

CLAUDIA SNOCHOWSKA-GONZALEZ

MELANCHOLIJNE GRANICE EUROPY W PROZIE ANDRZEJA STASIUKA

[...] nazajutrz miałem być w Baia Mare, które kiedyś się nazywało Nagybánya. Miałem węszyć za minionym, szukać tego nieustannego „kiedyś”, które w moich stronach jest teraźniejszością, ponieważ „jutro” właściwie nigdy nie nadchodzi, bo zatrzymuje się w dalekich krajach znęcone ich powabem, przekupione, a może po prostu zmęczone. To, co ma nadejść, nigdy tu nie dociera, ponieważ zużywa się gdzieś po drodze i zamiera jak blask dalekiej latarni. Panuje tu wieczny schyłek i dzieci rodzą się zmęczone. W ukośnym świetle późnej jesieni gesty i ciała ludzi są tym wyrazistsze, im mniejsze jest ich znaczenie. Mężczyźni stoją na rogach ulic wpatrzeni w pustkę dnia. Plują na chodnik i palą papierosy. To jest teraźniejszość. Tak jest w mieście Sabinov, w mieście Gorlice, w Gönc, w Caransebeș, w całym słynnym międzymorzu między Czarnym a Bałtykiem. Stoją i przeliczają papierosy w paczkach i drobne w kieszeniach. Czas nadciąga z daleka i przypomina obce powietrze, którym już ktoś oddychał [Stasiuk 2004: 87].

Swoją Europę Stasiuk tworzy z fikcji, niedokończenia, niedorobienia i nieoczywistości. Nic nie jest w niej takie, jak powinno albo mogłoby być; rzeczywistość czeka tylko na jakiś sygnał, który miałby coś rozpocząć, ale nie rozpoczyna, bo to, co miało nadejść, już dawno się wydarzyło. W tej części Europy wszystko rozplywa się w czasie i przestrzeni i trwa wbrew zmianom, opiewając melancholijny triumf odwieczności nad tym, co ludzie w swojej pysze przeciwko niej przedsięwiorają.

To świat, który mija się, podróżując. Ale dla Stasiuka to, co mijane, staje się samym sensem jego wypraw. Rzeczywistość peryferyjna, pomniejsza, zapomniana i poboczna, to centrum jego narracji. Ta zaś tworzy się poprzez nieustanną wyliczankę: mijane miejscowości, zlewający się krajobraz, przypadkowo spotkani ludzie, wymieniani w połykającej siebie samą chronologii.

Jadąc do Babadag można właściwie potraktować jako traktat o melancholii, tak chętnie przypisywanej tej części świata, w której nic się nigdy

nie dzieje z należąną konsekwencją, zdeterminowaniem i przewidzianym rezultatem. To nieustanne mnożenie i wyliczanie rzeczywistości, pozbawione jednak ambicji nadania jej jakiegokolwiek fabuły czy linearności, sensu czy celu, jest wiecznym bujaniem „gdzie indziej” i „kiedy indziej”. Oddający się melancholii środkowoeuropejskiej dobrze wie, że przywoływanie tego, co przeżyte i zobaczone, nigdy nie ułoży się w prawdziwą historię; dla własnego bezpieczeństwa lepiej też nie oczekiwać tego od przyszłości.

Melancholia to odrzucona siostra utopii. Utopia powstaje po to, by położyć kres melancholii, i wśród wszystkich swoich śmiałych projektów wprowadza jej zakaz. A jednak nie jest w stanie wymazać jej ze swojego serca: „intelektualne i estetyczne połączenie między nimi bierze się z melancholijnego kontrastu między tym, co mogłoby być, a tym, co będzie” [Shklar]. Melancholia z kolei, nie tak rygorystyczna, nawet jeśli wprowadza zakaz utopii, to i tak zostawia puste miejsca na fantazje i marzenia o innych światach, które jej siostra chyłkiem wypełnia, i najwyżej nie ma siły im sprostać¹.

Dlatego melancholijna rzeczywistość *Jadąc do Babadag* jest naznaczona śladami po przeszłej, niedokonanej, wyczerpanej i zużytej utopii. Te ślady służą przede wszystkim wykazaniu nieadekwatności tej utopii – tak jakby narrator cieszył się ze zwycięstwa wszystko ogarniającej i wszystko przeżywającej apatii.

