

Bogumiła Matek

Czy realizm magiczny? O prozie Andrzeja Stasiuka

„Lubię życie i akceptuję rzeczywistość, bo innej nie mam” – wyznaje Andrzej Stasiuk, prozaik, poeta, dramaturg, eseista i krytyk literacki. Twórca, który w krótkim czasie wstąpił na polski parnas literacki lat 90. Wśród różnorodności autorów prozy „trzeciej epoki”, wielości stylistyk, tematów i dykcji postrzegany jest co najmniej jako niezaprzeczalny, stale rozwijający się talent. Zatrzymują się z uwagą nad tekstami Stasiuka krytycy starszej generacji: Jerzy Jarzębski, Jan Błoński. Towarzyszą entuzjastycznie kolejnym książkom młodszy: Jerzy Sosnowski, Jarosław Klejnocki, Przemysław Czapliński i wielu innych. Towarzyszą, obdarzając pisarza wciąż kredytem zaufania, ale wraz z upływem czasu, z coraz wyraźniejszym niepokojem. Bowiem „Stasiuk nie ma brzegów. Pisze i wydaje książki niczym wezbrana rzeka (dziewięć książek w ciągu siedmiu lat), snuje historie, które sprawiają wrażenie, że nic je nie zdoła zatrzymać, a przy tym ustawicznie zmienia poetyki, jakby każda z nich zużywała się po jednej opowieści”¹. Kredyt zaufania opiera się na podzielanym przez wielu młodych krytyków przekonaniu, wyrażonym przez Marcina Świetlickiego, iż „Stasiuk na pewno napisze kiedyś rewelacyjną książkę”.

Stasiuk nie tylko poprzez literaturę piękną kreuje swój image współczesnego twórcy-artysty. Również medialnie modeluje publiczny wizerunek. Był gościem telewizyjnego Pegaza, odpowiadał na pytania – świadectwa formułowane pod adresem młodych twórców przez redakcję „Tekstów Drugich”. Publikuje artykuły i eseje w „Czasie Kultury”, w „Tygodniku Powszechnym”, w „Gazecie Wyborczej”, w których jawi się jako bystry obserwator problemów socjologiczno-psychologicznych i społecznych polskiego mikroświata. Widać w tych refleksjach wyraźny dystans do spraw natury politycznej.

¹ P. Czapliński, *Wara od Stasiuka*, „Polityka” 1999, nr 46, s. 48.

Chętnie udziela obszernych wywiadów, często spotyka się z czytelnikami na wieczorach autorskich. Uczestniczy w polemikach literackich, broniąc prawa do pełnej swobody wypowiedzi. Jest autorem posłowania do powieści Stefana Nadolnego w prestiżowej serii „Pisarze języka niemieckiego”, ukazującej się pod patronatem Karla Dedeciusa.

Uhonorowany został nagrodą Fundacji im. Kościelskich, nagrodą Fundacji Kultury, w 2000 roku znalazł się w gronie twórców polskich reprezentujących naszą kulturę na Targach Książki we Frankfurcie nad Menem. Od kilku lat jest właścicielem wydawnictwa „Czarne” we wsi Czarne w Beskidzie Niskim, gdzie zbudował dom i osiadł w swojej nowej „małej ojczyźnie”.

Niebanalna, „czadowa” biografia dopełnia wizerunek 40-letniego obecnie polskiego postmodernisty: trudny nastolatek, wyrzucany ze szkoły, wywodzący się z robotniczej warszawskiej Pragi, wędrowiec-wagabunda, wielbiciel i współkreator muzyki rockowej, dezerterski i więzień (półtora roku więzienia za odmowę służby wojskowej), outsider, swoiście od początku „wolny” i „na luzie”, członek pacyfistycznego ruchu Wolność i Pokój. Wreszcie pisarz. Wspomniany ów image medialny mieści się oczywiście wyraźnie w poetyce prowokacji i skandalu. Rozliczne bowiem wypowiedzi Stasiuka budzą kontrowersje.

W debiutanckim tomie prozy *Mury Hebronu* i w następnym *Białym kuku* rozpoznano w młodym pisarzu „specjalistę od męskich spraw”. Wykorzystując doświadczenia biograficzne, kreuje bohatera, którego charakteryzuje totalny bunt, chęć krańcowej penetracji egzystencjalnej, na pograniczu szaleńczego ryzyka reżyserowane przygody, za które płaci się cenę wysoką – pozbawienie wolności, albo najwyższą – śmierć. Wreszcie alkohol, narkotyki, wyuzdany seks, nieustanne podróże – oto przestrzeń doświadczeń „nowych barbarzyńców”.

