

Kamila Budrowska (Białystok)

ROSYJSKIE DZIEDZICTWO LITERACKIE W WIERSZACH MIŁOSNYCH I NIE ANDRZEJA STASIUKA

Wydany w 1994 roku zbiór poetycki *Wiersze miłosne i nie*¹ jest w twórczości Andrzeja Stasiuka zdarzeniem szczególnym. Z jednej strony wyróżnia się w oczywisty sposób na tle licznych dokonań prozatorskich, z drugiej zaś – stanowi do prozy tej swoisty komentarz i dopełnienie. Wydaje się, że można zaryzykować twierdzenie, iż łączy różnorodne tematycznie i formalnie teksty w jedną całość, przedstawiając motywy przewodnie, tworząc podstawy języka, tak charakterystycznego dla dzieł Stasiuka. Tu wyjaśnia się, tylko pozornie zakwitła, kwestia poetyckości przekazu *Murów Hebronu*, czy *Opowieści galicyjskich*, o której tak często piszą krytycy².

Z punktu widzenia moich rozważań najbardziej interesującym problemem, wyraźnie zarysowanym w *Wierszach miłosnych i nie*, jest obecność śmierci jako głównego motywu wszystkich dzieł Stasiuka. O problemie tym pisze Grażyna Borkowska³, a także sam Andrzej Stasiuk: *To nie jest obsesja, tylko podstawowy temat literatury*.⁴ Śmierć jako temat przewodni łączy też wszelkie nawiązania do literatury rosyjskiej, jakie pojawiają się w tomie poetyckim autora *Dukli*. Dotyczą one, opierają się na tej jednej kwestii, jednej jakości. Rosyjskie dziedzictwo literackie pojawia się w zbiorze jedynie w trzech tekstach: *I Elegii na śmierć Mikołaja Stawrogina*, *II Elegii na śmierć Mikołaja*

¹ A. Stasiuk, *Wiersze miłosne i nie*, Poznań, 1994.

² zob. na przykład H. Gosk, *Druga strona bytu*, w: *Nowe Książki*, 1996, nr 2, s. 42; L. Szaruga, *Poza konkret*, w: *Sycyna*, 1997, nr 57, s. 15.

³ G. Borkowska, *Ucieleśnić Polaków*, z G. Borkowską rozmawia A. Franaszek, w: *Tygodnik Powszechny*, 1996, nr 20, s. III.

⁴ *Na czym opiera się pisanie. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Michał Okoński*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1995, nr 45, s. 9.

Stawrogina, Przypisie do Elegii. Utwór Petersburg 26 stycznia 1881 roku, z wykorzystaniem fragmentów ostatniego listu Fiodora Dostojewskiego, stanowi ich dopełnienie. Wszelkie odniesienia do dziedzictwa wschodniosłowiańskiego ujmowane są więc w tekście Stasiuka bardzo wąsko – tylko jako wyraz zainteresowania powieścią *Biesy*, a także samą postacią ich twórcy. Do fascynacji Dostojewskim przyznawał się Stasiuk wielokrotnie – mówił o swym podziwieniu dla mistrzostwa w przedstawianiu zawikłanych relacji międzyludzkich, opisie gier psychologicznych, na co dzień niedostępnym rozpoznaniu skomplikowania rzeczywistości⁵.

Wymienione wiersze, jakkolwiek nieliczne (całość zbioru obejmuje 48 liryków) na tle całego tomu zdają się istotne z kilku względów. Po pierwsze z pełną konsekwencją podejmują problem bardzo specyficznie rozumianej śmierci, po drugie – umieszczone są pod koniec tomu (a więc w miejscu wyrazistym) i występują obok siebie, co sprawia, że tworzą odrębną i spójną „opowieść”, po trzecie wreszcie, na tle tekstów pozbawionych tytułów ich wyraźne nazwy sygnalizują pojawienie się zupełnie innej jakości.

I Elegia na śmierć Mikołaja Stawrogina jest utworem szczególnym. Jego „inność” objawia się już na wstępie, w samym potraktowaniu gatunku, wydaje się bowiem, że Stasiuk przekracza jego obie – starożytną i nowożytną definicje. Przypomnijmy – w poezji starożytnej pisana dystychem elegijnym elegia to (...) *gatunek liryki żałobnej, pieśń lamentacyjna bliska trenowi, śpiewana podczas pogrzebu. (...) W rozumieniu nowożytnym, od XVI wieku, elegia to utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjnej, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczący spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość), pozbawiony ustalonych wyróżników formalnych. (...)*⁶. Liryk Stasiuka buduje wiersz nieregularny; pojawiają się więc nierówne ilości wersów w strofach, brak wyraźnego rytmu akcentacyjnego, nieobecność rymów. Nie może być mowy o, niezwykle regularnym przecież, dystychu elegijnym, nie jest też *I Elegia* pieśnią intonowaną podczas pochówku. Ale i z nowym znaczeniem terminu „elegia” omawiany tekst wchodzi w sferę napięcia. O ile poważna treść dzieła, poruszanie tematów egzystencjalnych nie budzi żadnych zastrzeżeń, to ów *ton smutnego rozpamiętywania lub skargi* jest wyraźnie nieprecyzyjny.