Krajobraz opisywany przez Stasiuka demonstruje daremność ludzkich działań. Narrator podróżuje więc przez puste przestrzenie, bezdomne pola, porzucone, zapomniane miasteczka:

Łagodne wzgórza ciągnęły się po horyzont. Czasami pociąg wspinał się trochę wyżej i wtedy było widać, że za tym horyzontem jest następny taki sam i jeszcze jeden, i jeszcze. Bezdrzewna i bezludna przestrzeń miała szarożółtą, wyschniętą barwę czegoś, co czeka na pożar, na jedną zapalkę. Tam nie było nic. Czasami migały jakieś odległe zabudowania, chałupa z przyklepionym chlewikiem, szopa na siano, a potem znowu otchłań powietrza i pofałdowana ziemia. Pojawiały się małe stada owiec. Towarzyszył im zawsze jeden człowiek, nie większy od szpilki. Pod rozpalonym niebem, na spopielonej upałem ziemi wyglądali jak zbłąkani w jakichś oślepiających zaświatach. Szli znikąd donikąd [Stasiuk 2004: 40].

¹ Wolf Lepenies, któremu zawdzięczam koncepcję opozycji melancholii i utopii, będącą osią mojego tekstu, opisuje, jak myślenie utopijne i melancholijne spotyka się w zaniechaniu działania. „Myślenie utopijne, właśnie dlatego, że jest udokumentowane w literaturze, jest znakiem powstrzymania od działania” – pisze. Zaś o Robercie Burtonie, autorze biblii melancholików, ale i utopistów, czyli *The Anatomy of Melancholy*, pisze, że „zaprojektował swoją utopię Anglii, ponieważ jako ubogi intelektualista nigdy nie mógłby mieć nadziei na wprowadzenie swoich idei w życie”, a utopiści w ogóle „nie wymyślaliby i nie projektowali swoich utopii w taki sposób, gdyby byli w stanie działać” [Lepenies 1972: 190].

Spod ledwie tkniętych przez człowieka miejsc wyłania się smutna odwieczność, pół jawa, pół sen. A jednocześnie nie sposób kwestionować piękna tych pejzaży, bo jak kwestionować to, co nie ludzką ręką uczynione, a ślad ludzkiej ręki objawia się tylko po to, żeby siebie samego poddać w wątpliwość?

Jeśli jednak zestawimy nasz traktat o melancholii Środkowej Europy z tym wszystkim, co wydała z siebie na temat melancholii kultura europejska, to uderzające okaże się to, że u Stasiuka melancholia przestaje być w prosty sposób przymiotem cywilizowanych. Cywilizacja wydarzyła się gdzie indziej i gdzie indziej rodzi swoje zwątpienie. I o ile Lepenies opisał melancholię w kontekście europejskiego społeczeństwa mieszczańskiego, jako jego wyraz i jako przymiot cywilizowanych, dowód na przynależność do pewnej wspólnoty kulturowej, to w Europie Środkowej melancholia wynika z przyczyn o wiele bardziej fundamentalnych, i dzięki temu może przewidzieć i to, co możliwe tylko dzięki cywilizacji, i to, co się zdarza mimo niej. Tutejsza melancholia to „destylat wschodniej rezygnacji i zachodniego sceptycyzmu” [Stasiuk, Andruchowycz 2001: 139]. Ale – tak jak w przypadku największych dokonań zachodniej melancholistyki – rozlewa się na całą rzeczywistość w niezatamowanych, zaraźliwych obrazach².

