

**Alicja Piechucka**

# **TEKSTY TRANS ATLANTYCKIE**

**Eseje o literaturze  
amerykańskiej i francuskiej**



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

TEKSTY  
**TRANS** \_\_\_\_\_  
**ATLANTYCKIE**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Alicja Piechucka

# TEKSTY **TRANS** \_\_\_\_\_ **ATLANTYCKIE**

**Eseje o literaturze  
amerykańskiej i francuskiej**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Alicja Piechucka – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Anglistyki  
Zakład Literatury Amerykańskiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

*Marek Paryż*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

*Danuta Bąk*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Favetelinguis199

© Copyright by Alicja Piechucka, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie  
niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07412.16.0.M

Ark. wyd. 8,1; ark. druk. 11,625

ISBN 978-83-8088-264-5

e-ISBN 978-83-8088-265-2

<https://doi.org/10.18778/8088-265-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

*Mojej Mamie*



## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	11
-------------	----

### **Portret artysty z czasów współczesności**

Ciałokształt świadomości i czasokształt zjawisk .....	21
(Don DeLillo, <i>Performerka</i> )	
Intelektualiści publiczni .....	25
(Michel Houellebecq i Bernard-Henri Lévy, <i>Wrogowie publiczni</i> )	
Wieczność kuglarzy .....	29
(Romain Gary, <i>Czarodzieje</i> )	
Pisarz listy pisal .....	33
(Kurt Vonnegut, <i>Listy</i> )	
Artysta, czyli złodziej .....	37
(Joyce Carol Oates, <i>Walec Pik</i> )	

### **Autobiografia, biografia, autofikcja**

Zabić kata .....	43
(Laurent Binet, <i>HHhH. Zamach na kata Pragi</i> )	
Oddech superkobiety .....	48
(Anaïs Nin, <i>Dziennik 1934–1939</i> )	
Brakujący Dumas .....	51
(Tom Reiss, <i>Czarny Hrabia. Chwała, rewolucja, zdrada i prawdziwy hrabia Monte Christo</i> )	

Sypiając z artystą .....	55
(Thérèse Mourlevat, <i>Muza Claudela</i> )	
Impresja, życie Courbeta .....	59
(David Bosc, <i>Przejrzyste źródło</i> )	
Różyczka Vonneguta .....	63
(Charles J. Shields, <i>Zdarza się. Kurt Vonnegut: Życie</i> )	

### Uniwersytet a universum

Kobieta na szczycie .....	69
(Joyce Carol Oates, <i>Zbłocona</i> )	
Stowarzyszenie Umarłych Studentów .....	74
(Donna Tartt, <i>Tajemna historia</i> )	
Będiesz miał bogów cudzych przede mną .....	78
(Michel Houellebecq, <i>Uległość</i> )	
Amerykański gotyk .....	83
(Joyce Carol Oates, <i>Przekłęci</i> )	

### Powidoki, polektury

W prostokątnym mieście .....	89
(Henry James, <i>Opowiadania nowojorskie</i> )	
Gawędy amerykańskie .....	93
(William Styron, <i>Hawany w Camelocie</i> )	
Słabość do Burroughsa .....	97
(Rafał Księżyk, <i>23 cięcia dla Williama S. Burroughsa</i> )	
Jeden Anglik i kontynent .....	102
(Julian Barnes, <i>Coś do oclenia</i> )	

## Rodzina, relacje, rozstania

I że cię opuszczę po śmierci .....	109
(Joyce Carol Oates, <i>Opowieść wdowy</i> )	
Lęk nasz powszedni .....	113
(Raymond Carver, <i>Słoi</i> )	
Imię ojca .....	116
(Ann Patchett, <i>Taft</i> )	
Nie wszystko o mojej matce .....	119
(Patrick Modiano, <i>Perelka</i> )	
Paryż – Moskwa .....	122
(Simone de Beauvoir, <i>Pewnego razu w Moskwie</i> )	

## Człowiek, społeczeństwo, samotność

Urania, czyli złudzenia intelektualisty .....	129
(Jean-Marie Le Clézio, <i>Urania</i> )	
Trzeci totalitaryzm .....	135
(Philippe Claudel, <i>Śledztwo</i> )	
Podróż do wnętrza życia .....	139
(Don DeLillo, <i>Punkt omega</i> )	
Mysłąc, cierpiąc, pisząc .....	143
(Jacques Burko, <i>Wątpewności</i> )	
Nagasaki moja samotność .....	148
(Éric Faye, <i>Nagasaki</i> )	
Po drugiej stronie rzeki .....	151
(Edmund White, <i>Hotel de Dream</i> )	
Opowieści (nie) z tego kraju .....	155
(Laurie Anderson, <i>Język przyszłości</i> )	

Wściekłość nieba .....	158
(Laurent Gaudé, <i>Huragan</i> )	
Co minutę rodzi się czytelnik .....	161
(Grégoire Delacourt, <i>Lista moich zachcianek</i> )	
Dialog ze wszystkim .....	166
(Jorie Graham, <i>Prześwity</i> )	
Życie niezafalszowane .....	171
(Gary Snyder, <i>Dlaczego kierowcy ciężarówek z drewnem wstają wcześniej niż adepci Zen</i> )	
Rozmowa na początek wieku .....	176
(Cormac McCarthy, <i>Sunset Limited</i> )	
Po wojnie, jak to po wojnie .....	179
(Pierre Lemaitre, <i>Do zobaczenia w zaświatach</i> )	
Bibliografia .....	183
Podziękowania .....	185

## WSTĘP

„Sztuka pasożytuje na życiu, a krytyka pasożytuje na sztuce”\*. Te słowa, bardziej zapewne pochlebne dla twórców niż dla recenzentów ich twórczości, wyszły spod pióra Kennetha Tynana, jednego z najbardziej znanych krytyków dwudziestego wieku. Fakt, że artysta czerpie inspirację z otaczającego go świata, potrafi oczywiście wzbudzać kontrowersje, najczęściej w postaci zarzutów o niezgodne z prawdą lub wręcz obraźliwe przedstawienie autentycznych osób lub wydarzeń historycznych. Nikt natomiast nie zarzuca twórcom, że oparli się na prawdziwym życiu, bo zabrakło im talentu, wyobraźni bądź pracowitości. W przypadku krytyków rzecz ma się nieco inaczej. W powszechnym, a już na pewno obiegowym mniemaniu krytyk to nierzadko ktoś, kto chce się zajmować sztuką, ale nie zostaje artystą, ponieważ brakuje mu zdolności, wizji i odwagi. Co gorsza, to często ktoś, kto nie potrafi się z tym pogodzić. Frustracja rodzi pragnienie zemsty, a ono z kolei, w połączeniu z zainteresowaniem sztuką, sprawia, że krytyk odnajduje swoje powołanie: nie mogąc zaakceptować własnej bezpłodności twórczej, z lubością miążdży twórczość innych. „Krytyk” – by znów zacytować Tynana – „to człowiek, który zna drogę, ale nie umie prowadzić”.

„Znajomość drogi” wydaje się jednak w działalności krytycznej kwestią kluczową. W języku codziennym słowa „krytyk”, „krytyczny” i „krytykować” mają negatywne konotacje. Nieprzyjemne skojarzenia znajdują potwierdzenie w definicjach konstruowanych przez leksykografów. Słownik języka polskiego PWN przypomina na przykład, że krytyka to „analiza i ocena książki, filmu lub czyichś dokonań” oraz „grupa ludzi zajmująca się formułowaniem takich ocen”, ale także „surowa lub negatywna ocena kogoś lub czegoś”. To samo źródło przypomina również, że wyrazem pokrewnym „krytyce” jest „krytykanctwo”. Krytyk funkcjonuje więc w świadomości zbiorowej jako

---

\* O ile nie podano inaczej, cytaty zawarte w esejach zostały przetłumaczone przez autorkę *Tekstów transatlantycznych* lub pochodzą z polskich przekładów książek omawianych w poszczególnych esejach.

postać antypatyczna, źle nastawiona do innych lub wręcz wroga. Bywa też oskarżany – zarówno przez twórców, jak i odbiorców dzieł sztuki – o arbitralność sądów. Artyści nierzadko twierdzą, że autor recenzji nie zrozumiał ich intencji; czytelnicy, widzowie czy słuchacze, że sztukę należy przeżywać, a nie analizować; przedstawiciele obu grup, że gust jest sprawą subiektywną, a upodobania recenzentów cechuje skłonność do elitaryzmu czy wręcz snobizmu. To, co bywa podstawą zarzutu pod adresem krytyka, jest też jednak, paradoksalnie, źródłem jego siły i tym, co daje mu mandat do uprawiania działalności, którą wybrał. Krytyk jest krytykiem dlatego, że posiada niezbędne do tego przygotowanie intelektualne. Jego mandat stanowią wiedza i kompetencje. Choć w dobie internetu komentatorem utworu literackiego lub dzieła reprezentującego inną gałąź sztuki może zostać każdy, kto ma dostęp do komputera podłączonego do sieci, profesjonalistą w tej dziedzinie będzie tylko ten, kto „zna drogę”. Zawodowy recenzent literatury i sztuki w ogóle nie działa samowolczo; nie ma też obowiązku wpiisywać się w *vox populi* i prawdopodobnie byłoby niepokojące, gdyby zdarzało mu się to zbyt często. Jego kompetencje sprawiają również, że wbrew obiegowemu mniemaniu krytyka nie jest ani arcsubiektywna, ani tym bardziej arbitralna. Amerykański słownik Webstera definiuje krytyka jako tego, kto jest „zdolny do rozróżnienia”, kto działa „w oparciu o pewne standardy lub wartości”. O stuprocentowy obiektywizm jest oczywiście równie trudno jak o absolutną ciszę. Nie można jednak mówić o daleko posuniętym subiektywizmie w przypadku opinii opartej na rzetelnej wiedzy i udokumentowanych umiejętnościach.

Na poziomie relacji międzyludzkich złe znoszenie krytyki jest dość powszechnie postrzegane jako dowód niskich kompetencji interpersonalnych. Dlaczego zatem w przypadku krytyki sztuki dzieje się inaczej? Dlaczego o niechęci twórców do recenzentów krążą legendy, a odbiorcy dzieła, pozornie w całej sprawie najbardziej neutralni, często za punkt honoru stawiają sobie programowe ignorowanie opinii „państwa od gwiazdek”? Myślę, że wynika to z niewłaściwego podejścia do samej instytucji krytyki. Być może jednym z kluczy do rozwiązania problemu może okazać się przywoływana już w niniejszym tekście etymologia. Słownik Webstera wskazuje na wzajemne związki trzech greckich słów *kritikos*, *krinein* i *krisis*. O tym, że relacje krytyk–

artysta i krytyk–odbiorca mogą prowadzić do kryzysu, była już mowa w poprzednich akapitach. Przez „kryzys” rozumie się jednak nie tylko załamanie czy konflikt, lecz także punkt zwrotny lub przełom. Jestem głęboko przekonana, że krytyka, a konkretnie krytyka literacka, którą się zajmuję, powinna być rozumiana nie tylko jako punkt zwrotny, lecz przede wszystkim jako punkt wyjścia. Powinna stanowić punkt wyjścia do tego, co jest trzecią najwspanialszą – po tworzeniu i czytaniu – czynnością związaną z literaturą: do dyskusji o niej.

Philip Larkin zżymał się na to, co uważał za zмовę trzech osób: poety, krytyka i wykładowcy akademickiego. Mieli oni tworzyć hermetyczną, kazirodczą trójkę, oraz – na najprostszym poziomie – zapewniać sobie nawzajem zajęcie, niejako w oderwaniu od rzeczywistości. Zdanie Larkina jest o tyle optymistyczne, że zakłada współpracę twórcy i tego, kto jego twórczość recenzuje, tym samym niejako eliminując lub przynajmniej neutralizując potencjalny konflikt, o którym już wspominałam. Zwraca też uwagę na ważny mariaż: krytyki literackiej i akademii. Profesjonalny recenzent literatury nie musi oczywiście być jednocześnie pracownikiem naukowym. Często jednak tak się dzieje, z korzyścią, o ile mogę sądzić w oparciu o własne doświadczenie, dla obu sfer aktywności intelektualnej. Larkinowska „banda trojga” eliminuje jednak również czytelnika, co można zapewne uznać za przesadę, nawet w przypadku poety tak wymagającego jak T.S. Eliot, którego twórczość i towarzyszące jej założenia teoretyczne zainspirowały stwierdzenie Larkina. Larkinowska koncepcja zмовy jest oczywiście ironiczna i wyraża niezgodę autora na „literaturę dla wybranych”. Jeśli jednak tę koncepcję poszerzy i wzięć ją, wbrew intencjom autora, za dobrą monetę, dojdzie się do tego, co moim zdaniem stanowi istotę krytyki literackiej: do współpracy twórcy, recenzenta i czytelnika, którego zarówno praktyka literacka, jak i krytyczna muszą uwzględniać, bo to on jest odbiorcą utworu literackiego i jego recenzji. Recenzent nie musi być związany z akademią w sensie dosłownym, ale to na nim – spośród wymienionej trójki – w największym stopniu spoczywa obowiązek wiedzy.

Odpowiedź na pytanie o to, do czego krytykowi potrzebni są pisarz lub poeta oraz czytelnik, wydaje się oczywista. Jest ona też nieco mniej trywialna niż ta, której swoją definicję krytyka udzielił William Faulkner: „Lasy pełne są ludzi chętnych zarobić parę centów na

wyrażaniu swojego zdania o pracy powieściopisarzy” [William Faulkner, *Listy*, tłum. Ewa Życińska]. Ważniejsze wydaje się jednak pytanie o to, do czego twórcom literatury i jej odbiorcom potrzebni są krytycy. Wbrew obiegowemu przekonaniu, recenzja utworu literackiego nie jest jedynie, a może nawet nie przede wszystkim oceną, choć ma charakter wartościujący i opiniotwórczy. Nie jest też w swym najważniejszym wymiarze wskazówką, co czytać, choć taka – na najprostszym poziomie – jest jej funkcja praktyczna. Krytyka literacka jest formą współpracy, a jako taka jest po prostu rozmową. Stanowi przyczynek do debaty intelektualnej. Jest głosem w polifonicznym dialogu, jaki toczą między sobą pisarz lub poeta, czytelnik i recenzent, który czasem bywa też naukowcem. Ten ostatni pełni niejako rolę pośrednika lub łącznika między autorem i czytelnikiem oraz między autorem i jego dziełem a akademią, nawet jeśli jej formalnie nie reprezentuje. Krytyk nie jest niczym wrogiem – ani literata, ani czytelnika. Nie powinien też przez żadnego z nich być postrzegany jako ten, który przemawia *ex cathedra*. Byłoby natomiast dobrze, gdyby i literaci, i czytelnicy zechcieli dostrzec w nim przewodnika lub chociażby – używając bardziej nowoczesnej terminologii – konsultanta. Krytyk to ktoś, kto może odegrać rolę w procesie twórczym i w procesie odbioru dzieła literackiego. Nie znaczy to, że autor i czytelnik muszą się z nim zgadzać lub traktować jego zdanie jako jedynie słuszne. Niezgodą jest bowiem nieodzownym elementem dialogu, tak jak dialog jest nieodzownym elementem pluralizmu. Dobrze jest być recenzowanym; dobrze jest też zapoznać się z recenzją utworu, który się czyta. Dobrze jest w obu przypadkach reagować niezgodą. Brak dialogu, brak pluralizmu, brak niezgody to droga do stagnacji. Stagnacja natomiast to zaprzeczenie wszelkiej działalności twórczej i umysłowej. To także zaprzeczenie przygody intelektualnej, jaką jest lektura. To nawet zaprzeczenie „przeżywania” lektury, choć odbiór dzieła literackiego się do niego nie sprowadza. Ludwig Wittgenstein twierdził, że „filozof, który nie bierze udziału w dyskusjach, jest jak bokser, który nigdy nie wychodzi na ring”. Myślę, że podobnie ma się rzecz z pisarzem lub poetą, który odcina się od krytyki literackiej lub ma do niej wrogie nastawienie. Myślę też, że czytelnik, który programowo krytykę ignoruje, skazuje się na oglądanie walki bokserskiej z jednego z dalszych rzędów.

Stereotyp krytyka jako „kierowcy z tylnego siedzenia” jest niesłuszny nie tylko dlatego, że jego kompetencje umożliwiają mu przyczynienie się do dysputy intelektualnej, która powinna toczyć się wokół literatury. Jest on niesłuszny również dlatego, że zakłada, iż krytyka ma charakter odtwórczy, wtórny w stosunku do dzieła literackiego. Jest to założenie błędne z tych samych względów, z jakich błędny jest zarzut niezrozumienia, złego zrozumienia lub wypaczenia intencji twórcy przez recenzenta. Niedługo minie pół wieku, odkąd Roland Barthes obwieścił „śmierć autora”, dając tym samym *carte blanche* czytelnikom, a więc także krytykom. Krytyk jest bowiem, by posłużyć się pojęciem stworzonym przez innego francuskiego teoretyka literatury, Michela Riffaterre’a, archiczytelnikiem: czytelnikiem nietypowym, być może nawet nadrzędnym, ale jednak czytelnikiem. To zarazem kolejny argument przemawiający za usuwaniem barier i antagonizmów dzielących go od odbiorcy tekstu literackiego, a także, w jakimś sensie, od pisarza i poety, który, nawiasem mówiąc, sam też bywa krytykiem. Uwolniony od autorytetu autora, traktujący utwór jako punkt wyjścia własnych, archiczytelniczych rozważań, odczytań i interpretacji przybierających tekstualną postać, krytyk przestaje być pasożytem żerującym na cudzej twórczości. Czytanie krytyczne i będące jego konsekwencją krytyczne pisanie stają się czynnościami kreatywnymi: granica oddzielająca to, co twórcze, od tego, co rzekomo odtwórcze, zostaje przekroczona lub wręcz staje się płynna.

Przywykło się sądzić, że literatura jest – w jednym ze swoich licznych wymiarów – formą twórczego skomentowania życia i świata. Za twórczy komentarz – choć oczywiście w innej postaci – uważam również krytykę literacką. O ile jednak literatura komentuje życie i świat, o tyle krytyka literacka komentuje życie, świat i literaturę. Utwór może oczywiście wchodzić w intertekstualne relacje z innymi utworami, a więc w jakimś sensie komentować literaturę tworzoną przez innych. Krytyka to ostatnie robić musi, bo taka jest jej *raison d'être*. Nie może jednak ograniczać się do sfery czysto literackiej. Tak jak literatura nie istnieje w próżni – społecznej, kulturowej, politycznej – tak nie może w niej istnieć krytyka literatury. Nie wierzę w krytykę solipsystyczną, ściśle ograniczoną do dziedziny, której dotyczy. Wierzę, że dobry recenzent to ktoś, kto potrafi omawiany przez siebie tekst odnieść do

świata, w którym żyją on, autor tekstu i jego czytelnicy. Wierzę, że dla krytyka z prawdziwego zdarzenia źródłem intertekstu są nie tylko utwory literackie – te, które omawia, i wiele innych, o których powinien posiadać wiedzę – ale cała kultura, a szerzej – rzeczywistość, w oderwaniu od której literatury, moim zdaniem, nie należy rozpatrywać. Nie mam też wątpliwości, że tak szeroko rozumiana krytyka literacka nakłada na osobę ją praktykującą obowiązek nieustannej pracy, której celem jest erudycja, wykraczająca poza wybraną dziedzinę wiedzy. Wierzę, że w przypadku relacji literatura–krytyka–świat działa coś na kształt sprzężenia zwrotnego. Literatura pozwala lepiej zrozumieć życie, a życie pozwala lepiej zrozumieć literaturę. Jednym z zadań krytyka jest tworzenie mapy wzajemnych zależności pomiędzy jednym i drugim: również w tym sensie jest on, jak pisałam już wcześniej, przewodnikiem. Jak każdy przewodnik, powinien starać się widzieć dalej niż ci, których prowadzi. Cytowany już Kenneth Tynan zauważył kiedyś: „Dobry krytyk teatralny to taki, który dostrzega to, co dzieje się w teatrze jego czasów. Wybitny krytyk teatralny dostrzega również to, co się nie dzieje”. Słowa te można oczywiście odnieść nie tylko do dramatu, rodzaju literackiego, w którym specjalizował się Tynan, ale do krytyki literackiej w ogóle. Uważam, że można je też rozumieć szerzej niż zapewne zakładał ich autor. Krytyk powinien wychodzić poza utwory, które recenzuje, nie tylko w tym sensie, że ma świadomość ich braków lub niedosytu, który one pozostawiają. Powinien również mieć świadomość wszystkiego, „co się nie dzieje”, jak mogłoby się zdawać, w samej literaturze, czyli ogółu zjawisk społecznych, kulturowych i innych, które pozornie istnieją niejako poza nawiasem tej dziedziny sztuki, a w istocie pozostają z nią w ścisłym związku, związku, który nie zawsze muszą sobie uświadamiać odbiorcy literatury, a nawet jej twórcy.

Książka eseistyczna, którą niniejszym oddaję w ręce Czytelnika, wyrasta z koncepcji krytycznej przedstawionej w powyższych akapitach. Stanowi też, mam nadzieję, adekwatną ilustrację tej koncepcji. Na zbiór składają się teksty publikowane przeze mnie od roku 2011 do chwili obecnej na łamach miesięcznika „Nowe Książki”, z którym mam zaszczyt stale współpracować. Esej zatytułowany „Urania, czyli złudzenia intelektualisty” ukazał się w 2008 roku w numerze 10–12 „Tygła Kultury” (s. 154–156), pisma, w którym również miałam przyjemność

publikować. Tekst pod tytułem „Ciałokształt świadomości i czasokształt zdarzeń” nie był dotychczas nigdzie drukowany. Zebrane razem eseje są niejako podsumowaniem mojej dotychczasowej działalności w zakresie krytyki literackiej i punktem wyjścia jej dalszych etapów. Teksty zostały poświęcone utworom reprezentującym dwie literatury, amerykańską i francuską, a w dwóch przypadkach dotyczą publikacji autorów pochodzących z innych krajów, ale odnoszących się do literatury i kultury Stanów Zjednoczonych lub Francji. Wybór ten podyktowany jest nie tylko moimi osobistymi zainteresowaniami, przekładającymi się również na charakter badań naukowych, które prowadzę jako literaturoznawca i pracownik Uniwersytetu Łódzkiego. Wynika on także z mojego głębokiego przekonania, że trudno jest dobrze poznać literaturę kraju, którego języka, historii i kultury się nie zna; ponieważ w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych i Francji spełniam warunek owej znajomości, pozwalam sobie pisać o literaturze obu tych krajów. Omawiane w poszczególnych tekstach utwory reprezentują wszystkie rodzaje literackie, z naciskiem na prozę, choć i poezja zaznacza tu swoją obecność. Piszę w przeważającej mierze o beletrystyce, ale staram się również poświęcać uwagę krytyczną literaturze faktu, biografistyce, epistolografii i eseistyce. Zebrane w jednym tomie teksty dotyczące amerykańskich i francuskich tytułów, których przekłady ukazały się w Polsce w ostatnich latach, dają także pewien obraz tego, jaka literatura tych dwóch krajów dociera do polskojęzycznego czytelnika. Mam nadzieję, że, zgodnie z przedstawioną już przeze mnie koncepcją krytyki literackiej, zaprezentowane omówienia mogą się stać przyczynkiem do dialogu, jeśli nie z autorami poszczególnych utworów, to z ich polskimi czytelnikami, wydawcami oraz wszystkimi, którzy zajmują się literaturą lub się nią interesują. Chciałabym także, by odegrały one pewną rolę w recepcji literatury amerykańskiej i francuskiej na rodzimym gruncie. Życzyłabym sobie ponadto, by przyczyniły się do promocji obu literatur i kultur, które je zrodziły, w Polsce. W tym sensie również teksty te są, jak sugeruje tytuł mojej książki, „transatlantyckie”.



PORTRET ARTYSTY  
Z CZASÓW WSPÓŁCZESNOŚCI



# CIAŁOKSZTAŁT ŚWIADOMOŚCI I CZASOKSZTAŁT ZJAWISK

(Don DeLillo, *Performerka*)

W jednym z najbardziej znanych utworów Dona DeLillo, *Białym szumie*, bohaterowie jadą obejrzeć stodołę, która swoją sławę zawdzięcza temu, że jest „najbardziej obfotografowaną stodołą w Ameryce” [Don DeLillo, *Biały szum*, tłum. Radosław Zubek]. W tym prostym i na swój sposób komicznym epizodzie pisarz ukazuje zniewolenie współczesnego człowieka, którego świadomość kształtują medialne obrazy, a fotogeniczna stodoła staje się symbolem bezpowrotnie utraconej pastoralnej przeszłości i niewinności. Być może w poszukiwaniu tych ostatnich Lauren Hartke, tytułowa bohaterka *Performerki*, powieści DeLillo z 2001 roku, wydanej w polskim tłumaczeniu osiem lat później, przeniosła się wraz z mężem z Nowego Jorku do położonego na odludziu wiejskiego domu. Na tego rodzaju tęsknoty zdają się wskazywać jej zdziwienie i oburzenie, gdy w pierwszej scenie powieści znajduje w ustach cudzy włos lub stwierdza, że dni tygodnia nie zatraciły „miejskiej” tożsamości. Takie rzeczy – czyli to, co kojarzy się z brudem, zanieczyszczeniem, kalendarzem – mają prawo zdarzyć się „wszędzie, tylko nie tu”. Nie wie jeszcze, że za chwilę zdarzy się coś naprawdę wstrząsającego: mąż popełni samobójstwo, pozostawiając Lauren w pustym domu, w którym przyjdzie jej zmierzyć się z żalobą oraz z obecnością tajemniczego przybysza.

Czytając zawarte w poprzednim akapicie pobieżne streszczenie *Performerki*, można odnieść wrażenie, że ma się do czynienia ze zwiaśtunem filmowego thrillera lub horroru. Jest to jednak wrażenie mylne. Polski wydawca ma rację twierdząc, że powieść DeLillo „z tradycyjnym horrorem ma niewiele wspólnego”. Słusznie też sumituje się,

nieśmiało napomykając, że „*Performerka* może uchodzić za nowoczesną *ghost story*”. Gatunek ten faktycznie ma w literaturze amerykańskiej długą i bogatą tradycję, najlepiej oczywiście egzemplifikowaną przez Edgara Allana Poe’go, ale akurat utwór DeLillo nie wpisuje się w nią w sposób najbardziej oczywisty. Dom Lauren, prześwieciany blaskiem słońca, a nie pogrążony w mrokach krypty grobowej, to nie ponure, złowieszcze domostwo Usherów, a życie bohaterki nie zostało naznaczone piętnem perwersyjnych tajemnic z przeszłości, jak to się dzieje na przykład w przypadku bohaterów *W kleszczach łęku* Henry’ego Jamesa. Przywołanie tego ostatniego wydaje się jednak bardzo zasadne: opowiadanie Jamesa, uważane za arcydzieło gatunku, popularność zawdzięcza również temu, że ekscytująca formuła *ghost story* przysłoniła czytelnikom trudności, jakich zazwyczaj nastrecza skomplikowana proza autora *Portretu damy*. Podobnie rzecz może się mieć z *Performerką*: sugerowanie obecności elementów gotyckich, bardzo zresztą wątpliwych w utworze właściwie pozbawionym człolowych dla tego rodzaju literatury motywów grozy i suspense, ma być może zachęcić do zmierzania się z powieścią, moim zdaniem, niełatwą, wymagającą, a miejscami wręcz wyczerpującą.

To ładunek intelektualny utworu, a nie jego sensacyjność sprawia, że *Performerka* odciska piętno na świadomości czytelnika. O wartości krótkiej, kameralnej powieści – a właściwie mikropowieści – DeLillo przesądza jej warstwa psychologiczna i filozoficzna, a także jej doskonale osadzenie we współczesnej kulturze, oszczędne i mistrzowskie zarazem. Bogactwo treści zdumiewa w liczącym niewiele ponad sto stron utworze, utrzymanym w dość minimalistycznej stylistyce. W krótkich, prostych zdaniach i akapitach, posiłkując się nieskomplikowaną – jeśli nie liczyć paru bardziej intelektualnych i naukowych terminów – leksyką, DeLillo zawarł niezwykle interesujące refleksje dotyczące kondycji człowieka przelomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku oraz cywilizacji, która go otacza, a także roli, jaką w tej ostatniej odgrywają ciało, czas i śmierć. Wszystko to ujęte jest w ramy, które stanowi sztuka, bo *Performerka* to także, w jednej ze swych warstw, *Künstlerroman*.

Oryginalny tytuł powieści, *The Body Artist*, można na najbardziej literalnym poziomie rozumieć jako odniesienie do zawodu głównej

bohaterki. Lauren jest rzeczywiście performerką, a jej specjalnością jest *body art*, czyli sztuka ciała. Ten zbiorczy termin obejmuje między innymi *piercing*, tatuaże i *body painting*. W przypadku bohaterki DeLillo dziedziny te stanowią jedynie źródło inspiracji i rekwizytów wykorzystywanych przez nią podczas jednoosobowych spektakli, w których ciało i jego przemiany odgrywają kluczową rolę. Terminu *body artist* nie da się zapewne przełożyć zrecznie i wiernie, stąd zrozumiała decyzja tłumacza Michała Kłobukowskiego, skądinąd autora znakomitego przekładu *Lolity* Nabokova. Wybór słowa „performerka” sprawia jednak, że „cielesny” wymiar anglojęzycznego tytułu zostaje – by użyć Frostowskiej formuły – „utracony w tłumaczeniu”. Nie zmienia to oczywiście faktu, że w powieści DeLillo wyeksponowana jest centralność ciała, charakterystyczna dla współczesnej kultury i teorii kultury, dla cywilizacji zafascynowanej cielesnością w sposób graniczący z obsesją i tym samym przywracającej fizyczności jej miejsce utracone wskutek wielowiekowego prymatu pierwiastka duchowego. W kulturze – i kulcie – ciała to ostatnie odzyskuje należne mu miejsce obok duszy, z wszystkimi tego pozytywami i negatywami.

Somatyczność *Performerki* nie sprowadza się jednak do analizy nowoczesnego kultu ciała. To prawda, że Lauren z masochistycznym niemal zapamiętaniem oddaje się różnym zabiegom pielęgnacyjnym oraz arcytrudnym ćwiczeniom gimnastycznym, ale przyczyny, dla których to robi, niewiele mają wspólnego z konwencjonalnym „dbaniem o siebie”. Składają się na nie wymogi wykonywanego przez Lauren zawodu, próby zagłuszenia bólu po stracie męża wszelkimi formami maniakalnej niemal aktywności, a także to, co moim zdaniem stanowi trzon powieści: niezwykle silna u bohaterki cielesność odczuwania i myślenia, świadomość własnej jedności psychofizycznej, tak długo negowanej przez dualizm antropologiczny. Od samego początku DeLillo kładzie w *Performerce* nacisk na doznania fizyczne, na odbierane zmysłami zapachy, smaki, obrazy, barwy i na dotyk. Świadomość Lauren, zabarwiająca narrację powieści tak silnie, że łatwo zapomnieć o jej trzecioosobowym charakterze, wydaje się niemal przefiltrowana przez fizyczność bohaterki, której soma i psyche przenikają się nieustannie.

Motyw znajomości ciała – swojego i cudzego – odgrywa w *Performerce* kluczową rolę. DeLillo przekonująco pisze o tym, jak zmienia

się sposób odczuwania własnej fizyczności przez Lauren po przeżytej tragedii, i niemal zabawnie o tym, że biegunka pozwala „odzyskać swoje ciało”, bo „nic nie scala umysłu z ciałem tak skutecznie”. Bohaterka nawet tęsknotę za mężem odczuwa somatycznie, „tęskniąc za nim w swoim ciele”; ulga to dla niej „rodzaj cielesnej lekkości”, a strach, który, jak inne przeżycia psychiczne, odczuwa całą swoją fizycznością, wnika „w jej ciało, w krwiobieg i włókna nerwów, w linie papilarne na czubkach palców”. Niepoznawalność ciała drugiego człowieka łączy się z niemożnością poznania pełnej prawdy o nim, dotarcia do sekretu osobowości i tożsamości, którego cielesna powłoka zazdrośnie strzeże.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że mordercza tresura ciała, jakiej poddaje się Lauren, wynika również z potrzeby czucia realności własnego istnienia, bo doczesna powłoka to przecież atrybut odróżniający nas od zmarłych i mur odgradzający nas od śmierci. Nie bez powodu bohaterka, próbując nauczyć dziwnego, niekomunikatywnego przybysza najprostszycy słów i prawd o świecie, czyta mu podręcznik anatomii. Soma staje się w powieści DeLillo rezerwuarem tajemnic najpierwotniejszych i najważniejszych, a wszystko, co z nią robimy – na przykład seks czy intensywne ćwiczenia – to nic innego, jak dążenie do transgresji i transcendencji, do poszerzania i przekraczania granic nie tylko fizyczności, lecz również świadomości, po to, by dotrzeć do wnętrza życia. Najwyższą dostępną człowiekowi niereligijnemu formą transcendencji i zarazem próbą poznania prawdy o życiu jest oczywiście sztuka, którą zajmuje się Lauren i zajmował się jej zmarły mąż, znany reżyser. Sztuka jest formą wychodzenia poza siebie, poza cielesność i poza śmiertelność, formą walki z przemijaniem. W *Performerce* Don DeLillo przypomina nam o tym w sposób poruszający i niebanalny.

# INTELEKTUALIŚCI PUBLICZNI

(**Michel Houellebecq, Bernard-Henri Lévy,**  
*Wrogowie publiczni*)

Oglądam francuską telewizję codziennie – niemal z taką samą częstotliwością występuje w niej Bernard-Henri Lévy, filozof, pisarz i publicysta, niezwykle silnie obecny w sferze publicznej kraju nad Sekwaną od czterdziestu lat. Aktywność BHL, jak nazywają Lévy’ego Francuzi, pozwala uznać go za podręcznikowy przykład tak zwanego *public intellectual* – intelektualisty, który często występuje publicznie, nie stroni od mediów i wypowiada się na wiele – być może zbyt wiele – tematów. Reakcje, jakie potrafi wzbudzać taka wszechobecność, dobrze oddaje tytuł *Wrogowie publiczni*, za którym kryje się epistolarny dialog prowadzony przez Lévy’ego i Michela Houellebecqa, lepiej zapewne niż BHL znanego na gruncie polskim.

To właśnie Houellebecq w liście otwierającym korespondencję z Lévy’em bierze na siebie ciężar lapidarnego ujęcia najczęściej stawianych każdemu z nich zarzutów, do których w dalszych partiach książki dochodzą kolejne. BHL jest zatem przez swych antagonistów przedstawiany jako intelektualny hochsztapler, powierzchowny pseudomyśliciel, którego tekstom obca jest wszelka metodologia badawcza, a nawet mitoman wyolbrzymiający swój udział w pewnych wydarzeniach politycznych, narcyz i megaloman uganiający się za medialnym rozgłossem. Sympatii nie przysparza mu też jego status społeczno-ekonomiczny. Lévy, skądinąd znany z lewicowych przekonań, jest spadkobiercą ogromnej, odziedziczonej po ojcu przemysłowcu fortuny i obraca się wśród paryskiego *high life’u*. Houellebecq z kolei nie ratują ani skromniejsze pochodzenie, ani kojarzone z prawicą poglądy. Zarzuca mu się pogardę dla wartości moralnych oraz, najogólniej rzecz ujmując, brak

poprawności politycznej, ujawniający się szczególnie w jego stosunku do kobiet i muzułmanów. Do tego dochodzi to, co dla pisarza najboleśniejsze: kwestionowanie literackiej wartości jego dzieła.

Najsłynniejszy francuski intelektualista i najgłośniejszy francuski powieściopisarz ostatnich lat, obaj kontrowersyjni, jednocześnie zatem siły i podejmują listowną wymianę myśli. Punktem wyjścia jest dla nich nienawiść, jaką obaj – choć niezależnie od siebie – budzą u rodzimej opinii publicznej, a ściślej rzecz biorąc u jej bardziej intelektualnej części. „Skrzywdzeni i poniżeni”, by użyć frazy pożyczonej od Dostojewskiego, Lévy i Houellebecq przywołują złośliwości i kalumnie, drwiny i ataki, których ofiarami się stali. Korzystają też z okazji, by zrewanżować się tym, którzy wylali na nich hektolitry pomyj. Padają słowa (ostre) i nazwiska (znane), a dostaje się głównie recenzentom, publicystom kulturalnym i biografom. Autor *Możliwości wyspy* sprawia wrażenie bardziej rozżalonego, Lévy natomiast uspokaja go i łagodnie upomina. Pisarzom nie uchodzi wymyślać krytykom literackim od pasożytów: powinni raczej pokazać, że są ponad to. Należy też szukać pocieszenia w biografjach wielkich poprzedników: wszak cierpieli Baudelaire i Pound, Cocteau i Sartre. Przekonany, że trzeba patrzeć nie tylko wstecz, lecz także w przyszłość, BHL rozpędza się nieco, deklarując: „Proszę mi wierzyć na słowo – to my zwyciężymy nad czasem”.

Osią *Wrogów publicznych* zdaje się być wiktyimizacja, której obiektem są autorzy książki. Stąd tylko krok do tego, by epistolarna wymiana myśli przybrała formę terapii grupowej w ścisłej podgrupie. Tak się jednak nie dzieje, bo choć BHL i Houellebecq starają się nawzajem wspierać, udaje im się z grubsza uchronić przed tym, co ten pierwszy określa jako „pokusę paranoi”. Czytelnikowi natomiast trudno uchronić się przed zwykłym ludzkim współczuciem, ponieważ pomimo całej powściągliwości, jaką autorzy *Wrogów* próbują zachować przy wylewaniu gorzkich żalów, wyczuwa się wyraźnie, że nienawistne reakcje i napaści przysparzają im cierpienia. W przypadku Houellebecqą sprawa jest o tyle poważna, że największy cios zadano mu z bliskiej odległości. Matka pisarza, która porzuciła go w dzieciństwie, by spotkać się z nim zaledwie kilkanaście razy w życiu, opublikowała szkalującą syna książkę. W tym kontekście nie dziwi fakt, że to BHL, który zawsze, jak

się zdaje, mógł liczyć na wsparcie najbliższych, wykazuje więcej energii i gotowości do wojny podjazdowej, mającej na celu udaremnienie intryg przeciwnika.

Słowo „wojna” ma zresztą w przypadku Lévy’ego zastosowanie dość szerokie. W prasie francuskiej co pewien czas pojawiają się rysunki satyryczne ukazujące, jak BHL planuje w pojedynkę obalić tego lub innego dyktatora. W listach do Houellebecq’a Lévy poświęca sporo miejsca roli intelektualisty zaangażowanego, którą przyjął wiele lat temu. Próbuje też wyjaśnić, co skłania go do odrywania się od wygodnego życia i nadstawiania karku poprzez udział w ekspedycjach do stref wojen, konfliktów i katastrof humanitarnych. Wydaje się być szczery, bo oprócz chęci zbawiania świata i nagłaśniania niesprawiedliwości i ludzkiej tragedii wymienia też motywy bardziej osobiste, jak „zamiłowanie do przygody”, przekorę lub chęć „przekroczenia samego siebie”. Dla obu panów książka to swoista *apologia pro vita sua*, ponieważ Houellebecq’ rewanżuje się tłumacząc swój brak zaangażowania, plasujący go wśród „ateistów absolutnych – ateistów nie tylko religijnych, lecz i politycznych”. Szukając korzeni swoich postaw, Lévy i Houellebecq’ idą tropem freudowskim, przyglądając się swojemu dzieciństwu i kreśląc przy okazji dość interesujące portrety własnych ojców.

*Wrogowie publiczni* nie są jednak – a już z pewnością nie jedynie – książką o polityce, podróżach (nie)sentymentalnych w głąb własnej przeszłości, ani „spowiedzią dziecięcia wieku” rozpisaną na dwa głosy. Jest to przede wszystkim dyskusja rzeka, w której obaj interlokutorzy poruszają szeroki wachlarz zagadnień z dziedziny literatury, filozofii i religii, sięgając do uwielbianych przez siebie lektur i wymieniając opinie na ich temat. Są w tym zdyscyplinowani i konsekwentni, praktycznie nie ulegając pokusie nadmiernej dygresji i z rzadka tylko wystawiając na próbę cierpliwość nieustraszonej i wytrenowanej intelektualnie czytelniczki, za jaką się uważam. W rezultacie dostarczają nam lektury interesującej, miejscami dowcipnej, choć może nie, jak chce cytowany w okładkowej notce recenzent „New York Timesa”, „szaleńczo zabawnej”. Wiele z omawianych w książce kwestii skłania do myślenia, choć niektóre – jak ta o wyższości Baudelaire’a, niekwestionowanego ulubieńca obu panów, nad Rimbaudem lub seksu porannego nad popołudniowym/wieczornym/nocnym – siłą rzeczy muszą pozostać otwarte,

bo są rzeczą gustu. Mnie osobiście razi u Lévy'ego pewna skłonność do egzaltacji i teatralności. Z – delikatnie mówiąc – mieszanymi uczuciami czytam też słowa Houellebecq'a o tym, że w Rosji nie ma biedy, bo w zwizytowanym przez niego moskiewskim klubie kobiety świetnie wyglądały, że Czeczeni mogliby sobie darować dążenia niepodległościowe, bo i tak od dawna nie mają własnego państwa, a Francuzi nie wykazali zbyt wielkiego zapału w walce z nazistowskim okupantem, bo wyczerpała ich I wojna światowa. Byłabym jednak niesprawiedliwa twierdząc, że tego rodzaju defektów nie „zbawiają” liczne ciekawe przemyślenia i spostrzeżenia, w jakie *Wrogowie publiczni* obfitują. Lévy'emu i Houellebecq'owi udało się stworzyć książkę, w której znalazło się miejsce na refleksję nad tożsamością i odpowiedzialnością w pełnym pułapk światła, w którym zaciera się granica między tym, co prywatne, i tym, co publiczne; nad rolą mediów w świecie oszalałym na punkcie sławy; nad rolą pisarza i intelektualisty w świecie, w którym coraz trudniej oddzielić człowieka od jego dzieła; wreszcie nad rolą słowa i myśli, splecionych w miłosnym uścisku w świecie pisarzy i intelektualistów, w którym *ars scribendi* i *ars amandi* to jedno i to samo.

# WIECZNOŚĆ KUGLARZY

(Romain Gary, *Czarodzieje*)

„*P*rzyjdź zobaczyć komediantów, muzykantów, magików”, zachęcał w jednym ze swych największych przebojów Charles Aznavour. Lista mogłaby objąć także akrobatów, linoskoczków, połkaczy ognia i zonglerów; iluzjonistów i brzuchomówców; alchemików, hipnotyzerów, uzdrowicieli i cudotwórców; wróżbitów, astrologów, karcianych oszustów i błaznów. Nazwy tych profesji przewijają się przez opublikowaną w 1973 powieść francuskiego pisarza Romaina Gary’ego, na której polski przekład trzeba było czekać aż do roku 2014. Jej tytuł, *Czarodzieje*, jest zbiorczym określeniem wszystkich wymienionych wcześniej zawodów; zawiera także esencję tego, o czym powieść traktuje.

Tytułowi komedianci z piosenki Aznavoura, których Gary woli nazywać czarodziejami lub kuglarzami, to członkowie wędrowniej trupy, zabawiającej mieszkańców miast i miasteczek. Tak właśnie zarabiali na życie protoplaści weneckiego rodu Zagów, z którego wywodzi się Fosco, główny bohater i zarazem narrator *Czarodziei*. Z czasem „zmienił się charakter naszej sztuki i nie byliśmy już skazani na akrobatyczne popisy przed jarmarczną gawiedzią, ale pod tym względem wyobraźnia nie różni się zbyt od muskułów”, zauważył młody Zaga. Wie, o czym mówi: jest pisarzem matuzalemem, z perspektywy Paryża lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku wspominającym swoje dorastanie, które przypadło na drugą połowę osiemnastego stulecia. Dzięki niezwykłym umiejętnościom z zakresu „nauki i sztuki” Zagowie, o których nieśmiertelności krążą legendy, zdążyli już zdobyć sławę i majątek, a także przenieść się do Rosji, gdzie toczy się akcja powieści. Ojciec, wpływowy astrolog i uzdrowiciel, cieszący się łaskami Katarzyny II, wróży obdarzonemu bogatą wyobraźnią chłopcu karierę w dziedzinie,

którą nie zajął się jeszcze żaden członek ich utalentowanej rodziny: literaturze. Więź uczuciowa łącząca Fosca z owdowiałym ojcem zostanie jednak wystawiona na próbę, gdy ten ostatni poślubi piękną wenezjanę, niewiele starszą od własnego syna.

*Czarodziei* można zatem sklasyfikować jako Bildungsroman, ale klasyfikacja ta nie oddaje w pełni sprawiedliwości wysiłkom Gary'ego, których efektem jest powieść wielowymiarowa, „gęsta” zarówno na poziomie idei, jak i obrazowania, interesująca i wypracowana, a przy tym ujmująca i pełna uroku. Krewną powieści o dojrzewaniu jest, jak wiadomo, Künstlerroman: gdyby treść *Czarodziei* przyszło podsumować jednym zdaniem, należałoby stwierdzić, że mówią o kondycji artysty na przestrzeni wieków. Główny bohater przemierza stulecia tak, jak niegdyś wędrowni sztukmistrzowie przestrzeni. Ta podróż przez epoki skutkuje bogatymi przemyśleniami na temat tego, co znaczy – i znaczyło – być twórcą.

„Mamy sztukę, abyśmy nie umarli od prawdy” [Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, tłum. Mirosława Buchholtz, cyt. w: Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*]. To zdanie Nietzschego mogłoby stanowić motto *Czarodziei*. Artyści to królowie wyobraźni i „twórcy marzeń”, których domeną są złudzenia i iluzja, a wrogiem rzeczywistość, na którą Gary wielokrotnie pomstuje na kartach powieści, pochylając się jednocześnie nad problematyczną kwestią prawdy w sztuce. Kluczowe dla twórcy wartości to piękno i wolność, w imię których rzuca on wyzwanie życiu i światu. Wyobraźnia i wspomnienia, z których czerpie artysta i które mają moc unieśmiertelniania, to antidota na upływ czasu i widmo śmierci, kolejnych obok rzeczywistości przeciwników, którym trzeba stawić czoło. Chrono- i tanatofobia to bowiem chroniczne schorzenia adeptów „sztuki wytwarzania wieczności” i zapewne ukryty motyw trudu, jaki sobie zadają. Artysta igra z prawami czasu: jest wiecznym dzieckiem, jako wizjoner może wyprzedzić swoją epokę, a poprzez byty i historie, które powołuje do życia, zapewnia sobie mnogość żywotów. Sam Gary, postać nietuzinkowa i kolorowa, żył więcej niż raz. Urodzony w Wilnie, wychowany w Warszawie i osiadły w Paryżu pisarz i obywatel świata był też absolwentem prawa, pilotem, bohaterem wojennym, dyplomatą, filmowcem i mężem hollywoodzkiej gwiazdy. Zasłynął także jako autor największej zapewne mistyfikacji w historii literatury francuskiej: wbrew regulami-

nowi otrzymał dwukrotnie Prix Goncourt, za drugim razem ukrywając się pod fałszywym nazwiskiem i namawiając siostrzeńca, by odgrywał rolę rzekomego laureata. Jeden z licznych pseudonimów, jakimi Gary sygnował swoje teksty, brzmiał Fosco Sinibaldi. Zmarł tylko raz, strzełszy sobie w głowę.

