

*Das ästhetische Denken im Schaffen von Andrzej Stasiuk – im Kontext der  
Mythisierung Osteuropas*

*Estetyczne myślenie w twórczości Andrzeja Stasiuka – w kontekście mityzacji  
Europy Wschodniej*

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines

Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Universität Potsdam

vorgelegt von

Elżbieta Sanocka-Pagel

im März 2009

This work is licensed under a Creative Commons License:  
Attribution – Noncommercial – No Derivative Works 3.0 Germany  
To view a copy of this license visit  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>

Published online at the  
Institutional Repository of the University of Potsdam:  
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2012/6086/>  
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus-60862>  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-60862>

## Spis treści

<b>Wprowadzenie zamiast wstępu .....</b>	<b>1</b>
<b>1 Estetyka brzydoty .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 W poszukiwaniu brzydoty - brzydota i jej początek .....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 Brzydota w kosmosie .....</b>	<b>10</b>
<b>1.3 Estetyka brzydoty na granicy realistycznej i abstrakcyjnej .....</b>	<b>14</b>
1.3.1 Postrzeganie realistyczne brzydoty .....	14
1.3.2 Brzydota jako przykład dewastacji i rozkładu .....	15
1.3.3 Mizerabilizm czy tragizm brzydoty? .....	16
1.3.4 Liryzacja brzydoty .....	18
1.3.5 Tandeta i kicz .....	22
1.3.6 Tandeta i kicz w przestrzeni sakralnej .....	25
1.3.7 Estetyzacja abstrakcji .....	26
1.3.8 Estetyzacja na płaszczyźnie językowej .....	27
1.3.9 Estetyzacja abstrakcji na płaszczyźnie sensualistycznej .....	31
1.3.10 Abstrakcja na tle opozycji zmysłów .....	33
<b>Resümee .....</b>	<b>33</b>
<b>1.4 Światło w kompozycji „Dukli” .....</b>	<b>39</b>
1.4.1 Impresjonistyczny charakter światła .....	39
1.4.2 Dualizm światła .....	40
1.4.3 Metafizyczność światła .....	42
<b>Resümee .....</b>	<b>43</b>
<b>2 <i>Homo geographicus</i>. Fascynacja geografją w kontekście autobiograficznym ...</b>	<b>44</b>
<b>2.1 Eseistyczna dyskusja o Europie Środkowej .....</b>	<b>44</b>
2.1.1 Meteorologia i kartografia środkowoeuropejska .....	47
2.1.2 Archaiczna potrzeba w Stasiukowej topologii .....	51
2.1.3 Pejzaż estetyczny .....	52
2.1.4 Akwaticzna kompozycja „Dziennika okrętowego“ .....	56
<b>Resümee .....</b>	<b>59</b>
<b>2.2 Odzyskiwanie mitu? .....</b>	<b>61</b>
2.2.1 Śladami mitu .....	61
2.2.2 Geografia mitu .....	61
2.2.2.1 Opozycja równiny - terenu górzystego .....	64
2.2.2.2 Opozycja Północ-Południe. Mit Południa .....	65
2.2.3 Mit Galicji .....	68
2.2.4 Mit habsburski .....	70
<b>Resümee .....</b>	<b>76</b>
<b>2.3 Przestrzeń ikoniczna. Pierwiastki autobiograficzne .....</b>	<b>78</b>
2.3.1 Fotografia .....	78
2.3.2 Prywatna kartografia .....	80

2.3.3	Podmiot ikoniczny .....	83
2.3.4	Pojęcie obrazu u Stasiuka - próba definicji.....	85
2.3.5	Pejzaż ikoniczny .....	86
<b>Resümee .....</b>		<b>92</b>
<b>3</b>	<b>Mitzyacja Europy Wschodniej. Inspiracje Schulzem.....</b>	<b>94</b>
<b>3.1</b>	<b>Miejsca wspólne.....</b>	<b>94</b>
3.1.1	Wyrażenie mitu u Schulza i Stasiuka.....	95
3.1.2	Wyobrażenie świata w ujęciu kosmogonicznym. Problem czasu.....	98
3.1.3	Materia .....	102
3.1.4	Wspólne miejsca .....	104
3.1.5	Echa Drohobycza w twórczości Stasiuka .....	105
3.1.5.1	<i>Rynek</i> .....	105
3.1.5.2	<i>Pustka</i> .....	106
3.1.5.3	<i>Iluzja teatru?</i> .....	112
3.1.5.4	<i>Sklepy cynamonowe na albańskiej ziemi</i> .....	114
3.1.5.5	<i>Ciągi enumeracyjne</i> .....	115
3.1.5.6	<i>Podobne ujęcie przyrody</i> .....	119
3.1.6	„Sytuacje archetypiczne” .....	123
3.1.6.1	<i>Biblijny prawzorzec</i> .....	125
3.1.6.2	<i>Topos labiryntu</i> .....	127
<b>Resümee .....</b>		<b>128</b>
<b>3.2</b>	<b>Język Schulza i Stasiuka.....</b>	<b>132</b>
3.2.1	<i>Repetitio</i> czyli powtórzenie.....	136
3.2.2	Metafora .....	150
3.2.2.1	<i>„Zmieszanie się sfer”</i> .....	151
3.2.2.2	<i>Wewnętrzny ruch metafory, czyli dialektyka regresji i ekspansji</i> .....	153
3.2.2.3	<i>Metafora w funkcji ostranienija</i> .....	155
3.2.2.4	<i>Peryfraz</i> a.....	157
3.2.3	<i>Comparatio</i> , czyli porównanie.....	159
3.2.4	Wspólne kody tematyczne .....	164
3.2.5	Narrator .....	166
<b>Resümee .....</b>		<b>169</b>
<b>Zakończenie.....</b>		<b>172</b>
<b>Wykaz skrótów .....</b>		<b>186</b>
<b>Bibliografia.....</b>		<b>187</b>
<b>Spis ilustracji.....</b>		<b>192</b>
<b>Zusammenfassung (deutsch) .....</b>		<b>197</b>
<b>Inhaltsverzeichnis (deutsch) .....</b>		<b>231</b>
<b>Abkürzungsverzeich(deutsch).....</b>		<b>233</b>

## Wprowadzenie zamiast wstępu

Zawartą w tytule Europę Wschodnią należy potraktować w tym przypadku bardzo umownie, tym bardziej że „Dziennik okrętowy“ zamieszczony w „Mojej Europie Dwóch esejach o Europie zwaną Środkową” obok „Środkowowschodnich rewizji” Jurija Andruchowycza wpisuje się w nurt prozy o Europie Środkowej, biorącej tym samym udział w eseistycznym dialogu o Europie Środkowej, której początek dał Milan Kundera w swym głośnym esejku „*Zachód porwany albo tragedia Europy środkowej*” w 1984 roku. Kluczowym problemem eseju czeskiego pisarza było pokazanie błędnego utożsamiania Europy Środkowej z kulturą wschodnią. Za Kunderą pojawiły się kolejne głosy próbujące określić fenomen tej części Europy. Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowycz włączają się także po latach w ten literacki dialog<sup>1</sup>.

Chociaż polski pisarz podejmuje temat już nienowoty próbując się zdefiniować jako mieszkaniec Europy Środkowej, to jednocześnie odbiega od „równoleżnikowego” widzenia tej części kontynentu w odwiecznej konfrontacji i nieustannych porównaniach z Zachodem. Twórczość tego artysty skupia się na zaniedbanym „pasie południowym”, co dokładnie podkreśla w swoim esejku: „mój europejski szlak, moje przejście graniczne na południową stronę i tędy zapuszcza się moja wyobraźnia śmiertelnie znużona zachodem, wschodem i północą, w których w długim cieniu spędziłem większą część życia”<sup>2</sup>. Zatem w pracy zostanie przedstawiony innowacyjny sposób patrzenia na tę część Europy, widoczny w twórczości Andrzeja Stasiuka.

Opisane zakątki Polski, Słowacji, Ukrainy, Węgier, Rumunii, Słowenii, Albanii, Mołdawii są przestrzenią, którą najchętniej pisarz mityzuje, aby uchronić je w ten sposób przed zapomnieniem. Nadaje im nową jakość estetyczną: miejsca typowo brzydkie, nieciekawe, wręcz odrażające wysubtelnia, przywołując pamięć ich piękna, nadaje jakości mitycznych poprzez mityzację, przywoływanie starych mitów i tworzenie nowych, aby w ten sposób uchronić je przed zapomnieniem.

Autor nieustannie podróżuje po tej części kontynentu, powraca często do tych samych miejsc, koncentrując się na odnajdywaniu niepozornych *terra incognita*, na

---

<sup>1</sup> Więcej na ten temat w rozdziale drugim pracy.

<sup>2</sup> A. Stasiuk, „Dziennik okrętowy”, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa*. s. 87. W skrócie (Dziennik).

niepozornej a zarazem interesującej architekturze typowej dla tych miejsc, rzeczach i przedmiotach banalnych, tuzinkowych, pomijanych i jednocześnie ukrywających pamięć czasu minionego, jak również kiczu popkultury.

Andrzej Stasiuk, obok Marcina Świetlickiego, Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tuli i innych, należy do pokolenia „bruLionu” urodzonego w latach 60-tych. Twórczość tego pisarza cieszy się ogromną popularnością w kraju i za granicą. Krytyka literacka z wielką uwagą śledzi kolejno pojawiające się dzieła, niemniej jednak do tej pory stan badań jest niewielki. Nie powstało żadne kompendium wiedzy o wczesnej twórczości pisarza czy monograficzne opracowanie obejmujące ten sam okres twórczości artysty.

Do tej pory uwaga krytyki i badaczy zwrócona została głównie na pierwsze utwory powstałe w latach dziewięćdziesiątych. Wśród nich dostrzeżone zostały pierwsze dzieła artysty: „Mury Hebronu”, „Biały kruk” i „Dukla”.

Do rozważań krytycznoliterackich, w których pojawiły się pierwsze uwagi odnośnie twórczości Stasiuka, należą: „Chwilowe zawieszenie broni” Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego (1996), „Apetyt na przemianę” Jerzego Jarzębskiego (1997), „Literatura polska w latach 1939-1999” Stanisława Burkota (1998), „Ślady przełomu: o prozie polskiej 1976-1996” Przemysława Czaplińskiego (1997), „Literatura Polska 1976-1998. Przewodnik po prozie” Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego (1999), „Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia” w: *Nuda w kulturze* pod red. Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego (1999), „Na zachód od Dukli. Andrzej Stasiuk” w: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej* Krzysztofa Uniłowskiego (2002). Warto wspomnieć, że początek badań nad twórczością Andrzeja Stasiuka dały artykuły pojawiające się na łamach czasopism literackich na przykład: „Ziarno gorczycy i światło Dukli” Stanisława Dłuskiego w *Nowej okolicy poetów 1998 (1)*, „No więc Dukla. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka” w *Dekadzie Literackiej 1998 (4)* Michała Nawrockiego, „Gnostycki traktat opisowy” w *Kresachy 1989 (1)* Przemysława Czaplińskiego, „Stasiuk – fotograficzny kameleon” Tomasa Pytko w *Frazie 2003 (1-2)*.

Kolejne utwory pisarza „Opowieści galicyjskie”, „Dziennik okrętowy” i „Jadąc do Babadag” nawiązują do mitu Galicji, koncepcji *Mitteleuropy* i *topographical turn*.

Do znanych rozpraw omawiających mit Galicji zaliczyć można: „Austrię Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej” Ewy Wiegandt (1988) czy „Mit Galicji a idea 'mojej Europy'” Arkadiusza Bagłajewskiego w: *Kresy – dekonstrukcja* pod red. K. Trybusia (2007), natomiast w niemieckich badaniach slawistycznych

pojawiły się prace jak na przykład: Magdaleny Marszałek „Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk”, w: Katrin Berwanger/Peter Koster (Hg.), *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*, Frankf./M. 2005, Christian Prunitsch „'Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej': Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur“ w: *Zeitschrift für Slawistik*, Band 50, 2005, Mirjam Goller, „'Die Melancholie der Peripherie umarmte uns wie die allerbeste Geliebte', Metaphysische Geographien in Andrzej Stasiuks Logbuch“ w: *Exklusion, Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 2006.

Próby porównania „Dukli” Stasiuka do opowiadań Brunona Schulza pojawiły się zaledwie u Andrzeja Szwasta „Dukla Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem” w: *Polonistyka 1999 (9)* i Andrzeja Niewiadomskiego w „Niewypełnionym micie. O tropach Schulzowskich w prozie Andrzeja Stasiuka w *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci* pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa (2004).

Zasadniczym celem dysertacji jest analiza twórczości Stasiuka w odniesieniu do zagadnień i problemów obecnych w filozofii i estetyce jak: kategoria piękna i brzydoty w ujęciu ontologicznym, metafizycznym i epistemologicznym, badanie wybranych utworów w wspólnym kontekście autobiografii artystycznej i geografii. Nieprzypadkowo zostanie w pracy odsunięty na plan dalszy utwór tego pisarza, który już w tytule nawiązuje do formy autobiograficznej<sup>3</sup>. Niemniej jednak lektura tej książki pozwala poznać warszawski etap życia narratora i pierwsze wyprawy po Polsce (w tym po obszarze dawnej Galicji) w kontekście przeczytanych przez niego tekstów<sup>4</sup>. Ta swoista podróż w intertekstualnej przestrzeni pozwoli odkryć u Stasiuka jeszcze jedno bardzo istotne zjawisko. W „Jak zostałem pisarzem” wzrasta eksplikacja toposu przestrzeni w ogólnym rozumieniu, jak i dla samego

---

<sup>3</sup> Andrzej Stasiuk, „Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)” jest „kroniką pewnej formacji duchowej”, Czarne 1998, s.70.

<sup>4</sup> Mirjam Goller pisze: „In der postautobiographischen Autobiographie „Wie ich Schriftsteller wurde” wird der „Versuch einer intellektuellen Autobiographie” unternommen. Darin beschreibt Stasiuk (s) eine Lebensreise oder Jugendreise mit diversen Verfahren der Intertextualität als eine Lesereise“. Mirjam Goller, „'Die Melancholie der Peripherie umarmte uns wie die allerbeste Geliebte', Metaphysische Geographien in Andrzej Stasiuks Logbuch“ w: *Exklusion, Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 2006, s. 290. W skrócie (Goll).

Stasiukowego pisania, czyli sam proces pisania nabiera dla pisarza (narratora) nowego znaczenia<sup>5</sup>.

Nawiązanie do mityzacji Europy Wschodniej z odwołaniem się do prozy Brunona Schulza jest próbą poszerzenia i pogłębienia badań nad twórczością tych pisarzy.

W rozprawie pojawiła się konieczność przeprowadzenia trzech równoległych analiz w obrębie kilku dzieł Stasiuka.

Utworami łączącymi te zagadnienia ujmując chronologicznie są: „Opowieści galicyjskie”(1995), „Dukla”(1997), „Dziennik okrętowy”(2000), „Jadąc do Babadag”(2004). Teksty te łączy wspólny kontekst estetyczny, autobiograficzny, mityczny. Utwory późniejsze są niekiedy kontynuacją utworów wcześniejszych.

W obrębie tych tekstów przeplatają się te same motywy jak np.: motyw światła, motyw pamięci, motyw oniryczny, motyw wędrówki, motyw fotografii.

Niniejsza praca składa się z trzech części: pierwszej - „Estetyka brzydoty“, drugiej - „*Homo geographicus* Fascynacja geografją w kontekście autobiograficznym” stanowiącą pomost między kontekstem estetycznym i mitycznym oraz trzeciej: „Mityzacja Europy Wschodniej. Inspiracja Schulzem”. Tutaj należy bliżej przyjrzeć się pojęciom mitu/mityzacji i wyjaśnić różnicę zachodzącą między nimi. Zdaniem Anity Frankowiak różnica między mitem a mityzacją polega na tym, że mit pozwala opisać świat, ująć go w ramy, natomiast mityzacja pozwala przeciwstawić się rzeczywistości. W prawdzie Stasiuk tworzy mit Dukli, mit o ludziach Beskidu<sup>6</sup>, których nikt do tej pory nie skatalogował, ale przede wszystkim mityzuje tę rzeczywistość. Dodaje ona również, że granice między mitem a mityzacją są płynne i trudne do uchwycenia, stąd w literaturze nie da się odróżnić mitu od mityzacji<sup>7</sup>. Trudności związane z tą terminologią są przedmiotem dyskusji w najnowszych badaniach literatury<sup>8</sup> nie tylko polskiej.

---

<sup>5</sup> „In den beiden jüngeren Texten *Wie ich Schriftsteller wurde und Logbuch* findet sich aber zunehmend die Explizierung des Topos Raum für Stasiuks Schreiben selbst”. Tamże, s. 291.

<sup>6</sup> Zupełnie inne spojrzenie Anity Frankowiak na bohaterów Stasiuka w można odnaleźć w *Desakralizacja egzystencji w prozie Stasiuka* w: *Fraza* 2005, nr 1-2, s. 157-162

<sup>7</sup> Konsultacja telefoniczna z Anitą Frankowiak 07.02. 2012

<sup>8</sup> W badaniach niemieckojęzycznych wspomina o tym również Magdalena Marszałek odwołując się do badań Edwarda Kuźmy („Kategoria mitu w badaniach literackich” w: *Pamiętnik Literacki* 4, 1989, „Mit w literaturze” w: A. Brodzka *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław, Warszawa, Kraków), Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego („Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji“, Kraków 1999), Jerzego Jarzębskiego („Apetyt na przemianę“, Kraków 1997). W „Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk” w: Katrin Berwanger/Peter Koster (Hg.), *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*, Frankf./M. 2005, s. 486-487 pisze: „Die Unschärfe der Begrifflichkeit ist bis heute ein viel diskutiertes Problem der (nicht nur polnischen) Literaturwissenschaft. Der literaturwissenschaftliche Gebrauch des Begriffs Mythos und seiner variationsreichen



Zanim zostanie przeprowadzona analiza badawcza, warto spojrzeć na historię estetyki brzydoty choćby nawet wybiórczo. Nie wchodząc w złożoność tej problematyki, zaakcentowane jedynie tu zostanie to, że brzydota, spychana często na margines, była zawsze obecna w filozofii, sztuce i literaturze.

Niezbędną w tym kontekście jest głośna praca włoskiego semiologa, eseisty i myśliciela Umberto Eco „Historia brzydoty” przedstawiająca zjawisko brzydoty w sposób bardzo przejrzysty i ujmująca je chronologicznie i w zagadnienia tematyczne.

Na początku swej książki Eco<sup>9</sup> wskazuje na dwa istotne czynniki kształtujące gust artystów danej epoki: pokrywanie się preferencji estetycznych artystów i odbiorców oraz przynależność obu stron jednej kultury. Przy czym najistotniejsze jest to, że definicje i kanony piękna poddawane były koncepcjom estetycznym na przestrzeni poszczególnych epok przy ewidentnym braku teoretycznych przekazów odnośnie brzydoty<sup>10</sup>.

W kulturze antycznej przeważał szeroko rozpowszechniony ideał piękna. Starogreckie pojęcie *kalokagatia* było połączeniem „piękny” i „dobry”, co znalazło pewne kontynuacje w powiązywaniu brzydoty fizycznej z etyczną. Zdaniem Platona świat materialny jest odbiciem idei, które tworzą świat rzeczywisty. Z kolei Plotyn uważał, że materia jest zła i niepełna, a więc brzydotę utożsamiał ze światem materialnym (E,23-26). Obok panteonu pięknych bogów pojawiają się jednak postaci brzydkie, czego przykładem jest Tersytes w *Iliadzie* Homera czy już niefikcyjna postać Ezopa sportretowana w *Romansie Ezopa*. Natomiast w platońskiej *Uczcie* Sokrates zostanie porównany do sylena (E,28-30).

W greckiej mitologii i sztuce pojawiają się obrazy pełni okrucieństwa i brzydoty jak na przykład: Kronos pożerający własne dzieci, Tantal gotujący własnego syna Pelopsa. Nie brakuje istot, które jednocześnie wzbudzają przerażenie i obrzydzenie. Do nich można zaliczyć Skyllę i Charybdis, Chimere, syreny, Cerber, harpie, Gorgony, Minotaur, Meduza i inne (E, 34-36).

W średniowieczu obok licznych egzemplifikacji męczeństwa świętych naśladowców Chrystusa pojawił się motyw przemijania (u Villona odnajdujemy słynne *ubi sunt*) oraz Triumfu Śmierci, liczne obrazy rozkładu mające swe kontynuacje w epokach późniejszych. Do tego motywu, jak i *danse macabre* nawiązuje między innymi w polskim baroku Jan Andrzej Morsztyn, Mikołaj Sęp-Szarzyński, Daniel

---

Derivate umfasst verschiedene Aspekte: von der Stoffgeschichte (Mythologie) über Denkstruktur/Weltbild (Mythos, Mythopoetik). W skrócie (Marsz).

<sup>9</sup> Tutaj referuję za U. Eco. Umberto Eco, „Historia brzydoty”, Poznań 2009. W skrócie (E).

<sup>10</sup> Tamże, s. 8.

Naborowski czy znacznie później, bo w XIX wieku francuski poeta Baudelaire. W okresie średniowiecza zabawy karnawałowe obfitują również w elementy brzydoty pośród prostego ludu jak „święto osła” czy *charivari* (E,137), w których nie brakuje obsceniczności, deformacji, groteskowości, co z kolei w następnej epoce odnalazło odzwierciedlenie już w pierwszych utworach literackich w postaci Bertolda Giulia Cesare Croce (E, 142).

Estetyka brzydoty z pełną świadomością powstała w dobie baroku. Z chwilą odkrycia, że rzeczywistość może być jedynie iluzją, poddano w wątpliwość jakość piękna. W ogólnym przekonaniu nie tylko rzeczy z natury piękne wywołują przyjemne wrażenie, godne uwagi, a nawet podziwu stało się to, że takie same doznania mogą wywołać rzeczy przerażające, szpetne i brzydkie. Szczególnie ważna okazała się perspektywa patrzenia podmiotu na dany obiekt. W romantyzmie uległ zmianie tradycyjny kanon piękna. Prekursorem zapowiadającym zmiany w dotychczasowym myśleniu był Edmund Burke. W swym „Dociekaniu filozoficznym o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna” przeciwstawił wzniosłość pięknu (E,272). Pojawiły się inspiracje naturą dziką, tajemniczą, nieprzewidywalną, zagrażającą wręcz człowiekowi, a także zafascynowanie kulturą ludową i orientalną.

Piękno pojawia się w nowych jakościach, często kreowane przez artystyczne fantazje. Z nastaniem wieku XX w manifestach futurystycznych zanegowano piękno zastępując je postępek, prędkością i zaproponowano „odważnie robić brzydotę”, natomiast u dadaistów pojawiło się zainteresowanie groteską (E, 368-369).

W Polsce w XX-leciu międzywojennym I. S. Witkiewicz w „Teorii Czystej Formy” wprowadził termin „perwersji artystycznej”, który w jego pojęciu akt twórczy oznacza tworzenie z kombinacji elementów nieprzyjemnych i przypadkowych. W jego przekonaniu sztuka ma wywołać różne przeciwstawne napięcia, do granicy komplikacji elementów sprzecznych, aby w ten sposób dotrzeć do silnego estetycznego szoku. Witkacy dał się poznać jako pisarz, dramaturg, filozof i malarz. Dla niego sztuka stała się przedmiotem badań estetycznych. Stąd jego dorobek artystyczny i filozoficzny ma charakter eksplicytny.

Po roku 1956 widoczne było żywe zainteresowanie brzydotą w tekstach lirycznych Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza, Ernesta Brylla, znacznie później Rafała Wojaczka, do których zwrócił się Julian Przyboś w głośnej „Odzie do turpistów”. Turpiści w swych utworach obdarzyli wyjątkowym zainteresowaniem przedmioty niepotrzebne, niepozorne, odrażające, zniszczone, śmieci. W swych tekstach literackich w ramach manifestacji chętnie sięgali po motyw

śmierci, kalectwa, biedy i kiczu.

Zupełnie inaczej przedstawia się estetyka brzydoty u Stasiuka, u którego nie spotykamy się z „zachwytem w stylu Białoszewskiego”<sup>11</sup> W przeciwieństwie do Witkacego i turpistów jest ona sformułowana w sposób implicytny, domyślny i wnioskować można ją z kontekstu poszczególnych utworów. Jest to nowa, swoista estetyka, która powstaje ze specyficznego sposobu patrzenia na świat samego autora. W estetyce Stasiuka dokonuje się „liryzacja brzydoty” w nieustannym poszukiwaniu utraconego piękna.

Dla pisarza to co brzydkie i chrome jest jedynie częścią, fragmentem, śladem „przedwiecznego pejzażu”, w którym w przeszłości istniało piękno. To co teraz jest koślawe i szpetne, jest jedynie okrucieństwem rzeczywistości idealnej, która istniała w mitycznym i filozoficznym prapoczątku.

Celem więc jest odzyskanie pamięci tego piękna. Cały czas widoczna jest próba rekonstrukcji owego pierwotnego pejzażu. Przedmioty fizyczne, ich brzydota pozwalają skupiać naszą uwagę na sobie i przez „powrót wstecz” odnaleźć pierwotną wiedzę o pięknie. Widziany świat jest jego słabym refleksem, stąd ogromną rolę w estetyce Stasiuka odgrywa światło pełniące funkcję medium, które łączy byt idealny z fizycznym.

W twórczości Stasiuka można dopatrzeć się również inspiracji filozofią Platona oraz doszukać się zbieżności z myśleniem Wolfganga Welscha<sup>12</sup>, Karla Rosenkranza, Romana Ingardena i w badaniach nad mitem Leszka Kołakowskiego.

---

<sup>11</sup> Renata Sowińska, „'Obmapywanie' Europy Środkowej” w: *Twórczość* 2001 nr 3, s. 114.

<sup>12</sup> Welsch nadaje nowego znaczenia estetyce: „Chciałabym rozumieć estetykę ogólniej jako *aistetykę*: tematyzację wszelkiego rodzaju postrzeżeń, zmysłowych na równi z duchowymi, codziennych i wzniosłych, należących do świata przeżywanego i do sfery sztuki”. W. Welsch, *Estetyka i anestetyka w: Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*” pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 537.

# 1 Estetyka brzydoty

## 1.1 W poszukiwaniu brzydoty - brzydota i jej początek

Trudno zbudować jednoznaczną definicję brzydoty, jeszcze trudniej odnaleźć jej źródła. Od wieków była pomijana, pojawiała się zaledwie jako przeciwieństwo piękna. Stawała się ona jedynie obiektem uwagi, aby w głównej mierze wyznaczyć granice piękna.

Karl Rosenkranz w rozprawie pt. „Ästhetik des Hässlichen“ stara się niejako przywrócić miejsce brzydocie w estetycznym myśleniu, tym samym podnosząc ją do kategorii estetycznej.

Rosenkranz otwiera swoją pracę ciekawym zapytaniem:

Eine Ästhetik des Hässlichen? Und warum nicht?

Ästhetik ist ein Kollektivname für eine große Gruppe von Begriffen geworden, die sich wieder in drei besondere Klassen teilt. Die eine derselben hat es mit der Idee des Schönen, die zweite mit dem Begriff seiner Produktion, d.h. mit der Kunst, die dritte mit dem System der Künste, mit der Darstellung der Idee des Schönen durch die Kunst in einem bestimmten Medium zu tun.

Die Begriffe, die zur ersten Klasse gehören, pflegen wir unter dem Titel der Metaphysik des Schönen zusammen zufassen. Wird aber die Idee des Schönen auseinandergesetzt, so ist die Untersuchung des Hässlichen davon unzertrennlich.

Der Begriff des Hässlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus.<sup>13</sup>

Estetyka stała się zatem zbiorową nazwą dla dużej grupy terminów, stąd jej pojęcie może wydawać się zagmatwane i nie do końca jasne. Rosenkranz dokonuje już na wstępie podziału estetyki, aby w sposób przejrzysty zbudować definicję brzydoty.

Jak rozumie Rosenkranz estetykę?

Po pierwsze dzieli to pojęcie na trzy części i wyróżnia następująco: estetykę jako idee piękna, estetykę jako nazwę związaną ze sztuką oraz estetykę jako system reguł w sztuce z wyobrażeniem i zobrazowaniem piękna.

Estetyka pojmowana jako idea piękna należy do metafizyki. Meta-fizyka, jak sam prefiks sugeruje jest tym, "co znajduje się po fizyce i ponad fizyką" czyli w ścisłym tego słowa znaczeniu, odnosi się do świata poza- fizycznego.

---

<sup>13</sup> K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, s. 5

Estetyka ujęta jako idea piękna należy do rzeczywistości „pojęciowej”<sup>14</sup>, która wykracza poza rzeczywistość fizyczną. Ta metafizyczna koncepcja idei piękna jest bliska platońskiej teorii piękna, mające charakter dualistyczny - platońskie dwa rodzaje bytu czyli: byt fizyczny, ulegający zmianom, i byt idealny, wieczny, niezmienny, „poznawany przez pojęcia” (WT, 95). Stąd byt fizyczny jest zmienny, byt idealny - nie. Rzeczywistość fizyczna jest częścią rzeczywistości idealnej i z nią powiązana. Piękno, objawiające się w rzeczywistości fizycznej, jest niejednorodne i może ulec zmianie. Zupełnie inaczej przedstawia się piękno w bycie idealnym:

Oto piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się ani nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czymś innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne. [...] piękno samo w sobie niezienne i wieczne, a wszystkie inne przedmioty piękne uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono się ani pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka<sup>15</sup>.

Tutaj piękno utożsamiane jest z ideą. „Piękno wieczne” nabiera zatem cech absolutnych, jest obecne w świecie idei ponad czasem i materią. Nie podlega niczemu, gdyż się nie zmienia. Idea „piękna wiecznego” jest obecna w rzeczywistości fizycznej. Dzieje się to za pośrednictwem materii, nadającej rzeczom i przedmiotom zmienność i niestałość.

Zatem piękno idealne rozumiane jako „idea piękna” (WT, 96) jest obecne w rzeczywistości fizycznej i może być nierozzerwalne z brzydota.

Materia w opozycji do „idei” i „Demiurga” (WT, 102) jest pierwiastkiem nieboskim, przyjmuje zmienne kształty i ulega nieustannym przeobrażeniom. W materii w dalszym ciągu ukryte jest to wszystko, co w świecie jest doskonale i niedoskonałe. Zatem piękno i brzydota stanowią nieodłączną część bytu i przez to nabierają cech ontologicznych.

Materia jest częścią odwiecznej i wszechobecnej idei, istnieje w niej tendencja do odrodzenia się, która najpierw dokonuje się przez destrukcję w nieustannym dążeniu do rekonstrukcji, stąd brzydota przez samoistne zniszczenie może powrócić do pierwotnej jedności z pięknem, stąd nieustanny powrót materii do pryncypium, do wcześniejszej nierozdzielności z ideą, do pierwszej postaci, pierwotnej wspólnoty:

---

<sup>14</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 2003, s. 95 Powołując się na filozofię Platona opierać się będę na tym tekście s. 91-114. W skrócie: (WT).

<sup>15</sup> Platon Uczta; Eutyfrom; Obrona Sokratesa; Kirton; Fedon Platon; przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył Władysław Witwicki, Warszawa 1957, s. 114 – 115.

Das Schöne ist die göttliche, ursprüngliche Idee, und das Hässliche, seine Negation, hat eben als solche ein erst sekundäres Dasein Nicht, als ob das Schöne, indem es das Schöne ist, zugleich hässlich sein könnte, wohl aber indem dieselben Bestimmungen, welche die Notwendigkeit des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegenteil verkehren. Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Hässlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, dass das Hässliche sich wieder aufhebt, das es, indem es als das Negativschöne existiert, seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst und in die Einheit mit ihm zurückgeht.<sup>16</sup>

Kosmos jest zatem połączeniem idei i materii, doskonałości i niedoskonałości, piękna i brzydoty.

## 1.2 Brzydota w kosmosie

Ontologia brzydoty zmusza więc do postawienia pytania, dotyczącego jej bytu:

W jaki sposób zaistniała w świecie i dlaczego?

Rosenkranz zastanawia się, skąd tak właściwie bierze się brzydota i jednocześnie wnioskuje, że była ona częścią „pierwotnej mgławicy”:

Ich rolle gleichsam den Kosmos des Hässlichen auf von seinen ersten Nebelflecken, von der Amorphie und Asymmetrie an bis zu seinen intensivsten Formationen in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Desorganisation des Schönen durch die Karikatur. Die Formlosigkeit, die Inkorrektheit und die Deformität der Verbindung machen die verschiedenen Stufen dieser in sich konsequenten Reihe von Metamorphosen aus<sup>17</sup>.

Autor sięga do pryncypium, gdzie brzydota była już obecna we wszechświecie i wyłoniła się z „pierwotnej (pierwszej) mgławicy” czyli skupiska bliżej nieokreślonych substancji. Brzydota nie wykształciła się nagle, poddana długiemu procesowi, ulegała licznym pasmom przeobrażeń. Stąd jest bardzo zróżnicowana i niejednolita. Przybiera liczne nieuporządkowane, pozbawione wyraźnego kształtu i struktury bytu. Przytoczona tu „pierwsza mgławica” nie jest do końca autorską abstrakcją. Rosenkranz w swym estetycznym dyskursie sięga po analogiczne obrazy z astrologii. Jego „pierwsza mgławica” może przybierać cechy astrologicznej „mgławicy refleksyjnej” o słabym blasku światła, „planetarnej”, która jest pozostałością „zewnątrznej warstwy umarłej gwiazdy” lub mgławicy „ciemnej”, w których występuje „proces formowania się gwiazd w początkowym stadium” przy bardzo nikłej ilości gwiazd o dużej jasności, skupiających jednocześnie pył i gaz.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> K. Rosenkranz, s. 14.

<sup>17</sup> Tamże, s. 5.

<sup>18</sup> Więcej w „*Ilustrowanej encyklopedii dla wszystkich*, Wydawnictwo Naukowo- Techniczne, pod red. Andrzeja Januszajtisa i Jerzego Lange, Warszawa 1987, s. 69.

Andrzej Stasiuk nawiązuje również w „Dukli” do bliżej nieokreślonej ciemności:

Na początku była ciemność<sup>19</sup>.

Takie wyobrażenie początku, podobnie jak u Rosenkranza, może nawiązywać do astrologii, jak również sięgać do mitycznego i biblijnego początku. Pisarz parafrazuje pierwsze zdanie rozpoczynające „Księgę Rodzaju”: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię” oraz greckie mity opisujące początek świata:

Na początku był Chaos<sup>20</sup>.

O ile starożytna mitologia czy tradycja biblijna usiłowały rozpoznać „pierwotną przestrzeń” i przybliżyć ją za pomocą zmysłów, o tyle Stasiuk rezygnuje z tego. Ciemność dla niego jawi się jako „pierwotna substancja<sup>21</sup> mroku” (D, 120) czyli coś, co pozostaje poza ludzkim poznaniem. Pisarz nieustannie ponawia wysiłek przywołania obrazów bliskoznacznych z prapoczątkiem:

„Gra znikających cieni objawiała dwoistość świata z taką siłą, że czekałem aż zniknie Rynek, znikną przysadziste kamieniczki, zniknie dwóch pijanych idących z hotelowej knajpy prosto w próżnię popołudnia, zniknie ratuszowa baszta, zniknie cała twarda materia i pozostanie tylko czarna nieobecność światła, a ta druga strona rzeczywistości, która na co dzień znaczy jedynie krawędzie, lecz teraz rozleje się, zatopi wszystko odnętym cieniem, który sięgnie po swoje jak wygnany syn z bajki, powracający po latach do domu, i miasto Dukla zapadnie się w jakąś szczelinę między wymiarami albo miejsce, gdzie pięć ludzkich zmysłów traci władzę i zostaje tylko przeczcucie, że plastyczny, głęboki i codzienny pejzaż może odwrócić się na lewą stronę” (D, 17).

Owa „szczelina między wymiarami” to nie tylko geologiczne pęknięcie, pusta przestrzeń, przepaść, bliżej nieokreślony wymiar w kosmosie, ale powrót do początku i jednocześnie nawiązanie do poapokaliptycznego końca.

---

<sup>19</sup> A. Stasiuk, *Dukla*, Czarne, 1990, s. 120. W pozostałych cytatach *Dukla* zostanie opatrzona skrótem: (D).

<sup>20</sup> Jan Parandowski, *Mitologia*, Poznań 1990, s. 26. W skrócie: (P).

<sup>21</sup> Pojęcie substancji od samego początku wzbudzało wiele kontrowersji: „Pewne substancje są uznawane przez wszystkich filozofów, inne przeciwnie, są uznawane tylko przez poszczególne szkoły filozoficzne. Do uznawanych powszechnie należą substancje naturalne, na przykład ogień, woda, powietrze oraz inne ciała proste. (Poza czterema elementami, ciałami prostymi według Arystotelesa są: „te wszystkie ciała, które z natury swej posiadają zasadę ruchu, jak na przykład ogień, ziemia i ich odmiany (mianowicie: płomień, światło, blask, kamień, kurz, piasek); następnie rośliny i ich części, zwierzęta i części zwierząt, a w końcu świat fizyczny i jego części (...) są substancje zmysłowe, a wszystkie substancje zmysłowe mają materię (...) oczywiście materia jest także substancją”- wspomina Arystoteles w: *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak, Warszawa 1983, s. 205.

W wyobrażeniu autora dochodzi do destrukcji istniejącego świata, podważenia jego struktur, w których to cień unicestwi wszystko i jednocześnie do rekonstrukcji prabytu. Jak już zostało wspomniane, początek u Stasiuka definiuje się jako ciemność, która przybiera postać substancji, otwierając tym samym bliżej nie dającą się sprecyzować przestrzeń. Nawiązuje on tym samym do mitycznego początku z greckiej kosmogonii<sup>22</sup>.

„Pierwsza mgławica” Rosenkranza istniejąca w „pierwotnym beczasie”, przybiera również cechy mitycznego Chaosu, tyle że już po akcie wyłonienia się dwóch bóstw o twórczym potencjale.

Pozostaje pytanie, na które trudno znaleźć trafną i zadowalającą odpowiedź, mianowicie: co się stało z „nieuporządkowaną masą” zaistniałą w mitycznym Chaosie?

Według mitologicznej tradycji ze wspomnianej otchłani, która dała później początek przyszłemu światu wyłonił się najpierw pierwiastek boski czyli byt idealny nadający ostateczny kształt ponadrealnej i realnej rzeczywistości.

Wynika stąd, że „napelniona otchłań” stanowiła jedność świata boskiego i świata fizycznego. Pierwiastek boski odłączył się i pozostawił w materii obecność idei jako prawzoru. Akt ten musiał przybrać formę procesu nieustannie trwającego.

Natomiast w wyobrażeniach narratora „Dukli” zaistniały porządek rzeczy ulegnie regresji i powróci do pierwotnej postaci, w której to przypadnie dwoistość świata, na którą składa się światło pozwalające widzieć nam rzeczywistość i jego brak.

Stasiuk podkreśla dualistyczny charakter świata i próbuje niejako wyobrazić sobie obraz, w którym nie dokonał się jeszcze akt rozbicia idei i materii:

Podróżujemy pomiędzy nazwami w roztworze czystej idei (...). Tak pewnie wyglądał świat tuż przed uruchomieniem: wszystko było przygotowane, przedmioty tkwiły na progu swoich przeznaczeń (D,7).

O ile u Rosenkranza brzydota pozostaje w procesie przemian odizolowana od piękna, pozostawiona sama sobie, o tyle u Stasiuka powiązana jest z ideą. Idea staje się inspiracją, prawzorem, wyobrażeniem czyli powraca jej pierwotne znaczenie, brzydota jest stanem pośrednim w odwiecznym dążeniu materii do doskonałości:

---

<sup>22</sup> „Na początku był Chaos. Któż zdoła powiedzieć dokładnie, co to był Chaos? Niejedni widzieli w nim jakąś istotę boską, ale bez określonego kształtu. Inni – a takich było więcej – mówili, że to wielka otchłań, pełna siły twórczej i boskich nasieni, jakby jedna masa nieuporządkowana, ciężka i ciemna, mieszanina ziemi, wody, ognia i powietrza. Z tej napelnionej otchłani, kryjącej w sobie wszystkie zarodki przyszłego świata, wyłoniły się dwa potężne bóstwa“ - pisze Jan Parandowski w: *Mitologia*, s. 26



Za miastem na zboczu, na wyrytych w pochyłości tarasach, stały ich domy. Już nie cudze, nie dawne i po kimś pozostałe, ale ich własne. Przypominały dziecięce rysunki - tak były proste, małe i kruche. Wyglądały jak idee, które dopiero zaczęły się materializować<sup>23</sup>.

Pisarz w swojej wyobraźni przywołuje pierwotny bezczas, w którym idee były nierozłącznie z materią. Stasiuk powraca tym samym do momentu rozdzielania dwóch bytów: realnego i pozarealnego. Ten drugi w jego wyobrażeniu zostaje przybliżony do platońskiej teorii świata idealnego, pozbawionego jednak w tym przypadku pierwiastka boskiego. Rzeczywistość ta, podobnie jak u Platona, pozostaje na płaszczyźnie wyobraźniowej i intuicyjnej:

Świat musi przecież przybierać jakieś formy dostępne myślom i zmysłom, bo inaczej umieralibyśmy z tęsknoty, nie pojmując dlaczego umieramy<sup>24</sup>.

Warto zwrócić uwagę na bardzo istotną rzecz u Stasiuka, mianowicie przeważa u niego brak czasu pojmowanego fizycznie. Widoczna jest nieobecność czasu linearnego, która zostaje zastąpiona czasem wiecznym, bezczasem, albo raczej początkiem i końcem zarazem:

lecz ogrom tego chaosu jest wszechświatowy, i to co dzieje się nad Tokarnią, Berdem, Ubyczem, jest tylko okrucieństwem kulistej ziemskiej atmosfery, ale i ten drobiazgi wystarcza, by pojąć, że szaleństwo, zmienność i nieskończoność form przybiera w końcu postać kosmicznej monotonii i przypomina ludzki umysł, którego swoboda i ruchliwość zmierzają ku osłupieniu i grozie, w chwili gdy pojmie, że wszystko, co było, było jedynie grą i gryzieniem własnego ogona (D, 124).

Najwyraźniej jest tu widoczna polemika z prastarym symbolem czasu. Wąż pożerający własny ogon czyli Ouroboros albo inaczej Urobor symbolizuje wieczność i nieskończoność materii w kosmosie, która nieustannie ulega przemianom i przeobrażeniom. Materia odradza się zatem sama z siebie. Dokonuje się tym samym zjednoczenie odwiecznych przeciwieństw destrukcji i odrodzenia materii, a tym samym brzydoty i piękna.

Nie sposób pominąć i przemilczeć, że takie myślenie nawiązuje do filozofii gnostyckiej, która zakłada jedność wszechrzeczy na początku dziejów<sup>25</sup>:

---

<sup>23</sup> Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec, 2004, s. 27. W skrócie: (Jadąc).

<sup>24</sup> Platon, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, Warszawa 1958, s. 69.

<sup>25</sup> Wielu krytyków śledzących twórczość Stasiuka w tym Przemysław Czaplinski twierdzi, że „konceptja bytu” Stasiuka zbliża się do wierzenia gnostyków: „Wspólne dla Stasiuka i tradycji gnostyckiej wydaje się przede wszystkim przekonanie, że na początku istnienie było nierozdzielne – jedno, wspólne zmieszanie - a w tej *meigma* (wszechmieszanie) wszystko było potencją wszystkiego i każda cząstka zawierała w sobie inne. Narrator wie, że materia

Granica między atmosferą a przedmiotami i ludźmi łagodnieje. Przypomina to niewinną próbę dowodu pierwotnej jedności wszechrzeczy (D, 114).

Albo:

w tym najpierwotniejszym czasie wszystkie niewidzialne rzeczy zostały wciśnięte w drewniane, kamienne, przestrzenne i barwne formy, a cała reszta potem to były tylko fikcje, nizane na realne rdzenie (D, 59).

Postrzeżenie i opisywanie bytu w różnych postaciach materii<sup>26</sup> odsłania także zupełnie inną postać piszącego, wyłania się „Stasiuk - sensualista”<sup>27</sup>, Stasiuk – estetyk, który oddziela gnostycki upadek z materii i kieruje się w stronę finezji i piękna, pamiętając przede wszystkim o brzydocie, która obecna jest przecież w kosmosie.

### 1.3 Estetyka brzydoty na granicy realistycznej i abstrakcyjnej

#### 1.3.1 Postrzeżenie realistyczne brzydoty

Postrzeżenie estetyczne u Stasiuka przyjmuje binarną opozycję, stąd nieuniknione jest wstępne odseparowanie realności i abstrakcji, aby w sposób przejrzysty wydobyć zjawisko brzydoty.

Postrzeżenie estetyczne na płaszczyźnie realistycznej jest niespójne. Samo pojęcie brzydoty zostało potraktowane bardzo umownie, uległo nawet pewnym przesunięciom semantycznym. W jednym przypadku brzydota może oznaczać nie tylko brzydotę<sup>28</sup>, ale również chromość, niepozorność, skromność, pospolitość, biedę, Może ona przybrać postać tandety, kiczu, odrażającego obrazu czy też pozostawionych naturze zbędnych i już niepotrzebnych. Zatem zjawisko brzydoty jest tu szeroko potraktowane i pokazane w różny sposób, poczynając od subiektywnego opisu brzydoty, kiczu po pewną fascynację, która przekształca się w mizerabilizm, a skończywszy na pełni troski opisach niektórych zjawisk.

---

jest niepodzielna, więc wszędzie widzi dowody jedności rzeczy (...)”. Owa wielość w jedności dowodzi, że byt rozdzielony jest formą znieprawioną i zdegradowaną. Bo na początku byt był niepodzielny i niematerialny, a więc nieśmiertelny” w: P. Czaplński, *Gnostycki traktat opisowy* w: *Kresy* 1989 nr 1, s. 145 -146.

<sup>26</sup> Zwraca na to również Anita Frankowiak w: *Stasiukowe Miscellanea* s.178 w: „Fraza” 2003, Nr 1/2 „Pisarz jest przeświadczony, że podstawą wszelkich odwołań była i jest jedność materii. Jej ślady bada wnikliwie i ostrożnie”

<sup>27</sup> P. Czaplński, tamże, s. 147.

<sup>28</sup> A. Brückner, następnie F. Sławski, A. Bańkowski wywodzą brzydotę od będącego już w języku słowiańskim rdzenia: \*bri – ciąć, tworząc leksemy, oznaczające rzeczy ostre tak jak np. w języku polskim „brzytwa“.

Często brzydota u Stasiuka zostaje wyostrzona i przedstawiona w kontraście z pięknem przyrody, mitu czy *sacrum*. Wydaje się, że pisarz wręcz eksperymentuje na materii. Przekształca ją, pozbawia ją wartości ontologicznych lub materializuje abstrakcję. Sam obraz brzydoty jest bardzo zróżnicowany i niejednorodny, jakby ulegał gradacji, począwszy od smutnych opisów brzydkich miejsc przez ironiczne spojrzenie na tandetę i kicz, a skończywszy na lirycznym ujęciu niepozornych zakątków.

### 1.3.2 Brzydota jako przykład dewastacji i rozkładu

Narrator świadomie wyszukuje miejsca, które szokują i mogą wywołać lęk:

A potem skusiły mnie schodki wiodące jakby pod ziemię. To były pozostałości miejskiego szaletu. Szare drewniane drzwi zwiślały wyłamane. Wszedłem. Nic tam nie było tylko półmrok i szczątki. Żadnej całości, same fragmenty. Miejsca po kranach, rdzawe ślady instalacji, fajansowe okruchy kibli i wszędzie farba złuszczone z ścian. Kurz, pajęczyny, podarte gazety, potłuczone szkło, rude, rozkładające się żelazo, gruz i zaschnięte gówno. I szare światło z małego okna na poziomie gruntu. Tam był jasny dzień, lecz tutaj blask obumierał. Są takie miejsca, ale na ogół zdarzają się w snach. Poczulem strach (...). Stałem bez ruchu i cierpła mi skóra. W tym zapomnianym i wypełnionym erozją sraczu zobaczyłem materię w ostatecznym upadku i opuszczeniu. Po prostu minuty i lata weszły w rzeczy i rozsadziły je od środka (D, 48).

Jest to niewątpliwie jeden z odrażających i szokujących opisów brzydoty. Kierowany przez zwykłą ciekawość i chęć odkrycia czegoś interesującego i niezwykłego, narrator decyduje się zaglądnąć do opuszczonego miejsca. Skuszony schodami prowadzącymi na dół, nastawia się na odkrycie czegoś zapomnianego. Wyłamane drzwi publicznej toalety odsłaniają obmierzły widok zdewastowanego miejsca. To, co pozostało po niegdysiejszym szalecie, to fragmenty przedmiotów lub ich pozostałości w postaci wyrwanych lub zdemontowanych instalacji, potarganych gazet, potłuczonego szkła. Również materia ulega zniszczeniu; widoczna jest rdza, łuszcząca się farba ze ścian toalety, rozkładające się żelazo i gruz. Opisywana scena jest bardzo wymowna. Takie miejsce może budzić jedynie lęk w osobie postrzegającego. Słabe światło dochodzące z zewnątrz potęguje takie wrażenie. W środku jasnego, słonecznego dnia można natknąć się na obraz, który kojarzy się jednoznacznie ze śmiercią i unicestwieniem. W tym przypadku estetyka i epistemologia odnajdują się na wspólnej płaszczyźnie. Spostrzeżenie materii w takim stanie wydaje się być bolesnym rozwianiem złudzeń podmiotu narracyjnego.

Jest to również pragnienie wysłowienia i opisanie zjawiska ostatecznego rozpadu i potrzeba ujęcia tego stanu rzeczy z perspektywy upływającego czasu.

### 1.3.3 Mizerabilizm czy tragizm brzydoty?

Przedstawione opisy hałd, wysypisk różnego typu odpadów są najczęściej migawkami widzianymi przez szyby samochodowe.

Napotkani ludzie w pobliżu wysypisk dzielą wspólny los niepotrzebnych przedmiotów odsuniętych od reszty świata i skazanych ostatecznie na zapomnienie. Niewątpliwie to dzielenie losu z różnego typu odpadkami, które niekoniecznie pochodzą z danego kraju, dodatkowo degraduje tych ludzi. Niemniej jednak pisarz dostrzega jeszcze coś więcej jak tylko tragiczność tych miejsc i ich mieszkańców. Podmiot piszący zauważa i podkreśla ciągłą użyteczność przedmiotów, do niedawna jeszcze zbędnych. Odrzucone, pozbawione pierwotnego przeznaczenia posiadają teraz wiele funkcji:

W Krompachach ich osada wspinała się pod samo niebo. Na lewo od szosy na niemal pionowym urwisku dom wyrastał z domu i te położone najwyżej tkwiły już w bezmiarze błękitu niczym jakieś napowietrzne szalone konstrukcje, wsparte o czystą przestrzeń. Postrzępione, wystawione na wiatry i deszcze, zawieszane w pustce, urągające prawu powszechnego ciężenia, przywodziły na myśl kolonie ptasich gniazd przylepionych do skały. Wszystko wystawało, nie pasowało do siebie, zapadało się, jakby zaraz miało się osunąć, runąć na szosę, żerdzie, skrawki blachy, patyki, przyniesione skądś kawałki starych domów, w których nikt już nie chciał mieszkać, błoto i mech w szczelinach między belkami, ochłapy czarnej papy przyciśnięte kamieniami, wszystko gdzieś znalezione i dopasowane w paranoicznie pomysłowy sposób. Nicość wzgardzonej materii składała się w cud domostwa (Jadąc, 263).

Tym razem obraz brzydoty w postaci niekończących się enumeracji<sup>29</sup> różnych porzuconych przedmiotów lub ich części, fragmentów może urastać do absurdałnego fenomenu. Przykładem stają się rzymskie domy w słowackim mieście Krompachy wsparte o pionową ścianę skały. Pomysłowość, z jaką odrzucona materia została ponownie powołana do użyteczności, zaskakuje podmiot autorski. Cała konstrukcja domostw, która jednocześnie wzbudza przerażenie i osobliwy podziw, nabiera raczej cech surrealistycznych. Tak skonstruowane siedliska przypominają bardziej miejsca schronienia ptaków niż ludzkie domy. Przypadkowość zebranego materiału,

<sup>29</sup> „Enumeracja nie tylko zatrzymuje narrację (...). Jeżeli byt jest wyliczanką, przemijanie nie ma dla niego dostępu. Podobnie działa opis: jest prezentacją bytu nieruchomego, nakierowanego na bogactwo rzeczy“ - pisze Jerzy Jarzebski, *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji w: Codzienne, przedmiotowe, cielesne: języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku* pod red. Hanny Gosk, Warszawa 2002, s. 96.

pro wizoryczne łączenie różnych sprzecznych z sobą elementów, brak zachowanych proporcji zdradzających niewiedzę i brak kwalifikacji budowniczych.

Domy biednych Romów nie są utożsamiane z żadną kulturą, jedynie zbieractwem, które w dzisiejszym rozumieniu bardziej zbliża ich do prehistorycznych czasów a nawet świata zwierząt, aniżeli do nowoczesnych rozwiązań urbanistycznych, stąd ich domy przypominają ptasie gniazda. Cała zebrana materia w sposób jedynie umowny spełnia swoje zadanie, prowizoryczne dachy nie spełniają swej podstawowej funkcji, domy sprawiają wrażenie niebezpiecznych, groźących w każdej chwili zawaleniem.

To wysypisko odpadów stanowiące miejsce zdomowienia tych ludzi może stać się przedmiotem autorskiej fascynacji. Tajemnica tkwi w społeczności cygańskiej, która wygrzebując jeszcze użyteczne przedmioty lub ich części, nadaje swojemu życiu sens, próbując jednocześnie przetrwać. Opisywany obraz nie posiada cech tragicznych budzących smutek czy współczucie. Romowie oddają się temu zajęciu z archaicznym upodobaniem zbieractwa. Widoczne zaangażowanie i podział pracy przyczynia się do nieoczekiwanego odbioru tego zjawiska. Panuje tu specyficzna i zaskakująca harmonia między człowiekiem, odpadami a przyrodą przyczynia się do wręcz optymistycznego odbioru tej sytuacji. Opisywani ludzie czynią to poniekąd z własnego wyboru, asymilują się całkowicie z wrakami samochodów i unoszącymi się na wietrze torebkami foliowymi. Wysypisko pozostaje niejako w symbiozie z człowiekiem:

już na Słowacji, gdy mijalem ten ich rozdubczony slams za Zborowem (...), tę prowizorkę i kpinę ze wszystkich pokus łądu i dostatku. Tam moje serce zawsze drży z podziwu, że można mieć ten świat w dupie i uprawiać starożytne zbieractwo pośród postmodernistycznego postindustrialu: kobiety niosą wiązki chrustu, faceci ciągną

wózki wyładowane złomem, dzieciarnia wygrzebuje plastik z wysypisk, przed budami z dykty stoją wraki bez kół i suszą się dywany, wszędzie fruują foliowe torby (Jadąc, 215).

Powyższe fragmenty odsłaniają bardziej autorską fascynację takim stanem rzeczy niż ubolewanie nad widzianym obrazem.

Zupełnie inaczej przedstawia się brzydota na tle przyrody:

Beton, cegła, stal i drewno mieszają się w przypadkowych proporcjach, jakby wzrost i upadek nie mogły się na zawsze dogadać. Dawne wygląda na zniszczone, opuszczone, zrezygnowane i bezsilne, a nowe jest aroganckie i wyzywające, ponieważ ostentacja próbuje zabić wstyd przeszłości i strach przed tym, co nadejdzie. Tak pejzaż to połknie, przestrzeń się sfastryguje, ponieważ istnienie tych miejsc wyczerpuje się w akcie samego istnienia, ponieważ ich sens wyczerpuje się w próbie przetrwania (Jadąc, 249).

W tym przypadku narrator kreśli bardzo pesymistyczny obraz. Świat reistyczny zostaje ujęty w dialektyce wzrostu i upadku, pozostającej w stałej rozbieżności. Podmiot postrzegający podkreśla tymczasowy charakter tych miejsc, gdzie sensem życia jest przetrwanie. Nieumiejętność doboru odpowiednich proporcji materiału budowniczego skazuje materię na szybką destrukcję i zanik.

#### 1.3.4 Liryzacja brzydoty

Estetyka brzydoty pisarza zbudowana jest na zasadzie *mimesis*. Najpierw pisarz zaczyna od wiarygodnego opisu rzeczywistości. Po czym za pomocą metafor i porównań przechodzi do artystycznego przeobrażenia otaczającego świata. Przykładem może być opis ponurego, pogrążonego w odwilży styczniowego dnia, który przypomina bardziej listopad. Szary, zimowy dzień pozbawiony jest światła, przypomina bardziej niekończący się zmierzch, w którym to świat traci na swojej wyrazistości, gdyż kolor nieba zlewa się z barwą ziemi.

Rzeczywistość przybiera zamazane kontury, jest na tyle jednolita w swej szarości, że przypomina „sen daltonisty” (D, 38). Narrator „Dukli” odwiedza w tym samym dniu kilka różnych miejsc:

A kiedyś pojechałem do Dukli zimą. To był styczeń, lecz przypominał listopad. Rozwleczone przedmieścia Jasła, hangary hurtowni, szczerbate szeregi przeciwśnieżnych płotów (...). Wszystko poza zdecydowaną czernią przynależało do tego półśnieżnego, półwodnego stanu skupienia (...). I nawet czerń: pionowe krechy drzew, poziome rysy balustrad na mostkach, nawet one bardziej wyglądały na swoje cienie (D, 37).

Subiektywne spojrzenie autora na otaczający świat potrafi zmienić opisywany obraz na tyle, że nabiera on już nowych znaczeń:

Niebo nie odcinało się od ziemi (...). Zupełnie tak, jakby przedmioty przepadały, zostawiając jedynie swe mętne odciski w zawieszonym szarym świetle albo domy ze zniechęconym dymem u kominów i reszta dobrze znanych rzeczy istniała tylko połowicznie. Potrzebna była tylko pamięć pierwowzorów, żeby odkryć ich prawdziwy sens i przeznaczenie (D, 37).

Tutaj autor dramatyzuje otoczenie, przedmioty niemal zanikają, istnienie innych rzeczy jest tylko połowicznie. Zanika rytm normalnego dnia, nawet zjawiska niezależne od pogody nabierają cech stagnacji i opisywany obraz zostaje całkowicie unieruchomiony. Na końcu pojawia się szarość w różnych odcieniach: „Wisłok pod mostem przypominał asfaltowa szosę” (D, 37), „wokół po sam horyzont było buro i niewyraźnie” (D, 38), również czerń traciła na swojej wyrazistości. Szara barwa ulega materializacji, natomiast kształty i kontury poszczególnych przedmiotów zanikają. Wydaje się, że szarość jest tutaj wszechogarniającą barwą, „pochłaniającą wszystkie kolory”<sup>30</sup>.

Takie postrzeganie szarości odsyła do mitologicznego początku, kiedy to świat był jeszcze nieukształtowany i nieokreślony.

Tego samego dnia przedstawiona zostaje także Dukla, której istnienie było zagrożone:

Ratusz ledwie odcinał się od nieba. Wyglądał jak wykrojony nożyczkami kawałek, który zsunął się nieco i wsparł o bruk. Płaska teatralna dekoracja z tekturowymi drzwiczkami w szycie (D, 39).

Tutaj deszczowy dzień stycznia “odbiera” miejskiemu ratuszowi jego publiczną funkcję i zamienia go w rekwizyt teatralny, czyli niejako stawia go w świecie rzeczy umownych odgrywających jedynie rolę przedmiotów autentycznych.

Stasiuk jakby celowo wyostrza tę barwę, aby w kolejnym fragmencie nadać jej zupełnie inny charakter. Opisywany deszcz tego samego styczniowego dnia przybiera inną postać.

Spadające krople deszczu przenoszą się również na płaszczyznę dźwiękową. Barwa ustępuje dźwiękowi, a dokładnie staromodnej melodii o określonym rytmie, jaką wywołują krople deszczu w czasie odwilży uderzające w dachy starych domów, spływające energicznie do rynien i stukające w ich blaszanych korytach.

Szara barwa nie tylko zanika, ale nabiera atrybutów wodnego żywiołu i przenosi się na płaszczyznę dźwięku. Liczne odcienie tej barwy na płaszczyźnie kolorystycznej mają swój odpowiednik w warstwie akustycznej; rozbrzmiewa „meteorologiczny kurant”:

W Krośnie kapało z dachów. Wymyślne krośnieńskie dachy są stworzone dla odwilży i deszczu. Woda wiruje, brzęczy, meandruje i stuka w tych dekarских cudeńkach jak w jakimś meteorologicznym kurancie, aż w końcu znajdzie swoją rynnę i sączy się na ulicę, a starcy idą struchlali i łokcie mają uniesione jak skrzydła u przestraszonych

---

<sup>30</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w malarstwie europejskim*, Warszawa 1989, s. 32.

kurczą bo ciepło tchnie na razie górą, a tutaj, na trotuarze, jest jeszcze mróz i przy ryjach rynien zwisają szkliste jęczory (D, 37).

Spadające krople deszczu na dachy domów wygrywaną meteorologiczny kurant. Woda „wiruje”, „brzęczy”, „stuka”, „kapie”, „meandruje”, „sączy się”. W ten sposób pojawia się swoista gradacja dynamicznych elementów należących do rytmu. Rytm w tym fragmencie staje się dominantą, natomiast w warstwie semantycznej pojawia się melodia w postaci wygrywającego kuranta dopełniona przez obraz pogrążonego w odwilży miasteczka.

Żywioł niejako traci na swojej odrębności, pozostaje niejako w „artystycznej symbiozie” z dachami starych kamieniczek. Krajobraz, w którym poruszają się starcy, nabiera wbrew pozorom optycznego ciepła i melodyjności.

Obraz deszczowego Krosna\* bardziej przypomina scenkę z dalekiej przeszłości, a dokładniej ujmując, film czarno-biały. Narrator operuje tu przestarzałym słownictwem, staromodnymi formami leksykalnymi jak: „trotuar”, „kurant”, które wydają się przygrywać do niemego obrazu.

Ziębnięci od deszczu starcy nie wyglądają na ludzi, osadzonych w twardej rzeczywistości, tuż po upadku PRL-u i sportretowanych w „Opowieściach galicyjskich” tegoż autora. Nie tyle brzydota, co prowincjonalność miasteczka, uległa w tym przypadku liryzacji. Misterne dachy, starcy poruszający się nieporadnie, ale z pewnym przejmującym wdziękiem istot wzbudzających powszechną sympatię i to w dodatku w rytmie staromodnego kuranta, tworzą subtelną aurę skromnego i niepozornego miejsca. Przypominać to może „muzykę kryształowego deszczu” z „Ballady<sup>31</sup> krośnieńskiej” Białoszewskiego<sup>32</sup>.

Tutaj dźwięk nie tylko uzupełnia obraz, ale stanowi nierozdzielalną z nim całość.

Widoczna jest zbieżność wartości dźwiękowej poszczególnych słów do wyobrażonego obrazu, o czym już wspominał Witkiewicz:

Do dźwiękowej wartości słowa dołącza się jego znaczenie i obraz wyobrażeniowy, który ono wywołuje. Nie każde słowo w równym stopniu wywołuje obrazy. Czasami

---

\* Ilustracja nr 1 Fotografia dachów krośnieńskich Tadeusza Budzińskiego z *Krosno i okolice*, Rzeszów 1997.

<sup>31</sup> Warto zwrócić uwagę na pochodzenie gatunku ballady: „Początki ballady giną tak daleko w mrokach prehistorii, że dzisiaj już ani świadectwa najstarszych kronik, ani analogie do prowadzonych w naszych czasach badań folkloru ludów prymitywnych nie dają odpowiedzi na pytania, kto ją tworzył. Czy istniał 'twórca oryginalny', który rzucił temat opowieści, pierwszy ją zaśpiewał czy też ballady należy przypisywać twórczości gminnej” - pisze Władysław Dulęba w: Wstęp do: *'Król Orfejski i inne ballady szkockie i angielskie'*, Kraków 1984, s. 6

<sup>32</sup> M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1987, s. 30. Fragment tekstu ballady zamieszczony jest na s. 194.



kompleks znaczeniowy prywatny, czyli suma tego, co jest związane z danym znakiem i co powoduje, że znak ten nie jest pustym dźwiękiem, ale właśnie pojęciem o pewnym znaczeniu (...). Elementy treści są jednocześnie elementami dźwiękowymi i wyobrażeniowymi obrazów (...). Dźwięk, obraz i znaczenie muszą stanowić jedność, aby konstrukcja ich dała wrażenie estetyczne<sup>33</sup>.

Autor „Dukli” wzbogaca przedstawioną szarą rzeczywistość subiektywnym spojrzeniem, dzięki czemu niepozorne miejsca nabierają zupełnie innej jakości. Kolejnym przykładem liryzacji ustronnego miejsca jest opis niepozornego sklepiku w Spiżskiej Belej:

Od drzew na placyku wiało ciepłym cieniem. W ciemnym, niskim domu drzwi były otwarte i wydobywał się z nich żółty blask. Rozlewał się przed progiem jak kałuża. Nie miał siły sięgnąć dalej, i może dlatego przypominał coś dawnego, coś co mogło wydarzyć się w dzieciństwie (...).

Na drewnianych półkach stały puszki, pudełka, flaszki i torebki. Dwie szare żarówki opromieniowały towary złotym blaskiem. Słowackie napisy coś mówiły, coś jednocześnie zatajając. To było jak baśń i wspomnienie czasów, gdy świat był znacznie większy. Kiedy dziewczyna zwróciła się w moją stronę, pokazałem na chybił trafił jakieś piwo (...) wokół rozpościerała się noc, a my tkwiliśmy w anachronicznym świetle (Dziennik, 100).

Narrator nie tylko liryzuje skromny sklepik, ale nadaje mu wyraźnie cech zapamiętanej jeszcze z dzieciństwa opowieści.

Na zwykły opis skromnego miejsca, w którym sprzedaje się głównie piwo i papierosy, nakłada się sceneria jakby z baśni. Skromny domek z otwartymi drzwiami i widoczne w oknach światło bywa nieodłącznym elementem tego fantastycznego świata. Tak utwierdzony w wyobraźni obraz podmiotu piszącego, zachęca niejako do powtórzenia owego baśniowego scenariusza. Skromne wnętrze domu, które oświetlają jedynie dwie słabe żarówki, staje się przedłużeniem baśniowej opowieści. Wnętrze domku oczarowuje narratora, zwłaszcza półmrok i słabe światło rzucające złoty blask na wystawione artykuły do sprzedaży. Zwykły tytoń i tanie alkohole urastają do przedmiotów tajemniczych i magicznych jak przystało na baśń. Ich pospolitość nie odgrywa tu już większej roli.

---

<sup>33</sup> S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, Warszawa 2004, s. 58.

### 1.3.5 Tandeta i kicz

Autor „Opowieści galicyjskich” często koncentruje się na opisie kiczu i tandety. W przypadku Stasiuka oba zjawiska zachodzą niemalże równocześnie, stąd nie zostaną one od siebie odseparowane. Najistotniejsze w podanych tu egzemplifikacjach będzie zaakcentowanie wzajemnego przenikania się *profanum* i *sacrum*, a więc abstrakcji i świata fizycznego.

Tandeta nie jest zjawiskiem nowym we współczesnej literaturze. Bardzo dużo uwagi poświęcili jej poeci, pisarze oraz krytyka dwudziestolecia międzywojennego.

Wówczas dostrzeżono, że rzeczy złej jakości, liche, wykonane niedbale, z byle jakich materiałów, pozbawione wartości i dobrego smaku są wszechobecne. Jest to „gwałt zadawany materii” - pisał Witkacy. Artur Sandauer widział to zjawisko jeszcze inaczej:

Obsesja tandety pojawia się w całym dwudziestolecu – u Leśmiana i Tuwima, Gombrowicza i Gałczyńskiego, z malarzy u Makowskiego – jako dowód, że świeże, przez wojnę zaktywizowane warstwy społeczne, uświadamiając sobie własną odrębność, odrzucają akademicką, szlachecko-sielankową estetykę, by ją zastąpić bliższą sobie i bardziej pospolitą (...). Podobnie Leśmian wydobywa w swoich kalekach postaciach idealność treści, zamaskowanej niezdarnym kształtem. Użytek jaki robi z tandety Schulz, jest analogiczny do Leśmianowskiego i wręcz odwrotny zarazem. U obu kryje ona pod swym żebraczym przebraniem ideał, nieosiągalny absolut; gdy jednak u Leśmiana pozwala mu przeświecać przez swe szpary, to u Schulza przyćmiewa go całkowicie. Innymi słowy, u pierwszego ma sens anielski i wniebowstępný, u drugiego – diaboliczny<sup>34</sup>.

Jak wynika z tego fragmentu tandeta i kicz stały się nie tylko przedmiotem surowej krytyki i głębokiej refleksji, ale również zostały w niej odkryte walory artystyczne. Stasiuk przedstawia tandetę jeszcze trochę inaczej. Autor „Dukli” nie tylko zwraca na nią swoją uwagę w kontekście artystycznym czy filozoficznym. Brzydota w postaci kiczu jawi się jako wynik konsekwencji historycznej, unifikacji komunistycznej. Przyczyniło się to do okaleczenia tradycyjnego piękna przez zwykłą ludzką nieświadomość, a co za tym idzie oszpecenie i okaleczenie natury, zanikanie, popadanie w ruinę, rozpad i unicestwienie kultury wysokiej, jak i oryginalnego chłopskiego folkloru oraz bezwzględne zacieranie i wyniszczanie odrębności etnicznej:

---

<sup>34</sup> Artur Sandauer, Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu) w: Wstęp do Prozy Brunona Schulza, Kraków 1973, s. 25

W mitycznej Galicji natrafił więc Stasiuk dokładnie na to, co aż dobrze znał i od czego chciał uciec – na ta sama co wszędzie 'rozpierduchę'<sup>35</sup>.

Stasiuk postrzega tandetę z perspektywy wielowarstwowej, gdzie na zburzony mit galicyjski nakładają się kolejne zgliszcza: ruiny rzeczywistości PRL-owskiej, a na te z kolei - pierwsze symptomy tandety z Zachodu, jak i Wschodu.

Tandeta nabiera zatem charakteru eklektycznego. Jest zatem nawarstwieniem brzydoty z różnych epok, z „różnych kiczowatych stylów, często różnych sprzecznych elementów” (Z, 150). Pisarza z Wołowca przede wszystkim zainteresował „proces transformacji” (Z, 150) w nowych postkomunistycznych realiach czyli „jak pomiędzy te ruiny wkraczają pierwsze tandetne zwiastuny cywilizacji Zachodu, i jak są przyswajane, wykorzystywane i wkomponowane w dotychczasowy świat wartości przez ocalałych rozbitków poprzedniej formacji” (Z, 150).

Stasiuk z całą konsekwencją wyostrza zjawisko tandety i jest to łatwo dostrzegalne:

We wsi stał kiosk. Gdy w okolicy urzędował komunizm, ten największy szafarz szarości, buda wyglądała jak brudne akwarium, w którym unosiło się kilka szczoteczek do zębów, trzy rodzaje papierosów i biała znudzona twarz sprzedawczyni (...). 'Dwa bilety na PKS i popularne'. 'Dwa razy popularne i jeden bilet na PKS' i zapalki. Ileż kombinacji. A teraz wygląda to tak, jakby kolejne stworzenie świata nie odbyło się w czasie i przestrzeni, ale w dziedzinie barw<sup>36</sup>.

Narrator w sposób ironiczny opisuje zderzenie się dwóch skrajności na płaszczyźnie kolorystycznej: z jednej strony wszechobecnej szarości PRL-u, z drugiej - kiczowatych barw wolnego rynku. Czyni to w sposób bardzo ciekawy, mianowicie nakłada na siebie dwa obrazy: biblijnego potopu i prowincjonalnego kiosku osadzonego w rzeczywistości komunistycznej i postkomunistycznej, dokonując w ten sposób ciekawej transformacji starotestamentowej opowieści. Postkomunizm to analogiczny czas po wielkim potopie. Przekładając opowieść biblijną na rzeczywistość PRL-owską, dochodzi do konfrontacji dwóch światów, które zupełnie do siebie nie pasują.

Tylko pomysłowe ich ujęcie i przypadkowe podobieństwa pozwalają wydobyć pewne analogie i porównania, które urastają do groteskowych obrazów. Starotestamentowy patos biblijnego wydarzenia przełożony zostaje na pospolitą i banalną scenę

<sup>35</sup> Z. Ziątek, *Przestrzeń i pamięć* w: *Kresy*, s. 150 albo w: Lidia Burska, Marek Zaleski, *Maski współczesności*, Warszawa 2001, s. 264 – 276. W skrócie: (Z).

<sup>36</sup> A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001, s. 13. W skrócie: (OG).

obskurnego sklepiku wiejskiego. Zostaje naruszona w tym fragmencie zasada decorum - styl wypowiedzi zupełnie nie pasuje do opisanego przedmiotu:

Wody potopu ustępują, ostatni sekretarze zostali zatopieni albo umknęli, zło wygubione, a na niebie wschodzi nowa tęcza, znak pojednania. Stare kobiety stoją jak zwierzęta wypuszczone z arki i oglądają znaki najnowszego przymierza (OG, 14).

Biblijna historia o „Potopie i arce Noego” nie jest dobrana tu w sposób przypadkowy. Świadcami i zarazem odbiorcami starego i nowego porządku, panującego w opisywanym kiosku jest grupa starszych kobiet, bardzo religijnych, porównanych w ironicznym geście narratora do zwierząt z arki Noego, brakuje tylko w tym fragmencie biblijnego patriarchy. Oczyszczające wody potopu tym razem przyszły zabrać komunistów odpowiedzialnych za zło byłego systemu politycznego. Znakiem pojednania, podobnie jak w biblijnej tradycji, pozostaje tęcza, tyle że jej barwy pochodzą z kiczowatych towarów wystawy.

Następnie narrator dokonuje interpretacji kolorów odwołując się do symboliki Starego i Nowego Testamentu i bawiąc się jednocześnie przy tym ich kiczowatością, jak i naiwnością bezkrytycznych obserwatorów. Nowe bogactwo kolorów jest często utożsamiane z konkretnymi artykułami dostępnymi na wolnym rynku:

Kolor biały – Similac Isomil – to czystość, radość, niewinność i wieczna chwała to barwa szat Chrystusa na górze Tabor, bisior ze świątyni Salomona. Niebieski – Blue Ocean Dezodorant – to kolor Matki Boskiej, firmamentu i tak jak biel znaczy nieskazitelność (...). Zieleń – Fa Fresh Creme and Soap – to kolor nadziei, bo szmaragdowa tęcza w Apokalipsie pojawia się na znak miłosierdzia Sądu (OG, 14).

Tandeta napływa również ze wschodniej strony. Rzeczy z lichego, mizernego materiału próbują naśladować przedmioty od dawna pożądane: „Samowary, kryształ, plastikowe złoto rokokowych zegarów na baterie” (OG, 20).

### 1.3.6 Tandeta i kicz w przestrzeni sakralnej

Kicz pojawia się często w opisywanej rzeczywistości w przeciwieństwie do „właściwego przeżycia estetycznego”<sup>37</sup>. W „przeżyciu dyletanckim, kiczowym zanika świadomość izolacji dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego od codziennego życia” (AB, 47).

Aby w pełni ten swoisty fenomen oddać, nie omieszka się bez zacytowania większego cytatu:

Gdy wiatr wiał, pomiędzy bluzkami i koszulami przeskakiwały z trzaskiem iskry. Błyszczące barwne powłoki wypełniały powietrze, a kobiety dotykały tych fantomów, ujmowały materiał w dwa palce, pocierając go ze smakiem, znawstwem i podziwem, wyobrażając sobie swoje ciała w miejscu tej ruchliwej i delikatnej próżni. Żółć, oranż, róż, złote guziki, plisy, broszki z plastiku, łańcuszki, falbanki, czerwony lakier, krucha blaszka sprzączek, szpilki o wążutkich noskach i obcasach cienkich jak szpic parasola, pienne zaboty, cieniste dekolty, flora i fauna aplikacji, szkliste cętki cekinów, polimeryczny połysk jaszczurczej lycry i entomologiczna przejrzystość bufiastych nylonów z pirogeną koronką, gwiazdy, dalekie lądy, tęskne planetaria, lucyferyczne fikcje fildekosu, księżycy klipsów, cacka z dziurką, węzowa skórka i solarne aspiracje klamerek.

To wszystko przypominało mi litanie mojego dziadka. Gdy klękał wśród krępinowych kwiatów, jego ciało wyzwalało się z udręki nieustannego ruchu, cudowne obrazy rozpuszczały je i myśl zmieniała mięso w światło, a „dom złoty” zamykał go w swoich ścianach i niósł w ponadwiejską, w ponadświatową przestrzeń, gdzie rzeczywistość została przemieniona, gdzie przemieniona zostawała męka codzienności i przemienione zostało nawet człowieczeństwo w ochotniczej straży i urząd sołtysa (...) i możliwe, że „Komuna Paryska” również dostępowała tej łaski, bo przecież materia jest niepodzielna i jak się godzi na „a”, to nie może wypiąć się na „b”. No więc stojąc w Żmigrodzie i wyobrażając sobie poranny handel ciuchami, widziałem swojego dziadka jak smakuje kolejne inwokacje, tak samo jak kobiety smakowały dzisiaj na tym placyku przed pocztą cuda kreacji (D, 71).

Narrator wymienia kolejno rzeczy począwszy od kolorów, ornamentów, ozdób, wychwytuje banalne detale, koncentruje się jednak głównie na materiale z jakich one zostały zrobione, na ich połysku, szklistości, przezroczystości, koronkowości.

Opisywane przedmioty imitują wyroby szlacheckie, ale „najważniejsza w nich jest tak zwana treść” (AB, 52).

Lekkość kiczowatej materii odrywa te przedmioty od szarej rzeczywistości i pozwala dostrzec ich metafizyczny wymiar. Zmienność i ulotność wydobywająca się z niedoskonałej materii, sprawia, że przedmioty przenoszą człowieka w inny świat wyzwalający z udręki życia, zmartwień, trosk.

<sup>37</sup> Tutaj oprę się na książce Andrzeja Banacha, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 52. W skrócie: (AB).

W „przeżyciu kiczowym” (AB, 51) odbiorca zwraca się do przedmiotu postrzeganego „z pragnieniem przyjemności” (AB, 51), ze swymi problemami i marzeniami. Powstałe w ten sposób uczucia krótko zatrzymują się na przedmiocie, „podążają w swoich kierunkach” (AB, 51) i zapominają o nim.

„W przeżyciu kiczowym odbiorca pragnie iluzji, dlatego unika krytyki, tłumaczenia, sporów. W pełni pogrąża się i zamyka w uczuciu (...). Przyjemność kiczu ma swoje uzasadnienie także poza obrazem. Czerpie swe racje ze wspomnienia. Kicz w produkcji masowej jest sztuką, która się tworzy nie bez celu. Jest to twórczość dla celów religijnych, pokrzepienia serc, wychowania” (AB, 56).

Obrazy podobne do jarmarcznych przedmiotów pojawiają się w kolejnych apostrofach litanii dziadka narratora „Dukli” i tym samym przenoszą narratora w okres dzieciństwa. Przy czym postać Madonny w niektórych antyfonach przedstawiona jest za pomocą przedmiotu należącego do codziennego użytku lub elementów architektury, w ten sposób dochodzi do reizacji istoty boskiej. Zwykle przedmioty określają figurę Matki Boskiej tworząc przy tym obrazy posiadające ciekawą metaforykę: „Naczynie Duchowe”<sup>38</sup>, „Naczynie Poważne”, przyczyniając się do stworzenia abstrakcyjnej figury Marii Panny. Wizerunek Matki Bożej, składa się z atrybutów boskich, ludzkich i przedmiotowych, w ten sposób sfera *sacrum* łączy się z codziennością, ludzkim światem, często bardzo pospolitym i składającym się z rzeczy używanych na co dzień.

### 1.3.7 Estetyzacja abstrakcji

Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego „Dukla” jawi się jako źródło doznań estetycznych<sup>39</sup>.

Obecne jest w tym utworze zjawisko estetyzacji<sup>40</sup>. W dosłownym tego słowa znaczeniu estetyzacja polega na upiększaniu czegoś. W prozie Stasiuka, jak już zostało to wielokrotnie wspomniane, widoczna jest głównie liryzacja świata realnego, aby w ten sposób przybliżyć go do rzeczywistości idealnej. Narrator „Dukli” nieustannie ponawia próby zatarcia granic między realnością a abstrakcją. Jest to nie

---

<sup>38</sup> Zbiór codziennego nabożeństwa i pieśni, Częstochowa 1950, s. 45

<sup>39</sup> K. Uniłowski, Na Zachód od Dukli w: Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej, Kraków 2002, s.162.

<sup>40</sup> „z procesem estetyzacji w rozmaitych jego wersjach spotykamy się w rozwiniętej kulturze nowoczesności, kiedy próbuje się ocalić i uprawomocnić pozaracjonalne moce umysłu, doświadczenie tajemniczości i niewysławialności świata” - pisze S. Morawski w: *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej w: Estetyczne przestrzenie współczesności* pod red. Anny Zeidler- Janiszewskiej, Warszawa 1996, s. 32. W skrócie: (SM).

tylko chęć sprowadzenia abstrakcji do szarej rzeczywistości, ale tworzenie nowych bytów, nowych zjawisk, nowych jakości. Stąd pisarz nieustannie eksperymentuje na płaszczyźnie słowa, pojęcia, materii i obrazu. Dokonuje się w ten sposób swoista „reinterpretacja estetyczna” (SM, 33) czyli ponowne postrzeganie tego co niepozorne na płaszczyźnie realnej w abstrakcyjnym ujęciu, albo nadanie zjawiskom z natury pięknym cech oszpecających. Wszystko po to, aby sprowadzić rzeczy do pierwotnej wspólnoty. Tak więc Stasiuk nie tylko kreuje swoistą przestrzeń meta-fizyczną, ale jednocześnie ją estetyzuje.

Estetyzacja dokonuje na płaszczyźnie językowej, słownej, zatem widoczne są liczne metafory, porównania i inne figury retoryczne, które zostaną dokładniej omówione w rozdziale Język Schulza i Stasiuka, druga z kolei za pomocą zmysłów.