Ześlizgnął się w śmierć jak na sankach
Po namydlonym sznurze. To łatwe i
Błahe jak reszta uczynków. (...) ⁷

Dramatyczny początek utworu tematycznie właściwe go kończy: informacja o śmierci głównego bohatera *Biesów* inicjuje opowieść o jego życiu

⁵ zob. J. Klejnocki, *Pustelnik i komiwojażer*, w: *Polityka*, 1995, nr 30, dod. s. V.

⁶ *Słownik Terminów Literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław, 1989, s. 117.

⁷ A. Stasiuk, op.cit., s. 49.

i okrutnie pogmatwanych losach. Warto tu wspomnieć kwestię traktowania Stawrogina jako postaci centralnej dla utworu, z takim rozumieniem spotykamy się bowiem u Stasiuka. Dostojewski tak pisał o tym w liście do Katkowa: (...) *ów epizod* (zbrodnia Wierchowieńskiego – przyp. K.B.) *wysuwa się w powieści na jeden z planów pierwszych, stanowi on tylko okoliczności towarzyszące dla pokazania działalności innej postaci, którą rzeczywiście mógłbym nazwać głównym bohaterem powieści.*(podkr. K.B.)⁸ Tekst Stasiuka ma więc więcej wspólnego z rodzajem „biografii penetrującej”, zgłębiającej najtajniejsze zakamarki duszy, niż z elegią. Przy czym autor *Wierszy miłosnych i nie* opisuje moment bardzo specyficzny, o wielkim napięciu emocjonalnym, a jego bohater liryczny zdradza się z pewnym współczuciem wobec Mikołaja Wsiewołodowicza.

Stawrogin opisany jest jako postać stale działająca. Owo napięcie dzieła się, zdradzające pewną nerwowość postaci, uzyskane zostaje poprzez nagromadzenie czasowników w czasie teraźniejszym. Warto tu zwrócić uwagę na ten zabieg, zwłaszcza, że pisanie o przeszłości jako o teraźniejszości włącza tekst w całość dorobku autora *Murów Hebronu*, opierającego się na próbie oddania momentu właśnie istniejącego⁹ (a przecież wedle wielu filozofii i wedle założeń nowoczesnej fizyki teraźniejszość nie istnieje). Poszczególne strofy *I Elegii* zorganizowane są wokół czasowników. W pierwszej pojawiają się one w czasie przeszłym, w trzech kolejnych w czasie teraźniejszym (duże nagromadzenie: *zjawia się, wybiera, przechadza się, zastaje, stwierdza, dzieje się, zamiera, bada*), w strofie piątej – w czasie przyszłym (*spróbuje, będzie mówił*), w ostatniej następuje powrót do czasu teraźniejszego (*sunie, odmyka*). Wyliczone słowa stanowią sygnały – symbole kolejnych etapów życia bohatera *Biesów*. Ich szczególnie dobór i uporządkowanie pozwalają rozpoznać moralną ocenę postaci dokonywaną na przestrzeni wiersza. Bo jakkolwiek Stasiuk ściśle trzyma się fabularnej wersji Dostojewskiego, to jego osąd wypada odmiennie.

Zacytujmy jeszcze raz list z 8/20 października 1870 roku: *Owa druga postać (Mikołaj Stawrogin) również jest postacią negatywną, zbrodniarzem. Mnie się jednak wydaje, że jest to postać tragiczna, choć wielu ludzi powie po przeczytaniu: „Kto to taki?” Podjąłem się napisania poematu o tej postaci dlatego, że od dawna już pragnę tego rodzaju postać przedstawić. Moim zdaniem jest to postać typowo rosyjska.*¹⁰ Z deklaracji autora, z żelazną konsekwencją rozwiniętej potem w tekście, wynika, iż Stawrogin jest zbrodniarzem, naznaczonym jednak piętnem tragizmu. Pojawia się więc tutaj interesujące napięcie, czy nawet paradoks – jednoznaczne potępienie księcia przy próbie zrozumienia istoty i źródła jego wewnętrznego zła. O kwestii tej pisała Maria Janion, stwierdzając, iż rozwiązaniem tej sprzeczności jest zrozumienie nowoczesności kon-

⁸ F. Dostojewski, *Listy*, przeł., kom. Z. Podgórzec. R. Przybylski, Warszawa, 1979, s. 290.

⁹ H. Grynberg, *Świat według Stasiuka*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1998, nr 7, s. 13.

¹⁰ F. Dostojewski, *Listy*, op.cit., s. 290.

cepcji Dostojewskiego. W *Biesach* bowiem pojawia się nowe i na wskroś nowoczesne rozumienie tragizmu: wina konstytuuje się bez żadnego punktu odniesienia, bez transcendencji i nie daje szansy na katharsis. W myśl tego poglądu Mikołaj Wsiewołodowicz jest nowożytnym indywidualistą, w pełnym tego słowa znaczeniu¹¹.

