

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Zuzanna Waś
Nr albumu: 241665

Mityzacja rzeczywistości w *Dwunastu
stacjach* Tomasza Różyckiego oraz
Opowieściach galicyjskich i Dukli Andrzeja
Stasiuka. Próba porównania.

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo
wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
prof. dr hab. Marka Prejsa
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, sierpień 2013

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Praca analizuje literacki zabieg mityzacji rzeczywistości w trzech utworach: w poemacie *Dwanaście stacji* Tomasza Różyckiego oraz w zbiorach opowiadań *Opowieści galicyjskie* i *Dukla* Andrzeja Stasiuka. Punkt wyjścia dla badanej mityzacji stanowi przede wszystkim esej Brunona Schulza pod tytułem *Mityzacja rzeczywistości* a podstawą teoretyczną są teorie mitu Mircei Eliadego i Carla Gustava Junga. W omawianych utworach istotne są zarówno odwołania do mitów ogólnych jak i do mitologii indywidualnej. Mityzacja jest tu pojmowana jako różnego rodzaju stylizacje i odwołania do mitologii, a także przekształcanie historii w mit współczesny. Porównanie utworów dwóch autorów młodego pokolenia ma za zadanie uchwycić specyfikę mityzacji u każdego z nich i ukazać ją na tle wybranej literatury polskiej ostatnich lat, w której też obecna jest mityzacja.

Słowa kluczowe

Mityzacja rzeczywistości, Bruno Schulz, Andrzej Stasiuk, Dukla, Opowieści galicyjskie, Tomasz Różycki, Dwanaście stacji.

Temat pracy w języku angielskim

Mythisation of reality in *Dwanaście stacji* by Tomasz Różycki and in *Opowieści galicyjskie* and *Dukla* by Andrzej Stasiuk. Attempt at a comparison.

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I Koncepcja mitu i mityzacji	8
Rozdział II Tło literackie	19
Rozdział III Mityzacja w <i>Dwunastu stacjach</i> Tomasz Różyckiego	37
1. Świat Babci i jej rówieśników	39
2. Świat bohatera – Wnuka	47
3. Świat kreowany przez narratora	60
Rozdział IV Mityzacja w prozie Andrzeja Stasiuka	72
1. Mityzacja w <i>Opowieściach galicyjskich</i>	75
2. Mityzacja w <i>Dukli</i>	87
Zakończenie	100
Bibliografia	102

Wstęp

Tematem mojej pracy są mechanizmy mityzacji zaobserwowane w poemacie *Dwanaście stacji* Tomasza Różyckiego oraz w dwóch tomach opowiadań Andrzeja Stasiuka: *Opowieści galicyjskie* i *Dukla*. *Dwanaście stacji* to tekst współczesny, napisany przez ponadtrzydziestoletniego wówczas poetę, a więc mającego już pewne doświadczenie życiowe, wydany w 2004 roku, po czterech jego tomikach poetyckich. Z kolei Stasiuk (urodzony w 1960) to przede wszystkim prozaik, który wydał omawiane tomy: pierwszy – w 1995 i drugi – w 1997 roku. Do takiego wyboru skłoniły mnie przede wszystkim niezwykle tematy oraz niezwykle (dodajmy: jak na literaturę współczesną) ich potraktowanie. Różycki pokazał pełen wyrozumiałości, serdeczności i akceptacji obraz więzi głównego bohatera z bliskimi, wspomnień rodzinnych i tęsknoty za przeszłością. Dla podkreślenia wagi tych tematów Różycki dokonał ich mityzacji, wzorując się na prozie Brunona Schulza, poprzez nawiązania do jej konkretnych motywów i wątków oraz poprzez zastosowanie tych samych mechanizmów wyobraźniowych. Taka interpretacja tego poematu nie została dotychczas sformułowana, choć jest ona w mojej ocenie bardziej oczywista niż wielokrotnie omawiane w recenzjach¹ nawiązania do *Pana Tadeusza*. Natomiast w utworach Stasiuka pobrzmiewa echo prozy Schulza nie tylko w tematach – galicyjskie małe miasteczka, wspomnienia, refleksje nad mijającym czasem – lecz także w powtarzalnych motywach czy klimacie jego opowiadań. Mityzacja nie zawsze jest tutaj tak wyraźna i wszechobecna jak u Schulza czy Różyckiego, choć stanowi istotny element. Bardziej jednak jako aluzja do mitów niż budowanie nowych. A zatem wybrane utwory stanowią ciekawy materiał do porównania.

Pojęcie „mityzacja rzeczywistości” zaczerpnęłam ze szkicu teoretycznego Brunona Schulza pod tym samym tytułem², który to szkic stanowi wyłożenie koncepcji literackiej, będącej podstawą jego opowiadań. Mityzację rozumiem jako środek stylizacyjny polegający na budowaniu szerokich odniesień do historii mitologicznych oraz węższych – do motywów mitologicznych. To także zabieg literacki służący tworzeniu fabuł podobnych w strukturze do mitów i będących współczesnymi mitami. W klasycznej definicji mity tworzą i gruntują tożsamość wspólnoty ludzkiej. W psychologii mówi się ponadto o mitach

1 Andrzej Skrendo, *Ów Różycki*, w: Odra nr 12/2004, <http://www.tekturaopolska.pl/przeglad-mediow/2848-ow-rozycki.html>, data dostępu: 21.06.2013

2 Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998.

prywatnych lub indywidualnych, które tworzą i stabilizują tożsamość człowieka. Schulz (a za nim Różycki i Stasiuk) mityzując świat przedstawiony, odwołuje się do obu wymienionych postaci mitu.

Aby opisać wskazane powyżej zjawisko mityzacji rzeczywistości, nagminnie występujące w omawianych przeze mnie utworach, posłużę się teorią mitu Mircei Eliadego, rumuńskiego badacza religii i filozofa kultury żyjącego w latach 1907-1986, gdyż jego definicja należy do najbardziej rozpowszechnionych i holistycznych zarazem. Jednocześnie wiele podobieństw do niej odnaleźć można u Schulza, choć jej nie znał, gdyż zginął przed jej publikacją. Inspiracją dla Eliadego były z kolei badania Carla Gustava Junga (1875-1961), szwajcarskiego psychologa i psychiatry, ucznia Sigmunda Freuda. Jego teoria mitu również dla mnie stanowi ważny punkt odniesienia, głównie dlatego, że Jung stwierdził istnienie mitologii indywidualnej. Związki z koncepcjami Junga i Eliadego można odnaleźć w tekstach teoretycznych Brunona Schulza. Dlatego po zapoznaniu się z naukowymi teoriami na temat mitu, archetypu i indywidualnej mitologii człowieka, omówię programowy tekst Schulza i jego zastosowanie w opowiadaniach – *Sklepacek cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*. Bardzo ważnym dopełnieniem teorii mitu Schulza jest jego list do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym pisarz tłumaczy swoje rozumienie pojęcia mitologii indywidualnej, stanowiącej ważny element mityzacji. Jego opowiadania są bowiem nie tylko przepelnione motywami z tradycyjnych mitologii ale także wątkami własnych wspomnień z dzieciństwa i młodości. Trudno poza Schulzem znaleźć innego polskiego pisarza, któryby tak bardzo doceniał rolę mitu w życiu człowieka i wykorzystał mit w dziele literackim w tak głęboki i przenikliwy sposób. To rozbudowane wprowadzenie teoretyczne ma służyć wskazaniu rodowodu podobnych zabiegów do Schulzowskich, zastosowanych w *Dwunastu stacjach* Różyckiego oraz dwóch zbiorach opowiadań Stasiuka. Ważnym dla mnie źródłem jest także szeroko zakreślony *Wstęp* Jerzego Jarzębskiego³ poprzedzający *Opowiadania, wybór esejów i listów* Schulza w wydaniu Biblioteki Narodowej.

Moją pracę podzieliłam na cztery rozdziały. Pierwszy rozwija zagadnienia teoretyczne niezbędne do wytłumaczenia, czym jest mityzacja rzeczywistości a także prezentuje kontekst religioznawczy (na podstawie prac Eliadego), psychologiczny (na podstawie teorii Junga) oraz teoretyczno-literacki (na podstawie prozy Schulza i rozprawy Jarzębskiego) dotyczący badań nad mitem i mityzacją.

3 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w]: Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998.

Drugi rozdział zawiera zarys tła literackiego *Dwunastu stacji* oraz *Opowieści galicyjskich* i *Dukli*. Przedstawiam tu niektóre utwory polskiej prozy współczesnej ostatnich 10-15 lat, głównie młodego pokolenia pisarzy (do najstarszych należy Andrzej Stasiuk, ur. 1960). Zdecydowałam się na taką selekcję z powodu podobieństw do twórczości Różyckiego oraz Stasiuka: pod względem obecności elementów mityzacji, pod względem czasu wydania i pod względem wieku autora podczas pisania, co się przekłada na doświadczenie życiowe. Wybrałam też dzieła, które poruszają podobne do Stasiuka i Różyckiego tematy: *Między nami dobrze jest* (wyd. 2008) i *Kochanie, zabiłam nasze koty* (2012) Doroty Masłowskiej, *Lala* (2006) i *Saturn* (2011) Jacka Dehnela, *Reisefieber* (2006) i *Książka* (2011) Mikołaja Łozińskiego, *Osiem cztery* (2003) Mirosława Nahacza, *Salki* (2013) Wojciecha Nowickiego i *Dom dzienny, dom nocny* (1998) Olgi Tokarczuk. W dalszej części tego rozdziału omówiłam także wątki autobiograficzne oraz główne tematy i cechy pozostałej twórczości omawianych autorów, tj. Różyckiego i Stasiuka.

W czwartym rozdziale mojej pracy, podzielonym na trzy części, opisałam zabieg mityzacji rzeczywistości przejawiający się w *Dwunastu stacjach* na trzech poziomach. Pierwszym z nich jest mityzacja odbywająca się w umyśle Babci, dotycząca jej wspomnień głównie z późniejszej młodości i czasu przeżytego z nieżyjącymi już członkami własnej rodziny. Drugą płaszczyzną jest mityzacja mająca miejsce w świadomości bohatera – Wnuka, obejmująca jego wspomnienia z dzieciństwa oraz doświadczenia obecne, składające się na fabułę poematu. Trzeci i ostatni poziom to mityzacja rzeczywistości obiektywnej, nie będącej składnikiem pamięci żadnego z bohaterów, opowiedzianej bez pośrednictwa postaci literackich, dokonana przez narratora.

W rozdziale piątym natomiast zajęłam się analizą mityzacji w zbiorze opowiadań *Opowieści galicyjskie* (część pierwsza rozdziału) oraz w zbiorze *Dukla* (część druga). W wymienionych utworach Stasiuka nie można wyróżnić trzech poziomów mityzacji odpowiadających bohaterom i narratorowi – dlatego też analizę *Opowieści galicyjskich* podzieliłam na mityzację przestrzeni, czasu oraz bohaterów. Z kolei w *Dukli*: na mityzację odpowiadającą teraźniejszości głównego bohatera i narratora zarazem oraz na mityzację przeszłości.

Jak zatem wynika z powyższego wprowadzenia, w mojej pracy po zarysowaniu kontekstu teoretycznego i historyczno-literackiego przeanalizuję różne realizacje zabiegu mityzacji rzeczywistości oraz wytłumaczę, czemu owa mityzacja w każdym przypadku służyła.

Rozdział I

Koncepcja mitu i mityzacji

Kluczowe dla zrozumienia mechanizmu mityzacji obecnego w *Dwunastu stacjach* Tomasza Różyckiego oraz opowiadaniach Andrzeja Stasiuka, jest określenie tego, czym jest sam mit. Inaczej niż nakazywałaby chronologia, definiowanie głównych pojęć zaczęę od Mircei Eliadego, który charakteryzował mit z perspektywy religioznawcy i filozofa kultury. Wobec licznych badań tego tematu jego koncepcja jest najbardziej klasyczna i całościowa a także odpowiednia dla analizy i interpretacji motywów pod względem ich znaczenia dla całości dzieła. Eliade należy przede wszystkim do nurtu fenomenologicznego (oraz do strukturalistycznego) w metodologii badań mitów, w którym akcentowano obiektywne spojrzenie, oderwane od religijnych uwarunkowań badacza oraz skupiano się na znaczeniu, jakie mit miał dla człowieka. Mniej przydatne dla mojej analizy są teorie innych strukturalistów: Lévi-Straussa czy Barthes'a, z uwagi na to, że badali oni głównie struktury składniowe mitów. Ponadto Eliade określa najważniejsze kategorie religijne, które pojawiają się w analizowanych dziełach literackich, jak na przykład czas i przestrzeń. Badacz przybliży też sposób myślenia mitycznego typowy dla społeczności tradycyjnych, który wielokrotnie odnaleźć można w utworach zarówno Stasiuka, jak i Różyckiego.

W zbiorze prac Eliadego *Sacrum, mit, historia* pojęciem mitu określona jest forma opowiadania, przytaczającego historie o czynach bogów i bohaterów. Mit objaśnia okoliczności powstania kosmosu, świata, społeczności, praw oraz ważnych dla danej grupy elementów świata materialnego i niematerialnego. Mity to wzorce – mają szczególne znaczenie dla społeczności i jej kultury, gdyż każda opowieść mówi o prawdydarzeniu, wyjaśnia istnienie rytuałów i zwykłych czynności powtarzanych codziennie przez człowieka, które są współczesnym odtworzeniem dawnych, świętych czynów boskich. I tak na przykład budowanie domu przypomina mity kosmologiczne, jest stwarzaniem czegoś od początku, podobnie jak stworzenie świata przez bogów w praczasach. Mity tak jak obrazy i symbole odzwierciedlają wnętrze człowieka, odpowiadają pewnemu elementowi psychiki ludzkiej, są jej wyrazem, umieszczonym nieświadomie, odruchowo w mitycznych opowieściach o praczasach, powstałych niezależnie od woli i świadomości indywidualnego człowieka. Mity nie są traktowane jak zwykłe opowieści, odwołują się

bowiem do sfery sacrum – to historie, mające miejsce w czasie świętym, każde ich powtórzenie jest powrotem do owego czasu, a codzienne działania je przywołujące są uświęcone i stają się swego rodzaju rytuałami. Odbywający się w ten sposób proces odnawiania mitu służy oczyszczeniu człowieka oraz potwierdzeniu jego związku z sacrum, przywraca też świętość światu i przybliża do bogów. Święty czas mityczny jest nie tyle przypominany, co urzeczywistniany na nowo. Opowiadanie mitu, odbywanie rytuału czy odtwarzanie czynności nawiązującej do mitologicznej przeszłości odbywa się poza czasem historycznym, zwyczajnym, świeckim – ten ulega niejako zatrzymaniu i następuje czas sakralny, święty. To zupełnie inny rodzaj czasu, jego najważniejsza cecha to cykliczność – jest odwracalny, stanowi odtworzenie ważnego wydarzenia, stale powraca w trybie powtarzającego się kalendarza świąt i związanych z nimi obrzędów. Mity dzielą przestrzeń – podobnie jak dzieli się czas – na dwie zasadniczo różne strefy: obszar święty, związany z sacrum oraz obszar świecki, związany z profanum. Obszar święty to nie tylko teren świątyni czy ołtarza. Święta przestrzeń związana zostaje z mitem, bogami, prawydarzeniami i rytuałami, jest obłożona wieloma nakazami i regułami zachowania, ale daje też pewne przywileje, na przykład schronienie, gwarantuje nietykalność. Wyjątkowym punktem w przestrzeni kultur pierwotnych jest *Axis mundi*, oś świata – może to być kamień, drewniany słup, góra, drzewo, rozdroże – w tym miejscu spotykają się trzy światy, wymiary i czasy: ziemski, niebiański (nadziemski, boski) i podziemny (zaświaty). Od tego punktu zaczął powstawać świat, to jest najświętszy punkt na mapie, swego rodzaju pępek świata.

Myślenie mityczne jest obecne również we współczesnym świecie. Nie tylko przechowywanie ale i tworzenie obrazów mitycznych nie jest zresztą kwestią czasów – leży w naturze ludzkiej. Eliade pisał:

„(...) w podświadomości współczesnego człowieka krzewi się nadal mitologia, naszym zdaniem wyższego rzędu duchowego niż jego życie świadome. (...) najpowszedniejsze istnienie roi się od symboli, człowiek najbardziej rzeczowy żyje obrazami. (...) Symbole nigdy nie znikają z pola aktualności psychicznej: mogą zmieniać aspekt, rola ich jednak pozostaje nie zmieniona. Trzeba jedynie zerwać ich nowe maski”⁴

Istnienie mitu w obecnych czasach nie jest oczywiste z powodu postępującej od dawna desakralizacji życia i niszczenia sfery duchowej człowieka. Wielką rolę w tym destrukcyjnym procesie odegrała nauka. Przełomowe odkrycia w dziedzinie astronomii,

4 Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. Anna Tatariewicz, Warszawa 1993, s. 29-30.

fizyki czy chemii, rozwój inżynierii i techniki były częścią wielkiej przemiany świata dokonanej przez społeczeństwo przemysłowe – jak określa je Eliade. Przemiana ta dała człowiekowi szansę technicznej dominacji nad światem, która nie byłaby możliwa, gdyby nie odrzucenie tabu związanych z przestrzenią sakralną – sferą tajemniczą, dotychczas niepoznawalną, należącą do bogów, przykładem tego jest kosmos, został on zbadany, odkryto jego fizyczną naturę i tym samym sprofanowano.

O ile Eliade dostrzegał w mitach formę doświadczenia i uobecnienia sfery sacrum i przyglądał się temu procesowi z perspektywy kulturoznawczej, religioznawczej, całościowej, o tyle Carla Gustava Junga interesował zależność pomiędzy mitem a jednostką, choć wychodził od kulturowej definicji mitu. Uczony twierdził, że mity są wyrazem nieświadomości zbiorowej:

„W przeciwieństwie do podświadomości osobowej, która jest stosunkowo płytką warstwą tuż pod progiem świadomości, nieświadomość zbiorowa w normalnych warunkach nie jest zdolna stać się przedmiotem świadomości i dlatego też jej treści nie mogą być przypomniane za pomocą żadnej techniki analitycznej, ponieważ nie jest ona stłumiona i nie jest zapomniana. Nieświadomość zbiorowa sama w sobie w ogóle nie istnieje, jako że jest ona dziedziczona jedynie jako możliwość – możliwość, którą od najdawniejszych czasów dziedziczymy w określonej formie obrazów pamięciowych lub też, anatomicznie rzecz biorąc, w strukturze mózgu”⁵.

Przede wszystkim Jung rozróżnia nieświadomość zbiorową oraz podświadomość osobową, ponieważ wychodzi z założenia, że mity nie mają swego źródła w psychice jednostki, ale w psychicznej sferze zbiorowości. Jak sama nazwa wskazuje, pojęcie nieświadomości zbiorowej odnosi się do pewnej grupy ludzi. Jest to sfera duchowa typowa dla społeczności, jednak w każdej grupie realizująca się inaczej. To cecha ogólnoludzka nie dotycząca jednostki ale zbiorowości, nie zaistniałaby zatem, gdyby ludzie nie tworzyli grup społecznych. Tak więc nieświadomość zbiorowa jest typowa dla gatunku ludzkiego, to sfera psychiczna każdej społeczności, sfera kultury, wspólne dla niej skłonności i instynkty. Jung uważał, że nie może się ona stać przedmiotem świadomości indywidualnej, ponieważ w życiu jednostki przejawia się w postaci zachowań instynktownych, odruchowych, które nie wynikają ani ze świadomości, ani z podświadomości indywidualnej, ale właśnie z owej nieświadomości zbiorowej stanowiącej głębszą warstwę psychiki człowieka. Sfera nieświadomości zbiorowej jest zatem warstwą psychiki ściśle związaną z kulturą zbiorowości, przechowuje ona archetypy.

5 Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 396.

„Praobraz czyli archetyp, jest postacią – demona, człowieka albo procesu – która powraca w toku dziejów tam, gdzie swobodnie przejawia się twórcza fantazja. (...) Badając bliżej te obrazy, odkrywamy, że w jakiejś mierze stanowią one sformułowane rezultaty niezliczonych typowych doświadczeń naszych przodków. Są one jak gdyby psychicznym osadem niezliczonych przeżyć tego samego rodzaju. Obrazują miliony indywidualnych doświadczeń w przecięciu i w ten sposób dają obraz życia psychicznego (...)”⁶.

Eliade natomiast powie później, że mit przechowuje wzorce wszelkich istotnych dla człowieka czynności: odżywiania się, seksualności, pracy, nauki itd., z tą jednak różnicą, że Eliade nazywał to wprost mitem, Jung zaś mówił o archetypach obecnych w nieświadomości zbiorowej. Archetypy bowiem to inaczej prawzory, psychologiczny odpowiednik instynktów, wzorce psychiczne, które przejawiają się w treściach i motywach symbolicznych pojawiających się w snach, mitach, wierzeniach czy fantazjach a zatem w twórczości instynktownej, powstającej spontanicznie, samoistnie. Upraszczając – mit przekazuje w formie opowieści fabularnych pewne wzorce zachowania. W mitach czynności archetypiczne zwykle są pokazane w działaniach bóstw czy herosów, których przedhistoryczne czyny stanowią wzór do naśladowania dla późniejszych pokoleń. Freud odkrył dla psychologii mit o Edypie, ale Jung uważał, że ta jedna opowieść to za mało, nie można do niej porównywać wszystkich ludzkich problemów i chorób. Aby dobrze zrozumieć chorobowe przeżycia człowieka konieczna jest cała mitologia z całym swoim bogactwem motywów i odcieni. Jung rozwinął znacznie myśl Freuda uznając, że mity zawierają obrazy, przedświadome instynkty i pragnienia ludzkie, ale nie tylko te dotyczące popędu seksualnego. Ta teza przyświecała badaniom psychologicznym Junga, który „Poznanie myślenia człowieka pierwotnego, które zachowało się po dziś dzień w duszy współcześnie żyjących plemion, miało stanowić ważny wkład do poznania symbolicznego języka nieświadomości. Szczególnie ważną rolę odgrywało tu poznanie inicjacyjnych rytów, obrzędów i wierzeń religijnych”⁷. Wątki mityczne, będące częścią większych historii, pojawiają się w snach, marzeniach, fantazjach, w działaniach artystycznych, a więc w mimowolnej, instynktownej twórczości człowieka, bo mogą odzwierciedlać głębokie przeżycia, skrywane i zepchnięte do podświadomości. Dlatego tak istotne było dla Junga odczytanie ich sensu. Twierdził on, że mity przedstawiają istotę duszy a ich głównym zadaniem jest jej uzewnętrznienie, ekspresja najgłębszych pokładów emocjonalnych. Motywy niektórych snów podobne są do motywów mitologicznych, co

6 Tamże, s. 396-7.

7 Kazimierz Pajor, *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004, s. 44.

świadczy o istnieniu ich wspólnego podłoża. Ale jak pisze Jerzy Prokopiuk: „Te symbole, które wyłaniają się z nieświadomości i występują w snach, wizjach i fantazjach, tworzą rodzaj indywidualnej mitologii, analogicznej do mitologii zbiorowych”⁸. Zatem analogicznie do wielkich mitologii ludów pierwotnych, swoją własną mitologię może mieć każdy człowiek – stwierdzenie to łączy teorię Junga z koncepcją mityzacji Schulza, która jest kluczowa dla mojej pracy.

Jung zauważył, że rozwój mitu został zahamowany przez rozwój nauki i racjonalizmu. W epoce oświecenia zaczęła się dominacja poznania rozumowego. Zanegowano wiarygodność i sens istnienia mitu, zażądano by – tak jak wszystko inne – był udowodniony naukowo, racjonalnie. Od tamtego czasu obserwuje się odejście nie tylko od mitów i wiary w nie, lecz także od religii, na znaczeniu straciła również wszelka duchowość w aspekcie jednostkowym oraz zbiorowym. Metody naukowe zdominowały myślenie i dały narzędzia do podważenia autentyczności mitów. Jednak na przełomie XIX i XX wieku nastąpił powrót do myślenia mitycznego i poznania pozarozumowego. Pojawiła się psychoanaliza, intuicjonistyczna filozofia Bergsona, a w latach 30. XX wieku nowa mistyka i egzystencjalizm a także behawioryzm. Obecnie powstają mity a nawet całe mitologie, co według Junga wynika ze zmęczenia techniczno-naukowym światem.

Schulz dostrzegł, podobnie jak Jung i Eliade, że „umitycznienie świata zostało zahamowane przez rozwój wiedzy”⁹, a w swoich opowiadaniach pokazał świat silnie zmityzowany pomimo jednoczesnej jego desakralizacji. Ponadto myśl Schulza łączy się też z innymi teoriami, jak zauważył Jerzy Speina:

„W sformułowaniach Schulza, dotyczących pojmowania twórczości literackiej jako >>regeneracji pierwotnych mitów<< można dopatrzeć się bezpośrednich zbieżności z Jungowską koncepcją >>pierwotnego doświadczenia<< (*Urerlebnis*), wywołującego przecucie kosmicznych przeżyć wizyjnych (...); z teorią archetypów Junga, owych instynktownych skłonności do tworzenia wyobrażeń i obrazów, będących symbolami i mitami, kontaktującymi jednostkę bądź w akcie twórczym, bądź w marzeniu sennym z jej zbiorową podświadomością; z poglądami Cassirera na temat struktury myślenia mitycznego ludów pierwotnych, którego cechą najbardziej znamiennej jest >>brak podziału na to, co realne i idealne, na byt i myśl<<, czego wynikiem jest mieszanie takich odrębnych stanów, jak sen i jawa, odczuwanie rzeczywistości jako czegoś płynnego i znamiennej, podlegającego nieustannym metamorfozom. To Cassirer twierdził, że >>nie istnieje takie zjawisko przyrodnicze ani zjawisko społeczne, które nie mogłoby podlegać mitycznej interpretacji i które nie domaga się takiej interpretacji<<”¹⁰.

8 Jerzy Prokopiuk, *Wstęp*, [w:] Carl Gustav Jung, dz. cyt., s. 22.

9 Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania...* dz. cyt., s. 367.

10 Jerzy Speina, *Bruno Schulz a nadrealizm*, Toruń 1968, s. 14.

Spośród wielu koncepcji mitu w literaturze najbardziej interesująca wydaje się moim zdaniem Schulzowska, bo sprecyzowana teoretycznie w szkicu *Mityzacja rzeczywistości* a następnie świadomie i przenikliwie zrealizowana we wspaniałym dziele literackim.

W szkicu *Mityzacja rzeczywistości* Schulz, wbrew tytułowi, nie skupia się na mechanizmie mityzacji, ale na tym, czym jest poezja i jaka jest jej rola oraz czym jest sens i słowo. Wg Jerzego Jarzębskiego chodzi tu o „demiurgiczne Słowo sprawcze, które znamy ze wstępu do Ewangelii św. Jana”¹¹. Sens zaś, jak pisze Schulz: „jest istotą rzeczywistości. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste”¹². Sens trzeba jednak nazwać, bo: „nienazwane nie istnieje dla nas”¹³, to znaczy, że słowo jest konieczne, aby przekazać sens, by ten mógł zaistnieć w świadomości ludzi. Pierwotnie słowo ściśle łączyło się z sensem, ale z czasem nabrało znaczenia potocznego i straciło swoją integralność. Teraz do jedności przywraca je poezja, próbuje odkryć właściwe, oryginalne i mitologiczne znaczenie słowa, jego bezpośredni związek z mitem, dlatego właśnie „wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie”¹⁴ (przez poezję rozumie Schulz wszelką twórczość literacką). Mityzowanie obecne jest zresztą nie tylko w literaturze – wszystko, co człowiek tworzy jest przetworzeniem mitów, również nauka. Ludzie dążą do poszerzania wiedzy w nadziei, że odkryją sens świata, sens życia, jednak poznanie rozumowe wymaga respektowania całego szeregu osiągniętych logicznie dowodów, które poezja intuicyjnie uznaje za oczywiste i pomija, co według Schulza stanowi o jej przewadze. Obie zaś, poezja i nauka, są *de facto* tworzeniem mitu, obie powstają z fragmentów dawnych historii, a „(...)poza mit nie możemy w ogóle wyjść”. Dążenie do sensu zostało zdominowane przez poznanie rozumowe. Przez nie także zahamowane zostało umiyczenie świata, do którego dąży poezja. W szkicu *Mityzacja rzeczywistości* Schulz traktuje mit w sposób ogólny – jako odwieczną historię o charakterze uniwersalnym stworzoną przez człowieka w czasach przedhistorycznych i ściśle związaną ze słowem i z sensem. Mity w tym rozumieniu są powszechne, wspólne dla danej kultury a może i całej ludzkości, a w literaturze znajdują współcześnie swoją aktualizację: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”¹⁵. To właśnie literatura odkrywa mity na nowo i przypomina ich dawny sens, który przez wieki uległ zniekształceniu.

11 Jerzy Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 17.

12 Bruno Schulz, dz. cyt., s. 365.

13 Tamże.

14 Tamże, s. 367.

15 Tamże, s. 366.

W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza¹⁶ pisał Schulz, że obraz powozu i koni utkwiał w jego pamięci we wczesnym dzieciństwie i należy „do żelaznego kapitału jego fantazji”. Dalej zastanawiał się: „Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata”¹⁷. Te obrazy, o których pisał Schulz, to nic innego jak osobiste mity. Mit to dla niego praobraz, czyli obraz najwcześniejszy, nieświadomy, który utkwiał w pamięci i psychice w bardzo wczesnym wieku, niezauważalnie i przez całe życie wywiera wpływ na człowieka i jego postrzeganie świata oraz wrażliwość. Schulz stwierdził także – w czym widać podobieństwo do myśli Junga – że tak, jak ludzkość ma swoje starodawne, wielkie mity, przekazywane z pokolenia na pokolenie, tak samo każdy człowiek posiada w pamięci pewien zbiór obrazów, historii charakterystyczny tylko dla niego. I co ważne: „Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości”¹⁸. Obrazy, nabyte i utrwalone we wczesnym dzieciństwie, mają później zasadniczy wpływ na człowieka, konstytuują go, są bazą dla jego tożsamości duchowej i artystycznej. Indywidualne mity i praobrazy są najintymniejszą, najbardziej osobistą sferą wyobraźni człowieka. Stanowią punkt odniesienia dla wielu skojarzeń, podobnie jak dawne mity dla sztuki i kultury, a wyobraźnia człowieka lub ściślej: artysty jest swoistym mikrokosmosem kultury. Schulz twierdził, że każdy artysta (i każdy człowiek) ma w swojej pamięci pewien zasób praobrazów, wspomnień gubiących się we „mgłę mitologiczną”. Te obrazy wyznaczają granice wyobraźni artystycznej – twórca próbuje je zgłębić, poznać, pojąć ich sens, wykorzystując w swojej twórczości, ale nigdy nie zrozumie ich do końca, ponieważ są z natury niepoznawalne.

Opowiadania Schulza mają charakter autobiograficzny, nie tylko dlatego, że autor opisał tam zdarzenia z własnego dzieciństwa, lecz także dlatego, że przedstawił w nich swój rodowód duchowy, osobistą mitologię. Te dwa elementy odróżniają się od siebie sposobem przedstawiania: zdarzenia z przeszłości opisane zostały po prostu dosłownie, z wieloma często przypadkowymi szczegółami. Natomiast osobista mitologia jest przedmiotem głębszej refleksji narratora, w swojej płynności i niedookreśloności przypomina marzenia senne, nie zawsze logiczne czy racjonalne. Mitologia osobista to także są zdarzenia i wspomnienia z dzieciństwa, ale wydobywane z głębszych poziomów psychiki i mające większe znaczenie dla autora. Dla podkreślenia ważności oraz nadania

16 Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, Gdańsk 2002, s. 99-103.

17 Tamże, s. 100.

18 Tamże, s. 101.

wymiaru uniwersalnego Schulz zmytyzował je w swojej w prozie.

W szkicu *Mityzacja rzeczywistości* pojawia się obok mityzacji również pojęcie mitologizacji, jednak nie zostały one dość precyzyjnie wyjaśnione. *Słownik literatury polskiej XX wieku* podpowiada, że „Mityzacja to oryginalna i naturalna skłonność do przetwarzania realnego świata”, natomiast: „mitologizacja to sztuczne i konwencjonalne przeinaczenie dla uzyskania założonego celu”¹⁹. *Słownik języka polskiego* PWN podaje zaś takie definicje: „Mitologizacja – 1. wprowadzenie do utworu elementów mitologicznych. 2. przekształcenie czegoś w mit lub w legendę, tworzenie mitów wokół kogoś lub czegoś” oraz „Mityzacja – mitologizacja w znaczeniu 2”²⁰. Natomiast inne słowniki języka polskiego (m.in. Doroszewskiego²¹ lub *Uniwersalny słownik języka polskiego* również PWN pod redakcją Dubisza²²) nie czynią rozróżnienia na dwa inne znaczenia tych pojęć. W związku z tym dla ścisłości będę stosowała tylko pojęcie „mityzacji” w znaczeniach: „przekształcenie czegoś w mit lub legendę, tworzenie mitów wokół kogoś lub czegoś; mitologizowanie, mityzacja” oraz: „wprowadzanie pierwiastków mitycznych, nawiązanie do tematyki mitologicznej; mitologizowanie; mityzacja”²³. Według mnie są to znaczenia najbliższe koncepcji Schulza, w której mityzacja to zabieg artystyczny, dotyczący świata przedstawionego, odwołanie się do historii uniwersalnych, biblijnych, mitologicznych. Dotyczy również rzeczywistości i oznacza tworzenie się mitu. W przypadku opowiadań Schulza możemy mówić zarówno o stylizacjach i aluzjach do historii mitologicznych, jak i o budowaniu nowych mitów ze wspomnień i zdarzeń z przeszłości.

Umitycznieniu podlegają zwykle rzeczy i ludzie o niskiej randze, drugorzędni, zapomniani – nie są to typy herosów, sławni, piękni i dokonujący wielkich czynów. Ojciec bohatera, Jakub, jest stary, schorowany, skurczony, zamykający się w sobie; podobnie włóczęga spotkany w krzakach w dzikim ogrodzie, przyłapany przez bohatera na załatwianiu czynności fizjologicznej, brudny i zaniedbany, porównany do greckiego bożka Pana. Tak samo rzecz się ma z minionym wiekiem XIX, który jest przedmiotem wielkiej fascynacji małego Józefa, reprezentowanym na przykład przez tytułowe sklepy cynamonowe – synonim starej kultury. Charakteryzuje się ona dużą klasą, skomplikowanymi formami, bohaterowi kojarzy się z towarami kolonialnymi, usługowymi

19 Hasło: *Mit w literaturze, mitotwórstwo*, [w:] Janusz Sławiński (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 637.

20 Hasła: *Mityzacja, Mitologizacja*, [w:] *Słownik języka polskiego* PWN, wydanie internetowe: <http://sjp.pwn.pl/sloownik>, data dostępu: 17.06.2013.