### 1.3.8 Estetyzacja na płaszczyźnie językowej

Estetyzacja na płaszczyźnie językowej<sup>41</sup> jest potwierdzeniem swoistej filozofii pisarza. Stasiuk posługuje się licznymi figurami retorycznymi, za pomocą porównań i metafor powołuje do istnienia to, co jest niewidoczne i nieuchwytnie zmysłem, nawiązując jeszcze raz do pierwotnej wspólnoty różnych bytów.

Połowa lata, pogórze (...) (D, 5).

Tak rozpoczyna się „Dukla”, która osadzona jest w realnej rzeczywistości. Początek zdania zanurzony jest jeszcze w świecie realnym, po czym pisarz wkracza w rzeczywistość abstrakcyjną nie mającą już swego odbicia w bycie fizycznym:

O czwartej nad ranem noc powoli unosi czarny tyłek, jakby obzarta wstawała od stołu i szła spać. Powietrze jest jak zimny atrament, spływa asfaltowymi drogami, rozlewa się i krzepnie w czarne jeziora (D, 5).

Opisany jest tutaj moment kończącej się nocy tuż przed nadchodzącym świtem. Sama noc nie należy do abstrakcji, ale sposób w jaki została przedstawiona przekracza granice świata realnego i pozostaje w sferze imaginacyjnej narratora.

---

<sup>41</sup> Aby uniknąć wrażenia repetycji omawianego problemu należy w tym przypadku zaznaczyć, że przeprowadzona analiza językowa w rozdziale **3.2 Język Schulza i Stasiuka** koncentruje się na czymś zupełnie innym. Jej głównym celem jest pokazanie pewnych podobieństw w warstwie słownej tym razem u Schulza i Stasiuka w zupełnie w innym kontekście, a mianowicie w kontekście mitu. Stąd analiza interesującego nas tu problemu językowego jest niezbędna.

Tytuł i pierwsze słowa informują nas o tym, że jest to ciepła, letnia noc, gdzieś na wyżynnym obszarze. Pisarz tworzy nieoczekiwany obraz nocy ciężko podnoszącej się. Noc zostaje spersonifikowana i przedstawiona jako otyła kobieta. Takie wyobrażenie jest zaskakujące. Widoczna jest tu dążność wyzwolenia percepcji z obciążeń kulturowych; noc pozbawiona jest w tym przypadku liryczności, tajemniczości czy chociażby demoniczności, najedzona unosi się z trudem i idzie spać. Narrator w tym przypadku sięga po mit na swój własny sposób lub bynajmniej stara się go zreinterpretować. Opis staje się automatycznie nasycony metaforycznie. Metafora weszła tu w stały związek frazeologiczny tracąc zarazem swój pierwotny charakter. Widoczny jest tu przekaz ustny, zatrzymany w języku potocznym „wstającego dnia”, któremu zostają powierzone i przypisane określone funkcje. Natomiast noc „obżerająca się” przy stole może również czuwać nad śpiącymi mieszkańcami podkarpackich miejscowości, jak również całkowicie alienować się od spraw człowieka.

Następnie powietrze przybiera barwy nocy, jego czerń jest dodatkowo spotęgowana zimną barwą atramentu, na koniec przemienia się w krzepnące jeziora. Materia, ściślej mówiąc substancja, rządzi się własnymi zasadami, nie podlega prawom fizyki. Z naturalnych zjawisk i żywiołów obecnych w przyrodzie, w tym przypadku nocy i powietrza tworzą się nowe byty fikcyjne przybierające wciąż nową postać nierealnych figur należących już do świata abstrakcji.

Zdaniem narratora świat jest ideą, stąd przybiera nowe kształty. Interesuje go materia i idea, które współtworzą rzeczywistość, stąd pisarz chętnie z nią eksperymentuje, przenosząc ją na płaszczyznę językową, co w konsekwencji przyczynia się do tego, że zjawiska przyrody ulegają nieoczekiwanym przeobrażeniom.

Powołane przez artystę abstrakcyjne obrazy, pozostają przede wszystkim w sferze werbalnej, której warto się jeszcze dokładniej przyjrzeć.

Zanim jednak zostanie przybliżony styl i sposób wypowiedzi Stasiuka, należy spojrzeć na to, czym jest dzieło w postrzeganiu estetycznym w ujęciu Romana Ingardena:

Dzieło sztuki literackiej jest tworem wielowarstwowym. To znaczy m.in.: 'materiał' dzieła literackiego, którego szczególne właściwości prowadzą do występowania jakości estetycznie wartościowych, składa się z wielu różnorodnych składników: 'warstw'. Materiał każdej z warstw jest podłożem dla takich odrębnych jakości estetycznie wartościowych, które ściśle odpowiadają rodzajowi materiału (...). Innymi słowy wielowarstwowość 'materiału' prowadzi w dziełach sztuki literackiej do przedziwnej polifonii estetycznie wartościowych jakości różnorodnych typów nie są – jeżeli można tak powiedzieć- obojętne i obce w stosunku do siebie, lecz wchodzą w rozliczne wzajemne związki.



Wskutek tego dochodzi do całkiem nowych syntez, harmonii i dysharmonii, w najrozmaitszych możliwych odmianach.

W głównej mierze to język, tworzący liczne obrazy i wyobrażenia natury ontologicznej, staje się środkiem do estetycznego ujęcia przedstawionego świata w „Dukli”, który, jak już było wielokrotnie wspomniane opisany został na dwóch płaszczyznach: realistycznej i abstrakcyjnej, z czego ta pierwsza odpowiada warstwie prozaicznej, druga z kolei poetyckiej.

Na warstwę prozaiczną języka nakłada się warstwa poetycka zawierająca bogatą metaforykę i inne figury retoryczne<sup>42</sup>.

Styl pisarza cechuje się dużą plastycznością, a przede wszystkim barwnością dzięki trafnym środkom stylistycznym.

Najpierw konieczne jest dostrzeganie brzydoty, a dokładnie, jej zaakcentowanie na poziomie tekstu. Nie jest to do końca możliwe w warstwie brzmieniowej, ale już widoczne w warstwie znaczeniowej.

Na wyostrenie brzydoty wpływa na pewno nagromadzenie takich słów jak na przykład:

brudny, obwieszony szmatami, rupieciarnia, erozja, rozkład (D, 74).

Natomiast na wysubtelnienie zjawisk szarych, smutnych w tym wypadku słoty pisarz sięgnął po animizację. Za pomocą tego tropu stylistycznego zwykła szaruga nabiera pewnej finezji:

szary grzebień dżdżu czesze zarośla, wysokie trawy kładą się na bok, a woda przesącza się między źdźbłami (D, 112).

Ingarden podkreśla również istotną rolę brzmienia poszczególnych słów:

Trzeba wreszcie zauważyć jeszcze i to: już sama fonetyczna postać brzmienia słownego a przede wszystkim całe brzmienie zawiera w sobie jakości doniosłe pod względem estetycznym. Słusznie więc odróżnia się słowa 'pięknie' lub 'brzydko' brzmiaące. Istnieją nadto słowa 'lekkie' i 'ciężkie', słowa, które brzmią 'śmiesznie' lub 'poważnie', 'uroczyście', 'patetycznie' i takie, które brzmienie jest 'proste', 'codzienne', 'niewyszukane' itp. (RI, 75).

U Stasiuka widoczne jest nieustanne przeplatanie się słów brzmiących abstrakcyjnie, trudnych do wyobrażenia i zupełnie zwyczajnych:

Podróżujemy między nazwami w roztworze czystej idei (D, 6).

---

<sup>42</sup> Więcej o figurach retorycznych w części trzeciej pracy

„Podróżujemy między” należy do warstwy znaczeniowej wyjętej z codziennego języka. „Nazwa” należy do języka pojęciowego, określającego prawdopodobnie jakieś miejsce (jak wynika to z kontekstu), natomiast „roztwór czystej idei” to już abstrakcja, przy czym „roztwór czystej” da się jeszcze odnieść do doświadczeń chemicznych czy fizycznych, idea natomiast przybiera postać „czystego roztworu” jest trudna do wyobrażenia.

Jeszcze innym przykładem potwierdzającym abstrakcję poszczególnych słów jest:

Pierwotna substancja mroku wchodzi w żyły i krąży jak krew (D, 120).

„Pierwotna substancja mroku” kojarzy się z czymś zupełnie niedostępnym ludzkim zmysłom, nieuchwytnym w zakresie doświadczenia i poznania.

Przywodzi na myśl coś bardzo odległego, niepoznawalnego, ingeruje w ciało człowieka i staje się jego częścią, tworzącą integralną całość.

Estetyczne postrzeganie zostaje przedstawione za pomocą tropów stylistycznych również na płaszczyźnie realistycznej. Należy tu wymienić na początek epitety, począwszy od neutralnych: „drewniane, brązowe domy”, „gorący grząski piach” (D, 60) aż po niewspółmierne do opisywanego zjawiska, często stanowczo za mocne, przesadzone i jednocześnie oszpecające dany obiekt lub też nadające pospolitemu przedmiotowi cech abstrakcji:

martwe pranie na sznurze, białe czworaki pod krwawą dachówką (D, 96).

Podobną funkcję pełnią porównania:

szosa jak zdechły wąż z brzuchem do góry (D, 75),  
ludzie kropla po kropli wyciekali z domów, turlali się z bram jak ocieźałe kulki (D, 31),  
dzikie wino czerwienieje i spływa ze ścian domów jak gęsta krew (D, 114).

Jeszcze innym zjawiskiem tym razem na płaszczyźnie syntaktycznej są zdania tworzące sytuacje estetyczne o baśniowym zabarwieniu:

Chodzi o zwrócenie uwagi na to, że między budową zdań, tudzież znaczeniem ich poszczególnych składników, a tym, co dzięki nim w obrębie dzieła sztuki literackiej się nam ujawnia, zachodzą związki funkcjonalne i to tego typu, iż w świecie przedstawionym pojawiają się naocześnie jakości, o których nie mówi się w tych zdaniach, lecz które są mimo to pochodne od pewnych właściwości tworów językowych (RI, 363).

U Stasiuka takie zjawisko przedstawia się w następujący sposób:

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 ciężenie materii, która pragnie, by dano jej spokój, pragnie pozbyć się formy, zaznać odpoczynku i powrócić do czasów, gdy kształty jeszcze nie istniały (Jadąc, 123).

Albania jawi się jako kraj, który narratorowi nie kojarzy się z niczym. Dzieje tego starego kraju są zamazane i nieoczywiste. Rodzi się zatem mit kraju zagubionego, o cechach Atlantydy, kraju archaicznego, kraju kultury nieodzyskanej, która odeszła bezpowrotnie w niepamięć, stąd Albania wydaje się być jeszcze bardziej niedostępna.

### 1.3.9 Estetyzacja abstrakcji na płaszczyźnie sensualistycznej

Biały pionowy blask południa zamazywał cienie i Żiacka wyglądała jak zaułek wieczności albo ikona (D, 75).

Mała ulica w Levoczy w słonecznym blasku południa traci cechy realne, narratorowi kojarzy się ona bardziej z wiecznością czyli nabiera cech abstrakcyjnych.

Ma tu miejsce nie tylko ciekawe spostrzeżenie estetyczne, ale „przesunięcie”<sup>43</sup> metafizyczne. Pisarz przenicowuje realny świat, odbiera mu niejako aspekt ontologiczny. Narrator ogranicza wymiar realny w celu połączenia świata materialnego i niematerialnego, aby ostatecznie przedstawionemu przez siebie światu nadać cech pierwotnej jedności rzeczy.

Wieczność obrazowana jest przy pomocy światła. Świat abstrakcyjny wyłania się z transparentnej warstwy i nakłada się na świat realny. Ten proces „unaoczniania” (KSt, 133) niepoznawalnego jest wpisany w obrazowanie estetyczne, które ostatecznie służy do poznania epistemologicznego:

Gęste niebo odrywa się od horyzontu. W tym pęknięciu widać blask innego świata. Ci, co umierali, myśleli, że idą tam (D, 6).

To czego istnienia można jedynie się domyśleć, przybiera postać substancji albo materii dającej się poznać za pomocą zmysłów. Świat abstrakcyjny przejawia się w

---

<sup>43</sup> „Metafora stanowi fikcję metafizyczną w tym sensie, że w jej przedmiocie zaznacza się przedstawienie albo odkształcenie poszczególnych kategorii” - wspomina K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 127. W skrócie: (Kst).

postaci światła obecnego w rzeczywistości fizycznej, którą można poznać sensualistycznie.

W kolejnej egzemplifikacji narrator potwierdza, że postrzeganie estetyczne może zachodzić w drugą stronę:

Powietrze stało w miejscu napięte do ostateczności i nie mógł się w nim ukryć żaden dźwięk. To, co zwykle cichło po chwili, teraz trwało bez końca, bo taki mróz ścina nawet czas, stapia go w jedno ze światłem i powietrzem. Ta nowa materia miała dźwięczność metalu (D, 116).

Ma tu miejsce zjawisko „fikcji estetycznej”<sup>44</sup> - mróz nie tylko „ingeruje” i oddziałuje na abstrakcję, ale i czas łącząc się ze światłem i powietrzem. Narrator łamie jednoznacznie granice między nieuchwytnością a namacalnością.

Czas nabiera cech zjawisk, które można poznać w empiryczny sposób. Zmieszany z powietrzem i światłem tworzy nową materię. Podobnie jest z powietrzem:

Powietrze jest jak zimny atrament, splywa asfaltowymi drogami, rozlewa się i krzepnie w czarne jeziora (D, 5).

Powietrze jest odczuwalne jedynie przy pomocy ruchu, tu natomiast został nadany mu „pozór percepcyjny” (KSt, 132), czyli złudzenie widzialności. Można je teraz również zobaczyć. Nabiera ono konkretnej barwy i określonej postaci.

Stasiuk łączy tu wrażenia, które „pochodzą z różnych perceptorów” (KSt, 132). Widoczna tu synestezja, “wygląda na rozkojarzenie doznań zmysłowych” (KSt, 132). Ma to wszystko pewne uzasadnienie i potwierdzenie, gdyż na końcu „Dukli” powiada:

Szło o to, czy wywiodę byt z niebytu, czy też niebyt zrównam z bytem i kosmos połknie logos jak gęś połyka kluskę (D, 123).

Przy czym u Stasiuka niebyt może oznaczać nieobecność i wieczność. Rozbieżność tych pojęć nie przeszkadza pisarzowi. Wszystko składa się bowiem na jedność bytu, a granice między przeciwieństwami zacierają się.

---

<sup>44</sup> „Fikcja estetyczna jest to nadanie przedmiotowi nieestetycznemu statusu estetycznego, a w szczególności przesunięcie lub utożsamienie różnego rzędu kategorii estetycznych. Przejawem tego typu fikcji może też być zaniechanie kwalifikacji estetycznych wobec przedstawionej rzeczy. Przedmiot realny wieloprzejawowo manifestuje swoją zmysłowość, przedmioty fikcji mogą być wręcz pozbawione jakichkolwiek charakterystyk estetycznych. Możliwość tworzenia estetycznego jest prawie nieograniczona” - wspomina K. Stępnik, s. 132.

### 1.3.10 Abstrakcja na tle opozycji zmysłów

Niewidzialna nieruchomość sączyła się z niebios i wypełniała zakamarki, dziuple, jamy pod korzeniami (...) wnętrza drzew, ludzkie powłoki (...) myśli, sny, strach przed zaśnięciem (...). Pokusa zawsze przybiera postać estetyki. Gwiazdy mżyły migotliwymi igiełkami. Rzeczy nieobojętne, obojętne i piękne przywołują nas na swój skraj i być może patrzą jak chwiejemy się nad przepaścią, po równo tknięci pragnieniem i strachem. Rzęciowe światło księżyca stygło i drżało w dolinie u naszych stop (D, 117).

„Niewidzialna nieruchomość” jest czymś tajemniczym, nieuchwytnym, nieopisywalnym a przede wszystkim nie daje się poznać zmysłowo. Narrator nie docieka, czym jest owa pokusa. Próbuje uchwycić jej obecność przez swoistą opozycję, czyli oddziela ją od tego, co jest widoczne ludzkim okiem jak na przykład: w opisie księżycowego światła, gwiazd, jak również od tego wszystkiego, co ukryte jest przed wzrokiem ludzkim. Abstrakcyjne „ociera się” o zmysłowe poznanie, pomija je i przedostaje się do świata onirycznego człowieka. „Niewidzialna nieruchomość” kieruje się zatem w miejsca niedostępne ludzkim zmysłom. Pozostaje ona poza zasięgiem doświadczenia sensualistycznego, jedynie ciemność, migoczące światło księżyca i gwiazd wymyka się ludzkiemu poznaniu. Człowiek może sobie jedynie to wszystko wyobrazić. Odwieczny topos niewyraźnego sięga do manierystycznej poetyki kontrastu, poetyki antynomii. Niewyraźne staje się dopiero widzialne na przestrzeni utworu. Język wydaje się w tym przypadku „walczyć” o swój autorytet.

#### Resümee

Estetyka Stasiuka jest sformułowana implicite, zatem można ją dostrzec wyłącznie w kontekście utworów.

W jego twórczości można dopatrzeć się inspiracji filozofią Platona, a także zbieżność z myśleniem Wolfganga Welscha, Karla Rosenkranza, Romana Ingardena.

W tym rozdziale podjęta została próba wyodrębnienia i uporządkowania brzydoty na płaszczyźnie estetycznej z odwołaniem się do Karla Rosenkranza, który w swojej rozprawie zatytułowanej „Aesthetik des Häßlichen“ podnosi brzydotę do kategorii estetycznej dokonując najpierw wstępnego podziału estetyki i wyróżniając kolejno: estetykę jako ideę piękna, estetykę jako nazwę związaną ze sztuką i estetykę jako system reguł w sztuce z wyobrażeniem piękna.

Pojmowanie estetyki jako idei piękna należy do metafizyki, czyli odnosi się również do świata poza- fizycznego, a więc do rzeczywistości pojęciowej. Stąd metafizyczna koncepcja idei piękna została odniesiona do platońskiej teorii piękna mające dualistyczny charakter. Piękno w bycie fizycznym jest odbierane zmysłowo i jest zazwyczaj nietrwałe, piękno w bycie idealnym nie ulega zmianie. Idee można odnaleźć w rzeczywistości fizycznej i doszukać się w istnieniu wielu rzeczy. Byt fizyczny jawi się w postaci materii, która jest niejednorodna i zmienna, ale przechowuje pamięć piękna, zatem dąży do ostatecznego połączenia z bytem idealnym. Materia jest częścią odwiecznej idei zmierzającej nieustannie do regresji, aby w ten sposób połączyć się ostatecznie z ideą piękna.

Piękno i brzydota wydają się być nierozdzielne i przez to idee piękna nabierają również cech ontologicznych.

Podjęta została próba odpowiedzi na pytanie, skąd wzięła się brzydota w kosmosie. Rosenkranz tłumaczy powstaniem jej z pierwszej mgławicy. Tym samym sięga on do prapoczątku, kiedy to brzydota przyjęła postać bliżej nieokreślonych substancji, z czasem ulegając przeobrażeniom i różnicowaniu. Stasiuk wspomina również o „pierwotnej substancji mroku” (D, 120) w odróżnieniu jednak od tradycji biblijnej i mitologicznej nie docieka, czym tak naprawdę była owa substancja. W wyobrazeniach tego pisarza zaistniały porządek świata ulegnie regresji i powróci do pierwotnej jedności. Pisarz podkreśla cały czas dualistyczny charakter świata i nieustannie wznawia próbę rekonstrukcji momentu, w którym dokonał się akt rozbicia (D, 7). W odróżnieniu od Rosenkranza brzydota w myśleniu Stasiuka nie pozostaje odizolowana od idei piękna. Brzydota jest jedynie stanem pośrednim w odwiecznym dążeniu materii do doskonałości i wieczności. Przy czym byt pozarealny, idealny pozostaje dla niego pozbawiony pierwiastka boskiego. Istnieje on na płaszczyźnie wyobrazeniowej i intuicyjnej za pośrednictwem światła i licznych epifanii. Pisarz wydaje się nawiązywać również do filozofii gnostycznej zakładającej jedność wszechrzeczy. Materia odradza się sama z siebie. Dokonuje się tym samym odwieczne połączenie dwóch przeciwieństw: destrukcji i odrodzenia materii. Brzydota jako zjawisko niejednorodne, mocno zróżnicowane przybiera różną postać. Narrator „Dukli” wznawia nieustanne próby zatarcia granicy między realnością a abstrakcją. Jest to chęć sprowadzenia abstrakcji do świata realnego, aby w ten sposób przybliżyć opisywaną rzeczywistość do pierwotnej jedności idei i materii. Stąd pisarz nieustannie eksperymentuje na płaszczyźnie słowa i pojęcia, materii i obrazu dokonując w ten sposób swoistej „reinterpretacji estetycznej” (SM, 33). W ten sposób pozostająca na płaszczyźnie realnej, ale już w abstrakcyjnym ujęciu

brzydota ulega przeobrażeniom, natomiast zjawiska z natury piękne zostaną celowo oszpecone, aby w ten sposób sprowadzić je do pierwotnej jedności (jakości) wszechrzeczy. Pisarz celowo wyostża brzydotę konfrontując ją tym samym i z pięknem przyrody, mitu czy *sacrum*. Piękno wydaje się być zachowane w warstwie transparentnej.

Narrator stara się wręcz eksperymentować na materii, przekształca ją, pozbawia wartości ontologicznych, świadomie i celowo wyszukuje szokujące i wzbudzające lęk miejsca.

Na płaszczyźnie realnej zjawisko brzydoty zostało potraktowane bardzo umownie i uległo przesunięciom semantycznym. W tym przypadku brzydota może oznaczać dewastację i rozkład, zalegające w naturze śmieci, odpadki, zbędne i nieprzydatne przedmioty, zepsute rzeczy codziennego użytku, pozostałości po upadłym przemyśle, przybierać postać tandety i kiczu. Warto wspomnieć, że zjawisko to mocno powiązane jest z ubóstwem i brakiem świadomości mieszkańców opisywanych miejsc. Sam obraz brzydoty pokazany został jakby ulegał gradacji począwszy od odrażających i smutnych opisów poprzez spojrzenie na tandetę i kicz a skończywszy na lirycznym ujęciu miejsc bardzo pospolitych i niepozornych.

W przybliżonym opisie zdewastowanej toalety publicznej widoczna jest eskalacja dewastacji, zaniku, unicestwienia, a nawet śmierci i znikomości świata. Ocalałe przedmioty i urządzenia są jedynie fragmentami lub resztą tego, co stanowiło wcześniej całość. Stąd materia ulega zanikowi, destrukcji, aby ostatecznie zniknąć nabierając przy tym pewnej lekkości i powrócić do pierwotnej jedności.

Kolejnym przykładem brzydoty są ciągi enumeracyjne w postaci tandety i kiczu. Jest to reistyczne ujęcie kondycji człowieka w procesie zmian historycznych, na tle politycznej unifikacji komunistycznej oraz widoczny jest „proces transformacji” (Z, 150) tego zjawiska w nowych warunkach społeczno-politycznych. W tym przypadku przedmioty stają się tekstem o wielowarstwowej strukturze, gdzie w miejsce kultury wysokiej i oryginalnego folkloru nakładają się kolejno pozostałości po PRL-u, a na te z kolei pierwsze symptomy tandety napływającej z zachodniej i wschodniej granicy. Tandeta przybiera eklektyczny charakter, jest zatem nawarstwieniem brzydoty z różnych epok, przeplataniem się różnych kiczowatych stylów. Na przykładzie opisu wiejskiego kiosku (OG, 13 -14) narrator opowiadania ironicznie przedstawia zderzenie się dwóch skrajności na płaszczyźnie kolorystycznej: szarości typowej dla PRL-owskiej rzeczywistości i kiczowatych barw nowej epoki. Odwołując się do symboliki Starego i Nowego Testamentu poddaje kolory poszczególnych towarów ciekawej interpretacji, odwołując się do konkretnych wydarzeń i postaci biblijnych.

Jest to swoista estetyzacja codzienności, w której to ciągi reistyczne są ikonicznym ekwiwalentem zmian społeczno-politycznych.

W opisie żmigrodzkiego targu sam narrator ulega „przeżyciu kiczowatemu” (AB, 51). Zwiewne materiały dają poczucie ulgi i przyjemności, wytchnienia od codziennych trosk i przytłaczającej szarej rzeczywistości. W takim doznaniu idea piękna jest wyparta przez potrzebę hedonistyczną. Jest to pragnienie iluzji z pominięciem jakiegokolwiek krytycznego myślenia. Kobiety koncentrują się tylko chwilowo na wystawionym towarze, ich myśli podążają w kierunku marzeń i wspomnień, odczuwając najwyraźniej ukojenie. Osoba narratora ulega również „przeżyciu kiczowatemu” i przenosi się w okres dzieciństwa, przywołując w swoich wspomnieniach postać dziadka, przyklękającego przed ozdobioną komodą i wymawiającego poszczególne strofy litanii. Kicz pojawia się w sferze *sacrum*. Pewnych analogii można dopatrzeć w się w liryku Mirona Białoszewskiego zatytułowanym „Karuzela z Madonnami”. Jest widoczne przejście kiczu z płaszczyzny *profanum* do *sacrum*, jak i zderzenie się kultury wysokiej z niską.

Brzydota u Stasiuka może oscylować na granicy tragizmu i fascynacji. W podanych opisach napotkani ludzie wydają się dzielić los odrzuconych przedmiotów. Taki stan rzeczy przyczynia się do degradacji tych miejsc i ich mieszkańców. Autor nie poprzestaje na szokujących obrazach wysypisk rupieci i gratów, zwałów śmieci, dostrzega coś innego, zupełnie zaskakującego, odkrywa próbę ponownego przywrócenia przydatności do niedawna jeszcze zbędnych. Przedmioty-rupiecie tracą na swej jednoznaczności, zostaje im nadana pragmatyczna wielofunkcyjność.

Osobliwym przykładem takiego fenomenu są rromskie domy w słowackim mieście Krompachy (Jadąc, 263). Zbudowane z fragmentów innych domów, odpadków, wspierają się o pionową ścianę skały tworząc w ten sposób konstrukcję wzbudzającą jednocześnie podziw i przerażenie. Tajemnica wydaje się tkwić w społeczności rromskiej, oddającej się temu zajęciu z archaicznym wręcz upodobaniem zbieractwa. Mieszkańcy pobliskiego slamsu szybko się asymilują wśród wraków samochodów i unoszących się na wietrze torebek foliowych wygrzebując ze zwałów śmieci, przedmioty nadające się jeszcze do użytku.

W obrazowaniu narratora dostrzega się bardziej nieukrywaną fascynację odkrytym zjawiskiem niż ubolewanie nad całą sytuacją.

Narrator mocno wysubtelnia obrazy pospolitości i niepozorności. Zgodnie z zasadą *mimesis* sięga on po wiarygodny opis danego miejsca, a następnie za pomocą figur retorycznych przeobraża przedstawioną rzeczywistość.



Przykładem takiego artystycznego ujęcia brzydoty jest opis pograżonego w odwilży styczniowego dnia (D, 37). Ponury zimowy dzień przypomina bardziej trwający nieustannie zmierzch. Szarość materializuje się, przybiera postać bliżej nieokreślonego żywiołu, odbiera niejako istnienie poszczególnym rzeczom, nawet zjawiskom niezależnym od pogody.

Kształty i kolory tracą na swojej wyrazistości, Dukli w tym samym dniu „grozi nieistnienie” (D, 39), miejski ratusz zamienia się w element z scenografii teatralnej, pozostając tym samym w świecie przedmiotów umownych. Takie postrzeganie rzeczywistości odsyła do pierwotnej jedności rzeczy, do prapoczątku, kiedy świat pozostawał jeszcze nieuksztalowany.

Stasiuk wydaje się jakby celowo wyostrza ten kolor, aby w kolejnym fragmencie nadać mu zupełnie inny charakter. Szara barwa w dalszym ciągu nie zanika, jest wszechobecna, nabiera atrybutów wodnego żywiołu i przenosi się na płaszczyznę dźwięku. Spadające krople deszczu na dachy starych domów wygrywaną „meteorologiczny kurant“ (D, 38). Woda „wiruje”, „brzęczy”, „kapie”, „stuka”, „meandruje”, „sączy się” (D, 38). Rytm w podanym fragmencie staje się dominantą, natomiast w warstwie semantycznej pojawia się melodia w postaci „meteorologicznego” kuranta dopełniona przez element wizualny, stąd akustyka i obraz stanowią harmonijną całość. Nie tyle brzydota, co słotny dzień prowincjonalnego miasteczka ulega wysubtelnieniu i liryzacji poprzez nadanie melodyjnych walorów.

Kolejnym przykładem liryzacji ustronnego miejsca jest opis sklepiku w Spišskiej Belej (Dziennik, 100). Narrator wyraźnie nadaje cech baśni skromnemu miejscu, w którym sprzedaje się piwo i papierosy. „Niski dom” (Dziennik, 100) z otwartymi drzwiami znajdujący się na polanie leśnej i wydobywające się światło z okien jest częstym motywem dziecięcej opowieści. Widok ten niejako zachęca narratora do powtórzenia baśniowego scenariusza. Słabo oświetlone wnętrze sklepiku zamienia się w obraz zapamiętany z dzieciństwa, a wystawiony towar urasta do przedmiotów tajemniczych.

Język narratora kształtuje nową materię, która podważa, deformuje a nawet niszczy znaczenie poszczególnych jednostek leksykalnych. Deformacja świata, również swoista reinterpretacja mitów, dokonuje się głównie za sprawą tropów stylistycznych, stąd wyłania się nieoczekiwany i zdumiewający obraz letniej nocy w postaci ciężkiej i otyłej kobiety, która „obzarta” z trudem podnosi się od stołu i idzie spać (D, 5).

W prostym obrazie małej uliczki Levoczy pogrążonej w słonecznym blasku południa (D, 47) abstrakcja nabiera cech ikonicznych. Wieczność obrazowana jest przy pomocy światła oświetlającego spokojny zakątek miasteczka. Ma tu miejsce nie tylko ciekawe postrzeżenie estetyczne, ale „przesunięcie” (KSt, 132) natury ontycznej. Pisarz odbiera aspekt realny tego miejsca, aby wpisać je niejako w świat abstrakcji. Świat abstrakcyjny wyłania się z transparentnej warstwy i nakłada się na realny. Powstaje w ten sposób proces „unaocznienia” nieoczywistości (KSt, 133). To czego często można się jedynie domyślać przybiera postać substancji albo materii dającej się poznać za pomocą zmysłów.

W kolejnym fragmencie „Dukli” narrator łamie ewidentnie granice między nieuchwytnością a namacalnością. Przykładem tego może być ujęcie czasu, które wraz z powietrzem i światłem stanowi nową materię (D, 116). Stąd czas można odebrać za pomocą zmysłów. Czas i powietrze podlegają złudzeniu widzialności tym samym narrator nadaje im „pozór percepcyjny” (KSt, 132).

Na koniec narrator podejmuje próbę uchwycenia obecności abstrakcji przez opozycję sensualistycznego poznania. W ten sposób abstrakcyjne koreluje ze zmysłowym poznaniem, pozostając poza zasięgiem ludzkich zmysłów. Dostępne ludzkiemu poznaniu pozostają jedynie światłość i ciemność. Narrator buduje poetykę kontrastu i tak jak to miało miejsce w manierystycznej poezji baroku niewidzialność można dostrzec na przestrzeni tekstu.

## 1.4 Światło w kompozycji „Dukli”

„Dukla” Andrzeja Stasiuka ma kompozycję światła organizującego przestrzeń utworu na wszystkich jego poziomach. Światło powołuje poszczególne obrazy i je zmienia. Narrator stara się podkreślić i wzmocnić jego znaczenie. Staje się ono centrum swoistych eksperymentów językowych podmiotu wynikających tak naprawdę z jego myślenia filozoficznego, postrzegania i wyobrażenia światła w obserwowanych miejscach. Można rzec, że „Dukla” ma cechy traktatu, czyli rozprawy podejmującej problematykę natury filozoficznej, swobodnie rozwijającego interpretacje ontologicznego porządku nie tyle świata, co przede wszystkim światła. Wydaje się być traktatem o świetle wplecionym niejako w podkarpacki pejzaż.

Zatem światło u Stasiuka pojawia się nie tylko w estetycznym myśleniu, ale również ontologicznych i epistemologicznych rozważaniach. Przybiera zatem wiele znaczeń jak: zmysłowe, symboliczne i metafizyczne, które tworzą nierozdzielną całość na przestrzeni utworu.

Obecność tych wszystkich sensów ma logiczne uzasadnienie.

Stasiuk nie zatrzymuje się jedynie na zjawisku iluminacji, ale dokonuje eksperymentów ze światłem. Pisarz zmienia obraz i wyobrażenie światła w tradycyjnym ujęciu. Rozwarstwa światło ma kilka płaszczyzn znaczeniowych. Załamują się przez to jego granice pola semantycznego. Dokonuje się to dzięki metaforze i innym figuram retorycznym, co zmienia strukturę rzeczywistości, przekształca ją i deformuje nie tylko na przestrzeni filozoficznej, ale również ikonicznej<sup>45</sup>.

### 1.4.1 Impresjonistyczny charakter światła

Światło jawi nam się najczęściej jako coś do końca nieokreślonego, pozbawionego jednoznacznego kształtu, bogate w swej różnorodności. Jego obecność pozwala widzieć świat. Zarówno to naturalne, jak i sztuczne często istnieje tylko w tle, aby uwidocznić i wyostrzyć przedmioty i postaci. Cechy światła łączą się z cechami

---

<sup>45</sup> „Stasiuk od początku czuł się poetą, a to oznacza, że cały czas szukał prawa do metaforycznego rozpasania, szukał filozoficznego uzasadnienia dla użycia przenośni i porównań jako narzędzi opisu świata a nie stylistycznych ozdób” - wspomina Przemysław Czapliński w: *Gnostycki traktat opisowy* w: „Kresy” 1998 (1), s. 142.

powietrza. Lekkość i brak konkretnej formy sprawia, że jest ono wszechobecne. U Stasiuka przedstawia się to jeszcze inaczej.

Utwór, jak już zostało wspomniane, jest oparty na kompozycji świetlnej - „Dukla” staje się sumą obrazów spiętych zmiennym światłem.

Pisarz z impresjonistyczną fascynacją przygląda się jemu i wychwytuje najsubtelniejsze detale w jego barwie.

No i wciąż wracam do tej Dukli, żeby oglądać ją w różnych światłach i porach. Na przykład wtedy w lipcu, gdy niebo zasnuwane było duszną, mleczną poświatą burzowej pogody (...). Trzeba je nachodzić w różnych porach dnia i nocy i gdy nuda wyrzuci nas jednymi drzwiami, trzeba spróbować od innej strony, oknem albo szosą od Żmigrodu lub Bóbrki, aż stanie się ten rodzaj cudu, w którym światło załamie się w przedziwny sposób i splecie z czasem w przejrzysta tkaninę (D, 13).

Narrator staje się luministą, który próbuje uchwycić zmieniające się nieustannie światło w zależności od pory dnia i roku.

Zostaje ono pokazane z malarską pasją, przedstawione w postaci żyłek, pęknięć, smug, plam, srebrnego węża, światłocieni, światła płynnego, odbijającego się na przedmiotach pod wpływem wiatru i temperatury. Wydaje się to być „ciągła gra światłocienia; gra kolorów i odcieni. Plam jasnych i ciemnych, ruchomych i statycznych”<sup>46</sup>.

Z drugiej strony światło może współgrać z materią i tworzyć z nią pewną całość. Wówczas przybiera postać określonej faktury i zaczyna się materializować jak na przykład w tej nocnej scenerii:

A potem, wieczorem, wyroiły się jętki jednodniówki wyglądało to jak śnieżna burza. Dookoła kilku latarni w środku wsi kłębiły się miliony stworzeń. Rzęciowe światło gasło w miarę jak z rzeki nadciągały białe fale owadów. Cieleśna materia gęstniała wokół blasku i w końcu u reflektorów zawisły wielkie rozedrgane kule (D, 15).

Światło przyjmuje obrazy konkretnych materii przybierającej na kształcie i sile.

#### **1.4.2 Dualizm światła**

Światło pozostaje w opozycji jasności i mroku, przy czym ten dualizm nie jest klasyczny, wystarczy spojrzeć na okładkę „Dukli”.

---

<sup>46</sup> M. Nawrocki, *No wiec Dukla. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka* w: „Dekada literacka” 1998 (4), s. 14.

Opozycja jasności i ciemności jest tu odwrócona, słońce pozostaje w czerni, jemu przypisywany jest egzystencjalny pesymizm, zza dziwnej figury przenika światło. Przy czym światło to nie jest jednolite, w rzeczywistości są to dwa różne światła, z dwóch różnych źródeł. „Czarna nieobecność światła” i światło będące w rzeczywistości, „która na co dzień znaczy jedynie krawędzie”. Ciemność, czyli „czarna nieobecność światła” nabiera inskrypcji biblijno-mitologiczno-baśniowych: „sięgnie po swoje jak wygnany syn z bajki, powracający po latach do domu” (D, 16). W „czarnej nieobecności światła” pojawia się blask, który można utożsamić z platońską ideą pozostającą w świadomości człowieka. Stąd w twarzy przedstawionej figury pojawiło się jasne odbicie bytu nieskończonego.

Jeszcze inaczej został zinterpretowany rysunek (ilustracja nr 2 s. 193) umieszczony na okładce utworu przez Przemysława Czaplińskiego, który stwierdza już na początku, że: „uderzy nas mnogość malarskich porównań stosowanych przez Stasiuka, gdy zwrócimy uwagę na zbieżność zachodzącą pomiędzy obrazowaniem językowym i techniką zastosowaną przez rysownika. Zastanawiają na tym rysunku dwie rzeczy: postać oraz dziwna gra światła i ciemności trudno wytłumaczalna gra jasności ciemności stanowi intrygujące zjawisko na rysunku. Postać, zdaniem krytyka, przypomina 'obrazy Chagalla' i określa ją jako 'Bogo-człeko-aniola' (...). I właśnie ta dziwna, trudno wytłumaczalna gra jasności i ciemności, światła i cienia stanowi drugie intrygujące zjawisko na rysunku. W lewym dolnym rogu grafiki widać coś, co przypomina zachód słońca: słońce schowało się za budynki, a ponad linią dachów widać tylko poświatę i promienie. Ale poświata słoneczna jest mroczna, zaś promienie tylko lekko rozświetlone (...). Światło w tym świecie dziwi i boli”<sup>47</sup>.

W przedstawionym dualizmie przeważa czerń. Kolor ten jest symbolem pregenezyjskiego początku i apokaliptycznego końca. Istniejący świat jest jedynie „chwilowym zakłóceniem w chwilowym przepływie światła” (D,16). Jeden z badaczy twórczości Stasiuka dopatruje się elegijnego charakteru tego utworu<sup>48</sup>:

'Dukla' przypomina elegię. Niby sielankowe pejzaże, spokój i równowaga, wschodzące słońce oświetlające zbocza, doliny i drogi wywołujące uspokojenie, ale ton smutku, temat śmierci, pożegnania, rozgoryczenia przeczą harmonii.

Światło przenika wszystko:

To samo słońce świeciło na Szembek, na kościół i na drewniany sracz w kącie podwórka. Przenikało witrynę i naszą skórę. To samo słońce ożywiało w myśli trupa Amalii (D, 59).

---

<sup>47</sup> P. Czapliński, *Gnostycki traktat opisowy*, w: „Kresy” 1998 nr 1, s.143.

<sup>48</sup> W. Kaliszewski, *Podróże do Dukli*, w: „Więź” 1998 nr 2, s. 256

Światło oscyluje nie tylko między śmiercią i życiem, *sacrum* i *profanum*, materią i abstrakcją, ale pozostaje w estetycznej opozycji do piękna i brzydoty. Wyostża i jednocześnie zaciera różnice pomiędzy nimi.

### 1.4.3 Metafizyczność światła

Światło nie jest jedynie lirycznym opisem przedstawionego świata, lecz potwierdzeniem filozofii i mitu pierwotnej jedności idei i materii.

Pisarz przyznaje, że zawsze chciał napisać książkę o świetle:

Zawsze chciałem napisać książkę o świetle. Nie potrafię znaleźć rzeczy, która bardziej przypominałaby wieczność (D, 49).

W samym ujęciu autora światło utożsamiane jest z wiecznością, czyli w jego założeniu jest transcendentne.

Dukla, małe podkarpackie miasteczko stanowi centrum rozważań pisarza o świetle. W tym prowincjonalnym miasteczku niepozorne i pospolite staje wobec niepoznawalnego. Widoczne są tu ślady innego bytu, miejsca pęknięć, „szczeliny istnienia”, przez które przedziera się światło tkwiące, w każdym przedmiocie, wydobywa się z niego i powraca do pierwotnej prajedni, nadaje ono istniejącej rzeczywistości cech abstrakcyjnych. Przejawia się zatem jako wieczność i nieskończoność. Istotne jest również to, że zachodzi w nim swoiste przesunięcie w strukturze ontologicznej. Przybiera ono postać substancji i materii. Natomiast materia pod jego wpływem zmienia się. Światło powołuje do istnienia poszczególne byty lub skazuje je na nieistnienie, zatem materia ulega jego demiurgicznej kreacji lub unicestwieniu. Przybiera więc postać bliżej nieokreślonej siły:

gdy jechałem w kwietniu pociągiem do Dukli, a światło raz po raz powoływało byty i poddawało je zagładzie z chłodną, nadprzyrodzoną obojętnością (D, 52).

Światło zawsze „dzieje się” (D, 12). W ten sposób tworzy się nowa przestrzeń w niepozornym miejscu nie podlegająca prawom fizyki, niepostrzeżenie przysłaniająca świat realny.

Małe niepozorne miasteczko nabiera cech wyjątkowych, staje się centrum dociekań metafizycznych pisarza. W nim niejako ukryte jest źródło światła. Dukla to destrukcja materii, światło staje się zatem bardziej materialne, bardziej namacalne wraz zanikaniem tego miejsca. Miejsce to znajduje się niejako w „regresyjnym ruchu

materii<sup>49</sup>, zmierzającym do nicości albo prapoczątku. Zatem to podkarpackie miasteczko może stać się początkiem i zarazem końcem wszystkiego. Automatycznie nabiera cech mitycznej wspólnoty, kiedy to światło stanowiło całość z materią w pierwotnym prabyćcie. Materia w „Dukli” jest pełna pęknięć i prześwitu, niestabilna i krucha, podważane są jej racje bytu:

Być w Dukli oznacza stanąć wobec nieoznaczności, istnienia 'poluzowanego', uchylającego się wszelkim ekonomiom bytu i wartości. Być w Dukli stanąć przed obiektami na poły zbędnymi, wychylającymi się ze strumienia czasu. Dlatego miasteczko jest pełne śladów<sup>50</sup>.

## Resümee

Światło u Stasiuka jest potwierdzeniem mitycznej i fizycznej (Platon) jedności świata. Dla autora jest ono utożsamiane z wiecznością, czyli transcendentne. Pisarz przyznaje się, że zawsze chciał napisać książkę o świetle. Dukla staje się dla niego centrum rozważań na ten temat. W tym prowincjonalnym i niepozornym miasteczku narrator dopatruje się śladów innego bytu w licznych pęknięciach, „szczelinach między wymiarami” (D, 16). Światło pada na słabą materię, wydobywa się z niej i wraca do prapoczątku, stąd „zawsze dzieje się” (D, 12). Materia w tym miejscu zanika, pozostaje w regresyjnym ruchu (SU, 160). W ten sposób Stasiuk otwiera nową przestrzeń, niepodlegającą prawom fizyki, w której to światło przybiera postać materii, natomiast ta druga znika.

Narrator odwraca normalny porządek rzeczy, materia stanowi jedynie tło, światło wysuwa się na plan pierwszy.

Wybór podkarpackiego miasteczka jako miejsca, w którym objawia się wieczność, wydaje się być dalekim echem wierzeń w przyjście Mesjasza. Wystarczy spojrzeć na tradycję biblijną. Świadcami przyjścia Zbawiciela są postaci spoza centrum.

W małym zapomnianym miasteczku objawia się największe i najpotężniejsze, czyli nieskończoność i wieczność. Dukla jest zatem mikroświatem przechowującym tajemnicę.

---

<sup>49</sup> Krytycy zauważyli podobne zjawisko już u Schulza, u Stasiuka objawia się to jeszcze inaczej. Więcej w rozdziale: „Inspiracje Schulzem”.

<sup>50</sup> K. Uniłowski, s. 160.

## 2 *Homo geographicus*. Fascynacja geografią w kontekście autobiograficznym

Część druga pracy wymaga pewnego wyjaśnienia i sprostowania. Aby nie powielać już i tak sporych badań odnoszących się do złożonej problematyki środkowoeuropejskiej<sup>51</sup>, rozprawa zostanie przeprowadzona w kierunku analizy badawczej, gdzie dokładniejszej uwadze zostanie poddany aspekt geograficzny i autobiograficzny szczególnie widoczny w „Dzienniku okrętowym”. W tym przypadku „imaginacja i przestrzeń” stanowią główne wytyczne „geobiograficznego pisania”<sup>52</sup>

Pisarstwo Stasiuka jest nierozłączne z geografią, tym samym wpisuje się w interdyscyplinarne zainteresowania przestrzenią w kontekście kultury. Tak przybierające na sile zjawisko wyraźnego manifestowania i zafascynowania geografią nazywane jest „zwrotem topograficznym”. W literaturze współczesnej reprezentują je teksty pisarzy, do których przykładowo możemy zaliczyć: Jurija Andruchowycza („Środkowowschodnie rewizje”, „Ostatnie terytorium. Eseje o Ukrainie”), Andrzeja Zawady („Bresław. Eseje o miejscach”), Jarosława Marka Rymkiewicza („Umschlagplatz”, „Kinderszenen”), Aleksandra Kaczorowskiego („Praski elementarz”) i wielu innych. Zatem ich twórczość i twórczość Stasiuka wyznacza paradygmat najnowszych zainteresowań geografią i topografią w literaturze, jak i badaniach<sup>53</sup>.

### 2.1 Eseistyczna dyskusja o Europie Środkowej

W wspólnej książce Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka „Moja Europa” widoczne jest kontynuacja dyskusji na temat Europy Środkowej. Narrator „Dziennika okrętowego” wraz z ukraińskim pisarzem włącza się w dialog o Europie Środkowej,

---

<sup>51</sup> Niemniej jednak zachowane zostaną nawiązania do pierwszoplanowego problemu, jakim jest koncepcja Europy Środkowej, do której nawiązuje esej Stasiuka.

<sup>52</sup> Mirjam Goller, tamże, s.290

<sup>53</sup> Zjawisko to zwraca uwagę wielu badaczy już od dłuższego czasu. Warto tu wspomnieć przykładowo o „Studiach kulturowych. Teorii i praktyce” Chrisa Barkera, „Innych przestrzeniach” Michela Fouaulta, „Topographies” J. Hillis Miller, „Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnej miasta” Ewy Rewer, czy „Pamięci. Meteorologii oraz urojeniach”: środowoeuropejskiej geopolityce Andrzeja Stasiuka” Magdaleny Marszałek, „Postmodern Geographies”, Simona Michaela Schama.



któremu początek dał Milan Kundera 1984 roku w swoim głośnym eseju „Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej”<sup>54</sup>. Wówczas jego esej wywołał żywą dyskusję dotyczącą koncepcji Europy Środkowej. Czeski pisarz wyraził swój protest przeciwko utożsamianiu tej części kontynentu z Europą Wschodnią. Tym samym zakwestionował istniejący podział na Europę Wschodnią i Zachodnią przedstawiając go jako zdecydowanie błędny. Na łamach swego eseju chciał on wykazać całkowitą odrębność Europy Środkowej od Wschodniej szczególnie na płaszczyźnie kulturowej i historycznej. Za reprezentantów Europy Środkowej wybrał Czechy, Polskę i Węgry, natomiast Rosja utożsamiać miała Europę Wschodnią. Taki wybór nie był przypadkowy, gdyż ta część kontynentu nie należy wyłącznie do krajów słowiańskich, stąd ma charakter koegzystencjalny i heterogeniczny.

Na ostateczny kształt kultury tych narodów wpłynął czynnik historyczny, a mianowicie podział na łaciński Wschód i bizantyjski Zachód. Ten podział uwarunkowany położeniem geograficznym wpłynął na ich całokształt kulturalny. Można się zatem bez trudu domyśleć, że nowy podział Europy tuż po drugiej wojnie światowej okazał się w swych skutkach katastrofalny, gdyż z góry narzucał model kultury wschodniej, do tej pory obcej tej części kontynentu. Zdaniem Kundery błędem Zachodu stało się utożsamianie wpływu kultury z wpływami politycznymi. Autor eseju „Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej” starał się przede wszystkim wykazać jedność tych narodów z kulturą zachodnią przy jednoczesnym włączeniu ich do bloku wschodniego.

Kunderze udało się przywołać termin Europy Środkowej i rozwinąć dyskusję, która toczy się do dnia dzisiejszego. Tuż po opublikowaniu jego eseju pojawiły się kolejne głosy w tej sprawie. Nie sposób pominąć eseje György Konrada, Josefa Kroutvora, Drago Jančara i innych<sup>55</sup>.

Ogromny wpływ na dotychczasowe myślenie wywarło pojęcie *geopoetyki* pochodzące z dyskusji filozoficzno-literackiej<sup>56</sup>. W swym programie Krymski Geopoetyczny Klub w Moskwie zaproponował zamiast polityki, poetykę. W tym

---

<sup>54</sup> W pracy odwołam się do wersji niemieckojęzycznej tego eseju. Kundera, Milan, *Die Tragödie Mitteleuropas*, w: E. Busek/G. Wilfinger, „Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents“, Wien 1986.

<sup>55</sup> W polskiej literaturze warto wspomnieć o „Świadectwie poezji. Sześciu wykładach o dotkliwości naszego wieku”, Kraków 2000 Czesława Miłosza, czy choćby „Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem”, Kraków 1999 Aleksandra Fiuta.

<sup>56</sup> M. Marszałek, „Pamięć, meteorologia oraz urojenia”. Środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka, w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres polonistyki zagranicznej*, red. M. Czermińska, K. Meller i P. Fliciński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 540. W skrócie (Mar).

przypadku artyści mieli kształtować poetykę danego terytorium uwzględniając przy tym jego tożsamość, historię i wielokulturowy charakter. W najnowszych badaniach widoczna są próby połączenia pojęcia *geopoetyki* ze złożoną już i tak problematyką Europy Środkowej (Mar, 540).

Zatem „Środkowowschodnie rewizje” i „Dziennik okrętowy” nawiązują do problemu, który pojawił się w latach osiemdziesiątych, niemniej jednak mającego cały czas kontynuację w literaturze najnowszej. Warto tu wspomnieć „Praski elementarz” Aleksandra Kaczorowskiego (2001) wydany tuż po „Mojej Europie” i „Ostatnie terytorium” Jurija Andruhowycza (2002) podtrzymujące eseistyczny dialog o Europie Środkowej<sup>57</sup> czy wydana trochę później „Znikająca Europa” K. Raabe i M. Schnajderman.

Obaj pisarze próbują na swój sposób przedstawić fenomen Europy Środkowej jako „innej” (Mar, 540). Koncentrują się na miejscach im znanych i związanych z ich biografią. Oswajają z nimi czytelnika, z góry zakładając, że odbiorca niewiele może o nich wiedzieć. Tworzą topografię miejsc niechcianych i omijanych. W obu przypadkach Europa Środkowa wydaje się być Europą bardziej osobistą, „moją Europą”, widzianą bardzo subiektywnie. Zarówno u Stasiuka, jak i Andruhowycza to zadomowiona i bliska im przestrzeń topograficzna widziana z nowej perspektywy politycznej w nowej Europie. To Europa już zupełnie inna, która ma za sobą doświadczenia liberalnej polityki Austro-Węgier i totalitaryzmu. Każdy z pisarzy przedstawia „swoją Europę” trochę inaczej. Andruhowycz skupia się na losach swojego kraju spoglądając i mityzując dzieje swojej rodziny. Stasiuk w przeciwieństwie do Andruhowycza za wszelką cenę pragnie ominąć aspekt historyczny. Starannie unika porządku chronologicznego, zastępuje go czasem cyklicznym<sup>58</sup> albo najchętniej wyłamuje się z niego<sup>59</sup>. Koncentruje się zatem na swoich podróżach, przekracza granice i odwiedza miejsca na pobliskiej Słowacji, Węgrzech i Ukrainie, niemniej jednak z nieukrywaną nostalgią wspomina czasy cesarstwa Józefa Franciszka. Zatem są to podróże po środkowoeuropejskiej pamięci i świadomości.

---

<sup>57</sup> Oba eseje wydane zostały przez Wydawnictwo Czarne w serii Europa Środkowa.

<sup>58</sup> Stąd nawiązanie do meteorologii nie wydaje się być jedynie międzytekstową polemiką.

<sup>59</sup> In der Stasiuk'schen mitteleuropäischen Utopie der Aufhebung der Zeit (der Geschichte) in der Zeitlosigkeit (Geschichtslosigkeit) des Dauerns werden die Zigeuner zu Erkennungszeichen dieses Raum. Ihre Anwesenheit markiert die Grenzen seines Mitteleuropas. Sie sind selbst ein Synonym des Durativen, des Lebens „außerhalb der Geschichte“, „in purer Zeit und purem Raum“ (Dzo: 130) w: Magdalena Marszałek „Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk”, w: Katrin Berwanger/Peter Koster (Hg.), *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*, s.497.

W jego eseju „utracone obrazy, spajane melancholią, aktualizują się w realnych geograficznie, lecz odepchniętych przestrzeniach”<sup>60</sup> Są to głównie peryferie, które stawia w centrum swoich dywagacji środkowoeuropejskich.

W obu przypadkach widać odniesienia do *geopoetyki* środkowoeuropejskiej, czego przejawem jest choćby wspólnie napisana książka (Mar, 541). Tak, jak to miało miejsce we wcześniejszych esejach padają w ich tekstach nazwiska znanych pisarzy tej części Europy. Andruchowycz przyznaje się już w pierwszym zdaniu do zamiłowania ruinami jak u Danilo Kiša. Stasiuk nawiązuje do „nostalgii i utopii” György Konrada (Dziennik, 92) i „zabiera się do czytania: Danilo Kiša, Hrabala, Józefa Rotha, Dubravki, Ugrešića, *Wozaków* Esterházege, Jakuba Demla, Bulatovića, Joana Grošana i *Bildungsroman* Krzyśka Wargi” (Dziennik, 112).

Jest to „ujęcie geograficznej przestrzeni w kulturowych aspektach” (Mar, 539). U Stasiuka z upodobaniem do geografii i meteorologii, u Andruchowicza do ruin: „Od dzieciństwa pociągają mnie ruiny, ów szczególny ślad, osobisty osad minionego istnienia”<sup>61</sup> i wymienia kolejno ruiny zamków, przemysłowe, dróg, mostów, rzek, okrętów, cmentarzy, wsi. Są to przede wszystkim ślady tragicznej historii tych ziem. Niemniej jednak historia w jego eseju pozostaje na planie dalszym, gdyż dla narratora istotniejsze jest wyeksponowanie swojej osoby na tle losów swojej rodziny.

### 2.1.1 Meteorologia<sup>62</sup> i kartografia środkowoeuropejska

Stasiuk w swym eseju świadomie podejmuje grę z pojęciem Europy Środkowej jako określeniem meteorologicznym zdradzając przy tym znajomość esejów Milana Kundery, Drago Jančara<sup>63</sup>, czy Josefa Kroutvora<sup>64</sup>. Jest to spojrzenie na Europę

---

<sup>60</sup> Anita Frankowiak, „Śródkowoeuropejska świadomość przestrzeni w prozie Andrzeja Stasiuka” w *Polonistyka* 2008, Mińsk 2009, s. 294.

<sup>61</sup> J. Andruchowycz w, „Śródkowoeuropejskie rewizje” w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa*. s. 9.

<sup>62</sup> Peter Handke w wywiadzie dla włoskiego dziennika *La Stampa* 6 stycznia 1987 stwierdził: „Mitteleuropa hat für mich lediglich eine meteorologische Bedeutung. (...) Mitteleuropa, ein Begriff, den ich nie in einer ideologischen Bedeutung verwenden würde, ist eine Angelegenheit, die mit meteorologischen Erscheinungen verbunden ist” Handke nawiązuje w ten sposób polemikę z Kunderą, dla którego „Europa(Mittel) ist kein geographischer Begriff, sondern ein geistiger, gleichbedeutend mit dem Wort ‘Westen’“(Kundera, 133). Tutaj powtarzam za słowackim badaczem literatury i krytykiem Lado Kraljem w: „Die Darstellung Mitteleuropas in der slowenischen Literatur”

<sup>63</sup> Do wypowiedzi austriackiego pisarza nawiązuje Drago Jančar w „Brioni. Und andere Essays”. Jego zdaniem: „es sei schön, den Himmel und die Wolken, die über ihn (Mitteleuropa) ziehen, zu betrachten; man müsse aber auch einen Blick auf den Boden werfen“. Dalej podaje, „...in Mitteleuropa können sich auch Ideen, Menschen und Waren auf

Środkową z perspektywy czasu i po lekturze tekstów dotyczących debaty na temat jej idei i tożsamości<sup>65</sup>.

Jest to pisanie na poddany problem dyskusji literackiej i przybliżanie odbiorcy tej części kontynentu poprzez wybrane fragmenty „opisów topograficznych” (Mar, 543) i w przekorny sposób też meteorologicznych.

Wydaje się, że Europa Stasiuka wyłania się nieoczekiwanie za pośrednictwem meteorologii:

Gdy kiedyś wszystko rozsypie się, gdy wszystko zawiedzie, zostaną jeszcze więzi temperatur, wspólnota meteorologii (Dziennik, 103).

Narrator zaczyna często swoją wypowiedź od określenia zmian zachodzących w pogodzie, sięga często po metrologiczny opis, informuje czytelnika o procesach zachodzących w atmosferze w wybranych przez niego miejscach w wyraźnie określonej przez siebie przestrzeni. Pisarz meandruje w swojej pamięci i z retardacyjnym upodobaniem zaczyna często swoją wypowiedź od określenia pogody w konkretnych miejscach, co wpływa na strukturę opisywanej przestrzeni i rytmizację czasu<sup>66</sup> nadając mu jednocześnie właściwości cyklicznych. Wyrwa tym samym opisywane miejsca z ram historycznych:

Chwilami zza chmur wychodzi księżyc i wtedy widać, jak z godziny na godzinę zmienia się mapa topniejących śniegów. Odwilż uprawia kartografię w skali jeden do jednego (Dziennik, 137).

Albo:

Kończy się marzec i słyszę jak w ciemności z góry spływają śniegi. To jest tak, jakby świat zmieniał skórę niczym wąż. 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, który sam siebie wyczerpuje. Któregoś przedwiośnia spłyną nie tylko śniegi, ale i cała reszta. Bura woda zabierze miasta i wsie, i zwierzęta i ludzi, i wszystko wypłucze, aż po nagi szkielet ziemi. Meteorologia z geologią do spółki zrobią porządek z wątpliwą koalicją historii i geografii. Odwieczne weźmie za pysk przemijalne (Jadąc, 248).

---

der Erde so ungehindert bewegen wie am Himmel die Luft, der Wind und die Wolken“, s. 25- 26.

<sup>64</sup> W swoim eseju zatytułowanym „Europa Środkowa: anegdota i historia” stwierdza, że „Europa Środkowa jest dziś pojęciem zrozumiałym chyba tylko dla meteorologów” s,108.

<sup>65</sup> Tutaj odwołam się do dwóch esejów, w które wyraźnie nawiązują do tego pojęcia.

<sup>66</sup> „Die Raum und Zeit verbindende Kraft der Metrologie wird immer wiederangesprochen. Wetterschübe, Regenschauer und Kälteeinbrüche rhythmisieren nicht nur die Zeit, sondern strukturieren den Raum über die – bei Stasiuk negativ verstandene – Kartographie hinaus“ w: Mirjam Goller, tamże. s.297.

W meteorologicznym opisie narratora przeważają opady, wiatry i ciemność. Odwilż staje się wykładnikiem niepewnych i nieoczywistych losów ich mieszkańców. Zatem niż wydaje się wypełniać środkowoeuropejską przestrzeń Stasiuka: „teraz na betonowe slamsy za Kieżmarkiem, na lepianki koło Spišskich Vlachów spadł śnieg i upał lata zaczyna stygnąć w żyłach. Zamarza woda, wieje wiatr”(Dziennik, 92) „teraz padało niemal w całym dawnym Cesarstwie”(Dziennik, 122), „znów nad Galicją rozpostarł się niż”(Dziennik, 136), „ciemna chmura sięga od Pragi przez Wiedeń aż do Zagrzebia i Subotnicy, Preszów i „blednie przy słowackiej granicy”(Dziennik, 122).

Przywołane nazwy topograficzne odsyłają jednocześnie do teraźniejszości i przeszłości, pełnią funkcję orientacyjną i informacyjną. Stasiuk przygląda się szczególnie tej części kontynentu, za pomocą której pragnie zidentyfikować się jako mieszkaniec Europy Środkowo-Wschodniej i odnaleźć swoją tożsamość:

Oto, co znaczy być środkowym Europejczykiem: Żyć między Wschodem, który nigdy nie istniał, a Zachodem, który istniał zanadto. Oto, co znaczy żyć “w środku”, gdy ten środek jest tak naprawdę jedynym realnym ładem. Tylko tyle, że ten łódź nie jest stały. Przypomina raczej wyspę pływającą. Ba może wręcz okręt poddany prądom i wiatrom East-West i odwrotnie. Strony świata, tak jak żywioły, są czymś z pogranicza symbolu, alegorii i fatalnego konkretnego (Dziennik, 136).

Bycie „w środku” to zdanie się na „prądy i wiatry East-West”. Jest to próba ujęcia kondycji mieszkańca Europy Środkowej przy bardzo ewidentnym wyeksponowaniu odczucia nieprzewidywalności, zagrożenia i lęku<sup>67</sup>, dlatego w swojej analizie kartograficznej pisarz kieruje swoją uwagę w stronę potężnych wód Dunaju, które stają się wykładnikiem siły, spokoju, niezmienności przy jednoczesnej terytorialnej określoności. Jest to zatem terytorium o „wyraźnych konturach” (Mar, 546), rzeczywistych punktach odniesienia, a więc łatwe do odnalezienia, wyznaczenia i określenia na płaszczyźnie kartograficznej. Opisywany obszar należy do płyty Morza Czarnego, czyli przestrzeni bardzo rozległej i zróżnicowanej. Stasiuk poszerza granice Europy Środkowej przesuwając je bardziej na Wschód, stąd wyznaczone przez niego terytorium jest obszarem z pogranicza kultury bizantyjskiej i rzymskiej. Rozległy Dunaj jest naturalnym pewnikiem w nieoczywistej topografii mieszkańca Europy Środkowej.

Pisarz najpierw koncentruje się na Regetówce, małym potoku, wypływającym w pobliżu jego miejsca zamieszkania, który poprzez wody Cisy dociera do Dunaju,

---

<sup>67</sup> Anita Frankowiak pisze: „Środkowoeuropejskie istnienie zostało napiętnowane przez historię, naznaczone utratą, ograniczone mentalnie, poszarpane lękiem”, tamże, s. 294.

śledzi jego wody aż do Morza Czarnego. Przestrzeń ta staje się przestrzenią zamkniętą o wyznaczonych granicach poczynając od źródeł a skończywszy na ujściu rzeki i jej delcie. Dopiero tutaj narrator dokonuje wyraźnego podziału między Wschodem a Zachodem, gdzie „do głosu dochodzą historyczno-polityczne podziały kontynentu (Mar, 546)”.

Tym samym Stasiuk rozpościera swoją mapę Europy Środkowej, mapę swych podróży i narracji topograficznych na kanwie akwatywnej, zatem Dunaj, jedna z największych rzek w Europie obok Wołgi, wyznacza przestrzeń, w której porusza się sam autor:

No więc Dunaj ojciec rzek. Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea<sup>68</sup>, licząc i nazywając od źródeł do ujścia. Dziesięć kilometrów od mojego domu przebiega karpacki wododział. Pod Jaworznią Konieczniańską jest przełęcz Regietowska. Na północ spływa z niej potok Regetówka (...). Na południe spływa strumień Regetovska Vodá i poprzez Kamenec i Tople łączy się z Odnawą, która koło Zemplina wpada do rzeki Bodrog, która to rzeka Bodrog, przekroczywszy granice węgierską pod Sátoraljaújhely, zmienia narodowość, ale nie zmienia nazwy i ocierając się o winnice wapiennych zemplńskich wzgórz, wpada w Tokaju do Tiszy, a ta meandruje przez całą szerokość madziarskiej równiny, zbierając siedmiogrodzkie wody ( Dziennik, 78).

Dla Stasiuka Dunaj to nie tylko rzeka wspólnoty narodów nawiązująca do stereotypu arkadyjskiej Galicji, ale przede wszystkim nostalgiczna przestrzeń topograficzna, na której spotyka ślady mitu wpisane w toponimiczne rozważania:

„Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea” są to podane nazwy tej rzeki kolejno w języku niemieckim, słowackim, węgierskim, chorwackim i rumuńskim, poczynając od jej źródła, a skończywszy na delcie. Wskazuje to na heterogeniczny charakter tej części kontynentu.

Przyglądając się bliżej tym różnojęzycznym odpowiednikom tej rzeki można odkryć, że kolejne nazwy tworzą symetryczny szereg, gdzie rodzaj żeński jest dominujący i przeplata się z rodzajem męskim:

ż.      m.      ż.      m.      ż.

„Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea”

Wynika stąd, że w nazwie rzeki przeważa pierwiastek *femininum* otwierający i zamykający szereg nadający żeńską kompozycję ramową.

Zatem Dunaj jako „ojca rzek” należy potraktować bardzo umownie, gdyż warstwa patriarchalna jest nadbudowana na warstwę matriarchalną tworząc tym samym

---

<sup>68</sup> Donau, Duna, Dunaj, Dunav, Dunarea taki tytuł nosi film Gorana Rebica.,

alternację rodzaju męskiego i żeńskiego. Ta oboczność występująca w nazwie rzeki jest uwarunkowana silnymi wpływami wzorca patriarchalnego usankcjonowanego w Biblii<sup>69</sup>.

### 2.1.2 Archaiczna potrzeba w Stasiukowej topologii

Stasiuk określa się w odniesieniu do rzeki, z którą się utożsamia i jednocześnie konfrontuje, podkreśla swoją duchową więź, przynależność kulturową z mniejszym naciskiem na narodowość. Widoczna jest tu niemal archaiczna tendencja do zapisania swojej obecności w dorzeczu rzeki, jak to miało miejsce w pierwszych cywilizacjach. Przypisywanie się do określonej rzeki czy dorzecza było czymś powszechnym, trwało i trwa aż do czasów współczesnych. Wystarczy spojrzeć na „Rodzinną Europę” Miłosza, w której podmiot eseistyczny wyraźnie utożsamia miejsce swego pochodzenia z Nieważą:

Rzeka Niemen, niedaleko swego ujścia do Morza Bałtyckiego, przyjmuje kilka małych dopływów z północy ze środka półwyspu. Nad jednym z nich, Nieważą, przypadło mi rozpocząć wszystkie przygody (...). Jest obfitość wód i lasów, iglastych i mieszanych, ze znaczną ilością dębu, który odgrywał tak ważną rolę w mitologii pogańskiej i odgrywa nadal w mojej mitologii prywatnej (Rodzinna Europa, 19).

Walory krajobrazowe i uwarunkowania przyrodnicze, określona *fauna i flora* miejsca znajdującego się w pobliżu danej rzeki, wyznaczają ostatecznie granice tożsamości człowieka. Podmiot autorski definiuje się poprzez przynależność do ściśle otaczającego świata przyrody.

Stasiuk przygląda się jednej z największych rzek Europy, mieszkając w pobliżu małego potoku Regetówki, którego wody ostatecznie zostaną wchłonięte przez Dunaj.

W odróżnieniu od Miłosza jego przestrzeń jest znacznie większa i bardziej rozległa. Jest to sposób patrzenia na ten obszar już po upływie pewnego czasu<sup>70</sup> i z innej perspektywy politycznej. „Projektowanie na nowo topografii Europy Środkowej tym razem jako 'innej' (Mar,540) jest naturalnym odruchem mieszkańca i pisarza tej części kontynentu.

---

<sup>69</sup> Badania przeprowadzone w ostatnich latach dowodzą, że przed modelem patriarchalnym istniał model matriarchalny. Stąd mity patriarchalne *nadbudowane* są na pozostałościach po mitach matriarchalnych. Obecnie wydają się te dwie mitologie wzajemnie przeplatać.

<sup>70</sup> „Rodzinna Europa” została napisana w 1958.

Jak już było wspomniane, najpierw koncentruje się on na małym potoku - Regetówce i poprzez kolejne rzeki, będące dopływami Dunaju, dociera do niego śledząc jego wody aż do Morza Czarnego.

Zatem Stasiuk kartografuje przestrzeń swojej podróży na kanwie akwaticznej jednocześnie zarysowując granice swoich wypraw środkowoeuropejskich. Tym samym Dunaj, jedna z największych rzek w Europie obok Wołgi, wyznacza przestrzeń topograficzną, w której porusza się sam autor.

### 2.1.3 Pejzaż estetyczny

Woda nie tylko rządzi się określonym rytmem w przyrodzie. Jest w nieustannym ruchu, ujawnia się pod postacią mgły, mżawki, deszczu, śniegu, lodu, wreszcie strumieni, potoków, rzek, jezior i przez to staje się artystyczną inspiracją, gdyż jak w stwierdził w swym eseju „kombinacje aury i topografii są niewyczerpane” (Dziennik, 137), widoczny jest zatem ciekawy sposób ujęcia tego żywiołu zarówno na płaszczyźnie dźwiękowej, jak i plastycznej w wertykalnym i cyklicznym układzie obrazów.

Na estetyczny aspekt wody będącej jednym z czterech żywiołów zwróciła uwagę Krystyna Wilkoszewska w „Estetyce czterech żywiołów”:

Akustyczne wibracje są kolejną cechą płynącej wody. A zatem możemy docenić różnego typu dźwięki wytwarzane przez płynącą wodę, od bardzo cichych i monotonnych dźwięków deszczu, przez szepc strumieni, szum wodospadów, a powodowane są przez ogromną ilość spadającej wody<sup>71</sup>.

Woda konotuje sprzeczności i tylko z pozoru może wydawać się żywiołem monotonnym i nużącym.

Przedstawiona przez Stasiuka rzeczywistość to pejzaże akwaticzne wypełnione dźwiękiem wody, co nadaje całemu utworowi swoisty rytm: począwszy od nasilenie spadającej wody, stąd „woda i wiatr huczą w ciemności” (Dziennik, 136), „deszcz bębni w blaszany dach” (Dziennik, 123), „spływa rynnami” (Dziennik, 123), po subtelniejsze dźwięki: „deszcz szeleścił w koronie kasztanowca” (Dziennik, 123), „szmer tysięcy kropeł łączących się w strumieniu” (Jadąc, 110) poprzez delikatne wzmocnienie dźwięku: „drobinki lodu dzwoniły pod obręczami kół” (Jadąc, 305) po ciche próśnienie śniegu: „wiatr niesie lekki, syпки śnieg” (Dziennik, 91) i „szare,

---

<sup>71</sup> Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2004, s.79.



mokre powietrze” (Dziennik, 107), gdzie woda miesza się z powietrzem i staje się częścią ciszy.

Pojawia się swoista gradacja dynamicznych elementów należąca do rytmu: od bardzo intensywnego deszczu do jego wyciszenia.

Rytm staje się tu dominantą, natomiast melodyjność pojawia się w warstwie semantycznej. Zatem nie chodzi tu o samą melodię, ale o jej denotowanie. Rytm jako dominanta podkreśla harmonię wszystkich elementów obejmujących wizualność i akustykę, zatem słowo łączy się z obrazem.

Dźwięk wody wydaje się rozbrzmiewać, rozlegać, dochodzić, dolatywać zmieniając przy tym natężenie, prędkość, jakość i barwę. Potrafi on być jednocześnie głośny: „bębniąc w blaszany dach”, czysty, głęboki, metaliczny: „dzwoniąc w obręcze kół”, głuchy, gdyż tonie w „chlupocie błota”, czy też stłumiony przez rozchodzące się w powietrzu światło słoneczne. Z tego wynika, że dźwięk wody jest bardzo zróżnicowany. Dzieje się to za pomocą artystycznych środków takich jak zabiegi eufoniczne i onomatopeje.

Występowanie na początku poszczególnych wyrazów spółgłosek zwarto-wybuchowych „b”, „d” znakomicie oddaje uderzenia gwałtownego i silnego deszczu stukającego o blaszany dach budynku. Wydaje się, że dźwięk spadających kropeł jest intensywniejszy, onomatopeja w postaci orzeczenia „bębni” dodatkowo wzmacnia efekt dynamicznie stukających kropeł wody.

W innym przykładzie przeważa głoska szczelinowa „sz” potęgująca efekt szumu, świstu, wiatru poruszającego liście drzewa, które tworzą tym razem nierozzerwalną całość z padającym deszczem i wzmacniają doznania akustyczne.

Dźwięk spadających kropeł deszczu wydaje się być wyraźniejszy, gdyż na warstwę słowną nakłada się warstwa brzmieniowa łatwo uchwytna dla czytelnika, mająca utrzymać go w przekonaniu, że woda jest wszechobecna. Stąd bardzo istotne jest wywołanie akustycznego efektu zewsząd dobiegających odgłosów wody.

Dźwięk wody tworzy nierozzerwalną całość z widzianym pejzażem, pisarz przywołuje obrazy-wspomnienia:

To była jedna z piękniejszych dróg, jakie widziałem w życiu. Wśród jodeł słoneczny blask snuł się jak złota mgła. Było ciepło, topniał śnieg i czasem, gdy się zatrzymywałem, w ciszy wysokopiennego lasu słyszałem szmer tysięcy kropeł łączących się w strumienie. Światło i cień mieszały się w nieustannie i mimo jasnego dnia wszystko było jak pogrążone w zielonkawej wodzie. Południowa strona grzbietu parowała. Widziałem ptaki, których nie potrafiłem nazwać. To nie był żaden gotyk ani barok. Kocevski Rog przypominał architekturę, która nigdy nie powstanie, ponieważ prostota jej piękna stawiała pod znakiem zapytania sam sens wyobraźni (Jadąc, 110).

Zarówno światło („snujący się słoneczny blask”) i dźwięk („szmer tysięcy kropeł łączących się w strumienie”) nadaje obrazowi urzekający i niepowtarzalny charakter. Pejzaż wyróżnia się cechami impresjonistycznymi. Opisywany fragment rzeczywistości nabiera wrażenia świetlistości, wibracji, ulotności na granicy realności i zasłyszanego mitu. Woda odsłania się tym razem w całym swym subtelnym bogactwie łącząc się ze światłem, ciemnością, innymi żywiołami i materią.

Natura jawi się nieskażona ręką ludzką, choć pojawia się architektura, której „prostota piękna stawia pod znakiem zapytania sam sens wyobraźni”.

Woda uchwycona jest w różnych postaciach; począwszy od rzeki wpadającej do morza, jej dopływów, w postaci innych mniejszych rzek, potoków, strumieni, wododziałów, jezior, poprzez deszcz, który leje jak z cebra, pada rytmicznie, miesza się z wiatrem i najczęściej z ciemnością nocy, śniegiem, z wręcz bajkową szadzą, rosą, mgłą i skończywszy na mokrym śladzie winniczka ślimaka.

Przybiera ona barwy pewnej określonej gamy kolorystycznej począwszy od bieli, żółci, błękitu, niebieskiego, morskiego, zieleni, szarości, srebra, czerni. Brakuje czerwonego i jego odcieni.

Często przedstawione fragmenty rzeczywistości i tkwiące w nich przedmioty stworzone przez człowieka a konkretnie przemysł, potwierdzają swoją nietrwałość w kontakcie z tym żywiołem, natomiast materia będąca częścią natury nieustannie się odradza:

Staré , Vol’ a, Nacina Ves, Petrovce – nie było widać tych miejscowości: Kryło je szare mokre powietrze. Laborec płynął gdzieś z prawej, ale na nizinach nawet w pogodne dni trudno jest zobaczyć rzekę. Resztki śniegu, żółta ziemia, parę wron i od czasu do czasu rdzewiejące okruchy jakiegoś industrialu. Wszystko bliskie i spłaszczone wilgocią (Dziennik, 107).

Mocno wyeksponowana w tym utworze woda posiada nie tylko cechy żywiołu o charakterze estetycznym, przybiera właściwości ponadczasowe. Poprzez nieustanną cykliczność sięga do *illius temporis*, czasu mitycznego. W obrazie ma miejsce reintegracji mitu z opisywaną rzeczywistością. Estetyka i mitologizacja świata stanowi u Stasiuka nierozdzielalną całość.

W wyobrażeniu mitologicznym podmiotu dochodzi do specyficznego spięcia na płaszczyźnie mitycznej. Dostrzec można wewnętrzną opozycję mitu akwaticznego połączonego z mitem lunarnym i mitu solarnego, do których oprócz opowieści o Heliosie i Apollo zalicza się grecki mit o Prometeuszu, któremu udało się wykraść ogień z Olimpu. Według tradycji mitycznej zbuntowany tytan oswoił człowieka

z nowym żywiołem i nauczył go się z nim obchodzić zdradzając mu przy tym sekrety sztuki rzemieślniczej, pierwszych technologii, liczenia i medycyny. Zatem mit ten ewokuje istotne znaczenie racjonalizmu w przeciwieństwie do mitów lunarne zawierających twórczy element artystyczny składający się z intuicji. Dochodzi do binarnej antynomii na płaszczyźnie mitycznej. Woda w przeciwieństwie do ognia jest pierwiastkiem odwiecznym utożsamianym z siłami natury, jej cyklicznym rytmem księżyca i akwaticznym. Ogień, żywioł, będący w posiadaniu człowieka, jest wykładnikiem postępu technicznego, przemysłu, rzemiosła, który w zetknięciu z wodą ustępuje, stąd pojawiają się obrazy materii w jej rozkładzie.

Stasiuk niejako potwierdza tę teorię na swój osobliwy sposób. Obszar środkowoeuropejski to odwieczne zanikanie i stawanie się: „wzrost i upadek nie mogły się na zawsze dogadać” (Jadąc, 249). W środkowoeuropejskiej przestrzeni to, co jest wykładnikiem mitu solarnego przybiera formę destrukcji, zaniku, ruin opisywanych tak chętnie przez Andruchowycza czy Danilo Kiša. U Stasiuka głównie są to egzemplifikacje pozostałości industrialnych w widzianych przez niego krajobrazach. Zatem pejzaż środkowoeuropejski przedstawiony jest w dialektyce zjawisk.<sup>72</sup>

Stasiuk wydaje się w ten sposób podważać osiągnięcia dorobku cywilizacyjnego, większe znaczenie przypisuje tym samym naturze.

---

<sup>72</sup> Według Marszałek: „Europy Środkowej, jej naznaczony działalnością człowieka krajobraz, jest tu synonimem nieuporządkowania, hybrydyczności, rozpadu i niszczenia. Opisywane terytorium opiera się historycznemu dyskursowi i diachronicznemu oglądowi” w: „Pamięć, meteorologia oraz urojenia”: środkowoeuropejska geopoetyka A. Stasiuka”, s. 543.

#### 2.1.4 Akwaticzna kompozycja „Dziennika okrętowego“

O ile „Dukla” oparta jest na kompozycji światła, o czym już była mowa w poprzednim rozdziale, o tyle „Dziennik okrętowy” ma kompozycję akwaticzną, która ma decydujący wpływ na budowę<sup>73</sup> eseju i określa jego charakter. Woda w różnej postaci wpływa decydująco na przywołane pejzaże, jak i melodyjność utworu. Padający deszcz kieruje myśli podmiotu piszącego w stronę wody, wywołującej podczas słuchania ciąg wizualnych wrażeń, spostrzeżeń, refleksji. Autor eseju stara się stworzyć przestrzeń wypełnioną wodą, przestrzeń płynącą, przestrzeń dryfującą, przestrzeń meandryczną, sam zaś usadawia się na okręcie<sup>74</sup>.

Utwór ten wydaje się być eksplikacją obrazów zatrzymanych w pamięci narratora, łączących w jedną całość wiele spostrzeżeń i wydarzeń z wypraw pisarza zapisywanych w nocy podczas deszczu.

Pisanie staje się dla niego wędrówką po własnych zakamarkach pamięci, wyprawą w poszukiwaniu własnej tożsamości, podróżą mityczną, tak więc odbywają się one jednocześnie na płaszczyźnie kartograficznej, wspomnieniowej i mitycznej<sup>75</sup>.

Utwór zaczyna i kończy się tym samym obrazem deszczu:

Piszę to wszystko w nocy, w poniedziałek, gdy znad Morza Czarnego nadciągnął nad Galicję (Małopolskę Wschodnią) mokry niż i leje jak z cebra. Tak samo Regetówka jak Regetovska Voda toczy zburzony żółtawy nurt (Dziennik, 79).

Analogiczny obraz pogrążonej w niżu *Galicji*<sup>76</sup> pojawia się dokładnie pod koniec eseju:

---

<sup>73</sup> Inaczej postrzega to Marszałek: „Stasiuk baut seinen Essay auf einer grundlegenden Raum/Zeit Opposition auf“ w: „Das Phantasma...”, s. 496.

<sup>74</sup> Wystarczy spojrzeć na tytuł utworu, który sugeruje, że opisywana rzeczywistość będzie postrzegana jakby z pokładu okrętu. Pisarz tym samym przedstawia siebie jako podróżnika przemierzającego się znanym szlakiem wodnym w kierunku południowo-wschodnich obszarów Europy, o czym będzie szerzej wspomnianie jeszcze w tym rozdziale. Umieszczenie się na okręcie ma jeszcze inne znaczenie, pisarz przemierza przez środkowoeuropejskie obszary, przez ziemie o niepewnym gruncie, „istnienie tych miejsc wyczerpuje się w akcie istnienia” (Jadąc, 249).

<sup>75</sup> Pewne kontynuacje zwłaszcza motywu akwaticznego dostrzec można w *Jadąc do Babadag*, stąd zaczerpnięte zostaną również cytaty z tego utworu.