Stasiuk nie należy do tych, co nigdy nie odnajdą straty³. To, czego szuka, można znaleźć na dość konkretnie wyznaczonym terytorium: w „pasie ludności mieszanej“, wzdłuż 21. południka, albo inaczej: w trzystukilometrowym kręgu z centrum w Wołowcu i z granicami na Brześciu, Równem, Czerniowcach, Klużu, Aradzie, Szegedzie, Budapeszcie, Żylinie, Katowicach, Częstochowie i Warszawie [Stasiuk, Andruchowycz 2001: 77–78]. Melancholia Stasiuka objawia się jednak w tym, że to „coś“, ta zapomniana Europa, bardziej nie jest niż jest. To wszystko to,

[...] co nie jest takie, jakie być mogło albo być powinno. Wszystko, co zatrzymało się w pół kroku i nie ma siły, ochoty ani pomysłu, wszystko, co się zaniechało, spuściło z tonu i dało za wygraną, wszystko, co nie przetrwa, nie pozostawi po sobie śladów, wszystko, co się spełniło samo dla siebie i nie wzbudzi żadnego żalu, żałoby ani wspomnień [Stasiuk 2004: 247].

² Jest to metoda opisu rzeczywistości szczególnie lubiana przez autorów dzieł o melancholii. Wspomniany już Robert Burton w swojej *The Anatomy of Melancholy* pisał: „A któż nie jest szalony? Któż jest wolny od melancholii? Kogóż ona nie dotyka, czy to w nawykach, czy w usposobieniu?” [Burton 1876: 39]. *The Anatomy of Melancholy* jest więc opisem anatomii melancholijnego świata, którego każda część cierpi na tę przypadłość, bo każda się zaraża od pozostałych – ale i dla każdej części można znaleźć jakieś lekarstwo.

³ W ten sposób Marek Bieńczyk określił melancholików. Por.: Bieńczyk 2000.

To rzeczywistość w stanie permanentnego zagrożenia nieistnieniem, właśnie na tym opierająca swój byt.

Środkowoeuropejska melancholia jest więc zbyt zmęczona, aby bronić się przed utopią. Jednak stworzony przez Stasiuka projekt Europy Środkowej, projekt zakładający nieustanne podróżowanie po tej części świata, wieczne rozmyślanie o niej i poświęcanie jej kolejnych afabularnych książek, trudno uznać za utopię na serio. Z powodu swojego zmęczenia nie przybiera ona wystarczająco prężnego i kategorycznego kształtu. To utopia melancholijna – projekt skrojony na miarę Europy Środkowej, tak jak ona niekonsekwentny i w pewien sposób skundlony⁴. Tworząc swoją utopię, wyznaczając jej fantastyczną topografię, Stasiuk robi miejsce przede wszystkim dla swojej wyobraźni.

To nieelegancko pytać melancholika o przyczyny i skutki jego stanu ducha. Moje zadanie polega jednak właśnie na tym. Na początek zapytam więc o przewodnika Stasiuka, czyli o Emila Ciorana.

Poglądy autora *Złego demiurga* odbijają się echem u Stasiuka wszędzie tam, gdzie mowa jest o prehistorii, „gdy umysł dopiero oddzielał się od świata i jeszcze nie zdawał sobie sprawy z własnego sieroctwa” [Stasiuk 2004: 11], gdy „duch nie był jeszcze uwięziony, nie szamotał się, nie próbował formować gnuśnej powłoki na jakie takie podobieństwo” [Stasiuk 2004: 16–17]. Stasiuk dzieli z Cioranem przekonanie, że nadawanie kształtów i form to rodzaj kosmicznej katastrofy. Takie gnostyckie wyobrażenia stają się podstawą wypracowania historiozofii, w której cywilizacja jest przekleństwem, a jedyne ukojenie (albo szyderczą satysfakcją) można znaleźć tam, gdzie się ona zużywa, gdzie jeszcze nie dotarła, ale gdzie już wiadomo, że obróci się w swoją parodię. Ludzkie ambicje, proces dziejowy i historia sprowadzają się w końcu i nieubłagane do rozpaczliwej pustki; obu – Cioranowi i Stasiukowi – pozostaje więc obrócić się tam, gdzie ta pustka objawia się, nie strojąc się w pozory.

[...] u schyłku życia, w trakcie którego poznałem wiele krajów i przeczytałem wiele książek, doszedłem do wniosku, że rację ma rumuński chłop. Ten chłop, który nie wierzy w nic, który myśli, że człowiek jest przegrany, że nic nie można zrobić, że historia go miażdży. Ta ideologia ofiary jest też moją koncepcją, moją filozofią historii

– mówi Cioran, a Stasiuk powtarza za nim [Stasiuk 2004: 33].