21 Witold Doroszewski (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1958-1969.

22 Stanisław Dubisz (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Warszawa 2003.

23 Hasło: *Mitologizacja*, [w:] Stanisław Dubisz (red.), dz. cyt., tom 2, s. 883.

subiektami, handlem opartym na starych, uczciwych zasadach. Ten stary świat jest wypierany przez nowy, już XX-wieczny, napędzany pogonią za pieniędzem, łamiący dawne zasady i zwyczaje. Jawi się on u Schulza jako bezładny, szybki, nieuważny a przede wszystkim zdesakralizowany.

W opowiadaniach Schulza wielokrotnie pojawiają się odwołania do wielkich obrazów mitycznych, jak Księga, uznana przez bohatera za autentyk – księgę mądrości, albo ojciec – pełen magicznej mocy i głębi, stał się w chłopięcej wyobraźni bohatera demiurgiem, a więc niemal Bogiem – stwórcą, a jednocześnie Bogiem – ojcem. Jego przemiany – a to w skurzonego, małego człowieczka, a to w strażaka, a to w karakona – nasuwają na myśl reinkarnację. Oprócz obrazów mitycznych są też obecne w opowiadaniach bardziej rozbudowane formy, takie jak nawiązania do historii mitologicznych a także tworzenie zupełnie nowych mitów. Pojawiająca się w Księdze historia Anny Csilag, cierpiącej z powodu słabych i krótkich włosów (reklama specyfiku wzmacniającego owłosienie) jest z jednej strony odwołaniem do biblijnego Hioba, pokaranego przez Boga wszelkimi możliwymi nieszczęściami, z drugiej strony może być traktowana jak nowy mit, jak twierdzi Jerzy Jarzębski²⁴. Wiele czynności wykonywanych przez bohaterów opowiadań Schulza przez odniesienie do mitologii nabiera charakteru rytualnego, stanowi realne odtworzenie, ponowne przeżycie mitu. Nie jest to tylko aluzja, to przywrócenie pierwotnego sensu historii. Jak określił to Krzysztof Stala: „Świat Schulzowski (...) jest przesycony wartościami, które nadają mu czasem piętno sakralnej istotności, powagi. To uwznioślenie przez słowo dotyka sfer najbardziej powszednich: codziennych czynności, zwykłych sytuacji, domowych sprzętów i otoczenia”²⁵.

Ważnym elementem mityzacji jest czas. W opowiadaniach Schulza, które można traktować jak oddzielne i niezależne, a jednak podobne i tworzące pewną zwartą całość, czas ma charakter cykliczny, nawracający albo nieokreślony. Często zaburzona jest jego linearność i chronologia, zdarza się, że bohater gubi się w przestrzeni: w zakamarkach miasta, budynku, czy własnej wyobraźni. Równie często gubi się w czasie, nagle znajduje się w jakimś innym jego wymiarze, odczuwa jego zakrzywienie. Czas biegnie tu niekiedy dwutorowo, w ciemną noc łatwo znaleźć się nagle na tym drugim torze, pojawić się w zaułkach Drohobycza czasów własnej młodości. Mogła ona być 10-20 lat temu, ale u Schulza dzieje się teraz, równoległe z czasem teraźniejszym. Siła wspomnień jest tak duża, że bohater autentycznie je przeżywa *hic et nunc*.

24 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w]: Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. LXXXII.

25 Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, Warszawa 1995, s. 31.

Ponadto, mówiąc o mityzacji w dziele Schulza, należy wymienić jeszcze wiele zabiegów językowych i narracyjnych, między innymi: elementy fantastyczne, halucynacyjne obecne w rzeczywistości przedstawionej, oniryczność opisu, zmienność i płynność czasu i przestrzeni, groteskowe deformacje i wynaturzenia, ożywianie martwych rzeczy oraz animizacje i personifikacje. Mityzacji rzeczywistości służy wiele zabiegów językowych a wśród nich: dominacja monologów i opisów, elegancki, staroświecki styl, częste użycie obcych, dziwnie i manierycznie brzmiących słów, metafory, łagodna ironia, czy stylizacje na język Biblii. Jak zauważył Jerzy Jarzębski²⁶, wiele jest także odniesień do motywów rytualnych i mitologicznych, pojawia się tu groźba końca świata, buntu młodych przeciw staremu światu, różnego typu inicjacje nawiązujące do obrzędów przejścia (*rites de passage*) a nawet rytuał ofiarowania.

Nie sposób także pominąć perspektywy narracyjnej. Narratorem jest osoba dorosła przypominająca sobie swoje przeżycia z dzieciństwa i młodości w tak intensywny sposób, że niemal przeżywa je ponownie. Schulz nie wstydzi się powrotu do dziecięcości, ten stan bowiem uważa za idealny, trzeba do niego dojrzeć i „to by dopiero była prawdziwa dojrzałość” – pisał w liście do Andrzeja Pleśniewicza z 1936 roku²⁷. Można w tym zauważyć odniesienie do słów Jezusa „>>Zaprawdę, powiadam wam: Jeśli się nie odmienicie i nie staniecie jak dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego<<” (Mt 18, 3-5)²⁸. Jak już wspomniałam mity powstają z praobrazów które pojawiły się w dzieciństwie, a więc ten powrót do młodości nie jest zwykłą nostalgią. Dzieciństwo to stan idealny, ale z jego doskonałości może sobie zdać sprawę jedynie dorosły, to stan błogosławiony, sakralny²⁹.

Relacje literatury i mitu mogą przybierać różne formy i spełniać różne zadania, a zagadnienie to podsumował Henryk Markiewicz w swojej książce *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*³⁰. Pisał tam: „(...) za mityczną uważa się taką interpretację rzeczywistości, która ma rodowód bardzo rozległy, występuje m.in. w mitologii, ale nie jest dla niej swoista – znajdujemy ją również w baśniach, zaklęciach, obrzędach magicznych”³¹. Obecność mitu może pełnić rozmaite funkcje w utworach literackich: w klasycyzmie motywy mitologiczne stanowiły element urozmaicający, bawiły czytelnika i wywoływały

26 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w]: Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. XXII.

27 Bruno Schulz, *Księga listów*, dz. cyt., s. 114.

28 *Biblia Tysiąclecia - Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Nowy Testament, Mt 18, 3-5; Poznań 2000.

29 Por. Mieczysław Dąbrowski, *Bruno Schulz w kontekście współczesnych dyskursów o kulturze*, [w:] „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2000, XXX, s. 34.

30 Henryk Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

31 Tamże, s. 81.

wzruszenie. Dziś również uważa się wzruszenie za ważny sposób oddziaływania motywów mitologicznych, ale nie tylko, równie istotne jest: rozszerzanie kontekstu, bardziej intensywne oddziaływanie na czytelnika, uszlachetnienie treści i nadawanie jej sensu sakralnego. Wątki mitologiczne mogą być także intrygującymi zabawami intertekstualnymi, choć jednocześnie pojawia się niebezpieczeństwo uwznioślenia nieistotnych i całkiem banalnych motywów, jedynie ze względu na skojarzenia z mitologią.

Rozdział II

Tło literackie

Dwanaście stacji Tomasza Różyckiego wydane zostało w 2004 roku i tego samego roku dostało Nagrodę Kościelskich. Utwór zyskał też wielką popularność wśród czytelników i doczekał się dwóch realizacji teatralnych: w Teatrze Starym w Krakowie w reżyserii Czeszki Ewy Rysovej oraz w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Ważne tematy dzieła Różyckiego to metafora podróży, więzi rodzinne, tęsknota za korzeniami – kresową ojczyznę i dawnym światem, a zarazem wyobcowanie ze świata współczesnego i jego negacja. Istotnymi dla poematu są także zabiegi artystyczne mityzujące rzeczywistość na wzór koncepcji Schulza. Dużą rolę odgrywa też pamięć komunikatywna³² przechowująca zwykle wyidealizowane wspomnienia o przeszłości uczestników danej wspólnoty. Nie są to tematy łatwe ani powszechne wśród młodych, polskich pisarzy, ale popularność *Dwunastu stacji* świadczy dobitnie o ich aktualności i potrzebie zmierzenia się z nimi.

Z kolei *Opowieści galicyjskie* to zbiór opowiadań, które ukazywały się w „Tygodniku Powszechnym” a w całości zostały wydane w 1995 roku. W tym samym roku Stasiuk odebrał Nagrodę im. Kościelskich. W 2008 *Opowieści...* zekranizował Dariusz Jabłoński w filmie pod tytułem *Wino truskawkowe. Opowieści...* dotyczą codziennego, pełnego znoju życia i ciężkiej pracy w zapomnianej przez świat, górskiej wiosce, w której dawniej istniał i którą utrzymywał przy życiu PGR. Stasiuk dotyka także tematów wspólnoty pierwotnej po przemianach ustrojowych i jej ubogiej codzienności, rodzącej doświadczenia mityczne. W tomie *Dukla* natomiast opisał Stasiuk swój pobyt w tytułowym miasteczku w Beskidzie Niskim oraz związane z tą wizytą refleksje, reminiscencje dzieciństwa, wspomnienia o dziadku, babci, wakacjach, pierwszej miłości. Pisarza interesuje prowincja i prowincjonalność, małomiasteczkowe, niespieszne życie, w którym poszukuje refleksji o świecie i o sobie samym – widać w tym podobieństwo do twórczości Schulza. *Dukla* uzyskała nominację do nagrody Nike w 1997 roku.

Niektóre z wymienionych tu wątków czy zabiegów pojawiają się w literaturze ostatnich lat – postaram się dokonać ich szybkiego przeglądu.

Relacja wnuki – dziadkowie (ukazana zarówno w *Dwunastu stacjach* jak i w

32 Jan Assmann, *Kultura pamięci* [w:] tegoż *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekład Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

Dukli) jest dość rzadkim tematem we współczesnej literaturze, szczególnie u młodszych pisarzy. U Doroty Masłowskiej, pisarki urodzonej w latach 80., porozumienie międzypokoleniowe należy do trudnych. Jej dramat *Między nami dobrze jest*³³ demaskuje trudności komunikacyjne pomiędzy przedstawicielkami trzech pokoleń: córki, matki i babki. Każda z nich żyje w swoim, bardzo hermetycznym świecie, którego pozostałe bohaterki nie są w stanie zrozumieć – przepaść jest zbyt duża, aby nawiązać jakąkolwiek sensowną rozmowę. Monotonna narracja babci (dotycząca czasów młodości, wojny i miłości) trafia w próżnię, nikogo nie interesuje, wywołuje jedynie znużenie i niezrozumienie. Całe życie bohaterów jest podporządkowane walce o przetrwanie i zaspokojenie podstawowych potrzeb w świecie nędzy i towarów zastępczych, które można zdobyć w wyścigu do sklepowych promocji i wyprzedaży. Masłowska wykpiwa też model marketingowej mityzacji, któremu poddane są te substytuty normalnej wędliny, zupy, czasopisma czy ubrania. Wszyscy tu mozolnie budują swoje poczucie wyjątkowości oparte na rzeczach materialnych, których odczuwają ciągły niedostatek. Alternatywy dla tego poszukuje w swojej prozie Stasiuk, pochylający się z atencją nad najprostszymi i nielicznymi przedmiotami, których wartość w ubogiej społeczności jest naprawdę doceniana.

W pozostałej twórczości Doroty Masłowskiej – popularnej i uznanej przez krytykę – tego typu tematy wcale się nie pojawiają. Bohaterowie jej powieści właściwie nie mają rodzin: gdzieś daleko, jedynie w ustnych opowieściach przewija się matka Silnego z *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*³⁴ albo matka Farah z *Kochanie, zabiłam nasze koty*³⁵ – ale są to postaci, o których się jedynie wspomina. Natomiast punktem wspólnym prozy Masłowskiej i poematu Różyckiego jest ironiczne opisywanie świata oraz bardzo krytyczna jego ocena. O ile jednak u Masłowskiej podlega krytyce całościowej razem z bohaterami, to u Różyckiego potraktowane z ironią są jedynie pewne elementy i tylko pewne cechy bohaterów (choć główny bohater, czuje się z tej rzeczywistości wyobcowany), zaś u Stasiuka krytyka świata następuje niejako w domyśle, bo bohater szuka swojego miejsca gdzieś na obrzeżach (na wsi, wśród ludzi ubogich, prostych, niemodnych).

O wiele żywsze i głębsze (niż w *Między nami dobrze jest*) kontakty międzypokoleniowe są przedmiotem debiutanckiej powieści Jacka Dehnela *Lala*³⁶

33 Dorota Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2008.

34 Dorota Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2009.

35 Dorota Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.

36 Jacek Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006.

opowiadającej historię rodzinną autora. Jest to zapis zmagania się ze starością i niedołężnością nie tylko babci autora, ale i jej bliskich, którzy opiekowali się nią pod koniec życia. Momentami dramatyczny zapis postępującej choroby starczej, zapominania, utraty świadomości połączonej ze stopniową utratą sprawności fizycznej jest zarazem pełen szczerego oddania i ciepła ze strony bliskich a narratora przede wszystkim. Babcia jest dla bohatera prawdziwym partnerem do ciekawych rozmów, przewodnikiem w intelektualnym rozwoju. Doświadczenia, których nabyła przez lata, są bezcenne dla młodego chłopaka, wchodzącego w dorosłość i otwierają jego horyzont na przeszłość, tak często bagatelizowaną. W *Lali* istotny jest również wątek Kresów Wschodnich, utożsamionych z wielokulturowością i różnorodnością przedwojennej Polski. To także nawiązanie do mitu ojczyzny kresowej – raj utraconego. Mechanizm mityzacji dostrzec można również we wspomnieniach babci, które stały się również wspomnieniami bohatera. Wszystkie jej opowieści dotyczą raczej oddalanej już przeszłości, niż tej niedawnej, a więc (podobnie jak w przypadku najstarszej bohaterki dramatu Masłowskiej) przede wszystkim dzieciństwa, młodości, czasów wojny, pierwszych miłości, wczesnych lat małżeństwa. To samo zjawisko jest obecne również w *Dwunastu stacjach* Różyckiego – tam babcia Wnuka odtwarza wydarzenia głównie z głębszych pokładów pamięci. Ostatnie 20 czy 30 lat u wszystkich trzech bohaterów jakby w ogóle nie istniało.

Mikołaj Łoziński, młody prozaik urodzony w 1980 roku, w swoim debiucie powieściowym – *Reisefieber*³⁷ (niem. zdenerwowanie, podniecenie przed podróżą), dotyka tematu rozluźnienia relacji rodzinnych z najbliższymi. Fabuła osnuta jest wokół wątku Daniela, przybyłego do Paryża w celu uporządkowania spraw po swojej dopiero co zmarłej matce, z którą od dawna nie utrzymywał żadnych kontaktów. Krok po kroku, niczym detektyw – choć jest to powieść nie detektywistyczna a psychologiczna – dociera on do kolejnych osób, jakie miały z nią kontakt w ostatnim czasie przed śmiercią: kochanka, psychoterapeutki, lekarza, i powoli zbiera fragmenty zawilej układanki. Daniel nigdy nie umiał zbudować z matką prawdziwego porozumienia, za co obwiniał ją i ciągle miał do niej pretensje i żal. Dowiaduje się jednak, jakie było podłoże jej zachowania – że padła ofiarą gwałtu a on jest jego owocem. Daniel robi pierwszy krok do przebaczenia – uświadamia sobie, jaki był wobec matki niesprawiedliwy i zaczyna rozumieć, że to było przyczyną również jego błędów. Obraz człowieka, wyłaniający się z *Reisefieber*, przesycony jest samotnością i cichym cierpieniem skrywanym gdzieś wewnątrz.

Z utworów podejmujących temat związków rodzinnych warto wymienić jeszcze

37 Mikołaj Łoziński, *Reisefieber*, Kraków 2006.

jedną powieść Łozińskiego pod tytułem *Książka*³⁸. Przypomina ona sylwę domową i jest swobodnym opisem pamiątek oraz wydarzeń związanych z rodziną autora i trafnie ją charakteryzujących. Przedstawienie i wybór tych przedmiotów łączy się z komentarzami rodziców, dziadków, rodzeństwa i przeplata z fragmentami rozmów przeprowadzonych z nimi w trakcie pisania *Książki*. Justyna Sobolewska zauważyła:

Ciekawym zabiegiem są też dopowiedzenia bliskich, którzy chcą wyrzeć wpływ na tę opowieść i dyktują mu [autorowi – przyp. Z. W.], o czym powinien napisać, a o czym ma milczeć. Narrator ich nie słucha, choć udziela im głosu³⁹.

Ten zbiór anegdot, rozmów, wspomnień tworzy zwarty obraz rodziny i poszczególnych jego członków. Łoziński poszukuje swoich korzeni, próbuje poznać rodzinę, opowiadając o niej. Pokazuje ją jako niepozabawioną wad, ale zgraną i zżytą – jego rodzice nawet po rozwodzie byli sobie bardzo bliscy. Historie z *Książki* utrwalają to, co ulotne, co za kilkadziesiąt lat na pewno zostałyby zapomniane – utrwalają swoisty rodzaj pamięci komunikatywnej⁴⁰, funkcjonującej nie w społeczeństwie ale w mniejszej skali: rodzinie. To historie ważne i nieważne, anegdoty opowiadane zapewne wiele razy na rodzinnych spotkaniach. Możliwe, że Łoziński uchwycił w *Książce* początkowy moment powstawania rodzinnych mitów.

Swoisty przykład mityzacji rzeczywistości dał w powieści *Osiem cztery*⁴¹ przedstawiciel najmłodszego pokolenia pisarzy, nieżyjący już Mirosław Nahacz. Tytuł oznacza pokolenie ludzi urodzonych w 1984 roku (tak, jak autor), którzy wychowali się po przemianie ustrojowej, w czasach dobrobytu, spokoju i nudy, co miałyby ich skłaniać do szukania ucieczki w narkotykach. To podszyta dyskretną ironią opowieść o grupie kolegów z liceum, bawiących się podczas imprezy urodzinowej, na której śmiało używają alkoholu, marihuany i grzybów halucynogennych. Mieszanka tych środków wywołuje oderwanie od rzeczywistości, przyjemne odurzenie oraz pobudzenie wyobraźni, skłania do tworzenia fantastycznych wizji i halucynacji. Pod ich wpływem następuje mityzacja: czas i przestrzeń się zakrzywiają, przenoszą bohaterów w inny wymiar, nieznaczące ich czyny urastają do rangi heroicznych, świat staje się wspianiały i pociągający a doświadczenia – mistyczne. O tego typu działaniu środków odurzających pisał Zenon Waldemar Dudek w

38 Tenże, *Książka*, Kraków 2011.

39 Justyna Sobolewska, *Rodzinna terapia*, „Polityka”, 30.03.2011, <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1514360,1,recenzja-ksiazki-mikolaj-lozinski-ksiazka.read#ixzz2XGGRpD3D>, data dostępu 20.06.2013.

40 Jan Assmann, dz. cyt.

41 Mirosław Nahacz, *Osiem cztery*, Wołowiec 2003.

swojej pracy o Jungu *Psychologia integralna Junga*:

Używanie alkoholu i narkotyków w celu złagodzenia mechanizmów kontroli i obrony przez wewnętrznym cenzorem i indywidualnym Cieniem stanowi przykład autohipnozy.

oraz:

Potrzeba hipnozy i autohipnozy jest związana z pragnieniem powrotu do przeżyć pierwotnych, do okresu dzieciństwa. Psychologia nazywa ten stan regresją. (...) Podobnym, znamionym zjawiskiem jest używanie alkoholu i narkotyków w środowisku artystów; pełnią one m.in. rolę sztucznego czynnika hipnotycznego, który daje dostęp do pierwotnego przeżycia mocy, znaczenia i uwalnia fantazję⁴².

Wyraźne jest podobieństwo mechanizmów i celów mityzacji u Nahacza oraz Schulza, Różyckiego i Stasiuka. Ponadto w powieści Nahacza widać inspirację językiem i poetyką Stasiuka, a nawet niejednokrotnie pewne kalki sformułowań czy porównań. Nic dziwnego – Nahacz jest osobistym literackim odkryciem Stasiuka, który prowadzi wydawnictwo Czarne i który wydał debiutancką powieść Nahacza, firmując ją swoją entuzjastyczną rekomendacją.

Wiele motywów istotnych dla *Dwunastu stacji* powtarza się także w niedawno wydanej (2013) powieści Wojciecha Nowickiego *Salki*⁴³. To próba zrozumienia przodków i ich doświadczeń (a przez to i samego siebie), próba wysłuchania po latach zamknięcia się na ich opowieści, które – choć opisane z serdecznością – nie pozbawione są momentów tragicznych, związanych z burzliwą historią XX wieku. Bohaterowie są przesiedleńcami z dawnych Kresów Wschodnich do nielubianego Opolą – tak samo jak u Różyckiego. Dawne miejsce zamieszkania jest wspomniane z nostalgią, ulega idealizacji i mityzacji. Istotnym elementem *Salek* jest motyw podróży: narrator, opowiadający o swojej rodzinie, zestawia jej przyzwyczajenie do jednego miejsca ze swoim pędem do przemieszczania się, z pasją podróżowania a wręcz strachem przed osiedleniem się gdzieś na stałe.

Olga Tokarczuk (ur. 1962) często umieszcza akcję swoich powieści na wsi, zwykle w górach, może dlatego, że sama tam mieszka, bo podobnie jak Stasiuk, jest uciekinierką z miasta. Często posługuje się mitem jako zabiegiem stylizacyjnym, jako odniesieniem oraz jako źródłem fabuły. Jej prozę określa się jako „mitograficzną” (Paweł Koziół)⁴⁴, lecz łączy ona w sobie elementy mitów, mistycyzm, astrologię, filozofię new-age i wątki ekologiczne a także feministyczne. Najbardziej ceniona powieść to *Prawiek i inne czasy* (1996), a

42 Zenon Waldemar Dudek, *Psychologia integralna Junga*, Warszawa 1995., s. 19.

43 Wojciech Nowicki, *Salki*, Wołowiec 2013.

44 Paweł Koziół, biogram Olgi Tokarczuk, [w:] http://www.culture.pl/baza-literatura-pelnatrec/-/eo_event_asset_publisher/k3Ps/content/olga-tokarczuk, data dostępu 20.07.2013.

ostatnio wydana *Prowadź swój plug przez kości umarłych*⁴⁵ (2009). Jej bohaterka ucieka z miasta i osiada na wsi, gdzie zostaje nauczycielką w miejscowej szkole i pilnuje domów letniskowych. Prowincja jest ukazana z perspektywy inteligenta, który szuka wytchnienia na wsi. Powstaje w ten sposób dziwaczna hybryda światopoglądowa, gatunkowa i tematyczna, którą dobrze charakteryzuje fragment:

(...)to powieść [*Prowadź swój plug...* – przyp. Z. W.] kryminalna (nazywana była też thrillerem moralnym czy ekologicznym), w której atrakcyjna forma posłużyła przekazaniu ważnej wychowawczej treści: »Solidarność ze zwierzętami, najsłabszym, najokrutniej traktowanym ogniwem łańcucha władzy, jest symbolem sprzeciwu wobec patriarchy« – mówi pisarka⁴⁶.

Dwanaście stacji Różycki pisał dość długo i początkowo jako zwarty tekst prozą, powieść czy też prozę poetycką, składającą się z dwunastu rozdziałów. Dopiero później podzielił tekst na wersy, tworząc poemat⁴⁷. W wywiadzie przeprowadzonym przez Macieja Roberta zdradza, co go do tego skłoniło:

(...) Kiedy zauważyłem, że faktycznie spora ilość poematów jest publikowana, tym bardziej skłoniło mnie to do tego, żeby tą książkę wydać, żeby coś z nią zrobić, bo tak leżała i leżała. Ale, co najważniejsze, w pierwszej wersji nie był to poemat, tylko proza poetycka. (...)

(...) jak zobaczyłem na koniec, jakie to dziwadło, postanowiłem udziwnić to jeszcze bardziej (...) Poza tym było tam dwanaście rozdziałów, dwanaście stacji i prędzej czy później musiało się to skojarzyć z *Panem Tadeuszem*, więc sobie pomyślałem, żeby kojarzyło się jeszcze bardziej i podzieliłem wszystko na wersy. (...)⁴⁸

Poemat to dosyć rzadki gatunek we współczesnej literaturze, choć ostatnio – jak zauważa Różycki – coraz popularniejszy. Innym znanym przykładem poematu w ostatnim czasie może być *Imago mundi* Wojciecha Wencła z 2005 roku⁴⁹. Sam Różycki nie pierwszy raz „mierzy się z tradycją, z gatunkiem, z formą poematu, (...) *vide* rozpisany na pieśni tom wierszy *Świat i antyświat* z roku 2003”⁵⁰. *Dwanaście stacji* łączy w sobie również cechy poematu dygresyjnego oraz heroikomicznego (nawiązania do *Monachomachii*

45 Olga Tokarczuk, *Prowadź swój plug przez kości umarłych*, Kraków 2009.

46 Paweł Koziół, biogram Olgi Tokarczuk, [w:] dz. cyt.

47 Tomasz Różycki, *Przeładka*, rozm. przepr. Maciej Robert, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0559, data dostępu: 26.06.2013.

48 Tam e.

49 Wojciech Wencel, *Imago mundi*, Warszawa 2005.

50 Andrzej Skrendo, *Ów Różycki*, dz. cyt.

Ignacego Krasickiego dostrzegł Andrzej Skrendo⁵¹). Gęsto tu od analogii stylistycznych i fabularnych do *Pana Tadeusza* oraz teoretycznoliterackich do *Sklepów cynamonowych*.

Punkt wyjścia dla powstania dzieła stanowiły motywy autobiograficzne i własne wspomnienia autora oraz przeżycia jego rodziny. Informacje o silnych związkach z rzeczywistością znajdujemy w wywiadzie udzielonym miesięcznikowi „Teatr” oraz w niedawno wydanym zbiorze *Tomi* zawierającym – jak podpowiada dalsza część tytułu – *Notatki z miejsca postoju*⁵². Tom składa się ze swoistych opowiadań, zapisów dziennikowych dotyczących odwiedzanych miejsc i związanych z nimi historii. Znajdziemy tu wyjaśnienie, jaki wpływ na autora wywarły rodzinne wspomnienia z Kresów:

Tak jak wielu w tym wieku, oddawałem się mityzacji tej rzeczywistości, która była wówczas w obiegu. Zdaję sobie sprawę, że w pewnym sensie było to powszechne: moi dziadkowie z uporem wspominali fantastyczną krainę swojego dzieciństwa i lat dojrzałych – Lwów, ową napowietrzną, latającą Ojczyznę legend i szczęśliwości, ale także grozy i wykluczenia z raju. Poczucie obcości miało wiele przyczyn, wiele wytłumaczeń: krajem rządili oni, nie my. W związku z tym prawdziwa ojczyzna obecna była w przeszłości lub przyszłości, nigdy w teraźniejszości. Czulem się tak, jakbym urodził się sto lat za późno i moja epoka należała do przeszłości. Czulem, że jestem stamtąd, skądinąd. (...) ⁵³

Natomiast we wspomnianym wywiadzie Różycki mówi też o innych doświadczeniach:

(...) przeżyli wszystko, co mogło się tam wydarzyć w XX wieku – od ck monarchii, wojen, wywózek na Sybir, sowieckiego, niemieckiego i ukraińskiego terroru, mordów i grabieży, po deportację. Byli też świadkami polskiego szowinizmu wobec Ukraińców i antysemityzmu, widzieli, jak Niemcy i ich sprzymierzeńcy w czasie wojny dokonują zagłady Żydów⁵⁴.

Rodzina Różyckiego została przesiedlona z okolic Zadwórza (ze strony matki) i ze Lwowa (ze strony ojca) na tak zwane „ziemie odzyskane”: do Opola i pobliskich miejscowości zaraz po II wojnie światowej. Przesiedlenie za zachód było z jednej strony ucieczką przed Rosjanami w nieznaną, z drugiej strony spowodowało, że babcia poety (zapewne wzorzec Babci z *Dwunastu stacji*) rozumiała los Niemców uciekających ze Śląska:

51 Tamże.

52 Tomasz Różycki, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Warszawa 2013.

53 Tamże, s. 50-51.

54 Tomasz Różycki, *Mejle z cieniami*, rozm. przepr. Jolanta Kowalska, „Teatr” 10/2012, s. 28.

(...) poczuła coś w rodzaju solidarności: to nie były żadne wyrzuty sumienia, chociaż zajmowała ich mieszkanie i używała należących do nich rzeczy, jadła z ich talerzy i spała w ich łóżkach – ale sama była wypędzona, więc mogła odczuwać współczucie dla nich, dla ich losu⁵⁵.

Można zatem powiedzieć, że powstanie *Dwunastu stacji* wynikało z przywiązania do otoczonych aurą cudowności opowieści dziadków. Różycki przyznaje się też do innego motywu, który nim kierował: żal, że te wspomnienia i ci ludzie już odchodzą oraz chęć przekazania ich spuścizny własnym dzieciom⁵⁶.

Tomasz Różycki jest przede wszystkim poetą i poza *Dwunastoma stacjami* wydał dotychczas siedem tomów poezji oraz jedną powieść. W jego twórczości można wyróżnić kilka tematów głównych, pojawiających się właściwie we wszystkich jego książkach poetyckich, jak również w *Dwunastu stacjach*. Do jednego z najważniejszych należy historia – często w kontekście jego poezji mówi się o zawłaszczeniu przeszłości.

Znamienny jest tytuł debiutanckiego tomu z 1997 roku *Vaterland*⁵⁷ (niem. – ziemia ojców, ojczyzna). Można mu zarzucić pretensjonalność a nawet prowokacyjność, zważywszy na to, że poeta pochodzi ze Śląska i czyni tu aluzję do niemieckości czy też odrębności tego regionu, jednakże, z wypowiedzi autora wynika, że było to raczej działanie przewrotne:

Była w tym swego rodzaju prowokacja. Może prowokacja to za mocne słowo, ale nazwałem ją tak troszkę na złość. (...) Jak przyjeżdżałem gdzieś poza Śląsk, na przykład do Krakowa na studia, to tam Krakusi mówili mi żeby coś powiedział do nich po śląsku, albo pytali: czy tam u was jest polska ambasada? A ponieważ już mi się znudziło tłumaczyć tysiąc razy i w kółko, że akurat moja rodzina jest ze Lwowa itd. itd., to pomyślałem, że będą mieli książkę z Opola pod tytułem *Vaterland* - tak jak się spodziewają⁵⁸.

Jeśli mowa o tomie *Vaterland*, to warte uwagi jest rozumienie tytułowej ojczyzny. Jacek Gutorow w swojej książce *Niepodległość głosu, szkice o poezji polskiej po 1968 roku*

55 Tamże, s. 29.

56 Grzegorz Weigt, *Prudnicka stacja Tomasza Różyckiego*, „Tygodnik Prudnicki” nr 14, 02.04.2008, wydanie internetowe: <http://www.tygodnikprudnicki.pl/1,2842,0,6.html>, data dostępu: 3.06.2013.

57 Tomasz Różycki, *Vaterland*, Łódź 1997.

58 Tomasz Różycki, *Nie można mnie czytać przez coś*, rozm. przepr. Przemysław Witkowski, [w:] http://poewiki.org/index.php?title=Strona_osobista:Przemek_Witkowski/Wywiad_z_Tomaszem_Rozyckim_dla_Odry, data dostępu: 3.06.2013.

pisze, że w tym tomie Różyckiego „ojczyzna» pojawia się jako słowo obce. Poczucie wyobcowania w »tej« rzeczywistości powoduje, że cała symbolika »domu« zostaje przemieszczona na inną płaszczyznę⁵⁹. Oprócz tego domem, a więc swoistą ojczyzną, znaczącym miejscem w biografii i twórczości pisarza, jest również miasto: Opole. To miejsce życia: zamieszkania, spacerów, spotkań, miejsce zakorzenienia. Według Gutorowa Śląsk, czyli „ziemie odzyskane”, to „negatyw kresów. Ojczyzna? Tak – ale ojczyzna obca, niezrozumiała, *Vaterland*”⁶⁰.

Częste u Różyckiego są motywy kresowe, w wierszu *Entropia* (z tomu *Vaterland*) mówi się, że prawdziwe wartości patriotyczne przechowali w sobie do dzisiejszych czasów ludzie, którzy zostali wywiezieni – i nie wiadomo, czy chodzi o wywóz na Syberię do łagrów, czy do obozów koncentracyjnych, czy może z Kresów w nowe granice Polski. W wierszu z tego samego tomu, *To drugie życie*, noszone w pamięci obrazy z kraju dzieciństwa, z ukochanego Lwowa, zaczynają coraz bardziej ciążyć, z poczucia odpowiedzialności za ich przechowanie i przekazanie. Ważna jest także, choć zarazem trudna, pamięć wojny.

Pojawiają się w poezji autora *Dwunastu stacji* również nawiązania do historii literatury, jak w wierszu *1883 rok, długa podróż na południe*, którego bohaterem jest umierający na gruźlicę w Paryżu Norwid, ukazany tu w sytuacjach codziennych, zwyczajnych, jako człowiek który nie zrealizuje swoich planów – wyjazdu, spotkania, pisania. Innym przykładem może być *Siódmą noc piszę ten sen*: tu powtarzalność wschodów słońca i kolejnych dni zderzona zostaje z tragicznym końcem życia innego romantyka, który także zmarł w Paryżu: „Niebo się rozjaśnia nad Paryżem, a Słowacki ciągle/ pluje krwią”. Te nawiązania można by uznać za patetyczne, gdyby nie fakt, że nieubłaganemu upływowi czasu przeciwstawione zostało doświadczenie indywidualne, bardzo zwyczajne. Chodzi w nich o francuskie podróże Słowackiego czy Norwida, ponieważ to „staje się figurą wygnania i tęsknoty”⁶¹ – jak zauważa Gutorow. Warto zwrócić uwagę na analogię pomiędzy sytuacją romantyków na emigracji (z którą wiązał się brak możliwości powrotu do kraju) oraz sytuacją rodziny autora przesiedlonej ze wschodu Polski na polniemiecki Śląsk Opolski (tu także nie było możliwości powrotu do dawnego świata). W motywy historyczne u Różyckiego wpisana jest zatem pewna nostalgia za tym, co już nie wróci, jednocześnie zaś pamięć tragicznych przeżyć wojennych.

59 Jacek Gutorow, *Niepodległość głosu, szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 147.

60 Tamże, s. 151.

61 Tamże.

Wspomniana już pamięć wojny łączy się z charakterystycznymi dla poety wizjami zniszczeń i kataklizmów, takich jak powódzie, ulewne deszcze, odcięcie prądu, katastrofy lotnicze. Jednak najbardziej znamienne są dwa wiersze: pierwszy – *Awiacja* z tomu *Chata umaita*⁶² datowany na lipiec 2000 jest modlitewną prośbą pasażera do pilota, by ten nie wleciał samolotem do wnętrza wieżowca. Drugi to *Jestem stamtąd* (tom *Anima*⁶³) z maja 1997, przedstawia obraz przedarcia się wezbranej Odry przez wały i zalania miasta. Obie wizje – jak się okazało – stanowiły poprzedzenie późniejszych bardzo podobnych wydarzeń: zamachu terrorystycznego 11 września w Nowym Jorku oraz wielkiej powodzi na Śląsku (woda zalała także Opole) w lipcu 1997 roku.