<sup>76</sup> Autor używa w całym utworze tylko dwukrotnie słowa *Galicja*; otwierając i zamykając tekst eseju. *Galicja* nie jest tu nazwą zupełnie przypadkową. Pisarz posługuje się taką terminologią, przywołując tym samym mit dawnej Galicji i tym samym obraz Cesarstwa Austro-Węgierskiego. Więcej o tym będzie mowa trochę później przy omówieniu mitu Galicji.

Znów nad Galicją (pardon, Małopolską Wschodnią) rozpostarł się niż. Woda i wiatr huczą w ciemności. Chwilami zza chmur wychodzi księżyc i wtedy widać jak z godziny na godzinę zmienia się mapa topniejących śniegów. Odwilż uprawia kartografię w skali jeden do jednego. Kreśli, wymazuje bez żalu, ponieważ kombinacje aury i topografii są niewyczerpane. Nadsluchuję, jak żółta woda spływa z gór i wiem, że podnoszą się rzeki (Dziennik,137).

Pojawia się zatem kompozycja ramowa; mianowicie utwór zaczyna i kończy się tym samym nocnym obrazem Galicji pogrążonej w deszczu.

Woda organizuje przestrzeń wypowiedzi artystycznej w specyficzny sposób. Tekst posiada dwuwarstwową kompozycji. W pierwszej warstwie woda przedstawiona jest jako „pradawny żywioł” (Dziennik, 83) w swym nieustannym ruchu cyklicznym, wszechobecnym w kosmosie, widoczna w zmianach atmosferycznych: wydaje w nocy monotonne głośnie dźwięki z wiatrem, w drugiej: żywioł oderwany od warstwy uranicznej, pojawia się w konkretnych miejscach na płaszczyźnie kartograficznej tworząc jednocześnie mapę meteorologiczną: „odwilż uprawia kartografię w skali jeden do jeden”, następnie już niejako oswojony, daje bliżej się poznać człowiekowi spływając do rzek i podnosząc ich wody.

Woda w całym tekście wydaje się spinać i łączyć poszczególne obrazy przywołane w pamięci, widziane lub przeczytane, albo też wyobrażone w dwóch odrębnych porządkach: wertykalnym i cyklicznym. Ruch wertykalny przedstawia spływanie, padanie, opadanie tego żywiołu na ziemię. Cykliczne ujęcie obrazów jest konsekwencją nieustannego rytmu w przyrodzie, który jest powtarzalny i przewidywalny:

Wyobrażam sobie te wszystkie miejsca, w których byłem, i te wszystkie brzegi i mosty, gdzie z bezmyślnym zachwytem wpatrywałem się w perspektywy rzek, wiedząc, że od stuleci płyną tą samą drogą, nieustannie czerpiąc u swych źródeł i przepadając u swych ujść (Dziennik, 137).

Pisarz najpierw przywołuje rozproszone w swej pamięci obrazy-wspomnienia, obrazy-powtórzenia, obrazy-echa powiązane z porą deszczową w sposób linearny, aby następnie odsunąć pierwiastek historyczny i poddać je cyklicznemu rytmowi:

Jest osiemnasty sierpnia – urodziny Najjaśniejszego Pana (...). Skrzyp osi ginie w chlupocie błota. Wozacy otulają się pelerynami z grubego płótna nasyconego łojem. Ściągają wodze i zaprzęgi skręcają na północ. Patrzę w ślad za nimi, ale wkrótce zakrywa je szary deszcz i robi się cicho (...).

Takie rzeczy przychodzą mi do głowy w deszczowy dzień w miejscowości Seregélyes. Też stałem przy oknie i patrzyłem na szarą zasłonę kropel. W moim pokoju były tylko łóżko, krzesło i mały telewizor. Deszcz szeleścił w koronie wielkiego kasztanowca na dziedzińcu. Przez jednostajny szum przebijał daleki odgłos pociągów (...). Nigdy nie

widziałem niższego nieba niż tam, w tej ni to wsi, ni to miasteczku. Nawet w pogodne dni wisiało tuż nad ziemią (Dziennik, 123).

Obserwowane zza okna smugi deszczu przywołują miejsca podróży autora, słyszane dźwięki spadającej wody przywołują określone obrazy, stąd deszcz w zależności od siły i intensywności opadów wywołuje ciąg asocjacji.

Żywioł wydaje się pełnić jednocześnie rolę teatralnej kurtyny<sup>77</sup> odsuwającej się i opadającej, dzięki czemu przywołane obrazy zyskują na przejrzystości, choć pochodzą z zupełnie różnych zakątków dawnej Galicji.

Ten sam obraz powraca w kolejnym utworze Stasiuka „Jadąc do Babadag”, który poniekąd jest pewną kontynuacją eseju. Tutaj raz jeszcze nawiązuje autor do sceny z wozakami:

zaraz potem przypominał mi się Esterhazy i jego 'Wozacy'. „Nadjechali! Nadjechali wozacy! Ich pokrzykiwania rozrywają świt – daleki, szary, wytarty – cisza krucha i pusta(...). Lejce powiewały lekko, drobinki lodu dzwoniły pod obręczami kół (...). Twarze mają szerokie, prawie każdy brodę, ale nie są przyjaźni, ani trochę nawet”(...). Tak, widziałem ich gdzieś pod Emőd , na gołej równinie w niedzielę w grudniu rano, w pogodzie, która wymykała się czasowi. Świat był taki śliski, że nawet powietrze nie było w stanie do niego przylgnąć. Oni przejeżdżali tędy, powiedzmy, sto lat temu o tej samej porze roku, gdy gruda wreszcie pokrywa błotniste gruntowe drogi i kończy się jesień. Od wieków to samo (Jadąc, 305).

Życie tych ludzi wylania się wręcz z wody. Z akwaticznego pejzażu, można rzec, wynurza się obraz, w którym czas historyczny zostaje pominięty, w zamian za to pojawia się odwieczny rytm czterech pór roku w cyklicznym ujęciu pokazując te same zjawiska:

Któregoś dnia spadł deszcz i padał całą noc. Bębnił w blaszany dach i sływał rynnami. Z ziemi, ze źwirowych alejek, z płyt chodnika podnosiła się para. Na mapie w telewizorze zobaczyłem, że ciemna chmura sięga od Pragi przez Wiedeń aż do Zagrzebia i Subotnicy, by potem zagiąć się łagodnym łukiem aż Preszów i w końcu zblednąć gdzieś nad moim domem przy słowackiej granicy (...). Teraz padało niemal w całym dawnym Cesarstwie (...) i próbowałem sobie wyobrazić letni deszczowy dzień sprzed wieku: Skrzypek z Abony nie ma więcej niż dziesięć-dwanaście lat (...). Stoję w oknie wiejskiego zajazdu i patrzę, jak na błotnistym majdanie wozacy zaprzęgają konie i okrywają płachtami ładunki na wozach. Pokrzykują po węgiersku, może po słowacku, może po ukraińsku albo polsku. Gniade grzbiety wałachów i klaczy ciemniej od dżdzu. (Dziennik, 122).

---

<sup>77</sup> Przywołanie motywu teatru szerzej zostanie omówione w podrozdziale: „Iluzja teatru” w: „Inspiracje Schulzem”.

## Resümee

Esej Stasiuka jest jednym z głosów zabranych w sprawie Europy Środkowej i tym samym wpisuje się w tradycję tej literatury. Pisarz podejmuje intertekstualny dialog, któremu dał początek Kundera w połowie lat osiemdziesiątych. Narrator „Dziennika okrętowego” sięga przy tym po sarkastyczną wypowiedź Handke z 1987 roku określającą Europę Środkową jako termin wyłącznie meteorologiczny i podejmuje w ten sposób intertekstualną grę z tym pojęciem. Opisy meteorologiczne z wyraźnym wyeksponowaniem deszczu są nierozłącznym elementem jego narracji topograficznych.

Na przykładzie „Dziennika okrętowego” woda organizuje utwór na kilku płaszczyznach: płaszczyźnie kartograficznej i topograficznej z odniesieniem do meteorologii, mitologicznej oraz estetycznej. Jest elementem spinającym całość tego dzieła.

Najpierw autor sięga po mapę i w oparciu o nią organizuje swoją przestrzeń środkowoeuropejską, w której się nieustannie porusza. Woda w postaci rzek i precyzuje jego przestrzeń kartograficzną. Pisarz podaje nazwy miejscowości środkowoeuropejskich dobrze mu znanych i bliskich mające jednocześnie funkcję orientacyjną i informacyjną również dla odbiorcy. Najważniejsze jednak jest dla niego pragnienie określenia się jako mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej z ewidentnym doznaniem niepewności życia w tej części Europy.

Opisywany obszar topograficzny to dorzecze Dunaju czyli terytorium bardzo rozległe i mozaikowe kulturowo, etnicznie, językowo. Pisarz dostrzega różnojęzyczne potoków określa

odpowiedniki nazwy tej rzeki. Widoczna jest tu oboczność formy żeńskiej i męskiej, która potwierdza nadbudowanie formy patriarchalnej na matriarchalną. Stasiuk utożsamia się i konfrontuje poniekąd z samym Dunajem, co stanowi pewną paralelę do Nieważy Czesława Miłosza z „Rodzinnej Europy”. Uwarunkowania przyrody i koloryt lokalny wydają się przesądzać o przynależności i tożsamości mieszkańca tej części Europy.

Woda może stać się artystyczną inspiracją. Obrazy przedstawione przez Stasiuka w pełni to potwierdzają. Woda występuje w całej gamie kolorystycznej i dźwiękowej. Najsubtelniejszym obrazem akwaticznym jest niewątpliwie opis Kocevskiego Rogu, gdzie woda łączy się z światłem i cieniem. Estetyka wydaje się stanowić pewną całość z mitycznym myśleniem pisarza. W „opisach topograficznych” Stasiuka zostaje pominięta historia. Narrator koncentruje się

głównie na obrazach. W środkowoeuropejskiej przestrzeni to, co jest wykładnikiem mitu solarnego przybiera formę destrukcji, zaniku, ruin opisywanych tak chętnie przez Andruchowycza czy Danilo Kiša. U Stasiuka głównie są to egzemplifikacje pozostałości industrialnych w widzianych przez niego krajobrazach. W obrazowaniu polskiego pisarza dostrzegalna jest nieukrywana fascynacja naturą, która ostatecznie pochłania rzeczy i przedmioty będące dziełem człowieka.



## 2.2 Odzyskiwanie mitu?

### 2.2.1 Śladami mitu

Mit zmieniał się na przestrzeni dziejów, tracąc swój pierwotny charakter. Ocalał on jednak w szczątkowej postaci, mocno zdeformowany, z trudem rozpoznawalny. Stracił więc na swojej przejrzystości, stąd trudny stał się do uchwycenia. Mit u Stasiuka jest splotem autorskiej wyobraźni, pamięci sensorycznej, pamięci innych osób, zapominanych obrazów i odkrywanych fotografii.

Jest więc nie tylko echem zasłyszanych historii, ale przede wszystkim tęsknotą za „pierwotnym mitem”, próbą przejścia na drugą stronę *uniwersum*, stąd u pisarza pojawiają się liczne epifanie i hierofanie.

Mit w tym przypadku jest w osobliwy sposób przyswojony, subiektywnie odebrany i reinterpretowany. Wyłania się z tradycji biblijnej i greckiej, podań i legend ludowych, baśni, przez które przeświecają zapomniane mity słowiańskie.

Stąd pisarz nieustannie podróżuje i szuka, przemieszcza się w określonej przestrzeni kartograficznej, gdyż jego zdaniem ślady mitu można dostrzec tylko w wybranych miejscach. Jest to próba przekazania pewnego spojrzenia na rzeczywistość mityczną jako przestrzeń utraconą. Pisarz nieustannie ponawia wysiłek wydobycia jej z zapomnienia i powołania zgodnie ze swoim wyobrażeniem oraz zapisania w obrębie swoich utworów.

### 2.2.2 Geografia mitu

U Stasiuka mit nakrywa siatka kartograficzna. Mit odnajduje się na płaszczyźnie mapy ponad politycznymi granicami, na obszarze niemal doszczętnie pozbawionym mitu kulturowego. Zatem pisarz przygląda się dokładniej poszczególnym nazwom miejscowości, rzek, potoków i na przykładzie Dunaju tym razem na płaszczyźnie onomastyki doszukuje się śladów utraconego mitu.

Nazwa rzeki<sup>78</sup> podana w sześciu językach: niemieckim, słowackim, węgierskim, chorwackim, serbskim i rumuńskim wydaje się przywoływać mit wspólnoty językowej nawiązujący do biblijnej opowieści o wieży Babel. To rodzaj głębokiej

---

<sup>78</sup> Nazwa rzeki została poddana analizie także w: „Akwatycznej kompozycji dziennika okrętowego”.

tęsknoty za czasem, kiedy to ludzie władali wspólnym językiem. *Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea* wydaje się pamiętać Złoty Wiek, „pierwotny stan bytowania człowieka”<sup>79</sup>, praojczyznę *lingua Adamica*<sup>80</sup>.

Rzeka, znajdująca się na określonej płaszczyźnie kartograficznej, nabiera głębszego sensu, staje się punktem odniesienia do przestrzeni mitycznej; wysuwa się niejako z warstwy realnej, sięga do wydarzeń pierwszych, do mitycznego początku jedności wszechrzeczy. Stasiuk traktuje rzekę jako swoiste medium między rzeczywistością a mitem.

Dunaj przepływający przez rozległe obszary Europy i uchodzący do Morza Czarnego, staje się również symbolem odwiecznie panującego tu porządku natury i żyjącego według jej praw człowieka, dlatego „Ojca rzek” można interpretować na wiele sposobów.

Przywołanie toposu Ojca i tym samym personifikacja rzeki<sup>81</sup> jest nawiązaniem do różnych tradycji; Dunaj jako „Ojciec rzek” przypomina mitycznego boga rzeki Alchobosa, Okeanosa, Posejdona, biblijnego patriarchę, postać mądrego starca, figury z niejednej baśni ludowej.

Ojciec jako patriarcha jest nie tylko starotestamentowym praojcem ludzkości i Izraela, protoplastą rodu, odznaczającym się ojcowskim stosunkiem do wszystkich, jest również ojcem z tradycji słowiańskiej, sięgającym do paternalistycznego wzorca władcy ujętym już w pierwszej kronice polskiej Galla Anonima, w której odnajdujemy trzech piastujących<sup>82</sup> Bolesławów. W micie Galicji, w micie habsburskim cesarz Franciszek Józef jest próbą wcielenia takiego właśnie ideału paternalistycznego władcy, przybierającego cech bardziej ironicznych. Z drugiej strony doszukiwanie się takich cech w osobie cesarza nie wydaje się być do końca przejawskrawione. Można spokojnie mówić o anachronicznym charakterze jego panowania sięgającego do wzorców początków feudalnego średniowiecza<sup>83</sup>:

---

<sup>79</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku*, Warszawa 1998, s. 221

<sup>80</sup> „Nie zanikło całkowicie w dziedzinie filozofii dawne marzenie o *lingua Adamica* – o „prawdziwym języku pierwszych przodków człowieka, języku, który nie składa się tylko z konwencjonalnych znaków, lecz wyrażał samą naturę i istotę rzeczy”, tamże, s. 221.

<sup>81</sup> Personifikacja rzeki Dunaj i przywołanie starych toposów zostało przedstawione w: „Akwatycznej kompozycji ‘Dziennika okrętowego’”

<sup>82</sup> Podanie wzorców z tradycji polskiej nawiązujących do idei patriarchalnej i powołanie się na literaturę i legendy rodzime (Piast Kołodziej i etymologiczne wyjaśnienie słowa Piast) w odniesieniu do Dunaju nie wydaje się mi mocno przesadzone albo zniekształcone. W średniowiecznej Europie obowiązywały wszędzie takie same wzorce. Podane figury nabierają uniwersalistycznego charakteru.

<sup>83</sup> C. Margis, „Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur, Salzburg 1966, s. 29

Powrót do średniowiecznych założeń państwa kształtuje też odpowiednio mit cesarza -  
– Franciszek Józef, zastępca Boga na ziemi, wciela ideał paternalistycznego władcy.

Z tego wynika, że nie tylko ślady mitu, ale również myślenie stereotypami jest obecne w pamięci i wyobraźni pisarza uprawiającego własną mitologię, jak również w świadomości społeczeństw, narodów, o których wspomina i które obserwuje podczas swych podróży.

Zdaniem Stanisława Uliasa: „Geografia mityczna budowana jest z przetworzonych wyobrażeń i *uczuć*, rządzi się odmienną logiką i bywa wzbogacona wytworami kultury, literatury i sztuk”<sup>84</sup>. Podobnie jest u Stasiuka.

U Stasiuka nakładają się zatem dwie geografie: „faktyczna” i „wyobrażona” czyli mityczna<sup>85</sup>. Geografia faktyczna to geografia Stasiuka - podróżnika, wędrowca, Odysa powracającego nieustannie do domu, opisującego dokładnie szlaki, trasy swych podróży, studiującego nieustannie mapy, jak i przemieszczającego się po trzeciorzędnych drogach na środkowoeuropejskich uboczach. Spod przestrzeni faktycznej osadzonej na konkretnej płaszczyźnie kartograficznej, prześwituje geografia mityczna o palimpsestycznej strukturze. Wyłania się geografia wyobrazeniowa, geografia mityczna, odwołująca się do mitu ojczyzny prywatnej o cechach Arkadii, mitu Galicji, mitu habsburskiego, Europy Środkowej, (mojej Europy) aż po mit Południa.

Pisarz koncentruje się w ten sposób na „pasie południowym” sięgającym do wybrzeża Morza Czarnego, przy czym interesują go szczególnie przestrzenie bezimienne, a więc miejsca nieznanne przechowujące ślady mitu. Należy cały czas pamiętać, że jest to pisanie z perspektywy zdegradowanych mitów z podjętym jednocześnie wysiłkiem ich odzyskiwania, stąd u Stasiuka pojawia się one zaledwie w imaginacyjnych wyobrażeniach pozostawionym śladzie w przyrodzie<sup>86</sup>, jej zjawiskach, jak również fragmente opowiedzianej historii lub jej śladach pozostawionych w środkowoeuropejskim pejzażu.

---

<sup>84</sup> S. Uliasz, *Kresy jako przestrzeń kulturowa*, w: *Kresy pojęcie i rzeczywistość*, SOW, Warszawa 1997, s. 132. W skrócie: (SU).

<sup>85</sup> Terminy przejęte od S. Uliasa: „w wizji kresowości spotykają się ze sobą dwie geografie – 'faktyczna' i 'wyobrazeniowa' (mityczna)”, s. 131

<sup>86</sup> E. Wiegandt wspomina o transcendentnym charakterze przyrody, ale nie rozwija tego problemu do końca: „Dunaj uchodzący do Morza Czarnego to tak u Margisa, jak i Stasiuka, symbol metafizyczny (...). Jeżeli spustoszony industrialnym kraj jest synonimem egzystencjalnej pustki, to natura nawet skażona, potrafi ją napęlić jakąś transcendencją i poza wyznaniową religijnością“ w: Ewa Wiegandt, *Podróż z Kresów do Europy Środkowej*, w: Krzysztof Trybuś, *Kresy – dekonstrukcja*, Poznań 2007, s. 47.

Można więc mówić o zjawisku „oswajania przestrzeni w sensie mitycznym i o tworzeniu na rzeczywistej siatce kartograficznej – topografii mitycznej”<sup>87</sup>.

Najistotniejsze jest zatem odizolowanie tego obszaru i stworzenie przestrzeni zamkniętej o cechach opozycyjnych z pozostałą częścią kontynentu. Aby odrealnić dane miejsce na tyle, by stworzyć mityczną przestrzeń, którą jednocześnie łatwo odnaleźć na mapie.

Wspomina już o tym Yi –Fu Tuan:

ukochane miejsca nie muszą być wyraziste, ani dla nas, ani dla innych. Miejsca stają się wyraziste dzięki różnym środkom: rywalizacji i konfliktom z innymi miejscami, walorom widokowym (...). Miejsca stają się w oczywisty sposób realne dzięki dramatyzacji. Tożsamość miejsca osiąga się przez dramatyzację aspiracji, potrzeb, a także funkcjonalnych rytmów osobistego i grupowego życia (Y-FT, 222).

### **2.2.2.1 Opozycja równiny - terenu górzystego**

Stasiuk określając swoje miejsce zamieszkania, sięga po kontrast, aby w ten sposób podkreślić jego wyjątkowość, opisuje je przez negację. Wydobywając różnice w krajobrazie przeciwstawia obszary górskie - równinom. Tworzy w ten sposób swoiste napięcie, które ma ostatecznie odseparować ukochane miejsce od pozostałej części kraju. Stąd pisarz niechętnie kieruje wzrok w stronę równin:

Nie lubię równin. Głównym na nich zajęciem jest obserwowanie horyzontu. Wzrok nie odpoczywa ani przez chwilę, tylko ślizga się po okręgu i przy odpowiednio odsuniętej perspektywie nie znajduje właściwie żadnych stałych współrzędnych, żadnych punktów odniesienia. Bo co na przykład znaczy jedno drzewo? Nic. Można je wyciąć, podobnie jak można wyciąć cały las. (...). To dlatego miasta równin wyglądają tak nietrwale i przypadkowo (Dziennik, 81).

Ta niechęć do równin przypomina również negatywne ustosunkowanie do nich Czesława Miłosza w „Rodzinnej Europie”:

Jeżeli teren nie jest górzysty, to w każdym razie pagórkowaty i prawdopodobnie pierwsze wrażenia wzrokowe wytworzyły we mnie wstręt do równiny. (...) Jest obfitość wód i lasów, iglastych i mieszanych, ze znaczną ilością dębu, który odgrywał tak ważną rolę w mitologii pogańskiej i odgrywa nadal w mojej mitologii prywatnej (...). Piękno wiosny i lata jest tam zresztą zapłatą za długą zimę. Śnieg spada w listopadzie albo w grudniu i topnieje w kwietniu<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Tamże, s. 132.

<sup>88</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 19.

Prywatna mitologia Miłozsa wyłania się z określonego pejzażu, jest ona nieodłączną częścią przyrody, ale przyrody pozostawionej niejako w ukryciu; pod osłoną krajobrazu górskiego lub wyżynnego.

Teren ukształtowany wyżynie lub pagórkowato nie jest jedynie miejscem upodobań estetycznych, spełnia on zasadniczą rolę; zakrywa na tyle miejsce, że rodzi mit: „mit przeciwstawia się rzeczywistości. Mity kwitną, gdzie brak precyzyjnej wiedzy” (Y-FT, 114). „Kiedy zastanawiamy się nad tym, co znajduje się po drugiej stronie łańcucha gór albo oceanu, wyobraźnia tworzy mityczną geografę, która może mieć niewiele wspólnego z rzeczywistością“ (Y-FT, s.114).

Podobnie ma się to u Stasiuka.

Pisarz uważa, że w miejscach o płaskiej powierzchni mogą zachodzić tylko zjawiska przypadkowe i nietrwale, czyli niejako automatycznie wykluczające pojawienie się czegoś wyjątkowego

#### **2.2.2.2 Opozycja Północ<sup>89</sup>-Południe. Mit Południa**

Stasiuk w „Dzienniku okrętowym” zakreśla dokładnie dwa obszary na mapie; pierwszy odnoszący się bezpośrednio do jego biografii, w którym zamyka pewien okres swojego życia, drugi obejmuje Południe. Pisarz sięga tym razem do opozycji Północ-Południe:

ciekawość dalekich krain, sprawia, że stojąc okrakiem na karpackim grzbiecie, odruchowo zaczniemy schodzić w stronę bardziej nasłonecznionych stoków. W końcu jeśli wyobrazimy sobie, że jesteśmy listem w butelce, na pewno byśmy woleli, żeby przeczytał nas Izaak w Odessie niż, dajmy na to, Strindberg w wysprzątanym i zimnym Sztokholmie ( Dziennik, 79).

Wydaje się, że Północ ze swoją oczywistością pozostaje w takim ujęciu obszarem już zbadanym, wręcz wyjałowionym, na wskroś oczywistym i nie mającym nic do odkrycia, Południe zwłaszcza wschodniej części Europy podążając od niepozornych źródeł i potoków, mało komu znanych pozwala wkroczyć w zupełnie inny świat, o jego kształcie i rozciągłości decyduje jedna z największych rzek w Europie – Dunaj.

Jego źródła i dorzecze dzieli niejako te ziemie od pozostałej części kontynentu. Bardziej istotne jest dla pisarza samo przemieszczanie się przez mało znane tereny Słowacji, Węgier, Rumunii, Słowenii, Albanii, Mołdawii pomijając Niemcy i Austrię. Niemcy i Austria są jedynie punktami odniesienia w analizie

---

<sup>89</sup> W tym przypadku strony świata zostaną potraktowane również jako termin kluczowy.

kartograficznej pisarza i na tym kończy się autorska uwaga. Rezygnuje on z dotychczasowego „równoleżnikowego widzenia Europy”, co jest znakomitą sposobem „wyjścia z dylematu geopolitycznego Wschód czy Zachód” (EW, 48).

Wydobycie kolejnej opozycji: Północ – Południe pozwoliło wkroczyć w zupełnie inną przestrzeń. Mit Południa dla Stasiuka to miejsca przecięcia i ścierania się kultury bizantyjskiej i rzymskiej, obszaru łączącego Morze Bałtyckie i Czarne nawiązujące też do idei *Międzymorza*.

Nawiązanie do mitu Południa było podjęte znacznie wcześniej przez Czesława Miłosza w „Rodzinnej Europie” oraz esejach Jerzego Stempowskiego. Ten drugi poświęcił wiele uwagi temu zagadnieniu w „Od Berdyczowa do Rzymu”.

Miłosz sięga do czasów jeszcze baśniowych i nawiązuje do linii biegnącej z Północy na Południe, gdzie przebiegał szlak bursztynowy, łączący tym samym wybrzeże Morza Bałtyckiego i Czarnego, aby ostatecznie przekroczyć basen Morza Śródziemnego:

W ciągu wieków, kiedy nad Morzem Śródziemnym powstawały i upadały królestwa (...) mój kraj rodzinny był puszcza, odwiedzana na brzegach przez okręty Wikingów. Położony był poza zasięgiem map i należał do baśni (...) kiedy Plato pisał swoje dialogi, kraj ten włączał się w międzynarodowy obieg handlowy. (...) Bursztyn, przekazywano, z rąk do rąk jako przedmiot wymiany dzikich szczepów, odbywał długą drogę lądem, wzdłuż Dniepru do Morza Czarnego, zanim dotarł do greckiego archipelagu<sup>90</sup>.

Zupełnie inaczej przedstawia się to u Stempowskiego. Pisarz nawiązuje do historii, wręcz ją przywołuje, widziane obszary, ich obecny wizerunek są dla niego wynikiem konsekwencji ponadnarodowej polityki jagiellońskiej:

Już niespełna dziesięć lat dzieliło nas od upadku trzech cesarzy, którzy od Kongresu Wiedeńskiego panowali nad obszarami Środkowej i Wschodniej Europy, kiedy mój ojciec wziął mnie z sobą w podróż po Międzymorzu. Zaraz po żniwach wyjechaliśmy z okolic Baru i zdążyliśmy powoli na północ. Jechaliśmy po dawnych terenach Rzplitej Jagiellońskiej (...) dawna Rzplta zostawiła w tym kraju niezliczone grupy społeczne, narodowościowe, wyznaniowe i zawodowe (...). Na domiar złego Zachód, w którym triumfował wówczas nacjonalizm, ofiarował jako wzór do naśladowania tylko państwo narodowe w stanie wiecznego zagrożenia i permanentnej mobilizacji. Model ten wydawał się niepraktyczny, zbyt daleki od rzeczywistości Międzymorza<sup>91</sup>.

Oprócz tego Stempowski kieruje swój wzrok z Południa na Północ, co ma się zupełnie inaczej u Miłosza i Stasiuka.

---

<sup>90</sup> Cz. Miłosz, s.11.

<sup>91</sup> J. Stempowski, *Od Berdyczowa do Ląfitów*, Czarne 2000, s. 22.

Miłosz z perspektywy mieszkańca urodzonego na Litwie w Europie podzielonej na Wschodnią i Zachodnią zwraca swoją uwagę na Południe Europy. Nadanie tej części kontynentu cechy bardziej baśni niż kraju barbarzyńskiego i nawiązanie do odległej historii w bardzo ujmujący sposób, mianowicie poprzez nawiązanie kontaktów handlowych jest zabiegiem nieprzypadkowym. „Rodzinna Europa” w zamierzeniach pisarza miała przedostać się przez żelazną kurtynę i zapoznać zachodnich czytelników z rodzinnym zakątkiem Miłosza.

Opisywany przez Miłosza szlak wiedzie wzdłuż rzeki Dniepr do Morza Czarnego i przekracza granice świata antycznego.

Stasiuk spogląda na Południe Europy z beskidzkiej miejscowości osadzonej na pograniczu Polski i Słowacji, kierując się swym akwaticznym duktem wzdłuż wód Dunaju aż po ujście Morza Czarnego i w przeciwieństwie do Miłosza zatrzymuje się przy jego delcie, nie przekracza granic dawnego świata antycznego, chociaż z drugiej strony chętnie podejmuje swoistą grę z greckim mitem<sup>92</sup>.

W odróżnieniu do Stempowskiego pisarz z Wołowca nie utożsamia tego obszaru z potęgą państwa Jagiellońskiego, nie nadaje idei *Międzymorza* cech mitologicznych, wręcz przeciwnie - opisuje zupełnie inną rzeczywistość:

Panuje tutaj wieczny schyłek i dzieci rodzą się zmęczone (...). Mężczyźni stoją na rogach ulic wpatrzni w pustkę dnia. Plują na chodnik i palą papierosy. To jest teraźniejszość. Tak jest w mieście Sabinov, w mieście Gorlice, w Gönc w Caransebeș, w całym słynnym międzymorzu między Czarnym i Bałtykiem (Jadąc, 87).

Zatem przestrzeń geograficzna zwana umownie *Międzymorzem* jest u Stasiuka obszarem zdegradowanym, w którym nie ma mityczno-baśniowej krainy wiodącej do śródziemnomorskich źródeł, ani pozostałości po „dawnej Rzpltej”. Topograficzne opisy tej części Europy to postkomunistyczny krajobraz po katastrofie - ruiny industrialu i natura o cechach transcendentnych. Mit Południa u Stasiuka jest mitem o poszukiwaniu światła: „mój europejski szlak, moje przejście graniczne na południową stronę i tędy zapuszcza się moja wyobraźnia śmiertelnie znużona zachodem, wschodem i północą, w których w długim cieniu spędziłem większą część życia” (Dziennik, 87). Stąd widoczna jest u niego wyraźna opozycja między Południem a Północą, jak również gorzki rozrachunek z ideą *Międzymorza*, która pozostała jedynie w utopijnej myśli politycznej.

<sup>92</sup> „Europo, gdybyś była mężczyzną, nie myślałbym o tobie z taką czułością. Budziłby się w nocy i czuł tylko nieskończoną samotność” - pisze Stasiuk w *Dzienniku okrętowym*, s. 106. W tym przypadku Stasiuk rezygnuje z kartograficznego patrzenia na Europę. Europa staje się ponownie córką fenickiego króla jak w greckim micie, która tym razem budzi zachwyt artysty i „myślenie z taką czułością” w środku nocy wydaje się mieć aspekt erotyczny.

### 2.2.3 Mit Galicji

W literaturze polskiej mit Galicji<sup>93</sup> zaistniał w okresie odwilży, w 1956 roku pojawiają się głosy „wspólnoty wykorzenionych”<sup>94</sup>. Tematem utworów jest utrata „ojczyzny prywatnej” nieodłącznej z mitem Galicji, czyli terytoriów, do których pisarze mieli osobisty stosunek. Warto wspomnieć, że są to tereny pogranicza niejednolite etnicznie, stąd tragizm ich utraty wydaje się jeszcze większy z podkreśleniem utraty tych ziem raz na zawsze w wyniku pierwszej i drugiej wojny światowej, o czym wspomina Ewa Wigandt (EW, 16). Galicja jako świat zaginiony i bezpowrotnie utracony nabiera automatycznie cech idealizujących. Historia tych ziem traci na przejrzystości, dzieje rozmywają się, by na pierwszym planie pojawił się mit. Trochę inaczej przedstawia się nawiązanie do mitu Galicji u Stasiuka<sup>95</sup> We wcześniejszych jego utworach widoczna jest „ściśle określona topograficznie lokalizacja” (Marsz, 486). Są nią Beskidy, które jednak nie nawiązują wprost do samego mitu Galicji. Dopiero pisarz przez nadanie wymownego tytułu swoim opowieściom galicyjskim i bezpośrednie nawiązania tematyczne w „Dzienniku okrętowym” ewokuje ten mit (Marsz, 486).

U Stasiuka widoczna jest przede wszystkim nostalgia za pozostającą jeszcze w pamięci mityczną Galicją o cechach Cekanii, „tęsknota za krainą na granicy mitu i stereotypu” (EW, 17). Pisarz wydaje się wręcz bronić takiego wyobrażenia i podważa zarzuty innych:

Nuda i rozkład Kukanii, jakie opisują literaci, stanowiły w znacznej części wytwór ich umysłów. Poza tym nie starczyło im imaginacji, by wymyślić coś gorszego (Dziennik, 124).

Należy jednak pamiętać, że: „Stereotyp odwołuje się do wiedzy potocznej, by reprodukcować gotowe już sensy. Natomiast mit posługuje się zasadami myślenia pierwotnego, by sens produkować” (EW, 18).

---

<sup>93</sup> Nawiązując do mitu Galicji, powoływać się będę często na *Austrię Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej* E. Wiegandt. W skrócie: (EW).

<sup>94</sup> Mowa o takich pisarzach jak: Andrzej Kuśniewicz, Julian Strykowski, Leopold Buczkowski, Włodzimierz Odojewski.

<sup>95</sup> Magdalena Marszałek w „Das Phantasma Galizien in der Prosa Andrzej Stasiuks” umieszcza „Opowieści galicyjskie” i „Dziennik okrętowy” w intertekstualnym kontekście nawiązującym do toposu Galicji i określa zainteresowanie nią Stasiuka jako „postmodernes Revival”: „der Galizien-Mythos die politische und kulturele Wende der 90er Jahre überlebt und als eine Art postmodernes Revival des galizischen Phantasmas in die Prosa von Andrzej Stasiuk”, s. 486. Również Mirjam Goller omawiając mit Galicji w „Die Melancholie der Peripherie” powołuje się na jej uwagi, s. 297-298.



Stąd rozróżnienie mitu i stereotypu nie musi być jednak problematyczne. Z drugiej strony sięgnięcie po stereotyp Galicji jako krainy nierzeczywistej<sup>96</sup> wydaje się być uzasadnione i logiczne. Jest to perspektywa patrzenia na mit po katastrofie, jaką były obie wojny światowe i okres komunizmu<sup>97</sup>.

Arkadiusz Bagłajewski w „Micie Galicji a idei 'mojej Europy'“ pisze:

Można zaakcentować, że z mitu kresów do mitu Galicji przywędrowała jako podstawa zabiegów mityzacyjnych nostalgiczna perspektywa utraty stron rodzinnych, równoznaczna z utratą pejzażu dzieciństwa. Często przy tym ta zatopiona Atlantyda – odzyskiwana w tekstach jako Arkadia – jawi się jako stabilny niegdyś ląd, konfrontowany z fragmentarycznym doznawaniem nowej przestrzeni, której przyszło żyć dorosłemu, wypędzonemu z niegdysiejszej Arkadii z dzieciństwa<sup>98</sup>.

To przesunięcie z mitu kresów na mit Galicji ma swoje uzasadnienie. Mit Galicji jest też mitem pogranicza, mitem czy też jednocześnie mitem i stereotypem współegzystencji wielu narodów. Stąd owo przesunięcie z kresów na Galicję jest „politycznie poprawne” i neutralne<sup>99</sup>.

W przypadku Stasiuka „zatopiona Atlantyda” nie jest utraconym raz na zawsze światem zapamiętanym z okresu dzieciństwa, lecz doświadczeniem nowej przestrzeni topograficznej, gdzieś na peryferiach beskidzkich w nostalgicznym poszukiwaniu mitycznej Galicji o cechach Arkadii. Galicja jawi się jako przestrzeń pozbawiona granic o międzynarodowym charakterze w peryferyjnym ujęciu, co zostało nadmienione w „Jak zostałem pisarzem” i „Dzienniku okrętowym”<sup>100</sup>, czego przykładem jest opis kościoła w Novej Kelcy:

Samotny kościół tkwił wewnątrz zimnego obwarowania (...). Znalazłem marmurową tablicę z węgierską inskrypcją i osiemnastowieczną datą (...).

<sup>96</sup> W przypadku Stasiuka, Andruchowycza i Topola jest to „interpretacja owego stereotypu w szczególnej perspektywie projektu nowej tożsamości środkowoeuropejskiej” - pisze Arkadiusz Bagłajewski w: „*Mit Galicji a idea „mojej Europy”*” w: *Kresy – dekonstrukcja* pod red. K. Trybusia, s. 82

<sup>97</sup> Wspomina o tym również Magdalena Marszałek: „Das mitteleuropäische Phantasma Stasiuks ruf den *Austria-felix*-Mythos in seiner sentimentalsten Variante auf, in der sich historische und imagologische Stereotype durchkreuzen. In den Reisebeobachtungen Stasiuks trägt dieser Raum immer noch Spuren des Durativen der Habsburger Epoche in sich, sich dem Zwang der Geschichte – der Veränderung in der Zeit also – widerstrebenden Trägheit und Ereignislosigkeit, die hier in der Verwüstung nach der Katastrophe des letzten Jahrhunderts immer noch durchschimmern“, tamże, s. 497.

<sup>98</sup> Tamże, s. 72

<sup>99</sup> E. Wiegandt, *Podróż z Kresów do Europy Środkowej* w: *Kresy – dekonstrukcja* pod red. K. Trybusia, s. 42

<sup>100</sup> Galizien zeichnet sich als Raum ohne feste topographische Grenzen und als internationales und auch interkulturelles Gebilde durch gerade jene grenzüberschreitenden und peripheren Strukturen aus, die auch in *Wie ich Schriftsteller wurde* und *Logbuch* Grundlage sind“ w: Goller, tamże, s. 298.

Kościół wyglądał jak wyrzucony na brzeg (...).W jego murach, niczym geologiczne osady, odkładały się przez wieki pieśni, psalmy i słowa zapewne węgierskie, łacińskie, słowackie i niemieckie, na sklepieniu krystalizował się czas i w jego przestrzeń wsiąkały tysiące godzin wyjęte z egzystencji kobiet i mężczyzn. To wszystko miało się złożyć w coś na kształt wyobrażenia wieczności. A potem nadeszła woda i wypłukała te na wpół materialne, na wpół nieuchwytnie znaki, tak jak można wypłukać sól (Dziennik, 138).

Zatem mit ten oderwany od płaszczyzny kartograficznej, pozostaje we wspomnieniach, odzyskiwany jest na płaszczyźnie utworów literackich, Stasiuk usiłuje jednak ponownie go przywrócić konkretnym miejscom na mapie.

Przy czym zdaniem Marszałek sama Galicja dla Stasiuka jest czymś więcej niż jedynie „mitologicznym potencjałem”. Pisarz celowo wydaje się metafikcyjnie przekraczać jej granice, aby w ten sposób stworzyć tekst, który może być cytowany spełniając przy tym literackie i polityczne ambicje samego autora (Goll, 297-298).

#### **2.2.4 Mit habsburski**

Mit habsburski wydają się być nierozdzielny z mitem galicyjskim. Osoba Franciszka Józefa spina te dwa mity. Widoczne są również ślady po dawnym Cesarstwie i jego władcy, czego przykładem są ściany małej knajpy: „wytapetowane gazetami z czasów Franciszka Józefa” (Jadąc, 64).

Wspomnienie o cesarzu staje się dobrą okazją do podjęcia gry z mitem Cekanii. Pisarz postanawia obchodzić urodziny cesarza na węgierskiej prowincji nie traktując tego zbyt poważnie. Cesarski autorytet zostaje podważony. Pomysł świętowania urodzin Jego Mości przybiera postać zabawnego eksperymentu i jednocześnie pewnej tęsknoty za stereotypem spokojnej, arkadyjskiej Galicji:

wszedłem do sklepu, ponieważ był 18 sierpnia, sto sześćdziesiąta dziewiąta rocznica urodzin cesarza Franciszka Józefa, i postanowiłem ją uczcić (...). Wypiliśmy zdrowie Franciszka Józefa (...). Gdy już było po wszystkim, mężczyźni podchodzili do mnie, klepali po plecach i powtarzali: 'Franz Josef, Franz Josef' ( Jadąc, 70).

Ta sama scena pojawia się w „Dzienniku okrętowym”:

I nie inaczej było w Gönc w sto dziewięćdziesiątą rocznicę. Znalazłem sklep (...)kupiłem sobie flaszkę körte i usiadłem na murku. Natychmiast pojawił się brodaty, smagły mężczyzna(..) wyjął z zanadru emaliowany kubek i bez słowa wyciągnął go w moją stronę. Czy mogłem mu odmówić w taki dzień? W dzień urodzin Najjaśniejszego Pana? W końcu podróżowałem przez jego ziemie (...). Wyjąłem więc butelkę i podzieliłem się z bliźnim (...). Powiedziałem mojemu nowemu koledze, że zawsze byłem za królami i cesarzami, że w tym marnym czasie szczególnie mi ich brakuje, ponieważ demokracja nie zaspakaja pragnień estetycznych ani mitologicznych, i człowiek czuje się nieco osamotniony (...). Potem bliżej wieczoru, mężczyźni

podchodzili, klepali mnie po ramieniu i powtarzali: Igen, Franz Josef, Franz Josef, igen...(Dziennik, 126).

Po upadku wielonarodowościowej monarchii i przyjścia zupełnie innej polityki, mieszkańcy dawnej Galicji zaczęli doceniać tolerancję Jej Cesarskiej Mości, tym bardziej że w Europie przybrały na sile ruchy nacjonalistyczne. Również historycy i pisarze podkreślają liberalny charakter Cesarstwa Austro-Węgierskiego umownie i zarazem dla uproszczenia nadając tym ziemiom nazwę „Cywilizacji naddunajskiej”, scalającej dużą część kontynentu zróżnicowaną przeciw narodowo, językowo, etnicznie, religijnie, kulturowo i politycznie. Ujawnia się tutaj złożoność i niejednoznaczność tych obszarów, ich skomplikowany, nawarstwiający się od stuleci problem tożsamości mieszkańców, którzy potrafią określić się najczęściej na zasadzie negacji. Zatem Dunaj może być odczytywany jako wykładnik niejasności, nieokreśloności i skomplikowanego charakteru tych ziem, gdyż są to kraje o płynnych granicach narzuconych przez wielkie mocarstwa, obszary o mozaikowej strukturze etnicznej, skrywające warstwowe ślady kolejnych dziejów.

Dunaj staje się zatem wspólnotą losu. Łączy on całe dorzecze w jedną całość, naturalne warunki geograficzne wyznaczają zazwyczaj granice między poszczególnymi narodami. Dunaj jako rzeka wielu kultur, wielu narodów, wielu historii stała się artystycznym wyzwaniem dla włoskiego pisarza Claudio Margisa. W swej książce zatytułowanej „Dunaj” (w oryginale „Danubio”) sięga do czasów legendarnych a następnie historycznych próbując przybliżyć dzieje rzeki w konfrontacji z Renem. Pisarz ten powołuje się jednocześnie na pieśń starogermańską:

Od czasów „Pieśni o Niebelungach” Ren i Dunaj przeciwstawiają się sobie i współzawodniczą. Ren to Zygfyrd (...) Dunaj to zaś Panonia (...) rzeka, wzdłuż której spotykają się, krzyżują, mieszają różne narodowości, to rzeka Wiednia, Bratysławy, Budapesztu, Belgradu, Dacji, wstążka, która otacza i opływa – tak jak ocean otaczał świat grecki – habsburską Austrię, z której mit i ideologia uczyniły symbol różnorodnej wielonarodowej tradycji, cesarstwo, którego władca zwracał się do „swoich narodów” i którego hymn śpiewany był w jedenastu językach. Dunaj to Mitteleuropa niemiecko-węgiersko-słowiańsko-romańsko-żydowska, polemicznie przeciwstawiona germańskiej Rzeszy, międzynarodowa ekumenia (...), świat „ukryty za narodami”<sup>101</sup>.

Dla Claudio Margisa Dunaj to rzeka wielu kultur, wielu narodów, ale widziana z perspektywy człowieka z zachodniej części kontynentu, wybierającego miejsca znane, stolice, większe skupiska ludności, odwołującego się do wielkich wydarzeń.

---

<sup>101</sup> C. Margis, *Dunaj*, Warszawa 1992, s. 23. W skrócie: (CM).

Przytoczenie poszczególnych nazw miejscowości i wydarzeń historycznych to zarazem przekraczanie granic w czasie i przestrzeni.

Autor poświęca tej rzece obszerną książkę i sporo czasu<sup>102</sup>. W odróżnieniu od Stasiuka śledzi wody rzeki od jej źródeł wybierając miejsca, upamiętniające wybitne biografie, wydarzenia historyczne i kulturalne, znajdujące się w pobliżu nurtów Dunaju. Są to jednocześnie salonowe anegdoty, wydarzenia wpisywane w encyklopedie i przewodniki turystyczne, które do niedawna były przechowane w zapomnianych archiwach lub krążące w świadomości lokalnej, a więc, rzecz można, starannie wyszukane informacje niekiedy z trudno dostępnych źródeł, ujęte w nienagannym języku, adekwatnym zresztą do opisywanych miejsc.

Jest to niewątpliwie ciekawy i bogaty w informacje sposób przedstawienia dorzecza rzeki w kontekście zdegradowanego mitu habsburskiego, ale zarazem odmienny od polskiego pisarza.

Stasiuk podróżuje przez tę część Europy w sobie wiadomy sposób, pozostaje sobie wierny, trzyma się ubocza, konsekwentnie opisuje miejsca niepozorne i prawie nikomu nieznanne, oddalone od wielkich miast, pomijane często nawet na mapach. Dla niego tego typu zakątki wydają się być bliżej prawdy, zawierają więcej śladów przeszłości:

Nie było widać ludzi. Czasem tylko ktoś pojawiał się w ciemnych drzwiach tego czy innego domu. W sklepach też nigdy nie zastawałem nikogo prócz sprzedawczyń. I wydawało mi się, że zaczynam rozumieć, czym sto lat temu było Cesarstwo. Istniało jako przestrzeń, w której każda ucieczka wydawała się możliwa. Można było zostawić wszystko, zabierając z sobą rzeczy najważniejsze. Czadecki góral, wędrujący przez

<sup>102</sup>

„Po napisaniu wielu książek o tym świecie, napisałem kolejną, która wywodzi się z tego świata: nie książkę o Mitteleuropie, ale raczej taką, która jest częścią tej kultury. Przebywałem (...) gdzieś między Wiedniem a Bratysławą, blisko granicy słowackiej. W otaczającym nas pejzażu trudno było odróżnić, czy to połyskują fale Dunaju, czy trawa na tzw. Donauen, naddunajskich łąk, (podobne wrażenie odnoszę patrząc na okładkę *Mojej Europy* A. Stasiuka i J. Andruchowycza - E.Sanocka) nie było łatwo wskazać, gdzie płynie ani czym jest Dunaj, i sadzę, że ta niepewność - jej ironiczny i symboliczny wymiar - zaważyła na w dużym stopniu na charakterze tej książki (...). Nagle zauważyłem tabliczkę i strzałkę: Muzeum Dunaju. Może dlatego to był Dunaj, że głosi napis (...). A te łąki to też Dunaj? My zaś, może nieświadomie także byliśmy muzealnymi eksponatami na jakieś wystawie. Wtedy pojawiło się groteskowe pytanie: dlaczego by nie podążyć aż do Morza Czarnego? Tak zaczęły się cztery lata podróży, pisania, lektur, wędrowek, przeróbek, refleksji po dwudziestu albo po dwudziestu pięciu latach już spędzonych na analizach, badaniach, interpretacjach części tego świata“ - wspomina Claudio Margis w *Dunaj*, s. 404. Zupełnie inaczej przedstawia się to u Stasiuka, który dopiero po powrocie z podróży sięga po książki o danych miejscach i studiuje mapy. W *Gazecie wyborczej* 2005.09.19 autor wspomina: „szybko się okazuje, że te przygotowania nie są wiele warte. Uczenie się kraju, poznawanie go z książek ma sens dopiero po powrocie. Wtedy wiem, o czym czytam, wiem, do czego tęsknię. Czasami wydaje mi się, że prawdziwa podróż zaczyna się po powrocie do domu. W umyśle, w snach“.

Bukowinę, zostawiał za sobą cały świat, ale tam wśród Rumunów i Huculów, stawał się góraleńcem nieco zdwojonym (Dziennik, 124).

Prowincjonalne miejsca wydają się być nienaruszone przez upływający czas, mieszkańcy bardziej autentyczni, rytm życia na uboczu może tętnić życiem lub zamierać w taki sposób, jak to miało miejsce znacznie wcześniej, stąd pisarz nieustannie przemieszcza się po dawnym Cesarstwie. Tak wyeksponowaną przestrzeń pisarz zapełnia najchętniej Cyganami „ostatnimi nomadami” Europy, którzy zapełniają pustkę w opisywanych pejzażach:

Tuż za rozwidleniem dróg zobaczyłem kilku Cyganów. Szli gęsiego, okutani w kufajki, w wełnianych czapkach i uszankach (Dziennik, 127).

Patrzyłem na małych Cyganów. Ta wieś, cała ta przestrzeń należała do nich (Jadąc, 95),

Do miasta Soroca jechaliśmy spotkać Cyganów. Mieli tam coś w rodzaju swego minipaństwa. Już z daleka, z nadrzecznej bulwaru, można było to zobaczyć: w górze nad miastem na stromym dnistrzańskim brzegu, rozsiadła się cygańska dzielnica (Jadąc, 164).

Albo:

Tak, słowacka senność, gęstniejące popołudnie i tylko Cyganie są ruchliwi, wszędobylscy, i turlają się pośród spiekoty niczym ciemne paciorki rozsyanego różańca (Jadąc, 256).

Stasiuk chętnie opisuje miejsca, w których napotyka Cyganów, gdyż zdaje sobie sprawę, że ich życiu niewiele się zmieniło od panowania Jego Cesarskiej Mości. Nietrudno odgadnąć, że wypełniają oni pustkę po Żydach, sztetlech, stanowiących nieodłączny element mitu Galicji, mitu habsburskiego.

Pisarz koncentruje się na czymś zupełnie innym: rdzewiejący industrial, napływ tandety, bezradność ludzi silniej przemawia do świadomości pisarza niż odgrzebywanie bolesnej historii. A co najciekawsze widoczne jest w tym wszystkim nieukrywane zafascynowanie. Stasiuk jednym z wywiadów sam się do tego przyznaje<sup>103</sup>.

Poniższy cytat doskonale to potwierdza:

Co dzieje się z tym promem do Gałcza, ruszającym z niskiego brzegu, gdzie na wyrudziały od upału łąkach snuły się chude i lśniące konie? Na pokładzie wśród paru

---

<sup>103</sup> Opisuję rzeczywistość marginalną i peryferyjną, bo na takich peryferiach układa się moje życie. W dzieciństwie mieszkałem w Choszczówce pod Warszawą, niemal na wsi, z dala od centrum. Teraz mieszkam na skraju Polski i na skraju Europy, w dodatku tej Europy "drugiego gatunku". Snuję sobie opowieść prowincjusza“. Nie byłem we Francji i Hiszpanii i nigdy nie myślałem, żeby się tam wybrać. Mnie po prostu nasza strona świata, ta centralna i wschodnia rzeczywistość, bardziej interesuje.  
Mój Boże, co ja bym robił we Francji...  
Bałkany to trudna miłość. Nie przesadzałbym z tą szczerością, a zwłaszcza z bezradnością. W swojej bałkańskiej skali całkiem dobrze sobie radzą. Za dobrze czasami. A zbędność i "biedność" to są najważniejsze światowe problemy. Oczywiście próbuję tworzyć mit, bo mit jest sednem dobrej literatury. Ale chyba nigdy nie jest to u mnie mit bajkowej harmonii” - wspomina Stasiuk w: *Gazeta Wyborcza*, 2005.09.19

wymytych aut płynęła szara dacia pick-up z wielkim, cuchnącym jak wszyscy diabli wieprzem na pace. Musieli zrobić kawał drogi, bo bydle było ufajdane po sam grzbiet. Wciągałem z rozkoszą ten smród, ocierałem się udem o tylny błotnik czarnego merca, w którym siedział wygolony facet w lustrzankach i blondyna ze złotem w uszach, i patrzyłem na drugi brzeg Dunaju, na wielkie dźwigi portu. To była moja Rumunia – chwilowe braterstwo mercedesa, złota, świńskiego smrodu i tragicznego industrialu (Jadąc, 170).

Najciekawsze wydają się opisy delty Dunaju na przykładzie dwóch miejscowości: Suliny i Sfintu Gheorghe, ujętych przez tych pisarzy. W porównaniu z Stasiukiem opisy Margisa wydają się być wręcz sterylne i wyidealizowane, bogate jednak w oprawę historyczną.

Ażeby to w pełni oddać należy przytoczyć obszerniejsze cytaty:

Dzisiejsza delta, gdzie żyje około dwudziestu pięciu do trzydziestu tysięcy osób, to przede wszystkim ojczyzna lipowian, rybaków o długich, patriarchalnych brodach, przybyłych w XVIII wieku z Rosji, którą opuścili z powodów religijnych (...). W austriackiej Bukowinie Józef II przyznał im swobodę wyznania oraz zwolnił ich ze służby wojskowej (...). Około połowy XIX wieku wielu lipowian uznało na powrót hierarchię i zaczęło celebrować mszę według starej liturgii, z końcem zaś wieku niektórzy przystąpili do kościoła grecko-wschodniego.

Dzisiaj są rybakami w delcie, ale uprawiają najróżniejsze zawody także gdzie indziej, w fabrykach, w rumuńskim przemyśle. Pozostają jednak wciąż przede wszystkim ludem rzeczonym, żyją w wodzie niczym delfiny lub inne morskie ssaki. Przycumowane u brzegów ich czarne łodzie przypominają zwierzęta odpoczywające w słońcu na plaży, foki gotowe dać nurka i na najmniejszy sygnał zniknąć pośród fal. Na wodzie znajdują się też ich pokryte trzcina domy z drewna, błota i słomy, ich cmentarze z niebieskimi krzyżami, szkoły, do których dzieci docierają w czółnach. Lipowskie kolory to czerń i błękit (...). Nie istnieje tu granica między ziemią a wodą, drogi, które w wioskach prowadzą od jednego domu do drugiego, raz są ścieżkami porośniętymi trawą, kiedy indziej kanałami z falującym sitowiem i liliami wodnymi; ziemia i rzeka przenikają się wzajemnie (...). W pobliżu 23 mili, w starym korycie Dunaju, w okolicy kanału prowadzącego do Suliny, znajduje się rezerwat pelikanów, którego strażnikiem jest Zaharia Haralambie (...). Delta uwalnia rzekę z więzów, stając się wodnym uniwersum, swobodnym niczym unoszone przez nurt liście (CM, 395).

A oto opis Stasiuka:

Do Sfintu Gheorghe płynie się dwie i pół godziny (...). Mijaliśmy staroświeckie łodzie z dieslowskim napędem i nadbudówkami jak strażnicze budki. Nad jeziorem Rosu szybowały białe pelikany. Minęliśmy rybacką osadę. Na brzegu wodziłem tylko mężczyzn (...). Przy moście w Sfintu Gheorghe leżała sterta zgniłej słomy. Poszedłem w stronę dwupiętrowego betonowego bloku. Parter był niezamieszkały, zawałony śmieciem i zasrany. Wyżej ktoś żył, bo widziałem firanki (...). Na płyciznach stały zakotwiczone łodzie. Ich dzioby i rufy lekko zawijały się ku górze. Były smukłe i staroświeckie. W zmiennym wodnym pejzażu, wśród płynnych płaszczyzn blasku i cienia, wśród połyskliwych luster nurtu (...) czarny zarys czółen sprawiał nierzeczywiste wrażenie. Zwłaszcza o zmierzchu, gdy ich cienie stawały się nie do odróżnienia od nich samych. Tkwiły w migotliwej lucyferycznej przestrzeni jak wycięte

z najczarniejszego kartonu albo wyrzeźbione z węgla. Przypominały pozostałość najstarszej nocy i w snach musiały być używane do transportu dusz. W każdym razie nie widziałem w Delcie piękniejszych i prostszych przedmiotów. Po lewej ciągnęła się trzciniowa wieś (...) Wszystko, co posiadali ludzie, wyglądało na zagrożone nieustanną stratą. Ledwo wzniesione nad ziemię, ledwo sklecone (...). Tak, wieś Sfintu Gheorghe miała w sobie zrezygnowany heroizm. Wystawiona na żywioły, wypełniona nietrwałością, skazana na zapomnienie, tuliła się do lądu jak jaskółcze gniazdo. A potem tak samo w Sulinie, zaczyna się pustynna równina i ciągnęła się do samej plaży (Jadąc, 192 - 197).

Obaj pisarze opisują te same miejsca i jej mieszkańców, warunki przyrodnicze, a dokładnie wody Dunaju rozlewające się w jego delcie, które jednocześnie organizują życie tych ludzi. Rytm życia pozostaje taki sam, jak przed wiekami. Człowiek wydaje się tu być całkowicie zintegrowany z przyrodą, tworzy on jej nierozdzielalną część.

Margis podaje szczegółowe informacje historyczne, po czym prowadzi swój krótki szkic krajoznawczy bardziej koncentrując się na starannym przekazie, aniżeli na dokładnym opisie, pomija zupełnie zjawiska nie pasujące do idyllicznego obrazka.

Opis Stasiuka jest bardziej obiektywny, chociaż pisarz nie ukrywa swoich emocji i nie powstrzymuje się od komentarzy, autor zatrzymuje swoją uwagę na zjawiskach, rzeczach przykuwających jego uwagę. Dostrzega jednocześnie prostotę i oryginalność miejsca, jak również jego dewastację i biedę. Na tym tle potrafi w sobie tylko wiadomy sposób wydobyć piękno prostych przedmiotów, by natychmiast poddać w wątpliwość ich realne istnienie lub umieścić je w swoim imaginacyjnym świecie.

Życie prostych rybaków w delcie niejako pozwala naszej wyobraźni zbliżyć się do czasów, kiedy to człowiek żył w pełnej symbiozie z przyrodą. Wówczas zdołał on odnaleźć się, odszukać swych bogów i stworzyć swoją odrębną religię i kulturę, z którą się zaczął identyfikować i czuć się bezpiecznie, dopóki nie przysła kolej na historię. Zarówno Margis, jak i Stasiuk pragnie doszukać się czasów legendarnych, baśniowych, mitycznych, aby w jakiś sposób dać przeciwwagę zmiennym dziejom tych obszarów.

Dunaj wydaje się utrzymywać odwieczny porządek wbrew historii i na przekór zmiennym losom tych ziem. Staje się szlakiem, którym podążają artyści.

## Resümee

Stasiuk na przestrzeni swoich utworów nieustannie ponawia próby odzyskiwania mitu. Dla pisarza jest on tęsknotą za „pierwotnym mitem“, echem zasłyszanych historii, nostalgicznym wspomnieniem „zatopionej Atlantydy“ o cechach Arkadii. Mit jest na nowo reinterpretowany i odbierany w subiektywny sposób.

Obecność mitu ma charakter palimpsestyczny - jego ocalałe fragmenty nakładają się kolejno na siebie. Tworzą one tym samym mityczną przestrzeń, której pisarz doszukuje się w prowincjonalnych miejscach Europy Środkowej. Zatem Stasiuk odnajduje go na konkretnej przestrzeni ponad politycznymi podziałami, przyglądając się dokładniej nazwom miejscowości, rzek, potoków. Pragnie doszukać się mitu również na płaszczyźnie onomastycznej. Podana nazwa Dujanu w sześciu językach wydaje się przywoływać mit wspólnoty językowej *lingua Adamnica*, biblijnych opowieści o wieży Babel. Podmiot autorski traktuje rzekę jako swoiste medium między światem mitycznym a rzeczywistością starannie unikając historii. Dunaj przepływający przez rozległe obszary kontynentu jest również wykładnikiem odwiecznie panującego tu porządku, sięgającego czasu archaicznego. Ta swoista nostalgia za odzyskaniem czasu mitycznego rodzi się z potrzeby reintegracji *illius temporis*.

Rzeka, znajdująca się na konkretnej płaszczyźnie kartograficznej, nabiera cech transcendentnych. Przywołany topos Ojca jest potwierdzeniem myślenia pisarza stereotypami uprawiającego własną mitologię.

Stasiuk, chcąc niejako odciąć ten obszar od pozostałej części kontynentu precyzując w ten sposób granice Europy Środkowej, izoluje go przez nadanie im pewnych opozycji na płaszczyźnie topograficznej.

Najpierw sięga po geograficzną opozycję. Wyodrębnia w sobie tylko wiadomym wdziękiem różnice w krajobrazie, przeciwstawiając tym samym obszary górskie-równinom.

Następnie pisarz sięga po kolejną antynomię: Północ-Południe. Przywołanie mitu Południa nawiązuje i tym razem do twórczości Miłosza, jaki i Stempowskiego.

Przywołanie mitu Galicji o cechach Cekanii jawi się jako nieukrywana nostalgia za krainą na granicy mitu i stereotypu. Dawna Galicja jako świat zagubiony i bezpowrotnie utracony nabiera autonomicznie cech idealizujących. Dzieje tych ziem rozmywają się, by z kolei ustąpić miejsca mitowi.



Nieodłączny z mitem galicyjskim jest mit habsburski połączony osobą Franciszka Józefa. Pisarz z pewną dozą sentymentalizmu podejmuje swoistą grę z tym mitem - wspomnienia o cesarzu stają się jednocześnie dobrym pretekstem do podjęcia osobliwego eksperymentu. Narrator postanawia obchodzić urodziny Jaśnie Pana na węgierskiej prowincji.

Obszary jego Monarchii zostały nazwane „Cywilizacją naddunajską“, zatem Dunaj staje się wspólnotą narodów, wspólnotą historii, wspólnotą losu. Ale nie tylko. Włoski pisarz Claudio Margis poświęca tej rzece obszerną książkę, śledząc jej wody począwszy od źródeł, a skończywszy na delcie. W przeciwieństwie do Stasiuka wybiera on zupełnie inne miejsca. Stasiuk trzyma się ubocza, konsekwentnie opisuje miejsca niepozorne i prawie nikomu nieznanne zgodnie z jego wyobrażeniem środkowoeuropejskiego krajobrazu. W jego pejzażach pojawiają się Cyganie. Wypełnia nimi pustkę pozostającą po narodzie żydowskim.

Obaj pisarze koncentrują się na mieszkańcach delty Dunaju i oryginalnym krajobrazie. Rytm życia tych ludzi wydaje się być taki sam jak przed wiekami. Opis konkretnej miejscowości, czyli Sfintu Gheorghe dowodzi, że każdy z artystów pragnie ująć to miejsce w sobie właściwy sposób.

## 2.3 Przestrzeń ikoniczna. Pierwiastki autobiograficzne

(na przykładzie „Dukli”, „Opowieści galicyjskich”, „Dziennika okrętowego”, „Jadąc do Babadag”)

### 2.3.1 Fotografia

Od czterech lat prześladowuje mnie to zdjęcie. Dokąd się nie wybiorę, szukam jego trójwymiarowych i barwnych wersji, i często wydaje mi się, że znajduję. Tak było w Podolińcu, w bocznych uliczkach Lewoczy, w rozpalonym do białości Gönc (...). Przestrzeń tego zdjęcia hipnotyzuje mnie i wszystkie moje podróże służą tylko temu, by w końcu odnaleźć ukryte przejście do jej wnętrza (Dziennik, 110) i (Jadąc, 210).

Nawiązanie do starego zdjęcia węgierskiego fotografa pojawia się jednocześnie w „Dzienniku okrętowym” i „Jadąc do Babadag”.

Fotografia ta wyzwala wspomnienia, następnie nostalgię i chęć odnalezienia tego zdjęcia na płaszczyźnie konkretnej przestrzeni geograficznej. Tym samym wyznacza on skrupulatnie granice swoich podróży. Pisarz patrzy na otaczający świat przez pryzmat tej fotografii i nieustannie poszukuje miejsc, które w jakiś sposób stworzą iluzję identycznej przestrzeni, znajdującej się na tym zdjęciu. Nieustanne wypatrywanie nowych miejsc podczas autorskiej podróży ma na celu odszukanie wiernej kopii zdjęcia. Twórczość dla artysty staje się transkrypcją treści fotografii na płaszczyznę werbalną:

Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. Jest rok 1921 w niewielkim węgierskim miasteczku Abony siedem kilometrów na zachód od Szolnok. (Dziennik, 110) i (Jadąc, 210).

Stare zdjęcie węgierskiego fotografa otwiera nową przestrzeń: „dopiero dzięki niej poznaje on zjawiska optyczne wymykające się świadomości”<sup>104</sup>.

Zdaniem Witwickiego: „w końcu, fotografia potrafi lepiej, niż wszystkie ołówki w świecie chwytać pewne efekty cenne a jednak nieuchwytny, bądź to dlatego, że zbyt krótko trwają, bądź też dlatego, że ich bywa zbyt wiele naraz”<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 30.

<sup>105</sup> R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?* przeł. W. Witwicki, w: Frimmel – Lichtwark – Sizeranne, *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów – Warszawa 1907, s. 157

Robert de la Sizeranne, który zajmował się fotografią, stwierdził, że: „indywidualność człowieka może się zaznaczyć we fotografii silniej, niżby się na pozór wydawało”<sup>106</sup>.

Stasiuk dostrzega nie tyle indywidualność jednostki, co indywidualność i niepowtarzalność miejsca, w którym znaczy swą obecność skrzypek i jego syn. Poszukuje zatem zakątków, tym razem trójwymiarowych odpowiedników tej fotografii, gdzie może odnaleźć upragniony obraz, który w rzeczywistości okazuje się bardzo trudno dostępny. Wydaje się być nieosiągalny i niemożliwy do uchwycenia. Ta niedostępność obiektu, jakim jest stare zdjęcie przywodzi na myśl pojęcie „aury sfotografowanego obiektu”, o czym wspomina W. Benjamin. Jego zdaniem ta „nieusuwalna dal, dzieląca oglądającego fotografię, czyli niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”<sup>107</sup>. Słusznie stwierdza, że: „nie jest przecież w stanie usunąć wrażenia aury. Mimowolnie pozostaje zawsze ślad aury”<sup>108</sup>.

Okazuje się, że aura fotografii jako nieuniknione oddalenie postrzegającego sytuuje podmiot patrzący w pozycji pożądanego. „Poczucie nieosiągalności, które łatwo można wywołać fotografią, przypomina podsycanie uczuć erotycznych poprzez mnożenie przeszkód na drodze do połączenia się z przedmiotem westchnień”<sup>109</sup>.

U Stasiuka wyczuwalny jest nieustanny niepokój i podążanie za umykającymi obrazami oraz doznanie, że często je znajduje. Przy czym jednak pozostaje mu świadomość nieosiągalności swojego zamierzenia. Konstruuje zatem nostalgiczną topografię oscylującą między wyobraźnią narratora a odwiedzanymi miejscami w poszukiwaniu fragmentu rzeczywistości niedostępnej i bezpowrotnie utraconej.

Narrator doszukuje się zatem miejsc, w których mógłby się ewentualnie pojawić skrzypek z Abony, a więc „projektuje” przestrzeń geograficzną w oparciu o przypuszczenia:

ale moje Węgry są w Abony, gdzie nawet się nie zatrzymałem. Pewnie dlatego, że ślepy muzyk mógłby się zjawić w tych wszystkich miejscach, gdzie nie uświadczysz psa z kulawą nogą, w tych wszystkich miejscach, które nikomu nic nie mówią, a z których składa się świat jako taki (Jadąc, 239).

Teraz padało w niemal w całym dawnym Cesarstwie. Pałem camele bez filtra z bezcłowego na Okęciu i próbowałem sobie wyobrazić letni deszczowy dzień sprzed wieku:

---

<sup>106</sup> Tamże, s.130.

<sup>107</sup> W. Benjamin, s. 72

<sup>108</sup> Tamże, s. 72

<sup>109</sup> S. Sontag, *O fotografii* przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 20.

Skrzypek z Abony nie ma więcej niż dziesięć-dwanaście lat, a jego przewodnik się jeszcze nie urodził (Dziennik, 122).

Pisarz ma świadomość, że zdjęcia chronią przed zapomnieniem, zwłaszcza tych zjawisk, które są krótkotrwałe, niepozorne i gdzieś na uboczu:

Jego życie i życie jego syna uchronił przed niepamięcią jedynie cud. 'Zdjęcie zrobiłem w niedzielę. Obudziła mnie muzyka. Ten ślepy grajek grał tak pięknie, że do dziś to słyszę' (André Kertész) (Jadąc, 239).

Fotografia Kertésza jest nie tylko inspiracją nadającą sens topograficznym narracjom Stasiuka i porządkującą jego kartograficzną przestrzeń, ale „wieczną repetycją” (Mar,545), która ma na celu „uchronić przed niepamięcią”.

### **2.3.2 Prywatna kartografia**

Nawiązania do przestrzeni kartograficznej pojawia się już wielokrotnie w pracy. Tym razem w trakcie analizy kartograficznej zostanie wyeksponowany pierwiastek autobiograficzny.

i wyznaczyć punkt odniesienia się do rzeczywistości w określonej przestrzeni.

Narrator sięga po stary sprawdzony sposób i za przykładem pierwszych podróżników, wyznacza cyrklem swoją przestrzeń geograficzną:

Posługuję się cyrklem jak dawni geografowie, odkrywcy i wodzowie starych kampanii: mierzę nim odległość. Jednak jego zasadnicza, geometryczna funkcja nasuwa się sama. Wbijam więc igłę w miejscu, gdzie jestem teraz, i wszystko wskazuje, że pozostanę. Drugie ramię ustawiam tam, gdzie się urodziłem i spędziłem większą część życia. To jest w końcu podstawowa wielkość, gdy próbujemy pogodzić własną biografię z przestrzenią. Między moim Wołowcem a Warszawą jest w linii prostej circa trzysta kilometrów. Oczywiście, nie mogę oprzeć się pokusie i wykreślam wokół Wołowca trzystukilometrowy krąg, żeby określić swoją środkową Europę. Linia biegnie mniej więcej przez Brześć, Równe, Czerniowce, Kluż-Napoka, Arad, Szeged, Budapeszt, Żylinę, Katowice, Częstochowę i kończy się tam, gdzie zaczyna, czyli w Warszawie. Wewnątrz jest kawałek Białorusi, całkiem sporo Ukrainy, przyzwoite i porównywalne przestrzenie Rumunii i Węgier, prawie cała Słowacja i skrawek Czech. No i jakaś jedna trzecia Ojczyzny. Nie ma Niemiec, nie ma Rosji – co przyjmuję z pewnym zdziwieniem, ale też z dyskretną atawistyczną ulgą (Dziennik, 78).

Zaraz na wstępie Stasiuk mocno naświetla sytuację osoby piszącej<sup>110</sup>. Pozycja podmiotu piszącego i podróżującego oscyluje między punktem wyjścia znajdującym się w Polsce a przestrzenią doznana<sup>111</sup>.

Stasiuk podaje miejsca, z którymi związane jest jego życie: zatem jest to Warszawa, w której się urodził i spędził dzieciństwo, trasy i szlaki pierwszych młodzieńczych eskapad, przygód, Konieczna czyli nowe miejsce zamieszkania w Beskidzie, znajdująca się niedaleko Dukla oraz napotkane miejscowości docelowych wypraw. Wyznaczona w ten sposób przestrzeń przez „ja” piszące jest tylko częściowo realna (Za Goller). Można ją w prawdzie odnaleźć na mapie, ale podane miejsca i nazwy poszczególnych miejscowości pozostają przede wszystkim w narratorskich reminiscencjach. Zatem występują głównie w autorskiej wyobraźni i pamięci. Istotne jest jednak to, że tak obrysowany obszar „prywatnej Europy Środkowej<sup>112</sup> Stasiuka”<sup>113</sup> pokrywa się w pewnej części z byłą Monarchią Habsburską<sup>114</sup> Nawiązanie pisarza do mitu Galicji jest „materiałem do imaginacji” (Mar, 495) przy wyraźnie zaznaczonej jego niechęci do Rosji i Niemiec<sup>115</sup>.

Marszałek zwraca uwagę na jeszcze jedną bardzo istotną rzecz. Podjęcie decyzji przez narratora na zamieszkanie na obrzeżach Polski, w małej beskidzkiej miejscowości należącej niegdyś do Łemków jest ucieczką od odwiecznych odniesień i porównań do Wschodu i Zachodu, i zarazem porzuceniem centralnej Polski jako obszaru niepewnego, niezapewniającego schronienia<sup>116</sup>. Prunitsch widzi to jeszcze inaczej. Jego zdaniem Stasiuk dystansuje się od topograficznego centrum Warszawy

---

<sup>110</sup> Na co zwróciła uwagę Mirjam Goller. Aby przedstawić bardziej wnikliwe spojrzenie na poruszana tu problematykę odwołam się jednocześnie do trzech następujących prac, do których odwoływałam się kilkakrotnie wcześniej: Magdaleny Marszałek „Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk”, w: Katrin Berwanger/Peter Koster (Hg.), *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*, s. 485-499, Christian Prunitsch „‘Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej’: Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur“ w: *Zeitschrift für Slawistik*, s.46-57, Mirjam Goller, „‘Die Melancholie der Peripherie umarmte uns wie die allerbeste Geliebte’, Metaphysische Geographien in Andrzej Stasiuks Logbuch“ w: *Exklusion, Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, s. 289-302.

<sup>111</sup> Die Position, die das erzählende, erinnernde und reisende Ich einnimmt, oszilliert zwischen den Polen „Lageplan“ und „Erfahrungsraum“ Goll, 296).

<sup>112</sup> Prunitsch określa to jako „Ausdehnung Mitteleuropas”, s. 49.

<sup>113</sup> „Das ‘private’ Mitteleuropa Stasiuks (...) überschneidet sich größtenteils mit den ehemaligen Gebieten der Donaumonarchie und schließt – was der Autor betont – Russland und Deutschland aus”, Marszałek, s. 495.

<sup>114</sup> Goller w prawdzie nie nadmienia nic o C. K., ale pisze o „historycznym wymiarze tych miejsc”, s. 296.

<sup>115</sup> Goller, s. 269, Marszałek, s. 495.

<sup>116</sup> „Seine privatbiographische Entscheidung für das Leben in den Karpaten am südöstlichen Rand Polens wird in der autobiographischen Kommentierung Stasiuks als eine Flucht aus der West-Ost-Achse dem „Wind der Geschichte“ schutzlos ausgesetzten zentralpolnischen Ebene interpretiert (Dzo:80)“, Marszałek, s. 495.

z powodu potrzeby wyznaczenia sobie kreatywnego dystansu<sup>117</sup> Peryferie zostają podniesione do rangi alternatywnego centrum. Warszawa zostanie tym samym zepchnięta na obrzeża, natomiast w środku pozostaną obszary głównie Słowacji i Ukrainy<sup>118</sup>.

Najpierw autor poprzestaje jednak na prowincjonalnych miejscach historycznej Galicji, z czasem natomiast udaje się znacznie dalej kierując się aż po Mołdawię. Autor przemieszcza się po rozległej przestrzeni zataczając systematycznie kręgi i powracając wielokrotnie do tych samych miejsc.

Pisarz wpisuje zatem swoją obecność w określoną przestrzeń kartograficzną, jako podmiot przedstawia się poprzez obrazy wybranych miejsc, widziane pejzaże, zapamiętywane i wywołane ze wspomnień. Jest to szukanie układu odniesienia w danej przestrzeni przy pomocy mapy. Nie przez przypadek jeden z jego utworów jest zatytułowany „Dziennik<sup>119</sup> okrętowy”<sup>120</sup>

Jest to swoista próba pogodzenia własnej biografii i przestrzeni kartograficznej, przy czym ta ostatnia może ulec mocnej subiektywizacji<sup>121</sup>. Biografia narratora ma zdecydowany wpływ na ostateczny kształt jego twórczości<sup>122</sup> i mapy. Zaznaczony obszar nabiera cech osobistych, a nazwy miejsc przybierają rolę punktów orientacyjnych określających kolejne etapy życia pisarza. Przywołana onomastyka pełni funkcję informacyjną, odnosi się nie do konkretnej przestrzeni kartograficznej, lecz w głównej mierze biografii artysty. Przy czym tak pojęta przestrzeń posiada cechy imaginacyjne, pełne wspomnień, marzeń, asocjacji, niemniej jednak stanowi realne podłoże do tworzenia tekstów narracyjnych (Goll, 296). Mapa staje się

---

<sup>117</sup> Prunitsch: „Stasiuk distanziert sich vom topographischen Zentrum Warschau auf Grund seines Bedürfnisses nach kreativer Distanz“, s. 49.

<sup>118</sup> Za Prunitschem, s. 49.

<sup>119</sup> Termin „dziennik“ należy tu potraktować bardzo umownie. Nie jest to przede wszystkim ciąg zapisków prowadzonych z dnia na dzień o ściśle dokumentacyjnym charakterze, mającym na celu utrwalenie bieżących zdarzeń. W tym przypadku bieg wypadków, wydarzeń nie decyduje o strukturze utworu, ale zabieg kompozycyjny, o którym mowa była już wcześniej w rozdziale „Akwatyczna kompozycja *Dziennika okrętowego*“. Tekst zawiera szereg przemyśleń i uwag dotyczących wizji Europy Środkowo-Wschodniej (mojej Europy) powiązanych z kondycją podmiotu autorskiego jako mieszkańca tej części kontynentu. Więcej w *Słownik terminów literackich* J. Sławiński.

<sup>120</sup> Goller: „Das Schiff ist in der beweglichen und bewegten Nonlokalisierbarkeit der poststrukturalistischen Theorie, die Stasiuk so gut kennt, Chiffre und Metapher für territoriales Nicht-Territorium oder, in der Sprache Foucaults, ein Heterotop“, s. 300.

<sup>121</sup> O subiektywnym wyobrażeniu Europy przez Stasiuka wspomnina także Prunitsch: „Im so entstandenen subjektiven Verständnis der räumlichen Ausdehnung Mitteleuropas“, s. 49. Podobne uwagi odnaleźć można u Mirjam Goller s.295-296.

<sup>122</sup> To wspólne powiązanie geografii i biografii prowadzi do mocno zsubiektywizowanej geopoetyki (Goll, 296).

przestrzenią wypełnioną wspomnieniami, nostalgią, świadomością człowieka z tej części Europy.

Widziane pejzaże, zdarzenia, epizody, przedmioty odnoszą się do swoiście rozumianej przestrzeni kartograficznej:

Pamiętam żywopłot i kamienną balustradę mostku, chociaż tego pierwszego nie jestem pewien, żywopłot mógł być gdzieś indziej, tak jak większość rzeczy, które istnieją w pamięci, ponieważ je zapamiętałem, wyrwałem z krajobrazu, na zawsze składając z nich własną mapę, własną fantastyczną geografie (Jadąc, 12).

Oprócz tego pisarz niejako stara się wyjaśnić, dlaczego właśnie obrał taki kierunek swych podróży:

Zwierzęta i dzieci – stworzenia raczej głupie i uwięzione we własnej cielesności - szukają zazwyczaj miejsc osłoniętych, zacisznych i niewielkich. Biorąc z nich przykład, udałem się na południe, by przynajmniej za plecami mieć jakąś taką osłonę. To jest naturalny odruch człowieka czytającego mapy: stanąć twarzą na północ, po prawej mieć wschód po lewej zachód a z tyłu południe. W przypadku naszej Ojczyzny sprawa przedstawia się dość przyzwoicie, bo Karpaty przypominają ścianę, a może nawet bezpieczny ką, w którym możemy się schronić nie tracąc przy tym oka z tego, co się dzieje z przodu (Dziennik, 82).

Analiza mapy dla pisarza jest to również odczytywanie konkretnych miejscowości w sensie topologicznym, rozpoznanie krajobrazów, śledzenie połączeń komunikacyjnych, ocena dróg i stopnia trudności poruszania się samochodem po uboczach swojej 'prywatnej' Europy Środkowej:

Za granicę jedzie się przez Konieczną. Trzeba pokonać serpentynami potężny grzbiet Magury Małastowskiej i potem droga opada, by ostatni raz w kraju wspiąć się długim prostym podjazdem nad Ług i ostatecznie osunąć się w płaską smutną dolinę (Dziennik, 98).

### **2.3.3 Podmiot ikoniczny**

Pisarstwo Stasiuka to nie tylko analiza wybranej przestrzeni kartograficznej. Cechuje się ono specyficzną gęstością obrazów. Tworzy się wysublimowana przestrzeń artystyczna składająca się w głównej mierze z elementów szarej rzeczywistości, pamięci i wyobraźni pisarskiej. Jest to luźna i otwarta kompozycja różnorodnych obrazów, w której pozorny chaos nabiera cech estetycznych.

Centrum scalającym i łączącym te obrazy jest osoba pisarza.

Autor z naturalną spontanicznością wybiera obrazy tworząc w ten sposób swój kalejdoskop. Zarówno obrazy rzeczywiste, jaki i abstrakcyjne poddaje

cyklicznemu ruchowi, sprawia, że powtarzają się, powracają w swoim rytmie do tych samych miejsc, z których zostały niejako wyrwane, następnie pisarz nakłada je na siebie i konfrontuje z obrazem z bieżącej chwili.

Te same obrazy powtarzają się nie tylko w obrębie jednego utworu, widoczne są również w kolejnych utworach Stasiuka spinając niejako poszczególne teksty w jedną estetyczną całość. Przypadkowość i spontaniczność ich doboru jest uwarunkowana w głównej mierze od ciągów myślowych samego autora i jego asocjacji. Zdarza się, że zamyka on przedstawiony obraz w innym obrazie.

Pisarz stwarza zatem niejednorodną, ale przejrzystą kompozycję plastyczną, osadzoną na bazie kartograficznej. Podmiot narracyjny stale się przemieszcza, gdyż jego zdaniem „istnienie poznaje się po ruchu, po przemieszczeniu, po kinetyce” (Dziennik, 140). Stasiuk odwiedza liczne miejsca, aby przypatrzeć się im i sobie. Wpisuje swoją biografię w odwiedzane zakątki, jednocześnie próbując się w nich odnaleźć i potwierdzić swoją obecność i tożsamość.