⁴ Czy to samo nie dzieje się ze wszystkimi osiągnięciami cywilizowanego ducha, gdy trafia one w miejsca takie, jak Europa Środkowo-Wschodnia? Pamiętajmy: „Wartości, zetknąwszy się ze skolonizowanym narodem, stają się zatrute, skażone”, jak pisał Frantz Fanon [24].

Cioranowskie paroksyzmy rozpacz zrodziła zawiedziona miłość. Ta miłość kazała mu marzyć o wielkości swojego kraju, i objawiła się flirtem z Żelazną Gwardią. Jednak Wielkiej Rumunii nie udało się pokonać przekleństwa narodu pomniejszego, „małego, skromnego, bez żadnych przymiotów składających się na przeznaczenie” [Stasiuk 2004: 42, Cioran 1997: 105]. Utopijne wizje obróciły w proch rzeczywistość i zmieniły się we własną parodię i w szyderstwo. Ostrze tego szyderstwa skierowane jest przeciwko Europie, która zdaje się nie widzieć, jaką pustką i daremnością przepełniona jest jej potęga, i jak nieuchronny jest jej kres. To ostrze wymierzone zarówno w zadowolenie sytego humanizmu, jak i we wszelkie utopijne mrzonki.

Filozofia Ciorana jest ważna dla odczytania Stasiuka nie tylko dlatego, że wprowadza pojęcie „narodów pomniejszych” i wyciąga konsekwencje z opozycji Wschód–Zachód. Także dlatego, że zawiedziona miłość (miłość/nienawiść), która jest jej podstawą, tworzy także tę Polskę, po której podróżuje Stasiuk. I choć u tego ostatniego miłości jest mniej niż zawiedzenia, to właśnie z ich owocami – fatalizmem, pogardą dla samego siebie, wstydem i obłąkaną pamięcią – będzie się w drodze spotykał.

Tworząc swoją melancholijną utopię Stasiuk odwołuje się do ducha miejsca: zapomnianego i skazanego na zagładę kawałka Europy. Ja także odwołam się do ducha tego miejsca, ale w nieco inny sposób. Europa Środkowa Stasiuka to krajobraz po rzezi. To słynne krwawe Kresy Południowe, a Vlad Tepeş i wilkołaki przybierają tu postaci aż nadto realne. Okropności tych terenów – obozy koncentracyjne, kocioł bałkański, akcja Wisła, rzeź na Wołyniu, pogromy, koliszczyzna, pacyfikacje – nagromadzone w jednym zdaniu zaczynają sprawiać, że przyznaje się rację uczuciu przerażenia, żywionemu przez tę „bardziej cywilizowaną część” Europy, zgodnie z którym opowieści z tych stron obracają się zawsze w rodzaj wisielczego absurdu. Melancholia Stasiuka jest sposobem radzenia sobie z tym horrorem. Warto zatem zbadać, jakie są przyczyny i jakie skutki obrania takiej strategii.

Pas ludności mieszanej, smutna hybryda rozdrobnionych narodowości i kultur, to nie żaden sen wyznawców kultu multi-kulti. To miejsce naznaczone ruinami. Ruiny są najbardziej znanym emblematem krajobrazu melancholijnego, i, jak pisze Joanna Tokarska-Bakir, „opowiadają taką przeszłość, jakiej właśnie potrzebujemy” [Tokarska-Bakir 2005: 268]. Świat Stasiuka to właściwie wyłącznie ruiny. Nie chce on jednak mówić o ich pokrewieństwie z jakimikolwiek ranami – symbolicznymi czy rzeczywistymi.

A raczej – choć rany te są w prozie Stasiuka widoczne – czytając o nich, nie sposób wypowiedzieć, z czego one wynikają.

