

A low-angle, upward-looking photograph of several modern skyscrapers against a clear blue sky. The buildings are dark, but their windows are illuminated from within, creating a grid of warm, golden-yellow light. The perspective makes the buildings appear to converge towards the top of the frame.

Alicja Piechucka

POBLASK

WSPÓŁCZESNOŚCI

Szkice o literaturze



POBLASK

WSPÓŁCZESNOŚCI



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Alicja Piechucka

POBLASK

WSPÓŁCZESNOŚCI

Szkice o literaturze



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2022

Alicja Piechucka (ORCID: 0000-0001-7522-7195)
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Anglistyki, Zakład Literatury i Kultury Północnoamerykańskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Jacek Gutorow, Marek Paryż

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbiał

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Beata Otocka

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/DarioStudios

© Copyright by Alicja Piechucka, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

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.10517.21.0.M

Ark. wyd. 7,0; ark. druk. 10,625

ISBN 978-83-8220-958-7

e-ISBN 978-83-8220-959-4

<https://doi.org/10.18778/8220-959-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	9
------------	---

KOBIEITY, PATRIARCHAT, EMANCYPACJA

Historia pewnej wspinaczki (Edith Wharton, <i>Jak każe obyczaj</i>)	17
Rzecz o kobiecie i kobietach (Djuna Barnes, <i>Ostępy nocy</i>)	21
Czytanka o O'Keeffe (Dawn Tripp, <i>Georgia. Powieść o Georgii O'Keeffe</i>)	25
<i>Déjà vu</i> (Pierre Lemaitre, <i>Kolory ognia</i>)	29
Kobiety znad Rio Grande (Lucia Berlin, <i>Wieczór w raju. Opowiadania zebrane</i>)	33
Okruchy życia (Annie Ernaux, <i>Lata</i>)	37
Niegdyśiejsza ja (Siri Hustvedt, <i>Wspomnienia przyszłości</i>)	43
Jak to jest z dziewczynami (Emma Cline, <i>Dziewczyny</i>)	49
Anatomia obsesji (Megan Nolan, <i>Akty desperacji</i>)	53

MNIEJSZOŚCI, MARGINALIZACJA, WYKLUCZENIE

Co się wydarzyło w New Jersey (Joyce Carol Oates, <i>Ofiara</i>)	59
Powieść audiodeskrypcyjna (Jesmyn Ward, <i>Linie krwi</i>)	63
Przed katastrofą (Jesmyn Ward, <i>Zbieranie kości</i>)	67
Niedole dzieciństwa (Brandon Hobson, <i>Tam, gdzie rozmawiają umarli</i>)	71
Matka, czyli świat (Ocean Vuong, <i>Wspaniali jesteśmy tylko przez chwilę</i>)	75
Między światami (Leïla Slimani, <i>Kołysanka</i>)	79
Wielka strata (Alistair MacLeod, <i>Utracony dar słonej krwi</i>)	83
Akt oskarżenia (Édouard Louis, <i>Kto zabił mojego ojca</i>)	87
Wizjonerka niebanalności (Deborah Eisenberg, <i>Twoja kaczką jest moją kaczką</i>)	91

NIEPRZYSTOSOWANIE, CIERPIENIE, TRAUMA

Gabinet obrzydliwości (Ottessa Moshfegh, <i>Tęsknota za innym światem. Opowiadania</i>)	97
Seks w Avonlea (Sally Rooney, <i>Normalni ludzie</i>)	101

<i>Signum temporis</i> (Michel Houellebecq, <i>Serotonina</i>)	105
Poza grą (Michel Houellebecq, <i>Niepogodzony. Antologia osobista 1991–2013</i>)	109
Taka sobie historia (Delphine de Vigan, <i>Prawdziwa historia</i>)	113
Niežnośna kruchość bytu (Joan Didion, <i>Rok magicznego myślenia</i>)	117
Wszyscy spotkamy się w samolocie (David Szalay, <i>Turbulencje</i>)	121
Wczesnym wieczorem w Hawanie (Yasmina Khadra, <i>Bóg nie mieszka w Hawanie</i>)	125
Cały ten jazz (F. Scott Fitzgerald, <i>Dla ciebie mogę umrzeć i inne zagubione opowiadania</i>)	129
Magia i trauma (Laura van den Berg, <i>Trzymam wilka za uszy</i>)	133
Gdzie leży przyszłość (Henry James, <i>Echo</i>)	137
Pejzaże egzotyczne (Michael Ondaatje, <i>Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane</i>)	141