Jest to biografia pejzażu, biografia wydawałoby się bardziej natury malarskiej, chociaż środkiem wypowiedzi pozostają słowa. Zatem podmiot autorski jawi się za pomocą ikon, przedstawia się i określa się nimi, przy czym nie sytuuje siebie w centralnym punkcie swoich artystycznych dociekań.

Swoją podmiotowość odsłania przy wyborze i sposobie przedstawiania poszczególnych obrazów. Obraz to ikona podmiotowości autorskiej, jest wspólną płaszczyzną dla słowa, percepcji i wyobraźni. Wydaje się, że pisarz rozumie swoją egzystencję jako dialog z innymi za pośrednictwem obrazów, ściślej ujmując dobozem i staranną ich selekcją, jak również sposobem patrzenia na nie. Są nieodłączną częścią autorskiej biografii, składającej się z obrazów błahych i przypadkowych, będących jednocześnie częścią jego wspomnień. Stąd podmiot autorski nieustannie się porusza, podróżuje, poznaje wciąż nowe miejsca lub powraca do siebie już znanych.

Dla pisarza jest to nie tylko zwykła ludzka ciekawość patrzenia na świat, to także rozpaczliwe szukanie prawdy, to wreszcie doszukiwanie się niepowtarzalności w tym wszystkim, co powszechnie nie zasługuje na większą uwagę, co jest skazane już w chwili istnienia na unicestwienie lub zapomnienie. Stasiuk wydobywa jednak z tych miejsc subtelność i piękno, wychwytyując je w przypadkowości i szczególe. Często opisywany obraz przywoływany jest z pamięci za pomocą starego biletu, mapy czy pieczątki spostrzeżonej w paszporcie, jak również widziany bezpośrednio, w drodze, w podróży, podczas kolejnej wyprawy, zatem autorskie „ja” wydaje się być zredukowane do pamięci wzrokowej.



### 2.3.4 Pojęcie obrazu u Stasiuka - próba definicji

Obrazy u Stasiuka mają charakter niejednorodny i przybierają wiele postaci, gdyż składają się z idei<sup>123</sup> i materii<sup>124</sup>, przy czym idea jest stała i niezmienna.

Pojęcie obrazu u Stasiuka należy potraktować zatem bardzo umownie. Obraz w tym przypadku staje się terminem bardzo pojemnym i zróżnicowanym. Może to być impresja, pastel, szkic, migawka, czyli obraz widziany przez szybę samochodową, fotografia, mapa, bilet, rachunek, przedmiot, wspomnienie, iluzja, sen.

Przypomina to teorię nawiązującą do początku obrazu w „Die Familie der Bilder” Mitchella:

Zwei Dinge sind es, die sofort die Aufmerksamkeit unter den Begriff der Bildlichkeit fallenden Phänomenen zu verschaffen sucht. Zunächst einmal ist es einfach die breite Vielfalt der in Frage Dinge. Wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar von Ideen als Bildern (...) wenn man sich die Bilder als eine weitverzweigte Familie vorstellt, die sich zeitlich und räumlich auseinandergelebt und in diesem Prozess grundlegende Veränderungen durchgemacht hat<sup>125</sup>.

Mitchell twierdzi, że obraz na przestrzeni dziejów podlegał długiemu procesowi zmian, co przyczyniło się nie tylko do poszerzenia samego pojęcia obrazu, ale i sposobu obrazowania. W konsekwencji powstały obrazy tak różnorodne, że z trudem można doszukać się ich wcześniejszego podobieństwa i cech wspólnych.

Mitchell dokonuje podziału obrazów ze względu na przynależność do danego typu obrazowania:

Jeder Zweig dieses Stammbaums bezeichnet einen Typ von Bildlichkeit, der im Zentrum einer intellektuellen Disziplin steht: geistige Bildlichkeit gehört zur Psychologie und zur Erkenntnistheorie; optische Bildlichkeit zur Physik; graphische, plastische und architektonische Bildlichkeit zur Kunstgeschichte; sprachliche Bildlichkeit zur Literaturwissenschaft; perzeptuelle Bilder gehören zu einem Grenzgebiet<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> „Jest przeto jasne, że przyczyną form, jak zwykli niektórzy filozofowie tzw. Platończycy nazywać Idee, zakładając, że istnieją takie byty niezależne od poszczególnych rzeczy, nie jest z góry potrzebna ani do powstania, ani do pojęcia substancji” w: Arystoteles, *Metafizyka*, s. 177

<sup>124</sup> Tamże: „Materia jest albo postrzegana zmysłowo, albo wyobrażalna; materia postrzegalna zmysłowo to na przykład brąz albo drzewo i wszelka materia podlegająca zmianom, a materia wyobrażalna to ta, która jest obecna w przedmiotach zmysłowych, tzn. w przedmiotach matematycznych”, s. 184.

<sup>125</sup> W.J.T. Mitchell, *Was ein Bild ist?*, s. 19.

<sup>126</sup> Tamże, s. 19

Stasiuk łączy z sobą poszczególne typy obrazowania. Owa różnorodność sprawia, że przestrzeń, w której zaistniały, jest bardzo przejrzysta - obrazy nie obciążają opisywanego pejzażu. Autor nadaje im pewnej lekkości, zwiewności a nawet ulotności: pozostając w nieustannym ruchu, co przyczynia się dodatkowo, że nabierają cech eterycznych. Przy czym nie jest tu istotny sam podział na poszczególne typy obrazowania, ale „przeświecający” pejzaż i mapa. Pisarz przede wszystkim skupia się na „swojej Europie”:

Tak, z tego składa się moja Europa. Ze szczegółów, z drobiazgów, z parosekundowych zdarzeń, przypominających filmowe etiudy, z migotliwych skrawków, które wirują w mojej głowie jak liście na wietrze, i przez te zawieje epizodów prześwieca mapa i prześwieca pejzaż (Dziennik, 120).

Podmiot eseistyczny rozpościera zatem obrazy na kartografii, tworząc w sobie wiadomy sposób pozorny nieład artystyczny.

### 2.3.5 Pejzaż ikoniczny

W przypadku Stasiuka owa różnorodność przyczynia się do osobliwego zorganizowania przestrzeni artystycznej. Przedstawione obrazy przybierają postać dokładnie przemyślanej, otwartej kompozycji obrazowej przypominającej collage, składający się z fotografii, obrazu, tekstów Eliade czy Emila Ciorana, mapy, banknotu. Są one wkomponowane w strukturę utworów i połączone z osobą narratora i jednocześnie autora<sup>127</sup> za wyjątkiem chyba „Opowieści galicyjskich”.

Stąd przestrzeń obrazu ma strukturę wielowarstwową. Na pierwszą warstwę składają się obrazy graficzne czyli opisy map, enumeracje onomastyczne, bilety z podróży i banknoty z odwiedzanych krajów, które wyznaczają przestrzeń topograficzną narratora, określają jej granice i zasięg oraz pozwalają zorientować się w położeniu podmiotu piszącego:

Najlepszą mapą, jaką posiadam, to słowacka dwusetka. Jest tak dokładna, że wydostałem się kiedyś za jej pomocą z bezkresnych kukurydzianych pól gdzieś u podnóża Gór Zemplen. Na wielkiej, obejmującej cały kraj płachcie zaznaczono nawet polne ścieżki (...). Pęknięcia i załamania ułożyły się w nową siatkę, znacznie wyraźniejszą niż ta kartograficzna, którą naniesiono za pomocą delikatnych błękitnych linii. Miasta i wsie powoli przestają istnieć, zużywają się w miarę składania i rozkładania. ( Jadąc, 14 - 15).

---

<sup>127</sup> Bez większych zastrzeżeń można utożsamić osobę narratora z samym autorem z wyjątkiem *Opowieści galicyjskich*. W tym wypadku należy potraktować tę kwestię bardzo ostrożnie.

Następnie pojawia się warstwa obrazu plastycznego, czyli impresje, pastele, nokturny. W trakcie uważnej analizy obrazów można dopatrzeć się i doszukać niektórych technik malarskich:

Miodowy blask słońca spowalniał ruchy i dźwięki. Szary stateczek wyglądał w tym świetle jak zeschnięty liść, przywiany z jakiejś odległej jesieni. Mechanik był tak samo wiekowy (Jadąc, 86).

Światło słoneczne przyczynia się do zatrzymania danej chwili. Pejzaż znad rzeki Cisy zostaje wpięty w ramy i wydaje się przypominać płótna starych mistrzów. W tym obrazie najpierw nałożona została farba o oleistej konsystencji, która dopiero w percepcji odbiorcy może przybrać barwę miodową.

Kolejny obraz zamieszczony w tekście przypomina pejzaż impresjonistyczny:

Dziadek wyciągnął przed siebie rękę i powiedział, że tam mnie ochrzczono. Lecz ja nie widziałem nic, nic poza wibrującym światłem. Miejsce, które wskazywał, nigdzie się nie zaczynało ani nie kończyło. Wypełniał je rozpylony blask (...). Dopiero wtedy zobaczyłem daleki, cienki pasek łądu. Błądziłem spojrzeniem wzdłuż sinawej linii, by w końcu natrafić na ostry, podobny do zatemperowanego ołówka zarys kościelnej wieży. Ledwo wystawała i nie różniła się barwą od niewyraźnej tasiemki widnokręgu (D, 68).

Przedstawiony pejzaż jest świetlisty i jasny, bogaty w rozproszony blask słoneczny. Dominuje tylko jasna paleta, nawet zarys wieży przybiera barwę jasno- albo szaro-błękitną linię horyzontu. Granice miejsca są tu zatarte: „nigdzie się nie zaczynało ani kończyło”. Widziany fragment rzeczywistości wydaje się drzeć w drgającym świetle. Takie wrażenie wywołane u patrzącego sugeruje, że obraz powstał wskutek naniesienia farb niewielkimi plamami techniką „alla prima”.

Wspomnienie z dzieciństwa i postać dziadka pojawia się w pastelowych kolorach wypełnionych światłem. Brak wyraźnych kontur i granic w przedstawionym obrazie jest wykładnikiem słabo zapamiętanego obrazu przywołanego z dalekiej przeszłości.

Studia nocnych scen są w dalszym ciągu kontynuacją motywu luministycznego. Stasiuk wprowadza ciemność na płaszczyznę ikoniczną, pamięta cały czas o tym, że czerń jest „pierwszą substancją mroku”(D, 120). Jego nokturny należą do niespokojnych, chłodnych i dramatycznych:

Wygląda tak, jakby jeszcze przed chwilą się kołysał i dopiero spojrzenie go unieruchomiło. Ostrze albo ostrużyna ze srebrnego krążka wisi nad garbem Ubocza jak połówka wygiętych nożyc (...). To jest pierwsza noc pierwszej kwadry w październiku,

gdy księżyc ma ledwo godzinę na niebie. Potem pochłonie go ziemia gdzieś kolo Grybowa i człowiek zostaje sam w ciemności (...). Resztki blasku nad Uboczem gasną bezszelestnie i góra ginie w granatowej głębinie (D, 120 - 121).

Światło księżyca jest kruche i słabe, wydaje się być bliżej człowieka, przybiera postać niewielkich, wręcz drobnych rzeczy i przedmiotów z jego otoczenia: „ostrze”, „ostrużyna”, ciemność w przeciwieństwie do niego jest czymś potężnym, wszechobecnym i nieobliczalnym. Mrok nabiera cech bezwzględego żywiołu, który pochłania wszystko. Odślania się tu poczucie niepewności i zagrożenia podmiotu postrzegającego egzystencjalny niepokój.

W innym fragmencie noc w mroźnej scenerii jest tak bogato oświetlona, że sprawia wrażenie wręcz nierealnej, blask księżyca pada na najdrobniejszy fragment opisywanej rzeczywistości, wydobywa go z mroku. Najsubtelniejsze i najkruchsze rzeczy w jego intensywnym świetle wzbogacają się o własne cienie. Srebrny, zimny blask rozpościera się wszędzie tworząc niesamowitą aurę nocnego pejzażu:

W nocy temperatura spadła do minus trzydziestu. Okrągły księżyc wisiał pod granatowym sklepieniem i wszystko przypominało sen (...). Najdrobniejsze rzeczy rzuciły cienie. Grudka lodu, ślady płozy, odcisk zimowej podkowy, złamana gałązka – to wszystko miało swojego czarnego sobowtóra. Kora buków świeciła szklanym blaskiem. Biel, srebro i czerń wchodziły ze sobą w wyrafinowane związki (...). Wyrazistość ciemnego krajobrazu przekraczała jego realność (D, 117 - 118).

Narrator sięga tutaj zaledwie po dwa kolory. Biel i czerń przyjmują najsubtelniejsze formy w postaci na przykład małej grudki lodu czy śladu pozostawionego po saniach, srebro koresponduje z światłem księżyca, nadaje nocnemu pejzażowi cech onirycznych, jednocześnie odrealniając oświetlone kruche formy bytu. Nokturn jest utrzymany w poetyce detalu przy bardzo oszczędnym doborze barw.

Kolejną warstwą obrazów zapisaną w pamięci pisarza są wspomnienia przeplatające się z obrazem realistycznym danego miejsca, które często przez asocjacje przywołują zapamiętany fragment rzeczywistości do zaistnienia w przestrzeni malarskiej:

moje spojrzenie biegło gdzieś nad Bardejovem, nad Sárospatak, Nagyálló, nad Górami Bihorskimi, nad Sybinem, by sięgnąć Rășinari tamtego dnia o trzeciej popołudniu, gdy schodziliśmy z gór, a za nami zbierały się ciemnosine chmury (Jadąc, 34).

Obraz abstrakcyjny w postaci snu czy iluzji cały czas przeplata się z obrazem realistycznym. Tam, gdzie zawodzi pamięć pisarza, obraz wypełnia płaszczyzna oniryczna, czyli rekonstrukcja obrazu dokonuje się za pomocą snu:

Teraz widzę jak niewiele zapamiętałem (...). W końcu Sygiet Marmarowski najbardziej ze wszystkich przypomina sen. Przejechaliśmy wskroś niego szybko, bez zatrzymania, i nic nie potrafię powiedzieć o jego kształcie, ponad to, że wyglądał jak wyrafinowana fikcja. W każdym razie skończył się bardzo prędko, na horyzoncie znów podniosły się zielone góry, a ja natychmiast poczułem żal i tęsknotę. Dokładnie tak jak po przebudzeniu, gdy dotyka nas pragnienie powrotu do onirycznej konfabulacji (...) Tak dzieje się w miejscach, których rzadko dotyka wzrok obcego, oko przybysza (Jadąc, 18 - 19).

Obraz snu powstaje również w dosłownym tego słowa znaczeniu:

Śni mi się najwyżej jakiś wysoce enigmatyczny okrąg Sinistra. Jakieś mundury nieistniejących armii i stare wojny, w których nikt nie ginie naprawdę. Śnią mi się białe wapienne ruiny i wąsaci strażnicy granic, po których przekroczeniu wszystko się zmienia i zarazem nie zmienia się nic. Śnią mi się bankoty z podobiznami herosów z jednej i pejzażami z drugiej(..). Śnią mi się stacje benzynowe na równinach(...). Śnią mi się butwiejące wieże strażnicze na pustkowiach i cykliści prowadzący porzewiałe rowery w pagórkowatym pejzażu (Jadąc, 25).

Przywołane obrazy znajdują się na granicy fizycznych i psychicznych wyobrażeń, o czym wspomina Mitchell:

In diesem Gebiet hausen seltsame Geschöpfe, die die Grenze zwischen physischen und psychologischen Darstellungsformen der Bildlichkeit heimsuchen: *die sichtbaren Gestalten* oder *wahrnehmbaren Formen* die (nach Aristoteles) von den Gegenständen ausgehen und sich in den wachsähnlichen Rezeptakula unserer Sinnesorgane wie ein Siegelring abdrücken; die Vorstellungsbilder (Phantasma), die von der Vorstellungskraft in Abwesenheit der sie ursprünglich hervorrufenden Gegenstände wieder zum Leben erweckte Formen jener Sinneseindrücke sind; die *Sinnesdaten* oder *Wahrnehmungen*, die in der modernen Psychologie in etwa entsprechende Rolle spielen<sup>128</sup>.

Pięknym i poruszającym przykładem takiego obrazu jest przywołanie nieobecnej cerkwi w opowiadaniu „Miejsce”:

Bardzo szybko się uwinęli. W dwa miesiące. Pozostał prostokąt szarej, gliniastej ziemi. W lesistym i bezludnym pejzażu ta nagość wyglądała jak płatek zdartej skóry. W przyszłym roku, pierwszy raz po dwustu latach wyrosnie tutaj trawa (...). Wszedł (turysta) na udeptany placyk i rozejrzał się wokół jakby szukał ścian i sklepienia. Potem wynalazł słoneczną plamę, która obejmowała prezbiterium, i pstryknął praktyką (OG, 29).

Nadanie obecności nieobecności może być odczuwalne w zamkniętej, jak i otwartej przestrzeni. Wypełniają ją powietrze pozostające w niej zapachy i światło potwierdzają i przywołują do niedawna istniejące miejsce kultu religijnego:

---

<sup>128</sup> Mitchell, s. 20.

Pomyślałem sobie, że mężczyzna, zapewne przez przypadek, sfotografował przestrzeń, w której znajdował się ikonostas. Teraz była opróżniona z kształtów, lecz wypełniała ją światło(...). Wystarczyło pchnąć wrota i blask wlewał się do wnętrza. Jasna fala toczyła się przez wypełnioną zbutwiałym zapachem nawę, omiatała pospiesznie pokryte złuszczoną polichromią ściany i rozbijała się właśnie o ikonostas. Przez te kilka minut zetlało złoto snycerki i szarzejące barwy ikon odzyskiwały pierwotne, nadprzyrodzone lśnienie powstałe w wyobraźni i tęsknocie wiejskich artystów (...) to było jak zerknięcie na drugą stronę. (OD, 32).

Najpierw pojawia się obraz, osnuty jeszcze na kanwie świata realnego, po czym ustępuje on miejsca obrazowi nadrealistycznemu, następnie obraz fikcyjny przeplata się z obrazem realnym. Wyobraźnia narratora znajduje się cały czas pod kontrolą, wie on, kiedy ma zrezygnować, wycofać się z dalszej imaginacji i powrócić do rzeczywistości fizycznej. Najciekawsze wydaje się ujęcie w binarnej opozycji światła i ciemności. Światło ewokuje *sacrum* w postaci blasku, jasności, lśnienia. W warstwie *profanum* pozostaje rozkład i zepsucie. Powstałe obrazy są zbudowane z wyobrażeń narratora, jak i z obcej pamięci:

stary człowiek wskazywał miejsca, gdzie stały domy, wymieniał imiona, opowiadał okruchy jakiś wydarzeń. Jechał przez wieś, która istniała w jego pamięci. Ani czas, ani ogień, ani kruchość nie miały do niej dostępu (OG, 34).

Przywołany w postaci nazw i krótkich epizodów obraz nieistniejącej już wioski naniesiony został na ogołoczone i puste miejsce.

Na koniec pojawiają się obrazy językowe pełne tropów stylistycznych o wyraźnych cechach abstrakcji.

„Polowa lata, pogórze” tak rozpoczyna się „Dukla”, która osadzona jest w realnej rzeczywistości. Początek zdania zanurzony jest jeszcze w świecie realnym, po czym pisarz wkracza w rzeczywistość abstrakcyjną:

Luczta, Barycz, Harta, Mały Dół, Tatarska Góra, spłowiałe zielone drogowaskazy pokazują kierunki, lecz tam nie dzieje się nic, nic się nie porusza prócz snów, które jak koty albo nietoperze widzą w mroku i krążą, krążą, muskają ściany, święte obrazy, pajęczyny i co tam kto jeszcze przez lata nagromadził (D, 5).

Byty abstrakcyjne, jakimi są sny, przybierają postaci ze świata zwierząt, ocierają się o zamarłą w śnie rzeczywistość fizyczną. Abstrakcja nabiera cech sensualistycznych jak wzrok czy dotyk. Widzenie, krążenie, muskanie są to czynności przychylnie człowiekowi pochodzące od zwierząt prowadzących nocny tryb życia.

Mrok może być odbierany nie tylko na płaszczyźnie optycznej, ale i psychicznej jako granica świadomości i podświadomości, jako granica świata duchowego i materialnego, przestają zatem funkcjonować zmysły człowieka. Przypomina to jeden z obrazów Goyi zatytułowany: „Kiedy rozum śpi budzą się upiory” (ilustracja nr 3).

Pogrążony w śnie człowiek jest wystawiony na pastwę żywiołów, zjaw, snów. Podświadomość ludzka jest tego świadkiem, lecz po przebudzeniu odchodzi w wraz z ciemnością. Jeszcze innym przykładem abstrakcyjnego obrazu jest poniższy fragment:

Podniebny pyrkot samochodu przypomina turkot maszyny do szycia. Ciemność rozłazi się w szwach i fastryga podróży na nic się nie zda. Horyzont na wschodzie jaśnieje jak srebrny wąż, który spoczął 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. I oni wszyscy tam są. Leżą na wznak, na brzuchu, na plecach do góry i śnią swoje sny spoceni albo spokojni, przykryci albo w skopanej, skołatanej pościeli, niektórzy w sobotnich ubraniach. Nie mają pojęcia, że ktoś o nich myśli. Właściwie nie istnieją. Umysły odpoczywają, choroba życia przycichła i podobni są do kawałków ciężkiej materii – prawie martwej i prawie szczęśliwej. Jan, Stanisław, Florian, Maria; Cecylia – Litania do starych świętych. Jeszcze chwila i czas zdmuchnie ich jak świeczki. Przeniosą się w minione i nic już im nie zagrozi, żaden wstający świt, żaden upalny dzień. Cienie w mroku.

Domaradz. Mgła idzie do nieba. Odsłania kopy siana, czarne płoty i ostre dachy. Powietrze jest ciemnozielone. Gęste niebo odrywa się od horyzontu. W tym pęknięciu widać blask innego świata. Ci, co umierali, myśleli, że idą właśnie tam (D, 6).

Inspiracją do budowania abstrakcyjnego obrazu staje się odgłos silnika samochodu, który przypomina stukot maszyny do pisania. Teraz Stasiuk patrzy na rzeczywistość niejako z perspektywy krawca, przy czym zamiast tradycyjnych nici pojawia podróż samochodem, podążanie za kończącą się ciemnością i próba jej „spięcia”, niejako zatrzymania jej w oglądanym pejzażu, stąd odruch fastrygi, prowizorycznego szycia. Podniebny turkot samochodu to nie tylko próba opisania drogi, po której autor podąża samochodem, ale kilkuminutowego ujęcia granicy, na której właśnie ciemność zanika i ustępuje pierwszemu światłu. Pisarz w tym momencie znajduje się w miejscu przecięcia tych zjawisk, stąd „fastryga podróżą”. Ten obraz można łatwo sobie wyobrazić. Autor porusza się po terenie górzystym, linia horyzontu widoczna jest na rozpościerających się wzniesieniach w opisywanym krajobrazie. Samochód porusza się wzdłuż tej linii i niejako „fastryguje” ciemność kończącej się nocy z pierwszym światłem dnia. Obraz jest bardzo plastyczny. Horyzont wschodzącego

słońca porównany jest do „srebrnego węża”. Taką figurę można szybko przywołać w swojej wyobraźni, nie jest to obrazowanie skrajnie indywidualistyczne dostępne jedynie samemu autorowi. Pasma pierwszego światła, przedzierającego się przez mrok ustępującej nocy, ma miejsce wzdłuż terenu pagórkowatego i dlatego bez trudu można skojarzyć to zjawisko z odpoczywającym wężem. Jest w tym jakaś logika doświadczenia sensualistycznego i zatrzymanego w pamięci. Takie wyobrażenie zaczerpnięte zostało ze świata realnego i przeniesione w abstrakcję, po czym pisarz sięga do świata rzeczywistego, opisuje i wartościuje światło z pozycji meteorologa, wie np., że zimny odcień pierwszego światła, przed chwilą jeszcze porównany do „srebrnego węża” zapowiada upalny i słoneczny dzień. Następnie przekształca krajobraz górzysty w morze pozbawione życia, wzgórza przeistaczają się w znieruchomiałe fale, po których cały czas jedzie swoim samochodem, ale na płaszczyźnie werbalnej pisarz wspina się po falach i ześlizguje na dno „martwego morza”. Motyw morza znika, na jego martwym dnie „domy otrząsają się w mroku jak pies z wody”, czyli w obrazie metaforycznym pozostaje cały czas obecność wody. Powstaje w ten sposób ciekawy łańcuch asocjacji, zawierający w sobie obrazy fikcyjne, nakładające się na obraz realistyczny.

## **Resümee**

Pejzaż ikoniczny powstaje na konkretnej przestrzeni kartograficznej inspirowany starą fotografią węgierskiego fotografa. Eskapady natury artystycznej są próbą doszukania się podobnych miejsc, jakie zostały uwiecznione na fotografii pochodzącej z początku ubiegłego stulecia. Czarno-białe zdjęcie przedstawia fragment rzeczywistości bezpowrotnie utraconej, w której jednocześnie zatrzymał się czas. Pisarz stawia sobie za cel odnalezienie miejsc stanowiących „trójwymiarową i barwną wersję” (Dziennik, 109) tego zdjęcia. Podróż Stasiuka to doszukiwanie się przejść z barwnej płaszczyzny trójwymiarowej na dwuwymiarową. Pisanie staje się transpozycją fotografii w obrazy werbalne. Przed pisarzem stare zdjęcie otwiera nową przestrzeń, w której zjawiska wymykające się ludzkiej świadomości pozostają w tym przypadku uchwytne. Łatwo dostrzec jest specyficzne napięcie między podmiotem postrzegającym stare zdjęcie a obiektem sfotografowanym. Wylania się tęsknota i poczucie nieosiągalności przedmiotu upragnionego, co skłania narratora do nieustannych podróży, nostalgicznych eskapad w miejsca mało znane.

Treść zdjęcia, które stało się przyczyną nieustannych poszukiwań, poddana jest szczegółowej analizie. Nawet najmniejszy detal uchwycony na zdjęciu wpisał się na



trwale w pamięć artystyczną podmiotu postrzegającego. Stąd inspiracją do próby przejścia na drugą stronę fotografii są najczęściej zjawiska nietrwałe, znikome i szybko zanikające przedmioty wyszukane w krajobrazach.

Nieustanne przemierzanie nieznanymi drogami Europy Środkowo-Wschodniej to „wrywanie” (Jadąc, 12) obrazów z konkretnych miejsc, które zostaną umieszczone w utworach.

Obrazy u Stasiuka stają się jednak czymś więcej jak tylko szukaniem miejsc pozostających bez zmian od wieków, to również rodzaj artystycznej biografii. Autor rezygnuje niejako z klasycznego ujęcia pierwiastków autobiograficznych. Ucieka się do nietypowego przedstawiania siebie za pomocą obrazów. Wyłania się w ten sposób podmiot artystyczny, określający swoje „ja” poprzez dobór i opis swych obrazów pozostających na granicy świata realistycznego i fantastycznego.

Nie sposób pominąć tego, że w przestrzeni ikonicznej pisarza z Wołowca widoczna jest inspiracja starożytną myślą grecką, jak i nowożytnym ujęciem obrazowania nawiązujące do Mitchella.

### 3 Mitzyacja Europy Wschodniej. Inspiracje Schulzem

#### 3.1 Miejsca wspólne

W polskiej prozie po przełomie 1989 pojawia się nieukrywane zafascynowanie i głębokie zainteresowanie twórczością pisarza z Drohobycza.

Olga Tokarczuk („Prawiek i inne czasy”, „Szafa”), Magdalena Tuli („Sny i kamienie”, („W czerwieni”), Piotr Szewc („Zagłada”, „Zmierzchy i poranki”), Stanisław Chwin („Hanemann”) i Andrzej Stasiuk chętnie sięgają po język Schulza, mityzują nowe miejsca i podejmują dialog międzytekstowy.<sup>129</sup>

Chcąc dopatrzeć się pewnych podobieństw między Stasiukiem a Schulzem należy zachować pewną ostrożność. Istnieje bowiem pewne niebezpieczeństwo doszukiwania się owych paraleli za wszelką cenę. Ważne wydaje się, aby zwykły przypadek nie zaważył o pochopnym wyciągnięciu wniosków i nadinterpretacji.

W takich utworach jak: „Dukla”, „Opowieści galicyjskie”, „Moja Europa” napisana wspólnie z Jurem Andruchowiczem i w końcu „Jadąc do Babadag” porzmiewają echa Schulza, próby nawiązania do mitu Galicji i ostateczne „rozliczenie się z nim”, przybierające postać dekonstrukcji.<sup>130</sup> Sposób pokazania rzeczywistości, a dokładniej odwiedzanych przez pisarza miejsc, może w niektórych przypadkach być zbieżne z podobnym obrazowaniem jakie jest to widoczne u Schulza.

Niemniej jednak najbardziej zbliżonym utworem Stasiuka do opowiadań Schulza jest „Dukla” i na niej głównie będzie koncentrować się analiza porównawcza.

Pewne zbieżności można dostrzec w samej budowie wewnętrznej poszczególnych tekstów - wystarczy spojrzeć na spis treści „Sklepów cynamonowych”, „Sanatorium pod Klepsydrą” „Dukli” i stwierdzić, że składają się one z podobnie zatytułowanych opowiadań.

---

<sup>129</sup> Arkadiusz Bałajewski stara się wprowadzić wstępne rozeznanie, na ile proza Schulza zaważyła i wpłynęła na świadomość twórców lat dziewięćdziesiątych. *Schulz i proza lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003 (właśc. 2004), s. 443-466

<sup>130</sup> Więcej o dekonstrukcji galicyjskiego mitu w *Kresy – dekonstrukcja* pod red. Krzysztofa Trybusia, Jerzego Kałużnego, Radosława Okulicz-Kozaryna, Poznań 2007

Opisywana przez pisarzy rzeczywistość ujęta jest w cyklicznym rytmie natury, która odgrywa rolę czynnika porządkującego świat i jednocześnie przestrzeń tych utworów.

„Sklepy cynamonowe” otwiera opowiadanie „Sierpień”, następnie pojawiają się „Ptaki”, „Karakony”, „Wichura”, „Noc wielkiego sezonu”, potem kolejno w „Sanatorium pod Klepsydrą”: „Wiosna”, „Noc lipcowa”, „Druga jesień”, w jeszcze innym fragmencie prozy Schulza; „Jesień”, u Stasiuka z kolei: „Połowa lata”, „Święto wiosny”, „Raki”, „Ptaki”, „Bociany”, „Rzeka”, „Deszcz”, „Koniec września”, „Mróz”, „Deszcz w grudniu”<sup>131</sup>, „Noc”, „Niebo”.

### 3.1.1 Wyrażenie mitu u Schulza i Stasiuka

Wprawdzie Bruno Schulz zadaje sobie pytanie; czym jest właściwie mit i próbuje przybliżyć jego pojęcie w „Mityzacji rzeczywistości”, to jednak w jego twórczości pozostaje on cały czas w sferze wyobrażenia, dlatego tak bardzo istotne staje się to, w jaki sposób go wyrazić.

W eseju „Mityzacja rzeczywistości” Bruno Schulz głównie koncentruje się na słowie:

Istotą rzeczywistości jest *s e n s*. Co nie ma *s e n s u* nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś *s e n s i e* uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo (...). Pierwotne słowo było majączeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością.

Słowo w potocznym, dzisiejszym znaczeniu jest tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny *sens*. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności (...).

Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w *s e n s* – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.

Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Pisarz z Drohobycza pomija zimę, nie ma opowiadania, które w tytule nawiązywało do niej, Stasiuk natomiast zamieszcza w swoich opowiadaniach wszystkie pory roku. *Mróz* i *Deszcz w grudniu* to zupełnie różne spojrzenia na zimę. W pierwszym bardzo niska temperatura czyni pejzaż nieprzychylny człowiekowi, w drugim deszcz spadający na śnieg odrealnia rzeczywistość tworząc obrazy jak w baśni.

<sup>132</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 335 w: „Proza” B. Schulza, Kraków 1973. W skrócie: (Mr).

W tym fragmencie nie można nie zauważyć, jak wielką wagę Schulz przywiązuje do pierwotnego słowa będącego jednocześnie częścią dawnej mitologii.

Mitu należy zatem poszukiwać w sposobie wyrażenia przywołującym pierwotne opowieści mitologiczne przez odzyskanie ich dawnego sensu. Wszelkie łamanie skostniałych reguł słowa w dzisiejszym wyobrażeniu jest powrotem do dawnych mitów stanowiących uniwersalną całość. Dzieje się to za sprawą poezji, która przyzwala niejako na regresję, odszukanie się słowa w pierwotnym jego sensie. Stąd sposób nawiązania do źródeł mitologicznych za pomocą słowa wyłamującego się regułom i rządzącego się własnymi prawami jest punktem wyjścia do wyrażenia mitu i w końcu do jego pokazania.

Powrót ten jest możliwy za pomocą figur retorycznych z całym bogactwem porównań, epitetów, apostrof, powtórzeń i przede wszystkim licznych przenośni, które wydają się być najbardziej dominującym tropem poetyckim w jego prozie.

W ten sposób słowa mają tendencje do regeneracji w nieustannym procesie dążenia do odzyskania pierwotnego kształtu nabierając przy tym nowego sensu. Z tego wynika, że „mit jest słowem”, i że „język potrzebuje szczególnych warunków, aby stać się mitem”<sup>133</sup>.

W pojęciu Schulza owymi „szczególnymi warunkami” jest podważenie realności rzeczywistości, kryzys, a dokładniej „paradoks *mimesis*”<sup>134</sup> wynikający z „rozczerpienia tego pojęcia” czyli rozumienie z jednej strony jako imitacji, kopii, zbędnego dodatku do tego, co jest i jako *eikon*, jako obrazu będącego prototypem czy matrycą samego pojęcia idei –*eidos*” (KS, 32). Takie ujęcie świata jest możliwe na płaszczyźnie języka poetyckiego. Zatem słowo pozostaje w „zawieszeniu” (KS, 34) na granicy poznawalnego i niepoznawalnego, świata realnego i rzeczywistości mitycznej.

Wydaje się, że kluczowym problemem u Schulza jest nieustanne poszukiwanie sposobu mityzacji otaczającej rzeczywistości przez nadanie jej znaczenia uniwersalnego. Zdarza się, że na łamach opowiadań pojawiają się pytania o sposób opisania lub zdefiniowania określonego zjawiska, aby ostatecznie dotrzeć do jego sedna, co z kolei przyczynia się do nieustannych eksperymentów na słowie, aby je

---

<sup>133</sup> R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 25.

<sup>134</sup> K. Stala w: Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza, s. 32. W skrócie : (KS).

w końcu rozłożyć na części, doprowadzić do miejsca, skąd powstało i odnaleźć źródło etymologiczne<sup>135</sup>:

Co to jest zmierzch wiosenny?

Czy dotarliśmy do sedna rzeczy, czy dalej już ta droga nie prowadzi? Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące, niepoczytalne. A jednak dopiero za ich rubieżą zaczyna się to, co w tej wiosnie jest nieogarnięte i niewypowiedzialne. Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobojętny żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię (...). Co to jest zmierzch wiosenny? Raz jeszcze stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który nie ma odpowiedzi<sup>136</sup>.

Albo jeszcze jeden przykład, w którym autor stawia pytanie, w jaki sposób zobrazować noc lipcową, a dokładniej w jaki sposób przełamać słowo<sup>137</sup> i wtargnąć w jego sedno, aby stworzyć obraz nocy zbliżony do mitologicznej rzeczywistości. Schulz sięga po figury retoryczne, tworząc porównania i ciągi peryfraz skupiające się wokół tej jednostki wyrazowej:

Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać?

Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków? Wiatr nocny rozdmuchuje do głębi jej puszystość i na dnie wonnym dosięga nas spojrzenie gwiazd (...).

Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca<sup>138</sup>.

Sposób, w jaki podmiot autorski dobiera poszczególne słowa, zmienia nieustannie opisywane zjawisko przyrody, sprawia, że nabiera ono nowych sensów. Obraz nocy jest wytracony ze swego pierwotnego znaczenia, przez kolejne porównania i peryfrazy; noc jawi się jako materia ruchliwa w swej ciemności kształtująca cały czas coś z chaosu czyli widoczne jest cofanie się do mitycznego początku, a więc regresja, jak również jednocześnie ekspansja w poszukiwaniu nowych kształtów – i wówczas noc jawi się także w obrazie czarnej róży.

Podobne zjawisko występuje u Stasiuka. Obaj pisarze dostrzegają w otaczającej rzeczywistości dwustronny wektor: ekspansję i regresję<sup>139</sup>, z tym że na zupełnie

---

<sup>135</sup> Rozumienie *etymologii* przez Schulza nie pokrywa się z językoznawczym ujęciem tego terminu. Opis wiosny staje się quasi-etymologiczny i syntetyczny według wzorca kwasi-mitologicznego.

<sup>136</sup> B. Schulz, *Wiosna* [w:] *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 163. Przytaczając cytaty z Schulza najpierw zostaną podane tytuły opowiadań a następnie skrót tytułu zbioru: *Sklepy cynamonowe* (SC), *Sanatorium pod Klepsydrą* (SPK).

<sup>137</sup> Tutaj słowo jest rozumiane jako „słowo magiczne”.

<sup>138</sup> B. Schulz, *Noc lipcowa* (SPK), s.207.

<sup>139</sup> Szerzej o ekspansji i regresji u Schulza w: J. Jarzębski, *Schulz*, s. 120 – 123, Wrocław 2000.

odmiennych płaszczyznach; u Schulza na płaszczyźnie słownej, gdyż słowo jest częścią dawnej mitologii i dzięki poezji przywoływane i odnawiane są pierwotne mity u Stasiuka na płaszczyźnie materii, a dokładniej pramaterii pochodzącej z samego początku, kiedy rzeczy nie posiadały jeszcze barw i ani formy (D, 59)<sup>140</sup>.

Cel jednak jest taki sam, obaj dążą do odszukania preegzystencjalnej jedności, pierwotnej całości. Owa jedność w obu przypadkach jest szeroko rozumiana jako: sens, mit, słowo pierwotne u Schulza<sup>141</sup>, u Stasiuka - światło, nieskończoność, jedność pramaterii i idei, mityczny początek.

Stąd u Schulza widoczna jest owa tendencja do odtworzenia i odbudowy słowa, do uzupełnienia się w jego pełny sens, stąd bogactwo figur retorycznych w jego opowiadaniach, dzięki którym słowo odzyskuje swój pierwotny charakter i mityczną jedność, u Stasiuka natomiast materia powraca do pierwotnej jedności.

Przy czym tak rozumiana jedność jest przeciwstawiona wielości utożsamianej z terażniejszością, o czym będzie jeszcze mowa przy omówieniu problemu materii i zjawiska tandety.

### 3.1.2 Wyobrażenie świata w ujęciu kosmogonicznym. Problem czasu

W przywołanym tekście słowo Schulza, jak również pramateria Stasiuka jest usytuowana na początku, w praczasie, świętym czasie, *in illo tempore*, początku jednoczącym przeciwieństwa. Potem następuje podział. Czas jedności i czas podziału występuje również w Biblii:

Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, a Bogiem było Słowo (J 1, 1).

Biblijne Słowo jest Tajemnicą utożsamianą z postacią samego Boga, pojęcie Boga i Słowa wzajemnie się przenika i zamazuje, stąd trudno odseparować Słowo od Boga, Boga od Słowa, stanowią zatem „nierozpoznawalną jedność”, nierozzerwalną całość, *Logos*<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Podając krótkie cytaty z poszczególnych tekstów Schulza i Stasiuka, wprowadzone zostaną następujące skróty konsekwentnie jak w I i II części pracy: *Dukla* – (D) oraz *Sklepy cynamonowe* (SC), =*Sanatorium pod Klepsydrą* (SPK), *Mityzacja rzeczywistości* (Mr) Bruno Schulza, w: *Proza*. Przedmowa A. Sandauer, Kraków 1973.

<sup>141</sup> Przy analizie językowej wspomina o tym Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1982, s. 235.

<sup>142</sup> *Logos* jako termin z pogranicza filozofii i religii przybierał wciąż nowe znaczenia. Tutaj jest postrzegane w rozumieniu idealistyczno-mistycznej filozofii przed- i wczesnochrześcijańskiej i odnosi się do twórczej siły boskiej, twórcy świata

Tajemnica preegzystencji samego Boga i próba wnikliwszego spojrzenia poza granice początek czasu, który został uruchomiony w akcie stworzenia w tradycji chrześcijańskiej pojawia się w Ewangelii św. Jana.

W przytoczonym wyrażeniu: „na początku” można doszukać się początku absolutnego, „początku bez początku”, bezczasu czyli właściwie wieczności.

Wydaje się, że biblijne Słowo pochodzi z wieczności, kiedy czasu nie było, niemniej jednak wraz z chwilą stworzenia świata czas zaistniał i został uruchomiony. Musiał zatem istnieć jakiś bliżej nieokreślony czas dzielący te dwa początki, czyli: wieczność i Bóg oraz uruchomienie czasu i stworzenie kosmosu. Natomiast kwestia ostatecznego podziału na Boga i Słowo, w dalszym ciągu pozostaje w głębokiej tajemnicy.

Potem wyłania się tylko sam Bóg – Stwórca nadając światu obecny kształt, oddziela wody od ziemi i światło od ciemności i w ten sposób powstaje kosmos i jego podział objawiający się w poszczególnych bytach i nazewnictwie. Rozbijanie pierwotnej jedności kosmicznej w ujęciu biblijnym nadaje światu cech uporządkowanych i organizacyjnych, stąd pierwotna jednorodność (jedność) nie jest idealna i doskonała. Po zakończeniu swego dzieła Bóg odstępuje od aktu stworzenia i pozostaje zarówno w czasie chronologicznym, jak i niechronologicznym. Święty Augustyn podaje dwojakie istnienie Boga. Stwórca ma aspekty czasowe istnieje zarazem w wieczności oraz w czasie fizycznym, przy czym warto podkreślić, że oba te światy istnieją paralelnie.

Co stało się z Słowem, które było na początku? To pytanie cały czas pozostaje bez odpowiedzi.

Schulz i Stasiuk podążają podobnym tropem jak św. Jan, poszukują tego samego początku, wieczności, pierwotnej jedności kosmicznej, w której jeszcze nie było czasu.

Pisarz z Wołowca, o czym już wspomniałam, przywołuje „początek”, „pierwotny bezczas”, w którym idee istniały nierozłącznie z pramaterią. Stasiuk podkreśla w ten sposób binarny charakter bytu. Świat idei, *praczas*, *illius temporis* pozostaje już tylko na płaszczyźnie językowej, wyobrażeniowej i mitycznej.

Zatem niezmiennie idee pozostały w bezczasie, w idealnym bycie pojęć, w mitycznym początku, natomiast zmienna materia przygotowana została do zaistnienia w czasoprzestrzeni fizycznej przechowującej pamięć pierwotnego czasu, który można utożsamić poniekąd z mitycznym początkiem, z ewangelicznym początkiem św. Jana. Chcąc pokazać i zarazem przekonać o jedności wszelkiej materii, potwierdzić jej wspólne prąródło, Stasiuk ucieka się do podobnych zabiegów językowych, jakie

widoczne są u Schulza. Jego materia zmienia się, ulega cały czas zanikowi, a więc regresji, cofaniu się, ruchowi wstecz, lub ekspansji. Przedstawione obrazy świata wyłamują się z opisywanej rzeczywistości, z ram świata realnego i przemieszczone zostają w stronę świata bliżej nieokreślonego, gdzie „światło dzieje się” (D, 12) a czas zanika. Wszystkiego dopełnia natura, która podobnie jak u Schulza posiada pierwiastki transcendentalne.

Wówczas w rzeczywistości można odszukać śladów pierwotnego bytu, ale w już w okruchach, kawałkach, resztkach i fragmentach.

W ten sposób podjęte gnoseologiczne dociekanie świata pozwala jednak przywrócić pamięci zatracony sens. W przekonaniu Schulza pozostawione ślady pierwotnego słowa w języku potocznym są pozostałościami i fragmentami przechowującymi pamięć dawnych mitów.

Schulz w swoim dyskursie twierdzi, że „rzeczywistość jest cieniem słowa” (Mr, 336). Takie stwierdzenie tchnie platońskim dualizmem. Słowo zbliża się tutaj do idei rzucając na świat jedynie cień swojej doskonałości. Co ciekawsze filologię zrównuje z ontologią stawiając ją na równi filozofią, co w zasadzie nawiązuje raz jeszcze do biblijnej frazy: „Na początku było słowo”, gdyż jak się okazuje sprawcą stworzenia pozostaje Bóg (w rozumieniu wspomnianego Logosu).

Inaczej się to ma u Stasiuka, wprawdzie w „Dukli” można doszukać się pierwiastków filozofii platońskiej, ale idee w rozumieniu tego pisarza, choć pozostają w wieczności nie przyjmują postaci Boga.

Wspólnym mianownikiem w obu przypadkach pozostaje jednak widoczna tendencja wycofywania się do praczasu za pomocą języka poetyckiego a szczególnie dzięki metaforom i porównaniom, aby w ten sposób wyłamać się z czasu fizycznego i „odbudować pierwotną jedność kosmosu”<sup>143</sup>. Wydaje się to być powrotem do początku, gdzie wszystko nie ma swoich granic.

Cały ciężar uwagi pisarzy skupia się na czasie. Czas staje się „osobą dramatu”, „drażeniem w głąb”, „zstępowaniem w esencjonalność”, „dokopywaniem się do korzeni rzeczy” stąd czas jest „wielowarstwowy”<sup>144</sup>, stąd adekwatna metafora łuszczenia się, prześwitywania kolejnych warstw zdarzeń, obrazów, zjawisk aż po dotarcie do ich stanu początkowego:

---

<sup>143</sup> Jerzy Jarzębski w swej książce poświęconej Schulzowi *Schulz*, Wrocław 2000 twierdzi, że „metafora u Schulza jest jednym z narzędzi metafizycznych, za pomocą której odbudowujemy wciąż pierwotną jedność kosmosu”, s. 118. Powołując się na Jarzębskiego, opatrę cytaty skrótem: (J).

<sup>144</sup> Jerzy Fickowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992, s. 56. Powołując się w dalszym ciągu na ten tekst Fickowskiego oznaczać będę cytaty w tym skrócie: (F).



„tamta przestrzeń zaczyna się zwęglać jak papier i spoza czarnego, kruchego popiołu prześwitują inne zdarzenia” (D, 15), „opisywanie cebulastych warstw, które odkładają się w ciele i głowie, jedna spod drugiej prześwieca jak koszula spod przetartego swetra” (D, 15), „pejzaż łuszczy się jak stara farba” (D, 28), „Asfalt łuszczy się jak stare złocenie”(D, 11), u Schulza: dzień „złuszczał się arkuszami srebrnej blachy, chrzęszczącą cynfolią, warstwa za warstwą odsłaniał swój rdzeń z litego blasku” (Genialna epoka, SPK, 135), niewielki pokój Jakuba mieszczący się na tyłach sklepu „łuszczący się bez końca warstwami papieru, listów, faktur” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), aby potwierdzić ostatecznie „pustą egzystencję tego sklepu” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), „wszystko zarasta czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności” (Noc wielkiego sezonu, SC, 114), strony, „ślepy papier” Księgi „złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów” (Księga, SPK, 122).

Docierając do sedna rzeczy czas oddziałuje na materię: u Stasiuka - „złobi sobie wąski przesmyk, w którym miał nabrać przyspieszenia jakby miał zamiar nadrobić całe stulecie, zostawić wszystko za sobą i dotrzeć gdzieś poza materialną i zamieszkałą przestrzeń”(D, 52).

Operowanie bogatą metaforą i innymi figurami retorycznymi ma na celu przeniesienie się w mityczny czas i przestrzeń, w którym nie ma czasu linearnego, dat, i wydarzeń historycznych, natomiast pojawia się czas cykliczny.

Czas fizyczny ustępuje na rzecz czasu mitycznego, czasu świętego, bezczasu.

Niemniej jednak najciekawsze wydaje się to, że czas cykliczny u Stasiuka wkracza na płaszczyznę pamięci ludzkiej i tu pisarz dokonuje dalszych zabiegów, pozwala wspomnieniu płynąć w czasie cyklicznym, najciekawsze wydaje się umieszczenie fotografii skrzypka z Abony Kertésza (Dziennik, 109) i (Jadąc, 209) w czasie cyklicznym.

Na zdjęciu widoczne jest pogodny poranek, pisarz jednak próbuje wyobrazić sobie ten sam obraz w deszczu (Dziennik, 122). Podobnie ma się obraz z wozakami ujęty w deszczu i śniegu (Jadąc, 305 - 306) i (Dziennik, 122).

Stąd pory roku, dnia, nocy zamazują się w jedną całość Często rozmywa się dzień z nocą i poszczególne pory roku.

U Stasiuka pojawia się tęsknota, nostalgia za czymś utraconym, tym razem nie za wydarzeniem przeżyтым osobiście, ale w zaledwie w domysłach.

W „Sanatorium pod klepsydrą” występuje „czas marzenia, czas snu, czas powrotu, w obrębie którym przeżywa się to, co raz przeżyliśmy” (J,171). Wejście do

sanatorium to wejście w odrębny czas, „czas osobny” (J, 171), podobne rozwiązanie ma miejsce u Stasiuka na przykładzie zdjęcia skrzypka z Abony (Dziennik, 122) i w opowiadaniu o wozakach Esterházy i (Jadąc, 305 - 306). Jest to wejście w ów „czas osobny” na płaszczyźnie literackiej i w przestrzeń fotografii.

### 3.1.3 Materia

Mit objawia się również w materii. „Mit upadłych aniołów” (F, 34-36) wdaje się „w służbę powszedniości” (F, 34). Zarówno u Schulza, jak i Stasiuka „upadek mitu” (F, 34) jest „awansem” (F, 34), „ożywieniem przez zstąpienie w prozę codzienności”(F, 34). Wydobyć kontrastu, dysharmonii, swoistego spięcia między „ezoteryczną genealogią mitu” (F, 34) a jego „nieolimpijską” (F, 34) dostępnością jest źródłem nowej ceny, fascynacji”(F, 34). Mit nabiera nowej wartości, wydzwięku, znaczenia, jakości. „W kreowanej przez Schulza rzeczywistości ‘zstępującego mitu’ sam mit się wyzwala” (F, 35), a „w jego ułomnych realizacjach wyzwala się urok tandety” (F, 35). „Mit olimpijski, mit z wysokich sfer” (F, 35) zstępuje na najbardziej niepozorne miejsca, na „dno powszedniości” i „ogarnia nawet pokraczność” (F,35) brzydotę i rozpad materii:

Żywa, wszechobecna materia formułuje się w niezliczoną ilość kształtów, wylania z siebie i unicestwia dla swych niewiadomych zachcianek indywidualne byty. W każdej rzeczy ukryty jest ukryty jej żart czy zamysł. Mit krąży po Drohobyczu, odmieniając obdartusów grających w guziki w magicznych wieszczbiarzy, którzy z pęknięć muru wróżą przyszłość, a kupca przemienia w proroka lub kobolda (F, 35):

Kupka obdartusów, ocalała w kącie rynku przed płomienną miotłą upału, oblegała kawałek muru, doświadczając go wciąż na nowo rzutami guzików i monet, jak gdyby z horoskopu tych metalowych krążków odczytać można było prawdziwą tajemnicę muru (Wiosna, SC, 39).

Pewne paralelne zjawiska występują u Stasiuka. Tutaj w miejsce drohobyckich obdartusów pojawiają się biedne wozy Romów, ubogi tabor cygański:

To były trzy albo cztery wozy stojące na poboczu, bieda z nędzą, chude konie, foliowe budy całe w strzępach, rozpięte nad ruchomym dobytkiem (...) w tym słońcu wyglądało to tak, jakby płonęło, jakby za chwilę miało zniknąć, unieść się do nieba niczym zwielokrotniona wersja proroka Eliasza (Jadąc, 231).

Innym przykładem jest wiejska uliczka:

w słoneczne dni panuje na niej cień pomieszany z drżącym zielonkawym blaskiem, w którym złote światło rozcieńcza się jak wodzie i powietrze staje się wtedy widzialne.

Granica między atmosferą a przedmiotami i ludźmi łagodnieje. Przypomina to niewinną próbę dowodu pierwotnej jedności wszechrzeczy (D, 114).

Albo opis deszczu w grudniu:

Krzewy czarnego bzu, iwy, leszczyny ścieliły się jak kępy srebrnych wodorostów, zastygłych w podwodnym falowaniu (D, 118).

Najistotniejsze w podanych fragmentach wydaje się to, że obrazowana materia jest nierozłączna z mitem, *sacrum*, pierwiastkiem boskim, stanowi jedność przeciwstawiając się wielości<sup>145</sup>. Ogromne znaczenie ma światło, które odkrywa nową jakość materii. Wprowadza materię również w sferę baśni.

Jak już zostało wspomniane mit „ogarnia również „pokraczność” (F, 35), „krąży” nie tylko po Drohobyczu, ale również Dukli, ziemiach dawnej Galicji czyniąc z „nieolimpijskich bytów” (F, 35) nowe jakości.

Mit w materii pojawia się jednak nie zawsze. Obaj pisarze sięgają do miejsc wypełnionych tandetą. Tandeta w ich ujęciu to zwiastun nowych czasów, niepokojący znak agresywnej polityki marketingowej. U Schulza świat prastarego etosu kupieckiego zanika, pojawia się ulica Krokodyli, ulica tandety, destrukcji, tanich o niskich jakościach towarów i przedmiotów. Stasiuk żyje już w świecie ulicy Krokodyli, obraz dostojnego handlu jest obrazem zasłyszonym, pozostającym w wyobraźni, przywołanym z treści książek, starych widokówek, opowieści.

Szulz jest jednym z ostatnich świadków eleganckiego kupiectwa, czego jest w pełni świadomy i problem ten nieustannie powraca na łamach jego prozy (nawet w sanatorium stary Jakub próbuje założyć podobny sklep, spotyka się jednak z czym zupełnie innym: „nie masz pojęcia, jak trudno o kredyt, z jakim niedowierzaniem odnoszą się do starych kupców, do kupców z poważną przeszłością” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 242).

Język Schulza poddaje solidnej obróbce substancje i materie często nieistotną, niesprzyjającą człowiekowi: chwasty, zielska, komary, muchy, karakony, przedmioty jak: stare garnki, konwie czy piec, który staje się jednym z bohaterów opowiadania „Wichura”, nadając im nowych jakości estetycznych, dzięki odważnym eksperymentom językowym i autorskiej wyobraźni, o tyle Stasiuk sięga po ten chwyt rzadziej, jego liryzacja brzydoty ma tendencję do szybkiego i częstego nobilitowania rzeczy wzgardzonych, nieprzydatnych, industrialnych odpadków, podrabianych marek czy śmieci. Choć z drugiej strony można dostrzec swoisty zachwyt rusałką pawikiem, motylem z opowiadania „Pokój, w którym rzadko się bywa” (D, 100).

<sup>145</sup> Zwróciła również na to swoją uwagę Anita Fankowiak w: „Środkowoeuropejska świadomość przestrzeni w prozie Andrzeja Stasiuka”: „Sakralnego wymiaru nabierają stare chałupy, brud podwórek, obskurne dworce autobusowe”, s. 293.

Obrazy Schulza i Stasiuka to rzeczywistość rozbita, pokawałkowana, niepełna, materia w postaci tandety wydaje się być nieodłącznym elementem w pejzażu galicyjskim.

Widoczna jest tu jednak pewna zbieżność w pojmowaniu mitu u obu pisarzy i odniesienie go do materii. Pierwotna materia, jak już zresztą było wspomniane, jest częścią mitycznej rzeczywistości. Mit pojawia się zatem również w lichej, nieprzydatnej materii, jest rozpoznawalny w byle jakich przedmiotach, a wszystko to dzieje się za pomocą języka poetyckiego.

### 3.1.4 Wspólne miejsca

Gromadzone przedmioty zdradzają wspólne zamiłowanie do kolekcjonowania przedmiotów. Klaser ze znaczkami, nominały węgierskie, rumuńskie, słowackie, słoweńskie, mapy rozwijają się historie, legendy, tęsknoty i nostalgię za przeszłością. Kryją one w sobie marzenia o podróżach, niezapomniane wspomnienia, pamięć odwiedzanych miejsc, napotkanych ludzi, przeżytych doświadczeń. Narrator Stasiuka z nieukrywanym zafascynowaniem ujawnia swoje zamiłowanie do zbierania nominałów i banknotów ze swoich podróży:

Tak, lubię węgierskie banknoty (...) oplakują czasy, gdy konie Hunów pławiły się w Adriatyku. Lecz moim ulubionym banknotem jest pięćdziesiąt słoweńskich talarów (...).

Najbardziej lubię drugą stronę nominału: trzy czwarte banknotu jest intensywnie błękitne i przypomina pogodne niebo Piran w styczniu. Ta dziecięca niebieskość jest bezkompromisowa jak rysunek z przedszkola i konkurencją dla niej może być tylko dwa tysiące czeskich lei (...). Na półce trzymam czarną puszkę po litrowej flaszcze absolutu, a w niej przynajmniej dziesięć kilogramów bilonu (...). Biorę to wszystko w garść, przesypuję przez palce i czuję, jak wymyka mi się przestrzeń, czas, historia, społeczna i gospodarcza razem z ludzkimi losami, czuję jak Karpaty, Wyżyna Czesko-Morawska, Wielka Nizina Węgierska, Nizina Rumuńska, Transylwania i kawałek Bałkanów zamieniają się w cichy brzęk (Jadąc, 229 - 231).

Następnie autor przytacza kolejne sceny, obrazy jakie wydarzyły się po drodze, w czasie kolejnych wypraw. Banknoty stają się nie tylko inspiracją do opowiedzenia kolejnych wydarzeń, stają się mechanizmem uruchamiającym krótkie ciągi fabularne, podobnie jak znaczki u Schulza. Wejście w kontekst galicyjski to wejście w świat map, banknotów, znaczków. To spojrzenie na świat przez ich teksty zawierające w sobie opowieści często z czasów odległych, jak i bieżących, to krajobraz z licznymi knajpami, restauracjami, sklepikami, stacjami benzynowymi, miejscami, gdzie

w obiegu pozostają drobne monety, to pojedyncze portrety napotkanych ludzi i wydarzeń.

Ten topograficznie wyznaczony obszar tym razem przez przedmioty pokrywa się z ziemiami dawnego Cesarstwa Austro-Węgierskiego, będącego pod władaniem Franciszka Józefa, postaci, o której wspominają obaj pisarze. O ile Schulz w swoich opowiadaniach koncentruje się na Drohobyczu, o tyle osoba tego władcy posiada wizerunek w licznych urzędach rozproszonych po całym obszarze C.K, po śladach którego chętnie podróżuje po latach narrator Stasiuka.

U Schulza cesarz jawi się jako wszechobecna postać czasów mu obecnych podlegająca jednak reifikacji:

Świat był naówczas objęty ze wszech stron Franciszkiem Józefem I i nie było wyjścia poza niego (...). Świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem I. Na każdej marce pocztowej, na każdej monecie i na każdym stemplu (Wiosna, SPK, 153).

### **3.1.5 Echa Drohobycza w twórczości Stasiuka**

#### **3.1.5.1 Rynek**

U Stasiuka widoczna jest wyraźna nostalgia za utraconym obrazem staromodnych miasteczek, mikroświatów galicyjskich, jakim był dla Schulza Drohobycz.

Obraz rynku z dorożkami stanowi nawiązanie do tego typu miejsca, ale jakby z perspektywy fotografii czarno-białej:

Dorożka jednokonna z Iwonicza 3 korony, dwukonna 7 koron, dyliżans korona pięćdziesiąt (D, 45).

Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych, rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony (Sklepy cynamonowe, SC, 89).

Rynek i oczekujące na klientów dorożki stanowią nieodłączny element pejzażu miasteczka sięgającego początku dwudziestego wieku. To też podkreślenie pewnej elegancji tak chętnie wspomnianej przez Schulza w opisach miasta i na jego rysunkach. Nie przypadkowo Stasiuk podaje ceny przewozów do Iwonicza, niewielkiego kurortu znanego już za czasów Stefana Batorego i będącego pod opieką rodziny Załuskich w XIX wieku, stąd z pewnością mającego w sobie wciąż wiele uroczych miejsc, zakątków, które przetrwały nawet nawał tandety z ulicy Krokodyli. Drohobycz Schulza jest miejscem wyjątkowym i jednocześnie niezwykłym.

Niewielkie miasteczko osadzone w galicyjskim krajobrazie, w którym życie koncentruje się na rynku, czas przybiera postać cykliczną, dokonują się próby ujęcia

metafizycznej tajemnicy. Natura przybiera i odsłania swój transcendentny charakter, w przestrzeni tego mikrokosmosu niepozorność i prowincjonalność mierzy się z mitem.

W maleńkiej Dukli można dopatrzeć się reminiscencji słynnego Drohobycza.

Cykliczność, odwieczny kolisty ruch czasu wyznacza rytm życia obu miasteczek, ten sam od wieków, pory posiłków, pracy, odpoczynku, świętowania. Wiecznie to samo, zarówno u Schulza jaki Stasiuka wystarczy spojrzeć na opisy rynku dukielskiego czy drohobyckiego w porze letniej czy zimowej zachowanie ludzi będzie bardzo podobne wręcz identyczne.

W opowiadaniu „Sierpień“ drohobycki rynek staje się centrum miasta, które pozostaje opustoszałe. Dzieje się to za sprawą słońca. Mieszkańcy starają się unikać letniego żaru i chętnie kryją się w cieniu swych domów. W ten sposób tworzy się specyficzny obraz miasta:

Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nimi jasnym listowiem (...). Teraz okna oślepienie blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem (Sierpień, SC, 39).

Podobne obrazy dukielskiego rynku są wielokrotnie przywołane u Stasiuka:

Ludzie kropla po kropli wyciekali z domów, turlali się z bram jak ociążale kulki, stawali oślepieni jasnością Rynku (D,31).

Albo:

Ludzie stali na rogach ulic i na coś oczekiwali. Było cicho, żadnego gwaru, ruchu też niewiele(...) grudniowe mroźne światło o zmierzchu. Ciemny błękit snuł się w powietrzu. Był niewidzialny, lecz dotykalny i twardy. Opuścił się na prostokątny Rynek i zastygł jak zamrożona woda. Ratusz tkwił w bloku delikatnego lodu, który wyostrzał krawędzie ratuszowej wieży i attyki, a ludzie wcześniej gdzieś sobie przezornie poszli.

Cienie, które od czasu do czasu przesuwają się wzdłuż murów, należały do pijaków (D, 12).

Tu pojawia się motyw oczekiwania, rynek wydaje się być najlepszym do tego miejscem:

Ludzie gromadzą się na rynku, milcząc pod tą ogromną, świetlaną kopułą, grupują się mimo woli i uzupełniają w wielki nieruchomy finał, w skupioną scenę czekania (...) świat osiąga swój zenit, dojrzewa (...) do najwyższej doskonałości (Wiosna, SPK, 179).

### **3.1.5.2 Pustka**

Pustka stanowi nieodłączny element drohobyckiego i dukielskiego świata, zostaje niejako na trwałe wpleciona w pejzaż galicyjskich przestrzeni.

Jest zjawiskiem z pogranicza estetyki i metafizyki, przedstawiona jako „harmonijny akord”<sup>146</sup>, w którym „załamuje się szczególny rys odczucia świata” (KS, 83). Owo „odczuwanie świata” w kategorii pustki jest „poetyckim ekwiwalentem” (KS, 84) doznawania niepoznawalnego dającego się uchwycić głównie za pomocą barwy, ciszy, znieruchomienia, żywiołów (szczególnie słońca i wiatru).

Dochodzi do swoistych spięć i konfrontacji wszechobecnego, potężnego, niepoznawalnego z tymczasowym, kruchym, znanym. Jest to konfrontacja przestrzeni obcej i „oswojonej”.

Pustka „uobecnia się” w centralnym miejscach życia małomiasteczkowego; pustoszeje przede wszystkim rynek Drohobycza i Dukli zwłaszcza w świąteczne, wolne od pracy popołudnia sobotnie i niedzielne:

Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia (...). Teraz okna, oślepione blaskiem pustego placu, spały balkony wyznawały niebu swoją pustkę (Sierpień, SC, 39).

Bo rynek znowu był pusty, rozgrzany i tylko kurz i jeden rowerzysta coś tam zrobić z tą czworokątną próżnią przykrytą z góry błękitnym dekielem nieba (D, 13).

Albo:

Teraz wszyscy patrzyli w pępek popołudniowej pustki, a mnie ledwo starczyło sił, by się wyrwać z tego nieruchomego snu (D, 23).

W ujęciu Schulza pustka nabiera właściwości przestrzeni wypalanej i rozgrzanej słońcem. Nagłe wyłonienie się pustki w miejscu tętniącym życiem odbywa się przy udziale solarnej siły, żywiołu, który może przyczynić się do zaniku i unicestwienia. Rynek wówczas przypomina biblijną pustynię pozostającą przestrzenią pustą i niewypełnioną w konfrontacji z niebem, które u Stasiuka przybiera postać niebieskiej pokrywy szczelnie do niego dopasowanej, natomiast u Schulza metafizycznego bytu, któremu balkony się „zwierzają”. W tym ujęciu „wyznawanie” nabiera cech modlitwy, skargi, lamentu, przypomina to wręcz „wołanie na pustyni” do Boga, Jahwe, z tym, że nie jest to wołanie ludu wybranego, ale materii.

Niedzielne popołudnie u Stasiuka przybiera cech onirycznych, jest stanem, z którego narrator próbuje się wyrwać i wrócić niejako do rzeczywistości, gdyż patrzenie o tej

---

<sup>146</sup> Krzysztof Stala zwraca uwagę na wyostrzony motyw pustki u Schulza w książce *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 82 – 86. Powołując się na ten tekst posłużę się następującym skrótem (KS).

porze dnia w pustą przestrzeń, odrealnia świat i znajdujących się w nim ludzi, zdarzenia i wszystko, co dookoła istnieje:

Chmury stały w miejscu, światło było rozrzedzone i nieruchome, rozstępowało się przed wzrokiem i najdalsze grzbiety, domy i leśne grzbieńce miały wyrazistość rzeczy bliskich i tylko trochę pomniejszonych (...).

I wszędzie unosiła się nieruchomość. Firanki w oknach, zamknięte drzwi, furtki, bramy obejść, puste pekaesowe przystanki, nawet jednej głupiej kury. Poruszaliśmy się tylko my, woda w dole i strzępy dymu nad chałupami. Bezludny po najdalsze krańce pejzaż wyglądał jak dekoracja, w której dopiero miało się coś odbyć albo odbyło się (D, 8).

Pejzaż pozbawiony ludzi i ruchu rozmazuje kontury świata, poszczególne byty upodobniają się do siebie. Bezruch zapanował nad ludźmi, przyrodą, żywiołami i rzeczami: chmury nie poruszają się po niebie, światło zamiera w bezruchu, przystanki autobusowe świecą pustką.

Nastrój opustoszenia, zastoju, zatrzymania, ciszy podkreśla napięcie oczekiwania, nadejścia lub przyjścia niespodziewanego. Jest to chwilowe zamieranie przed czymś co ma nadejść lub już nadeszło. Ta pustka wydaje się być czymś „pomiędzy”, stąd świat nabiera charakteru przejściowego, tymczasowego:

A tam było pusto, po prostu pusto jak nigdy i w jakiś niebywały sposób, bo wszystko niby na swoim miejscu, jakby czekało, ale kompletna nieobecność czegokolwiek czyniła z oczekiwania coś idealnego, pustego i zimnego jak hieroglif (D, 56).

W pojęciu Schulza oczekiwanie nabiera jeszcze innego znaczenia, jest to przygotowanie na przyjście Mesjasza, miejsce puste jest jednocześnie miejscem wyciszonym zbliżającym się do *sacrum*:

Plac Św. Trójcy był o tym czasie pusty i czysty (...). Milczenie tej trzeciej godziny po południu wydobywało z domów czystą biel kredy (...). Łagodny powiew niósł zapach oleandrów, zapach świątecznych mieszkań i cynamonu. W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskie pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię (...). Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje (Genialna, SPK, 140).

W takim ujęciu pustki dostrzega się głęboki sens. W zasadzie nie jest to obraz pustki, lecz symbolicznego oczyszczenia na przyjście Mesjasza, stąd jedno z najważniejszych miejsc miasteczka, jakim jest Plac św. Trójcy o godzinie trzeciej (Chrystus skonał na krzyżu o tej godzinie) jest pogrążony w ciszy, którą dopełnia świąteczny zapach zmieszany z wonią oleandrów. Wdaje się, że na owe przyjście



przygotowała się sama natura i człowiek oddający się oczekiwaniu w religijnym zawierzeniu.

Oczekiwanie to zbliżenie się do początku pozbawionego dziejów, wymazanie historii, czasu, bólu i niepewności w obecności samego Mesjasza.

Tak rozumiane miejsca opustoszałe tworzą „obrazową filozofię pustki” (KS, 84), obrazową filozofię odosobnienia od reszty rzeczywistości, w której „świat musi się otworzyć, zatrzymać, cofnąć na chwilę; pozbyć się swych przypadkowych sensów”. W ten sposób pustka przygotowana jest do „ponownego narodzenia” i „nazwania”. (KS, 85) jak zostało to zasugerowane w „Genialnej epoce”.

Obrazowanie „czystej przestrzeni nie naruszonej jeszcze znaczeniem” (KS, 85) jest widoczne u Schulza w kolejnym opowiadaniu:

Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość horyzontu (...) wyglądał się w wielkim i pustym wianiu (...) jak gdyby chciał w swym wszechobjmującym zwierciadle zamknąć idealny obraz miasta, fatamorganę przedłużoną w głąb jego świetlanej wklęsłości. Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano (Wiosna, SC, 150).

To wszystko wydarza się pewnej „pustej wiosny” tuż przed odkryciem markownika Rudolfa.

Wiejący wiatr i rozpościerający się blask na horyzoncie potrafi zachwycać, oczarować i sprawić wrażenie wieczności.

Podobne reminiscencje można zauważyć u Stasiuka. Niebo „odrywające się od horyzontu” i „w pęknięciu odsłaniające blask innego świta” (D, 6) ujawnia niepoznawalne, które człowiek utożsamia z wiecznością.

Nieokreśloność i niepoznawalność pustej przestrzeni, jej pierwotny charakter przejawia się zarówno w dzień i w nocy. O ile w dzień przybiera postać blasku, światła, o tyle w nocy staje się bardziej tajemnicze a nawet budzące lęk i poczucie osamotnienia.

„Czerń ciągnie się w nieskończoność” i „człowiek zostaje sam w ciemności”, „w pierwotnej substancji mroku”, a jego „dusza ze strachu przed mrokiem wtula się w ciało” (D, 120).

W innym opisie wielka otchłań gwiazdozbiorów zbudza lęk, ale też podziw, kusi i wabi, gdyż „pokusa przybiera postać estetyki” (D, 117) człowiek zarówno „tchnięty jest pragnieniem i strachem” (D, 117), patrząc na „obojętne, nieobojętne i piękne” (D, 117).

Podobnie gwiazdna otchłań wygląda w „Wiośnie”, gdzie „smutek pustkowi gwiazdnych ciężył nad miastem” (Wiosna, SPK, 146) sami zaś ludzie czują się

„zagubieni i zdeorientowani w pustych przestrzeniach atmosfery” (Wiosna, SPK, 146).

Ciemność również u Schulza wzbudza lęk, staje się czymś w rodzaju wielkiej otchłani, która wraz z wichurą czyni pustki w mieście. Ta nieprzenikniona pustka przybiera postać nieokielzanej siły: „tej długiej i pustej zimy obrodziła ciemność w naszym mieście ogromnym, stokrotnym urodzajem” (Wichura, SC, 105), wichura „ogalała place, zostawiała ze sobą na ulicach białą pustkę, zamiatała całe połacie rynku do pusta” (Wichura, SC, 106), albo w opowiadaniu „Kometa”: „dni kratkowały się pusto” (Kometa, FP, 310), wichur „przelatywał z hukiem nad dachami” (Kometa, FP, 310), a „nad czystymi placami zbiegały się” stada ptaków (Kometa, FP, 311), które są „zmięcione przez powiew, wymazane, unicestwione w pustym błękitie” (Kometa, FP, 311).

Pustka może jawić się jako objawienie wieczności, jako kosmiczna otchłań wzbudzająca niepokój i groźna dla człowieka, miejsce dopatrywania znaków w otaczającym człowieka świecie, oczekiwanie na przyjście czegoś lub kogoś albo liryczne ujęcie ciszy, bieli, błękitu miejsca w danej chwili:

Gdy niebo poraża pustką, szukamy znaków na ziemi. – Tak sobie myślałem, siedząc i czekając, aż ktoś zjawi się na Rynku. Ale tam stał tylko ratusz o białych ścianach, chociaż w zimowe łagodne popołudnia ta biel błękitniała jak powietrze za szybą (...). Popijałem leżajskie i zaczynałem rozumieć, że pustka niedzieli bierze się z ciszy i z braku wyrażonych zapachów. Wiatr je wymiółł a poza tym murowane miasta nie wydzielają wyraźnej woni. Z zaplecza (...) snuła się cieniutka nitka kawowego aromatu. Była niemal widoczna w powietrzu: złotobrazowa, zawieszona na tle liliowej ściany, spleciona z szarym dymem mojego papierosa (D, 29 - 30).

Takie widzenie niedzieli wydaje się być tym razem zjawiskiem bliskim sensualistycznemu „rozpoznaniu”. Panująca cisza, brak unoszących się w powietrzu zapachów, znieruchomienie stanowi wyznacznik pustki, zatem jej zaprzeczeniem wydają się być unoszący się zapach, dźwięk, ruch pojawiający się w określonej przestrzeni, głównie w obecności człowieka, przyrody i materii. Pominięcie jednego z tych bytów stwarza wrażenie pustki<sup>147</sup>.

Pozostaje zatem wyłapanie najdrobniejszego dźwięku lub zapachu, nawet w tak subtelnej postaci jak snujący się w powietrzu delikatny aromat kawy, która w takich warunkach jest prawie widoczna i dająca się dostrzec w konkretnym kolorze. W ten liryczny obraz Stasiuk niejako wplata przekonującą definicję pustki, czyli formy

---

<sup>147</sup> W metafizycznym ujęciu świata brak Boga, brak śladów *sacrum* jest również synonimem pustki.

bytu pozbawionej ruchu, zapachu i dźwięku. Można rzecz, że w ten sposób powstał swoisty obraz-definicja.

Pustka pojawia się zawsze tam, gdzie widoczna jest beczynność, bezruch, spowolnienie, stagnacja życia w niewielkim miasteczku jako „synonimem nudy, jałowości, bylejakości” (SK, 86), ciągnącego się w nieskończoność czasu, stąd „pusta zima” (Manekiny, SC, 56), „puste otręby godzin” (Manekiny, SC, 56), „puste dni i noce” (Manekiny, SC, 56) „puste zmierzchy” (Kometa, FP, 319), którym Jakub próbuje się przeciwstawić w swoich odważnych eksperymentach.

Pustka pojawia się także wiosennej porze:

Dnie stały się długie, jasne i rozległe, za rozległe niemal na swoją treść, jeszcze uboga i nijaka. Były to dnie pełne czekania, przybladłe z nudy i niecierpliwości. Jasne tchnienie, lśniący wiatr szedł przez pustkę tych dni (...) wydmuchiwał do czysta ulice i stały długie i jasne odświeżone zamiecione, jak gdyby czekały na czyjeś dalekie jeszcze i niewiadome przyjscie. Słońce wypuszczało strumienie ognia, porcja za porcją na pustą i nieruchomą ziemię (Wiosna, SC, 150).

Wydaje się ona być nieustannie widoczna w Drohobyczu: przy sklepie Jakuba: „zjadliwa substancja zielska (...) zażegnęta słońcem rosła pod oknem pustą paplaniną”(Martwy sezon, SPK, 227), na ulicy Krokodyli jako „jałowy budulec nicości”, „kubatura pustki” (Ulica Krokodyli, SC, 94), w samej roślinności: „rośnie w pustą wydętą narośl” (Ulica Krokodyli, SC, 99), czyli pojawia się nawet tam, gdzie się jej nie można spodziewać.

Wspólnym płaszczyzną obrazów pustki u Schulza i Stasiuka jest umieszczenie ich w centralnej części małomiasteczkowej rzeczywistości.

U Stasiuka pustka to znieruchomienie, zanikanie, a dokładniej nieobecność dźwięków i zapachów, to oczekiwanie na coś nieznanego, nieprzewidzianego, to lęk, niepokój, to niepewność, to ciągle powątpiewanie w prawdziwość swojego istnienia i otaczającego świata, dlatego Dukla jest „uwerturą pustych przestrzeni” (D, 44), „szklany klosz nieba szczelnie przylega do ziemi, powietrze znika, ustępuje miejsca czystej przestrzeni” (D, 9), „życie nie ma zamiaru się przejawiać” (D, 8), „na placu przed kościołami” zbiera się „pustka świata”, „a pies i jego żywa obecność wyglądały na wybryk, na okruch szaleństwa przyniesiony z jakiegoś innego czasu” (D, 10).

W opowiadaniach Schulza „obrazy pustki, bieli, ciszy” (KS, 83) „tworzą subtelną pajęczynę figur nie tyle sensem, co wspólnym tonem wrażliwości poetyckiej, są wiązką figur zestrających się w jeden harmonijny akord, w którym załamuje się szczególnie rys odczucia świata” (KS, 83) czyli pustka jawi się głównie w lirycznych ujęciach, nadaje miasteczku większej lekkości estetycznej, obraz miejsca przez to

przybiera na przejrzystości. U Stasiuka pustka bardziej odrealnia miejsca, nadając im z jednej strony cech abstrakcyjnych, z drugiej wyostrzając najsubtelniejsze zjawiska uchodzące najczęściej ludzkim zmysłom.

### 3.1.5.3 Iluzja teatru?

Przedstawienie rzeczywistości prowincjonalnych miasteczek i otaczającej ich przyrody językiem teatru jest zjawiskiem zaskakującym, które można zinterpretować jako jeszcze jedna możliwość zbliżenia się do tajemnicy, odkrycia metafizycznej strony w codziennej i bardzo prozaicznej rzeczywistości. Tak powstała przestrzeń teatru zbliża się do przestrzeni sakralnej, świętej, którą zajmuje scenografia, a więc miejsce wyodrębnione od pozostałej rzeczywistości.

Schulzowskie miasto wydaje się przypominać scenę teatralną, która wciąż się zmienia.

Drohobycz i Dukla wydają się ujmować swoją sennością, peryferyjnością, galicyjskim urokiem odcięcia od reszty świata. Nieustanne opisy tych miasteczek pobudzają je niejako do ciągłego zaistnienia nie tylko w autorskiej pamięci, ale i na płaszczyźnie tekstu, przez co wydają się być przywrócone światu. Cały czas ich opis powraca w powtarzającym się rytmie zmieniających się scen niczym w teatralnej przestrzeni. Często pogoda, jej zmienna aura, żywioły stanowią swego rodzaju kurtynę, która rozsuwa się albo opada. Przy czym dochodzi tu do specyficznego odwrócenia, mianowicie Drohobycz i Dukla, ich okolice, jak również granice realnego świata są umowne, bardziej realne wydaje się być niepoznawalne i tajemnicze:

I nie myliłem się. Dukli groziło nieistnienie (...). Ratusz ledwie odcinał się od nieba. Wyglądał jak jego wykrojony nożyczkami kawałek, który zsunął nieco i wparł o bruk. Płaska teatralna dekoracja z tekturowymi drzwiczkami w szczycie. Ciśnienie leciało na łeb, a powietrze jeszcze było nieruchome. Halny miał się dopiero zacząć (D, 39).

Zagrożenie ze strony żywiołu wydaje się przerastać kruchą rzeczywistość, pozostaje tylko miasto-scenografia jako przestrzeń umowna, zamknięta i odizolowana od pozostałych miejsc, to jakby ścieranie się świata realnego i nierzeczywistego.

W przypadku Stasiuka deszcz i halny zagraża nieistnieniu Dukli, w przypadku Schulza wiatr i noc<sup>148</sup>.

<sup>148</sup> Herta Schmid przeprowadza znakomitą analizę badawczą na ten temat w: Gleitmetapher, Scheinkausalität und theatralisches „als ob“ in Bruno Schulz 'Wichura (Der Sturmwind) w Zeitschrift für Slavische Philologie. Band 60. Heft 2. 2001, Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, s.361-401.

Odwolania do tego tekstu zaopatrzę skrótem (HS).

Zaskakujące jest tu wystąpienie jednocześnie dwóch podobnych motywów. Zagrożenie istnienia miasta przez żywioł i motyw dekoracji teatralnej albo dokładniej ujmując "sugerowanie przestrzeni teatralnej"(HS). Die Schlüsselwörter 'Schleier' (welon), 'Harzrauch' (pachnący żywicą), 'gesudetes Gemälde' (bohomaz), 'Grimse' (grymas) suggerieren eine theatralische Raumaufteilung nach einem Zuschauer- und einem Schauspielerraum. Zuschauerraum wären der Innenraum der Stube, Schauspielraum der Marktplatz und der Stadtraum bis hin zu den 'Brandmauern' der Vorstadt. Im Außenraum entfalten die mythischen Agenten 'wichura' betätigt sich in der Funktion eines 'unsichtbar' bleibenden (*Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, dachach, w które wjeżdżała jej furia...*). Regisseurs, der 'Häuser' und 'Dächer' zu Kulissen umbaut, gleichzeitig aus ihnen aber auch, zusammen mit 'wicher', dramatische Akteure mach, die ihre Rollentext aufsagen und dann wieder zu stummen Kulissen werden: 'Dachy stały pod tymi niebami czarne i krzywe, *pełnie niecierpliwości i oczekiwania. Te, w które wstąpił wicher, wstawały w natchnieniu, przerastały sąsiednie domy i prorokowały pod rozwichrzonym niebem*'... Dem Wechselgeschehen von Kulissen- und Akteursfunktion (Potem opadały i gasły...) gesellt sich ein Klagechor der 'Buchen' zu: 'Ogromne *buki* koło kościoła stały *w zniesionymi rękami, jak świadkowie wstrząsających objawień, i krzycały, krzycały*'...