Gdyby zdecydował się to wypowiedzieć, w jakim kształcie by się objawiły? Co można by z nimi zrobić? Możliwości jest kilka, wszystkie jednak sprowadzają się do konieczności uporania się z rolą ofiary i z przynależnością do jakiejś wspólnoty, która uczestniczy w „kołowym zbrodni”, tworzącym te ofiary. Te dwa problemy konstytuują literaturę, która swoje źródła znajduje w romantycznym micie ukraińskim, micie Kresów Południowych⁵ – jak na przykład *Sen srebrny Salomei* Słowackiego, *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego, *Maria* Malczewskiego, czy wreszcie *Zasypie wszystko, zawieje...* Odojewskiego – i która bez ogródek nazywa miejsca podróży Stasiuka piekłem. Stasiuk jednak nie decyduje się na taki rodzaj narracji. Odrzucając tę ścieżkę, chce umknąć przed pewnym rodzajem pisarskiej odpowiedzialności, jakby bał się, że skończy się to tylko babraniem w resentymentach.

Na czwartej stronie okładki *Jadąc do Babadag* napisano, że „to książka o podróży przez zapomnianą Europę”. Podróżując przez Polskę, Słowację, Węgry, Rumunię, Słowenię, Albanię, Mołdawię, autor „ogląda te kraje w sposób pozbawiony kompleksów. Czasami ma się nawet wrażenie, że to jedyne kraje na ziemi, co pozwala uniknąć nudnych i jałowych porównań z Zachodem bądź Wschodem”.

Porównania z Zachodem bądź Wschodem są jednak kluczowe i wcale ich się nie da uniknąć. Nie uniknął ich też Stasiuk, dając się prowadzić Cioranowi. W końcu „narody małe, skromne, bez żadnych przymiotów”, znające jednak smak i niewolnictwa, i niewolenia, wyrażają sobą istotę działania Historii, rozumianej jako szydercze ukoronowanie cywilizacji europejskiej, która szczyci się swoimi utopiami. I Stasiuk wciąż się na cywilizację ogląda – jego Europa jest rewersem Europy „prawdziwej”. Pisze ironicznie:

[...] powinienem w końcu pojechać za jakąś prawdziwą granicę, gdzie kobiety chodzą w butach z wężowej skóry i nic nie przypomina jakiegokolwiek znanej rzeczy, gdzie życie raptem się urywa i zaczyna karnawał albo coś w rodzaju traumy, albo transgresji. Sto sześćdziesiąt stempli jak psu w dupę. Wracam zawsze tak samo ciemny, jak głupi wyjeżdżałem. Wszędzie stoją faceci na rogach ulic, wszędzie siedzenia w pociągach mają dziury powypalane papierosami i ludzie po prostu spędzają czas i patrzą spokojnie, jak historia dociska gaz do dechy” [Stasiuk 2004: 214].

⁵ Więcej na ten temat pisze Maria Janion w artykule „Cierń i róża Ukrainy” [Janion 2001].

Prostą opozycję między Wschodem a Zachodem Stasiuk tylko nieco komplikuje, wprowadzając do niej trzeciego aktora – swoją Europę. W ten sposób zamienia ją w opozycję między dwoma rodzajami zwątpień w historię i utopię: odczuwanymi przez tych, do których one należały, i tych, którzy byli do nich nieustannymi pretendentami.

Walka o historię, walka o przeszłość, jest o wiele bardziej ryzykowna niż zwątpienie i melancholia. To właśnie w takiej walce najłatwiej jest popaść w resentyment, megalomanię, nacjonalistyczne mrzonki, roszczeniowość i płacziwy ton, z czego Stasiuk, mieszkający przecież w Polsce, zdaje sobie sprawę aż nadto dobrze. Taką walkę o historię jego przewodnik Cioran kwituje następującymi słowami:

To, że nasz kraj nie istniał, było dla nas pewnością; wiedzieliśmy, że jedynie przez naszą rozpacz osiąga jakąś realność.