ZAGUBIENIE, ZAGŁADA, APOKALIPSA

Najkrótsza wojna w historii wojskowości (Pierre Lemaitre, <i>Lustro naszych smutków</i>)	147
Wyrwana życiu (Patrick Modiano, <i>Dora Bruder</i>)	151

Stąd do wielkości (Thomas Pynchon, <i>Niepojętny uczeń. Wczesne opowiadania</i>).....	155
Pewnego dnia po zmierzchu świata (Margaret Atwood, <i>Serce umiera ostatnie</i>).....	159
W skłębionej próżni (Don DeLillo, <i>Cisza</i>).....	163
Bibliografia	169

WSTĘP

Na niniejszą publikację składają się teksty krytycznoliterackie mojego autorstwa, które ukazały się w latach 2016–2023 na łamach miesięcznika „Nowe Książki”. Teksty te są recenzjami utworów literackich, głównie prozy powieściowej i zbiorów opowiadań, wydanych we wspomnianym okresie po raz pierwszy w polskich przekładach. W większości przypadków omawiane w szkicach tytuły wyszły spod pióra pisarzy i pisarek anglosaskich i frankofońskich, głównie amerykańskich i francuskich, ewentualnie pochodzących z Kanady, Wysp Brytyjskich lub Algierii. W znacznej mierze są to utwory powstałe współcześnie, nierzadko zaledwie kilka lat przed polską premierą, choć zdarzają się też wśród nich niepublikowane dotąd w Polsce dzieła autorów i autorek należących już do historii i klasyki literatury. Ci, którzy stali się w pewnym sensie bohaterami zebranych tu tekstów, reprezentują różne generacje i różnią się pod względem statusu. Są wśród nich luminarze oraz laureaci i laureatki najbardziej prestiżowych nagród literackich świata, ale także osoby młode lub wręcz debiutujące, o których z różnych względów stało się głośno.

Przez długi czas recenzję, podobnie jak inne gatunki prasowe, charakteryzowała nieunikniona ulotność. Choć jej wpływ na życie literackie i pozaliterackie mógł być istotny, pozostawał czasem trudny do prześledzenia, a ona sama żyła tak długo, jak długo czytelnicy sięgali po numer periodyku, w którym się ukazała. Jej „prasowy” charakter siłą rzeczy zmniejszał jej żywotność. Dziś, gdy niesprawiedliwie krótki bywa także żywot książek, nawet tych najgłośniejszych i najintensywniej fetowanych, los recenzji również się nie poprawił. Pojawienie się internetu co prawda nieco w tej kwestii zmieniło, z jednej strony dając recenzentom i recenzentkom możliwość pisania dla prasy elektronicznej, a z drugiej tworząc rodzaj cyfrowego

archiwum, w którym zainteresowani konkretnymi tekstami z prasy papierowej mogą odszukać ich – dziś już coraz częściej – digitalizowane wersje. Cyfryzacja, której podlega również działalność krytycznoliteracka, nie zmieniła jednak zasadniczo innego aspektu losu recenzji, a mianowicie ich rozproszenia. Pewnym antidotum na ową ulotność i owo rozproszenie jest – stanowiące częstą praktykę – zebranie w ramach jednej książki szkiców krytycznych, które pierwotnie ukazały się w czasopiśmie literackim. Taki był też zamysł towarzyszący powstaniu niniejszego zbioru: przeciwdziałać efemeryczności, częściowo przynajmniej wpisanej w publicystykę kulturalną i literacką, a także połączyć w jedną – choć heterogeniczną – całość teksty, które powstawały w oderwaniu od siebie, co nie oznacza, że nie ma pomiędzy nimi związków czy analogii.