'Wichura' und 'wicher' fungieren hier als Kulissenbauer und Regisseure einer antiken Tragödie mit Chor, der Vergleich 'wie Zeugen erschütternder Offenbarungen' spielt auf die kathartische Erschütterung als typische ästhetische Wirkung dieser Gattung an (HS, 397-398).

Oba miasteczka osadzone są w teatralnej przestrzeni, wydają się być bardzo umowne, prowizoryczne, bardziej realne jest to, co dzieje się poza sceną wydarzeń. Materia w postaci domów, ratusza ustępuje żywiołom, odgrywa raczej rolę scenografii, teatralnych rekwizytów. Sięgnięcie po stary topos świata-teatru ma miejsce, kiedy zbliża się zagrożenie, kiedy miasteczkom grozi zniknięcie, zagłada i ich krucha egzystencja wystawiana jest na pastwę żywiołów:

A może naprawdę nie było już miasta i rynku, a wicher i noc otaczały nasz dom tylko ciemnymi kulisami, pełnymi wycia, świstu, jęków (Wichura, SC, 108).

Jest to spojrzenie na noc od środka, z domu, przestrzeni bezpiecznej i oswojonej na szalejące żywioły, które wydają się chronić od czegoś jeszcze bardziej groźniejszego, co może unicestwić miasto i rynek.

Teatralna kurtyna pojawia się również tam, gdzie dzień dobiegł końca, oddziela niejako odegrany scenariusz dnia. Zapadający zmierzch zakrywa ostatnie promienie słońca, aby ustąpić miejsce spokojnemu wiosennemu deszczowi:

Pod już na pół zapuszczoną, ciemniejącą kurtyną ukazały się jeszcze na moment dalekie i ostatnie szlaki zorzy (...). Żółty i przerażony, już odblask szedł od tych jasnych szlaków ukośnie przez pół nieba, kurtyna zapadała szybko, dachy błyszczały blado mokrym refleksem, ściemniało się i za chwilę zaczęły rynny monotonnie śpiewać (Wiosna, SPK, 181).

Wizja teatru w otaczającej rzeczywistości jest zdecydowanie mocniejsza u Schulza, u Stasiuka pojawia się jedynie w kilku miejscach jego prozy. Schulz widzi teatr przede wszystkim w naturze, w jej bogactwie zjawisk. Postać mająca cechy demiurga daje się poznać jako reżyser pejzaży i zjawisk zachodzących w kosmosie. W swoim dziele artystycznym sięga po fenomeny widoczne w naturze:

To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach (...). Dzieło Błękitnookiego nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy ucłowieczone (Republika marzeń, FP, 308 - 309).

Powstaje zatem nowe spojrzenie na teatr. Wielkie widowisko teatralne należy do natury, postać błękitnookiego jest ich reżyserem, w których to główne role odgrywają żywyoty i zjawiska w przyrodzie.

U Stasiuka pojawia się podobna figura: „błękitna, bezkresna źrenica” (D, 125), kiedy to zniknie wszystko, „znikną nawet chmury” (D, 125). Dostrzec również można bardzo zbliżony obraz opustoszałej sceny po przedstawieniu, po odegranej sztuce, kiedy to scenografia i rekwizyty zostały uprzątnięte.

#### **3.1.5.4 Sklepy cynamonowe na albańskiej ziemi**

Sklepy cynamonowe Schulza przepadają w zakamarkach dziecięcej wyobraźni, w marzeniach o dalekich i egzotycznych podróżach, cywilizacjach już zapomnianych lub krajach czekających na swe odkrycie, u Stasiuka pozostają w świecie realnym, niemniej jednak narratorowi wydają się być bliżej nieokreślone: „ni to muzea, ni to rupieciarnie, ni to składnice historii” (Jadąc, 133).

Nocna pora, przypadkowe odkrycie samych sklepów i niejako pewne wtajemniczenie w zwyczaje handlowców albańskich, tajemnicze przedmioty stanowią paralele schulzowskich sklepów cynamonowych. Brakuje tu jednak owej elegancji kupieckiej znanej bohaterowi opowiadań Schulza, niemniej jednak egzotyczność towarów,

wydobywanie je z mroków zapomnienia, historie kryjące się w rzadkich przedmiotach przeznaczonych na sprzedaż (u Stasiuka również w codziennych i bardzo pospolitych) stanowią pewne podobieństwo z drohobycką przygodą Józefa:

Te prawdziwe szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich marzeń. Słabo oświetlone, ciemne i urocze ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, lakieru, kadzideł, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbitki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszołamiających historyj (...). Trzeba się było zapuścić według mego obliczenia w boczną uliczkę, (...) ażeby osiągnąć ulicę nocnych sklepów (Sklepy cynamonowe, SC, 84 - 85).

My poszliśmy z powrotem, w tę długą, ciasną uliczkę, zabudowaną starymi domami. Było ich kilkanaście i w każdym sprzedawali starzyzną, tysiące, dziesiątki tysięcy przedmiotów (...).

Rzeźbione skrzynie, ciężkie ciemne stoły, wodne fajki, zakrzywione noże, naszyjniki ze srebrnych monet(...) kawałki uprząży, wyschnięte na wiór kierpce, orientalne filigrany, szable, sprzęty z drewna, przyrządy z kości, przedmioty z rogu, dywany, żeliwne okopcone garnki, jakiś zakurzony supermarket kultury materialnej i wszystko wytarte od dotyku, wygładzone przez pokolenia, ani trochę nie udawane, ledwo co wydobyte z ciemności i wystawione na sprzedaż. Wchodziliśmy kolejno do tych sezamów, ale różnorodność i barbarzyński splendor materii wypychały nas na zewnątrz. W którymś momencie wysiadł prąd. Sprzedawcy prowadzili nas w głąb mrocznych labiryntów i za pomocą ręcznych latarek pokazywali pojedyncze rzeczy (Jadąc, 133).

Na uwagę zasługują pewne podobieństwa położenia sklepów, gdzieś na uboczu, w wąskich uliczkach miasta i odkrywanie rzadkości wystawionych towarów: u Schulza przedmioty są na pograniczu magii widziane oczami dziecka i przyrządy do nauki, u Stasiuka sklepy zamieniają się w sezamy pełne orientalnych ozdób i sprzętów.

### **3.1.5.5 Ciągi enumeracyjne**

Poetyka wyliczenia jest obecna u obu pisarzy. Nadaje to tekstom swoistej lekkości i muzyczności. Stają się one być krótszym czy dłuższym przerywnikiem w rozważaniach narratorskich. Wplecione najczęściej w opisy narracyjne dopełniają obrazy.

U Schulza zaraz na pierwszej stronie „Sierpnia” zakupy Adeli stanowią ciąg enumeracji: „wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod

przejrzystą skórą czereśnie, tajemnicze czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku: morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni” (Sierpień, SC, 38), „matecznik lata” otwiera również cały szereg wyliczeń: „krupy dzikiego bzu, śmierdzącą mułem grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową”(Sierpień, SC, 40 – 42).

Pejzaż galicyjskiego lata tym razem zamyka się w opisie zakupów i parkanu porośłego dzikim chwastem, ziołami, trawą.

Interesującym ciągiem enumeracyjnym są wyliczenia jarmarczne, ale już w zupełnie innej porze roku:

Ta wielka, fałdzista noc jesienna, rosnąca cieniami, rozszerzona wiatrami, kryła w swych ciemnych fałdach jasne kieszenie, woreczki z kolorowym drobiazgiem, z pstrym towarem czekoladek, keksów, kolonialnej pstrokacizny. Te budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek, cynfolii, trąbek andrutów i kolorowych miętówek, były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozszanymi na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy (Noc wielkiego sezonu, SC, 115).

Wymieniony asortyment przypomina rzeczy z pogranicza tandety i magii. Przedmioty te są umowne, nieautentyczne, świecące i kolorowe drobiazgi mieszczą się w budkach i kramach zbudowanych z opakowań po artykułach spożywczych i słodyczach, a więc w sposób bardzo prowizoryczny. Wystawione na sprzedaż towary mają określoną funkcję, służą wyłącznie do wesołej zabawy, na którą można sobie pozwolić w świecie, w którym jesienna noc oprócz mroku i szarości, posiada również barwne strony rekompensujące i wynagradzające niepewność, strach, samotność człowieka, która nabiera już wymiaru egzystencjalnego.

Podobnie się to ma u Stasiuka. Przedmioty ewokują marzenia o lepszym życiu pozbawionym trosk i ograniczeń:

Towar praktycznie trzeciorzędny znajdujący się na żmigrodzkim placu staje się nie tylko pocieszeniem, ale chwilową ucieczką w świat iluzji:

Błyszczące barwne powłoki wypełniło powietrze, a kobiety dotykały tych fantomów, ujmowały materiał w dwa palce, pocierając go ze smakiem, znawstwem i podziwem, wyobrażając sobie swoje ciała w miejscu tej ruchliwej i delikatnej próżni. Żółć, oranż, róż, złote guziki, plisy i broszki z plastiku, łańcuszki, falbanki, czerwony lakier, krucha blaszka sprzączek, szpilki o wąziutkich noskach i obcasach tak cienkich jak szpic parasola, pienne żaboty, cieniste dekolty, flora i fauna aplikacji, szkliste cętki cekinów, polimeryczny połysk jaszczurzej lycry i entomologiczna przejrzystość bufiastych nylonów z pirogeną koronką, gwiazdy, dalekie lądy, tęskne planetaria, lucyferyczne



fikcje fildekosu, księżycy klipsów, cacka z dziurką, węzowa skórka i solarne aplikacje klamerek (D, 70 - 71).

W podanej wyliczance można doszukać się echa sklepów cynamonowych posiadających towar kolonialny i przedmioty z odległych, często egzotycznych, wręcz baśniowych krain<sup>149</sup>. Obecna tu tandeta pozbawiona jest swej zabawności i umowności, jest zdecydowanie bardziej tragiczna. Nie odnosi się ona do jarmarcznej zabawy. Połysk, różnobarwność, zdobnictwo tych artykułów bardziej przywołują utopijny świat bliżej niesprecyzowany, o niejasnych konturach, ale i tak nieosiągalny i za daleki. Natomiast u Schulza tandeta ma charakter umowny i wesoły, to odwołanie się do dziecięcej pamięci i wyobraźni, tęsknota za prostą zabawą, kolorem i blaskiem. I tego dostarcza asortyment wystawiony w nocy, w jesiennej aurze szarości i smutku.

Wyliczenia nie tylko składają z przedmiotów-marzeń, snów, ale również pełnych rozkładu i brzydoty obrazów. Sięgając po odpowiedni przykład u Schulza nie sposób ominąć „Ulicę Krokodyli”, która obfituje „bezbarwną vegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności” (Ulica Krokodyli, SC, 93):

Tak ciągnęły się jeden za drugim magazyny krawców, konfekcje, składy porcelany, drogerie, zakłady fryzjerskie. Szare ich wielkie szyby wystawowe nosiły ukośnie lub w półkolu biegnące napisy ze złożonych plastycznych liter: CONFISERIE, MANUCURE, KING OF ENGLAND (Ulica Krokodyli, SC, 93).

Jest to opis nowej dzielnicy miasta nieoznaczonej na mapie, w której „rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu” tak często opisywane w prozie Stasiuka. Widoczne są zatem intertekstualne elementy, przy czym u Schulza tandeta to synonim nadchodzącej nowej epoki, u Stasiuka zjawisko na porządku dziennym, mocno osadzone w opisywanych miejscach.

U Schulza jest to intuicyjne obrazowanie miasta w przyszłości, które w prawie dosłownym sensie się potwierdziło. Pewnych reminiscencji można dopatrzeć się w sklepiku pozbawionym nawet szyldu, o który wspomina narrator „Dukli”.

<sup>149</sup>

A. Niewiadomski, Niewypełniony mit. O tropach Schulzowskich w prozie Stasiuka w: W ułamkach zwierciadła pod red. M. Kitowskiej Łysiak i W. Panasa, Lublin, 2003 zwraca uwagę na „dbałość o brzmieniową stronę wyliczenia, mnogie aliteracje i różnego rodzaju leksykalne osobliwości w szeregu epitetów określających przywołane – i co najistotniejsze, przekształcane w elementy kosmicznego porządku wabiącego tajemnicą odległych komet, gwiazd i planet – odzieżowe rekwizyty. Wyliczenie to mogłoby, jak u Schulza, rozrastać się w nieskończoność, tworząc pozór niewyraźnego, baśniowego świata” Następnie podaje cytaty z *Wiosny*: „Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek” (Wiosna, SC, 165).

Podmiotowi opisującemu ten obiekt zabrakło odwagi, aby wejść i popatrzeć właścicielowi w oczy.

Poetyka enumeracji sięga sfery *sacrum*. Stasiuk sięga po cytaty z litanii: „Jan, Stanisław, Florian, Maria, Cecylia - litania do starych świętych” (D, 6), „Wieża z kości słoniowej”, „Domie złoty”, „Arko przymierza”, „Stolico mądrości”, „Panno przedziwna”, „Panno czysta” (D, 63).

Ciągi te stanowią fragmenty modlitwy zapamiętanej jeszcze w dzieciństwie. Litania, której fragmenty przytacza Stasiuk jest modlitwą błagalną, wypraszającą łaski i wstawiennictwo Matki Boskiej, zanoszoną w potrzebie i ciężkiej sytuacji.

Schulz natomiast przywołuje postaci „bolesnych Niobid, Danaid, Tantalidów” (Sklepy cynamonowe, SC, 86) oraz świat podziemny: „Acheront, Orkus, Podziemie” (Wiosna, SPK, 163).

Mityczny Acheront to „rzeka bóleści, której wody łączą się ze strumieniami Styksu”<sup>150</sup>. Orcus- rzymska kraina zmarłych (P, 205), Danaidy to córki Danosa (legendy argolidzkie), które pozabijały własnych mężów i zostały za to surowo ukarane przez bogów, bolesne Niobidy to synowie i córki Niobe, natomiast Tantalid był królem lidyjskim, który nie uszanował tajemnic bogów i dopuścił się ogromnej zbrodni zabijając króla Pelopsa.

Przywołani bohaterowie z świata antycznego to postaci utożsamiane z cierpieniem, grzechem i śmiercią. Schulz wydaje się w tym momencie rezygnować z jasnej i radosnej wizji bogów greckich, bawiących się na Olimpie, tym samym zbliża się do chrześcijańskiego pojęcia winy i kary.

Zarówno u Schulza, jaki i u Stasiuka występują również ciągi enumeracyjne w postaci nazw geograficznych poszczególnych miejscowości i krajów:

„Zagórz, Zagórzany, Krynica albo Chyrów”(D, 49)<sup>151</sup>, u Schulza natomiast odległych, często egzotycznych państw:

„Kanada, Honduras, Nikaragua, Abrakadabra, Hiporabundia... (Wiosna, SPK, 154),

„Kuba, Haiti, Jamajka” (Wiosna, SPK, 168), «Kolumbie, Kostaryki, Wenezuele (...) Meksyk, i Ekwador, i Sierra Leone” (Wiosna, SPK, 169).

---

<sup>150</sup> J. Parandowski, *Mitologia*, Poznań 1990, s. 108

<sup>151</sup> Tutaj można doszukać się inspiracji prozą Zygmunta Haupta, pisarza, o którym Stasiuk chętnie pisze w *Tekturowym samolocie* i któremu poświęcił fragment *Pamięci Z. H* zamieszczony w *Dukli*.

„Nie było drzew, nie było ich w tych bezdrzewnych stronach. Od Zborowa, przez Cecowę, Glinę, Płauczę Małą, Płauczę Wielką, Taurów, Kozowę, Końskie, Popławy” Zygmunt Haupt w: *Stypa* [w:] *Pierścień z papieru*, s. 24.

W wymienionych ciągach Schulza widoczna jest otwartość na świat, chęć przeżycia wielkiej przygody, marzenia o wielkich wyprawach, poznanie nowych lądów, kultur odkrywanie egzotycznych miejsc. Nie przypadkowo ujęte jest to w opowiadaniu zatytułowanym „Wiosna”, gdzie bardzo mocno wyeksponowana jest młodość. Wybuch młodzieńczego entuzjazmu nakłada się na tę porę roku dając „wzmocniony efekt”<sup>152</sup>.

W podanych nazwach krajów należących do trzech różnych kontynentów, kryje się barwa i słońce, natomiast wymienione przez Stasiuka miejsca nie budzą takiego entuzjazmu nawet u samego narratora. Chyrów znajduje się „za ukraińską granicą, gdzie grube kobiety czekają na powrotny kurs obładowane kubańską, hajdamacką, spirtem i paczkami nie banderolowanymi pall malli, by sprzedać to wszystko w Krościenku i wrócić jeszcze tego samego dnia” (D, 49).

Wyliczone i ujęte z takiej perspektywy przez Stasiuka miejscowości wydają się być tylko obszarem nielegalnego handlu i niemającym nic więcej do zaproponowania. Narrator mocno eksponuje ich szarość, nudę i biedę odbierając im przy tym jakąkolwiek szansę atrakcyjności:

Luczta, Barycz, Harta, Mały Dół, Tatarska Góra, spłowiałe zielone drogowskazy pokazują kierunki, lecz tam nie dzieje się nic (D,5).

Na końcu pojawiają się enumeracje nazw pierwiastków chemicznych nadające krótkiemu opowiadaniu „Za progiem” swoistej melodyjności: „Oxygenium, Natrium, Hydrogenium, Nitrogenium, Ferrum (...) Ferrum Calcium”(D, 122).

Z tego typu enumeracją nie spotykamy się u Schulza.

### **3.1.5.6    Podobne ujęcie przyrody**

#### Dopisanie obrazu?

Wiosna u Schulza jest bogata w wydarzenia. Staje się czasem wielkich zmian, począwszy od natury poprzez pierwsze młodzieńcze bunty i pierwszą miłość.

Stasiukowa wiosna pozostaje natomiast w cyklicznym rytmie przyrody, z dala od wielkich wydarzeń. Święto wiosny ma miejsce w przydrożnym rowie:

To wszystko dzieje się w przydrożnym rowie. Przez cały dzień słońce nagrzewa wodę (...). Wkrótce pojawia się skrzek (...). Potem robi się go coraz więcej i więcej i osiąga odcień świetlistego granatu (D, 98 – 99).

---

<sup>152</sup> Wspomina o tym J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 91.

U Schulza można odszukać fragment, w którym ujawnia się pragnienie zobaczenia właśnie takiego nadejścia wiosny. Obraz staje się ekwiwalentem autorskiej tęsknoty za odradzającą się naturą w ustronnych zakątkach, na które niechętnie spogląda człowiek:

Weszliśmy nagle w łagodną wiosnę, w ciepłą noc srebrzącą się po błocie młodym, dopiero co wzeszłym fiołkowym księżycem (...). I aż dziw, że pod tym szczodrym księżycem nie zarośla się noc galaretą żabią na srebrnych błotach, nie wyległa się ikra (...). (Wiosna, SPK, 149).

W obu przypadkach wiosna pojawia się w miejscach, które unika się najczęściej, omija i nie zwraca na nie uwagi. Miejsce niepozorne jak rów przy drodze wzbogaca się o kruche formy bytu, jakim jest żabi skrzek oświetlony w najsubtelniejszych konfiguracjach świetlnych. Takie ujęcie wiosny przez Stasiuka wydaje się być podjęciem dialogu z Schulzem. Należy jeszcze raz przypatrzeć się wypowiedzi narratora „Wiosny”, który artykułuje coś w rodzaju oczekiwania, życzenia, marzenia oraz tęsknoty za obrazem żab w wiosennym pejzażu.

Istotne wydaje się tu również powiązanie cyklu kosmicznego z biologicznym, jakie pojawia się często u Schulza.

Najbardziej jednak ujmujący jest sposób wyłapywania piękna w wiosennym błocie przybierającym barwę srebrzystą w świetle księżyca, które przybiera kolor fiołków. Bardzo mocno u Schulza podkreślona jest kolorystyka, zapach i oczywiście światło, u Stasiuka natomiast konsystencja wody i zachodzące w niej zmiany.

### Pisanie Schulzem - Noc

W opowiadaniu „Noc Druga” można spokojnie rzec, że Stasiuk sięgnął po tak zwaną matrycę Schulzowego opisu nocy z opowiadania „Noc lipcowa”<sup>153</sup>:

Gdzie się podziewa nadprzyrodzona jasność, gdy razem z nocą na wszystkie dusze opada mrok? Pstryk – nad grzebieniem góry wypryskują gwiazdy. Jedna, potem druga i następne. Od tych najtwardszych, ostrych i białych jak ukucia noża w nieziemskiej stali, aż po te ostatnie, najpośledniejsze, oblepione ciemnością tak, jak kamyki w rzece obrośnięte są mułem.

Gdzie jest światło, które jak latarka nocnego stróża powinno padać na śpiących, utrudzonych, nieprzytomnych i w złotym krążku zamyka ich serca, by mieli siłę rano wstać i zacząć wszystko od początku? Czarna mapa nocy rozwija się między horyzontami. Ani szczyty, ani wieże nie są dość twarde, by je przebić (OG, 84).

---

<sup>153</sup>

W tym wypadku konieczne jest podanie dłuższych cytatów.

Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać? Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków? Wiatr nocny rozdmuchuje do głębi jej puszystość i na dnie wonnym dosięga nas spojrzenie gwiazd.  
Czy porównam ją do czarnego firmamentu naszych przymkniętych powiek, pełnego wędrujących pyłów, białego maku gwiazd, rakiet i meteorów?  
A może porównam ją do długiego jak świat, nocnego pociągu jadącego nieskończonym czarnym tunelem? (Noc lipcowa, SPK, 207).

„Wnętrze ogromnej czarnej róży” kryjącej w swojej głębi „spojrzenie gwiazd” wydaje się być obrazem na pograniczu mitologii, różnych religii, filozofii. Motyw róży został również podjęty przez sztukę; głównie pojawia się ona w ornamentach<sup>154</sup>.

Przedstawiona noc, podobnie jak i u Schulza, jest opisem przechodzącym w autorską refleksję. Stąd takie ujęcia nocy zmieniają opisy nie tylko na płaszczyźnie leksykalnej, ale i syntaktycznej. W przytoczonych fragmentach zdania zbudowane są na pewnych analogicznych w podobieństwach. W paralelizmie syntaktycznym Schulza i Stasiuka dochodzi do powtórzenia tak samo skonstruowanych pytań retorycznych, zawierających w sobie metafory albo metonimie nocy.

Obrazowanie nocy w „Opowieści galicyjskich” opiera się na dwóch rozbudowanych pytaniach retorycznych zaczynających się w podobny sposób: „Gdzie się podziwia nadprzyrodzona jasność?” i nieco później: „Gdzie jest światło?”

Pisarz z Drohobycza rozpoczyna swoje wyobrażenie nocy od dwukrotnie powtarzającej się dwukrotnie anafory: „Noc lipcowa!”. Po czym podobnie, jak to przedstawił później Stasiuk, umieszcza w podanym fragmencie rozbudowane pytanie retoryczne zaczynające się od takich samych słów:

„Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym (...)?”  
„Czy porównam ją do czarnego firmamentu naszych przymkniętych powiek?”

---

<sup>154</sup> Gerd Heinz – Mohr w *Lexikon der Symbole*, München, 1992, s.248 – 249 pisze: „Die Fensterrosen romanische und gotischer Kirschen stehen mit der astralen Kreissymbolik in Zusammenhang und gehen auf mesopotamische Vorbild (...) sowie auf syrische und koptische Modelle (Sonnenrad, Kreis der Tugenden, Märtyrer- und Engelreigen) zurück. Nicht selten wollen sie auch an die platonische Sphärenharmonie erinnern: den himmlischen Kreislauf der Planeten oder der Tierkreiszeichen mit ihrem Einfluss auf das Leben des Menschen. Andere Rosettenformen in Bauskulpturen... manchmal in achtfacher Wiederholung auf das ewige Leben hinweisend, entstammen ebenfalls der Astralsymbolik und repräsentieren die Planeten, unter in der mittelalterlichen Literatur deutlich ausgesprochenem Bezug auf das Psalmwort (19, 2): ‚Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und das Firmament verkündigt seiner Hände Werk. ‚Soweit Rosetten ein Christusmonogramm, das das Zeichen der ewigen Sonne, umgeben, beschwören sie die Hoffnung auf das ewige Leben, die himmlische Stadt‘“.

„A może porównać ją do długiego jak świat nocnego pociągu?”(Noc lipcowa, SPK, 207).

Oba opisy bazujące na autorskich refleksjach nabierają cech oratorskich o wzmocnionej sile wypowiedzi.

U Stasiuka mocniej wykreowany jest jednak w tym przypadku sam akt twórczy:

„Pstryk – nad grzebieniem góry wypryskują gwiazdy”.

Osadzają się kolejno według w określonym porządku: „od tych najtwardszych, ostrych i białych (...) aż po te ostatnie, najpośledniejsze” i koncentruje się głównie na rozbudowanych porównaniach gwiazd „tych najtwardszych, ostrych i białych jak ukucia noża w nieziemskiej stali, aż po te ostatnie, najpośledniejsze, oblepione ciemnością tak, jak kamyki w rzece obrośnięte są mułem” albo: „światło, które jak latarka nocnego stróża powinno padać na śpiących”, to Schulz rozkoszuje się bardziej w porównaniach przybierających postać założenia: „porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków” i gromadzeniu licznych wyrażen synonimiczne nocy.

Porównanie u Stasiuka jest figura przejrzystą i o większej frekwencji, czego przykładem może być później opis księżycy:

Księżyc jest wielki i wygląda tak, jakby zrobiony był z matowego ognia. Powoli się wznosi. Gdyby dotknął lasu, las by się zapalił i wiatr rozniósłby pożar po całej okolicy i w parę chwil dolina zmieniłaby się w ognisko, w miskę płomieni, które jak rozhuśtana woda chlapnęłyby przez krawędzie grzbietów i rozniósłby się dalej i dalej aż po ostre ciemności (OG, 86).

W takich wyrażeniach jak: „fluid mroku”, „ruchoma materia ciemności”, „budulec czarny” (Noc lipcowa, SPK, 207), które nie tylko rozwijają i dopełniają obraz nocy, ale zamazują jednocześnie granice ludzkich zmysłów i wyobraźni.

W owych metonimiach nocy zachodzi swoista gradacja ku jaśniejszemu sensualistycznemu poznaniu. „Fluid mroku” pozostaje na płaszczyźnie wyobraźniowej, natomiast „ruchoma materia ciemności” znajduje się już na granicy sensualistycznego odbierania świata i imaginacji. „Ruchliwa materia ciemności” nieustannie kształtująca coś z chaosu nawiązują niewątpliwie do mitycznego początku.

W opowiadaniu „Kometa” noc staje się dnem „beczki wspomnień”, „jakiegoś prabeczki mitu”, „przedludzką nocą pełną bełkocącego żywiołu”, „niewypitymi strugami” (Kometa FP, 322).

Podobne zjawisko można odnaleźć u Stasiuka w „Dukli”, gdzie noc jest „pierwotną substancją mroku”(D, 120). „Przedludzka noc” i „pierwotna substancja mroku” stanowią nawiązanie mitycznego chaosu greckiej tradycji, o czym już była wcześniej mowa. Obaj dokonują tym samym mityzacji opisywanego świata.

### 3.1.6 „Sytuacje archetypiczne”<sup>155</sup>

Prastare wzorce powielone od niepamiętnych czasów stanowią nierozłączny element świata Schulza i Stasiuka.

To sięgnięcie po archaiczny i sprawdzony model zachowań i sytuacji, od wieków powtarzany, odkrywający te same emocje i oczekiwania. Do takich sytuacji archetypicznych należy z pewnością: dom jako miejsce schronienia, motyw błędzenia, powrót do pierwszego poznania, nawiązanie do pierwowzoru tym razem do archetypu ojca.

#### Dom

Dom przedstawiony jest jako miejsce bezpieczne, przestrzeń oswojona, schronienie przed zagrażającymi człowiekowi żywiołami lub rozległymi i przytłaczającymi swoim ogromem gwiazdozbiorami.

Widoczne jest to na przykład w opowiadaniu „Wichura”, u Stasiuka „Za progiem”. To krótkie opowiadanie już w samym tytule podkreśla granicę przestrzeni bezpiecznej, znanej z kosmiczną rozległą otchłanią nocy, w której „gwiazdozbiory krążą i proszą światłem (...) i niczego więcej nie ma w tym pejzażu prócz niego samego” (D, 122):

Wystarczy wyjść za próg. Przez uchylone drzwi wypływa z domu ciepłe powietrze, zapach papierosów, ciepłego jedzenia, spokojna woń ostatnich godzin dostaje się w wir wiatru z południa (D, 122).

#### Powrót do pierwszego poznania?

Spojrzenie na świat z perspektywy dziecka u Stasiuka:

---

<sup>155</sup> Sytuacje archetypiczne są tu szeroko rozumiane.

Dobrze jest przyjechać do kraju, o którym prawie nic się nie wie. Myśli trochę cisną i stają się bezużyteczne. Wszystko trzeba zaczynać od nowa. W kraju, o którym prawie nic się nie wie, pamięć traci sens.

Można porównywać kolory, zapachy albo jakieś nieokreślone wspomnienia. Życie robi się nieco dziecięce i trochę zwierzęce. Rzeczy i zdarzenia coś przypominają, ale na koniec końców nie stają się czymś więcej, niż są w istocie. Zaczynają się dokładnie tam, gdzie je zauważamy i zaraz znikają, przesłonięte następnymi. Tak naprawdę pozbawione są znaczenia. Składają się z pierwotnej materii, która dotykała wprawdzie naszych zmysłów, ale jest zbyt lekka, zbyt delikatna, by mogła nam dać jakąś naukę (Jadąc, 101 – 102).

Bardzo mocno wyeksponowany sposób patrzenia i obserwowania świata niczym u dziecka, nie obciążonego jeszcze wiedzą nie jest tu celowe. Takie przeżywanie świata, zwłaszcza w sensie sensualistycznym z perspektywy dziecka poniekąd może zbliżać Stasiuka do Schulza, tylko tyle że pisarz z Drohobycza celowo sięga w odległe czasy swego dzieciństwa, rezygnuje z dojrzałego postrzegania rzeczywistości, aby tym samym być bliżej początku poznania. Stasiuk obiera zupełnie inną drogę, wyrusza i wyszukuje prawie nikomu nieznanego lub nie opisywanego miejsca, aby w ten sposób z otwartością dziecka na to co nieznanego pochwycić mit pierwszego poznania i odbierać świat za pomocą kolorów i zapachów.

Stasiuk nie podejmuje gry z Schulzowski sposób, nie staje się nagle małym chłopcem, robi to na swój sposób, bardzo naturalnie, rezygnuje z badania, poznawania świata za pomocą wiedzy encyklopedycznej i przewodników podróży. Pragnie jedynie poznawać świat podobnie jak małe dziecko czyli, za pomocą zmysłów i wrażeń nie obciążonych naukową informacją. W ten sposób mechanizm wydaje się bardzo prosty. Stasiuk wydaje się często bazować na tego typu poznaniu, a później w domu doczytuje historie odwiedzanych miejsc.

### Chłopięca wyprawa.

Pierwsze wyprawy to chęć przeżycia przygody, chęć przekroczenia ustalonych granic, łamanie zakazów, zmierzenia się z nieznanym światem. Pierwsze eskapady organizowane są potajemnie, bez wiedzy dorosłych, wyjście zawsze znajduje się w miejscu ukrytym, pozostającym w zapomnieniu i odkrytym najczęściej przez przypadek prawdopodobnie w trakcie zabawy dziecięcej:

Ciemne przejście między domem a łąką, gdzie gęsta zieleń nie przepuszczała światła nawet w południe, lecz gdy rozchyliło się pionowe pręty bzu, otwierał się oślepiający widok na podwórko sąsiada, po którym poruszali się nie podejrzewający niczego ludzie. Chociaż ich znałem, wyglądali jaskrawo i obco, jakbym zaglądał w zaświaty. Potem szło się w prawo, kończył się cień, rozgrzany warzywnik wydzieliał jadalne wonie



pomieszane z metalicznym zapachem chwastów, które wrastały w płot i zostawiano je w spokoju, więc wspinały się coraz wyżej, odgradzając ogród pasmem chłodu (D, 62).

W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza ostatnia odnoga, zamknięta zatoka, poza którą nie było już wyjścia... Spod omszałych dyli wyciekała stróżka czarnej, śmierdzącej wody, żyła gnijącego tłustego błota, nigdy nie wysychająca – jedyna droga, która poprzez granice parkanu wyprowadzała w świat (...) zrobiliśmy wyłom, otworzyliśmy okno na słońce. (...) w poziomej pozycji przecisnąć się przez szparę, która wpuszczała go w nowy, przewiewny świat. Był tam wielki, zdziczały, stary ogród (...). Bujna, zmieszana, nie koszona trawa (...) trawiaste źdźbła łąkowe z pierzastymi kitami kłosów; były delikatne filigrany dzikich pietruszek i marchwi (Pan, SC, 76).

Pierwsza wyprawa to wejście w świat, gdzie natura wydaje się wymykać spod kontroli człowieka i przybiera pejzaż nieokiełzanych przestrzeni w postaci rozległego i zaniedbanego ogrodu albo warzywnika porośniętego chwastami. To wejście w świat przygód, poznania, pierwszego buntu i sprzeciwu wobec odwiecznych zakazów.

### 3.1.6.1 Biblijny praworzec

Mój dziadek był strażakiem. Miał złoty zabytkowy kask z grzebieniem. Był też sołtysem. Na domu wisiała czerwona tabliczka. Za wzorowe pełnienie obowiązków dostał grubą księgę pod tytułem „Komuna paryska“. Pełno w niej było rycin. Nadjadła ją pleśń. Podobnie jak płócienną malinową oprawę. Księga leżała w drewnitni, nigdy nie widziałem, by dziadek ją czytał. Tylko ja ją oglądałem. Niewykluczone, że nigdy nie dostąpiła zaszczytu etażerki, na której stały inne książki (D, 61).

W tym fragmencie widoczne są echa dwóch opowiadań Schulza: „Księgi” i „Mój ojciec wstępuje do strażaków”. Połączenie w osobie dziadka tak wielu cech zbieżnych z postacią Jakuba z „Sanatorium Pod Klepsydrą“ wydaje się być interesujące.

Złoty zabytkowy kask z grzebieniem przenosi nas jeszcze w czasy dawniejsze, sięgające prawdopodobnie okresu przedwojennego czyli rzeczywistości znanej Schulzowi:

Na środku pokoju stał świetny mosiężny rycerz, prawdziwy święty Jerzy (...).  
Z podziwem i radością poznałem nastroszone wąsy i zjeżoną brodę mego ojca, sterczącą spod ciężkiego pretoriańskiego hełmu“ (Mój ojciec wstępuje do strażaków, SPK, 213).

Pozostaje jeszcze motyw Księgi. Narrator Stasiuka podobnie jak Józef ogląda ją, odizolowaną od innych ksiązek. Można jedynie przypuszczać, że jest to podjęcie

wątku Schulzowskiej Księgi zdegradowanej tym razem do roli manifestu komunistycznego, stąd książka, szpargał przetrwał pod zupełnie nową postacią. Wspólnym mianownikiem pozostaje poniżenie tego, co było kiedyś niepodważalnym autorytetem. Degradacja Księgi (księgi) dokonuje się po upływie czasu. U Schulza odnaleziona jest ona w brukowcu, wśród reklam towarów wątpliwej jakości, u Stasiuka wspomnienie o książce dziadka, „Komunie paryskiej” nasuwa się po upadku socjalizmu, w który musiał bardzo głęboko wierzyć dziadek narratora.

Porównanie ojca Schulza z dziadkiem Stasiuka nie powinno budzić większych zastrzeżeń. Zbieżność podobnych rysów obu postaci wydaje się być ciekawa. Bohater Schulza mały chłopiec o imieniu Józef odkrywa Księgę na biurku swojego ojca, która zawiera w sobie wiedzę o odwiecznym porządku świata.

Bohater Schulza później cały czas bezskutecznie ją poszukuje, odnajduje ją w książkach-szpargałach, w gazecie na stronie z reklamami. Narrator Stasiuka jako mały chłopiec również odkrywa na stole księgę dziadka. Jest to „Komuna Paryska”.

Dla chłopców najistotniejsze wydaje się sam proces poznawania, odkrywania tajemnicy świata, jego porządku, wyjaśnienie zachodzących w nim zjawisk.

Odkrycie u dziadka księgi staje się podjęciem pewnego dialogu z Schulzem i sięgnięcie do słynnego motywu Księgi - szpargału, tym razem przez inną osobę. Charakterystyczne pozostaje również wycofanie się narratora dorosłego i poprzez wspomnienie uruchomienie narracji dziecięcej.

Dla chłopca jest ona przede wszystkim Księgą odkrywającą tajemnicę świata i objaśniającą istniejący porządek rzeczy.

Kolejną reminiscencją jest podobieństwo postaci dziadka i ojca, tak bardzo odległych i różnych od siebie postaci, ojciec Schulza - Jakub jest kupcem o rodowodzie żydowskim żyjącym w na przełomie XIX i XX wieku, dziadek Stasiuka jest sołtysiem w PRL-owskiej wsi.

Dziadek jest strażakiem i osobą bardzo pobożną, mającą w sobie pewną sprzeczność i potrafiącą z tym spokojnie żyć, mianowicie bogobojny człowiek pełni urząd sołtysa, a więc prawdopodobnie przynależy do partii, księga znaleziona na stole potwierdza niejako jego światopogląd. Z drugiej strony jest często widziany jak się modli; klęcząc „przed ustrojoną komodą (D, 63). Narrator dodaje: „Słuchałem chropawego głosu, którym na co dzień wydawał polecenia i przeklinał. *Wieżo z kości słoniowej, Domie złoty*” (D, 63).

W oczach dziecka wydaje się to być wręcz niedorzeczne, niemalże degradujące jego niezaprzeczalny autorytet. Dziadek narratora „Dukli” potrafi jednak modlić się w wielkiej pokorze, czego do końca nie można powiedzieć o Jakubie, który

w opowiadaniu „Nawiedzenie” walczy wręcz z Bogiem niczym biblijny bohater mający to samo imię.

Zarówna jedna i druga postać nabiera cech patriarchalnych. Sędziwość ojca Jakuba i dziadka dopełnia tego obrazu. Są oni jak przystało na archetypiczny wzorzec w centrum uwagi, wokół nich koncentruje się życie w domu, w rodzinie. Stanowią moralne i niepodważalne centrum.

### **3.1.6.2 Topos labiryntu.**

Topos labiryntu jest mocno wyeksponowany zarówno u Schulza, jak i Stasiuka. Na uwagę zasługuje motyw dobrowolnego błądzenia i traktowanie tego doświadczenia jako przygody. Widoczne jest to w opowiadaniu „Sklepy cynamonowe”, bohater kluczy po drohobyckich zaułkach w nocy w celu odkrycia tajemniczych magazynów, o czym już była mowa wcześniej.

Labirynt mieści się w architektonicznym planie miasteczka. Stasiuk rezygnuje z takiego opisu Dukli, gdyż zawiera zaledwie „parę uliczek na krzyż, jeden kościół, jeden klasztor i zręby synagogi” (D, 13) i chętnie błądzi po odległym Piranie:

Wnętrze miasta było wilgotne i ciemne. Przypominało labirynt. Domy wyrastały jeden z drugiego, wspierały się o siebie, rozstępowały na szerokość rozpostartych ramion i wędrówka brukowanymi uliczkami miała smak perwersji. Cudze życie toczyło się o włos od własnego (...).

Błądząc we wnętrzu miasta, nawet, gdy było opustoszałe, błądziło się w niewidzialnym tłumie. Głosy za ścianami, rozmowy, zastawione stoły pod zapalonymi lampami, zapachy jedzenia, szum wody w łazienkach, kłótnie, gesty, cała intymność życia leżały w zasięgu wzroku, słuchu, węchu. Miasto przypominało jeden wielki dom, tysiąc pokoiów połączonych chłodnymi i ciemnymi korytarzami, albo wygodne więzienie, w którym każdy mógł oddawać się swoim ulubionym zajęciom. Piran był jak cywilny klasztor (Jadąc, 103).

Podobny opis labiryntu można dostrzec u Schulza w kilku różnych fragmentach jego prozy: wewnątrz zamieszkiwanej kamienicy: „Mieszkaliśmy na rynku, w jednym z tych ciemnych domów (...), które tak trudno od siebie odróżnić. Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdy wszedłszy wraz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodziewanych wyjść” (Nawiedzenie, SC, 46), „nad miastem widzianym z wysokości naszego ganku, nad labiryntem dachów i domów” (Kometa, FP, 312), Wicher z opowiadania „Wichura” „wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt rosnący w nieskończonych kondygnacjach”

(Wichura, SC, 107): niekończąca się ilość pokoi „mieszkanie to nie posiadało określonej liczby pokoi” (Nawiedzenie, SC, 47) czy budynek sanatorium „na korytarzu było jeszcze ciemno(...). W tym labiryncie drzwi, framug i zakamarków trudno mi było przypomnieć sobie wejście do restauracji” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 243), a nawet teleskop okazuje się „labiryntem czarnych komór” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 246).

O ile u Schulza błędzenie, jak zauważył to Jarzębski<sup>156</sup>, pojawia się również na „niecodziennych przestrzeniach”, jakimi są stronice „Księgi-szpargału”, markownika Rudolfa, u Stasiuka - mapy, pozostawione banknoty, drobne monety z podróży, rachunki z restauracji, knajp, fotografie.

Stąd obu pisarzy cechuje ta sama strategia; mianowicie zrezygnowanie z czasu fizycznego i błędzenie po zakamarkach pamięci, gdzie czas odkłada się warstwami, zostaje unieruchomiony, zatrzymuje się i wszystko dzieje się w zawsze jak w czasie mitycznym. Wówczas granice poszczególnych wydarzeń osadzonych w świecie realnym tracą na swej przejrzystości i przybierają postać ciągle wznawianej opowieści.

## Resümee

Stasiuk, podobnie jak inni debiutujący w latach 90-tych pisarze, sięga po język Schulza, podejmując dialog międzytekstowy. Pewnych paraleli opowiadań mistrza z Drohobycza można doszukać się w „Dukli”. Wspólnym mianownikiem wydaje się być mityzacja miasteczek, galicyjskich mikroświatów, z tym że każdy z nich czyni to w sobie właściwy sposób.

Obaj dążą do odszukania preegzystencjalnej jedności rzeczy, w tych niepozornych miejscach.

Owa jedność w obu przypadkach jest szeroko rozumiana jako: sens, mit, słowo pierwotne u Schulza, o czym wspomina Jarzębski, u Stasiuka natomiast - światło, nieskończoność, jedność pramaterii i idei, mityczny początek. Poszukują oni prapoczątku, pierwotnej jedności kosmicznej, w której jeszcze nie było czasu. Pisarz z Wołowca przywołuje „pierwotny bezczas”, w którym idee istniały nierozłącznie z pramaterią. Schulz poszukuje pierwotnego słowa, którego ślady są „ułamkami rzeźb

---

<sup>156</sup> Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 125

i posągów bogów” (Mr, 335), „fragmentów dawnych i wiecznych historii” (Mr, 335).

Wspólnym punktem wyjścia jest tendencja do wycofywania się, powrotu do pryncypalności, bezczasu za pomocą języka poetyckiego a szczególnie dzięki licznym figuram stylistycznym, pozwalającym niejako wyłamać się z czasu fizycznego i „odbudować pierwotną jedność kosmosu”(J, 171). Obaj wchodzą niejako w „czas osobny” (J, 171): Stasiuk w przestrzeń zdjęcia i opowiadania o wozakach, bohater Schulza - sanatorium, gdzie spotyka Jakuba.

Wejście w kontekst galicyjski to wejście w przestrzeń pełną śladów i pozostałości po dawnym cesarstwie oraz pamięć po Franciszku Józefie. To spojrzenie na świat przez teksty zawierające w sobie świadectwo tych czasów. Dla pisarza z Wołowca jest to przestrzeń kartograficzna, na którą autor nanosi nazwy, wydarzenia nawiązujące do Cesarstwa Austro-Węgierskiego.

U Stasiuka widoczna jest wyraźna nostalgia za utraconym obrazem staromodnych miasteczek, mikroświatów galicyjskich, jakim był dla Schulza Drohobycz.

Obraz rynku z dorożkami stanowi niejako tego potwierdzenie (D, 45).

W maleńkiej Dukli można dopatrzeć się reminiscencji słynnego Drohobycza - niewielkie miasteczko osadzone w galicyjskim krajobrazie, w którym życie koncentruje się na rynku, czas przybiera postać cykliczną, a natura przybiera i odsłania swój transcendentny charakter. Obaj pisarze mityzują w ten sposób te miejsca. Wiecznie to samo, zarówno u Schulza jaki Stasiuka wystarczy spojrzeć na opisy rynku dukielskiego czy drohobyckiego w porze letniej czy zimowej zachowanie ludzi będzie bardzo podobne wręcz identyczne.

W opowiadaniu „Sierpień“ drohobycki rynek staje się centrum miasta, które pozostaje opustoszałe.

Pustka stanowi nieodłączny element drohobyckiego i dukielskiego świata, zostaje niejako na trwałe wpleciona w pejzaż galicyjskich przestrzeni. Jest zjawiskiem z pogranicza estetyki i metafizyki dającym się uchwycić głównie za pomocą barwy, ciszy, znieruchomienia, żywiołów (szczególnie słońca i wiatru). Dochodzi do swoistych spięć i konfrontacji przestrzeni niepoznawalnej, tajemniczej i „oswojonej”.

Pustka „uobecnia się” w centralnym miejscach życia małomiasteczkowego; pustoszeje przede wszystkim rynek Drohobycza i Dukli zwłaszcza w świąteczne, wolne od pracy popołudnia sobotnie i niedzielne.

„Jasny i nieskończony przeciąg”, który „wygładza się w wielkim i pustym wianiu” potrafi zachwycać, „olśnić” i sprawić wrażenie wieczności (Wiosna, SC, 150).

Podobne reminiscencje można zauważyć u Stasiuka - niebo „odrywające się od horyzontu” i „w pęknięciu odsłaniające blask innego świata” (D, 6) ujawnia niepoznawalne, które człowiek utożsamia z wiecznością.

W nocy pusta przestrzeń staje się bardziej wroga, nieprzewidywalna, bliskoznaczna „w pierwotnej substancji mroku” (D, 120).

Ciemność również u Schulza wzbudza lęk, staje się czymś w rodzaju wielkiej otchłani, która wraz z wichurą „ogałacała place, zostawiała ze sobą na ulicach białą pustkę, zamiatała całe połacie rynku do pusta” (Wichura, SC, 106).

Pustka może jawić się jako objawienie wieczności, jako poetyckie obrazy ciszy, bieli, opustoszenia lub oczekiwanie na przyjście czegoś lub kogoś (KS, 82-87).

Drohobycz i Dukla ujmują swoją sennością, peryferyjnością, galicyjskim urokiem odcięcia od reszty świata. Nieustanne opisy tych miasteczek pobudzają je niejako do ciągłego zaistnienia nie tylko w autorskiej pamięci, ale i na płaszczyźnie tekstu, wydają się przez to być przywrócone światu. Cały czas ich opis powraca w powtarzającym się rytmie zmieniających się scen niczym w teatralnej przestrzeni. Często pogoda, jej zmienna aura, żywioły stanowią swego rodzaju kurtynę, która rozsuwa się albo opada.

Przedstawienie rzeczywistości prowincjonalnych miasteczek i otaczającej ich przyrody językiem teatru jest zjawiskiem nietypowym, które można odczytać jako jeszcze jedną możliwość zbliżenia się do tajemnicy, odkrycia metafizycznej strony w codziennej i bardzo prozaicznej rzeczywistości. W ten sposób głównie u Schulza powstaje przestrzeń teatru zbliżająca się do przestrzeni świętej, którą zajmuje scenografia, a więc miejsce wyodrębnione od pozostałej rzeczywistości.

Schulzowskie miasto wydaje się przypominać scenę teatralną, która wciąż się zmienia. U Stasiuka pojawia się również podobny motyw, ale nie przybiera on takich rozmiarów jak u pisarza z Drohobycza.

Opisywany pejzaż to krajobraz miasteczek mających podobną topografię, punkty odniesienia i obiekty, których nie można zobaczyć gdzie indziej.

Tymczasem Stasiuk odkrywa podobne miejsca w dalekiej Albanii stanowiące reminiscencje schulzowskich sklepów cynamonowych. Pisarz zwiedza je w nocy, na bocznych uliczkach miasteczka Kruji, a więc miejsca zupełnie odległego.

Pewne wtajemniczenie w zwyczaje handlowców albańskich, egzotyczność towarów, wydobywanie ich z mroków zapomnienia, historie kryjące się w rzadkich przedmiotach przeznaczonych na sprzedaż stanowią pewne podobieństwo z drohobycką przygodą Józefa: „Sprzedawcy prowadzili nas w głąb mrocznych

labiryntów i za pomocą ręcznych latarek pokazywali pojedyncze rzeczy” (Jadąc, 133).

W krajobrazie galicyjskich przestrzeni również pewne zjawiska zachodzą inaczej. Stasiukowa wiosna pozostaje z dala od wielkich wydarzeń. Święto wiosny ma miejsce w przydrożnym rowie, wypełnionym żabim skrzekiem. Takie ujęcie wiosny przez Stasiuka wydaje się być podjętym dialogiem z Schulzem. Należy jeszcze raz przyrzeć się wypowiedzi narratora „Wiosny”, który marzy o obrazie żab w wiosennym pejzażu. W opisie nocy w opowiadaniu „Noc Druga”(OG, 84). Stasiuk sięgnął po tak zwaną matrycę Schulzowego opisu z opowiadania „Noc lipcowa”(Noc lipcowa, SPK, 207).

Nierozłącznym elementem przedstawionego świata jest powielanie prastarych wzorców. Jest to sięgnięcie po stary i sprawdzony model zachowań i sytuacji, od wieków powtarzany.

Pewne reminiscencje widoczne są również w powielaniu archetypicznych wzorców. Zbieżność rysów postaci dziadka narratora „Dukli” i Jakuba z opowiadań Schulza wydaje się interesująca. Zarówno jedna i druga postać nabiera cech patriarchalnych, stanowi moralne i niepodważalne centrum. To na nie zwrócona jest uwaga wszystkich pozostałych członków rodziny.

Nie sposób pominąć także sytuacji pierwszego poznania i wtajemniczenia. W podjętym motywie Księgi dla chłopców najistotniejsze wydaje się być przede wszystkim jej odkrycie jako poznawanie tajemnicy świata, czytanie i objaśnienie istniejącego porządku rzeczy. Narrator Stasiuka podobnie jak Józef ogląda ją odizolowaną od innych książek. Można spokojnie stwierdzić, że jest to podjęcie wątku Schulzowskiej Księgi zdegradowanej tym razem do roli manifestu komunistycznego, stąd książka, szpargał, Autentyk, święty oryginał przetrwał pod zupełnie nową postacią, tym razem „Komuny Paryskiej”.

Jeszcze jedną egzemplifikacją sytuacji archetypicznej jest motyw dobrowolnego błędzenia i traktowanie tego doświadczenia jako przegody.

Topos labiryntu jest mocno wyeksponowany zarówno u Schulza, jak i Stasiuka. Labirynt mieści się w architektonicznym planie Drohobycza. U Schulza pojawia się w kilku różnych fragmentach jego prozy. Błędzenie, powtarzając za Jarzębskim, odbywa się również na „niecodziennych przestrzeniach błędzenia” jakimi są stronicie „Księgi-szparału”, markownika Rudolfa, u Stasiuka są to przede wszystkim mapy, pozostawione banknoty, drobne monety z podróży, rachunki z restauracji, knajp, fotografie.

Stąd obu pisarzy cechuje ta sama strategia; mianowicie zrezygnowanie z czasu fizycznego i błędzenie po zakamarkach pamięci, gdzie czas odkłada się warstwami, zostaje unieruchomiony, zatrzymuje się i wszystko dzieje się w danej chwili jak w czasie mitycznym.

Opowiadania Schulza stały się nie tylko inspiracją dla Andrzeja Stasiuka. Wystarczy spojrzeć na „Prawiek i inne czasy” Olgi Tokarczuk, aby przekonać się, że to jeszcze jeden obraz mikrokosmosu, tym razem wioski znajdującej się nie na obszarze dawnej Galicji, lecz na ziemi kieleckiej. Jest to jeszcze jedno odizolowane centrum świata, którego granice wyznaczają dwie rzeki Białka oraz Czarna i strzegą archaniołowie, a nie szalejące żywioły jak to się ma w przypadku Schulza i Stasiuka.

### 3.2 Język Schulza<sup>157</sup> i Stasiuka

Schulz dla Stasiuka jest pisarzem ważnym i inspirującym, stąd poetyka Schulza i Stasiuka w pewnych miejscach jest zbliżona.

Obaj artyści przez bogatą liryzację prozy dążą do osiągnięcia lub bynajmniej przybliżenia się do pierwotnej jedności bytu. Zacieranie granic między światem realnym i abstrakcyjnym przy pomocy tak rozbudowanych i licznych środków retorycznych ma na celu wyłamanie słowa z twardych reguł języka komunikacyjnego, używanego na co dzień i „przywrócenie go do praw własnych” (Mr, 334), o czym wspominał Schulz w „Mitologizacji rzeczywistości”, Stasiuk postanawia dojść do „pierwotnej jedności rzeczy”. Nieustanna pragnienie przybliżenia się do początku, „praobrazu” (Kometa, FP, 321) zmusza niejako do podjęcia ciągłych poszukiwań, „nowych spieć” (Mr, 335) na płaszczyźnie słowa poetyckiego, co w konsekwencji wpływa na „absolutyzację poezji i jej metafizyczny i estetyczny charakter”<sup>158</sup> w prozie Schulza, jak i w prozie Stasiuka.

Estetyka Schulza, zdaniem Włodzimierz Boleckiego jest „kontaminacją i kontynuacją doświadczeń dwóch wykluczających się estetyk” zatem „zmusza do posługiwania się kategorią języka poetyckiego symbolistów i awangardzistów”<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Omawiając język Schulza i Stasiuka powoływać się będę cały czas na Włodzimierza Boleckiego, jednego z tzw. „schulzologów“, który więcej uwagi poświęcił językowi artystycznemu Brunona Schulza. Tok analizy porównawczej przeprowadzę podobnie, jak to uczynił Bolecki w *Poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982

<sup>158</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, s. 226.

<sup>159</sup> Tamże, s. 226 i 227



Taka wewnętrzna antynomia estetyki składająca się z dwóch zupełnie sprzecznych tradycji, jest zjawiskiem interesującym i wartym bliższemu przyjrzeniu się.<sup>160</sup> Wyodrębnienie i „absolutyzacja”<sup>161</sup> prasłowa i próby jego odnalezienia na płaszczyźnie poezji w silnej konfrontacji z językiem prozy, komunikacji przybliżyła postawę Schulza do symbolistów i zarazem do Awangardy Krakowskiej.

Niemniej jednak pojęcie poezji dla Schulza wydaje się być jeszcze inne niż w ujęciu tych dwóch estetyk. Ponadto należy cały czas pamiętać o głównej niekonsekwencji Schulza; szeroko omawiana przez niego „poezja” jest bardzo umownym pojęciem, gdyż występuje ona na płaszczyźnie prozy, o której pisarz w ogóle nic nie wspomina. Poezja w ujęciu programowym symbolistów, jaki awangardzistów jest przeciwstawiona językowi potocznemu.

Awangarda ustaliła ewidentny podział między językiem poetyckim a prozaicznym. Język poetycki powinien się posługiwać się „pseudonimami poetyckimi”<sup>162</sup> czyli lirycznym nazywaniem rzeczy, emocji, doświadczeń, zjawisk, pozostających w ewidentnej opozycji do nazwy stanowiącej odpowiednik w języku prozy. W ujęciu Tadeusza Peipera „pseudonim poetycki” przybierał postać mniej lub bardziej rozwiniętej peryfrazy skontrastowanej ze słowem w powszechnym obiegu, wskazującym bezpośrednio na swój desygnat.

U Schulza plac rynkowy jest „pustą łysiną” (Wichura, SC, 106), furmanka w „Dukli” „przejściową hybrydą między zaprzęgiem a traktorem” (D, 50) albo ciało kobiety - „czerwone królestwo ścięgien i mięśni” (D, 28), niebo jako „błękitna, bezkresna żrenica” (D, 125).

Peiper w „Nowych ustach. Odczyt o poezji” 1925 twierdził, że „nic nie jest bardziej obce poezji niż nazywanie rzeczy po imieniu”; „proza nazywa (...) poezja podnosi rzeczywistość w świat zdania, stwarzając słowne ekwiwalenty rzeczy”. Z tych ogólnych postulatów zdania poetyckiego wynika, że „treściowa bezpośredniość uczuć jest sprzeczna z istotą poezji”<sup>163</sup>. Oprócz tego Peiper twierdzi, że: „nie słowo, lecz zdanie powinno być początkowym zamiarem tworzenia poetyckiego”<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> Rozważając tak pojętą estetykę Schulza oprę się na *Symbolizmie i symbolice Młodej Polski* Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Włodzimierzu Boleckim *Poetyckim modelu prozy...*, Januszu Sławińskim, w: *Koncepcja języka polskiego Awangardy Krakowskiej w: Prace wybrane*, Kraków 1998, s. 73- 184

<sup>161</sup> Bolecki, s. 226

<sup>162</sup> *Słownik terminów literackich* J. Sławińskiego albo szerzej w programach poetyckich: *Nowe usta i Tędy* Tadeusza Peipera, Kraków 1972

<sup>163</sup> T. Peiper, *Nowe usta*, s. 24- 26 za J. Sławińskim, s. 81. Tamże, s. 83.

<sup>164</sup> Tamże, s. 83.

Schulz rozumie słowo poetyckie jeszcze inaczej, przeciwstawia on „słowo pierwotne” ze słowem „mozaikowym, rezultatem techniki” (Mr, 334) czyli znacznie późniejszym będącym w powszechnym użyciu.

W poetyce Schulza i Stasiuka doszukać się można pragnienia uchwycenia tajemnicy, chęci wyrażenia niepoznawalnego i nienazywalnego za pomocą metafory (rozpowszechnione wśród symbolistów) i innych środków stylistycznych.

Ten trop staje się czymś więcej jak tylko figurą retoryczną, staje się środkiem do poznania ontologicznej prawdy, podejmującym metafizyczne dociekanie, a przede wszystkim wprowadzającym w rzeczywistość mityczną. Obaj pisarze sięgają często po synestezję, która niejako potwierdza zasadę pierwotnej jedności słowa, pierwotnej jedności rzeczy, które dążą nieustannie do odzyskania swej postaci z prapoczątku.

W ten sposób przedstawione obrazy oddziałują na różne zmysły i kojarzą często odległe wrażenia za pomocą synestezji. Zacieranie granic między tym co zmysłowe, a tym co abstrakcyjne, niematerialne było już widoczne u Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „słoneczne fale”<sup>165</sup>, „srebrzystoturkusowa cisza”, „głuchy smerkowy las”<sup>166</sup>.

Taka rzeczywistość nie jest już oczywista, w miejsce jednoznaczności pojawia się „wieloznaczność i wieloperspektywiczność elementów świata przedstawionego”<sup>167</sup>, a także niedokładność i nieokreśloność, stąd ogromna rola metaforycznej sugestii. Sugerowanie „polegała na wyzyskaniu tych możliwości jakie dała niedokładność, nieokreśloność, niedopowiedzenie, migotliwość znaczeniowa”<sup>168</sup>. Natomiast „wyrażenie nieokreśloności”<sup>169</sup> przedstawiali symboliści za pomocą „substancji pozbawionej kształtów” (MPK, 234) czyli wody, mgły lub też przy pomocy „niedokładnych kształtów” „pół światła” (MPK, 234), cienia czy mroku, spotykane również u Schulza i Stasiuka. Sugestia wpływa bezpośrednio na „muzyczność” (MPK, 235) utworu, na budowanie jego nastroju z odsunięciem na plan dalszy „rozumienia” (MPK, 235) tekstu. Przyczynia się to do tworzenia wizji sennych, które już z kolei otwierają nieograniczone możliwości artystyczne.

Metafora stała również w centrum zainteresowania Awangardy Krakowskiej była „uniwersalną zasadą poezji odcinająca ją wyraziście od innych typów mowy”<sup>170</sup>

---

<sup>165</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Falsz, zawiść...* w: *Poezje, seria I*, 1891.

<sup>166</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej* w: *Poezje, seria II*, 1894.

<sup>167</sup> Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków, 1975, s. 240.

<sup>168</sup> Tamże, 234

<sup>169</sup> Tamże, s. 234. W skrócie: (MPK)

<sup>170</sup> Janusz Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków, 1998, s. 95.

„Metafora (...) wyzwala mowę poetycką od przedmiotu”. Tworzy ona „związki pojęciowe, którym w świecie realnym nic nie odpowiada”<sup>171</sup>.

Powstają zatem tzw. „odległe metafory”, które można odnaleźć nie tylko u zwrotniczian<sup>172</sup>, ale również u Schulza i Stasiuka, z tym że należy od razu zastrzec, że mogą one stanowić źródło pewnej inspiracji, a nie stylistyczną matrycę tej figury - obaj pisarze wnoszą przecież sporą dozę oryginalności artystycznej:

„ciemne płuca wichrów zimowych” (Ptaki, SC, 52),  
„dni stwardniały od zimna i nudy, jak zeszloroczne bochenki chleba. Napoczynano je tępymi nożami” (Ptaki, SC, 54),

„bydło“ w wychodzące i wracające z pastwiska to: „powolne żywe wahadło” (D, 70),  
„zegar z mięsa”, „mechanizm z krwi i kości” (D, 70),

Na wstępie warto zaznaczyć, że te figury retoryczne zdecydowanie różnią się od siebie. W przypadku Schulza oprócz metafor występują porównania metaforyczne, co widoczne jest już w drugim przykładzie i one wydają się dominować. U Stasiuka metafory są krótsze, bardziej oszczędne w rozmiarach. Najistotniejsze jednak tutaj jest obecność mitu w obrębie tych metafor i innych figurach retorycznych. Liczne tropy obecne w prozie Brunona Schulza i Andrzeja Stasiuka wprowadzają odbiorcę w rzeczywistość mityczną.

Celem metafor i innych figur stylistycznych, które zostaną teraz omówione, jest powrót do źródeł stworzenia, prapoczątku, wkroczenie do rzeczywistości archaicznej. Przestrzeń metafory Stasiuka i Schulza jest bardzo pojemna i elastyczna. Pojawiają się w niej biblijna nierozdzielność słowa i ciała, echa śródziemnomorskich mitów, doszukujących się pierwotnej wspólnoty materii i sił boskich, platońska teoria idei, gnostycka pierwotna jedność bytu. Specyfiką metafory jest przenikanie się wszystkich form bytu i łączenie przeciwieństw jak: początek i koniec, chaos i porządek, ciemność i światło, piękno i brzydotę, nieuchwytność i namacalność.

Metafora niejako przekracza fizyczność świata, sięga do bytu „po i ponad-fizycznego”, przekracza tym samym przestrzeń metafizyczną. Staje się niejako konstrukcją, pomostem łączącym fizykę i metafizykę, za pomocą której odbudowuje się pierwotna jedność wszechświata i łączone są w sobie przeciwstawne jakości poszczególnych rzeczy. W obu przypadkach język metafor należy do płaszczyzny lirycznej, która automatycznie przekształca się w abstrakcyjny świat. Za mocą metafor język pisarzy (narratorów) na tyle deformuje opisywaną rzeczywistość, że

---

<sup>171</sup> T. Peiper, *Metafora terażniejszości w: Tędy*, s. 47, za W. Boleckim, s. 97

<sup>172</sup> Chciałabym tylko podkreślić, że pojęcie i wyobrażenie metafory wśród zwrotniczian było różnicowane. Wspomina o tym również J. Sławiński, s. 110:

nie jest możliwe odnalezienie jej cech w świecie realnym przy czym to zjawisko występuje znacznie częściej u Schulza niż u Stasiuka. Język kształtuje nową materię, która deformuje i niszczy znaczenie danego słowa. Deformacja świata dokonuje się na przestrzeni pola semantycznego metafory. W ten sposób dokonuje się „odopisywanie” świata realnego czyli redeskrypcja<sup>173</sup>, która jest widoczna w tekstach obu autorów.

### 3.2.1 *Repetitio* czyli powtórzenie

Szeroko rozumiane powtórzenia, o jakich będzie teraz mowa, wyszukane zostaną na przykładzie związków wyrazowych, poziomie parataksy i hipotaksy, w większych fragmentach tekstów Schulza i Stasiuka, jak i w obrębie całości utworów, czyli „Sklepów cynamonowych”, „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Dukli”. Pozwala to w pewien uporządkowany sposób przyjrzeć się tej figurze retorycznej. *Repetitio*, czyli powtórzenie utrzymuje się na wszystkich poziomach organizacyjnych tekstów. Pojawia się na płaszczyźnie stylistycznej i poziomie ponad- zdaniowym<sup>174</sup>.

W warstwie stylistycznej powtarzają się następujące słowa: pojedyncze wyrazy pełniące funkcję epitetów przybierające postać najczęściej przymiotnikową, jak również rzeczowniki, czasowniki, „pojedyncze związki międzywyrazowe” (B, 261) np. „wyraz określany i określający” (B, 261), zdania, które wpływają na zmiany syntaktyczne.

Przeprowadzona tu analiza zawężona zostanie przykładowo do słowa „czarny” i jego licznych wariantów powtarzających się nieustannie na przestrzeni wszystkich tekstów. Częste występowanie tego wyrazu nie jest przypadkowe, ma ono ogromne znaczenie dla estetyki, metafizyki i poznania tajemnicy początku i końca, „zmierzania do jednego praobrazu” (Kometa, FP, 321), „włamania się w przedludzką noc pełną bełkocącego żywiołu” (Kometa, FP, 322) oraz „wywieść byt z niebytu: (D, 123) a wszystko to za pomocą światła i czerni. Czerń wydaje się być bardzo istotna w mityzowaniu poszczególnych światów. Jest ona istotnym elementem pejzażu mitycznego.

Barwa ta pojawia się na poziomie świata realnego i w rzeczywistości zmityzowanej. Nie jest ona jedynie neutralnym kolorem, pozbawionym większego znaczenia.

---

<sup>173</sup> Tego terminu używa w swej książce Paul Ricoeur zatytułowanej *The rule of metaphor*, London 1978. Również Jerzy Jarzębski analizując twórczość Schulza, posługuje się tą terminologią. Więcej w: J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000.

<sup>174</sup> Zwrócił na to uwagę Bolecki przy analizie języka poetyckiego Schulza, s. 261. Pozostałe terminy ujęte w cudzysłów pochodzą od W. Boleckiego. W skrócie:(B).

Wprowadza ona bowiem w prapoczątek pierwotną jedność. Stąd wyraźnie akcentowanie czerni na obszarze danych utworów jest nieprzypadkowe. Powtórzenie jest nieustannym trwaniem aktu twórczego czyli wyłanianie, wynurzenie świata z „pradawnego mroku” (D, 120), jest to nawiązanie do pierwotnego stanu rzeczy, pierwotnego poznania tym razem na przestrzeni utworów.

W opowiadaniu „Wichura” „obrodziła ciemność”, „zaczęła się wyradzać i dziko fermentować” (Wichura, SC, 105). W konsekwencji powtarzają się w tym opowiadaniu takie słowa jak „noc”, „ciemność”, „czern”. Narrator opowiadania z rzeczywistości realnej wprowadza czytelnika w świat mitycznego początku. Barwa ta wydaje się być pewnym pomostem między beczasem a terażniejszością, zaciera ich wyraźne granice, co widoczne jest we wszystkich opowiadaniach Schulza:

„czarne gontowe strzechy” (Ptaki, SC, 52), „czarne, zwęglone katedry” (Ptaki, SC, 52),

„czarne piszczałki organów diabelskich” (Ptaki, SC, 52), „w czarnej gęstwinie parku” (Sklepy cynamonowe, SC, 87),

„panienki sklepowe, smukłe i czarne” (Ulica Krokodyli, SC, 95), „czarnej krwi” (Ulica Krokodyli, SC, 95),

„czarnymi szpalerami” (Wichura, SC, 105), wrony „czarne ich zbiegowiska” (Wichura, SC, 105),

„czarny ruchomy amfiteatr” (Wichura, SC, 106), „czarne i krzywe dachy” (Wichura, SC, 106),

„czarny labirynt” (Wichura, SC, 107), „czarnym okapem komina” (Wichura, SC, 108),

„czarnego szala” (Wichura, SC, 109), „czarne uchylone szyby” (Sklepy cynamonowe, SC, 116)

„czarna noc” (Sklepy cynamonowe, SC, 116), „najczarniejszej ciemności” (Wiosna, SPK, 163),

„czarno-żółta żałoba” (Wiosna, SPK, 178), „czarne gałęzie drzew” (Wiosna, SPK, 189),

„wierzchołki drzew widliły się czarną wikliną” (Wiosna, SPK, 189), „czarne moczary” (Noc lipcowa, SPK, 207),

„nieskończonym czarnym tunelem” (Noc lipcowa, SPK, 207), „w czarnej bezprzestrzeni” (Martwy sezon, SPK, 235),

„czarną nieskończoność” (Martwy sezon, SPK, 235),

„dzwonili w czarne szyby” (Martwy sezon, SPK, 235),

„zieleń liści była całkiem ciemna, niemal czarna” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 238),  
„instrument zrobiony z czarnej ceraty” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 246),  
„labirynt czarnych komór” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 246),  
„w czarny lejek okularu” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 246),  
„w czarnych przestrzeniach planetarnych” (Martwy sezon, SPK, 321),  
„w czarną przestrzeń gwiazdą” (Martwy sezon, SPK, 321),  
„czarną masę ziemi” (Noc lipcowa, SPK, 210).

U Stasiuka powtarzające się słowo „czarny” pozostaje bardziej na płaszczyźnie świata realnego, ale dzięki niemu widoczne jest światło, które staje się synonimem wieczności:

„w czarnych połyskliwych okularach” (D, 6), „czarne płoty” (D, 6),  
„czarne szczypawki” (D, 16), „spoza czarnego, kruchego popiołu” (D, 15),  
„czarna oksydonowa broń” (D, 18), „na czarnej skrzyni” (D, 21),  
„w czarnym sarkofagu” (D, 21), „czarny kot” (D, 24), „czarny kundel” (D, 23),  
„czarna siatka” (D, 46), „czarny marmur sarkofagu” (D, 58), „czarną szybą” (D, 45),  
„czarna linia” (D, 43),  
„wśród czarnych patykowych płotów” (D, 61), „bernardyńskie wieże są czarne” (D, 84), „czarna żałobna chorągiew” (D, 88), „czarny dom bez okien” (D, 96),  
„nad czarnym brzegiem góry” (D, 112).

Mit, jak już było wspomniane, może przejawiać się w pojedynczej figurze retorycznej. Epitet metaforyczny<sup>175</sup> w tym przypadku zaciera granice poszczególnych zjawisk i przedmiotów, są one mniej widoczne, zanikają ich charakterystyczne cechy i łatwo ulegają ciekawym metamorfozom:

„czarne rzeki” (Wichura, SC, 105), „czarnym snem” (Nawiedzenie, SC, 48),  
„czarna i gęsta oćma” (Sklepy cynamonowe, SC, 88), „czarne sejmy garnków” (Wichura, SC, 105),  
„czarna giełda” (Noc wielkiego sezonu, SC, 118), „czarne masy parku” (Wiosna, SPK, 162),  
„w czarnym pluszu tych parków” (Wiosna, SPK, 162), „czarnym szlamem” (Wiosna, SPK, 162),  
„czarne mruczenie” (Wiosna, SPK, 164), „czarnej róży” (Wiosna, SPK, 207),

---

<sup>175</sup> Metafory i porównania zostaną szczegółowo omówione w dalszej części pracy

„czarnego firmamentu powiek” (Wiosna, SPK, 207), „budulec czarny” (Wiosna, SPK, 207), „czarny Proteusz” (Wiosna, SPK, 207), „strugi czarnych i ulewnych nocy” (Kometa, FP, 322), „w czarny skafander domu” (Kometa, FP, 323), „w milczącej czerni pustki planetarnej” (Kometa, FP, 324), „tłustej czarności” (Ulica Krokodyli, SC, 95),

U Stasiuka:

„w czarnych szkieletach ogrodzeń”(D, 122),  
„swojego czarnego sobowtóra” (D, 116),  
„wiatrak ulepiony z wietrznej czerni” (D, 15),  
„czarna nieobecność światła” (D, 16).

Powtórzenie „czerni” tym razem w formie czasownikowej to wyeksponowanie regresji, „czernieć” to powrót do mitycznego początku, to wycofywanie się do, *illius temporis*, bezczasu:

„świat cały zaczynał czernieć”(Noc wielkiego sezonu, SC, 114), „zaraza zmierzchu czego dotknęła, to wnet (...) czerniało” (Noc wielkiego sezonu, SC, 114).

W formie rzeczownikowej czerń przybiera postać bliżej nieokreślonej substancji:

„gniazda najgłębszej pustej czarności” (Sklepy cynamonowe, SC, 87),  
„czerń dziwnie nasycona” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 238),  
„Biel, srebro i czerń wchodziły ze sobą w wyrafinowane związki” (D, 116),  
„szyby odbijały czerń” (D, 118), „czerń ciągnie się w nieskończoność” (D, 121),  
„całość świata mieściła się między czernią a ciężką zielenią” (D, 112), „szyby odbijały czerń” (D, 118), „odbicie czerni” (D, 10), „wewnątrz plam czerń” (D, 10), „wszystko poza zdecydowaną czernią” (D, 37).

Czerń jawi się jako bliżej nieokreślony byt posiadający liczne warianty w inwariantywnej całości. Jest to rozmazanie kontur tak bardzo znamienne dla mitycznego początku. Czerń nabiera cech bliżej nieokreślonego żywiołu – u Stasiuka potężnego, „ciągnącego się w nieskończoność”, czyli nie posiadającego granic. Jest on nieprzewidywalny, trudno go ogarnąć i nad nim zapanować. Czerń w ujęciu Schulza wydaje się być czymś bardziej nieprzeniknionym, nieuchwytnym, gotowym do dalszej ekspansji, stąd „gniazda najgłębszej pustej czarności” (Sklepy cynamonowe, SC, 87).

Jednostka słowna „czarny” i jej formy fleksyjno-semantyczno-syntaktyczne powtarza się w licznych porównaniach i metaforach. Opisywane miejsca pobrzmiwają wówczas baśnią, mityczną krainą obfitości, jawią się jako świat ozdobiony powtarzającym się ornamentem:

„powietrze jak czarny ogromny latawiec” (D, 102), „całość świata mieściła się między czernią a ciężką zielenią” (D, 112), „w czarnych szkieletach ogrodzeń”(D, 122),

„zasypiał czarnym snem”(Nawiedzenie, SC, 48), „[wrony] żywe czarne liście” (Ptaki, SC, 53), „gniazda najgłębszej pustej czarności” (Sklepy cynamonowe, SC, 87), „tłustej czarności” (Ulica Krokodyli, SC, 95), „w czarnym pluszu tych parków” (Wiosna, SPK, 162), „czarni jak korzenie” (Wiosna, SPK, 164), „kaskady jak czarne banie” (Noc lipcowa, SPK, 207), „plusnął w noc jak w czarną wodę” (Martwy sezon, SPK, 234), „czerń dziwnie nasyciona” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 238), „luneta jak wielka czarna gąsienica” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 246), „bicykliści czarni jak sadza” (Kometa, FP, 321), „płynącego rzekami pod noc czarną jak smoła” (Kometa, FP, 321), „strugi czarnych i ulewnych nocy” (Kometa, FP, 321), „w ten czarny skafander domu” (Kometa, FP, 323), „w milczącej czerni pustki planetarnej” (Kometa, FP, 324), „własny zaufany komin czarny jak tabaka w rogu” (Kometa, FP, 324).

Warto przyjrzeć się teraz jeszcze innym powtórzeniom u Schulza i Stasiuka, tym razem na poziomie syntaktycznym.

Pojedyncze wyrazy tym razem w obrębie hipotaksy i parataksy pełnią „funkcję sugerowanej rytmiczności”<sup>176</sup>. *Repetitio* nabiera wówczas znacznej wyrazistości i występuje jako np. *epanalepsis* czyli powtórzenie słów rozdzielonych wtrąceniem dla podkreślenia ich ważności, jak również wzmocnienia (B, 261). U Schulza trudniej odnaleźć ten rodzaj powtórzenia, pojawia się natomiast u Stasiuka:

„Strychy, wystrychnięte ze strychów” (Wichura, SC, 105),

„O piątej godzinie rano-rano jaskrawa od wczesnego słońca” (Martwy sezon, SPK, 222), „Był to wieczór, i to wieczór sobotni” (D, 9),

„człowiek nie odróżnia siebie od świata i samego siebie bierze za rzeczywistość” (D,39),

„szosa biegnie grzbietami wzgórz (...), za każdym razem wyżej i wyżej” (D, 5),

---

<sup>176</sup> W. Bolecki, s. 261.



„Niebo pęcznieje od blasku, lecz blask pozostaje w nich uwięziony” (D, 6),  
„A tam było pusto, po prostu pusto” (D, 56),  
„rzeczywistość połknęła symbol, a symbol porósł pierzem realności” (D, 59).

Powtórzenie występuje również w postaci anafory, które nabiera jeszcze innego znaczenia. Słowo w tym przypadku ma „rangę autorytetu, jest czymś w rodzaju zaklęcia i rytuału”<sup>177</sup>:

„Jakubie handlować, Jakubie sprzedawać” (Noc wielkiego sezonu, SC,116),  
„Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży (...)?”  
„Czy porównam do firmamentu naszych powiek (...)?” (Noc lipcowa, SPK, 207).

Powtórzenie przybrało tu formę pytań retorycznych.  
U Stasiuka również można doszukać się ciekawych przykładów:

„czekałem aż zniknie rynek, znikną przysadziste kamieniczki, zniknie dwóch pijanych z hotelowej knajpy (...), zniknie ratuszowa baszta, zniknie twarda materia” (D, 16),  
„Dukła warta litanii, Dukła ze spróchniałym ciałem Amalii zamiast serca, Dukła wypełniona przestrzenią” (D, 66).

Kolejną figurą retoryczną jest anastrofa:

„lecz tam nie dzieje się nic, nic nie porusza się prócz snów” (D, 5),  
„Ale tam nie było nic, nic prócz amfilady pogrążonych w półmroku sal” (D, 18).

Występowanie anastrofy nadaje tekstom pewnej melodyjności, narrator wydaje się być bardziej osobą opowiadającą, zmienia się zatem w narratora archaicznego, przywiązuje bardziej uwagę do słowa wypowiedzianego, odbieranego w jego brzmieniu, staje się kimś w rodzaju dawnego *aoidy*, dla którego istniał tylko przekaz ustny. Regresja wydaje się być widoczna również na poziomie narracji.

Prawdziwy nawał powtórzeń wyłania się przede wszystkim jednak z płaszczyzny leksykalnej. Zarówno w jednym i drugim przypadku czyli w „Dukli” i opowiadaniach Schulza już w niewielkim fragmencie poszczególnych tekstów

---

<sup>177</sup> T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”. UAM. Poznań 2001, s.101

znajduje się kilka „podstawowych form leksykalnych”<sup>178</sup>, które się nieustannie powtarzają, a oto przykłady:

A gdy późną nocą wracają cicho do rozległej willi wśród ogrodów, do białego, niskiego pokoju, w którym stoi długi, czarny, lśniący fortepian i milczy wszystkimi strunami, a przez wielką szklaną ścianę, jakby przez szyby oranżerii, cała noc wiosenna się nachyla – blada i mżąca gwiazdami – z wszystkich flakonów i naczyń pachnie gorzko czeremcha nad chłodną pościelą białego łóżka – wtedy przez wielką bezsenną noc bieżą niepokoję i nasłuchiwanie i serce przez sen gada, i leci, i potyka się, i szlocha przez rozległą i rośną, ćmami zarojoną noc, gorzka od czeremchy i świetlistą (...). Ach ta gorzka czeremcha rozszerza tak noc bezdenną i serce znękane od lotów, zbiegane od gonitw szczęśliwych, chciałoby usunąć na chwilę na jakiejś napowietrznej granicy, na jakiejś najcięższej krawędzi, ale z tej bladej nocy bez końca wciąż nowa noc się wyprzestrzenia, coraz bledsza i bardziej cielesna, porysowana w świetliste linie i gzygzaki, w spirale gwiazd i białych lotów, tysiącrotnie nakłuta do ssawek niewidzialnych komarów, bezszelestnych i słodkich od krwi dziewczęcej, i serce niestrudzone już znów plecie przez sen, niepoczytalne zaplątane w gwiazdziste i zawile afery, w zdyszane pośpiechy, w księżycowe popłochy, wniebowzięte i stokrotne, wplecione w blade fascynacje, w drętwe lunatyczne sny i dreszcze letargiczne (Wiosna, SPK, 167).

W tym fragmencie aż roi się od powtarzających się formach leksykalnych w postaci pojedynczych jednostek słownych, związków wyrazowych, poliptotonu, płoke: nocą, noc (sześć razy), do białego, białego, blada noc, bladej nocy, coraz bledsza noc, białych lotów, blade fascynacje, bezsenną, sen, sen, sny, usnąć, gwiazdami, gwiazd, gwiazdziste, pachnie gorzko czeremcha, gorzką od czeremchy, gorzka czeremcha, leci, lotów, lotów, świetlistą, świetliste, „ciągów kontekstowych synonimów” (B, 262): lunatyczne, księżycowe, plecie przez sen, gada przez sen.

U Stasiuka:

W ślad tego szaleństwa pozostał w grobowcu Brühlówny. Na czarnej skrzyni sarkofagu spoczywa jej postać wykuta w różowym marmurze. Amelia leży na wznak, ale głowa jej skłania się w prawo, jakby umarła spała. Różowy marmur jej okrycia układa się kapryśnie i żywe draperie. Przypomina wzburzoną pościel. Ta rokokowa śmierć bardzo pachnie buduaem. Niewykluczone, że Amalia pod fałdami kamienia jest ciepła i jej ciało zachowało żywą, jędrną konsystencję, jaką nadaje długi sen. W czarnym sarkofagu, na którym spoczywa figura, jej kości z wolna zamieniają się w pył, w rzecz coraz bardziej mineralną, przesyconą wiecznością, zamieniają się w samą wieczność, bo w końcu przecież pozostanie tylko kurz, unoszony w międzygwiazdnych przestrzeniach. Lecz kogo obchodzi to mroczne pudło, wypełnione skondensowaną śmiercią, choćby i ta śmierć, choćby i ta śmierć objawiała się pod postacią wieczności (D, 21).