W tamtym czasie powstał pewien ruch – który chciał wszystko reformować, *nawet przeszłość*. Ale ruch ten był jedynie oznaką tego, że nasz kraj mógł być czymś innym niż fikcją. I był to ruch okrutny, mieszanka prehistorii i profecji, mistycyzmu, modlitwy i rewolweru, prześladowany przez władze i zabiegający o prześladowania. Albowiem popełnił niewybaczalny błąd wymyślenia przyszłości dla tego, co jej nie miało. [...] Improwizowaliśmy nasze przeznaczenie, byliśmy otwarcie zbuntowani przeciw własnej nicości. I nie lękaliśmy się śmieszności. Albowiem nasza wiedza była niedostateczna, nasze doświadczenie złudne; za to nasze rozczarowanie miało okazać się trwałe i niepodważalne. Stało się ono naszym prawem... Spadliśmy z powrotem *na poziom* naszego kraju. [Cioran 1997: 105–106 *Mój kraj*]

Stasiuk przyjmuje „poziom swojego kraju” jak tarczę przed ośmieszeniem i poczuciem niższości; można powiedzieć, że woli spaść na ten poziom, niż przed nim uciekać. U Ciorana poziom wiecznego nic i nigdzie staje się wyzwaniem rzuconym w twarz temu, co jest. Stasiuk, który nigdy nie wierzył z podobną namiętnością, wybiera melancholię. Jest ona sposobem na środkowoeuropejski resentyment, na wstyd i na wszystkie rany w pamięci.

Melancholię Stasiuka można także czytać, posiłkując się literaturą dotyczącą melancholii i żałoby po Holokauście. W książce *Stranded Objects* Eric Santner [1993] pisze o melancholii jako kondycji ponowoczesnej, rozumiejąc tę kondycję jako sytuację po wojnie i po Zagładzie. Autor dostarcza psychoanalitycznego wyjaśnienia zbiorowych niemieckich uczuć – opisaną przez Mitscherlichów [1968] niezdolności do żałoby. Posiłkuje się tu freudowskim rozumieniem melancholii: ma ona miejsce wtedy, gdy ukochany i utracony obiekt kochało się nie dla niego samego (w takim wypadku mamy

do czynienia z żałobą), ale jako lustro poczucia ja i wszechmocy; ta miłość była miłością narcystyczną. Jak pisze Santner, „Obsesja śmierci, straty, wyniszczenia – którą można oczywiście odnaleźć w wielu tekstach romantycznych czy modernistycznych – jest częścią szerszego, postmodernistycznego projektu (...). Dyskursy takiego osierocenia widzą we wstrząsającej pracy żałoby po narcyzmach i nostalgiiach źródło mocy, gry, a nawet rozkoszy. Te dyskursy pozwalają wypracować intelektualny zwyczaj, który dostarcza nowych sposobów na poradzenie sobie z różnicą: granie z nią raczej niż rozwiązywanie i przekraczanie” [Santner 1993: 11]. Postmodernizm głosi śmierć w języku, uniwersalizuje żałobę i opiewa dramat ludzkiej egzystencji. Ale taki heroizm abstrakcyjnego osierocenia nie może być odpowiedzią na faszyzm i Auschwitz, i Santner nie poprzestaje na nim. A więc autor *Stranded Objects* bada konkretne sposoby na pracę żałoby. Kluczowym terminem staje się tu problem narcyzmu i narcystycznie rozumianego „my”, odnoszącego się do hitlerowskiej wspólnoty. Ta nazistowska utopia jedności była zagrożona przez różnicę, symbolizowaną przez żywioł żydowski. Wobec tego zadaniem dla Niemców jest teraz przepracowanie narcyzmu tej utopii, zastanowienie się, czy można powiedzieć „my” nienarcystycznie.

Przekonanie o konieczności podjęcia takiej pracy jest reakcją na wyniki badań m.in. Mitscherlichów [1968], którzy pokazali, jak w Niemczech powojennych niemożliwa stała się nie tylko praca żałoby, ale i melancholia. Generacja wojenna broniła się przed melancholią i ją wypierała – a ta dopadła ich dzieci, które nie miały dostępu do jej źródła. Odnosząc te stwierdzenia do prozy Stasiuka, zapytajmy, czy autor *Jadąc do Babadag* ma dostęp do źródeł swojej melancholii? Co to znaczy, że tak ucieka w abstrakcję? Jaki jest wspólnotowy wymiar takiej decyzji Stasiuka?