Chaos konkretnej rzeczywistości, w której przemieszały się i powoli znikają wszelkie wartości, nie buduje żadnych barier moralnych. Człowiek stał się Bogiem, bo „Bóg dawno umarł”. Przepełniony wulgaryzmami i potocznymi frazeologizmami język narracji i dialogów przylega szczelnie do zdegradowanego świata zewnętrznego i wewnętrznego postaci. Staje się równocześnie samoistnym bohaterem. Stasiuk zresztą na tym etapie świadomości pisarskiej mocno akcentuje przekonanie, że „nie ważne, co się mówi, ale jak”². Egzemplifikacyjne rozpisanie prowokacyjnej konstrukcji: „Co za syf ...”, ujęte w strukturę powieści realistyczno-przygodowo-sensacyjnej, miało jednakże objawić autentycznego, z doświadczeń życia wysnutego „bohatera współczesnego”. Wszelkie gesty buntu winny być prawdziwe, nie – literackie. Kostek Górka, *porte-parole* autora, który zdążył zapisać „literaturę” setki stron, odkrywa w nich literacki fałsz. Będąc więc pisarzem, dla którego papier okazał się „czymś zbyt lekkim i zbyt gładkim”, niszczy literackie stronicę i wrzuca do Wisły, by ewentualnie „w Gdańsku, pisarz Huelle mógł sobie to powyławiać, wysuszyć i coś z tym zrobić”. Decyduje się potem uczestniczyć w bieszczadzkiej przygodzie małej grupy ludzi, których niegdyś łączyła młodzieńcza przyjaźń. Wyobcowani, jak

² J. Cieślak, *Zwierzęca radość pisania*, „Rzeczpospolita. Plus Minus” 1999, nr 31, s. 15.

bohaterowie *Murów Hebronu*, zebrani w krąg „rycerze okrągłego stołu”, ale pozbawieni króla Artura, przepelnieni trudnym do sprecyzowania „bólom istnienia”, bo zanurzeni w chaosie współczesnego, polskiego świata, manifestują bezinteresowny bunt, który nie prowadzi ani do samopoznania, ani do odkrycia jakiegokolwiek sensu. W niepowstrzymanym potoku wyrzucanych słów widać odczuwany najgłębiej śmietnik kultury, w którym przyszło im żyć. Krytycy dostrzegają w kreowanych przez Stasiuka przestrzeniach doświadczeń bohaterów tendencje mityzacyjne. Wystarczy jednakże kilka przytoczeń skojarzeniowych sfery intelektualnej bohaterów i narratora, by podważyć ten dodatnio wartościujący sąd. Jeśli jawią się tam reminiscencje kafkowskie, z Camusa, Heingwaya, Theloniusa Monka, Londona, Celine’a, Dostojewskiego, Hrabala etc., to niewątpliwie przetransponowane przez literaturę popularną i głównie amerykański film sensacyjno-przygodowy. Mają zatem charakter czysto werbalny, nie – głęboko filozoficzny. Mieszczą się raczej w „mitologii codziennej” – by użyć sformułowania Rolanda Barthes’a – bowiem wysnuwane są bezpośrednio z biograficznych, ograniczonych wiekiem i modelem życia, doświadczeń.

Literackich ojców Stasiukowych tekstów z rodzimej tradycji wskazano bez trudu: Marek Hłasko, Marek Nowakowski, Leopold Tyrmand. Wydaje się więc, że ton egzystencjalnej niewiary w jakąkolwiek ideę porządkującą ludzkie życie nie ma charakteru „metafizycznego”, jak chcą krytycy. Daje tylko dowód wrażliwości na zwykły, choć różnorodny i dotkliwie odczuwany trud istnienia. Jan Błóński wskazał na widoczne w pierwszych tekstach Stasiuka swoiste zmaganie się z tworzywem w przestrzeni stylistyki. Jako rezultat dostrzegł relację tradycji naturalistycznej z estetyzmem. Naturalizm ogarniałby przestrzeń tekstu, w której opowiada się o ludziach i banalnej rzeczywistości. Natomiast estetyzm kieruje się ku skłonności do metafizyki, patosu i liryzmu, by w tej sugerowanej sferze sensów konstruować uniwersalną parabolę losu³. Odnieść można czasami wrażenie, że w analizach interpretacyjno-krytycznych prozy Stasiuka jego teksty są pretekstem do erudycyjnych wędrówek po tematach, problemach i stylach literatury polskiej oraz europejskiej. To raczej erudycja krytyków dodaje tym tekstom wymiaru uniwersalnego, pozornie inspirowanego kanonem wybitnych dzieł literackich.

Co upoważnia autorkę niniejszych dywagacji do takiego podejrzenia? Otóż osobisty odbiór prozy Stasiuka oraz pamięć szerokiego planu wypowiedzi metatekstowych i pozatekstowych popularnego młodego „barbarzyńcy”, które zapewne mają być w jego intencji komentarzem do „życia i twórczości”. Przy pełnym zrozumieniu, a nawet fascynacji grą pisarza na wszystkich możliwych planach relacyjnych z tekstem, metatekstem, konwencjami, krytykami, z odbiorcą i ze sobą wreszcie, których nauczył nas Witold Gombrowicz, przy świadomości istnienia poetyki skandalu tak wyraźnie funkcjonującej od czasu „poetów przeklętych” francuskiego symbolizmu, poprzez różnorakie manifestacje dwudziestowiecznych awangardzistów, jej – w moim odczuciu – karykatura w próbie wpisania się Stasiuka w tę poetykę poraża. Już mariniści wiedzieli doskonale, że między szczerością, prowokacją a pro-