---

<sup>178</sup>

W. Bolecki, s. 262.

W „Dukli” w krótkim akapicie opisującym grobowiec Amalii występują powtarzające się formy leksykalne: czarny, różowy, marmur, sarkofag, postać. Pojawia się w ten sposób figura retoryczna *poliptoton*, dzięki której widoczne są różne wariacje poszczególnych słów: na czarnej – w czarnym, w różowym – różowy, marmurze – marmur, sarkofag – sarkofagu, postać – pod postacią, jak również *ploke*, która zmienia znaczenie kolejnych form leksykalnych jak śmierć i wieczność: rokokowa śmierć, skondensowaną śmiercią, śmierć objawiła się, przesyconą wiecznością, pod postacią wieczności, jak również figura etymologiczna: śmierć, umarła.

„Kontaminacja tych dwóch figur retorycznych czyli *poliptotonu* i *ploke*”<sup>179</sup> jest podstawową figurą semantyczną całego tekstu nie tylko u Schulza, ale również u Stasiuka. Występowanie tych środków artystycznych przywołuje rzeczywistość mityczną, w której to są pogodzone wszelkie sprzeczności.

W obu przypadkach pojawiają się słowa-klucze np. noc, rynek, światło, które jednocześnie organizują przestrzeń tych utworów. Takie jednostki leksykalne jak: pusty, ciemny, czarny, cień pojawiają się stosunkowo regularnie i bardzo często, powtarzają się konsekwentnie od początku do końca. Pełnią one w „języku mitycznym funkcję aksjomatów”<sup>180</sup>, pewników opisywanej rzeczywistości. Rynek staje się mitycznym centrum, stąd tak ważne jest nieustanne odwoływanie się do tych zjawisk i miejsca. W rzeczywistości archaicznej zjawiska przyrody objawiające swoją siłę, są przedmiotem kultu, powtarzających się opowieści.

Mityczna fabuła ciągle jest wznawiana, stąd operowanie taką ilością powtórzeń zarówno u Schulza, jak i Stasiuka jest pewną konsekwencją.

Mit powtarza się w najmniejszym elemencie opowieści. W tym przypadku w pojedynczym słowie, celowo dobranej figurze retorycznej.

Słowa te występują w różnych formach fleksyjnych i składniowych. Zaczniemy od formy leksykalnej <sup>181</sup> „ciemność”, która jest w tym przypadku słowem-kluczem (B, 264).

Ciemność u Schulza powtarza się nagminnie, rozmiar tego słowa jest ogromny.

---

<sup>179</sup> Bolecki, s. 262.

<sup>180</sup> Mizerkiewicz, s. 95.

<sup>181</sup> Bolecki dostrzega, że „w poszczególnych opowiadaniach Schulza r o z w i j a n a j e s t s t a l e j a k b y t a s a m a s u b s t a n c j a l e k s y k a l n a. Można powiedzieć, że podstawą narracji w każdym opowiadaniu jest kilka (kilkanaście) morfemów, z których narrator tworzy całą tkankę opowiadania. Z kolei jeśli porównamy te opowiadania, to okaże się, że w większości występują niemal identyczne słowa-klucze. Właśnie ich powtarzalność na tle innych jednostek leksykalnych pozwala stwierdzić, że słowa powtarzające się tworzą w narracji Schulza swoisty 'język w języku'”, s. 264.

Mocno wyeksponowane zjawisko ciemności w postaci licznych i niekończących się powtórzeń, podobnie jak omawiana wcześniej jednostka leksykalna „czarny”, wydaje się nawiązywać do mitycznego bezczasu, najważniejsze jest podkreślenie iluzji wyjścia z rzeczywistości realnej. Takie wrażenie można odnieść przez nieustannie ponawiane powtórzenie danej jednostki słownej w jej licznych wariantach, a tym samym wyłamaniem się z czasu fizycznego i zatrzymanie się, pozostanie niejako w początku mitologicznym:

„ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze” (Sierpień, SC, 38), „głęb wielkiego sklepu ciemniała” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), „Mieszkaliśmy jednym z tych ciemnych domów” (Sierpień, SC, 46), „ojciec schodził do tych zimnych i ciemnych pokoi” (Nawiedzenie, SC, 47), „tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabesk” (Nawiedzenie, SC, 47), „rodzaj klepsydry napełnionej ciemnym fluidem” (Nawiedzenie, SC, 48), „ciemnych ust” (Nawiedzenie, SC, 48), „pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności” (Nawiedzenie, SC, 48), „otworzyło się okno ciemnym ziewnięciem” (Nawiedzenie, SC, 49), „płachta ciemności” (Nawiedzenie, SC, 49), „ciemne płuca wicherów zimowych” (Ptaki, SC, 52), „nazywam je sklepami cynamonowymi dla ciemnej boazeryj tej barwy” (Sklepy cynamonowe, SC, 84), „słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza” (Sklepy cynamonowe, SC, 84), „ciemno płonące lampy” (Sklepy cynamonowe, SC, 88), „w falistych refleksach ciemne odbicie ulicy” (SC, Ulica Krokodyli, 93), „w ciemnym złocie pochmurnego popołudnia” (SC, Ulica Krokodyli, 92), „bryły i pryzmy tego cienia wcinają się, jak plastry ciemnego miodu” (Ulica Krokodyli, SC, 92), „ciemny deszcz piegów” (Ulica Krokodyli, SC, 96), „zalew czarnego rojowiska, które napełniało ciemność nocną bieżącą” (Karakony, SC, 103), „tej zimy obrodziła ciemność” (Wichura, SC, 105), „ciemność zaczęła się wyradzać” (Wichura, SC, 105), „wybuchła ciemność ogromną wzburzoną figurą” (Wichura, SC, 106), „wkroczyli jedną nogą w ciemność” (Wichura, SC, 107), „oczy broczyły ciemnością” (Wichura, SC, 108), „wicher i noc otaczały nasz dom ciemnymi kulisami” (Wichura, SC, 108), „głęb wielkiego sklepu ciemniała” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), „w ciemnych półkach, tych spichrzach i lamusach chłodnej, piłśniowej barwności” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), „procentowała stokrotnie ciemna kolorowość rzeczy” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), „rósł i ciemniał kapitał jesieni” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), „dojść do ciemnych zapachów grzybów” (Noc wielkiego sezonu, SC, 113), „wypieki miasta ciemniały” (Noc wielkiego sezonu, SC, 114), „zaczynało wszystko zarastać chorymi strupami ciemności” (Noc wielkiego sezonu, SC, 114), „tłumy płynęły w ciemności”

(Noc wielkiego sezonu, SC, 115), „rzeka ciemnych spojrzeń” (Noc wielkiego sezonu, SC, 115), „bronić ciemnych sukiennych szańców” (Noc wielkiego sezonu, SC, 115), „ciemne niebo” (Noc wielkiego sezonu, SC, 118), „ciemny świt zimowy” (Księga, SPK, 123), „pod zwałami ciemności paliła się ponura zorza” (Księga, SPK, 123), „pomruk ciemnego nieba” (Wiosna, SPK, 157), „ciemnych ogrodów” (Wiosna, SPK, 162), „ciemniejszy szum drzew” (Wiosna, SPK, 162), „ciemność fermentuje” (Wiosna, SPK, 162), „szumi ten ciemny, nieobojętny żywioł” (Wiosna, SPK, 163), „ciemny swój korzeń” (Wiosna, SPK, 163), „otwiera się rdzeń ciemnymi porami” (Wiosna, SPK, 163), „tego ciemnego bez tchu” (Wiosna, SPK, 163), „staje się ciemno” (Wiosna, SPK, 163), „najczarniejszej ciemności” (Wiosna, SPK, 163), „żyłki poświęty, którymi marmurkowana jest ciemność” (Wiosna, SPK, 163), „korzenie wędrują w ciemności” (Wiosna, SPK, 164), „w ciemności fastrygowanej”, „u ciemnych fundamentów” (Wiosna, SPK, 164), „dni stały się ciemne” (Wiosna, SPK, 187), „wyciętą z ciemności połowę twarzy” (Wiosna, SPK, 187), „coraz ciemniejszą stalową burzą” (Wiosna, SPK, 188), „w gęstwinach pełnych ciemnych spekulacji” (Wiosna, SPK, 190), „ruchliwa materia ciemności” (noc) (Noc lipcowa, SPK, 207), „potworne wina ciemności wezbrane ciemnym sokiem” (Noc lipcowa, SPK, 207), „w zatokach ciemności” (Noc lipcowa, SPK, 208), „wyciągają z ciemności warkocz rozmowy” (Noc lipcowa, SPK, 208), „w ciemnych bryłach (nocy)” (Noc lipcowa, SPK, 209), „martwa materia ciemności” (Noc lipcowa, SPK, 209), „(demony nocy) zagęszczały ciemność za oknem”, (Noc lipcowa, SPK, 209), „gęsta ciemność tłoczyła ziemię” (Noc lipcowa, SPK, 209), „jakiś inny kolor ciemności” (Noc lipcowa, SPK, 210), „puchła ciemność” (Noc lipcowa, SPK, 210), „wielka impreza nocy z całą jej ciemną, fantastyczną pompą” (Noc lipcowa, SPK, 210), „las ciemniał coraz bardziej” (Mój ojciec..., SPK, 212), „ciemność była nieprzenikniona” (Mój ojciec..., SPK, 212), „cebry stygły w ciemności” (Mój ojciec..., SPK, 212), „świerszcz wypruwał cierpliwie z ciemności złudne szwy światła” (Mój ojciec..., SPK, 212), „wypuszczali na wolność stuletnią ciemność” - ciemność jako materia (Martwy sezon, SPK, 226), synonim „zmroczniałym powietrzu” (Martwy sezon, SPK, 226), „wysiewem ciemności” (Martwy sezon, SPK, 226), „sklep wypływał ze siebie ciemnym sortymentem zimowego towaru” (Martwy sezon, SPK, 232), „ciemny gąszcz parku”, „ciemniała cała ta wielka misa horyzontu”, „ciemny krajobraz”, „wśród ciemnej dynamiki lesistego trenu”, (Sanatorium pod klepsydrą, SPK, 238), „wirowanie ciemności wciska się pod powieki” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 245), „ogromna misa horyzontu, nalana ciemnymi szumiącymi

lasami” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 258), „ogarniała nas ciemność” (Emeryt, SPK, 286).

Podobnie ma się u Stasiuka:

„niepełnej ciemności” (D, 5), „wzrok ociera się o ciemne, chłodne i wilgotne barwy” (D, 5), „ciemność rozłazi się w szwach” (D, 6), „ciemność albo ślepotą nadają rzeczom sens” (D, 7), „w ciemnej szybie” (D, 8), „ciemny błękit snuł się w powietrzu” (D, 12), „rzeka w dole ma barwę ciemnego lustra” (D, 11), „ciemne powietrze” (D, 15), „Półmrok skraplał się w lipowych alejach” (D, 17), „ciemny zapach herbatników z cynamonem” (D, 33), „uciekał w ciemność” (D, 43), „kobiet w ciemnych chustach” (D, 48), „ciemną szybę” (D, 48), „ciemna przestrzeń” (D, 57), „mrok, w którym krzepną zdarzenia i rzeczy” (D, 57), „ciemne przejście między domem a płotem” (D, 62), „czuć było półmrokiem”(synonim ciemności), „w ciemnym powietrzu” (D, 89), „ciemność porusza się” (D, 102), „zapadła ciemność” (D, 107), „na łąkach zaczynają świecić ciemne lustra” (D, 112), „wyrazistość ciemnego krajobrazu”(D, 117), „Niewykluczone, że ciało jest ciepłą i gęstą odmianą ciemności” (D, 120), „Ciemność i czas – lekkie niewidzialne substancje, które obnażają ludzką kruchość” (D, 121).

Każde ze słów może być użyte, a następnie powielane w „dowolnym kontekście” (B, 266). Za pomocą tego samego słowa może być opisany człowiek, rzecz, przyroda i jej zjawiska, uczucia, doświadczenia sensualistyczne, pojęcia abstrakcyjne i naukowe. Ten sam wyraz pełniący funkcję określającą w postaci epitetu może charakteryzować wszystkie te kategorie. Wynika stąd, że poszczególne słowa mogą być bez problemu używane do przedstawienia „dowolnych domen przedmiotowych” (B, 266) dzięki nieograniczonemu dostosowaniu się do każdej grupy wyrazowej.

Dochodzi wówczas do zjawiska „polifunkcjonalności semantycznej”<sup>182</sup> danego słowa.

W konsekwencji przyczynia się to do wielości zastosowania danej formy leksykalnej, poszerzenia jej pola działania, swoistej ekspansji, ale jednocześnie „pozbawienia jej ostrości znaczeniowej” (B, 266) i wyzbyciu się przez słowo „własnej odrębności znaczeniowej” (B, 267). Takie obrazowanie rzeczywistości to jeszcze raz podkreślenie mitycznego prapoczątku, to nieustanne ponawianie aktu twórczego.

---

<sup>182</sup> Bolecki, s. 266.

Pisarze przejmują niejako rolę samego Demiurga, naśladowując go i kontynuując jego dzieło na przestrzeni swych utworów, język artystyczny jest czynnikiem sprawczym. Sam Schulz w opowiadaniu „Republika marzeń” pisze:

Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych (...). Błękitnooki zaprasza wszystkich do kontynuacji, do budowania do współtwórczości (Republika marzeń, FP, 309).

Schulz, jak podaje dalej Bolecki, potrafi również używać terminów naukowych doprowadzić do wytworzenia „krótkich spięć sensu” (Mr, 335). Są one pozbawione swej naukowej autonomii i współtworzą „poetykę sugestii, wieloznaczności, tajemnicy”<sup>183</sup>, stąd nabierają już cech symbolu, aby ostatecznie otworzyć przestrzeń mityczną. To samo można dostrzec u Stasiuka.

Oto przykłady:

- „na rubieży czasu” (Wiosna, SPK, 162),
- „w obcy czas” (Wiosna, SPK, 162),
- „odurzeni światłem” (Sierpień, SC, 38),
- „światliste majaczenie substancji” (Wiosna, SPK, 163),
- „czujna i ruchliwa materia ciemności” (Noc lipcowa, SPK, 207),
- „atomy ciemności” (Martwy sezon, SPK, 231),
- „mikrokosmos ciemności” (Martwy sezon, SPK, 231),
- „Ciemność wybuchła” (Wichura, SC, 106),
- „ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować” (Wichura, SC, 105),
- „fantastycznej fermentacji materii” (Traktat o manekinach, SC, 68),
- „tandetnej materii” (Traktat o manekinach, SC, 68),
  
- „bezwład i materia jawi się w najpierwotniejszej postaci” (D, 23),
- „sława i chwała materii” (D, 115),
- „zmaterializowała się duszna aura” (D, 28),
- „powietrze zniknęło” (D, 9),
- „nieruchome powietrze” (D, 9),
- „ciemne powietrze” (D, 15),
- „światło było rozrzedzone i nieruchome” (D, 8),
- „światło dzieje się” (D, 12),
- „kredowe światło prószło z góry” (D, 14),

---

<sup>183</sup> Bolecki, s. 267

„światło, a raczej jego brak wydawało się czymś tak materialnym jak piasek” (D, 16),  
„Nie można opisać światła, co najwyżej można sobie wciąż wyobrazić” (D, 10),  
„w roztworze czystej idei” (D, 6).

W prozie Schulza dochodzi również do powtórzenia pewnych związków wyrazowych, „swoistych kliszy”<sup>184</sup>, które powstały w tekście czyli „tekstowych frazeologizmów”<sup>185</sup>. Pełnią one funkcję „gotowego, estetycznie wartościowego i własnego środka ekspresji słownej”<sup>186</sup>.

Narrator posługuje się kilkakrotnie tym samym „chwytym leksykalnym, składniowym czy wręcz metaforycznym”<sup>187</sup>:

dom „chłonął najpierwszy ogień poranka” (Martwy sezon, SPK, 222),

plócienne story „chłonęły poranny pożar” (Martwy sezon, SPK, 222),

Albo:

„twarzą mdlejąca w blasku” (Martwy sezon, SPK, 222),

„drzwi omdlewające w bezbrzeżnym blasku” (Martwy sezon, SPK, 225),

„lipy omdlewały w blasku” (Martwy sezon, SPK, 225).

Podobnie u Stasiuka:

„od Cergowej ciągnie czernią” (D, 85),

„czerń ciągnie się w nieskończoność” (D, 121),

„język rzeczego chłodu lizał to wśród miejskie uroczysko” (D, 14),

„całą resztę codziennych rzeczy liże niewidzialny płomień” (D, 96).

Podane czasowniki „chłonać”, „mdleć”, w przypadku Stasiuka: „ciągnąć”, „lizać” potrafią określać odległe znaczeniowo przedmioty.

Nie sposób również przeoczyć ciągów kontekstowych synonimów, które wchodzi często w ścisłe związki z innymi figurami. Dotyczy to najczęściej żywiołów. Narrator przyjmuje postawę człowieka archaicznego, który jest pod wrażeniem ich potęgi, jak i piękna. Stąd chęć mnożenia ich przymiotów w formach nowych ozdobników, słownych ornamentów i odświeżonych wyrażen. Takie podejście do natury i jej fenomenów przybiera już postać kultu:

---

<sup>184</sup> Tamże, s. 268

<sup>185</sup> Tamże, s. 268

<sup>186</sup> Tamże, s. 268

<sup>187</sup> Tamże, s. 268. W tym przypadku podaję cytaty za Boleckim.



„burza”, „ulewa”, „deszcz”, „bryza wilgotna” (Wiosna, SPK, 187),  
„kolor złotawego dymu”, „dymnych miodów”, „mętnych bursztynów”, (Manekiny,  
SC, 58),  
„wczesne słońce”, „blask poranny”, „solenna godzina”, „cisza wczesnego żaru”,  
„najpierwszy ogień poranka”, „poranny pożar”, (Martwy sezon, SPK, 222),

„mrok”, „ciemność”, „płatki półmroku”, „głęboka czerń powietrza” (D, 90),  
„pierwsze krople”, „ulewa”, „grzebień dżdżu”, „deszcz”, „wodny pył”, „mżawka”,  
„dżdżysty mrok” (D, 112).

U Schulza i Stasiuka, jak już zostało wielokrotnie nadmienione, widoczne jest przeplatanie się dwóch ruchów, jednoczesne występowanie ekspansji i regresji. Przy czym u Stasiuka jest mocniej zaakcentowany jest ruch zaniku, powrotu do pramaterii, u Schulza natomiast słynne wegetacje, fermentacje tak chętnie opisywane przez schulzologów.

Każdy z tych ruchów nawiązuje do mitologicznego uchwycenia rzeczywistości, ekspansja i związana z nią wegetacja, rozrost to nawiązanie do mitycznej krainy obfitości, biblijnego Kanaanu, jak również bezimiennych baśni i podań.

U Stasiuka występuje także „repetycja form czasownikowych związana z ruchem wycofywania się: „znikać”, „przepadać”, „iść”, „wychodzić”, „schodzić”<sup>188</sup>, jechać, pisarz nie ukrywa tęsknoty za mitycznym prapoczątkiem, co można dostrzec już na pierwszych stronach „Dukli”, gdzie mocno zaakcentowane jest zjawisko regresji:

„zniknie rynek”, „zniknie dwóch pianych”, „zniknie ratuszowa baszta”, „zniknie cała twarda materia” (D, 16),  
„przedmioty zanikają”, „zmniejszają się, zapadają w siebie”, „zanikały wszystkie drobiny blasku”, „my też powoli zanikaliśmy” (D, 112).

Pojawiają się jednocześnie ciągi synonimiczne związane z zatrzymaniem się i unieruchomieniem: „powietrze krzepnie” „nie dzieje się nic”, „nic się nie porusza”, „słońce tkwi” (D, 5).

Nawiązuje to do swoistego zatrzymywania czasu, bezczasu, w którym nie było czasu fizycznego. Widoczne u Schulza „cofanie czasu” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 240) „spóźnianie się z czasem” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 240) to

---

<sup>188</sup> Zwrócił na to uwagę Andrzej Niewiadomski w Niewypełniony mit. O tropach Schulzowskich w prozie Andrzeja Stasiuka, [w:] Ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci pod red. Małgorzaty Kijowskiej – Łysiak, Lublin 2003, s. 477.

zapewnienia i objaśnienia doktora Gotarda skierowane do Józefa<sup>189</sup>, to próba zapanowania artysty nad czasem pozostająca na poziomie fantazji i snu.

Stasiuk unieruchamia przedstawioną rzeczywistość za pomocą figury powtórzenia:

„znieuchomiłe fale” (D, 6), „święci są nieuchomi” (D, 7), „Chmury stały w miejscu” (D, 8), „nieuchome powietrze”, „Opowieść jest nieuchoma” (D, 10), „Taka nieuchomość zapada zawsze” (D, 11), „Rynek zastygł” (D, 12), „ciała kobiet były lśniące i nieuchome” (D, 22), „w bezruchu autobusowego majdanu” (D, 22), „dziewczynka znieuchomiła” (D, 23), „z tego nieuchomego snu” (D, 23), „reszta (...) do kwadratu unieruchomione czyli martwe” (D, 31), „nie potrafiłem pojąć dobrowolnej nieuchomości” (D, 32), „domy znieuchomiłym dymem” (D, 37), „powietrze jeszcze było nieuchome” (D, 39), „ludzie (...) są nieuchomi” (D, 48), „pośród starych i nieuchomych wzgórz”(D, 51), „dziadek (...) należał do tego gatunku ludzi, którzy zmierzają od nieuchomości do nieuchomości” (D, 57), „powietrze było nieuchome” (D, 63), „płonął nieuchomy ogień” (D, 63).

Opisywany świat nie podlega czasowi pojmowanemu linearnie, opowieść zatrzymuje się na opisie, najważniejsze wydaje się tu przybliżenie się do czasu mitycznego lub podkreślenie braku czasu i unieruchomienie opisywanej rzeczywistości.

### 3.2.2 Metafora<sup>190</sup>

Metafora u Schulza jest figurą bardzo zróżnicowaną, niejednoznaczną i rozbudowaną, stąd jest swoistym źródłem fascynacji i największą zagadką językową w prozie Schulza.

Stała się ona przedmiotem analizy, a nawet sporów wśród badaczy jego stylu. Niemniej jednak najciekawsze jest to, że po taki „wzór” przenosi sięgają pisarze współcześni<sup>191</sup>, dokładnie pokolenie przełomu, a wśród nich Andrzej Stasiuk.

---

<sup>189</sup> Wspomina o tym J. Jarzębski, *Schulz*. Wcześniej nadmieniłam o tym w poprzednim rozdziale.  
<sup>190</sup> Przy metaforze odwołam się do znanych „schulzologów“ a konkretnie: Jerzego Jarzębskiego, Krzysztofa Stali i Włodzimierz Boleckiego, którzy sporo uwagi poświęcili językowi Schulza. Wybrane cytaty lub słowa z poszczególnych książek opatrzę kursywą.

<sup>191</sup> Piotr Szewc w *Zmierzchach i porankach* nawiązuje do schulzowskiej metaforyki.

### 3.2.2.1 „Zmieszanie się sfer”<sup>192</sup>

*Zmieszanie się sfer*, czyli tendencja do częstej animizacji, personifikacji jest stałą wytyczną Schulzowskiej metafory. Artysta sięga ponadto po peryfrazę, katachrezę, jak również po tzw. metaforę martwą. Podobnie przedstawia się to zjawisko u Stasiuka. Już na pierwszych stronach „Sklepów cynamonowych” i „Dukli” mamy do czynienia z tymi zjawiskami. Nie sposób ominąć, że to wszystko ma na celu wprowadzić czytelnika w rzeczywistość mityczną, a tym samym oddalić odbiorcę od świata realnego:

„Teraz okna, oślepięone blaskiem pustego placu spały, balkony wyznawały niebu swoją pustkę” (Sierpień, SC, 39) (animizacja i personifikacja),

„Kurz za motocyklem i cała resztę niewidzialnych rzeczy liże niewidzialny płomień” (D, 96) (katachreza),

„Głucha, gęsta ciemność tłoczyła ziemię, cielska jej zostały zabite jak czarne, bezwładne bydlęta z wywalonymi ozorami, lejąc ślinę z bezsilnych pysków” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 210) (metafora rozbudowana),

(Noc) „unosi powoli czarny tyłek, jakby obżarta wstawiała od stołu i szła spać” (D, 5) (personifikacja),

„noc miała normalny dotyk i zapach” (D, 15) (animizacja),

„noc wciąż nadchodzi” (D, 120) (martwa metafora),

„światło nie ma sił. Czai się po kątach, próbuje oderwać od powierzchni rzeczy” (D, 112) (animizacja),

„Od zatrutych fermentów nowego dnia puchła ciemność” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 210) (personifikacja),

„wybuchła ciemność” (Wichura, SC, 106) (synestezja),

„ciemność poruszała się” (D, 102) (animizacja),

„ciemność była niespokojna” (D, 90) (personifikacja).

Najczęściej poddawane są metaforyzacji zjawiska przyrody, które trudniej jest zdefiniować. Utarte rozumienia ciemności, nocy, światła wydają się być niewystarczające. Sięgnięcie po animizację czy personifikację pomaga niejako przybliżyć je człowiekowi, wręcz oswoić lub uczłowieczyć. Stąd metafory zjawisk trudno określanych, formułowanych, objaśnianych wydają się najszybciej

---

<sup>192</sup> J. Jarzębski, Wstęp do Bruno Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. XXXVII.

zadawania w ukształtowaniu językowym obu pisarzy. W ten sposób powstaje swoista i ciekawa semantyka nocy nieobecna w języku potocznym.

*Zmieszanie się sfer* to również mieszanie się żywiołów przybierające charakter synestezji, gdyż w przestrzeni mitycznej wzajemnie się one mieszają, tworzą nowe zjawiska o zupełnie odmiennym kształcie i substancji.

Nie sposób przeoczyć częstego sięgnięcia po katachrezę z powodu „braku właściwego wyrażenia” rzeczy czy zjawisk nienazwanych czy nienazywalnych w swych własnych terminologiach. Nazywanie to polega na przeniesieniu od rzeczy mającej nazwę do nienazwanej”<sup>193</sup>.

Łączenie wrażeń związanych z jednym zjawiskiem natury z wrażeniami pochodzącymi z innego, często sprzecznego w swej strukturze ontycznej jest nieustannie obecne w obrazowaniu świata zarówno u Stasiuka, jak i Schulza.

Odebranie poszczególnym żywiołom i zjawiskom przyrody ich właściwości i przeniesienia je na inne odwraca naturalny porządek rzeczy. Szczególnie jest widoczna owa wymiennosc na przykładzie wody, światła i ciemności:

„w słoneczną kąpiel dnia”, „przechodnie brodząc w złocie mieli oczy zamrużone od żaru” (Sierpień, SC, 39) („brodząc w złocie” jest również peryfrazą, która zostanie omówiona później),

„(twarz) oblana ciemną purpurą bengalskiego światła” (Nawiedzenie, SC, 50), (synestezja),

„dom nasz kąpał się w żarliwym i cichym blasku poranka” (Martwy sezon, SPK, 222) (animizacja),

„Rozprószone biel światła mżąca ze śniegu” (Sklepy cynamonowe, SC, 87) (synestezja),

„pokój napelniał się cieniem” (Sierpień, SC, 38) (synestezja),

„światło było rozrzedzone i nieruchome” (D, 8) (synestezja),

„światło prószło z góry” (D, 14) (synestezja),

„Półmrok skraplał się w lipowych alejach” (D, 17) (synestezja),

„powietrze zniknęło” (D, 9) (katachreza),

„gorące światło wylewa się we wszystkie szczeliny” (D, 96) (synestezja),

„Płatki półmroku” (D, 90) (synestezja),

„jeziora (...) zaczęły świecić” (D, 112) (synestezja),

---

<sup>193</sup> W. Bolecki, Schulz nazywanie nienazywanego, *Teksty* 1979 nr 68, s. 170-183. Za K. Stalą, *Na marginesach rzeczywistości*, Warszawa 1995, s. 174-177

„czarna nieobecność światła (...) zatopi wszystko odmětem cienia” (D, 16) (synestezja).

Nadanie abstrakcjom, zjawiskom przyrody i przedmiotom cech istot żyjących jest kolejnym chwytem retorycznym. Schulz z Stasiukiem chętnie sięgają po animizację i personifikację zacierając przy tym granice świata realnego i fantastycznego.

Wystarczy spojrzeć na pierwsze zdania opowiadania „Wichura”:

„przebiegały kawalkady tramów i belek, lansady drewnianych kozłów, klękających na jodłowe kolana (...) „wędrówki beczek i konwi” czy po wręcz wzorcowy przykład tapet, których liście tapet szeleściły spłoszone” (Wichura, SPK, 105).

Animizacja przedmiotów i zjawisk abstrakcyjnych oraz przyrody jest nieodłącznym elementem poetyki Schulza.

Stasiuk nie sięga po te figury tak często, ale chętnie ożywia i personifikuje przedmioty, zjawiska w przyrodzie, byty fikcyjne, jak również samą materię:

„pociągi wyglądał dobrodusznie” (D, 49), „brązowe podkłady wydzielają nostalgiczną woń” (D, 49), „blask obumierał” (D, 48), „język rzeczno chłodu lizał to śródmiejskie uroczyisko” (D, 14), „ciemny błękit snuł się” (D, 12), „całą resztę niewidzialnych rzeczy lize niewidzialny płomień” (D, 96).

W przeciwieństwie do Schulza Stasiuk posługuje się tropem oszczędniej, ze zdecydowanym umiarem, przez co granica świata realnego i abstrakcyjnego tak szybko się nie zaciera jak u Schulza. Częste sięganie po tropy stylistyczne ma swe uzasadnienie; za ich pomocą bowiem otwiera się przestrzeń abstrakcyjna, świat o nowych jakościach, w którym wszelkie zjawiska i byty są odmienne niż w świecie realnym. Dokładniejsze przyjrzenie się nowym jakościom występującym już w zupełnie innym wymiarze spowalnia tym samym czas, aż do jego zatrzymania. Artysta wprowadza nas w ten sposób w przestrzeń świata zmitologizowanego.

### **3.2.2.2 Wewnętrzny ruch metafory, czyli dialektyka regresji i ekspansji**

Krzysztof Stala w „Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza” wspomina o „podwójnym ruchu wewnątrz metafory: z jednej strony – destrukcji, dekompozycji rzeczywistości z drugiej – restrukturalizacji, polegającej na odtworzeniu nowej spójności świata, niejako z wnętrza metafory<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> Krzysztof Stala, s. 153.

Takie pojmowanie ruchu to nie tylko „rozluźnienie tkanki rzeczywistości”<sup>195</sup> to konfrontacja dwóch jednoczesnych ruchów, z przewagą u Schulza ekspansji, a dokładniej ujmując, szeroko rozwiniętej fermentacji, wegetacji, rozrostu, rozwoju, zarostu, porostu, wzrostu albo „pseudowegetacji”<sup>196</sup>, która stanowi niejako opozycję pustki i zaniku: w „Sierpniu” „splątany gąszcz traw, chwastów, zielska, bodiaków”, „kożuch traw”, „babska bujność sierpnia”, w opisie ciotki: „była to płodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała” z drugiej strony „rynek pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia”, „balkony wyznawały niebu swoją pustkę” (Sierpień, SC, 38 – 40), w „Martwym sezonie”, „zjadliwa substancja zielska”, „febryczny ferment” „warzył się i bujał”, „rosła pod oknem pusta bibulasta paplanina zielonych pleonazmów, lichota zielna rozmnożyła stokrotnie”, „tapetująca ścianę magazynu coraz większymi szelestnymi płatami, puchnącymi włochato” (Martwy sezon, SPK, 227), albo: „ogrody rosące bez tchu, sypia się listowiem nieprzytomnie i pijane i zarastają każdą wolną szczelinę chłodną substancją listną” w „Wiośnie” (Wiosna, SPK, 188) przy jednoczesnym opisie skwaru słońca lub pochmurnych dni.

W przypadku Stasiuka, jak już zostało nadmienione, widoczne są wstrzymania, unieruchomienia po zanikanie i regresję. Siłą ekspansywną u Stasiuka jest światło. Wydają się, że pisarz wręcz celowo zatrzymuje, spowalnia, unieruchamia opisywaną rzeczywistość jednocześnie, eksponuje pustkę: „znieuruchomiałe fale” (D, 6), „święci są nieruchomi” (D, 7), „tak wyglądał świat przed unieruchomieniem” (D, 7), „chmury stały w miejscu, światło było rozrzedzone i nieruchome” (D, 8), „powietrze znikalo” (D, 9), „nieruchome powietrze stało” (D, 9), „cała pustka świata” (D, 9), „Rynek był znowu pusty” (D, 13), „Ale tam nie było nic, nic (...) pogrążonych w półmroku sal” (D, 18), „w pustce niedzielnego popołudnia” (D, 22), „wszyscy patrzyli w pępek południowej pustki” (D, 23).

Zaciemnia pejzaż, aby tym samym wzmocnić rolę światła, podkreślić jego dynamikę, odbierając poniekąd innym żywiołom i zjawiskom ich wyłączność, stąd przedstawia światło bardzo często za pomocą synestezji: „kredowe światło prószyło z góry i zacierało cienie” (D, 14).

Wyeksponowanie różnych sił, często o sprzecznych wektorach jest elementem mityzacyjnym. Wegetacja i rozrost u Schulza, światło u Stasiuka są siłami mitycznymi, jak również regresja, łuszczenie się. Ale nie tylko. W każdym

<sup>195</sup> B. Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 182. Za K. Stałą.

<sup>196</sup> Według Jarzębskiego: „owa pseudowegetacja” to raczej dzieło wyobraźni niż biologicznego rozrodu, a do tego produkt językowy, jego potencjału tkwiącego w metaforze i innych rozlicznych tropach” w: J. Jarzębski, *Schulz*, s. 138.

przedmiocie będącym częścią, fragmentem mitycznej rzeczywistości istnieje siła wewnętrzna. Stąd można dopatrzeć się działania różnych sił, tych powierzchniowych i ukrytych będących w wewnętrznym ruchu materii. Pojawia się zatem metaforyczny obraz łuszczenia się występujący kilkakrotnie na przestrzeni omawianych utworów. U Schulza można dostrzec interesujący obraz jesieni jako „wielkiego wędrownego teatru kłamiącego poezją, łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą” (Druga jesień, SPK, 220), również „w kontuarze sklepu małej sklepionej izbie (...) łuszczącej się bez końca warstwami papieru, listów i faktur”, aby w końcu odsłonić „pustą egzystencję tego pokoju” (Noc wielkiego sezonu, SC, 112), w którym przebywa ojciec Józefa (Noc wielkiego sezonu, SC, 112).

Stasiuk także chętnie sięga po tę matrycę metaforyczną tym razem w opisie słonecznego lata:

„Pejzaż łuszczył się jak stara farba i jedno wyłaziło spod drugiego i wcale nie było realniejsze” (D, 28).

Nie tylko jednak materia i wszelkie zjawiska zachodzące w świecie mitycznym są pod wpływem różnych sił, również słowa zawierają w sobie energię mityczną.

### 3.2.2.3 Metafora w funkcji *ostranienija*

Viktor Škovskij w swojej pracy zatytułowanej „O teorii prozy” twierdzi:

Rzecz widziana wiele razy zaczyna się zamazywać; jest przed nami, wiemy to, ale nie widzimy”. *Ostranienije* to zespół technik artystycznych, które polegają na „wydobyciu rzeczy z automatyzmu postrzegania”, które „nie nazywają rzeczy jej imieniem, lecz opisują, jakby pierwszy raz widzianą; zdarzenie jakby pierwszy raz przeżyte<sup>197</sup>”.

Ta figura retoryczna służy temu, aby poszczególne zjawiska i rzeczy przedstawione w utworze „odzyskały swą pierwotną świeżość” (KS, 162). „Widzimy świat ostrzej” (KS, 165), „odzyskujemy naturalną świeżość percepcji” (KS, 165), dzięki temu słowo uwalnia się z naleciałości mowy potocznej i przybliża się do słowa pierwotnego, które było elementem rzeczywistości mitycznej, o czym już było wielokrotnie wspomniane.

Efekt *ostranienija* może być uzyskany również dzięki „metaforyce odwracającej realny, rzeczywisty porządek rzeczy” (SK, 164). Personifikacja i animizacja przyrody, jej zjawisk, poszczególnych żywiołów, rzeczy martwych przy jednoczesnej reizacji przedstawianych osób, zachodzi bardzo często w tekstach obu pisarzy. Takie zjawisko nazywa się „metaforycznym odwróceniem” (KS, 164):

---

<sup>197</sup> Viktor Škovskij, „O teorii prozy”, Moskwa 1983. Za K. Stałą, s. 162. W skrócie: (VŠ).

O czwartej nad ranem noc powoli unosi czarny tyłek, jakby obzarta wstawała od stołu i szła spać (...). Jest niedziela i ludzie jeszcze śpią (...) nic się nie porusza oprócz snów, które jak koty lub nietoperze widzą w mroku i krążą, krążą, muskają ściany (...). I oni wszyscy tam są. Leżą na wznak, na brzuchu, plecami do góry i śnią swoje sny spoceni albo spokojni, przykryci albo w spokojnej, w skotłowanej pościeli (...). Umysły odpoczywają, choroba życia przycichła i podobni są do kawałków ciężkiej materii D, 6).

Noc i sny podlegają personifikacji i animizacji, natomiast ludzie reifikacji, dzięki czemu opisywana rzeczywistość jest „jakby pierwszy raz widziana” (VŠ, 162).

W innym przykładzie dochodzi również do swoistego odwrócenia ról. Amelia w kościele zmienia się w żywą kobietę i staje się bohaterką chwili obecnej, „wypełnia terażniejszość”, natomiast Dukla, jej mieszkańcy przechodzą w minione jak „przeżyte wydarzenia”, które już nigdy nie powrócą do rzeczywistości:

I wtedy usłyszałem szelest, i zobaczyłem, że Amalia usiadła na swoim posłaniu (...). Słyszałem, jak oddycha, jak wchodzi w nią iluzoryczna materia świata i przemienia się w ciało miękkie i gładkie jak wieczność (...). Dukla przestawała istnieć za ścianą. Weszła w nią razem z resztą zdarzeń, które przeżyłem, patrząc, jak odchodzą po kolei ku spokojnej zagładzie (D, 90 - 91).

Scena z Amelią poniekąd może nawiązywać do sceny z manekinem i szwaczkami. Tutaj również zachodzi swoiste odwrócenie ról, na które zwrócił uwagę Krzysztof Stala w „Na marginesach rzeczywistości” (KS, 163):

Tymczasem w jadalni przygotowano scenę wieczoru. Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowywały się w niej z rekwizytami swojego fachu. Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną, drewnianą gałką zamiast głowy. Ale ustawiona w kącie między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawała się damą sytuacji. Ze swego kąta stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi (Manekiny, SC, 58).

Manekin przestaje być w dalszym ciągu sprzętem krawieckim przyjmuje cechy wymagającej osoby, a pochłonięte szyciem osoby zredukowane zostały do przedmiotów i materiałów krawieckich.

W tym przypadku opisywane osoby widzimy przez pryzmat krawieckich przedmiotów; mianowicie szpulki i nici. Semantyka szeregu ludzkiego została zastąpiona semantyką szeregu mechanicznego. Polda i Paulina są widziane przez pryzmat obcego przedmiotu - przyrządów krawieckich. Powstaje zatem pytanie: kim jest człowiek? Wydaje się, że *ostranienije* przybiera funkcję epistemologiczną.

Nowoczesny sposób patrzenia na człowieka odbiera mu godność, zostaje on sprowadzony do roli maszyny i odcięty tym samym od natury, z którą był



nierozłącznie związany. W ten sposób odebrany pierwiastek człowieczeństwa podważa filozofię człowieka wcześniejszych epok, które widziały w nim również pierwiastek boski.

Ta scena przedstawia jeszcze inne „odwrócenie metaforyczne”, mianowicie resztki, ścinki, skrawki, drobne kawałki stają w centrum zainteresowania aniżeli „nudne suknie”<sup>198</sup>.

Jeszcze innym przykładem będzie odwrócenie właściwości światła i przedstawionej rzeczywistości małego miasteczka z zupełnie innej perspektywy:

Ludzie stali na rogach ulic i na coś czekali. Było cicho, żadnego gwaru, ruchu też niewiele, mężczyźni palili papierosy, kobiety rozmawiały przyciszonymi głosami. Policjant w białej koszuli powiedział nam, że to pogrzeb, że umarł zasłużony strażak. Ilekroć jestem w Dukli zawsze coś się dzieje. Ostatnio było grudniowe mroźne światło o zmierzchu (D, 12).

Głównym wydarzeniem tej sceny nie jest opis pozbawionego praktycznie ruchu centrum miasteczka, jakim jest dukielski rynek, lecz światło, które „dzieje się” w miejscu, w którym prawie nic się nie wydarza i to jemu narrator poświęca swoją uwagę. Na plan pierwszy została wysunięta natura wraz z jej zjawiskami. Światło jako siła mityczna przybiera rolę czynną, człowiek i jego życie odsunięty zostaje na plan dalszy.

#### **3.2.2.4 Peryfrazą**

Peryfrazą wydaje się być jeszcze jedną matrycą retoryczną obecną w tekście „Dukli”. U Stasiuka pojawia się również skłonność do „wielokrotnej i rozbudowanej metaforyzacji” (KS, 154) tego samego obiektu, czyli dokładniej ujmując “na mnożeniu metaforycznych ekwiwalentów nazwy podstawowej” (KS,154):

A potem, wieczorem, wyroiły się jętki jednodniówki i wyglądało to jak śnieżna burza. Dookoła kilku latarni w środku wsi kłębiły się miliony stworzeń. Rzęciowe światło słabło w miarę jak z rzeki nadciągały białe fale owadów. Cieleśna materia gęstniała wokół blasku i w końcu u reflektorów zawisły wielkie rozedrgane kule. Ciemne powietrze wypełniały cienie. Nie można było odróżnić ludzi od owadzych zogniałych zjaw. Wszystko cuchnęło rybą i mułem. Jętki tańczyły i opadały na ziemię (D, 15).

---

<sup>198</sup> Szerzej o innych metaforycznych odwróceniach – K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, s. 162-165.

Jętki<sup>199</sup> przybierają różne postaci. Fragment ten tak bardzo przypomina opisane komary w „Wiosnie” Schulza. Sceneria nocna ciepłego lata i kolejne poetyckie ujęcia zwykłych owadów nie tylko czynią świat bardziej baśniowy i niezwykły w „Dukli” oraz w opowiadaniach Schulza, (choć narrator Stasiuka mówi o rybim i mulastym smrodzie), ale pokazują przede wszystkim ogromne możliwości poetyckiego języka na płaszczyźnie prozy w obu przypadkach:

przezroczysta i szklana jej fauna, lekki plankton komarów, obsiada mnie, schylonego nad papierami, zarastając przestrzeń coraz wyżej i wyżej tym spienionym, misternym, białym haftem, którym haftuje się noc daleko po północy. Siadają na papierach pasikoniki i moskity zrobione niemal z przezroczystej tkanki spekulacji nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc, coraz większe i fantastyczniejsze, tak wielkie jak nietoperze, jak wampiry, zrobione z samej kaligrafii i z powietrza. Firanka roi się cała od tej wędrującej koronki, od cichej inwazji tej imaginacyjnej, białej fauny (Wiosna, SPK, 193).

Schulz nie ukrywa tu swojego zachwyty, komary z reguły uciążliwe dla człowieka stają się tym razem przedmiotem artystycznej inspiracji, materią artystyczną, która przybiera określone wzory i kształty, powiela byty piękne i ciekawe z istot tak bardzo pospolitych.

Świat realny pozostaje na dalszym planie, nie jest brany zupełnie pod uwagę, nawet rzecz można, celowo ignorowany.

O ile u Schulza częste występowanie tego typu metafor niejako zamazuje granice i trudno jest rozpoznać, gdzie kończy się a gdzie zaczyna świat realny, o tyle u Stasiuka wydaje się to być bardziej przejrzyste. Krytyczna uwaga o fatalnym zapachu tego drugiego narratora nie tylko zamyka liryczny opis jętek, ale stanowi granicę między realnością a artystycznym uniesieniem.

---

<sup>199</sup> Takie ilości owadów pojawia się w opisie Elizy Orzeszkowej w *Nad Niemnem*.

### 3.2.3 *Comparatio*, czyli porównanie

Porównanie jest bardzo rozpowszechnioną figurą retoryczną zarówno u Schulza, jak i Stasiuka. W tekstach tych dwóch pisarzy można spostrzec ogromne jej nagromadzenie i jednocześnie zróżnicowanie.

Porównanie<sup>200</sup> ma na celu uwydatnienie jakiejś właściwości opisywanego obiektu, przedmiotu przez wskazanie na jego podobieństwo do innego zjawiska. W ten sposób powstaje figura retoryczna o dwuczłonowej konstrukcji semantycznej, gdzie oba człony *comparandum* i *comparans* wykazują wspólną jakość, czyli *tertium comparationis* będącego jednocześnie podstawą porównania i stanowiącą jego motywację.

Odszukanie motywacji porównania może być stosunkowo łatwe i bezproblemowe, nie wymagające większej aktywności od odbiorcy, wręcz oczywiste, jak również przysporzyć wiele trudności<sup>201</sup>. Dzieje się to wówczas, kiedy wspólne pole semantyczne (wspólnota znaczeniowa) między członami *comparatio*, między *comparandum* i *comparans* narzucone są wręcz despotycznie.

Niemniej jednak zacznijmy od przykładów tzw.: „porównań celnych” (B, 286) trafnych, oczywistych, od krótkich po bardziej rozbudowane:

„Rynek zastygł jak zamrznięta woda” (D, 12),

„Piec wył i gwizdał jak gdyby uwiązana w nim była cała sfora psów czy demonów” (Ulica Krokodyli, SC, 106),

„wszystko zachodziło w czerwień jakby widziane przez rubinowe okulary” (Wiosna, SPK, 168),

„dzikie wino czerwienieje i spływa ze ścian domów jak gęsta krew” (D, 114),

„Gdy słońce skryje się za grzbiet góry, zaczynają stygnąć tak samo jak reszta świata” (D, 97),

„W południe gorące światło wlewa się we wszystkie szczeliny jak woda” (D, 96),

---

<sup>200</sup> Badając tę figurę u Schulza i Stasiuka sięgnę najpierw po najbardziej przejrzystą definicję porównania mieszczącą się w *Słowniku terminów literackich* pod red. Janusza Sławińskiego, Warszawa 1972 i podane pojęcia podkreślę kursywą, terminologię Boleckiego, *Poetycki model prozy...* (285-289) opatrę w cudzysłowie i skrótem (B).

<sup>201</sup> Zwrócił uwagę na to Bolecki. Semantyczną precyzję motywowania przez znaczenie leksykalne zastępuje identyfikacja z własnością innego obiektu. Właśnie relację między semantyką jednostki porównywanej i porównującej określają funkcje tej figury w semantyce danej wypowiedzi. Mieszczą się one między biegunem „porównania celnego” a biegunem „porównania oddalonego”, s. 285-289

„małe pstrągi lśniły w słońcu jak srebrne piątki” (D, 95),  
„strumień wije się jak wąż i spływa jak zielony dywanik po wyszczerbionych schodach” (D, 94),  
„biegł tak szybko jakby unosił go wiatr” (D, 94),  
„O świcie latem łąki są ciężkie i lśniące jak rtęć” (D, 93),  
„Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych i rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony” (Sklepy cynamonowe, SC, 89),  
„plusnęli w noc jak w czarną wodę” (Martwy sezon, SPK, 234),  
„W lesie było ciemno jak w nocy” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 238),  
„Dukla jak memento, jak mentalna dziura w duszy” (D, 66).

#### Rozbudowane porównania:

„Szczekanie dobiegało z południa, ale tam nie było żadnej wsi, więc ujadanie zapewne krążyło wśród zamarzniętych połaci powietrza jak dźwięczna fatamorgana” (D, 117),

„Teraz wszystko miało postać pylistej (...) substancji niemal duchowej, bo wiatr mógł ją ponieść w dal jak zjawę, jak przejrzysty zarys nie wiadomo czego” (D, 90),

„Wtedy barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napełniał się cieniem, jakby pogrążony w światło głębi morskiej” (Sierpień, SC, 38).

„Porównania oddalone” (B, 286) zmuszają niejako odbiorcę do większego wysiłku. Stawiają dane słowo wyjściowe, *comparandum* w specyficznej sytuacji. Staje się ono niewystarczalne, niepełne, na tyle niezadowolające autora, że postanawia on uzupełnić go w *comparans*, którego pole semantyczne jest na tyle odległe, że zanika wspólna cecha semantyczna czyli *tertium comparationis* :

„O tej porze węch i słuch powoli tracą znaczenie, a wzrok jeszcze go nie nabrał, więc lepiej wszystko traktować jak sen, jak psie przywidzenie” (D, 7),

„Śmierć cofała się, zsuwała jak rękawiczka, jak pęknięta powłoka codzienności” (D, 91),

„Światło staje się gęste jak krew i złote” (D, 84),

„Dni stwardniały od zimna i nudy jak zeszłoroczne bochenki chleba” (Ptaki, SC, 52),

„Ta rzeczywistość cienka jest jak papier” (Ulica Krokodyli, SC, 96).

Porównanie jako rozwinięcie cech danego obiektu:

„Przedmioty drżą, falują i wyglądają tak, jakby ich chwile były policzone. Przypominają ruchome ziarniste fotografie” (D, 96),

„Wtedy nagle park staje się jak ogromna, milcząca orkiestra, uroczysta i skupiona zapada szybki i kolorowy zmierzch teatralny, jak gdyby pod wpływem tonów nabrzmiewających gwałtownie w wszystkich instrumentach (Wiosna, SPK, 161).

Poszczególne porównania różnią się „zasadami motywacji” (B, 286) i mobilizują odbiorcę do użycia odrębnego klucza. Najczęściej występują porównania „sugerujące analogię”<sup>202</sup>. Oto przykłady:

„Żółta barwa pawich ok (...) wygląda to tak, jakby we framugi rozpalone były skrawki rozpalonego nieba z zachodu” (D, 100),

„Piec wył i gwizdał jak gdyby uwiązana w nim była cała sfora psów czy demonów” (Wichura, SC, 106),

„wszystko zachodziło w czerwień jakby widziane przez rubinowe okulary” (Wiosna, SPK, 168),

„dzikie wino czerwienieje i spływa ze ścian domów jak gęsta krew” (D, 114),

„Gdy słońce skryje się za grzbiet góry, zaczynają stygnąć tak samo jak reszta świata” (D, 97),

„W południe gorące światło wlewa się we wszystkie szczeliny jak woda” (D, 96),

„małe pstrągi lśniły w słońcu jak srebrne piątki” (D, 95),

„strumień wije się jak wąż i spływa jak zielony dywanik po wyszczerbionych schodach” (D, 94),

„biegł tak szybko jakby unosił go wiatr” (D, 94),

„O świcie latem łąki są ciężkie i lśniące jak rtęć” (D, 93),

„Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych i rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony” (Sklepy cynamonowe, SC, 89),

„plusnęli w noc jak w czarną wodę” (Martwy sezon, SPK, 234),

---

<sup>202</sup> Zdaniem Boleckiego: „Porównania raz są wprowadzone przez wyrażenia typu „jak”, „jakby”, „niby” *etc.* sugerujące analogie, innym razem wyznaczniki porównania są zatarte.

„W lesie było ciemno jak w noc” (Sanatorium pod Klepsydrą, SPK, 238),  
„przedmioty tkwiły na progu swych przeznaczeń jak zamarli ze strachu ludzie” (D, 7),  
„szybko sklecone portale, które dopiero bliższe przyjrzenie demaskowało jako nędzne imitacje wielkomięjskich urządzeń.” (Ulica Krokodyli, SC, 93).

Jeszcze innym przykładem jest „motywacja odwołująca się do wiedzy” (B, 286), a dokładniej do tradycji biblijno-mitologicznej (w przypadku Stasiuka jest to sporadyczne):

„Bale leciały, rozwijały się z łomotem (...), wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski” (Noc wielkiego sezonu, SC, 117),  
„Rankami, wparty na wysokiej lasce, wędrował ojciec jak pasterz wśród tej ślepej wełnianej trzody” (Martwy sezon, SPK, 232),  
„Czarnobrody leżał na ojcu jak Anioł na Jakubie” (Martwy sezon, SPK, 235),

Inną „zasadą motywacji” jest odniesienie się do sztuki<sup>203</sup>, dokładniej ujmując, do słownictwa powiązanego z teatrem, architekturą, muzyką, plastyką np.:

„Bezludny po najdalsze krańce pejzaż wyglądał jak dekoracja, w której dopiero miało się coś odbyć albo się już odbyło” (D, 8),  
„Ciągną się (zdarzenia) w nieskończoność jak amfilada pokoi we śnie” (D, 15),  
„Stożek Cergowej zdawał się wyrastać tuż za opłotkami i każdy krzaczek, każde drzewo na grzbiecie góry były wyraziste niczym wycinanka” (D, 16),  
„Jest to szary dzień i cała sceneria wydaje się fotografią z ilustrowanej gazety” (Ulica Krokodyli, SC, 96),  
„Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą intymność” (Ulica Krokodyli, SC, 96),  
„Wszystko tam było szare jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach” (Ulica Krokodyli, SC, 93),  
„wynurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu” (Sklepy cynamonowe, SC, 83),  
„Rozproszona biel tego światła, mżąca na śniegu, z bladego powietrza, z mlecznych przestworzy, była jak szary papier sztychu” (Sklepy cynamonowe, SC, 87),

---

<sup>203</sup> Bolecki wspomina o tym przy metaforze, s. 281. Niemniej jednak obecne jest to zjawisko również w licznych porównaniach dla obu pisarzy

„Bryły i pryzmaty tego cienia wcinały się, jak plastry ciemnego miodu” (Ulica Krokodyli, SC, 92),

„Nic, tylko gęstniejący, sprężony przestwór. Balsamował miasteczko, zatapiał je w przejrzystej żywicy, jakby miało już tak pozostać na wieki wieków jak dziw natury albo przestroga po do cna zmarniałym czasie” (D, 23).

Nie sposób nie zauważyć, że ostatni przykład to porównanie rozwinięte jest w obraz metaforyczny.

W niektórych twierdzeniach teoretycznych pojawia się zacieranie różnicy między metaforą a *comparatio*, albo rozwinięcia się porównania w obraz metaforyczny, który „uplastycznia treść myślową”, przez co „podnosi plastykę całości”<sup>204</sup>. Pojawia się również porównanie jako konfrontacja metafor, „przynajmniej po jednej jego stronie znajdowało się wyrażenie będące jego poetycką przenośnią. W ten sposób porównanie okazało się środkiem kulminacji zdarzeń metaforycznych”<sup>205</sup>.

Metafory i porównania przybierają rozbudowane formy. W porównaniu z Schulzem Stasiuk unika takich przenośni, bardziej koncentruje się na porównaniach, natomiast u Schulza metafora nie jest „figurą punktową” (B, 284) lecz „ruchem znaczeń” (B, 284), który rozwija się, dopełnia semantycznie w większych odcinkach tekstu przybierający „postać metaforyzacji”<sup>206</sup>.

Porównania wydają się być pewnym sposobem dotarcia do rzeczywistości mitycznej, język oscyluje między zjawiskami i bytami realnymi a światem mitycznym. Porównania wydają się być nieustannymi próbami przenikania, przechodzenia, przełamania tej granicy. Pojawiają się zatem różne kody tematyczne, w których to dochodzi do połączenia pierwiastków realnych i fikcyjnych.

---

<sup>204</sup> Halina Kurkowska *Stylistyka polska*, Warszawa 1959, s. 192.

<sup>205</sup> J. Sławiński, *Poezja jako język w języku*, w: *Prace wybrane*, s. 119

<sup>206</sup> Więcej u Boleckiego, s. 284.

### 3.2.4 Wspólne kody tematyczne

Bolecki wymienia kilka kodów tematycznych<sup>207</sup> stale powtarzających się w opowiadaniach Schulza. Takie wyrazy jak „czytać”, „literatura”, „tekst”, „mit”, „natura” i „sztuka” tworzą „pola tematyczne skupione wokół centrum leksykalnego”<sup>208</sup>.

Wspólnym kodem tematycznym dla Schulza i Stasika jest sztuka czyli słownictwo związane z fotografią, czasem czystym papierem, który ma posłużyć do rysunku lub wycinanki, z teatrem, malarstwem, muzyką i architekturą.

W obu pojawiają się opisy przyrody językiem teatru, z tym że u Schulza to zjawisko występuje często, aniżeli u Stasiuka:

„Ratusz ledwo odcinał się od nieba. Wyglądał jak jego wykrojony nożyczkami kawałek, który zsunął się nieco i wsparł o bruk. Płaska tekturowa dekoracja z tekturowymi drzwiczkami w szczycie” (D, 39),

„A może naprawdę nie było już miasta i rynku, a wichur i noc otaczały nasz dom tylko ciemnymi kulisami, pełnymi wycięcia, świstu i jęków” (Wichura, SC, 108),

„Wśród fragmentów zgasłego pejzażu, wśród zburzonych kulis nocnej scenerii” (Sklepy cynamonowe, SC, 120),

„Zdawało się, że te drzewa afektują wichur, wzbudzając teatralne swe korony, ażeby w patetycznych przeciągnięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych” (Sierpień, SC, 39),

„Jedne z tych prędkich i zgrabnych dziewcząt (...) są - nie wiedząc o tym - statystkami tej sceny w teatrze wiosny” (Wiosna, SPK, 158),

„kolorowy zmierzch teatralny” (Wiosna, SPK, 161),

---

<sup>207</sup> Bolecki zwrócił on uwagę na istotną rolę kodów tematycznych w metaforach Schulza, które mogą przybrać również postać katachrezy, s. 281

<sup>208</sup> tamże, s. 281.



„Potem sceneria zmienia się, na niebie, w masywach chmur kulminowały aż trzy naraz różowe zaćmienia” (Wiosna, SPK, 168),

„Pod na wpeł opuszczoną ciemniejszą kurtyną, ukazały się jeszcze na moment dalekie i ostatnie szlaki zorzy (...) kurtyna zapadała szybko, dachy błyszcząły blado mokrym refleksem” (Wiosna, SPK, 181),

„noc zapuszcza kurtynę na to, co się dzieje w głębi” (Noc lipcowa, SPK, 210),

Kod tematyczny zawierający słownictwo teatru pojawia się także w obszerniejszych partiach tekstu:

Jesień jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą (...) za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaze się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim gasnąc nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane, i wszystkie panoramy z tektury, i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach garderoby pełnej szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących, zwiędłych liści. Jest wielkie bezhołowie i każdy ciągnie za sznury kurtyn i niebo, wielkie jesienne niebo, wisi w strzępach prospektów i pełne jest bloków (Druga jesień, SPK, 220).

Pojawia się również opisy w języku fotografii, plastycznym lub też choreograficznym:

„Wzgórza, domy, woda, chmury miały wyrazistość jakiejś nieludzkiej fotografii” (D, 8),

„wycięta z ciemności połowa twarzy” (Wiosna, SPK, 187),

„Czubki wielkich jodeł na przełęczy skłaniały się w pajacowatym tańcu” (D, 118).

Język sztuki przekracza granicę świata realnego i abstrakcyjnego. Jest on jeszcze jedną propozycją nadania zupełnie zwyczajnej rzeczywistości cech wyjątkowych. Przedstawiony świat u obu pisarzy obrazowany jest nie tylko językiem mitu, ale językiem sztuki, która wydaje się być niejako pomostem między mitem a światem realnym.

Porównania potwierdzają również różnorodność tego świata, który nieustannie podąża do mitycznej jedności. Stąd ta figura retoryczna wydaje się nie tylko być pewną konfrontacją tych dwóch światów, ale niejako ich przybliżeniem.

### 3.2.5 Narrator<sup>209</sup>

Pewne paralele można również dostrzec w narracji „Dukli” i opowiadań Schulza, a dokładniej „w swoistym falowaniu narracji”<sup>210</sup>. Na przestrzeni utworów można dostrzec „pojawianie się różnych form gramatycznych mowy narratora jest swoiste *falowanie narracji* - przemieszczenie jej precyzji znaczeniowej, przechodzenie od konwencji wspomnienia do konwencji wyznania, od narracja bohatera - dziecka, przez wysepki narracji niczyjej, bezosobowej, po narrację opowiadacza dorosłego snującego rozważania filozoficzne, budującego mikrotraktaty, mikrodyskursy nadbudowujące się nad wspomnieniami z czasów dzieciństwa. Ta migotliwość roli narratora (...) wytworzy charakterystyczne napięcia w odbiorze prozy Schulza” (B, 258):

- Nie pójdziesz do szkoły – rzekła matka – jest straszna wichura na dworze (...). Podbiegłem boso do okna. Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszerz wiatrami (Wichura, SC, 106).

Jesień, jesień, aleksandryjska epoka roku, gromadząca w swych ogromnych bibliotekach jałową mądrość 365 dni obiegu słonecznego. O, te poranki starcze, żółte jak pergamin, słodkie od mądrości jak późne wieczory! (Druga jesień, SPK, 221).

Gdy z okna mego pokoju, wysoko położonego, patrzę na miasto, na dachy, ściany ogniowe i kominy w burym świetle jesiennego świtu, na cały ten gęsto zabudowany krajobraz z ptasiej perspektywy (...). Wtedy marzę o tym, żeby zostać roznosicielem pieczywa, monterem sieci elektrycznej albo inkasentem kasy chorych“ (Emeryt, SPK, 277).

Wchodziło się do jakiegoś krawca, żeby zamówić ubranie – ubranie o taniej elegancji tak charakterystycznej dla tej dzielnicy (Ulica Krokodyli, SC, 94).

Podobnie ma się to u Stasiuka. Narrator „Dukli” przedstawia się jako małe dziecko, dorastający chłopiec, dorosły mężczyzna, pisarz wiodący swoisty dyskurs o świetle i sensie świata:

Mój dziadek był bardzo religijny (...). Był surowym pracowitym człowiekiem (...). Lubilem go i bałem się jego wybuchów gniewu. Wydawało mi się, że szorstkość jest cechą wszystkich starszych mężczyzn. Podobnie jak chropowata, patriarchalna czułość, na którą pozwalał sobie niekiedy wieczorem, gdy nie było już innych zajęć. Brał mnie na kolana i śmiał się. Bardzo możliwe, że bawił go fakt, iż może istnieć stworzenie tak małe, kruche i do niczego nie przydatne (...) Teraz próbuję ułożyć to wszystko w jakiś sekwens, chociaż pamiętam tylko okruchy, odciski rzeczy w tamtej przeszłości, o przeciwieństwo nie same rzeczy z ich niepowtarzalną strukturą zdrapań, pęknięć

---

<sup>209</sup> Analiza narracji jest tu przeprowadzona bardzo orientacyjnie.

<sup>210</sup> Bolecki, s. 256

i zmarszczek. To, co dociera teraz do mnie, to tylko ich ślady, fantomy desygnatów, zatrzymane w pół drogi między istnieniem a nazwaniem (D, 61-62)

Powinienem być duchem, powinienem wchodzić do ich domów i wysledzić wszystko to, co mają do ukrycia. Wyobraźnia jest bezsilna. Powtarza tylko rzeczy widzialne i słuszne, powtarza je zmienionym głosem, usiłuje popełnić grzechy, które dawno już popełniono (...). Nie będzie fabuły z jej obietnicą początku i nadzieją końca. Fabuła jest odpuszczeniem win, matką głupców, lecz ginie we wznoszącym się świetle dnia. Ciemność albo ślepotą nadają rzeczom sens, gdy umysł musi szukać drogi w mroku i świeci sam sobie (D, 7).

Tu wciąż panuje półmrok i domysł, rzeczy zaledwie są swoimi cieniami. Niebo pęcznieje od blasku, lecz blask pozostaje w nim uwięziony jak powietrze w dziecinnym baloniku. Oni leżą w swoich domach i historia każdego z nich mogłaby się potoczyć w dowolną stronę, gdyby nie los, który mieszka z nimi pod jednym dachem, trzyma w zanadru pewną liczbę możliwości, ale nigdy nie przekroczy samego siebie (D, 6-7).

W opowiadaniach Schulza i „Dukli” Stasiuka pojawia się kilku narratorów; narrator w pierwszej osobie czyli narrator - dziecko przebywające u dziadków, narrator nastolatek przeżywający pierwszą inicjację w oparciu o wspomnienia, zarejestrowane w pamięci dziecięcej, U Schulza narrator jest dzieckiem i osobą dorosłą zarazem, stąd pewne podobieństwo spojrzeń na osobę dziadka Stasiuka i ojca Józefa, dystans do tych osób jest ewidentny, są one w centrum uwagi dziecięcej i jednocześnie niedostępne; narrator dorosły człowiek, pisarz, dociekającego tajemnicy mitu, początku, materii, autor traktatu, rozważań, refleksji, narrator w pierwszej osobie liczby mnogiej, z tym że narrator Schulza pozostaje w dalszym ciągu dzieckiem; narrator trzecioosobowy i bezosobowy. Nakładanie się narratorów dziecięcych i dorosłych przyczynia się do zmiany stylów wypowiedzi.

Bolecki zwrócił uwagę na „specyficzną rolę narratora w ‘prozie’ Schulza, która raz jest identyczna z rolą bohatera uwewnętrznionego w świecie przedstawionym, innym razem ujawnia czysto opowiadawczy charakter. Ta stała o s c y l a c j a r ó l n a r r a t o r a ujawnia się też w jego monologu przemieszczającym się między konwencją opowiadania z perspektywy dziecka-bohatera a konwencjami eseistycznych rozważań narratora ‘dorosłego’”<sup>211</sup>.

Stasiuk przybliżając sylwetkę swojego dziadka często sięga po język sensualistyczny typowy, rzecz można, dla doznań dziecięcych, jest to postać ujęta bardziej w obrazach niż słowach o dokładnej kolorystyce, przybliżonych zapachach i powtarzających się dźwiękach i słowach. W przeciwieństwie do Schulza nietrudno wskazać fragmenty, gdzie występuje tego typu narracja, natomiast narrator dziecięcy „Sklepów

---

<sup>211</sup> Bolecki, s. 253.

cynamonowych” i „Sanatorium pod Klepsydrą” nieustannie przeplata się w tekście, stąd niekonsekwencja stylu w tych dwóch utworach.

Narrator Schulza w przeciwieństwie do narratora Stasiuka „*wychyla się* poza ramy opowiadania, porzuca na moment rolę bohatera, by jako narrator *osobiście* nakłonić odbiorcę do akceptacji swej opowieści. Są to chwytły retoryczne mające ułatwić odbiór tej skomplikowanej narracji, uprzystępniać ją, mające stworzyć złudzenie, że właśnie przez ujawnienie tych reguł- będzie ona zaakceptowana przez odbiorcę. Uwyrażniając rolę *czytelnika* przywoływanego w licznych apostrofach, narrator prozy uwyrażnia także swoją rolę opowiadacza dyspozytora reguł narracji”<sup>212</sup>:

Proszę mi wybaczyć, jeśli opisując te sceny pełne ogromnego spiętrzenia i tumultu wpadam w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych szychach w wielkiej księżde klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego (Kometa, FP, 321).

Powracając do narratora w pierwszej osobie liczby mnogiej u Stasiuka, który jest widoczny na przykład w opowiadaniach: „Ptaki” (D,106), „Złotooki”(D, 108), „Jaskółki”(D, 109), „Rzeka”(D, 110-111) czy „Deszcz”(D, 112-113) warto nadmienić, że pojawia się tu jednocześnie narrator-słuchacz. Przy czym w tym wypadku pozostaje taki sam „punkt widzenia”<sup>213</sup> osoby słuchającej i mówiącej.

Powtarzając za Witosz „podmiot wypowiedzi ujawnia swą aktywność *metatekstową* nie tylko za pomocą formuł językowych, ale dzięki nieujawnionym na powierzchni strategiom tekstotwórczym, (formalno-kompozycyjnym), stylistycznym i pragmatycznym”<sup>214</sup>.

Łatwo uchwytnie są eseistyczne ciągi narracyjne z pewnymi rozbieżnościami stylistycznymi i leksykalnymi. Schulz dobiera słowa literackie, niekiedy o wydźwięku archaicznym dla współczesnego odbiorcy, Stasiuk sięga niekiedy po język potoczny, żargon i wulgaryzmy.

Niemniej jednak dokładna analiza języka obu pisarzy jest problemem niezwykle ciekawym i zarazem tak bardzo pojemnym, że powinna stać się osobnym przedmiotem badań.

---

<sup>212</sup> Bolecki, s. 257.

<sup>213</sup> Bożen Witosz wspomina o słuchającym narratorsze-autorze w opowiadaniu „Kowal” Stasiuka. W tym przypadku „słuchający narrator-autor odbiera głos swemu bohaterowi i postanawia sam nadać rytm opowieści (...) Wraz ze zmianą podmiotu zmienia się punkt widzenia i stylistyka wypowiedzi” w: „Metatekst jako wyznacznik stylu i stylistyczna strategia” w : „Poradnik językowy” 2009, nr 7, s. 27.

<sup>214</sup> Tamże, s. 28-29.

## Resümee

Język poetycki Schulza i Stasiuka w pewnych miejscach jest podobny. W obu przypadkach widoczna jest bogata liryzacja prozy. Stosowanie licznych figur retorycznych ma swoje uzasadnienie – obaj artyści mają na celu przełamanie granic świata realnego i za pomocą tropów stylistycznych wprowadzają odbiorcę w rzeczywistość abstrakcyjną zbliżoną do świata mitycznego.

Słowo staje się czymś więcej niż figurą retoryczną, staje się środkiem do rozpoznaniem mitycznej rzeczywistości. Najistotniejsze zatem było potwierdzenie obecności mitu w omawianych figurach stylistycznych i tym samym wkroczenie w jego przestrzeń.

Szeroko rozumiane powtórzenie w obu przypadkach stało się czymś więcej niż tropem stylistycznym. Na przestrzeni tekstów Schulza i Stasiuka *repetitio* jest nieustannym trwaniem aktu twórczego czyli „wysławiania świata z przedludzkiej nocy”. W opowiadaniu „Wichura” „obrodziła ciemność” (Wichura, SC, 104), czerń, ciemność, noc powtarzają się nieustannie, wprowadzając czytelnika w rzeczywistość mityczną. Przeprowadzona analiza zawężona została do słowa „czarny” i jego licznych wariantów powtarzających się na przestrzeni wszystkich tekstów. Częste występowanie tego leksemu nie jest przypadkowe. Czerń jest istotnym elementem pejzażu mitycznego, wprowadza ona w świat archaiczny, pierwotną jedność. Nie sposób ominąć, że u Stasiuka przedstawia się to trochę inaczej – powtarzające się słowo „czarny” pozostaje bardziej na płaszczyźnie realnej, ale dzięki niemu lepiej widoczne jest światło, które dla pisarza jest synonimem wieczności i nieskończoności.

Mit pojawia się również w epitecie metaforycznym, zacierając granice poszczególnych zjawisk i przedmiotów ulegając ciekawym przeobrażeniom np. „czarne rzeki” (Wichura, SC, 105), „wiatrak ulepiony z wietrznej czerni” (D, 15) – tutaj czerń potraktowana jest jako bliżej nieokreślona substancja. Takie ujęcie czerni nasuwa skojarzenia z mitycznym początkiem.

„Czerń” w formie czasownikowej to podkreślenie regresji, „czernieć” jest w tym przypadku synonimem wycofywania się do mitycznego początku, natomiast jako rzeczownik przybiera postać substancji, tworząc nieokreślony byt o zatartych konturach o cechach nieokreślonego żywiołu. Tak liczne nagromadzenie się jednostki leksykalnej „czarny” tworzy powtórzenia w licznych porównaniach i metaforach. Przedstawione światy wypełniają się powtarzającym się nieustannie ornamentem. Powtórzenie występuje również w postaci anafory przyjmując postać zaklęcia i rytuału

(M, 101), anastrofy nadającej tekstom pewnej melodyjności i jednocześnie stawiające podmiot mówiący w roli „narratora archaicznego”.

Widoczna kontaminacja *poliptotonu* i *ploke* (B, 47) jest podstawową figurą semantyczną całego tekstu zarówno Schulza, jak i Stasiuka. W obu przypadkach pojawiają się słowa-klucze: „noc”, „rynek”, „światło”, które jednocześnie pełnią funkcję organizacyjną tych utworów. Takie jednostki leksykalne jak: pusty, ciemny, czarny, cień pojawiają się regularnie w określonym rytmie pełniąc rolę aksjomatów. Zatem rynek staje się mitycznym centrum, stąd tak ważne jest światło i ciemność, potwierdzające naturę świata.

W ten sposób artyści odwołują się do rzeczywistości archaicznej, kiedy to przyroda i jej zjawiska były przedmiotem kultu i snucia opowieści. Stąd mityczna powieść ciągle jest wznawiana, mit natomiast prześwieca w najmniejszym jej elemencie czyli w pojedynczym słowie, często w postaci danej figury retorycznej. Przykładem takiej jednostki słownej jest „ciemność”.

Częstotliwość i rozmiar tego leksemu wydaje się tak ogromny, że sprawia wrażenie iluzji wyjścia z czasu fizycznego i przejścia w mitologiczny prapoczątek. Analogiczne przykłady można odszukać u Stasiuka, który powieliła to słowo w każdym kontekście, opisując za pomocą tej samej jednostki zarówno człowieka, naturę, jej zjawiska, rzeczy, a nawet uczucia, doświadczenia abstrakcyjne i terminy naukowe. Narratorzy w danych tekstach trwają w nieustannym akcie twórczym, przyjmują rolę Demiurga, siły twórczej jak to miało miejsce w mitycznym początku. Dzieło tworzenia przekłada się teraz na przestrzeń utworów, język artystyczny jest czynnikiem sprawczym. Podmiot piszący zmienia rolę - przyjmuje postać człowieka archaicznego, oddającego kult niepojętej naturze.

Pojawiające się liczne synonimy opisujące najczęściej naturę są wykładnikami nie tylko jej piękna, ale i potęgi, stąd rodzi się potrzeba tworzenia nieskończonych jej przymiotów w postaci słownych ornamentów i ozdobników.

U Schulza i Stasiuka widoczne jest przeplatanie się dwóch ruchów: ekspansji i regresji, przy czym u Stasiuka jest mocniej zaakcentowany ruch zaniku, powrót do pramaterii, u Schulza wegetacje, fermentacje. Ekspansja i związana z nią wegetacja jest ewokacją mitycznej krainy obfitości, biblijnego Kanaanu.

Widoczne u Schulza zatrzymanie czasu widoczne w „Sanatorium pod klepsydrą” pozostaje w sferze snu i marzeń. Stasiuk unieruchamia opisywaną rzeczywistość przy pomocy ciągle powtarzającej się jednostki słownej „nieruchomy” i licznych jej wariantów, stąd w opisywanych światach czas linearny ustępuje na rzecz czasu mitycznego.

„Zmieszanie się sfer” (J, XXXVII), czyli tendencja do częstej animizacji, personifikacji wydaje się być stałą wytyczną metafory Schulza. Artysta sięga oprócz tego po peryfrazę, katachrezę i tzw. martwą metaforę. Animizacja czy też personifikacja pomaga niejako przybliżyć i ułaskawić żywioły, które mogą być jednocześnie przychylne i groźne dla człowieka, wręcz je oswoić albo uczłowieczyć.

Wyeksponowanie sił, często o sprzecznych wektorach jest elementem mityzacyjnym. Wegetacja i rozrost u Schulza, światło u Stasiuka są siłami mitycznymi, jak również regresja i łuszczenie się. Słowa zawierają w sobie energię mityczną.

Peryfrazą wydaje się być jeszcze jedną matrycą retoryczną, którą można odszukać u obu pisarzy. Pojawia się skłonność do „wielokrotnej i rozbudowanej metaforyzacji” (KS, 154) tego samego obiektu czyli mnożenie metaforycznych ekwiwalentów nazwy podstawowej. Przykładem mogą być obrazy jętek w „Dukli”, jaki i komarów w „Wiośnie” Schulza. Kolejne metamorfozy zwykłych owadów czynią świat bardziej liryczny i baśniowy.

Narrator Schulza nie ukrywa wręcz zachwytu, uciążliwe dla człowieka komary stają się przedmiotem artystycznej inspiracji, materia, którą obrabia poetycki język za pomocą kolejnych figur retorycznych.

W obu przypadkach występuje cała masa porównań począwszy od tzw. „porównań prostych”, po rozbudowane i „oddalone” (B, 285).

Bolecki wymienia kilka „kodów tematycznych”, stale powtarzających się w opowiadaniach Schulza (B, 161). Wspólnym kodem tematycznym dla Schulza i Stasiuka jest sztuka czyli słownictwo związane z fotografią, czasem czystym papierem, który ma posłużyć do rysunku, teatrem, malarstwem, architekturą, muzyką. Słownictwo znajdujące się w tym polu semantycznym, opisuje najczęściej rynek, przyrodę, pejzaż, noc.

Przedstawiona rzeczywistość na przestrzeni tekstów „Dukli” i opowiadań Schulza opisany jest nie tylko językiem poetyckim zawierającym element mityczny, ale językiem sztuki, będącej pomostem między *sacrum* a *profanum*.

Zamykająca ten rozdział „Narracja” jest zaledwie szkicem. Problem ten został jedynie nadmieniony, gdyż potrzebuje on niewątpliwie szerszej analizy badawczej, która może stać się tematem odrębnej pracy.

## Zakończenie

Głównym celem dysertacji była analiza twórczości Stasiuka w odniesieniu do zagadnień i problemów obecnych w filozofii i estetyce takich jak: kategoria piękna i brzydoty w ujęciu ontologicznym, metafizycznym i epistemologicznym, ujęcie „Dziennika okrętowego” w problematykę środkowoeuropejską, badanie wybranych utworów w kontekście niekonwencjonalnej biografii artystycznej, jak również nawiązanie do mityzacji Europy Wschodniej z odwołaniem się do prozy Brunona Schulza.

Stąd w rozprawie pojawiła się konieczność przeprowadzenia trzech równoległych analiz w obrębie takich dzieł Stasiuka jak: „Opowieści galicyjskie” (1995), „Dukla” (1997), „Dziennik okrętowy” (2000), „Jadąc do Babadag” (2004).

W utworach tych widoczny jest wspólny kontekst estetyczny, biograficzny, mityczny.

W części pierwszej pracy szeroko rozumiane zjawisko brzydoty zostało ujęte najpierw w kontekście filozoficznym z nawiązaniem do Rosenkranza i Platona z odwołaniem się do wybranych przykładów polskiego pisarza. Przy czym estetyka Stasiuka jest sformułowana *implicite*, zatem można ją dostrzec wyłącznie w kontekście utworów. W tym przypadku zjawisko brzydoty należało potraktować bardzo umownie.

Problem brzydoty jest zjawiskiem złożonym i niejednorodnym przybierającym różne postaci, stąd pojawiła się konieczność jego uporządkowania, aby nie wpaść w pułapkę chaotycznych analiz.

Na płaszczyźnie brzydoty doszło na tyle do głębokiego zróżnicowania, że wpłynęło to również na semantykę tego pojęcia. Proces badawczy został tak zorganizowany, aby podkreślić sposób obchodzenia się pisarza z tym problemem i uwypuklić złożoność tego zjawiska.

Punktem wyjściowym do rozpoczęcia analizy badawczej było odwołanie się do Karla Rosenkranza, który w swojej rozprawie zatytułowanej „Ästhetik des Hässlichen” podniósł brzydotę do kategorii estetycznej.

Pojmowanie estetyki jako idei piękna odnosi się do platońskiej teorii. Ideę można odnaleźć w rzeczywistości fizycznej, jawiącej się w postaci materii, stąd piękno i brzydota wydają się być nierozdzielne i przez to idee piękna nabierają również cech ontologicznych.



Samo pojawienie się brzydoty w kosmosie jest niewątpliwie zagadkowe. Rosenkranz tłumaczy jej obecność powstaniem z pierwszej mgławicy. Tym samym sięga on do prapoczątku, kiedy to przyjęła postać bliżej nieokreślonych substancji z czasem ulegając przeobrażeniom. Stasiuk wspomina również o „pierwotnej substancji mroku” (D, 120), nieustannie wznawia próbę rekonstrukcji momentu, w którym dokonał się akt rozbicia pierwotnej jedności rzeczy. Brzydota w myśleniu Stasiuka nie pozostaje odizolowana od idei piękna.

W jego domysłach byt idealny istnieje na płaszczyźnie wyobrażeniowej i intuicyjnej za pośrednictwem światła i licznych epifanii. Warto dodać, że pisarz nawiązuje również do filozofii gnostyckiej zakładającej jedność wszechrzeczy.

Przestrzeń estetyczna Stasiuka wychodzi spoza ramy świata realnego, stąd nieunikniona była konieczność oddzielenia płaszczyzny rzeczywistości fizycznej, empirycznej, sensualistycznej od abstrakcyjnej w celu przeprowadzenia przejrzystej analizy zjawiska brzydoty.

Analiza badawcza została tak przeprowadzona, aby fenomen brzydoty oddać w formie uporządkowanej, akcentując jednocześnie niejednorodność tego zjawiska, ukrytą w nim treść i przyczyny.

Egzemplifikacje brzydoty zostały poddane pewnej gradacji, począwszy od odrażających i smutnych opisów, a skończywszy na lirycznym ujęciu miejsc niepozornych. Wyostrzeniu uległa również tandeta i kicz, w których można dostrzec przenikania się sfery *sacrum* i *profanum*.

Ujęcie brzydoty jako eskalacji dewastacji, rozkładu, zaniku na przykładzie zdewastowanej toalety publicznej stało się jednocześnie kontaminacją estetyki i epistemologii.

W innym przykładzie brzydota u Stasiuka może oscylować na granicy tragizmu i pewnego zafascynowania. W niekończących się ciągach enumeracyjnych pojawiają się opisy przedmiotów odrzuconych.