Jadąc do Babadag wpisuje się w tradycję literatury podróżniczej. Alinearne, afabularne pisanie Stasiuka sugeruje jednak odwrócenie typowej relacji bohatera i przestrzeni – tu nie tyle bohater pokonuje przestrzeń, ile przestrzeń wnika weń i pochłania go. Cieleśności swojej Europy nie przeciwstawia ostrza racjonalności, nie tworzy w oparciu o nią żadnych myślowych konstruktów. Przeciwnie, do ciała Europy przystawia swoje ciało:

Chciałbym być pochowany w tych wszystkich miejscach, gdzie byłem i gdzie jeszcze będę. Głowa wśród zielonych wzgórz Zemplén, serce gdzieś w Siedmiogrodzie, prawa dłoń w Czarnohorze, lewa w Białej Spiskiej, wzrok na Bukowinie, węch w Raşinari, myśli może gdzieś tutaj... [Stasiuk 2004: 7]

W czasie podróży Stasiuka melancholia może więc przybrać właściwą cielesną, humoralną postać: melancholijne ciało Europy, ciało usiane ranami – ruinami, ciało opuszczone, zaniedbane i zapomniane, zlewa się z czarną żółcią z ciała Stasiuka. I jednak, mimo odwrócenia relacji bohatera i przesłrzeni, cielesny charakter ich spotkania objawia się w klasycznej formie stosunku kobiety i mężczyzny.

Męskość Stasiukowego narratora jest męskością fizyczną i cielesną. To męskość outsidera cywilizacji europejskiej, rozumianej jako domena racjonalności. Taka identyfikacja pociąga za sobą opisany przed chwilą rodzaj relacji z ciałem Europy, ale także umożliwia podróżowanie i porozumienie się z „tubylcami” – Cyganami, facetami palącymi papierosy na rogach ulic, pijaczkami, taksówkarzami, wozakami, innymi słowy wszystkimi „zwykłymi mężczyznami”, takimi samymi w każdej odwiedzanej miejscowości. Jako „tubylcy” zwykle byli w literaturze demonizowani. „Trasa znana jest z rabunków i kradzieży. Nawet celnicy po ukraińskiej stronie potrafią wymuszać pieniądze od podróżnych lub konfiskować przedmioty, które im się podobają” [Stasiuk 2004: 79] – cytuje Stasiuk tekst przewodnika. Natomiast w *Jadąc do Babadag* ze specjalnym namaszczeniem przedstawiane są przykłady ich złotego serca – niesłychanej gościnności, chęci pomocy, życzliwości i bezinteresownej ofiarności. A to taksówkarz na pięć minut przed odjazdem pociągu załatwi bilety, kanapki na drogę, i na dodatek wsadzi do odpowiedniego wagonu; a to pogranicznik nie weźmie grosza łapówki i jeszcze przepuści bez kolejki przez odprawę celną, a to jakiś miejscowy sam z siebie i nie wężąc w tym żadnego interesu załatwi nocleg, a to spotkana w autobusie kobieta zaprosi do domu swojego ojca, w którym to domu biesiada będzie trwała kilka dni. „Tak było, nic nie poradzę” – kwituje Stasiuk, i kryje się w tych opowieściach niesłychana ironia wobec zachodniego przerażenia środkowoeuropejskimi tubylcami. Narrator *Jadąc do Babadag* jako mężczyzna, który się niczego nie boi, śmieje się z lęków ludzi cywilizowanych i zniewieściałych⁶. Można tylko zapytać, czy sami zainteresowani – tubylcy raz przerażający, raz o złotym sercu – odczuwają jakąkolwiek różnicę między tymi dwoma rodzajami prezentacji, które jednak w takim samym stopniu czynią ich zakładnikami wizji Europy jako rozgrywki między Wschodem a Zachodem.

⁶ Z drugiej strony bije z niego ojcowiska duma – to przecież jego Europa i jego z nią dzieci.