*Czarodzieje* przesiąknięci są miłością do sztuki i przekonaniem o jej niezaprzeczalnej wartości, ale nie są powieścią bałwochwalczą czy bezkrytyczną. Prowadzona przez Fosca Zagę narracja naznaczona jest ironią i autoironią, a dowcip nie wyklucza tragizmu. Sztuka to przekora i buńczuczność, ale nierzadko także służebność. Fosco nie do końca żartuje, gdy wspomina, że nie udało mu się w dorosłym życiu uniknąć oskarżeń o prostytutkę. Artyści zerkają ku ludowi, bo tam są ich korzenie, ale zarazem pozostają na łasce możnych, których dziś nazwalibyśmy sponsorami. U podstaw sztuki leży potrzeba akceptacji, której wyrazem jest poklask publiczności. Oczekiwania i gusty tej ostatniej zmieniają się jednak, a artysta wydany jest na pastwę nieuchronnych recenzji, kaprysów i mód, na przemian koronowany i detronizowany, uwielbiany i pogardzany. W myśl maksymy *Ars longa, vita brevis* twórca może rzucić wyzwanie upływowi czasu, ale w sposób nieunikniony dostaje się też w tryby historii i nieraz przychodzi mu stanąć twarzą w twarz z jej okropieństwami. Sztuka jest formą ucieczki od koszmaru dziejów, ale jednocześnie z niego czerpie, zarazem go odrealniając i estetyzując. Przedstawione w powieści makabryczne sceny, mające za tło powstanie Pugaczowa, są dla Gary'ego przyczynkiem do refleksji nad relacją sztuka–historia i niebezpieczeństwem angażowania (lub nieangażowania) się artystów w politykę. Twórcy, przypomina francuski pisarz, mogą łatwo dać się uwieść ideom politycznym, nie dostrzegając – lub nie chcąc dostrzegać – że ich konsekwencją bywają zbrodnicze nadużycia. Sztuka – w założeniu niepokorna – nie chroni przed koniecznością kompromisu: gdy po ponad stu latach duch kozacko-chłopskiej rebelii Pugaczowa odrodzi się, tym razem bardziej skutecznie, za sprawą Lenina, Fosco ocali skórę pośród październikowej zawieruchy za cenę popełnienia prokomunistycznych poematów.

Artysta to w ujęciu Gary'ego heteroseksualny mężczyzna; kobietom wprawdzie nie odmawia się twórczych zdolności, ale ujawniają się one niejako „na boku”. Drugim obok sztuki zjawiskiem zajmującym

francuskiego pisarza i jego bohaterów jest miłość. Ta ostatnia jednak – szczególnie w przypadku mężczyzn wykonujących artystyczne zawody – jest niejako przedłużeniem tej pierwszej i podlega podobnym prawom. W miłości chodzi przecież o to samo, co w tworzeniu: o uwodzenie i aprobatę, o budowanie „relacji z damską częścią publiczności”, o występ jednego aktora i zarazem reżysera przed jednoosobową widownią, o oczarowanie. Problemów nastroczają jednak kwestie obsadowe: brak lub niedostępność wymarzonej odtwórczyni roli głównej zmuszają twórcę do zdawania się na dublerki, a w konsekwencji do wypełniania życia osobistego tłumem statystek. I tu jednak talent okazuje się pomocny: mężczyzna żyjący z własnej wyobraźni używa jej też do kompensowania mankamentów mniej lub bardziej przypadkowych partnerek. Nawet artysta autentycznie zakochany „tworzy” kobietę tak, jak swoje dzieła, ponieważ „miłość najbardziej potrzebuje wyobraźni”.

*Czarodzieje*, powieść barwna, bogata w odniesienia literacko-kulturowe, błyskotliwe anegdoty i faktograficzne detale, to ambitne przedsięwzięcie erudyty spacerującego przez historię i zastanawiającego się nad istotą działalności, której poświęcił życie. To przedsięwzięcie oparte na fantastycznych przesłankach i choćby z tego względu dość bezczelne. Nie ma w tym jednak nic dziwnego: artysta, przypomina Gary, to przecież uzurpator, próbujący na ziemi zastąpić „kolegę po fachu”, „autora, kryjącego się podobno za kulisami”. Twórca, niebezpiecznie skłonny do mierzenia się ze stwórcą, wie, że oskarżenia o szarlatanerię wpisane są niejako w działalność artystyczną, a także intelektualną i naukową, która w interpretacji Gary’ego ma coś wspólnego ze sztuką. „Przy każdej publikacji boję się oskarżeń o hochsztaplerstwo”, zwierzył mi się kiedyś pewien uczony humanista. Lęk i przygnębienie to jednak też, jak zauważa francuski pisarz, chleb powszedni czarodziei: zabójczy, bo ich aktywność wymaga – jak żadna inna – pewności siebie, wiary we własne pomysły, a nawet arogancji; nieunikniony, bo „takie są reguły przygotowań do kolejnego skoku”.

## PISARZ LISTY PISAŁ

(Kurt Vonnegut, *Listy*)

Już w czasach mojego dzieciństwa dawały się słyszeć głosy, że sztuka epistolarna powoli umiera. Dobita została w czasach mojej wczesnej młodości, gdy rozpowszechniły się telefony komórkowe i poczta elektroniczna, a gwoździem do jej trumny w ostatniej dekadzie stał się rozkwit portali społecznościowych. Dan Wakefield, redaktor *Listów* Kurta Vonneguta, w zamykającej zbiór nocie dziękuje jednemu z przyjaciół autora *Rzeźni numer pięć*, dodając jednocześnie, że z owym liczącym dziewięć dekad gentlemanem skontaktował się za pośrednictwem Facebooka. Zmarły w 2007 roku Vonnegut, choć studiował chemię i inżynierię, by potem tworzyć literaturę kojarzoną również – choć nie tylko – z nurtem science fiction, nie był aż takim entuzjastą nowoczesnej technologii: z telefonów wystarczał mu stacjonarny, a komputera raczej nie używał, nawet w charakterze inteligentnej maszyny do pisania. Konsekwentnie i do późnej starości pisał natomiast listy: do przyjaciół, współpracowników, kolegów po fachu, studentów, których uczył pisania kreatywnego, kobiet, z którymi był związany, dzieci i innych członków rodziny oraz wszystkich tych, którzy z takich czy innych powodów znaleźli się na tej samej orbicie, co jeden z najbardziej znanych pisarzy amerykańskich dwudziestego wieku.

W jednym z listów Vonnegut wyjaśnia, że „powieściopisarze tak bardzo unikają przygód”, ponieważ „prawdziwe życie z łatwością by ich przygniotło”; „poświęcamy się zatem, nie żyjąc”, konkluduje. W tym kontekście słowa Wakefielda, że „nikt nie zdołałby opisać jego życia tak prawdziwie i wnikliwie jak listy, które on sam napisał do swych dzieci, przyjaciół, wydawców, zwolenników w kręgach akademickich, krytyków oraz osób, które pragnęły jego twórczość uczynić zakazaną”, brzmią zarazem obiecująco i niepokojąco. Obiecująco, bo możemy li-

czyć na to, że będziemy obcować nie tylko z pisarzem, lecz także z człowiekiem z krwi i kości; niepokojąco, bo przy całym bogactwie, jakie zawiera w sobie ludzka egzystencja, stwierdzenie Vonneguta o „życiu bez przygód” każe spodziewać się pewnej monotonii. Dotarcie do ostatniej strony liczącego ich nieco ponad pół tysiąca tomu utwierdza czytelnika w przekonaniu, że zarówno obietnica, jak i niepokój nie były bezpodstawne.

Pomimo cięć dokonanych przez redaktora celem „unikn[ięcia] powtórzeń lub pomin[ięcia] przyziemnych szczegółów”, *Listy* miejscami poddają próbie wytrwałość czytelnika. Dzieje się tak dlatego, że Vonnegut, jak się wydaje, traktował korespondencję dość pragmatycznie. Trudno czynić mu z tego zarzut: nie pisał przecież powieści epistolarnej, a list traktował jako to, czym na najbardziej podstawowym poziomie jest, czyli formę komunikacji. Nie miał też skłonności do logorei: *Listy* są w większości krótkie i napisane klarownie i konkretnie. Bardzo wiele z nich ma jednak charakter roboczy, a adresatami są wydawcy, agenci, redaktorzy, literaturoznawcy, krytycy i filmowcy przymierzający się do ekranizacji prozy Vonneguta. Podobne w swym charakterze uwagi o maszynopisach, umowach, terminach, prawach autorskich, nieporozumieniach interpersonalnych i zwykłych przepychankach muszą nużyć. Nie wnoszą też nic zasadniczego do wyobrażeń czytelnika o tym, jak funkcjonuje świat wydawniczy. Ot, pisarz pisze, dręczy się przy tym w sposób nieunikniony, bo praca twórcza to nie to samo, co praca rutynowa, a na dodatek otacza go cały sztab zawodowców, którzy pomagają, wspierają, promują, ale też wykorzystują i obrażają się na tego, bez którego nie byłoby czego promować.

Gdy pod koniec życia zmęczony i mający silne poczucie schyłku pisarz nie przyjął zaproszenia na gościnny wykład w jednym z uniwersytetów Ligii Bluszczowej, napisał: „Równie dobrze w moim zastępstwie mógłbym wysłać sztuczne ognie”. W epistolografii Vonneguta nie znajdziemy fajerwerków, czy to stylistycznych, czy innego rodzaju. Nie ma w niej też zbyt wielu pikantnych szczegółów, na które być może po cichu liczą niektórzy czytelnicy. W przeciwieństwie do części ludzi żyjących ze słowa, Vonnegut nie wykorzystywał każdej wypowiedzi jako okazji do popisania się przed innymi. W *Listach* uderza samokrytycyzm pisarza, niskie mniemanie o własnej twórczości i stosunkowo

mała skłonność do eksponowania własnej osoby. Vonnegut nie obnosi się w swej korespondencji z erudycją, bo się za erudyte nie uważa. Podkreśla, że był marnym uczniem i studentem i nadal niewiele umie, a z antyintelektualizmu czyni niejako *leitmotiv* swojego życia i literatury, tej, którą sam tworzy, i tej, którą lubi. Nie przepada za lekturami elitarnymi i wyrafinowanymi: nie lubi Nabokova i Jamesa, a swój stosunek do T.S. Eliota kwituje czasownikiem, który kibice jednej drużyny piłkarskiej wypisują czasem na murach w ramach wyrazu dezaprobaty wobec drużyny, której nie wspierają. W swej intelektualnej bezpretensjonalności Vonnegut bywa rozczulający: dobiegając osiemdziesiątki, wyznaje na przykład: „New American Library poprosiło mnie o napisanie wstępu do popularnego tomu zawierającego *Szkarlatną literę*, *Szkarlatne godło odwagi*, *Billy’ego Budda* i *Przygody Hucka*. Zanim wezmę się do pracy, zamierzam przeczytać wszystkie te książki”.

Najwcześniejsza zawarta w tomie korespondencja Vonneguta pochodzi z roku zakończenia II wojny światowej, której był weteranem i która stała się kanwą jego najgłośniejszej powieści; ostatnie słowa to fragment mowy, której już nie zdążył wygłosić. Siłą rzeczy dowiadujemy się więc z *Listów* wiele o kolejach losu samego pisarza i jego kontaktach z ludźmi. Przeżywamy wzloty i upadki w relacjach damsko-męskich, radości i smutki bycia rodzicem, skłonności do depresji i uzależnień, szarpaninę związaną z leczeniem duszy i kryzysami twórczymi. Dowiadujemy się też sporo o tym, jak amerykański pisarz odnosił się do innych. Budujemy sobie określony obraz człowieka: ciepłego, sympatycznego, nierzadko cierpiącego, ale nieskłonnego do roztkliwiania się nad sobą i rozwodzenia nad własnymi niedolami, a także dalekiego od manii wielkości, trapiącej niektórych artystów, zwłaszcza gdy już odniosą sukces.

Gdyby chcieć wskazać główne zalety *Listów*, należałoby zapewne wymienić przebijające przez nie poczucie humoru, którego pisarzowi nie sposób odmówić i które słusznie uchodzi za znak firmowy jego prozy. Zaskakująco inspirujące okazują się też przeróżne pozornie drobne spostrzeżenia Vonneguta, cytowane przez niego anegdoty i ciekawostki literacko-kulturowe. To one – również dzięki starannemu opracowaniu tomu przez Wakefielda – sprawiają, że *Listy* mogą zainteresować nie tylko fanów ich autora, dla których będą lekturą obo-

wiązkową, lecz także amerykańofilów i amerykańistów niemających akurat pod ręką anglojęzycznego oryginału. Epistolarna „historia życia pisarza”, jak określa tom jego redaktor, to także historia Stanów Zjednoczonych w stuleciu, które przeszło do annałów jako „amerykańskie”. Autor *Śniadania mistrzów* odnotowuje w swej korespondencji kamienie milowe w dziejach dwudziestowiecznej Ameryki: II wojnę, Koreę, mccarthyizm, zagrożenie nuklearne, zabójstwo Kennedy’ego, Wietnam, lądowanie na Księżycu, Watergate, konserwatyzm prezydentury Reagana, pojawienie się AIDS, aferę Iran – Contras i nastanie Clintonów. Wszystkie te wydarzenia zostają jednak ledwie zasygnalizowane i rozczaruje się ten, kto będzie szukał w *Listach* zasadniczych diagnoz polityczno-społecznych czy choćby bardziej obszernych komentarzy. Nie oznacza to, że Vonnegut jawi się w swej korespondencji jako człowiek bez poglądów. Jego lewicowo-liberalne – nie mylić z prokomunistycznym – nastawienie jest jasne. Jasny jest również system wartości, którym hołduje, a które sprowadzają się po prostu do tego, by być porządnym człowiekiem. W tym kontekście istotne jest zdanie, które Wakefield uważa za Vonnegutowskie credo: „Znam tylko jedno prawo: musicie być dobrzy, do cholery”.

# ARTYSTA, CZYLI ZŁODZIEJ

(Joyce Carol Oates, *Walec Pik*)

Żerokim echem w polskich mediach odbiła się w ostatnich latach sprawa wytoczona znanemu reżyserowi przez byłą partnerkę. Poszło o powieść autorstwa pozwanego, a konkretnie o to, że powódka w kochance narratora rozpoznała siebie, tyle że wyposażoną w negatywne cechy, których, jak podkreślała, nie posiada. Pikanterii całej sprawie dodawał fakt, że głośna pisarka, również związana niegdyś z tym samym mężczyzną, opublikowała powieść o kobiecie przeżywającej ciężkie chwile za sprawą trudnego – delikatnie rzecz ujmując – amanta, sławnego filmowca. Proces zakończył się przegraną twórcy, źle wróżącą artystom w ogóle. Spać spokojnie mogą zapewne tylko malarze abstrakcyjniści i kompozytorzy. Pisarze i scenarzyści powinni natomiast spodziewać się lawiny pozwów od wszystkich, których znają, niekoniecznie w sensie biblijnym, a nawet – kto wie – od osób, o których istnieniu nie mieli pojęcia. Właśnie ta ostatnia sytuacja przydarza się protagonistce powieści Joyce Carol Oates *Walec Pik*.

Głównym bohaterem *Walec Pik* jest Andrew J. Rush, znany i uznany autor kryminałów, których poczytność uczyniła z niego multimilionera. Jego ustabilizowane i, zdawałoby się, idylliczne życie burzy pozew od nieznanego mu, choć mieszkającej nieopodal niedoszłej pisarki. Kobieta twierdzi, że Rush w swych bestsellerowych powieściach wykorzystał nie tylko jej nigdy nie wydane teksty, ale także jej przeżycia i wspomnienia. Brak zrównoważenia umysłowego powódki oraz długa lista sławnych amerykańskich pisarzy, których już próbowała skarżyć, przesądzają o jej przegranej. Dla Andrew J. Rusha jest to jednak dopiero początek tego, co Francuzi metaforycznie określają jako „zejście do piekieł”.

Czytając *Walec Pik*, trudno się oprzeć wrażeniu, że Oates, jedna z najbardziej cenionych i płodnych literacko pisarek świata, odpoczy-

wała po dwóch znakomitych i dość monumentalnych – szczególnie jak na czasy, w których fikcja zdaje się stawać coraz krótsza – powieściach, *Zbłoconej* i *Przeklętych*. *Walec Pik* z pewnością nie zostanie uznany za *opus magnum* amerykańskiej autorki, ponieważ jest – z założenia zapewne – rzeczą lżejszego kalibru. Pomimo stosunkowo dużej objętości nie mamy tu do czynienia z tekstem gęstym, wielowarstwowym, wciągającym czytelnika w literacko-intelektualne meandry. Trudno doszukać się w *Walecie* bardzo rozbudowanego rysu psychologicznego postaci czy werbalno-stylistycznych fajerwerków. Nie oznacza to jednak, że powieść Oates nie zasługuje na uwagę.

Celebrycko-erotyczny aspekt sprawy, o której mowa na początku niniejszego tekstu, przesłonił coś, co ma dla literatury i twórczości artystycznej w ogóle znaczenie kluczowe, a co nie umknęło Joyce Carol Oates: możliwość, a raczej niemożność, adekwatnego wynegocjowania relacji pomiędzy sztuką a życiem. Relacja ta na najprostszym poziomie sprowadza się do tego, czemu często dają wyraz krewni, kochankowie, przyjaciele i znajomi twórców oraz wszyscy inni, którzy rozpoznają – lub uważają, że rozpoznają – siebie w fikcji. „Czy ta dziewczynka w powieści ją przypomina?”, pyta żonę Andrew Rush na wieść o tym, że ich córkę zszokowało podobieństwo pomiędzy przeżyciami postaci literackiej i jej własnymi. Jak zauważa Oates za pośrednictwem swego bohatera i narratora powieści zarazem, „wielu ludziom wydaje się, że zostali opisani w jakiejś książce. To jak odbicie w lustrze. Wydaje ci się, że to ty, choć wcale tak nie jest”. Autorka *Waleta* wpisuje się tym samym w słynną formułę Goethego, definiującą sztukę jako amalgamat „zmyślenia i prawdy”.

Pułapki wynikające ze splatania się rzeczywistości i fikcji nie są oczywiście jedynymi czyhającymi na pisarza. Gdy Rush, wiedziony ciekawością, zajrzy do rękopisów swej oskarżycielki, ze zdumieniem i przerażeniem odkryje, że rzeczywiście zawierają liczne analogie do prozy wiodących amerykańskich autorów, w tym jego własnej, choć teksty kobiety znane były właściwie tylko jej samej. Dają tu o sobie znać poczucie humoru Oates i jej autoironiczna świadomość, że pisarz, jak każdy twórca, narażony jest na to, co czołowy amerykański literaturoznawca Harold Bloom określił jako „lęk przed wpływem”, i że, jak każdy twórca, nawet w dobie zonglującego cytatami i aluzjami

postmodernizmu, w głębi duszy najbardziej obawia się zarzutu braku oryginalności. Jednocześnie Oates zdaje się być pogodzona z faktem, że wpływy, paralele, a nawet nieświadome internalizacje są nieuniknione. Wszak oskarżona o plagiat Susan Sontag, krytyczka i autorka określana jako „prawdopodobnie najinteligentniejsza kobieta w Ameryce”, mówiła o tym, że „cała literatura to seria odniesień i aluzji”. Kilka dekad wcześniej laureat literackiej Nagrody Nobla T.S. Eliot, największy być może intertekstualista literatury anglosaskiej, twierdził wprost, że „dojrżeli poeci kradną”.

*Walec Pik* to Künstlerroman ukazujący artystę jako złodzieja, plagiatora rzeczywistości i, jak stwierdza jedna z bohatererek, „wampira” żerującego na prywatności innych. Twórca, niczym sroka lub obłąkany gałganiarz, zagarnia bez opamiętania i bez wstydu skrawki i odpady cudzego życia, nie bacząc na etykę czy choćby poczucie dobrego smaku, bo musi z czegoś budować swoją sztukę i nigdy nie wie, co mu się przyda. Artysta w ujęciu Oates to zatem człowiek siłą rzeczy dopuszczający się transgresji. To także człowiek narażony na „udrękę i ekstazę”, by posłużyć się terminem pożyczonym od Irvinga Stone’a, na stany i sytuacje ekstremalne. Do tych pierwszych należy schizofrenia, wynikająca w sposób nieuchronny choćby z funkcjonowania w dwóch wymiarach, realnym i wyobrażonym, oraz z niemożności jednoznacznego rozdzielenia tych dwóch wymiarów. Symbolicznie schizofreniczność kondycji artysty, jego nieuniknione *dédoublement* i dwugłos, a nawet wielogłos w jego głowie, wyraża w powieści Oates fakt, że obok „grzecznych” kryminałów Andrew Rush publikuje też inne, krwiożercze, niesmaczne, niepoprawne politycznie i sygnowane przez enigmatycznego Walecia Pik.

W *Walecie Pik* Joyce Carol Oates po raz kolejny przypomina, że wszelka działalność intelektualna i artystyczna niechybnie prowadzi do mniej lub bardziej poważnych schorzeń umysłowych. Przygląda się też po raz kolejny innym przewijającym się przez jej prozę zjawiskom: przemocy, feminizmowi, rasizmowi, traumom z dzieciństwa, które artyści przepracowują w twórczości, a ściślej rzecz biorąc, w twórczość. Pochyla się nad obsesją sławy i bogactwa w amerykańskim wydaniu: Rush, oskarżany o to, że swój sukces skradł komuś innemu, sam cierpi na swoisty kompleks Stephena Kinga, którego zresztą pod wieloma względami przypomina. *Par excellence* amerykańska jest także obsesja

procesowania się, będącego silnym konkurentem baseballu w walce o miano narodowego sportu USA. Oates zastanawia się też w literackiej formie nad implikacjami budowania publicznego wizerunku i rolą mediów w jego kształtowaniu. Nie robi tego dogłębnie, ale to, co robi, wystarcza, by dać czytelnikowi do myślenia. Podobnie jak wiele wcześniejszych dzieł „Czarnej Damy literatury amerykańskiej”, *Walec Pik*, noszący podtytuł *Opowieść z suspensem* i poprzedzony epigrafem zaczerpniętym z Poego, zawiera tropy charakterystyczne dla prozy gotyckiej, jak choćby motyw Doppelgängera. Nie przeceniałabym jednak tego akurat aspektu powieści, którą czyta się dobrze, ale w której atmosfera grozy i suspens nie są zbudowane w sposób rzucający czytelnika na kolana. Utwór Oates to beletrystyczna zabaweczka, w miniaturowej formie potwierdzająca jednak siłę literatury i mimowolne słabości jej twórców. Te drugie ujawniają się w podatności artystów na ataki wszelkiego rodzaju wrogów, ucieleśnionych lub nie. Ta pierwsza ujawnia się chociażby w tym, że zamroczeni oddziaływaniem sztuki odbiorcy nie widzą prostej logicznej sprzeczności: jeśli rzekome wzorowanie postaci fikcyjnej na autentycznej osobie jest szkalowaniem rzekomego pierwowzoru, należy zadać sobie pytanie, czy na pewno o tę właśnie osobę chodzi.

AUTOBIOGRAFIA,  
BIOGRAFIA, AUTOFIKCJA



# ZABIĆ KATA

(**Laurent Binet, *HHhH. Zamach na kata Pragi***)

„Czesi nie walczą”. Ten cytat z filmu Jiříego Menzla nie mógłby posłużyć za motto wydanej we Francji w 2010 roku powieści Laurenta Bineta *HHhH*. Opowiada ona bowiem historię „jednego z najodważniejszych aktów oporu w historii ludzkości, a niezaprzeczalnie jednego z najodważniejszych czynów podczas drugiej wojny światowej”. Akt odwagi, który od lat chłopięcych fascynował autora, to dokonany przez Czecha Jana Kubiša i Słowaka Jozefa Gabčika zamach na Reinharda Heydricha. Zagadkowy, akronimiczny tytuł powieści Bineta pochodzi od krążącej wśród esesmanów niemieckiej frazy „Himmlers Hirn heisst Heydrich”, wskazującej na Heydricha jako na „mózg” stojącego na czele SS Himmlera. Nazywany „najgroźniejszym człowiekiem Trzeciej Rzeszy” Heydrich miał bogate nazistowskie CV: członek ścisłego kierownictwa SS i Gestapo, założyciel SD i szef RSHA, wreszcie Protektor Czech i Moraw. Był planistą „nocy długich noży” i „nocy kryształowej”, rozkazodawcą operacji „Tannenberg”, lepiej znanej Polakom jako prowokacja gliwicka, a przede wszystkim – jednym ze zbrodniczych autorów „ostatecznego rozwiązania”. „Kat Pragi”, który zyskał również przydomki „Rzeźnika z Pragi” i „Blond Bestii”, nie zginął w samym zamachu: ranny, zmarł osiem dni później w wyniku powikłań. Ceną za jego wyeliminowanie była śmierć tysięcy osób: obu zamachowców, pomagających im członków czeskiego ruchu oporu oraz niezwiązanych z zamachem przypadkowych ofiar masowych represji, będących odpowiedzialnością nazistów na śmierć Heydricha.

Binet prowadzi swoją opowieść dwutorowo. Z jednej strony przedstawia okoliczności zamachu, który miał miejsce w Pradze w maju 1942 roku, kreśli sylwetki zaangażowanych w jego przygotowanie i przeprowadzenie ludzi, a także samego Heydricha. Rów-

nolegle jednak pisze o sobie, o genezie swojej fascynacji praskimi wydarzeniami, przygotowaniach do pisania powieści, a także – lub może przede wszystkim – o rozterkach towarzyszących pracy nad nią. Dzięki temu dowiadujemy się sporo o życiu Bineta, w którym wszystko zdaje się mieć jakiś związek z zamachem na Heydricha: ojciec historyk, który zaszczepił synowi bakcyła wiedzy, praca w charakterze lektora języka francuskiego na Słowacji, czas spędzony w ukochanej Pradze, wreszcie związki z kobietami – rodaczką Gabčíka, a później Francuzką zainteresowaną historią II wojny światowej. Autor korzysta też z okazji, by uświadomić czytelnikowi, że na użytek *HHhH* przeczytał monstrualną liczbę książek i innych publikacji, oglądał filmy, programy telewizyjne i wystawy, odbył pielgrzymki do miejsc związanych ze swoją opowieścią i generalnie dołożył wszelkich starań, by „zanurzyć się w epoce, żeby zrozumieć jej ducha”. „By samemu napisać dwie strony, czytam ich tysiąc”, żali się. Pomimo – niewątpliwego przecież – ogromu wysiłków, frustracja okazuje się nieunikniona. Młody pisarz uświadamia sobie, że „ta walka jest z góry przegrana”, by w pewnym momencie wyrzucić z siebie pełne rezygnacji stwierdzenie „Jakież to wszystko męczące...”

Niedole autora *HHhH* wynikają, najkrócej rzecz ujmując, ze świadomości balansowania pomiędzy historią i próbą jej beletryzacji. Binet, skądinąd literaturoznawca, wykazuje daleko posuniętą niechęć wobec wszelkiej fikcji. „Cóż bardziej szmirowatego od wymyślonej postaci?”, zastanawia się w pierwszym akapicie, by później zapewnić czytelnika, że „historia jest autentyczna”, więc nie trzeba troszczyć się o jej realizm. Gardząc tymi, „którzy bezczelnie manipulują prawdą historyczną, żeby sprzedać swój towar”, francuski pisarz podkreśla, że nawet bardziej „fabularne” elementy jego powieści, jak na przykład rozmowy, nie są „wymyślone”, bo każdy „odpowiada realnemu wydarzeniu”. Gdzie indziej jednak wspomina, że jego „dialogi, jeżeli nie będą mogły opierać się na źródłach precyzyjnych, wiarygodnych i ściśle dokładnych, zostaną wymyślone”. Trzeba przyznać, że stara się wykazywać powściągliwość w stosowaniu środków „literackich”. Pozwala sobie wprawdzie na użycie *praesens historicum* w odniesieniu do wydarzeń historycznych, ale relacjonuje je językiem pozbawionym ozdobników, w sposób rzeczowy i dynamiczny, trochę przypominają-

jący audycje Bogusława Wołoszańskiego. Bardzo oszczędnie operuje dialogiem, unika natłoku niepotrzebnych szczegółów i, jak sam uważa, „przyciężkich metafor”.

*HHhH* uhonorowano Prix Goncourt w kategorii „Pierwsza powieść”. Rzecz w tym, że książka Bineta – również za sprawą zabiegów wymienionych w poprzednim akapicie – nie czyta się jak powieść, przynajmniej w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Wydaje się zresztą, że sam autor ma problem z taką klasyfikacją swojego tekstu oraz z powieścią jako gatunkiem literackim w ogóle. Używa wprawdzie określenia „moja powieść”, dodając, że „jedną z wielkich zalet tego gatunku jest fakt, że daje on opowiadającemu niemal nieograniczoną swobodę”. Z drugiej jednak strony jest przekonany „o dzieciennym i śmiesznym charakterze powieściowej inwencji”. Niechętnie też przyznaje, że Heydrich ma „bezdyskusyjny powieściowy potencjał” i że opowiadając jego historię, jest „zmuszony pochylić czoło przed niezmierną niszczycielską mocą literatury”. Binet próbuje także dystansować się od gatunku literackiego, który rzekomo wybrał, wskazując na przykład na te elementy własnego tekstu, dla których nie byłoby miejsca w „normalnej powieści”, bo „autor fikcji już na początku zrobiłby z tym porządek”, lub zaczynając swe rozważania od słów „Gdybym pisał powieść”. Ubolewa też nad tym, że bohaterowie jego książki stali się – wbrew woli autora – „powieściowymi postaciami”, choć on ich za takie nie uważa. W sumie więc zaprezentowany w *HHhH* stosunek Bineta do zagadnień genologii literackiej można określić jako ambiwalentny. Być może właśnie to chce nam powiedzieć, gdy zbliżając się do końca swojego dzieła, deklaruje, że jest ono „infrapowieścią”.

Wśród licznych źródeł niepokoju Bineta, który dobrowolnie przyznaje się do neurotyczności, jest głośna powieść Jonathana Littella *Łaskawe*. Autor *HHhH* z biciem serca analizuje nie tylko rzeczony bestseller, lecz również jego recepcję, obawiając się, że sukces Littella przyćmi jego książkę. Z perspektywy czasu obawy okazały się niepotrzebne, bo obaj pisarze otrzymali – choć w odstępnie czterech lat i w różnych kategoriach – Prix Goncourt. Ciekawe jest jednak to, że Binet zwraca uwagę na *par excellence* postmodernistyczny charakter prozy Littella, na przepełniające ją nihilizm i zblazowanie. Jest to o tyle interesujące, że choć książka Bineta jest jak najbardziej daleka od cynizmu i huma-

nistyczna w wymowie, a przewijająca się przez nią ironia służy jedynie potępieniu nazistowskich zbrodni, *HHhH* też wydaje się mieć w sobie coś z ducha postmodernizmu, choć w innym sensie.

Tytuł wcześniejszej książki Bineta, który można by przetłumaczyć jako *Życie zawodowe Laurenta B.*, zdaje się nawiązywać do głośnego i bestsellerowego *Życia seksualnego Catherine M.*, którym Catherine Millet wpisała się w mocno reprezentowany we Francji nurt autofikcji. W *HHhH* Binet bardzo silnie zaznacza swoją obecność, czyniąc samego siebie równoprawnym bohaterem historii, którą opowiada. Mówi o swoim życiu, ale przede wszystkim rozbudowuje warstwę metaliteracką tekstu. Tworzy coś w rodzaju dziennika pracy nad powieścią, wplatając w tkankę książki refleksje dotyczące procesu jej powstania. Dzieli się z czytelnikiem wątpliwościami, dokonuje też na jego oczach errat: poprawia się, kaja i przekonuje, że nadrobił zaległości. Deklaruje niechęć wobec powieściowego realizmu i jego chwytów. Od niechcenia rzuca terminy literackie, jednocześnie sygnalizując swoją nieufność wobec technik, które się za nimi kryją. Gdy informuje nas, że mógłby, wzorem Victora Hugo, poświęcić dziesięć stron na szczegółowy opis rodzinnego miasta Heydricha, czego oczywiście nie robi, gdy narzeka, że w obecnym tempie nie zdąży nigdy ukończyć książki, gdy przyznaje się do własnej słabości i bezradności lub skarży się na balast, jaki stanowi jego kultura literacka, ma się przez chwilę wrażenie, jakby czytało się sztandarowego amerykańskiego postmodernistę Johna Bartha. Do tego dochodzi jeszcze aspekt intertekstualny: oprócz *Laskawych* Binet komentuje także powieści o zamachu na Heydricha, podejmując swoisty dialog z ich autorami.

Niepewność i zwątpienie wpisane są również w „historyczny” trzon *HHhH*. Widoczna jest u Bineta obawa przed faktograficznymi błędami i nieścisłościami, przed zbytnim puszczaniem wodzy wyobraźni, przed ośmieszeniem się, gdyby jakimś cudem okazało się, że bohater w danej sytuacji pił kawę, a nie herbatę. Binet skwapliwie przyznaje się do własnej niewiedzy, zastrzega, że nie wszystkie informacje daje się zweryfikować, że istnieją sprzeczne wersje etc. Rozumiem, że robi to nie po to, by się zabezpieczyć, lecz by przypomnieć nam, że żyjemy w smutnej, ponowoczesnej epoce, w której nikt niczego nie jest pewien i w której próżno szukać oparcia w aksjomatach. Nauczylismy się już

przecież, że często nawet uczestnicy wydarzeń historycznych nie są zgodni co do ich rzeczywistego przebiegu. Widzimy, jak zawodowi historycy – do których Binet, przy całej tytanicznej pracy, jaką wykonał, nie należy – przyznają, że nie ma obiektywnej prawdy historycznej. Pisząc o historii, nie sposób ustrzec się przed pomyłkami, a wszelkie próby jej beletryzacji wydają się tym bardziej skazane na umowność.

Osobom urodzonym, jak Binet, w latach siedemdziesiątych bliska będzie zapewne towarzysząca pisarzowi świadomość antyheroizmu wpisanego – na szczęście być może – w charakterystykę pokolenia, dla którego, jak ubolewa francuski pisarz, najbardziej ekstremalnym przeżyciem jest złamanie nogi lub utrata pracy. Binet, wykładowca uniwersytecki, przyznaje, że w przeciwieństwie do swoich bohaterów nigdy nie uczestniczył w strzelaninie ani nie organizował zamachu. Być może wprowadzenie do *HHhH* dużej dawki autotematyzmu i autobiografizmu służy również pokazaniu, jaki wpływ na koleje życia jednostki ma przypadek urodzenia w takich, a nie innych czasach. „Infrapowieść” Bineta każe się zastanowić nad tym, w jakim stopniu świadomość i osobowość człowieka oraz dokonywane przez niego wybory zależą od losu wyciągniętego na loterii życia i historii.

Opowieść Bineta czyta się dobrze i trudno zaprzeczyć, że jest ona propozycją interesującą, choć nie wiem, czy do końca podzielałam entuzjazm francuskich recenzentów i członków Académie Goncourt. Mam wrażenie, że autor boi się zbyt mocno beletryzować historię, ale nie odcina się od literatury, bo historia w wersji „suchej” również go nie satysfakcjonuje. W rezultacie „siedzi na płocie”, by użyć angielskiego idiomu, bo strona osobista, autotematyczna *HHhH* też nie jest na tyle mocna w swej wymowie, by „dopowiedzielić” fakty historyczne. Może dlatego Binet sam przyznaje: „Moja historia jest dziurawa jak powieść, ale w zwyczajnej powieści to autor decyduje, w którym miejscu pozostawi białe plamy, ja zaś nie przyznaję sobie tego prawa, bo jestem niewolnikiem własnych skrupułów”.

## ODDECH SUPERKOBIEITY

(Anaïs Nin, *Dziennik 1934–1939*)

„Lichotę ograniczam do dziennika, światu zaś daję tylko perły”, deklaruje Anaïs Nin w drugim tomie dziennika właśnie. Wyznaje też, że „to pisanie nie jest pisaniem, lecz oddychaniem”, martwiąc się jednocześnie, że diariusz ogranicza jej inną, bardziej twórczą aktywność literacką. Obawy urodzonej we Francji amerykańskiej pisarki o hiszpańsko-kubańskich korzeniach miały się okazać nieuzasadnione. Oprócz dziennika spod jej pióra wyszły także powieści, opowiadania i teksty krytycznoliterackie, ale to dziennik przyniósł jej sławę. Wbrew temu, co mógłby sugerować otwierający ten tekst cytat, drugi tom osobistych zapisków Nin trudno uznać za „liczy”. Stanowi on lekturę ze wszech miar interesującą, choć miejscami wyczerpująco intensywną. Tom obejmujący lata 1934–1939, a więc liczący osiem dekad, brzmi w wielu miejscach zaskakująco nowocześnie. Umożliwia też czytelnikowi spojrzenie na świat lat trzydziestych ubiegłego wieku z punktu widzenia osoby arcyinteligentnej i kreatywnej, którą zaprzyjaźniony pisarz Lawrence Durrell nazwał „superkobietą”.

„Akcja” drugiego tomu dziennika Nin rozgrywa się głównie w Paryżu, choć pierwszych kilkadziesiąt stron to zapis wielomiesięcznego pobytu pisarki w Nowym Jorku, gdzie pracowała jako psychoanalityczka u boku wybitnego austriackiego psychologa Ottona Ranka. Notatki z okresu nowojorskiego są dla Nin okazją do porównania dwóch „serc” świata, francuskiego Miasta Światel i amerykańskiej metropolii, o której zwykło się mówić, że nigdy nie zasypia. To także okazja do snucia refleksji nad amerykańskością, ale przede wszystkim – z racji wykonywanej w tym czasie pracy – do zagłębienia w głąb ludzkiej psychiki, czyli zajmowania się tym, co sama autorka nazywa „archeologią duszy”. Czytając zapiski Nin, trudno się dziwić, że wielu jej pacjentów wyra-

zało głęboką wdzięczność za udzieloną im pomoc. Pisarka, niemająca przecież formalnego przygotowania psychologicznego czy medycznego, wykazuje się zadziwiającą trafnością spostrzeżeń i przenikliwością w śledzeniu meandrow ludzkiej psyche.

Chińskie przekleństwo „Obyś żył w ciekawych czasach” sprawdziło się w przypadku Nin tylko połowicznie. Dane jej było mieszkać w międzywojennym Paryżu, a więc trafić na legendarny czas i legendarne miejsce, co nie mogło nie mieć znaczenia dla kogoś pragnącego być „w samym środku i wewnątrz zdarzeń”. Drugi tom kończy się we wrześniu 1939 roku, a jego ostatnie zdanie brzmi: „Wiedziałam, że to koniec naszego romantycznego życia”. Owo „romantyczne życie” jest życiem bohemy, malowniczym i przerażającym zarazem. Dziennik Nin, stwierdzającej „lubię szaleńców”, to galeria postaci ze świata literatury i sztuki: ekscentryków, neurotyków, wizjonerów, ludzi często zepchniętych na margines życia, ale kryjących w sobie poezję i piękno. Nin utrwała ich udrękę i ekstazę, tworząc studium nędzy, niepokojów, cierpienia i neuroz postaci nietuzinkowych, ale z trudem znoszących życie i często zachowujących się w sposób trudny do wytrzymania. W dzienniku odnajdujemy to, co dziś określilibyśmy jako *name-dropping*, choć w przeciwieństwie do wielu osób uciekających się do tej praktyki w naszych czasach, Nin nie próbuje komukolwiek imponować. Jej świat w owych latach to po prostu świat, w którym malarstwa można się uczyć u Fernanda Légera, a duszę leczyć u Carla Gustava Junga; w którym wpada się na Pabla Nerudę, Antonina Artauda czy André Gide’a, kawę w Les Deux Magots pije się w towarzystwie André Bretona, a gdy potrzebna jest gotówka, chętnym do zakupu używanego aparatu fotograficznego okazuje się Man Ray.

Z drugiego tomu dziennika Nin, otoczonej depresyjnymi artystami, a przedtem cierpiącej przez dwadzieścia lat na „chorobę duszy”, wylania się jednak obraz osoby przepełnionej radością, entuzjazmem i głodem intensywnych doznań, zdolnej do zachwyty nad pięknem świata i egzystencji w całej jej płynności i wspaniałości. „Żyję pełnią życia, na wielu poziomach, w wielu językach, z wieloma ludźmi, w wielu światach, z taką siłą i świeżością, jakbym każdego dnia zaczynała wszystko od nowa, jakby każdy człowiek był nowością, i w sumie jestem wierna tylko życiu, zawsze życiu”, konstatuje pisarka. Dziennik

ujawnia wrażliwość Nin, o której związany z nią blisko przez wiele lat Henry Miller mówił, że ma „oczy zbyt szeroko otwarte”, a także jej potrzebę niezwykłości i pragnienie absolutu. Nin cechuje żądza przygód, a dziennik staje się zapisem życia wewnętrznego i zewnętrznego kobiety wolnej i pełnej energii, choć oczywiście nieudporniejszej na „lęki, słabości, żale, rozczarowania”, bo będącej „neurotyczką, tak jak wszyscy artyści”.

Sporo miejsca poświęca Nin swoim relacjom z mężczyznami, których fascynują jej intelekt, osobowość i uroda. Dziennik to także opowieść o byciu kobietą artystką wśród mężczyzn twórców, którzy podziwiają, ale też tłamszą, wymagają nieustannej opieki i próbują wykorzystywać zdolności i pomysły Nin we własnej pracy. Pisanie diariusza „to czynność kobieca, twórczość osobista i uosobiona, przeciwieństwo męskiej alchemii”. Gdy Durrell każe się zamknąć żonie, niezręcznie biorącej udział w dyskusji, Nin notuje w dzienniku: „Nancy, ja się nie zamknę. Mam mnóstwo do powiedzenia, w imieniu June, twoim, w imieniu innych kobiet”. Pisarka, która oświadcza „uwieczniam tysiąc lat mojej kobiecości, tysiąc kobiet”, odcina się „od męskiego świata idei”, przeciwstawiając mu „naturę” i „lono”. Stwierdzenia sformułowane przez Nin w dzienniku, który Durrell określił jako „kawał prawdziwej literatury kobiecej”, zapowiadają późniejszą o czterdzieści lat koncepcję *écriture féminine*.

Siłą drugiego tomu dziennika są refleksje na temat szerokiego spektrum zjawisk: twórczości literackiej, sztuki, filozofii, ludzkiej psychiki i międzyludzkich relacji. W refleksjach tych uderza jednak celność obserwacji dotyczących rozwijającego się na oczach pisarki nowoczesnego świata. Nin wyławia i przeczuwa zjawiska, których wagę z całą jasnością dostrzegamy dopiero teraz: samotność w dynamicznym, prącym do przodu świecie, w którym przetrwają tylko najsilniejsi; zanik więzi; powierzchowność doznań; egzystencję bez Boga; to, że wypływający z idealistycznych pobudek komunizm przyjmie zwyczajność i zbrodniczą formę; to, że „heroizm i namiętność” staną się wkrótce pustymi słowami. „Dramatem dzisiejszej doby” jest, według Nin, „niepokój”, dla którego alternatywą mogą być fantazja, marzenie, twórczość, będące szansą na to, by „uciec przed fatalizmem czasu historycznego, tragediami codziennego życia, okrucieństwem i niszczytelką siłą świata w życie poetyckie, w wieczność”.

## BRAKUJĄCY DUMAS

(Tom Reiss, *Czarny hrabia*)

W jednym z arcydzieł literatury polskiej zawarte jest stwierdzenie, że „są dwaj Brejgele”. Nie jest ono ściśle, ponieważ holenderski ród Brueghlów wydał znacznie więcej malarzy, przy czym tych uważanych przez historyków sztuki za najwybitniejszych jest trzech. W pewnym stopniu analogiczna jest sytuacja rodziny Dumasów. Nie trzeba być znawcą literatury francuskiej, by wiedzieć, że w jej dziejach Dumasów było dwóch. Nawet osobom dobrze orientującym się w historii i kulturze Francji umyka jednak fakt, że oprócz Alexandre’a ojca i Alexandre’a syna był jeszcze dziadek. Nazywał się Thomas-Alexandre Davy de la Pailletterie, ale posługiwał się drugim członem swojego imienia, a właściwie jego zdrobnieniem, Alex, i nazwiskiem matki, Dumas. Nie był literatem, choć jego korespondencja świadczy o dużej umiejętności operowania słowem, a zyciorys o tym, że był postacią równie wybitną, jak jego syn i wnuk. Ojciec autora *Trzech muszkieterów* i dziadek twórcy *Damy kameliowej* był generałem francuskiej armii w czasach wielkiej rewolucji i doczekał się niedawno obszernej biografii autorstwa Amerykanina Toma Reissa.

Pelen tytuł książki Reissa, *Czarny hrabia. Chwała, rewolucja, zdrada i prawdziwy hrabia Monte Christo*, może się wydawać nieco zbyt czytankowy, ale skutecznie – choć w telegraficznym skrócie – sygnalizuje najważniejsze elementy opowieści o Aleksie Dumasie. Ten, któremu walczący z nim austriaccy wojskowi nadali później przydomek „czarny diabeł”, był owocem związku francuskiego arystokraty i pięknej ciemnoskórej niewolnicy. Jako nastolatek Dumas opuścił rodziną Saint-Domingue, czyli obszar dzisiejszego Haiti, by wkrótce zamieszkać w Paryżu i wieść luksusowe życie dandysa. Ekstrawagancje i rozrzutność, które naznaczyły jego paryskie lata, nie zepsuły jednak jego charakteru, podobnie jak powodzenie u kobiet, na którego brak

nie narzekał we wczesnej młodości, nie przeszkodziło mu w zostaniu kochającym i oddanym mężem i ojcem. Ten absolwent prestiżowej szkoły, wirtuoz szpady i świetny jeździec, bez mrugnięcia okiem zamienił pewnego dnia salony Paryża na szlak bojowy wiodący przez Alpy, Włochy i Egipt, skazując się tym samym na spartańskie życie i niewyobrażalne wręcz niebezpieczeństwa. Spektakularne wyczyny na polu walki i „szalona odwaga” w połączeniu z talentami znakomitego stratega i logistyka przyniosły Dumasowi nie tylko szybki awans, lecz także sławę i chwałę. Kraj, za który Alexandre narażał życie, na dłuższą metę nie odplacił mu jednak wdzięcznością. Generał zmarł przedwcześnie – w wyniku choroby nowotworowej, a nie, jak się spodziewał, na polu bitwy – otoczony bliskimi, lecz opuszczony przez Francję.

O postaciach takich jak Alex Dumas Anglosasi mawiają, że są „większe od życia”. Z książki Reissa wyłania się obraz człowieka doskonałego, wręcz półboga. Zachwycająco przystojny i obdarzony niewiarygodną siłą fizyczną generał Dumas to również ktoś o nieprzeciętnej inteligencji, wykształcony, obyty i ujmujący w sposobie bycia. To także – co najważniejsze – jednostka charakteryzująca się nieposzlakowaną uczciwością, choć żyjąca w strasznych czasach, w których ocalenie głowy – o integralności moralnej nie wspominając – graniczyło z cudem. Dumasowi, którego cechował „brak przyzwolenia na znęcanie się nad słabszymi”, udało się niczym nie skompromitować i zachować godność pomimo bycia wziętym w dwa ognie: wojny z wrogiem zewnętrznym z jednej strony i bratobójczego rewolucyjnego terroru z drugiej. Alexandre Dumas „najstarszy” staje się tym samym uosobieniem nie tylko męstwa, lecz także sprawiedliwości i humanitaryzmu.