Celem przeprowadzonej tu analizy badawczej było pokazanie czegoś zupełnie zaskakującego; a mianowicie podkreślenie wielofunkcyjności przedmiotów już nieużywanych. Osobliwym przykładem takiego swoistego fenomenu są romskie domy w słowackim mieście Krompachy (Jadąc, 283).

Pisarz liryzuje brzydotę, wysubtelnia to, co może wydawać się pospolite i niepozorne - sięga najpierw po wiarygodny opis danego miejsca, a następnie za pomocą figur retorycznych przeobraża przedstawioną rzeczywistość.

Przykładem takiego artystycznego ujęcia brzydoty jest opis pogrążonego w odwilży styczniowego dnia (D, 37), gdzie barwa szara materializuje się, przybiera postać

bliżej nieokreślonego żywiołu, odbierając ontologiczny aksjomat poszczególnym rzeczom, a następnie przenosi się na płaszczyznę dźwięku. Spadające krople deszczu na stare domy w Krośnie wygrywają „meteorologiczny kurant” (D, 38).

Jeszcze inną egzemplifikacją brzydoty są liczne wyliczenia kiczu i tandety. Opisy te zostały pokazane jako reistyczne ujęcie kondycji człowieka na tle zmian historycznych, unifikacji komunistycznej oraz „procesu transformacji” (ZZ, 150) w nowych warunkach społeczno-politycznych. W tym przypadku przedmioty stają się tekstem o wielowarstwowej strukturze, w której to nakładają się kolejno pozostałości po PRL-u, a na te z kolei pierwsze symptomy tandety napływające z zachodniej i wschodniej granicy. Tandeta u Stasiuka przybiera eklektyczny charakter, jest zatem nawarstwieniem brzydoty z różnych epok, przeplataniem się różnych kiczowatych stylów. Widoczne jest to na przykładzie opisu wiejskiego kiosku (OG, 14). Jest to swoista estetyzacja codzienności, w której to ciągi reistyczne są ikonicznym ekwiwalentem zmian społeczno-politycznych.

W innym przykładzie sam pisarz ulega „przeżyciu kiczowatemu” (AB, 51). W opisie zawartości żmigrodzkiego targu (D, 70) widok zwiewnych materiałów przenosi podmiot postrzegający w okres jego dzieciństwa, przywołuje we wspomnieniach postać dziadka.

Narrator „Dukli” swoje postrzeganie estetyczne przenosi wielokrotnie na płaszczyznę abstrakcji. Jego język kształtuje nową materię, deformuje świat i reinterpretuje mity. Dokonuje tego głównie za sprawą tropów stylistycznych, stąd wyłania się przykładowo nieoczekiwany i zdumiewający obraz letniej nocy w postaci ciężkiej kobiety (D, 5).

Niekiedy autor ewokuje abstrakcję za pomocą zmysłów, czego przykładem był obraz małej uliczki w Levoczy, pogrążonej w słonecznym blasku południa (D, 74), abstrakcja nabiera cech ikonicznych. Wieczność obrazowana jest przy pomocy światła padającego na spokojny zakątek miasteczka.

Narrator ucieka się jeszcze do innych zabiegów artystycznych. Buduje on poetykę kontrastu i tak, jak to miało miejsce w manierystycznej poezji baroku – niewidzialność i nieuchwytność można dostrzec na przestrzeni tekstu.

W rozdziale zatytułowanym „Światło w kompozycji `Dukli`” analiza badawcza miała na celu wyeksponować w tym utworze nadrzędną funkcję światła. Utwór ma kompozycję światła, która organizuje przestrzeń utworu na wszystkich jego poziomach.

Pojawia się ono w estetycznym, ontologicznym i epistemologicznym myśleniu podmiotu narracyjnego. Światło nabiera zatem wielu sensów: jest zmysłowe, symboliczne, metafizyczne, tworzy nierozzerwalną całość.

Na poziomie sensualistycznym przybiera ono impresjonistyczny charakter - narrator „Dukli” staje się luministą i nieustannie przygląda się jego zmiennej naturze.

W dualistycznym paradygmacie światło u Stasiuka pozostaje w opozycji jasności i mroku, przy czym ta antynomia nie jest ujęta w klasyczny sposób, wystarczy spojrzeć na okładkę utworu (ilustracja nr 2). Opozycja jasności i ciemności pozostaje tu odwrócona, słońce pozostaje w czerni, jemu przypisywany jest egzystencjalny pesymizm, z za dziwnej figury w barwie czarnej prześwieca światło.

W metafizycznym ujęciu światło jest aksjomatem, pewnikiem tożsamym z bytem idealnym (Platon). W tym prowincjonalnym miasteczku narrator dopatruje się śladów innego bytu w licznych pęknięciach, „szczelinach między wymiarami” (D, 16).

W części drugiej pracy w analizie badawczej został podkreślony aspekt geograficzny przy ewidentnym wyeksponowaniu roli żywiołu akwaticznego na płaszczyźnie kartograficznej, autobiograficznej (tutaj szczególnie autobiografii artystycznej), mitologicznej i estetycznej w „Dzienniku okrętowym”, jak również w „Jadąc do Babadag”. W przypadku „Dziennika okrętowego” woda ma decydujący wpływ na budowę eseju, organizuje ona przestrzeń wypowiedzi artystycznej w specyficzny sposób.

Utwór wydaje się być ciągiem wspomnień i przemyśleń, przywołanych z wypraw pisarza-podróżnika, zapisywanych w nocy podczas deszczu. Pisanie staje się dla niego intertekstualnym wezwaniem, wędrówką po własnych zakamarkach pamięci, wyprawą w poszukiwaniu własnej tożsamości jako mieszkańca tej części kontynentu. U Stasiuka Europa Środkowa pozostaje Europą osobistą, „moją Europą”, widzianą bardzo subiektywnie przy jednoczesnym odniesieniu do esejów Kundery i innych głosów zabranych w tej sprawie, ale w nowym już układzie politycznym. W swym eseju narrator świadomie podejmuje grę z pojęciem Europy Środkowej jako określeniem meteorologicznym akcentując przy tym znajomość tekstów nawiązujących do tej problematyki.

Autor „Dziennika okrętowego” z archaicznym upodobaniem pragnie odnaleźć swoją tożsamość w dorzeczu Dunaju, podkreśla tym samym duchową więź, przynależność kulturową z mniejszym naciskiem na narodowość. Poniekąd przypomina to „Rodzinną Europę”, w której podmiot wyraźnie utożsamia się z Nieważą. W odróżnieniu jednak od Miłosza przestrzeń Stasiuka jest znacznie

wieksza; pisarz wpisuje swoją przynależność do jednej z największych rzek, tym samym definiując się jako mieszkaniec Europy Środkowo-Wschodniej.

Woda dla Stasiuka pozostaje również przedmiotem artystycznej inspiracji. Stasiuk tworzy pejzaż akwaticzny. Pisarza stwierdził, że „kombinacje aury i topografii są niewyczerpane” (Dziennik, 137). Zaobserwować można było ciekawy sposób ujęcia tego żywiołu zarówno na płaszczyźnie dźwiękowej i plastycznej w wertykalnym układzie obrazów.

Jedną z subtelniejszych egzemplifikacji pejzażu akwaticznego jest obraz-wspomnienie, w którym woda i jej dźwięk, nabiera wrażenia świetlistości i drżenia. W tym impresjonistycznym ujęciu przybiera ona barwy określonej palety kolorystycznej. Brakuje czerwieni i jej ocieni.

Widoczne w licznych opisach poidustrialne ruiny w zetknięciu się z tym żywiołem ulegają powolnemu zanikowi, natomiast woda wydaje się oczyszczać krajobraz.

W wyobrażeniu mitycznym pisarza powstała pewna kontaminacja różnych mitów: mitu akwaticznego, powiązanego ściśle z lunarnym i solarnym. Widoczna jest w tekście transformacja mitów solarnych i mitów lunarnych. Ogień, będący w posiadaniu człowieka, jest ekwiwalentem racjonalizmu, postępu technicznego, rozwijającego się przemysłu, który w zetknięciu się z wodą ustępuje. Stasiuk wydaje się podważać znaczenie dorobku cywilizacyjnego, większym zaufaniem jednak obdarza naturę.

W rozdziale zatytułowanym „Odzyskiwanie mitu?” analiza badawcza miała na celu przybliżyć spojrzenie pisarza na mit jako przestrzeń bezpowrotnie utraconą i pokazać próbę jego rekonstrukcji zgodnie z autorskim wyobrażeniem, jak również pokazać rozmiar tego problemu.

Wprowadzający tę problematykę podrozdział „Śladami mitu” miał podkreślić przede wszystkim autorski wysiłek wydobycia go z niepamięci.

W wyobrażeniu pisarza mit ocalał w szczątkowej postaci, mocno zdeformowany i z trudem rozpoznawalny, ciężki do uchwycenia. Mit Stasiuka, specyficznie odbierany i interpretowany albo raczej reinterretowany, jest splotem jego wyobraźni, pamięci sensorycznej, pamięci innych osób, zapomnianych obrazów, zatrzymanych i uwiecznionych przez fotografię Kertésza (ilustracja nr 3).

Jest echem nawarstwiających się opowieści z różnych tradycji o palimpsestycznej strukturze. W poszukiwaniu jego śladów pisarz nieustannie podróżuje w wybrane miejsca.

Spod przestrzeni faktycznej prześwituje geografia mityczna o palimpsestycznej strukturze, odwołująca się do mitu habsburskiego, mitu Galicji,

mitu prywatnej ojczyzny o cechach arkadyjskich, mitu Europy Środkowo-Wschodniej (mojej Europy). Pisarz koncentruje się w ten sposób na „pasie południowym” sięgającym wybrzeża Morza Czarnego.

W przeprowadzonej tu analizie najistotniejsze było wydobycie cech opozycyjnych wybranego terenu z równoczesnym odwołaniem się do innych pisarzy.

Chcąc uniknąć powielania licznych prac, odwołujących się do mitu i stereotypu Galicji, problem ten został jedynie zaakcentowany. W rozdziale „Mit Galicji” punkt ciężkości szkicu został skierowany w stronę nostalgii o cechach Cekanii, tęsknocie za „krainą na granicy mitu i stereotypu” (EW).

Mit Galicji nierozdzielnie koegzystuje z mitem habsburskim. Osoba cesarza wydaje się niejako je spinać i łączyć. Dla Stasiuka Franciszek Józef staje się obiektem swoistej gry z mitem Cekanii.

W tym przypadku kierunek badań został ujęty w kontekście historycznoliterackim z nawiązaniem do włoskiego pisarza Claudio Margisa.

Obaj pisarze, opisując życie rybaków we wsi Sfintu Gheorghe, doszukują się jednocześnie czasów legendarnych, baśniowych, mitycznych, aby w jakiś sposób dać przeciwwagę zmiennym dziejom tych obszarów. Warto dodać, że każdy z nich robi to na swój sposób.

Następnie analiza badawcza miała na celu zaakcentować pierwiastek autobiograficzny pozostający do tej pory na drugim planie. Pokazano tu nietypową biografię artystyczną. Pisarz stwierdził, że źródłem inspiracji twórczej było stare zdjęcie węgierskiego fotografa. Wyprawy pisarza są próbą doszukania się podobnych miejsc, jakie są widoczne na fotografii, pochodzącej z początku ubiegłego stulecia.

Przemierzanie nieznanymi drogami Europy Wschodniej staje się kompletowaniem „wyrwanych” (Jadąc, 12) obrazów z widzianych pejzaży, które z czasem zostają umieszczone w jego tekstach. W jego przestrzeni ikonicznej widoczne jest różnorodne obrazowanie nawiązujące do teorii W.J.T. Mitchella ujętej w „Was ist ein Bild?”.

Obrazy stają się jednak czymś więcej niż tylko szukaniem miejsc pozostających bez zmian od wieków, to przede wszystkim rozpoznanie pisarza jako artysty. Wyłania się podmiot artystyczny, określający swoje „ja” poprzez dobór i opis swych obrazów, pozostających na granicy świata realistycznego i fantastycznego.

W części trzeciej rozprawy ciężar uwagi został przesunięty na obszar mityzacji Europy Wschodniej z odwołaniem się do prozy Brunona Schulza. Nawiązanie do mistrza z Drohobycza to przede wszystkim umieszczenie „Dukli” Andrzeja Stasiuka w kontekście mitu Europy Wschodniej, jak i podtrzymanie dialogu

międzytekstowego. Uchwycenie pewnych podobieństw w aspekcie mitu, dokładniej ujmując: sposobu wyrażenia mitu z nawiązaniem do pejzażu galicyjskiego, wydaje się być szczególnie interesujące i zasługujące na większą uwagę. Nie można tutaj pominąć nieocenionej w tym przypadku pracy badawczej Włodzimierza Boleckiego.

Chcąc podkreślić wąski zakres badań i jednocześnie dać przejrzysty i uporządkowany ciąg niniejszym rozważaniom, które nawiązują do mityzacji Europy Wschodniej, została przywołana twórczość Brunona Schulza z odwołaniem do „Mityzacji rzeczywistości”.

Punktem wyjścia do wyrażenia mitu i jego pokazania jest samo słowo pochodzące z „praojczyzny słownej”(Mr, 334). Powrót do niej jest możliwy za pomocą figur retorycznych, zatem słowa „prężą się nieustannie”, „dążą do odrastania”, „regeneracji” i „uzupełnienia się w nowy sens” (Mr, 334).

Słowo pozostaje w „zawieszeniu” (KS, 34) na granicy świata realnego i rzeczywistości mitycznej.

Zarówno u jednego i drugiego pisarza dostrzega się poszukiwanie mitu, z tym że pojawia się on na zupełnie odmiennych płaszczyznach.

Obaj dążą do odszukania preegzystencjalnej jedności, pierwotnej całości, przy czym owa jedność w każdym przypadku jest inaczej rozumiana. U Schulza słowo pierwotne, u Stasiuka - światło, nieskończoność, jedność pramaterii i idei, mityczny początek.

Rozdziale „Wyrażenie świata w ujęciu kosmogonicznym. Problem czasu” pokazana została próba przybliżenia się do praczasu widoczna u obu autorów.

Obaj pisarze poszukują początku w pierwotnej jedności kosmicznej, w której jeszcze nie było czasu. Stasiuk przywołuje „pierwotny bezczas”, w którym idee istniały nierozłącznie z pramaterią, podkreśla w ten sposób binarny charakter bytu, natomiast w przekonaniu Schulza pozostawione ślady pierwotnego słowa w języku potocznym są „ułamkami rzeźb i posągów bogów” (Mr, 335), przechowujących pamięć mitów, „fragmentów dawnych i wiecznych historii” (Mr, 335).

Wspólnym mianownikiem w obu przypadkach pozostaje jednak widoczna tendencja do wycofywania się za pomocą języka poetyckiego, aby w ten sposób wyłamać się z czasu fizycznego. Metaforyczne ujęcie czasu w postaci „łuszczenia się” jest widoczne zarówno u jednego jak i drugiego.

Kolejnym zabiegiem, mającym na celu zbliżenie się do czasu mitycznego, w przypadku Stasiuka bardziej mitycznego obrazu początku, jest podkreślenie jego cykliczności.

Przeprowadzona tu analiza badawcza miała przede wszystkim pokazać widoczną zbieżność rozpoznania mitu w materii. Mit pojawia się w brzydocie, jest obecny w Drohobyczu i Dukli, czyniąc z „nieolimpijskich bytów” nowe jakości.

W rozdziale „Wspólny kontekst” głównym punktem ciężkości analizy porównawczej było pokazanie Drohobycza i Dukli na tle pejzażu galicyjskiego.

U Stasiuka widoczna jest wyraźna nostalgia za utraconym obrazem staromodnych miasteczek, mikroświatów galicyjskich, jakim był dla Schulza Drohobycz.

W małej Dukli można dopatrzeć się pewnych reminiscencji Drohobycza. Wystarczy spojrzeć na opisy rynku dukielskiego czy drohobyckiego w porze letniej czy zimowej i zobaczymy, że zachowanie ludzi będzie bardzo podobne. Nieodłącznym elementem drohobyckiego i dukielskiego świata na trwałe wplecionym w pejzaż galicyjskich przestrzeni jest pustka. Jest ona zjawiskiem na pograniczu estetyki i metafizyki, dającym się uchwycić głównie za pomocą barwy, ciszy, żywiołów.

W podrozdziale zatytułowanym „Iluzja teatru?” zostało podkreślone dość nietypowe zjawisko - przedstawienie rzeczywistości prowincjonalnych miasteczek i otaczającej ich przyrody językiem teatru. Tak powstała przestrzeń zbliża się do przestrzeni sakralnej, przestrzeni świętej, którą zajmuje scenografia.

Schulzowskie miasto wydaje się przypominać scenę teatralną, która wciąż się zmienia.

Powstaje zatem nowe spojrzenie na teatr, „wielkie teatrum” (Republika marzeń, FP, 309) należące do natury. „Błękitnooki” (Republika marzeń, FP, 308) jest reżyserem wspaniałych widowisk złożonych z żywiołów i zjawisk przyrody. U Stasiuka pojawia się podobna figura: „błękitna, bezkresna źrenica” (D, 125), niemniej jednak takie ujęcie rzeczywistości pojawia się rzadziej niż ma się to u Schulza.

Nie sposób wyobrazić sobie Drohobycz bez słynnych sklepów cynamonowych, stanowiących istotny punkt topograficzny miasteczka. U Stasiuka, tym razem w „Jadąc do Babadag” pojawiają reminiscencje sklepów cynamonowych. Nocna pora, przypadkowe odkrycie samych sklepów i niejako pewne wtajemniczenie w zwyczaj handlowców albańskich, zagadkowe przedmioty, ich egzotyczność stanowią podobieństwa.

W rozprawie wyeksponowane zostało pewne podobieństwa w uchwyceniu przyrody. W „Święcie wiosny” (D, 98) widoczne jest dopisanie obrazu.

W obu przypadkach wiosna pojawia się w miejscach omijanych. W opisie żabiego skrzeku można dopatrzeć się podjęcia dialogu z Schulzem, którego narrator opowiadania „Wiosna” marzy o obrazie żab (Wiosna, SPK, 149).

W rozdziale „Sytuacje archetypiczne” przeprowadzona analiza miała uchwycić wspólne elementy w odniesieniu do prastarych wzorców, stanowiących nierozłączny element Schulzowskiego i Stasiukowego świata. Pierwszą egzemplifikacją jest dom, przedstawiony jako miejsce bezpieczne, schronienie przed zagrażającymi człowiekowi żywiołami, co można dostrzec w opowiadaniu „Wichura”, u Stasiuka - „Za progiem”.

Pewne reminiscencje widoczne są również w powielaniu patriarchalnego wzorca. Zbieżność rysów postaci dziadka narratora „Dukli” i ojca Józefa wydaje się być niezwykle ciekawa.

W „Dukli” pojawiają się echa dwóch opowiadań Schulza: „Księgi” i „Mój ojciec wstępuje do strażaków”. W motywie księgi można doszukać się podjęcia wątku Schulzowskiej Księgi zdegradowanej tym razem do roli manifestu komunistycznego, stąd książka, szpargał przetrwał pod zupełnie nową postacią.

W ostatnim przykładzie przytoczony topos labiryntu stał się przedmiotem studium badawczego, mającego głównie podkreślić motyw dobrowolnego błędzenia i traktowanie tego doświadczenia jako przygody.

U Schulza błędzenie jak zauważył to Jarzębski odbywa się również na „niecodziennych przestrzeniach błędzenia” (J, 125), jakimi są stronice „Księgi-szparału”, „markownika Rudolfa”, u Stasiuka są to mapy, pozostawione banknoty, drobne monety z podróży, rachunki z knajp, fotografie.

W rozdziale „Język Schulza i Stasiuka” przeprowadzona analiza dwutorowa miała wykazać pewne podobieństwa między Schulzem i Stasiukiem na płaszczyźnie języka artystycznego.

Poetyka Schulza i Stasiuka w pewnych miejscach jest podobna. W obu przypadkach najistotniejsze tutaj było potwierdzenie obecności mitu w omawianych figurach stylistycznych i tym samym wkroczenie w przestrzeń świata mitycznego.

Analiza figur retorycznych została rozpoczęta od *repetitio* czyli powtórzenia.

Przeprowadzona analiza zawężona została do słowa „czarny” i jego licznych wariantów, powtarzających się na przestrzeni wszystkich tekstów. Częste występowanie tego leksemu nie jest przypadkowe - czerń jest istotnym elementem pejzażu mitycznego, wprowadza ona w pierwotną jedność prapoczątku.

„Czerń” w formie czasownikowej to podkreślenie regresji, „czernieć” jest w tym przypadku synonimem wycofywania się do mitycznego początku, natomiast jako rzeczownik przybiera postać substancji, tworząc nieokreślony byt o zatartych konturach o cechach nieokreślonego żywiołu. U Stasiuka „czerń ciągnie się



w nieskończoność” (D, 121), u pisarza z Drohobycza jest czymś bardzo nieuchwytnym i ekspansywnym.

Powtórzenia u Schulza i Stasiuka przyjmują postać zaklęcia i rytuału (M, 101), nadają tekstom pewnej melodyjności i jednocześnie stawiają podmiot mówiący w roli „narratora archaicznego”.

Prawdziwy nawał powtórzeń jawi się na płaszczyźnie semantycznej na przykładzie poliptotonu i plope. „Kontaminacja poliptotonu i plope” (B, 47) jest podstawową figurą semantyczną tekstu zarówno Schulza, jak i Stasiuka. W obu przypadkach pojawiają się słowa-klucze: „noc”, „rynek”, „światło”, które jednocześnie pełnią funkcję organizującą te utwory. Jednostka leksykalna „czarny”, pojawia się regularnie w określonym rytmie, pełniąc rolę aksjomatu mitycznego.

Mit prześwieca w najmniejszym elemencie ciągle wznawianej opowieści, czyli w pojedynczym słowie, często w postaci danej figury retorycznej. Przykładem takiej jednostki słownej jest również „ciemność” powtarzająca się u Schulza nagminnie. Rozmiar tego leksemu wydaje się tak ogromny, że sprawia wrażenie iluzji wyjścia z czasu fizycznego i zatrzymania się w początku mitologicznym”.

Dochodzi wówczas do zjawiska „polifunkcjonalności semantycznej” (B, 266) czyli do swoistej ekspansji słowa, przy jednoczesnym „pozbawienia go ostrości znaczeniowej” (B, 266) i suwerenności. Narrator, sięgając w ten sposób po trop stylistyczny, trwa w nieustannym akcie twórczym. Dzieło tworzenia przekłada się teraz na przestrzeń utworów, język artystyczny staje się czynnikiem sprawczym.

Artysta może przyjąć również kolejną rolę - postać człowieka archaicznego, oddającego kult niepojętej naturze. Pojawiające się ciągi kontekstowych synonimów są, wykładnikami jej potęgi i piękna, stąd pojawia się chęć tworzenia nieskończonych jej przymiotów w postaci słownych ornamentów i ozdobników.

„Metafora” wydaje się być równocześnie kluczem, elementem i rozpoznaniem rzeczywistości mitycznej.

U obu pisarzy widoczny jest wewnętrzny ruch metafory czyli dialektyka regresji i ekspansji. Wyeksponowanie sił, często o sprzecznych wektorach jest elementem mityzacyjnym. Wegetacja i rozrost u Schulza, światło u Stasiuka są siłami mitycznymi, jak również regresja i łuszczenie się. Słowa zawierają w sobie energię mityczną.

Figura retoryczna może również odwrócić realny porządek rzeczy. Wówczas odbiorca widzi świat „jakby po raz pierwszy” (Viktor Škovskij) jak przystało na rozpoznawania świata w mitycznym aspekcie. Stąd pisarze sięgają po efekt *ostranienija*.

Na przykładzie licznych peryfraz widoczna jest skłonność do „wielokrotnej i rozbudowanej metaforyzacji” tego samego obiektu czyli mnożenie metaforycznych ekwiwalentów nazwy podstawowej. Materia może stać się również przedmiotem artystycznej inspiracji, w której ukryty jest mityczny potencjał sił twórczych.

Figurą retoryczną zamykającą ten ciąg rozważań jest *comparatio* czyli porównanie.

Porównania występują także jako rozwinięcie cech danego obiektu, motywując odbiorcę do użycia odrębnego klucza pozwalającego jednocześnie otworzyć mityczny wymiar świata.

Przedstawiona rzeczywistość na przestrzeni tekstów „Dukli” i opowiadań Schulza opisana jest językiem poetyckim zawierającym element mityczny. Poetyckie słowo, w obu przypadkach liczne figury retoryczne, wprowadzają czytelnika w rzeczywistość mityczną.

Zamykający ostatnią część pracy rozdział „Narrator” jest jedynie szkicem orientacyjnym. Niemniej jednak również i na płaszczyźnie narracji można wydobyć pewne paralele. Bolecki zauważył u Schulza tzw. „swoiste falowanie narracji” (B, 258) jak również „migotliwość roli narratora” (B, 258). Podobnie się rzecz ma u Stasiuka.

W zamykających tę pracę wnioskach i uwagach warto podkreślić, że w pracy zostały poddane analizie problemy trudne i omijane przez wielu badaczy. Warto nadmienić, że jest to pierwsza rozprawa badająca w ten sposób twórczość tego pisarza. Spojrzenie na przedstawioną rzeczywistość i jej zjawiska tym razem w aspekcie estetycznym i mitycznym pozwoliły w zupełnie inny sposób spojrzeć na wybrane utwory Andrzeja Stasiuka. Nie sposób było ominąć i nie omówić ciekawej, wręcz zaskakującej kompozycji takich utworów jak: „Dukla” i „Dziennik okrętowy”. Inspiracja Brunonem Schulzem to nie tylko potwierdzenie wybitnego kunsztu pisarskiego mistrza z Drohobycza, ale ujmujące patrzyenie Stasiuka na prowincjonalny, małomiasteczkowy, bardzo niepozorny świat.

Andrzej Stasiuk jest pisarzem wyjątkowym, o dużej wrażliwości artystycznej, wyróżniającym się z pośród wielu współczesnych artystów ze względu na oryginalność poruszanej w dziełach problematyki oraz sposobu jej ujęcia. Utwory pisarza są ciągiem nieustannych refleksji natury ontologicznej, epistemologicznej, metafizycznej, egzystencjalnej z odniesieniem się do mitu.

Twórczość Stasiuka wydaje się być tematem niewyczerpanym.

Z całą pewnością można pokusić się na szereg ciekawych analiz. Przede wszystkim warto przypatrzeć się dokładniej narratorowi w utworach Stasiuka. Problem ten, jak

już wspomniałam, zasługuje na większą uwagę. Niewątpliwie ciekawą pracą byłaby bardzo gruntowna analiza figur retorycznych tym razem w aspekcie filozofii gnostyckiej, której pierwiastki występują nie tylko w twórczości Stasiuka, ale również i Schulza. Pozostając w problematyce języka obu pisarzy można przeprowadzić analizę badawczą z punktu widzenia szeroko dziś rozumianej kultury postmodernistycznej.

Niezwykle interesującą pracą byłaby analiza porównawcza wybranych utworów tego pisarza z twórczością pisarzy mu współczesnych takich jak na przykład: Olga Tokarczuk, Piotr Szewc czy Jurij Andruchowycz.

„Jadąc do Babadag“ wydaje się być utworem bardzo bogatym w różną problematykę. Pewną kontynuacją tego utworu jest „Fado” nawiązujące także do „literatury topograficznej”. Nie jest to jednak opowieść o Portugalii. Narrator zaraz po przekroczeniu albańskiej granicy słyszy w radio nostalgiczne fado, spogląda na ten odległy kraj z drugiego krańca Europy i doszukuje się pewnych analogii między Albanią a Portugalią:

Pomyślałem sobie wtedy, że Portugalia jest w pewnym sensie podobna do Albanii. Tak samo leży na skraju lądu, na skraju kontynentu i na końcu świata. Oba kraje wiodą swoje nierealne żywoty poza głównym nurtem dziejów i zdarzeń<sup>215</sup>.

Dwa przeciwległe jego krańce kontynentu stanowią jednocześnie pewne podobieństwa. Kraje te wydają się mieć peryferyjny charakter ze względu na swoje położenie. Na nich nie koncentruje się ogólna uwaga, pomijane skazane są na zapomnienie. Przypominamy sobie o nich, kiedy znajdujemy się na krańcach europejskich. W „Fado” pojawiają się identyczne motywy jak w utworach wcześniejszych. Można odnieść wrażenie, że poszczególne fragmenty z „Dukli”, „Dziennika okrętowego” czy „Jadąc do Babadag“ są wplatane w tekst „Fado”. Utwór ten stanowi dopełnienie napisanych już wcześniej tekstów. Wystarczy tu wspomnieć opowiadanie zatytułowane „Ciało ojca”: „Przyszli obejrzyć jego ciało, bo to jest rzecz pewna jak dotyk, który działa w ciszy i ciemności” (D, 88). Jeszcze raz pojawia się nawiązanie do Dukli i pielgrzymki papieża. Wówczas to podkarpackie miasteczko staje się centrum plebejskiego święta. W „Fado” narrator nazywa papieża „Plebejskim Królem”: „No więc Dukla to było jego królestwo. W końcu Wadowice, z których wyruszył w świat, były tylko trochę większe. Jarmarczność mieszała się z doniosłością, a dym kadzidła z dymem pieczonej na rusztach kiełbasy (Fa, 146). „Fado” podobnie jak „Dziennik okrętowy” czy „Jadąc do Babadag“ jest utrzymane w

---

<sup>215</sup> A. Stasiuk, „Fado”, s. 49.

podobnej narracji, pełnej „topograficznych odniesień” (Mar, 539). Jadąc przez południową Europę narrator „Fado” wciąż poszukuje podobnych miejsc, jak to miało miejsce we wcześniejszych utworach. Pojawia się również konsekwentne nawiązanie do mitu Galicji i apologia kartografii: Tu z pomocą narratorowi przychodzi stara Austro–Węgierska mapa komunikacyjna z 1900 roku: „Trzeba jednak starej, rozpadającej się w rękach mapy, by gdzieś na pograniczu dawnej Galicji i Królestwa Węgierskiego taki cud odnaleźć”(Fa, 37). „Moja mapa natomiast, jak zresztą każda stara mapa, ocala świat, a jednocześnie pokazuje jego rozpad, jego przemijanie”(Fa, 38) Narrator sięga często po „topograficzny opis” podobnie, jak w utworach wcześniejszych. Ciągi myślowe są urywane, porzucone i pojawiają się ponownie tworząc meandryczną narrację, które są wykładnikami Stasiukowych podróży. Pojawia się eseistyczny styl, wypowiedzi często stylizowane są na nutę gawędziarską.

Nie zmienia się topograficzna perspektywa. Cały czas pojawiają się intertekstualne kontynuacje nawiązań do literatury środkowoeuropejskiej. Narrator przytacza znaną wypowiedź Josefa Kroutvora<sup>216</sup> czy osobę Danila Kiša (Fa, 29-34). Dla przykładu pojawiają się kolejne egzemplifikacje obrazów środkowoeuropejskich zapamiętanych z podróży przypominających się w deszczu, zapisywanych w środku nocy (Fa, 14), (Fa,17), jak to miało miejsce w „Dzienniku okrętowym”. Jako mieszkaniec tej części kontynentu ja piszące odczuwa „środkowoeuropejską samotność”(Fa, 28), Wspomina również o: „samotności postwielkomorawskiej, samotności postjagiellońskiej, samotności postaustro–węgierskiej, postjugosławiańskiej, postkadeelowskiej”(Fa, 28). Zatem samotność mieszkańca Europy Środkowej ma charakter nie tylko wielopostaciowy i heterogeniczny, ale przede wszystkim palimpsestyczny.

Narrator „Fado” stosuje wymiennie kluczowe określenia: „Europa Środkowa, Południowa, Wschodnia – w każdym razie ta gorsza” (Fa,25) przypisując jej drugorzędny charakter. W topograficznych rozważaniach pojawiają się „nowi Europejczycy”(Fa, 82). Tutaj narrator wydaje się unikać starej polemiki odnośnie „Środkowej” czy też „Wschodniej Europy”. Rezygnuje z niej i operuje nowym terminem „nowych Europejczyków”. „Nowi Europejczycy” przemieszczają się po całym kontynencie. Im przypisana jest ruchliwość i barbarzyńskość obyczajów, nawyków, rytuałów. „Stara Europa” wydaje się być nieruchoma. Widoczne są

---

<sup>216</sup> „Sinistra nie daje mi spać. Zwłaszcza, gdy pada deszcz. 'Europa Środkowa jest pojęciem zrozumiałym tylko meteorologów', w: A. Stasiuk, tamże, s. 16.

kolejne próby określenia poszczególnych części kontynentu: Europa Zachodnia, czyli stara Europa” i jej „młodsza siostra”(Fa, 86). Wschód Europy(Fa, 94) pojawia się jeszcze raz. Ta niekonsekwencja ma swoje uzasadnienie. Stosowanie na przemian wykluczających się określeń dla tej części Europy pokazuje złożoność tego problemu, i pewne trudności w zastosowaniu adekwatnej terminologii. Zatem dyskusja na temat Europy Środkowej dla Stasiuka pozostaje w dalszym ciągu otwarta. „Tutaj -`na wschód od Zachodu”” jest przestrzenią wyjałowioną i opustoszałą. Pisarz pozostaje sobie wierny, również i tu za wszelką cenę pragnie unikać historii, która jest dla niego zbyt bolesna. Wysiłek nawiązania do historii wręcz go zniechęca: „Mieszkaniec tych stron ogląda się wstecz i minionych kilkadziesiąt lat widzi jako pasmo klęsk, zrad i krwawych eksperymentów na żywym organizmie społeczeństw. Mieszkaniec tych stron ogląda się za siebie i nie znajduje niczego, na czym mógłby się wesprzeć. Przeszłość została skradziona, spustoszona i zbrukana. Jeśli można coś dostrzec w przeszłości, to najwyżej legendy, mity albo anachroniczne idee, które gdzie indziej wyszły już z użycia”(F, 94). Co ciekawsze narrator „Fado” w globalizacji dostrzega szansę zatarcia ostatecznie granic między Wschodem i Zachodem:

Potem i Fiat, i Ford znikną, zniknie nawet Nokia i nastaną ich przyszłe, doskonalsze wcielenia, do których będziemy się modlić, prosząc o pociechę i nadzieję. Bardzo możliwe, że właśnie w ten sposób Zachód połączy się ze Wschodem<sup>217</sup>

Andrzej Stasiuk jest bez wątpienia jednym z najciekawszych pisarzy współczesnych, który ciągle się rozwija i zmienia. Pierwszy jego utwór, który zwrócił na siebie uwagę „Mury Hebronu” (1992), jest opisem życia więziennego i panujących w nim reguł, zupełnie inne problemy przedstawione są w późniejszej „Dukli” czy „Dzienniku okrętowym”.

Liczne nagrody i nominacje potwierdzają, że jest to artysta wyjątkowy nie tylko dla literatury polskiej, ale i europejskiej. Pisarz otrzymał literacką nagrodę Nike w 2005 za „Jadąc do Babadag”, Adalbert-Stifter-Preis, Międzynarodową Nagrodę Literacką Vilenica przyznawaną przez Związek Pisarzy Słoweńskich (2008). We wrześniu 2009 ukaże się kolejna książka pisarza.

---

<sup>217</sup> A. Stasiuk, tamże, s. 97.

## Wykaz skrótów

- [AB] Andrzej Banach, *O kiczu*  
[ABg] Arkadiusz Bałajewski, Mit Galicji a idea 'mojej Europy'  
[AZ] Andrzej Zieniewicz, Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej  
[B] Włodzimierz Bolecki, Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym  
[CM] Claudio Margis, *Dunaj*  
[D] Andrzej Stasiuk, *Dukla*  
[Dziennik] Andrzej Stasiuk, *Dziennik okrętowy*  
[E] Umberto Eco, *Historia brzydoty*  
[EW] Ewa Wiegandt, Austria Felix czyli o micie *Galicji* w polskiej prozie współczesnej  
[F] Fickowski Jerzy, Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu  
[Fa] Andrzej Stasiuk, *Fado*  
[FP] Bruno Schulz, *Fragments prozy*  
[HS] Herta Schmid, Gleitmetapher, Scheinkausalität und theatralisches 'als ob' in Bruno Schulz 'Wichura'  
[J] Jerzy Jarzębski, *Schulz*  
[Jadąc] Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*  
[KS] Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości o paradoksach w twórczości Brunona Schulza*  
[KSt] Ksztof Stępnik, *Filozofia metafory*  
[M] Tomasz Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*  
[Goll] Mirjam Goller, 'Die Melancholie der Peripherie umarmte uns wie die allerbeste Geliebte' Metaphysische Geographien in Andrzej Stasiuks Logbuch  
[Mar] Magdalena Marszałek, *Pamięć, meteorologia oraz urojenia*". *Środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka*  
[Marsz] Magdalena Marszałek, *Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk*  
[MPK] Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*  
[Mr] Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*  
[OG] Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*  
[Prun] Christian Prunisch, 'Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej': Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur"  
[SC] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*  
[SM] Stefan Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*  
[SPK] Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*  
[SU] Stanisław Uliasz, *Kresy jako przestrzeń kulturowa, w: Kresy pojęcie i rzeczywistość*  
[VŠ] Viktor Škovskij, *O teorii literatury*  
[WT] Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*  
[Y-FT] Yi – Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*  
[ZZ] Zygmunt Ziątek, *Przestrzeń i pamięć*

# Bibliografia

## Podmiotowa:

Stasiuk, Andrzej Dukła, Czarne 1999.

Dziennik okrętowy, [w:] J. Andruchowycz, A. Stasiuk, Moja Europa Wołowiec 2001.

- Opowieści galicyjskie, Wołowiec 2001.
- Jadąc do Babadag, Wołowiec 2004.
- Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej), Wołowiec 1998.
- Fado, Wołowiec 2006.

Bruno Schulz, Sklepy cynamonowe, [w:] Proza, Kraków 1973.

- Sanatorium pod Klepsydrą, [w:] Proza, Kraków 1973.
- Fragmenty prozy, [w:] Proza, Kraków 1973.
- Mityzacja rzeczywistości, [w:] Proza, Kraków 1973.

## Przedmiotowa:

Andruchowycz, Jurij, Środkowoeuropejskie rewizje [w:] J. Andruchowycz, A. Stasiuk, Moja Europa, Wołowiec 2001.

Arystoteles, Metafizyka, przeł. Kazimierz Leśniak, Warszawa 1983.

Św. Augustyn, Wyznania, tłumaczył oraz wstępem i kalendarium opatrzył Zygmunt Kubiak, Kraków 1996.

Bańkowski, Andrzej, Etymologiczny słownik języka polskiego, Warszawa 2000. Banach, Andrzej, O kiczu, Kraków 1968.

Bagłajewski, Arkadiusz, Mit Galicji a idea 'mojej Europy', [w:] Kresy – dekonstrukcja pod red. K. Trybusia, Poznań 2007.

Bagłajewski, Arkadiusz, Schulz i proza lat dziewięćdziesiątych, [w:] W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003 (właśc. 2004).

Barańczak Stanisław, Twarz Brunona Schulza, [w:] Tablica z Makondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze, Londyn 1990.

Barthes, Roland, Mit i znak, Warszawa 1970.

Barker, Chris, Studia kulturowe. Teoria i praktyka, przekł. Agata Sadza, Kraków 2005.

Benjamin, Walter, Mała historia fotografii, [w:] Twórca jako wytwórca wybór H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

Białoszewski, Miron, Ballada krośnieńska, [w:] Obroty rzeczy, Warszawa 1987.

Błoński Jan, Góry, ludzie i upiory, „Gazeta o Książkach” 1995, nr 12.

- Świat jako księga i komentarz [w:] Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

Bolecki, Włodzimierz, Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, Kraków 1982.

Schulz nazywanie nienazywanego, „Teksty” 1979, nr 68.

Bonowicz, Wojciech, Na południe, „Tygodnik Powszechny”, 1995 nr 52/53.

Bonusiak Włodzimierz, Drohobycz miasto wielu kultur, Rzeszów 2005.

Budziński, Wiesław, Miasto Schulza, Warszawa 2005.

Burkot, Stanisław, Literatura polska w latach 1939-1999, Warszawa 1998.

Brückner, Aleksander, Słownik etymologiczny języka polskiego, Warszawa 1974.

Burska, Lidia, Zaleski, Marek, Maski współczesności, Warszawa 2001.

- Campbell, Joseph, Potęga mitu, Kraków 1994.
- Cassirer, Ernst, Esej o człowieku, Warszawa 1998.
- Cichoń, Tomasz, O honorze, namiętnościach i twardych ludziach, „FA-art” 1996, nr 1.
- Chwin, Stefan, Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia, w: Romantyczna przestrzeń wyobraźni, Bydgoszcz 1989.
- Czapliński, Przemysław, Gnostycki traktat opisowy, „Kresy” 1989, nr 1.
- Ślady przełomu: o prozie polskiej 1976-1996, Kraków 1997.
- Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości, Kraków 2003.
- Czapliński, Przemysław, Śliwiński, Piotr, Literatura Polska 1976-1998. Przewodnik po prozie, Kraków 1999.
- Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia, [w:] Nuda w kulturze, Poznań 1999.
- Czapliński Przemysław, Leciński Maciej, Szybowicz Eliza, Warkocki Błażej, Kalendarium życia literackiego 1976-2000, Kraków 2003.
- Czyżak Agnieszka, Odkryć Babadag, „Polonistyka” 2005, nr 3.
- Dłuski, Stanisław, Ziarno gorczycy i światło Dukli, „Nowa okolica poetów” 1998 (1).
- Blizny, rozpryski duszy, zapiski na marginesie prozy Andrzeja Stasiuka, „Kwartalnik Artystyczny” 1998 (3).
- Dor, Milo, Mitteleuropa, Mythos oder Wirklichkeit, Salzburg 1996.
- Dulęba, Władysław, Wstęp do: 'Król Orfeji i inne ballady szkockie i angielskie', Kraków 1984.
- Dzień, Mirosław, Mitologia milczenia, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 3 (47).
- Eco, Umberto, Historia brzydoty, przeł. J. Czaplińska, Poznań 2007.
- Głowacka, Dorota, Wzniosła tandeta i `simulacrum`: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Grynberg, Henryk, Świat według Stasiuka, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 7.
- Grupiński Rafał, Kiec Izolda, Niebawem spadnie błoto, Poznań 1997.
- Gerd, Heinz – Mohr, Lexikon der Symbole, München, 1992.
- Goller, Mirjam, „Die Melancholie der Peripherie umarmte uns wie die allerbeste Geliebte', Metaphysische Geographien in Andrzej Stasiuks Logbuch“ [w:] Exklusion, Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts, München 2006.
- Gołaszewska, Maria, Zarys estetyk, Warszawa, 1985.
- Estetyka współczesności, Kraków, 2001.
- Gryszkiewicz, Bogusław, Ironia i mistycyzm, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3.
- Fiałkowski, Tomasz, Stustronicowy epos, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 51.
- Fickowski, Jerzy, Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu, Warszawa 1992.
- Fiut, Aleksander Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem, Kraków 1999.
- Fouault Michel, Inne przestrzenie przeł. A. Rejniak-Majewska [w:] „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96).
- Frankowiak, Anita, Środkowoeuropejska świadomość przestrzeni w prozie Andrzeja Stasiuka [w:] „Polonistyka” 2008, Mińsk 2009.
- Stasiukowe Miscellanea, [w:] „Fraza” 2003, Nr 1-2.
- Desakralizacja egzystencji w prozie Stasiuka [w:] 2005, nr 1-2.
- Haupt, Zygmunt, Stypa, w: Pierścień z papieru, Czarne 1999.
- Ingarden, Roman, O dziele literackim, Warszawa 1960.
- Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie Andrzej Tyszczyk, Kraków 2005.
- Jančar, Drago, Brioni. Und andere Essays, Wien Bozen 2002.
- Iwasiuk, Inga, Mozół postindustrialu (A. Stasiuk: Jadąc do Babadag), „Nowe Książki” 2004, nr 9.
- Jarzębski, Jerzy, Wstęp do Bruno Schulz 'Opowiadania. Wybór esejów i listów', Wrocław 1989.
- Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza, [w:] Powieść jako autokreacja, Kraków – Wrocław 1984.
- Apetyt na przemianę, Kraków 1997.
- Schulz, Wrocław 2000.
- Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji, [w:] Codzienne, przedmiotowe, cielesne Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku, pod red. Hanny Gosk, Warszawa 2002.
- Januszajtis, Andrzej, Lange, Andrzej, Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich, Wydawnictwo Naukowo- Techniczne Warszawa 1987.
- Jastrun Mieczysław, Poza rzeczywistością historyczną „Kuźnica” 1945, nr 1.
- Kaliszewski, Wojciech, Podróże do Dukli, „Więź” 1998, nr 2.



- Kołakowski, Leszek, Obecność mitu, Wrocław 1994.
- Kozicka, Dorota, Podróże Dyzia Marzyciela, „Dekada Literacka” 2005, nr 6.
- Klejnocka, Katarzyna, Reszta tomu kontra ‘Dukla’ – 19:0, „Kwartalnik Artystyczny” 1998, nr 3.
- Klejnocki Jarosław, Jerzy Sosnowski, Chwilowe zawieszenie broni, Warszawa 1996.
- Kłosiński Krzysztof, Wokół historii maniaków. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992.
- Kroutvor, Josef, „Europa Środkowa: anegdota i historia, Izabelin 1998.
- Kundera, Milan, Die Tragödie Mitteleuropas, [w:] E. Busek / G. Wilfinger, Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents, Wien 1986.
- Kurkowska, Halina, Stylistyka polska, Warszawa 1959.
- Lachmann, Renate, Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Bruno Schulza, przeł. J. Balbierz, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Legeżyńska, Anna, Albo kicz, albo śmierć, „Polonistyka” 1995, nr 8.
- Madejski, Jerzy, 'Rozpierzducha'(A. Stasiuk: Podróż do Babadag), „Pogranicza” 2004, nr 4.
- Marszałek, Magdalena, „Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk”, [w:] Katrin Berwanger/Peter Koster (Hg.), Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache, Frankf./M. 2005.
- Pamięć, meteorologia oraz urojenia. Środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka, [w:] Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres polonistyki zagranicznej, red. M. Czermińska, K. Meller i P. Fliciński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
- Margis, Claudio, Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur, Salzburg 1966. Dunaj, Warszawa 1992.
- Miller, J. Hillis, Topographies, Stanford 1995.
- Miłosz Czesław, Rodzinna Europa, Warszawa 1990.
- Świadectwie poezji. Sześciu wykładach o dotkliwości naszego wieku, Kraków 2000.
- Mitchell, W.J.T., Was ein Bild ist?, Bohn 1990.
- Mizerkiewicz, Tomasz, Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” , Poznań 2001.
- Moles, Abraham Andre, Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.
- Morawski, Stefan, O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej, [w:] Estetyczne przestrzenie współczesności, pod red. Anny Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1996.
- Nawrocki, Michał, No wiec Dukla. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka, „Dekada literacka” 1998 (4).
- Niewiadomski, Andrzej, Niewypełniony mit. O tropach Schulzowskich w prozie Stasiuka, [w:] W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, pod red. M. Kitowskiej Łysiak, W. Panasa, Lublin, 2003.
- Nowacki, Dariusz, Dukla kontra reszta tomu – 1: 0, „FA-art” 1997, nr 4.
- Olchanowski, Tomasz, Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza, Białystok 2001.
- Orski, Mieczysław, Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury polskiej lat 90.), Wrocław 1997.
- Ut pictura poesis, „Odra” 1998, nr 6.
- Orzeszkowa, Eliza, Nad Niemnem, Warszawa 1957.
- Ostaszewski, Robert, Podróże Andrzeja Stasiuka, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29.
- Parandowski, Jan, Mitologia, Poznań 1990.
- Peiper, Tadeusz, Tędy. Nowe usta, Kraków 1972.
- Pieczara, Marek, Na cztery ręce, „Nowe Książki” 2000, nr 10.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Poznań 1998.
- Platon, Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw, Warszawa 1958.
- Uczta; Eutyfion; Obrona Sokratesa; Kirton; Fedon przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył Władysław Witwicki, Warszawa 1957.
- Pytko, Tomasz, Stasiuk – fotograficzny kameleon, „Fraza” 2003 (1-2).
- Podraza-Kwiatkowska, Maria, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków 1975.
- Promiński, Marian, Sanatorium poza Styksem, [w:] Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje, Kraków 1977.
- Prunitsch, Christian, „'Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej': Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur“ [w:] Zeitschrift für Slawistik, Band 50, 2005.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz, Fałsz, zawiść..., [w:] Poezje, seria I, 1891.

- Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej, [w:] Poezje, seria II, 1894.
- Przyboś Jan, Cały Schulz, [w:] Sens poetycki, t. 2., Kraków 1967.
- Rewer, Ewa, Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnej miasta”, TAIWPN Universitas Kraków 2010.
- Ricoeur, Paul, The rule of metaphor, London 1978.
- Rosenkranz, Karl, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853.
- Rusinek, Wojciech, Jadąc do Gdziekolwiek (Andrzej Stasiuk – ‘Jadąc do Babadag’), „Studium” 2004, nr 4/5.
- Rzepińska, Maria, Historia koloru w malarstwie europejskim, Warszawa 1989.
- Sandauer, Artur, Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu), [w:] Wstęp do 'Prozy Brunona Schulza', Kraków 1973.
- Scham, Simona Michael, Landscape and memory, New York 1995.
- Schmid, Herta, Gleitmetapher, Scheinkausalität und theatralisches ‘als ob’ in Bruno Schulz ‘Wichura’ (Der Sturmwind), „Zeitschrift für Slavische Philologie“ Band 60. Heft 2. 2001, Universitätsverlag C. Winter Heiderberg.
- Sizeranne, de la Robert, Czy fotografia jest sztuką?, przeł. W. Witwicki, [w:] Frimmel – Lichtwark – Sizeranne, w: Podstawy kultury estetycznej, Lwów – Warszawa 1907.
- Sławski, Franciszek, Słownik etymologiczny języka polskiego, t. 1 – 2, Kraków 1989.
- Sławiński, Janusz, Słownik terminów literackich, Warszawa 1972.
- Sowińska, Renata, „'Obmapywanie' Europy Środkowej” [w:] Twórczość 2001 nr 3.
- Poezja jako język w języku, [w:] Prace wybrane, Kraków 1996.
- Koncepcja języka polskiego Awangardy Krakowskiej, [w:] Prace wybrane, Kraków 1998.
- Słomińska, Natalia, Rozważania podkarpackie, czyli o wędrówkach bohatera ‘Dukli’ i ‘Dziennika okrętowego’ Andrzeja Stasiuka, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
- Słownik Schulzowski, oprac. I red. W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek, Gdańsk 2003.
- Skrok, Zdzisław, Dukla/Andrzej Stasiuk, „Sycyna” 1998, nr 1.
- Sontag, Susan, O fotografii, przeł. S. Magała, Warszawa 1986.
- Speina, Jerzy, Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza, Warszawa-Poznań 1974.
- Stala, Krzysztof, Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza, Warszawa 1995.
- Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „mateczniki” sensu, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.
- Stasiuk, Andrzej, Mój Boże, co ja bym robił we Francji..., „Gazeta Wyborcza” 2005.09.19.
- Steinfeld, Thomas, Dukla Stasiuka, „Przegląd polityczny 2001”, nr 50.
- Stempowski, Jerzy, Od Berdyczowa do Lafitów, Czarne 2000.
- Stępnik, Krzysztof, Filozofia metafory, Lublin 1988.
- Szewc, Piotr, Zmierzchy i poranki, Kraków 2000.
- Škovskij, Viktor, O teorii prozy, Moskwa 1983.
- Szwast, Andrzej, Dukla Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem, „Polonistyka” 1999 (9).
- Szymański, W.P., Bruno Schulz – wyznawca materii i absolutu, [w:] Prozaicy dwudziestolecia, pod red. B. Faron, Warszawa 1972.
- Tatarkiewicz, Władysław, Historia filozofii t.I, Warszawa 2003.
- Historia estetyki, t.I, Wrocław 1962.
- Historia estetyki, t.II, Wrocław 1962.
- Historia estetyki, t. III, Wrocław 1967.
- Tokarczuk, Olga, Prawiek i inne czasy, Warszawa 1998.
- Tomasik, Radosław, Wygwizdów – Zadupie: w tę i z powrotem/ Andrzej Stasiuk, „Jadąc do Babadag”, „Czas Kultury” 2004, nr 4.
- Uliasz, Stanisław, Kresy jako przestrzeń kulturowa, [w:] Kresy pojęcie i rzeczywistość, SOW, Warszawa 1997.
- Uniłowski, Krzysztof, Na zachód od Dukli. Andrzej Stasiuk, [w:] Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej, Kraków 2002.
- Updike John, Sanatorium poza Styksem, [w:] Świat w stylach literackich, przeł. J. Zieliński, „Literatura na świecie” 1980, nr 8.
- Welsch, Wolfgang, Estetyka i anestetyka, [w:] Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego pod red. R. Nycza, Kraków 1998.

- Wiegandt, Ewa, Podróż z Kresów do Europy Środkowej, [w:] Kresy – dekonstrukcja, pod red. Krzysztofa Trybusia, Poznań 2007.
- Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej, Poznań 1988.
- Wikłoszeńska, Krystyna, Estetyka czterech żywiołów, Kraków 2004.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy, O czystej formie, Warszawa 2004.
- Witosz, Bożena, Metatekst jako wyznacznik stylu i stylistyczna strategia [w:] Poradnik językowy 2009, nr 7.
- Wróblewska, Elżbieta, Wtórna Księga Rodzaju Brunona Schulza, Prace Polonistyczne Łódź 1980, ser. 36.
- Zbiór codziennego nabożeństwa i pieśni, Częstochowa 1950.
- Yi – Fu Tuan, Przestrzeń i miejsce, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987.
- Zagajewski Adam, Drohobycz i świat, [w:] Dwa miasta, Paryż- Kraków 1991.
- Ziątek, Zygmunt, Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości), [w:] Lidia Burska, Zaleski Marek, Maski współczesności, Warszawa 2001.
- Zieniewicz, Andrzej, Obecność autora Style rzeczywistości w sylwie współczesnej, Warszawa 2001.
- Żwirblis, Krzysztof, Przeciwno powierzchownej estetyzacji, „Pokaz” 1999, nr 27.
- Żurek, S. J., Migotanie tajemnicy: o prozie Brunona Schulza interpretowanej sakralnie, „Polonistyka” 1997, nr 7.

## Spis ilustracji



**Fotografia dachów krośnieńskich Tadeusza Budzińskiego z *Krosno i okolice*, Rzeszów 1997**

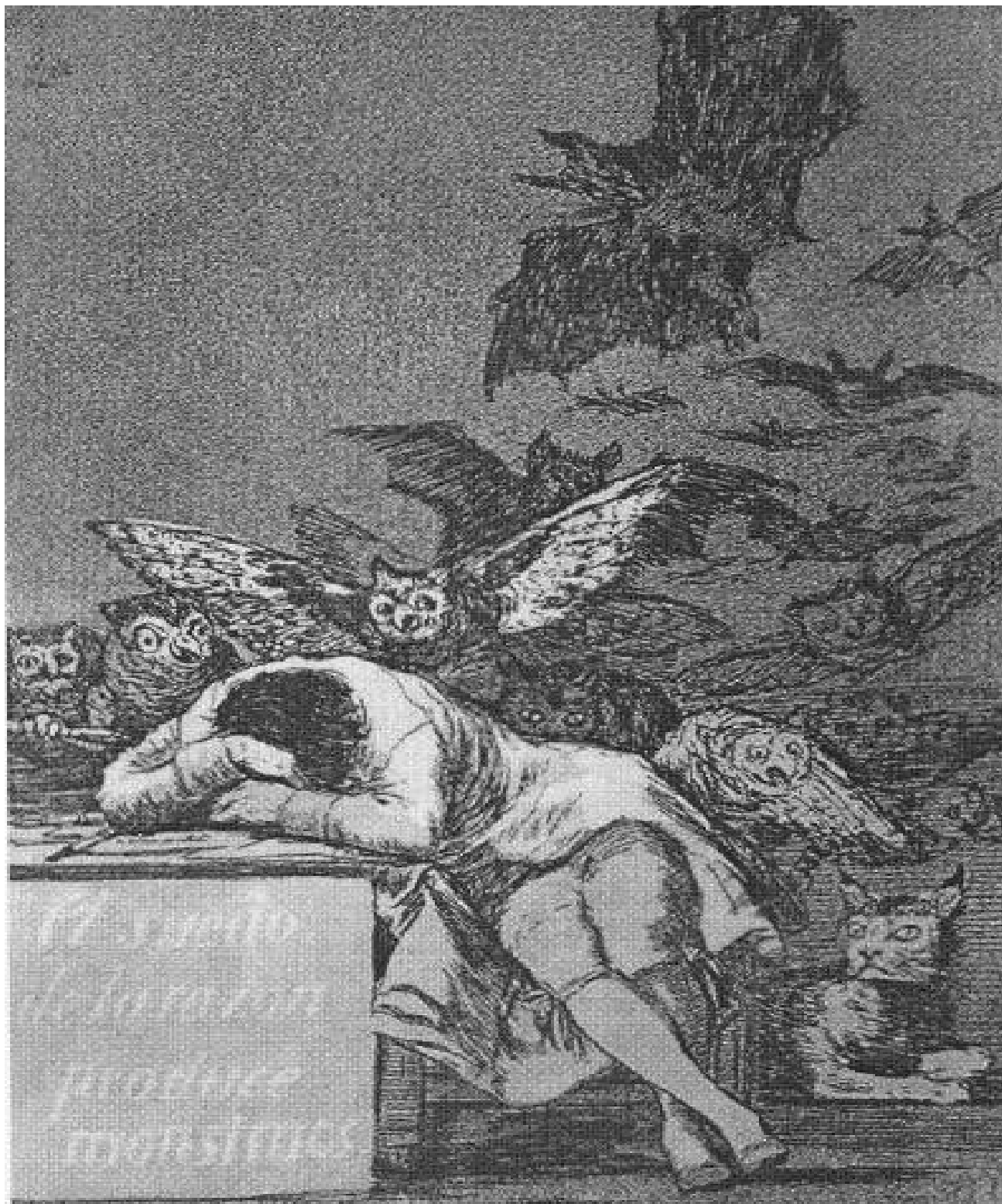
A n d r z e j S t a s i u k

# D u k l a



rysunki  
Kamil Targosz

**Ilustracja okładki "Dukli" autorstwa Kamila Targosza, Czarne 1999**



**Francisco de Goya, Gdy rozum śpi, budzą się upiory, 1798**



**Zdjęcie André Kertésza, Skrzypek z Abony, 1921**

**Miron Białoszewski, „Ballada krośnieńska” w: „Ballady rzeszowskie”, w: *Obroty rzeczy*”, Warszawa 1987 .**

Wnoszę potopu świecznik  
i już...  
przez siedem dni brzęczą deszcze,  
przez siedem dni palą się róże.

Gdy milkną harmonijki Noego,  
tęcza  
nakręca  
zegarynki polnych koników.

Z drewnianych skaczą łodyg  
świętki szafranowo-marynowe  
i przygrywają  
na zgubionych strunach  
czwartego koła u wozu.

(...)

Już Królowa Sforza  
(medalion twarzy w welonach)  
szumi przez rynek Krosna.  
Muzyki kryształowej deszczu  
(...)



## Zusammenfassung (deutsch)

„Das ästhetische Denken im Schaffen von Andrzej Stasiuk –im Kontext der Mythisierung Osteuropas“

In der vorliegenden Arbeit wurde eine innovative Sichtweise von Osteuropa dargestellt, wie sie im literarischen Werk von Andrzej Stasiuk deutlich wird und die von der „äquatorialen“ Sicht auf diesen Teil des Kontinents – im Kontext einer ewigen Auseinandersetzung und ständiger Vergleiche mit dem Westen – abweicht. Der Künstler konzentriert sich in seinem Schaffen auf den vernachlässigten „südlichen Streifen“. Die von ihm beschriebenen Ecken und Winkel Polens, der Slowakei, Ungarns, Rumäniens, Sloweniens, Albaniens oder Moldawiens bilden einen Raum, den der Schriftsteller gern mythisiert, um diese Gegenden so vor dem Vergessen zu bewahren. Er verleiht ihnen eine neue ästhetische Qualität: Orte, die hässlich und uninteressant sind, ja geradezu abstoßend wirken, werden von ihm subtil gestaltet, indem ihre Schönheit in Erinnerung gerufen wird.

Der Verfasser bereist diesen Teil des Kontinents ununterbrochen, kehrt häufig an dieselben Orte zurück, wobei er sich darauf konzentriert, unscheinbar wirkende *terrae incognitae* zu erkunden, Dinge und Gegenstände zu entdecken, die banal und alltäglich sind und somit auch übergangen werden, die zugleich aber auch die Erinnerung an die vergangene Zeit in sich bergen.

Andrzej Stasiuk gehört neben Marcin Świetlicki, Olga Tokarczuk, Magdalena Tuli und anderen der sogenannten *bruLion-Generation* an, deren Vertreter in den sechziger Jahren geboren wurden. Obwohl Andrzej Stasiuks Werke stark rezipiert werden – sowohl in Polen auch im Ausland – und die Literaturkritik mit großem Interesse Neuerscheinungen verfolgt, gibt es bisher keine umfassende monographische Arbeit, die sich mit dem frühen Schaffen des Autors befasst.

### 1. Forschungstand

Die Forschungsarbeiten zum literarischen Werk von Andrzej Stasiuk sind nicht sehr zahlreich. Literaturwissenschaftler richteten ihr Augenmerk bislang hauptsächlich auf die ersten Werke, die in den 1990er Jahren und Anfang des 21. Jahrhunderts

entstanden sind. Dabei fanden insbesondere „Die Mauern von Hebron“ („Mury Hebronu“), „Der weiße Rabe“ („Biały kruk“) und „Die Welt hinter Dukla“ („Dukla“) Beachtung.

Wenn auch keine Monographie, so gibt es doch umfangreiche Abschnitte in Einzelartikeln und Übersichten, in denen eine erste Einschätzung und literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu Stasiuks Werke unternommen werden. Zu den wichtigsten Arbeiten zählen: „Ślady przełomu: O prozie polskiej 1976-1996“ (Spuren des Umbruchs: Über die polnische Prosa 1976-1996) von Przemysław Czapliński, „Literatura Polska 1976-1998: Przewodnik po prozie i poezji“ (Polnische Literatur 1976-1998: Ein Führer durch die Prosa und Dichtung) von Przemysław Czapliński und Piotr Śliwiński, „Apetyt na przemianę“ (Appetit auf Veränderung) von Jerzy Jarzębski, „Na zachód od Dukli. Andrzej Stasiuk“ (Westlich von Dukla. Andrzej Stasiuk), in: „Kolonisci i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej“ (Kolonisten und Nomaden. Über die neueste Prosa und Literaturkritik) von Krzysztof Uniłowski.

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass vor allem in Literaturzeitschriften Artikel veröffentlicht wurden, die einen Ausgangspunkt zur Erforschung des Schaffens von Andrzej Stasiuk bildeten. An dieser Stelle seien z. B. folgende Beiträge genannt: „Ziarno gorzycy i światło“ (Senfkorn und Licht) von Stanisław Dłuski, in: „Nowa okolica poetów“ 1998 (1), „No więc Dukla. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka“ (Also Dukla. Über das Prosawerk Andrzej Stasiuks), in: „Dekada Literacka“ 1998 (4), „Gnostycki traktat opisowy“ (Eine gnostische beschreibende Abhandlung), in: „Kresy“ 1989 (1) von Przemysław Czapliński, „Stasiuk – fotograficzny kameleon“ (Stasiuk – ein photographisches Chamäleon) von Tomasz Pytko, in: „Fraza“ 2003 (1-2).

Mit seinen Werken „Galizische Geschichten“, „Logbuch“ und „Unterwegs nach Babadag“ knüpft Stasiuk an den Mythos Galizien, das Phänomen Mitteleuropa, das *topographical turn* in der Literatur an.

Zu den bekanntesten Arbeiten gehört hierbei die Dissertation von Milo Dor „Mitteleuropa, Mythos oder Wirklichkeit“. Was die Problematik des Mythos Galizien angeht, so genügt es, „Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej“ (Austria Felix. Vom Mythos Galizien in der gegenwärtigen polnischen Prosa) von Ewa Wiegandt, Poznań 1988, oder „Mit Galicji a idea 'mojej Europy'“ (Der Mythos Galizien und die Idee 'meines Europa') von Arkadiusz Bagłajewski, in: „Kresy – dekonstrukcja“ (Kresy – eine Dekonstruktion) unter der Redaktion von K. Trybuś zu erwähnen, „Das Phantasma in der Prosa Andrzej Stasiuk“, w: Katrin

Berwanger/Peter Koster (Hg.), *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*, von Magdalena Marszałek, Frankf./M. 2005, „'Ostatni obwarzanek Rzeczypospolitej': Andrzej Stasiuk und die Ränder der polnischen Kultur“ w: *Zeitschrift für Slawistik*, von Christian Prunisch, Band 50, 2005, „'Die Melancholie der Peripherie umarmte uns wie die allerbeste Geliebte', Metaphysische Geographien in Andrzej Stasiuks Logbuch“ w: *Exklusion, Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischn Literatur des 20. Jahrhunderts*, von Mirjam Goller, München 2006.

Ein Vergleich zwischen dem literarischen Werk von Stasiuk und den Schulzschen Erzählungen wurde lediglich von Andrzej Szwałt in „Dukla Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem“ (Stasiuks „Die Welt hinter Dukla“ als Ausdruck der Faszination durch Schulz), in: „Polonistyka“ 1999 (9) und von Andrzej Niewiadomski in „Niewypełniony mit. O tropach Schulzowskich w prozie Stasiuka“ (Der unerfüllte Mythos. Der unerfüllte Mythos. Über Schulzsche Tropen in der Prosa von Andrzej Stasiuk), in: „W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci“ unter Redaktion von M. Kitowska-Łysiak und W. Panas angestellt.

## **2. Zielsetzung**

Das grundsätzliche Ziel der Dissertation besteht darin, das Werk Stasiuks unter Berücksichtigung von Themen und Problemen, die in der Philosophie und Ästhetik präsent sind, etwa der Kategorie des Schönen und des Hässlichen, aus ontologischer, metaphysischer und epistemologischer Sicht zu analysieren, ausgewählte Werke im Kontext einer unkonventionellen künstlerischen Biographie zu untersuchen sowie an die Mythisierung Osteuropas mit Bezug auf die Prosa Bruno Schulz' anzuknüpfen. Dafür war es notwendig, drei parallele Analysen im Rahmen mehrerer Werke Stasiuks durchzuführen.

Zu den Werken, in denen diese Fragen thematisiert werden, zählen in chronologischer Reihenfolge: „Galizische Geschichten“ („Opowieści galicyjskie“ 1995), „Die Welt hinter Dukla“ („Dukla“ 1997), „Logbuch“ („Dziennik okrętowy“ 2000) sowie „Unterwegs nach Babadag“ („Jadąc do Babadag“ 2004). Was all diese Texte verbindet, ist ein gemeinsamer ästhetischer, biographischer und mythischer Zusammenhang. Bei den späteren Werken handelt es sich mitunter um Fortsetzungen früherer Werke.

### 3. Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit setzt sich aus drei Teilen zusammen: einem ersten Teil – „Die Ästhetik des Hässlichen“ („Estetyka brzydoty“), einem zweiten Teil – „*Homo geographicus*. Eine Faszination der Geographie im autobiographischen Kontext“ („*Homo geographicus*. Fascynacja geografią w kontekście autobiograficznym“), die im Grunde einen Übergang zwischen dem ästhetischen und dem mythischen Kontext bildet, sowie einem dritten Teil – „Mythisierung Osteuropas. Stasiuks Inspiration durch Schulz“ („Mityzacja Europy Wschodniej. Inspiracja Schulzem“).

3.1. Im ersten Teil der Arbeit, der sich aus 4 Kapiteln (1.1.–1.4.) zusammensetzt, wird das weit gefasste Phänomen des Hässlichen zunächst einmal im philosophischen Kontext in Anknüpfung an Karl Rosenkranz und Platon sowie unter Berücksichtigung ausgewählter Beispiele aus Stasiuks Werken vor allem „Die Welt hinter Dukla“ („Dukla“) und „Unterwegs nach Babadag“ („Jadąc do Babadag“) dargelegt. Die Ästhetik Stasiuks ist in diesen Werken lediglich implizit, so dass sie ausschließlich im jeweiligen Werkkontext kenntlich wird. So erfährt das Phänomen des Hässlichen stark symbolische Gestaltung und ist konzeptuell nur aus dieser extrahierbar. Entsprechend dieser Ausgangslage galt es, den Begriff des Hässlichen möglichst weit zu fassen. Dies hatte zur Folge, dass Bilder des Verfalls, der Niedergangs, des Schundes, des Gewöhnlichen, Alltäglichen und Durchschnittlichen einer intensiven Betrachtung unterzogen wurde.

Insofern das Problem des Hässlichen bei Stasiuk wird als ein uneinheitliches Phänomen dargestellt wird, das in verschiedenen Formen zum Ausdruck kommen kann, war es nötig, es zu strukturieren, um nicht in die Falle chaotischer Analysen zu geraten.

Auf der Ebene der Struktur des Hässlichen wird in der Arbeit eine tiefgreifende Ausdifferenzierung vorgenommen, was sich auch auf die Semantik dieses Begriffs auswirkt. Die Analyse wird dabei in einer Weise organisiert, die es möglich machen soll, aufzuzeigen, wie der Schriftsteller mit diesem Problem umgeht und wie er die Komplexität dieses Phänomens gestaltet und verdeutlicht.

Im dem Kapitel (1.1.) **„Auf der Suche nach dem Hässlichen – Hässlichkeit und deren Ursprung“** („**W poszukiwaniu brzydoty – brzydota i jej początek**“) wird versucht an Karl Rosenkranz anzuknüpfen, der in seiner Abhandlung unter dem Titel „Ästhetik des Hässlichen“ zunächst einmal das Hässliche in den Rang einer

ästhetischen Kategorie erhoben hat und anschließend von der Annahme ausgegangen ist, dass die Ästhetik als eine Lehre der Schönheitsidee begriffen werden kann.

Diese Schlüsselthesen bildeten den Ausgangspunkt zu einer weiterführenden Forschungsanalyse. Die Ästhetik als eine Schönheitsidee zu begreifen, geht auf die platonische Theorie zurück, die einen dualistischen Charakter hat. Ideen können in physischer Wirklichkeit gefunden werden, insofern sie an der Gestalt der Materie zur Erscheinung kommen, die wiederum uneinheitlich und veränderlich ist, zugleich aber die Erinnerung an die Schönheit bewahrt.

Schönheit und Hässlichkeit scheinen voneinander untrennbar zu sein. Nicht zuletzt deshalb nehmen die Schönheitsideen ontologische Merkmale an, wobei hinzuzufügen ist, dass bei Stasiuk die Schönheitsideen häufig mit dem Licht gleichgesetzt werden.

Im Unterkapitel (1.2.) **„Hässlichkeit im Kosmos“ („Brzydota w kosmosie“)** wird versucht, eine Antwort auf eine grundsätzliche Frage – die Frage, woher das Hässliche komme – zu geben. Rosenkranz erklärt dessen Präsenz im Kosmos mit dessen Entstehung aus dem ersten Nebel. Damit greift er auf den Urbeginn zurück, als es die Gestalt von nicht näher bestimmten Substanzen annahm und sich dann im Laufe der Zeit allmählich wandelte. Stasiuk erinnert sich auch an „die Ursubstanz der Dunkelheit“ (D, 138) und versucht immer wieder aufs Neue, den Augenblick zu rekonstruieren, in dem sich der Akt der Spaltung der ursprünglichen Einheit der Dinge vollzogen hat (D, 8). Das Hässliche bleibt nach Stasiuks Vorstellung von der Schönheitsidee nicht abgeschottet, es ist in einer regressiven Bewegung sichtbar, in dem ewigen Streben der Materie nach der ursprünglichen Einheit und Vollkommenheit. Hierbei sei darauf hingewiesen, dass das ideale Sein seiner Ansicht nach des göttlichen Elements entbehrt. Es existiert auf einer imaginären und intuitiven Ebene und wird durch das Licht und zahlreiche Epiphanien vermittelt. Der Schriftsteller scheint auch an die gnostische Philosophie anknüpfen zu wollen, die von einer Einheit aller Ur-Sachen ausging.

In einem weiteren Unterkapitel (1.3.) **„Die Ästhetik des Hässlichen an der realistischen und abstrakten Grenze“ („Estetyka brzydoty na granicy realistycznej i abstrakcyjnej“)** wird zwecks einer übersichtlichen Analyse des Phänomens des Hässlichen eine erste, vorläufige Trennung dieser beiden Ebenen vorgenommen.

In unserer Analyse geht es darum, das Phänomen des Hässlichen in einer geordneten und strukturierten Form darzustellen und zugleich die Uneinheitlichkeit dieses Phänomens, den in ihm verborgenen Inhalt sowie dessen Ursachen deutlich zu machen.

Die Beispiele für das Hässliche wurden dabei einer gewissen Graduierung unterworfen – angefangen von den abstoßenden und tristen Beschreibungen bis hin zu einer lyrischen Darstellung unauffälliger Orte. Kitsch und Plunder bilden dabei vorläufige Kategorien, bei denen man die gegenseitige Durchdringung und Verflechtung des *sakralen* und *profanen* Bereiches erkennen kann.

Im dritten Unterunterkapitel (1.3.2.) **„Hässlichkeit als Beispiel für Verwüstung und Verfall“** (**„Brzydota jako przykład dewastacji i rozkładu“**) wurde die Darstellung einer völlig verwahrlosten, heruntergekommenen öffentlichen Toilette betrachtet (D, 59). In der hier beschriebenen Eskalierung des Verfalls, des Verschwindens und der Verwüstung wird zugleich auch die Kontamination von Ästhetik und Epistemologie sichtbar.

Das Hässliche kann bei Stasiuk an der Grenze zur Tragik und gleichzeitiger Faszination hin- und herschwanken. In dem Unterunterkapitel (1.3.3.) **„Miserabilismus oder Tragik des Hässlichen?“** (**„Mizerabilizm czy tragizm brzydoty?“**) kommen in enumerativen Reihen Beschreibungen von abgestoßenen Gegenständen vor.

Ziel der hierbei durchgeführten Analyse war es, etwas durchaus Überraschendes aufzuzeigen, dass nämlich darum, die pragmatische Multifunktionalität verworfener Dinge und Gegenstände starke Betonung erfährt. Ein eigenartiges Beispiel für ein solches Phänomen sind Häuser der Roma in der slowakischen Stadt Krompachy, die aus zufälligen Bruchstücken gebaut wurden und somit ein Bauwerk darstellen, das einerseits Bewunderung, andererseits aber auch Entsetzen wecken kann. In dieser Art der Darstellung wird eher die unverhohlene Faszination für das Vorgefundene deutlich und nicht so sehr das Bedauern über das Los der Zigeuner, die sich rasch unter den neuen Bedingungen assimilieren.

In einem weiteren Unterunterkapitel (1.3.4.) **„Lyrisierung des Hässlichen“** (**„Liryzacja brzydoty“**) wird gezeigt, dass die Bilder des Alltäglichen und unscheinbar Hässlichen deutlich subtiler erscheinen lässt. Gemäß dem Prinzip der *Mimesis* greift der Autor zunächst auf eine glaubwürdige Beschreibung des jeweiligen Ortes zurück, um anschließend die dargestellte Wirklichkeit mittels rhetorischer Figuren zu verfremden.

Ein Beispiel für eine solche künstlerische Sicht auf das Hässliche ist die Beschreibung eines im Tauwetter versunkenen Januartages (D, 44), wobei sich die graue Farbe materialisiert, die Gestalt eines nicht näher bestimmten Elements annimmt und dabei die einzelnen Dinge ihres ontologischen Axioms beraubt. Dukla war an demselben Tag „von Nichtexistenz bedroht“ (D, 47), und das Rathaus der

Stadt ist im Begriff, sich in den Bestandteil eines Theaterbühnenbildes zu verwandeln.

Stasiuk scheint gleichsam absichtlich diese Farbe Grau zu intensivieren, sie schärfer hervortreten zu lassen, um ihr anschließend einen völlig anderen Charakter zu verleihen. Die graue Farbe nimmt, ohne ihre Essenz zu verlieren, die Eigenschaften des aquatischen Elements an und verlagert sich schließlich auf die Klangebene. Die auf die alten Häuser in Krosno fallenden Regentropfen (Abbildung Nr. 1) liefern dazu ein „meteorologisches Glockenspiel“. Das Wasser „wirbelt“, „brodelt“, „tropft“, „pocht“, „schlingert“, „träufelt“ (D, 46). Es ist nicht so sehr das Hässliche, sondern vielmehr der regnerische Tag eines Provinzstädtchens, der dadurch, dass ihm melodiose Eigenschaften verliehen werden, subtiler dargestellt und lyrisiert wird.

Ein weiteres Beispiel für die Lyrisierung des abseits gelegenen Ortes liefert die Beschreibung eines kleinen Ladens in der Stadt Spišská Beležá („Logbuch“, 102). Der Anblick des niedrigen Gebäudes auf einer Waldlichtung und das durch dessen Tür nach außen dringende Licht führen in eine Fabelwelt ein.

Eine weitere Exemplifizierung des Hässlichen sind Enumerationen im Unterkapitel (1.3.5), in denen Plunder und Kitsch untersucht werden. Die Arbeit von Andrzej Banach „O kiczu“ (Über den Kitsch) wurde herangezogen, um diese Problematik eingehender und zugleich unter einem umfassenderen Blickwinkel zu untersuchen. Bei dem Phänomen des Plunders und des Kitsches handle es sich um eine dingliche Sicht auf die Verfassung des Menschen vor dem Hintergrund historischer Veränderungen und politischer kommunistischer Gleichschaltung sowie um einen „Transformationsprozess“<sup>218</sup> unter neuen sozialpolitischen Rahmenbedingungen. In diesem Falle werden die Gegenstände zu einem „Text“ mit einer vielschichtigen Struktur, in dem sich an die Stelle der hohen Kultur und der ursprünglichen Volkskunst nacheinander die Hinterlassenschaften aus der Zeit des kommunistischen Polen und auf diesen wiederum die ersten Anzeichen des von jenseits der westlichen und östlichen Grenze hereinströmenden Plunders ablagern und stapeln. Plunder nimmt dabei einen eklektischen Charakter an, es handelt sich dabei also um eine Aufsichtung des Hässlichen aus verschiedenen Epochen, um eine Verflechtung diverser kitschiger Stile. Am Beispiel der Beschreibung eines Dorfkiosks (OG, 18 f.) schildert der Erzähler auf ironische Weise, wie auf der

---

<sup>218</sup> Ziątek, Zbigniew: Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości) (Raum und Gedächtnis (Andrzej Stasiuk auf der Suche nach neuer Identität), in: Burska, Lidia/Zalewski, Marek: Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku (Masken der Gegenwart. Literatur und Kultur im 20. Jahrhundert), Warszawa 2001, S. 150.

Farbebene zwei Extreme aufeinander prallen: Zum einen gibt es da das Grau, das für die Wirklichkeit der Volksrepublik typisch war, zum anderen alle möglichen kitschigen Farben der neuen Zeit, die nach der Wende angebrochen ist. Dabei knüpft er an die Symbolik des Alten und Neuen Testaments an und unterzieht die Farben einzelner Waren einer interessanten Interpretation.

Es handelt sich dabei um eine eigentümliche Ästhetisierung des Alltags, in dem Reihen von Gegenständen ein ikonisches Äquivalent für die sozial-politischen Veränderungen darstellen.

In einem Beispiel ist es das Autorensujet selbst, das eine „Kitscherfahrung“<sup>219</sup> hat bzw. erleidet. Bei der Beschreibung eines Marktplatzes in Żmigród (D, 87) lässt der Anblick von hauchzarten Stoffen das wahrnehmende Subjekt in die Kindheit zurückgehen und seinen Großvater ins Gedächtnis rufen, wie dieser vor einer verzierten Kommode niederkniet und die Strophen einer Litanei aufsagt.

Im Unterunterkapitel (1.3.7.) **„Die Ästhetisierung des Abstrakten“** (**„Estetyzacja abstrakcji“**) werden Erscheinungen und Seinformen, die mittels rhetorischer Figuren evoziert werden und sich in der realen Wirklichkeit gar nicht finden lassen, betrachtet. Die Sprache des Erzählers prägt die neue Materie. Die Verfremdung der Welt vollzieht sich, bei gleichzeitiger Umdeutung von Mythen, im Wesentlichen mittels stilistischer Tropen. Und so taucht auch beispielsweise das unvermittelte und erstaunliche Bild einer Sommernacht in Gestalt einer gewichtigen und fettleibigen Frau auf, die sich „vollgefressen“ nur mit Mühe vom Tisch erhebt und schlafen geht (D, 5).

Das Unterunterkapitel (1.3.9.) **„Ästhetisierung des Abstrakten auf der sensualistischen Ebene“** (**„Estetyzacja abstrakcji na płaszczyźnie sensualistycznej“**) führt Fragmente aus der Prosa Stasiuks an, in denen der Autor das Abstrakte mit Hilfe seiner Sinne aufleben lässt.

In dem simplen Bild einer kleinen Straße in der slowakischen Stadt Levoča, die im Schein der Mittagssonne versunken ist (D, 92), nimmt das Abstrakte ikonische Eigenschaften an. Die Ewigkeit wird dabei mit Hilfe des Lichts, das auf eine ruhige Ecke des Städtchens fällt, veranschaulicht. An dieser Stelle findet nicht nur eine interessante ästhetische Beobachtung, sondern auch eine „metaphysische Verschiebung“ statt. Der Schriftsteller beraubt gleichsam den Ort seines realen Aspekts, um ihn in eine nicht empirische Welt einzuordnen, die hinter der „transparenten Schicht“ hervorkommt und sich mit der realen Welt überschneidet. Auf diese Weise vollzieht sich ein Prozess der „Veranschaulichung des

---

<sup>219</sup> Banach, Andrzej: O kiczu (Über den Kitsch), Kraków 1968, S. 45-63. Abgekürzt: (AB).



Nichtselbstverständlichen, des Nichtoffenkundigen<sup>220</sup>. Was sich häufig nur erahnen lässt, nimmt in diesem Falle die Form einer Materie an, die mit unseren Sinnen erfassbar ist.

