

Bożena Witosz

Obrona bliskości w prozie Andrzeja Stasiuka

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (77), 129-140

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Interpretacje

Bożena WITOSZ

Obrona bliskości w prozie Andrzeja Stasiuka

Parę lat temu na łamach „Tekstów Drugich” opublikowano odpowiedź, której udzielił Andrzej Stasiuk redakcji pisma na rozesłaną wśród młodych twórców ankietę dotyczącą „sztuki pisania”. Oto niewielki wycinek:

Jeśli coś jest dobrze napisane, to ma wartość niezależnie od przedmiotu, którym się zajmuje. Od „co” bardziej interesuje mnie „jak”. [...]. Te wszystkie sprawy jak sens, prawda czy właśnie wartości są produktami ubocznymi języka. Kto wie, czy nie są po prostu jego odpadami. A krytyka w swej przeważającej części z uporem wartym lepszej sprawy szuka w literaturze wskazań moralnych czy egzystencjalnych. Natomiast samą literaturą raczej się nie zajmuje. Przypomina to trochę rozmowę głuchych o muzyce.¹

Twórczość Stasiuka pojawia się – jako przedmiot opisu i waloryzacji – niemal w każdej wypowiedzi krytycznoliterackiej, poświęconej tzw. młodej prozie lat dziewięćdziesiątych. Autorzy recenzji – co powinno dostarczyć pisarzowi choć odrobiny satysfakcji – dostrzegają „pracę języka” i piszą często, że to, co najciekawsze w prozie autora *Białego kruka*, dotyka zagadnień stylu².

W prezentowanych tu rozważaniach zamierzam skupić się na pewnych, dotąd pomijanych lub zauważanych w sposób niezbyt wyraźny, zasadach konstrukcyj-

^{1/} A. Stasiuk, *Świadectwa*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, s. 119.

^{2/} Przypomnę tylko niektóre akceptujące oceny: „Autor *Wierszy miłosnych i nie* to wytrawny stylist, cyzelator i «prześwietlacz» słów”; „pisarz zahipnotyzował mnie urodą swego stylu” (D. Nowacki *Zawód: czytelnik*, Kraków 1999, s. 85, 88). Z kolei dla Piotra Śliwińskiego „Stasiuk to mistrz-pejzażysta świetnie operujący światłocieniem, stylistą-wirtuoz z nieomylnym wyczuciem wciągający czytelnika w krąg asocjacji budujących nastrój opowiadań” (zob. P. Czaplinski, P. Śliwiński *Kontrapunkt*, Poznań 1999, s. 98). Przemysław Czaplinski dostrzega urodę i trafność „olśniewających metafor i porównań” (*Wzniosłe tęsknoty*, Kraków 2001, s. 86).

Interpretacje

nych, wyróżniających deskrypcje w prozie autora. Strukturę literackiego opisu w jego postaci kanonicznej, wyznaczają aktualizowane składniki aktu percepcji wzrokowej, zorganizowane wokół predykatu postrzeniowego³. Tym samym widzenie, choć uzależnione od pozostałych jednostek aktu postrzegania, staje się elementem najistotniejszym, konstytuującym opis. Jednakże lektura partii opisowych wielu utworów Andrzeja Stasiuka odsłania strategię stylistyczne, które prowadzą do pomniejszenia roli wzroku w strukturu tekstu opisu – przede wszystkim opisu postaci. Odwołam się także do przywołanego w tytule wyrażenia „bliskości” jako werbalizatora semantycznej kategorii przestrzeni. W analizie aktu opisywania istotne jest, co oczywiste, znaczenie dosłowne językowego wykładnika tej podstawowej kategorii ontologicznej, wyznaczające odległość obiektu od percypującego podmiotu. Należy mieć jednak na uwadze, że od znaczenia literalnego nie sposób oddzielić – wynikających z subiektywności percepcji – wartości aksjologicznych i kulturowych wzorów postrzegania świata⁴.

Znamiennym akcentem współczesnych teorii estetycznych jest dostrzeżenie roli dokonującego się na naszych oczach procesu rekonfiguracji w strukturze zbioru właściwości zmysłowych człowieka, procesu, który zmierza do zakwestionowania prymatu widzenia w kontakcie z bezpośrednio daną rzeczywistością. W kulturze i estetyce od czasów starożytnej Grecji poczynając aż po czasy nam bliskie wzrok był uważany za nasz najdoskonalszy i najszlachetniejszy zmysł⁵. Uprzywilejowanie pozycji widzenia wiązano powszechnie z właściwymi dla tego typu spostrzeżeń: precyzją, uniwersalnością, dystansem (odległością), nieodłącznym związkiem z poznaniem. Tymczasem również pod znaczącym wpływem współczesnej filozofii (by wymienić tylko M. Heideggera, L. Wittgensteina, M. Foucault czy J. Derride) wzrok traci swą uprzywilejowaną pozycję i ustępuje pola zmysłom uważanym dotąd za niższe: dotykowi, smakowi i powonieniu.

3/ Oczywiście tak jest w literaturze, odkąd opis literacki został zrelatywizowany do sytuacji patrzenia (zob. Ph. Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981; tenże *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983 z. 1; B. Witosz *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*, Katowice 1997).

4/ Odsyłam do interesującej i nowatorskiej w swych założeniach metodologicznych, choć niezbyt dobrze znanej pracy R. Piętkowej *Funkcje wyrażen werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Katowice 1989; por. też R. Piętkowa *Tu i teraz tekstu literackiego – przestrzeń i czas w wymiarze pragmatycznym*, w: *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim*, red. E. Sławkowa, Cieszyn 2000.