Całościowy obraz, który wyłania się z wymienionego w poprzednim akapicie połączenia, może być interesujący z trzech co najmniej powodów. Po pierwsze, pokazuje, jak kształtowała się i rozwijała myśl krytycznoliteracka osoby recenzującej rozmaite i różniące się od siebie utwory, co wobec wspomnianego już widma rozproszenia wydaje się niebagatelne. Po drugie, i prawdopodobnie bardziej istotne, daje pewne pojęcie o tym, jak wyglądała literatura powstająca w danym okresie w konkretnym kręgu kulturowym, czyli na szeroko rozumianym Zachodzie, a dokładnie w angielskim i francuskim obszarze językowym, które z racji swej silnej międzynarodowej pozycji i bogatej tradycji intelektualnej i kulturowej są wpływowe i opiniotwórcze również w zakresie literatury. Powstały w ten sposób krytyczny przegląd wielu zebranych razem nowości pojawiających się na polskim rynku wydawniczym, który dość, jak mi się wydaje, konsekwentnie podąża w tym względzie za rynkiem światowym, pozwala dostrzec, co zajmowało, fascynowało i dręczyło autorów i autorki na przestrzeni co najmniej dekady, a zapewne i dłużej, jeśli liczyć czas potrzebny na stworzenie książki i wydanie jej, również w przekładzie; co ich zachwycało, a co przerażało; co, patrząc na otaczającą ich rzeczywistość, rejestrowali i co antycypowali. Nawet nieliczne, uwzględnione w tym przeglądzie starsze pozycje, za którymi stoją nazwiska od dawna już należące do kanonu,

są w tym kontekście warte uwagi. Nie zawsze bowiem jedynie przypadek sprawia, że pewne teksty autorstwa znanych i uznanych długo czekają na przekład w takim lub innym kraju, a czasem nawet na publikację we własnej ojczyźnie. Zdarza się, że zostają wydane i przetłumaczone, ponieważ przyszedł ich czas, ponieważ, choć powstały dawno temu, mówią coś ważnego lub choćby ciekawego o naszej współczesności. Tak moim zdaniem ma się rzecz ze starszymi spośród omawianych w niniejszej publikacji pozycji.

Tu dochodzimy do trzeciego, i w moim mniemaniu najważniejszego, czynnika składającego się na *raison d'être* tego zbioru: do literatury postrzeganej jako sejsmograf, przynoszący zapis świata takiego, jakim postrzegają go pisarze i pisarki, poeci i poetki; jakim według nich jest i, co równie frapujące, jakim według ich przewidywań będzie w przyszłości. Korpus tekstów tworzących niniejszą publikację książkową obrazuje sposób, w jaki osoba, której nazwiskiem teksty te są sygnowane, myślała o literaturze w okresie trwającym niemal dziesięć lat, ale też, co nieporównanie bardziej istotne, odzwierciedla to, co działo się na przestrzeni czasu nie tylko w literaturze, ale również – lub może przede wszystkim – w rzeczywistości pozaliterackiej, której w moim przekonaniu od świata literackiego nie należy i na dłuższą metę nie sposób oddzielać. Wszelkie próby odrywania tekstów literackich od ich szeroko rozumianego kontekstu uważam za prostą drogę do zubożenia nie tylko literatury, ale również ludzkiej egzystencji.

W utworach, nad którymi pochylałam się jako recenzentka na przełomie drugiej i trzeciej dekady dwudziestego pierwszego wieku, widzę więc w dużym stopniu, choć oczywiście nie tylko, obraz współczesności lub, jak kto woli, jej poblask. Widzę odbicie zjawisk, które znamy nie tylko z fikcji, lecz również, a właściwie w pierwszej kolejności, z życia. Nie zmienia to oczywiście faktu, że pewne zjawiska umykają nam, gdy opieramy się tylko na bezpośrednim doświadczeniu: nie dostrzegamy ich lub przyglądamy się im zbyt krótko, często w przelocie, nie pogłębiając refleksji nad nimi. W ten sposób tworzy się luka, w której zapełnieniu pomaga literatura. Tę ostatnią postrzega się nierzadko jako formę eskapizmu, pozwalającą

na ucieczkę od rzeczywistości. Ja postrzegam ją w sposób zgoła przeciwny: jako narzędzie – z braku lepszego słowa – służące właśnie do wzmocnienia kontaktu z rzeczywistością, niezależnie od tego, jak bolesny kontakt ten może się okazać. Tym samym widzę w literaturze źródło większej świadomości, a zatem także przepustkę do pełniejszego, choć nie zawsze szczęśliwszego życia. Literatura jest formą przekazywania wiedzy, która z kolei, zgodnie ze słynną Emersonowską formułą, daje władzę, wiedzy głębszej i szerzej rozumianej niż wiedza czysto książkowa, wzbogaconej o przeżycie, wrażliwość i wizję. Pisarz lub pisarka robi z życiem to, co krytyk lub krytyczka z literaturą: pozwala uświadomić sobie jego ukryte sensy i intensywniej go doświadczać.