Tego typu obrazy totalnego zniszczenia razem z poczuciem obcości we własnym mieście oraz podtrzymywaniem pamięci dawnego, idealnego i swojskiego świata Kresów składają się na dość wyrazisty wizerunek podmiotu lirycznego – kogoś wyobcowanego, kogoś „stamtąd”, nie „stąd” a także kogoś zdystansowanego, sprzeciwiającego się zastanej rzeczywistości. Ten rys zostaje pogłębiony krytycznym potraktowaniem otaczającego świata, jakby biegnącego osobnym torem. Krytyce podlega także popkultura – w wierszu *Tam obywają się bez nas (Księga obrotów*⁶⁴) bohater liryczny nie zdobywa popularności, jaką zyskują osoby publiczne, aktorzy, modelki, ponieważ nie przysługuje ona poetom albo poeci dobrowolnie z niej rezygnują. Pojawia się tu podwójność, równoległość światów, opierających się na opozycji „nasze” – „ich”: jeden świat to ten prywatny, „nasz”, oparty na „naszych” zasadach, drugi zaś jest „ich”, to symulacja, ułudą, tylko cień, pozór prawdziwego świata. Świat nowoczesny jest postrzegany jako dziwaczny i traktowany z ironią. W wierszu *Oko (Księga obrotów*⁶⁵) pada zaskakujące stwierdzenie: „wszyscy jesteśmy kościół Internetu” natomiast w *Pieśni czwartej (o naszych czasach, dla W.B.)* (tom *Świat i antyświat*⁶⁶) czytamy, że dawniejszy świat (w domyśle: dzieciństwa) zapełnialiśmy obrazami z wyobraźni, których ta była pełna, dzisiaj natomiast te obrazy opuściły naszą wyobraźnię i zamieszkały w świecie, a „pustka poszukała nas”.

Ucieczką i antidotum na tak postrzeganą rzeczywistość wydaje się sztuka, miłość (również fizyczna), podróż. Podczas podróży pojawia się zazwyczaj odprężenie i poczucie radości życia, *dolce far niente* (to także tytuł jednego z wierszy z tomu *Świat i antyświat*⁶⁷). Wątków podróżniczych jest tu niezwykle dużo, zwykle bohater odbywa wędrowkę na

62 Tomasz Różycki, *Chata umaita*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Warszawa 2004.

63 Tomasz Różycki, *Anima*, Kraków 1999.

64 Tomasz Różycki, *Księga obrotów*, Kraków 2010.

65 Tamże.

66 Tomasz Różycki, *Świat i antyświat*, Warszawa 2003.

67 Tamże.

zachód albo południe Europy lub do Ameryki, tam gdzie znajduje dobrą pogodę, owoce, oliwki, wino i kobiety. Z nimi łączą go stosunki głównie erotyczne – o pozostałych wiemy niewiele. Opisy tych kontaktów są bezpośrednie, nie można mówić w przypadku Różyckiego o wzniosłości, romantyzmie czy górnolotnym zawołaniu kwestii fizycznych, choć z drugiej strony nie ma w tych opisach również wulgarności ani naturalizmu. Motywy erotyczne są tu znakiem odradzania się życia, znakiem zmysłowej przyjemności.

Poeta lubi gatunki nieco staromodne, na przykład sonety lub pieśni i to – jak pisze Paweł Kozioł w biografii Różyckiego – „wydaje się nawiązaniem do tradycji liryki staropolskiej”⁶⁸. Wiele wierszy nie posiada rymów, a część posiada, choć nie są one raczej regularne i nie od razu widoczne. Tego typu rymy, jak w wierszu *Gnoza*, należą na pewno do rzadkości: „Na dnie zielonej rzeki są niegdysiejsze śniegi./Siedzi w niej bóg i z ręki muliste sieci kręci”. Nawet jednak w utworach bezrymowych pojawiają się rytmizacje.

Różyckiego nie sposób zaliczyć do jakiegoś współczesnego nurtu literackiego czy grupy artystycznej, bo choć były podejmowane takie próby, to jednak wydaje się, że jeszcze jest na nie za wcześnie. W wywiadzie zamieszczonym w „Odrze”⁶⁹ Przemysław Witkowski pyta poetę:

Zaliczano Cię do ni to grupy, ni to prądu „imaginacjonistów” czy też „poetów ośmielonej wyobraźni” – Majzel, Kobierski, Honet, Różycki. Było to kompletnie coś innego od tego, co proponowało, dajmy na to, środowisko Brulionu, czy od tego, co proponował Sosnowski. Karol Maliszewski tworzy taką teorię, nie wiem na ile prawdziwą, że to efekt wpływów francuskich, jesteś romanistą, Honet też jest chyba romanistą...?

Jednak Różycki nie czuje swojej przynależności do wymienionych nurtów i mówi: „chyba nie można mnie czytać »przez coś«”. Różyckiego można przyporządkować jedynie do pokolenia pisarzy urodzonych w latach siedemdziesiątych, mimo że nie został on uwzględniony w słowniku ani w antologii *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Wg wspomnianego już Pawła Kozła wynikać to może z faktu, iż „jego twórczość nie posiada cech zwyczajowo kojarzonych z młodą poezją. Główny element obcy stanowi tu prawdopodobnie dekoracyjność poezji Różyckiego”⁷⁰.

68 Paweł Kozioł, biogram Tomasza Różyckiego, [w:] <http://www.culture.pl>, data dostępu: 3.06.2013.

69 Tomasz Różycki, *Nie można mnie czytać przez coś*, cyt. wyd.

70 Paweł Kozioł, cyt. wyd.

Forma opowiadania jest chyba najbliższa Andrzejowi Stasiukowi, który wydał jak dotąd kilka ich zbiorów. Nie zawsze są to jednak osobne utwory zebrane w jednym tomie, często są częściami większej całości. Krótka forma opowiadania pasuje do charakteru prozy Stasiuka – zbudowanej z krótkich, prostych zdań i prostych fabuł. Przypomina nieco Hłaskę pod względem językowo – stylistycznym, podobna jest również ich życiowa historia: Hłasko też wyjechał z miasta i pracował w górach, co stało się tematem jego prozy. U Hłaski jest jednak dużo więcej realizmu. *Opowieści galicyjskie* łączą w sobie właśnie Hłaskową surowość męskiej prozy z mistycyzmem.

Dukla natomiast wyraźnie zdradza zafascynowanie autora Brunonem Schulzem. Stasiuk przyznaje się do tej inspiracji w rozmowie przytoczonej w artykule Andrzeja Szwasta⁷¹:

Dla mnie Schulz jest największym pisarzem języka polskiego, najwspanialszym prozaikiem (...)

i dalej:

Podejrzewam, że jeżeli ktoś przyjedzie do Galicji, to on widzi przez pryzmat Schulza, jeżeli jest czytelnikiem tak, jak ja byłem, że Galicję się poprzez to »szkło« ogląda, bo to jest najlepsze i najgłębsze »szkło«, które ten obraz najbardziej rozszczepia.

W twórczości Stasiuka często powracają wątki autobiograficzne. Pomijając teksty o charakterze wspomnieniowym, proza Stasiuka wielokrotnie odzwierciedla jego osobiste przeżycia, jak na przykład pobyt w więzieniu będący podstawą fabuły *Murów Hebronu*. Umieszczanie akcji utworu w górach, na prowincji czy poruszanie tematu podróży jest odbiciem jego prywatnych zainteresowań. Andrzej Stasiuk po debiucie postanowił uciec z miasta (wychował się w Warszawie) i wyjechać w Beskidy, z dala od hałasu i ludzi. Tam początkowo pracował pilnując drewnianej cerkwi, którą następnie zabrano do skansenu, i zamieszkał w wiosce Czarne⁷². Często podróżował – zarówno po okolicznych wioskach, jak i w dalsze rejony, głównie na wschód i południowy-wschód Europy. Wybierał najczęściej te kierunki, ponieważ – jak sam tłumaczy:

71 Andrzej Szwast, „*Dukla*” Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem, [w:] <http://www.szwast.republika.pl/stasiukr.htm>, data dostępu: 19.08.2013.

72 Bartosz Marzec, biogram Andrzeja Stasiuka, [w:] http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-trec/-/eo_event_asset_publisher/k3Ps/content/andrzej-stasiuk, data dostępu 21.08.2013.

- W Paryżu czy Wenecji nie ma już miejsca na legendy, na smoki, gryfy, nic ciekawego nie potrafię na temat tamtych miejsc wymyślić. Przykro mi, ale nie doświadczam melancholii ani człowieczej straty w mieście niemieckim, tylko doświadczam ich w mieście siedmiogrodzkim, bo tam te uczucia są wyraźniejsze i piękniejsze. (*Ja, kundel*, „Rzeczpospolita”, 4.08.2007)⁷³

Ważnym składnikiem wydanych w 1995 roku *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka⁷⁴ jest mityzacja rzeczywistości. W dużym stopniu dokonuje się ona w gawędach mieszkańców ubogiej, zapomnianej przez świat, beskidzkiej wioski, szczególnie gdy opowiada Józek („Niewinny ja anioł, jak dziecko, jak istota z czasu, gdy Bóg dopiero dumiał nad ideą grzechu”⁷⁵). Żeby mówić, najpierw musi się napić i wtedy: „następstwo zdarzeń znika, znikają przyczyny i skutki i znika grzech razem z historią. Wszystko dzieje się jednocześnie, zaczyna przed czasem i dobiega końca nim się zacznie”⁷⁶. Podobnie jak u Różyckiego widać tu pobudzającą rolę alkoholu. Istotnym elementem łączącym zbiór Stasiuka z *Dwunastoma stacjami* Różyckiego jest motyw pamięci zbiorowej. Funkcjonuje ona w zamkniętej, odizolowanej społeczności wiejskiej, mającej za sobą wstrząsające doświadczenia wojenne i powojenne, żyjącej wspomnieniami dawnego dobrobytu z czasów, gdy istniał tu PGR (to przejaw pamięci zbiorowej miejscowej społeczności). U Stasiuka świat jest ukazany w momencie przejścia, przemiany starego na nowe. Tym starym jest ustrój komunistyczny i wszystkie związane z nim struktury, przede wszystkim PGR, który organizował życie całej okolicy i zapewniał utrzymanie, natomiast nowym (ucieleśnionym przez sklep z bajecznie kolorową wystawą), jest kapitalizm, chaos wolności i demokracji, które nic nie narzucają, ale również nie dają poczucia bezpieczeństwa ani opieki. W *Opowieściach galicyjskich* narratorem (i bohaterem) jest przybysz, poznający od wewnątrz życie mieszkańców wioski i poszukujący w nieciekawym życiu tej społeczności swojego miejsca. Odnosi się wrażenie, że bohater nie poddaje się modom i ucieka przed światem, przed nowoczesnością i wielkomięską cywilizacją. Zupełnie odwrotnie niż większość ludzi w Polsce w tamtym czasie (lata 90.), która właśnie emigrowała ze wsi do miast, by tam wykorzystać możliwości nowej sytuacji politycznej i gospodarczej.

*Dukla*⁷⁷ zaś to proza dokumentalna, podróżnicza. Jest jednak przesycona poetyzacją a kto wie czy i nie fikcją literacką. Głównym składnikiem *Dukli* są mity

73 Cyt. za: Bartosz Marzec, dz. cyt.

74 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995.

75 Tamże, s. 6.

76 Tamże, s. 8.

77 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 2005.

prywatne, ponieważ opowiadanie ma charakter wspomnieniowy – Stasiuk, odwiedzając beskidzkie miasteczko, powraca w pamięci do dawnych czasów, do dzieciństwa i młodości. To, co dzieje się na bieżąco podczas oglądania Dukli, w terażniejszości, jest także w pewnym stopniu poddane mityzacji. Stasiuk bowiem w specyficzny sposób doświadcza podróży i specyficznie ją potem relacjonuje – stanowi ona bardziej podróż po pamięci, świadomości i własnych uczuciach niż przemieszczanie się w przestrzeni. Dukla zresztą wydaje się mu bardzo bliska, niczym rodzinny Drohobycz dla Schulza. Opisana w ciepły, pobrzmiewający nutą sentymentu sposób, została określona przez Piotra Siemiona jako „cmentarzysko” a całe opowiadanie jako „Sklepy cynamonowe po Shoah”⁷⁸. W istocie dużo tu można znaleźć odniesień do prozy Schulza, co udowodnił właśnie Piotr Siemion⁷⁹. W *Dukli* podobnie jak i w *Opowieściach galicyjskich* widać, że bohater nie podąża za modą i nie podróżuje do południowych kurortów, ale z własnego wyboru pozostaje przy mniejszej skali – małego miasta. Przyjeżdża tu kilka razy, a zatem powraca, być może aby poznać je lepiej, lub coś tu odnaleźć. W tym przejawia się jego wyobcowanie i negacja świata – w pójściu pod prąd wobec mód. Zwraca swą uwagę natomiast w stronę poszukiwania własnej tożsamości przez odświeżanie wspomnień.

Najważniejsze tematy w twórczości Andrzeja Stasiuka to: podróż, Europa Środkowo-Wschodnia i jej charakter, prowincja, tożsamość duchowa i kulturowa. Stasiuk najczęściej wypowiada się w prozie, ale ma również w swoim dorobku dramaty i wiersze. Pisze powieści i opowiadania, ale charakterystycznym dla niego gatunkiem jest, zdaje się, refleksyjna relacja z podróży połączona z eseistycznymi rozważaniami na tematy mniej lub bardziej z podróży wynikające.

Stasiuk debiutował w 1992 roku mocną, prowokacyjną książką *Mury Hebronu*⁸⁰, opowiadającą o półtora roku spędzonym w więzieniu. Dominującym elementem poetyki *Murów...* jest brutalizm. W bardzo dosłowny, naturalistyczny sposób opisane zostało surowe życie więźniów i ich osobny, zamknięty świat a także więzienne obyczaje i gwara. Ze względu na ilość i siłę opisanych okropności, więzienny świat przypomina małe piekło.

Jeśli zaś pisarz przywołuje podróż, to najczęściej po bezdrożach, wsiach, małych miasteczkach w Polsce i innych krajach (Rumunia, Bułgaria, Węgry, Słowacja, Słowenia, Mołdawia...). Nie odwiedza wielkich stolic, nie szuka ważnych zabytków, za to interesuje

78 Piotr Siemion, *Perspektywy rozwoju małych miasteczek*, [w:] niniwa2.ivul.net/miasteczka.htm, data dostępu 16.08.2013.

79 Por. Piotr Siemion, dz. cyt.

80 Andrzej Stasiuk, *Mury Hebronu*, Warszawa 1996.

się zwykłymi miejscami i ludźmi, peryferiami. Podróży poświęcił Stasiuk *Jadąc do Babadag*⁸¹ – nagrodzoną Nike opowieść o kilku krajach Europy Wschodniej oraz o europejskości tego regionu. *Dziennik pisany później*⁸² – to kolejny zbiór „esejów podróży”, jak określiła to Justyna Sobolewska w „Polityce”⁸³. Wydane w 2006 *Fado*⁸⁴ – znów opisuje podróż. Tytuł to nazwa portugalskich pieśni. Adam Tyszka dopowiada zaś: „Portugalskie słowo *fado* oznacza *los*. Jednak nie tylko on jest bohaterem książki. Równie ważna jest pamięć – indywidualna oraz zbiorowa, pamięć Andrzeja Stasiuka i naszej części Europy. To właśnie ona przywołuje dawne obrazy, kształtuje tożsamość, projektuje przyszłość, jest sposobem uczestnictwa w kulturze, czymś, bez czego nie sposób żyć”⁸⁵.

O europejskiej tożsamości Wschodu sporo pisze Stasiuk w *Tekturowym samolocie*⁸⁶, zawierającym opowiadania, szkice i eseje, raz króciutkie obrazki, myśli, raz długie wywody, dotyczące kilku pisarzy, wspomnień, a także podróży. W tomie tym zamieścił Stasiuk wspomnienie o wyjściu z więzienia i pierwszych chwilach, jakie spędził na wolności. W tomie opowiadań *Dojczland*⁸⁷ tematy polsko-niemieckie i wschodnio-zachodnie poruszane są w kontekście licznych wyjazdów Stasiuka na spotkania autorskie i promocyjne do Niemiec. Opowiada o sobie jako jeżdżącym do pracy na zachód *gastarbeiterze*.

Tematyka kulturowego ścierania się wschodu i zachodu Europy pojawia się praktycznie we wszystkich sztukach Stasiuka, głównie na przykładzie Polaków i Niemców. *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*⁸⁸ – opowiada o wzajemnych uprzedzeniach Polaków i Niemców w zawilej fabule: majątny Niemiec czeka na przeszczep serca, ale sprzeciwia się przyjęciu go od Polaka. Zgadza się dopiero, gdy lekarz okłamuje go, że dawca studiował germanistykę. Pojawiają się tu także wątki mistyczne – polski dawca po śmierci przeprowadza długą, refleksyjną rozmowę z własną duszą. Po przeszczepie zaś rozmawia z niemieckim biorcą organu o tym, co łączy (ale zarówno też dzieli) oba narody. W *Ciemnym lesie*⁸⁹ przedstawiona została hiperboliczna wizja kontrastów bogactwa i biedy, które pogłębią się w Europie za sprawą dalszego

81 Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.

82 Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010.

83 Justyna Sobolewska, *Jestem kundlem*, recenzja książki: Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*, [w:] „Polityka” 6.11.2010, <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1510076,1,recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-dziennik-pisany-pozniej.read>, data dostępu 21.08.2013.

84 Andrzej Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006.

85 Adam Tyszka, *Kilka uwag o „Fado” Stasiuka*, [w:] http://www.culture.pl/culture-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/Je7b/content/kilka-uwag-o-fado-stasiuka, data dostępu, 21.08.2013.

86 Andrzej Stasiuk, *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2000.

87 Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007.

88 Andrzej Stasiuk, *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec 2005.

89 Andrzej Stasiuk, *Ciemny las*, Wołowiec 2007.

intensywnego rozwoju gospodarczego Zachodu (na przykład Niemiec) oraz o wiele wolniejszego rozwoju Wschodu (na przykład Polaków). W wizji pojawili się również Chińczycy, jako ci, którzy wyprą dzięki swej pracowitości Polaków z ich stanowisk pracy w Niemczech. Temat europejskości stanowi również dominantę eseju Stasiuka w tomie *Moja Europa*⁹⁰ – napisanym razem z Jurijem Andruchowyczem. W dramacie *Czekając na Turka*⁹¹ – nawiązującym do Becketta – omawia Stasiuk uprzedzenia i stereotypy już nie Niemców na temat Polaków, ale Polaków (i Słowaków) na temat przybyszów ze wschodu – konkretnie z Turcji. Stasiuk uświadamia, że nie tylko bogaty zachód jest narażony na najazd emigrantów zarobkowych, wobec czego Polacy – podobnie jak dawniej Niemcy – zajmują się wytwarzaniem uprzedzeń narodowościowych i kulturowych czując się przy tym lepszymi.

W powieściach i opowiadaniach Stasiuka widać najczęściej spokojny, uśpiony klimat małych miasteczek gdzieś w górach (jak w *Zimie* albo w *Białym kruku*) albo fabułę sensacyjną (jak w *Dziwięć*) Drugi tom prozy Stasiuka – *Biały kruk*⁹² – opowiada o grupce przyjaciół, trzydzietokilkuletnich mężczyzn, którzy wyruszają z miasta, gdzie mają pracę, domy i rodziny, by przeżyć w górach jeszcze raz inicjację i znów odnaleźć smak i radość życia. Natomiast *Zima*⁹³ – to zbiór opowiadań, które (podobnie jak *Opowieści galicyjskie* i *Dukla*) pokazują życie prowincji.

Zima jest też rodzajem traktatu o naturze świata, czyli o rozpadzie materii. Stasiuk nie jest pisarzem, który szuka tematów, przeciwnie, powraca po wielokroć do swoich obsesji⁹⁴.

Stasiuk obrazuje w tym tomie przemiany społeczno-polityczne metaforycznym przykładem second-handów – sklepów i bazarków z odzieżą używaną. Rozwija tu refleksję nad potrzebą i niezaspokojoną tęsknotą posiadania charakterystyczną dla czasów i społeczeństw dostatku. Znamienne pod tym względem jest otwierające tom opowiadanie o Pawle, który chodzi po sklepach i tylko ogląda, a nic nie kupuje. Ważnym tematem jest równocześnie trwanie w starym, w przyzwyczajeniu, do którego przełamania brakuje sił i woli.

90 Andrzej Stasiuk, *Moja Europa: dwa eseje o Europie zwanej środkową*, razem z Jurijem Andruchowyczem, Wołowiec 2000.

91 Andrzej Stasiuk, *Czekając na Turka*, Wołowiec 2009.

92 Andrzej Stasiuk, *Biały kruk*, Poznań 1995.

93 Andrzej Stasiuk, *Zima*, Wołowiec 2001.

94 *Zima*, Stasiuk, Andrzej, recenzja, [w:] „Gazeta Wyborcza” 17.10.2001, wyborcza.pl/1,75517,482009.html, data dostępu 21.08.2013.

Powieścią sensacyjną uczynił natomiast Stasiuk *Dziewięć*⁹⁵. Nie zrezygnował jednak z charakterystycznej dla siebie sennej atmosfery i niespiesznej akcji oraz, jak pisze Adam Kostecki w recenzji:

Pozornie opowieść z pogranicza kryminału, w rzeczywistości jest pejzażem miejskiego grzęzawiska, którego szarość i beznadziejność wlewa się w bohaterów stając się ich integralną częścią. To miasto, a raczej jego klimat i istota pojmowana jako miejsce przecinania się ludzkich obecności wydaje się być głównym bohaterem tej powieści⁹⁶.

W książkach dotyczących doświadczeń osobistych autora (*Przez rzekę, Dukla, Jak zostałem pisarzem, Grochów*), często opowieść jest zdominowana przez poetycki język. Jednak w *Jak zostałem pisarzem*⁹⁷ opowiada wyłącznie krótkimi, prostymi zdaniami, skupiając się na dokumentacji a nie na ozdobnym stylu. Wspomnienia zwykle przychodzą na myśl pod wpływem oglądanych przedmiotów i miejsc i głębszej ich analizy. Często są w takich utworach mityzacje różnych elementów rzeczywistości, a także zainteresowanie materialnością i życiem przedmiotów. Tematy te są zwykle ujęte w żart czy groteskę i budują autoironiczny komentarz.

95 Andrzej Stasiuk, *Dziewięć*, Czarne 1999.

96 Adam Kostecki, *Dziewięć* (recenzja), [w:] <http://www.iik.pl/recenzje.php/172>, data dostępu 21.08.2013.

97 Andrzej Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem*, Czarne 1998.

Rozdział III Mityzacja rzeczywistości w *Dwunastu stacjach* Tomasza Różyckiego

Dwanaście stacji autorstwa Tomasza Różyckiego to, jak już zostało wspomniane, poemat. Zgodnie z definicją słownikową, łączy „w swojej strukturze cechy epiki (m.in. fabularność, narracyjność, quasi-objektywizm, konkretność bohaterów) i liryki (np. subiektywizm ja lirycznego, refleksyjność, nasycenie poetyckimi środkami, form[ę] wiersza)”⁹⁸. Utwór Różyckiego określany jest przez recenzentów mianem epickiego⁹⁹ – ma odznaczać się on „uporządkowaniem rytmicznym i ekspresywnym”¹⁰⁰, natomiast „w jego warstwie składniowej i stylistycznej obecne są wzorce paralelizmów składniowych, powtórzenia, refreny, figury retoryczne, tropy poetyckie oraz stylizacje językowe”. Mówi się też o nim jako o dygresyjnym, to znaczy „utworze epicko-lirycznym przesyconym ironią z wpisanymi weń fragmentami autotematycznymi, warsztatowymi, autobiograficznymi”. Można również uznać dzieło Różyckiego za poemat heroikomiczny, czyli „posługujący się stylizacją parodystyczną wzorca eposu bohaterskiego”¹⁰¹, z uwagi na misję odszukania krewnych, powierzoną głównemu bohaterowi (Wnurowi). I rzeczywiście, jak zauważył Andrzej Skrendo¹⁰², *Dwanaście stacji* zawiera w sobie jawne odwołanie do najbardziej znanego polskiego poematu heroikomicznego, czyli *Monachomachii* Ignacego Krasickiego – opis trzech bram, znajdujących się niedaleko mieszkania Babci podobny jest do opisu trzech bram-karczm z pierwowzoru. Jednak najczęściej pojawiające się w różnego rodzaju omówieniach porównanie, to analogia do Pana Tadeusza Adama Mickiewicza. Tomasz Różycki „nawiązał do »Pana Tadeusza«, by sportretować kawałek swojej historii prywatnej, ale zarazem i po to, by „doświadczenie zbiorowe mogło znaleźć w niej wiarygodny znak”¹⁰³ a także „bardzo zgrabnie wykorzystał model Mickiewiczowskiego eposu”¹⁰⁴ – analizę wątków Mickiewiczowskich rozszerzę w dalszej części pracy.

Fabuła *Dwunastu stacji* zasadza się na wspomnianej misji bohatera nazywanego

98 Hasło: *Poemat*, [w:] Grzegorz Gazda i Słowinia Tynecka-Makowska (red), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, s. 542.

99 Por. Joanna Orska, *Stany skupienia narracji*, „Kresy” 3/2005, s. 92.

100 Tamże.

101 Tamże, s. 545.

102 Andrzej Skrendo, dz. cyt.

103 Piotr Śliwiński, *12 stacji, Tomasz Różycki*, [w:] <http://wyborcza.pl/1,75517,2011525.html>, data dostępu 01.07.2013.

104 Anna Świeściak, *Ironiczna nostalgia*, dz. cyt.

Wnukiem: ma on odwiedzić starsze pokolenie krewnych, by zebrać pieniądze na odbudowę kościoła w Glinianach (miejscowości na dzisiejszej Ukrainie, gdzie były chrzczone Babcia i Ciocia bohatera¹⁰⁵) oraz zmobilizować rodzinę do wyjazdu na święto otwarcia świątyni po remoncie, by „odnaleźć ukrytą monstrancję i zakopane dzwony,/skrzynie z innymi naczyniami, szatami i wszystkim, co potrzebne,/jeszcze gdzieś sprzed wojny¹⁰⁶”. Wnuk odbywa zatem podróż przez Śląsk: rozpoczyna się ona w opolskim domu osiemdziesięcioośmioletniej Babci i wiedzie przez działkę pracowniczą (tam znajduje się ryngraf, towarzyszący innemu członkowi rodziny na Syberii i mający teraz zapewnić powodzenie misji Wnuka), Prudnik i Moszczankę (dwa miasteczka, znajdujące się niedaleko Opola), aż do pociągu na wschód. Jednocześnie jest to podróż nie w jedną, a kilka zmytizowanych rzeczywistości:

- rzeczywistość młodości Babci oraz reszty starszych członków rodziny, którzy zostali przesiedleni po II wojnie światowej z terenów dzisiejszej Ukrainy na Dolny Śląsk;
- rzeczywistość bohatera (raz nazywanego po prostu Bohaterem a raz Wnukiem), wysłanego w heroiczną misję – konfrontuje się on ze wspomnieniami Babci oraz z własną przeszłością, stanowiącą mieszaninę rodzinnych przekazów i legend oraz dziecięcej pamięci wyjątkowych miejsc, postaci, emocji;
- rzeczywistość współczesną, która zostaje przeformułowana przez zabiegi narratora – jego opowieść „ma zaświadczyć o spójności świata przedstawionego, zyskującego paralelnie porządek realistyczny, mitologiczny i ironiczny, które układają się wobec siebie na zasadzie warstwowej¹⁰⁷”

W dalszych częściach rozdziału zajmę się rekonstrukcją każdej z wymienionych powyżej rzeczywistości.

105 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 17.

106 Tamże, s. 19.

107⁷ Joanna Orska, *Stany skupienia narracji*, dz. cyt., s. 99.

Rozdział III

1. Świat Babci i jej rówieśników

Pierwszy raz słowo „babcia” w poemacie Różyckiego nie pada w kontekście Babci bohatera. Babcie – „maleńkie babcie rasy podolskiej”¹⁰⁸, mieszkające „na Śląsku zwanym czasami Podolskim,/z uwagi na dużą liczbę ekspatriantów”¹⁰⁹ stoją przy Bramie Trzeciego Maja. Brama ta – jedna z trzech w mieście – znajduje się w kamienicy we wschodniej stronie Opola i stanowi przejście do domu właściwej Babci. Ale by się dostać do niej, należy przejść najpierw przez korowód innych babć, dzięki któremu „otwierał się magnetyczny obwód, łuk protonów/i można było przez bramę przejść bez szwanku”¹¹⁰. Dopiero wtedy Wnukowi otwierała się możliwość przedostania się do innej krainy, krainy, która „swoimi rządziła się prawami”¹¹¹ – tam można spać z niezaryglowanymi drzwiami, bez obawy, że do domu wtargnie złodziej. Jest to zatem kraina bezpieczeństwa, a nawet bez troski, którą cechuje zaufanie do innych ludzi.

Świat opolskiej kamienicy jest zresztą, jak przekonać się można w miarę rozwoju fabuły *Dwanaście stacji*, samowystarczalny. To swoisty mikrokosmos – wszyscy mieszkańcy domu znają się nawzajem – w końcu razem zostali przesiedleni z dawnych Kresów, z okolic Glinian i Zadwórza, znajdujących się na Ukrainie. Ludzie ci są ze sobą bardzo zżyci, informują się o nowinach – na przykład o wizycie księdza z dawnej parafii, które to odwiedziny stają się powodem misji Wnuka. Mieszkańcy troszczą się o siebie, a każda zmiana zachowania lub niepokojące – choćby czasowe – zniknięcie któregoś ze stałych uczestników codzienności zostaje z niepokojem dostrzeżone. Tak było w przypadku pana Antonowa, zegarmistrza, którego maszyny nagle zamilkły, a irytujący dotychczas odgłos rzucania chleba gołębiom, został przywitany z ulgą oraz entuzjazmem¹¹² – okazało się, że Antonów nadal żyje.

O samowystarczalności świadczy również fakt, iż zadwórzańscy przesiedleńcy sami zorganizowali przestrzeń wokół kamienicy:

108 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 8.

109 Tamże, s. 7.

110 Tamże, s. 9.

111 Tamże.

112 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 61: „Czynność ta, do tej pory same prowokująca żale oraz narzekania,/ teraz przyjęta była okrzykiem radości, znaczyła bowiem,/ że gospodarz żyje i ma się dobrze”.

[Wnuk] Wspominał na czasy z samego początku,
o których opowiadała Babcia, kiedy miasto jeszcze nie wygasło,
kiedy przyjechał pociąg przesiedleńców, samych znajomych przecież,
bo zadwórzan, zaczęli oni cały swój inwentarz lokować na ogródkach,
przywiązując na wszelki wypadek na ozdobnych skwerach krowy do jabłonek,
do akacji i wiśni, a na wiosnę sąsiedzi zaorali wspólnie
wszystkie trawniki aż do Katowickiej, siejąc tam żyto(...) ¹¹³

Świat opolskiej kamienicy oraz jej mieszkańców można rozpatrywać zatem w kontekście Eliadowskiej koncepcji przestrzeni mitycznej. Po pierwsze – „aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić”¹¹⁴, pisze Eliade. Budynek, w którym mieszka Babcia jest zajęty przez przesiedleńców terytorium, ustanawianym przez tworzenie ogródków, dzielenie kolejnych połaci okolicznej ziemi, dokonywanie wyboru, gdzie mają stać krowy, a gdzie zasiać zboże. Tego typu postępowanie wyjaśnia Eliade:

(...)zasiedlając [nieznane terytorium], człowiek przez obrzędowe powtórzenie kosmogonii przeistacza symbolicznie daną okolicę w kosmos. To, co ma stać się »naszym światem«, musi wprawdzie zostać »stworzone«¹¹⁵

Przestrzeń „swoja” nierozzerwalnie wiąże się z pojmowaniem przestrzeni oraz osób „obcych”, nie-swoich, spoza kręgu przynależności. U Różyckiego nie-swoi to również:

(...) całkiem bliscy,
którzy niegdyś opuścili ziemię rodzinną, poszukując szczęścia
i życie przewiedli w innych dzielnicach kochanej ojczyzny,
wracali czasem po latach zupełnie odmienni¹¹⁶

A zatem – wystarczyło wymknąć się choć na chwilę, by poddać się temu, co poza kosmosem, bo przecież „reszta – to już nie kosmos, to coś w rodzaju »zaświatu«, obszar obcy, bezładny, zamieszkały przez poczwary, demony, obcych”¹¹⁷. Istnieją w *Dwunastu stacjach* jeszcze inne oswojone przestrzenie. Są to tereny Prudnika i Moszczanki, dwóch podopolskich miejscowości, do których wybiera się Wnuk. W obu mieszkają krewni Babci

113 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 45-46.

114 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] tegoż, *Sacrum, mit historia*, dz. cyt., s. 54.

115 Tamże, s. 61.

116 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 16.

117 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, dz. cyt., s. 60.

i ciotki, zwykle równie wiekowi, przedstawiciele tego samego pokolenia. Łączy ich wspólnota pamięci o historycznych wydarzeniach oraz kolejna wspólnota przestrzeni, istniejącej wyłącznie w ich wspomnieniach – chodzi o kresowe miejscowości: Gliniany i Zadwórze.

Gdy Wnuk dociera do Babci, poznajemy ją nie tylko jako członkinię społeczności, ale również jako przekazicielkę pamięci. Babcia narzeka na swoją samotność, którą rekompensuje jej wyłącznie radio. Ono – a konkretnie katolicka stacja, Radio Maryja – podtrzymuje jej wiarę w Polskę jako Chrystusa narodów, która „byłaby ostoją/ spokoju i ziemią bezpieczną, w nagrodę za przeszłe cierpienia/ i za swą wiarę”¹¹⁸. Babcia wierzy zatem w mesjanistyczne przeznaczenie kraju; jest to pokłosie romantycznego mitu, najpełniej wyrażonego w III części *Dziadów* Mickiewicza i *Widzeniu księdza Piotra*¹¹⁹. Polska przez swoje przeszłe cierpienia i głęboko zakorzoną wiarę katolicką ma uchronić świat od katastrofy nieobyczajności oraz bezbożności.