5/ Zob. o tym w kontekście współczesnej estetyki: W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i nowej formie dyscypliny*, tłum. K. Zamiara, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 92-93.

Próby reorganizacji zmierzają bądź do zburzenia ustalonej hierarchii i traktowania wszystkich zmysłów równorzędnie, bądź do wprowadzania różnych uporządkowań ze względu na obrane cząstkowe cele. W sztuce postmodernistycznej widoczne tendencje do przywrócenia znaczenia fakturalności w malarstwie interpretuje się jako niezgodę na uprzywilejowanie wizualności, a tym samym ograniczenie doświadczenia estetycznego do tego, co widzialne⁶.

Spróbujmy jednak znaleźć literackie ukonkretnienia zagadnień, o których tu mowa. Percepcyjne zachowanie narratora Stasiukowej prozy zdaje się potwierdzać jedną z tez wypływających z fenomenologii M. Merleau-Ponty'ego, iż postrzegamy zawsze całym ciałem, nawet gdy jeden ze zmysłów pełni dominującą rolę⁷. W prezentowanych w prozie pisarza kreacjach wizualizacji ciała kobiety i związanej z tym koncepcji erotyzmu, zwraca uwagę udział dotyku⁸, który jako zmysł zlokalizowany w ciele i niezwiązany bezpośrednio z wyobraźnią – zmysł „bezpośredniego kontaktu” – jest odpowiedniejszym środkiem sugestywnego opisu niż „dystansywny” wzrok⁹. Teorie estetyczne podkreślają, że zmysł dotyku aktywizuje się w najbardziej intensywnym momencie estetycznej kontemplacji i zawiera w sobie największą dozę seksualnego pożądania. Dlatego właśnie tradycyjnie sytuowany był poniżej sfery wizualnej, nie można mu – jak uważają estetycy – przypisać pozytywnej wartości w tym sensie, iż zaangażowanie ciała percep-

^{6/} Np. fotografia stara się przywrócić wartość malarskiej, fakturalnej powierzchni przez różne zabiegi fotomechaniczne, jak offsetowe drukowanie, fotografatura, *photo silkscreen*; pisze o tym T. Pękala (*Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 268).

^{7/} Podkreśla to M. Maciejczak (*Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego*, Warszawa 2001, s. 137).

^{8/} Dla Arystotelesa, św. Tomasza z Akwinu, także Kartezjusza dotyk, a nie wzrok był podstawową formą zmysłów, gdyż to właśnie dotyk gwarantować miał pewność percepcji. Był postrzegany jako zmysł najmniej zwodniczy, bowiem nie wymagał, tak jak widzenie, zapośredniczenia; zob. M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 170. Poetycką wykładnią tego stanowiska może być wiersz Zbigniewa Herberta *Dotyk*: „nasz wzrok jest lustrem albo sitem / nad kłamstwo uszu zamęt / dziesięciu palców rośnie tama / nieufność twarda i niewierna / układa palce w ranie świata / i od pozoru rzecz oddziela...” (Z. Herbert *Poezje*, Warszawa 1988, s. 84-85).

^{9/} „Sugestywność” opisu nagiego ciała kobiety przywodzi na myśl dokonywane na gruncie estetyki rozróżnienie między aktem a nagością. Akt, jak się podkreśla, jest gatunkiem sztuki, podczas gdy nagość jest byciem rozebrany. Choć nie wszyscy się z taką dystynkcją zgadzają, na ogół przyjmuje się, że akt jest zawsze skonwencjonalizowany, niemal obligatoryjnie odwołuje się w sposobie przedstawiania do jakiejś tradycji artystycznej. J. Berger pisze, by nagie ciało stało się aktem, musi nastąpić odkonkretnienie seksualności, ciało bowiem staje się wówczas obiektem, jest wystawione na pokaz (*Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997, s. 53); zob. też L. Nead *Akt kobiecy*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 31-37; K. Clark *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, Warszawa 1998.

Interpretacje

tora, z którym w geście dotknięcia mamy do czynienia, unieważnia akt bezinteresownej kontemplacji¹⁰.

Wzorcową egzemplifikacją zmysłowego poznania przez dotyk może być opowiadanie Andrzeja Stasiuka *Nadia*. Podmiot tej wypowiedzi jest przede wszystkim człowiekiem doznającym zmysłowo, człowiekiem patrzącym i widzącym, słyszającym, czującym, dotykającym i smakującym. Człowiekiem nastawionym na sensualną orientację w świecie i na dany za pośrednictwem zmysłów obraz drugiego człowieka. Wyjaśnijmy to rozpoznanie przez analizę formy i zawartości aktów doznań zmysłowych, by zestawić je z wyłaniającym się z kart opowiadania obrazem ciała tytułowej bohaterki. Oto początek deskrypcji:

Wchodzę w kontur jej ciała drżący w powietrzu, w obramowaniu drzwi i idę dalej w stronę łazienki, jak nocny owad wabiony smugą światła. Drzwi są uchylone. Stoi w wannie odwrócona do mnie tyłem, nad jej głową zwisa szereg kolorowych majtek. Perwersyjna gała flagowa, nieodgadniony sygnał. Jej ciało jest wygięte do przodu, a strumień z prysznicą spływa na piersi. Nie widzę tego wprost. Kpina lustra ofiaruje mi jedynie skrawek obrazu, w dodatku zamglony. Ale mogę dostrzec, jak prawa dłoń gładzi lewą pierś. Nie jest to zwyczajny gest czystości, bo palce są rozwarłe i wyprostowane, kolejno potrącają wyprężoną sutkę. Pieszczota nie pochłania Nadii całkowicie. Jednocześnie lewa ręka przesuwa czerwona gąbkę między pośladkami [...]. Moje czoło jest wilgotne od ciepła buchającego z uchylonych drzwi. [...] Potem pochyła się nad umywalką, a włosy umykają z karku i opadają na piersi. Na plecach lśni kilka kropel wody. Tylek lekko drży w rytm ruchów szczoteczki. Prawa łopatką faluje, a światło wydobywa z niej matowy ruchliwy połysk. Moja dłoń podchwytuje ten puls¹¹.

Powyższy cytat jest niewątpliwie literackim zapisem sytuacji patrzenia. Wprowadzono eksplicytnym metatekstowym sygnałem w postaci czasownika postrzeżeniowego „widzieć”, ta linearna reprezentacja aktualizuje wszystkie argumenty aktu percepcji wzrokowej¹², które są scharakteryzowane jako: podmiot postrzegający („ja” narratora) oraz obiekt postrzegania (Nadia), środek umożliwiający akt widzenia („uchylone drzwi” i później „lustro” jako ciało przezroczyste), tło jako przedmiot postrzegany, zewnętrzny wobec figury postrzeganej („wanna”, „szereg kolorowych majtek”), wreszcie warunkująca percepcję „smuga światła”. Akt widzenia eksponuje nie tylko wpisana w deskrypcję informacja metatekstowa, ale także przywołana tu tradycja kulturowa i literacka. Na-

^{10/} Zob. L. Nead *Akt...*, s. 105. Powtarzane za Kantem traktowanie doświadczenia estetycznego jako bezinteresownej kontemplacji zostało podważone przez Nietzschego; zob. M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 301-350.

^{11/} A. Stasiuk, *Nadia*, w: tenże *Przez rzekę*, Czarne 1998, s. 24; cytaty w tekście w nawiasach pochodzą z tego wydania.

^{12/} W teorii lingwistyki tekstu strukturę aktu percepcji wzrokowej, konstytuowanej przez predykat postrzeżeniowy wraz z wymaganymi przez niego argumentami przedstawiły: K. Terminińska *Sensualizm w prozie Jarosława Iwaszkiewicza. Hermeneutyka i składnia*, Katowice 1988, s. 67; B. Witosz, *Opis w prozie...*, s. 73.

dia jest kobietą podglądaną. W tym literackim opisie z lat dziewięćdziesiątych XX w. powraca po raz kolejny motyw Zuzanny przejęty z Biblii. Motyw stosunkowo rzadki w literaturze, za to częsty w ikonografii od renesansu i baroku poczynając, by zatrzymać się na tancerkach (które Degas malował, podglądając je przez szparę w drzwiach), kobietach myjących się w cynkowych wannach lub miednicach na obrazach impresjonistów, obecności motywu w sztuce secesji i malarstwie współczesnym.

Jednakże mimo wprowadzenia tak wyraźnych sygnałów wizualnych dominują w tej deskrypcji doznania zmysłowe innego rodzaju. Obraz kąpiącej się Nadii konstatuje się również (a może przede wszystkim) dzięki zaktywizowaniu zmysłu dotyku, dotyku dwojakiego rodzaju: Nadia „prawą dłoń gładząc lewą pierś” dotyka samej siebie i równocześnie doznaje dotknięcia, które płynie z zewnątrz – „strumieniem z przysznica”, gąbką, „śliską i zarazem szorstką”. Ciało Nadii reaguje na dotyk (jej pierś jest „wyprężona”). Podglądający patrzy na Nadię, ale zarazem jego ciało odbiera podniety dochodzące z miejsca, w którym znajduje się kąpiąca – czuje „wilgoć czoła od ciepła buchającego z uchylonych drzwi”. W tym doświadczeniu to, co cielesne, jest tożsame z tym, co widzialne i przede wszystkim – dotykalne. Jednak to, co dostępne wzrokowi, jest zatarte, niepełne („kpina lustra ofiaruje jedynie skrawek obrazu, w dodatku zamglony”), odległe i pozbawione emocji („obraz jest daleki i nieosiągalny przez swoją doskonałą samowystarczalność”). Podmiot w tekście Stasiuka odrzuca – nastawione na kontemplację piękna kobiecego ciała – zasady *voyeryzmu*. On pragnie maksymalnej bliskości („wejść w kontur jej ciała”), a szczytem bliskości jest właśnie dotyk. Widzenie przeradzające się w dotyk burzy integralność patrzącego, który pod wpływem impulsów wychodzących „od zewnątrz” (drżenie ciała Nadii pod wpływem ruchów szczoteczki do zębów) poddaje się rytmowi drugiego ciała („Moja dłoń podchwyciła ten puls”). Możemy tu przywołać refleksję wypowiedzianą w nieco odmiennym kontekście i w odniesieniu do tekstów innego rodzaju, iż dotyk jest doznaniem, które nie zwodzi, przynosi potwierdzenie istnienia dwu ciał, ich spotkania w świecie¹³. Dlatego też obraz kąpiącej się Nadii potraktować można również, jak sądzę, jako literacką artykulację (uznanego za właściwość charakterystyczną dla współczesnych wizualizacji ciała) przejścia od prezentacji kobiecego aktu do ukazywania jej nagości (co zasygnalizowałam w przypisie 9). Przelamanie konwencji aktu następuje w pragmatycznej płaszczyźnie deskrypcji. Fizyczny gest patrzącego (dłoń wygrzywająca ruch ciała Nadii) eliminuje dystans właściwy dla postawy kontemplującego akt, uwalniając tym samym ciało Nadii od symbolicznego pośrednictwa. Nadia pozostaje naga, nagość zaś nie jest znakiem kulturowym, seksualność nadaje ciało charakter indywidualny. Subiektywizm ujęcia – osiągnęty dzięki zaangażowaniu zmysłu dotyku – wyznacza także czytelnikowi-widzowi odmienną rolę. Pozostaje on nadal obserwatorem, lecz już nie wyłącznie Nadii (aktu) – staje się świadkiem całej intymnej sceny rozgrywanej na jego oczach¹⁴.