Reiss sugeruje – choć bez natarczywości – analogie pomiędzy losem Aleksa Dumasa i Edmunda Dantèsa, bohatera jednej z dwóch najsłynniejszych powieści jego syna. Wracającego z wyprawy egipskiej generała los rzuca na południe Włoch akurat wtedy, gdy trwają tam antyfrancuskie i antyrewolucyjne jatki, co skutkuje dwuletnim uwięzieniem w miejscu przypominającym powieściowy zamek If. Okazuje się zatem, że – wbrew słynnemu stwierdzeniu Oscara Wilde’a – czasem to jednak sztuka naśladuje życie, a nie odwrotnie. W życiu jednak – tak jak w literaturze – nieprzeciętny protagonista potrzebuje godnego siebie antagonisty. W książce Reissa tym ostatnim jest sam Napoleon, którego

gwiazda zaczyna wschodzić w okresie, na który przypadły największe triumfy militarne Dumasa. W przeciwieństwie do głównego bohatera biografii, Bonaparte jawi się jako postać odpychająca moralnie. „Bóg wojny”, w chwili śmierci Alexandre’a będący już od dwóch lat cesarzem Francuzów, to w ujęciu Reissa karierowicz, którym Dumas pomimo swych ambicji nigdy nie był, dyktator w przebraniu demokracji i dwulicowy manipulanta, opętany manią wielkości. Dumas natomiast głęboko wierzył w ideały dziejowego przełomu, który otworzył mu drogę do chwały. W potrójnym hasle wielkiej rewolucji francuskiej widział też szansę dla ludzi narażonych jak on na dyskryminację. Po dojściu do władzy Napoleon szansę tę zaprzepaścił, kolejnymi ustawami rasowymi cofając to, co w ciągu „francuskiej dekady rewolucyjnej” udało się osiągnąć w kwestii praw czarnych Francuzów i abolicji niewolnictwa. W konsekwencji również Alex Dumas stał się obywatelem drugiej kategorii, któremu z łaski pozwolono przebywać na terytorium Francji. Za degradację społeczną Dumasa, brak szans na powrót do służby wojskowej i zdrowie zrujnowane głównie w wyniku napoleońskiej wyprawy do Egiptu odpowiadał pierwszy człowiek w państwie, którego niechęć do dawnego towarzysza broni nie była tajemnicą.

Nie dziwi mnie, że Tom Reiss otrzymał za *Czarnego hrabiego* Nagrodę Pulitzera. Do biografii Aleksa Dumasa idealnie pasuje angielski termin *page-turner* – w dosłownym tłumaczeniu „przewracacz stron” – zazwyczaj zarezerwowany dla powieści sensacyjnych. Nie trzeba być pasjonatem historii czy frankofilem, by uznać, że książkę czyta się świetnie, choć nie jest to wynikiem stosowania przez autora uproszczeń czy tanich chwytów. Reiss nie ucieka się nawet do prób beletryzowania historii; tworzy natomiast biografię, w której mocno wyeksponowany zostaje rys historyczny. Niekiedy zresztą dziejowe tło perypetii głównego bohatera zdaje się nieco przesłaniać jego samego. Odnosi się miejscami wrażenie – i to bodaj jedyny zarzut, jaki można *Czarnemu hrabiemu* postawić – że pochłonięty burzliwymi wydarzeniami końca osiemnastego i początku dziewiętnastego wieku autor traci z oczu Aleksa lub że – pomimo sumiennej kwerendy archiwalnej i bibliotecznej – zwyczajnie nie dysponuje taką ilością materiału biograficznego, która pozwoliłaby na wypełnienie niemal pół tysiąca stron samym Dumasem. Z drugiej jednak strony biografistyka jest powiąza-

na z historią, szczególnie wtedy, gdy – jak w przypadku generała Dumasa – bohater biografii jest postacią, która na bieg historii miała wpływ. Choć nie jestem przekonana, czy czytelnik *Czarnego hrabiego* musi rzeczywiście znać szczegóły dotyczące uzbrajania osiemnastowiecznej francuskiej armii w piki, nie ulega wątpliwości, że opowiadanie historii Aleksa Dumasa bez opowiadania o historii *sensu largo* byłoby po prostu niemożliwe. O tej ostatniej pisze zresztą Reiss równie dynamicznie i ciekawie, co o samym protagoniście, dając czytelnikom lekcję dziejów Francji w wyjątkowo ważnym dla niej i dla świata okresie.

Książka napisana jest inteligentnie i dowcipnie. Wartka „akcja” sprawia, że Reissowi udaje się ani przez chwilę nie znudzić czytelnika, co nie jest niestety normą w przypadku pozycji biograficznych i historycznych. Opowiadając o Dumasi i jego czasach, biograf często zestawia przeszłość i teraźniejszość, ujawniając analogie i kontrasty, ciekawostki i paradoksy. Wywołuje u czytającego uśmiech, gdy zauważa, że osiemnastowieczna moda była bezlitosna dla męskich, a nie damskich nóg, że cukrowi przypisywano kiedyś działanie lecznicze, a w zamku, w którym niektórzy członkowie francuskiej rodziny królewskiej organizowali orgie, mieści się obecnie dom emeryta. Frapujące wzmianki o tym, że w czasach Dumasa większość marynarzy nie umiała pływać, a za czynniki chorobotwórcze część medyków uważała „ogładę, wytworne maniery, zbyt dużo lektur i introspekcji”, nie powinny jednak przesłaniać faktu, iż *Czarny hrabia* to poważna, solidnie skonstruowana i absorbująca historia niezwykłego człowieka z osiemnastego wieku, zmagającego się z problemami, które nie miały się zdezaktualizować w kolejnych stuleciach. Reiss pisze o tym, że recenzenci powieści Dumasa ojca i współcześni mu literaci – między innymi Honoré de Balzac – uciekali się często do ataków *ad hominem*, wypominając autorowi *Hrabiego Monte Christo* kwartę murzyńskiej krwi. W czasie II wojny światowej pomnik generała Dumasa zniszczyli naziści. Dwa lata po publikacji amerykańskiego wydania *Czarnego hrabiego* stało się jasne, że populistyczne partie mają się w Europie przerażająco dobrze, a na rasistowski, antysemicki i ksenofobiczny Front Narodowy zagłosował w eurowyborach co czwarty obywatel kraju, któremu służył Alex Dumas, określający samego siebie jako „szczerego miłośnika wolności i równości, przekonanego, że wszyscy wolni ludzie są równi”.

## SYPIAJĄC Z ARTYSTĄ

(Thérèse Mourlevat, *Muza Claudela*)

„*P*iekle nie ma. Możesz sobie poszaleć. Uprzedź Claudela”. Taki telegram, sygnowany nazwiskiem André Gide’a, otrzymał nazajutrz po jego śmierci inny francuski noblista, François Mauriac. Ostatnie zdanie depeszy stanowi aluzję do żarliwego katolicyzmu, który naznaczył życie i twórczość Paula Claudela. O tym, że do jej drugiego zdania jeden z największych mistyków literatury francuskiej zastosował się już pół wieku wcześniej, możemy przekonać się, czytając *Muzę Claudela*, autorstwa literaturoznawczyni Thérèse Mourlevat.

Tytułową muzą była Rosalie Ścibor-Rylska, wychowana we Francji pół Polka, pół Angielka. Jej rodzicami byli Władysław Ścibor-Rylski, bohater powstania styczniowego, i Agnes Vetch, córka generała i gubernatora jednego ze stanów Indii brytyjskich. Bogobojny trzydziestodwuletni Claudel miał za sobą nieudaną próbę zostania zakonnikiem i udawał się właśnie na placówkę dyplomatyczną do Chin, gdy na pokładzie parowca los postawił na jego drodze tę, którą miał uznać za miłość swojego życia. Sytuacja była o tyle dramatyczna, że Rosalie była już mężatką i zdążyła dochować się czterech synów. Targany wyrzutami sumienia, ale uskrzydłony namiętnym uczuciem przyszły autor *Zwiastowania* przeszedł od rozkoszy niebiańskich do bardziej ziemskich. Wkrótce wraz z mężem Rosalie stworzyli we francuskim konsulacie *ménage à trois*, a właściwie *à deux*, ponieważ prawowity małżonek był niemal permanentnie w podróży służbowej. Owocem nieformalnego związku była córka Louise, główne „osobowe” źródło napisanej przez Mourlevat biografii, opartej także na skrupulatnej kwerendzie.

Romans zakończyła decyzja Rosalie, niewiasty pragmatycznej, która spodziewała się dziecka Claudela i miała odejść od męża, ale

ostatecznie zamieniła obu panów na trzeciego, będącego zdecydowanie najlepszą partią. Claudel najpierw szalał, potem się mścił, a z czasem założył „oficjalną” rodzinę. Jednak wzajemne przywiązanie, osoba córki oraz fakt, że Ścibor-Rylska była dla francuskiego poety i dramaturga „muzą jego poezji, inspiratorką jego dzieła”, uczyniły ich związek – później już platoniczny – niejako dozgonnym. To, co działo się po drodze, układa się w ciąg erotyczno-artystycznych perypetii mających przykre na ogół konsekwencje rodzinno-finansowe, a za tło *belle époque* i dwudziestolecie międzywojenne. Śledzi się te perypetie przyjemnie, ponieważ książka jest dość sprawnie napisana, jeśli nie liczyć skłonności autorki do egzaltacji i melodramatyzmu.

W życiu i w literaturze trudno się powstrzymać od pytań z gatunku „Co on/a w niej/nim widział/a?”, choć, zdaniem André Maurois, który na małżeństwie z inną złotowłosą Polką wyszedł mniej więcej tak, jak Claudel na romansie z Rosalie, recenzowanie cudzych fascynacji erotycznych i czytelnicznych skazuje nieodmiennie na dziwienie się, „co też inni wybierają”. Zgłębiając biografię Ścibor-Rylskiej, zastanawiamy się jednak, czym urzekła Claudela. Mourlevat podkreśla, że Rosalie była zjawiskową pięknoscią, choć ilustrujące książkę zdjęcia skłaniają raczej do użycia przymiotników „przystojna” i „elegancka”. Uroda jest oczywiście sprawą subiektywną i nie musi iść w parze z fotogenicznością. Ponadto Rosalie nie brakowało, jak się wydaje, pewności siebie, która zazwyczaj wystarcza, by świat uznał kobietę za piękną. Każdy, kto był na tak zwanej placówce, wie też o tym, co biografka, taktowna, ale nie bezkrytyczna, sugeruje: na końcu świata samotni, zgnębieni i często przed czymś uciekający mężczyźni są łatwiejszym celem dla nielicznych napotykanym Europejkom. Mourlevat próbuje przekonać nas o przymiotach duchowych swojej bohaterki. Czyni to z różnym skutkiem, jednocześnie nie ukrywając, że Rosalie bywała roszczeniowa i nawykła do komfortu, który stawiała ponad uczuciem; że z przysięgi małżeńskiej lepiej pamiętała formułę „na dobre” niż „na złe”; że była matką kochającą, ale często nieobecna; że dopiero jako leciwa dama sięgnęła po twórczość wybitnego pisarza, z którym miała dziecko.

„Muza to kobieta, która sypia z artystą”. Ta zasłyszana kiedyś, bezlitosna definicja współgra z moimi odczuciami wobec książki

Mourlevat. W *Muzie Claudela* jest coś irytująco niefeministycznego. Główna teza jest bowiem taka, że „literatura to nie jest tylko zasługa pióra”. To, co u Mariana Hemara miało wydźwięk humorystyczny, francuska autorka forsuje ze śmiertelną powagą. Źródeł natchnienia twórców nie należy lekceważyć, ale nie należy ich też przeceniać. Świadczy o tym chociażby to, że Mourlevat, claudelolożka, o zainspirowanych przez swoją bohaterkę utworach mówi sporo, ale w sumie niezbyt ciekawie. Biografka rozpędza się tak, że pisze wręcz o osiągnięciach Rosalie, której jedynym wymiernym przyczynkiem do sławy jest tak naprawdę fakt, że spodobała się sławnemu pisarzowi. Sam tytuł *Muza Claudela* – a w oryginale „namiętność Claudela” lub „wielka miłość Claudela” – sugeruje postrzeganie kobiety przez pryzmat jej przynależności do mężczyzny. Wolę czytać o kobietach, które są podmiotem, a nie obiektem seksualnym i estetycznym, nawet jeśli umiały zainteresować sobą nieprzeciętnego mężczyznę, którego pożądanie uległo sublimacji i zostało przekute w arcydzieła. Wolę czytać o siostrze Paula, rzeźbiarce Camille Claudel, która pięknnością i – za sprawą burzliwego związku z Auguste’em Rodinem – muzą też była, ale przede wszystkim była wybitną, bezkompromisową artystką. Mourlevat wspomina o Camille kilkakrotnie, ale chętniej niż o jej dokonaniach zdaje się mówić o jej zdziwaczeniu i socjopatii. Literaturoznawczyni próbuje też przekonać nas, że Rosalie miała talent: ładnie się ubierała, urządziła wnętrza i wyszywała. Trudno mieć do Ścibor-Rylskiej pretensje, że nie pisała ani nie rzeźbiła. Mourlevat sama czuje jednak, że jej bohaterce czegoś brak, gdy spekuluje, że Rosalie przymierzała się do malarstwa, a jako poliglotka mogła zostać tłumaczką. Mogła, ale nie została.

W *Muzie* Mourlevat stawia jeszcze jedną tezę, przekonującą i ciekawą z perspektywy nadwiślańskiego czytelnika: Claudel kochał Rosalie również dlatego, że była i czuła się Polką. Uosabiała „daleki kraj”, legendarny i tajemniczy, katolicki i heroiczny, umęczony i uwznioślony, ziemię „wygnańców i męczenników”, Polskę Słowackiego i Piłsudskiego, Wawelu i Matki Boskiej Częstochowskiej. Francuska biografka pisze o ojczyźnie Ścibor-Rylskiej ciepło, z szacunkiem i empatią. Samej Rosalie los zresztą też nie oszczędzał: troje z sześciorga jej dzieci dorastało z dala od niej, a jednego z synów zabrała jej I wojna światowa.

Jako kobieta swojej epoki była zdana na mężczyzn, a ci ją zawodzili. Jeśli trawieni kompleksem polskim mamy ekscytować się tym, że Kuba Rozpruwacz mógł być naszym rodakiem, lepiej pasjonować się faktem, że Paul Claudel kochał się w Polce, unieśmiertelnił ją w *Podziale południa* i *Atlasowym trzewiczku*, i pozwolił jej świecić światłem literackiej glorii, choćby tylko odbitym.

# IMPRESJA, ŻYCIE COURBETA

(David Bosc, *Przejrzyste źródło*)

Intelektualistę można poznać między innymi po tym, że nie czyta tabloidów, a w każdym razie nie robi tego publicznie i nigdy, prze-nigdy się do tego nie przyzna. Stłumionych pragnień nie da się jednak oszukać: muszą znaleźć ujście lub – jak uczy nas freudyzm – sublimację. Na szczęście istnieje gatunek literacki, który dla ambitnego czytelnika jest tym, czym brukowiec dla mniej wymagającego odbiorcy słowa drukowanego. Gatunkiem tym jest biografia. Pozwala ona bez skrupowania, ba, z podniesionym czołem i w aureoli intelektualnego wyrafinowania przyrzeć się życiu sławnej i często już martwej osoby, przy czym – bardziej niż w przypadku tabloidów ugruntowana – sława bohatera/bohaterki potęguje ekscytację, a jego/jej zgon uwalnia od wyrzutów sumienia spowodowanych popełnianą niedyskrecją. Sublimację ukrytego pragnienia wniknięcia w życie kogoś, kto nas do niego nie zapraszał, można posunąć dalej: połączyć biografię z literaturą piękną i stworzyć powieść biograficzną. Francuzi, naród wyrafinowany i słynący z intelektualnych aspiracji, stworzyli na określenie takiego utworu termin tyleż trafny, co poetycki: *vie romancée*, czyli, w wolnym tłumaczeniu, „życie upowieściowione” lub „życie zbeletryzowane”. Francuski pisarz David Bosc zdecydował się „upowieściowić” lub, jak kto woli, „zbeletryzować” życie swojego wybitnego rodaka Gustave’a Courbета, a właściwie jego schyłek. Owocem tej decyzji jest *Przejrzyste źródło*, wydane we Francji w 2013 roku, a w polskim przekładzie dwa lata później.

Nie trzeba być znawcą sztuki, by wiedzieć, że w historii malarstwa po realizmie, którego czołowym przedstawicielem był Courbet, nastąpił impresjonizm. Powieść, a ściślej mikropowieść Bosca, rozpoczyna się na rok przed zorganizowaną w paryskim atelier fotografa Nadara

słynną wystawą, na której zaprezentowano między innymi *Impresję, wschód słońca* Claude'a Moneta, obraz założycielski kierunku. Monet sportretował zresztą Courbeta na obrazie będącym niejako grzeczniejszą wersją Manetowskiego *Śniadania na trawie*. Bosc, skądinąd mieszkaniec Lozanny, wprowadza nas w życie Courbeta w chwili, gdy jako były uczestnik Komuny Paryskiej zmuszony jest opuścić Francję i osiedlić się w Szwajcarii, co nie uwolni go jednak od prawnych i finansowych konsekwencji politycznego zaangażowania. Czytając *Przejrzyste źródło*, poznamy ten oraz kilka innych faktów z życia autora *Pogrzebu w Ornans*, ale zasadniczo swojej wiedzy faktograficznej na jego temat nie wzbogacimy. W okładkowej notce wydawca uprzedza zresztą uczciwie, że książka Bosca „nie jest biografią. To swego rodzaju impresja”. Czyni tym samym – niezamierzoną zapewne – malarską aluzję i wykazuje się ostrożnością, której nigdy za wiele w czasach mnożących się roszczeń i reklamacji.

W powieści biograficznej punkt ciężkości z założenia przesunięty jest z faktografii na psychobiografię. Nie mam więc do Bosca pretensji o to, że w *Przejrzystym źródle* jest stosunkowo mało historycznego konkretnego, za to więcej rozważań natury filozoficznej, estetycznej i psychologicznej. Problem w tym, że śledząc pisarskie refleksje, do których przyczynkiem było życie francuskiego malarza, trudno jest wykrzesać z siebie czytelnicy entuzjazm. Prawdy o życiu i kondycji artysty, które w nieco zawoalowanej – choć czasami też dość deklaratywnej – formie podaje nam Bosc na przykładzie Courbeta, są dość oczywiste. *Primo*, ojczyzną twórcy jest wolność, zarówno w wymiarze prywatnym, jak i publicznym. *Secundo*, prawdziwy artysta jest bezkompromisowy: jeśli nawet, jak Courbet, który jakieś sto lat przed Andym Warholem uruchomił coś w rodzaju malarskiej manufaktury, idzie na lep komercji, nie ma to znaczenia, bo po drugiej stronie kontuaru stoją filistrzy. *Tertio*, twórca mierzy się ze światem, rozumianym jako natura i kultura, przyroda i polityka, wszechświat i historia. *Quarto*, bunt i bohema nieprzypadkowo zaczynają się na tę samą literę, a twórca mógłby właściwie zawiesić sobie na szyi tabliczkę z napisem: „Artyści wszystkich krajów, łączcie się!”

Na rok przed *Przejrzystym źródłem* w polskim przekładzie ukazała się inna francuska powieść, której tezy brzmiały podobnie: *Czarodzieje* Romaina Gary'ego. Tam jednak mieliśmy do czynienia z utwo-

rem znakomicie napisanym, gęstym, uwodzącym czytelnika na wielu płaszczyznach. W przypadku *Przejrzystego źródła* tak niestety nie jest, a przyczyna nie leży jedynie w skromnej objętości tekstu czy ograniczeniach narzuconych przez specyfikę gatunku. David Bosc nie jest pisarzem pozbawionym talentu czy przygotowania intelektualnego. Jego opowieść o Courbecie zawiera wiele fragmentów zręcznych, subtelnych, a nawet zaskakująco poetyckich. Niestety obok nich są też passusy grawitujące treścią i tonem w kierunku szkolnej czytanki, a także takie, których trudno nie uznać za pretensjonalne. Zdarzają się też stwierdzenia wprawiające w konsternację. I tak przeszło czterdzieści lat po rewolucji seksualnej autor informuje nas, że „każde zmysłowe połączenie dwóch ciał jest zawsze czymś naturalnym”. W dobie rozwiniętej świadomości ekologicznej stwierdza ze smutkiem, iż „zwierzęta hodowlane nie wiedzą, że je zjadamy. Krowa, którą pogania wieśniak, nie wie, że ją zabijają, że zamierzamy ją zjeść”. Nie wie też zapewne, że „biel rzeźniczych fartuchów to biel krwawych ofiar wotywnych; można na niej zapisać tylko krótkie zdania”.

Bosc zauważa w pewnym momencie, że „wielkie lekcje francuskiego *l'esprit* wysysa się z mlekiem matki albo wdycha z powietrzem”. Kocham (prawie) wszystko, co francuskie, ale obawiam się, że podczas pisania *Przejrzystego źródła* wiara w moc genetycznie zaprogramowanej galijskiej erudycji, każąca mu na przykład dyżurnie i bez specjalnego uzasadnienia nawiązywać do Rimbauda, uśpiła nieco czujność autora. Impresjonizm zrewolucjonizował sztukę, nie tylko malarską, ale było to niemal półtora wieku temu. Dziś czytelnik sięgający po stworzoną przez Bosca impresję na temat Courbета traci momentami cierpliwość wobec luźności struktury i migawkowości *tableaux*, które z woli pisarza przesuwają się przed naszymi oczami. Nawet jeśli jest wielbicielem malarstwa, czytający zaczyna się też zastanawiać, czy zawód i wybitne osiągnięcia bohatera na pewno uzasadniają spiętrzenie ekfraz, z których niektóre są udane i czemuś służą, a inne nie. Zadaje sobie pytanie, czy to dobrze, że wiele akapitów można by pozamieniać miejscami bez większej, jak się zdaje, szkody dla treści i wymowy utworu. Zastanawia się także, czy permanentne niedopowiedzenia wynikają z wyrafinowanego kunsztu pisarskiego autora, czy może ze świadomości, że roz-

budowanie tego, co ledwo zasygnalizowane, wymagałoby tytanicznej pracy. To wszystko nie zmienia oczywiście faktu, że *Przejrzyste źródło* aspiruje zapewne do rangi literatury z najwyższej półki. Jego znalezienie się wśród pozycji nominowanych do Prix Goncourt zdaje się świadczyć o tym, że prawie udało mu się na tę półkę oficjalnie trafić. Ale prawie, jak wiadomo, robi wielką różnicę.

## RÓŻYCZKA VONNEGUTA

(Charles J. Shields, *Zdarza się. Kurt Vonnegut: Życie*)

Podobno liczba opublikowanych do tej pory biografii Coco Chanel sięga siedemdziesięciu. Na tym tle Kurt Vonnegut prezentuje się nader skromnie: doczekał się zaledwie jednej, wydanej cztery lata po śmierci. Fakt, że nikt nie zdecydował się na spisanie historii jego życia, miał go zresztą u schyłku bulwersować. Najwyraźniej nie dawał też spokoju Charlesowi J. Shieldsowi, który stał się pierwszym biografem amerykańskiego pisarza. Shieldsa nie odstraszyło, jak się wydaje, to, o czym sam Vonnegut wspomina w liście do zaprzyjaźnionego wykładowcy akademickiego: „Znajdujesz czas na bycie wyrazistym w prawdziwym życiu. Ja jakimś cudem nie, podobnie jak większość pisarzy. Taka praca”.

„Aby uświadomić sobie, jak trudno jest napisać biografię, wystarczy usiąść i zastanowić się, ilu ludzi zna całą prawdę o naszych romansach”, zauważyła brytyjska pisarka Rebecca West. Odpowiedź musiałaby zapewne brzmieć: „Tylko ja, a i to nie zawsze”; sprawa wydaje się więc niemal beznadziejna. Shields ma zapewne tego świadomość, gdy pisze we wstępie, że autorzy biografii muszą „zbliżyć się do życia ludzi, które próbują pojąć”. Stają zatem wobec tego samego wyzwania, co Jerry Thompson, bohater filmu *Obywatel Kane*. Kluczem do prawdy o życiu tytułowego magnata prasowego ma być jego ostatnie słowo, „Różyczka”, którego znaczenie widz wprawdzie pozna, ale Thompson nie.

Shields próbuje pokazać prawdę nie tylko o romansach Vonneguta, ale także o innych aspektach jego życia i twórczości. Efektem jest biografia, którą dobrze się czyta, ponieważ jest sprawnie napisana. To spory atut, zważywszy na to, że życie autora *Matki nocy* trudno uznać za awanturnicze. „Nieawanturnicze” nie oznacza jednak „niekontrowersyjne”. Biografia Vonneguta w swej oryginalnej, anglojęzycznej wersji narobiła trochę szumu po obu stronach Atlantyku jako książka

stawiająca w złym świetle jednego z czołowych i budzących sympatię humanistów literatury amerykańskiej. Choć wieści o rzekomo demaskatorskim charakterze tekstu Shieldsa wydają mi się – parafrazując Marka Twaina, ulubionego pisarza Vonneguta, który nazwał po nim syna – mocno przesadzone, trudno się oprzeć wrażeniu, że mamy do czynienia z biografią z tezą. Teza ta brzmi: Kurt Vonnegut nie był taki fajny, jak się wszystkim wydawało.

Shields kilkakrotnie powraca do tego, co nazywa „rozdźwiękiem między publicznym a prywatnym obliczem Vonneguta”. Sugeruje przy tym, że jest w owym rozdźwięku pewien element hipokryzji. I tak: Vonnegut był kojarzony z poglądami lewicowymi, antysystemowymi, a nawet antykapitalistycznymi, ale zarabiał krocie i, co gorsza, kupował akcje. Wierzył w rodzinę i wszelkie wspólnoty, ale z pierwszą żoną się rozwiódł, a do dzieci często nie miał cierpliwości. Na poziomie towarzyskim uchodził za uroczego i dowcipnego, ale gdy osiągnął sławę, odciął się od dwóch wydawców i zarazem przyjaciół, którym w sensie zawodowym wiele zawdzięczał.

Biograf Vonneguta nie ukrywa oczywiście tego, co dobrze świadczy o autorze *Rzeźni numer pięć*, ani tego, co może stanowić okoliczność łagodząca. Mówi o napięciach związanych z pisaniem, o determinacji, systematyczności i pracowitości, które po ponad dwóch dekadach rozczarowań i niepowodzeń uczyniły nieznanego, by nie powiedzieć lekceważonego pisarza jedną z czołowych postaci amerykańskiej sceny literackiej. Mówi o skutkach ubocznych obsesji tworzenia: o alkoholizmie, nikotynizmie, scysjach z najbliższymi, niedomykającym się przez lata budzecie, stresie tak wielkim, że wymagał leczenia. Shields dostarcza naprawdę wielu informacji i nie robi tego w taniej, gazetowej formie. Jego książka jest nasycona treścią, intelektualna, ale nie przeintelektualizowana, daje do myślenia i inspiruje. Jednocześnie jednak nie nudzi, również dzięki temu, że, idąc być może za przykładem swego bohatera, posługującego się techniką „epizodycznego kolażu”, biograf dzieli obszerny tekst na wiele krótkich i dobrze skonstruowanych sekcji.

Vonnegut nie był święty, ale też biografistyki nie należy mylić z hagiografią. Należy także ostrożnie podchodzić do tezy, że wybitnemu artyście wolno wszystko, z pedofilią włącznie. Myślę jednak, że wolno mu trochę więcej, zwłaszcza jeśli – jak Vonnegut – doświadcza nie-

szczęść w żadnym stopniu przez siebie niezawinionych. Amerykański pisarz takich ciosów otrzymał sporo: samobójstwo matki tuż przed jego wyruszeniem na front; okropności wojny, w tym kluczowa dla życia i twórczości Vonneguta hekatomba Drezna; śmierć uwielbianej siostry i jej męża, których trójkę dzieci Kurt bez wahania wziął na wychowanie, mając już troje własnych, a wszystko to przy słabej odporności psychicznej i braku płynności finansowej. Trudno też doszukać się w biografii Vonneguta czegoś naprawdę skandalicznego. Ten, kto zajmuje się pisaniem i nigdy nie miał do domowników pretensji o hałas, niech rzuci w Vonneguta kamieniem; niech zrobi to też każdy lewicowiec, którego dochody nigdy nie miały nic wspólnego z działalnością jakiegokolwiek kapitalisty; niech rzuca też do woli każdy, kto nigdy nie zakończył z nikim współpracy, przyjaźni czy związku uczuciowego.

W książce Shieldsa znajdziemy wszystkie te informacje, i znacznie więcej innych. Moim zdaniem nie znajdziemy natomiast tego, co wywołuje w czytelniku lektura wydanej w tym samym roku w polskim przekładzie korespondencji Vonneguta: sympatii dla głównego bohatera. Nie jest to zapewne konieczne: gdyby tak było, nie mielibyśmy, miejmy nadzieję, dostępu do biografii Hitlera, Pol Pota czy Pinocheta, a przecież takowe istnieją, z korzyścią dla naszej wiedzy historycznej. By ocenić, na ile Shields jest obiektywny, trzeba by, jak on, odbyć vonnegutowską kwerendę i poświęcić cztery lata życia. Można natomiast zastanawiać się, dlaczego biograf pisze o Ricie Rait, radzieckiej tłumaczce Vonneguta i innych amerykańskich klasyków, ale nie wspomina ani słowem o wieloletnich próbach uzyskania zgody na jej przyjazd do Stanów, które to próby, jak wskazują jego listy, były dla pisarza bardzo ważne i podejmowane przez niego tak konsekwentnie, że w końcu się powiodły. Można też zastanawiać się, dlaczego biografia dedykowana jest Knoksowi Burgerowi, jednemu z dwóch „porzuconych” przez Vonneguta wydawców, z dopiskiem „Dajcie mu Złoty Medal”. Czytelnik mający za sobą lekturę *Listów* Vonneguta zadaje sobie również pytanie, dlaczego Shields wielokrotnie podkreśla, iż sędziwy już Vonnegut oburzał się, że nie figuruje w jakimś słowniku czy katalogu bibliotecznym, a nie wspomina o autokrytycyzmie przepelniającym korespondencję pisarza.

Trudno też ocenić, w jakim stopniu obawa przed napisaniem biografii „letniej”, a więc takiej, która może przejść niezauważona, wpływa

na biografę. Tak czy inaczej, Shields próbuje podważyć pewne aksjomaty na temat Vonneguta: dowodzi, że w swej twórczości nie posługuje się on czarnym humorem; że był większym konserwatystą niż można przypuszczać; że silniej niż Twain wpłynął na niego Ambrose Bierce. Nie we wszystkich swoich tezach jest przekonujący. Biografowi zdarza się wyciągać nieco pochopne wnioski, a przynajmniej wybierać dyskusyjne przykłady. I tak ojciec Vonneguta lubował się w cudzym nieszczęściu, bo zażartował na temat tragicznego finału opery Verdiego; pani Vonnegut numer jeden, skądinąd kobieta inteligentna, wykształcona i bardzo pozytywna, była trochę niedojrzała, bo lubiła kraciaste spódniczki; sam Vonnegut, choć nieśmiały seksualnie, miał zadatki na niebezpiecznego lowelasa, bo gdy jego pierwsze małżeństwo chyliło się ku upadkowi, zaczął się rozglądać za kobietami i w sumie był aż z sześcioma, przy czym z jedną jednorazowo; pisarz nie był też tak naprawdę wrażliwy społecznie, bo bywał na przyjęciach dla *high life'u*, w tym na jednym, na którym podawano wyjątkowo pyszne jedzenie. Shields ma też wyraźne inklinacje freudowskie, momentami ocierające się o prymitywność. Uważa, że traumy z dzieciństwa tłumaczą niemal wszystko. O pisaniu *Rzeźni numer pięć* i równoległym romansie zapoczątkowującym dozgonną przyjacielską relację biograf mówi: „Miłość, intymność umożliwiająca seks, a także pragnienie, by go uprawiać, świadczy o tym, że Kurt uporał się ze swą więzią z matką. Wreszcie wyzwolił się ze ślepej uliczki, jaką było życie i pisanie na Cape Cod, aby zadowolić melodramatyczną mamusię, tę *artiste manqué* [sic]”. A może po prostu lata szlifowania warsztatu zaowocowały powstaniem *opus magnum*, które zbiegło się w czasie ze spotkaniem dwojga ludzi kompatybilnych seksualnie i nie tylko?

Wszystko to nie zmienia oczywiście faktu, że *Zdarza się* przeczytać zdecydowanie warto. Warto chociażby po to, by prześledzić, jak impulsy twórcze, często pozornie banalne i przypadkowe, przeradzają się w dzieło, które odciska piętno na masowej wyobraźni; by uświadomić sobie, że artysta jest zawsze zbieraczem śmieci, któremu wszystko się przydaje, bo po recyklingu będzie nie do poznania; by przypomnieć sobie, że człowiek jest kłębkim przeciwieństw i paradoksów, medialny wizerunek zawsze wymyka się spod kontroli, a niedoskonalali ludzie z niedoskonałego życia robią sztukę, która daje nam przynajmniej iluzję doskonałości.

UNIWERSYTET  
A UNIVERSUM



## KOBIETA NA SZCZYCIE

(Joyce Carol Oates, *Zbłocoona*)

Gdy już mężczyźni pozwolili kobietom zarabiać na życie, w pierwszej kolejności dopuścili je do profesji, które w świecie anglosaskim zyskały miano „różowych kołnierzyków”. Zawody nauczycielki, pielęgniarki, sekretarki i kelnerki łączą ciężka praca, niska płaca i mały splendor, co zapewne tłumaczy, dlaczego panowie tak chętnie oddali je przedstawicielkom „drugiej płci”. Nauczycielką miała też zostać Meredith Ruth Neukirchen, główna i zarazem tytułowa bohaterka powieści *Zbłocoona*, autorstwa jednej z najważniejszych współczesnych pisarek amerykańskich, Joyce Carol Oates. Dość szybko okazało się jednak, że zdolności i ambicje Meredith predestynują ją do tego, co wprawdzie wiąże się ściśle z nauką i nauczaniem, ale w wersji *de luxe*: do kariery uniwersyteckiej. Ukończyła dwie spośród najznamienitszych amerykańskich uczelni, Cornell i Harvard, by zostać rektorem trzeciej, równie elitarnej, obroniwszy w międzyczasie doktorat z filozofii i wyrobiwszy sobie nazwisko w swojej dyscyplinie naukowej. O ile jednak zawód nauczyciela jest sfeminizowany, o tyle większość wykładowców w większości krajów stanowią mężczyźni. *Zbłocoona* jest zatem, *inter alia*, powieścią o tym, jak funkcjonuje kobieta w męskim świecie. Wszyscy poprzednicy Meredith Ruth, która woli używać inicjałów swoich imion, M.R., na stanowisku rektora byli mężczyznami, a sam uniwersytet zaledwie trzydzieści lat wcześniej zaczął przyjmować na studia kobiety.

Dobrze przetłumaczony – podobnie jak sama powieść – tytuł *Zbłocoona* jest aluzją do tego, co spotyka Meredith we wczesnym dzieciństwie. Matka dziewczynki, chora psychicznie kobieta z marginesu społecznego, w przypiływie pseudoreligijnego szaleństwa postanawia złożyć córkę w ofierze Bogu i wrzuca ją do bagna. Uratowana przez miejscowego tra-

pera kilkulatka znajduje nowy dom u Neukirchenów, ludzi ciepłych, prawych i świątliwych, którzy rozbudzą w niej intelektualne zainteresowania i zaszczepią ducha wyznawanego przez siebie kwakryzmu. Ciąg dalszy historii Meredith wpisuje się w paradygmat dobrze znany – z autopsji i obserwacji – kobietom, które wybrały tę samą, co ona, drogę życiową. Świetne stopnie ze wszystkich przedmiotów, zgłaszanie się do wszelkich możliwych zadań, również nadprogramowych, i permanentny strach, że się coś zaniedba. Podziw raczej niż sympatia rówieśników, szkolne potańcówki spędzane w domu, brak zainteresowania ze strony chłopców i podszyte ambiwalentnym napięciem relacje z młodymi nauczycielami płci męskiej. Pewien postęp w dziedzinie kontaktów międzyludzkich na studiach, ale wkrótce potem czasochłonna kariera naukowa, która zamyka w zakłętym, dość hermetycznym kręgu akademii. Nieułożone w tradycyjnym sensie życie osobiste, „kazirodcze” – i nieliczne – związki z mężczyznami z własnego środowiska zawodowego, bo innych się po prostu nie spotyka. Cierpliwe znoszenie partnerów interesujących, ale trudnych, często wywodzących się z rynku wtórnego i starszych od siebie, z wdzięczności za to, że oni z kolei dość dobrze znoszą niezależność intelektualną kobiety. Wpadanie w różnych zakątkach kampusu na byłych absztyfikantów, którzy jako dyżurni eksperci w swojej dziedzinie straszą też z ekranu telewizora. Przede wszystkim jednak to, co Oates trafnie określa jako „życie napędzane słowami”, oraz zmęczenie umysłu, który nigdy nie zasypia.

Nie trzeba jednak obracać się w kręgach akademickich, by solidaryzować się z bohaterką *Zbłoconej*. M.R. jest bowiem osobą niezwykle pozytywną. To kobieta silna, ale nie twarda, przyzwyczajona polegać wyłącznie na sobie, ale otwarta na potrzeby i problemy innych. Meredith dąży do sukcesu, ale nie robi tego za wszelką cenę, chyba że jest to cena własnego zdrowia. Od zawsze wyjątkowo sumienna i pracowita, w momencie objęcia funkcji rektora musi zmierzyć się z niemożliwie napiętym grafikiem i niebywałą presją, które czynią jej życie hektycznym i stresującym. M.R. jest przy tym daleka od oportunisty, kalkulacji i konformizmu, niezdolna do sprzeniewierzenia się wyznawanym przez siebie wartościom. Pozbawiona egoizmu, interesowności i samozadowolenia protagonistka *Zbłoconej* – której poprzednik wsławił się głównie wykorzystaniem rektorskich koneksji do zbiccia osobistego

majątku – uważa, że jej zadaniem jest „służyć” – ludziom i nauce. Wypełnia tym samym założenia, na których opiera się wiara jej przybranych rodziców: kwakrzy za swoje główne cele uznają bowiem pomaganie bliźnim i krzewienie wiedzy.

Jedną z zasad kwakryzmu jest także równouprawnienie płci. Meredith Neukirchen swój spektakularny sukces zawdzięcza nie tylko talentowi i ciężkiej pracy, ale również temu, że urodziła się w odpowiednim momencie: początek jej kariery zawodowej przypadł na czas wyrównywania szans na fali politycznej poprawności i pozytywnej dyskryminacji. Zmiana zasad nie oznacza jednak całkowitej zmiany sposobu myślenia. Choć M.R. oficjalnie deklaruje, że nigdy nie padła ofiarą seksizmu, ma świadomość, że wśród jej kolegów i współpracowników są mizogini i że siłą rzeczy zmuszona jest stawiać czoła stereotypom i uprzedzeniom, z którymi nigdy nie musiałby się zmagać mężczyzna na jej miejscu. Przez doświadczenia, myśli i sny bohaterki, niezamężnej i bezdzietnej czterdziestolatki, przewija się cały katalog mitów dotyczących kobiecości. Jest zatem mit rzekomo żeńskich cech, takich jak słabość, nadmierna emocjonalność i niezrównoważenie. Jest klasyczny, plasujący się w kategorii „i tak źle, i tak niedobrze”, zarzut apodyktyczności i zmaskulinizowania, formułowany wtedy, gdy kobieta na „męskim” stanowisku wykaże się opanowaniem i stanowczością. Są wreszcie wysoce niestosowna ocena wyborów dotyczących życia osobistego i obraźliwa tendencja do deprecjonowania kobiecych osiągnięć intelektualno-zawodowych, które mają być jedynie rekompensatą za seksualną nieadekwatność. Oates z dużą zręcznością przypomina w *Zbłoconej*, że świat ciągle jeszcze dzieli dziewczynki na ładne i mądre, sugerując, że te pierwsze są kobiece i spełnione, a te drugie wybrakowane i sfrustrowane. Buntuje się też – choć w sposób pozbawiony ideologicznej zapalczywości – przeciwko dyktatowi prymitywnej biologii, sprawdzającej sens egzystencji kobiety do roli erotyczno-rozrodczej, ograniczającej jej prawo do kreacji w imię obowiązku prokreacji. W jednym ze znakomitych onirycznych fragmentów powieści znany z niechęci do płci przeciwnej uniwersytecki kolega szydzi z inicjałów M.R., widząc w nich skrót słowa *mister* i przykład „słownego transwestytyzmu”. W innym śnie Meredith zachodzi w ciążę w wyniku gwałtu będącego karą za odmowę odegrania tradycyjnych żeńskich ról.

Siła *Zbłoconej* tkwi między innymi w tym, że Oates unika uproszczeń i czarno-białych podziałów. M.R. nie ulega presji patriarchalnych oczekiwań w życiu publicznym, ale dość łatwo daje się zdominować mężczyźnie w układzie, który większość nawet bardzo wyrozumiałych kobiet byłaby skłonna uznać za marny ersatz prawdziwego związku. Chłopięcy typ urody, który reprezentuje bohaterka, jej całkowity brak kokieterii i zarezerwowane dotąd dla mężczyzn stanowisko, które piastuje, nie wykluczają cech postrzeganych jako typowo kobiece: zdolności do empatii, wyrozumiałości, łagodności reakcji. Paradoksalnie jednak nie ułatwiają one Meredith sprawowania uniwersyteckiej funkcji: empatia nie budzi sympatii, wyrozumiałość nie spotyka się ze zrozumieniem, a łagodność generuje narastanie konfliktów. Żywiołem M.R. musi z konieczności stać się walka, która może nie dodaje wdzięku, za to pozwala zachować godność. Jakby w odpowiedzi na wołania konserwatystów, straszących wyemancypowane kobiety zanikiem trzeciorzędnych cech płciowych, Oates zauważa: *Jeśli jesteś kobietą, nie kochają cię za to, że jesteś silna i kompetentna, lecz jeśli jesteś kobietą silną i kompetentną, to możesz odnieść sukces bez miłości.*

W powieści Oates pada w pewnym momencie bezpośrednio pytanie dotyczące ważności płci. Refleksje, które można ogólnie nazwać genderowymi, pełnią w *Zbłoconej* rolę kluczową, ale niewykluczającą wszelkiej innej problematyki. Oates tworzy powieść feministyczną, która jest zarazem także przykładem dobrze w literaturze anglosaskiej reprezentowanego gatunku, jakim jest *campus novel*, na rodzimym gruncie zwana powieścią akademicką lub uniwersytecką. Jako taka jest zatem próbą – w wykonaniu amerykańskiej pisarki bardzo udaną i miejscami autentycznie zabawną – sportretowania pewnego środowiska. Należący do tego samego gatunku, choć poza tym diametralnie różny, lekki, komiczny *Mały świątek* Brytyjczyka Davida Lodge'a nosi podtytuł *Romans akademicki*; gdyby szukać analogicznego podtytułu dla *Zbłoconej*, należałoby słowo „romans” zastąpić słowem „thriller”. W historii o grupie zawodowej zwyczajowo kojarzonej z dobrotliwością i skapcanieniem nie brakuje elementów gotyku, grozy i przemocy, znaków rozpoznawczych twórczości Oates. Przemoc ujęta jest w *Zbłoconej* w silny kontekst polityczny. Jeśli nie liczyć retrospekcji przedstawiających dzieciństwo i młodość Meredith, akcja utworu toczy się

wkrótce po zamachach z 11 września, mając w tle „wojnę z terrorem” prowadzoną w Afganistanie i Iraku, a na kampusie wojnę lewicowych i prawicowych intelektualistów. Zarówno Oates, jak i jej bohaterka są w ocenie najnowszej amerykańskiej historii zdecydowane: obie interwencje na Bliskim Wschodzie są oburzającym, bestialskim nadużyciem, przelewaniem krwi po obu stronach konfliktu pod pretekstem, który – przy całym ogromie tragedii z 2001 roku – opiera się na manipulacji i kruchych argumentach. Pacyfistyczna wymowa *Zbłoconej* wpisuje się w aksjologię kwakryzmu, sprzeciwiającego się przemocy, a także w feministyczny aspekt powieści: wojna to przecież męska gra, której cenę płacą również kobiety i dzieci.

Po wcześniejszej o rok i, w mojej opinii, słabej *Opowieści wdowy*, Joyce Carol Oates wróciła do literackiej formy błyskotliwą, dobrze skonstruowaną historią „poważnej kobiety”, za którą Meredith Ruth Neukirchen słusznie się uważa. Amerykańska pisarka proponuje nam swoją wersję narracji o amerykańskim śnie, o którym nie od dziś wiadomo, że bywa podszyty koszmarem. Sen ten w przypadku bohaterki ma wymiar podwójny: Meredith, jak archetypiczny *self-made man*, podnosi się – w sensie literalnym – z błota, by potem oglądać świat „ze szczytu”, ale oprócz bariery społecznej musi też pokonać tę związaną z płcią. Ta „opowieść *self-made woman*” jest bardzo amerykańska, uniwersytecka i – jakby zgodnie z etymologią słowa *universitas* – uniwersalna. Jej aktualność w Stanach jest taka sama jak w Polsce, gdzie kobiety stanowią dziesięć procent zarządzających nauką, a konserwatyści spierają się z liberałami o to, czy *gender* jest przekleństwem czy błogosławieństwem.

## STOWARZYSZENIE UMARŁYCH STUDENTÓW

(Donna Tartt, *Tajemna historia*)

Rodzima autorka poczytnych wyrobów literaturopodobnych z lubością opowiada, że nie martwi się niepochlebnyymi opiniami krytyków, bo, jak wiadomo, im gorsze recenzje, tym wyższa sprzedaż. Wyraża tym samym dość powszechne, również wśród znawców literatury i rynku wydawniczego, przekonanie, że fraza „ambitny bestseller” to oksymoron. Istnieją jednak wyjątki, a jednym z nich jest *Tajemna historia*. Opublikowana w 1992 roku powieść była pierwszą w dorobku Donny Tartt i stała się jej katapultą do sławy, by użyć utartej anglosaskiej metafory. Niespełna trzydziestoletnia amerykańska pisarka odniosła oszałamiający sukces, zarówno w wymiarze komercyjnym, jak i prestiżowym. Ponad dwadzieścia lat i dwa tytuły później, Tartt otrzymała Nagrodę Pulitzera za *Szczygła*, swoją trzecią powieść. Zapewne właśnie to wyróżnienie sprawiło, że jej głośny debiut doczekał się w 2015 roku pierwszego polskiego wydania.