A jak rozumie postać tę Andrzej Stasiuk, jak przedstawia ją w *I Elegii*? Wróćmy jeszcze raz do samego tekstu. Pojawia się w nim kilka obrazów, zogniskowanych, jak już wspomniano, wokół czasowników stanowiących centrum wielkich metafor. I tak kolejno pojawiają się opisy: wejścia w śmierć, braku wiary w transcendencję, ostatniego oglądania świata, ostatniej spowiedzi.

W *I Elegii* śmierć przyjmuje bohater z ulgą, nieledwie radośnie; *ześlizguje się w nią jak na sankach, a śmierć sunie jak trojka goniąca widnokrag*. W cytowanych przedstawieniach uderzający wydaje się ruch, kwestia szybkiej, gwałtownej zmiany. Przy czym zmiana ta jest wartościowana pozytywnie. Jazda na sankach kojarzy się z dzieciństwem, wesołością zabawy, jazda trojką (to przecież też sanki, tylko już „dorosłe”) – z upojeniem, jakie daje szybki, czasem szaleńczy, pęd aż do kresu horyzontu. Należy też zauważyć, że wprowadzenie motywu trojki to rys charakteryzujący, zaznaczenie „rosyjskości” duszy Stawrogina. Śmierć okazuje się więc *łatwa i blaha jak reszta uczynków*, a nawet – w pewnym sensie – przyjemna. Warto przywołać tu, dla kontrastu, wersję Dostojewskiego. *Obywatel kantoru Uri wisiał za drzwiami; na stoliku leżał skrawek papieru z napisem: „Nie oskarżać nikogo, ja sam.” Tuż obok na stoliku leżał młotek, kawał mydła i duży gwóźdź, widocznie przygotowany na zapas. Mocny jedwabny sznur, na którym powiesił się Stawrogin, prawdopodobnie rozmyślnie wybrany i przygotowany zawczasu, był mocno natarty mydłem. Wszystko świadczyło o przytomności umysłu i świadomości do ostatniej chwili*.¹² Zastosowany tu ogląd pozbawiony jest, w sposób oczywisty, wszak to opis zewnętrzny – dziania się. Skupiony wokół przedstawienia wyglądu pomieszczenia i znajdujących się w nim przedmiotów zamiera w bezruchu. Tu warto zasygnalizować, tak wyraźnie uwidaczniającą się w cytowanym fragmencie, zniekształconą perspektywę i karykaturalną deformację świata ukrytą pod pozorami czystego realizmu¹³. Śmierć nie przychodzi i tu ani łatwo, ani szybko; jest raczej ciężko wypracowana, mozolnie przygotowana. Interpretacja Stasiuka zmienia więc w sposób zasadniczy wymowę sceny.

Bohater utworu Stasiuka nie wierzy w transcendencję i jest w tym bardzo nowoczesny, może nawet – ponowoczesny. Wierzy w indywidualną wartość

¹¹ M. Janion, *Czy Stawrogin jest postacią tragiczną?*, W: M. Janion, R. Przybylski, *Sprawa Stawrogina*, posł. T. Komendant, Warszawa, 1996, s. 71.

¹² F. Dostojewski, *Biesy. Powieść w trzech częściach*, przeł. T. Zagórski, Z. Podgórzec, Londyn, 1992, s. 623.

¹³ zob. na przykład T. Komendant, *Stawrogin, mój bliźni*, posł. do M. Janion, R. Przybylski, *Sprawa Stawrogina*, op.cit., s. 75 i nast.

jednostki (zwłaszcza wybitnej) i jej prawo do kształtowania życia wedle własnych praw. Nawet poza dobrem i złem.

(...) Gdyby wierzył w Boga
byłby Jego synem dla którego
zabrakło dziedzictwa. (...) ¹⁴

Wprowadzenie trybu przypuszczającego (a więc znów czasownik) otwiera tu ciekawą perspektywę. Oto pojawiają się dwa skontrastowane obrazy – wydziedziczonego Bożego Syna i człowieka, który, *uroniony, bez zadanej pracy* zwątpił w sens jakiegokolwiek wyższego istnienia. Uosabiają one, jak się wydaje, dramatyczną zmianę ontologiczną jaka zaszła w człowieku pomiędzy wiekiem XIX a XX i skłaniają ku wykładni nowszej – świadomości braku transcendencji i rozpaczliwej tęsknoty za nią.

(...) trzeba poszukiwać
cudu chociaż ni krzak gorejący z ziemi
ani grom z nieba nie nadejdą. ¹⁵

Stawrogin Stasiuka szuka cudu, ale z pełną już wiedzą o tym, że poszukiwanie owo jest całkowicie jałowe. **Trzeba** jednak to czynić, bo nic innego nie ma sensu. Włączenie symboliki biblijnej pozwala zwrócić uwagę na bardzo ściśle osadzenie metafizycznych tęsknot Mikołaja Wsiewołodowicza w kontekście chrześcijańskim.