^{13/} Powtarzam za M. Stałą (*Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 117-118).

^{14/} Zob. J. Berger *Sposoby...*, s. 57-58; L. Nead *Akt...*, s. 36-37, 58.

Interpretacje

Freudowskie kategorie *voyeryzmu* i fetyszyzmu są wykorzystywane w deskrypcjach Stasiuka w oryginalny sposób. Gest dotyku wyposaża także w wartości świat rzeczy, głównie te przedmioty, które bezpośrednio stykają się z ciałem, przede wszystkim ubrania, ale także sprzęty z najbliższego otoczenia itp.:

Od tamtej pory nie dotykam jej. Dotykam jej rzeczy. [...] Jej garderoba nie ma dla mnie tajemnic. Najmniejsze, najdrobniejsze przedmioty w mieszkaniu zostały odkryte, wydobyte i dotknięte. Tkwię godzinami przed otwartą szafą i przekopuję pokłady bielizny. Te wszystkie kolory: białe, różowe, lososiowe, czarne i seledynowe obejmowały kiedyś jej piersi, biegły między udami, między pośladkami, pochłaniając wilgoć i woń. Wsuwam dłoń między równo złożone kawałki materiału. Wewnątrz panuje chłód i jest miękko. Potem przesuвам zimowe rzeczy na wieszakach. Palta, kurtki i płaszcze, odleglejsze przecieź od jej skóry, są jednak zmysłowe przez swój bezwład i ciężar. Poddają się, ustępują, ale muszę użyć nieco siły, by rozgarnąć je na tyle, żeby się zmieścić w powstałej szczelinie, wejść między zielony wełniany płaszcz i coś, co przypomina czarną pelerynę z obszernym kapturem. Sliskość podszewki, gdy wsuwam nagie ramię do rękawa, sprawia, że drzę. Biorę do ust guziki z czerwonej masy, metalowe, chropawe rozetki albo drewniane patyczki z przewleczonym rzemyczkiem. Czuję przyływ śliny.¹⁵

Funkcja kobiecych strojów jest w omawianej narracji inna od tej, do której przyzwyczała nas tradycja literacka. Ubiór nie jest ornamentem urody kobiety, nie mówi także nic szczególnego o jej statusie społecznym. Skupia znowu uwagę czytelnika na ciele kobiety, która je nosi, której skóra go dotyka. Strój, wchłaniając cząsteczki jej ciała, staje się medium, poprzez które można dotknąć partnerkę. Ale ubrania w miarę oddalania się od skóry nabierają autonomicznych właściwości podobnych do zmysłowych walorów ciała („przez swój bezwład i ciężar”, dzięki temu, że „poddają się”, „ustępują”). Pozwalają się dotykać, tak jak ciało i jak ono stanowią źródło estetycznych i erotycznych doznań. By zaktywizować inne zmysły, opisujący podejmuje kilka ważnych kompozycyjnych strategii. Jeszcze jeden tekstowy obraz:

I gdy tak dreptałem wokół z suchością w gardle i zwilgotniałymi dłońmi, gdy przemykałem za plecami gapiów, by ułoić widok jej wysokich piersi, chwilę, gdy biała sukienka zawija się wokół bioder i odsłania napięte udo i doskonale owalny brzег śnieżnych majtek na brązowym pośladku, gdy połowałem na wzniesienie ramienia, żeby ujrzeć głęboki cień w zagłębieniu nagiej pachy, to w końcu obraz stawał się tak bliski, że czułem jak wchodzę w jej ciało, nie w tym banalnym kopulacyjnym sensie, ale dosłownie wślizguję się w jej napiętą brązową skórę, moje ręce wypełniają jej ramiona aż po czubki palców, którymi poruszam, jak przy wkładaniu rękawiczki, a twarz wędruje w ciepłe gładkich wnętrzości...¹⁶ (podkr. – B.W.)

^{15/} A. Stasiuk *Pościg*, w: tenże, *Przez rzekę*, Czarne 1998, s. 104; kolejne cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

^{16/} A. Stasiuk *Dukla*, Czarne 1997, s. 27-28; kolejne cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

Witosz Obrona bliskości...