Babcię i Bohatera odwiedza ciotka Sydonka, która „doskonale orientowała się w rodzinnej galerii¹²⁰”, pamięta wszystkich: zna ich imiona, zajęcia, współmałżonków. Często – szczególnie w przypadku osób najbliższych – są to ludzie już zmarli; pamięć o nich oraz przekazywanie historii na ich temat jest zatem jedynym sposobem na metaforyczne podtrzymanie krewnych przy życiu. Właśnie pamięć o mitycznej krainie młodości Babci i ciotki, Glinianach, staje się powodem misji Wnuka. Jak skonstruowany jest ten mit?

Gliniany to słynna parafia,
kto wie, czy nie starożytniejsze miasto od Warszawy
albo też i Lwowa. Wystarczy powiedzieć, że przez samych Tatarów,
którzy dawno wyginęli, spalona sześćdziesiąt razy,
nie licząc potem bolszewików, Moskali (...),
banderowców, geelowców, Austriaków, bulbowców,
komorników, akowców, partyzantów radzieckich i rodzimych chłopów
w ogólnym ferworze (...).
Przecież ziemia tam najlepsza w całej Europie, a przed wojną
w każdej chałupie farbowali kilimy z owczej wełny, manufaktura
i fabryczka była w samym mieście, a miał ją Aspern, Żyd –
on wełnę sprowadzał aż z Australii, a potem kilimy szły na cały świat.
Ludzie mieli w domach, wzdłuż rzeki przez pięć kilometrów, farbiarnie,

118 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 21.

119 Por. Adam Mickiewicz, *Dziady*, część III, Warszawa 1968, scena V, s. 192-196.

120 Tamże, s. 17.

a w wodzie żyły pstrągi i ogromne raki¹²¹.

Gliniany są we wspomnieniach rówieśników Babci skrajnym przykładem sakralnej Eliadowskiej przestrzeni. Jest to miejsce istniejące „od zawsze”, idealnie powtarzające boski wzorzec kreacji („siedziba to świat, który człowiek wznosi sobie, naśladowując wzorcowy akt stworzenia dokonany przez bogów – kosmogonię”¹²²), a nawet przekraczający go. Bo czyż Gliniany jako „starożytniejsze miasto od Warszawy”, w którym już urodziły się ciocia i Babcia, nie są rajem, arkadią? W końcu nie one musiały dokonywać aktu stworzenia swojego domu na wschodzie. Za tropem arkadyjskim przemawia również fragment o pstrągach i rakach, sugerujących, że była to kraina mlekiem i miodem płynąca. Na mityzację tego miejsca wpływa również traktowanie go jako niezniszczalnego środka świata. Gliniany były punktem docelowym dla wełny z Australii, czyli z „końca świata”; z drugiej strony – gotowe kilimy rozchodziły się na resztę świata, przynosząc miejscowości sławę oraz pieniądze. Mimo wielu prób zniszczenia, Gliniany przetrwały – przeżywając całe nacje, kilka wojen, ustrojów, panujących państw. A zatem: tam odbywało się ciągle odradzanie się miasta, jego zmartwychwstanie po kolejnych najazdach, a więc – miało ono stały kontakt ze śmiercią. Gliniany są przestrzenią pomiędzy czymś boskim i transcendentnym z jednej strony a czymś obcym, związanym ze śmiercią z drugiej, ponieważ były środkiem świata i jako takiemu:

Umożliwiona została łączność między trzema poziomami kosmicznymi: ziemią, niebem, regionami dolnymi (...). Prawdziwy świat znajduje się zawsze pośrodku, w centrum, gdyż tam właśnie dokonuje się przeskok między poziomami, łączność między trzema strefami kosmicznymi¹²³.

Przyznać jednak trzeba, że mityczna kraina młodości nie zawsze jest idealna. Wojny i najazdy pustoszą ją od wieków, są powtarzającą się i nieodłączną jej częścią. Ale rodowici mieszkańcy nie opuszczali jej (aż do momentu, gdy ich zmuszono), zapewne z powodu, jaki podaje Eliade, że „nie zmienia się z lekkim sercem siedziby, bo nie jest łatwo opuścić »swoją świat«”¹²⁴. Wspomnienia tych dramatycznych i głęboko zakorzenionych w pamięci wydarzeń wojennych oraz powojennych odbijają się w snach i materializują się w formy tajemniczych, strasznych zjaw.

121 Tamże, s. 20.

122 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, dz. cyt., s. 82.

123 Tamże, s. 65-70.

124 Tamże, s. 81.

Nad kamienicą, niby nad okrętem, krążyły sny na kształt kormoranów
czy znów nietoperzy, żeby się objawić nad ranem i rzucić
bomby jako straszna Wojna, której widmo jeszcze nawiedzało
najstarszych śpiących, albo też Zesłanie, które czarną marą pociągu
uwoziło ich daleko, by potem wyć pod oknem jako białe Widmo
Głodu i Mróz, bezkształtny płomień wzrosły prosto z śniegu.
Przychodził wreszcie Mord i łomotał w środku nocy w szyby kolbą
albo i siekierą. Bliżej rana śniło się Wypędzenie, potem zaś Komuna
w trzech swych objawach, tym ze sztandarami, tym w szarym płaszczu
i tym z flaszką octu¹²⁵.

„Swoj świat” podlega zatem mityzacji całościowej – obejmuje wydarzenia zarówno wspomniane przyjemnie jak i te wywołujące nieprzyjemne skojarzenia, stają się wtedy w zbiorowej pamięci dziwnymi potworami, przypominającymi postacie z Apokalipsy lub obrazy śmierci z barokowego *danse macabre*. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa samego autora, który w jednym z wywiadów słusznie zauważył, iż „utrata właśnie jest potrzebna do tego, żeby ten czas – ich [tj. starszego pokolenia, dziadków – przyp. Z.W.] młodość, te ziemie i historie przeszły do pięknej legendy, żeby się stały obrazkiem: czasem świętym, a czasem przerażającym, jak każdy mit”¹²⁶. Potwierdza to również Mircea Eliade: „konstrukcja (...), aby trwać, musi być ożywiona, przyjąć w siebie życie i duszę. Tchnięcie duszy jest możliwe jedynie dzięki krwawej ofierze”¹²⁷. W tym przypadku utrata ziemi może stanowić ofiarę, dzięki której Gliniany stały się mitem w pamięci Babci oraz jej rówieśników. Mit raj utraconego koresponduje z innym – pochodzącym z romantyzmu¹²⁸, a utrwalonym w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza – mitem Kresów Wschodnich. Kresy od zawsze były miejscem styku kultur i rozmaitych tradycji. Dodatkowo okolica Glinian i Zadwórza, znajdujących się obecnie na Ukrainie, stanowiła miejsce, w którym „objawiał się fatalizm historii, przyrody, a także niepokój egzystencji”¹²⁹. Wschód zapisał się w świadomości Polaków jako raj utracony w wyniku represji. Legenda, jaką został owiany ten obszar, pełniła również dla podolskiej społeczności *Dwunastu stacji* funkcję terapeutyczną, o czym będę pisać szerzej w drugiej części tego rozdziału, traktującej

125 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 22.

126 Tomasz Różycki, *Mejle z cieniami*, dz. cyt., s. 29.

127 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, dz. cyt., s. 81.

128 Monika Stankiewicz-Kopeć, *Kresy romantyczne* [w:] <http://www.kresy.pl/kresopedia,literatura?zobacz/kresy-romantyczne>, data dostępu: 4.07.2013.

129 Tamże.

między innymi o pojęciu pamięci kulturowej.

Kolejnym elementem, biorącym udział w mityzowaniu rzeczywistości *Dwunastu stacji* i mieści się w koncepcji Eliadego, jest czas. Zacząć należy od przypomnienia, iż kresowe Gliniany mieszczą się w pamięci ludzi wiekowych: około osiemdziesięcioletnich, rówieśników Babci, niekiedy nawet starszych, tak jak w przypadku nestorów rodziny z Moszczanki: Antoniego Majora, służącego przed pierwszą wojną światową w austriackiej armii¹³⁰ oraz Kazimiery Michaliszyn, „znanej przecież z tego, że nikt nawet nie wiedział dokładnie, ile lat miała”¹³¹. Ich ostatnią podróżą pociągiem (poza zorganizowaną przez Wnuka wyprawą do rodzinnych Glinian, ukazaną w dwóch ostatnich stacjach) był wyjazd wagonami towarowymi w ramach akcji przesiedleńczej na tzw. „ziemie odzyskane”, ze wschodu na zachód, z domu do nieznanego, do chaosu¹³². Mając w pamięci to doświadczenie, w podróż na Kresy zabierają część swojego dobytku, by móc na miejscu odbudować swój świat. Nadzieje starszych związane są z czasem świętym, czasem odwracalnym, rodzajem „wiecznej mitycznej terażniejszości”, ponieważ nie pragną oni zobaczyć, jak zmieniło się miejsce ich pochodzenia po latach, chcą raczej znaleźć się w Glinianach z czasów młodości na nowo. Najjaskrawiej widać to na przykładzie pana Antonowa, który siedzi samotnie w jednym z przedziałów pociągu i konstruuje zegar ze wskazówkami chodzącymi do tyłu¹³³ – wyraża to tęsknotę za ponownym początkiem, w myśl słów z poematu:

(...) prawdą jest
rzecz zastanawiająca, że to, co umarłe i pozostawione sobie,
po dłuższym czasie odzyskuje życie, życie powraca do niego
cudownie (...).
Tak każda substancja martwa jest martwą przejściowo,
ponieważ życie powraca do niej po jakimś czasie,
aby w nią znów wstąpić (...).
Śmierć jest więc w formie ruchu
zatrzymaniem, przystankiem w drodze, stacją dla podróży.
I, co umarłe, żywym znów się stanie, zanim się znowu do domu
powróci z obcego miasta¹³⁴.

130 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 104.

131 Tamże, s. 105.

132 Por. Tamże, s. 111.

133 Por. Tamże, s. 120.

134 Tamże, s. 116.

W powyższym fragmencie można zauważyć potwierdzenie tego, co pisał Eliade na temat rytuałów związanych z końcem roku w kulturach pierwotnych:

Czas zużył istotę ludzką, społeczność, kosmos, a ów niszczycielski czas był czasem świeckim, trwaniem w ścisłym znaczeniu słowa: trzeba go obalić, aby reintegrować chwilę mityczną, gdy świat zaistniał, nurzając się w czasie mocnym, czystym, świętym. Unicestwienia minionego czasu świeckiego dokonywało się za pośrednictwem obrzędów oznaczających coś w rodzaju »końca świata«. ¹³⁵

Temu również służyć może zakończenie *Dwunastu stacji* – Wnuk w niezliczonych już, kolejnych przedziałach pociągu spotyka swoich krewnych „o których myślał, że już dawno nie żyją”¹³⁶, a wreszcie – Babcie wraz z trójką zmarłych dzieci oraz dziadkiem, powtarzającym zdanie ze snu, który jej się przyśnił¹³⁷: „To tutaj, tu będziemy teraz mieszkać, dalej nie jedziemy”¹³⁸. Powrót na Kresy, do Glinian, ma zatem służyć odnowieniu właściwego porządku, staje się rytualnym odnowieniem czasu, jego ponowną sakralizacją i w tym sensie czas ma charakter cykliczny. Wydaje się jednak, że nie ma szans na nowy początek: równoległe z rozpoczęciem podróży w jeden z idealnych światów – działkę, którą posiadała Babcia, a którą sprzedała po namowach wujka – wdzierają się niszczycielskie buldożery¹³⁹. I chociaż nikt z Podolan nie chciałby wrócić do Opola i okolic, to jednak zniszczenie jednej z nielicznych quasi-arkadii wprowadza chaos w tak wiele mitycznych światów, łączących się w jeden kosmos.

Chaos zresztą przesącza się przez całe *Dwanaście stacji* i płynie nie tylko z zewnątrz, ma bowiem swoje źródło również w rodzinie – jak stwierdza Piotr Śliwiński: „(...)rodzina – porwana szlachetną, choć kabotyńską i szaloną ideą powrotu do odnowicielskich źródeł bijących w maczynej Ukrainie – okazuje się karmić złudzeniami i rozpływać w wódce”¹⁴⁰.

Rodzina rozpływa się nie tylko w wódce, a ale i w czasie, co wcale nie pomaga w powodzeniu wyprawy; starsi krewni Wnuka a rówieśnicy Babci:

(...)dawno już pogubili
w latach rozeznania i czas dzielili na okres przed Piłsudskim
i po Piłsudskim, albo też przed i po Francu Jozefie,

135 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, dz. cyt., s. 97.

136 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 135.

137 Tamże, s. 40.

138 Tamże, s. 140.

139 Tamże, s. 125.

140 Piotr Śliwiński, *12 stacji*, Tomasz Różycki, dz. cyt.

co popularne było znacznie bardziej od znanego teraz przed i po denominacji¹⁴¹.

Starsi członkowie rodu są istotami spomiędzy czasu, niektórzy stali się wobec czasu bezradni – niektórzy poproszeni o wyrażenie swojego zdania w sprawie podróży do Glinian wydali z siebie bełkot (jak Antoni Major: „Wtedy przemówił i mówił dość długo,/ głosem strasznym i grzmiącym, co chwilę powstając z trudem,/ dłonie wznosząc, szablą tłukąc. Niestety, z powodu licznych braków/ w uzębieniu nikt nie zrozumiał ni jednego słowa(...)”¹⁴²) lub powiedzieli wyłącznie nic nieznaczące „Oj!” (babcia Kazimiera¹⁴³). Te elementy, które – zdawałoby się – mogłyby osłabiać mityczną aurę Glinian, wzmacniają ją jeszcze, podkreślając niezdolność do wysłowienia tęsknoty za utraconym miejscem.

141 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 29.

142 Tamże, s. 105.

143 Tamże.

Rozdział III

2. Świat Bohatera-Wnuka

Aby odtworzyć mityzację świata rodzącą się w wyobraźni Wnuka z *Dwunastu stacji*, należy zrekonstruować relację między nim a jego rodziną, uwzględniając szczególnie to, w jaki sposób bohater przynależy do podolskiej społeczności oraz jaki wpływ mają na niego rodzinne mity. Posłużę się w tym celu pojęciem „pamięci kulturowej”, opisywanym przez Jana Assmanna, które „odnosi się do ponadindywidualnej pamięci ludzkiej”¹⁴⁴, a zapożyczonym od Maurice’a Halbwachsa oraz zasygnalizowanym przeze mnie we wcześniejszym rozdziale. Teoria Junga, zastosowana przez Tomasz Olchanowskiego w interpretacji mitu ojca u Brunona Schulza¹⁴⁵, stanowić może pomocną paralelę do sposobu zmityzowania relacji Wnuk-Babcia, i tym zajmę się w pierwszej kolejności.

Kim jest bohater jako jednostka, o tym wiemy niewiele. Odbiorca dowiadyuje się, że mężczyzna ma trzydzieści jeden lat¹⁴⁶, zostaje określony mianem intelektualisty oraz obieżyświata, który bywał w wielu miejscach w kraju i zagranicą. Już w inwokacji zapoznajemy się także z jego niechętnym stosunkiem do rodzinnego miasta, Opoła¹⁴⁷. To jednak wszystko. Nie wiadomo, co robi, gdzie i czy w ogóle pracuje. Bohater istnieje w poemacie głównie jako część społeczności – członek rodziny. Raz jest nazywany Wnukiem, innym razem, niczym w *Kartotece* Tadeusza Różewicza, po prostu Bohaterem – bezimiennym *everymanem*, o nieprecyzyjnie zarysowanych cechach charakteru. Jego najwyraźniejszy rys osobowościowy to niezdecydowanie oraz brak asertywności: nie potrafi zaprotestować przeciwko zmuszeniu go do odwiedzin u ciotki Sydonki¹⁴⁸; również jego zgłoszenie się na ochotnika jako realizatora misji wynikło raczej z oczekiwań rodziny, niż było spowodowane własną inicjatywą¹⁴⁹. Przede wszystkim bohater jest wnukiem swojej Babci¹⁵⁰. Przez określanie go przez narratora w ten sposób, mamy wrażenie, że jest

144 Jan Assmann, *Pamięć kulturowa...*, dz. cyt., s. 35.

145 Tomasz Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.

146 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 29.

147 Tamże, s. 7.

148 Por. Tamże, s. 19.

149 Por. Tamże, s. 34: „spojrzenia zebranych spoczęły na Wnuku,/który był akurat w trakcie dłubania palcem wskazującym/ w lewej dziurce od nosa, nieświadom niczego. Poczawszy jednak/ na sobie spojrzania, zerwał się czym prędzej i z okrzykiem >>Pójdę!<</wybiegł przed ganek”

150 Potwierdza to również Piotr Śliwiński w swojej recenzji: „Bohater poematu nazywany jest Wnukiem, co zdaje się dotyczyć nie tylko jego pozycji w opolsko-kresowej rodzinie, o której traktuje opowieść, lecz i wskazuje na położenie autora względem wielkiego protoplasty” za: P. Śliwiński, *12 stacji, Tomasz*

niewielki, może nawet po gombrowiczowsku „upupiony”, a może po prostu sam czuje się niedojrzały. Może to być analogiczny jak w *Sklepach cynamonowych* Schulza (oraz przewijający się w *Dukli* Andrzeja Stasiuka) regres do czasów (oraz wieku i świadomości) dzieciństwa, a więc „genialnej epoki”, czasu mitycznego, bo mitotwórczego, z tą różnicą, że odbywający się nie tylko za sprawą wyobraźni osoby dorosłej, przypominania sobie wydarzeń, miejsc i przedmiotów, lecz także rzeczywistego trwania w dzieciństwie i niedojrzałości. Dzieciństwo Wnuka bowiem wciąż się nie zakończyło, trwa nadal, bo jego tożsamość jeszcze się kształtuje, choć znajduje się w decydującym momencie. Jest to zatem jasny sygnał, że pod wpływem historii opisaną w *Dwunastu stacjach* nastąpi w nim przemiana.

Bardzo ważną osobą dla Wnuka jest Babcia – jest niemal żywym mitem. Odwiedzając Babcie, Wnuk znajduje się poza czasem oraz tym, co uważa się za cywilizację współczesną, w której język reklam stanowi:

(...) dla niewinnych dzieciątek pierwszy elementarz,
a pierwsze nauki brało się z filmów ze świata tu przybyłych
i na dobranoc dzieci na wideo oglądały produkcje Ameryki
albo też Hongkongu, a krew kapła z ekranu na dywan¹⁵¹.

Tymczasem w kamienicy, gdzie mieszkała Babcia, nadal preferowano bezpośredni kontakt z drugim człowiekiem, a w dodatku „(...) centrum rodziny była osoba/najstarsza, święte były święta i święte obiady, gotowane przez Babcie”¹⁵². Babcia zatem tworzy rytuał, jest organizatorką uroczystości i sprawia, że mają charakter wyjątkowy. Potwierdzenie tej koncepcji jest *Stacja trzecia: Pierogi*, w której czytamy:

(...) pierogi. One to, odkąd sięgnął myślą, były rodziny trwałym
fundamentem, przy nich się spotykały nawet wrogie frakcje
i dla nich zawierano w piątki Pokój Boży¹⁵³.

Pierogi powodują więc tymczasowe zawarcie pokoju. W dodatku sposób ich powstawania również jest ściśle określony przez szereg nakazów i zakazów, czasem w szczegółach owianych tajemnicą, czasem przesadnie szczegółowych, urastających momentami to

Różycki, dz. cyt.

151 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 15.

152 Tamże.

153 Por. Tamże, s. 23.

granic absurdu:

(...) Należy przedtem

wstać już w środku nocy, ponieważ sprawa jest dosyć poważna,
wymagająca także przy okazji wielu poświęceń oraz postanowień.

Ubrać należy się wtedy najlepiej w fartuchy, w których pierogi
robili przodkowie, najstarsze, jakie tylko znajdują się w calutkim domu.

Takie ubranie nie może być nigdy użyte do jakichś innych poza pierogami
celów i aby nie opadło w trakcie robót wykonawczych,

należy spiąć połę fartucha ze sobą z pomocą agrafki leżącej
w ponemieckiej puszcze, druga półka z dołu.

Mąka nie może być ani za ciemna, ani za jasna, ale w sam raz (...) ¹⁵⁴

Przez hiperboliczne uszczegółowienie opisu, podkreślona zostaje waga wydarzenia, jakim jest gotowanie pierogów: wczesna pobudka, konkretne ubranie, konkretna agrafka, rodzaj mąki powodują, że odtworzenie rytuału w innych warunkach wydaje się niemożliwe. W opisie przebijają ponadto reminiscencje dziecięcych emocji Wnuka, jakie towarzyszyły mu podczas robienia pierogów z Babcią. Mityczną atmosferą owiana jest także dalsza część przepisu, pokazująca przesianą na stół mąkę jako wzgórza Antarktyki, albo góry Synaj lub Ararat, które zmieniają się w wulkan. Dalej następuje animizacja wulkanu wybuchającego tumanami mącznego pyłu przerywana brutalnie ingerencją rzeczywistości: wbiciem jajka i dolaniem wody, która przeistacza się w lawę. To z pozoru banalne wydarzenie urosło do rangi prywatnego mitu w podobny sposób, jak to się działo u Schulza: za sprawą dziecięcej wyobraźni zostało silnie zmetaforyzowane i stało się wyprawą odkrywcy, przygodą na szczycie wulkanu – nie porównaniem do tych wydarzeń ale nimi w rzeczywistości.

Nie tylko więc spożywanie, ale i przygotowanie pierogów można ująć w ramy rytuału. Inne pierogi Babcia przygotowuje latem, inne zimą; smaży je zawsze na konkretnym rodzaju tłuszczu, co stanowi podstawę nieustającego konfliktu z cicią, przyrządzając swoje pierogi w odmienny sposób¹⁵⁵ – można powiedzieć: „niekanoniczny”, łamiący przepisy rytualne. Głównym celem Babci, co zostaje przywoływane w poemacie kilkakrotnie, jest nakarmienie całego świata¹⁵⁶; często nawet mimo odmów członków rodziny:

154 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 24-15.

155 Por. Tamże, s. 24-27.

156 Por. Tamże, s. 32: „Och, to jedzenie! Gdybyż tak wszyscy jedli jak powinni!/Iluż by klęsk uniknąć można dla Polski i dla świata!”; s. 33: „Wszystko mijało, wszystko się zmieniało./jednak niezmienna była Babci wola nakarmienia świata”; s. 118: „Zgotowała z okazji tej [podróży pociągiem]/również całą rynkę pierogów, którymi chciała poczęstować/ wszystkich podróżnych, kiedy ci zgłodnieją”

Ach, to słynne babcine wsuwanie
prezentów! Wsuwanie znieńca i bez uprzedzenia!
Ileż to razy już Wnuk po miesiącach odkrywał suszone
produkty spożywcze, w plecaku, w kieszeniach
i zakamarkach swojej garderoby, produkty
które żyły drugim życiem¹⁵⁷.

Jest więc Babcia postacią o cechach bogini-matki, opiekunki ogniska rodzinnego, bogini urodzaju. Potwierdza to również fragment o babcinym ogrodzie, do którego samoistnie przechodzą rośliny:

Roślinność natomiast dziwnie sobie upodobała
właśnie Babcin ogród, przechodząc tłumnie do niej
od sąsiadów, co było przyczyną licznych konfliktów (...).
Ta emigracja flory często była prawdziwym utrapieniem gospodarzy, ponieważ
nie pomogły na to siatki, płoty i żaden, choć poważny, parkan¹⁵⁸.

Czuwanie nad urodzajem to nie jedyna właściwość mityzująca Babcie. W oczach Wnuka jest to osoba niezmienna, stała – cały czas widzi ją w tym samym ubraniu oraz fryzurze¹⁵⁹; fartuch ciągle spina tą samą agrafką, która zgubiła się tuż przed podróżą pociągiem na Wschód¹⁶⁰. Kolejną nadnaturalną umiejętnością bohaterki jest zdolność do rozmowy z nieżyjącymi – staruszka pozostaje w kontakcie z zaświatami i we śnie komunikuje się ze swoim zmarłym przed trzydziestu laty mężem – jest przekonana, iż jej sen był proroczym¹⁶¹.

W oczywisty sposób przejawia się zatem w Babci jungowski archetyp Wielkiej Matki – „symbol życia, archetyp natury, duchowej matki”¹⁶². Wydaje się jednak, że stanowi ona dla Wnuka także archetyp Starego Mędrca, ujmowanego przez Junga jako „symbol ducha, archetyp ponadczasowej prawdy i mądrości”¹⁶³. Dzieje się tak, ponieważ *Dwanaście stacji* nie zawiera w sobie opisu żadnego ważnego w życiu Bohatera mężczyzny, dodatkowo – to kobiety stanowią trzon jego rodziny. Jeden z nielicznych

157 Tamże, s. 18.

158 Tamże, s. 48.

159 Por. Tamże, s. 15.

160 Por. Tamże, s. 118.

161 Por. Tamże, s. 40.

162 Zenon Waldemar Dudek, *Psychologia integralna Junga*, dz. cyt., s. 112.

163 Tamże.

mężczyzn: Wujek jest raczej przedmiotem babcinych zmartwień¹⁶⁴; nie inaczej rzecz ma się w Moszczance, zamieszkiwanej przez inną część rodziny, tam gdzie:

(...) większość
z przybyłych kobiet jest dawno wdowami, posuniętymi w latach,
natomiast synowie ich pracują w polu lub są bezrobotni
i pozostają w stanie nietrzeźwym już od godzin rannych¹⁶⁵.

Siła kobiet wydaje się sięgać pokoleń wstecz, o czym mogą świadczyć również długowieczność mamy Babci, a prababki Bohatera¹⁶⁶, a także Kazimierzy Michaliszyn¹⁶⁷.

Warto jednak powtórzyć stwierdzenie Tomasza Olchanowskiego, że „przecież wynalazkiem ducha męskiego jest śmierć i świadomość śmierci”¹⁶⁸. Gdyby więc szukać jungowskiego pierwiastka męskiego, zawierałby się on we wszystkich nieistniejących lub zmarłych mężczyznach w rodzinie Bohatera: począwszy od dziadka, który na końcu opowieści pojawia się przy Babci i nakazuje zatrzymanie pociągu¹⁶⁹, poprzez licznych Wujów, również ożywionych w ostatniej scenie¹⁷⁰, aż po ojca Bohatera, który ani razu nie pojawia się, ani też nie zostaje wspomniany w poemacie.

Tym, czym dla podolskiej społeczności przesiedleńców są Gliniany i Zadwórze, tym dla Wnuka jest dom Babci, który stanowi środek świata Bohatera. W drodze do tegoż domu rozpoczyna się narracja poematu oraz misja Wnuka. Ogródek Babci, znajdujący się przy kamienicy, to integralna część tej *axis mundi* – pełen najrozmaitszych owoców był świadkiem zmieniających się wraz z wiekiem gustów smakowych Bohatera, czyli *de facto*: procesu jego dorastania i wchodzenia w dorosłość¹⁷¹. W ogrodzie również Wnuk obserwował mrówki, ucząc się na ich przykładzie mechanizmów funkcjonowania społeczeństwa¹⁷². Stawał się wobec nich bogiem, sędzią dla owadów, próbując ustanawiać w ogrodzie granice oraz „prawa i zwyczaje,/ przejęty do głębi ideami oświecenia,

164 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 33: „Chociaż był Babci ulubionym synem (...)/to poprzez swoje nałogi zaprzepaścił wiele (...)/co było przyczyną straszliwych dla Babci zgryzot i cierpień”

165 Tamże, s. 101.

166 Por. Tamże, s. 96.

167 Por. Tamże, s. 105.

168 Tomasz Olchanowski, dz. cyt., s. 50.

169 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 138-140.

170 Por. Tamże.

171 Por. Tamże, s. 41: „Ach, ten ogródek (...)! Cały to świat!/(...) porzeczeki czarne, z początku/śmierdzące i długo z tej przyczyny pogardzane przez wszystkie dzieci, z wiekiem jednakże/wciąż bardziej przez Wnuka lubiane i poszukiwane”

172 Por. Tamże, s. 41-42: „Ten miły oraz/pracowity naród stał się od dawna obiektem szczególnych badań/ze strony Wnuka, który zauważył, że ich społeczność/jest wszakże modelem i krzywym odbiciem społeczności ludzkiej/i tym bardziej badał, i wyciągał wnioski ze swych obserwacji”.

cywilizacji/ oraz demokracji”¹⁷³, a zatem – Bohater przechodził w ogrodzie u Babci proces socjalizacji, adaptacji do społeczeństwa, stając się zdolnym do rozumienia sposobu jego istnienia. W tej oddzielonej od czasu i cywilizacji krainie („samochód tamtędy przejeżdżał jakieś pięć do sześciu razy na dzień,/a i tak to było pewnie przez pomyłkę”¹⁷⁴) Wnuk przeszedł też, jak sądzę, swoisty obrzęd przejścia – *rite de passage*. Byłaby nim zabawa w uśmiercanie bąków, które najpierw złapał w pudełko od zapalek, pokonując swój strach i wykazując się sprytem przed kolegami¹⁷⁵. To ryzykowne zachowanie umożliwiło Wnukowi stanie się członkiem wspólnoty rówieśniczej¹⁷⁶. Również dawna działka Babci jest dla Bohatera mityczną przestrzenią, znajdującą się poza tradycyjnie ujmowanym czasem, możliwością powrotu do ciągle odradzającego się wiosną świata przyrody, a więc przestrzenią świętą:

Każda jedna zmiana była na jakiś sposób zmianą mistyczną,
przejście przez ulicę było tu nieraz wejściem do innego,
nieznanego świata, momentem narodzin, inicjacji w nowe
czy twórczej śmierci poniekąd radosnej (...) ¹⁷⁷.

Z drugiej strony działka jest w oczach Wnuka miejscem strasznym, tajemniczym i niepoznanym: labiryntem z zamkniętym w środku, „pewnie w samym Ośrodku Działkowca, Minotaurem”¹⁷⁸. Zaraz po odnalezieniu ryngrafu i munduru dziadka (co było celem wyprawy bohatera), Wnuk musi przed owym Minotaurem uciekać – a okazuje się nim podejrzliwy i złowrogo nastawiony sąsiad. Ten labirynt może również „wyobrażać Podziemie, mroczny świat zmarłych”¹⁷⁹, o którym świadczy wizyta Wnuka po zapomniane już, rodzinne pamiątki.

W trakcie fabuły *Dwunastu stacji* bohater wielokrotnie odwiedza miejsca związane ze swoim dzieciństwem oraz młodością, odbywając w ten sposób swoistą podróż po zakamarkach własnych wspomnień, podróż do przeszłości. Mieszkanie Babci, w którym rozpoczyna się akcja utworu, jest pierwszym takim miejscem, dalej następujące rozdziały – zwane stacjami – wyznaczają kolejne przystanki w tej podróży, przywołujące pamięć zabaw, fantazji i przedmiotów związanych z dzieciństwem. Jednym z ważniejszych miejsc

173 Tamże.

174 Tamże, s. 45.

175 Por. Tamże, s. 44-45.

176 Por. Tomasz Olchanowski, dz. cyt., s. 25-26.

177 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 51.

178 Tamże, s. 53.

179 Podobnie jak u Schulza: Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. LXI.

na trasie bohatera jest Prudnik i Moszczanka. Autokarowa podróż PKS-em do tych miejscowości stanowi dla niego mistyczne przeżycie, wywołane wibracjami i wstrząsami oraz spalinami, które „(...) wkrótce wypełniły dokładnie wnętrza swoimi fluidami”¹⁸⁰. Wszystko to wywołało u bohatera chorobę lokomocyjną i odurzenie, oraz wizję: dusze wszystkich pasażerów – poza Wnukiem – opuściły swe ciała i złączyły się w jedno z autobusem w „duchowym małżeństwie”¹⁸¹. Podróż następnie została przerwana wymiotami porównanymi do wyznania grzechów (bohater wymienia zjedzone przed podróżą potrawy) i duchowego oczyszczenia:

(...)Jest to wreszcie boleść, która wydobywa
z człowieka to, co w nim najgłębsze i do czego dostęp może mieć
tylko ojciec jezuita: duszę. (...) ¹⁸²

W opisie prozaicznej, pełnej niewygód wycieczki autobusem często pojawiają się sformułowania, odwołujące do doświadczenia mistycznego – objawienia duszy.

Wnuk zostaje oczyszczony duchowo i fizycznie, może więc z czystym sumieniem odwiedzić dawno niewidzianych krewnych oraz zmierzyć się z własną przeszłością. Wchodząc po schodach prowadzących do prudnickiego domu, Wnuk „miał przed oczami swe młode lata, a kolejne dźwięki/ wypaczonych desek odsłaniały wciąż nowe pokoje w pamięci”¹⁸³. Zanim jednak spotka krewnych, ogląda zapamiętane z dzieciństwa miejsca: ogród, szopę, strych domu. Na strychu też przeżywa prawdziwe objawienie – na starym łóżku spotyka groźnie wyglądającą postać „samego Boga Wszzechmogącego,/ bo gdzie, jeśli nie nie tutaj właśnie, miała się dokonać/ taka to iluminacja (...)”¹⁸⁴. Ale czy to rzeczywiście Bóg – w to można wątpić. Świadczy o tym skojarzenie Wnuka:

(...)przyszła mu przed oczy scena
z trzeciej części *Śmiertelnej pułapki*, kiedy to bohater
o imieniu Baruch S., otrzepując z rąk opiłki po szlifierstwie szkiełek,
wchodzi po trzeszczących schodach na swe poddasze
i widzi tam Boga lub też osobę zań się podającą i z nią odbywa
rozmowę na temat swoich planów życiowych i perspektyw awansu ¹⁸⁵

180 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 71.

181 Tamże.

182 Tamże, s. 76.

183 Tamże, s. 85.

184 Tamże, s. 87.

185 Tamże.

Fragment ten, będący odwołaniem do utworu *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy* Zbigniewa Herberta¹⁸⁶, przypomina nam, że bohater wiersza Herberta wcale nie rozmawiał z Bogiem, a z „osobą zań się podającą” – zapewne z diabłem, skoro na koniec słyhać „kroki schodzące w dół”¹⁸⁷. Wnuk jednak nie widzi ani Boga, ani diabła. Nie jest to również bożek Pan – jakiego zobaczył Józef, bohater opowiadania Brunona Schulza *Pan* – którym w oczach chłopca stał się obdarty włóczęga w dzikim ogrodzie¹⁸⁸. Znow jednak mamy do czynienia z podobnym jak u Schulza zabiegiem mityzacji. U Różyckiego bowiem wyobraźnia bohatera przemienia w Boga wielkie gniazdo os. To doświadczenie bohatera zostało zmityzowane za sprawą skojarzenia z objawieniem Boskim a zarazem zironizowane poprzez żartobliwe zderzenie wysokiego tonu mistycznych uniesień z banalną rzeczywistością.