³ Por. L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 36.

stactwem istnieje cienka granica. Stasiuk, być może świadomie, przekracza ją często. Przykładów przytoczyć można wiele. Wystarczy poznać jego wypowiedź na poważne pytania o tradycję literacką, program literacki i korzyści z krytyki literackiej, adresowane do twórców lat dziewięćdziesiątych przez redakcję „Tekstów Drugich” (1996). Otóż Stasiuk odpowiada, że nie rozumie, o co w pytaniu chodzi, bowiem owa tradycja mieści absolutnie wszystko:

od wszelkich zasłyszanych lub podsłuchanych opowieści o życiu, poprzez bełkot inteligentnych spikerów telewizyjnych, poprzez zdanie „Daj acj ja pobruszę a ty poczywaj”, dalej przez „kobieta daje szczęścia na chwilę, a potem gryzie jak leśny wąż” Stanisława Grzesiuka; potem od prozy Zygmunta Haupta po mamrotanie pijanych facetów, którzy rozplývają się w swojej gadce tak, jak bohaterowie Raymonda Roussela przepadają w języku; od *Wykopu* Andrieja Płatonowa, po przemówienia prowincjonalnych notabli [...], od Bohumila Hrabala po opowieści znajomego prokuratora powiatowego o cudach ludzkiego losu i ludzkiej pomysłowości itd., itd., itd.⁴

To wyczerpanie spointował Stasiuk trawestacją słynnego wiersza o idei „trzech Marcinów poezji polskiej”:

żadna tradycja nie stoi za oknem.
Tak, za oknem ni chuja tradycji⁵.

Nie wynosi też specjalnego pożytku z lektury prac krytycznych, bowiem krytycy „z uporem wartym lepszej sprawy szukają w literaturze wskazań moralnych czy egzystencjalnych”, co wedle pisarza „przypomina rozmowę głuchych o muzyce”⁶.

Jeżeli zaś idzie o program–manifest, to kwituje krótko: „Pisać, skreślać, myśleć, patrzeć, słuchać, pisać i skreślać, skreślać, skreślać... A poza tym niezależnie od sytuacji dobrze jest się napić”⁷. Jeżeli jest coś dobrze napisane – kontynuuje – to ma wartość niezależnie od przedmiotu, którym się zajmuje. Urażony pominięciem kolejnej książki przy nominacjach do nagrody Nike komentuje tę sytuację jeszcze po latach, zatem z odległego dystansu, jako „wyrok sądu kapturowego”. Otóż gremium, którego Stasiuk „osobiście nie zna”, nagradza *Pieska przydrożnego* Czesława Miłosza, książkę „niegodną najwyższej nagrody literackiej w Polsce”, bowiem „jest to książka bardzo miła [...]. Nadaje się na prezent. Ale operuje banałem. Słusznym, ale banałem. Nazywanie jej poszukiwaniem formy uważam za mistyfikację, za mydlenie oczu”⁸.

Stasiuk oczywiście także poszukuje formy, jak cała młoda proza. Sprawdzał możliwości fabulacyjne w modelu powieści sensacyjno-przygodowej. Potem konwencję „charakteru” wtopioną w prozę rodzajową, pod nieoczekiwanym patronatem

⁴ A. Stasiuk, *Świadectwa*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 119.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Ludzi stamtąd Marii Dąbrowskiej (wskazał te powinowactwa Jerzy Jarzębski)⁹. Znakomity krytyk nie do końca daje się uwieść prawdzie egzotycznych portretów dramatycznych postaci, pracowników rozsypujących się PRL-owskich, bieszczadzkich PGR-ów, opisanych w *Opowieściach galicyjskich*. Bohaterowie owi są inwariantem wcześniejszych outsiderów warszawsko-mazowieckich. Krytyk śledzi strategię narracyjną, która finalizuje się w poetyce fantastyczno-ludowej. Balladowe zakończenie z prawdziwym upiorem czyni status tej prozy – wedle krytyka – niejasnym.

Pomieszczony wśród „fabulatorów” młodej prozy w krytycznych „przekrojach i zbliżeniach” – zmienia model kreacyjny. Konstatuje: „Nie będzie fabuły z jej obietnicą początku i nadzieją końca. Fabuła jest odpuszczeniem win i matką głupców”. Zamieszcza tę konstatację w książce, która zaskoczyła tak krytyków, jak i zapewne czytelników. *Dukla*, bo o niej mowa, odczytana została jako tekst objawiający metafizyczne zainteresowania autora. Strukturalnie autor realizuje totalną fragmentaryczność. Powrócimy jeszcze do tego tekstu.