Właściwości anatomiczne oka pozwalają widzieć wyraźnie tylko fragment dostępnego pola wizualnego, taki, na którym skupia się uwaga obserwatora i który jest w dostatecznej od niego odległości (ani zbyt bliskiej, ani zbyt dalekiej). Obiekt postrzegany z odpowiedniego dystansu staje się fragmentem, na którym koncentruje się proces konceptualizacji¹⁷. Jeśli dystansem manipulujemy tak, by go maksymalnie zminimalizować, widzenie staje się niemożliwe, pozostaje tylko dotyk – kontakt, który nigdy nie jest iluzoryczny i zafałszowany. Bliskość wyływająca z zetknięcia się dwu ciał przeraża się w doznanie ich tożsamości¹⁸. Podmiot przez powiększenie zasięgu działania zmysłu dotyku wchodzi w sferę odczuwania¹⁹.

Zabiegiem bardziej radykalnym niż „manipulowanie” wymiarem odległości jest, jak w cytowanym już opisie kąpiącej się Nadii, zdegradowanie widzenia, by dowieść, zgodnie z myślą Kartezjusza, że wzrok to zmysł zwodniczy, lustro, które tu symbolizuje *medium*, daje obraz niejasny, zdeformowany i daleki, ale jedynie wizualnie dostępny²⁰. Gdy przyrzeć się zasadom konstruującym opisy w prozie Andrzeja Stasiuka, odkryć można wiele stylistycznych strategii „zakłócających” proces patrzenia tak, by przestrzeń widzialna była nieostra, w której niewiele da się zobaczyć, tym samym nierzeczywista, w jakimś sensie właśnie „niewidzialna”:

Cienie poranka kładą się na ziemi jakby rozmazywał je wiatr. Są czarne, lecz nieostre, bo rosa rozpyła i załamuje światło na brzegach. Nawet wewnątrz plam czerni jest nieoczywista – przypomina raczej odbicie czerni. (*Dukla*, s. 10)

Słońce przesunęło się za oknem. Złote, delikatne liźnięcia sięgnęły burego materiału marynarki i wkrótce cała jego postać [dziadka] zawisła w przestrzeni jakby zaraz miała zniknąć. Przeszłość wspomnień i wieczna terażniejszość światła wzięły go w posiadanie i łagodnie unicestwiły. (*Dukla*, s. 57)

Światło ma barwę roztopionego srebra. Jest ciężkie. Rozlewa się widnokrzemem, lecz nie oświetla ziemi. Tu wciąż panuje półmrok i domysł, rzeczy są zaledwie swoimi cieniami. (*Dukla*, s. 6)

17/ Fizjologiczne zasady widzenia wykorzystuje m.in. gramatyka kognitywna, wskazując na analogie między obrazowaniem i semantyką konceptualną a postrzeganiem wzrokowym (zob. R. Langacker *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, red. H. Kardela, Lublin 1995).

18/ Doświadczeniu dotyku wiele miejsca poświęca w swych esejach Elias Canetti (*Sumienie słów*, tłum. M. Przybyłowska, I. Krońska, postłowie M. Bieńczyk, Kraków 1999).

19/ Por. uwagi M. Maciejczaka (*Świat według ciała...*, s. 51).

20/ Problematyka zapośredniczonego charakteru wizualnego przedstawiania (czy raczej reprezentacji) jest obecna w dyskursie teoretycznym współczesnego językoznawstwa, teorii literatury, kultury, sztuki, filozofii i psychologii (zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 1995, s. 247-248; K. Stała *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 192 i nast.; R. Barthes *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 91 i nast.; M.P. Markowski *O kolekcjach*, w: tenże *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 33-52; tenże *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; B. Witosz *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001).

Interpretacje

Gra światłem – zmiana źródła i stopnia natężenia promieni świetlnych – powoduje „odrealnienie” postrzeganego obiektu. Z kolei niemożność rozpoznania wizerunku „usypia” związaną z procesem percepcji świadomość kategorialną – czynności wyodrębniania z konkretnie przeżywanego, obecnego świata, tych aspektów, na które podmiot pragnie w danej chwili zwrócić uwagę, zdolność obiektywizowania, abstrahowania itp. Pozostaje świat dany na poziomie cielesnego (kontaktowego) z nim obcowania:

A tak naprawdę, to wzrok ociera się o ciemne, chłodne i wilgotne barwy tak samo jak dłoń o gładki aksamit, o ciepłą podszewkę palta, gdy na dworze jest ziąb, tak samo b e z - m y ś l n i e z taką samą przyjemnością. (*Dukla*, s. 5; podkr. – B.W.)

Po dotyku, doznaniach termicznych i kinestetycznych kolej na rewaloryzację pozostałych „niższych” zmysłów. Najpierw smak. Tradycyjnie w literaturze rozważania o wrażeniach smakowych wprowadzały opisy czynności jedzenia. W deskrypcjach postaci, zwłaszcza kobiecej, wykorzystywano najszerzej metaforę jednego z podstawowych smaków – słodczy (słodycz ust, spojrzenia, ramion). Literatura współczesna koncentruje uwagę na doznaniach smakowych, których źródłem jest ludzkie ciało. Tym samym rejestr smaków powiększa się o nowe jakości (podstawowe: słodczy, goryczy, kwaśności i słoności ulegają unieważnieniu), które trudno już umieścić w prymarnej klasyfikacji i przyporządkować im jednoznaczną ocenę: dobry (przyjemny) / zły:

Pocałunki mają smak mięty i kredy. [...]