W ostatnich latach opinię publiczną po obu stronach Atlantyku zelektryzowała sprawa Amandy Knox, amerykańskiej studentki o literackich ambicjach, dla której rok nauki na włoskiej uczelni zakończył się oskarżeniem o udział w zamordowaniu współlokatorki, mającym rzekomo w tle seks i narkotyki. Oprócz Knox przed sądem stanął też jej ówczesny chłopak. Podczas licznych procesów, które nie wyjaśniły do końca okoliczności sprawy, kamery światowych stacji telewizyjnych wycelowane były w ładne, czyste twarze młodych ludzi z dobrych domów, niewspółgrające z czynami, które im zarzucano. Pojawiały się wówczas komentarze, że bycie „dzieciakiem” nie zwalnia od odpowiedzialności. Słowa te mogłyby służyć za streszczenie *Tajemnej historii*, a zestawienie

tej ostatniej ze sprawą Knox za ilustrację słynnego powiedzenia Oscara Wilde'a, że to „życie bardziej naśladuje sztukę niż sztuka życie” [Oscar Wilde, *Aforyzmy, zmyślenia, paradoksy*, tłum. Marian Dobrosielski].

W debiutanckiej powieści Tartt też pojawia się piękna dziewczyna, ale nie jej postać jest osią fabuły, chociaż to w niej zakocha się Richard, narrator, który nie potrafi „opowiedzieć żadnej historii – oprócz tej jednej”. Jego opowieść to powrót do wydarzeń sprzed niemal dziesięciu lat, gdy został studentem renomowanej uczelni w stanie Vermont. Pochodzący z Kalifornii Richard trafia tym samym do Nowej Anglii, intelektualnego serca Ameryki. Spotyka tu ludzi, którym taki elitaryzm nie wystarcza, i którzy w ramach i tak hermetycznego środowiska tworzą mały, jeszcze bardziej hermetyczny krąg. Społeczne kompleksy wywołane skromnym pochodzeniem popchną młodego Kalifornijczyka ku piątce rówieśników z bardziej uprzywilejowanych rodzin. Przyjaźń z nimi zaważy w sposób tragiczny na całym jego życiu. Niebagatelną rolę odegra też Julian Morrow, wykładowca filologii klasycznej, który zapewni szóstce zdolnych młodych ludzi coś na kształt indywidualnego toku studiów. Obiecujące, zdawałoby się, początki nie doprowadzą do niczego dobrego: fascynacja starożytnością zainspiruje próbę współczesnego odtworzenia antycznego rytuału, a ta z kolei uruchomi lawinę katastrofalnych zdarzeń.

Kluczem do fenomenalnego sukcesu *Tajemnej historii* jest zapewne jej heterogeniczność. W powieści Tartt spletają się różne gatunki i spotykają różne światy. Mamy tu Bildungsroman, czyli rzecz o nauce, przyjaźni, miłości i bolesnym wchodzeniu w dorosłość. Mamy powieść kampusową: wydarzenia ukazane są ze studenckiej perspektywy, a i o wykładowcach i funkcjonowaniu uczelni mówi się tu całkiem sporo. Mamy dość rozbudowaną warstwę intelektualną, bo protagoniści to erudyci lub przynajmniej ludzie aspirujący do miana takowych. Mamy satyrę na media i społeczeństwo amerykańskie, intensyfikującą się w drugiej połowie utworu, będącej zarazem drugą z dwóch części, na które jest podzielony. Mamy wreszcie – a może przede wszystkim – powieść kryminalną, bardzo rozbudowaną, ale nie nużącą. Wszystko to jest starannie splecione przez pisarkę mającą dobre wycucie proporcji i czytelniczej cierpliwości. Z różnorodnych elementów powstaje historia „nieukaranych grzechów, zbrukanej niewinności”, przy czym brak formalnej kary nie oznacza bezkarności. Tartt, która studiowała

filologię klasyczną, czerpie – acz z umiarem – z tradycji literackiej i kulturalnej, nie tylko antycznej, lecz również nowożytnej. Historia ludzi, dla których świat składa się w dużym stopniu z intertekstów, sama ma intertekstualny charakter. Autorka nawiązuje do poetów z kręgów symbolistyczno-modernistycznych, z Rimbaudem i uwielbianym T.S. Eliotem na czele, oraz do Dostojewskiego.

*Tajemna historia* wpisuje się też w tradycję dwudziestowiecznej prozy amerykańskiej. Nieprzypadkowo Richard jako jeden ze swoich ukochanych tytułów wymienia *Wielkiego Gatsby'ego*. W powieści Tartt pobrzmiewają echa najsłynniejszego dzieła Fitzgeralda, a także najgłośniejszych amerykańskich powieści pokoleniowych: *Słońce też wschodzi* Hemingwaya i *Buszującego w zbożu* Salingera, autora, którego pisarza również podziwia. Wszystkie cztery powieści to pierwszoosobowe narracje o ludziach młodych, ale już mniej lub bardziej straconych. Podobnie jak *Gatsby*, Richard, chłopak znikąd, stworzy na użytek nowych przyjaciół fikcyjną, ekskluzywną bajkę o swoim pochodzeniu. Jak Fitzgeraldowski Nick Carraway, stanie się narratorem i „przypadkowym obserwatorem” postaci nietuzinkowych, choć daleko bardziej wyrafinowanych niż obserwowany przez Nicka *Gatsby*. Z podziwem i miłością, ale nie bez krytycyzmu, Richard będzie się przyglądał *Morrowowi*, który ma w sobie coś z leciwego pandita i baśniowego maga. Najważniej spojrzysz jednak na Henry'ego Wintera, *spiritus movens* wszelkich działań szóstki młodych przyjaciół, dziedzica wielkiej fortuny, erudytę i pasjonata antyku, postać niewątpliwie w powieści Tartt najciekawszą, najbardziej skomplikowaną intelektualnie i emocjonalnie, i najbardziej tragiczną. Do *Słońce też wschodzi* nawiązuje dynamika erotyczna *Tajemnej historii*: w obu opowieściach grupa młodych mężczyzn krąży wokół tej samej kobiety, jednocześnie dostępnej i nieosiągalnej. Podobnie jak bohaterowie Hemingwaya, protagoniści Tartt topią niepokoję w alkoholu, w ich przypadku uzupełnionym jeszcze o narkotyki. Jak Salingerowski Holden Caulfield, Richard i jego przyjaciele popadają w neurozy, z których raczej nie wyrosną. Gdy opowiadana przez niego „tajemna historia” dobiegnie końca, Richard porzuci Wschodnie Wybrzeże i wróci na Zachód, naśladując niejako Holdena, ale przede wszystkim Nicka Carrawaya, powracającego do korzeni, ale już ze skazą moralną, jaką pozostawiły po sobie wyrafinowanie i zepsucie Wschodu.

Tam, gdzie jest proza kryminalna, musi też czaić się śmierć, jeden z głównych motywów w *Tajemnej historii*, której protagoniści, chcąc poczuć, że żyją naprawdę, paradoksalnie tracą życie, w sensie literalnym lub metaforycznym. W formułę kryminału, gatunku tradycyjnie kojarzonego raczej z popularną rozrywką niż z bardzo ambitną twórczością, Donna Tartt wpisuje głębsze refleksje dotyczące poczucia śmiertelności, które splata się z poczuciem piękna. Pisarka żyjąca i tworząca w USA, kraju oskarżanym często o antyintelektualizm, ukazuje fascynację, jaką budzi umysłowe i estetyczne wyrafinowanie. Odsłania też ciemną stronę mocy: szaleństwo i inne nieszczęścia wynikające z przeintelektualizowania. Ostrzega, że oprócz myśli istnieją też emocje, oprócz estetyki etyka, a oprócz świata idei i sztuki rzeczywistość. Robi to za pośrednictwem obrazowej, „malowniczej” – by posłużyć się lubianym przez narratora powieści słowem – stylistyki, inkrustowanej barbaryzmami i cytatami. Kreuje postaci zróżnicowane na poziomie psychologicznym i językowym. Tworzy też świadectwo pewnej epoki. Tartt, która wchodziła w dorosłe życie w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, czyni z wyznania Richarda swoistą „spowiedź dziecięcia wieku”. Chociaż narrator i jego przyjaciele stylem życia i zainteresowaniami intelektualnymi uciekają od współczesności, uosabianej przez bardziej pospolitych, „drugoplanowych” przedstawicieli powieściowej studenterii, ich losy paradoksalnie wpasowują się w krajobraz Ameryki ery Reagana: czasu, gdy duże pieniądze mieszały w głowach jeszcze bardziej niż zazwyczaj, narkotyki były nowymi łakociami, młode pokolenie dorobiło się znaczącego przydomka *me generation*, a pojawienie się AIDS nawiedzeni konserwatyści okrzyknęli karą za seksualno-heroinowe ekscesy.

# BĘDZIESZ MIAŁ BOGÓW CUDZYCH PRZEDE MNĄ

(Michel Houellebecq, *Uległość*)

Osoba irracjonalna mogłaby uznać, że *Uległość*, szóstą powieść Michela Houellebecqa, ma moc prowokowania tragicznych wydarzeń. Jej francuska premiera w styczniu 2015 roku miała miejsce w dniu masakry w paryskiej siedzibie tygodnika „Charlie Hebdo”, gdzie islamscy terroryści wystrzelali uczestników kolegium redakcyjnego. Polska premiera przypadła na jesień tego samego roku, naznaczoną kolejnymi islamistycznymi zamachami w stolicy Francji, tym razem na bezprecedensową skalę. Już wkrótce po atakach z 13 listopada, porównywanym przez czołowe gazety do wojny, śledczy ustalili, że tropy prowadzą do Belgii. W tym kontekście prorocze wydają się słowa Houellebecqa, który w *Uległości* określa Brukselę jako miejsce naznaczone „nienawiścią – znacznie bardziej wyczuwalną niż w Paryżu lub Londynie – między różnymi społecznościami”; „w Brukseli”, dodaje pisarz, „bardziej niż w którejkolwiek innej stolicy europejskiej, czuło się, że miasto jest na skraju wojny domowej”.

Tragedia, która dotknęła „Charlie Hebdo”, pismo publikujące kariatury Mahometa, sprawiła, że nazwisko Houellebecqa przez chwilę kojarzono jeśli nie z fatum, to z potencjalną fatwą. Autor *Uległości*, antyutopii ukazującej Francję roku 2022, rządzoną przez partię islamską, ukrywał się przez pewien czas, ponieważ obawiano się, że najgłośniejszy – obok dwóch ostatnich francuskich noblistów – pisarz znad Sekwany może podzielić los Salmana Rushdiego. Obawy okazały się na szczęście nieuzasadnione, w czym nie ma nic dziwnego, ponieważ *Uległość* nie ma siły rażenia – ani ideologicznej, ani artystycznej – która mogłaby kogokolwiek wytrącić z równowagi.

Bohaterem i narratorem w jednej osobie jest François, lat czterdzieści cztery, kawaler, literaturoznawca, ceniony profesor Sorbony oraz – by oddać głos jemu samemu – człowiek „samotny, dość kulturalny, a zarazem dość smutny, bez szczególnych rozrywek”. Z tymi ostatnimi nie jest skądinąd tak źle: François sam przyznaje, że życie przyjemnia mu jednak seks, a że castingi na kochanki przeprowadza wśród studentek, nie gardząc też sporadycznie usługami profesjonalistek, okazji mu nie brakuje przy minimalnym wysiłku. Nie przemęcza się też już naukowo i zbytnio nie angażuje dydaktycznie, co nie wydaje się w jakikolwiek sposób szkodzić jego pozycji intelektualnej czy sytuacji finansowej. Nie zmienia to jednak faktu, że bohatera dopadają zmęczenie materiału i wypalenie zawodowe, a także – w pewnym stopniu – erotyczne. Gdy do władzy dochodzi ugrupowanie muzułmańskie, życie François i jego rodaków przybiera nieoczekiwany obrót. To, że główny bohater jest specjalistą od Huysmansa, a także szerzej od *fin de siècle'u*, dekadencji i symbolizmu, dobrze wpisuje się w opowieść o człowieku cierpiącym na *taedium vitae* i o „kończącym się na naszych oczach Zachodzie”.

Huysmansa i współczesnej Francji – czy szerzej Europy Zachodniej w ogóle – jest zresztą w *Uległości* więcej niż islamu, a to, co Houellebecq pisze o wyznawcach Mahometa, nie wykracza zasadniczo poza informacje, których wykształconemu człowiekowi nie posiadać po prostu nie wypada. Nie ma tu dogłębnej analizy mahometanizmu, ani przełomowych tez uzasadniających zaistnienie hipotetycznej sytuacji przedstawionej w powieści. W tym kontekście nie dziwi na przykład, że Houellebecq nie rozwodzi się, jak to czyni metaforycznie jego imiennik Haneke w znakomitym filmie *Ukryte*, na temat powodu radykalizacji młodego pokolenia Francuzów o północnoafrykańskich korzeniach, dziedzictwa kolonializmu i fiaska asymilacji, które niczego nie usprawiedliwiają, ale wiele tłumaczą. Generalnie wydaje się, że diagnoza pisarza jest następująca: społeczeństwa zachodnie popadły w marazm, na który złożyły się laicyzacja, odejście od tradycji, indywidualizm, hedonizm, a nawet humanizm. Skutkowało to wygodnictwem, atomizacją życia społecznego, dezorientacją coraz bardziej niezdecydowanych mężczyzn i coraz bardziej wyemancypowanych kobiet, którzy nie wiedzą, co – oprócz tego, co oczywiste – mają razem na dłuższą metę

robić. W efekcie powstał impas, z którego skorzystał ktoś, kto od stuleci konsekwentnie trzyma się tych samych struktur, hierarchii i wartości, niezależnie od mieszanych uczuć, jakie mogą one budzić. „Europa już popełniła samobójstwo”, dekretuje Houellebecq, a „pozbawione chrześcijaństwa narody europejskie są tylko ciałami bez duszy, jak zombi”. *Uległość* nie jest zresztą ani pochwałą, ani szczególnym potępieniem islamu; nie jest też oczywiście pochwałą cywilizacji zachodniej, na której dyżurnego krytyka Houellebecq zdążył już dawno wyrosnąć. Szczerze mówiąc, trudno ustalić, jaki tak naprawdę jest stosunek pisarza i jego bohatera do całej sprawy, bo powieść jest dodatkowo przesiąknięta ironicznym dowcipem, słabnącym nieco gdzieś na półmetku. Wielu czytelników, a nawet krytyków uzna pewnie tę niejasność za wieloznaczność, czyli – w dobie postmodernizmu – za atut. Mniej wyrafinowane wytłumaczenie jest jednak takie, że autor sam nie wie, co o tym wszystkim myśleć, bo aż tak dogłębnie się nad tym nie zastanowił.

Problem z *Uległością* jest zapewne problemem z literackim statusem samego Houellebecqa. W książce napisanej wspólnie z filozofem Bernardem-Henrim Lévyem francuski pisarz, równie kontrowersyjny, co popularny, skarży się, że nauczyciele i krytycy niemal nawołują do bojkotu jego twórczości, uważając ją za coś w rodzaju oszustwa. Lektura *Uległości* pozwala zrozumieć zarówno żale autora, skądinąd laureata Prix Goncourt, jak i zastrzeżenia profesjonalnych konsumentów słowa drukowanego. Najnowsza powieść Houellebecqa to dziwna literacka hybryda: z jednej strony sporo tu intelektualnego farszu, ciężkostrawnego dla mało wyrobionych czytelników; z drugiej jednak narracyjny stelaż niebezpiecznie grawituje w kierunku zwykłego czytadła. Efektem jest kwadratura koła, czyli literatura popularna dla intelektualistów, a właściwie inteligentów: ludzi wykształconych, ale niekoniecznie orientujących się, na czym polega naprawdę dobra beletrystyka. Można tu więc znaleźć liczne aluzje intertekstualne, rozważania społeczno-ideologiczno-polityczne, a nawet – przy odrobinie dobrej woli – refleksje psychologiczne i filozoficzne. W sumie jednak *Uległość* to bardziej książka niż powieść, papierowa nie tylko w sensie dosłownym. Zawiera sporo trafnych spostrzeżeń, bo autor jest inteligentny, ale inteligencja nie wystarcza, by tworzyć literaturę dużego kalibru. Trudno oprzeć się wrażeniu pewnej płytkości, w miarę zręcznie przykrytej.

W sferze języka, stylu, atmosfery i konstrukcji świata przedstawionego nie dzieje się tu nic, o czym warto mówić. *Uległość* przypomina dość błyskotliwy felieton, ilustrujący socjologiczne tezy w tygodniku opinii. Na poziomie gatunkowym Houellebecq ambitnie krzyżuje antyutopię, *political fiction* i powieść akademicką. Pomimo to – a może właśnie dlatego – *Uległość* szwankuje na poziomie konstrukcji: bohater co rusz gdzieś jedzie i błyskawicznie wraca; niewiele z tego wynika, poza tym, że protagonista mógłby spokojnie zostać w domu, a „klamkowa” kompozycja nasuwa podejrzenia, że autorowi zabrakło pomysłu lub nie chciało mu się go rozwinąć. Stronę polityczno-światopoglądową „załatwiają” natomiast przydługie i testujące cierpliwość czytelnika tyrady trzech *insiderów*, z różnych względów orientujących się w kwestiach dotyczących *nouveau régime’u*.

Michel Houellebecq jest pisarzem sprawnym, bystrym i autentycznie dowcipnym. Wielu czytelników zapewne odnajdzie tu siebie i znaną z codziennego doświadczenia współczesność. Opowieść o singlizmie i „seksie w wielkim mieście” czyta się dobrze, nawet jeśli graficzne opisy łóżkowe są tylko trochę bardziej ekscytujące niż instrukcja obsługi mikrofalówki. Oskarżany o mizoginię, seksizm i uprzedmiotawianie kobiet Houellebecq jawi się w *Uległości* jako bardziej ambiwalentny. O różnych częściach kobiecego ciała, często jakby oderwanych od osób właścicielek, można tu przeczytać sporo, ale da się też wyczuć cień tęsknoty za uczuciem i stabilizacją. Wśród damskich zalet uroda i inteligencja bywają wymieniane jednym tchem, a bohater potrafi i z prostytutką pogadać na „kulturalne” tematy, gdy nie jest w stanie wypełnić opłaconego czasu aktywnością płciową. François ma nawet cichą nadzieję, że któraś z *call girls* go pokocha, i wzdycha, że „przydałaby się kobieta – klasyczne, sprawdzone rozwiązanie – która bez wątplenia też jest człowiekiem, lecz reprezentuje nieco inną odmianę ludzkości i wnosi do życia lekki zapach egzotyki”. Czytelnik – lub jeszcze lepiej czytelniczka – współczuje nieborakowi, bo widać, że nie jest mu lekko.

Choć Houellebecq sumituje się, że pracując nad *Uległością* nie mógł się obyć bez konsultacji akademickiej w wykonaniu znajomej wykładowczynie, obraz środowisk uniwersyteckich wyszedł mu zaskakująco dobrze: uczelnia ukazana jest jako wieża z kości słoniowej,

której mieszkańcom może wiele brakować, ale przynajmniej nie brakuje wiedzy. Akademyści „czują się absolutnie nietykalni”, co jest zarazem złudne i słuszne. Złudne, bo tak naprawdę nikt nie liczy się z nimi w stopniu proporcjonalnym do ich osiągnięć intelektualnych. Słuszne, bo niezależnie od okoliczności, w takiej czy innej formie ich instytucja musi przetrwać, ponieważ bez niej nie będzie też wszystkich innych. Z pewną satysfakcją czyta się także o politykach, wymienianych z nazwisk. Fakt, iż czytelnikowi nieśledzącemu francuskich aktualności, większość z tych nazwisk niewiele powie, nie jest istotny, bo pewne prawdy są uniwersalne: rządzący wszelkich opcji gotowi są ułożyć się z każdym, byle utrzymać się przy władzy i zachować dostęp do lukratywnych stanowisk. *Uległość* zawiera też pewne ostrzeżenie: obywatele, zwłaszcza ci należący do elit intelektualnych, obserwują scenę polityczną z ironią, rozbawieniem i irytacją, a nazajutrz dowiadują się, że ich krajem rządzą siły uważane dotąd za absurdalne. Nadal jednak wierzą, że nowy porządek ich nie dotknie, i oczywiście są w błędzie.

# AMERYKAŃSKI GOTYK

(Joyce Carol Oates, *Przekłęci*)

*W* podręcznikach historii można natrafić na anegdotę o tym, jak komentowano niegdyś słynne czternaście punktów Wilsona: żartowano, że Bogu wystarczyło dziesięć przykazań, a amerykański mąż stanu, skądinąd syn protestanckiego duchownego, potrzebował o cztery więcej. Dokładnie sto lat po tym, jak Woodrow Wilson objął najważniejszy urząd w USA, a zapewne także na świecie, wiodąca amerykańska pisarka Joyce Carol Oates jednym z głównych bohaterów swojej wydanej w Polsce w 2015 roku powieści uczyniła dwudziestego ósmego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Dla czytelnika informacja ta może nie brzmieć zbyt obiecująco; może wręcz do lektury zniechęcać. Niesłusznie, bo *Przekłęci* to książka świetna, dająca do myślenia i arcyzabawna jednocześnie, a spektrum tematów, które porusza w niej autorka, nie ogranicza się do polityki i religii, choć obie odgrywają tu niebagatelną rolę.

*Przekłęci* reklamowani są przede wszystkim jako powieść gotycka, co jest w pełni uzasadnione, zarówno ze względu na charakter samego utworu, jak i na niesłabnący od dobrej dekady boom na literackie i ekranowe opowieści grozy. Tak sformułowana reklama wpisuje się też dobrze w DNA twórczości Oates, nie bez kozery znanej pod przydomkiem „Czarna Dama literatury amerykańskiej”. Lektura *Przeklętych* nie pozostawia wątpliwości co do tego, że niezwykle doświadczona i płodna artystycznie pisarka odrobiła lekcje Poego i spółki. Nie obejdzie się zatem bez standardowego gotyckiego repertuaru: są więc stare, szacowne rodziny; imponujące i straszne domostwa; cmentarze i ciemne, podejrzane zaułki oraz krajobrazy naznaczone piętnem śmierci; trup, który ściele się gęsto, szczególnie wśród młodych i pięknych; zmasakrowane zwłoki; cudowne zmartwychwstania; tajemnicze dolegliwości, szaleństwo i obsesje o seksualnym podłożu; wizje, koszmary senne

i zjawy; dziwne stwory i osobniki o wampirycznych skłonnościach; niewytłumaczalne zdarzenia i działanie mocy nadprzyrodzonych; przede wszystkim zaś diabeł we własnej osobie i klątwa, której powieść zawdzięcza swój tytuł. Oates wykorzystuje cały ten przerażający arsenał, ale go nie nadużywa, dzięki czemu unika pułapki czyhającej na wielu praktyków gatunku, czyli popadania w trywialność i tandetę.

Jednoznaczne sklasyfikowanie *Przeklętych* jest jednak o tyle niesłuszne, że utwór Oates to tak naprawdę hybryda gatunków: powieść gotycka zostaje tu skrzyżowana z akademicką, feministyczną i biograficzną. Akcja toczy się bowiem w miejscowości Princeton, a większość bohaterów – w tym pełniący obowiązki rektora Woodrow Wilson, w przyszłości jedyny amerykański prezydent posiadający tytuł naukowy doktora – jest w taki lub inny sposób powiązana z mającą tu siedzibę szacowną uczelnią. Smaczku temu wyborowi literackiej lokalizacji dodaje fakt, że profesorem Uniwersytetu Princeton była przez lata sama Oates. Pisarka robi użytek z obserwacji poczynionych podczas wielu dekad pracy w charakterze wykładowcy i ze znanego sobie środowiska zawodowego kpi niemiłosiernie. Uczelniane problemy, które sami zainteresowani podnoszą do rangi racji stanu, są w gruncie rzeczy trywialne: ktoś nie dość entuzjastycznie się komuś odklonił, ktoś kogoś nie zaprosił na spotkanie towarzyskie, ktoś kogoś w czymś nie poparł. Od braku dystansu tylko krok do paranoi, w atmosferze której przetasowania administracyjne, walka o dotacje i przeróżne zakulisowe działania zaczynają przypominać wojnę jeszcze zanim na teren kampusu wkroczy antychryst.

Amerykańska uczelnia to w ujęciu Oates mikrokosmos samej Ameryki. Ze słów i działań bohaterów wynika zresztą, że istnieje paralela między kierowaniem jedną i drugą, a wszystko ma dodatkowo podtekst religijny. Wśród osób związanych z elitarnym uniwersytetem nieprzypadkowo nie brakuje polityków i pastorów, a i rektor Wilson przeczuwa, że jest stworzony do jeszcze wyższych rzeczy i większych zadań. Oates bierze na celownik amerykański ekscepcjonalizm, streszczający się w przekonaniu, że „nasz naród jest w całej historii świata wyjątkowy”. Pisarka inteligentnie i zjadliwie zarazem dworuje sobie z ideałów spod znaku „Bóg, honor, ojczyzna” traktowanych w sposób instrumentalny i obłudny, z bezmyślnej martyrologii i górnolotnych

sloganów. Wiele uwagi poświęca też czarnym kartom amerykańskiej historii: niewolnictwu i ludzkim kosztom budowy gospodarczego imperium. Przypomina, że wielokulturowe społeczeństwo szcycące się przyjęciem największej liczby imigrantów w dziejach nie raz zgrzeszyło rasizmem, ksenofobią i antysemityzmem, i „że Stanom Zjednoczonym Bóg powierzył ewangeliczną misję szerzenia demokracji chrześcijańskiej na całym świecie, a także otwarcia rynków wschodnich – drogą dyplomatyczną tam, gdzie to możliwe, a gdzie indziej siłą”. Oates wraca także w *Przeklętych* do tezy, którą stawia również w *Zbłoconej*: zarządzanie nauką prowadzi nieuchronnie do uszczerbku na zdrowiu, fizycznym i mentalnym. W polityce, jak sugeruje amerykańska pisarka, jest o tyle gorzej, że zgłaszają się do niej ludzie, których równowaga umysłowa już została zakłócona, i to bezpowrotnie.

Paternalistyczny stosunek do innych nacji idzie w parze z analogicznym stosunkiem do kobiet, a mizoginia to kolejna forma wrogiej reakcji na to, co odmienne. Akcja *Przeklętych* rozpoczyna się w roku 1905: za piętnaście lat dziewiętnasta poprawka da Amerykankom prawa wyborcze. Stanie się to, co ciekawe, za kadencji Wilsona, który w powieści Oates, opartej na naukowej bibliografii, ukazany zostaje jako zwolennik patriarchy i jednocześnie pantoflarz, podobnie zresztą jak jeden z jego poprzedników na fotelu prezydenckim, również występujący w *Przeklętych* Grover Cleveland. Opowieść Oates zawiera całą galerię postaci kobiecych, które w dobie pierwszej fali feminizmu lepiej lub gorzej radzą sobie z wyborem pomiędzy emancypacją a trwaniem w systemie, w którym dama musi dokładnie wiedzieć, co jej wypada, a co nie.

Feministkom jest bliżej do lewicy niż do prawicy i odnosi się wrażenie, że podobnie ma się rzecz w przypadku samej Oates. Istotnym aspektem *Przeklętych* jest krytyka kapitalizmu i wiążących się z nim bezprawia i wyzysku. Majątki amerykańskiej arystokracji o purytańskich i patriotycznych korzeniach, z której wywodzi się gros bohaterów powieści, zostały zbudowane na haniebnym fundamentach. Chciwość i krzywda ludzka, dzięki którym nieliczni wybrańcy wiodą luksusowe życie, budzą sprzeciw zarówno najmłodszych latorośli princetońskiej elity, jak i lewicowych działaczy i intelektualistów. Wśród tych ostatnich znów pojawiają się postaci autentyczne: pisarze-socjaliści, Upton

Sinclair i Jack London. Nawet im nie udaje się jednak uniknąć ironicznego traktowania ze strony autorki, która ciosy rozdaje równo, choć można się domyślać, że serce ma po lewej stronie nie tylko w sensie anatomicznym.

*Przekłęci* to kolejny dowód na to, że dobiegająca osiemdziesiątki Oates jest w znakomitej twórczej formie. To powieść, która śmieszy niebywale, ale dotyka też – bez patosu – kwestii niezwykle poważnych; która ma urok rzeczy retro, traktując jednocześnie o problemach ciągle aktualnych; która dostarcza rozrywki niczym to, co po angielsku określa się jako *page-turner*, ale zarazem jest pieczołowicie skonstruowana pod względem kompozycyjnym, stylistycznym i faktograficznym. *Przekłęci* to próba refleksji nad amerykańską historią i jej kłątami, a równocześnie ukłon w stronę amerykańskiej tradycji literackiej i kulturowej, wplecionej w gęstą, wypracowaną tkanę narracji niezwykle zręcznie i wdzięcznie. Zawarte w powieści Oates opisy aparycji Woodrowa Wilsona przywodzą na myśl mężczyznę z jednego z najbardziej znanych obrazów w historii powstałego w USA malarstwa, *Amerykańskiego gotyku*. Dzieło Granta Wooda, podobnie jak *Przekłęci*, to przyczynek do zastanowienia się nad dziejami kraju, który zrodził się z purytyzmu, by olśnić świat amerykańskim snem i przerazić amerykańskim koszmarem.

# POWIDOKI, POLEKTURY



## W PROSTOKĄTNYM MIEŚCIE

(Henry James, *Opowiadania nowojorskie*)

Henry James, gigant literatury anglo-amerykańskiej, zmarł szesnaście lat po tym, jak senator Albert J. Beveridge wygłosił słynne zdanie: „Wiek dwudziesty będzie należał do Amerykanów”. Słowa te, wypowiedziane w 1900 roku, okazały się samospełniającą się przepowiednią, a wiek, po którym Beveridge tyle się spodziewał, przeszedł do historii jako „amerykańskie stulecie”. W ciągu tych dziesięciu dekad czy świata – niczym w innej, wcześniejszej przepowiedni Johna Winthropa, przywódcy siedemnastowiecznych purytanów z Massachusetts – zwrócone były na Stany Zjednoczone, globalną potęgę gospodarczą, polityczną i kulturotwórczą. To także w dwudziestym stuleciu Nowy Jork, największe miasto w USA, stał się nieformalną stolicą świata. Jeśli uważnie przeczytać utwory składające się na tom *Opowiadania nowojorskie*, okaże się, że również Henry James dostrzega w Nowym Jorku przełomu wieków załóżki nowoczesnej cywilizacji. Ów świt nowoczesności jest jednak w jego mniemaniu dość smutny. James antycypuje zachowania, postawy i tendencje, które miały z czasem okazać się dominujące, zarazem składając dyskretny hołd temu, co na jego oczach staje się przeszłością.

Zbiór wydany w polskim tłumaczeniu nakładem Wydawnictwa W.A.B. i opatrzony wstępem Colma Tóibína, autora opartej na biografii Jamesa powieści *Mistrz*, zawiera utwory powstałe w latach 1868–1910, w których usytuowana jest też akcja większości z nich. Dla nadwiślańskiego czytelnika *Opowiadania nowojorskie* to zatem swoisty literacki „powidok”, zaskakująco jednak aktualny. Ostatnie trzy dziesięciolecia dziewiętnastego wieku określa się w historii USA jako *Gilded Age*, „wiek pozłacany”. Nazwa, pochodząca od tytułu powieści Marka Twaina i Charlesa Dudleya Warnera, metaforycznie oddaje to, co

naznaczyło okres od zakończenia wojny secesyjnej do progu nowego stulecia: rozwój przemysłu, technologii i gospodarki, który miał wkrótce uczynić z Ameryki światowe mocarstwo; urbanizację, której symbolem stały się drapacze chmur przecinające horyzont współczesnych metropolii; narodziny wielkich fortun, lecz również to, co kryło się pod zaskakująco cienką pozłotą – korupcję, niesprawiedliwość, wulgarność i nuworyszostwo.

Bohaterowie kilku – moim zdaniem najciekawszych – spośród *Opowiadań nowojorskich* mają za sobą doświadczenia podobne do tych, jakie ukształtowały życie samego Jamesa, urodzonego w Nowym Jorku potomka intelektualnej rodziny, który, spędziwszy kosmopolityczne dzieciństwo i młodość niejako w zawieszaniu pomiędzy Ameryką i Europą, w wieku trzydziestu trzech lat osiadł w Anglii, by na rok przed śmiercią przyjąć brytyjskie obywatelstwo. To, co jamesolodzy określają jako kluczowy dla twórczości pisarza „motyw międzynarodowy”, czyli zderzenie dwóch kultur i mentalności, amerykańskiej i europejskiej, odnajdujemy zresztą w opowiadaniu znacząco zatytułowanym *Epizod międzynarodowy*. Amerykańscy protagoniści Jamesa też patrzą na Nowy Jork oczami ekspatrianta, *déraciné* z dłuższym lub krótszym europejskim stażem, a to, co widzą, jawi im się jako inne, lecz niekoniecznie lepsze. „Nowy” Nowy Jork razi ich poczucie estetyki. Architektura „prostokątnego miasta”, jak określa je bohaterka jednego z opowiadań, wydaje się brzydka, kanciasta, pozbawiona duszy. Metropolia nie zaleca się malowniczością, a niedostatków wizualnych nie próbuje nadrobić nawet na poziomie nomenklatury: ulice często nie mają tu nazw, lecz jedynie numery. To ostatnie nasuwa Jamesowi skojarzenia z księgowością, wyjątkowo trafne zważywszy na fakt, że miasto wydaje się pulsować rytmem pieniądza, a głównym zajęciem mieszkańców staje się robienie interesów. „W nieogarniętej miejskiej dżungli hurtowego handlu, w marnym, ordynarnym gąszczu spowszechniałego bogactwa, sukcesu i siły” niedobitki przeszłości, wytworni ludzie starej daty, jak Alice Staverton z *Niezłego naroznika*, próbują stworzyć sobie enklawy spokoju i szlachetnej prostoty. Na tyle, na ile to możliwe starają się też unikać „strasznego ścisku nowoczesności”, którego symbolami stały się komunikacja miejska i nieprzyjemne konfrontacje w miejscach publicznych.

W opowiadaniu *Krepowa Cornelia* protagonista wyzwala się spod uroku atrakcyjnej młodej kobiety, której początkowo planuje się oświadczyć, gdy uświadamia sobie, że jest ona przeciwieństwem wszystkiego, wśród czego dorastał i co jest mu drogie. Nie chce spędzić reszty życia z „kompletną ignorantką we wszystkim, co prawdziwie, intymnie i fundamentalnie dotyczyło jej o”. „Nowość i świeżość” wybranki i „jej piękna, śmiała nieodpowiedzialność społeczna, którą tak go olśniła na początku”, okazują się w rzeczywistości niezrozumieniem „wartości historycznej lub towarzyskiej, przenikającej Nowy Jork z dawnych, niemal już legendarnych czasów”. „Wściekła nowoczesność” pani Worthingham to nic innego jak powierzchowność, bezrefleksyjność i – na najbardziej podstawowym poziomie – po prostu brak kindersztuby. „Wyraźnie taka”, prorokuje James, „miała być melodia przyszłości – że jeśli ludzie będą dostatecznie bogaci, dostatecznie umeblowani, dostatecznie wykarmieni, wyćwiczeni, higieniczni i wymanikiurowani, dostatecznie wyszkoleni, wylansowani i «wiedzący», dostatecznie *avertis*, jak to obecnie określano w Paryżu, to za grzeszność wystarczy im przyjąć rozbawiony, ironiczny stosunek do tych, którzy są mniej wtajemniczeni”. Nie dziwi zatem, że w finale opowiadania bohater zamiast małżeństwa z piękną panią Worthingham, w której luksusowym domu wszystko jest nowe i drogie, wybiera towarzystwo przyjaciółki z dawnych lat, niemłodej, niezbyt urodziwej starej panny, której pozostały tylko – a może aż – klasa, bezpretensjonalność i pamięć o przeszłości oraz repozytorium tej ostatniej w postaci pamiątek stłoczonych w ciasnym mieszkaniu, jedynym, na jakie ją stać.

Czterdziestoosmioletni bohater *Krepowej Cornelii* tęskni za czasami, gdy „najlepsze maniery polegały na jak największej zyczliwości, największa zaś zyczliwość sprowadzała się zazwyczaj do sztuki niepodkreślenia swej luksusowej inności, a nawet do ukrywania – jeśli nie przez zwykłą przyzwoitość, to ze względów czysto ludzkich – przynajmniej części swego przemożnie zajadłego dążenia, aby «wiedzieć, co w trawie piszczy»”. Postawy i wartości, które powoli odchodzą w niebyt, nie sprowadzają się jednak wyłącznie do dobrych manier. Wśród relikwów przeszłości – lub tego, co niebawem nimi będzie – są nie tylko kultura i szlachetna powściągliwość, lecz także poczucie obowiązku i honor. To ostatnie słowo w dwudziestym pierwszym wieku brzmi właściwie

jak archaizm: z tym większą mieszaniną zdumienia i poruszenia czyta się o ludziach, którzy do tej i innych pokrewnych wartości podchodzili z powagą i konsekwencją. I tak w *Historii pewnego arcydzieła* mężczyzna nie decyduje się na zerwanie zaręczyn z kobietą, z którą – co z przeobrażeniem odkrywa na krótko przed ślubem – nie łączy go bliskość duchowa, bo uważa, że sam ponosi odpowiedzialność za uczuciową pomyłkę. Podobnie bohater *Stałości Crawforda* trwa w koszmarnym, zawartym w chwili rozpaczliwego małżeństwie w imię cechy wymienionej w tytule opowiadania. W przypadku niektórych Jamesowskich postaci honor i oddanie zostają doprowadzone do absurdu, jak w opowiadaniu *Impresje kuzynki*. Świat, w którym mężczyźni dotrzymywali słowa i w którym nawet defraudantów, takich jak jeden z bohaterów *Rundy wizyt*, stać było na odwagę w ocaleniu resztek godności, wydaje się dziś niemal surrealistyczny. Świat ten James, największy, obok Twaina, pisarz amerykański swojej epoki, przedstawia subtelnie, choć zarazem z niezwykłą przenikliwością, humorem i ironią, pokazując tym, którzy nie zetknęli się dotąd z jego twórczością, czym zasłużył sobie na miano wyśmienitego stylisty i mistrza realizmu psychologicznego.

## GAWĘDY AMERYKAŃSKIE

(William Styron, *Hawany w Camelocie*)

Zdaniem Virginii Woolf czytanie słabych esejów to obserwowanie, jak „ludzie o banalnych osobowościach butwieją w wiekuistości druku”. Odwracając to stwierdzenie, należałoby przypuszczać, że publikowanie esejów, które wyszły spod pióra wybitnej indywidualności literackiej, to niezawodny przepis na sukces. Być może takie właśnie założenie przyjął amerykański wydawca, który w 2008 roku opublikował *Hawany w Camelocie* autorstwa zmarłego dwa lata wcześniej Williama Styrona. Na zbiór, który w polskim przekładzie ukazał się w roku 2012 nakładem wydawnictwa Sfery, składa się czternaście tekstów, w większości drukowanych już wcześniej, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, na łamach znanych i prestiżowych magazynów, takich jak „The New Yorker”, „The Paris Review” i „Vanity Fair”, a także gazet wychodzących po obu stronach Atlantyku.

Podtytuł *Hawan w Camelocie* brzmi *Eseje osobiste*. Ów osobisty rys można rozumieć dwojako: bardziej dosłownie, bo Styron dzieli się z czytelnikiem szczegółami ze swojego prywatnego życia, lub bardziej intelektualnie, ponieważ tworzące zbiór szkice zawierają przemyślenia pisarza dotyczące szerokiego spektrum zagadnień, od najbardziej oczywistego, czyli literatury, poprzez politykę, religię, obyczajowość do kwestii rasowych. Eseje, wybrane, z małymi wyjątkami, przez samego Styrona na krótko przed śmiercią, tworzą swoistą panoramę życia pisarza i czasów, których był świadkiem. Za ich sprawą czytelnik odbywa podróż przez dziesięciolecia, obejmującą okres od końca lat trzydziestych, na które przypadło dorastanie autora, po schyłek dwudziestego wieku.

Czego zatem dowiadujemy się z *Hawan* o samym Styronie? Że pochodził z konserwatywnego Południa. Że jako nastolatek służył w armii amerykańskiej w czasie II wojny światowej. Że powołano go znowu,

gdy wybuchła wojna w Korei. Że jako literacki debiutant był chorobliwie zazdrosny o talent Trumana Capotego, którego skądinąd podziwiał i lubił. Że mieszkał w Paryżu i w Rzymie. Że poznał osobiście dwóch prezydentów, Kennedy’ego i Mitterranda, a poza tym zetknął się z całą masą znanych postaci ze świata literatury i kultury. Oprócz tych „oficjalnych” faktów mamy też dostęp do „danych wrażliwych”. Możemy na przykład poznać – smętne zresztą – okoliczności inicjacji seksualnej autora *Wyboru Zofii*, jak również sylwetki jego młodzieńczych partnerek, nakreślone z mniejszą lub większą dokładnością zależnie od częstotliwości kontaktów. Przekonujemy się, że pisarz miał – na pewnym przynajmniej etapie życia – problem z alkoholem. Styron dostarcza nam też informacji, które zazwyczaj można znaleźć jedynie w karcie choroby: jeden z esejów poświęcony jest bowiem perypetiom wynikającym z błędnego zdiagnozowania u niego syfilisu, a drugi zwycięskiej walce z przerostem prostaty. Autor wyraża zresztą w pewnym momencie nadzieję, że „intymne szczegóły”, które ujawnia, „nie zgorszą co wrażliwszych czytelników”. Zgorszyć, moim zdaniem, nie zgorszą, mogą natomiast znudzić, bo samym tylko kwestiom dotyczącym własnego penisa pisarz poświęca jakieś trzydzieści procent całego zbioru. Litościwy czytelnik nie będzie się już doszukiwał motywu fallicznego w cygarach z tytułowego eseju, choć pokusa jest silna: Styron najpierw zwierza się nam ze swojego kompleksu palacza „zwykłych papierosów” odczuwanego w stosunku do wpływowych wielbicieli hawan z kręgów prezydenckich, a potem łagodnie acz stanowczo obciąża winą za niepopularność cygar kobiety.

Do wspomnianych już okoliczności czysto biograficznych dochodzi jeszcze fakt, że Styron „żył w ciekawych czasach”, by posłużyć się frazą zaczerpniętą z chińskiego przysłowia, i do tego w ciekawym miejscu. Z własnego doświadczenia i obserwacji znał przecież prawie całe „amerykańskie stulecie”. Osoby zainteresowane Ameryką odnajdą w *Hawanach* tropy, które wyznaczyły historię i kulturę USA kilku, a nawet kilkunastu ostatnich dekad. Mamy więc wojny – II światową, Koreę, Wietnam – oraz administrację Kennedy’ego, bo to oczywiście ona, a nie siedziba dworu Króla Artura i miejsce spotkań Rycerzy Okrągłego Stołu, jest referentem tytułowego Camelotu. Mamy literaturę i Hollywood. Mamy motyw „Amerykanina w Paryżu”, mieście, do którego,

jak twierdził Oscar Wilde, idą po śmierci wszyscy dobrzy obywatele Stanów Zjednoczonych. Mamy wyprawę do Kalifornii, dwudziestowieczną odpowiedź na dziewiętnastowieczną formułę „Go West”, i podziwianie krzesła elektrycznego w ramach wycieczki po zakładzie penitencjarnym. Pisarz sięga ponadto głębiej wstecz, przywołując historię posiadającej niewolników rodziny, z której się wywodzi.

Problem z esejami Styrona nie polega jednak na tym, czego dotyczą, tym bardziej że autor dysponuje materiałem bardzo bogatym. Szkopuł tkwi w tym, że nic specjalnie ciekawego z tym materiałem nie robi. Próbuje, co prawda, wyciągać wnioski natury ogólnej. Domniemany syfilis – podobnie jak cenzura obyczajowa, jakiej doświadczyli on sam i jego koledzy po fachu – to przyczynek do refleksji nad głęboko zakorzenionym amerykańskim purytyzmem. Przyjaźń ze znanym afroamerykańskim pisarzem Jamesem Baldwinem, fascynacja Markiem Twainem i własne dziedzictwo „wnuka właściciela niewolników” z Wirginii stają się impulsem do rozważań na temat kwestii rasowych, należących prawdopodobnie do najlepszych partii zbioru. Niektóre z obserwacji autora okazują się też zabawne i wiele mówiące. Na przykład, żołnierze cierpiący na choroby weneryczne nosili w szpitalu wojskowym koszule ze skrótem terminu *venereal disease*, naznaczeni niczym cudzołożnica ze *Szkarłatnej litery* Hawthorne’a, a czternastoletni Styron mocował się z wiekową bibliotekarką, odmawiającą wydania „nieprzyzwoitej” powieści, którą okazały się... Steinbeckowskie *Grona gniewu*. Nie zmienia to jednak faktu, że w wielu miejscach teksty są rozczarowująco płytkie i konwencjonalne. Z trącącego banalną hagiografią eseju o Kennedym dowiadujemy się, że „Jack i Jackie” tworzyli „czarującą parę”, a trzydziesty piąty prezydent Stanów Zjednoczonych był wrażliwy na damskie wdzięki. Trudno to uznać za rewelacje, skoro od lat codziennie słyszymy w mediach, że Jacqueline Kennedy była ikoną stylu, jej mąż był przystojny, a kolejna leciwa metresa JFK, autora powiedzenia „Jak raz na trzy dni nie mam kobiety, to mam migrenę”, szykuje się właśnie do ujawnienia w memuarach szczegółów miłosnych figli na tyłach Gabinetu Ovalnego.

Czytając *Hawany w Camelocie* można dojść do wniosku, że jeden z najgłośniejszych pisarzy amerykańskich dwudziestego wieku dużo widział, ale mało zobaczył. Eseje Styrona nie zachwycają ani

przenikliwością obserwacji, ani magią słowa, choć przekład Jerzego Korpantego dobrze się czyta. Odnosi się wrażenie, że autor nie bardzo wie, dokąd zmierza, a często po prostu nie zmierza donikąd. Czasami pisze „na masę”, na przykład podając listy gości i menu „bliskich spotkań trzeciego stopnia” na szczeblu prezydenckim. Ma też skłonność do zbyt rozbudowanych dygresji, nieuzasadnionego zbaczania z tropu i gawędziarstwa. Styron nie ujawnia się w *Hawanach* jako mistrz atmosfery, choć za próbę urokliwej literackiej ewokacji można uznać końcowy esej o słynnej Martha’s Vineyard, „skolonizowanej” przez artystów i intelektualistów wysepce u wybrzeży Massachusetts. Przystępna, ale dość sztapnowa proza zbioru zaskakuje ponadto pustostłowiem i kliszami językowymi.

Co zostaje czytelnikowi na osłodę? Z pewnością wylaniający się z lektury *Hawan* obraz miłego człowieka, który jednocześnie był dość szczery i odważny, by wyznać, że jego własna wrażliwość nie zawsze wystarczała do pokonania uprzedzeń wpojonych weń przez „południowe wychowanie” i że dopiero wybitna inteligencja Baldwina rozwiała jego sceptycyzm dotyczący intelektualnej równości białych i czarnych. Pokrzepiająca jest też wiara Styrona w moc literatury i przekonanie, że jej siła tkwi w transgresji, choćby ta ostatnia miała narazić pisarza na negatywne reakcje odbiorców. Gdybym, jak bohater *Buszującego w zbożu* Salingera, powieści, dla której Styron deklaruje zresztą swój podziw, dzieliła ludzi pióra na tych, do których chciałabym lub nie chciała zadzwonić, autor *Hawan* znalazłby się pewnie w tej pierwszej kategorii.