Kolejnym ważnym elementem, za pomocą którego bohater dokonuje mityzacji przestrzeni, są przedmioty. Istnieją one w świadomości Wnuka „od zawsze”, są „prastare”¹⁸⁹. Skoro bowiem istniały od dzieciństwa, a więc odkąd pamięć sięga, to musiały istnieć zawsze. Dotyczy to wielkiej księgi, starego zegara bez dwóch cyferek a potem także bez nogi, dziurawego fotela z wyłazającymi sprężynami; dotyczy to także strychu w Prudniku – zarośniętego pajęczynami, ale pełnego skarbów. Zatem podniesiona do rangi magiczno-mitycznej zostaje wszelka tandeta, rzeczy wartościowe i zwykłe starocie. W takich rzeczach – uszkodzonych, brzydkich, zapomnianych – tkwi dla dziecka magia i już na zawsze tam pozostanie. W przedmiotach tych Wnuk często szuka odpowiedzi na swoje pytania. Przykładem tego są stare, ponemieckie księgi, pisane szwabachą. Bohater ma nadzieję, że „owym pismem starym/ wyjawiona była zapewne przyszłość i wszelkie wypadki nie do odczytania”¹⁹⁰. Tak samo rzecz ma się ze wszystkimi urządzeniami, z którymi zetknął się w mieszkaniu pana Antonowa: wydają mu się one *perpetuum mobile*, maszynami w ciągłym ruchu – w rzeczywistości są skomplikowanym zestawem rurek i naczyń produkującymi alkohol. Poznajemy jednak dziecięce o nich wyobrażenie: wg bohatera mają nieustannie produkować życie, zapewniać ciągłość istnienia, ich milczenie może oznaczać zatrzymanie się lub koniec świata. Tego typu rozumowanie, oparte na wierze, przeczuciu, jest budowaniem legendy, mitu, jest odpowiednikiem mitu

186 Por. Zbigniew Herbert, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy* [w:] tenże, *Pan Cogito*, Kraków 2008, s. 57-59.

187 Tamże, s. 59.

188 Bruno Schulz, *Pan*, [w:] tegoż *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków-Wrocław 1985, s. 75-76.

189 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 10.

190 Tamże.

kosmogonicznego – opowiadającego o stworzeniu świata.

W zgłębieniu tajemnicy przyrzędów ma pomóc Bohaterowi zeszyt z zapiskami pana Antonowa, mającymi objaśniać sposób działania urządzeń. Tam właśnie Wnuk znajduje dziwne słowa „Sauternes, Bingen”, które wykorzystuje później jako magiczne zaklęcie – bo

Przecież musiało się tam znajdować, coś, co pomoże wreszcie mu zrozumieć to, z czym największe zawsze miał trudności – urządzenie świata i wypadków na nim się odbywających¹⁹¹

Odwołuje się tym samym do wielowiekowej tradycji ujmowania życia jako księgi, „zbioru znaków do odczytania”¹⁹², o której mówi Jerzy Jarzębski we *Wstępie do Opowiadań...* Schulza:

(...)jest Księga jednocześnie światem, prototypem wszystkich księzek – a więc mitów i literatury, jest także lustrem, w którym przegląda się każda ludzka istota, wciela obecne w niej pragnienie ładu¹⁹³.

Księgą – ową symboliczną skarbnicą najdawniejszej wiedzy – jest w tym kontekście zarówno zeszyt Antonowa jak i ponemieckie tomy. O tym, że zawierają ważne informacje świadczy fakt, że nie sposób ich odczytać:

(...) tekst nadal nie był dla nich zrozumiały (...) i owa hebrajska kabała musiała wyraźnie ich przecież przeprowadzić do jakiejś ukrytej głęboko tajemnicy, do samej zasady świata opisanej jawnie za pomocą tych liter oraz hieroglifów (...)¹⁹⁴.

Przez życiodajne maszyny oraz pełną tajemnic księgę starszy pan Antonów staje się w oczach Wnuka demiurgiem, kreatorem, posiadającym boskie właściwości.

Chciałabym teraz zająć się sposobem przekazywania Wnukowi doświadczeń przez starsze pokolenie i wrócić do pojęcia pamięci kulturowej. Assmann pisał, że „społeczeństwa konstruują wyobrażenia samych siebie i reprodukują przez pokolenia określoną tożsamość, wytwarzając pewną kulturę pamięci”¹⁹⁵. Takim małym

191 Tamże, s. 67.

192 Jerzy Jarzębski, *Wstęp* w: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór listów i esejów*, dz. cyt., s. LXXXV

193 Tamże, s. LXXXVIII.

194 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 63.

195 Jan Assmann, *Pamięć kulturowa...*, dz. cyt., s. 34.

społeczeństwem bezsprzecznie jest rodzina Bohatera. Jednym z nośników ważnych znaczeń są rytuały, ale również przedmioty oraz wspomnianie zmarłych¹⁹⁶. Wszystko to i w przypadku rodziny Wnuka służyć ma podtrzymaniu pamięci o przeszłości dla młodszego pokolenia, które nie może pamiętać Glinian oraz Zadwórza z racji swojego wieku. Poprzez mityzację miejscowości pochodzenia, znaczące przedmioty oraz kult zmarłych (czyli: trzy składniki pamięci kulturowej¹⁹⁷) pokolenie Babci jest w stanie ugruntować tożsamość, która łatwo mogła zostać zniszczona przez historię, i przekazywać ją młodszym pokoleniom. Jako mieszkańcy dzisiejszej Ukrainy byli oni świadkami wielu konfliktów z II wojną światową na czele, w Moszczance opowiadali o tych czasach:

(...) kiedy zabijano w najdziksze sposoby za to, że ktoś mówił po polsku,
albo że polskie nosił imię, o mordach na kobietach, dzieciach,
starcach i o ogromnym żalu, kiedy trzeba było ziemie te zostawiać,
o nienawiści pomiędzy bliskimi, o łzach wylanych
i o przeświadczeniu, że morze krwi przelanej między narodami
nigdy się już nie może rozstać¹⁹⁸.

Historia zmusiła ich więc do cementowania poczucia jedności; ponadto „w warunkach ucisku pamięć może stać się formą oporu”¹⁹⁹. Rytuałem, za pomocą którego Babcia, ciocia oraz reszta najbliższej rodziny umacnia więź, zdecydowanie może być wspomniane już wspólne jedzenie pierogów. Stanowi on „trwały fundament”, element spajający kilka pokoleń krewnych i powodujący chwilowe przynajmniej zawieszenie wszelkich waśni – a to jest konieczne, by wspólnota mogła nadal istnieć. Mianem rytuału w rodzinie Wnuka można zresztą nazwać posiłki i biesiadowanie w ogóle – Bohater, wypełniający swoją misję i jeżdżący z miejscowości do miejscowości, zawsze zostaje ugoszczony obiadem, jednak w szczególności spotkania z krewnymi nie mogą obejść się bez wódki²⁰⁰, przy której podejmowane są wszelkie decyzje dotyczące wyjazdu. Alkohol stanowi również element pobudzający mityzację rzeczywistości u Wnuka, wywołuje heroiczne doświadczenia i czyni świat mitycznym. Dzięki winu, wypitemu u Antonowa, znajome dotychczas rzeczy oraz miejsca zyskują nowe znaczenie, urzeczywistniają się wytwory wyobraźni – niemożliwe stają się możliwe: zegar wynoszony z pomocą kolegi od Babci najpierw jest wielkim ciężarem, potem zabawką do kąpieli w kałuży, następnie zamienia

196 Por. Tamże, s. 49.

197 Por. Tamże, s. 36.

198 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 106.

199 Jan Assmann, *Pamięć kulturowa*, dz. cyt., s. 87.

200 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 90 i s. 101.

się w trumnę, a dalej – w łódź, w arkę Noego, dzięki której bohaterowie ratują zwierzęta z potopu²⁰¹, płynąc po morzu, na którym szaleje sztorm. Bez alkoholu, o magicznych właściwościach, nie może obejść się także w pociągu – pan Antonów przekazuje Wnukowi butelkę z napisem „Sauternes, Bingen”, zawierającą wino, którym Bohater częstuje napotykanych, nieżyjących już członków rodziny²⁰², jadących pociągiem na Kresy, do Glinian. Jak już pisałam w rozdziale III w kontekście prozy Mirosława Nahacza, według Junga alkohol odgrywa szczególną rolę jako sztuczny czynnik hipnotyczny, dający dostęp do pierwotnego przeżycia mocy, pomagający człowiekowi dotrzeć do „infantylnego fazy pierwotnej i postawy magicznej” i uwalniającej fantazję²⁰³.

Kolejnym mitotwórczym składnikiem rodzinnej społeczności są przedmioty, często o właściwościach magicznych. Babcia prosi Wnuka, by zabrał ze sobą ryngraf, który zapewni powodzenie jego misji. Ryngraf ten symbolizuje wartości, które wzmacniają więź społeczeństwa: wspólną religię oraz patriotyzm i przywiązanie do ojczyzny, a jednocześnie pełni funkcję magiczną:

(...) Babcia chciała, żeby Wnuk na misję
zebrania rodziny oraz ludzi dobrej woli zabrał ze sobą ryngraf,
który jeszcze z Żeniowa Babcia ze sobą przywiozła
i który towarzyszył jej bratu, wujkowi Staszewi,
gdy tamten był zesłany w czas wojny na Sybir, cierpiał głód i mrozy
tak straszne, że ludzie wokół marli na stojąco, a on się do domu
wrócił po roku²⁰⁴.

Wnuk ma zatem dokonać powtórzenia czynu wujka i powrócić z ryngrafem oraz szczęśliwie zakończyć misję w myśl słów: „działania nie rozwijają się w nieskończenie różne formy, lecz przybierają postać wzorców, rozpoznawalnych i dających się zidentyfikować jako elementy wspólnej kultury”²⁰⁵. Nieco inną funkcję w rodzinie Bohatera pełni zegar, który „był świadkiem/wielu wypadków, a legenda głosiła, że stał tutaj od z górą stu lat”²⁰⁶. Przedmiot ten „dziwne nosił znaki, świadczące o dawnej świętości”²⁰⁷, wzbudzał jednocześnie szacunek i przerażenie wynikające z jego pochodzenia – to kolejny przedmiot pozostawiony przez niemieckich lokatorów. Zegar z

201 Por. Tamże, s. 65.

202 Por. Tamże, s. 137.

203 Zenon Waldemar Dudek, dz. cyt., s. 19.

204 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 39.

205 Jan Assmann, *Pamięć kulturowa*, dz. cyt., s. 33.

206 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 36.

207 Tamże.

domu Babci symbolizuje moment przesiedlenia rodziny Petersów, poprzednich mieszkańców kamienicy, którzy uciekali przed Armią Czerwoną i przypomina o momencie przeniesienia Babci z Kresów na Śląsk – jest to jeden z najważniejszych momentów dla utworzenia rodzinnego mitu o utraconej krainie szczęśliwości. Pamięć bowiem potrzebuje punktów zaczepienia oraz fizycznych miejsc, by mieć o czym opowiadać i by mieć podstawę do tworzenia mitów²⁰⁸.

Ostatnim elementem pamięci kulturowej, który omówię, jest pamięć o zmarłych, przez którą – jak pisze Assmann – „zbiorowość potwierdza swoją tożsamość”²⁰⁹ i włącza ich „do swego życia i bieżącej teraźniejszości i spójności”²¹⁰. Widać to wyraźnie we wspomnieniach dotyczących dziadka Staszka oraz trzech zmarłych córek Babci. Opowiada ona Wnukowi swój sen o nieżyjącym od dawna mężu oraz małych dziewczynkach, bawiących się w ogrodzie nieznanego domu; następnie rodzina – już w rozdziale *Stacja dziesiąta: Pociąg* – chwali dziadka jako maszynistę, który nigdy nie dopuściłby do opóźnienia maszyny²¹¹. Zmarli są nieodłączną częścią wspomnień o minionych wydarzeniach, umacniających więzy społeczne. Pamięć kulturowa na bieżąco wytwarza mity, dotyczące przeszłości, by zapewnić wspólnocie spójne istnienie. Potwierdza się to w *Stacji dwunastej: ostatniej*, w której pojawiają się wszyscy członkowie rodziny – również ci nieżyjący, których było „coraz więcej, więcej, pociąg się wydłużał o nowe wciąż/ wagony i stał się niby nieskończony”²¹². Jest to zobrazowanie aktu ożywienia jako „woli zbiorowości, która postanowiła nie wydawać [ich] na pastwę zapomnienia”²¹³. By dotrzeć do mitycznej krainy, która jest ogniwem spajającym i starsze, podolskie pokolenie, i młodsze, wychowane już na Śląsku – potrzebni są przedstawiciele obu generacji, nawet ci najstarsi, którzy zapoczątkowali ród, a tym samym rodzinną mitologię.

Wyprawa ta odbywa się pod przewodnictwem Wnuka. Jest on jedynym przedstawicielem młodego pokolenia,

gdyż młodszych nie dało się już namówić. Ich świat był
już na miejscu, możliwe wyjazdy odbywałyby się
w przeciwnym kierunku- na zachód, a jedyną ojczyznę
stawała się ta pod stopami²¹⁴.

208 Por. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa...*, dz. cyt., s. 55.

209 Tamże, s. 78.

210 Tamże, s. 76.

211 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 117.

212 Tamże, s. 138

213 Jan Assmann, *Pamięć kulturowa...*, dz. cyt., s. 49.

214 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 111.

Wychowany w kulcie Kresów odwiedza kilka miejscowości, by przekonać krewnych do podróży; następnie kupuje wszystkim bilety i sprawdza, czy nikt ze starszych już ludzi nie został na stacji. Wreszcie jednak jest świadkiem korowodu zmarłych – jako jedyny dostrzegając w tym zjawisku coś nienaturalnego, choć ciesząc się nim i nie chcąc dopuścić, by okazało się tylko iluzją. Można pokusić się o stwierdzenie, iż droga, jaką przebywamy wraz z Wnukiem przez *Dwanaście stacji*, to jego droga dorastania – z nieco bezwolnego i apatycznego Bohatera staje się odpowiedzialnym za całą podolską społeczność, a mit, którym się żywił, przeradza się w prawdę.

Rozdział III

3. Świat kreowany przez narratora

W wielopłaszczyznowej mityzacji świata poematu *Dwanaście stacji* właśnie narrator – „wielomówny gawędziarz, zawsze spieszący z wyjaśniającym wszystko komentarzem”²¹⁵ – dokonuje uporządkowania historii: zarówno tej, dotyczącej życia Babci, jak i tej dotyczącej misji Wnuka, tak bardzo związanej przecież ze wspomnieniami reszty rodziny. Poemat ten posiada wiele przenikających się wzajemnie warstw, dlatego rola narratora jest wyjątkowa i trudna:

Podmiot epicki ujawniony bezpośrednio w tekście *Dwunastu stacji* odpowiada za całość sensów historii (...), jego narracja ma zaświadczyć o spójności świata przedstawionego, zyskującego paralelnie porządek realistyczny, mitologiczny i ironiczny, które układają się wobec siebie na zasadzie warstwowej. Ich sensy są na gorąco podważane²¹⁶.

W tej części rozdziału opiszę zatem następujące elementy narracji poematu Tomasza Różyckiego: relację między *Dwunastoma stacjami* a epopeją *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, sposób oraz cel wykorzystania odwołań do Pisma Świętego oraz mitologii greckiej. Wymienione przeze mnie kwestie wchodzą w skład mityzacji rzeczywistości na poziomie narracji, której analizę należy wzbogacić o próbę opisu mechanizmów ironii, środków stylistycznych, wykorzystanych w poemacie, i ich wpływu na wydźwięk tekstu – w tej części bazować będę na sposobach mityzowania rzeczywistości zastosowanych przez Brunona Schulza. Interesuje mnie również sama figura narratora *Dwunastu stacji* oraz jego relacja z Bohaterem-Wnukiem, za którego działaniami podąża.

Analogie do *Pana Tadeusza* odnajdujemy w *Dwunastu stacjach* już w tytule, sugerującym konstrukcję utworu – dwanaście stacji równa się dwunastu księgom Mickiewiczowskiego poematu. Również pierwsze wersy tekstu Różyckiego nawiązują do epopei narodowej – o ile jednak u Mickiewicza znajdziemy inwokację do ukochanej Litwy, o tyle w *Dwunastu stacjach* bezpośredni zwrot, pełen żalów i oskarżeń – do znienawidzonego Opola²¹⁷. Śledząc narrację u Różyckiego, wraz z Bohaterem trafiamy do babcinego mieszkania, po którym „chodził (...) z westchnieniem/żałosnym, wciąż się

215¹ Joanna Orska, *Stany skupienia narracji*, dz. cyt., s. 93.

216 Tamże, s. 99.

217 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 7.

rozglądając po różnych kątach i różnych pokojach²¹⁸; spoglądając z rozrzwiniem na fotel, szufladę, książki i wreszcie – obraz Anioła Stróża z dziećmi²¹⁹. Tadeusz, po przyjeździe do Soplicowa, również rozglądał się po opustoszałym, rodzinnym domu, z obrazami Kościuszki, Korsaka i Jasińskiego²²⁰. Dla Bohaterów obu poematów ważnymi elementami wystroju rodzinnego domu są zegary: u Mickiewicza młody Soplica zwrócił uwagę na zegar od razu po powrocie i pociągnął za sznurek, by usłyszeć *Mazurka Dąbrowskiego*²²¹; magia zegara u Różyckiego polega w dużej mierze na przypominaniu właśnie tego „panatadeuszowego”²²².

Dalej Tadeusz wchodzi do swego dawnego pokoju, wygląda przez okno (na parapecie stoją zioła w donicach) i widzi ogródek, a w ogródku Zosię. U Różyckiego jest niemal identycznie: Wnuk trafia wreszcie do pokoju, w którym bawił się będąc dzieckiem, widzi na parapecie w pojemniczkach młode rośliny, a za oknem mały ogródek, w którym Babcia karmi koty starym gulaszem. Sielankowa scena z *Pana Tadeusza* zderzona z realistyczną tandetą współczesności, oczekiwanie na młodą piękną dziewczynę zderzone z pojawiającą się Babcią, która w dodatku wyrzucała resztki z jedzenia bezdomnym kotom, jest zabiegiem ironicznym i tworzy efekt niemal komiczny. Ponadto ogród Babci określony zostaje jako „praarchetyp” oraz „matka”²²³, co brzmi poważnie ale i przesadnie, jak już bowiem pisałam, sam archetyp to (pra)wzorzec. Te określenia wskazują nie tylko rolę, jaką to miejsce odgrywa we wspomnieniach Wnuka lub w życiu Babci oraz reszty rodziny. To szersze nawiązanie do wzorcowego ogrodu, jakim jest ogród Zosi: do archetypowego ogrodu, jaki opisał Mickiewicz lub jaki w świadomości Polaków został przez Mickiewicza ukształtowany, jednego z mitów, składających się na poczucie wspólnoty.

Obraz kreowany przez Mickiewicza niesie ze sobą przede wszystkim wrażenie obfitości, sielskiej krainy i można doszukiwać się w tym echa mitu arkadii czy raj, natomiast u Różyckiego nostalgia miesza się z ironią, którą opiszę szerzej w dalszej części swojej pracy.

W dziełach obu twórców występują też inne analogie, które zauważa na przykład Anna Świeściak:

218 Tamże, s. 9.

219 Tamże, s. 12.

220 Por. Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz, Księga I: Gospodarstwo*, wersy 45-60, Warszawa 1979, s. 10-11.

221 Por. Tamże, wersy 70-73.

222 Na zamierzone nawiązania do *Pana Tadeusza* w *Dwunastu stacjach* zwrócił uwagę także wspominany już Andrzej Skrendo, podając przykłady analogii *Stacji jedenastej: Zagłada do Księgi ósmej* czy powtórzenia wyrazów ze *Stacji dziewiątej: Moszczanka*, odwołujące się do koncertu Wojskiego na rogu z *Księgi czwartej*, por. Andrzej Skrendo, *Ów Różycki*, dz. cyt.

223 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 45.

Autentycznie „panatadeuszowy” (to znaczy bez założonego dystansu) jest tu chyba (...) stosunek do rzeczywistości – będący skojarzeniem akceptacji i negacji. Sam gest, chęć utrwalenia odchodzącego nieodwołalnie w przeszłość świata, jest gestem jednoznacznej afirmacji, ale wszystkie elementy tego świata, którym narrator przygląda się z uwagą entomologa, oceniane są przez niego z różnymi odcieniami humorystycznego dystansu²²⁴.

W podobnej (bo skupiającej się nie tyle na podobieństwach rodzajowych oraz językowych, co na ogólnej sytuacji obu poematów) tonacji wypowiada się Piotr Śliwiński, podkreślający, że Różycki „nawiązał do *Pana Tadeusza*, by sportretować kawałek swojej historii prywatnej, ale zarazem i po to, by doświadczenie zbiorowe mogło znaleźć w niej wiarygodny znak”²²⁵.

Powyższe przykłady nawiązań do *Pana Tadeusza* służą przede wszystkim reinterpretacji mitów w nim zawartych (czyli adaptacji do innych warunków: ideologii czy wizji świata²²⁶). Te zabiegi w *Dwunastu stacjach* „zwielokrotniają rezonans utworu literackiego i sugestywnie uwznioślają jego treści, przenoszą na nie sakralność samego mitu i/lub związanego z nim obrzędu”²²⁷. I rzeczywiście, odbiór poematu Różyckiego może potwierdzać słowa Markiewicza: liczni recenzenci bardzo silnie identyfikowali *Dwanaście stacji z Panem Tadeuszem*, niekiedy sugerując nawet jego nową wersję²²⁸.

Nawiązania do Pisma Świętego oraz mitologii pełnią u Różyckiego podobną funkcję. Jak zwraca uwagę Andrzej Skrendo, początek *Dwunastu stacji*, zawierający inwokację do miasta Opola, można odbierać również jako analogię do trenów Jeremiasza²²⁹, które rozpoczynają się negatywnym opisem Jerozolimy, budzącej odrazę²³⁰ – taką samą, jaką odczuwa do Opola narrator Różyckiego. Innym przykładem odwołania do Biblii jest wyliczanie napotykanych przez Wnuka członków rodziny w pociągu, często już nieżyjących, które przypomina genealogię rodów w Piśmie Świętym. Najważniejsza jednak paralela to pociąg ukazany jako Arka Przymierza, podążająca „ku ziemi utraconej”²³¹. Zgodnie z tradycją, Arka była skrzynią z dwoma kamiennymi tablicami

224 Anna Świeściak, *Ironiczna nostalgia*, dz. cyt.

225 Piotr Śliwiński, *12 stacji, Tomasz Różycki*, dz. cyt.

226 Por. Henryk Markiewicz, *Literatura a mity w: tenże, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 71.

227 Tamże, s. 75-76.

228 Por. Andrzej Skrendo, *Ów Różycki*, dz. cyt.: „Różycki przedstawia nam w dwunastu częściach niejako nową wersję *Pana Tadeusza*”.

229 Por. Tamże: „Zaczyna się od Biblii i trenów Jeremiasza – współczesnym trenem nad Opolem-Jerozolimą jest przecież sam początek poematu”.

230 Por. *Biblia Tysi cletcia - Pismo wi te Starego i Nowego Testamentu* Poznań 2000, Lm 1,2-6.

231 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 123.

przykazań jako zawartością²³². Dzięki niej Dziesięcioro Przykazań miało bezpiecznie dotrzeć do Kanaan, czyli Ziemi Obiecanej. Tak samo jest w przypadku pociągu – stał się on kufrem, w którym dawni przesiedleńcy oczekiwali na dotarcie do ich „ziemi obiecanej”, czyli utraconych przed laty Glinian i Zadwórze. Rodzina Wnuka zostaje też nazwana, jak zauważa Skrendo, „argonautami” – lecz bez złotego runa, a w pociągu donikąd „z oszalałym maszynistą i mundurami tylko konduktorów,/ jeżdząc[ymi] przez lata i sezony w kółko, bez ratunku”²³³. Inne nawiązania do mitologii lub antycznych wzorców można odnaleźć na początku *Stacji trzeciej: Pierogi*, która rozpoczyna się dwuwiersową inwokacją do Muz z prośbą, by narratorowi udało się opisać minione wydarzenia: „O Fantastyko, o Imaginacjo! O Grozo, Gnozo oraz Hiperbolo! Pozwól mi opisać, co się potem działo!”²³⁴. Zwrot ten stanowi analogię do apostrofy skierowanej do Muz na początku *Odysei* Homera:

Męża głos, Muzo, wielce obrotnego, który zburzył święty gród Troi, a potem wiele wędrował, widział miasta, ludzi tak wielu i ducha ich poznał. (...)

I nam coś z tego opowiedz, a zacznij skąd chcesz, boska córko Dzeusa²³⁵

W głównej mierze jednak paralelę do mitologicznych bohaterów stanowi postać samego Wnuka, nazywanego również Bohaterem. Został on wybrany jako ten, który ma zrealizować misję, będącą wyzwaniem „dla prawdziwego Jazona, Herkulesa, Asteriksa i Klossa naszych czasów”²³⁶. Wnuk ma w sobie łączyć cechy niestrudzonego podróżnika, który jest w stanie dokonać niemożliwych czynów (analogia do dwunastu prac Herkulesa): odnalezienia wszystkich członków rodziny oraz skłonienia ich do złożenia datków na parafię, a także do podjęcia dalekiej wyprawy²³⁷. Od powierzenia Bohaterowi zadania rozpoczyna się heroizacja jego choćby najmniejszych czynów, dokonywana przez narratora. Wnuk, narażając się na niebezpieczeństwo, odzyskuje z działki cenne przedmioty, rodzinne pamiątki i poturbowany, ledwo uchodzi z życiem²³⁸, uciekając przed groźnym sąsiadem (porównanym do Minotaura) i potykając się o własne nogi. Bohater potrafi również powstawać z martwych po rodzinnym spotkaniu suto zakrapianym alkoholem, który niejednego by zmógł²³⁹. A także:

232 Por. *Biblia Tysi cłecia...*, dz. cyt., Pwt 10, 1-5.

233 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 121.

234 Tamże, s. 23.

235 Por. Homer, *Odyseja*, tłum. Jana Parandowskiego, Warszawa 1956.

236 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 34.

237 Por. Tamże, s. 33.

238 Por. Tamże, s. 56.

239 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 90.

Ciotka Malwinka i krewni pojawiają się (...) na głos Kuzyna, zwabieni zapachami jedzenia, niby cienie martwych wojowników przy dole z krwią ofiarną, jaki w ziemi Hadesu wykopuje Odyseusz, by zasięgnąć ich rady²⁴⁰.

Tym samym potwierdzenie w *Dwunastu stacjach* uzyskuje teza, wedle której „mity to opowiadanie o istotach ponadludzkich”²⁴¹ – narrator wielokrotnie udowadnia nam, że Bohater jest właśnie kimś takim – herosem, półbogiem. Nie sposób jednak zaprzeczyć, iż heroizm Bohatera jest przez narratora nieustannie ośmieszany. Tak samo zresztą dzieje się w przypadku wszystkich nawiązań do tradycji literackich czy kulturowych, jakie przytoczyłam w powyższych akapitach. Warto zastanowić się zatem, jaki stosunek ma narrator do świata przezeń opisywanego i za pomocą jakich środków się on przejawia – a zatem, jaki jest stylistyczny oraz językowy sposób konstruowania rzeczywistości zmityzowanej.

Wszelka paralela do *Pana Tadeusza*, Biblii czy mitologii zostaje zmodyfikowana przez ironię, będącą charakterystycznym rysem postawy narratora wobec świata *Dwunastu stacji*.

Tekst, stawiający sobie początkowo cel sprawozdawczy (opowieść o pewnym miejscu w pewnym czasie), stopniowo coraz bardziej „odkleja się” od rzeczywistości. Dawny świat (...) odchodzi w przeszłość, a nowy nie chce nadejść (w tym sensie byłaby to niezrealizowana epopeja czy nawet antyepopeja). Rola podmiotu w tym świecie to ironiczna rejestracja jego przejawów, bez możliwości zmiany czegokolwiek. Jest to zatem, mówiąc najogólniej, opowieść o niemożliwości stawania się światem i niemożliwości podmiotu – lub inaczej: o rozpadzie świata i podmiotu²⁴².

Ironia narratora zestawia ze sobą wszelkiego rodzaju nieprzystawalność, przejawiającą się w *Dwunastu stacjach*. Pokazuje ona, jak bardzo nieheroiczny, antybohaterski jest Wnuk. Narrator ośmiesza go, wychwalając cnoty, które świadczą raczej o nieporadności Bohatera: męstwem nazywa pobudkę o dziesiątej rano²⁴³, podkreśla jego abstynencję, łamaną niejako wyłącznie na rzecz konieczności wypełnienia misji, czyli spotkań z rodziną²⁴⁴, wreszcie: wielką podróżą nazywa wyjazd Wnuka PKS-em do podopolskich wsi²⁴⁵. Opowiadający historię Wnuka i jego rodziny tworzy ironiczny

240¹ Joanna Orska, *Stany skupienia narracji*, dz. cyt., s. 97.

241¹ Henryk Markiewicz, *Literatura a mity*, dz. cyt., s. 89.

242 Anna Świeściak, *Ironiczna nostalgia*, dz. cyt.

243 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 29.

244 Por. Tamże, s. 90.

245 Por. Tamże, s. 69-71.

dystans w postrzeganiu świata za pomocą rozmaitych środków: „za sprawą takiej a nie innej budowy składniowej z powodzeniem osiąga efekt komicznego przesytu, a niekiedy również – groteskowego nadmiaru”²⁴⁶. Ten efekt często jest uzyskiwany w *Dwunastu stacjach* poprzez hiperbolizację otoczenia lub przeżyć członków rodziny: ciocia Malwinka jest tak malutka, że ledwie ją widać w wysokiej trawie, ale jest w stanie wynieść ciężki stół dębowy na podwórze, zaś jej nieduży domek nie może pomieścić normalnych rozmiarów człowieka w całości („zmieścił się tylko kuzyn, i to bez kończyn tylnych”²⁴⁷), podczas gdy babcia Kazimiera jest tak wiekowa, że pamięta rozbiory i czasy Jana III Sobieskiego²⁴⁸. W początkowym opisie Opola pojawiają się natomiast „maleńkie babcie rasy podolskiej” sprzedające konwalie, czosnek i tulipany – wszystko miniaturowe – oraz „pewnie też mnóstwo innych/ interesujących towarów, które ze względu na swe mikroskopijne rozmiary były dla oka całkiem niewidoczne”²⁴⁹.

Na tworzenie dystansu składa się również w poemacie Różyckiego częste stosowanie inwersji czy nagromadzenie synonimów, określających to samo zjawisko czy przedmiot w jednym wersie, na przykład w *Stacji trzeciej: pierogi* możemy przeczytać, iż ich lepienie to czynność „dosyć poważna, wymagająca także przy okazji wielu poświęceń oraz postanowień”²⁵⁰. Dla uzyskania kontrastu narrator stosuje również wyliczenia: w ciągach wyrazów znajdują się obok siebie zupełnie nieprzystające do siebie pojęcia, jak na przykład „łóżko z wmontowaną lampką,/ lustrem, złotą gałką i żoną”²⁵¹ czy Lizbona (będąca synonimem światowego życia) i Chorula (mała miejscowość o nieznanym dla większości odbiorców położeniu geograficznemu)²⁵² – będące przykładem licznych podróży Wnuka. Za nagromadzeniem synonimów jednakowo wartościujących dane zjawisko lub przeciwnie, kontrastujących pojęć, idzie również „nagromadzenie stylu”²⁵³. Widać to szczególnie w opisie zdarzeń wstydliwych, brzydkich, ukrywanych, zazwyczaj pomijanych milczeniem, by nie naruszać zasady *decorum* i nie ośmieszać bohatera lub nie podawać w wątpliwość świata przedstawionego. W *Dwunastu stacjach* jednak narrator nie boi się używać kwiecistego, poetyckiego języka, by opisać mdłości, które dopadły Wnuka po podróży PKS-em do Prudnika:

246 Wojciech Kudyba, *O komizmie językowym w „Dwunastu stacjach” Tomasza Różyckiego*, [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Warszawa 2009, s. 408.

247 T. Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 100.

248 Tamże, s. 105.

249 Tamże, s. 8.

250 Tamże, s. 24.

251 Por. Tamże, s. 74.

252 Por. Tamże, s. 56.

253 Por. Wojciech Kudyba, *O komizmie językowym...*, dz. cyt., s. 410.

(...)Czyż ta największa z ludzkich
tajemnica może inaczej się objawić w świecie,
jak przez boleść, nagle i gwałtownie, w formie gejzera,
w postaci niestałej magmy i plazmy o tysiącu dziwnych
i nieokreślonych kolorów?²⁵⁴

Podobnie rzecz ma się z opisami licznych spotkań, podczas których często dochodziło do nadużycia alkoholu – czy to wtedy, gdy Wnuk pojawił się u pana Antonowa w sprawie naprawy nóżki od zegara²⁵⁵, czy wtedy, gdy Bohater choruje po przepiciu (w tym wypadku: po biesiadzie u rodziny w Prudniku²⁵⁶). Podane przykłady są dowodem zastosowania następującej zasady: „mamy tu wyrazy, które odnoszą się do różnych, nieprzystawalnych do siebie sfer rzeczywistości, ale też są związane z różniącymi się od siebie stylami wypowiedzi”²⁵⁷, jak choćby naukowego (dotyczącego chemii czy filozofii).

Ironia przejawia się również w relacji między językiem, jakiego używa narrator, a rzeczywistością, którą dany język opisuje. *Dwanaście stacji* to konfrontacja świata teraźniejszego oraz rodzinnych wspomnień świata sprzed kilkudziesięciu lat – obie sfery przenikają się także na poziomie języka. Z tego powodu narrator często używa archaizmów, opisując za ich pomocą to, co dzieje się współcześnie, na przykład: Bohater dokonuje „ablucji”²⁵⁸, czyli myje się (zazwyczaj słowo to używane jest w kontekście religijnym), pierogi nie są przygotowywane, lecz „fabrykowane”²⁵⁹, a cebulka do nich smażona w obfitej „prezencji” (obecności) tłuszczu²⁶⁰. Te słowa, często obco brzmiące, nie pasują do kontekstu, ale podnoszą jego ton i rangę opisywanych przedmiotów lub czynności. Są częścią zabiegu mityzacji – oto bowiem Wnuk, zwany Bohaterem pisany wielką literą, nie myje się – on dokonuje ablucji. Pierogi zaś, jako potrawa o szczególnym znaczeniu dla rodziny, nie są zwyczajnie robione: one są fabrykowane. Niekiedy w poemacie spotkać też możemy „elementy patosu dawnej epiki” w połączeniu „ze słownictwem technicznym naszej epoki”²⁶¹:

Ach, jakże wiele się łączyło wspomnień z tymi ścianami,

254 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 76-77.

255 Por. Tamże, s. 63.

256 Por. Tamże, s. 90.

257 Wojciech Kudyba, *O komizmie językowym...*, dz. cyt., s. 410.

258 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 82.