Osuwam się na kolana i wtulam twarz. Czuję krople spermy zaplątane w jej runo. Mają dziwny, niepodobny do niczego smak. (*Nadia*, s. 25)

Przedstawiciele współczesnej estetyki²¹ dystansują się wobec literackich potencji obrazowania danych smakowych (i w ogóle danych dostarczanych przez „niższe” zmysły) jako, że – jak twierdzą – zlokalizowane w ciele nie mogą być za pomocą wyobraźni odtworzone. Jakby pozytywną odpowiedzią na tę kwestię są przykłady tych tekstowych przybliżeń ciała, gdzie sygnalizuje się po prostu udział zmysłów „bezpośredniego kontaktu” (dotyku, smaku), unika natomiast opisywania wrażeń dzięki nim doznawanych:

Pochyliłem się do ucha Nadii i powiedziałem: – Chciałbym cię dotknąć. – Zobaczyłem, jak jej zakryta połą marynarki dłoń wsuwa się za pasek spódnicy i wędruje w dół. Chwilę później wziąłem jej serdeczny palec do ust. Pod długim wypielęgowanym paznokciem było tego najwięcej. (*Nadia*, s. 27)

^{21/} Por. np. A. Aschenbrenner *Jak możliwa jest sztuka?*, tłum. M. Gołaszewska, w: *Eidos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1988, s. 13.

Kolejnym zmysłem bliskości, różnym od wzroku, który dystansuje się wobec rzeczy i wyodrębnia ją jako samodzielny przedmiot, jest zmysł powonienia, sprzyjający naszemu wcieleniu się w odczuwane przedmioty i zjednoczeniu z nimi²². W literaturze odwołania do zapachów pięknych i brzydkich nie stanowią czegoś zaskakującego. Idzie nam tu jednak o dostrzeżenie obecności w dzisiejszej praktyce literackiej (a w prozie Stasiuka w szczególności) nowej jakości naturalnych woni wydzielanych przez ludzkie ciało: zapachów intymnych, zapachu potu, zapachów płynów fizjologicznych męskich i kobiecych, woni ubiorów, które zatrzymują zapach ciała, ale i wchłaniają zapachy otoczenia i coraz szerszego (pod wpływem zmieniającej się mody pielęgnacji ciała) zestawu sztucznych zapachów – ciała kobiet pachną perfumami, ale także dezodorantami, ogólnie kosmetykami, pachnącymi mydlami itp. Estetyka dostrzega mocny związek wrażeń smakowych i powonienia²³:

Sukienka upadła u jej stóp. [...] Wsunąłem w nią palce. – Przypomina surową rybę – powiedziałem. (*Przez rzekę*, s. 106)

Od cementowego parkietu buchał żar. Wciągałiśmy go w nozdrza i przenikał nas dreszcz. Mężczyźni obejmowali kobiety w jaskrawych bluzkach *bouclé* i pomieszana woń rzeczno powietrza, potu, perfum i upału rozchodziła się jak kręgi na wodzie, ogarniała nas, zatapiała i chwilami brakowało mi tchu. (*Dukla*, s. 24)

Jutro, gdy wrócą z lasu, szarobure kombinezony odzyskają swoje żywe zapachy. Ci od retort przyniosą woń spalenizny, węgla drzewnego, ciężki, słodkawy aromat bukowego dymu. Ci z wyrębu – niepowtarzalną mieszaninę żywicy i benzynowych spalin. Ci od ciągników wejdą w powiewie olejowy, smaru i przegrzanego, spracowanego metalu. Zapach potu połączy te sprzeczne aury.²⁴

Oryginalną wartością estetyczną opisów w tekstach Andrzeja Stasiuka jest eksponowanie ścisłego zespolenia (aż do zatarcia autonomii ich funkcji) zmysłów „kontaktu” (dotyku, smaku i zapachu) oraz widzenia – zmysłu „dystansu”²⁵:

^{22/} Yamagata Hiroshi *Pour une esthétique du troisième sens: l'odorat*, w: *Pourquoi l'esthétique? Hommage à Mikel Dufrenne*, „La Revue d'Esthétique”, Paris 1992; cyt. za: M. Gołaszewska *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997, s. 124.

^{23/} A. Aschenbrenner *Jak możliwa jest...*

^{24/} A. Stasiuk *Janek*, w: tenże *Opowieści galicyjskie*, Czarne, s. 26; kolejne cytaty lokalizują bezpośrednio w tekście.

^{25/} Nie idzie tu oczywiście o banalne wyeksponowanie sensualnego wymiaru tej prozy, ale o nowe artystyczne podejście do problemu zmysłowości. Tradycyjny opis sensualny przyzwyczaił nas do dostrzegania w procesie percepcji udziału wszystkich zmysłów, ale w taki sposób, który nie naruszał ich samodzielnych, wyspecjalizowanych funkcji.