Trzecia i czwarta strofa *I Elegii* poświęcona jest ostatniemu oglądaniu świata. Bohater liryczny przygląda się w profetycznej niemal wizji pogrążonej we śnie Rosji, gdzie

(...) wzroku,
nie mówiąc o reszcie, nie ma gdzie zatrzymać. ¹⁶

Waży jeszcze swe losy, zastanawia się nad tym, czy coś jest warte zatrzymania się w szalonym pędzie, który pcha prosto w objęcia śmierci. Przy czym ciekawy jest fakt przełamującego stereotyp skontrastowania pustki, nieruchomości rzeczywistości i ruchu, który daje śmierć. Tragizm ostatnich rozmyślań Stawrogina podkreśla zachwianie chronologiczne tekstu. Wiadomo już przecież, że *ześlizgnął się (...) po namydlonym sznurze*. Świat nie ofiaruje już nic, przede wszystkim nic w sensie wartości i uczuć. *Z Rosją niczym nie jestem związany – wszystko tu obce dla mnie, jak zresztą wszędzie. Istotnie, tutaj najmniej lubiłem mieszkać. Ale nawet tutaj niczego nie mogłem nienawidzić.* (podkr. – K.B.) ¹⁷ – pisze powieściowy Stawrogin w liście do Darii Paw-

¹⁴ A. Stasiuk, op.cit., s. 50.

¹⁵ ibidem, s. 49.

¹⁶ ibidem

¹⁷ F. Dostojewski, *Biesy*, op.cit., s. 620-621.

łowny. A bohater liryku mówi: *Każdy grzech tu przepadnie, a miłość szczęście*,¹⁸. To świadomość wszechogarniającej pustki zewnętrznej i wewnętrznej będzie właśnie ostatecznym impulsem do popełnienia samobójstwa. O ile jednak główna postać *Biesów* umiera pokonana przez świat (bo jest przecież Dos-tojewski moralista), o tyle immoralny Stawtogin Stasiuka, za zgodą podmiotu lirycznego, nad rzeczywistością tryumfuje.

Kończąc rozważania nad pierwszą z elegii warto zatrzymać się i zastanowić nad ostatnimi słowami jej bohatera. Czy jest to spowiedź, wyzwanie, błaganie, usprawiedliwienie? Przypomnijmy, że bezpośrednim odpowiednikiem tej partii tekstu jest w powieści i list do Daszy, i krótka informacja – Nie oskarżać nikogo, ja sam.

– Ani krzty strachu, ani ognia wiary,
najmniejszego śladu ukąszeń obłędu ani
miłości która najokrutniej zbawia,
żadnej z tych rzeczy na usprawiedliwienie
nie posiadam. –¹⁹

Wyraźne wyróżnienie graficzne, wprowadzenie pierwszosobowości pozwala potraktować wypowiedź tę jak swoisty list – testament. Wydaje się, że ton informacji zbliża ją raczej do krótkiej, suchej notatki pozostawionej przez samobójcę, niż do namiętnego i pełnego dramatyzmu listu do kobiety. Zawarte w wypowiedzi dane w pełni potwierdzają wcześniejsze partie utworu Stasiuka. To poczucie absolutnej pustki pcha Mikołaja Stawrogina w stronę śmierci, nic innego, tylko przekonanie o tym, że żyć nie ma po co. Przy czym zwrócić uwagę chciałabym na stojące w sprzeczności z resztą komunikatu słowo *usprawiedliwienie*. Jego wartość emocjonalna jest zupełnie inna niż pozostałych, które cechuje dumna pewność i pogarda wobec tego, co się pozostawia. Współistnienie owych dwóch tonów obrazuje tragizm postaci Stawrogina, jego wewnętrzne zmaganie z własnym lękiem, niepokojem, poczuciem winy wreszcie. *Wielu ludziom wyrządził zło, – pisze Ryszard Przybylski – ale najgorsze zło wyrządził sobie. I to właśnie była ta potworna zbrodnia, która wytrąciła go nareszcie ze stanu nudy*.²⁰ Jaka to zbrodnia? Bardzo trywialna – pełne wyjałowienie duszy i śmierć za życia.

II Elegia na śmierć Mikołaja Stawrogina następuje w *Wierszach miłosnych i nie* bezpośrednio po elegii pierwszej, więc w naturalny sposób może być traktowana jako dopowiedzenie, uzupełnienie, czy też komentarz. Łączność tematyczna obu tekstów, pełna niemal identyczność tytułów pozwala oglądać je nawet jak dwie wersje tej samej opowieści. Jeśli podobieństwa wydają się tak oczywiste najciekawsza może być próba rozpoznania dzielących je różnic, tych punktów obu styčných, które znajdują się w wyraźnym oddaleniu.

¹⁸ A. Stasiuk, op.cit., s. 49.

¹⁹ ibidem, s. 50.

²⁰ R. Przybylski, *Stawrogin*, W: *Sprawa Stawrogina*, op.cit., s. 41.