Podróżnik Stasiuka jest, jak już powiedziałam, mężczyzną – melancholikiem. Jego męska tożsamość tworzy się na bazie pustej, jednolitej przestrzeni. Narrator *Jadąc do Babadag* wypełnia ją swoimi fantazjami. Nieustanna wyliczanka, pozbawiona ambicji nadania wymienianym elementom krajobrazu jakiejś wspólnej historii i sensu, tworzy alternatywny porządek Europy. Ponieważ jego twórca jest nie tylko melancholikiem, ale i outsiderem, jego stosunek do „porządnej” narracji może być tylko ironiczny. W ten sposób paradoksalnie odwraca relacje między centrum i peryferiami i staje się odkrywcą⁷ opisywanej rzeczywistości: „Bo przecież dobrze jest przybyć do gotowego kraju, w którym się nikogo nie zastaje. Można wszystko zacząć od początku. Historia zamienia się wtedy w legendę, a rzeczywistość we własne urojenia” [Stasiuk 2004: 289].

Pisząc „moja ojczyzna” Stasiuk nie ma na myśli żadnej metafory, tylko bardzo konkretny, cielesny świat. Co ciekawe, świat ten jest tyleż konkretny, co abstrakcyjny: ahistoryczny i apolityczny. Odbierając tej rzeczywistości historię, uciekając w melancholijną utopię i nie podejmując pracy nad nią, Stasiuk nie daje jej mieszkańcom domu. Nie pozwala mu na to melancholijna, ironiczna męskość outsidera. I jeśli jego męski narrator jest ojcem, to jedynie takim, który nie chce płacić alimentów.

Bibliografia:

- Bieńczyk Marek. 2000. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Sic!
- Burton Robert. 1876. *The anatomy of melancholy, what is its kinds, causes, symptoms, prognostics and several cures of it [...] by Democritus Junior; with satyirical pref., conducting to the following discourse*. London: W. Tegg.
- Cioran Emile. 1997. *Historia i utopia*. M. Bieńczyk (tłum.). Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Janion Maria. 2001. *Cierni i róża Ukrainy*, w: *Prace wybrane*. T. 4. *Romantyzm i jego media*. Kraków: Universitas, s. 675–712.
- Lepenies Wolf. 1972. *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mitscherlich Alexander, Mitscherlich Margarete. 1968. *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper.
- Santner Eric L. 1993. *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. London: Cornell University Press.

⁷ Odkrywcą w prawdziwym tego słowa znaczeniu, jak z czasów Wielkich Odkryć Geograficznych; odkrywcą, który jednak odkrywa busz po polsku: „Tak, to nie była Polska, to była pierwotna samotność. To mogło być Timbaktu albo Cape Cod” [Stasiuk 2004: 11].

- Shklar Judith. 1965. *The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia*, w: "Daedalus, The Journal of the American Academy of Arts and Sciences". Za: Lepe-
nies Wolf. 1972 *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Ver-
lag.
- Stasiuk Andrzej. 2004. *Jadąc do Babadag*. Wołowiec: Czarne.
- Stasiuk Andrzej, Andruchowycz Jurij. 2001. *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec: Czarne.
- Tokarska-Bakir Joanna. 2005. *Topos ruin. Zbawcze narracje w najnowszej historii Niem-
ców, Żydów i Polaków*, „Krytyka Polityczna” nr 7/8, s. 266–287.

Melancholic borders of Europe in Andrzej Stasiuk's prose

Claudia Snochowska-Gonzalez

Visions of Central Europe present in Andrzej Stasiuk's prose are the creations of melancholic imagination. The subject of the article is a social placement of this imagination: how does it relate to Central European memory? What kind of utopia is on the reverse of this melancholy? What wound does it cover? Stasiuk's melancholy understood as a certain kind of "Slavonic sorrow" is unquestionably the answer to torments of re-sentiment and "minor nation's" spasms of memory. But what exactly does it mean in the specific case of Polish south-eastern Borderland? Hence, I am working on the way Stasiuk's concept of Central Europe corresponds with romantic and post-romantic imaginations of ghastly Ukrainian Borderland, how it refers to the history, war and trauma "written down" in this land and the possibilities to utter them. Empty space becomes here a mark of Eastern European "nowhere" – what are the consequences of such establishment of ontology of this part of the world? Moreover, I am also working on the most astonishing aspects of Stasiuk's prose, namely the fact that his melancholic imagination creates beauty which seems to be completely unquestioned by the readers: how is it possible? Finally, I am considering Stasiuk's relation to the created reality – the relation of the man to the empty, passive and female-stigmatized space. What kind of masculinity is established through such metaphors?