Publikuje dalej Stasiuk tom *Przez rzekę*, który składa się z 12 opowiadań. Dodatkowo książka podzielona jest na dwie części. Pierwszą zapełniają przypomnienia dzieciństwa, jakby rozpisane szerzej „dotknięcia” widoczne w *Dukli*. Dzieciństwo nie dostarcza materiału do kreowania mitologii utraconej Arkadii. Ujawnia naiwne pojmowanie dekalogu, pozory poznania, inicjację seksualną. Zatem to wszystko, co dzieje się z bohaterami pozostałych opowiadań, ma swoje antycedencje. Znów krąży, jeżdżą, palą marihuanę, uprawiają wyuzdany seks, bez celu, bez przyjemności, w pustce. „Chodzenie do kościoła”, „chodzenie na religię”, „chodzenie do biblioteki” nie wyznaczyły kierunków poszukiwania wartości. Błądzą w błędnym kole ostatniej polskiej dekady XX wieku. Zranieni, czasem unicestwieni.

Stasiuk zdążył także napisać autobiografię. *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* wywołała polemikę. Bronisław Maj w swoim felietonie nazwał pisarza „Edkiem literatury polskiej”¹⁰. Nie ma potrzeby przywoływania przebiegu owej polemiki ani przytaczania charakterystyki „ostatnich dni humanistycznej kultury”, którym to ironicznym mianem określa Stasiuk ostatnią dekadę PRL-owską. Interesujący jest natomiast schemat strukturalny tej autobiografii. Hanna Gosk dostrzegła w nim trójwymiarowy palimpsest, wykreowany dzięki specjalnej konstrukcji poziomów wypowiedzania¹¹. Gatunkowość tego tekstu jest istotnym elementem refleksji narratora–autora:

To nie jest plotkarska książka, ani tekst z kluczem,
nie jest to dziennik intymny,
to jest kronika formacji duchowej,
to jest rozprawa społeczno-historyczno-obyczajowa¹².

⁹ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 142.

¹⁰ Por. J. Cieślak, *Zwierzęca radość...*, op. cit., s. 15.

¹¹ H. Gosk, *Funkcja materiału biograficznego w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Ruch Literacki” 1999, nr 5, s. 560.

¹² A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Czarne 1998.

Sprawdzenie Stasiukowej odmiany autobiografii zostało rozpoczęte. Jaki przyjmie ostateczny kształt, objawi drugi tom, w którym zapowiada autor generalną rozprawę z krytykami.

Teksty Andrzeja Stasiuka nie kuszą do powtórnej lektury, jak zresztą przeważająca część polskiej prozy współczesnej. Tę „jednorazowość” odbioru potwierdza przygoda z *Panną Nikt* Tomka Tryzny, którą Andrzej Wajda przeniósł na ekran. Książka była rewelacją literacką, ale film szybko zszedł z ekranów kinowych, nie budząc specjalnego zainteresowania. Na marginesie zauważyć można, że *Biały kruk* Stasiuka także ma adaptację filmową zrealizowaną przez Jerzego Zalewskiego. Film zatytułowany *Gnoje* nie wszedł na ekrany. Zapowiadany jest natomiast film oparty na *Opowieściach galicyjskich* w reżyserii Darka Jabłońskiego. Oryginalność pomysłu filmowego polegać będzie na tym między innymi, iż zagrają w nim „naturšzczycy” z Podkarpacia. Scenariusz przygotowuje sam autor.

Jest jednakże wśród prozy Andrzeja Stasiuka tekst, w którym nie opowiada on skondensowanej historii. W *Dukli* proponuje niezwyklej mieszankę nastrojowej prozy, złożonej z momentalnych wrażeń i refleksji narratora, łączącą obserwacje zdarzeń, sytuacji, rzeczy, miejsc i ludzi. Ich niezwyklej dokładność sugeruje, zaznaczone zresztą metatekstowo, podejrzenie, że istnieje ich inny, głębszy plan, który należałoby odkryć. Chyba jednak nie metafizyczny, ale raczej magiczny. Stetoskopowość dostrzeżonych realiów jawi się w *Dukli* wyraźnie w dysonansowym kontraście z miniaturowymi impresjami o proweniencji poetyckiej. Można tę realistyczną sferę kreacji świata przedstawionego z łatwością odnaleźć we wszystkich tekstach Stasiuka, niezależnie od ich późniejszych konfiguracji i semantyzacji.

Wspomniana realistyczna przestrzeń i technika jej opisu odsyłać mogą do zapomnianej dziś teorii i praktyki realizmu magicznego. W świadomości czytelników oraz w krytyce literackiej ta odmiana realizmu kojarzy się wyłącznie z obszarem literatury latynoamerykańskich. Jedynie Henryk Markiewicz pamiętał o jej europejskich korzeniach¹³. Przypomina zatem, że nazwa oraz refleksja teoretyczna dotycząca realizmu magicznego zrodziły się w Niemczech i we Włoszech w latach 20. Dokładnie w 1925 roku pod piórem Franza Roha. W dwa lata później Massimo Bontempelli określił swoją twórczość mianem „realismo magico”. Za sprawą Ortegi y Gassetta obszerne fragmenty tekstu Roha, w tymże czasie, pojawiły się na łamach madryckich czasopism literackich. Poświadczą tę wędrówkę teorii Ernesto Sabato¹⁴. Lata sześćdziesiąte XX wieku objawiły światu pisarstwo autorów latynoamerykańskich. Ich niezwyklej popularność określano mianem prawdziwego boomu. W odbiorach krytycznych nieustannie pojawiał się termin, który zawierać miał esencję charakterystycznej konwencji literackiej – realizm magiczny. Szukano jego wyznaczników nie tylko u Gabriela Garcii Marqueza, Julio Cortazara i Alejo Carpentiera, ale także u Mario Vargasa Llosy z Peru, Meksykanina Carlosa Fuentes, Urugwajczyka Juana Carlosa Onetti. Termin powrócił do Europy, uchodząc do dziś za zjawisko

¹³ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 328.