259 Por. Tamże, s. 23.

260 Por. Tamże, s. 26.

261 Wojciech Kudyba, *O komizmie językowym...*, dz. cyt., s. 414.

tego nie uniesie pióro żadnego literata ni jego komputer tego nie zrozumie!²⁶²

Narrator, posiłkując się ironią, „powoduje, że nieustannie dochodzi do kompromitowania, ośmieszania patosu rodzinnej legendy, rodzinnego mitu: mundur dziadka kolejarza zostaje wyciągnięty ze śmietnika, a podczas dostojnej rodzinnej narady decydujące zdanie nestorów – „Oj” – jest niezrozumiale wybełkotane, natomiast najstarszy członek rodu wymachuje szablicą z napisem „Bóg, Hormon, Ojczyzna”²⁶³.

Opowiadający historię *Dwunastu stacji* poprzez swój dystans do świata przedstawionego tworzy – obok obszaru zmytizowanych wspomnień, które nie mogą doczekać się rewizji – rodzaj antymitu. Pojęcie to rozumiem jako przeciwieństwo mitu, opowieść posiadającą tę samą formę ale zaprzeczającą mu pod względem treści, fałszywy, pozorny mit. Najczęściej mamy z nim do czynienia w kontekście refleksji nad współczesnością i jej wynalazkami – zwykle kuriozami. Takim antymitem są, przeciwstawione tradycyjnym pierogom Babci, popularne potrawy, takie jak czipsy, hotdog, kielbaski z posmakiem rozpałki do grilla, zapiekanka („królowa dworców pekaesu”²⁶⁴) czy też „picca krajowa, zmodyfikowana na polskie warunki”²⁶⁵. Do popicia tego jedzenia służą napoje gazowane: „fanta, sprajt, kola: cuda technologii”²⁶⁶ o niezwykłym działaniu – dodają sił, ożywiają, za sprawą gazu który przechodzi przez czaszkę i wychodzi nosem „w postaci gejzeru gazów”²⁶⁷. Narrator posłużył się tu ironią – zapis fonetyczny, barwne opisy, zniechęcające do nowoczesnego jedzenia, hiperbolizacja negatywnych cech, porównanie żywności do produktów przemysłowych – dzięki czemu powstał antymit. Obnaża on powszechny, zbudowany przez reklamę mit smacznych, pożywnych i apetycznych potraw z barów szybkiej obsługi.

Antymit stanowi przeciwwagę dla mityzacji rzeczywistości. Narrator w poemacie Różyckiego, podobnie jak u Schulza, z zapalem „rzuca się na tematy pozornie błahe, nic nieznaczące”²⁶⁸, a „napięcie emocjonalne narracji nie zależy bynajmniej od jakiejś obiektywnej skali ważności zjawisk”²⁶⁹. Widać to w fascynacji narratora brzydotą, starociami i tandetą, ujmowaną na różne sposoby: księga z modelem człowieka zawierającym ruchome części, którą przegląda Wnuk po przyjeździe do mieszkania Babci,

262 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 10.

263 Tamże, s. 104.

264 Tamże, s. 28.

265 Tamże.

266 Tamże.

267 Tamże.

268 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. XXII.

269 Tamże.

jest uszkodzona; prudnicki strych, który wzrusza Bohatera i stanowi bodziec do wspomnień, to po prostu pełna pajęczyn i kurzu rupieciarnia, gdzie zagnieździło się gniazdo os; zegar, będący dla całej rodziny przedmiotem wielkiej wagi, nie ma dwóch cyfr a potem również nóżki. Narrator *Dwunastu stacji*, podobnie jak Schulzowski, „roztacza przed nami wizję oszałamiająco bogatej «pseudofauny i flory», jaka tworzyć się ma w «starych mieszkaniach, przesyconych emanacjami wielu żywotów i zdarzeń»²⁷⁰, co wpływa na mityzację przestrzeni w poemacie a także budowanie mitologii osobistej bohatera.

W poemacie Różyckiego ma również miejsce – oprócz nawiązań do mitologii – tworzenie mitów współczesnych lub raczej mityzacja opowieści wytworzonych w świadomości zbiorowej. Takimi mitami, zbudowanymi na podobieństwo mitów tradycyjnych, są: wykonywanie i jedzenie pierogów, wyprawa Wnuka i kuzyna dużym fiatem z Prudnika do Moszczanki oraz cała misja Wnuka. Jednakże najbarwniejszym przykładem mitu współczesnego jest wielka opolska kałuża, słynąca z dużych rozmiarów i głębokości, które dają pijanym Bohaterowi i jego koledze okazję do przeżycia nieprawdopodobnych przygód:

(...) pomimo trudności znaleźli czas,
żeby się popluskać w Kurwamacu, a kolega nawet
w niej czterokrotnie nurkował, pobijając rekord osiedlowej drużyny
i wyłowił parasol, maszynę do szycia marki Singer
oraz Franciszka Smuchę, zaginionego przed miesiącem dzielnicowego (...)²⁷¹.

„Kurwamacia” stanowi mit całej lokalnej społeczności i łączyć ją można z pozostałymi próbami mityzowania Opola, budzącego zazwyczaj nienawiść czy niechęć. Poetycki opis jego zakamarków, rozpoczęty ironicznie pompatyczną inwokacją, stworzony przez narratora został przy użyciu licznych epitetów i efektu animizacji. Miasto opisano niczym w duchu realistycznym, jako żyjący organizm, którego układem trawiennym i wydalniczym stał się dworzec autobusowy²⁷². Ten przypadek zabiegu mityzacji pokazuje na czym polega mit współczesny: powstaje z bieżącej materii, często niedoskonałej, i nie zawsze gloryfikuje, odpowiada natomiast na aktualne potrzeby. W tym przypadku jest to chęć ucieczki, pozwalająca oswoić teraźniejszość.

Kolejnym, ważnym składnikiem mityzowania rzeczywistości *Dwunastu stacji* jest

270 Tamże, s. LXVIII.

271 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 64.

272 Por. Tamże, s. 70.

animalizacja człowieka, przedstawianie go niekiedy w postaci zwierzęcej – tak, jak w przypadku prudnickiej rodziny, gdzie

Wprawne oko mogło z łatwością wychwycić liczne podobieństwa
biegających tu stadami dzieci do niektórych zwierząt domowych:
kurze spojrzenie czy indycza grdyka nie były wyjątkiem.
Także pośród starszych zdarzały się twarze zupełnie królicze,
poważne wady w wymowie będące wyraźnym gulgotaniem
czy kozim lub gęsim akcentem²⁷³.

Dzięki temu zabiegowi trudno „określić granice między jawą a snem, tym, co wyobrażone, a tym, co rzeczywiste, mitologicznym «znakiem» a zdarzeniem realnym”²⁷⁴. Ujawnia się to również w języku – narrator używa do określenia stworów, istniejących w dziecięcej fantazji, niespotykanych, dziwnie brzmiących nazw, jak „didko”, „ślepa ciućma”, „obrzypała”. Ten zabieg słowotwórczy podkreśla, przez dziwność świata *Dwunastu stacji*, jego wyobcowanie oraz oddzielenie mitycznej krainy od rzeczywistości. Warto również zauważyć, iż zamienianie ludzi w zwierzęta, a także ożywianie zmarłych, występujące u Różyckiego, są typowymi „mitologicznymi stereotypami fabularnymi”²⁷⁵, czyli schematami pojawiającymi się w tekstach literackich, gdzie dokonuje się mityzacja świata przedstawionego. Zaprezentowane stereotypy fabularne można odnaleźć również u Schulza²⁷⁶ – narrator *Dwunastu stacji* dokonuje ich reinterpretacji, adaptacji do rodzimych warunków.

Jak już wspomniałam, *Dwanaście stacji* to – podobnie jak opowiadania Schulza – tekst o przełomie. Mityczną aurą zostało otoczone zarówno odchodzące stare, jak i nadchodzące – nowe. Dawny świat przemija wraz z ludźmi którzy go tworzyli – Babcią, panem Antonowem, ciocią Malwinką, wraz z ich maszynami oraz ogródkami, wraz z tradycjami i zwyczajami. Nowy świat to inwazja tandety, globalizacja, wszystko, czego starsi się boją i czego nie rozumieją: skomplikowane wynalazki, amerykańskie lub chińskie produkcje filmowe, seriale z Wenezueli czy wreszcie supermarkety. Dla Babci nowy świat wiąże się ze wszystkim co złe: „zginął wszelki szacunek oraz radość życia,/ zniszczona była rodzina, miłość i religia, skromność i prawda,/ a wódka i pieniądz

273 Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 83.

274 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXVIII.

275 Por. Tamże, s. LXXXI.

276 Por. Tamże.

stanowiły prawo²⁷⁷. Babcia w nadchodzącym „nowym” wyraźnie przeczuwa zbliżającą się katastrofę, ponaglącą do misji i wyjazdu, choć nie do końca jasne jest, jak się ona przejawia:

(...) Ruszać natomiast
był już czas najświętszy, mówiły o tym wszelkie znaki na ziemi
jako i w telewizji. To, co widziała Babcia ostatnimi czasy
w sejmie i w dzienniku, najczarniejsze rodziło przypuszczenia.²⁷⁸

Nadchodzącym zmianom towarzyszy także upadek obyczajów: oto w ogródku Babci znaleźć można damskie majtki, które spadły z górnych okien nowych lokatorek kamienicy i jest zupełnie jasne, że: „Te majtki w ogrodzie były aż nadto widowym przykładem/ upadku cywilizacji, jak i owa dżungla porastająca powoli/ wszystkie grządki²⁷⁹. Niestety – złe przeczucia Babci okażą się słuszne. W finale opowieści rzeczywiście nadchodzi zagłada: podczas gdy cała rodzina wraz z Wnukiem jedzie pociągiem na Kresy, dawną działkę Babci równa z ziemią potężna armia spychaczy i koparek, zaś do ogródka i kamienicy wdzierają się „żule”, którzy niszczą, grabią, wyjadają i wypijają zapasy. Do miejsc świętych, oswojonych, choć może nie idealnych, wkracza prawdziwe profanum, to nic innego jak Apokalipsa, na szczęście tylko świata materialnego, gdyż duchowy udało się uratować – jedzie on niczym w Arce Przymierza bezpiecznie do Glinian, by tam się odrodzić.

Jednym z ważniejszych elementów mitu wymienianym przez Eliadego jest czas, który ma charakter cykliczny, nieliniowy. U Różyckiego granice między wyobrażonym a rzeczywistym, między czasem linearnym a kolistym zacierają się najbardziej w dwóch ostatnich stacjach poematu: równolegle z wyprawą na Kresy następuje Apokalipsa – zagłada idealizowanego świata. Wydarzenia te zostały pokazane w sposób bardzo plastyczny głównie dzięki szczegółowemu obrazowaniu skupionemu na detalach. Osobiste przedmioty działkowiczów ginące pod gąsienicami koparek²⁸⁰ przywodzą na myśl masowe groby odkrywane w Katyniu. Natomiast do II wojny światowej analogią może być pokazanie mrówczej armii ruszającej do heroicznej walki z potężnymi buldożerami, wobec których owady nie mają żadnych szans. Narrator ukazuje tragedię niszczenia świata w

277 Tamże, s. 21.

278 Tamże, s. 40.

279 Tamże, s. 46.

280 Por. Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, dz. cyt., s. 126-127.

wymiarze indywidualnym, nie masowym, wzmacniając jeszcze przekaz personifikacją przyrody, niszczonej przez maszyny („mięso roślin”, „rana ziemi”²⁸¹). W ostatecznym rozrachunku czas zatacza koło, podobnie jak podczas opowiadania mitu – przeżycia wojenne Babci, przywołane na początku i na końcu poematu²⁸², powracają jako rzeczywistość wraz z zagładą działki. Zaraz też zagłada dociera i do kamienicy – wygłodniali żule plądrują mieszkania Babci i pana Antonowa²⁸³. Jednocześnie jednak ze zwykłej podróży pociągiem wyprawa Wnuka oraz jego rodziny staje się podążaniem do Ziemi Obiecanej, tej, o której dziadek mówił: „To tutaj, tu będziemy teraz mieszkać, dalej nie jedziemy”²⁸⁴. W tym sensie przestrzeń *Dwunastu stacji*, podobnie do przestrzeni Schulzowskiej, „ma charakter «przestrzeni mitycznej» (...), jest tedy raczej funkcją psychiki niż neutralną siatką współrzędnych, w której lokalizuje się przedmioty i zajścia”²⁸⁵.

Jak widać z powyższej analizy, narrator *Dwunastu stacji* Tomasza Różyckiego jest obdarzony dużą mocą, to on decyduje o warstwie języka oraz mityzuje rzeczywistość świata przedstawionego w poemacie. Obdarzony wiedzą znacznie przewyższającą Bohatera „mówi jakby tysiącem głosów, przejmuje i porywa, a zarazem to, co opisuje, przenosi z dziedziny jednorazowości i przemijalności w sferę wiecznego bytu, los osobisty podnosi do rangi losu”²⁸⁶ – w tym wypadku, losu zbiorowości przesiedleńców.

281 Por. Tamże, s. 127.

282 Por. Tamże, s. 20-22 i 114.

283 Tamże, s. 129.

284 Tamże, s. 140.

285 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, dz. cyt., s. LI.

286 Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 398.

Rozdział IV Mityzacja w prozie Andrzeja Stasiuka

Zarówno *Opowieści galicyjskie* jak i *Dukla* to zbiory opowiadań – każdy tom składa się z kilkunastu krótkich form, najdłuższe zaś to *Dukla* (80 stron). Oba tomy mają ze sobą wiele wspólnego, choć i wiele je różni.

Jednak język, jakim mówi Stasiuk, jest poetycki, pełen metafor, porównań i malowniczych opisów. W języku tym przede wszystkim (choć nie tylko) odbywa się mityzacja rzeczywistości. Krótkie formy, w jakich Stasiuk opisuje świat, z jednej strony dzielą całość na fragmenty, na pewne wycinki, odzwierciedlając osobność kolejnych historii czy refleksji, a z drugiej strony, poprzez zestawienie ich razem, tworzy się między nimi domyślny związek. Tak też wiele utworów dotyczy pozornie różnych tematów, nie ma pomiędzy nimi zależności, dopiero w zbiorze okazuje się, że opisują jakąś jedną całość. Nie wszystkie opowiadania są tak skonstruowane, by mogły funkcjonować samodzielnie. Część z nich wiąże związki przyczynowo-skutkowe, to jakby kolejne odcinki tej samej historii, choć jednocześnie oddzielne całości. Nie nazwiemy jednak tego powieścią ani nowelą – nie tylko ze względu na małą ilość wątków, ale też z powodu zbyt słabego związku przyczynowo-skutkowego między poszczególnymi utworami w każdym tomie.

Opowieści galicyjskie przybliżają życie mieszkańców górskiej wioski: a to traktorzysta Józka, który wszędzie porusza się swoim traktorem i gdzie akurat poczuje senność – tam śpi; a to Lewandowskiego, który mieszka sam w dużym domu a wieczorami pije i ogląda filmy pornograficzne; a to biednej babki, której piorun pali dom i cały dobytek, choć i tak nie ma go za wiele. Wszystkie te pozornie banalne i nieciekawe historie mają miejsce w byłym PGR-ze, co jest o tyle istotne, że panuje tam duża bieda, naturalny krajobraz zdegradowany został przez niszczące pozostałości Państwowych Gospodarstw Rolnych oraz kiczowate wytwory wczesnej rzeczywistości pokomunistycznej – ludzie próbują się odnaleźć w nowym świecie, który po upadku starego nadchodzi bardzo powoli. Wywołuje to niepokój, niepewność i poczucie beznadziei, a bohaterowie głównie szukają zapomnienia w alkoholu, który jednak nie jest jedynym punktem wspólnym dla tych opowiadań – są nimi także sami bohaterowie. Głównym wątkiem *Opowieści...* jest historia Kościejnego, który zabija w barze, na oczach niemal całej wsi, kochanka swojej żony, Semena. Trafia za to do więzienia a po kilku latach wychodzi na przepustkę za dobre sprawowanie. Przyjeżdża do rodzinnej wioski i pije w barze przez 3 dni. Ostatniej nocy

wraca przez las i zamarza w śniegu. To jednak nie koniec jego historii – Kościejny jako duch ukazuje się miejscowemu sierżantowi – wszystko odbywa się zupełnie normalnie, jakby żył, wygląda naturalnie, rozmawia swobodnie. Próbował odwiedzić księdza, ale ten go nie widział. Kościejny od tej pory żyje życiem mieszkańców wioski, czasem zagląda im do okien, czasem posiedzi w kuchni przy wódce czy poogląda z nimi telewizję. Przy tej okazji stał się świadkiem morderstwa i może poświadczyć niewinność skazanego. Zawarł więc układ z sierżantem – dostarczy dowodów w tej sprawie, jeśli policjant zbierze mieszkańców wioski na uroczystej mszy za duszę Kościejnego. Policjant chwytą się podstępny by zwabić do kościoła jak najwięcej osób – wywołuje ich z baru groźbą aresztowania – misja zostaje więc spełniona, a frekwencja zadowala ducha i zadziwia nawet księdza.

Fabula jest raczej uboga w wydarzenia i zwroty akcji – narrator skupia się raczej na charakterach, sposobie życia czy raczej spędzania czasu.

wspólnym mianownikiem tomu *Dukla* jest leżące w górach miasteczko. Raz jest ono miejscem zdarzeń, raz hasłem wywoławczym dla wspomnień i refleksji, a raz bohaterem impresji. Jak to w małym miasteczku, niewiele się tu dzieje, może nawet jeszcze mniej niż w *Opowieściach galicyjskich*. Nie dochodzi do tak dramatycznych wydarzeń, jak morderstwa, pijatyki, bójki, a przynajmniej nie dowiadujemy się o nich. To ciche i niepozorne miejsce, dla którego huczny wydarzeniem jest pogrzeb miejscowego strażaka. Dowiadujemy się o tym od odwiedzającego miasto wędrowca, przechadzającego się niespiesznie po okolicy i przyglądającego się z boku. Ogląda on rzeźby w kościele, kontempluje światło, widzi dużo szczegółów zarówno zabytków, jak i mało znaczących przedmiotów na podwórkach, czy tandetnych towarach na bazarku. Kolejne miejsca, po których przechadza się bohater, wywołują w nim rozmaite refleksje, wspomnienia i fantazje, na przykład toaleta przypomina mu o młodzińskiej miłości, przeżytej podczas wakacji, w kościele zaś przeżywa swoiste objawienie, kiedy rzeźba pochowanej tu Amalii Mniszchowej ożywa. Te historie mieszczą się w głównym, najdłuższym opowiadaniu, po nim zaś następuje kilka krótszych, zaledwie jedno-, dwustronicowych impresji o przyrodzie czy mieszkańcach Dukli. Nie prowadzi to do żadnej konkretnej puenty a jednak zamyka się w pewną całość o charakterze oniryczno-wspomnieniowym. Nie akcja jest głównym atrybutem i budulcem *Dukli* lecz słowo i wyobraźnia.

Pod tym względem opowiadania Stasiuka są podobne do prozy Schulza, bo właśnie niezwykle język jest ich główną siłą. Powtarza się również wiele obrazów i motywów oraz zabiegów literackich, zastosowano zatem podobne sposoby mityzacji. Pojawiają się tu

wspomnienia i liczne reminiscencje, czas akcji to raz teraźniejszość, raz daleka przeszłość, młodość i dzieciństwo. Warto wspomnieć także o motywie podróży oraz narratorze pierwszoosobowym.

Natomiast w *Opowieściach galicyjskich* widać nieco dalsze podobieństwo do prozy Schulza – wielokrotnie w języku, w poetyce, w sposobie pisania i doborze tematów. Ale już klimat tej prozy jest inny – panuje w tym świecie niemal wieczna zima, tutejsze środowisko i klimat są surowe i nie nastrojają do wakacyjnego odpoczynku ani przyjemnych wspomnień. Bardzo istotne są natomiast nawiązania biblijne, na których tu bazuje zabieg mityzacji, budowany analogicznie jak u Schulza (i Różyckiego oraz w *Dukli*).

Oba tomy Stasiuka łączy zatem sposób obrazowania, obecność mityzacji i walory językowe. Oba też wywodzą się z tradycji poetyki Schulza.

Rozdział IV

1. Mityzacja w *Opowieściach galicyjskich*

W pierwszej kolejności zajmę się w tym rozdziale analizą przedstawionej przestrzeni oraz jej mityzacji, polegającej często na nawiązaniach do historii biblijnych.

Zbiór *Opowieści galicyjskie* otwiera opowiadanie zatytułowane *Józek*, a historię o nim – nostalgiczne wspomnienie dawnych, dobrych czasów. Józek bowiem był traktorzystą w Państwowym Gospodarstwie Rolnym i traktorem nadal jeździ wszędzie – czy to do pracy przy wyrębie lasu, czy do baru – i nie ma innego środka lokomocji. Jednak traktor jest już dosyć stary, wymaga ciągłych napraw i wymiany części, które Józek umiejętnie podkrada sąsiadom. Niewątpliwie złote czasy ma już za sobą, a owymi złotymi czasami była epoka socjalizmu. Dla miejscowej ludności wiązała się ona z dobrobytem i bezpieczeństwem zorganizowanej i zarządzanej odgórnie struktury czyli PGR-u, w którym pracowali. Tamte czasy Józek wspomina z tęsknotą. Ze względu na swój wiek, dobrze je pamięta: „Ma czterdzieści parę lat, lecz jest stary. Pamięta czasy rajy”²⁸⁷. Podczas gdy do upadku komunizmu w Polsce w dużym stopniu doprowadziły oddolne ruchy społeczne, nie dla wszystkich nowa sytuacja polityczna niosła poprawę warunków życia – miało się to jednak okazać już po przemianach ustrojowych, kiedy możliwe stało się porównanie nowego i minionego. Dla Józka i pewnie wielu jemu podobnych z trudem wywalczona wolność nie okazała się zbyt łaskawa – nie tego potrzebował. Zdecydowanie lepiej było mu w czasach komunizmu, kiedy miał zapewnioną pracę a wraz z nią wysoką pozycję społeczną, kiedy czuł się potrzebny i ważny. Dlatego dawny czas nazywa się tu rajem, choć to jedynie interpretacja narratora, jak można się domyślić, wynikająca z pochwalnego tonu zasłyszanej opowieści Józka. I wcale nie musi to być interpretacja ironiczna, mimo że tak brzmi porównanie komunistycznego gospodarstwa do biblijnego rajy, ogrodu, miejsca sielskiego, idealnego i bogatego, w którym zamieszkał pierwszy człowiek – szczęśliwy i nieskalany grzechem. Józek pamięta także powstawanie PGR-u:

Przywieźli go rodzice, gdy miał kilka lat. W zupełnym pustkowiu mógł obejrzeć i zapamiętać stworzenie świata²⁸⁸.

287 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 5.

288 Tamże, s. 6.

Tym razem Stasiuk zbudował nawiązanie nie tylko do biblijnego Genesis, ale do kosmogonii w ogóle. Bohater bowiem był świadkiem budowania zupełnie od początku gospodarstwa, które przez lata stanowiło, a jego pozostałości w dalszym ciągu stanowią, dla niego całe i wyłączone środowisko:

Rzeczywistość PGR-u była kosmosem. Tu się przychodzi na świat, żyje i umiera. Nie ma ośmiu godzin w fabryce, jazdy tramwajem, a potem prywatności w domu. Te same twarze w pracy, te same na błotnistej drodze, która jest promenadą, rynkiem, miejscem schadzek i bójek. Nie przychodzi nikt, czasem ktoś odejdzie²⁸⁹.

Tak właśnie wygląda świat Józka – PGR zapewniał mu oprócz pracy wszystko, czego potrzebował. Józek czuł się integralną częścią tego świata, który stanowił uporządkowaną strukturę, wypełniał całą przestrzeń, organizował pracę, czas wolny, a nawet prywatność, był czymś zamkniętym, odizolowanym od świata zewnętrznego, do tego stopnia, że żaden świat zewnętrzny nie był mieszkańcom PGR potrzebny. Jego swoistym centrum była błotnista droga, mało malownicza przestrzeń pełniąca rozmaite funkcje społeczne i kulturalne. Warto też zwrócić uwagę na to, że przestrzeń kosmosu, jakim był PGR, była także zamknięta w sensie mentalnym i dosłownym także dla i na ludzi z zewnątrz. Tutejsza społeczność również. Podobnie jak w kulturach pierwotnych – o czym pisze Eliade:

Rzeczą znamioną dla społeczeństw tradycyjnych jest rozróżnienie, jakim przeciwstawiają swe zasiedlone terytorium obszarowi nieznanemu i nieokreślonymu, który je otacza: ich okolica to »świat« (ściśle rzecz biorąc »nasz świat«), kosmos; reszta – to już nie kosmos, to coś w rodzaju »zaświata«, obszar obcy, bezładny, zamieszkały przez poczwary, demony, obcych (utożsamianych z demonami i upiorami). (...) Przekonamy się jednak, że jeśli wszelkie terytorium zasiedlone jest kosmosem, to właśnie dlatego, że zostało ono uprzednio poświęcone, dlatego, że w ten czy inny sposób jest dziełem bogów, bądź też pozostaje z łączności z ich światem²⁹⁰.

Wioska wypełniała świat, była wszystkim, poza nią było nieznanne, a przede wszystkim – świeckie, przestrzeń złowroga i niebezpieczna.

Dużą rolę w życiu bohaterów odgrywa miejscowa knajpa. Jest to miejsce spotkań przeważnie męskiego grona, kobiety raczej nie pojawiają się w tym miejscu, wyjątek stanowią barmanki. Wejście do baru w pewnym sensie oznacza przejście w rzeczywistość mityczną. Bohaterowie prowadzą tutaj niekończące się rozmowy, snują niespieszne

289 Tamże, s. 6.

290 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] *Sacrum, mit, historia, dz. cyt.*, s. 60.

opowieści przy alkoholu:

Józek zasiada i po jednej setce całkowicie zamienia się w mowę, która działa na świat na całą rzeczywistość, ba, zadziałała by i na kosmos, niczym woda królewska na metale (...) Kolejnymi kieliszkami Józek uśmierca czas, dokonuje jakiejś zwariowanej sekcji, która obnaża ten wątył szkielecik, na którym rozpinamy wysiłki, osiągnięcia, plany i nadzieje. W tym strumieniu znika i sam Józek, jako granica między tym, co było, i tym, co dopiero będzie²⁹¹.

Przedstawiona scena przypomina opisywaną przez Eliadego sytuację odtwarzania mitu, przypominania go. Następuje wówczas rekonstrukcja czasu świętego, mitycznego. „(...) Mity nie mogą być recytowane byle gdzie i była kiedy, lecz jedynie (...) w obrębie czasu świętego”²⁹². Aspektem ułatwiającym to przeniesienie jest hipnotyczne działanie alkoholu, na które zwracał uwagę Jung: „Używanie alkoholu i narkotyków w celu złagodzenia mechanizmów kontroli i obrony przez wewnętrznym cenzorem i indywidualnym Cieniem stanowi przykład autohipnozy”²⁹³.

W przestrzeni knajpy jest coś paradoksalnego, gdyż łączy ona w sobie kontrast pięknych snów o bogactwie z brutalną brzydotą tego miejsca. Tuż za drzwiami „cienka stróżka wybiega gościom na spotkanie z ciemności kibla. Jedni przystępują przez nią obojętnie, inni znaczą ślad do bufetu i ciągną za sobą najstarszą woń człowieczeństwa pomiędzy butelki Napoleona, Cinzano i podrabianej holenderskiej whisky”²⁹⁴.

Zakurzone butelki drogich alkoholi są tu synonimem nieosiągalnych marzeń o lepszym życiu, tym samym knajpa umożliwia przejście do innego lepszego świata. Dla mężczyzn odwiedzających bar, który jest opisany jako „smrodliwy czyściec”, stopniowe upijanie się prowadzi do poznania tajemnicy i sensu istnienia, oraz dążenia do duchowej doskonałości, chociaż „mężczyźni we wspinaczkę ku wyższym bytom tkwią wciąż na stopniu przodków(...)”²⁹⁵.

Ów metaforyczny czyściec istotnie staje się czyścem dla ducha mordercy. Kościejny, który w tym miejscu zabił kochankę swojej żony, po śmierci jako duch znów powraca do knajpy i ukazuje się barmance. Ponieważ jednak ta za bardzo się go boi, Kościejny prosi sierżanta o zebranie całej wsi na mszy za jego duszę. Kluczową rolę w realizacji tego zadania odgrywa właśnie knajpa, gdyż policjant podstępem zwabia pijących

291 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 8.

292 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, dz. cyt., s. 111.

293 Cyt. za: Zenon Wwaldemar Dudek, dz. cyt., s. 19.

294 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 24.

295 Tamże.

tam mężczyźni na wieczorną mszę do kościoła.

Charakterystyczny punkt w przestrzeni wsi stanowił stary kiosk. W czasach komunizmu można było w nim kupić bilety i papierosy. Z czasem stał się symbolem przemian ustrojowych, gospodarczych i mentalnych. Niedługo po nadejściu kapitalizmu starą budę wynajął Włodek i sprowadził do niej najróżniejsze towary, które z wystawy przyciągały wzrok całej wioski. Tak mocno kontrastowały z szarzyzną otaczającej go rzeczywistości, że kobiety aż przystawały, by przyjrzeć się im z bliska. Kiosk był wypełniony głównie produktami zachodnich koncernów o obco, a zarazem tajemniczo brzmiących nazwach, których opakowania zwracały uwagę niespotykaną intensywnością barw:

Kolor biały – Similac Isomil – to czystość, radość, niewinność i wieczna chwała, to barwa szat Chrystusa na górze Tabor, to bisior ze świątyni Salomona. Niebieski – Blue Ocean Deodorant – to kolor Matki Boskiej, firmamentu, i tak jak biel znaczy nieskazitelność. Czerwień – Fort Moka Desert – to kolor Ducha Świętego, która wznieca ogień miłości i zjawia się w postaci ognistych języków, to także kolor Męki Pańskiej, krzyża i tych wszystkich, którzy drogą wiary szli aż po przelanie krwi. Czarny – John Players Stuyvesant – to śmierć, żałoba, smutek i przebłaganie, ale też wzgarda świata, odrzucenie, ciemności, które tylko nadprzyrodzona jasność może rozproszyć. Zieleń – Fa Fresh Cream and Soap – to kolor nadziei, bo szmaragdowa tęcza w Apokalipsie pojawia się na znak miłosierdzia Sądu²⁹⁶.

Jan Błoński komentuje to tak: „Czy to kpiny? Niekoniecznie. Przecież ta symbolika barw wdrażana była przez wieki i jeśli tak została zdegradowana, to nie z winy biedaków, złańcionych cywilizacyjnego eldorado. Nowe Jeruzalem jest już w drodze – dorzuca ironicznie Stasiuk”²⁹⁷.

W ten sposób nazwa zwykłego mydła jawi się jako magiczne zaklęcie, a kolor opakowania nabiera znaczenia symbolicznego. Zaś obecność kiosku we wsi podniesiona została do rangi kolejnego stworzenia świata, jego kolorowa witryna stała się metaforą tęczy, przymierza Boga i ludzi, Arki Noego oraz symbolem upadku komunizmu: „Wody potopu ustępują, ostatni sekretarze zostali zatopieni albo umknęli, zło wygubione, a na niebie wschodzi nowa tęcza, znak pojednania”²⁹⁸. Kiczowate zestawienie produktów codziennego użytku z symboliką biblijną wywodzi się z mityzacji stosowanej bardzo często w reklamach. Jej obrazowanie polega zazwyczaj na hiperbolizacji zalet produktu

296 Tamże, s. 14.

297 Jan Błoński, *Góry, ludzie i upiory. Andrzej Stasiuk: stała niespodzianka*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 283, s. 2-3. [dodatek „Książki”, nr 12 (44)].

298 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 14.

poprzez odwołanie się do schematu cudownej przemiany brzydkiego w piękne, brudnego w czyste etc.

Kolorowa wystawa towarów w kiosku porównana została także do ołtarza, a miniatury znajdują się niemal w każdym domu. Puste opakowania ustawione na regałach i telewizorach konkurują z dawnymi ołtarzami: podobiznami świętych. Stały się nowymi świętościami, nowym *sacrum*: „Jedna Maria, jeden Józef, jeden papież, a naprzeciwko taka ilość, taka różnorodność...”²⁹⁹. Założyciel tego sklepiku w obliczu jego cudowności nie może być kimś zwyczajnym, zostaje nazwany „posłańcem i zwiastunem nowej ogólnoświatowej religii”, a więc prorokiem, kimś świętym. Mówi się o nim także „Ariel wśród Kalibanów” – w *Burzy* Szekspira, przypomnijmy, Ariel uosabia odnowę duchową, natomiast Kaliban jest jego przeciwieństwem, postacią diaboliczną³⁰⁰.

Jak w każdej wspólnocie pierwotnej przestrzeń dzieli się na sakralną i świecką, co opisywał szczegółowo Eliade. Do przestrzeni sakralnej z całą pewnością można zaklasyfikować miejsce, w którym jeszcze niedawno stała cerkiew. Bohater Stasiuka wspomina jak została ona rozebrana i wywieziona do muzeum. Mimo jej materialnej nieobecności pozostał ślad w postaci kilku kamieni, wyschłej trawy, ale przede wszystkim w postaci bryły przestrzeni, jednak: „Miejsca nie można przenieść. Miejsce nie ma wymiarów. Jest punktem i nieuchwytną przestrzenią. Dlatego nie mam pewności, czy rzeczywiście ją zabrano”³⁰¹. A zatem *sacrum* mieści się w duchu, znajduje się w uświęconej przestrzeni, której nie można przenieść. U Stasiuka do dawnej cerkwi, a właściwie śladu po niej, przychodzą prawosławni zza wschodniej granicy i zachowują się tak, jakby faktycznie byli w świątyni. W przestrzeni tej nadal unosi się duch świętości i możliwe jest jego doświadczenie:

Udziałem bohatera staje się doświadczenie *numinosum* (tajemnicza, sakralna moc) w przestrzeni sakralnej, jaka pozostaje po rozebranej i przewiezionej do muzeum cerkwi. »*Numinosum* – jak pisał Jung – jest albo cechą należącą do widzialnego obiektu, albo wpływem niewidzialnej obecności, która powoduje szczególną przemianę świadomości«. Odczucie tej niewidzialnej obecności jest możliwe dzięki wyobraźni i wierze, które, zdaniem Stasiuka, »nie mogą bez siebie istnieć, bo mają wspólną istotę – nie wymagają dowodu«³⁰².

Przeźródło: Praca własna, oparta na cytowanych źródłach.

Przeźródło ta silnie oddziaływała duchowo, co mógł odczuć nawet turysta, przybyły

299 Tamże, s. 16.

300 Por. William Szekspir, *Burza*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 1999.

301 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 35.