## SŁABOŚĆ DO BURROUGHSA

(Rafał Księżyk, 23 cięcia dla Williama S. Burroughsa)

Gdyby nie śmiertelny atak serca, 5 lutego 2014 roku William Burroughs mógłby obchodzić setne urodziny. Jednak wiek, którego faktycznie dożył, pozwala i tak uznać go za matuzalema, jeśli wziąć pod uwagę jego styl życia: szaleńczy, gorączkowy, wymykający się wszelkim normom i wszelkiej kontroli. William Seward Burroughs II, potomek amerykańskich elit wykształcony na uniwersytetach prestiżowej Ligi Bluszczowej, jako młody człowiek zachłysnął się egzystencją typową dla marginesu społecznego i obracał się wśród złodziei, dilerów i ludzi żyjących z płatnego seksu. Codziennosc pisarza, określonego przez jednego z biografów jako *gentleman junkie*, naznaczyły uzależnienie od narkotyków i problemy z alkoholem, rozbuchana seksualność i zatargi z prawem. Skłonność do wyskoków i transgresji, która sama w sobie czyni Burroughsa postacią malowniczą, choć równocześnie przerażającą, nie powinna jednak przesłaniać faktu, że jest on jedną z ciekawszych osobowości dwudziestowiecznej prozy amerykańskiej. Ten guru Pokolenia Beatu, w którego wpatrywali się młodszy od niego Ginsberg i Kerouac, stworzył powieści kojarzone z postmodernizmem i science fiction. Richard Ruland i Malcolm Bradbury, autorzy kanonicznej historii literatury amerykańskiej, właśnie Burroughsa wymieniają w pierwszej kolejności, mówiąc o „nowych formach i metodach” w powieściopisarstwie powstałym w USA po zakończeniu II wojny światowej. Twórczość autora *Nagiego lunchu* określają obaj literaturoznawcy jako „początek nowego tonu”, który kontynuowali Heller, Vonnegut, Kesey czy Pynchon.

To właśnie portret podwójny człowieka i pisarza próbuje nakreślić Rafał Księżyk w publikacji *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*. Autor jest redaktorem naczelnym polskiej edycji „Playboya”, dziennikarzem

i krytykiem specjalizującym się w muzyce i popkulturze, mającym na koncie wywiady rzeki ze znanymi postaciami rodzimej sceny rockowej i jazzowej. *23 cięcia*, określone przez wydawcę jako „esej” i „monografia”, podzielone są na rozdziały, których liczbę sugeruje tytuł. Sam tekst liczy około stu stron; na książkę składają się ponadto skompilowane przez Księżyka kalendarium życia i twórczości Burroughsa, od którego należałoby zapewne zacząć czytanie, bibliografia, dyskografia i filmografia, a także burroughsowskie kolaże własnego pomysłu. O ile objętość „czystego” tekstu pozwala mówić o bardzo rozbudowanym eseju, o tyle termin „monografia” wydaje się oddawać większą sprawiedliwość wysiłkom Księżyka. Autor *23 cięć*, skądinąd obfitujących w ciekawe, a czasem wręcz zdumiewające fakty biograficzne, nie skupia się bowiem wyłącznie na barwnym życiu swojego bohatera, starając się również wydobyć to, co stanowi esencję Burroughsowskiej wizji literacko-artystycznej. Takie podejście oczywiście Księżykowi się chwali, ponieważ skutki przedawkowania biografizmu w literaturoznawstwie bywają oplakane.

W ujęciu Księżyka Burroughs jawi się jako twórca o niezliczonych twarzach, skomplikowany, wszechstronny, ogarnięty obsesją sztuki totalnej, grawitującej w kierunku multimedialności. Burroughs jest więc subwersywny i antysystemowy, ale nieskłony do naiwności i uproszczeń. Wspiera bunt, ale jest zarazem krytyczny wobec kontrkulturowych utopii z ruchem hippie na czele. Jest eksperymentalistą *par excellence*, ale też spadkobiercą wielu tradycji: romantycznej, symbolistycznej, modernistycznej. Fascynują go oniryczność, mit i magia, ale równocześnie technologia. Twórczość jest dla niego próbą transcendencji czasoprzestrzeni, a punktem docelowym – kosmos. Zarówno życiową, jak i artystyczną postawę Burroughsa, który zwykł określać siebie jako „kosmonautę przestrzeni wewnętrznej”, charakteryzują indywidualizm i umiłowanie wolności, pragnienie życia mocniejszego i pełniejszego, mniej zwyczajnego. Skłaniający się ku wojennej retoryce amerykański pisarz ściera się z establishmentem, z klasą średnią, z której się wywodzi, z tyranią korporacji i materializmu, wreszcie z tym, co stanowi jego narzędzie pracy – ze słowem. Język jest dla niego „wirusem z kosmosu”, instrumentem kontroli, która była jedną z obsesji Burroughsa, budulcem używanym przez pisarza

i zarazem jego wrogiem, próbującym zdominować literatów i ludzi w ogóle. Słynna technika *cut-upu*, której szkic Księżyk zawdzięcza swój tytuł, jest w tym kontekście reakcją, imperatywem, by „pociąć słowa”, dokonać werbalnej rewolucji. Z kart eseju wyłania się wielki montażysta literatury, dla którego ważne były wizualizacje, asocjacje, zmysłowość tekstu, i zarazem literacki szaman, traktujący twórczość jako formę egzorcyzmu, walki z opętaniem przez osobiste demony i paranoje.

Za największy atut *23 cięć* uważam podjętą przez ich autora próbę pokazania, że Burroughs znakomicie wpisuje się w rzeczywistość społeczną i kulturalną nie tylko dwudziestego, lecz również dwudziestego pierwszego wieku, którego przecież nie dożył. Księżyk sygnalizuje związki prozy Burroughsa, lecz także rozmaitych pozaliterackich przedsięwzięć artystycznych, w które był zaangażowany, z tym, co działo się na scenie muzycznej kolejnych dekad drugiej połowy ubiegłego stulecia. Na muzyce jednak nie poprzestaje, ukazując Burroughsa jako apostoła szeregu zjawisk, które miały naznaczyć nowoczesność. Tak więc można w jego dokonaniach literackich i artystycznych znaleźć załączki teorii *queer* i *gender*, współczesnej wiedzy o mediach i opanowanej przez nie perfekcyjnie sztuce manipulacji czy przemian socjo-kulturowych, jakie pociągnął za sobą internet. Twórczość Burroughsa to sztuka antycypująca świat dzisiejszy: Księżyk widzi amerykańskiego pisarza jako „jednego z najważniejszych myślicieli epoki informacji”, zdominowanej przez środki masowego przekazu, kapitalizm, globalizację i wielokulturowość. Przy okazji ujawnia też sprzeczności swojego bohatera, w człowieku oksymoronie, jakim był Burroughs, dostrzegając na przykład mizogina feministę. Pozostaje tylko żałować, że Księżyk, pewnie czujący się na gruncie muzyczno-popkulturowym, nie rozwija bardziej stawianych przez siebie tez: rezultat mógłby być naprawdę interesujący i stanowić punkt wyjścia innego opracowania. Autor *23 cięć* ma zresztą pewną – wynikającą prawdopodobnie z dziennikarskiej praktyki – skłonność do skrótów myślowych i katalogowego wymieniania nazwisk, pojęć i terminów oraz nieco impresjonistycznego operowania pomysłami, które nie zawsze doczekują się szerszego omówienia. Zdarza mu się też posługiwać stwierdzeniami ogólnymi kosztem egzemplifikacji i ilustracji, co może nieco utrudniać lekturę.

Księżyk działa tym samym trochę wbrew Burroughsowskiej zasadzie obrazowania poprzez słowo i wbrew wyznawanym przez Burroughsa założeniom semantyki ogólnej.

W jednym z rozdziałów Księżyk, pochylając się nad genezą terminu *queer*, który wywodzi zresztą od oryginalnego tytułu powieści Burroughsa wydanej w Polsce jako *Pedał*, wspomina o „akademickim dyskursie” i o tym, co ginie „w odmętach uczonej retoryki”. Być może mój własny akademicki *background*, pociągający za sobą codzienne nasiąkanie takim właśnie dyskursem i taką retoryką, jest przyczyną problemu, który mam z książką Księżyka. Przy względnej klarowności tekstu i mnogości zawartych w nim informacji jest ona nieco kapryśna i nie ma wystarczająco analitycznego i systematycznego charakteru, by można ją było stawiać na równi z monografiami o charakterze *stricte* naukowym. Nie sądzę zresztą, by taki był zamysł Księżyka. Z drugiej jednak strony erudycyjne ambicje autora są dość widoczne, zarówno na poziomie treści, jak i języka, i skutkują czasem karkołomnymi konstrukcjami, przyprawiającymi o zawrót głowy nawet zaprawionego w intelektualnych bojach literaturo- czy kulturoznawcę (patrz wzmianka o „owianej nihilizmem rebelianckiej desperacji punkowo-nowofalowych lat siedemdziesiątych i ówczesnej eksplozji *queer* radykalizmu”). Rozbudowany aparat pojęciowy i hermetyczne, trudne dla laika słownictwo sąsiadują z kolokwializmami lub wręcz wulgaryzmami: czytamy na przykład, że „Burroughs dawał w żyłę”, a wskutek eksperymentu z meksykańskim psychodelikiem wcielał się nie tylko w Murzynkę, lecz także w „pieprzącego ją Murzyna”. Trudno się oprzeć wrażeniu, że Księżyk, niewątpliwie autentyczny pasjonat Burroughsa, o którym często mówi po prostu *per* Bill, dał się porwać stylistyce swojego idola oraz własnemu oszołomieniu tematem. Stąd zapewne w jego monografii dużo emocji i trochę egzaltacji, które wydają się być bardziej na miejscu w literaturze niż w literaturoznawstwie: gdyby styl tekstów krytycznoliterackich miał być kompatybilny z poetyką utworów, których te teksty dotyczą, książki i eseje o Victorze Hugo należałoby pisać aleksandrynem. Zaletą takiego „nieklinicznego” podejścia jest natomiast dość sugestywne oddanie poezji Burroughsowskiej wizji, mogące stanowić zachętę dla czytelników, którzy nie sięgnęli dotąd po prozę autora *Ćpuna*.

Tu dochodzimy do kwestii dość istotnej, a mianowicie do tego, jaki jest *target reader* pracy Księżyka. Nie jestem pewna, czy *23 cięcia* są w stanie zaskoczyć czymś zasadniczym specjalistów w dziedzinie literaturoznawstwa amerykańskiego, do których się zaliczam. Ci ostatni mają zresztą do dyspozycji literaturę sekundarną na temat Burroughsa w języku angielskim, który nie stanowi dla nich żadnej bariery. Studenci anglistyki też w zasadzie powinni korzystać z opracowań anglojęzycznych, choć pewnie byłiby bardziej skłonni sięgnąć po szkic Księżyka niż ich wykładowcy. Pozostają amatorzy literatury ze szczególnym naciskiem na tych niewładających językiem Szekspira: oni mogą potraktować *23 cięcia* jako polskojęzyczną prolegomenę do Burroughsa, pierwszą, jak precyzuje wydawca. Kłopot z klasyfikacją potencjalnych czytelników książki Księżyka – podobnie jak z klasyfikacją samej książki – może jednak znowu wynikać u mnie z zawodowych – czyli akademickich – zbroczeń, na które biorę poprawkę. We wstępie do jednego z numerów „Playboya”, pisma, którego amerykańskie wydanie przewija się zresztą przez karierę Burroughsa, Księżyk pisze: „A niech tam, każda okazja dobra, by podkreślić naszą słabość do kobiet”. Ja mam analogiczny stosunek do mężczyzn, ale przede wszystkim do literatury. Każda okazja jest dobra, by o niej myśleć, mówić i pisać. Mniejsza o szczegóły, klasyfikacje i *target readera*.

# JEDEN ANGLIK I KONTYNENT

(Julian Barnes, *Coś do oclenia*)

Wiem z autopsji, że kto za młodu został zarażony wirusem frankofilii, pozostanie na zawsze jego nosicielem. Z czasem choroba rozwinie się, ale nie będzie uniemożliwiała normalnego życia. Jej przebieg będzie raczej łagodny, a rokowania dobre, pod warunkiem zażywania w regularnych dawkach wszystkiego, co francuskie. Podłoże schorzenia ma nierzadko charakter genetyczny. Tak było w przypadku Juliana Barnesa, syna romanistów. We wstępie do zbioru esejów swojego autorstwa słynny brytyjski pisarz zaczyna właśnie od przywołania wakacji spędzanych z rodzicami i bratem po drugiej stronie kanału La Manche w czasach, gdy był nastolatkiem. Tytuł *Coś do oclenia* książka Barnesa zawdzięcza zapewne słynnemu bon motowi Oscara Wilde'a, który po przybyciu do Nowego Jorku miał oświadczyć celnikom: „Nie mam nic do oclenia oprócz własnego geniuszu”. W tym kontekście mniemanie Barnes'a o własnych tekstach może wydawać się albo stosunkowo niskie, albo przesadnie wysokie. Sądząc z obrazu miłego człowieka, którego doszukać się można czytając między wierszami, stawiałabym na to pierwsze. Byłoby to tym bardziej uzasadnione, że zebrane w tomie eseje genialne raczej nie są.

Okładkowa notka głosi, że „długi i pełen namiętności związek Juliana Barnes'a z Francją zaczął się ponad czterdzieści lat temu”. Już z inicjalnego zdania książki dowiadujemy się jednak, że pisarz pierwszy raz odwiedził ojczyznę Moliера w roku 1959, czyli pięćdziesiąt pięć lat przed publikacją polskiego przekładu. Fakt, iż oryginalne wydanie „francuskich” esejów Barnes'a ukazało się w 2002 roku, tłumaczy tę nieścisłą arytmetykę. Nieścisłości są jednak głębsze. Autor notki dzielnie informuje potencjalnych czytelników, że Barnes „z łatwością przechodzi od krajobrazu do literatury, od kuchni do Flauberta, od filmu i piosenki do Tour de France”. Rzecz w tym, że brytyjski prozaik nie dokonuje w swoich esejach żadnej

mistrzowskiej syntezy. *Coś do oclenia* to po prostu zbiór tekstów, które nie do końca do siebie pasują, może dlatego, że były już wcześniej drukowane oddzielnie w magazynach lub innych tomach. Nawet komuś, kto dobrze sobie radzi z myśleniem lateralnym, trudno jest doszukać się bezpośredniego związku między Brelem, autorką angielskich książek kucharskich promujących dania śródziemnomorskie, poetyką Mallarmégo, nowofalowym kinem i niewątpliwą tragedią brytyjskiego zawodnika, który skończył z wycieńczenia podczas najsłynniejszego wyścigu kolarskiego świata. Można oczywiście kontrargumentować, że wspólnym mianownikiem pozostaje tu Francja, ale Francja to pojęcie dość szerokie. Pracująca w wydawnictwie bohaterka popularnej brytyjskiej komedii słyszy od swojego szefa: „Ludzie dla nas piszą, a my to drukujemy i łączymy w całość, zwaną książką” [Helen Fielding, *Dziennik Bridget Jones*, tłum. Agata Deka]. Ta nad wyraz cyniczna uwaga pasuje niestety do tomu esejów Barnes'a.

Paradoks polega jednak na tym, że *Coś do oclenia* charakteryzuje – oprócz, nazwijmy to delikatnie, eklektyzmu – także pewna monotematyczność. Najbardziej zapewne znaną powieścią Barnes'a jest *Papuga Flauberta*, której tytuł jednoznacznie wskazuje, kto jest ukochanym pisarzem jej autora. Z siedemnastu esejów zebranych w *Czymś do oclenia* dziewięć dotyczy wielkiego francuskiego realisty, ekranizacji *Pani Bovary* lub Louise Colet, która przeszła do historii bardziej za sprawą związku z Flaubertem niż własnej twórczości literackiej. Wspominając w przedmowie, że pewien znany kolega po fachu wypominał mu flaubertowski solipsyzm, Barnes odgraża się, „że nie przestan[ie] mówić o Flaubercie”. Słowa dotrzymuje, a czytelnik, przebijając się przez kolejny tekst o kolejnym tomie korespondencji jego literackiego idola, myśli czasem, że brytyjski pisarz nie zna nie tylko umiaru, lecz także litości. Z drugiej strony dla spójności książki byłoby zapewne lepiej, gdyby Barnes ograniczył się do esejów o Flaubercie i wydał po prostu monografię o tymże. Problem w tym, że taka pozycja sprzedawałaby się prawdopodobnie gorzej, bo temat byłby zbyt „uczony”, a zatem niszowy. Stąd włączenie do zbioru szkiców takich jak ten o doping w kolarstwie: autor i wydawcy doszli być może do wniosku, że z dwojga złego ludzie wolą być zanudzani medycyną sportową niż literaturoznawstwem.

Kolejny paradoks *Czegoś do oclenia* polega na tym, że Barnesowi lepiej wychodzi pisanie o autorach innych niż Flaubert, a nawet o me-

diach innych niż literatura: najciekawsze w całym tomie są, moim zdaniem, eseje dotyczące Mallarmégo i Courbета, w których odniesienia do życia obu twórców zgrabnie splatają się z ciekawymi uwagami na temat ich twórczości. Pozostałe szkice są jednak często nużące, nawet dla literaturo- i kulturoznawcy z zawodu i zamiłowania. Teksty pozornie nie są niespójne czy nieklarowne, ale czasami odnosi się wrażenie, że autor nie do końca wie, dokąd zmierza. Brytyjski pisarz ubolewa w pewnym momencie nad „manią biograficzną, która opanowała wiek dwudziesty, i [nad tym], jak skutecznym zamiennikiem stała się ona dla znacznie trudniejszego zadania polegającego na czytaniu tego, co napisali bohaterowie biografii”. Szkopuł w tym, że Barnes sam tak robi: jego eseje są często przeładowane faktami biograficznymi kosztem opinii i własnych komentarzy. O twórczości Flauberta jako takiej pisze w sumie stosunkowo niewiele i niezbyt odkrywczco, nawet z punktu widzenia kogoś, kto nie jest flaubertologiem. Przyczyna tkwi być może w tym, że – jak można wydedukować z tytułów prasowych, w których szkice ukazały się oryginalnie – część tekstów z *Czegoś do oclenia* to prawdopodobnie recenzje biografii i zbiorów listów. Nie zmienia to jednak faktu, że przygotowując je do wydania w formie książkowej, można było je nieco zmienić i że recenzji nie należy mylić ze streszczeniem.

Wszystko to nie oznacza oczywiście, że po *Coś do oclenia* nie warto sięgnąć. Zaletą zawartego w esejach natłoku informacji jest to, że można się czegoś interesującego dowiedzieć, i nie zawsze chodzi wyłącznie o zwykłe ciekawostki czy pikantne szczegóły. Wśród tych pierwszych jest na przykład obsesja Baudelaire’a na punkcie błędów drukarskich i typografii, podzielana przez Flauberta, ale niestety nie przez dość liczny zespół pracujący nad polskim wydaniem tekstów Barnes’a. Zawiera ono literówki, szczególnie we francuskich frazach i tytułach, a także dwa przypadki zmiany płci dokonanej metodami czysto werbalnymi: wbrew temu, co sugerują użyte w polskim tekście formy gramatyczne, Hayley Mills jest kobietą, Alfred Le Poittevin był mężczyzną, a źródła nie potwierdzają stwierdzenia dysforii płciowej u żadnego z nich. Pikantnych szczegółów nie brakuje natomiast za sprawą samego Barnes’a, przedstawiającego swoich bohaterów – znów wbrew głoszonej przez siebie zasadzie – w dużym stopniu przez pryzmat ich ekspresji seksualnej, która w jego ujęciu wydaje się niemal tak samo ważna, jak ekspresja artystyczna. Kto ciekaw,

może się od Barnesa dowiedzieć, po czym Courbet poznał, że kochanka go zdradza (metoda współcześnie raczej nie do zastosowania), z iloma kobietami spał urodzony w Belgii, ale „sfrancuziały” Simenon (rozmach niewskazany w dobie AIDS) i jaka lektura wciągnęła Chabrola tak bardzo, że przyćmiła jego pierwszy raz (przy całym szacunku dla arcydzieł literatury, trudno uwierzyć, szczególnie w przypadku trzynastolatka). *Coś do oclenia* jest jednak czymś więcej niż tabloidem dla intelektualistów, może bowiem być także źródłem wiedzy poważniejszej i bardziej inspirującej. Atutem książki jest niewątpliwie obiecujący w okładkowej notce dowcip, znak firmowy brytyjskiego powieściopisarza, wynikający często z samego tylko błyskotliwego doboru słów.

Wydawca poleca nam *Coś do oclenia* jako „wspaniałą literacką ucztę”. Podążając kulinarnym tropem, porównałabym ją raczej do lodówki słomianego wdowca, któremu żona zostawiła w dużych ilościach jego ulubione danie z myślą o wielokrotnym odgrzewaniu oraz trochę frykasów, uzupełnionych przez niego samego zakazanymi, nie najzdrowszymi smakołykami. Jako osoba dbająca o linię, nie liczyłam na tekstualne obżarstwo. Miałam natomiast nadzieję, że jeden z najsłynniejszych pisarzy świata, postrzegany zarówno nad Tamizą, jak i nad Sekwaną jako „francuski łącznik”, podejmie – siłą rzeczy skazaną na mniejsze lub większe niepowodzenie – próbę odpowiedzi na pytanie o to, co stanowi esencję galijskiej kultury, mentalności i wszetecznego uroku. Barnes nie tylko nie stara się na to pytanie odpowiedzieć, ale nawet go nie stawia, jeśli nie liczyć ciekawych, choć dość lakonicznych refleksji zawartych w przedmowie, które najkrócej można podsumować słowami Lewisa Carrolla z *Alicji w Krainie Czarów*: „Dalej od Albionu brzegów znaczy bliżej Francji krańca” [Lewis Carroll, *Alicja w krainie czarów*, tłum. Robert Stiller]. Podtytuł tomu, *Anglik we Francji*, przywodzi na myśl *Dwie Angielki i kontynent*, tytuł filmu Truffauta, reżysera, któremu poświęcony jest zresztą jeden z esejów zbioru. Filmowa opowieść dotyczyła zderzenia angielskiej pruderii i francuskiego promiskuityzmu, ukazanego na przykładzie miłosego trójkąta z udziałem pary brytyjskich siostr i młodego Paryżanina, przeżywanego przez nie Kontynentem. U Truffauta są więc miłość i seks. Książka Barnesa ma być o miłości do Francji, ale w ostatecznym rozrachunku więcej w niej seksu. Miłość polega bowiem na tym, że zagłada się komuś – lub czemuś – w duszę, a Barnes w *Czymś do oclenia* nie zadaje sobie tego trudu.



# RODZINA, RELACJE, ROZSTANIA



# I ŻE CIĘ OPUSZCZĘ PO ŚMIERCI

(Joyce Carol Oates, *Opowieść wdowy*)

O tym, że absurdalne, dziwaczne lub wręcz żenujące sytuacje wpisane są w los wdowy, można przekonać się czytając opublikowaną w 2011 roku autobiograficzną książkę Joyce Carol Oates. Czołowa amerykańska autorka wspomina na przykład przedsiębiorcę budowlanego, który przekonywał ją, że śmierć męża to dla niej początek wolności, bo może zrobić z domem, co chce, lub osoby, których listy kondolencyjne były w istocie prośbami o literacko-edytorskie przysługi. Takie i inne epizody składają się na *Opowieść wdowy*, historię pierwszych sześciu miesięcy tego, co Oates nazywa swoim „pośmiertnym życiem”, czyli życiem po śmierci męża, z którym przeżyła w szczęśliwym związku „czterdzieści siedem lat i dwadzieścia pięć dni”.

Kuriozalne interakcje międzyludzkie, w których wdowa zmuszona jest brać udział, nie stanowią jednak trzonu książki Oates. *Opowieść wdowy* to przede wszystkim próba oddania stanu ducha kogoś, kto właśnie stracił najbliższą mu osobę. Czytelnikom, którzy już tego doświadczyli, wspomnienia amerykańskiej pisarki wydadzą się boleśnie znajome. Odnajdą w nich frenetyczną mieszaninę paniki i nadziei, która towarzyszy naglej hospitalizacji, pełne spektrum reakcji personelu medycznego – od ciepła i współczucia do obojętności i zniecierpliwienia – wreszcie niekończące się czekanie i niepewność. Odnajdą też atmosferę „szpitala, w którym ktoś umarł”, by posłużyć się frazą pożyczoną od Jacques’a Préverta. Odnajdą wreszcie uczucie niedowierzania, odrealnienia, otumanienia, które nieuchronnie staje się udziałem żalobnika. Książka Oates to studium cierpienia i jego rozmaitych manifestacji. Pisarka mówi więc o natłoku natrętnych myśli, z przewagą samobójczych, o braku chęci do życia i prostracji, ale także o próbach narzucania sobie maniakałnej aktywności, która ma stanowić – niesku-

teczne zresztą – antidotum. Mówi też o uczuciu przegranej i poczuciu winy, absurdalnym, bo opartym na rozważaniu alternatywnych scenariuszy, które być może pozwoliłyby uniknąć najgorszego, lub na świadomości, że „bezwstydy” żyjący nadal robi wszystko to, czego zmarły już robić nie może.

Uniwersalny wymiar osobistych przeżyć autorki i trafność wielu jej spostrzeżeń nie przesądzają jednak o intelektualno-literackiej wartości książki. Ocenienie tej ostatniej jest zadaniem niełatwym, ponieważ sam temat *Opowieści wdowy* niejako wytrąca czytelnikowi broń z ręki. Formułując zastrzeżenia czytający natychmiast się gani, wyrzuca sobie brak taktu i empatii, brak szacunku dla cudzego cierpienia i cudzych wspomnień. Z drugiej jednak strony nie mamy do czynienia z notatkami skradzionymi z czyjejsz szuflady, wydanymi po śmierci autorki lub bez jej wiedzy. Z chwilą, gdy uzyskały imprimatur, zapiski Oates przestały być jej prywatną własnością, a stały się tekstem literackim, a więc wystawionym na widok publiczny i nieuchronność oceny. W jednym z rozdziałów Oates opisuje swoje przerażenie na wieść o tym, że jej dzienniki sprzed kilkudziesięciu lat – rzecz „nigdy niezredagowana” – zostały nominowane do nagrody literackiej. Odnosi się niestety wrażenie, że i *Opowieści wdowy* przydałaby się bardziej krytyczna redakcja. Pozwoliłoby to być może choć w części uniknąć tego, co, moim zdaniem, stanowi o słabości tekstu Oates. Książka aż prosi się o selekcję materiału, bo autorka nie szczędzi nam natłoku szczegółów i włącza do *Opowieści* wszystko, co tylko możliwe, poczynwszy od korespondencji z przyjaciółmi, a skończywszy na zawartości domowej apteczki. Obszerna, bo licząca ponad czterysta stron książka, choć niewątpliwie interesująca dla badaczy życia i twórczości pisarki, jest bowiem lekturą monotonną i, zważywszy na reputację autorki, rozczarowującą.

„Piszę książkę o Rayu”, mówi w pewnym momencie Oates, wcześniej zauważając, że „to kobieta pisze elegię”, bo statystycznie „żyje dłużej niż mężczyzna”. Rzecz w tym, że choć autorka poświęca sporo miejsca osobie męża i reminiscencjom ich wspólnego życia, koncentruje się tak naprawdę na sobie samej i w tym sensie tytuł *Opowieść wdowy* trafia w sedno. Nie ma w tym zresztą nic złego. „Cokolwiek pisarz spłodzi, jest zawsze o nim samym” [William Saroyan, *Pewnego dnia o zmierzchu świata*, tłum. Kazimierz Piotrowski], twierdził inny znany

amerykański prozaik William Saroyan. Dobrze też, że w świecie, który ciągle jeszcze skazuje wdowy na społeczny niebyt lub emocjonalne sati, powstają takie książki, jak *Opowieść*, a przedtem poświęcony temu samemu tematowi bestseller Joan Didion, innej *grande dame* literatury amerykańskiej. Problem w tym, że Oates pisze o sobie i swoim wdowieństwie w sposób, który nuży i niecierpliwi. W *Opowieści* roi się od powtórzeń, które w połączeniu z patetycznym, miejscami trącącym afektacją tonem sprawiają, że niewątpliwy dramat autorki przestaje wzruszać, mimo że powinien. Razi egzaltacja, która choć zrozumiała na płaszczyźnie czysto ludzkiej, nie wpływa dodatnio na jakość tekstu. Testem empatii staje się dla czytelnika nieustająca, ale w sumie dość konwencjonalna i powierzchowna introspekcja, jakiej dokonuje Oates, niezwykle przejęta sobą – nie tylko sobą-wdową, lecz również sobą-pisarką. Obojętność zaczyna z czasem budzić nieustannie wyrażane pragnienie samobójstwa, któremu towarzyszą zapewnienia, że autorka tak naprawdę wcale nie zamierza się zabić.

Mieszane uczucia wywołują również inne aspekty *Opowieści wdowy*, które najkrócej można by określić jako erudycyjno-intelektualne. To prawda, że, jak sygnalizuje wydawca w okładkowej notce, w książkę Oates wplecione są „przemyślenia na temat rozlicznych lektur”, ale prawdą jest też, że zarówno same lektury, jak i komentarze pisarki nie wykraczają zasadniczo poza poziom wiedzy czwórkowego studenta anglistyki. Podobnie ma się rzecz z refleksjami filozoficznymi, które niepokojąco ocierają się o banał i truizm, jak odkrywcze „Nie mamy żadnej kontroli nad całym tym wielkim, nieogarnionym światem, który nas otacza” lub „Prawda jest wielka jak niebo”. Cytaty i próbki erudycji wkomponowane są w tekst w sposób dość toporny, by nie powiedzieć szkolny: Oates zwraca się na przykład do amerykańskiego wieszca *per* „Och Walcie Whitmanie”. Myślę, że od autorki będącej jednocześnie profesorem Princeton można wymagać więcej. Myślę też, że czytelnik ma prawo być zaskoczony, gdy w tekście pisarki królującej od lat na giełdzie noblowskiej i określanej jako „cudotwórczyni literatury amerykańskiej” – który to epitet sama Oates przytacza w książce – odnajduje co rusz skompromitowane, wytarte porównania i przenośnie. Choć czytamy, że „niczym lokomotywa po torach nieubłagania nadciąga wiosna”, na plan pierwszy wysuwają się jednak metafory

marynistyczne, najwyraźniej ulubione przez autorkę, opisującą zajęcia na uczelni jako „wyspy czy też oazy pośrodku wzburzonych oceanów”, ku którym jako wykładowca może „powiosłować w ten burzliwy poranek niby w zdradliwej, małej łódce z nieporęcznym wiosłem”. Nie brakuje też w *Opowieści* stwierdzeń, które wprawiają w zażenowanie, bo są po prostu infantylne lub sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem. Oates definiuje na przykład wdowieństwo jako karę za zamążpójście, a negatywne recenzje jako karę za bycie pisarzem, tudzież ubolewa nad tym, że Albert Camus zginął w wypadku samochodowym, bo „bardziej byłoby tu wskazane samobójstwo”, skoro autor *Dzумы* widział w nim problem filozoficzny.

Ponieważ *Opowieść wdowy* ma charakter *par excellence* osobisty, pozwolę sobie na koniec na osobistą refleksję. Oates zauważa w pewnym momencie, że żadna ze wspierających ją najbliższych przyjaciółek nie jest wdową i że tak jest lepiej, bo „druga wdowa miałaby mniej cierpliwości. Myślałaby – a czego ty się spodziewałaś? Tak to właśnie jest, kiedy tracisz męża. Przedtem tego nie wiedziałaś, a teraz już wiesz”. To trafne spostrzeżenie oddaje istotę problemu, który mam z książką Oates. Jako córka wdowy wiem, że „tak to właśnie jest”. Wiem, że jest tak źle, jak opisuje amerykańska autorka. Wiem też, że może być znacznie gorzej. Można być młodą wdową z małym dzieckiem i nie móc liczyć na wsparcie rodziny, rzekomych przyjaciół czy kolegów i pracodawców. I wiem też, że można to wszystko przetrwać lub, jak pisze Oates w ostatnim zdaniu, „podtrzymać się przy życiu”. To swoiste „drugie życie” wdowy stało się skądinąd przyczyną małego skandalu wokół książki. Choć Oates w epilogu wspomina o spotkaniu, które po sześciu miesiącach wdowieństwa zmieniło jej życie, nie precyzuje, że rok po śmierci męża była już żoną innego mężczyzny. To, że tę „białą plamę” w *Opowieści wdowy* wypomniano jej w recenzjach, stanowi ciekawy przyczynek do dyskusji o granicy między prywatnością pisarza a jego twórczością, między szczerością a manipulacją w świecie, w którym literatura zdaje się coraz częściej zmierzać w kierunku autobiografizmu i autofikcji.

## LĘK NASZ POWSZEDNI

(Raymond Carver, *Słoń*)

Znajomy reżyser opowiadał mi, że jego kolega po fachu, zapytany, dlaczego nie robi filmów o zwykłych ludziach, odpowiedział: „Bo nie interesuje mnie życie piekarzy”. Nie wiem, jaki był stosunek Raymonda Carvera do tej akurat grupy zawodowej, ale nie ulega wątpliwości, że pisarz, uznawany za jedną z najwybitniejszych indywidualności powojennej prozy amerykańskiej, nie uważał zwykłych ludzi za niegodnych uwagi. Carver, najbardziej znany reprezentant nurtu określanego w literaturoznawstwie amerykańskim jako *dirty realism*, czyli, dosłownie, „brudny realizm”, *dramatis personae* swoich opowieści czynił właśnie osoby zwyczajne, przeciętne, pozornie nieciekawe. Jego bohaterowie to często przedstawiciele klasy robotniczej lub niższej klasy średniej. To właśnie ich historie składają się na tom *Słoń*, zawierający siedem opowiadań uchodzącego za mistrza tego gatunku Carvera. Opowiadania te to zarazem *chant du cygne* amerykańskiego prozaika, zmarłego przedwcześnie w 1988 roku, będącym jednocześnie rokiem wydania zbioru.

„Mogliśmy być każdym. Prawie każdym”, mówi o sobie i swojej kochance jeden z bohaterów Carvera. Narratorzy większości zawartych w *Słoni* opowiadań to mężczyźni w średnim wieku odpowiadający profilowi amerykańskiego everymana lat osiemdziesiątych dwudziestego stulecia. Wykonują bliżej nieokreślone i, jak można się domyślić, niezbyt prestiżowe zawody. Nie wpisali się w amerykańską mitologię sukcesu: nie mają na swoim koncie spektakularnych osiągnięć i nie mogą się pochwalić imponującym statusem finansowym. Mają za sobą problemy z alkoholem, są po lub tuż przed rozwodem, usiłują ułożyć sobie życie lub bezradnie obserwują, jak się ono na ich oczach rozpada. Dźwigają bagaż przeszłości, na który składają się rozżalone i roszczeniowe byłe żony, których krzywdy generują męskie poczucie winy, dorosłe dzieci, które kon-

taktują się z rodzicami głównie wtedy, gdy brakuje im gotówki, wreszcie starzejący się rodzice, na których bohaterowie *Słonia* patrzą z mieszaniną czułości, irytacji i bezsilności. Życie Carverowskich mężczyzn z przeszłością i kobiet po przejściach to suma porażek, przeciętności i codziennych smutków, o których narratorzy poszczególnych opowiadań mówią spokojnie, bez zajadłości, rozżalenia czy rozedrganych emocji.

Te same motywy przewijają się przez kolejne opowiadania tomu: widmo alkoholizmu, chwilowo wyleczonego, ale wciąż czającego się zło-wrogo, bezsenność, zdrada, rozwód, choroba, wreszcie umieranie rodziców i niedowierzanie, jakie wywołuje ich śmierć. Bezradność wobec tego wszystkiego zderzona jest z przejmującą jałowością codzienności, z życiem „bez przeznaczenia”, które pozostawia nas „z pustymi rękami”, skazanych na „błądzenie, jak wszyscy”. Choć za epigraf *Słonia* posłużył cytat z *Nieznośnej lekkości bytu* Kundery, tak naprawdę mogłyby nim być słowa narratora jednego z opowiadań zbioru, skądinąd zawodowego pisarza: „Przyznaję, że postrzegam wszystko w ciemnych barwach. Przynajmniej czasami”. Istotnie, obraz codzienności i współczesności, jaki wylania się z ostatnich opowiadań Carvera, nie nastroja optymistycznie. Trudno nie odczuwać smutku czytając o siedemdziesięcioletniej matce jednego z bohaterów, która nieustannie i obsesyjnie przeprowadza się z miejsca na miejsce, nie mogąc znaleźć szczęścia i spokoju. Trudno też zachować optymizm obserwując, jak narrator innego opowiadania, bezwstydnie wykorzystywany finansowo przez wszystkich członków swojej rodziny, zapracowuje się i wpada w spiralę długów, bo nie jest dość asertywny, by nie ulegać emocjonalnemu szantażowi najbliższych. Nie można nie być poruszonym, gdy jeszcze inny narrator wyznaje, że jedyna drobna prośba matki, jakiej nie spełnił, okazała się jej ostatnią.

Opowiadania Carvera wywołują u czytelnika smutek, a nawet lekkie przygnębienie, ale jednocześnie odwołują się do jego poczucia humoru. Czytając o sprawach przykrych czy wręcz beznadziejnych, musimy nieraz – ku własnemu zaskoczeniu i w najmniej spodziewanych momentach – jeśli nie roześmiać się, to przynajmniej uśmiechnąć. Tragizm spleta się z komizmem, kiedy bohater wyznaje, że musiał „katapultować” się od byłej żony, której fascynacja ezoteryką znalazła finał w szpitalu psychiatrycznym. Scena, w której inna kobieta po wielu latach małżeństwa odchodzi od męża, choć przejmująca, nie traci me-

lodramatyzmem, gdy zastępca szeryfa usiłuje jednocześnie zajmować się parą zabłąkanych w ogrodzie cudzych koni i upewnić się, że nie doszło do awantury domowej. Choroba i śmierć, choć przerażające, zyskują niespodziewany wymiar, bardziej znośny, komiczny i absurdalny zarazem, kiedy inna para małżonków, wyrwana ze snu w środku nocy, zaczyna doszukiwać się u siebie śmiertelnych schorzeń i stawiać autodiagnozy pomimo braku podstawowej wiedzy z dziedziny anatomii.

Lektura *Słonia* początkowo niecierpliwi, ponieważ podświadomie często oczekujemy od literatury, by była formą eskapizmu. Podświadomie czujemy też, że pisząc o zwykłych problemach zwykłych ludzi Carver ujawnia podskórne lęki, niepewność, a nawet egzystencjalny niepokój, od którego jego bohaterowie, choć pozornie nieskomplikowani, nie są wolni. Wszystko to ubrane jest w prosty, potoczny język opowiadań, których bezpretensjonalna, minimalistyczna forma dostosowuje się do treści. Carver mówi o codzienności i przeciętności, ponad które, jak chcemy wierzyć, potrafimy się wznieść. To, że jego bohaterowie tego nie próbują, że, mówiąc kolokwialnie, są, jacy są, a sam Carver zdaje się nam mówić „Jest, jak jest”, sprawia, że początkowa irytacja ustępuje miejsca życzliwemu zainteresowaniu, empatii, a nawet pewnej szorstkiej czułości. Carver wzrusza, ale oszczędza nam czułości; pokazuje świat takim, jaki jest, z całą jego marnością, ale tą marnością nie epatuje.

Urzekającą i zaskakującą zarazem kodę zbioru stanowi ostatnie z siedmiu opowiadań, *Sprawa do załatwienia*. Carver, często osadzający akcję swoich utworów na rodzimym północnym zachodzie Stanów Zjednoczonych, przenosi czytelnika do Europy przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, najpierw do Rosji, a później do niemieckiego uzdrowiska Badenweiler. Bohaterem opowiadania czyni amerykański pisarz innego wybitnego przedstawiciela literackiego realizmu, Antona Czechowa. Carver skupia się na ostatnich latach życia cierpiącego na gruźlicę autora *Wiśniowego sadu* i na jego przedwczesnej śmierci. Utrzymana w oszczędnej stylistyce, subtelna, powściągliwa i przejmująca *Sprawa do załatwienia* to hołd złożony przez Carvera wybitnemu i podziwianemu poprzednikowi i smutna zapowiedź tego, że sam podzieli jego los. To także refleksja na temat stawania w obliczu śmierci i, paradoksalnie, hołd złożony urodzie życia.

## IMIĘ OJCA

(Ann Patchett, *Taft*)

„*Z*e wszystkich barów we wszystkich miastach na całym świecie ona musiała wejść akurat do mojego”, zżymał się bohater *Casablanki* ustami Humphreya Bogarta. Podobnie mógłby o sobie powiedzieć John Nickel, protagonista i zarazem narrator powieści *Taft*, opublikowanej przez amerykańską pisarkę Ann Patchett w 1994 roku. Bar, w którym John jest menedżerem, nie mieści się w marokańskim porcie, a Ilsa nie ma twarzy Ingrid Bergman. Jest niepozorną licealistką o imieniu Fay, która po lekcjach próbuje dorabiać jako kelnerka. Opowiedziana przez Patchett historia rozgrywa się w amerykańskim Memphis i jest nie mniej dramatyczna – choć nie tak spektakularna – niż ta znana z legendarnego filmu Michaela Curtiza.

Stan Tennessee, którego największe miasto posłużyło za sceneryę *Tafta*, zajmuje szczególne miejsce na muzycznej mapie USA. Jego stolica, Nashville, gdzie zresztą mieszka Patchett, jest zarazem stolicą muzyki country. Memphis to z kolei miasto Presleya, ale także silny kandydat do miana kolebki bluesa. Ten ostatni w najdoskonalszym wydaniu stał się już, zdaniem Johna, „nie do zdobycia”, a „problem tkwił w tym, że ludzie już nie cierpieli tak jak dawniej”. Paradoksalnie jednak *Taft* jest powieścią o cierpieniu, choć rzeczywiście przedstawionym w sposób pozwalający uznać je za cierpienie w granicach normy. Niezbyt szczęśliwy jest sam Nickel, niezłe zapowiadający się perkusista, który zrezygnował z muzyki, bo stała praca dawała większe szanse na sprostanie ojcowskim obowiązkom. Wyrzeczenie się pasji nie rozwiązało jednak problemu: związek z matką dziecka, pełną słusznych poniekąd żalów, okazał się katastrofą, zakończoną wyjazdem kobiety do innego stanu. W rezultacie John jest boleśnie odczuwającym rozłąkę z synem trzydziestoczteroletnim mężczyzną, dla którego „miasto zredukowało się

do dwóch punktów na mapie: miejsca, w którym pracował[em], i miejsca, w którym spał[em]”. W tym pierwszym stara się spędzać zdecydowanie więcej czasu niż w tym drugim, a jego samotności nie rozprasza ją przelotne kontakty z kobietami, o które dzięki własnej atrakcyjności nie musi specjalnie zabiegać. To, co nie udaje się dorosłym, pewnym siebie partnerkom Johna, udaje się młodziutkiej Fay, w której Nickel zakochuje się z wzajemnością. Powodzenie związku dojrzałego Afroamerykanina i białej nastolatki stoi jednak pod znakiem zapytania na południu USA, choć akcja powieści toczy się trzydzieści lat po zniesieniu segregacji rasowej. Bohater – dość w sumie zasadniczy – wzdraga się ponadto przed romanssem z kimś, kogo wciąż postrzega jako dziecko. Sytuację dodatkowo komplikuje troska dziewczyny o brata Carla, który z lubością przesiaduje w barze, co nie pozostaje bez związku z narkotykowymi powiązaniem chłopca.

Choć Taft to nazwisko rodzeństwa, którego mimowolnym opiekunem staje się John, lektura powieści nie pozostawia wątpliwości co do tego, że jej tytuł odnosi się do ojca Fay i Carla. Gdy rozpoczyna się akcja książki, Taft senior nie żyje już od wielu miesięcy. Nie przeszkodzi mu to jednak w staniu się pełnoprawnym bohaterem całej historii za sprawą Johna, retrospektywnie konstruującego we własnej wyobraźni sceny z życia szczęśliwej, choć nie beztrudnej rodziny, dla której śmierć ojca jest równoznaczna z zawaleniem się świata. Patchett prowadzi zatem narrację dwutorowo, zręcznie przeplatając teraźniejszość i przeszłość, dyskretnie wiążąc ze sobą przypadkowe pozornie motywy. Efektem jest powieść, której tematem nie są ani miłość w wymiarze erotycznym, ani muzyka, choć obie są dość wyeksponowane, lecz ojcostwo. Wyobrażenia Johna dotyczące Tafta nakładają się na jego własny stosunek do syna, osoby w jego życiu bezwzględnie najważniejszej. Echem tej relacji staje się z kolei więź łącząca głównego bohatera z Fay i jej bratem. Tak oto Patchett buduje rozgrywającą się nad Missisipi, rzeką, którą „[w]szyscy chłopcy lubią” co najmniej od czasów Marka Twaina, opowieść o tym, że „świat nie jest bezpiecznym miejscem dla chłopców”. Opowieść o lękach dzieci i lękach rodziców, o „weekendowych ojcach”, „próbują[cych] zaskarbić sobie sympatię w ciągu kilku marnych godzin”, i ojcach nieobecnych już na zawsze, dla których godzin zabrakło. Opowieść o wyrwie, jaką pozostawiają po so-

bie ci ostatni, gdy odchodzą przedwcześnie. Kiedy w jednej ze scen Fay mówi Johnowi, że własnego syna nazwałaby Levon, mężczyzna po raz kolejny w życiu zastanawia się, „co skłania kobiety do wybierania imion dzieciom, których nie mają”. Gdy jednak chwilę potem wraca do snutej przez siebie historii Tafta, nadaje mu w myślach takie właśnie imię.

Ann Patchett, pisarka znana i uznana, łącząca sukces komercyjny z prestiżowym, stworzyła bardzo dobrą powieść psychologiczno-obyczajową: poruszającą, ale nie łzawą, dotykającą kwestii poważnych, ale napisaną dowcipnie i z werwą. Powołane przez nią do życia postaci są pełnokrwiste i przekonujące, zdolne wzbudzić sympatię czytelnika i zapaść mu w pamięć. Po lekturze *Tafta* trudno uznać Patchett za mistrzynię atmosfery i kolorytu lokalnego, choć o tym, jak „powieściogeniczne” potrafi być Tennessee, znane pisarce od dziecka, wiedzą chociażby ci, którzy czytali Cormaca McCarthy’ego. *Taft* ma jednak wiele innych atutów. Można oczywiście dyskutować z niektórymi z tez, jakie zdaje się stawiać Patchett: syn bez ojca zejdzie na manowce, córka bez ojca będzie go „wskreszać”, wiążąc się z mężczyznami starszymi od siebie. *Taft* nie jest zapewne wolny od pewnych uproszczeń czy nawet stereotypów, ale dzięki nim może tym bardziej służyć za przyczynek do refleksji nad problemem niepełnej rodziny. Gdy dorastałam jako półsierota, zdarzało mi się słyszeć, że rodzina pozbawiona ojca to rodzina patologiczna. I choć zdarzało mi się też obserwować pełne rodziny, do których przymiotnik „dysfunkcyjna” pasował lepiej niż do mojej, wiem, że dzieci, które przedwcześnie straciły jedno z rodziców, są inne niż ich rówieśnicy. W czasach, gdy wojny i choroby – przynajmniej w świecie zachodnim – nie dziesiątkują już populacji, skutkując ogromną liczbą sierot, pozostaje problem rodzin rozbitych nie tyle przez tragiczne zrządzenia losu, co przez jego przeciwności. W krajobraz społeczny wrosły wysoka częstotliwość rozwodów, samotne rodzicielstwo i patchworkowe rodziny. W *Taftcie* to właśnie ten krajobraz zajmuje Patchett bardziej niż pejzaże stanu Tennessee.