¹⁴ E. Sabato, *Pisarz i jego zmyry*, tłum. R. Kalicki, Kraków 1987, s. 138.

charakterystyczne dla kultur egzotycznych. Ryszard Siwek, który podjął próbę penetracji europejskich korzeni realizmu magicznego w kontekście wieloaspektowej twórczości Ernsta Jungera twierdzi, że realizm magiczny nie przyjął w Europie wyrazistego nurtu, poza mało znaną u nas literaturą belgijską, a precyzyjnie mówiąc, niderlandzką i flamandzką¹⁵. Można rozpoznać jego ślady w wielu tekstach naszej przestrzeni kulturowej. Brakuje jednakże całościowych opracowań, które w miarę spójnie i wyczerpująco objaśniłyby to zjawisko. Znaczny kłopot sprawia też zamęt terminologiczny. Spotykamy więc: „realizm magiczny”, „realizm bajeczny” „nową fantastykę”, „realizm fantastyczny”, „nową rzeczowość”, bardzo często używane wymiennie¹⁶.

Nie ulega natomiast wątpliwości, iż koncepcja ta posiada rodowód malarski. Wywodzi się z kręgów przymyśleń i obrazów Ernsta, Braque'a, Picassa, z czasu, gdy ostro przeciwstawiali się wybujałemu ekspresjonizmowi.

To, co wydaje się łączyć wielość definicyjnych prób określenia realizmu magicznego, sprowadzić można, oczywiście w pewnym uproszczeniu, do kilku elementów. Podstawową, wspólną przesłanką jest założenie, iż artysta powinien szukać bazy w empirycznej oczywistości miejsc, rzeczy i zjawisk. Nie może na tym poprzestać, ale kształtując w sobie chłodną umysłowość i statyczny intelektualizm, w drugim i w następnych planach objawić winien pragnienie odsłaniania prawdy Bytu. Postawa autora nie może stać się jednak postawą irracjonalną. Pojawia się postulat penetrowania współczesnej rzeczywistości, aby odkrywać w niej niezwykłość. Banał codzienności bowiem skrywa tajemnicę. Artysta wspierać się może innymi rodzajami sztuki, na przykład malarstwem, które znakomicie dopełnia obszar wrażeń estetycznych i podpowiada inne widzenie rzeczywistości.

Przykładem na to, jak wiele problemów sprawia próba zdefiniowania literackiej wersji realizmu magicznego, jest propozycja sformułowana *à rebours* przez Luisa Leala w 1967 roku:

Realizm magiczny nie posługuje się, tak jak nadrealizm, motywami onirycznymi, nie przekształca rzeczywistości ani nie tworzy wymyślonych światów [...] nie przykłada też wagi do psychologicznej analizy postaci, gdyż nie stara się wyjaśnić motywacji, które skłaniają je do działania. Realizm magiczny nie jest też ruchem estetyzującym [...] zainteresowanym tworzeniem dzieł, w których dominuje wyrafinowany styl. Nie jest również zainteresowany tworzeniem złożonych struktur jako takich. W realizmie magicznym pisarz stawia czoło rzeczywistości i próbuje odkryć nadzwyczajność pulsującą w rzeczach, miejscach, życiu i działaniach¹⁷.

Dla najnowszych interpretacyjnych odczytań tekstów Gabriela Garcii Marqueza, szczególnie *Stu lat samotności*, najpełniejszej w dawnym rozumieniu realiza-

¹⁵ R. Siwek, *O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jungera rzeczywistość magiczna)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 5, s. 663.

¹⁶ *Ibidem*, s. 665.

¹⁷ Za: H. Markiewicz, *Teorie powieści...*, op. cit., s. 330.

cji realizmu magicznego, okazało się konieczne wprowadzenie nowych kategorii: „ironii magicznej”, „nowej kreacji magicznej”, „dualizmu magicznego”, którym także brak teoretycznej precyzji. Jest oczywiste, że wobec ogromnego zróżnicowania literatury spod znaku magiczności trzeba z dużą ostrożnością, a nawet ze sceptycyzmem podchodzić do jej wyznaczników. Pomijać ich jednak zupełnie nie można. Przypomnijmy zatem jeszcze ów sugerowany plan konwencji, tym razem wedle rozumienia Alexisa Marqueza:

Realizm magiczny wypływa z konkretnej rzeczywistości, potrzebuje być jej kopią, by opisana i obrobiona przetwarzana się w inne wymiary: fantastyczne, baśniowe, mityczne, magiczne. Pierwszą potrzebą artysty jest umiejętność opisu, drugą, posiadanie wyobraźni kreującej. Ważny jest także wybór przedmiotu opisu¹⁸.