302 Dorota Różycka, *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobraźnia w twórczości Andrzeja Stasiuka* [w:] *Literatura polska 1990-2000*, red. Tomasz Cieślak, Krystyna Pietrych, t. 2, Kraków 2002, s. 304.

tu z mapą i aparatem. Kiedy robił zdjęcie i patrzył przez wizjer, czytamy: „to było jak zerkniecie na drugą stronę”³⁰³. To znaczy – na drugą stronę bytu, świata. Cerkiew zatem może być odczytana jako środek świata, styk trzech wymiarów: ziemi, nieba oraz podziemi.

Typowa dla antropologii opozycja chaos-kosmos wyraźnie zaznacza się w opowiadaniach Stasiuka. O ile PGR był kosmosem, przestrzenią uporządkowaną, o tyle wraz z upadkiem komunizmu nastąpił jego rozpad. Bohaterowie Stasiuka mieszkają w brudzie, mroku, na śmietniku, co przywodzi na myśl śmietnik Schulzowski, gdzie mieszkała wariatka Tłuja. Przemysław Czapliński w książce *Wzniosłe tęsknoty* napisał:

[...] atmosfera końca, pustki wyłaniającej się z przyszłości, zapowiedź nieodwracalnej zmiany. Tak w narracji Stasiuka odchodzi w niebyt PRL-owski raj, czas mitycznej niezmienności, trwania pozbawionego perspektyw, pojednania natury z historią, nieświadomej siebie niewinności, ale też czas eldorado, uporządkowanego rytmu lewizn i zapijania się na śmierć. (...)

Koniec czasu rozgrywa się w przestrzeni końca – na pegeerowskim złomowisku opisywanym przez katastroficzne metafory, wśród ruder i walących się domów (...) ³⁰⁴.

Podobieństwo do Schulza (oprócz geograficznego – zarówno Drohobycz jak i miejsce akcji *Opowieści...* leżą w Galicji) polega także na wyrzuceniu czy wyobcowaniu ze świata – mieszkańcy wsi są odizolowani niczym Tłuja.

Do tej sfery kosmosu należy kościół, jako przestrzeń sakralna, która ma zdolność wiecznego oczyszczania:

(...)świątynia, miejsce *par excelance* święte, dom boży, wciąż od nowa uświęca świat, gdyż zarazem przedstawia go i obejmuje. Ostatecznie to właśnie dzięki świątyni świat w całości podlega resanktyfikacji. Bez względu na stopień swej nieczystości świat jest nieustannie oczyszczany przez świętość sanktuariów³⁰⁵.

Ale Józek zdawał się nadużywać możliwości oczyszczające kościoła; wchodził tam, by oczyścić się z grzechów, a zaraz po wyjściu znów do grzechu powracał. Pomiął zatem istotny element katolickiego oczyszczenia: postanowienie poprawy. Narrator ironizuje: „Czy w umyśle Józka nie mogła powstać intuicja, że świątynia jest licencjonowana przez otaczający ją chaos? ustanowiona po to, by on, Józek, mógł raz w

303 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 32.

304 Przemysław Czapliński, *Zamieszkać w Krajobrazie*, [w:] *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 130.

305 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] dz. cyt., s. 83.

tygodniu poddawać się swoistej psychoterapii, zapewniającej spokój duszy?”³⁰⁶

W dalszej części rozdziału chciałabym omówić zagadnienie czasu, które odgrywa ważną rolę w procesie mityzacji. I tak Janek z nostalgią wspomina epokę PRL-u, kiedy we wsi istniało państwowe gospodarstwo. Każda jego opowieść o tym jest swoistym mitem, który związany jest z czasem pradawnym, świętym. Pierwsi ludzie w raju nie odczuwali upływu czasu, żyli w swoistym bezczasie, szczęśliwości i beztrosce. Analogicznie czas biegł w rajskim okresie istnienia PGR-u. Ciągąc dalej tę analogię, po upadku komunizmu, pracownicy PGR-u, byli niczym pierwsi ludzie wygnani z raju – wydziedziczeni. Według narratora ich czas polega głównie na życiu chwilą obecną, przeżywaniu bieżących wydarzeń: „Wydziedziczeni żyją w terażniejszości. Jeżeli posiadają jakąś przeszłość, to jest ona wspomnieniem, czymś równie nieokreślonym, jak przyszłość”³⁰⁷. A zatem Józek oraz inni, którzy tęsknią za minionym czasem, żyją terażniejszością, ponieważ ich przeszłość uległa zniszczeniu, i w związku z tym jej kontury są rozmyte. Lub, jak ujmuje to Czapliński: „tępo wpatrują się w wieczne dziś”³⁰⁸.

Podczas obrzędu nastaje biegnący obok czasu rzeczywistego czas święty: „Wszelkie święto religijne, wszelki czas liturgiczny polega na reaktualizowaniu jakiegoś sakralnego wydarzenia, które dokonało się w przeszłości mitycznej, »na początku«. Religijne uczestniczenie w jakimś święcie zakłada wyjście ze zwykłego trwania czasowego, celem włączenia się w czas mityczny, reaktualizowany przez owo święto”³⁰⁹. Jest to zjawisko obecne podczas mszy w finale *Opowieści Galicyjskich*:

(...) wszyscy na mgnienie oka stali się przejrzysti jak aniołowie, albo jak własne najskrytsze sny, których nigdy nie pamiętali [...], na moment blask skruszył, spopielił ich kości, rozpylił ciała, by zapominali o swoich imionach i kształtach, o swoim bólu i ciężarze, i o czasie, który gnieździ się w żyłach i podobny jest do gorącego piasku albo ołowiu, i nigdy, ale to nigdy, nie pozwala zaznać odpoczynku³¹⁰.

Można odnieść wrażenie, że w przytoczonym fragmencie wszyscy obecni w kościele znaleźli się w innym wymiarze czasu. Nie wiadomo ile to trwało, ponieważ: „[...] żaden zegar nie zmierzył tej chwili”³¹¹. Czas biegnący poza rzeczywistym jest niemierzalny, ale da się go doświadczyć. Ponadto w opisanym momencie nastąpiło swego rodzaju przeciwieństwo obecnej w każdej liturgii transsubstancjacji, czyli przeistoczenia chleba i

306 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 11.

307 Tamże, s. 6.

308 Przemysław Czapliński, dz. cyt., s. 130.

309 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] dz. cyt., s. 89.

310 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 96.

311 Tamże.

wina w Ciało i Krew Chrystusa. W tym przypadku wszyscy obecni zdematerializowali się, stali się niewidzialni, za sprawą tajemniczego blasku na krótką chwilę oderwali się od ciężaru własnych ciał. Warto jeszcze zauważyć, że msza za winy Kościejnego może stanowić odniesienie do obrzędu dziadów opisanego przez Mickiewicza³¹².

Przejdźmy teraz do narracji bohaterów nawiązującej do odtwarzania mitów i ważnej dla zagadnienia mityzacji w utworze Andrzeja Stasiuka. Gdy poznajemy kowala Kruka, opowiada on o swojej wyprawie na Śląsk, będącej odniesieniem do wszelkich mitów podróży. Jego nieopanowana gadatliwość powoduje, że zacierają się kontury pomiędzy czasem narracji a czasem akcji. Opis tej podróży jest przetykany swoistymi didaskaliami – wtrętami narratora dotyczącymi przerw w opowiadaniu: „(...) Kowal Kruk wstaje, drepcze do sklepiku i można odzyskać oddech. Gdy wraca, pekaes jest już w Gorlicach, i kowal Kruk bierze swoją wytartą teczką, w której ma kanapki, czystą koszulę na zmianę i wysiada”³¹³. Kruk w swojej narracji nie pomija najdrobniejszych szczegółów, ciągle ucieka w dygresje, a jego opowieść zdaje się nie mieć końca:

Józki, Jaśki, Władki, Jędrki – nic nie umyka spojrzeniu kowala Kruka, a jego umysł nie czyni rozróżnień, jakby tkwił w jakimś pierwotnym czasie, gdy rzeczowniki, czasowniki i przymiotniki były na stałe przywiązane do przedmiotów, zdarzeń i atrybutów, w czasie, gdy język był tylko lustrzanym odbiciem świata i żył w absolutnej z nim zgodzie³¹⁴.

We fragmencie tym widać bezpośrednie nawiązanie do eseju Schulza *Mityzacja rzeczywistości* omawianego we *Wstępie*. Stasiuk podobnie jak i Schulz wskazuje, że pierwotnie słowo było blisko związane ze swoim desygnatem. W przypadku kowala Kruka może to oznaczać, że jego umysł powraca do pierwotnego toku myślenia, typowego dla czasów, z których wywodzi się mit, a – co za tym idzie – opowieść Kruka, jest w jakiś sposób mitem.

Kolejnym elementem zabiegu mityzacji jest ukazanie czasu jako cyklicznego. Kobiety w *Opowieściach galicyjskich* żyją według dziewięciomiesięcznych cykli ciąży, zaś: „Pomiędzy jednym a drugim porodem odbierają porody owiec i niektóre z nich osiągają pewne podobieństwo do zwierząt, jeśli chodzi o liczbę pólógów”³¹⁵. Powtarzalność tych cykli przekłada się na skalę makro, skalę całego życia, uświadamiając sens istnienia człowieka: „Pięcioro dzieci, siedmioro, dziewięcioro, w każdym razie dość, by uwierzyć,

312 Por. Adam Mickiewicz, *Dziady* cz. II, Warszawa 1968.

313 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 18.

314 Tamże, s. 19.

315 Tamże, s. 10.

ze życie to tylko nieskończony łańcuch narodzin i śmierci”³¹⁶. Z drugiej strony mężczyźni muszą się podporządkować rytmowi natury, zwłaszcza pór roku, ponieważ od pogody zależą kolejne etapy prac przy wyrębie lasu. Zostało to pokazane zwłaszcza w opowiadaniu *Miejsce* dotyczącym zabranej do muzeum cerkwi. Bohater odtwarza krok po kroku etapy budowania świątyni: drzewa należało ścinać zimą, gdy łatwiej było je transportować z gór, a fundamenty zbudować wiosną lub latem, gdy ziemia już rozmarzła. Czasowi mężczyzn w wiosce nadają charakter kolisty także miesięczne cykle wypłat pensji lub zasiłku. Wtedy czas dla mężczyzn się zatrzymuje i nabiera charakteru świątecznego, świętego: spędzają go w knajpie, wydając ciężko zarobione pieniądze i odurzając się alkoholem do nieprzytomności. Wtedy też: „Można nareszcie usiąść, pozostawić ciało w spokoju, mięśnie luzują się, podobnie jak język i w końcu umysł, wszystko zmierza ku nieruchomości, do ostatecznej formy odpoczynku”³¹⁷.

Bohaterowie *Opowieści galicyjskich* charakteryzują się szczególną religijnością, która stanowi połączenie katolicyzmu z ludowym myśleniem magiczno-mitycznym. Z jednej strony co niedzielę chodzą do kościoła, z drugiej zaś z kolorowych opakowań po towarach z kiosku tworzą swoiste ołtarze, konkurujące w ich domach ze świętymi obrazami, ciągle się upijają i grzeszą na różne sposoby. Wstydlive fakty zdradza Lewandowski, sam jednak do bezgrzesznych nie należy: donosi sierżantowi na innych obywateli i pasjami ogląda filmy pornograficzne, co tłumaczy wymownym: „Trzeba żyć, chłopie, trzeba żyć...”³¹⁸. W domu Lewandowskiego można odnaleźć starannie urządzony pokój, przechowujący pamiątki po ukochanej kobiecie. Znajduje się tam także ołtarz lub wręcz „totem”.

Pod oknem na tle białej firanki stał telewizor ukoronowany pudełkiem videoodtwarzacza, a na tym wszystkim serwetka, której róg zwisał niczym filuterna grzywka nad zimną mordą ekranu³¹⁹.

Totem to w kulturach tradycyjnych znak, godło oznaczające przynależność klanową lub plemienną, często w postaci słupa z wizerunkiem zwierzęcia (wspólnego przodka)³²⁰. Możliwa jest też interpretacja tego opisu jako obrazu, rzeźby boga w świątyni, bowiem zestaw telewizyjny Lewandowski trzyma w zamkniętym, nieużywanym

316 Tamże.

317 Tamże, s. 27.

318 Tamże, s. 46.

319 Tamże, s. 44.

320 Hasło *Totemizm*, [w:] Alan Barnard i Jonathan Spencer (red.), *Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej*, Warszawa 2012, s. 622-623.

pokoju, a gdy pokazuje go gościowi, nie przestępuje progę, jakby z czcią dla tego miejsca, jakby w obawie przed jego profanacją. Mityzacja więc polega w tym wypadku na ironicznej metaforyzacji i personifikacji telewizora oraz najcenniejszego pokoju. Zestaw telewizyjny przypomina ołtarz, podobiznę bóstwa lub totem, a pokój w tym kontekście staje się świątynią. Ironiczne jest zaś: zwrócenie uwagi poprzez szczegółowy opis wnętrza na kicz staromodnego wyposażenia oraz przesadne wywyższenie, uświęcenie zestawu telewizyjnego i pokoju. W tym pokoju również inaczej płynie czas: „Czas (...) wygasa, erozja minut i lat ma smak wilgoci i butwienia – rzeczy podstawowych, smak końca i początku”³²¹.

Stasiuk bawi się mityzacją, wywodząc rodowód mieszkańców wsi od postaci biblijnych. Nazywa ich potomkami drugiego syna Noego. Najprawdopodobniej chodzi tu o Chama, od którego wedle tradycji pochodzą chłopi, ludzie, poniżeni, skazani za występki Chama na pracę na rzecz innych³²². W innym miejscu nazywa ich nowym plemieniem, „ludem, do którego nie dotarła ani żadna dobra nowina, ani żadem Paweł apostoł”³²³, co stanowi wyjaśnienie wszechobecności i powszedniości grzechu.

Kilkakrotnie odnaleźć można – wprawdzie nie literalne, ale jednak dość wyraźne – porównania do postaci mitycznych lub biblijnych. Janek, który wytrwale pracuje w lesie wożąc drewno swoim ciągnikiem artyleryjskim na gąsienicach, przemieszcza się ciągle z góry na dół i z powrotem i „jak pionowe wahadło będzie powtarzał tę drogę aż do wieczora i potem następnego i następnego dnia (...)”³²⁴. Powtarzalność tej pracy powoduje, że zdaje się ona nie mieć sensu ani końca, i przez to przywołuje na myśl mit Syzyfa nieustannie wtaczającego kamień pod górę. Z drugiej strony Janek jest niczym budowniczy wieży Babel, gdyby wziąć pod uwagę przewiezione przez niego w ciągu całego życia drewno³²⁵. Babka, która w pożarze straciła cały, skromny dobytek, przypomina Hioba i tak jak on, nie wypiera się Boga, stwierdza na koniec: „Pan Bóg jest chłopem”³²⁶. Władek, wprowadzający do wsi cudowną tęczę kolorów na wystawie kiosku, jawi się jako prorok, „zwiastun nowej ogólnoświatowej religii”³²⁷, którą jest zapewne konsumpcjonizm. Z szarzyzny i monotonii krajobrazu wyróżniają się dzięki swojej zaradności dwaj mężczyźni

321 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 44.

322 Por. *Biblia Tysi cłecia...* dz. cyt., Rdz 9,21-27.

323 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 11.

324 Tamże, s. 27.

325 Por. Tamże, s. 28: „(...) górę do nieba można by z drewna tych wszystkich lat ułożyć, drewnianą wieżę Babel, ale Jankowi grzech pychy jest obcy”.

326 Tamże, s. 58.

327 Por. Tamże, s. 16: „Czterdzieści lat oczekiwania, hibernacji w stanie nędzy, by w dwa lata przepoczwarzyć się w posłańca i zwiastuna nowej ogólnoświatowej religii, która zniesie przeciwieństwa, unieważni spory i ukonkretni pragnienia”.

– Janek i Edek, obaj jeżdżący do pracy za granicę. Po powrocie wyglądają zupełnie inaczej na tle innych mieszkańców – w nowych, jasnych, czystych ubraniach i białych adidasach niemal świecą, promienieją niczym młodzi bogowie, budząc powszechny podziw. Edek w swoim kolorowym stroju „opromienia towarzystwo przy stoliku. Podobny jest do ognistego anioła i, gdy wybiera sobie miejsce i siada, mężczyźni odsuwają się – może z szacunku a może z obawy przed jasnością, która obnaża pospolitość i nędzę ich strojów”³²⁸. Natomiast Janek po powrocie ze Szwecji imponuje wszystkim szokującym wyznaniem, że teraz do lasu chodzi najwyżej na wycieczki, nie zaś do pracy.

Poza opisanymi powyżej zabiegami mityzującymi jest w *Opowieściach galicyjskich* także poetycki język pełen środków stylistycznych:

– metafor („...i powróciliśmy do naszego stołu, do żółtej ceraty w czerwone kwiaty, do hiperrealności kuchni, gdzie życie się nie dawało, ślepiło na nas z kątów kuchni i czekało co będzie dalej”³²⁹)

– porównań („...uderzenia zegara rozchodzą się po plebanii jak kręgi w nieruchomej wodzie (...)”³³⁰)

– personifikacji („z jego nozdrzy snują się sny. Wypełniają pokój, siadają na krzesłach wokół stołu i spierają się o duszę”³³¹)

– animizacji (dom Lewandowskiego to „długie, szarobure cielsko, kanciasta ryba”³³²).

Częste są również kontrastowe zestawienia rzeczy brzydkich, brudnych z eleganckimi lub z ich poetyckim opisem. Stasiuk wskazuje także związki ludzi z naturą oraz zwraca uwagę na pierwotny tok myślenia, pierwotne odruchy czy instynkty (tak jak Kościejny tęskniący za świniobiciem), porównując mieszkańców wsi do społeczności pierwotnej, tradycyjnej. Zabieg ten sugeruje łatwość a nawet intuicyjność tworzenia mitów, bliskość sfery duchowej oraz mistyki. Z mistyką ściśle wiąże się obecność duchów w opisanym tu świecie. Widzi je kilka osób: Zalatywój w lesie, Babka na co dzień, barmanka w knajpie, duchy po prostu latają w powietrzu i żyją obok człowieka. Tak jest w przypadku Kościejnego: powraca on po śmierci do wioski i podgląda jej mieszkańców, patrzy jak jedzą obiad, siedzi razem z nimi przed telewizorem, jest obecny w trakcie pijatyki i staje się świadkiem morderstwa. Jest w tym całkiem ludzki i naturalny. Według

328 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, dz. cyt., s. 49.

329 Tamże, s. 44-5.

330 Tamże, s. 90.

331 Tamże, s. 85.

332 Tamże, s. 41.

Przemysław Czapliński upiór ten usprawiedliwia metafizykę *Opowieści galicyjskich*³³³.

Społeczność pierwotna nieświadoma jest wytwarzania mitów, a zatem i mityzacja w opowiadaniach Stasiuka jest jednopoziomowa – zupełnie inaczej niż u Różyckiego – przebiega jedynie w narracji, żaden z bohaterów poza obserwującym narratorem nie odczuwa tego. Podobnie jak u Schulza oraz Różyckiego czas akcji przypada na moment po przełomie, w tym wypadku ustrojowym, za którym idzie także zmiana obyczajów. Jednak Stasiuk pokazuje, że wiele elementów kultury pierwotnej trwa dalej, a można to zauważyć na przykładzie mityzacji rzeczywistości. Natura ludzka bowiem nie zmienia się, o czym pisał Eliade:

(...) w podświadomości współczesnego człowieka krzewi się nadal mitologia, naszym zdaniem wyższego rzędu duchowego niż jego życie świadome³³⁴.

Stasiuk odkrywa mityczny charakter wspomnień minionej epoki i różne ponadczasowe elementy mityczne (jak kolistość czasu czy podział przestrzeni na sakralną i świecką), ale nie buduje mitu prywatnego.

333 Por. Przemysław Czapliński, dz. cyt. s. 133.

334 Mircea Eliade, *Podstawowe pojęcia. Przedmiot rozważań*, [w:] *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt. s. 29.

Rozdział IV

2. Mityzacja w *Dukli*

Mityzacja w *Dukli* odbywa się tak, jak w poprzednim zbiorze opowiadań Stasiuka, na jednym poziomie – to znaczy z punktu widzenia narratora. Jednak w jej obrębie wyróżnić można – podobnie jak u Różyckiego – dwa poziomy czasowe: wydarzenia bieżące, w czasie teraźniejszym oraz wspomnienia zdarzeń, mających miejsce w przeszłości (zwykle wieku nastoletnim narratora). Pomimo tego, że tylko narrator mityzuje rzeczywistość, nie jest ona obiektywna, jak w przypadku *Dwunastu stacji* (może dlatego, że w *Dwunastu stacjach* występuje narracja trzecioosobowa, zaś tu – pierwszoosobowy narrator ujawniający się). Mityzacja w *Dukli* jest bowiem związana z osobistym punktem widzenia narratora a zarazem i bohatera – odwiedzającego miasteczko wędrowca, opisującego swoje spostrzeżenia i wrażenia. Wiele zatem pojawi się mityzacji związanych z prywatnym życiem bohatera, nawiązujących do mitu osobistego, jaki znajdziemy u Schulza oraz Różyckiego.

Dukla to kolejna, leżąca w Galicji miejscowość po bezimiennej wsi z *Opowieści galicyjskich*, po rodzinnych okolicach Babci z *Dwunastu stacji* (Gliniany, z których pochodziła, leżą obecnie w obwodzie lwowskim) oraz po Drohobyczu Schulza (również obecnie obszar obwodu lwowskiego). Galicja to potoczna nazwa zaboru austriackiego, ze stolicą we Lwowie. Był to wielokulturowy i wielowyznaniowy region, słynący z liberalizmu i uczciwości, zwłaszcza w porównaniu do pozostałych zaborów. Jego symbolem było oblicze cesarza Franciszka Józefa, który zagwarantował Polakom sejm i dwa uniwersytety. Galicja obrosła przez to legendą krainy dobrobytu i swobody, choć nie zawsze miało to pokrycie w rzeczywistości³³⁵. Może dlatego jest tak częstym obiektem mityzacji³³⁶. U Stasiuka stanowi on ucieleśnienie bliżej nieokreślonej tęsknoty, a każda, „najpospolitsza »tęsknota« kryje »nostalgię za rajem«³³⁷.

Bohater do Dukli przyjeżdża już nie pierwszy raz i w przeciągu trwania fabuły powraca do miasteczka jeszcze kilka razy. To co tam odnajduje, nie budzi zachwytu, nie jest zwykle poszukiwanym przez turystów celem – brakuje wiekowych zabytków, cudów techniki a nawet wspaniałej przyrody. Można odnieść wrażenie, że nie ma tu nic

335 Por. Stanisław Grodziski, Michał Koziół, Michał Rożek, *Czy Galicja była oazą szczęśliwości*, rozm. przepr. Andrzej Koziół, [w:] http://www.fortyck.pl/wiesci_inne_134.htm, data dostępu 17.08.2013.

336 Tamże.

337 Mircea Eliade, *Podstawowe pojęcia. Przedmiot rozważań*, [w:] *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 30.

ciekawego, a nawet jeśli jest, to bohater tego nie ogląda i wcale nie szuka. Przyjeżdża do Dukli pochodzić po miasteczku, uchwycić jego atmosferę, poczuć jego czas i czekać. O znaczeniu takich chwil zadumy i beczynności pisał Eliade³³⁸. Bohater wciąż na coś czeka – nic się nie dzieje, szczątkowa akcja zdominowana jest przez długie, poetyckie opisy, próbujące uchwycić metaforyczny sens braku wydarzeń. To wręcz jest celem autora: aby uwrażliwić, zwrócić uwagę na to, co poza wydarzeniami, na to najważniejsze: na czas i sens, na przeniesienie się do przeszłości, w której najważniejszego należy poszukiwać.

Już w pierwszych zdaniach cyklu Dukla wita przyjezdnego bałaganem. Znany to już krajobraz pojawia się i u Schulza i w *Opowieściach galicyjskich*. Widok „syfu i rupieciarni na podwórzach” nie budzi w bohaterze przestachu ani odrazy, przyjmuje go jak zwyczajny element tutejszego krajobrazu. Obdarza go nawet pewnym sentymentem i ciekawością odkrywcy, a także cechami ludzkimi.

(...) Motocykle ze spuszczoneymi łbami przyczajonymi za węglami wychodki, słupy w żałobie opuszczonych drutów, wbity i zapomniany szpadel- to wszystko jest, tkwi na swoich miejscach, lecz żadna z tych rzeczy nie rzuca jeszcze cienia (...) Tak pewnie wyglądał świat tuż przed uruchomieniem: wszystko było przygotowane, przedmioty tkwiły na progu swych przeznaczeń, jak zmarli ze strachu ludzie³³⁹.

Przedmioty nie rzucają jeszcze cieni, ponieważ bohater zastał je pogrążone w mroku, jeszcze przed wschodem słońca. Obraz, który wyłania się z ciemności – to metafora początku albo powstania świata, przywodzi na myśl biblijną Genesis (także inne mity kosmogoniczne), kiedy to świat wyłonił się z ciemności. Zarazem autor kojarzy przejście przygotowanych przedmiotów w światło powstającego świata z banalnością fabuły, ponieważ to: „Ciemność albo ślepotą nadają rzeczom sens, gdy umysł musi szukać drogi w mroku i świeci sam sobie”³⁴⁰. Stasiuk próbuje zobrazować sens i ideę, nie pokazując ich dosłownie, każąc szukać ich w ciemności, intuicyjnie. Jednocześnie odwołuje się do pryncypów – powstania świata, sugeruje podróż do zakamarków własnej pamięci i własnych wspomnień, ucieczkę z teraźniejszości. Odzwierciedla się to w dwóch planach czasowych: opisywany na bieżąco czas narracji – kilka dni końca dwudziestego wieku, z których ściśle określić można tylko czas przyjazdu papieża Jana Pawła II do Dukli w 1997

338 Por. Mircea Eliade, *Podstawowe pojęcia...* dz. cyt., s.31-32: „Wszystko to znajduje się oczywiście [tj. mity współczesne] – jak bardzo zeświecczone, zdegradowane i zamaskowane! – w potoku półświadomości najbardziej przyziemnych istnień: w rojeniach, w zadumach, w igraszkach obrazów podczas »pustych chwil« świadomości (na ulicy, w metro itp.) w różnego rodzaju rozrywkach i zabawach. Tyle tylko – powtórzmy – że skarb ów spoczywa tam »zlaicyzowany« i »uwspółcześniony«”.

339 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 7.

340 Tamże.

roku oraz czas odtwarzanych wspomnień z dzieciństwa i młodości, sprzed 20, może 30 lat. Mityzacja rzeczywistości teraźniejszej odnosi się do poszukiwania sensu, głęboko ukrytej tajemnicy bytu, natomiast mityzacja przeszłości służy poszukiwaniu głębi psychicznej narratora.

Temat podróży został w *Dukli* przedstawiony wielopoziomowo: w sensie oczywistym, jako specyficzny sposób poznawania miejsc (w stylu nieśpiesznego przychodnia), w sensie metaforycznym: podróży po pamięci i czasie oraz podróży do źródeł idei. Do tych ostatnich prowadzą bohatera małe odkrycia językowe. Odwiedzane przed Duklą miejscowości stają się jedynie „nazwami w roztworze czystej idei”³⁴¹ i rodzą refleksję dotyczącą ich pochodzenia: „Kombornia. Skąd biorą się te nazwy? Jak wiele czasu minęło od chwili, gdy miały jakikolwiek sens?”³⁴² Podobny wątek odnaleźć można w omawianej już myśli Brunona Schulza. Stasiuk zastanawiając się nad związkami nazw z przedmiotami zakłada, że dawniej te nazwy dążyły do odzwierciedlenia rzeczy, które nazywają, miały sens w bliżej nieokreślonej epoce mitycznej i z czasem go utraciły:

(...) gdy jakimś sposobem nakazy praktyki [praktyki życiowej – przyp. Z.W.] zwalniają swe rygory(...), słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę do praojczyzny słownej nazywamy poezją³⁴³.

Co prawda Dukla jest kolejnym punktem w trasie bohatera, ale to małe miasteczko znajduje się w centrum świata, nie porównuje się go do reszty kraju, a więc nie musi z niczym konkurować, nie podważa się jego rangi. Dukla jest nie tylko środkiem, lecz także i źródłem wszelkich wydarzeń:

Wypija się piwo w Granicznej, wychodzi na środek Rynku i wyobraźnia puchnie, jak balon z lekcji fizyki, włożony pod kloz, pompy próżniowej. I wtedy Dukla staje się centrum świata, omfalos uniwersum – rzecz, w której zaczynają się wszystkie rzeczy, rdzeń, na który niszczą się kolejne warstwy ruchomych zdarzeń, nieodwracalne zmienionych w ruchome fikcje...³⁴⁴.

Z jednej strony stanowi pępek świata (omfalos uniwersum), z drugiej zaś leży na końcu świata: „Dziwne miasteczko, z którego już niema dokąd pojechać.” oraz „Dokąd pojechać z Dukli, z Dukli można tylko wracać”³⁴⁵. Jak na pępek świata przystało, mnóstwo

341 Tamże, s. 6.

342 Tamże.

343 Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 366.

344 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 45.

345 Tamże, s. 44.

tu się dzieje: „Ilekcję jestem w Dukli zawsze coś się dzieje: ostatnio było to grudniowe mroźne światło o zmierzchu. Ciemny błękit snuł się w powietrzu”³⁴⁶. Wydaje się, że to światło ma zastąpić fabułę, ponieważ jest motywem wielokrotnie powracającym i szczegółowo przez autora analizowanym. Narrator wyczuwa różne odmiany światła, niczym malarz, tym samym światło u Stasiuka staje się wieloznacznym symbolem Boga, ośnienia, objawienia, ducha, życia. Pod wpływem słońca następuje swoista metamorfoza miasta i ludzi:

Obłoki to zakrywały, to odsłaniały słońce. Ludzie dzięki temu zyskiwali zdwojone istnienie, bo cienie to się zjawiały, to przepadały i każda sylwetka raz po raz objawiała się z plamą czerni u stóp, a zaraz potem całkiem samotnie. (...) Nie tylko ludzie, ale całe miasteczko oddawało się tej nerwowej, lecz w gruncie rzeczy monotonnej metamorfozie. Zdawało się, a potem znów wracało do pojedynczości. Gra znikających cieni objawiała dwoistość światła z taką siłą, że czekałem, aż zniknie Rynek, znikną przysadziste kamieniczki, zniknie dwóch pijanych...³⁴⁷

Przemiana ludzi, której dokonuje niematerialne światło odbywa się właśnie w sferze materialnej, narrator poszukuje też innych materialnych przejawów światła, jakby poszukiwał materialnych śladów nadprzyrodzonego, metafizycznego: udaje się do muzeum, by obejrzeć obraz Lorraina – francuskiego malarza, twórcy i praktyka luminizmu, którego twórczością Stasiuk się fascynuje³⁴⁸, ale znajduje tylko dużą kolekcję broni oraz tandetne dzieła miejscowego artysty: drewniane wypalanki i kompozycje włóczkowe. To nieudane poszukiwanie obrazu Lorraina, a w przenośni – światła, oznacza potrzebę objawienia.

Niematerialności światła przeciwstawia się u Stasiuka przyziemna materialność świata, która ma podobny charakter jak w prozie Schulza. Przyjezdnych Dukła wita bałaganem i przypadkową zbieraniną rupieci na podwórkach. Na jednym z nich jednak śmieci zostały starannie uporządkowane według rodzaju: złom oddzielnie, cegły oddzielnie, drewno oddzielnie: „Tutki i zwitki leżały jedne na drugich w zwięzającym się ku górze stosie tak zgrabnie, że na szczycie znajdował się jeden wieńczący dzieło rulon”³⁴⁹. Narrator konsekwentnie opisuje i wymienia wszystkie kupki posegregowanych odpadów. I doszukuje się w tym swoistego porządku, dzieła, który, rzecz jasna, musi mieć swojego stwórcę. Konkluduje: „Tamten człowiek po prostu próbuje nadać sens swojemu światu”³⁵⁰.

346 Tamże, s. 12.

347 Tamże, s. 16.

348 Por. Andrzej Szwałd, dz. cyt.

349 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 40.

350 Tamże, s. 41.

Buduje zatem swój świat, własny kosmos, a jak pisał Eliade:

(...) wszelkie budowanie czy sporządzanie czegokolwiek ma za wzorzec kosmologię. Stworzenie świata staje się archetypem wszelkiego ludzkiego gestu twórczego, jakakolwiek byłaby jego płaszczyzna odniesienia³⁵¹.

Narrator z upodobaniem także podziwia towar na prowizorycznych bazarkach – wyłożony przez Ukraińców na samochodach przykrytych dywanami. Przypomina w tym starego Jakuba z Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*:

Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania (...).

a także:

(...) porywa nas, zachwyca nas taniłość, lichota, tandetność materiału. (...) To jest nasza miłość (...) do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości (...)³⁵².

Sandauer zaś wyjaśnia, że:

(...) kryje ona [tj. tandeta – przyp. Z.W.] pod swym żebraczym przebraniem ideał, nieosiągalny absolut; (...) przyćmiewa go całkowicie. (...) Ma sens (...) – diaboliczny³⁵³.

Stasiuk także lubuje się w tandecie, w taniłości, dostrzega w nich prawdę, bo w tym wyraża się naturalny, niewymuszony charakter miejsca. Innym razem uboga staroświecka wystawa sklepu „pod dwójką” staje się przyczyną rozważań nad nieuchronnością upływającego czasu i tragizmem starości:

(...)nie starczyło mi odwagi, by wejść do środka i spojrzeć w oczy właścicielowi tego heroicznego interesu. To było tak, jakby świat w tym miejscu przestał płynąć, jakby zastygł, żeby pokazać, czym jest nieruchoma zmiana, czym jest okrucieństwo teraźniejszości (...)³⁵⁴.

Mityzacji podlega również, i kojarzy się z Schulzowskim włóczęgą z opowiadania *Pan*³⁵⁵, spotkany w parku mężczyzna zbierający kapsle. Dzięki nim staje się kimś w

351 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] dz. cyt., s. 72.

352 Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, [w:] tegoż *Sklepy cynamonowe...* dz. cyt., s. 60.

353 Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe...* dz. cyt., s. 24.

354 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 72.

355 Por. Bruno Schulz, *Pan*, [w:] tegoż *Sklepy cynamonowe...* dz. cyt., s. 76.

rodzaju maga a kolorowe kapsle nabierają sensu magicznego, gdy zostają porównane do kawałków amuletu, a każdy z nich jest cenny niczym cud.