II Elegia jest tekstem krótszym (41 i 26 wersów), co tłumaczy się jej chronologicznym przyporządkowaniem. Zbudowana jest z sześciu regularnych (ale znów nie jest to dystych elegijny), z niewielkimi wyjątkami, strof. Bardziej zwartej, jednolitej budowie odpowiada także większa tożsamość tematyczna – całość dzieła to zwarty opis jednej **przestrzeni** i jednej **sytuacji**. Chciałabym tu od razu zauważyć, że posługuje się Stasiuk głównie opisem zewnętrznym, jego podmiot liryczny obserwuje z oddalenia (fizycznego, czy też emocjonalnego) zmagania Stawrogina z oporną tkanką istnienia. Wersja taka wydaje się, z jednej strony, zupełnie inna niż ujęcie zaprezentowane w zaangażowanej *I Elegii*, z drugiej zaś – i to jest niesłychanie istotne – bliższa wymowie samych *Biesów*.

Przestrzeń

Pierwsze, a potem – ostatnia strofa wprowadzają statyczny obraz nędznej izdebki na strychu, w której bohater popełnił samobójstwo. Miejsce to zostaje nazwane *ostatnim pokojem*, a jego opis zgodny jest ze stereotypowym wyobrażeniem rzadko odwiedzanego poddasza. I tak przestrzeń, w której dokonują się ostatnie chwile Mikołaja Wsiewołodowicza wypełnia kurz, pajęczyny, strop ma kolor bury, z kąta wyziera szczur (zbieżność brzmieniowa „sznur” – „szczur” wprowadza dodatkowe znaczenia), wszędzie poniewierają się szczątki wyschłych much. Panuje nieruchomość.

*Jak na lekcję metafizyki miejsce dość niewyszukane.*²¹

Warto wspomnieć, że w powieści swej Dostojewski w żaden sposób nie przedstawia owego pokoju, a tylko krótko wzmiankuje o jego istnieniu.

– *Może tam panicz poszedł?* – *wskazał ktoś na drzwi prowadzące na strych. Istotnie, drzwi te, zwykle zamknięte, były teraz otwarte na oścież. Trzeba było wdrapać się po drewnianych schodkach, bardzo wąskich i krętych. Tam na strychu był także malutki pokoik.*(podkr. K.B.)²² Tylko tyle. Reszta to domysły, interpretacja, fantazja pobudzona oszczędnym, wręcz ascetycznym zarysowaniem. W jaką stronę zmierza wypełnianie przez Stasiuka miejsc przez autora *Idioty* niedookreślonych? Czy w jakiś sposób wzbogaca namysł nad bohaterem?

W prezentowaniu zamkniętego obszaru strychu zwraca uwagę nagromadzenie zjawisk, które symbolizują niepokój, wprowadzają atmosferę zagrożenia. Kolejno dowiadujemy się, że nie było tam nikogo, nawet lokaja (a więc samotność), pająk tkął swoją sieć (pajęczyna, czyli pułapka), przestrzeń zaludniały szczury i muchy (stworzenia związane ze złem). Nawet dźwięki potęgują uczucie osaczenia, pojawia się bowiem *na wiór wyschnięte brzęczenie much*, skrzyp, dudnienie, echo, skrzywienie. Wprowadzony przez Stasiuka opis dopełnić ma, wzmóc lęk przed tym, co już nieuniknione. Można potraktować go, w pewien

²¹ A. Stasiuk, op.cit., s. 51.

²² F. Dostojewski, *Biesy*, op.cit., s. 623.

sposób metaforycznie, jako swoistą, tak charakterystyczną dla poetyki Dostojewskiego „zrymowaną sytuację”, „echo sceniczne”²³.

Sytuacja

Prawie dokładnie pośrodku wiersza pojawia się po raz pierwszy i jedyny nazwisko „Stawrogin”. Umieszczone centralnie pełni kilka funkcji. Po pierwsze, występując w miejscu wyrazistym, koresponduje z tytułem i wzmacnia go, po drugie, łączy obie „części” liryku – tę, poświęconą miejscu i tę, poświęconą zdarzeniu, po trzecie wreszcie, wprowadza w sposób nie budzący wątpliwości bohatera *Biesów* jako podmiot sprawczy opisywanej sytuacji. Zabieg taki można uznać, przy zachowaniu koniecznych proporcji, za nawiązanie do *Boskiej komedii* Dantego i jego precyzyjnego sposobu ustalania zależności pomiędzy treścią a formą (imię Beatrycze pojawia się po raz pierwszy dokładnie w środku części *Czyściec*, poprzedza je 63 pieśni, po nim zaś następuje 36)²⁴. Zacytujmy Stasiuka:

(...) tutaj taka nieruchomość,

ze każdy skrzyp, najmniejszy gest dudnią echem
jakby odbite od wieczności. Monsieur Stawrogin dotyka
grdyki wsłuchany jak wskroś ciała płynie czas. Zaraz
zeń wyjdzie i na podobieństwo wahadła zamieszka

w przestrzeni.²⁵

Nazwisko pojawia się we współlistnieniu z leksemami „nieruchomość”, „wieczność” oraz „przestrzeń”, jest między nimi rozpięte i z nimi wchodzi w rozliczne konteksty rozwinięte w dalszych partiach tekstu. Zastanówmy się teraz z jaką sytuacją mamy do czynienia. Z jednej strony wydaje się to oczywiste – chodzi o moment popełnienia samobójstwa. Przy głębszym zastanowieniu nasuwa się jednak wniosek precyzujący tę konstatację. O ile bowiem *I Elegia* przedstawiała proces samouniżenia się (problem oczywistości tej śmierci wprowadzał wyraźnie pierwszy wers), to elegia następna ukazuje moment o większym nasyceniu emocjami – chwilę tuż przed. Poprzez to jawi się jako ujęcie mniej oczywiste i dopowiedziane.

Opisywany w *II Elegii* Stawrogin ciągle żyje jeszcze: dotyka grdyki, wsłuchuje się w ciało, zastanawia się nad możliwością dalszej egzystencji (!), popycha drzwi, robi trzy kroki w stronę zawiązanej na sznurze pętli. Ciekawe wydaje się tu zwłaszcza pokazane przez Stasiuka wahanie i niepewność, rozważanie innych, konkurencyjnych możliwości:

²³ zob. na ten temat na przykład H. Brzoza, *Dostojewski – myśl a forma*. Łódź, 1984, s.76 i nast.

²⁴ M. Brahmer, wstęp do Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa, 1959, s. 12

²⁵ A. Stasiuk, op.cit., s. 51.

Mógłby jeszcze zejść, dzień dokończyć ciężkim snem
 jak ktoś przejęty życiem i topniejącą od
 uczynków liczbą dni. Lecz to już było: sen,
 dzień, postępek, grzech, okrucieństwo, znowu sen²⁶.

Podmiot liryczny tekstu nawiązuje tu pośrednio do pełnych dramatyzmu ostatnich dni życia Mikołaja Wsiewołodowicza, jego pragnienia wyjazdu, opuszczenia Rosji, osiedlenia się w Szwajcarii. Kiedy zdaje się jeszcze, że życie może zwyciężyć śmierć. Ale tak jak nagle do bohatera *Biesów* przychodzi pełne zrozumienie klęski i konieczny staje się powrót do małego stryszku w Skworesznikach, tak i „ja” mówiące *II Elegii* doznaje olśnienia, owej epifanii: *a życie przez to ani mniejsze, ani większe*²⁷. Bo jaki jest wybór? Właściwie żaden – albo sen, czyli nieruchomości (przypomnijmy tu opisy nieruchomej twarzy – maski Stawrogina), albo grzech i okrucieństwo, czyli coś przed czym pragnie się uciec.

Warto tu nawiązać do podejmowanej przez badaczy kwestii rozpoznania jako typowej i dla powieści romantycznej, i nowoczesnej. Częste u Dostojewskiego momenty epifanii (z najważniejszą chyba dla *Biesów* sceną rozpoznania Stawrogina przez Marię Timofiejewnę) wbudowują twórczość tę w owe dwie tradycje²⁸.

Wróćmy teraz do kwestii kluczowych dla drugiej części wiersza Stasiuka słów: „nieruchomość”, „wieczność”, „przestrzeń”. O ile opisy przestrzeni i pozostającej w ścisłym z nią związku nieruchomości pojawiały się już w rozważaniach, o tyle zastanowienie nad pojęciem wieczności otwiera tu zupełnie nowe obszary znaczeniowe. Myślenie o wieczności bowiem to namysł i nad czasem, i nad transcendencją (pojawia się w tekście i „nieskończoność”). Gotujący się na śmierć, przygotowujący ją, ale ciągle pełen wahania Stawrogin Stasiuka wraca do problemu braku transcendencji i pustki jaką po sobie pozostawiła. I to ów brak, lęk przed wiecznością nie rozjaśnioną nadzieją popchnie bohatera do kroku ostatecznego. „*Biesy*” to książka o nadużyciach wolności. *Żaden z miotających się jak muchy w szklance bohaterów nie chce zawierzyć Bogu, sobie przyznając bezgraniczną wolność decydowania o własnym losie lub prawo do takiej decyzji ceduje na innego człowieka; dlatego wszyscy przegrywają.*²⁹ Wydaje się, że, w ujęciu autora *Wierszy miłosnych i nie*, bohater zawierzyć Bogu przede wszystkim nie umie.

Przypis do Elegii jest tekstem o tyle interesującym, że już sam jego tytuł można odczytywać niejednoznacznie. To może być przypis, a więc – wyjaśnienie, komentarz do pierwszej, do drugiej, do obu, bądź do żadnej z wcześniej

²⁶ ibidem

²⁷ ibidem

²⁸ zob. H. Brzoza, op.cit. s. 112.: A. Rażny, *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki*, Kraków, 1988.