# NIE WSZYSTKO O MOJEJ MATCE

(Patrick Modiano, *Perelka*)

„Do wszelkiego działania potrzebne jest zapomnienie” [Fryderyk Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. Leopold Staff], twierdził Nietzsche. By jednak zapomnieć, trzeba sobie najpierw przypomnieć, a ściślej rzecz biorąc uporać się z tym, o czym się mniej lub bardziej świadomie pamięta. Przed takim właśnie zadaniem staje Thérèse, bohaterka i zarazem narratorka *Perelki*, opublikowanej w 2001 roku powieści francuskiego noblisty Patricka Modiano. *Perelka* to tylko przezwisko, które nie przyłgnęło do Thérèse na długo, ale w pewnym sensie zdeterminowało jej życie. Tak nazywała ją matka, która nigdy naprawdę nie zajmowała się córką i nie powiedziała jej, kto był jej ojcem, a sama pewnego dnia po prostu zniknęła z życia siedmiolatki, uważając ją odtąd za zmarłą. Dwanaście lat później wśród tłumu pasażerów paryskiego metra dorosła już dziewczyna dostrzega kobietę ludzko podobną do tej, która ją urodziła, i postanawia ją śledzić.

Sytuacja będąca punktem wyjścia *Perelki* wydaje się pasować do kryminału, gatunku, do którego Modiano lubi nawiązywać w swojej prozie. Z powieścią detektywistyczną łączy historię Thérèse tajemnica, będąca jednym ze znaków firmowych francuskiego pisarza. *Perelka* to nie pierwsza powieść, w której Modiano wprowadza czytelnika w świat ludzi o mętnych życiorysach i podejrzanych powiązaniach, fałszywych nazwiskach i nieznanym źródłach dochodu. Wszystkie te niejasności stają się pożywką dla wątku kryminalnego, którego autor jednak nie rozwija, każąc nam się go niejako domyślać. Rozczarują się zatem ci, którzy w wydanej w 2014 roku w polskim przekładzie powieści szukać będą elementów typowych dla intrygi detektywistycznej: nagłych zwrotów akcji, suspense, drastycznych szczegółów, a w finale rozwiązania zagadki. *Perelka* jest bowiem książką zupełnie

innego rodzaju, historią kogoś, kto usiłuje „po raz ostatni cofnąć się w czasie, aby spróbować zrozumieć” i uporządkować swoje niewesołe – z cudzej winy – życie. Od mglistości faktów z biografii własnej matki – znajdujących kilkanaście lat później odbicie w nieprzejrzystej egzystencji rodziców siedmioletniej dziewczynki, której opiekunką jest Thérèse – ważniejsza jest mglistość pamięci. Dlatego zapewne bohaterka deklaruje: „Znalazłam się w takim punkcie życia, w którym pragnęłam osiągnąć jasność”.

To, czego Thérèse, wolna zresztą od jakichkolwiek oczekiwań, dowie się o spotkanej w metrze kobiecie, nie wzbogaci w zasadniczy sposób jej wiedzy o sobie i własnej historii. Potwierdzi natomiast zdanie innego francuskiego pisarza, Michela Houellebecqa, iż dzieci porzucone, jak on sam, powinny darować sobie odszukiwanie biologicznych rodziców, bo zazwyczaj prowadzi ono co najwyżej do kontaktów z nieciekawymi osobnikami. Bohaterka ma zresztą tego świadomość: bez zaciętrzewienia, ale i bez złudzeń zauważa, że rodzicielka jest dla niej tylko „złym wspomnieniem”. Dla Modiano natomiast postać matki, powracająca w reminiscencjach protagonistki, jest pretekstem do zastanowienia się nad kwestiami bardziej uniwersalnymi. Pisarz próbuje nam zatem pokazać, jak działa mechanizm uruchamiający „zapadkę” pamięci, jak to, co nasza świadomość ocaliła z przeszłości, spleta się z tym, co terazniejsze, a dziś i jutro współgrają ze sobą na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Francuski prozaik robi to w sposób dość zręczny, choć nieszczególnie odkrywczy, bo robiono to już w literaturze wcześniej i, mam wrażenie, lepiej. W *Perelce* nie odnajdziemy też urzekającej atmosfery, znanej choćby z wcześniejszej o kilkanaście lat *Zagubionej dzielnicy* tego samego autora. Modiano zachowuje natomiast właściwą sobie subtelność. Momentami udaje mu się także wydobyć z opowieści o traumie dzieciństwa bezpretensjonalną poezję.

Aby wiedzieć, dokąd idziemy, musimy wiedzieć, skąd przychodzimy i kim jesteśmy. Motyw wędrówki jest w *Perelce* istotny. Znajoma, która ją wychowała, wyjaśniła małej Thérèse, że jej matka wyjechała do Maroka i tam zmarła. W poszukiwaniu „zmartwychwstałej”, ale przede wszystkim własnego ja, dziewczyna przemierza Paryż, często korzystając z metra, co też ma wymiar symboliczny: rozliczanie się z osobistą przeszłością to przecież zejście do piekła pamięci i świadomości.

Z utworów Modiano, mających za miejsce akcji różne dzielnice Miasta Światła, można by złożyć mapę topograficzną francuskiej stolicy, a już na pewno jej części. W *Perłce* scenerią jest – oprócz metra, peryferyjnych blokowisk i okolic Lasku Bulońskiego – Montmartre, dzielnica hołubiona przez turystów i niegdysiejszą bohemę, a moim i zapewne także Modiano zdaniem dość szemrana i złowieszcza. To w tym miejscu – nazywanym kiedyś *Mons Martyrum*, „wzgórze męczenników” – mieszka Thérèse, tak jak jej matka w czasach, gdy zaszła w ciążę. Złamane życie tej ostatniej, artystki, która nie odniosła sukcesu, odbiło się rykoszetem na losach jej córki, dryfującej we własnej egzystencji i w labiryntach Paryża. Na tej kanwie francuski pisarz zbudował studium lęku i destabilizacji, nieuniknionych konsekwencji braku ciepła i poczucia bezpieczeństwa. *Perłka* mówi o porzuceniu i osamotnieniu; o tym, że, jak postulował bohater pewnego filmu Woody’ego Allena, certyfikat uprawniający do bycia rodzicem powinien być egzekwowany równie rygorystycznie, jak prawo jazdy; o tym, że przypadkowo poznani ludzie mogą okazać więcej troski i życzliwości niż ci, z którymi łączy nas przypadek pokrewieństwa; przede wszystkim jednak o tym, że słynne stwierdzenie brytyjskiego pisarza L.P. Hartleya „Przeszłość to odległa kraina” [L.P. Hartley, *Posłaniec*, tłum. Ryszarda Grzybowska] zapowiada, paradoksalnie, nieodzowność podróży do tej krainy.

## PARYŻ – MOSKWA

(**Simone de Beauvoir, Pewnego razu w Moskwie**)

„*K*obiety, zawdzięczacie jej wszystko!” Tak osiągnięcia zmarłej w 1986 roku Simone de Beauvoir podsumowała inna francuska feministka, Élisabeth Badinter. Nie sposób się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Trudno też wyobrazić sobie listę kluczowych publikacji feministycznych, na której zabrakłoby wydanej w 1949 roku *Drugiej płci*. Tę najbardziej znaną w dorobku Beauvoir pozycję można bez przesady nazwać biblią feminizmu; najsłynniejsze pochodzące z niej zdanie, „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi” [Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska], trafnie i lapidarnie zarazem ujmuje różnicę pomiędzy płcią biologiczną i kulturową, z którą część społeczeństw dopiero zaczyna się biedzić. W świadomości zbiorowej Beauvoir funkcjonuje też jako towarzysza życia Jeana-Paula Sartre’a, najgłośniejszego prawdopodobnie filozofa francuskiego dwudziestego wieku. Stosunkowo najmniej uwagi poświęca się zapewne stworzonej przez Beauvoir beletrystyce. Opublikowanie polskiego przekładu pochodzącej z drugiej połowy lat sześćdziesiątych mikropowieści *Pewnego razu w Moskwie* można by zatem uznać za jedną z okazji do nadrobienia zaległości, niestety nie najszcześniejszą.

Każdy, kto jest prawdziwym frankofilem z wieloletnim stażem, widział zapewne zdjęcia z kategorii „francuscy artyści i intelektualiści w Związku Radzieckim”: André Gide’a witanego na dworcu przez pionierów, Ives’a Montanda i imienniczkę Beauvoir, Simone Signoret, przechadzających się po Placu Czerwonym. Jedno z takich zdjęć, zrobione na Litwie w 1965 roku, zdobi też okładkę polskiego wydania *Pewnego razu w Moskwie*: Sartre i Beauvoir podczas spaceru po plaży, w bliskiej odległości, ale odwrócenie do siebie plecami, jakby chcieli

zmierzać w przeciwnych kierunkach. Łatwo zatem wywnioskować, że *Pewnego razu*, historia przecież fikcyjna, to w jakimś stopniu też powieść z kluczem. Rzeczywiście, pomimo licznych istotnych różnic, nie jest trudno doszukać się pewnych analogii pomiędzy losami dwójki głównych bohaterów, sześćdziesięcioletnich paryżan, a biografiami Beauvoir i Sartre'a. Powieściowi Nicole i André, małżeństwo z wieloletnim stażem, przyjeżdżają do Kraju Rad, by zobaczyć się z Maszą, Rosjanką z wyboru i owocem nieudanego związku André z jego pierwszą żoną. Odwiedzą Moskwę i Petersburg, wówczas zwany Leningradem, zdążą się pokłócić i pogodzić.

W mikropowieści Beauvoir Wschód spotyka zatem Zachód, a właściwie Zachód wychodzi Wschodowi na spotkanie. Rezultaty tego spotkania są jednak rozczarowujące, nie tylko dla bohaterów, lecz również dla czytelnika. Autorka francuskiego wstępu, którego tłumaczenie otwiera także polskie wydanie, pisze o „oczywistych zaletach” *Pewnego razu*, które dla mnie oczywiste nie są. Nie dziwi mnie też, że Beauvoir nie zdecydowała się na publikację tekstu, który ostatecznie ukazał się drukiem kilka lat po jej śmierci. Pisarka była po prostu bardziej krytyczna niż wydawcy, wychodzący zapewne z powszechnego w tej grupie zawodowej założenia, że „wielkość ci wszystko wybaczy”, a niekwestionowane skądinąd osiągnięcia pierwszoligowych autorów uspią czujność czytających i zneutralizują srogość krytyków.

Dla odbiorcy z postkomunistycznego kraju sposób, w jaki jedna z najwybitniejszych zachodnich intelektualistek dwudziestego wieku przedstawia Drugi Świat, mógłby być szczególnie interesujący. Niestety, tak się nie dzieje, ponieważ o życiu za żelazną kurtyną Beauvoir pisze w sposób mało ciekawy, by nie powiedzieć drętwy. Można by ten aspekt *Pewnego razu* streścić tak: choć na drzewach kwiecie, w Moskwie i okolicach jest zimno, a także nieco głodno; jest też, co tu ukrywać, absurdalnie, ale, o dziwo, ludzie jakoś żyją; w tej sytuacji nieunikniona staje się tęsknota za rodzimą metropolią, bo tam cieplej, a i lokale, i menu lepsze, konfekcja damska także – wiadomo, szyk moskiewski do paryskiego się nie umywa. Te średnio głębokie refleksje okraszone są obrazkami z podróży, ponieważ inteligentni, wykształceni bohaterowie oczywiście zwiedzają to i owo. Po namalowanym przez Beauvoir komunistycznym skansenie stąpają niepewnie. Choć to, co

widzą, trudno uznać za drastyczne, świta im zapewne w głowach coś, co Sartre ujął w słynnym powiedzeniu nakazującym „sądzić komunizm po intencjach, a nie po czynach”.

Z pewnym znużeniem czyta się też te partie *Pewnego razu*, które mają być wiwisekcją relacji Nicole–André. Problem sprowadza się z grubsza do tego, że żadne z małżonków nie jest pewne, czy drugiemu nadal na nim zależy, czy też łączy ich już tylko, jak powiedziałby Woody Allen, „potęga inercji” [Woody Allen, *Koniec z Hollywood*, tłum. Anna Maria Nowak]. Wątpliwości są w obu przypadkach niezasadnione, co samo w sobie stanowi dobrą wiadomość dla pary zbliżającej się do perłowych lub koralowych godów. Zanim jednak Nicole i André wyjaśnią sobie wszystko w końcowej scenie, czytelnik przebrnie przez niemało banalnych stwierdzeń i drewnianych dialogów. Będzie też śledził kolejne odsłony kłótni o nic, przywodzącej na myśl dowcip o parze wiekowych małżonków, grożących sobie nawzajem odejściem do drugiego pokoju.

Kilka lat przed napisaniem *Pewnego razu* Beauvoir opublikowała *W siłę wieku*, autobiograficzną książkę opowiadającą o tym, czego doświadczyła jako dwudziesto- i trzydziestoletnia kobieta. Gdyby chcieć zmienić tytuł *Pewnego razu* (co zresztą już zrobiła tłumaczka, bo oryginalny francuski tytuł *Malentendu à Moscou* znaczy „Nieporozumienie w Moskwie”), można by się posłużyć sformułowaniem „Słabość wieku” lub, jeszcze lepiej, „Słabości wieku”. Zarówno Nicole, jak i jej mąż boleśnie odczuwają to, co w języku reklamy zwykło się określać jako „efekty starzenia”. Nie na próżno przekwitanie i starość uważa się za motywy istotne w twórczości Beauvoir: partie utworu mówiące o tym, co czas robi z duszą i jej opakowaniem, wydają się najlepsze i najbardziej przekonujące. Gdyby słowo „wiek” rozumieć jako „stulecie”, za jedną z jego „słabości” należałoby też uznać francuski romans z komunizmem, który luminarze znad Sekwany musieli w końcu mniej lub bardziej otwarcie uznać za uczuciową pomyłkę.

Gdy myślę „Beauvoir”, myślę „feminizm”. W *Pewnego razu* również można odnaleźć refleksje dotyczące kondycji kobiety, ale mają one charakter raczej drugoplanowy i podane są niejako w pigułce. Nie zmienia to oczywiście faktu, że niektóre z nich są frapujące. Radziecki kontekst skłania francuską intelektualistkę do wniosków, które sygnalizowała

już Betty Friedan, a potwierdziły feministki z III RP: w krajach bloku komunistycznego kobiety bywały, paradoksalnie, bardziej wyemancypowane niż w państwach wolnych i demokratycznych. Nawet system totalitarny nie kazał kobietom przepraszać za to, że są kobietami, używają środków antykoncepcyjnych, a oprócz lub zamiast dzieci mają ambicje intelektualno-zawodowe. Pozostaje żałować, że mikropowieść Beauvoir nie traktuje w większym stopniu o tym właśnie: o implikacjach i paradoksach kobiecości, patriarchy i feminizmu, które znała i rozumiała jak mało kto.



CZŁOWIEK, SPOŁECZEŃSTWO,  
SAMOTNOŚĆ



# URANIA, CZYLI ZŁUDZENIA INTELEKTUALISTY

(Jean-Marie Le Clézio, *Urania*)

Na wieść o tym, że przyznano mu literacką Nagrodę Nobla, Jean-Marie Le Clézio stwierdził dowcipnie, że to dobrze, bo wreszcie będzie mógł spłacić długi. Może z tego powodu, a może po prostu dlatego, że decyzja Akademii Szwedzkiej została ogłoszona w październiku 2008 roku, w samym środku globalnego kryzysu gospodarczego, dziennikarz francuskiej telewizji zapytał Le Clézio o światową recesję. Noblista szybko porzucił żartobliwy ton i odparł, że obawia się jej skutków dla krajów Trzeciego Świata bardziej niż dla bogatego Zachodu. Odpowiedź ta wiele mówi o zjawiskach zajmujących pisarza, o kwestiach, które budzą jego niepokój i którym daje wyraz w swojej twórczości. Tę właśnie problematykę odnajdujemy w powieści Le Clézio *Urania*, która premierę we Francji miała w 2006 roku, a w polskim przekładzie ukazała się kilkanaście dni po tym, jak jej autor został uhonorowany najważniejszą nagrodą literacką świata.

Le Clézio to współczesny nomada, koczownik z wyboru. W cytowanej już wypowiedzi dla telewizyjnego dziennika pisarz stwierdził: „Jestem człowiekiem bez stałego adresu”. Jeden z najgłośniejszych francuskich prozaików ostatnich lat w chwili przyznania nagrody mieszkał w Albuquerque w Nowym Meksyku, tymczasowo, jak podkreślał. Takie miejsce zamieszkania umożliwiała mu funkcjonowanie na styku dwóch kultur – amerykańskiej i meksykańskiej – na które patrzył z perspektywy Europejczyka. Podobnie dzieje się w *Uranii*, której protagonistą jest przybyły do Meksyku Francuz. To jego oczami oglądamy straszną rzeczywistość Ameryki Łacińskiej lat osiemdziesiątych dwu-

dziestego wieku. Dzięki niemu także możemy dotknąć utopii, która ma stanowić dla tej rzeczywistości alternatywę.

Daniel, główny bohater *Uranii* i zarazem jej narrator, jest geografem z tytułem doktora, który przyjeżdża do Meksyku, by dokonać pomiarów i przeprowadzić prace kartograficzne. Trafia do ośrodka naukowego skupiającego uczonych z różnych krajów iberoamerykańskich, ale miejscowe środowisko akademickie to zaledwie jeden ze światów, które będzie mu dane poznać. Drugim jest świat okolicznych mieszkańców: z jednej strony niezwykle zamożnych plantatorów, którym majątek daje nieograniczoną władzę, z drugiej miejscowej ludności, żyjącej w skrajnym ubóstwie, skazanej na niewolniczą pracę na plantacjach, bezsilnej wobec bezprawia i krzywd, którym nie może się przeciwstawić. Jest także w *Uranii* jeszcze jeden świat: to świat Campos, utopijnej wspólnoty stworzonej przez duchowego przywódcę o francusko-indiańskich korzeniach, szlachetnego pandita, wokół którego skupiła się grupa ludzi pragnących żyć inaczej. W swych licznych wędrówkach po okolicy Daniel nigdy nie dotrze dalej niż do bram Campos: idealna społeczność będzie mu znana jedynie z opowieści jednego z jej członków, młodego człowieka poznanego przypadkowo podczas podróży autobusem. Pomimo to Campos na zawsze pozostanie dla Daniela nowym Edenem, spełnieniem marzenia o *Uranii*, mitycznej krainie, do której uciekał od trosk dzieciństwa przypadającego na lata wojny i okupacji.

Choć swym debiutem, czyli wydaną w 1963 roku powieścią *Le Procès-verbal*, Le Clézio wpisał się w poetykę *nouveau roman* (którego przedstawicielem był także poprzedni francuski noblista, Claude Simon), od nowej powieści odszedł w kierunku prozy podróżniczej. Jest to widoczne także w *Uranii*, w której trudno doszukać się eksperymentów formalnych. Autor decyduje się jedynie na wzmocnienie ciągłości opowieści poprzez zastosowanie zabiegu polegającego na tym, że tytuł nowego rozdziału jest często kontynuacją ostatniego zdania rozdziału poprzedniego. Poza tym, psychologia postaci wydaje się być dość ograniczona, podobnie jak dialogi, które wyraźnie ustępują miejsca opisom, w czym też można pewnie doszukać się dalekich ech nowej powieści. Generalnie jednak *Urania* utrzymana jest w konwencji realistycznej, dlatego też zapowiedzi wydawnicze przedstawiające książkę jako „baj-

kę” mogą wprowadzać przyszłego czytelnika w błąd. Rozumiem, że autorom takiej klasyfikacji chodzi bardziej o sam motyw utopii niż o poetykę, którą odnajdujemy w powieści Le Clézio. Nie tylko nie ma w niej elementów fantastyki, ale realistyczny wymiar opisu rzeczywistości podkreślają fragmenty o charakterze niemal paradokumentalnym, prawie reportażowym. Jest to zresztą zgodne z regułami utopii rozumianej już nie jako motyw, lecz jako gatunek literacki. W *Uranii* partie rzeczowe, napisane stosunkowo prostym, lecz fachowym językiem, przywołującym na myśl notatki naukowca (sam Le Clézio jest zresztą specjalistą w dziedzinie historii Meksyku z tytułem doktora), przeplatają się z passusami poetyckimi, niemal lirycznymi, w których autor opisuje nędzę miejscowej ludności lub życie w Campos.

Wizja utopii, jaką roztacza przed nami francuski pisarz, przywołuje na myśl Jeana-Jacquesa Rousseau i jego postulat powrotu do natury oraz koncepcję szlachetnego dzikusa, opartą na przekonaniu, że człowiek rodzi się dobry i niewinny, a psuje go dopiero demoralizujący wpływ cywilizacji. Zresztą cały obraz *Uranii-Campos* nosi silne znamiona dziedzictwa romantyzmu, nie tylko francuskiego. Meksykańska wspólnota to przecież urzeczywistnienie marzeń amerykańskich transcendentalistów. W tej wizji życia blisko przyrody i zgodnie z jej rytmem, z dala od zgiełku cywilizacji, odnajdujemy echa głównych założeń romantycznej filozofii Emersona: mistycyzmu i naturalizmu, panteistycznego przekonania o tym, że pierwiastków duchowych należy szukać przede wszystkim w naturze, przeświadczenia o łączności człowieka i świata. Mieszkańcy Campos, zajmujący się głównie pracą na roli i odrzucający tradycyjną koncepcję edukacji, wprowadzają w życie Emersonowskie przekonanie, że kontakt z przyrodą uszlachetnia i to bezpośrednio z niej, a nie z książek należy czerpać wiedzę. W Campos panuje pajdocentryzm, co znowu jest prostym przełożeniem romantycznej wiary w to, że prawdziwa mądrość i duchowość dostępne są dzieciom i tym, którzy zachowali dziecięcą świeżość postrzegania i odczuwania. Pogląd ten przekłada się też zresztą na sposób, w jaki francuski prozaik przedstawia środowisko akademickie. Naukowcy (z dwoma wyjątkami: dyrektora ośrodka o chłopskich korzeniach i uczonego, który jest potomkiem Indian) to ludzie zimni i wyrachowani, którzy w ubogiej miejscowej ludności widzą jedynie przedmiot badań i obiekt żartów. W neoroman-

tycznym świecie Le Clézio nie ma niespodzianek: „mędrca szkiełko i oko” przeciwstawione zostają „czuciu i wierze” niewykształconych robotników rolnych i ubogich dziewcząt zmuszanych do prostytucji.

W notce wydawniczej czytamy, że *Urania* jest „książką niezwykłą”. Przyznam, że mam pewne problemy z odnalezieniem tej niezwykłości. Nie brak w tej powieści motywów dobrze znanych z literatury, jak choćby te składające się na opisany już pierwiastek romantyczny. Jest też centralny motyw podróży, który powoli staje się znakiem firmowym Le Clézio, nagrodzonego Noblem właśnie za „otwieranie nowych perspektyw poetyckich podróży”. Jest wreszcie wspomniana już poezja. Problem w tym, że wszystko to podane jest w formie, która nie uderza oryginalnością. Le Clézio nie jest dla mnie – w *Uranii* przynajmniej – czarodziejem słowa, którego poetyckość urzeka. To prawda, że tekst odczytu poświęconego ziemi, który Daniel wygłasza przed miejscowymi notablami, ma w sobie iście whitmanowskie piękno i choćby ze względu na ten świetny fragment warto po *Uranie* sięgnąć. Prawdą jest też, że z przyjemnością czyta się partie marynistyczne w końcowej części powieści, świadczące o tym, że francuski pisarz wiele nauczył się od swego ulubionego Josepha Conrada. Niestety są też passusy, które sprawiają wrażenie sztampowych, jak choćby końcowe akapity opisujące działalność społeczną Dalii językiem jakby żywcem wziętym z rubryki typu „Jej portret” w piśmie kobiecym. Niezbyt przekonująco wypadają też liryczne uniesienia narratora, który komponuje quasi-ody na cześć prostytutki Lili, obiektu jego graniczącego z obsesją zainteresowania. W założeniu mają pewnie być wzniosłe, a są jedynie patetyczne i pretensjonalne. Trudno też *Uranie* uznać za to, co Francuzi ładnie określają mianem *roman d'atmosphère*. Pomimo braku znajomości krajów Ameryki Łacińskiej mam wrażenie, że ich atmosferę można w literaturze oddać lepiej i nie trzeba koniecznie nazywać się Gabriel García Márquez.

*Urania* wydaje się być powieścią, którą lepiej odbierać na poziomie treści niż formy, co z założenia obniża, niestety, wartość utworu literackiego. Zresztą na poziomie treści *Urania* też budzi w wielu miejscach sprzeciw. Podejmuje ona problematykę społeczną, co oczywiście nasuwa skojarzenia z koncepcją literatury zaangażowanej, która czyniła z pisarza sumienie świata. Ostatni akapit *Uranii*, choć brzmi bardziej

jak raport organizacji humanitarnej niż literatura, zdaje się potwierdzać, że i Le Clézio tak postrzega swoją misję. W jego powieści nie ma jednak żadnej rozsądnej propozycji światopoglądowej. Daniel spaceruje po dzielnicach nędzy, opiewa wewnętrzną czystość Lili, czasem powie komuś zadufanemu w sobie coś do słuchu, ale na tym jego zaangażowanie się kończy. Mówi: „Chciałem złożyć skargę na policji, napisać artykuł do «La Jornady», ale się na to nie zdobyłem. Jestem cudzoziemcem”. Wydawać by się mogło, że podróż usprawiedliwia bierność, że stwierdzenie „Ja przejazdem” zrzuca z przyjezdnego brzemień odpowiedzialności. Możliwe, że Le Clézio chce w ten sposób wstrząsnąć sumieniem czytelnika Europejczyka. Pytanie tylko, czy Anglosasi nie mają racji mawiając „Charity begins at home”. Oczywiście w krajach Trzeciego Świata skala biedy jest niewyobrażalnie większa niż w Europie. Jeśli jednak uznamy, że nie musimy być prorokami we własnym kraju, a gdzie indziej nie możemy, bo nie jesteśmy u siebie, zabrnijemy, jak Daniel, w ślepią uliczkę.

Każdemu, kogo przerażają nędza, przemoc i wyzysk, pisarze tacy jak Le Clézio, apelujący do wrażliwości społecznej czytelnika, będą bliscy. Czarno-biała wizja świata i egzotyzacja biedy wydają się jednak efektywnym uproszczeniem. Podobnie uproszczona i – szczerze mówiąc – dość naiwna wydaje się też odmalowana przez autora wizja utopii. Narrator *Uranii* żyje się, gdy miejscowi określają mieszkańców Campos mianem hippisów. Rzecz w tym, że koncepcja, na której ta społeczność się opiera, przy całej swojej urodzie i szlachetności, nie odbiega zasadniczo od propozycji dzieci kwiatów: mamy tu więc powrót do natury, panseksualizm, wegetarianizm etc. Oczywiście można kontrargumentować, że piękno i poezja zbawiają wszystko, ale wartość estetyczno-literacka *Uranii* nie jest tak wielka, by mogła usprawiedliwić naiwność treści, w tym stwierdzenia, które ocierają się o truizm i banał („aby stać się człowiekiem, trzeba nauczyć się być małym”). Trudno zresztą oprzeć się wrażeniu, że Le Clézio nisko ceni inteligencję czytelnika: nie raz skwapliwie i bynajmniej nie z postmodernistyczną ironią wyjaśnia mu symbole i zwraca uwagę na dość oczywiste analogie. Wielu odbiorcom *Urania* zapewne się spodoba, nie tylko dlatego, że jej recepcja nie wymaga specjalnej erudycji czy wysiłku; uznają, że to „piękna książka” lub „mądra przypowieść o życiu”. Może

przyczyną mojej rezerwy jest, po prostu, różnica pokoleń: Le Clézio należy do generacji, której młodość przypadła na lata sześćdziesiąte. Nie dziwi więc u niego słabość do utopijnych miraży. Na krótko przed przeczytaniem *Uranii* obejrzałam francuski dokument o tak zwanych *soixante-huitards*, uczestnikach wydarzeń maja 1968, którzy opuścili Francję, by założyć w Indiach idealną społeczność. Wioska istnieje do dziś, dawni studenci buntownicy żyją w niej spokojnie i szczęśliwie, trochę jak w Campos. Różnica jest taka, że nie ma w niej ani jednego młodego człowieka. Młodzi zostali w Europie i tworzą cyniczne, stracone pokolenie, które wie, że utopie są piękne, ale nierealne, a intelektualiści zbyt często ulegają złudzeniom.

## TRZECI TOTALITARYZM

(Philippe Claudel, *Śledztwo*)

Rzadko zdarza się, by we Francji trzeba było przeproszać za mówienie o modzie. Stało się tak jednak w 2009 roku, gdy Didier Lombard, prezes France Télécom, koncernu, przemianowanego później na Orange i większościowego udziałowca Orange Polska, czyli dawnej Telekomunikacji Polskiej, przeprosił za użycie tego właśnie słowa w odniesieniu do fali samobójstw w kierowanej przez niego firmie. Mówił, że chce położyć kres „piekielnej spirali”, która pchnęła dwudziestu trzech pracowników telekomunikacyjnego giganta do odebrania sobie życia. Wysiłki Lombarda w tej dziedzinie okazały się jednak nieskuteczne. W sumie w latach 2008–2011 liczba samobójców wśród osób zatrudnionych w FT sięgnęła sześćdziesięciu. Ostatni z nich podpalił się na firmowym parkingu. Prezes stracił stanowisko, a wstrząsające wydarzenia stały się przyczynkiem do dyskusji o stresie w pracy, mobbingu, ergonomice, zarządzaniu zasobami ludzkimi i o tym, co wielkie korporacje robią z jednostką. W debatę tę znakomicie wpisuje się wydana we Francji w 2010 roku powieść Philippe’a Claudela *Śledztwo*.

Claudel, pisarz i wykładowca Uniwersytetu Lotaryńskiego, a także reżyser subtelnego, poruszającego filmu *Kocham cię od tak dawna*, próbuje w *Śledztwie* odpowiedzieć na nurtujące opinię publiczną pytanie: „Dlaczego w tak krótkim czasie, w jednym zakładzie pracy, w Korporacji, ludzie byli aż do tego stopnia zdesperowani, że woleli ze sobą skończyć, niż pójść do Psychologa, otworzyć się przed Lekarzem Medycyny Pracy, poprosić o rozmowę z Dyrektorem Działu Zasobów Ludzkich, zwierzyć się kolegom albo jednemu z członków rodziny, albo nawet zadzwonić do któregoś z licznych stowarzyszeń, które służą pomocą istotom cierpiącym!” Pytanie to wkłada Claudel w usta głównego bo-

hatera, Śledczego, którego zadaniem jest rozwikłanie tajemnicy samobójstw. Trudności, jakie napotyka on podczas tytułowej procedury, i rzeczywistość, w jakiej musi się zanurzyć, stanowią odpowiedź równie przekonującą, co rozwiązanie fabularne, na które zdecydował się pisarz, a którego nie zdradzę, choć jest genialne w swej symbolice.

Charakter świata przedstawionego w *Śledztwie* ujawnia się już na poziomie onomastyki, a właściwie jej braku. Bohater *Procesu* Kafki, do którego powieść Claudela bywa porównywana, miał przynajmniej imię i inicjał. Bohaterowie *Śledztwa* nie mają nawet tego: identyfikowani są w oparciu o swoje funkcje (Policjant, Dyrektor, Psycholog) lub cechy fizyczne (Olbrzymka). Ich „imiona” odróżnia od rzeczowników pospolitych to, że są pisane wielką literą. Podobnie ma się rzecz z nazwami miejsc: akcja rozgrywa się w Mieście zdominowanym przez Korporację. Jeszcze zanim Śledczemu, który z czasem zapomni nawet własnego nazwiska, uda się dostać na teren tej ostatniej, pozna on przedsmak tego, co go tam czeka. Od samego początku Claudel inteligentnie i konsekwentnie buduje obraz ponurego, nieprzyjaznego świata, w którym samotny, zagubiony i coraz bardziej bezradny człowiek miota się, nie mogąc liczyć na wsparcie, życzliwość czy chociażby uprzejmość innych. Rytm Miasta, agresywna obojętność jego „spokojnie wrogich” mieszkańców, wśród których Śledczy przeciska się przy akompaniamencie klaksonów i wrzasków, to zaledwie preludium do tego, co spotyka ludzi w Korporacji, a co dane jest czytelnikowi poznać na smutnym przykładzie protagonisty. Utrzymana w poetyce koszmaru sennego powieść staje się świadectwem czasów, w których „człowiek jest wielkością mało znaczącą, gatunkiem drugorzędym, predysponowanym do klęski”. To nie przypadek, że wszyscy pracownicy Korporacji reprezentują ten sam typ fizyczny, a spis osobowy firmy to kilkaset „białych kartek”. Pozbawieni nie tylko indywidualności, lecz także człowieczeństwa, odarci z godności i ubewłasnowolnieni ludzie traktują innych tak, jak sami są traktowani przez bezlitosny system.

Korporacja, która podporządkowuje sobie i tłamsi jednostki tak, że czują się nikim, to wielogłowe *monstrum horrendum*: jest wszędzie, „nigdy nie przestaje pracować”, a zakres jej działalności obejmuje dosłownie wszystko, od komunikacji i bankowości po chirurgię i kulturę.

Jej poszczególne odnogi są tak liczne i splecione, że nikt, nawet ci, którzy nią zarządzają, nie orientują się w szczegółach jej funkcjonowania. Dezorientację pogłębia jeszcze spiętrzenie formalności i instrukcji, bezsensownych i często sprzecznych ze sobą, skutecznie jednak upokarzających, ośmieszających i udęczających tych, którzy muszą się im podporządkować. Korporacja to biurokratyczne inferno, nielogiczne, niezrozumiałe i pełne pułapek; to koszmarny uniwersum, w którym każdy wykonuje polecenia, nie pytając o ich sens, bo odpowiada tylko za swój odcinek i jest kontrolowany przez kogoś, kto zawiaduje całością, przez „Szefa Szefa Szefów”. Tożsamość tej osoby, „ważniejszej niż Bóg”, jest zresztą wyjątkowo trudna do ustalenia. Choć u kresu swej „drogi przez mękę” Śledczy spotka kogoś, w kim, jak sądzi, rozpoznaje mitycznego Założyciela, ostatecznego potwierdzenia nie doczeka się nigdy. Zasłanianie się niewiedzą i umywanie rąk to zresztą kluczowa strategia zawiadowców piekielnego systemu, obojętnych, protekcyjnych i bezkarnych. Claudel, pisarz z ojczyzny wielkiej rewolucji francuskiej, zauważa, że widmowych winnych trudniej ukarać: „To już nie te czasy, kiedy wychodziło się na ulicę i ścinało lby królom. Od dawna już nie ma królów. Dzisiejsi monarchowie nie mają ani głowy, ani twarzy. To złożone finansowe mechanizmy, algorytmy, projekcje, spekulacje na temat zysków i strat, równania piątego stopnia”.

Diagnoza, którą stawia Claudel, wydaje się nie pozostawiać złudzeń: kapitalizm przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku to nowy totalitaryzm, wspierany przez technologię informacyjną i automatykę. Podobizny Założyciela, na które co krok natyka się Śledczy, przywodzą na myśl Orwellowskie wizerunki Wielkiego Brata. Wypowiedź domniemanego Założyciela w finale powieści ewidentnie nawiązuje do słynnych, przypisywanych Stalinowi słów o różnicy pomiędzy śmiercią jednostki a śmiercią milionów. Realia Miasta i Korporacji są realiami państwa policyjnego, w którym zastraszający są jednocześnie zastraszonymi. Funkcjonowanie Korporacji opiera się na ciągłej kontroli, terrorze i inwigilacji: wszyscy czują się szpiegowani i obserwowani, a podejrzliwość staje się postawą dominującą. Perfidii systemu dopełniają wyrabianie u zadreżanych ludzi poczucia winy i odpowiedzialności za doznawane udętki, ale także umiejętne stosowanie usypiającej czujności metody „kija i marchewki”.

Stworzona przez Claudela oniryczna wizja „parodii rzeczywistości” silnie oddziałuje na odbiorcę również za sprawą bogatego w metafory i porównania języka, którego obrazowość zdradza kinematograficzne afiliacje autora i jego potrzebę wywołania u czytelnika – niczym u widza – wizualizacji. Wszystko to zaprawione jest ironią i gorzkim humorem, które nie zmniejszają jednak siły humanistycznego przesłania. Gdy oderwiemy się na chwilę od samego tekstu i pomyślimy o realnym świecie, stwierdzimy, że absurd i surrealizm *Śledztwa* są tylko pozorne. Restrukturyzacja i ciągle przenoszenie pracowników Korporacji z miejsca na miejsce bez wyjaśnień przypominają, że listy pożegnalne samobójców z France Télécom zawierały skargi na tego typu praktyki. „Skala ocen Przeszkód w pracy” (1 – dwuminutowa przerwa na toaletę; 7 – śmierć) przestaje śmieszyć, gdy pomyślimy o kasjerkach z supermarketów zmuszanych do zakładania pampersów. Zepsuty automat z jedzeniem, którego naprawy nie można załatwić, bo jego twórca zdelokalizował produkcję, a siła robocza w Bangladeszu, choć tania, mówi tylko po bengalsku, przychodzi na myśl odzieżowe sieciówki, do których szwalni w tej części Azji dzieci przychodzą zamiast do szkoły. Słone rachunki, jakie wystawia Śledczemu Hotel za fatalnej jakości usługi i szkody z nich wynikające, każą myśleć o Ruchu Oburzonych, protestującym przeciwko kolosalnym subsydiom i premiom dla bankierów obwinianych o światowy kryzys. Widmo inwigilacji staje się całkiem realne w świecie, w którym koncerny medialne podsłuchują wszystkich, od zwykłych obywateli po członków rodziny królewskiej. Wszzechwładza Korporacji nie wydaje się być hiperbolą, skoro giganci farmaceutyczni mogą w prawdziwej rzeczywistości podsycać panikę wokół rzekomych epidemii i opłacać ekspertów rzekomo niezależnych organizacji międzynarodowych. Wynędzniali i głodni Przesiedleni o śniadej cerze, wypychani z Miasta, niepokojąco przypominają Romów, których w 2010 roku prezydent Sarkozy i jego minister przymusowo odesłali do Rumunii, zyskując w prasowych satyrach przydomek Gipsy Kings. Świat, który Śledczy postrzega jako „coraz bardziej bezsensowny”, a „w którym przyszło mu żyć”, to także nasz świat.

# PODRÓŻ DO WNEŹRZA ŹYCIA

(Don DeLillo, *Punkt omega*)

Gdy w 2010 roku powieść Michela Houellebecqa *Mapa i terytorium* została uhonorowana Prix Goncourt, jej autor, zapytany o to, jak postrzega sytuację współczesnego człowieka, w paru słowach nakreślił obraz, który nie napawa optymizmem: stres w pracy, samotność oraz zagrożenia w postaci terroryzmu, epidemii i katastrof ekologicznych. W *Punkcie omega* czołowego amerykańskiego prozaika Dona DeLillo bohaterowie prowadzą rozmowę, której ton współgra niejako z wypowiedzią Houellebecqa: „Proszę spojrzeć, co my teraz robimy. Wciąż wymyślamy ludowe podania o końcu świata. Epidemie chorób odzwierzęcych, zakaźne nowotwory. Co jeszcze?” Słowom i przemyśleniom bohaterów towarzyszy świadomość nieuchronności kresu, nie tylko na poziomie indywidualnej egzystencji, lecz być może także w skali makro. Omega to przecież ostatnia z liter greckiego alfabetu i zarazem określenie końcówki serii, po której nie ma już nic.

Powieść DeLillo to historia Jima, młodego reżysera próbującego zrealizować film dokumentalny o Richardzie Elsnerze. Ten ostatni, słynny uczony, pracował niegdyś jako ekspert dla Pentagonu, wspierając swym autorytetem intelektualnym operacje wojskowe w Iraku. W nadziei, że uda mu się namówić Elsnera na zwierzenia dotyczące jego roli w funkcjonowaniu maszyny wojennej, Jim decyduje się spędzić kilka dni w położonym na kalifornijskiej pustyni domu naukowca. Pobyt przedłuża się, praca nad filmowym projektem tkwi w martwym punkcie, a bohater dokumentu skłonny jest bardziej do filozoficznych refleksji niż do polityczno-historycznych rewelacji. Wkrótce do obu mężczyzn dołącza córka Elsnera, eteryczna i intrygująca niczym istota z innego świata. Zaczynają tworzyć, jak zauważa Jim, osobliwy trójkąt, któremu kres położy niespodziewane, tragiczne zdarzenie.

*Punkt omega* nie jest, jak mógłby sugerować poprzedni akapit, historią emocjonalnego *ménage à trois*, choć DeLillo w subtelny sposób przedstawia zapatrzonego w córkę ojca i zainteresowanego nią młodego człowieka. Opowieść nie ma również charakteru sensacyjnego, choć bieg wydarzeń staje się w pewnym momencie dramatyczny. Rozczarują się też ci, którzy spodziewają się, że autor, znany z podejmowania kwestii kluczowych dla amerykańskiej współczesności, dokona w *Punkcie omega* zasadniczego rozrachunku z polityką prowadzoną przez USA od początku dwudziestego pierwszego wieku. Powieść, wydana w Polsce w roku, w którym Amerykanie obchodzili dziesiątą rocznicę ataku na World Trade Center, właściwie nie odpowiada na pytania o sens i ocenę „wojny z terrorem”. Poproszony przez Jima o wyjaśnienie z pozycji *insidera* tego, co zdarzyło się w ciągu „ostatnich lat”, Elsner mówi o strategach, dla których rejon konfliktu to tylko „miejsce na mapie”, bo „wojna jest dla nich abstrakcją.” Mówi o kłamstwach preparowanych na użytek opinii publicznej, o słowach „jak slogany reklamowe”, które mają przekonać społeczeństwo, o werbalno-intelektualnym sztafażu wielkomocarstwowej polityki, który ludzie tacy jak on mają za zadanie tworzyć. Szybko jednak przechodzi od tych stwierdzeń do analogii pomiędzy wojną a japońskim haiku [*sic*], by w końcu wygłosić coś, co brzmi jak fragment przemówienia George’a W. Busha: „Teraz też chcę wojny. Mocarstwo musi podejmować działania. Zadano nam potężny cios. Musimy odzyskać władzę nad przyszłością. [...] Nie możemy pozwolić, żeby inni kształtowali nasz świat, nasze umysły. Mają przecież tylko stare, martwe, despotyczne tradycje. My tymczasem mamy żywą historię [...]”.

Historia to oczywiście nauka o dziejach, czyli w jakimś też sensie nauka o czasie. W *Punkcie omega* ten ostatni zdaje się szczególnie interesować DeLillo. Widoczne jest to już w samej strukturze powieści. Pierwsza i ostatnia część stanowią ramę, w którą wpisane są pozostałe rozdziały, zawierające trzon akcji utworu. W części pierwszej i ostatniej narratorem nie jest, jak w rdzeniu opowieści, Jim. Narracja ma tu charakter trzecioosobowy, a głównym bohaterem jest anonimowy mężczyzna, oglądający wideoinstalację w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Instalacja, skądinąd autentyczna praca Douglasa Gordona, nosi tytuł *24 Hour Psycho*. Gordon wykorzystał słynną *Psy-*

chozę Hitchcocka i zdecydował się wyświetlić ją na ekranie z wyciszonymi dialogami i w zwolnionym tempie, tak że projekcja filmu trwa całą dobę. Bezmiennemu mężczyźnie, oglądającemu instalację przez wiele dni z rzędu, kontakt z dziełem Gordona umożliwia zupełnie nowe doświadczenie czasu. Dla współczesnego człowieka, któremu szalone tempo życia nie zostawia już nawet chwili na to, by mógł się czymś naprawdę znudzić, oglądanie *ad infinitum* tego samego kadru to przede wszystkim test wytrzymałości i cierpliwości. To widzenie „po raz pierwszy”, ujawniające ignorowane dotąd szczegóły. To doświadczenie czasu rozłożonego na mikrosekundy, życie sprowadzone do cząstek elementarnych. To nieznośne napięcie percepcji, ale zarazem dotarcie do jej głębi i połączenie się w jedno z jej przedmiotem. W ciszy i powolności, zdaje się mówić DeLillo, dostrzega się więcej, dociera do wnętrza życia i świadomości.

Powieść DeLillo działa na czytelnika podobnie jak instalacja Gordona na widza. Tak jak sztuka konceptualna, w której zamysł góruje nad środkami ekspresji, proza amerykańskiego pisarza, pozornie prosta, lakoniczna i minimalistyczna, w rzeczywistości wymaga od odbiorcy ogromnego wysiłku. DeLillo nie zaleca się do niego, co odróżnia go od niektórych, skądinąd uznanych, współczesnych pisarzy, których wydawcy powinni na opaskach obejmujących książki umieszczać napis: „Kup mnie, mało wyrobiony czytelniku. Będę się do ciebie bezwstydnie wdzięczyc”. Stylistyka *Punktu omega*, oszczędna, pozbawiona ozdobników i „efektów specjalnych”, bezpretensjonalna i „nieprzeciągnięta”, wnosi nową jakość, pozwala dotknąć czegoś innego, nieznanego i nieuchwytnego.

Tytułowy „punkt omega” to termin zaczerpnięty od Pierre’a Teilharda de Chardin, twórcy kontrowersyjnej religijno-naukowej koncepcji ewolucjonizmu chrześcijańskiego. Ów punkt to cel, ku któremu zmierza wszechświat w ewolucji prowadzącej do powstawania coraz doskonalszych form cywilizacji. Powieściowy Elsner, który w młodości rozczytywał się w pracach francuskiego filozofa, nawiązuje w swych rozważaniach do teilhardyzmu. Mówi o tym, że wojny i postęp technologiczny nakręcają spiralę autodestrukcji, że „punkt omega” zbiegnie się z wyczerpaniem świadomości i powrotem do stadium nieorganicznej materii, z przejściem od myśli do bycia „polnymi kamieniami”. Ten

przełomowy moment będzie, według Elsnera, „paroksyzmem”, „subtelny przeistoczeniem umysłu i duszy” lub „jakąś materialną konwulsją”. Zakończenie powieści plasuje jednak te hermetyczne refleksje w zupełnie innej perspektywie. Gdy Elsnera dotknie osobista tragedia, jego intelektualne koncepcje okażą się jedynie „martwym echem” i zbiegną się w jednym, mikroskopijnym „punkcie omega” jednostkowego cierpienia. Pozostanie pojedynczy, złamany człowiek i towarzyszące mu poczucie straty, a w tle pustynia i cisza, Ameryka pustych przestrzeni, natura, która pomimo swego surowego piękna nie przynosi, jak u Emersona, ukojenia, lecz jest, jak pisze DeLillo, a przed nim wybitny amerykański naturalista Stephen Crane, obojętna. Kosmologiczne teorie Elsnera okazują się w ostatecznym rozrachunku równie nieistotne jak film Jima, który nigdy nie powstanie. Prawdziwa historia jest, jak przekonuje nas DeLillo, „nie w Iraku ani w Waszyngtonie”, lecz „tu”, a „punkt omega” jest „tu i teraz”.