Kolejny element mityzacji językowej występuje w opisie olśnienia, iluminacji. Ścisłe wiąże się ono z doświadczeniem materii tak istotnym u Stasiuka. W trakcie przechadzki po mieście bohater trafia do ruin miejskiego szaletu; otaczają go resztki, fragmenty, ślady zniszczenia i dewastacji. Jednocześnie z tą zdegradowaną materią pojawia się światło wpadające przez okno, które tutaj jednak „obumierało”. Bohater w tym momencie odczuwa pierwotny lęk, tak samo, jak człowiek w zderzeniu z wieczną materią uświadamia sobie swoją nietrwałość i przemijalność. A następnie dochodzi do apogeum iluminacji:

W tym zapomnianym i wypełnionym erozją sraczu zobaczyłem materię w ostatecznym upadku i opuszczeniu, po prostu mity i lata weszły w rzeczy i rozsadziły je od środka. To samo co wszędzie i zwykle. Musiałem przeżyć trzydzieści sześć lat i dotrzeć aż tu³⁵⁶.

Bohater z lękiem uświadamia sobie w tej scenie prawdę istnienia. To ironiczne zderzenie wzniosłości egzystencjalnego objawienia z dosłownością materialnego upadku obnaża zarazem tandetę i kruchość życia. Jest jednak tylko wstępem do prawdziwego objawienia, które ma miejsce na samym końcu opowiadania.

Coś dziwnego wydarzyło się w kościele, podczas zetknięcia z rzeźbą mieszkającej w XVIII wieku w Dukli Amalii Mniszchowej. To rzeźba nagrobna, przedstawiająca leżącą na sarkofagu kobietę w zdobnej sukni rzeczywiście znajduje się w dukielskim kościele św. Marii Magdaleny. Bohater jako dorosły kilkakrotnie odwiedzał kościół, by przyjrzeć się marmurowej postaci i nic się nie działo, zwrócił jedynie uwagę na pantofelek, który może przypominać erotyczny fetysz Jakuba, ojca z opowiadań Schulza:

Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na kolana (...) ³⁵⁷.

O ile jednak u Schulza roztkliwiający widok pantofelka Adeli ściągnął starego ojca, pochłoniętego górnolotną przemową, na ziemię, wybił go z rytmu i zdominował swą materialnością, o tyle u Stasiuka było odwrotnie. Bohater, widząc kamienny but, kierował swe myśli raczej ku transcendencji, ku bytowi duchowemu Amalii i ku artystycznym

356 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 48.

357 Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, [w:] tegoż *Sklepy cynamonowe...* dz. cyt., s. 63.

znaczeniom jej podobizny otoczonej lustrami. Spostrzeżenie to poczynił Andrzej Szwałt i dodał: „Wyraża się w tym religijna potrzeba cudu. I cud się zdarza – twórcze pragnienie sprawia, że Amalia siada na swym łożu, a więc »zmartwychwstaje«”³⁵⁸.

Najważniejsze z nią spotkanie odbyło się po wizycie papieża w Dukli; tego samego dnia bohater udał się do kościoła i patrzył w lustra, którymi wyłożona jest kaplica, i wtedy Amalia ożyła. Usiadła, jakby dopiero się obudziła ze snu i najpierw wydawało się to całkiem naturalne. Potem dopiero pojawiły się myśli na temat ożycia, zmartwychwstania, realnej materializacji, a raczej przemianie kamienia w żywe ciało: „Amalia nie była duchem ani upiorem. Była skondensowana obecnością tego, co zawsze było nieobecne. Była obrazem, który cofa się w stronę pierwowzoru, by go przewyższyć”³⁵⁹. Wreszcie też ożywiona kobieta zaczęła budzić pożądanie i bohater nawet do niej podszedł. Wtedy jednak usłyszał szmer i objawienie się skończyło tak samo nagle jak się pojawiło. Nieważne, że objawienie czy zmartwychwstanie trwało tak krótko – ważne, że wreszcie się spełniło, po wielu dniach oczekiwania i niepewności.

Kolejnym ważnym, o ile nie najważniejszym, motywem mityzacji rzeczywistości w *Dukli* są nawiązania do obrzędów inicjacji. To także jeden z elementów wspólnych zbioru opowiadań Stasiuka z prozą Schulza oraz z *Dwunastoma stacjami* Różyckiego. Owe mityzacje dotyczą warstwy wspomnień bohatera, w przeciwieństwie do omówionej powyżej warstwy wydarzeń teraźniejszych z czasem narracji. I właśnie mityzacją czasu przeszłego chciałabym teraz się zająć.

Inicjację w śmierć zapowiada kondukt żałobny, który bohater spotyka zaraz po przyjeździe do miasta, a więc w czasie teraźniejszym.

Otwierający fragment *Dukli* jarmarczno – patetyczny obraz uroczystości pogrzebowej, w której ponoć uczestniczy połowa miasta, a druga obserwuje, kojarzy się raczej z ludowym festynem. Efektowne motywy złotych hełmów i chorągwi pogrzebowych każą przypomnieć prozę Schulza (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*) lub jego grafiki (bałwochwalcze pochody)³⁶⁰.

Jak zauważa Szwałt, kondukt przypomina raczej wesoły pochód, tworzą go mieszkańcy Dukli, wozy strażackie i orkiestra dęta, bicie dzwonów miesza się z muzyką orkiestry i syrenami samochodowymi. Pochód stanowi połączenie świętości i świeckości. Fragment ten kojarzy się z dalszym, który wydarzył się w dzieciństwie i był doświadczeniem

358 Andrzej Szwałt, „*Dukla*” Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem, [w:]

<http://www.szwalst.republika.pl/stasiukr.htm>, data dostępu: 19.08.2013.

359 A. Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 91.

360 Andrzej Szwałt, dz. cyt.

śmierci. Mam na myśli odejście babci bohatera. Po opisie jej paranormalnych zdolności do widzenia duchów następuje kluczowe, szczere wspomnienie z dzieciństwa:

Potem babka umarła. Zbudziłem się w pokoju obok, i ciotki, które przy niej czuwały, powiedziały mi: »Nie masz już babci.« Kochałem ją i było mi smutno³⁶¹.

Wydarzenie to przyjął bohater jednak ze spokojem – miał pewność, że babka nie umarła, że po prostu odeszła do swoich duchów i wróci, jeśli będzie chciała. Prawdziwy strach wywołała w nim dopiero chorągiew żałobna powiewająca na domu, ponieważ klóciła się z przeświadczeniem, że babka żyje. Prawdziwie przełomowym wydarzeniem okazał się zatem nie obrzęd pogrzebu czy chowania do trumny, ani nawet żegnania zmarłej, ale flaga: wymowny symbol „prawdziwie martwej śmierci”[str. 88]. Wtedy właśnie – na widok czarnej chorągwi – bohatera ogarnął „horror pustki, czarna dziura liturgii i bezimienna nieskończoność zapomnienia”³⁶². Dużą rolę w tej inicjacji odegrał płacz: w czasie symbolicznych pożegnań bohater nie płakał, aż do momentu, gdy zobaczył łzy własnego ojca. To moment przejścia ze stanu dziecięcej bez troski w dojrzałość spowodowany przejęciem zachowaniem ojca, będącego dla syna wzorcem, autorytetem i opiekunem.

Przechadzając się po Dukli, bohater przypomina sobie swe młodzińcze wakacje, które spędzał u wujków. Jedną z rzeczy, które zapadły mu w pamięć, a więc musiały być w jakiś sposób znaczące, było pierwsze mocniejsze upicie się alkoholem z kolegami. Można powiedzieć, że w naszej kulturze tego typu zdarzenie stanowi dla chłopaka punkt przełomowy w stawaniu się mężczyzną. W słowach Stasiuka pobrzmiewa pewna nostalgia, która wskazuje na wagę tego wydarzenia, szczególnie, że zaraz po nim nastąpiła kolejna inicjacja.

O wiele istotniejszym etapem przechodzenia w dorosłość wydaje się pierwsze doświadczenie erotyczne bohatera. Podczas tych samych wakacji, kiedy upił się alkoholem, spotkał też swoją pierwszą miłość. Obiektem cichej fascynacji a nawet adoracji była dziewczyna wyróżniająca się z tłumu na wieczornej potańcówce szczupłą figurą, lekkimi ruchami i białą sukienką. Potem spotykał ją jeszcze kilka razy, głównie na potańcówkach, pomiędzy którymi wypełniony czekaniem czas całkowicie dla niego zamierał³⁶³. Pewnego razu spotkał ją na plaży i zwrócił uwagę na ślad jej stopy w mokrym

361 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 87.

362 Tamże, s. 88.

363 Por. Tamże, s. 34: „[Czas] Tracił swoją lekką, przejrzystą postać. Puchł, gęstniał, obezwładniał, czepiał

piasku, wpatrywał się w niego jak w relikwię, zaklinając, by nie zmyły go fale. Bał się jednak podejść w obawie przed zdradzeniem swoich wstydlivych fascynacji. W końcu ktoś zdeptał ślad – dla bohatera oznaczało to zbezczeszczenie świętości. Jednak jej resztki starał zachować, zabierając z tamtego świętego miejsca garść piasku. Po tym wydarzeniu długo nie mógł spotkać dziewczyny, mimo że wielokrotnie w całym ośrodku czasowym jej szukał, wypatrywał, zaklinał: „Odprawiałem swe mroczne obrzędy każdego dnia, lecz na próżno. Byłem pewien, że zniknęła. Gdzieś wyjechała. Mimo to wracałem we wszystkie dawne miejsca. Smutek odurza jeszcze mocniej niż nadzieja”³⁶⁴. Obserwował również jej domek, przed którym na sznurze tuż obok jej sukni suszyły się białe majtki. Ich szczegółowy opis wyraża fetyszystyczną fascynację ujrzaną częścią garderoby:

Wtedy pojąłem, że ona jest wielka, jak cały dzień, całe powietrze i świat i nie ma końca ani początku, otacza mnie ze wszystkich stron, ja jestem w niej, a ten biały skrawek materiału jest tylko znakiem wszechogarniającej obecności, sygnałem dla ślepeca, ustępstwem na rzecz niedoskonałości zmysłów. Poczułem lekki i ciepły dotyk jej brązowej skóry. [...] Zmrużyłem oczy w środku zaśmieconego grajdołu i poddałem się pieszczocie³⁶⁵.

Oczywiście nie ma tu mowy o żadnym realnym spotkaniu – to jedynie wyobraźnia trzynastoletniego chłopca tak silnie oddziaływała pod wpływem pierwszej miłosnej fascynacji. Wieczne tańce, w których brali udział czasowicze oraz miejscowi, umożliwiały bohaterowi kilkugodzinne, bezkarne śledzenie dziewczyny, przypominając powtarzający się rytuał. Był to czas przeznaczony na czczenie świętości – ukochanej, przerwany wreszcie przez komentarz starej kobiety, przyglądającej się zabawie: „Powiedziała »Kurwica« i muzyka na powrót zaczęła się obracać (...)”³⁶⁶. Bohater nie rozumiał znaczenia tego słowa, ale wyczuł w nim coś niepokojącego, co rzuciło inne światło na krystaliczny obraz dziewczyny: „Tańczyła teraz w blasku własnego ciała i w blasku przekleństwa”³⁶⁷. Od tej chwili jego miłość jawiła się jako zakazana, co jednak nie zakończyło uczucia. Pierwsze zetknięcie się z tym obraźliwym określeniem – abstrahując od jego prawdziwości bądź nieprawdziwości – było również swego rodzaju inicjacją – w ciemne oblicze kobiety i miłości.

Punkt kulminacyjny wakacyjnego oczarowania nastąpił – jak zwykle u Stasiuka –

się ciała i moje życie stawało się podobne do marszy pod wiatr. (...) Za to w sobotnie wieczory odzyskiwał swoją właściwą postać”.

364 Tamże, s. 33.

365 Tamże.

366 Tamże, s. 35.

367 Tamże, s. 36.

w upokarzająco nieromantycznym miejscu: w zbiorczej umywalni ośrodka wczasowego. To, że nastąpi ważne wydarzenie, subtelnie zapowiedział narrator dwoma wyznaniem o dwóch inicjacjach, które przeżył również w czasie tych wakacji: wspomnianym już pierwszym upiciu się „do utraty filmu” a także wyznanie o tym, że pierwszy raz w życiu usłyszał strzał z broni³⁶⁸. Trzecia z kolei inicjacja nie została nazwana tak wprost, tylko opowiedziana. Gdy bohater pił z kranu wodę, usłyszał z głębi pomieszczenia, gdzie znajdowały się prysznice, dziewczęcy głos, proszący koleżankę o podanie ręcznika. Trudno powiedzieć, czy bohater wiedział, do kogo ten głos należał, ale wziął ręcznik i podał dziewczynie. Jak można się domyślić, ujrzał swoją ukochaną, nagą pod prysznicem, co było dla niego niczym objawienie:

To, co widziałem, było ledwo zarysem postaci, ciemnym konturem na tle złotego blasku. (...) Pomyślałem, że nareszcie zobaczę jej twarz, lecz widziałem tylko światło, słoneczne strumienie przesączone przez brudną szybę i refleksy rozszczerzone wokół jej głowy³⁶⁹.

Ten fragment jest niemal dosłownym opisem obrazu (może ikony) z wizerunkiem osoby świętej, bohater zobaczył światło, świętość, doznał niemal objawienia. Zwykłemu spotkaniu, które jednak dla bohatera zwykle nie było, nadał Stasiuk wymiar metafizyczny, mistyczny, przedstawił je w aurze cudowności, czym podkreślił rangę zdarzenia i jego przełomowe znacznie dla bohatera. Następnie ukochana odezwała się do chłopaka i dotknęła jego policzka i karku, po czym usłyszeli kroki koleżanki i chłopak uciekł. Potem wszystko było wróciło do normalności, życie toczyło się swoim starym trybem, jakby świat zupełnie nie zauważył tego cudu: kobieta wieszała pranie, po niebie szły chmury. Nie wiadomo, czy to wszystko nie rozegrało się w wyobraźni bohatera i nie było jedynie odzwierciedleniem jego skrytych pragnień, ale niewątpliwie stanowiło moment inicjacji w erotykę i kolejny etap zakochania.

Dalej historia potoczyła się jak zwykle – dziewczyna wyjechała i nastąpiło zamieranie uczucia i nadziei, odbijające się także w zamieraniu lata i kurortu, i dopełnił się „mit klęski erotycznej”, o którym pisze Sandauer w kontekście opowiadań Schulza:

Ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie. Światopogląd ten, który tkwi korzeniami w micie o grzechu pierworodnym, w średniowiecznym ascetyzmie, przede wszystkim zaś w idealizmie Wagnerowskiego chowu, byłby szczytem staroświecczości, gdyby nie to, że Schulz

368 Por. Tamże, s. 43.

369 Tamże, s. 44.

unowocześnia go – przez przestawienie w nim uczuciowych znaków. Ze zdrady swej czystości pierwiastek męski czerpie u niego [tj. u Schulza – przyp. Z. W.] występłą rozkosz. Wskazówki idealistycznych wartości zaczynają tu drgać niepokojąco i zmierzać w odwrotnym niż zazwyczaj kierunku: zło nęci nie mimo – ale właśnie dlatego, że jest złem. Zjawisko to, które w średniowieczu nosiło nazwę satanizmu, figuruje dziś w podręcznikach seksuologii jako masochizm³⁷⁰.

Pod koniec wakacji bohater powrócił jeszcze do miejsca cudownego spotkania, ale przekonał się jedynie o marności materii, choć znów słońce rzucało przez okno jasny blask i odbijało się złotymi refleksami od kafelków. Wyobraził sobie, że mógłby się rozebrać i stać pod prysznicem, jak ona kiedyś, ale przestraszył się, że mógłby „(...)odtworzyć swoim ciałem jej istnienie” (s. 46). Innymi słowy bał się bluźnierstwa przeciw świętości. Miał też wrażenie, że znajduje się w żywym grobie. Dziwaczną mieszaninę religijnych skojarzeń kończy uczucie porażki i niezrozumienia. Bohater usłyszał skarżącą się komuś sprzątaczkę, że niektórzy traktują prysznice jak toalety. To było jak zbezczeszczenie świątyni, tego miejsca przechowującego pamięć o ukochanej i o cudownym objawieniu. Ironiczne zderzenie z brutalną rzeczywistością. Mimo że Eliade twierdzi, że: „świętość świątyni nie podlega żadnemu ziemskiemu skalaniu”³⁷¹ oraz „transcendentalne modele świątyni istnieją istnieniem duchowym, niezniszczalnym, niebiańskim”³⁷².

Mityzacja tej historii oparła się przede wszystkim na uwypukleniu rytualnego, inicjacyjnego charakteru doświadczenia, które w istocie nie było prawdziwym obrzędem przejścia, a jedynie zostało do tej rangi podniesione za pomocą aluzji religijnych.

Oprócz inicjacji w warstwie wspomnieniowej opowiadania warto zwrócić też uwagę na mityzację postaci dziadka. Bohater przypominał sobie opowiadanie o jego chrzcie, hełm strażacki, księgę *Komuna Paryska* – nagrodę za pracę sołtysa, spotkania modlitewne w jego domu, bluzę noszącą w sobie „wszystkie zapachy świata”. Istotne dla dziecka były szczególnie: księga i modlitwy. Księga to trop literacki – znów przypomina motyw z prozy Schulza, upragniony Autentyk – zaniedbany, sponiewierany przedmiot. Wydaje się, że nigdy nie czytana ani szanowana, jej miejscem była drewnitnia, jakby z sugestią jej dalszego losu: spalenia. Nie jest chyba niczym tak ważnym dla chłopca, jak w opowiadaniach Schulza. Natomiast modlitwy, które odmawia razem z kobietami dziadek, składają się w świadomości bohatera z kolejnych, tajemnych apostrof, które wyobrażał sobie dosłownie: „Haczyki były złote, tak samo jak „dom” z modlitwy. (...) „Wieża z kości

370 Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, dz. cyt., s. 20.

371 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] dz. cyt., s. 84.

372 Tamże.

słoniowej” na zawsze pozostała czymś gładkim, smukłym i pociągającym³⁷³. Podczas odmawiania litanii widział łzy w oczach dziadka i znów – jak w płaczącym ojcu – ujrzał mężczyznę słabego, wzruszonego, niemęskiego. Mimo to dziadek wydaje się wzorcem mędrca, nosi w sobie tajemnicę i sprzeczność: męskość i delikatność. Chłopiec nie był jednak przekonany, że ma kontakt z *sacrum*; kiedy to wspomina wydaje się, że samo to wspomnienie jest czymś świętym – jest poszukiwaniem własnych źródeł, prahistorii, która u trzydziestokilkuletniego bohatera-narratora powoli się zaciera i pozostają tylko fragmenty większej całości – mitu.

Czas w *Dukli* jest o tyle ważny, że ściśle związany z pamięcią – to znaczy ma na celu dotarcie do pierwotnych znaczeń. Czas Duklan jakby się marnował, nie był potrzebny, mieszkańcy nie wiedzą co z nim zrobić, jakby mieli go za dużo: „Dziesiątki, setki, na całej trasie tysiące ciał i dusz próbowało każde na swój sposób uporać się dniem. Siedzieli dookoła stołów, pieców i telewizorów. Ich głowy były zaludnione tymi wszystkimi, których kiedykolwiek znali albo pamiętali³⁷⁴. Czas przedstawiony w tym tomie prozy raczej nie jest kolisty, jedynie w perspektywie prywatnej bohatera, który wspominał swoje trwanie od święta do święta – czyli od i do spotkania ukochanej, wtedy następował czas święty, a pomiędzy – zamierał. Koncepcja czasu Stasiuka zarysowała się już w *Białym kuku* i rozwinęła w *Dukli*, co zauważa Przemysław Czapliński:

Istotą tej koncepcji wydaje się sprzeczne doznanie czasu jako dawcy i pozeracza sensu, jako zewnętrznej względem człowieka siły i zarazem jako najbardziej wewnętrznej zawartości każdego istnienia, a wreszcie jako niepowstrzymanej przemiany i równocześnie jako wiecznego powtórzenia. Właśnie to powtórzenie okazuje się największą pułapką, którą czas zastawia na nostalgika. Tęsknota do dawnych dni jest tęsknotą za powtórzeniem, ale świadomość podpowiada, że powtarzający się czas jest więzieniem: »[...] zaczął się następny dzień, a żadna zmiana nie następowała, jakby czas był złudzeniem, a nie wybawieniem, jakbyśmy już na zawsze mieli pozostać w naszych ciałach, tak raptem ciężkich i nieporęcznych« [*Biały kruk* s. 167]³⁷⁵.

Stasiuk miesza w *Dukli* czas przeszły z teraźniejszym, podobnie jak mieszają się one w pamięci – odzwierciedla to narracja i przemieszanie różnych czasów akcji – współczesnego, młodości i dzieciństwa. We wspomnieniach młodości i dzieciństwa przejawia się tęsknota za przeszłością, czasem idealnym, niezgłębionym i tajemniczym.

Pisarz w celu mityzacji posługuje się najczęściej – tak jak w *Opowieściach*

373 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, dz. cyt., s. 64.

374 Tamże, s. 8.

375 Przemysław Czapliński, *Wyprawa po wzniosłość*, [w:] *Wzniosłe tęsknoty...* dz. cyt., s. 85.

galicyjskich – metaforą, hiperbolą, porównaniem i wyliczeniami. A poza tym często znaleźć można animizacje personifikacje przedmiotów martwych. Pojawiają się też symbole – najważniejszy z nich to światło. Wiele stosuje Stasiuk aluzji literackich, nie zawsze bardzo wyrazistych, przeważnie do *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* Schulza, którego – jak wspominałam we wstępie mojej pracy – uważa za „największego pisarza języka polskiego”³⁷⁶. Paradoksalnie efekt stylizacji zbudowany został również przez kolokwializmy i wulgaryzmy, które rzadko ale jednak występują u Stasiuka, podkreślając dobitność wyrażeń. Często stosuje też groteskę, łącząc przyziemność, brzydotę, bród świata materialnego z wzniosłymi ideami i wyobrażeniami.

Autor buduje w *Dukli* mitologię prywatną. Obecność dziadka i babci w pamięci bohatera przywodzi na myśl podobieństwo do Różyckiego, ale inaczej niż u Schulza zapatrzonemu w ojca, brak jest jednak rodziców we wspomnieniach. Szczątkowa akcja utworu kieruje uwagę ku tematowi, których nie da się opowiedzieć za pomocą wydarzeń, konieczny jest do tego opis, pogłębiona refleksja, sięgnięcie do zakamarków pamięci. Mityzacja teraźniejszości ma na celu dotarcie do głęboko ukrytej tajemnicy bytu, zaś mityzacja przeszłości odkrywa głębię psychiczną bohatera.

376 Andrzej Szwał, dz. cyt.

Zakończenie

Zabiegi mityzacji rzeczywistości omówione w dziełach Tomasza Różyckiego i Andrzeja Stasiuka mają wiele punktów wspólnych, ale i sporo je różni. W *Dwunastu stacjach* mityzacja stanowi kluczowy element poetyki, przenika cały utwór i stworzona została głównie przez rozbudowane hiperbole. W *Opowieściach galicyjskich* oraz *Dukli* jest już inaczej – pojawia się w pewnych motywach, nie wypełnia zaś całego świata przedstawionego. Tworzą ją przede wszystkim metafory oraz porównania. U Różyckiego dominują aluzje mitologiczne i biblijne, znaczące są też odniesienia do mitów narodowych i mitologii prywatnej. U Stasiuka natomiast najczęściej pojawia się odwołanie do motywów biblijnych (*Opowieści galicyjskie*) oraz do motywów z prozy Brunona Schulza (*Dukla*), a także mitologii greckiej, mitów osobistych autora.

O ile w poemacie Różyckiego ważne miejsce zajmuje mit narodowy przywołany zwykle w aluzjach do *Pana Tadeusza*, to u Stasiuka jego miejsce zajmuje mit małego miasteczka (o proveniencji Schulzowskiej). Wspólnym elementem jest dla obu autorów mit raju i raju utraconego, u pierwszego autora przejawiający się w motywie ojczyzny, arkadii kresowej (również utraconej), a u drugiego autora – we wspomnieniach PGR-u (*Opowieści galicyjskie*). W *Dukli* ten mit nie jest związany z jakimś konkretnym miejscem, a raczej z pamięcią – ona przechowuje obraz Arkadii, w tym wypadku – dzieciństwa.

Różycki stworzył dzieło przesycone humorem, ironia pojawia się tu bardzo często zarówno w językowych sformułowaniach jak i w budowanych obrazach i spostrzeżeniach, zaś opowiadania Stasiuka mają jedynie podszycie ironiczne, a bardziej groteskowe, a całość należy traktować raczej na poważnie. U Różyckiego humor jest kolejnym elementem składowym mityzacji, Stasiuk z kolei drobnymi groteskowymi wtrętami podważa dosłowność fabuły.

U obu autorów nawiązaniem mitologicznym jest specyficzna konstrukcja przestrzeni oraz czasu. Jeśli nie w całości, to przynajmniej częściowo, mają one charakter mityczny, typowy dla społeczeństw tradycyjnych o których pisał Eliade. Przestrzeń dzieli się zwykle na świętą i świecką, podobnie jak i czas, który ponadto jest też cykliczny. W pewnym sensie zarówno Stasiuk jak i Różycki sygnalizują tym, że myślenie magiczne jest obecne w naszym współczesnym świecie. Udowadniają też, że mity nadal funkcjonują i są tworzone.

Obaj autorzy w swoich utworach podejmują krytykę otaczającego nas świata. Nie

jest to jednak bezwzględna negacja, to raczej poczucie wyobcowania poprzedzone chłodną analizą. Lekarstwem na to jest odnalezienie w sobie wewnętrznego mitu, świata wyobraźni, wspomnień, fantazji, stanowiącego alternatywę dla przykrej rzeczywistości. A zatem celem ucieczki od świata jest mitologia prywatna, skrywająca tajemnicę mitycznego czasu. W mitologii prywatnej szukać pierwotnego sensu, czyli swojej tożsamości, ducha, swojej historii.

Dzieła Różyckiego i Stasiuka są głęboko przeniknięte mityzacją, będącą ważnym elementem strategii narracyjnej, podczas gdy w utworach omówionych w Rozdziale II występuje ona zdecydowanie rzadziej, zwykle jako jeden z tropów literackich. Najwięcej miejsca temu zabiegowi poświęcił Jacek Dehnel w *Lali*, obrazując proces stopniowej utraty świadomości babci. Oprócz Dehnela również i u innych współczesnych pisarzy widoczny jest powrót pamięcią w czasy przeszłości w celu odnalezienia własnej tożsamości, korzeni, wspomnień i pamiątek rodzinnych. Są to tematy, od których bohaterowie nie odcinają się, nie uciekają, ale wręcz sami dążą do rozwikłania zagadek i poznania własnej historii. Temu zwykle służy im mityzacja – wejrzeniu w tajemniczą przeszłość. Nawet w narkotycznej powieści Nahacza zabieg ten nie jest jedynie ozdobnikiem, ani grą literacką, ale stanowi przejaw hipnotycznego wejrzenia odurzonego bohatera w siebie.

W swojej pracy przeanalizowałam na wielu przykładach różne rodzaje zjawiska mityzacji rzeczywistości przenikające poemat Różyckiego oraz opowiadania Stasiuka. Różne nawiązania literackie i mitologiczne miały udowodnić, jak głębokie spojrzenie na człowieka zaproponowali autorzy, a co za tym idzie – na współczesny świat.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu:

- Andrzej Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 2005.
- Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995.
- Tomasz Różycki, *Dwanaście stacji*, Kraków 2009.

Bibliografia przedmiotu:

Dzieła omówione:

- Jacek Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006.
- Mikołaj Łoziński, *Książka*, Kraków 2011.
- Mikołaj Łoziński, *Reisefieber*, Kraków 2006.
- Dorota Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.
- Dorota Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2008.
- Dorota Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2009.
- Mirosław Nahacz, *Osiem cztery*, Wołowiec 2003.
- Wojciech Nowicki, *Salki*, Wołowiec 2013.
- Tomasz Różycki, *Anima*, Kraków 1999.
- Tomasz Różycki, *Chata umaita*, [w:] tegoż *Wiersze*, Warszawa 2004.
- Tomasz Różycki, *Księga obrotów*, Kraków 2010.
- Tomasz Różycki, *Świat i antyświat*, Warszawa 2003.
- Tomasz Różycki, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Warszawa 2013.
- Tomasz Różycki, *Vaterland*, Łódź 1997.
- Andrzej Stasiuk, *Biały kruk*, Poznań 1995.
- Andrzej Stasiuk, *Ciemny las*, Wołowiec 2007.
- Andrzej Stasiuk, *Czekając na Turka*, Wołowiec 2009.
- Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007.
- Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010.
- Andrzej Stasiuk, *Dziewięć*, Czarne 1999.
- Andrzej Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006.
- Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.
- Andrzej Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem*, Czarne 1998.
- Andrzej Stasiuk, *Moja Europa: dwa eseje o Europie zwanej środkową*, razem z Jurijem Andruchowyczem, Wołowiec 2000.
- Andrzej Stasiuk, *Mury Hebronu*, Warszawa 1996.
- Andrzej Stasiuk, *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec 2005.
- Andrzej Stasiuk, *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2000.
- Andrzej Stasiuk, *Zima*, Wołowiec 2001.
- Olga Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009.
- Wojciech Wencel, *Imago mundi*, Warszawa 2005.

Dzieła teoretyczne:

- Jan Assmann, *Kultura pamięci* [w:] tegoż *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekład Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Jan Błoński, *Góry, ludzie i upiory. Andrzej Stasiuk: stała niespodzianka*, „Gazeta

- Wyborcza” 1995, nr 283, s. 2 -3. [dodatek „Książki”, nr 12 (44)].
- Hasło *Totemizm*, [w:] *Alan Barnard i Jonathan Spencer (red.), Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej*, Warszawa 2012.
 - *Biblia Tysiąclecia - Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.
 - Przemysław Czapliński, *Zamieszkać w Krajobrazie*, [w:] *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
 - Mieczysław Dąbrowski, *Bruno Schulz w kontekście współczesnych dyskursów o kulturze*, [w:] „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2000, XXX.
 - Witold Doroszewski (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1958-1969.
 - Hasło: *Mitologizacja*, [w:] Stanisław Dubisz (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Warszawa 2003.
 - Zenon Waldemar Dudek, *Psychologia integralna Junga*, Warszawa 1995.
 - Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. Anna Tatariewicz, Warszawa 1993.
 - Hasło: *Poemat* [w:] Grzegorz Gazda i Słowinia Tynecka-Makowska (red), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
 - Stanisław Grodziski, Michał Kozioł, Michał Rożek, *Czy Galicja była oazą szczęśliwości*, rozm. przepr. Andrzej Kozioł, [w:] http://www.fortyck.pl/wiesci_inne_134.htm.
 - Jacek Gutorow, *Niepodległość głosu, szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003.
 - Zbigniew Herbert, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy* [w:] tenże *Pan Cogito*, Kraków 2008.
 - Homer, *Odyseja*, tłum. Jana Parandowskiego, Warszawa 1956.
 - Jerzy Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
 - Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998.
 - Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1981.
 - Adam Kostecki, *Dziewięć* (recenzja), [w:] <http://www.iik.pl/recenzje.php/172>.
 - Paweł Kozioł, biogram Olgi Tokarczuk, [w:] http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/k3Ps/content/olga-tokarczuk, data dostępu 20.07.2013.
 - Paweł Kozioł, biogram Tomasz Różycki, [w:] <http://www.culture.pl>.
 - Wojciech Kudyba, *O komizmie językowym w „Dwunastu stacjach” Tomasza Różyckiego w: Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Warszawa 2009.
 - Henryk Markiewicz, *Literatura a mity* [w:] tegoż *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
 - Hasło: *Mit*, [w:] Andrzej Maryniarczyk (red.), *Powszechna encyklopedia filozofii*, Lublin 2006.
 - Bartosz Marzec, biogram Andrzej Stasiuk, [w:] http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/k3Ps/content/andrzej-stasiuk.
 - Adam Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1968.
 - Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1979.
 - Tomasz Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.
 - Joanna Orska, *Stany skupienia narracji*, „Kresy” 3/2005.
 - Kazimierz Pajor, *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004.
 - Dorota Różycka, *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobraźnia w*

twórczości Andrzeja Stasiuka [w:] *Literatura polska 1990-2000*, red. Tomasz Cieślak, Krystyna Pietrych, t. 2, Kraków 2002.

- Tomasz Różycki, *Mejle z cieniami*, rozm. przepr. Jolanta Kowalska, „Teatr” 10/2012.
- Tomasz Różycki, *Nie można mnie czytać przez coś*, rozm. przepr. Przemysław Witkowski, [w:] http://poewiki.org/index.php?title=Strona_osobista:Przemek_Witkowski/Wywiad_z_Tomaszem_Rozyckim_dla_Odry.
- Tomasz Różycki, *Przesiadka*, rozm. przepr. Maciej Robert, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0559.
- Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków-Wrocław 1985.
- Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, Gdańsk 2002.
- Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998.
- Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków-Wrocław 1985.
- Piotr Siemion, *Perspektywy rozwoju małych miasteczek*, [w:] niniwa2.ivul.net/miasteczka.htm
- Andrzej Skrendo, *Ów Różycki*, w: Odra nr 12/2004, <http://www.tekturaopolska.pl/przeglad-mediow/2848-ow-rozycki.html>.
- Hasło: *Mit w literaturze, mitotwórstwo*, [w:] Janusz Sławiński (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992.
- Hasła: *Mityzacja, Mitologizacja*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, wydanie internetowe: <http://sjp.pwn.pl/slownik>.
- Justyna Sobolewska, *Jestem kundlem*, recenzja książki: Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*, [w:] <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1510076,1,recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-dziennik-pisany-pozniej.read>.
- Justyna Sobolewska, *Rodzinna terapia*, [w:] <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1514360,1,recenzja-ksiazki-mikolaj-lozinski-ksiazka.read#ixzz2XGGRpD3D>.
- Jerzy Speina, *Bruno Schulz a nadrealizm*, Toruń 1968.
- Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, Warszawa 1995.
- Monika Stankiewicz-Kopeć, *Kresy romantyczne* [w:] <http://www.kresy.pl/kresopedia,literatura?zobacz/kresy-romantyczne>.
- William Szekspir, *Burza*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 1999.
- Andrzej Szwałt, *„Dukla” Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem*, [w:] <http://www.szwalst.republika.pl/stasiukr.htm>.
- Anna Świeściak, *Ironiczna nostalgia* [w:], <http://dekadaliteracka.pl/?id=3966>.
- Adam Tyszką, *Kilka uwag o „Fado” Stasiuka*, [w:] http://www.culture.pl/culture-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/Je7b/content/kilka-uwag-o-fado-stasiuka.
- Grzegorz Weigt, *Prudnicka stacja Tomasza Różyckiego*, [w:] „Tygodnik Prudnicki” nr 14, 02.04.2008, wydanie internetowe: <http://www.tygodnikprudnicki.pl/1,2842,0,6.html>.
- Zima, *Stasiuk, Andrzej*, recenzja, „Gazeta Wyborcza” 17.10.2001, wyborcza.pl/1,75517,482009.html.