²⁹ T. Komendant, *Stawrogin, mój bliźni*, op.cit., s. 85

omówionych elegii. Każda z wykładni wydaje się prawdopodobna, spróbujmy jednak znaleźć najbliższą prawdy artystycznej Stasiuka. W całym utworze nie ma bezpośredniego sygnału tematycznego łączącego tekst z analizami losów Mikołaja Stawrogina, jednakże bezpośrednie następstwo w obrębie tomu oraz brak w nim innych elegii pozwala na myślenie o wierszu jako o ich uzupełnieniu. Oczywiście uzupełnieniu raczej metaforycznym, niż konkretnym, a więc w sprzeczności z wartością leksykalną słowa „przypis”.

Przypis do Elegii przynosi obraz bardzo specyficzny, o łatwo rozpoznawalnym klimacie. Oto podmiot liryczny obserwuje swoistą ucztę – kolację – komunię; bohater zasiada o zmierzchu do stołu, jest sam, obojętny, znudzony, ale i pełen lęku. Kontekst chrześcijański wydaje się przy tym centralny, pojawiają się bowiem takie symbole jak, dusza i ciało, kolacja o zmierzchu (ostatnia wieczerza), komunia, krew. Zwartej budowie utworu, składającego się z jednej 14-wersowej strofy, odpowiada także jednolitość tematyczna. Przywołany jest bowiem tylko jeden obraz i jeden problem – kwestia nieistnienia Boga.

(...) I myśl, i krew, kęs
dźwięk sztućców, srebrny widelczyk intelektu,
miejsc swych odnaleźć nie potrafią.
Więc cóż Bóg? (...) ³⁰

Więc cóż Bóg? – to pytanie w tekście najistotniejsze, w nim ogniskuje się wszystko. Bohater rozpaczliwie próbuje bowiem odnaleźć jakiś sens, jakieś miejsce, ale jego próby, wobec nieistnienia Boga, okazują się niewiele warte. Tu rodzi się kwestia tego, czy w świecie utworu Stwórcy nie ma wcale, czy może jest, po prostu, wobec ludzkich spraw całkowicie obojętny. Która wykładnia dawałaby, w planie utworu, więcej nadziei? Która się w nim pojawia? Należy stwierdzić, że wbrew nadziejom podmiotu w rzeczywistości *Przypisu do Elegii* Boga nie ma. Zastępuje go głód, a więc tylko ludzka biologiczność, fizyczność, mogąca:

(...) choć na drgnienie
mgnienie kłam nieistnieniu zadać. ³¹

Warto postawić na koniec ważne dla naszych rozważań pytanie o to, czy bohater omawianego liryku może być utożsamiony z Mikołajem Stawroginem. Czy jakieś przesłanki pozwalają te postacie połączyć? Wydaje się, że tak. Ogólny nastrój *Przypisu* zbliża go bardzo do obu *Elegii*. Tożsamy jest klimat zwątpienia, lęku, metafizycznego niepokoju, takie samo natężenie uczuć. Bohater *Przypisu* nie ma, podobnie jak Stawrogin Stasiuka, nadziei na lepsze jutro, co więcej, nie ma nawet tyle nadziei, by chcieć dalej żyć. Zastanawiając się nad tą kwestią można jeszcze raz wrócić do wartości znaczeniowej słowa „przypis”.

³⁰ A. Stasiuk, op.cit., s. 52.

³¹ ibidem

Może wiersz to właśnie opowieść, która tłumaczy późniejszą decyzję Mikołaja Wsiewołodowicza? Może takich kolacji, bez wiary było wiele, może właśnie przy którejś z nich zrodziła się myśl ostatnia? I jeszcze jedno spostrzeżenie. We wszystkich trzech omawianych lirykach z tomu *Wiersze miłosne i nie* pojawia się ten sam problem podstawowy – niemożność istnienia w świecie, o którym się sądzi, że jest pozbawiony transcendencji. Bo pustki takiej niczym nie da się wypełnić. Nawet śmiercią.

Utwór *Petersburg 26 stycznia 1881 roku* stanowi w zbiorze Andrzeja Stasiuka swoiste dopełnienie dla tekstów poświęconych losom i śmierci bohatera *Biesów*. Należy zauważyć, że i *Elegie*, i *Przypis* poprzedza, zapowiada. Tekst wykorzystuje fragmenty ostatniego listu Dostojewskiego do Mikołaja Lubimowa (stąd tytuł, z miejscem i datą powstania dokumentu) i stanowi artystyczną wizję śmierci rosyjskiego klasyka. Przy czy należy dodać, że wbrew deklaracji zawartej w dziele Stasiuka przytoczone słowa: *W tej chwili potrzebuję bardzo pieniędzy. Czy zechciałby Pan być tak dobry i zawiadomić o tym wielce szanownego Michała Nikiforowicza?* nie są wcale ostatnimi w cytowanym liście. Po nich następuje jeszcze siedem zdań, zawierających wy tłumaczenie sytuacji oraz pozdrowienia.³²