# MYŚLAĆ, CIERPIĄC, PISZAĆ

(Jacques Burko, *Wątpewności*)

*Od setek tysięcy lat  
ludzie myślą  
od tysięcy lat  
piszą ponieważ myślą  
od setek lat  
piszą co myślą po francusku  
i na to nadchodzę ja  
naiwny myślący cierpiący  
co napiszę  
zapominając tych którzy wszystko napisali  
Wszystko?*

*W*taki oto prosty, skromny i bezpretensjonalny sposób wyraża swoje własne twórcze dylematy – będące zarazem uniwersalnymi dylematami od zawsze towarzyszącymi pisarzom – Jacques Burko, zmarły w 2008 roku poeta i tłumacz. Choć, jak sam sugeruje w zacytowanym powyżej wierszu „Powtórki”, należał do tych, którzy „piszą po francusku”, język Moliera nie był jego pierwszym językiem, tak jak francuskie imię Jacques nie było pierwszym, jakim się do niego zwracano. „Urodziłem się w dziewięćset trzydziestym trzecim”, wspomina Burko w innym, niemającym tytułu wierszu. Pomimo iż poeta nie podaje w utworze miejsca swojego urodzenia, słowa „jak mógłbym Trojo patrzeć na ciebie / nie widząc zgliszczy” w sposób nieunikniony kojarzą się z Warszawą, w której Jakub – jeszcze nie Jacques – Burko przyszedł na świat w rodzinie, jak sam to określił, „polskich Żydów”. Wojna wyгнаła Burków na wschód, aż do Kazachstanu. Tułaczka, która uratowała przyszłego twórcę i jego najbliższych przed piekłem Holocaustu, nie skończyła się jednak wraz z zakończeniem II wojny świa-

towej. Burkowie spędzili zaledwie trzy lata w powojennej Warszawie, z której znów zostali wygnani przez stalinizm i antysemickie nastroje. Ostatecznie domem Burko stał się Paryż. Wkrótce potem, we wczesnych latach pięćdziesiątych, zaczęły powstawać wiersze składające się na zbiór, który w polskim przekładzie ukazał się nakładem Wydawnictwa Literackiego.

Tom *Wątpewności* zawiera utwory pisane na przestrzeni przeszło półwiecza. Wyłania się z nich obraz wrażliwej i interesującej jednostki, na której losach w sposób dramatyczny zaważyły czasy, w jakich przyszło jej żyć. Lektura wierszy i materiałów biograficznych pozwala dostrzec dwoistość i rozdarcie, które nazaczyły Burko jako człowieka i poetę. Studia inżynierskie uczyniły z wszechstronnie utalentowanego młodzieńca wysokiej klasy specjalistę w dziedzinie niemającej nic wspólnego z jego prawdziwą, literacką pasją. Czas wolny od pracy zawodowej poświęcał Burko poezji – nie tylko własnej, lecz także innych autorów: tłumaczył na francuski Tuwima, Szymborską, Herberta, Achmatową. Popularyzował we Francji polską literaturę i kulturę, prowadził działalność edytorską, a także seminarium translatorskie na Sorbonie. W wierszach zawartych w *Wątpewnościach* na plan pierwszy wysuwa się jednak inne rozdzielenie – to wynikające z zawieszenia pomiędzy różnymi światami, językami, kulturami. Rozdzieleniu temu towarzyszy bolesna świadomość bycia wygnanym, bezpaństwowcem, jeśli nie w sensie prawnym, to na pewno emocjonalnym i egzystencjalnym. Poruszającym wyznaniem dwudziestowiecznego *déraciné* jest jeden z moich ulubionych wierszy tomu, „Place des Abbesses”. Poetycką scenerię stanowi tu tytułowy plac na Montmartrze, uważany za jeden z najbardziej zachwycających w Paryżu. Podmiot liryczny również przyznaje, że ma słabość do tego miejsca. Utwór nie jest jednak peanem na cześć pocztówkowej urody francuskiej stolicy, lecz przejmującym zapisem tego, co stanowi o tożsamości człowieka, a co odeszło w niebyt. „To nie tutaj”, wyznaje poeta, pokłócił się z przyjacielem z dzieciństwa „w języku / który już nie działa na place des Abbesses”, czy był świadkiem sprzeczki rodziców. Koda wiersza nie ma w sobie nic łzawego, i może to właśnie sprawia, że czytelnik jest porażony tym niesentymentalnym świadectwem wykorzenia:

Więc dla mnie place des Abbesses  
nie jest niczym jest pejzażem  
i jestem tu zagubiony tak jak wszędzie  
i zresztą, place des Abbesses,  
gwizdzą na to

Pamięć i przeszłość – w wymiarze historycznym i jednostkowym – to, obok miłości, samotności i śmierci, *leitmotivy* utworów zebranych w *Wątpewnościach*. Koszmar historii dwudziestego wieku, co do którego tak pomylił się Victor Hugo prorokując, że „będzie szczęśliwy” [Victor Hugo, *Nędznicy*, tłum. Krystyna Byczewska], przywołuje Burko w wierszu „Odpowiedź”. Pytanie służące tu za punkt wyjścia brzmi: „Kto więc jest Żydem”. Wariantów tytułowej odpowiedzi jest kilka, ale najgłębiej zapadają w pamięć dwa: „ten, który wie, którego dnia / skończy mu się paszport” i „ten, który się budzi / spocony / nagi pośród nagich / właśnie wszedł / do sali z prysznicami”. Patrząc wstecz poeta obok perspektywy dziejowej przyjmuje też inną, bardziej osobistą, zastanawiając się nad więzią łączącą żywych i zmarłych. Mówi o wpisanym w tę relację nieuchronnym poczuciu winy i obowiązku pamięci, ciągle niedopełnionym. W napisanej na rok przed własną śmiercią „Wierności” Burko przywołuje obraz grobu matki, wyrzucając sobie, że nieczęsto powtarza słowa wyryte na kamiennej płycie. „Nie myślę o tym zawsze / Kamień jest wierniejszy niż ja / Ja jestem żywy”, konkluduje. „Przodkowie mają mnie w nosie w swoich ciemnych wszechświatach / mszczę się amnezją”, stwierdza podmiot liryczny innego wiersza. W jeszcze innym utworze tytułowy „odpoczynek zmarłych” okazuje się nieustającą wojną, którą ci, którzy odeszli, toczą „przeciwko zapomnieniu” i „nowym miłościom”. Żyjący może ulżyć zmarłym w trudach tej walki tylko stając się jednym z nich, bo dopiero wtedy zaczną wraz z nimi dźwigać „ich brzemię”.

Choć w dorobku poety są utwory takie jak tchnący witalnością i mający w sobie odświeżającą lekkość „Wiosenny alarm”, który przywodzi na myśl niektóre wiersze Rimbauda, trudno przeoczyć powracający w zbiorze ze szczególną siłą motyw śmierci. Obcuując z twórczością Burko i mając w pamięci kontekst biograficzny, czytelnik zastanawia się, czy to świadomość uniknięcia zagłady, bycia ocalałym wpłynęła na tanatologiczny rys tej poezji, widoczny również w utworach pisanych

w młodości. Nieuchronność kresu przedstawia poeta w sposób pozbawiony patosu, bez dramatyzmu, czasami w tonie niemal żartobliwym: „Nie ma rymu do / umrę / który by był zadowalający / nie tyle że to mnie zadręcza / ale jednak”. Na refleksję egzystencjalną będącą osnową tytułowych „wątpewności” zbioru składają się oczywiście nie tylko rozważania na temat śmierci, lecz także życia, nawet jeśli to ostatnie „wali jak z bicia strzelił / do stacji umrzesz”. Wnioski płynące z tych poetyckich rozmyślań nad upływem czasu i sensem egzystencji, zdominowanej przez złudzenia i ograniczenia, bezradność i dezorientację, są często pesymistyczne. Świadomość skończoności istnienia pozwala uzmysłwić sobie jego cenność, ale nie wystarcza, by wyrugować jego pustkę, by zapobiec marnotrawieniu czasu, który przecieka przez palce. Wrażliwość spleciona z tragizmem życia nie pozwala w pełni się nim cieszyć.

Dodatkowym utrudnieniem jest poczucie odrębności w stosunku do innych ludzi, „fałszywych bliźnich”. W wielu wierszach wydane go w Polsce tomu *Burko* jawi się jako poeta lęków i udręk wpisanych w ludzki los, subtelny kronikarz samotności jednostki, której nie zniwelują nawet więzi emocjonalne z innymi ludźmi, melancholijny rejestrator nieuniknionego poczucia niespełnienia i bezsensu codziennych wysiłków, których jednak nie sposób nie podejmować:

*manekiny moi fałszywi bliźni  
w swym więzieniu z krzemionki  
w swojej na wspak kwarantannie  
intencji waszych przedziwnych*

*i ja ich manekin niejasny  
każdy widzi nikt nie patrzy  
z pięściami wciąż w gardzie  
przed sercem wielkanocnym jajkiem*

*kręćcie się wszystkie moje pomyłone  
rachunki kręćcie się pędźcie za uludą  
prześpijcie życie jak możecie długo  
każda minuta będzie policzona*

Poezja Burko, prosta, ale pozbawiona uproszczeń, pełna godności, choć nie pompatyczna, daleka od rozważania wydumanych problemów, niezwykle poruszająca w swym wydzźwięku, również na poziomie formalnym wolna jest od wszelkiego efekciarstwa i manieryczności. Pisane oszczędnym językiem, krótkie, zawierające minimalną liczbę znaków interpunkcyjnych wiersze uderzają powściągliwością przejmującego przekazu, gdzieniegdzie tylko inkrustowanego próbkami dyskretnej erudycji autora. Wbrew słynnemu stwierdzeniu Roberta Frosta, definiującemu poezję jako „to, co utracone w tłumaczeniu”, lektura *Wątpewności* jest satysfakcjonująca także wtedy, gdy wiersze czytają się w polskim przekładzie Tomasza Różyckiego, będącego również autorem posłowa zbioru. Niemniej dobrze się stało, że wydawca zdecydował się na dwujęzyczne wydanie, które czytelnikom władającym językiem francuskim umożliwi niezastąpiony – nawet w przypadku najlepszych przekładów – kontakt z oryginałem. Pozostaje tylko żałować, że w mikrobiogramie poety zamieszczonym na okładce Jakub Burko, który zmuszony był przecież przeżyć jedną zmianę imienia, został przemianowany na Jana. Mam jednak nadzieję, że za sprawą zbioru nie tylko imię i nazwisko w ich właściwym brzmieniu, lecz również – co najważniejsze – twórczość autora „Place des Abbesses” zostaną przybliżone polskiemu czytelnikowi i że będzie to, by zacytować słowa tłumacza, „aktem sprawiedliwości” wobec poety, któremu nie dane było przeżyć życia w kraju, w którym się urodził, i pisać w jego języku.

# NAGASAKI MOJA SAMOTNOŚĆ

(*Éric Faye, Nagasaki*)

*W* powszechnej świadomości nazwa Nagasaki jest nierozzerwalnie związana ze strasznym wydarzeniem, jakie miało miejsce w tym japońskim mieście 9 sierpnia 1945 roku. Owego dnia – trzy dni po Hiroshimie i sześć dni przed kapitulacją Japonii – lotnictwo amerykańskie zrzucało na Nagasaki bombę atomową, która zabiła dziesiątki tysięcy mieszkańców. Choć dokładna liczba ofiar do dziś nie została ustalona, nazwa miasta na zawsze wpisała się w to, co Jean-Marie Le Clézio określił – w odniesieniu do nazistowskich obozów koncentracyjnych – jako „geografię potworności” [Jean-Marie Le Clézio, *Powracający głód*, tłum. Hanna Igalson-Tygielska] dwudziestego wieku, i co jest znane każdemu wykształconemu człowiekowi. Mniej znany jest natomiast fakt, że w wieku siedemnastym Nagasaki stało się jedynym japońskim portem, który przyjmował zagraniczne statki. Do obu tych faktów historycznych nawiązuje w swej skądinąd bardzo współczesnej powieści zatytułowanej właśnie *Nagasaki* francuski pisarz i eseista Éric Faye. W świetle treści utworu tożsamość miasta jako „portu otwartego” wydaje się jednak bardziej istotna niż kwestia zagłady nuklearnej. Powieść Faye’a, uhonorowana w 2010 roku Nagrodą Akademii Francuskiej, to poruszająca historia o samotności, ale zarazem także o tym, co dzieje się, gdy w samotność współczesnego everymana wkracza obcy przybysz.

Wbrew temu, co mógłby sugerować toponomastyczny tytuł, bohaterem utworu nie jest miasto czy społeczność, lecz pojedynczy człowiek, pięćdziesięcioletni mieszkaniec przedmieść Nagasaki nazwiskiem Shimura. Ten doskonale zorganizowany meteorolog, irytujący i zabawny zarazem w swej pedanterii i metodyczności, mieszka sam. Po kilku nieudanych związkach nie próbuje już ułożyć sobie życia osobistego, nie szuka kontaktów towarzyskich, a w relacjach z sąsiadami

i kolegami z pracy zachowuje uprzejmy dystans. Paradoksalnie jednak to właśnie jego izolacjonizm stworzy podatny grunt dla zdarzeń, które wytrącają go z tak skrupulatnie wypracowanej równowagi. Racjonalny, mający wszystko pod kontrolą Shimura będzie bowiem musiał pewnego dnia zmierzyć się z narastającym w nim podejrzeniem, że nie jest – jak dotąd sądził – jedynym mieszkańcem własnego domu. Zdradzenie dalszego biegu wydarzeń ocierałoby się o to, co Anglosasi określają jako *spoiler*. Nie odbierając czytelnikowi przyjemności śledzenia toku akcji, czuję się w obowiązku zaznaczyć, że siła powieści Faye'a – inspirowanej zresztą autentyczną historią – nie opiera się na zaskoczeniu, suspense czy fantastyczno-metafizycznych rozwiązaniach. *Nagasaki* jest bowiem przede wszystkim subtelnie nakreślonym portretem człowieka początku dwudziestego pierwszego wieku i trapiącego go *mal du siècle*.

Jakby od niechcenia główny bohater – i zarazem narrator znacznej części powieści – wspomina o ciągle odkładanych spotkaniach z krewnymi, o nawiedzających go w snach „duchach” dawnych partnerek, o żonie, której nie ma. Z wdziękiem i poczuciem humoru, ciepło, ale bez roztkliwienia, Faye ukazuje swojego protagonistę, gdy ten zastawia pułapki mające na celu przyłapanie dzikiego lokatora lub wyznaje, że jego pokój gościnny nikogo nie gości. Shimura, pozornie człowiek bez właściwości, każe czytelnikowi zastanowić się nad problemami i zjawiskami, które dotyczą także jego samego: nad atomizacją życia społecznego, zanikiem więzi międzyludzkich, nad tym, że „JA izolują się”, „MY umiera”, a wszystko to „oznacza prawdopodobnie koniec człowieka”. W sterylnym otoczeniu, takim jak dom Shimury, który on sam porównuje w pewnym momencie do podzielonego na przegródki pudełka z jedzeniem na wynos, jednostka skazana jest na nieuniknioną konfrontację z pustką i jałowością współczesnego życia, którego średnia długość zwiększa się i w którym coraz doskonalsze wynalazki zdają się przynosić kolejne ułatwienia. Nic dziwnego, że Shimura, melancholijny, ale wolny od skłonności do uzalania się nad sobą, z ironią reaguje na medialne doniesienia o rosnącej liczbie stulatków i superno-woczesnych robotach mających ułatwić matuzalemom codzienną egzystencję. Nic dziwnego, że sceptycznie podchodzi do szukania „bratniej duszy” na Facebooku, choć zarazem nie odcina się całkowicie od korzystania z portalu społecznościowego. Ten ostatni najlepiej może

oddaje istotę świata, w którym samotność, izolacja i postęp technologiczny splatają się z potrzebą kontaktu, choćby tylko szczątkowego i niebezpośredniego, z drugim człowiekiem.

Znakomita, moim zdaniem, mikropowieść Faye'a utrzymana jest w oszczędnej, minimalistycznej stylistyce, w której trudno doszukać się elementów zbędnych, nieprzemyślanych czy przypadkowych. Po mistrzowsku balansując pomiędzy tym, co przejmujące, i tym, co zabawne lub absurdalne, francuski pisarz wplata w tkanę swojej prozy obserwacje składające się na obraz współczesności, przekonujący, lecz nienachalny, uderzająco trafny, ale pozbawiony dydaktyzmu. Pomimo japońskiej scenerii i delikatnie zarysowanych orientalnych akcentów, *Nagasaki* uderza uniwersalnością swej problematyki, przedstawionej równie dyskretnie, jak echa azjatyckiej przyrody, którą Faye ewokuje z wdziękiem godnym mistrzów haiku lub twórców starych japońskich drzeworytów. To wszystko sprawia, że czytelnik ma wrażenie obcowania z tekstem niebanalnym, konsekwentnie skonstruowanym, a także – pomimo ciężaru gatunkowego tematu – mającym w sobie pewną lekkość, jakiś ledwo uchwytny, eteryczny urok. Za jedyną, w mojej opinii, skazę powieści można uznać finalny akapit *Nagasaki*, który – szczególnie w zestawieniu z resztą utworu – wydaje się zaskakująco trywialny i słaby. Czytając go, odnosi się wrażenie, że autor próbuje pośpiesznie nakreślić genezę przedstawianych przez siebie zdarzeń i powiązać je *par force* z wydarzeniami historycznymi, ulegając przy tym częściej u francuskich intelektualistów obsesji na punkcie lewicy. To niezbyt fortunne zakończenie nie zmienia jednak faktu, że *Nagasaki* to po prostu kawałek dobrej, bezpretensjonalnej literatury, który szkoda byłoby przeoczyć.

## PO DRUGIEJ STRONIE RZEKI

(Edmund White, *Hotel de Dream*)

„Lubię cię, choć zazwyczaj nie przepadam za ludźmi z twojej strony rzeki”. Te słowa przytaczał ze śmiechem pewien polski aktor, który zdecydował się na *coming out*. Były one cytatem z wypowiedzi heteroseksualisty, z którym współpracował. Wydana w Polsce w roku 2012 powieść Edmunda White’a *Hotel de Dream* jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak na świat gejów patrzy ktoś, kogo własne preferencje seksualne plasują na bardziej zatłoczonym brzegu. Pytanie to White formułuje *explicite* w finale posłowania: „Jak heteroseksualista, który miał w sobie dużo ludzkiej empatii, serdeczność dla prostytutek, szczerą, pełną współczucia uwagę dla biednych, pogardzanych, śmiertelnie chorych – w jaki sposób taki człowiek zareagowałby, gdyby się z nim zetknął, na homoseksualizm? Co by o tym myślał w czasach, kiedy sami homoseksualiści szukali po omacku wyjaśnienia dla swoich inklinacji?” Ów heteroseksualista z powieści White’a jest postacią autentyczną: to Stephen Crane, pisarz, poeta, dziennikarz, jeden z klasyków dziewiętnastowiecznej literatury amerykańskiej.

Tytułowy *Hotel de Dream* to dom publiczny w Jacksonville na Florydzie, którego właścicielką była Cora Taylor, towarzyszka życia Crane’a. Osnuta wokół losów tej pary opowieść White’a koncentruje się na okresie poprzedzającym przedwczesną śmierć autora *Szalupy*. Borykając się z problemami finansowymi na europejskim wygnaniu wymuszonym przez złą reputację Cory, cierpiący na gruźlicę Crane i jego partnerka podejmują rozpaczliwe wysiłki zmierzające, w jej przypadku, do ocalenia życia ukochanego mężczyzny, a w jego – do napisania książki, którą już raz rozpoczął i zniszczył. *Chant du cygne* amerykańskiego pisarza nosi u White’a tytuł *Malowany chłopiec* i jest historią

Elliotta, nastolatka zarabiającego jako męska prostytutka na ulicach Nowego Jorku ostatniej dekady dziewiętnastego wieku.

W posłowniu White określa *Hotel de Dream* jako „fantazję na tematy wzięte z historii”. Zastrzega też, że zarówno samo spotkanie Crane’a z prostytutującym się chłopcem, jak i rozpoczęcie pracy nad zainspirowaną tym spotkaniem powieścią są podawane w wątpliwość przez literaturoznawców, tym bardziej że strzępy informacji na ten temat pochodzą ze źródeł mało wiarygodnych. Nie zmienia to jednak faktu, że niezwykle intrygujące wydają się spekulacje na temat książki, która – gdyby istniała – stanowiłaby homoseksualny *pendant* do *Maggie: A Girl of the Streets*, opublikowanej przez Crane’a historii młodej kobiety, którą nędza pchnęła najpierw do prostytucji, a potem do samobójstwa. Spekulacje te stają się dla White’a przyczynkiem do rozważań nie tylko nad homoseksualizmem, lecz także nad istotą kreacji literackiej.

White, pisarz i eseista, który w swej twórczości często porusza problematykę gejowską, w przejmujący, lecz nienachalny sposób ukazuje w *Hotelu de Dream* implikacje braku społecznej akceptacji, będącej udziałem mniejszości seksualnych. Pisze o konieczności ukrywania się, narażeniu na przemoc i szantaż, obawie przed tym, że ujawnienie prawdy doprowadzi do życiowego bankructwa. Powieść zawiera subtelne nawiązania do losu Oscara Wilde’a, ikonicznego homoseksualnego męczennika, lecz także uosobienia artystycznej niezależności i niszczyielskiej siły romantycznego uczucia. To ostatnie odgrywa zresztą istotną rolę w powieści White’a, która jest przecież nie tylko literackim odzwierciedleniem relacji Crane–Cora, lecz także gejowską *love story*, opowieścią o związku Elliotta ze starszym od niego, ustabilizowanym życiowo mężczyzną, który dla miłości gotów jest zaryzykować wszystko. White’owi udaje się uniknąć patosu nie tylko, gdy pisze o homoseksualizmie, lecz również wtedy, gdy przedstawia reakcje Crane’a na rozmaite aspekty gejowskiej subkultury *fin-de-siècle’owego* Nowego Jorku. U wrażliwego, ale jednak nieoswojonego z seksualną odmiennością mężczyzny zrozumienie miesza się ze zniecierpliwieniem: „Nieznacznie kiwnąłem głową, nie będąc pewnym, z czym się tak naprawdę zgadzam, ale za to całkowicie przekonany, że kapral musiał być desperacko napalony, jeśli uległ czarowi tego gruboudego zefira”.

*Hotel de Dream* porusza też wspomnianą już kwestię artystycznego nonkonformizmu. Crane, syn pastora eksplorujący środowiska marginesu społecznego, podejmujący w swoich tekstach – zarówno beletrystycznych, jak i dziennikarskich – tematy trudne, stabuizowane, nieakceptowalne społecznie, ma świadomość ceny literackiej i obyczajowej transgresji. Od chwili, gdy wnosząc omdlałego z wycieńczenia chłopca do eleganckiej restauracji, przenosi go jednocześnie „przez ocean niechęci”, Crane wie, że „prawda o małym Elliocie” jest prawdą „zbyt trudną do przyjęcia” dla purytańskiej Ameryki, a więc także i dla czytelników, również tych po drugiej stronie Atlantyku, w wiktoriańskiej Anglii. Pomimo to kontynuuje szaleńczy wyścig z czasem i próbuje ukończyć *Malowanego chłopca*, kosztem innego, bardziej „chodliwego” projektu literackiego, który po jego śmierci mógłby zapewnić Corze dochód z praw autorskich. Ta dramatyczna walka o utwór, który nie ma szans ukazać się drukiem, wpisana jest w niuanse relacji Crane–Cora, a także w szerszy kontekst choroby, zniszczenia ciała i śmierci, który znajduje odbicie w tym, co spotyka pięknego Elliotta i jego kochanka. White, żyjący od ponad trzydziestu lat z wirusem HIV i piszący w swych esejach o tym, czym dla środowisk homoseksualnych było pojawienie się AIDS, pokazuje, że cierpienie jest tak samo uniwersalne, jak miłość, piękno i sztuka.

Przyznaję, że nie jestem fanką fabularyzowanych biografii, ani tym bardziej fantazji biograficznych z kategorii „wymagowany epizod z życia wielkiego twórcy”. Pomimo to uważam *Hotel de Dream* za propozycję interesującą, choć niekoniecznie zasługującą na miano wybitnej. Utwór White’a jest ciekawy nie tylko na poziomie treści, lecz również kompozycji. Ta ostatnia ma charakter ramowy, a różnica między ramą kompozycyjną, czyli historią Crane’a i Cory, a *Malowanym chłopcem*, powieścią ukrytą w powieści, jest wyraźnie odczuwalna, co w moim pojęciu stanowi sukces autora. W tym kontekście decyzja o współtłumaczeniu *Hotelu* przez Jacka Dehnela i Piotra Tarczyńskiego, którzy „podzielili się” dwiema warstwami tekstu, wydaje się jak najbardziej uzasadniona. Dodatkowe urozmaicenie stanowi fakt, iż w warstwie „ramowej” White przerzuca się od narracji trzecio- do pierwszoosobowej, w tym drugim wypadku czyniąc narratorem samego Crane’a. Choć sposób, w jaki amerykański pisarz przedstawia „tematy wzięte

z historii”, trąci miejscami szkolną czytanką („Wszyscy byli oświeceni nowym, stużarówkowym żyrandolem pana Edisona”), a nakreślone przez niego portrety wielkich epoki, Henry’ego Jamesa i Josepha Conrada, przypominają nieco scenariusze „literackich” akademii z mojego liceum, nie ma wątpliwości, że autor *Hotelu* wykonał *research* na temat zarówno Crane’a, jak i realiów historycznych. Udało mu się stworzyć powieść gejowską, w którą wpisane są nie tylko wołanie o tolerancję, zrozumienie i empatię, lecz również refleksja nad rolą literatury i ukłon pod adresem wybitnego poprzednika.

## OPOWIEŚCI (NIE) Z TEGO KRAJU

(Laurie Anderson, *Język przyszłości*)

„*P*roblem z tą historią był taki, że opowiadałam tylko swoją część. Resztę zapomniałam”, zwierza się Laurie Anderson w jednym z utworów składających się na zbiór opowieści, piosenek i tekstów poetyckich zatytułowany *Język przyszłości*. Wyjaśnia przy tym, że „w opowiadaniu historii chyba właśnie to jest najstraszniejsze. Człowiek ma coś do powiedzenia, zwykle o sobie. Człowiek ma swoją historię i trzyma się jej. Ale za każdym razem, kiedy ją opowiada, trochę zapomina”. Czytając *Język* odnosi się jednak wrażenie, że autorce udało się uniknąć solipsyzmu, który – choć nieunikniony w literaturze i sztuce – w wydaniu niektórych przynajmniej twórców bywa nieznośny. W swych tekstach Anderson, artystka wszechstronna i interdyscyplinarna, działająca na pograniczu muzyki, sztuk wizualnych, literatury, reżyserii i *performance'u*, często mówi w pierwszej osobie, ale nie przegląda się w swoich słowach jak w narcystycznym lustrze. Przygląda się natomiast światu, nadając najbardziej nawet osobistym przeżyciom wymiar uniwersalny.

Z mikrohistorii opowiadanych przez Anderson prostym, niemal potocznym językiem, wylania się postać współczesnej *disease*, która swymi przemyśleniami próbuje ogarnąć nie tylko krajobraz ostatnich dekad dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku, lecz także zjawiska takie jak czas, język, relacje międzyludzkie czy dylematy egzystencjalne. Refleksje te splatają się z artystycznymi i intelektualnymi zainteresowaniami amerykańskiej autorki, nawiązującej w swych tekstach do lektur, filmów, nietypowych podróży i spotkań, czyli do sumy doświadczeń, które naznaczyły jej drogę życiową i poszukiwania twórcze. Nie zawsze udaje jej się pozostać oryginalną, na przykład, gdy pisze „Nie Kocham już twoich oczu. / Nie Kocham już barwy twoich swetrów” w tekście piosenki niebezpiecznie przypominającym to, co

*ad nauseam* serwuje się nam na przeróżnych „współczesnych” wieczorach poetyckich. Tu i ówdzie zdarza się też Anderson ocierać o pompatyczność lub pretensjonalność. Sporadyczne mankamenty nie przesłaniają jednak licznych interesujących aspektów *Języka przyszłości*, przetłumaczonego przez Julię Fiedorczuk, która jest również autorką posłowania i noty biograficznej włączonych do polskiego wydania.

Wbrew temu, co w najbardziej literalnej interpretacji mogłyby sugerować pochodzące z piosenki *Langue d'amour* słowa „Nie taką opowieść słyszy się w moim kraju”, opowieści Anderson są przesiąknięte Ameryką, jej historią, krajobrazami, mitami. W tekście *Praca w McDonald's* artystka tłumaczy, dlaczego w najsłynniejszym fast foodzie świata „wszystkiego musi być za dużo”. „Wiecie, o co chodzi: obfitość – obfitość”, mówi Anderson, odwołując się tym samym do *psychology of abundance*, jednego z centralnych mitów krainy, która zachwycała pierwszych osadników nieprzebrany bogactwem ziemi i zasobów. Obietnicom wpisanym w jedyny w swoim rodzaju eksperyment o nazwie USA wtórują w twórczości Anderson amerykańskie rozczarowania: „Tak, to będzie Ameryka. Całkiem nowe miejsce, które czeka, żeby się wydarzyć. Rozwalone parkingi, gnijące wysypiska, speedball, niepewność i pomyłki, porzucony dobytek, styropian, chipy komputerowe”. Ameryka to kraj, w którym czas, jedna z kluczowych obsesji artystki, odmierzany jest dolarami. To także mocarstwo, które nie wydaje się już niezniszczalne: „Niektórzy twierdzą, że nasze imperium przemija. Wszystkie przemijają”. Ameryka, którą „zdobyliśmy i sprzedaliśmy”, to też umiłowanie natury i wolności: „I, ach, majestat drzew. Pociąg, którego nie da się zatrzymać. Różnokolorowe raje. Wolność mowy, wolność seksu z nieznanymi”. Ameryka w ujęciu Anderson to również amerykańskie dziwactwa, narodowe mity i ideały doprowadzone do absurdu. Przykładem może być *Green River*, opis spływu kajakowego z udziałem pewnej grupy wsparcia, której zwyczajnie stają się mimowolną parodią indiańsko-ekologicznych rytuałów i amerykańskiej tradycji *self-help*.

W *Green River* Anderson przyznaje, że zabrakło jej współczucia dla traumatycznych przeżyć członków grupy. Przyznaje też jednak, jaki był powód braku empatii: „Byli tym, czego najbardziej nienawidziłam w samej sobie”. Ta psychologiczna prawda wpisuje się w całą serię trafnych, błyskotliwych spostrzeżeń świadczących o wrażliwości i przenikliwości

autorki. Przy całej amerykańskości *Języka*, czytelnik nie musi być rodakiem Anderson, by lektura jej utworów poruszyła w nim jakąś czułą strunę. Niezależnie od tego, czy poetyka zbioru odpowiada nam mniej czy bardziej, trudno odciąć się od tego, o czym pisze amerykańska artystka. Trudno minimalnie choćby nie identyfikować się z narratorką jej tekstów: współczesną jak my; jak my ogłupianą przez media i polityków; jak my uwikłaną w czas i w język; jak my żyjącą w wielkim mieście, tęskniącą za naturą przy jednoczesnej świadomości, że spełnienie tych tęsknot jest nierealne; jak my spragnioną bliskości, lecz jednocześnie odgradzającą się od przypadkowo spotkanych ludzi i karcącą się za to; jak my rzucającą się w miłość ze świadomością, że to prawdopodobnie przegrana sprawa. Wszystko to wpisane jest w ramy nowoczesnej technologii, która „obsługuje” wszystko: media, politykę, czas, język i miłość.

Anderson raz po raz zadaje w swych tekstach pytanie zasadnicze, takie, które T.S. Eliot nazwał kiedyś „przytłaczającym” [T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, tłum. Adam Pomorski]. Pyta o sens egzystencji, granice wiedzy, *raison d'être* religii w nowoczesnym świecie, o rzeczywisty wymiar postępu, wreszcie o przyszłość. Zdaje sobie sprawę ze wzniosłości i śmieszności tych pytań, z ich zasadności i bezcelowości. Nie próbuje udzielać na nie odpowiedzi, oddaje natomiast niepokój, który im towarzyszy, a który jest udziałem większości z nas. Niepokój ten jest jednak dozwolony umiejętnie, miejscami niemal niewyczuwalny. Gdy Anderson pisze o rodzimej sekcie, z której obliczeń wynika, że Noe uciekając przed potopem wyruszył z okolic Nowego Jorku, i o tym, że mieszkańcy miasta nie mogą sobie przypomnieć „masowej przeprowadzki”, konkluzja może być tylko jedna: „arka jeszcze nie odpłynęła”. W podobnym tonie wypowiada się o absurdach, którymi, jak twierdzi, faszzerowała słuchaczy prowadzonych przez siebie kursów historii sztuki z braku naukowych „wyjaśnień dla rozmaitych niewytłumaczalnych kwestii”; o rockmanie, który jej wyboczy „głos ma jak w banku”, bo przekonał ją hasłem „Trudny człowiek na trudne czasy”; wreszcie o pracy w McDonalddie, gdzie w postaci coli i cheeseburgerów nareszcie była w stanie zaoferować bliźnim „dokładnie to, o co mnie prosili”. Niepokój – egzystencjalny, epistemologiczny, metafizyczny – przyprawiony jest u Anderson mieszaniną humoru i ironii, jedyną być może rzeczą, która w obliczu pytań ostatecznych zbawia nas i ratuje przed śmiesznością.

# WŚCIEKŁOŚĆ NIEBA

(Laurent Gaudé, *Huragan*)

„Zostawili nas na pewną śmierć”. Te słowa jednego z nowoorleańskich więźniów zacytowano w raporcie Human Rights Watch. Gdy w sierpniu 2005 roku Luizjanę nawiedził huragan Katrina, sześciuset osadzonych pozostawiono samym sobie – w zamknięciu, ciemności, bez jedzenia i picia, tonących we własnych odchodach i w wodzie, której poziom systematycznie się podnosił. Ratunek przyszedł po czterech dniach, ale los ponad stu więźniów pozostał nieznanym. Ten wstrząsający epizod stał się kanwą jednego z wątków *Huraganu*, świetnej powieści francuskiego pisarza i dramaturga Laurenta Gaudégo.

Nazwa „Katrina” nie pada w powieści ani razu. Jedną z bohaterek, Josephine Lincoln Steelson, która sama siebie określa jako „czarnuchę od prawie stu lat”, mówi jedynie o „wrednej suce”, następczyni innych, które widziała w swoim długim życiu i które niezmiennie „miały imiona dziewcząt, imiona dziwek”. Na oczach tej wspaniałej, niezłomnej kobiety rozgrywa się straszny spektakl „nie na miarę człowieka”. Na ludzi, którzy „są niczym, ale zapomnieli o tym już tak dawno, że każde trzęsienie ziemi wydaje im się kataklizmem”, spada „wściekłość nieba”, gniew natury, który w zderzeniu z pozornymi możliwościami współczesnego człowieka ujawnia jego bezsilność. Ci, którzy mogą, ewakuują się przy akompaniamencie mediów elektronicznych, w których „tę samą wiadomość powtarzają głosy dziennikarzy, różnych ekspertów, polityków, służb porządkowych”, w których „jakiś meteorolog, jakiś polityk, specjalista od obronności, gubernator, historyczka, służby ratunkowe, wszyscy mówią o zagrożeniu, jedni uspokajają, inni alarmują”.

Gaudé koncentruje się jednak na tych, którzy nie przyłączyli się do exodusu, którzy wychodzą naprzeciw żywiołowi – bo nie mają wystar-

czających środków, bo są zmęczeni, bo chcą być z tymi, których kochają, bo nie mają nic do stracenia, bo oszaleli. Wśród osób, które nie opuściły Nowego Orleanu, są – oprócz Josephine – młoda samotna matka Rose, jej syn oraz dawny ukochany, który specjalnie dla niej wrócił – wbrew zdrowemu rozsądkowi – do Luizjany, wiedząc o nadciągającej katastrofie. Są też postaci przerażające, jak grupa przestępców, którzy cudem wydostali się z porzuconego przez służby więzienne zakładu karnego, lub opętany ksiądz, którego szaleństwo będzie miało tragiczne konsekwencje.

Pozostanie w smaganym przez nawałnicę, a potem zalanym wodą mieście nie jest jedynym wspólnym mianownikiem łączącym bohaterów Gaudégo. Z wyjątkiem obłąkanego duchownego, wszyscy – nie tylko postaci pierwszoplanowe, lecz również wielotysięczny anonimowy tłum spędzony na stadion, a później, już po przejściu huraganu, wywieziony do sąsiedniego Teksasu – mają ten sam kolor skóry. „Wszyscy są czarni”, stwierdza Josephine, „tłum, który się nie liczy, bo z nami nigdy nikt się nie liczył”. Powieść Gaudégo jest także – a może przede wszystkim – skargą na los Afroamerykanów, wpisaną w szerszy kontekst hańby niewolnictwa oraz późniejszych zbrodni na tle rasowym, i oskarżeniem skierowanym pod adresem kraju pragnącego uchodzić za wzór demokracji. Owinięta w znalezionej na stadionie narodową flagę Josephine, która na drugie imię sama wybrała sobie nazwisko prezydenta słynnego z tego, że zniósł niewolnictwo i zapłacił za to życiem, deklaruje „Ameryka to ja”. Dodaje też: „Hańba krajowi, który niosę na ramionach, a który o nas zapomniał. Hańba krajowi w strzępach, który pluje na swoich czarnuchów”. *Huragan*, powieść inspirowana kataklizmem, jaki dotknął USA cztery lata po ataku na World Trade Center i trzy lata przed początkiem kryzysu gospodarczego, to także krytyka chwiejącego się mocarstwa.

Obiektem formułowanych przez francuskiego pisarza oskarżeń staje się jednak nie tylko Ameryka, lecz również cały kapitalistyczny Zachód z jego bezwzględną zachłannością. Biblijna plaga, która spadła na Luizjanę, ma swój wymiar moralny. To nie przypadek, że platforma wiertnicza, miejsce pracy jednego z bohaterów przed nadejściem huraganu, przedstawiona jest jako współczesne inferno. Humanistyczna wrażliwość autora, jego wyczulenie na nędzę, nierówności społeczne

i wykluczenie, okazuje się wrażliwością lewicową o zabarwieniu ekologicznym. W interpretacji Gaudégo „natura czuje egoizm człowieka i się denerwuje”. Apokalipsa musiała nastąpić, bo „ludzie wciąż tylko brali i brali, ziemia zaś z każdym dniem robiła się coraz słabsza”. Prawdy te pisarz podaje jednak w sposób nienatrętny, daleki od topornego ideologizowania. Podobnie ma się rzecz ze sposobem, w jaki ukazuje huragan, swoistą próbkę końca świata. Malując krajobraz po kataklizmie, Gaudé przedstawia zniszczenie, pustkę, ciszę, grabież, przemoc i szaleństwo, ale żadnym z tych zjawisk nie epatuje.

*Huragan* jest powieścią przejmującą nie tylko ze względu na swą tematykę, ale w dużym stopniu również dlatego, że jej autor z uwagą przygląda się otaczającemu go światu, subtelnie zagląda w ludzkie dusze i umiejętnie buduje atmosferę. Ubiera swoją opowieść w język poetycki, absorbujący, miejscami niemal hipnotyzujący, a zarazem mocno zakorzeniony w bolesnej rzeczywistości. Siłę, z jaką *Huragan* oddziałuje na czytelnika, potęguje też wybrany przez pisarza rodzaj narracji. Na przemian wkłada on nowoorleańską przypowieść o ludzkości pogrążonej w chaosie w usta narratora trzecio- lub pierwszoosobowego, oddając – w tym drugim przypadku – głos kilku swoim bohaterom. Tak powstaje wielowymiarowa, polifoniczna pochwała wartości takich jak godność, siła, wolność i wierność oraz walki, bez której tych wartości nie sposób ocalić. Gaudé tworzy pełnokrwiste, przekonujące postaci, z których sama tylko Josephine zasługuje na odrębną nagrodę literacką, a także nadaje niemal mityczny wymiar cierpieniom i walce Afroamerykanów. Gdy Josephine jedzie „autobusem białych ludzi, którzy się gapią” ze swej biednej murzyńskiej dzielnicy, jednej z tych, które w języku francuskim określa się jako „zapomniane”, do centrum, ma poczucie triumfu i minimalnej choćby dziejowej sprawiedliwości. Staje się tym samym dwudziestopiętnastowieczną reinkarnacją Rosy Parks, której nikt już nie spędzi z miejsca.

## CO MINUTĘ RODZI SIĘ CZYTELNIK

(Grégoire Delacourt, *Lista moich zachcianek*)

Wiele osób zastanawia się zapewne, na co przeznaczłyby wielką wygraną w lotto. Niektórzy dochodzą przy tym do wniosku, że duże pieniądze nie są im tak naprawdę potrzebne. W podobnej sytuacji jest główna bohaterka *Listy moich zachcianek* Grégoire'a Delacourta, powieści, która nad Sekwaną stała się bestsellerem. Dobiegająca pięćdziesiątki Jocelyne, która w Arras, mieście gobelinów, prowadzi – jakżeby inaczej – pasmanterię, pewnego dnia, dzięki kupionemu za namową przyjaciółek losowi, staje się multimilionerką. Wygrana nie tylko nie jest jej potrzebna do szczęścia: jest dopustem bożym i burzy jej dotychczasowe, w miarę uporządkowane życie.

Powieściowa Jocelyne to postać skonstruowana tak, by wzbudzać sympatię, a nawet współczucie czytelnika, umożliwiać mu identyfikację z bohaterką, a jednocześnie nie wpędzać go w kompleksy. Jest jeszcze stosunkowo młoda – szczególnie według standardów obowiązujących we Francji, w której szczęśliwie odróżnia się kobietę od jogurtu i nie przykleja jej metki z terminem przydatności do spożycia – ale już zbliża się do smugi cienia. Jak sama przyznaje, „nie ma figury modelki”, ani imponującej garderoby. Prowadzi „życie, w którym nic się nie wydarza” w „mieście bez lotniska”. Będąc w nieplanowanej ciąży, wzięła ślub ze swoim pierwszym mężczyzną, pracownikiem fabryki lodów, którego usiłuje postrześć jako „pocziwego”, choć jest po prostu prymitywny. Ma dwoje dorosłych już dzieci, syna, który wdał się w ojca, i subtelną, obiecującą córkę. Pomimo upływu lat nadal przeżywa śmierć uwielbianej matki, która odeszła nagle, gdy Jocelyne była nastolatką, oraz swojej młodszej córeczki, która urodziła się martwa. Ubolewa też nad utratą pełnego kontaktu z kochanym ojcem, który wskutek udaru żyje we własnym świecie. Jocelyne ma natomiast przyjaciółki, nieskomplikowane,

ale życzliwe, do których wkrótce dołączają inne kobiety, przyciągnięte ciepłem i serdecznością właścicielki pasmanterii. Ma też aspiracje, do których porzucenia zmusiły ją okoliczności. Jocelyne, wielbicielka marlarstwa i literatury, chciała być projektantką mody, ale ostatecznie musiała zadowolić się robótkami ręcznymi i poświęconym tymże blogiem.

Sytuacja głównej bohaterki, zarysowana powyżej, mogłaby może stać się punktem wyjścia niezłej powieści obyczajowej. Tak się jednak nie dzieje, ponieważ to, co oferuje nam Delacourt, to nie tyle powieść, co produkt, zaprojektowany z myślą o potrzebach rynku, ocenionych, jak widać po sukcesie komercyjnym *Listy*, trafnie. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że autor, który karierę pisarską rozpoczął dość późno, jest właścicielem agencji reklamowej. Lata spędzone na, kolokwialnie rzecz ujmując, spuszczeniu towaru zrobiły swoje i pomogły w stworzeniu książki, która bezbłędnie trafia w gust przeciętnego odbiorcy słowa drukowanego. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Delacourt skonstruował *Listę* w myśl zasady „dla każdego coś (nie)miłego”. Mamy tu więc kobietę w średnim wieku, której oczekiwań życie nie spełniło, ale która mimo to nie poddaje się i którą jeszcze – jak wskazuje fabuła książki – wiele może spotkać, dobrego i złego. Mamy bohaterkę przeciętną, ale niepozobawioną pewnych ambicji, których realizacja nie idzie jednak na tyle dobrze, by można jej było zazdrościć. Mamy swojski obraz życia niższej klasy średniej z prowincji, ale zarazem – dzięki wygranej na loterii – także posmak luksusu i egzystencji bardziej „światowej”. Ta ostatnia przedstawiona jest jednak z pewnymi zastrzeżeniami i nieufnością, żeby czytelnikowi nie było żal, że to nie on wygrał. Mamy problemy rodzinno-zdrowotno-erotyczne, które, jak zapewne wyobraża sobie autor, dotyczą większości pań „w pewnym wieku”. Mamy, jak na pasjonującą lekturę przystało, dramat, ale zakończony (względny) happy endem. Mamy nieśmiałe próby przemycenia czegoś zabawnego, niezbyt udane jak na pisarza z kraju, którego mieszkańcy są mistrzami świata w lekkim, wdzięcznym dowcipie. Mamy wreszcie – i to w tej ciężkostrawnej lekturze jest najbardziej nieznośne – morały za pięć groszy, które mają za zadanie wpłynąć budująco na czytelnika, bo przecież z każdej lektury, nawet rozrywkowej, można – i należy – wyciągnąć naukę. W rezultacie otrzymujemy coś „do śmiechu no i do łez”, by zacytować popularną piosenkę. Ja osobiście składam się bardziej ku łzom, ale nie są to łzy wzruszenia.