Warto także przywołać konstatacje Aleja Carpentiera, który już w 1949 roku zwrócił uwagę na różnicę między „cudownością” europejskiego surrealizmu a prawdziwą magicznością istniejącą w literaturze latynoamerykańskiej. W surrealizmie widzi niespodziankę jako rezultat konstruktywistycznych manipulacji kreatora. Natomiast niespodzianka jako prawdziwa cudowność rodzi się z magicznej świadomości i jej dynamicznej relacji z rzeczywistością. Należy wierzyć w „cuda realne”, które istnieją; trzeba je tylko dostrzec. Niewątpliwie autor musi dysponować uprzywilejowanym sposobem dostrzegania rzeczywistości, jej bogactwa we wszelkich istnieniach. „Van Goghowi wystarczała wiara w słońce, aby objawić swoje objawienie na płótnie”¹⁹. Mottem do rozpoznawania otaczającego nas świata winno być według Carpentiera najgłębsze rozumienie słynnego zdania: „Vous qui ne voyez pas, pensez à ceus qui voient”²⁰.

Co zatem wybrał Andrzej Stasiuk, by „okiem kamery” rejestrować konkretną rzeczywistość przestrzeni Beskidu Niskiego z Duklą w jego centrum?

Sytuuje ją geograficznie, odnotowując drogi dojazdowe od strony Jasła, Krosna, Żmigrodu, Przemyśla, Sanoka. Wymienia nazwy mijanych i odwiedzanych miejscowości, których autentyczność potwierdza mapa turystyczna. W samej Dukli prezentuje rynek, kilka przecinających się uliczek, kolory odrestaurowanych frontonów kamieniczek i przylegające do nich, skrzętnie skrywane, zaniedbane podwórka. Zauważa ruiny cerkiewki i synagogi, porośnięte brzoźkami i dzikimi krzewami. Przysiada na plastikowym krzeselku wystawionym przed knajpą „U Gumisia” albo w „Granicznej” lub „PTTK-u”, by wypalić Marlboro, wypić leżajskie piwo i obserwować nic-niedzianie się prowincji. Po dwu stronach ryneczku widać dwie świątynie: muzeum mieszczące się w dawnym pałacu Mniszchów i barokowy kościół. Muzeum zawsze puste, bez zwiedzających. Kościół ożywa w święta i specjalne okazje. Uwaga zagarnąć musi pejzaż, bo przecież narrator jest w górach. Pej-

¹⁸ A. Elbanowski, *Marquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9, s. 10.

¹⁹ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, tłum. K. Wojciechowska, Kraków 1986, s. 9.

²⁰ „Wy, którzy nie widzicie, pomyślcie o tych, którzy widzą”.

zaż zmienia się naturalnie w zależności od pory roku, pory dnia, pogody – wszystkie dane odnotowane są szczegółowo. W tych niezwykle magicznych kreacjach pejzażowych można odnaleźć swoisty ślad odbioru malarstwa Lorraine'a, XVII-wiecznego mistrza-samouka, którego obrazy zdobiły niegdyś wnętrza pałacu Mniszchów. Narrator pamięta oglądane przez siebie reprodukcje malarskie. Przez ich pryzmat notuje świty, wschody i zachody słońca, zmierzchy, kiedy wszelkie barwy bledną, a kontury roztopiają się w mroku. Tworzy się specyficzna atmosfera danej pory dnia i roku, z wszelkimi niuansami refleksującymi światło. Podobnie jak u Lorraine'a nie intelekt jest tu inspiratorem coraz to innego widzenia, ale subtelna wrażliwość oka i dar stwarzania poetyckiej czy wręcz magicznej atmosfery.

Ludzi prawie nie ma – wyjeżdżają rano do pracy w różne strony. Pozostali wola wnętrza swoich domów. Narrator domyśla się ich ewentualnych, konkretnych czynności. Jest także w Dukli oraz w okolicznych miejscowościach „ruski bazar” z tysiącem najdziwniejszych rzeczy. Miasteczko ożywa, gdy zdarzy się pogrzeb lub wypadek samochodowy. Opisy owych zdarzeń znajdziemy także w tekście. Narrator odwiedza wielokrotnie i muzeum, i kościół. Dwa centra małego labiryntu. Dojść do nich można różnymi drózkami. Muzeum mieści zbiór broni pałnej, radzieckiej, z drugiej wojny światowej. Narrator ogląda każdy egzemplarz, dotyka, wymienia nazwy, rodzaje materiału, kształty, odcienie metalu. W drugiej części prezentuje się dzieła twórcy ludowego: wypalanki drewniane, obrazy olejne, makatki i kilimki wełniane. Na wszystkich dostrzega odwzorowane te same elementy pejzażu, kościół, pałac i osobno górę Cergową.