Jak już wspomniano, omawiany utwór zapowiada wszystkie późniejsze związane w zbiorze z rosyjskim dziedzictwem literackim. Przy czym odwołam się tu tylko do tych jego obszarów znaczeniowych, które wiążą go z *I Elegią*, *II Elegią* i *Przypisem do Elegii*. Przywołanie nazwiska twórcy postaci Stawrogina i włączenie poprzez to, jako punktu odniesienia, powieści *Biesy* wydaje się tu oczywiste. Ale nawiązań jest o wiele więcej. *Petersburg 26 stycznia 1881 roku* to tekst o śmierci, ostatnich godzinach, czy minutach długiego i trudnego życia. Istnienia wielkiego, lecz jednocześnie małego. Stasiuk nawiązuje tu do zaprzepaszczonego charyzmatu wielkości, porównując obu swych bohaterów (nie można zapomnieć, że w planie *Wierszy miłosnych i nie* Fiodor Dostojewski to tylko twór literacki).

Czterysta rubli jak testament. To
zgon prześciga życie w złościwości.
Jakby skinienie nieba przekreślało
pracę wszystkich lat. A więc to tak...³³

Zwraca tu uwagę pojawiające się słowo „testament”, które włącza kontekst, z jednej strony, wypowiedzi Stawrogina (i tych z *Biesów*, i tych z *Elegii*), z drugiej zaś – problem całej spuścizny literackiej po autorze *Braci Karamazow*. To kolejny punkt łączący *Petersburg* z lirykami wcześniej omawianymi. Jak się wydaje, Stasiuk przychyła się do opinii o niemożności stworzenia duchowego testamentu, zapisania niesłuchanie istotnego słowa, które ma być już ostatnim.

³² F. Dostojewski, *Listy*, op.cit., s. 643-644

³³ A. Stasiuk, op.cit., s. 46.

Zamiast ważnego przesłania pojawiają się bowiem usprawiedliwienia, prośby o pieniądze, chaotyczne i szalone plany, suche notki na świstku papieru.

Jeszcze trochę godzin, lektura gazety,
spowiedź, i największy grzesznik rusza
w drogę aby sprawdzić czy ktoś
odnotował chociaż jeden grzech.³⁴

Cytowany fragment wprowadza natomiast interesujący problem grzechu. Paralelność losów Dostojewskiego i Stawrogina odwołuje się tu do utartego przekonania o występku, jaki rzekomo miał wielki prozaik popełnić. *Tę plamę na duszy pisarza wymalował – jak wszystko wskazuje – Mikołaj Strachow, przyjaciel, który stał się wrogiem. Była to plotka, którą podtrzymywano przez dłuższy czas, ponieważ niektórych swych bohaterów Dostojewski piętnował tym – zgodnie z Nowym Testamentem – najcięższym grzechem.*³⁵ Których bohaterów? Przede wszystkim Mikołaja Wsiewołodowicza, stąd zmaza ta, zgwałcenie małoletniej dziewczynki, nosi nazwę „grzechu Stawrogina”.

Opisana przez Stasiuka śmierć Dostojewskiego antycypuje umieranie bohatera *Elegii* także poprzez zbieżność myślenia obu bohaterów o rzeczywistości. I choć znajdujący się w pełni sił fizycznych Stawrogin (ma 28 lat) sam wybiera moment swego odejścia, w przeciwieństwie do starego już pisarza, który w skupieniu na nią czeka, to podobieństwo prezentowanego systemu ontologicznego jest uderzające. Problemem obu jest kwestia istnienia bądź nieistnienia świata nadprzyrodzonego, przekonanie, czy też może łagodniej – lęk przed tym, że może nie być transcendencji .

(...) zaraz znika, to, co miało być nadprzyrodzone. ‘
I pozostaje kość z kości i krew
(...)
Dusz nie wypatrzysz. (...)’³⁶.

Na zakończenie jeszcze kilka ważnych dopełnień. Pojawiające się w artykule porównywanie poezji Stasiuka i dorobku prozatorskiego Fiodora Dostojewskiego odbywa się przy zachowaniu koniecznych proporcji i uznaniu oczywistej pierwotności i wybitności wersji autora *Biesów*. Wszelka dyskusja Stasiuka nie podważa refleksji samego Dostojewskiego, a przeciwnie – odwołując się do ukrytych znaczeń – wzmacnia ją i poszerza. Autor *Murów Hebronu* wykorzystuje uniwersalizm, ponadczasowość prozy Dostojewskiego i próbuje zestawić ją z ponowoczesną wrażliwością. W jego ujęciu Stawrogin, wykraczając poza doświadczenie potoczne, w paradoksalny sposób doń powraca. Umiera

³⁴ ibidem, s. 45.

³⁵ R. Przybylski, wstęp do A. Dostojewska. *Mój biedny Fiedia. Dziennik*, przeł., wst., R. Przybylski, Warszawa, 1971, s. 15.

³⁶ A. Stasiuk, op.cit., s. 45-46.

dlatego, że we współczesnym świecie nie ma już transcendencji, że codzienność i fizyczność jest wszystkim, czego jednostka może doświadczyć. A to przecież nie wystarczy by wybrać życie.