Kiedy autorka bestsellerowych romansidel z filmu Pedra Almodóvara *Kwiat mego sekretu* postanowiła dla odmiany napisać książkę o zwykłych problemach zwykłych ludzi, wydawca zaczął się domagać powrotu do blichtru, który dotychczas gwarantował jej sukces. Delacourt poszedł o krok dalej: postanowił połączyć jedno z drugim, a ściślej rzecz biorąc, wszystko ze wszystkim. Jego powieść czyta się jak magazyn kobiecy, i to nie ten z najwyższej półki. W kolejnych rozdziałach natrafia się na zbeletryzowane formy różnych „życiowych” artykułów: a to jak pokochać swoje krągłości; a to jak powiedzieć mężowi, że nie lubi się w łóżku tego, co on; a to co zrobić, kiedy nie akceptuje się narzeczonej syna; a to czy wakacyjny skok w bok – lub jego próba – to zawsze coś złego. Wydaje mi się zresztą, że *target reader* Delacourta to właśnie kobieta, co też jest słuszne z marketingowego punktu widzenia, bo, jeśli wierzyć statystykom, kobiety czytają więcej. Jeden z cytowanych w okładkowej notce francuskich recenzentów twierdzi, że *Lista* to książka „na czasie”. Istotnie, również pod tym względem Delacourt spisał się na medal. W niezbyt obszernej powieści znalazło się miejsce dla zjawisk tak różnych i paląco aktualnych zarazem jak blogosfera (i w ogóle internet z całym dobrodziejstwem inwentarza) i depilacja brazylijska, o której zasadności i implikacjach dyskutowano skądinąd na łamach francuskiego „Elle”. Książka Delacourta ma w sobie coś z „list zachcianek” sporządzanych przez bohaterkę z myślą o ewentualnym wykorzystaniu pieniędzy z wygranej, stanowi bowiem swoisty mizmasz konwencji i popularnych gatunków literackich. Ta powieściowa hybryda wydaje się jednak dowodem nie tyle wirtuozerii autora, co jego chęci utrafienia w jak największe spektrum gustów i potrzeb. *Lista* ma w sobie coś z tak zwanej *chick lit* (patrz opis babskiego wieczoru z głupawymi pogaduszkami o facetach), z harlekina (bo jest piękny nieznamy z Lazurowym Wybrzeżem w pakiecie), z melodramatu (bo są zgony i choroby przedstawione w sposób, który ma być przejmujący), z kryminału (bo gdzie są wielkie pieniądze, musi być i występki) i z komedii (patrz bliźniaczki fryzjerki, które biorą na siebie rys humorystyczny powieści). Autor ma nawet – o zgrozo – ambicje intertekstualne: w *Liście* co rusz pojawiają się aluzje do *Oblubienicy Pana*, autentycznego literackiego arcydzieła Alberta Cohena, którego treści Delacourt najwyraźniej nie pamięta dokładnie, co słusznie wypomina

w jednym z przypisów tłumacz. Efektem tej wybuchowej mieszanki jest zakwalifikowanie się do kategorii, która nie figuruje w żadnym słowniku terminów literackich, a na imię jej czytało.

Z notki wydawniczej dowiadujemy się także, że dano nam do ręki „piękną historię”. Choć wszystkim, którzy zajmują się zawodowo literaturą, należałoby zalecać unikanie tego określenia, trzeba przyznać, że na swój sposób jest ono dość trafne. Jest tak dlatego, że powieść Delacourta jest powierzchowna i banalna. Takie też są mądrości, którymi karmi czytelnika francuski pisarz. Dzięki *Liście* możemy na przykład przypomnieć sobie, że zdrowie jest ważniejsze od pieniędzy; że za pieniądze można kupić seks, ale na pewno nie miłość; że nawet największe bogactwo jest nędzą, jeśli nie ma go z kim dzielić etc. To wszystko oczywiście prawda, problem w tym, że podana w trywialnej, naiwnej i kiczowatej formie. Słynne stwierdzenie André Gide’a „Z dobrych uczuć powstaje kiepska literatura” [André Gide, *Dziennik*, tłum. Joanna Guze], choć oczywiście dyskusyjne, sprawdza się w przypadku Delacourta. Obserwując w butiku Chanel znaną aktorkę dźwigającą naręczą toreb z zakupami, bohaterka narratorka spieszy poinformować czytelnika, że na twarzy gwiazdy wypisana była samotność. Bestsellery pisarz nie poprzestaje zresztą na populistycznych refleksjach na temat tego, co szczęścia nie daje. Porywa się na szerzej zakrojone diagnozy społeczne: wspomina o samobójstwach anonowanych w sieci, o żenujących zdjęciach zamieszczanych na portalach społecznościowych, a nawet o tym, że komórki są atrybutem samotności, co skądinąd wydaje się stać w sprzeczności z ich, było nie było, komunikacyjną funkcją. Wszystko to robi jednak krótko, zwięźle i po łebku, żeby czytający miał poczucie, że obcuje z czymś doniosłym, a jednocześnie nie zmęczzył się i nie zasmucił za bardzo. Przed zbytnim napięciem uwagi chroni też długość rozdziałów, z których prawie żaden nie przekracza dwóch – trzech stron. Całość uzupełnia tandetnie patetyczny styl, którego nie powstydzilaby się Helena Mniszkówna. I tak oto „kilka żagli miota się na wietrze jak dłonie, które wzywają ratunku, ale których już nikt nie pochwyci”, a „na miejscu pożądania zawsze zjawia się nuda, a do jej kresu dotrzeć można tylko dzięki miłości. Miłości przez wielkie M, o jakiej marzy każda z nas”. Bohaterka tłumaczy też, że nie chciałaby zjawiskowo pięknego mężczyzny, gdyż „najpiękniejszy na świecie nie

potrzebuje nic, bo do niego należy cały świat. Ma swoje piękno i nieokielznane żądze tych wszystkich, które chcą się nim nasycić i które koniec końców pochłoną go i, wysawszy do szpiku lśniące białe kostki, porzucą martwego w rowie własnej próżności”. Na inne tego rodzaju passusy pozostaje już tylko, jak powiedziałby Mark Twain, „spuś[cić] zasłonę miłosierdzia” [Mark Twain, *Przygody Tomka Sawyera*, tłum. Jan Biliński].

Powieść Delacourta nie jest, delikatnie mówiąc, szczytem oryginalności. W kontekście związków pisarza z reklamą na szczyt bezczelności zakrawa natomiast fakt, że jej głównym przesłaniem wydaje się być krytyka konsumpcjonizmu i chęci posiadania rzeczy, których listy zaprzatają głowę współczesnego człowieka. Myślę, że do wykonywanych przez Grégoire’a Delacourta zawodów powinien dojść jeszcze jeden: instruktora na kursie pisania bestsellerów. Mottem kursu mogłyby być słowa przypisywane P. T. Barnumowi, dziewiętnastowiecznemu amerykańskiemu nestorowi masowej rozrywki i reklamy: „Co minutę rodzi się frajer”.

## DIALOG ZE WSZYSTKIM

(Jorie Graham, *Prześwity*)

„*Jeśli się zgubisz, wróć do ostatniego zapamiętanego miejsca, w którym fabuła miała sens, i czytaj od tego momentu*”. Taką oto pragmatyczną radę czytelnik bledzący się z lekturą *Kiedy umieram* Faulknera może znaleźć na oficjalnej stronie amerykańskiej megadziennikarki Oprah Winfrey. Choć wytrawnym egzegetom literatury wskazówka ta może się wydać nieco symplicystyczna, można by ją – po pewnych modyfikacjach – zastosować do twórczości Jorie Graham, rodaczki Faulknera i autorki kilkunastu tomików poetyckich, za sprawą których, poczynając od debiutu w roku 1977, wypracowała sobie mocną pozycję na amerykańskiej scenie literackiej. Podsumowując poezję Graham, David Baker napisał, że „nie przychodzi [mu] do głowy żaden inny współczesny poeta amerykański, który stosowałby i ujawniał cały mechanizm narracji, formy, strategicznych dociekań w sposób pełniejszy niż ona – w każdym razie żaden inny poeta, którego da się czytać – i który byłby w stanie w sposób tak owocny i zachęcający przedstawiać różne systemy filozoficzne, naukowe i historyczne”. „Jeśli ktokolwiek”, konkluduje Baker, „potrafi połączyć chaotyczne pola współczesnego dyskursu, myślę, że tym kimś jest Jorie Graham”. Za tą elegancką literacką wizytówką kryje się twórczość rzeczywiście ambitna i imponująca, choć zarazem – a może właśnie dlatego – często trudna w odbiorze i stawiająca czytelnikowi wysokie wymagania. Wiersze Graham „da się czytać”, ale jest to lektura wielokrotna, często zbijająca z tropu, a jednocześnie dająca poczucie satysfakcji, wynikające nie tyle ze spełnienia czytelniczego obowiązku, co z tego, co amerykańska poetka ma do zaoferowania na poziomie artystycznym i intelektualnym.

Urodzona w 1950 roku w Nowym Jorku Graham miała kosmopolityczne dzieciństwo. Mieszkała i chodziła do szkoły we Włoszech

i Francji, opanowała też oczywiście języki obu tych krajów. Studiowała, między innymi, filozofię na paryskiej Sorbonie, by z czasem zostać profesorem retoryki na Uniwersytecie Harvarda. Literacką renomę, jaką cieszy się poetka, potwierdzają otrzymane przez nią wyróżnienia, w tym prestiżowa Nagroda Pulitzera za *The Dream of the Unified Field*, wybór wierszy obejmujący lata 1974–1994. Polski jest jednym z pięciu języków, na które przetłumaczono Graham. Na zbiór *Prześwity* składają się wybrane utwory, pochodzące ze wszystkich tomików wydanych przez poetkę od roku 1980 do 2012, w przekładzie Ewy Chruściel i Miłosza Biedrzyckiego.

Jako „mistrzynię świata w miotaniu wielkimi pytaniami”, która „podejmuje ni mniej, ni więcej, tylko dialog ze wszystkim”, określił Graham krytyk Calvin Bedient. Spektrum tematyczne wierszy zawartych w polskojęzycznym wydaniu jest istotnie szerokie: od filozofii i metafizyki, poprzez sztukę i mitologię, do miłości i relacji międzyludzkich. Wszystko to podszyte jest skomplikowaną poetycką refleksją na temat percepcji, uważanej za kwestię u Graham kluczową, a także refleksją nad językiem, a więc – pośrednio choćby – nad rolą poezji. Do tego bogactwa zagadnień dochodzi jeszcze jedno, wszechobecne w całym zbiorze: natura, która interesuje amerykańską poetkę we wszystkich właściwie wymiarach. Choć w odniesieniu do twórczości Graham często padają przymiotniki takie jak „filozoficzna” czy „abstrakcyjna”, autorka nie poprzestaje na intelektualnej lub estetycznej kontemplacji. W wierszach pisanych już w bieżącym stuleciu, a więc po 11 września, ujawnia się jako zaangażowana komentatorka współczesnej rzeczywistości politycznej i osoba, której umiłowanie przyrody przekłada się na świadomość ekologiczną.

Wśród utworów zawartych w polskojęzycznym wyborze nie brakuje takich, które uzasadniają zaliczenie Graham do „poetów hermetycznych”, jak chce amerykański literaturoznawca – i także poeta – James Longenbach. Utwory te w najlepszym razie wymagają od czytelnika filozoficznej erudycji, a w najgorszym skazują go na intelektualną kapitulację. Na interfejs strony internetowej Graham złożyły się – oprócz jej imienia, nazwiska i nazw poszczególnych zakładek – kropki, przecinki, nawiasy i myślniki lewitujące na szaro-grafitowym tle, upodobnionym przez niesforne znaki przestankowe do rozgwież-

dżonego nieba. To oczywiście aluzja do spotykanej w wielu wierszach tej autorki nieortodoksyjnej interpunkcji, przywodzącej na myśl zarówno Emily Dickinson, największą amerykańską poetkę i dziewiętnastowieczną prekursorkę poezji nowoczesnej, wymienianą wśród twórców, którzy w znaczącym stopniu wpłynęli na Graham, jak i eksperymenty *par excellence* postmodernistyczne. Do arbitralnego użycia znaków interpunkcyjnych dochodzą elipsy i aposjopezy, niepełne lub urwane konstrukcje składniowe i frazy. W tkankę poezji wkradają się zatem niepełność, brak, niedomówienie i milczenie, które są jednocześnie symptomem kapitulacji i obietnicą możliwości. Tego rodzaju zabiegi stanowią o wieloznaczności i otwartości, będąc zarazem wizualnym i syntaktycznym emblematem niewiadomej, nieodłącznie związanej z treściami filozoficznymi i metafizycznymi, ale także z wpisnymi w nowoczesność – i ponowoczesność – niepewnością i bezradnością.

Poezja Graham często każe czytelnikowi obcować z tym, co nieuchwytnie, niemożliwe do określenia, przenosi go – niemal wbrew jego woli – w sferę imponderabiliów. Poetka potrafi nadać obrazom natury i echem codzienności filozoficzną głębię, splatając to, co, zdawałoby się, znamy dobrze z bezpośredniego doświadczenia, z rozważaniami egzystencjalnymi, ontologicznymi, metafizycznymi. Podmiot liryczny jej utworów oddaje się refleksji nad istnieniem rzeczy i ich istotą, jak w wierszu „Impresjonizm”, w którym okazuje się, że „Sednem sprawy nie jest ani życie ani śmierć. / Sednem jest coś innego”. Graham zadaje pytania o sens świata i ludzkiej egzystencji, o kondycję współczesnego człowieka, którego krajobraz wewnętrzny subtelnie ukazuje w swojej twórczości. Strzępki myśli, okruchy życia, chaos istnienia i próby uchwycenia tego wszystkiego składają się na materię jej wierszy. Tworzy poezję będącą mapą świadomości, mapą świata, mapą życia; poezję momentami niezwykle trudną, wręcz niemożliwą do sparafrazowania, ale uderzającą odbiorcę jako niezwykle prawdziwa, oparta na trafnych spostrzeżeniach, adekwatna do jego własnych doświadczeń. Sondując ciało, duszę, myśl – swoje i nasze – Graham przewierca się do głębi świadomości, wnika w istotę procesu intelektualnego i przenika do wnętrza życia. Jej wiersze napierają na czytelnika, bombardują go, męczą, czasem nawet zniechęcają, ale nie tracą przy tym nic ze swojej

prawdziwości i świeżości. Są świadectwem intensywnego odczuwania własnego jestestwa, zapisem istnienia i strumienia myśli.

Obok utworów hermetycznych, które nasuwają trudności interpretacyjne i do których czytelnik „przebija” się z mozołem, by dopiero z czasem je docenić, znajdziemy w *Prześwitach* wiersze urzekające „od pierwszego czytania”. Należy do nich „Pieta”, zachwycająco subtelnie oddająca misterium pasji. Zachwycająca jest też ekfrazy „*Przy Zmartwychwstaniu ciała*” Luki Signorellego”, poetycka transpozycja renesansowego fresku z katedry w Orvieto:

*Popatrz, jak się spieszą,  
żeby wejść  
w swoje ciała,  
te duchy.  
Czy ciało jest lepsze,  
że aż tak*

*im spieszno?*

Graham porusza wtedy, gdy pisze o tym, co piękne i wzniosłe, i wtedy, gdy ujawnia współczesne lęki. W „Studium tajemnicy” padają słowa „może jakaś masakra”, a dalej „Ziemia zmniejszyła się / i skaczą po niej / ostatni z ludzi”. Amerykańska poetka, antycypująca ekologiczne katastrofy, wspominająca o „zanikającym tlenie, którym się żywimy”, jawi się jako sumienie świata, uświadamiające ludzkości to, czego nie widzi: „wiem, / że zakopują odpady, że potrwa / to setki milionów lat, w górach”. Jej wiersze naznaczone są umiłowaniem piękna sztuki i piękna natury, ale także strachem przed wojną i przemocą: „bo umiemy tylko zabijać”. W utworze zatytułowanym „Guantánamo” Graham zastanawia się nad wartościami takimi jak sprawiedliwość i humanitaryzm, nad relacją obywatel–państwo, nad „tym, co uczyniono / w twoim imieniu”, nad losem „twoich więźniów, kiedy / trafiają / do *twojego* ośrodka odosobnienia”. Wytrawna użytkowniczka werbalnego medium myśli w tym kontekście o manipulacjach, dla których polem jest język: „wydawałoby się, że słowa są wszystkim, a potem / prawnicy je unieważniają”. Świadomość zagrożeń, jakie kryje w sobie współczesność, prowadzi do rozpaczliwej prośby: „Ocal wolę życia, ocal sedno

/ człowieczeństwa”. Przyroda, organicznie i sensualistycznie odczuwana, stanowiąca punkt wyjścia rozważań filozoficznych czy metafizycznych, wydaje się także antidotum na zło ludzkiego świata, od którego zgiełku i szaleństwa poeta próbuje się odciąć: „Drut telegraficzny to ciemność – natychmiastowe połączenie / to ciemność, / trajkotająca nędza”. Nawet tu jednak nieuchronna jest świadomość ograniczeń: w wierszu „Cisza” potrzebie współistnienia z naturą („Moja dolina jest, / moim dotykiem, zmysłem, prawem, moją / glebą, doznaniem / mojej pierwszej / osoby”) towarzyszy przekonanie, że jest się w jej świecie intruzem. „Historia Raju”, który na innym fresku z Orvieto przedstawił Signorelli, to dzisiaj „wersja zmieniona”, bo „teraz / włamujemy się do Ogrodu”.

## ŻYCIE NIEZAFALSZOWANE

(Gary Snyder, *Dlaczego kierowcy ciężarówek z drewnem wstają wcześniej niż adepci Zen*)

„*P*ięć osób to nie pokolenie”, miał powiedzieć Gregory Corso do Jacka Kerouaca, protestując przeciwko zasadności użycia terminu *Beat Generation*. Świat go jednak nie posłuchał, zyskując tym samym jedną z bardziej malowniczych legend współczesności. Biografie i twórczość Kerouaca, Allena Ginsberga, Williama Burroughsa, a także samego Corso stały się pożywką dla literaturo- i kulturoznawstwa, dla mitografii i popkultury. Wystarczy zerknąć na sklepową półkę z nowościami DVD lub sesje zdjęciowe w magazynach mody, by przekonać się, że przeszło pół wieku po publikacji *Skowytu* i *W drodze* – dwóch biblii Pokolenia Beatu – fascynacja „tymi, co nigdy nie ziewają, nie plotą banałów, ale płoną, płoną, płoną” [Jack Kerouac, *W drodze*, tłum. Anna Kołyszko] jest ciągle żywa. Ta wszechobecność skłania do refleksji nad tym, co współcześni zrobili z beatową wizją nonkonformizmu i wolności, i co z niej zostało. Już w latach pięćdziesiątych Kerouac narzekał w liście do Ginsberga, że słowa Eugene’a Burdicka „napierający ze wszystkich stron zakłopotani gapie zupełnie stłamsili wizję, którą przyniósł Beat” [Jack Kerouac, Allen Ginsberg, *Listy*, tłum. Krzysztof Majer] stają się rzeczywistością. Przytłoczony tym Kerouac postulował konieczność wiary „w łagodną dobroć, spokój, ciszę” [tamże], deklarując, że „musi trochę pożyć na modłę Gary’ego” [tamże]. Ów przyjaciel o imieniu Gary to Gary Snyder, czołowy amerykański poeta i ekolog, aktywny również w dwudziestym pierwszym wieku.

W świetle tego, o czym traktuje poprzedni akapit, szczególnie interesujące wydaje się retrospektywne spojrzenie na twórczość Sny-

dera, broniącego się przed beatową etykietką, choć jego nazwisko pojawia się wszędzie tam, gdzie mowa o zbuntowanym pokoleniu niegodzącym się na ulizaną amerykańską rzeczywistość lat pięćdziesiątych. Snyder, rocznik 1930, urodził się w San Francisco, kolebce Beatu, która miała się później stać przystanią następnej niepokornej generacji, czyli hippisów. Z miastem tym wiąże się zresztą kolejna próba kategoryzacji Snydera, zaliczanego do tak zwanych Poetów San Francisco i kojarzonego z San Francisco Renaissance, ożywieniem literacko-artystycznym, które naznaczyło „Paryż Zachodu” w okresie pomiędzy zakończeniem II wojny światowej a rozpoczęciem wojny wietnamskiej. W przeciwieństwie do zmarłego w stosunkowo młodym wieku Kerouaca, Snyderowi dane było dożyć czasów, gdy na Pokolenie Beatu patrzemy z ponadpółwiecznego dystansu. Na opublikowany w 2013 pierwszy polskojęzyczny wybór wierszy amerykańskiego poety, który był w tym samym roku gościem krakowskiego Festiwalu Miłosza, składają się przekłady autorstwa dziesięciu różnych tłumaczy. Tom obejmuje przeszło pięćdziesiąt lat działalności poetyckiej Snydera, stanowiąc tym samym panoramiczny przegląd jego twórczości.

Powody, dla których Snyder nie lubi literaturoznawczych klasyfikacji, wyjaśnia wiersz będący hołdem dla poety Lew Welcha, innego przedstawiciela szkoły San Francisco. Czytanie rozprawy doktorskiej poświęconej Welchowi przywołuje wspomnienie beztroskich chwil spędzanych w latach pięćdziesiątych z nieżyjącym już przyjacielem. Wspomnieniom tym towarzyszy jednak świadomość, że „To wszystko zamieni się w jeszcze jedno archiwum, / Jeszcze jeden dyskusyjny tekst”. Wyczuwalna w tych słowach nuta rezygnacji skłania do refleksji nad pełną napięć relacją pomiędzy życiem, literaturą i literaturoznawstwem, ale pozwala również uświadomić sobie, że wyrastająca z pewnej subkultury artystycznej twórczość Snydera znakomicie znosi próbę czasu. Choć w wierszach składających się na polskojęzyczny zbiór pobrzmiewają echa beatowej młodości, pewne jest, że Snyder nie stał się, brutalnie rzecz ujmując, beatnikiem zatrzymanym w rozwoju. Jego poezja uderza bezpretensjonalnością i autentycznością, dzięki którym zapewne tak dobrze się broni. Siłą jego wizji wydaje się być to, co jego samego zachwyca w twórczości Wisławy Szymborskiej, której zadedykowana jest „Kobieta z koszem słów”: „w krótkich wierszach”

polska noblistka potrafi „zawrzeć życie niezafalszowane”. W przedmowie zbioru Adam Szostkiewicz zwraca uwagę na harmonię pomiędzy „prostym, ekologicznym duchowo i materialnie stylem życia” Snydera i „przesłaniem jego poezji”. Biografia autora, wpisana w przyrodę i ukształtowana przez robotnicze pochodzenie, sprawia, że zawarta w jego twórczości afirmacja prostego życia, prostej pracy i prostych wartości brzmi przekonująco. Poetyckie i egzystencjalne credo Snydera zdaje się streszczać konkluzja wiersza „We wszystkim”:

*Przyrzekam wierność glebie  
tej Żółwiej Wyspy  
i wszelkim stworzeniom, które tu mieszkają  
jednemu ekosystemowi  
w całej różnorodności  
pod słońcem  
Radośnie przenikającym wszystko.*

Przedmowa określa amerykańskiego poetę jako jednego z „literackich heroldów współczesnego uwrażliwienia na jak najszerzej rozumianą ekologię”. On sam w jednym z wierszy ujmuje to mniej uczenie, choć bardzo przekonująco:

*Człowiek w górach jest mądry,  
W mieście  
Daje się kiwać  
I łapie trypra od życzliwych dziwek.*

Przyroda jest bez wątpienia głównym bohaterem poezji Snydera, a jego stosunek do niej jest niezwykle osobisty, pełen czułości i słodyczy, a jednocześnie niepozbawiony humoru. Dobrze ilustruje to utwór „Ten wiersz jest dla niedźwiedzia”, w którym podmiot liryczny odgraża się, że zapołuje na „miodojada”, choć dobrze wie, że nie zdobyłby się nawet na to, by „przywalić buremu w tyłek / garścią ryżu”. W innym wierszu Snyder ukazuje siebie i zaprzyjaźnionych artystów w miejscowości Eureka, bijących brawo „najwyższemu drzewu świata”. Kolejność, którą zachowuje pisząc o „czterech kotkach i niemowlęciu”, wiele mówi o jego hierarchii wartości i staje się tym samym minimalistycz-

nym echem tekstu „Matka Ziemia: jej wieloryby”, ubranego w poetycką formę przejmującego ekologicznego manifestu. Snyder pyta w nim „CZY człowiek JEST najcenniejszy ze wszystkiego?” i nawołuje nie tylko „Ludzi”, lecz także „Ludzi-Drzewa”, „Ludzi-Ptaki” i „Ludzi-z-Morza” do braterstwa.

Świadomość ekologiczna Snydera musi w sposób nieunikniony przekładać się na świadomość polityczną, a ukochanie natury owocować krytyką kultury, a właściwie tych jej aspektów, które składają się na „całą tandetę co towarzyszy człowieczeństwu”. Gniew amerykańskiego poety, dla którego świnie „to nie wieprzowina”, budzą zachłanność i materializm, zrodzone z bezmyślności i arogancji człowieka. Eksploatacja i dewastacja przyrody są równie godne potępienia, jak wyzysk bliźnich, i nierzadko idą z nim w parze. Właścicielami tartaków w Eurece nie są miejscowi, zbyt wyczerpani codzienną pracą, by wziąć sprawy lokalne w swoje ręce. Snyder, którego poetycka wizja kobiecości zdaje się być wpisana w naturę i silnie związana z miłością i macierzyństwem, porównuje przedsiębiorców skupujących coraz to nowe tereny i ślepych na ich piękno i pozamaterialną wartość do mężczyzn traktujących kobiety wyłącznie jako obiekty seksualne. Przedstawiony w wierszu „Ropa” statek „wiezie to, czego potrzebują / te wszystkie ogłupiałe, zniewolone kraje”, czyli „płyty stalowe / i głębokie zastrzyki czystej ropy”. Do żądnych zysku biznesmenów dołączają „chciwi władzy politycy”, „kapitaliści-imperialiści”, a nawet naukowcy, tworząc zwarte szeregi „robotów spierają[cych] się, jak rozparcelować naszą Matkę Ziemię, / by mogli potrwać jeszcze trochę dłużej”. O tym, jak czas mierzy sam Snyder, świadczy umieszczana w niektórych utworach data – rok 40072 lub 40075 – nawiązująca do czasu, gdy w Europie pojawił się człowiek kromaniński.

W twórczości Snydera pobrzmiewają echa filozoficznych i poetyckich gigantów, których wydały Stany Zjednoczone: Ralpa Waldo Emersona i skupionych wokół niego transcendentalistów, Włta Whitmana, Williama Carlosa Williama. Tak jak oni, Snyder przygląda się Ameryce. Jego refleksje obejmują jej przeszłość, której ważnym elementem są rdzenni mieszkańcy kontynentu, nazwani w wyniku jednej z najsłynniejszych i najbardziej brzemiennych w skutki pomyłek w historii Indianami. Obejmują też teraźniejszość, w której poeta obserwuje

je centrum handlowe – jak wcześniej jego przyjaciel Ginsberg supermarket – a w nim ludzi „wymienia[jących] cały swój drogocenny czas / na rzeczy”, które zostały „zrobione / w dwudziestym stuleciu”. Pisząc o wojnie w Zatoce Perskiej, Snyder nie waha się użyć ostrych słów pod adresem „rządzących”, którzy „przedstawiają jako Cnoty” swoje „Łgarstwa i Zbrodnie”. Nie waha się też powiedzieć, że „Amerykę Północną, Żółwią Wyspę, zajęli najeźdźcy, / którzy roznoszą wojnę po całym świecie”. Z pacyfistycznym przesłaniem spleta się antynuklearyzm autora, któremu daje on wyraz w utworach takich jak „Atomowy świt” czy „Próba nuklearna”. Poeta próbuje przywoływać współczesnych do porządku, czasem łagodnie, czasem dramatycznie, ale zawsze w sposób pozbawiony taniego moralizatorstwa. Występuje w roli współczesnego pandita i jak na pandita przystało, czerpie z mądrości Wschodu. Snyder, antropolog i orientalista z wykształcenia, ma za sobą lata spędzone w Japonii i wyprawę do Indii. Fascynacja Orientem i buddyzmem dostrzegalna jest w jego twórczości, której sceneria jest często azjatycka, a przesłanie zenistyczne. Na styku przeszłości i współczesności, kultury i natury, którą Snyder nazywa zresztą „starodawną kulturą”, na styku kontynentów rodzi się poezja ilustrująca słynne zdanie Goethego: „Wschód z Zachodem łącząc w jedno / Trafisz w sprawy samo sedno” [Johann Wolfgang Goethe, *Dywan Zachodu i Wschodu*, tłum. Jan Prokop]; poezja określana przez samego autora jako „orzeł doświadczenia”; poezja zrodzona z braku pokory wobec systemu, będąca afirmacją wewnętrznej wolności i życia w zgodzie z naturą i z samym sobą.

## ROZMOWA NA POCZĄTEK WIEKU

(Cormac McCarthy, *Sunset Limited*)

Jeśli wierzyć statystykom, co dziesiąty wykładowca akademicki w Polsce ma myśli samobójcze. Płynący z tej liczby nieunikniony wniosek jest taki, że wiedza, o której najważniejszy amerykański filozof Ralph Waldo Emerson mówił, że daje władzę, nie daje szczęścia. Taka jest też jedna z tez stawianych przez – skądinąd słynącego z erudycji – Cormaca McCarthy’ego w pochodzącej z roku 2006 sztuce *Sunset Limited*. Nie wiem, czy czołowy amerykański pisarz dotarł do analogicznych danych dotyczących pracowników uczelni we własnym kraju. Tak czy inaczej, jednym z dwóch bohaterów swojej jednoaktówki uczynił profesora nowojorskiego uniwersytetu, próbującego pewnego ranka rzucić się pod pociąg. Nazwa ekspresu, w którym desperat widzi jedyne remedium na własną udrękę, użyczyła tytułu sztuce McCarthy’ego.

Podjęta przez profesora próba samobójcza kończy się niepowodzeniem, którego sprawcą jest stojący na peronie człowiek. W myśl orientalnej zasady, zgodnie z którą ratując czyjeś życie, stajemy się za nie odpowiedzialni, mężczyzna, zamiast jechać, jak zamierzał, do pracy, zabiera niedoszłego samobójcę do siebie. Będzie mówić i pozwoli mówić nieznanemu, a rozmowa dotyczyć będzie, jak łatwo się domyślić, spraw zasadniczych. Dwaj protagoniści, których personaliów nigdy nie poznamy, określani zostali przez McCarthy’ego jako Czarny i Biały. Na najbardziej literalnym poziomie ten zabieg antroponimiczny wskazuje na przynależność rasową bohaterów, których partnerami w dyskusji uczynić mogła tylko będąca punktem wyjścia sztuki dramatyczna sytuacja. Trudno bowiem wyobrazić sobie, by w jakichkolwiek zwyczajnych okolicznościach mogło dojść do filozoficzno-teologicznej dysputy pomiędzy intelektualistą rasy kaukaskiej i Afroamerykaninem z getta, mającym za sobą odsiadkę za zabójstwo.

Mimo iż w pewnym momencie Czarny kpi sobie z języka poprawnego politycznie, czyli takiego, którego próbkę zawiera poprzedni akapit, kwestie etniczne nie są w sztuce McCarthy'ego najbardziej istotne. Amerykański pisarz wyznał kiedyś, że nie ufa takim literackim gigantom jak Henry James czy Marcel Proust, ponieważ „nie poruszają oni kwestii życia i śmierci”. Określenie to dobrze oddaje istotę *Sunset Limited*. Wnioski, do których dochodzi McCarthy, nie są być może szczególnie odkrywcze, ale i tak mogą stanowić przyczynek do głębokiej refleksji. W utworze padają stwierdzenia filozoficzne, ale wolne od sentencjonalności czy przyćmawego deklaratywizmu. Dzieje się tak również dzięki temu, że przedstawione przez pisarza proste – co nie znaczy oczywiste – prawdy podane są w inteligentnej, urokliwej formie i zaprawione McCarthy'owskim poczuciem humoru. Choć *Sunset Limited* nie daje czytelnikowi przyjemności obcowania z tym, co stanowi jeden z największych atutów prozy autora *Strażnika sadu*, czyli wirtuozerskim językiem i misternym pięknem opisów, sztukę czyta się jednym tchem i nie wynika to z jej skromnej objętości.

Jeden z bohaterów *Sunset Limited* jest zdeklarowanym ateistą, a drugi człowiekiem głęboko religijnym – przy czym nietrudno zgadnąć, który jest którym. Ten drugi usiłuje zaproponować temu pierwszemu alternatywę dla spotkania z rozpędzonym pociągiem, którą można streścić w dwóch słowach zaczynających się na literę b: Bóg i bliźni. Jednym z najbardziej poruszających fragmentów sztuki jest ten, w którym Czarny wylicza, ile razy w ciągu swojego dotychczasowego życia Biały musiał złorzeczyć w duchu współpasażerom podczas dojazdów do pracy. Sugeruje też, że mizantropia profesora ma coś wspólnego z jego poczuciem wyższości, z intelektualną pogardą, z jęką patrzy na innych. Opowieści Czarnego o pobycie w więzieniu oraz o ludziach z marginesu, z którymi styka się w swojej biednej dzielnicy, zawierają znane elementy McCarthy'owskiego DNA, jakimi są przemoc i nędza. Historie te mają na celu uświadomienie solipsystycznemu, żyjącemu w więzy z kości słoniowej intelektualście, że liczba osób mających dość powodów, by rzucić się pod pociąg, jest mniejsza niż liczba tych, którzy faktycznie to robią. McCarthy nie serwuje nam za pośrednictwem swojego bohatera cudownych panaceów na nieszczęście: trzeba po prostu „zrozumieć, że słońce nie co dzień zagląda w dupę temu samemu psu”.

Za sprawą *Sunset Limited* do galerii zapadających w czytelniczą pamięć McCarthy'owskich postaci dołącza Czarny. Paradoksalnie, z dwóch *dramatis personae* sztuki to on, pozbawiony formalnego wykształcenia człowiek o trudnej przeszłości, zachwyca błyskotliwością, przenikliwością i charyzmą. *Weltschmerzowi* i nihilistycznej rozpaczcy Białego, przekonanego, że jest świadkiem zmierzchu świata, przeciwstawia Czarny swoją mądrość i cierpliwość, dobroć i ciepło. Ubiera je w bezpretensjonalny, nierzadko soczysty język, tak różny od pełnej „mundrości” retoryki profesora, której siłę rażenia jego interlokutor porównuje do „pierdnięcia konia”. Obdarzony talentem aktorskim Czarny zręcznie rozładowuje dramatyczną atmosferę facecjami. Inteligentnie kierując rozgrywką, w której stawką są ludzkie życie i dusza, nieraz wyprowadza w pole wytrawnego intelektualistę. Wszystko to robi spokojnie, ale z uporem, bez płaczliwości i czułościowości, a cenę emocjonalną, jaką za to płaci, poznajemy dopiero w finale sztuki.

W *Sunset Limited* McCarthy kreuje wizję współczesności z jej najbardziej palącymi bolączkami: samotnością, depresją, zwątpieniem w Boga, ludzi i świat, brakiem nadziei i utratą więzi z drugim człowiekiem. Przypomina też o kołach ratunkowych: wierze, przyjaźni, rodzinie, braterstwie. Daje czytelnikowi – tak jak Czarny Białemu – lekcję mądrości i pokory, ale bez nachalnego, tandetnego moralizatorstwa, i robi to – pomimo powagi sytuacji – z wdziękiem i siłą, którym trudno się oprzeć.

## PO WOJNIE, JAK TO PO WOJNIE

(Pierre Lemaitre, *Do zobaczenia w zaświatach*)

O I wojnie światowej zwykło się mówić, że była wojną okopów. Rzadziej dodaje się, że z okopów wystawały głowy, a żołnierze odnosili rany, w wyniku których zostawał im tylko pozór twarzy. W tej sytuacji znaleźli się trzej francuscy wojskowi, którzy po zawieszeniu broni założyli stowarzyszenie „Les Gueules Cassées”, czyli „Połamane Gęby”, zajmujące się tym, czym zapomniało się zająć państwo. Termin wszedł do języka potocznego, a organizacja istnieje do dziś. O weteranach I wojny, którzy dostali w twarz dosłownie i w przenośni, ale postanowili coś z tym zrobić, opowiada także uhonorowana w 2013 roku Prix Goncourt znakomita powieść Pierre’a Lemaitre’a *Do zobaczenia w zaświatach*.

Lemaitre przygląda się powojennym losom trzech młodych ludzi o różnym pochodzeniu społecznym, służących w tym samym oddziale. Jest więc Albert Maillard, skromny księgowy, który zмага się z nerwicą frontową. Jest Édouard Péricourt, niepokorny syn nowobogackiego potentata, artysta i homoseksualista, człowiek uroczy i utalentowany, któremu pocisk urwał dolną połowę twarzy. Jest wreszcie ich dowódca, Henri d’Aulnay Pradelle, piękny arystokrata bez grosza, szuja i morderca o wrażliwości płyty chodnikowej. Bezwzględność tego ostatniego sprawiła, że Édouard został ranny ratując Alberta, który za ocalenie odpłaci mu bezgraniczną lojalnością. Dobroć i oddanie Maillarda przydadzą się, gdy z udającym przed rodziną poległego Péricourtem wylądują w nędzy, będącej także udziałem wielu ich towarzyszy broni. Pradelle natomiast wyrośnie na bohatera i rozpocznie po wojnie słodkie życie. Wszystko jednak do czasu...

„Wojna to jedyna rozrywka bogatych, w której uczestniczą biedni”, słusznie głosi pacyfistyczny slogan. Powieść francuskiego pisarza pokazuje, że po wojnie – i w jej wyniku – bogaci stają się jeszcze bogatsi,

a biedni jeszcze biedniejsi. Na wracających z frontu żołnierzy nie czeka nawet to, co mieli przed wojną – ani posady, ani kobiety. Społeczeństwo traktuje ich z pogardą i zdaje się mieć pretensje o to, że przeżyli, ponieważ „na wojnie chce się poległych prawdziwych, heroicznych i definitywnych, z tego właśnie powodu rannych wprowadzie się toleruje, ale w gruncie rzeczy się ich nie lubi”. W powojennym świecie królują trzy zjawiska na literę k: kapitalizm, koneksje i korupcja. Decydenci, przedsiębiorcy i zwykli aferzyści pieką na wojnie i pamięci o niej swoje pieczenie. Kapitał – finansowy i polityczny – zbija się – również w sensie literalnym – na trupach poległych. Przyjrząwszy się temu krajobrazowi po bitwie, „Édouard wypowiedział wojnie wojnę” i postanowił wystrychnąć na dudka niewdzięczników, za których on i Albert walczyli, bazując na tym, że „cały kraj ogarnęło szaleństwo upamiętniania poległych, proporcjonalne do odrazy, jaką żywiono do tych, którzy przeżyli”. Zdradzenie szczegółów planu byłoby psuciem czytelnikowi przyjemności i zarazem dowodem braku szacunku wobec autora, potrafiącego jak mało kto skonstruować dynamiczną fabułę, pełną nieprzewidywanych i jednocześnie prawdopodobnych zwrotów akcji.

Kunszt pisarski Lemaitre’a nie sprowadza się jednak do umiejętności zaskakiwania i budowania napięcia. *Do zobaczenia w zaświatach* to literacki majstersztyk, historia – w obu znaczeniach tego słowa – opowiedziana błyskotliwie i z werwą, a jednocześnie w sposób niezwykle plastyczny, filmowy niemal. Nie dziwi mnie, że rozpoczęto prace nad wielkoekranową adaptacją powieści, którą i tak czyta się niejako z pozycji widza uczestniczącego w kinowej projekcji. Na sukces *Do zobaczenia* złożyło się niewątpliwie całe zawodowe doświadczenie Lemaitre’a, który ma na koncie powieści kryminalne, scenariusze, a także nauczanie literatury amerykańskiej i francuskiej. Efektem jest powieść świetna, przejmująca, bezbłędnie łącząca komizm z tragizmem i dowcip z goryczą, bezlitosna, ale zarazem głęboko humanitarna; powieść, którą zaludniają postaci obdarzone wdziękiem i wiarygodnością; powieść, której tezy, starannie przemyślane, ale nie nachalne, wplecione są zręcznie i subtelnie w tkanekę świata przedstawionego; powieść, której autor, mistrz nieprzypadkowych szczegółów i obrazowych porównań, jawi się jako mądry i wrażliwy obserwator życia i ludzkiej natury, krytyczny, sarkastyczny, pozbawiony złudzeń, ale nigdy patetyczny.

„Na wojnie, jak to na wojnie”, mawiają rodacy Lemaitre’a, gdy uważają, że sytuacja wymaga stoicyzmu. Taki jest też ton *Do zobaczenia w zaświatach*, powieści, którą sam autor sklasyfikował jako pikarejską, a która jest także opowieścią o braterstwie i powieścią antysystemową, wyrastającą z przekonania, że „wróg, wojna, administracja, armia, wszystko to podobne, nikt nic z tego nie rozumie i nikt nie wie, jak z tym skończyć”. Lemaitre jednak rozumie bardzo dużo i potrafi o tym napisać, konsekwentnie unikając deklaratywizmu i egzaltacji. Ten pierwszy zostaje zresztą w powieści niemiłosiernie wykpiony, nie tylko w scenie, w której dowiadujemy się, że pomnikowy tryptyk ku czci „poległych za Francję” nosi tytuł *Wdzięczność*. *Do zobaczenia* to bowiem ubrane w bezbłędną literacką formę oskarżenie maszyny państwowej, która wykorzystuje jednostki, by je potem wyrzucić na śmietnik historii. Powieść zawdzięcza zresztą swój tytuł autentycznemu listowi pożegnalnemu francuskiego żołnierza, straconego w 1914 roku za rzekomą dezercję i zrehabilitowanego w latach dwudziestych. Lemaitre pokazuje, że okropności wojny są prawdziwe, ale celebrowanie heroizmu tych, którzy ich doświadczyli, to często pompatyczna farsa, uwznioślana przez natrętnie patriotyczną retorykę. Wymowa utworu, którego akcja toczy się sto lat temu, jest ciągle aktualna. Warto się nad nią dobrze zastanowić, szczególnie w krajach, w których z lubością sięga się po cudze bohaterstwo, by osiągnąć polityczne cele, na wspólnej historii buduje realizację partykularnych interesów i zażarcie dyskutuje o pomnikach, bo dzięki temu nie trzeba dyskutować o tym, jak skutecznie zredukować obszary nędzy i dysfunkcji.



## BIBLIOGRAFIA

- Anderson Laurie, *Język przyszłości*. Przeł. Julia Fiedorczyk. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Barnes Julian, *Coś do oclenia*. Przeł. Jan Kabat. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Beauvoir Simone de, *Pewnego razu w Moskwie*. Przeł. Paulina Błaszczkiewicz. Warszawa: Pruszyński Media, 2015.
- Binet Laurent, *HHhH. Zamach na kata Pragi*. Przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Bosc David, *Przejrzyste źródło*. Przeł. Jacek Giszczak. Warszawa: Noir sur Blanc, 2015.
- Burko Jacques, *Wątpewności*. Przeł. Tomasz Różycki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Carver Raymond, *Słoń*. Przeł. Hanna Pustuła-Lewicka. Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2011.
- Claudé Philippe, *Śledztwo*. Przeł. Krystyna Sławińska. Warszawa: Czytelnik, 2011.
- Delacourt Grégoire, *Lista moich zachcianek*. Przeł. Krzysztof Umiński. Warszawa: Drzewo Babel, 2013.
- DeLillo Don, *Performerka*. Przeł. Michał Kłobukowski. Warszawa: Noir sur Blanc, 2001.
- DeLillo Don, *Punkt omega*. Przeł. Michał Kłobukowski. Warszawa: Noir sur Blanc, 2011.
- Faye Éric, *Nagasaki*. Przeł. Andrzej Bilik. Warszawa: Fontanna, 2011.
- Gary Romain, *Czarodzieje*. Przeł. Regina Gromacka. Warszawa: Nisza, 2014.
- Gaudé Laurent, *Huragan*. Przeł. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa: W.A.B., 2012.
- Graham Jorie, *Prześwity*. Przeł. Ewa Chruściel i Miłosz Biedrzycki. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- Houellebecq Michel, *Uległość*. Przeł. Beata Geppert. Warszawa: W.A.B., 2015.
- Houellebecq Michel, Lévy Bernard-Henri, *Wrogowie publiczni*. Przeł. Marek J. Mosakowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- James Henry, *Opowiadania nowojorskie*. Przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska. Warszawa: W.A.B., 2012.
- Książek Rafał, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*. Gdańsk: W Podwórku, 2013.

- Le Clézio Jean-Marie, *Urania*. Przeł. Zofia Kozimor. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Lemaitre Pierre, *Do zobaczenia w zaświatach*. Przeł. Joanna Polachowska i Oskar Hedemann. Warszawa: Albatros, 2014.
- McCarthy Cormac, *Sunset Limited*. Przeł. Robert Sudół. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013.
- Modiano Patrick, *Perelka*. Przeł. Bożena Sęk. Katowice: Sonia Draga, 2014.
- Mourlevat Thérèse, *Muza Claudela*. Przeł. Małgorzata Kozłowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Nin Anaïs, *Dziennik 1934–1939*. Przeł. Barbara Cendrowska. Warszawa: Pruszyński Media, 2013.
- Oates Joyce Carol, *Opowieść wdowy*. Przeł. Katarzyna Karłowska. Poznań: Rebis, 2011.
- Oates Joyce Carol, *Przekłęci*. Przeł. Katarzyna Karłowska. Poznań: Rebis, 2015.
- Oates Joyce Carol, *Walec Pik*. Przeł. Agnieszka Walulik. Warszawa: W.A.B., 2015.
- Oates Joyce Carol, *Zbłocona*. Przeł. Andrzej Grabowski. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Patchett Ann, *Taft*. Przeł. Anna Gralak. Kraków: Znak. Litera Nova, 2013.
- Reiss Tom, *Czarny Hrabia. Chwała, rewolucja, zdrada i prawdziwy hrabia Monte Christo*. Przeł. Marek Fedyszak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Shields Charles J., *Zdarza się. Kurt Vonnegut: Życie*. Przeł. Rafał Lisowski. Warszawa: Albatros, 2015.
- Snyder Gary, *Dlaczego kierowcy ciężarówek z drewnem wstają wcześniej niż adeptci Zen*. Przeł. Mirosław Drabczyk i in. Kraków: Znak, 2013.
- Styron William, *Hawany w Camelocie*. Przeł. Jerzy Korpanty. Warszawa: Świat Książki, 2012.
- Tartt Donna, *Tajemna historia*. Przeł. Jerzy Kozłowski. Kraków: Znak. Litera Nova, 2015.
- Vonnegut Kurt, *Listy*. Przeł. Rafał Lisowski. Warszawa: Albatros, 2015.
- White Edmund, *Hotel de Dream*. Przeł. Jacek Dehnel i Piotr Tarczyński. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.

## PODZIĘKOWANIA

Chciałabym podziękować osobom i instytucjom, które w znaczącym stopniu przyczyniły się do tego, że *Teksty transatlantyckie* ukazały się drukiem.

Dziękuję Panu Profesorowi Jerzemu Jarniewiczowi, który nie tylko zasugerował mi pomysł wydania niniejszej książki, ale wiele lat wcześniej jako mój wykładowca i mentor sprawił, że zainteresowałam się i zajęłam krytyką i eseistyką literacką.

Dziękuję Panu Profesorowi Markowi Paryżowi, którego profesjonalne wsparcie często ułatwia mi pracę nad tekstami o literaturze i do-daje otuchy.

Dziękuję Panu Profesorowi Piotrowi Stalmaszczykowi, który jako Dziekan Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego uwierzył w mój projekt i zgodził się sfinansować publikację *Tekstów transatlantyckich*.

Dziękuję Panu Redaktorowi Tomaszowi Łubieńskiemu i całej Redakcji miesięcznika „Nowe Książki” za to, że mam przyjemność z Nimi współpracować. Chciałabym też wyrazić wdzięczność nieżyjącemu już Panu Redaktorowi Andrzejowi Bernatowi, człowiekowi niezwykle, którego zaufanie i wsparcie towarzyszyły mi od początku współpracy z „Nowymi Książkami”.

Dziękuję Kierownictwu i Pracownikom Stacji Naukowej Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, których gościnności i życzliwości zawdzięczam możliwość odbywania kwerend bibliotecznych we Francji, a także utrzymywania bezpośredniego kontaktu z francuską literaturą i kulturą.