In dem letzten Unterkapitel (1.3.10.) **„Das Abstrakte vor dem Hintergrund des Gegensatzes der Sinne“** („**Abstrakcja na tle opozycji zmysłów**”) wird der Versuch, die Präsenz des Abstrakten durch die Gegenüberstellung einer sensualistischen Erfahrung zu erfassen, geschildert. Der Erzähler entwirft in „Dukla“ dabei eine Poetik des Kontrastes, wie das in der manieristischen Dichtung des Barock üblich war. Das Unsichtbare wird im Laufe des Textes sichtbar. Auf diese Weise korreliert die abstrakte Erkenntnis mit der empirischen und bleibt dabei außerhalb der Reichweite menschlicher Sinne (D, 134 f.).

Im letzten Kapitel des ersten Teils der Arbeit (1.4.) **„Licht in der Komposition von ‘Die Welt hinter Dukla’“** („**Światło w kompozycji ‘Dukli’**”) geht es darum, die in diesem Werk übergeordnete Funktion des Lichtes hervorzuheben. Das Autoren-Subjekt räumt ein, dass es schon immer ein Buch über das Licht schreiben wollte. Das kleine Städtchen im Vorkarpatenland gerät ihm zum Mittelpunkt seiner Reflexionen über das Licht. Das Werk weist eine Lichtkomposition auf, denn Licht wird zum Organisator des gesamten Raumkonzepts des Werkes auf all seinen Ebenen. Das Licht scheint den Text von innen her zu ordnen und zu strukturieren, es stellt eine bildlich-kompositorische Dominante dar. Das Licht tritt im ästhetischen, ontologischen und epistemologischen Denken des erzählenden Subjekts hervor. Es nimmt somit eine Vielzahl von Bedeutungen an - einen sinnlichen, einen symbolischen und einen metaphysischen und bildet so eine feste, untrennbare Ganzheit.

Auf der sensualistischen Ebene wird es auf impressionistische Weise erfasst - der Erzähler von „Die Welt hinter Dukla“ wird zu einem Luministen und beobachtet immer wieder die sich verändernde Natur des Lichts: „Ich komme immer wieder in dieses Dukla zurück, um es bei unterschiedlichem Licht, zu unterschiedlichen Tageszeiten anzusehen“ (D, 14).

Im dualistischen Paradigma bleibt das Licht bei Stasiuk in der Gegensatzbeziehung von Helligkeit und der Dunkelheit, wobei diese Antonymie nicht auf klassische Art aufgefasst wird. Es genügt hierfür, einen Blick auf den Umschlag des Werkes zu werfen (Abbildung Nr. 2). Die Gegensätzlichkeit der Helligkeit und der Dunkelheit ist hier umgekehrt, die Sonne bleibt im Schwarzen,

---

<sup>220</sup> Stępnik, Krzysztof: *Filozofia metafory* (Die Philosophie der Metapher), Lublin 1988, S. 132. Abgekürzt: (KS).

dem der existentielle Pessimismus zugeschrieben wird, und durch eine seltsame Gestalt in schwarzer Farbe schimmert das Licht durch. Dieses Licht kann dabei aber nicht mit der Sonne gleichgesetzt werden<sup>221</sup>. Auf der Abbildung überwiegt das Schwarze, das ein Exponent des vorschöpferischen Anfangs und zugleich des apokalyptischen Endes ist. Przemysław Czapliński glaubt in seiner Interpretation des auf dem Umschlag der polnischen Ausgabe von „Die Welt hinter Dukla“ abgedruckten Bildes einen „Gottmenschenengel“ zu erkennen und verweist dabei auf die Malerei von Chagall.

Vom metaphysischen Standpunkt aus gesehen stellt das Licht ein Axiom dar, etwas Unumstößliches, das mit dem idealen Sein (Platon) identisch ist. In dem Provinzstädtchen glaubt der Erzähler Spuren dieses anderen, idealen Seins in zahlreichen Brüchen und Rissen, in den „Spalten zwischen den Dimensionen“ (D, 19), zu erkennen. Das Licht fällt dabei auf eine schwache Materie, dringt aus ihr heraus und kehrt zum Urbeginn zurück, und deshalb „ist jedes Mal etwas los. Kürzlich war es das frostige Dezemberlicht bei Sonnenuntergang“ (D, 13). Der auf diese Weise zum Leben erweckte neue Raum unterliegt nicht den Gesetzen der Physik – so kommt es zu einer Verschiebung ontologischer Natur – das Licht nimmt die Gestalt der Materie an, die ihrerseits wiederum allmählich schrumpft und vergeht.

2. Der zweite Teil meiner Arbeit „*Homo geographicus*. Eine Faszination der Geographie im autobiographischen Kontext“ („*Homo geographicus*. Fascynacje geografiją w kontekście autobiograficznym“) zeigt Stasiuks große Interesse an der Geographie. Der Verfasser schreibt explizit über seine Faszination der Topographie und Kartographie.

In dem Unterkapitel (2.1.) „Essays Diskussion über Mitteleuropa“ wird die Sicht des Schriftstellers auf Mitteleuropa dargestellt. Im „Mein Europa“ beantragt Stasiuk neben seinem ukrainischen Schriftsteller Jurij Andruchowycz seine Stimme zum Europadiskurs.

Dabei zeigt Stasiuk seine guten Kenntnisse an der mitteleuropäischen Essaytradition, die sich an den Texten von Milan Kundera 1984 entzündete.

In dem Unterkapitel (2.1.1.) „Mittleuropäische Meteorologie und Kartographie“ („*Meteorologia i kartografia środkowoeuropejska*“) wird die Rolle der Meteorologie und Landkarte herausgearbeitet. Stasiuk nimmt mit Bewusstsein ein intertextueller Spiel mit der Meteorologie Begriff als eine meteorologische Bedeutung für

---

<sup>221</sup> Darauf machte bereits Przemysław Czapliński aufmerksam. Vgl. Gnostycki traktat opisowy (Eine gnostische beschreibende Abhandlung), *Kresy* 1989, Nr 1 S. 142.

Mitteleuropa auf. Stasiuks meteorologische Aussage knüpfen in Verbindung mit topographischen Beschreibungen in seinem Essay an. Vor allem geht es ihm aber um eine Suche nach seiner Identität als mitteleuropäischer Bewohner in den topographischen Raum Mitteleuropas.

Die Landkarte ist für ihn eine wesentliche Grundlage, die für die richtige Gliederung der nachstehenden Überlegungen wichtig ist.

Das schreibende Subjekt fügt sich in einen konkreten Raum ein – es lenkt seine Aufmerksamkeit Richtung Donau. Das Gebiet, das hier beschrieben wird, gehört zur Schwarzmeerplatte und ist somit Teil eines ausgedehnten und differenzierten Raumes. Zunächst konzentriert sich der Autor auf die Regetówka, einen kleinen Bach, der in der Nähe seines Wohnortes entspringt, gelangt anschließend über die Theiß bis zur Donau und verfolgt dann deren Lauf bis zum Schwarzen Meer. Damit markiert die Donau gewissermaßen die Grenzen des Raums, in dem sich der Autor des Essays bewegt.

Der Schriftsteller führt die einzelnen Namen dieses Flusses nacheinander in verschiedenen Sprachen, an – beginnend von der Quelle bis zum Flussdelta. Die Entsprechungen dieses Flusses in verschiedenen Sprachen bilden dabei eine symmetrische Reihe, in der sich das dominierende weibliche Element mit dem *Masculinum* jeweils abwechselt. Auf der onomastischen Ebene klingen somit auch alte matriarchale Mythen durch.

Im nächsten Unterkapitel (2.1.2.) **„Ein archaisches Bedürfnis in Stasiuks Topologie?“** („*Archaiczna potrzeba w Stasiukowej topologii?*“) nimmt unsere Analyse eine literarisch-historische Perspektive an, wobei Czesław Miłosz „West- und Östliches Gelände“ („*Rodzina Europa*“) berücksichtigt wurde.

Der Autor des „Logbuchs“ möchte, gleichsam einer archaischen Neigung und Vorliebe folgend, seine Identität im Stromgebiet der Donau wiederfinden. Damit betont er das geistige Band, die kulturelle Zugehörigkeit, wobei auf die Fragen der Nationalität ein geringerer Nachdruck gelegt wird. Bereits in den ersten Zivilisationen war es durchaus üblich, dass man sich mit einem bestimmten Strom identifizierte, und diese Tradition wird zuweilen bis heute fortgeführt. Es genügt, sich „West- und Östliches Gelände“ anzuschauen, worin sich das Autorensubjekt eindeutig mit dem Fluss Niewaza identifiziert. Der Autor definiert sich hier durch die Zugehörigkeit zu einer ihn unmittelbar umgebenden Welt der Natur, mit der er aufs Engste verbunden ist. Im Unterschied zu Miłosz ist Stasiuks Raum wesentlich größer. Der Schriftsteller

fühlt sich einem der größten Flüsse zugehörig, und damit definiert er sich als Einwohner Ostmitteleuropas.

Das folgende Unterkapitel (2.1.3.) „**Eine ästhetische Landschaft**“ („**Pejzaż estetyczny**“) greift die künstlerische Sicht auf. Wasser in der Landschaft wird Beispielanalysen unterzogen. Den Ausgangspunkt bildeten dabei die Worte des Schriftstellers, der Folgendes sagte: „Kombinationen der Aura und Topographie sind unerschöpflich“ („Logbuch“, 142). Das Naturelement wird auf eine interessante Weise sowohl auf der klanglichen als auch auf der plastischen Ebene in einer vertikalen Anordnung von Bildern dargestellt.

Auf der akustischen Ebene des Werkes wird der Rhythmus in bestimmten Abschnitten zu einer Dominante, die die Harmonie beeinflusst und visuelle sowie akustische Elemente umfasst. Das Wort geht somit eine Verbindung mit dem Bild ein. Der Klang des Wassers als solcher scheint zu ertönen, zu erschallen, sich zu nähern, heranzudringen und dabei seine Intensität, Geschwindigkeit, Qualität und Farbe zu verändern. Dies geschieht mittels solcher stilistischer Mittel wie Euphonien und Onomatopöie. Gruppen von Explosiv- und Engelaute geben sowohl den Aufprall heftigen Regens als auch Geräusche des Rauschens, des Windes oder des Pfeifens wieder und verstärken dadurch die akustischen Empfindungen. Die Klangschicht überschneidet sich mit der Wortschicht, die sich wiederum mit der visuellen Schicht kreuzt. Die sich auf diese Weise überlagernden Schichten bilden ein untrennbares Ganzes.

Eine andere subtile Exemplifizierung der aquatischen Landschaft ist ein Erinnerungsbild, in dem das Wasser und dessen Klang den Anschein von Licht und Zittern erwecken. In dieser impressionistischen Darstellung nimmt es die Farben einer bestimmten Farbpalette an – angefangen vom Weiß und Gelb, über das Himmelsblau, Meeresblau und Grün bis hin zum Grau, Silber und Schwarz. Es fehlen dabei nur Rot und dessen einzelne Schattierungen.

Die in zahlreichen Beschreibungen sichtbaren postindustriellen Trümmer und Ruinen unterliegen bei Berührung mit diesem Naturelement einem langsamen Zerfalls- und Rückbildungsprozess. Die Landschaft scheint dagegen vom Wasser gereinigt zu werden.

In der mythischen Vorstellung des Schriftstellers ist es zu einer Kontamination verschiedener Mythen gekommen, und zwar des aquatischen Mythos, der mit dem lunaren und solaren Mythos eng verbunden ist. Umgewandelt werden solare Mythen, zu denen neben der Sage von Helios und Apollon der Prometheus Mythos sowie lunare Mythen gehören, die in sich ein kreativeres Element bergen. Wasser ist ein uraltes

Element, das von alters her mit den Naturkräften und dem zyklischen Rhythmus des Mondes gleichgesetzt wird. Feuer, das sich im Besitz des Menschen befindet, entspricht der Rationalität, dem technischen Fortschritt und der sich entwickelnden Industrie. Beim Kontakt mit Wasser weicht es aber zurück. Stasiuk scheint die Bedeutung der zivilisatorischen Errungenschaften infrage stellen zu wollen, größeres Vertrauen bringt er offenkundig der Natur entgegen.

Das Kapitel (2.1. „Die aquatische Komposition von ‘Logbuch’“ („Akwatyczna kompozycja ‘Dziennika okrętowego’“)) spielt die Rolle einer Brücke, die Mythos und Autobiographie miteinander verbindet.

In der hier vorgenommenen Untersuchung wurde die Rolle des aquatischen Elements auf der kartographischen, autobiographischen, mythologischen und ästhetischen Ebene hervorgehoben.

Hinsichtlich des Textes „Logbuch“ übt das Wasser einen entscheidenden Einfluss auf den Aufbau des Essays aus. Der Raum der künstlerischen Aussage wird vom Wasser auf eine spezifische Art und Weise strukturiert. Das Werk weist dabei eine doppelschichtige Struktur auf: In der ersten Schicht bleibt das Element auf der uralten Ebene, in der zweiten Schicht wiederum kommt es im kartographischen Raum zum Vorschein. Eine Landkarte zu studieren, bedeutet für den Autor, aquatische Landschaften ausgewählter Orte ins Gedächtnis zu rufen. Wasser lässt gesehene Bilder wieder aufleben, die innerhalb zweier gesonderter Ordnungen – einer vertikalen und einer zyklischen – dargestellt werden.

Das Werk scheint eine Kette von Erinnerungen und Gedanken zu bilden, die durch die Rückbesinnung auf die Exkursionen des Reiseschriftstellers wachgerufen und nachts, während es draußen regnet, niedergeschrieben werden. Das Schreiben wird somit für den Autor zu einer Wanderung durch die Tiefen seines Gedächtnisses, zu einer Expedition auf der Suche nach seiner eigenen Identität, zu einer untypischen, ungewöhnlichen künstlerischen Autobiographie, zu einer mythischen Reise in aquatischer Perspektive.

Das zweite Unterkapitel dieses Teils (2.2.) **„Eine Wiedergewinnung des Mythos?“** („**Odzyskiwanie mitu?**“) verfolgt das Ziel, die Sicht des Schriftstellers auf den Mythos als einen unwiederbringlich verlorenen Raum näher darzulegen und unternimmt den Versuch, ihn im Sinne des Autors wiederherzustellen.

Das Unterkapitel (2.2.1.) **„Auf den Spuren des Mythos“** („**Śladami mitu**“), das in diese Problematik einführt, sollte vor allem das Bemühen des Autors betonen, den Mythos aus der Vergessenheit herauszuführen.

Der Mythos ist nach Ansicht des Schriftstellers in rudimentärer Form erhalten geblieben – stark verformt, kaum erkennbar und schwer fassbar. Bei Stasiuks Mythos, der auf eine spezifische Art und Weise aufgenommen und gedeutet oder vielmehr umgedeutet wird, handelt es sich um eine Art Geflecht aus seiner Vorstellungskraft, seinem sensorischen Gedächtnis, der Erinnerung anderer Menschen sowie aus vergessenen Bildern und Eindrücken, die auf einem Foto von André Kertész (Abbildung Nr. 3) in der Arbeit festgehalten und verewigt wurden.

Stasiuks Mythos ist ein Echo sich aufschichtender Erzählungen und Geschichten verschiedener Traditionen mit einer palimpsestischen Struktur. Bei der Suche nach dessen Spuren reist der Schriftsteller immer wieder zu ausgewählten Orten.

Das Unterkapitel (2.2.2.) „**Die Geographie des Mythos**“ („**Geografia mitu**“) zielt darauf ab den Mythos diesmal in kartographischer Sicht darzustellen, wobei auf Thesen und Annahmen von Stanisław Uliasz<sup>222</sup> in folgender Reihenfolge eingegangen wird: zuerst auf die Ebene der Onomastik mit erneutem Bezug auf die Donau, die ein Exponent der Träume von der *lingua Adamnica* oder der biblischen Geschichte vom Turm von Babel zu sein scheint, und anschließend auf das konkrete Gebiet, das durch die bewusste Isolierung dieser Orte ausgesondert wird.

In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass sich bei Stasiuk zwei Geographien – „eine faktische und eine imaginäre“ (SU), sprich eine mythische, überlagern. Die faktische Geographie ist die Geographie von Stasiuk, dem Reisenden, dem Wanderer, dem immer wieder nach Hause zurückkehrenden Odysseus, der die Routen und Wege seiner künstlerischen Eskapaden ausführlich beschreibt und in der häuslichen Abgeschlossenheit Landkarten studiert. Von unterhalb des faktischen Raumes „scheint“ die mythische Geographie mit einer palimpsestischen Struktur „durch“, die an den habsburgischen Mythos, den galizischen Mythos, den Mythos einer privaten Heimat mit idyllisch-arkadischen Merkmalen und den Mythos Mitteleuropa („meines Europa“) anknüpft. Der Schriftsteller konzentriert sich somit auf den „südlichen Streifen“, der bis an die Küste des Schwarzen Meeres reicht. In der hier durchgeführten Analyse geht es vor allem darum, gegensätzliche Merkmale des ausgewählten Gebietes aufzudecken, wobei gleichzeitig auch auf andere Schriftsteller Bezug genommen wird, die auch Stasiuk intertextuell avisiert.

---

<sup>222</sup> Uliasz, Stanisław: Kresy jako przestrzeń kulturowa (Kresy als Kulturraum), in: „Kresy – pojęcie i rzeczywistość” (Kresy – Begriff und Wirklichkeit), Warszawa 1997, S. 132. Die von Uliasz entnommenen Begriffe werden in Anführungszeichen gesetzt und mit der Abkürzung (SU) versehen

Dadurch, dass in Stasiuks Texten dem jeweiligen Ort Merkmale verliehen wurden, die mit denen des übrigen Teils der Oberfläche im Gegensatz stehen, sollten vor allem diese Orte so unreal gemacht werden, dass ein mythischer Raum entstehen kann, der zugleich aber auf einer Landkarte leicht zu finden wäre.

Diese Gegensätzlichkeiten werden in einen historisch-literarischen Zusammenhang eingeordnet, um so eine gewisse Fortführung dieses Problems zu betonen, wobei gleichzeitig auf das „West- und Östliches Gelände“ Bezug genommen wird. „Die Abneigung gegenüber dem Flachland“, die Miłosz verspürte, erinnert an die Abneigung Stasiuks gegenüber einem derart geformten Gelände.

Durch die Herausarbeitung eines weiteren Gegensatzes zwischen dem Norden und Süden war es möglich, in einen völlig anderen Raum zu gelangen. In einer vergleichenden Analyse wurde abermals an „West- und Östliches Gelände“ von Czesław Miłosz sowie an die Essays von Jerzy Stempowski angeknüpft. Miłosz blickt auf den Süden aus der Sicht eines Bewohners Osteuropas, der in Litauen geboren wurde, und greift dabei auf eine sehr eindrückliche und einnehmende Weise auf die weit zurückliegende Geschichte zurück – und zwar mit Hilfe eines „von Hand zu Hand weitergereichten Bernsteins“ („West- und Östliches Gelände“, 11). Stasiuk schaut dagegen auf den Süden Europas aus der Sicht eines im Grenzgebiet zwischen Polen und der Slowakei liegenden Ortes in den Beskiden.

Diese Arbeit knüpft an eine Essay von Stempowski an, um die ganz andere Auffassung vom Intermarium (Międzymorze) verdeutlicht werden. Im Unterschied zu jenem (im Essaybandes „Von Berditschew nach Rom“) („Od Berdyczowa do Rzymu“) setzt Stasiuk dieses Gebiet nicht mit der einstigen Machtstellung des Jagiellonen-Reiches gleich, ganz im Gegenteil – es hat den Anschein, dass er mit dem historischen Mythos eindeutig polemisieren will. „Das berühmte Intermarium zwischen dem Schwarzen Meer und der Ostsee“ (Jadąc, 87) ist ein heruntergewirtschaftetes und verwahrlostes Gebiet, das mit der Machtstellung der alten Adelsrepublik nichts gemein hat. Stasiuks Blick auf den Süden ist ein Mythos von der Suche nach dem Licht, ein Mythos des Unerkennbaren, ein Mythos eines Geheimnisses, der in dem Vergessenen, Unscheinbaren und Inexistenten verborgen ist.

Um zahlreiche Arbeiten, die den Mythos und den Stereotyp Galizien thematisieren, nicht unnötig zu wiederholen, wird dieses Problem in dieser Arbeit lediglich angedeutet. Im Unterkapitel (2.2.3.) „**Mythos Galizien**“ („**Mit Galicji**“) liegt der Schwerpunkt auf der Sehnsucht nach einem Land mit den Merkmalen Kakaniens, auf der Sehnsucht nach „einem Land an der Grenze des Mythos und des

Stereotyps<sup>223</sup>, wobei auf die Arbeiten von Ewa Wiegandt und Arkadiusz Bałajewski eingegangen wird.<sup>224</sup> Bei der Darstellung Galiziens als einem unwirklichen Land scheint es sich um eine „Deutung dieses Stereotyps aus einer besonderen Sicht auf eine neue mitteleuropäische Identität“ (ABg, 72) zu handeln. Und Stasiuk würde sich am liebsten in einem ebensolchen Land wiederfinden. Nicht zuletzt deshalb versucht er, darin seine Biographie einfließen zu lassen.

Im Unterkapitel (2.2.4.) **„Der habsburgische Mythos“ („Mit habsburski“)** wurden der historisch-literarischen Kontext unter Berücksichtigung des italienischen Schriftstellers Claudio Margis dargestellt.

Der habsburgische Mythos steht mit dem Mythos Galiziens in einer untrennbaren Beziehung. Die Person des Kaisers scheint beide Mythen dabei gleichsam zu verklammern und miteinander zu verbinden. Franz Joseph wird für Stasiuk zum Objekt eines eigentümlichen Spiels mit dem Mythos Kakaniens. Der Schriftsteller beschließt, dessen 169. Geburtstag irgendwo in der ungarischen Provinz zu feiern. Die wohlwollende Reaktion der Ungarn auf dieses Experiment zeigt, dass die liberale Politik dieses Herrschers in der allgemeinen Erinnerung geblieben ist. Das Gebiet der „Donauzivilisation“ vereint einen großen Teil des Kontinents, der ja sprachlich, ethnisch, konfessionell, kulturell und politisch differenziert ist.

Im Unterschied zu Stasiuk verfolgt Claudio Margis den Lauf dieses Flusses von dessen Quellen aus. Dabei knüpft er an den habsburgischen Mythos an und sucht solche Orte und Stätten aus, die an die Biographien bedeutender Persönlichkeiten und an wichtige Ereignisse erinnern, und kleidet sie dann in eine gepflegte, tadellose Sprache. Stasiuk bleibt sich treu. So hält er sich abseits, beschreibt konsequent jene Orte, die unscheinbar, unauffällig und kaum jemandem bekannt sind. Für ihn scheinen solche Ecken näher an der Wahrheit zu liegen und mehr Spuren der gesuchten Vergangenheit zu enthalten. Das Leben an Orten in der Provinz scheint ihm farbenreicher zu sein, die Einwohner scheinen authentischer, glaubwürdiger und natürlicher zu sein, so wie das früher der Fall war, zu Zeiten Franz Josephs: „Und ich glaube, ich verstehe allmählich, was das Kaiserreich vor hundert Jahren bedeutete“ (Jadąc, 125).

---

<sup>223</sup> Wiegandt, Ewa: *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej* (Austria Felix. Vom Mythos Galizien in der gegenwärtigen polnischen Prosa), Poznań 1997; dies.: *Podróż z Kresów do Europy Środkowej* (Reise von den Kresy nach Mitteleuropa), in: *Kresy – dekonstrukcja* (Kresy – Eine Dekonstruktion), hrsg. von Krzysztof Trybuś. Abgekürzt: (EW).

<sup>224</sup> Bałajewski, Arkadiusz: *Mit Galicji a idea „mojej Europy”* (Der Mythos Galizien und die Idee „meines Europa”), in: *Kresy – dekonstrukcja*, Poznań 2007, hrsg. von Krzysztof Trybuś. Abgekürzt: (ABg).



Beide Schriftsteller suchen – bei der Beschreibung des Lebens von Fischern in dem Dorf Sfintu Gheorghe – gleichzeitig nach sagenhaften, märchenhaften, mythischen Zeiten, um irgendwie doch noch ein Gegengewicht zu der wechselhaften Geschichte dieser Gebiete zu geben.

Im dritten Kapitel (2.3.) **„Der ikonische Raum. Autobiographische Elemente“** („Przestrzeń ikoniczna. Pierwiastki autobiograficzne“) wird eine Analyse vorgenommen, die das bislang im Hintergrund gebliebene autobiographische Element hervorheben sollte. Es geht dabei darum, die für ihr Genre untypische künstlerische Autobiographie-Konzeption Stasiuks zu zeigen. Stasiuk lässt seine Biographie in die Texte seiner Werke einfließen, wobei er dies allerdings nicht auf demonstrative Weise tut.

Die ikonische Landschaft entsteht in einem konkreten kartographischen Raum, wobei deren Entstehung durch eine alte Aufnahme eines ungarischen Fotografen inspiriert wird. Bei den Eskapaden künstlerischer Natur handelt es sich um einen Versuch, Orte zu entdecken, die demjenigen, der auf der Aufnahme aus dem vergangenen Jahrhundert zu sehen ist, ähnlich wären. Auf dem Schwarz-Weiß-Foto ist ein Fragment einer Wirklichkeit abgebildet, die unwiederbringlich verloren gegangen ist. Dem Schriftsteller gelingt es aber, Orte zu finden, die „eine dreidimensionale und farbige Version“ (Jadąc, 210) der Aufnahme darstellen. Stasiuks Reisen sind somit eine Suche nach Orten, an denen man von einer zweidimensionalen in eine dreidimensionale Ebene hinübergehen kann. Das Werk des Künstlers wird zu einer Transposition der Aufnahme in einen schriftlichen Text, in ein Wortbild. Das alte Bild öffnet vor dem Schriftsteller einen neuen Raum, in dem die Phänomene, die dem menschlichen Bewusstsein entgehen, greifbar und wahrnehmbar bleiben. Die daraus resultierende Sehnsucht und das Gefühl, das auf dem Foto abgebildete Objekt nicht erreichen zu können, veranlasst den Erzähler dazu, sich immer wieder auf nostalgische Reisen zu begeben.

Der Inhalt der Aufnahme, die den Anlass zum ständigen Suchen gab, wird einer gründlichen Analyse durch das erzählende Subjekt unterzogen. Selbst das kleinste Detail, das in dem Bild festgehalten wurde, hat sich dauerhaft in das künstlerische Gedächtnis des wahrnehmenden Subjekts eingepägt. Die Transposition eines Fotos in ein wirkliches Bild hat somit ihren Ursprung auch meist in unbeständigen Phänomenen, die rasch vergehen, oder in der Nichtigkeit und Belanglosigkeit der beobachteten Wirklichkeit.

Das Durchstreifen Mitteleuropas auf unbekanntem Wegen wird zum Sammeln „abgerissener“ Bilder von den gesehenen Landschaften (Jadąc, 12), die im Laufe der

Zeit Eingang in seine Texte finden, wobei in seinem ikonischen Raum eine verschiedenartige Verbildlichung sichtbar wird, die an die Theorie W.J.T. Mitchells („Was ein Bild ist?“) anknüpft.

Die Bilder sind aber mehr als nur eine Suche nach Orten, die seit Jahrhunderten unverändert bleiben. Sie bieten dem Schriftsteller vor allem die Möglichkeit, sich als Künstler zu identifizieren und zu erkennen. In den Vordergrund tritt das künstlerische Subjekt, das sein eigenes „Ich“ durch die Wahl und die Darstellung seiner Bilder, die an der Grenze zwischen der realen und der phantastischen Welt verbleiben, definiert.

3.3. Im III. Teil der Dissertation wird der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit in den Kontext der Mythisierung Osteuropas verschoben, wobei auf die Prosa Bruno Schulz' eingegangen wird. Es ist dabei allerdings kaum möglich, die Problematik sehr ausführlich und erschöpfend zu untersuchen, anderenfalls müsste eine gesonderte Arbeit sehr großen Umfangs entstehen. Die Anknüpfung an Schulz besteht vor allem darin, zum einen „Die Welt hinter Dukla“ von Andrzej Stasiuk in den Kontext des Mythos Osteuropa einzuordnen, und zum anderen, den intertextuellen Dialog aufrechtzuerhalten. Ähnlichkeiten unter dem Aspekt des Mythos greifbar zu machen, genauer gesagt, den Mythos zum Ausdruck zu bringen und dabei an die galizische Landschaft anzuknüpfen, scheint eine besonders interessante Aufgabe zu sein und auch größere Aufmerksamkeit zu verdienen. Dabei ist es kaum möglich, zum einen die in diesem Falle geradezu unschätzbare Forschungsarbeit von Włodzimierz Bolecki, der bislang als einziger Literaturhistoriker, -theoretiker und -kritiker eine umfassendere Analyse der poetischen Sprache Bruno Schulz' vorgenommen hat, zum anderen aber auch die Abhandlungen der sogenannten Schulzologen, zu denen etwa Jerzy Jarzębski oder Krzysztof Stala gehören, außer Acht zu lassen.

Im Kapitel (3.) **„Mythisierung Osteuropas. Beeinflussung Stasiuks Inspiration durch Schulz“** („Mityzacja Europy Wschodniej. Inspiracje Schulzem“), das diesen Teil der Forschungsarbeit einleitet, wird das allgemeine Interesse am literarischen Werk Bruno Schulz, insbesondere bei jüngeren Schriftstellern, beleuchtet.

Stasiuk bedient sich, ähnlich wie Olga Tokarczuk, Magdalena Tuli oder Piotr Szewc, gern der Schulzschen Sprache, er mythisiert neue Orte und nimmt einen

intertextuellen Dialog auf. „Die Welt hinter Dukla“<sup>225</sup> ist dasjenige Werk Stasiuks, das den Erzählungen Bruno Schulz am ähnlichsten ist, und dieses hat sich dem zufolge die komparative Analyse in erster Linie konzentrieren.

Gewisse Übereinstimmungen lassen sich schon im inneren Aufbau der einzelnen Texte selbst erkennen. Es reicht hierbei, einen Blick auf das Inhaltsverzeichnis von Schulz' „Die Zimtläden“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“ und das von „Die Welt hinter Dukla“ zu werfen, um zu sehen, dass die beschriebene Wirklichkeit aus der Sicht des zyklischen Rhythmus der Natur dargestellt wird und dass die Natur die Rolle eines Faktors spielt, der die Welt und zugleich den Raum dieser Werke ordnet und strukturiert.

Mit dem Kapitel (3.1.1.) **„Ausdruck des Mythos bei Schulz und Stasiuk“ (,Wyrażenie mitu u Schulza i Stasiuka“)** wird die vergleichende Analyse eingeleitet. Ihr Ziel besteht darin, im Falle der beiden Schriftsteller gemeinsame Orte sowie ähnliche oder geradezu identische Arten, die mythische Wirklichkeit darzustellen und in der eigenen Vorstellung aufleben zu lassen, aufzuzeigen.

Um auf den recht bescheidenen Forschungsstand hinzuweisen und zugleich die an eine Mythisierung Osteuropas anknüpfenden Überlegungen in einer übersichtlichen und strukturierten Art und Weise darzustellen, wird das literarische Werk Bruno Schulz' unter Berücksichtigung seines Essays „Das Mythisieren der Wirklichkeit“ in Erinnerung gerufen.

Ausgangspunkt zum Ausdruck des Mythos und seiner Darstellung ist dabei das aus der „wörtlichen Urheimat“ stammende Wort. Die Rückkehr zur „wörtlichen Urheimat“ ist mit Hilfe rhetorischer Figuren möglich. Und so „strecken sich“ dann auch die Worte unaufhörlich, „deshalb eignet ihnen auch die Tendenz, nachzuwachsen, sich zu regenerieren“, und sie wollen „sich zum *Sinn* vervollständigen“ (Mr, 273 f.).

Hieraus ergibt sich, dass „der Mythos ein Wort ist“ und „dass die Sprache besondere Voraussetzungen braucht, damit es zu einem Mythos werden kann“ (Roland Barthes). Nach Ansicht von Schulz bestehen jene „besonderen Voraussetzungen“ darin, an der Realität der Wirklichkeit zu rütteln und sie infrage zu stellen, sie bestehen in einer Krise, genauer gesagt in „einem Paradoxon“ der *mimesis*. Eine derartige Sicht der Welt ist auf der Ebene einer poetischen Sprache möglich. Das Wort bleibt folglich in einem „Schwebezustand“ an der Grenze zwischen der realen Welt und der mythischen Wirklichkeit.

---

<sup>225</sup> Die Forschungsanalyse konzentriert sich und stützt sich hierbei auf „Die Welt hinter Dukla“. Damit wird aber nicht ausgeschlossen, dass diese Problematik auch in anderen Werken Stasiuks relevant sein könnte.

Sowohl bei dem einem als auch bei dem anderen Schriftsteller lässt sich die Suche nach dem Mythos erkennen. Freilich kommt dieser auf völlig unterschiedlichen Ebenen zum Vorschein: bei Schulz auf der verbalen Ebene, denn das Wort ist ein „Fragment, ein Überbleibsel einer alten, allumfassenden, integralen Mythologie“ (Mr, 273), in der poetischen Gestaltung – das sind „jähre Regenerationen der ursprünglichen Mythen“ (Mr, 274). Bei Stasiuk wiederum tritt er auf der Ebene der Materie in Erscheinung, genauer gesagt der Urmaterie, die aus „jener ursprünglichen Zeit [stammt], [in der] alles Unsichtbare in hölzerne, steinerne, räumliche und farbige Formen gepresst worden war“ (D, 72).

Beide Schriftsteller streben danach, die vorexistentielle Einheit, die ursprüngliche Ganzheitlichkeit ausfindig zu machen, wobei jene Einheit jeweils anders aufgefasst wird. Bei Schulz<sup>226</sup> wird sie als Sinn, als Mythos, als das ursprüngliche Wort verstanden, wohingegen Stasiuk sie als Licht, Unendlichkeit und Einheit von Urmaterie und Idee, als mythischer Anfang begreift.

Im Kapitel (3.1.2.) **„Weltvorstellung in kosmogonischer Perspektive. Das Problem der Zeit“** („Wyrażenie świata w ujęciu kosmogonicznym. Problem czasu”) wird der bei beiden Schriftstellern sichtbare Versuch, sich der Urzeit anzunähern, thematisiert.

Beide Schriftsteller suchen nach dem „Anfang“ in seiner ursprünglichen kosmischen Einheit, in der es noch keine Zeit gab. Stasiuk ruft dabei „die ursprüngliche Zeitlosigkeit“ in Erinnerung, in der die Ideen und die Urmaterie untrennbar nebeneinander existierten. Auf diese Weise betont er den binären Charakter des Seins. Der Urbeginn, *illius temporis*, bleibt nur noch auf der sprachlichen, imaginären und mythischen Ebene. Unveränderliche Ideen blieben in dem „Zeitlosen“, die unbeständige Materie wurde darauf vorbereitet, in die physische Raumzeit Eingang zu finden und sich darin zu etablieren.

Nach der Überzeugung von Schulz sind die in der Umgangssprache zurückgelassenen Spuren des ursprünglichen Wortes „Trümmer von Götterstatuen“ (Mr, 274), die die Erinnerung an Mythen, „Fragmente alter und ewiger Geschichten“ (Mr, 274), bewahren. In seinem programmatischen Manifest stellt er fest, dass „die Wirklichkeit Schatten des Wortes ist“ (Mr, 275). Eine derartige Feststellung ist voller platonischen Dualismus. Philologie wird dabei von ihm – was sogar vielleicht interessanter ist – mit Ontologie gleichgesetzt, folglich „[ist] die Philosophie eigentlich Philologie“ (Mr, 275).

---

<sup>226</sup> Im Rahmen einer Sprachanalyse handelt darüber Włodzimierz Bolecki. Vgl. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* (Das poetische Modell der Prosa in der Zwischenkriegszeit), Kraków 1982, S. 235. Abgekürzt: (B).

Anders verhält es sich damit bei Stasiuk. Zwar lassen sich ebenfalls in „Die Welt hinter Dukla“ Elemente der platonischen Philosophie ausfindig machen, die Ideen nehmen aber nach dem Verständnis dieses Schriftstellers nicht die Gestalt Gottes an, obgleich sie in der Ewigkeit verbleiben.

Der gemeinsame Nenner bleibt jedoch die in beiden Fällen deutlich sichtbare Tendenz, sich mit Hilfe einer poetischen Sprache zurückzuziehen, um auf diese Weise aus der der physischen Zeit herauszubrechen. Die metaphorische Darstellung der Zeit in Gestalt von „Abschuppen“ ist sowohl bei dem einen wie auch bei dem anderen Autor zu erkennen. So heißt es bei Stasiuk: „Landschaft blätterte ab wie alte Farbe“ (D, 33). Und bei Schulz steht wiederum: Der Tag „schälte sich [...] als silbernes Blech, als knisterndes Stanniol, und Schicht um Schicht enthüllte ihren Kern aus gegossenem Glanz“ („Die geniale Epoche“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“, SPK, 150).

Ein weiteres Mittel, mit dem das Ziel verfolgt wird, sich der mythischen Zeit – bei Stasiuk einem mythischeren Bild vom Anfang – anzunähern, ist die Betonung ihres zyklischen Charakters. Die Zyklizität der Zeit kommt in nahezu jeder Erzählung von Schulz und Stasiuk vor. Hervorzuheben ist, dass sie bei Stasiuk die Ebene der Erinnerung betrifft. Er lässt seine Erinnerungen in einer zyklischen Zeit fließen. Relevant in diesem Zusammenhang ist anscheinend, dass eine Aufnahme von André Kertész (Logbuch, 112 und Jadaç, 209) abgebildet wird oder dass von Fuhrmännern zu unterschiedlichen Jahreszeiten erzählt wird. Bei Schulz gibt es in „Das Sanatorium zur Todesanzeige“ eine „Zeit des Schlafes“, eine „Zeit der Rückkehr, in der man das erlebt, was wir einmal erlebt haben“<sup>227</sup>. Das Gebäude des Sanatoriums zu betreten, bedeutet dabei, in eine andere Zeit, „eine eigene Zeit“ (J, 171), hineinzugehen.

Im Unterkapitel (3.1.3.) „Die Materie“ („Materia“) wird die Forschungsanalyse vor allem die sichtbare Übereinstimmung im Hinblick darauf, dass der Mythos in der Materie erkannt wird, aufgezeigt. Der Mythos funkelt und glitzert in einer schäbigen, unbrauchbaren, nutzlosen Materie und kommt sogar im Plunder zum Vorschein. Was in den angeführten Fragmenten am wichtigsten zu sein scheint, ist die Tatsache, dass die dargestellte Materie mit dem *Sacrum* untrennbar verbunden ist. Das Licht spielt dabei eine überaus große Rolle, insbesondere bei Stasiuk, bei dem es innerhalb der Materie die Elemente des idealen Seins zum Vorschein bringt.

Vom Mythos wird auch das Hässliche erfasst. Der Mythos ist sowohl in Drohobycz (dargestellter Ort bei Schulz und seiner Heimatstadt) als auch in Dukla

---

<sup>227</sup> Jarzębski, Jerzy: Schulz, Wrocław 2000, S. 17. Abgekürzt: (J).

präsent und verleiht den „unolympischen Seinsformen“ (F, 35) neue Qualitäten. Beide Schriftsteller greifen dabei zu Orten, die voller Plunder sind. Aus ihrer Sicht ist dies eine Ankündigung einer neuen Zeit, ein beunruhigendes Zeichen für eine aggressive Marketingpolitik. Bei Schulz ist die Welt, in der das alte kaufmännische Berufsethos herrschte, im Schwinden begriffen. Plötzlich gibt es die Krokodilstraße, eine Straße billiger, minderwertiger Waren. Stasiuk lebt bereits ganz in einer Welt der Schulzeschen, „Krokodilstraße“, das Bild der ehrwürdigen und vornehmen Kaufleute ist ein Bild, das er nur noch vom Hörensagen kennt.

Im nächsten Unterkapitel (3.1.4.) **„Der gemeinsame Kontext“** („**Wspólny kontekst**“) wird der Schwerpunkt der komparativen Analyse darauf gelegt, die galizische Landschaft, die voller kleiner, provinzieller Städtchen, wie Drohobycz und Dukla, ist, in ihrer jeweiligen Eigenart zu erfassen.

Bei Stasiuk ist eine deutliche Sehnsucht nach dem verloren gegangenen Bild altmodischer Städtchen und galizischer Mikrowelten, wie sie für Schulz Drohobycz war, zu erkennen. Die Beschreibung des Marktes mit Droschken scheint dies zu bestätigen. Es ist ein Bild, das auf die Vorstellung von einem ebensolchen Ort zurückgreift, allerdings sozusagen aus der Perspektive eines Schwarz-Weiß-Fotos (D, 55). Das Schulzesche Drohobycz ist ein einzigartiges und ungewöhnliches Städtchen, in dem sich das Leben auf den Markt konzentriert, die Zeit eine zyklische Form annimmt und die Natur ihren transzendentalen Charakter offenbart. Zugleich ist es ein Ort, an dem sich der Mythos und die unscheinbare Materie gegenseitig durchdringen.

In dem winzigen Dukla lassen sich gewisse Anklänge an die zyklische Darstellung der Zeit ausmachen, die den Lebensrhythmus des Städtchens bestimmt – und zwar denselben seit Jahrhunderten. Es genügt, sich nur die Beschreibungen des Marktes von Dukla und von Drohobycz zur Sommer- oder Winterzeit anzuschauen, um festzustellen, dass sich die Menschen auf sehr ähnliche oder gar identische Weise verhalten. Das Wichtigste ist aber, dass der Markt von Drohobycz und von Dukla ein mythischer Mittelpunkt, ja ein geheiligter Ort zu sein scheint, an dem das Licht, einem Demiurgen gleich, Seinsformen zum Leben erweckt und sie wieder erlöschen lässt.

Im Unterunterkapitel (3.1.5.2.) **„Die Leere“** („**Pustka**“) wird dieses Phänomen als integraler Bestandteil der Welt von Drohobycz und von Dukla, der dauerhaft in die Landschaft galizischer Räume eingeflochten ist, hervorgehoben. Die

Komplexität dieses Phänomens hat schon Krzysztof Stala<sup>228</sup> bei der Untersuchung der Werke von Schulz erkannt. Seine Untersuchungen haben sich in diesem Zusammenhang für die vorliegende Arbeit als überaus nützlich erwiesen. Leere ist ein Phänomen, das an der Grenze zwischen der Ästhetik und Metaphysik angesiedelt ist, es ist ein poetisches Äquivalent für das „Ringen“ mit dem Unerkennbaren (KS), das sich hauptsächlich mit Hilfe von Farbe, Stille oder Naturgewalten erfassen lässt. In der Schulzeschen Darstellung nimmt die Leere Merkmale eines Raumes an, der von der Sonne ausgebrannt ist („Der August“, „Die Zimtläden“, 7 f.), bei Stasiuk ist es wiederum der Föhn, der in den Raum einfällt und ihn dann verwüstet (D, 47 ff.).

In einer derartigen Auffassung von der Leere ist ein tieferer Sinn zu erkennen – eine symbolische Reinigung für die Ankunft des Messias oder Offenbarung eines Geheimnisses, des Unerkennbaren, das der Mensch mit der Ewigkeit gleichzusetzen pflegt.

Der leere Raum birgt in sich mythische Kräfte: Nimmt er am Tage die Gestalt des Scheins, des Glanzes und des Lichts an, so wird er nachts geheimnisvoller, mitunter furchterregend und vereinsamend. So heißt es bei Stasiuk: „Das Schwarz zieht sich bis die Unendlichkeit“ (D, 138) und „der Mensch bleibt in der Dunkelheit allein“ (D, 137), „in der Ursubstanz der Dunkelheit“ (D, 138).

Ähnlich verhält es sich damit in „Der Frühling“ („Wiosna“) von Schulz, wo „die Trauer der Sternewüsten auf der Stadt [lastete]“, und die Menschen selbst fühlen sich „verloren und desorientiert in den leeren Räumen der Atmosphäre“ („Der Frühling“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“ SPK, 120).

Auch bei Schulz erweckt die Dunkelheit Furcht. Sie wird gleichsam zu einem riesigen kosmischen Abgrund, der mythischen Vorstellung vom Uranfang nahe, und nimmt die Gestalt einer ungezähmten, ungezügelter Kraft an („Der Sturmwind“, SC, 105 ff.).

Das nächste Unterunterkapitel (3.1.5.3.) **„Die Illusion des Theaters?“** (**„Iluzja teatru?“**) hebt das recht ungewöhnliche Phänomen, die Wirklichkeit provinzieller Städtchen und der sie umgebenden Natur mittels der Theatersprache darzustellen, hervor. Dies kann als eine weitere Möglichkeit gedeutet werden, sich dem Geheimnis anzunähern und die metaphysische Seite in der alltäglichen und sehr prosaischen Wirklichkeit zu entdecken. Der so entstandene Theaterraum nähert sich dem sakralen Raum, dem heiligen Raum, den das Bühnenbild einnimmt.

---

<sup>228</sup> Stala, Krzysztof: *Na marginesach rzeczywistości (An den Rändern der Wirklichkeit)*, Warszawa 1995, S. 82-86. Abgekürzt: (KS).

Die Schulzesche Stadt scheint einer Theaterbühne zu ähneln, die im ständigen Wandel begriffen ist. Die Beschreibung der in der Natur vorkommenden Kräfte kehrt die ganze Zeit in einem sich wiederholenden Rhythmus, in den sich verändernden Szenen, wieder, als spielten sie sich in einem Theaterraum ab. Das Wetter und dessen wechselhafte Aura sind häufig eine Art Vorhang, der entweder aufgeht oder fällt. Dabei kommt es zu einer spezifischen Umkehrung. Bei Drohobycz und Dukla, also bei Städten, die gleichsam eine Bühne darstellen, handelt es sich um einen symbolischen Raum.

Es entsteht somit eine neue Sicht auf das Theater, dieses „große Theatrum“ gehört der Natur an, „der Blauäugige“ („Die Republik der Träume“, „Prosafragmente“ FP, 264) ist Regisseur wunderbarer Schauspiele, die sich aus Naturelementen und -phänomenen zusammensetzen. Bei Stasiuk kommt eine ähnliche Gestalt vor: „das himmelblaue, grenzenlose Auge“ (D, 142).

In einem weiteren Unterunterkapitel (3.1.5.4.) **„Zimtläden auf dem albanischen Boden“ („Sklepy cynamonowe na albańskiej ziemi”)** wird das Bild der Schulzeschen Zimtläden in Erinnerung gerufen und in Beziehung mit albanischen Läden gesetzt, die ebenfalls nachts von Stasiuk entdeckt wurden. Es fällt schwer, sich Drohobycz ohne die berühmten Zimtläden, die einen festen Bestandteil des Bildes von Drohobycz ausmachen, vorzustellen.

Die nächtliche Zeit, das zufällige Entdecken der Läden als solcher und eine Art Einweihung in die Gewohnheiten albanischer Händler sowie geheimnisvolle Gegenstände – in all dem lassen sich Reminiszenzen an „Die Zimtläden“ erkennen. Es fehlt hier allerdings an der altmodischen Eleganz der Kaufleute, die dem Protagonisten der Schulzeschen Erzählungen ja bekannt und vertraut waren. Die exotisch anmutenden Waren, die aus dem Dunkel der Vergessenheit herausgeholt werden, die Geschichten, die die zum Kauf angebotenen und ausgelegten Sachen in sich bergen – all dies erinnert im gewissen Sinne an die Abenteuer Józefs aus Drohobycz.

Die im Unterunterkapitel (3.1.5.5.) **„Enumerative Reihen“ („Ciagi enumeracyjne”)** vorgenommene Analyse will vor allem auf die zahlreich vorkommenden Aufzählungen hinweisen, die sich zum einen aus Traumgegenständen, zum anderen aber auch aus Beispielen für Verfall, Zerfall und das Hässliche zusammensetzen. Sucht man bei Schulz nach adäquaten Bildern, so kommt man an der „Krokodilstraße“ („Ulica Krokodyli”) nicht vorbei. Bei Stasiuk wiederholen sich derartige Reihen mehrmals.



Enumerationen, die bei Stasiuk als geographische Namen einzelner Orte vorkommen, etwa „Lutcza, Harta, Mały Dół, Tatarska Góra“ (D, 5), nehmen die Gestalt von Axiomen an, die die galizische Landschaft bestimmen und erkennbar machen, bei Schulz hingegen äußern sie sich in dem Wunsch, ein wunderbares Abenteuer zu erleben, eine Reise in entlegene, häufig exotische Länder: „Kolumbien, Kostarika, Mexiko, und Ekuador, und Sierra Leone“ („Der Frühling“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“ SPK, 169) zu unternehmen. Die von Stasiuk genannten Orte lösen keine solche Begeisterung aus, nicht einmal bei dem Erzähler.

Im Unterunterkapitel (3.1.5.6.) **„Die ähnliche Darstellung der Natur“ („Podobne ujęcie przyrody“)** wird die Ähnlichkeit in der Darstellungsart der Natur hervorgehoben. Im „Frühlingsfest“ („Święto wiosny“) (D, 119 ff.) ist eine Ergänzung und Vervollständigung des Bildes zu erkennen.

Der Frühling kommt in beiden Fällen an Orten vor, die gemieden oder übergangen werden. In der Beschreibung eines Straßengrabens voller Froschlaich lässt sich der Versuch erkennen, mit Schulz in Dialog treten zu wollen, dessen Erzähler sich im diskreten Mondschein nach dem Bild der Frösche zu dieser Jahreszeit sehnt („Das Sanatorium zur Todesanzeige“, „Der Frühling“, 123).

Ein anderes Beispiel für die Aufnahme eines intertextuellen Dialogs liefert die Darstellung der Nacht. In der Erzählung „Die zweite Nacht“ („Noc Druga“)<sup>229</sup> wird schon recht deutlich, dass sich Stasiuk des Musters der Schulzeschen Nachtbeschreibung, wie sie in der Erzählung „Die Julinacht“ („Noc lipcowa“) angewandt wird, bedient.

Im Unterkapitel (3.1.6.) **„Archetypische Situationen“ („Sytuacje archetypiczne“)** soll die durchgeführte Analyse gemeinsame Elemente im Hinblick auf uralte Muster, die einen festen Bestandteil der Schulzschen Welt und der von Stasiuk darstellen, ausmachen. Die in diesem Falle beschriebenen „archetypischen Situationen“ sind allerdings sehr symbolisch zu betrachten. Beide Schriftsteller greifen zu einem archaischen und bewährten Handlungs- und Situationsmodell zurück. Das erste Beispiel ist ein Haus, das als ein sicherer Ort dargestellt wird, ein Zufluchtsort, an dem man sich vor drohenden Naturgewalten schützen kann. Dies lässt sich in der Erzählung „Der Sturmwind“ („Wichura“) und bei Stasiuk in „Vor der Tür“ („Za progiem“) erkennen.

Gewisse Anklänge sind auch darin zu sehen, dass das patriarchale Muster wiederholt wird. Die Übereinstimmung der Eigenschaften des Großvaters des Erzählers von „Die Welt hinter Dukla“ und des Vaters von Józef scheint bedeutsam

---

<sup>229</sup> Diesmal sind die „Galizischen Geschichten“ von Andrzej Stasiuk heranzuziehen.

zu sein. Die Ähnlichkeit der beiden Figuren ist, obwohl sie voneinander ja weit entfernt sind, durchaus verblüffend. Schulz' Vater, Jakub, ist ein Kaufmann jüdischer Herkunft, der an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts lebt, Stasiuks Großvater ist dagegen Dorfschulze in der Zeit der Volksrepublik Polen. Dennoch konzentriert sich das Leben – zu Hause und in der Familie – um sie herum. Sie stehen im Mittelpunkt. Sie sind diejenigen, die das moralische und unbestrittene Zentrum darstellen.

In „Die Welt hinter Dukla“ gibt es Anklänge an zwei Erzählungen von Schulz: „Das Buch“ („Księga“) und „Vater geht unter die Feuerwehrmänner“ („Mój ojciec wstępuje do strażaków“). In dem Motiv des Buches lässt sich der Versuch erkennen, an das Motiv bei Schulz anzuknüpfen, das diesmal zur Rolle eines kommunistischen Manifestes degradiert wurde. Deshalb hat das Buch, ein Fetzen, in einer völlig neuen Gestalt überdauert. Gemeinsamer Nenner bleibt dabei die Herabstufung dessen, was einst einen unbestrittenen Wert hatte und höchste Autorität genoss. Die Degradierung des „Buches“ vollzieht sich allmählich im Laufe der Zeit. Bei Schulz wird es in einem Boulevardblatt gefunden, zwischen Werbeanzeigen für Waren von fragwürdiger Qualität, bei Stasiuk kommt wiederum die Erinnerung an das Buch des Großvaters, „Die Pariser Kommune“, nach der Wende, nach dem Untergang des Kommunismus.

Im letzten Beispiel wurde der Topos des Labyrinths zum Gegenstand der Forschungsstudie. Hier wird in erster Linie das Motiv des freiwilligen Umherirrens und die Betrachtung dieser Erfahrung in den Kategorien eines Abenteurers betont. Das Labyrinth ist in den Lageplan von Drohobycz gleichsam eingebettet. Stasiuk verzichtet auf eine derartige Beschreibung von Dukla, denn dieses hat ja gerade mal „eine Handvoll Straßen, eine Kirche, ein Kloster und die Grundmauern der Synagoge“ (D, 15), irrt aber gern in dem entlegenen Piran umher (Jadąc, 103). Eine ähnliche Beschreibung eines Labyrinths findet man bei Schulz in mehreren Fragmenten seiner Prosa. Als Beispiel seien hier das Innere des bewohnten Hauses („Der Komet“, „Prosafragmente“ FP, 312), eine schier endlose Anzahl von Zimmern („Heimsuchung“, „Die Zimtläden“ SC, 19) oder das Sanatoriumsgebäude („Das Sanatorium zur Todesanzeige“, SPK, 171) genannt.

Das Umherirren erfolgt bei Schulz aber auch in „ungewöhnlichen Räumen des Umherirrens“ (J, 125), wie sie etwa die Seiten des „Buches“, der „Fetzen“, wie es heißt, oder „Rudolfs Markenalbum“ sind. Bei Stasiuk sind es wiederum Landkarten, zurückgelassene Geldscheine, kleine Münzen, Rechnungen aus Kneipen oder Bilder, die er von seinen Reisen mitbringt.

Beide Schriftsteller zeichnen sich somit durch dieselbe Strategie aus. Sie verzichten auf die physische Zeit und irren stattdessen in den Tiefen ihres Gedächtnisses umher, wo sich die Zeit schichtweise abgelagert hat.

Im Kapitel (3.2.) „**Sprache von Schulz und Stasiuk**“ („**Język Schulza i Stasiuka**“) zielte die vergleichende, somit zweigleisige Analyse darauf ab, gewisse Ähnlichkeiten zwischen Schulz und Stasiuk auf der Ebene der künstlerischen Sprache aufzuzeigen. Hier hat Władysław Bolecki überaus wertvolle Vorarbeit geleistet. Seine Untersuchungen dienten zu ihrer Zeit als eine Art Leitfaden durch die Prosa des Meisters aus Drohobycz, die sich durch eine schier unüberschaubare Anzahl von Konstellationen stilistischer Tropen auszeichnet.

Die Poetik von Schulz und Stasiuk weist an manchen Stellen Ähnlichkeiten, aber auch Abweichungen auf. In beiden Fällen kam es vor allem darauf an, die Präsenz des Mythos in den jeweils behandelten stilistischen Figuren zu bestätigen und damit den Raum der mythischen Welt zu betreten. Durch die Verwischung der Grenzen zwischen der realen und der abstrakten Welt durch den Einsatz zahlreicher poetisch-rhetorischer Mittel soll das Wort aus den strengen Regeln und Gesetzmäßigkeiten einer Kommunikationssprache herausgelöst werden und „in seine eigenen Rechte eingesetzt“ werden (Mr, 273), wie es bei Schulz in dem Manifest „Das Mythisieren der Wirklichkeit“ heißt. Stasiuk unternimmt dagegen den Versuch, sich dem Urbeginn mittels einer poetischen Sprache anzunähern.

Bei der Schulzeschen Ästhetik handelt es sich nach Meinung von Włodzimierz Bolecki um eine „Kontamination und Fortführung von Erfahrungen zweier sich ausschließender Ästhetiken“, namentlich einer poetischen Sprache der Symbolisten und der Krakauer Avantgarde.

Sowohl bei dem einen wie auch dem anderen Schriftsteller lassen sich „poetische Pseudonyme“ im Sinne Tadeusz Peipers, einem Hauptvertreter der Krakauer Avantgarde, erkennen, zugleich aber auch der Wunsch, das Geheimnis, das Unerkennbare mit Hilfe der Metapher fassbar zu machen, wie das etwa bei Symbolisten zu beobachten war. In beiden Fällen wird der auf diese Weise übernommene Tropos zu etwas, was über eine bloße rhetorische Figur hinausgeht. Er wird zu einem Mittel, mit dem sich die Wahrheit und die mythische Wirklichkeit erkennen lassen.

Die Analyse der rhetorischen Figuren setzt ein bei der *Repetito*, also der Wiederholung. Die Wiederholung wurde, unter Zugrundelegung einer weiten Auffassung dieses Begriffes, sowohl auf der Ebene von Wortverbindungen – auf der Ebene der Parataxe und Hypotaxe – größerer Abschnitte der einzelnen Werke von

Schulz und Stasiuk als auch im Rahmen der Gesamtheit von „Die Zimtläden“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“, „Prosafragmente“ und „Die Welt hinter Dukla“ charakterisieren. Dies ermöglicht, diese stilistische Figur strukturierter und gezielter zu untersuchen. Wiederholungen kommen auf der stilistischen und auf der satzübergreifenden Ebene vor (B, 261). Auf der stilistischen Ebene tauchen sie immer wieder in Gestalt von Adjektiven, die die Funktion von Epitheta erfüllen, Substantiven und Verben auf. Die durchgeführte Analyse wurde dabei auf das Wort „schwarz“ und dessen zahlreiche Varianten, die im Laufe aller Texte wiederkehren, eingengt. Die hohe Frequenz dieses Lexems kommt dabei nicht von ungefähr – Schwarz ist ein wesentlicher Bestandteil einer mythischen Landschaft, es führt in die archaische Welt, in die ursprüngliche Einheit hinein. Beispiel für die *Repetito* ist das permanente Andauern des schöpferischen Aktes, sprich das „Herausfischen“ der Welt aus der „vormenschlichen Nacht“. In der Erzählung „Der Sturmwind“ „trug die Dunkelheit Frucht“ („Der Sturmwind“, „Die Zimtläden“ SC, 105). Schwarz, Dunkelheit und Nacht wiederholen sich ständig und führen den Rezipienten zum mythischen Ursprung zurück. Bei Stasiuk bleibt das sich wiederholende Wort „schwarz“ eher auf der realen Ebene. Dadurch kommt aber das Licht besser zur Geltung, das für diesen Schriftsteller ein Synonym für die Ewigkeit und die Unendlichkeit ist.

Der Mythos kommt auch in einem metaphorischen Epitheton zum Ausdruck, wobei er die Grenzen der einzelnen Erscheinungen und Gegenstände verwischt und sich dabei auf bemerkenswerte Weise wandelt. Als Beispiel seien hier „schwarze Flüsse“ („Der Sturmwind“, Die Zimtläden SC, 105) oder „Windmühle [...] aus windigem Schwarz geknetet“ (D, 17) genannt.

„Schwarz“ unterstreicht in der Verbform die Regression. So ist „schwarz werden“ in diesem Falle ein Synonym für die Rückkehr zum mythischen Anfang. Als Substantiv nimmt es dagegen die Gestalt einer Substanz an und bildet dabei ein unbestimmtes Sein mit verschwommenen Konturen und Merkmalen eines unbestimmten Elements. Bei Stasiuk „zieht sich das Schwarz bis in die Unendlichkeit“ (D, 138), bei Schulz ist es hingegen etwas, das sich sehr schwer fassen lässt und zugleich sehr expansiv ist. So heißt es da an einer Stelle: „Nester der tiefsten, flaumigsten Schwärze“ („Die Zimtläden“, SC, 80).

Wiederholungen kommen bei Schulz und Stasiuk auf der syntaktischen Ebene vor, genauer gesagt im Rahmen der Hypotaxe und Parataxe, und erfüllen die „Funktion der suggerierten Rhythmik“ (B, 261). Das ist durchaus berechtigt und sinnvoll, denn eine Wiederholung in Form einer Anapher (nach Bolecki) nimmt die

Gestalt einer Beschwörung und eines Rituals<sup>230</sup> an, die wiederum den Texten eine gewisse Melodiosität verleihen und zugleich das sprechende Subjekt in die Rolle eines „archaischen Erzählers“ versetzen.

Mit einer regelrechten Flut von Wiederholungen haben wir es auf der lexikalischen Ebene zu tun. Beispiel dafür sind das Polyphton und die Ploke (nach Bolecki). Die Kontamination dieser beiden rhetorischen Figuren (B, 47) ist die wichtigste semantische Figur des Textes. Das gilt sowohl für Schulz als auch für Stasiuk. In beiden Fällen werden Schlüsselworte verwendet, etwa „Nacht“, „Marktplatz“ oder „Licht“, deren Aufgabe nicht zuletzt darin besteht, diese Werke zu organisieren und zu strukturieren. Das Lexem „schwarz“ kommt regelmäßig in einem bestimmten Rhythmus vor und hat die Funktion eines mythischen Axioms. Der Morgen wird somit, wie es bei Bolecki heißt (B, 264), zu einem „Ausgangswert“, zu einem mythischen Mittelpunkt. Deshalb spielen das Licht und die Dunkelheit eine so große Rolle. Sie bestätigen die Natur der Welt und sind zugleich Gegenstand kultischer Verehrung.

Der Mythos schimmert in dem kleinsten Element der immer wieder neu aufgerollten Erzählung durch, also in dem einzelnen Wort, nicht selten in Form einer bestimmten rhetorischen Figur. Beispiel für ein solche lexikalische Einheit ist auch „Dunkelheit“, die sich bei Schulz ständig wiederholt. Das Ausmaß dieses Lexems scheint so riesig zu sein, dass es den Eindruck einer Illusion erweckt, aus der physischen Zeit herauszutreten und in einer mythologischen Ordnung stehen zu bleiben. Ähnlich verhält es sich damit bei Stasiuk, der dieses Wort in allen denkbaren Zusammenhängen aufgreift und zur Darstellung beliebiger Gegenstandsdomänen benutzt.

Es kommt somit zum Phänomen der „semantischen Polyfunktionalität“ (B, 266), das heißt zu einer Art Expansion des Wortes, wobei es aber gleichzeitig „seiner semantischen Schärfe beraubt wird“ und auch seine Eigenständigkeit verliert. Der so zu einem stilistischen Tropus greifende Erzähler verharrt in einem unaufhörlichen, nicht enden wollenden Schöpfungsakt. Das Schöpfungswerk wirkt sich nunmehr auf den Raum der Werke aus, und die künstlerische Sprache wird zur treibenden Kraft.

Der Künstler kann aber auch in eine andere Rolle hineinschlüpfen – die eines archaischen Menschen, der die unbegreifliche Natur kultisch verehrt. Die vorkommenden Reihen kontextueller Synonyme sind Exponenten ihrer Macht und

---

<sup>230</sup> Mizerkiewicz, Tomasz: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku (Mythische Stilisierungen in der polnischen Prosa nach 1968)*, Poznań 2001, S. 101.

Schönheit. Daraus entspringt auch der Wunsch, unzählige Eigenschaften in Form von verbalen Ornamenten und Verzierungen anzuführen.

Wiederholungen sind in den beiden sich abwechselnden Bewegungen zu sehen: zum einen der Bewegung der Expansion, und zum anderen der Bewegung der Regression, wobei bei Stasiuk die Bewegung der Rückbildung und die Rückkehr zur Urmaterie, bei Schulz hingegen Vegetationen und Gärungen stärker akzentuiert werden. Bei der Ausdehnung, Ausbreitung, Ausweitung und der damit verbundenen Vegetation handelt es sich um eine Evokation des mythischen Landes der Fülle, des biblischen Kanaan. Die Bewegung des Sich-Zurückziehens, des Schwindens und der Rückbildung ist in Gestalt von „Wiederholung von Verbformen“<sup>231</sup> zu sehen. Diesmal gilt es, die „Galizischen Geschichten“ von Andrzej Stasiuk heranzuziehen: „Schwinden“, „verfallen“, „gehen“, „heruntersteigen“ sind ein Äquivalent für die verborgene Sehnsucht nach dem mythischen Anfang, was bereits auf den ersten Seite von „Die Welt hinter Dukla“ zu sehen ist. Es kommen auch Reihen vor, die mit dem Prozess des Stehenbleibens, Verharrens oder Erstarrens verbunden sind: „die Luft gerinnt“, „[es] tut sich nichts“, „nichts rührt sich“ (D, 5).

(3.2.2.) **„Die Metapher“ („Metafora”)** - der Titel eines Unterkapitels der Arbeit - scheint Schlüssel, Element und Erkenntnis der mythischen Wirklichkeit zugleich zu sein.

„Die Vermischung von Sphären“ (Jarzębski), spricht die Neigung zur häufigen Animisierung und Personifizierung, scheint eine Konstante der Schulzeschen Metapher zu sein und ihr die Richtung vorzugeben. Der Künstler bedient sich darüber hinaus der Periphrase, der Katachrese und der sogenannten toten Metapher. Auf dieses Muster greift auch Stasiuk zurück. Am häufigsten werden dabei Naturphänomene, die sich nicht definieren lassen, einer Metaphorisierung unterzogen, so wie das auch bei Schulz der Fall ist. Belebung oder Personifizierung machen es leichter, diese Erscheinungen dem Menschen näher zu bringen und sie sogar zu zähmen oder zu vermenschlichen. So entsteht eine dichte Semantik der Nacht. „Die Vermischung von Sphären“ bedeutet auch eine Vermengung von Elementen, wobei sie den Charakter einer Synästhesie annimmt. Abstrakten Dingen, Naturphänomenen und Gegenständen Eigenschaften von Lebewesen zu verleihen, ist ein weiteres rhetorisches Mittel, mit dem gleichzeitig die Grenzen der realen und der phantastischen Welt verwischt werden. Belebung von Gegenständen, abstrakten

---

<sup>231</sup> Niewiadomski, Andrzej: Niewypelniony mit (Der unerfüllte Mythos), in: W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 160 rocznicę śmierci (In Bruchstücken des Spiegels... Zum Andenken an den 110. Geburtstag und 160. Jahrestag des Todes von Bruno Schulz), hrsg. von Małgorzata Kijowska-Łysiak, Lublin 2003, S. 477.

Phänomenen und der Natur bildet einen festen Bestandteil der Schulzschen Poetik von Bruno Schulz.

Bei beiden Schriftstellern lässt sich darüber hinaus eine interne Bewegung der Metapher beobachten, worunter eine Dialektik der Regression und der Expansion zu verstehen ist. Die Hervorhebung von Kräften, die häufig widersprüchliche, miteinander nicht vereinbare Vektoren aufweisen, ist ein mythisierendes Element. Vegetation, Wachstum und Ausdehnung bei Schulz und das Licht bei Stasiuk sind mythische Kräfte, ebenso wie die Rückbildung und das Abschuppen. In den Worten steckt eine mythische Energie.

Die rhetorische Figur kann ebenfalls die reale Ordnung der Dinge umkehren. Der Rezipient sieht dann die Welt gleichsam zum ersten Mal, wie es für die Weltkenntnis unter mythischem Aspekt symptomatisch ist.

Beide Schriftsteller setzen das Mittel der Verfremdung (*Ostranenije*, Begriff nach Viktor Škovskij) ein. Am Beispiel einer Beschreibung des Leichnams von Amalia, der „zu einem Leib wurde, weich und glatt wie Ewigkeit“ (D, 113) und auch von Dukla, das ins Vergangene übergeht, kommt es zu einer Art Umkehrung der Rollen.

Bei Schulz wird in der Szene mit der Schneiderpuppe und den Näherinnen („Die Mannequins“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“, SC, 37 f.) die Semantik der menschlichen Reihe durch die Semantik einer mechanischen Reihe ersetzt. Junge Näherinnen werden zu einer Spule und zum Faden herabgestuft und durch das Prisma von Schneiderutensilien gezeigt. Der Mythos schimmert in diesem Falle nur in der toten Materie durch. Es stellt sich somit die Frage nach dem Menschen, die allerdings eine Frage epistemologischer Natur ist.

Die Materie kann auch zum Gegenstand künstlerischer Inspiration werden, in der das mythische Potential schöpferischer Kräfte verborgen ist. Am Beispiel zahlreicher Periphrasen wird die Neigung zu „einer mehrfachen und ausgebauten Metaphorisierung“ ein und desselben Objekts, also einer Multiplizierung metaphorischer Äquivalente des Grundwortes deutlich. Beispiel dafür sind die Bilder von Eintagsfliegen in „Die Welt hinter Dukla“ und Mücken in „Der Frühling“ von Schulz. Weitere Metamorphosen gewöhnlicher Insekten machen die Welt lyrischer und märchenhafter und verleihen ihr idyllisch-arkadische Züge.

Den Abschluss dieser Ausführungen bilden einige Bemerkungen zu der rhetorischen Figur der *Comparatio*, des Vergleichs. In beiden Fällen haben wir es mit einer ganzen Fülle von Vergleichen zu tun – angefangen von den sogenannten „einfachen Vergleichen“, über „treffende und offensichtliche Vergleiche“ bis hin zu

ausgebauten und „entfernten“ Vergleichen. Die Vergleiche versetzen das *Comparandum*, also das, was verglichen werden soll - Anfangswort, in eine spezifische Lage und tragen somit dazu bei, dass das gemeinsame semantische Merkmal, das *Tertium Comparationis*, allmählich verschwindet. Und so heißt es da: „Der Tod zog sich zurück, glitt ab wie ein Handschuh, wie die geborstene Hülle des Alltags“ (D, 113) oder „Die Tage waren hart geworden vor Kälte und Langeweile wie vorjährige Brotlaibe“ („Die Vögel“, „Das Sanatorium zur Todesanzeige“ SC, 27). Vergleiche kommen ferner als Ergänzung und Erweiterung von Merkmalen eines bestimmten Objekts vor, wobei sie den Rezipienten dazu bewegen, einen anderen Schlüssel zu gebrauchen, mit dem gleichzeitig auch die mythische Dimension der Welt geöffnet werden kann.

Im Schlussteil dieser Analyse schien es angezeigt, sich noch einmal auf Włodzimierz Bolecki zu beziehen und an „die gemeinsamen thematischen Codes“ anzuknüpfen. Bolecki nennt einige thematische Codes, die sich in den Erzählungen Schulz' stets wiederholen (B, 161). Ein solcher gemeinsamer thematischer Code ist – sowohl für Schulz als auch Stasiuk – die Kunst, also jener Wortschatz, der mit der Photographie, mit dem reinen, sauberen Papier, auf dem eine Zeichnung bzw. aus dem ein Scherenschnitt entstehen wird, mit Theater, Malerei, Architektur oder Musik verbunden ist. Mit der in diesem semantischen Feld angesiedelten Lexik werden meist der Markt, die Natur, die Landschaft oder die Nacht beschrieben.

Die in den Texten von „Die Welt hinter Dukla“ und Schulz' Erzählungen dargestellte Wirklichkeit wird im Fazit also nicht nur mit einer poetischen Sprache, die ein mythisches Element beinhaltet, sondern auch mit einer Sprache der Kunst, die eine Brücke zwischen dem *Sacrum* und dem *Profanum* bildet, wiedergegeben.

Bei dem Unterkapitel (3.2.5.) „**Der Erzähler**“ („Narrator“), mit dem dieser Teil der Arbeit abgeschlossen wird, handelt es sich nur um eine Skizze. Gleichwohl lassen sich auch auf der Erzählebene gewisse Parallelen ausmachen. So stellte Bolecki bei Schulz eine „eigentümliche Wellung der Narration“ (B, 258) sowie ein „Flattern der Erzählerrolle“ (B, 258) fest. In den Texten kommen somit mehrere Erzähler zu Wort: ein Ich-Erzähler, ein kindlicher Erzähler, ein jugendlicher Erzähler, der seine erste Initiation erlebt, ein erwachsener Erzähler, ein Schriftsteller, der das Geheimnis des Seines und Sinns zu ergründen sucht, eine Bestätigung für die Präsenz des Mythos in der ihn umgebenden Welt finden will und Überlegungen philosophischer Natur anstellt, ein Wir-Erzähler sowie ein unpersönlicher Erzähler. Der Schulzesche Erzähler lehnt sich im Gegensatz zu dem Erzähler bei Stasiuk hin



und wieder aus der Erzählung hinaus, legt die Rolle eines Protagonisten ab und wendet sich direkt an den Leser.

Bei Schulz überwiegen Worte, die der Schriftsprache entnommen sind und die heutigen Rezipienten unter Umständen etwas archaisch anmuten können. Stasiuk bedient sich hingegen zuweilen der Umgangssprache und schreckt mitunter auch nicht vor Vulgarismen zurück.

#### **4. Schlussbemerkung**

Abschließend ein paar Schlussfolgerungen und Anmerkungen: Es sei hier darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Arbeit schwierige und nicht zuletzt deshalb auch von vielen Forschern gemiedene Probleme und Fragestellungen behandelt wurden. Es handelt sich dabei um die erste Dissertation, in der das literarische Werk dieses Schriftstellers auf diese eingehende Weise untersucht wurde. Unsere Untersuchung der dargestellten Welt und der damit zusammenhängenden Phänomene unter ästhetischem und mythischem Aspekt hat uns ermöglicht, die einzelnen Werke Andrzej Stasiuks in einem neuen, bisherigen Betrachtungen so noch nicht zugänglichen Lichte sehen und verstehen zu lassen. Dabei war es freilich notwendig, dem komplexen, faszinierenden Aufbau solcher Werke wie „Die Welt hinter Dukla“ oder „Logbuch“ bis in kleinste Details der Wortgebung und sogar Lautlichkeit nachzugehen.

Dass sich Stasiuk von Bruno Schulz inspirieren ließ, ist nicht nur ein weiterer Beweis für das herausragende schriftstellerische und künstlerische Talent des Meisters aus der Kleinstadt Drohobycz, sondern zeugt auch von einer einzigartigen und oft einnehmenden Sicht Stasiuks auf die provinzielle, kleinstädtische und höchst unscheinbar wirkende Provinzwelt.

Es ließen sich mit Sicherheit eine Reihe weiterführender Analysen vornehmen. So wäre es besonders sinnvoll, sich mit der Rolle des Erzählers in den Werken Stasiuks etwas genauer auseinander zu setzen. Wie bereits erwähnt, verdient dieses Problemfeld eine größere Beachtung, als ihm bislang zuteilwurde. Aufschlussreich wäre zweifellos auch eine sehr gründliche Analyse rhetorischer Figuren, diesmal allerdings unter dem Aspekt der gnostischen Philosophie, deren Elemente nicht nur bei Stasiuk, sondern auch bei Schulz vorkommen. Verbleibt man bei der Sprache der

beiden Schriftsteller, so wäre z. B. eine Forschungsanalyse aus der Sicht der heute weit gefassten postmodernen Kultur denkbar und sicherlich auch ergiebig. Überaus interessant wäre es ferner, ausgewählte Werke dieses Autors dem literarischen Werk anderer Schriftsteller der Gegenwartsliteratur, etwa Olga Tokarczüks, Piotr Szewc' oder Jurij Andruchowytchs, gegenüberzustellen und einer vergleichenden Analyse zu unterziehen.

Andrzej Stasiuk ist ein „Ausnahmeschriftsteller“, der sich durch große künstlerische Sensibilität auszeichnet und sich von vielen anderen zeitgenössischen Kunstschaffenden durch die Originalität der in seinen Werken behandelten Problematik und auch durch die Art ihrer Darstellung unterscheidet. Die Werke des Schriftstellers bilden eine stetig fortlaufende Kette von Reflexionen ontologischer, epistemologischer, metaphysischer und existentieller Natur mit gleichzeitigem Bezug auf den Mythos.

# Inhaltsverzeichnis (deutsch)

<b>Eine Einführung anstelle einer Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Die Ästhetik des Hässlichen .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Auf der Suche nach dem Hässlichen – Hässlichkeit und deren Ursprung.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2. Hässlichkeit im Kosmos .....</b>	<b>10</b>
<b>1.3. Die Ästhetik des Hässlichen an der realistischen und abstrakten Grenze .....</b>	<b>14</b>
1.3.1. Realistische Wahrnehmung des Hässlichen .....	14
1.3.2. Hässlichkeit als Beispiel für Verwüstung und Verfall .....	15
1.3.3. Miserabilismus oder eine Tragik des Hässlichen?.....	16
1.3.4. Lyrisierung des Hässlichen.....	18
1.3.5. Kitsch und Plunder .....	22
1.3.6. Kitsch und Plunder im sakralen Raum .....	25
1.3.7. Die Ästhetisierung des Abstrakten .....	26
1.3.8. Ästhetisierung auf der sprachlichen Ebene.....	27
1.3.9. Ästhetisierung des Abstrakten auf der sensualistischen Ebene .....	31
1.3.10. Das Abstrakte vor dem Hintergrund des Gegensatzes der Sinne .....	33
<b>Resümee .....</b>	<b>33</b>
<b>1.4. Licht in der Komposition von „Die Welt hinter Dukla“ .....</b>	<b>39</b>
1.4.1. Der impressionistische Charakter des Lichtes .....	39
1.4.2. Dualismus des Lichtes .....	40
1.4.3. Metaphysik des Lichtes .....	42
<b>Resümee .....</b>	<b>43</b>
<b>2. Homo geographicus. Eine Faszination der Geographie im     autobiographischen Kontext .....</b>	<b>44</b>
<b>2.1. Essays Diskussion über Mitteleuropa .....</b>	<b>44</b>
2.1.1. Mitteleuropäische Meteorologie und Kartographie.....	47
2.1.2. Ein archaisches Bedürfnis in Stasiuks Topologie.....	51
2.1.3. Eine ästhetische Landschaft.....	52
2.1.4. Die aquatische Komposition von „Logbuch“ .....	56
<b>Resümee .....</b>	<b>59</b>
<b>2.2. Eine Wiedergewinnung des Mythos? .....</b>	<b>61</b>
2.2.1. Auf den Spuren des Mythos .....	61
2.2.2. Die Geographie des Mythos .....	61
2.2.2.1. <i>Gegensatz Flachland – Bergland</i> .....	64
2.2.2.2. <i>Gegensatz Nord – Süd. Der Mythos des Südens</i> .....	65
2.2.3. Mythos Galizien.....	68
2.2.4. Der habsburgische Mythos .....	70
<b>Resümee .....</b>	<b>76</b>

<b>2.3. Der ikonische Raum. Autobiographische Elemente .....</b>	<b>78</b>
2.3.1. Fotografie .....	78
2.3.2. Private Kartographie .....	80
2.3.3. Das ikonische Subjekt .....	83
2.3.4. Begriff des Bildes bei Stasiuk – Versuch einer Definition .....	85
2.3.5. Die ikonische Landschaft .....	86
<b>Resümee .....</b>	<b>92</b>
<b>3. Mythisierung Osteuropas – Beeinflussung durch Schulz.....</b>	<b>94</b>
<b>3.1. Gemeinsame Orte.....</b>	<b>94</b>
3.1.1. Ausdruck des Mythos bei Schulz und Stasiuk .....	95
3.1.2. Weltvorstellung in kosmogonischer Perspektive. Das Problem der Zeit.....	98
3.1.3. Die Materie.....	102
3.1.4. Der gemeinsame Kontext.....	104
3.1.5. Anklänge an Drohobycz im literarischen Werk von Stasiuk .....	105
3.1.5.1. <i>Der Markt</i> .....	105
3.1.5.2. <i>Die Leere</i> .....	106
3.1.5.3. <i>Die Illusion des Theaters?</i> .....	112
3.1.5.4. <i>Zimtläden auf dem albanischen Boden</i> .....	114
3.1.5.5. <i>Enumerative Reihen</i> .....	115
3.1.5.6. <i>Die ähnliche Darstellung der Natur</i> .....	119
3.1.6. „Archetypische Situationen“ .....	123
3.1.6.1. <i>Biblisches Muster</i> .....	125
3.1.6.2. <i>Topos Labyrinth</i> .....	127
<b>Resümee .....</b>	<b>128</b>
<b>3.2. Sprache bei Schulz und Stasiuk.....</b>	<b>132</b>
3.2.1. Repetitio - Wiederholung.....	136
3.2.2. Die Metapher.....	150
3.2.2.1. „ <i>Vermischung der Sphären</i> “ .....	151
3.2.2.2. <i>Innere Bewegung der Metapher von der Dialektik der Regression und der Expansion</i> .....	153
3.2.2.3. <i>Metapher in der Funktion der Ostranenje</i> .....	155
3.2.2.4. <i>Die Periphrase</i> .....	157
3.2.3. Comparatio - Vergleich.....	159
3.2.4. Gemeinsame thematische Kodes.....	164
3.2.5. Der Erzähler .....	166
<b>Resümee .....</b>	<b>169</b>
<b>Schlussbetrachtung .....</b>	<b>172</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis.....</b>	<b>186</b>
<b>Literaturangaben.....</b>	<b>187</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>192</b>
<b>Zusammenfassung (deutsch) .....</b>	<b>197</b>
<b>Inhaltsverzeichnis.....</b>	<b>231</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis der Zusammenfassung.....</b>	<b>233</b>

## Abkürzungsverzeichnis(deutsch)

- [D] Stasiuk, Andrzej: „Die Welt hinter Dukla“, Frankfurt a/M 2000.
- [FP] Schulz, Bruno: „Fragmente der Prosa“, in: Die Zimtläden und andere Erzählungen, Berlin 1982.
- [Jadąc] Stasiuk, Andrzej: „Unterwegs nach Babadag“, Wołowiec 2004.
- [Mr] Schulz, Bruno: „Das Mythisieren der Wirklichkeit“, in: Die Zimtläden und andere Erzählungen, Berlin 1982.
- [OG] Stasiuk, Andrzej: „Galizischen Geschichten“, Frankfurt a/M 2002.
- [SC] Schulz, Bruno: „Die Zimtläden“, in: Die Zimtläden und andere Erzählungen, Berlin 1982.
- [SPK] Schulz, Bruno: „Das Sanatorium zur Todesanzeige“, in: Die Zimtläden und andere Erzählungen, Berlin 1982.