Interpretacje

Tak samo było z powietrzem. Widziałem jak ociera się o jej ramiona, rozstępuje się jak dym i kolejne warstwy zatrzymują na sobie jej dotyk, wilgoć potu, zapach, a później przepadają w ciemności. (*Dukla*, s. 27)

Powietrze zza okna dotykało jej pośladków, obmywało je i wypływało z drugiej strony wprost w jego nozdrza. Czuł ten dotyk na czole, na rzęsach, to było materialne jak woda albo jeszcze bardziej. Rozchylił usta i wciągnął cienką strużkę, tak jakby zaciągał się papierosem. Próbował odszukać ten jeden jedyny smak, nitkę woni splecioną z milionem innych snujących się ze świata i miasta, lecz musiał pomóc sobie wyobraźnią – tak była delikatna albo tak podobna do mrocznego smaku nieba i tego wszystkiego, co za oknem. Wysunął język i polizal powietrze. Sunęło między jej nogami jak ciepła, niewidzialna poręcz [...]. Podniósł powieki i spróbował dotknąć tego wilgotną powierzchnią oczu. (*Pościg*, s. 123)

Opisy te stanowią przykład artystycznej transpozycji stylistycznej figury synestezji w obszar pozajęzykowych doznań zmysłowych. Byłyby więc przykładem literackiego zapisu znanego z psychologii poznawczej zjawiska percepcyjnej synestezji, która polega na wzmacnianiu się wrażeń odbieranych różnymi zmysłami²⁶. W opracowaniach poświęconych figurom i tropom stylistycznym zwraca się również uwagę, że metafory synestezyjne, łącząc zjawiska ze sfery różnych doznań zmysłowych, wyrażają integralność przeżyć, które potocznie traktowane są jako rozdzielne. Tym samym „zjawisko synestezji może się opierać na realnym przeżyciu mającym uzasadnienie w sposobie reagowania na złożone bodźce. Tłumaczy je psychofizyczna jedność człowieka”²⁷. Kłęczący przed kobietą mężczyzna „widzi” powietrze (dostrzega ruch dotykania pośladków, obmywania ich i wypływania z drugiej strony); pragnie – wyciągając język i liżąc – poczuć smak powietrza i w końcu „dotknąć” je oczami. Równocześnie scena jest tak konstruowana, by te doznania uprawdopodobnić – powietrze „materializuje się” i przybiera postać wody,

U Stasiuka, jak sądzę, jest inaczej. Pisarz, wypowiadając się na temat wartości sensualnych swojej prozy, określił ją jako literaturę zwierzęcą (wypowiedź autora w telewizyjnym filmie o nim i jego pisarstwie *Człowiek zwany świnią*, emitowanym w 1999 r.). Wypowiedź ta współbrzmi z refleksją, jaką wypowiedział estetyk Hiroshi Yamagata, której fragment w tłumaczeniu M. Gołaszewskiej tu przytoczę: „Różnicowanie zmysłów dokonuje się w tym samym czasie co postęp mowy ludzkiej. [...] człowiek pierwotny, nie znając mowy artykułowanej, musiał reagować na świat zewnętrzny całym swoim istnieniem (używając wszystkich receptorów i całym sobą [...]). W okresie tym narząd, który potem będzie służył wyłącznie do widzenia, musiał odczuwać zapachy, a receptor węchowy musiał odczuwać smaki [...]. Każdy narząd, choć niezależny, był częścią tej samej całości. W okresie tym bez wątpienia nie było różnicy między ciałem a duchem. [...] Później ciało uobiektywizowało się [...] i pięć zmysłów uzyskało niezależność. Dokonało się to dzięki językowi (*Pour une esthétique...*, cyt. Za: M. Gołaszewska *Estetyka...*, s. 116).

^{26/} Zob. J.S. Bruner *O gotowości percepcyjnej*, w: tenże *Poza dostarczone informacje*, tłum. B. Mroziak, Warszawa 1978.

^{27/} Zob. T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984, s. 228-229.

to pozwala zobaczyć „jak sunie”, w kształcie „poręczy między udami” i jednocześnie poczuć dotyk powietrza (wody) i ciepła powietrza (wody). Wyciągając język percypujący jednocześnie otwiera usta i wciąga „strużkę” powietrza, stapiając w jedno doznania smaku i powonienia („mroczny smak nieba”, „tysiące woni snujących się ze świata i miasta”); w przedstawieniu oka na pierwszy plan wysuwa się nie funkcja narzędzia wzroku (jak w opisie prototypowym), ale jego część anatomiczna – „wilgotna powierzchnia”, którą można zbliżyć się, dotknąć²⁸.

Deskrypcje w prozie Andrzeja Stasiuka są artystycznym potwierdzeniem filozoficznej tezy o jedności zmysłów, o tym, że świat dotyku, zapachu, wzroku, smaku i słuchu jest jeden i ten sam, a postrzegany obiekt jawi się równocześnie wszystkim zmysłom, nie tylko temu, który aktualnie się nań kieruje. Jak dowodzi M. Merleau-Ponty, podstawowe jakości zmysłowe znajdują w każdym ze zmysłów pewien ekwiwalent nie tylko w dziedzinie jakości zmysłowych, lecz również psychicznych. Dzięki zasadzie ekwiwalencji każda jakość zmysłowa może znaleźć pewien refleks w innych zmysłach. Dlatego dla ukonstytuowania się jej pełnego sensu konieczny jest wkład wszystkich zmysłów²⁹.

W opisie fenomenów zewnętrznego świata pisarz poszukuje nieustannie odpowiedniego języka zdolnego oddać różne aspekty ich doświadczania tak, by wydobyć na plan pierwszy aktywność cielesną zmysłowego podmiotu. Stąd też nawet

^{28/} Na sposób obrazowania nieco inny, choć odwołujący się do podobnych mechanizmów wskazuje Dobrzyńska, omawiając indywidualną metaforę w prozie V. Nabokova, której narrator wyposażony jest w dar „kolorowego słyszenia” (*„Mój intymny mały świat” a poetyckie sposoby konceptualizacji. Metafora, w: Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s.109). Jak się wydaje, wrażenia audytywne nie są charakterystyczne dla aktów percepcji reprezentowanych w prozie Stasiuka.