W kościele bardzo lubi siadać naprzeciw sarkofagu Amalii Brühlówny. Kontempluje kolory marmurów, kobiecą postać w stroju barokowym, spoczywającą na sarkofagu. Zapamiętuje każdą marmurową falbankę stroju, kształt dłoni, rozmiar bucika. Jeżeli nie obserwuje realnej rzeczywistości, relacjonuje „widziane pamięcią” obrazy z przeszłości, bez żadnego pretekstu skojarzeniowego. Właśnie obrazy-zdarczenia, które poddają się głównie opisowi. Jawi się zatem wizyta u dziadków i relacja z przebiegu majowych litanii maryjnych odprawianych pod przewodnictwem dziadka-strażaka. Utrwaliła się też w pamięci gruba, pięknie oprawiona książka, którą dziadek otrzymał w nagrodę. Książka nigdy nie była czytana ani nawet otwierana. Nosila tytuł zapisany dużymi, złotymi literami – *Komuna paryska*. W innym miejscu kolejne wspomnienie przywołuje wizerunek dziewczyny, sprawczyni uświadomienia trzynastolatкови potęgi libido. Tym razem Stasiuk kreuje opis dynamiczny. Dziewczyna z twarzą zakrytą czarnymi włosami tańczy wyzywająco sama, na wiejskiej dyskotecie, nie zwracając uwagi na nikogo. Każdy ruch, gest, kształt nóg (tańczy bosy), piersi, kolor karnacji, kolor sukienki, majtek. Zapamiętuje miny obserwujących dziewczynę kobiet wiejskich i ich krótki, szeptany komentarz: „kurwiszcze”. Cała psychomatyczna męka związana z przemożną chęcią spotkania dziewczyny utrwaliła się drobniawczo w pamięci narratora. Pamięta dotknięcie białej sukienki Nieznajomej jako substytutu kobiecego ciała z całą feerią olśnienia i równoczesnego skażenia. Skażenie jest naddane („kurwiszcze”). Odczucia zapisują się jednak wyraźnie jako dualistyczny odbiór emanacji kobiecości.

Niezwykła intuicja spostrzegania rzeczy, które są prawdą naszego realnego życia, ale nie zawsze są przedmiotem opisu literackiego, zwykle z braku odwagi autorów, każe Stasiukowi zarejestrować wygląd podwórza–obejścia dukielskiego mieszkańca niepozornej chałupiny. Jawi się przed oczyma zdumionego czytelnika uporządkowany mikroświat, składający się z odpadków naszej cywilizacji. Resztki cegieł, butelki, sznurki, zamknięte w foliowe worki tajemnicze resztki, zdezelowane fragmenty rowerów, resztki drewnianych elementów – wszystko perfekcyjnie uporządkowane i geometrycznie poukładane w stosy ze względu na rodzaj materiału, kształt, wielkość i kolor. Oglądamy oczyma narratora swoisty, zbudowany ciężką pracą mikrokosmos anonimowego demiurga, który zapewne był jego wszechświatem. Wydeptana wśród pozornego śmiecia ścieżka świadczyła o dumie i świadomości kreatorskiej potęgi właściciela, który wielokrotnie musiał oglądać rezultaty drobiazgowego budowania swojego nadzwyczajnego świata.

Aż 9 czerwca 1997 roku anonimowy głos w megafonie oznajmia na całą Duklę, że „na Duklę patrzy teraz cały świat”. Dukla staje się centrum labiryntu świata, gości bowiem Papieża. Zdumiewający jest fragmentaryczny opis wizyty. Stasiuk zapisuje ruch „eleganckich sutann”, przemieszczanie się fotoreporterów szukających dogodnych miejsc do filmowania, ludzi jedzących grillowe przysmaki, zagubioną staruszkę olśnioną wystawą kiosku. Artykuły widoczne w małym sklepiku odnotowane są wraz z nazwami oryginalnymi, głównie angielskimi. Poznaczone drewnianymi barierkami zbocze góry, dokąd niespiesznie zdążają ludzie, ogląda narrator z dala. Dostrzega przed barierkami symetrycznie usytuowane: z jednej „trzy konfesjonały”, z drugiej „trzy wygodki”. Ludzie wędrują od jednej do drugiej strony oczyszczając duszę i ciało. Papieża w oglądzie nie ma. Pojawi się tylko w wyobraźni narratora, kiedy stara się wykreować realistyczny, choć imaginacyjny obraz Ojca Świętego, w prywatnych codziennych czynnościach starego, chorego człowieka: jak goli się, budzi, narzeka na ból fizyczny. W migawkowych zatrzymaniach wzroku – kamery na poszczególnych postaciach, które wyglądają tak jak ojcowie i dziadkowie obserwatora, odświętnie ubrani w niemnące ubrania, nieśpiesznie ruchliwi w ograniczonej przestrzeni, narrator nie próbuje odnajdywać ekstatycznych przeżyć wynikających ze spotkania z Niezwykłą Osobowością. Selekcyjnie postrzega zmęczenie przybyszów powodowane aurą wiatru halnego i niewygodą butów. Widzi piękno ogolonej „na zero” dziewczyny, idącej wzdłuż ogrodzenia, na którą nikt nie zwraca uwagi, mężczyzn pijących wodę mineralną, dzieci zajęte zapelnianiem znużenia na marginesie wyjątkowych zdarzeń. Rejestruje fragmenty posłyszanych rozmów ludzi wracających ze spotkania: „Widziałaś?”, „Widziałeś?”, „Chciałabym mieć Jego autograf”, „Kto zgarnie to drewno z barierek?”, „Fantastyczne 10-ki. Nie, 7-ki, ale na krokwie się nadadzą”²¹.