Widziane z perspektywy, jaką daje zamknięcie pewnego okresu, teksty tu zawarte potwierdzają, że literatura – szczególnie ta z wyższej półki, a po inną staram się nie sięgać – jest w jednej ze swych licznych odsłon papierkiem lakmusowym zmieniającego się świata i samospelniającą się przepowiednią. Wybitna twórczość jest niemal zawsze wizjonerska; między innymi dzięki temu udaje jej się – przy całej wspomnianej już ulotności i tłoku na rynku wydawniczym, sprawiającym, że mnożą się nawet literackie rewelacje – przetrwać dłużej niż jeden sezon, a z czasem wejść do historii i kanonu. Za dość frapujący uważam fakt, że wiele z kwestii poruszonych w omawianych przeze mnie utworach nie tylko nie straciło na aktualności, ale z biegiem lat wręcz na aktualności zyskało. Z tego też względu sensy społeczne, kulturowe i historyczne tekstów literackich, którym przyglądam się w tej książce, wybrzmiewają dziś często silniej niż wtedy, gdy pierwszy raz się im przyjrzałam.

W ramach problematyki, która z perspektywy czasu wydaje mi się szczególnie aktualna, wyróżnić można pewne trajektorie, znajdujące odzwierciedlenie w blokach tematycznych, na które podzielone została niniejsza publikacja. Są to odpowiednio: obecna i przeszła kondycja kobiet, ukazana w kontekście ich dążeń do emancypacji, zarówno na poziomie społeczno-obyczajowym, jak i intelektualno-artystycznym; marginalizacja, dotycząca mniejszości etniczne oraz inne grupy wykluczonych; problematyka związana

z nieprzystosowaniem i cierpieniem, generującymi traumę; wreszcie apokaliptyczne i postapokaliptyczne wizje wojny, zagłady i ich pokłosa. Tak wydzielone obszary tematyczne służą jednak w większym stopniu uporządkowaniu treści niż określeniu ścisłych granic pomiędzy poszczególnymi utworami. W wielu bowiem przypadkach problemy poruszane w różnych i różniących się od siebie powieściach, opowiadaniach czy wierszach zazębiają się, a analogie pomiędzy nimi pozwalają na bardziej wnikliwe ich odczytanie. Potwierdza to postawioną już przeze mnie tezę, że teksty literackie, które recenzowałam w latach 2016–2023 i których wybór nie był ani przypadkowy, ani odgórnie mi narzucony, tworzą swoistą panoramę rzeczywistości, w której powstały.

Jest to rzeczywistość, w której coraz częściej i głośniejsze mówi się o prawach kobiet i mniejszości, czego przykładem mogą być chociażby ruchy takie jak #MeToo czy Black Lives Matter, a jednocześnie nadal odnotowuje się liczne i drastyczne przypadki łamania tych praw, również zinstytucjonalizowanego; w której dyskutuje się o wykluczeniu także w sensie ekonomicznym, jednocześnie śledząc postępującą prekaryzację, pauperyzację i widma kolejnych kryzysów; w której nie bagatelizując – jak miało to miejsce dawniej – kwestii opieki, rozumianej również jako troska o zdrowie psychiczne i dobrostan, zwraca się uwagę na potrzeby najsłabszych i najbardziej zranionych, ale zarazem obserwuje się, jak rośnie ich liczba; w której los ofiar konfliktów zbrojnych i migrantów, unaoczniany w dużym stopniu dzięki bezprecedensowej mediatyzacji życia, budzi współczucie, ale nie przekłada się ono na działania, które szybko i skutecznie położyłyby kres nieszczęściu milionów ludzi; w której epidemie lub choćby tylko strach przed nimi pospół z kryzysem klimatycznym zwiastują spełnienie apokaliptycznych proroctw, ale zarazem znakomicie mają się ruchy antyszczepionkowe i denialiści klimatyczni.

W chwili, gdy powstaje wstęp do niniejszej publikacji książkowej, świat ma za sobą przeszło dwa lata globalnej pandemii, która jeszcze się na dobre nie zakończyła i która dla więcej niż jednego pokolenia była doświadczeniem bezprecedensowym. Druga rocznica