^{29/} Zdaniem francuskiego filozofa, współpraca zmysłów, ich całościowe otwarcie się na strukturę przedmiotów pozwala np. wyjaśnić, dlaczego w i d z i m y kruchość szkła, miękkość wiórow struganego kawałka drewna, ciągliwość i elastyczność stali. „Niemożliwe jest opisanie barwy dywanu nie mówiąc, że jest to dywan wykonany z wełny, że jego barwa ma pewien walor dotykowy, pewien ciężar i „odporność na dźwięk” (M. Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, s. 265, 373; referuję za M. Maciejczak *Świat według...*, s. 69). Z refleksją M. Merleau-Ponty’ego koresponduje myśl narratora: „Często zadawałem sobie pytanie, czy spojrzenia również w jakiś sposób naznaczają rzeczy i pejzaże?”; por. A. Stasiuk *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2000, s. 137; (dalsze cytaty lokalizuję w tekście). Według francuskiego myśliciela, relacja człowieka ze światem jest relacją wzajemnych odniesień: „sens rzeczy rodzi się w odchyleniu między płynącym od nich wezwaniem do obdarzenia ich znaczeniem a „spoistą deformacją”, jaką im narzucamy, deformacją wymuszoną przez naszą, taką a nie inną, perspektywę, przez nasze jednostkowe usytuowanie, w końcu: przez naszą ekspresję, zawsze twórczą w stosunku do rzeczy, które poddaje przekształcaniom” (M. Merleau-Ponty *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1976, s. 202, 225; cyt. za M.P. Markowski *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 78-79).

Interpretacje

wtedy, gdy narrator obcuje z wytworzonym artefaktem (sceny w *Dukli* zwiedzania eksponatów Muzeum, wnętrza kościoła św. Magdaleny i znajdującego się tam grobowca Amalii Mniszach), uaktywnia percepcję dotykową, ponieważ własności fizyczne przedmiotu, satysfakcja płynąca z odbioru zmysłowego, naskórkowego stanowią dla niego większą wartość niż – uruchamiana najczęściej w komunikacji z dziełem sztuki – wyrafinowana świadomość kulturowa.

Niemówność oddzielenia doznań dostarczanych przez poszczególne zmysły (zwłaszcza charakterystyczne dla tej prozy zespolenie percepcji wizualnej i dotykowej) artykułowana jest w tekstach deskrypcji przez ciągłe zmiany zakresów poszczególnych zmysłów. Wypowiedź metaforyczna, jak zauważyła Teresa Dobrzyńska³⁰, pozwala wyrazić personalny wymiar kontaktu ze światem znacznie intensywniej niż ma to miejsce w przypadku zwykłej, niefiguralnej komunikacji. Opis metaforyczny osłabia działanie funkcji referencyjnej, uniemożliwiając jednoznaczne odniesienia. Koncentruje więc czytelnicze spojrzenie nie na zewnętrznym przedmiocie (opisywanym), a na języku służącym jego przedstawieniu, języku, który pozwala widzieć to, czego nie można dostrzec wzrokiem, wyposaża w zapachy rzeczy bezzapachowe, pozwala dotykać to, co nie ma kształtu. Oto przykłady:

Powietrze jest ciemnozielone. (*Dukla*, s. 6)

Powietrze przed burzą jest gęste i miękkie. (*Dukla*, s. 14)

Z zaplecza leciały Majteczki w kropeczki, brzęk garnków i snuła się cienka nitka kawowego aromatu. Była niemal widoczna w powietrzu: złotobrazowa, zawieszona na tle lilijowej ściany, spleciona z szarawym dymem mego papierosa. Chwilę potem zdusił ją barowy odór starego popiołu, potu i powietrza, wydychanego podczas tych wszystkich pijackich pogwarek. (*Dukla*, s. 30)

Autobus z Barwinka pachniał wiatrem. (*Dukla*, s. 42)

Poszliśmy z powrotem. Prowadziła mnie woń zmęczenia, aura smutku, jaką wydzielają ludzie, którzy nigdy nie płaczą, bo łzy opuszczają ich ciała razem z kroplami potu. (*Lewandowski*, w: *Opowieści galicyjskie*, s. 43)

Od drzew na placyku wiało ciepłym cieniem.

Wzrok wsiąka w ciemny pejzaż jak atrament w bibułę, jak woda w piasek, jak pamięć w dni minione, gdy szuka pierwszego zdarzenia. (*Dziennik okrętowy*, s. 127)

Podmiot percypujący w prozie Andrzeja Stasiuka przedkłada zmysłowe przeżywanie świata, cielesną z nim komunikację nad konceptualną konstrukcję, budując tekstowe obrazy rzeczywistości oraz zapelniających ją postaci i rzeczy dzięki wiązaniu i stapianiu ze sobą różnorodnych treści dotykowych, kinestetycznych, wzrokowych, odczuwanych w konkretnych sytuacjach percepcyjnych. Przedstawiony czytelnikowi s t y l p e r c e p c j i sięgający do źródeł – jak piszą filozofowie – percepcji pierwotnej, tworzy różnorodna, bogata artystycznie artykulacja jedności zmysłów i szczególnie eksponowana wartość dotyku w kontakcie ze światem.

^{30/} T. Dobrzyńska „*Mój intymny*”..., s. 107.