Można zapytać, gdzie tu magiczność? Po pierwsze, już w samym wyborze przedmiotów opisu. Następnie, w pozornie prostym zabiegu, czyli perfekcyjnie dobranym epitecie sugerującym intencję szerokiego odbioru. W epitecie uwikłanym

²¹ A. Stasiuk, *Dukla. Czarne* 1997.

w metaforę interakcyjną, stwarzającą układy przedmiotowe, rodzaje odczuć, myśli i wyobrażeń implikowanych wyobraźnią narratora. Jeśli przekraczane są czasem reguły prawdopodobieństwa obiektywnego, to na pewno mieszczą się one w przeżyciu lub widzeniu indywidualnym, najprawdziej doznawanym. Wreszcie, jeżeli powrócimy kolejny raz do tych samych rzeczy, zjawisk i zdarzeń, objawi nam się ich wymiar magiczny. Amalia wstanie z nagrobka, ożywiona perwersyjnym pragnieniem narratora, i podążać będzie w stronę życiodajnego światła, sączącego się przez witraże kościoła. Nie tyle widziana, ile odczuwana wszystkimi zmysłami, mieścić w sobie będzie wieczną kobiecość i równocześnie esencję wszelkiego bytu. Dziewczyna z dyskoteki, naznaczona grzechem Ewy, pozostanie na zawsze synonimem rozkoszy grzesznego seksu. Poświęcone samochody magią rytualnych gestów uchronią właścicieli od wypadków. Heroiczno-patriotyczne kiedyś atrybuty wojennych militariów emanują magiczną funkcją śmiercionośnych działań. Bazary przestają się we współczesne, pożądane przez wielu nowe skarby Sezamu. Religia, pozbawiona duchowości, zagubiła przestrzeń dawnego *sacrum*. Ale uczestnictwo ludzi w formalnie religijnym wydarzeniu przydaje im światłocieniową aureolę magicznego, własnego, intymnego przeżycia. Zniknie wreszcie bez żadnej przyczyny śmietnikowy mikrokosmos i jego prowincjonalny Kreator.

A sama Dukła w magicznym wymiarze? „No więc Dukła, jak memento, jak mentalna dziura w duszy, klucz nie do podrobienia [...]. Ona pojawia się jak napomnienie, ilekroć za wiele zaczynam rozmyślać o sobie”²² – wyznaje narrator. Dukła spełnia zatem funkcję magicznego lustra, w którym chce on odpoznać siebie. Odjazdy i przyjazdy, zapisywane jak kartki z podróży i pobyków, układają się w metaforę życia. W strukturze tekstu rozproszonych fragmentów nie udało się narratorowi opisać światła, bo „światła opisać się nie da, da się go tylko zobaczyć [...]”. A jest to jedna z niewielu rzecz godna opisu! W zamian dukielskie i beskidzkie pejzaże oglądane są przez pryzmat obrazów Lorraine’a, prześwieconych wieloma odmianami malarskiego światła. Nie udało się także odkryć *genius loci* Dukli, „małego szybika wykonanego w celu badania, poszukiwania złoza, jako otwór wentylacyjny, albo do wydobywania rudy prymitywnymi sposobami”²³. Jednakże udało się Stasiukowi wnikać i zaprezentować konkretną przestrzeń prowincji zanurzoną w tajemniczych światłocieniach. Przestrzeń realnie istniejącą, zamieszkaną, łączącą powszedniość i banalną codzienność z ich niezwykłym wymiarem. Zatem nie dyskurs ujawniający świadomość istnienia relatywności czasu i jego usunięcie jako linearnej struktury ani konstatacje egzystencjalne dotyczące tajemnicy bytu, którymi nasycił autor swój tekst, są dla odbiorcy interesujące, ale właśnie owe fenomenalnie postrzegane fragmenty realiów, ludzie i zdarzenia emanujące nadzwyczajnością, poddające się opowiadaniu. One pozwalają widzieć u Andrzeja Stasiuka osobność literackiego talentu.

²² Ibidem, s. 16.

²³ Ibidem, s. 42.

Magical realism? On the prose of Andrzej Stasiuk

Abstract

The prose of Andrzej Stasiuk does not undergo easy interpretation and description. Stasiuk's subsequent works seem to follow different aesthetic formulas and different narrative rules. *Dukla* adds a new principle of anti-featureness and fragmentarism to prior searches within the genre of small narrative forms and novels. The narrative focuses on the description of a small provincial town, things and places that the narrator can see, record and juxtapose accidentally, apparently with no plan. However, the details of the presentation, narrative returns to place and things already described, their emotional colouring transform the provincial everyday reality into the world full of hidden magic meanings that are not named.