jej oficjalnego ogłoszenia zbiegła się z wybuchem najpoważniejszego od czasu II wojny światowej konfliktu zbrojnego w Europie, który pociągnął za sobą największą od tego samego czasu falę migracji. Wojna, równie okrutna jak ta sprzed osiemdziesięciu lat, uświadomiła po raz kolejny ogrom cierpienia, jakie przypada w udziale najsłabszym, w tym skalę przemocy wobec kobiet i dzieci. Przypomniała również, jak ekstremalne mogą być skutki podkreślania różnic międzyetnicznych i podsycania konfliktów w duchu nacjonalizmu i ksenofobii, które w ostatnich latach odżyły za sprawą populistycznych rządów w wielu krajach, również europejskich. Wojny pociągają za sobą kryzysy, a kryzysy oznaczają bogacenie się najbogatszych i postępujące wykluczenie najbiedniejszych. Konsekwencją wojen i kryzysów są indywidualne i kolektywne traumy, wynikające z okaleczenia i cierpienia fizycznego i psychicznego. Apokaliptyczne i post-apokaliptyczne wizje, które jeszcze kilka lat temu przy odrobinie dobrej woli można było w szczęśliwszych częściach świata uznać za hiperbolę lub wręcz wytwór artystycznej fantazji, stały się niepokojąco realne. Czytane w tym kontekście i jako jeden korpus teksty tworzące niniejszy zbiór nadal dotyczą fikcji literackich, ale zarazem każą się zastanowić, czy w takim samym stopniu odnosi się do nich słowo „fikcja” użyte w sensie oznaczającym zmyślenie czy choćby przesadę. Ich lektura ujawnia zarazem dalekowzroczność tych, którzy stworzyli omawiane tu utwory, dalekowzroczność często smutną i kasandryczną.

**KOBIETY,
PATRIARCHAT,
EMANCYPACJA**

HISTORIA PEWNEJ WSPINACZKI

(Edith Wharton, *Jak każe obyczaj*)

Trzeba było ponad stu lat, by powieść Edith Wharton *The Custom of the Country* doczekała się premiery nad Wisłą. *Jak każe obyczaj*, bo tak brzmi tytuł polskiego przekładu, pozostaje zresztą pozycją stosunkowo mało znaną w dorobku amerykańskiej pisarki. Wharton kojarzona jest przede wszystkim z późniejszym o siedem lat *Wiekem niewinności*, dzięki któremu przełamała męski monopol na zdobywanie Nagrody Pulitzera. Do bardziej rozpoznawalnych jej utworów należą również *Świat zabawy* i *Ethan Frome*. Z czterech wyżej wymienionych powieści tylko *Jak każe obyczaj* nie doczekało się jeszcze filmowej adaptacji. A szkoda, bo mogłaby się okazać bardziej ekscytująca i z pewnością bardziej aktualna niż znakomita skądinąd ekranizacja *Wiek niewinności* dokonana przez Martina Scorsese w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia.

„To, że jego żona dotarła na kolejne piętro podczas swej wspinaczki przez życie, pasowało idealnie do jego wizji bezmiaru ludzkiego błazeństwa”. To zdanie z powieści Wharton dotyczy protagonistki *Jak każe obyczaj*. Undine Spragg jest bowiem książkowym przykładem arywistki i kogoś, kogo w języku angielskim określa się jako *social climber*, czyli, w dosłownym tłumaczeniu, „alpinistkę społeczną”. Alpinizm Undine ma charakter nie tylko transklasowy, lecz także transstanowy i transatlantycki. Wspinaczka zaczyna się na amerykańskiej prowincji, na której bohaterka, córka nuworyszy, ludzi o skromnych w sumie wymaganiach, marzy o „szczęściu niepojętym”, uosabianym przez życie mieszkańców wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych i z czasem zawężającym się do mitycznej nowojorskiej Fifth Avenue. Undine uda się osiągnąć ten i inne cele,

choć nie bez potknięć i porażek. Stanie się to jednak ładnych kilka lat i kilku mężów i niemężów później. Tym większa uciecha czytelnika liczącej niemal pół tysiąca stron powieści, którą pochłania się równie gładko jak popularny bestseller, mając jednocześnie przyjemność obcowania z klasyką literatury amerykańskiej i doskonałą prozą psychologiczno-obyczajową.

Już we wcześniejszym o niemal dekadę *Świecie zabawy* Wharton tworzy postać młodej, urodziwej kobiety, która usiłuje poprawić swoją pozycję towarzyską i finansową. Lily Bart jest jednak zbyt delikatna i za mało wyrachowana, by odnieść sukces; jej próba wspinaczki kończy się tragicznym upadkiem. Co do Undine Spragg, od pierwszych stron powieści nie mamy wątpliwości, że sobie poradzi i co najwyżej odetnie linę komuś innemu. Jej imię to w języku angielskim również rzeczownik pospolity, desygnujący nimfę wodną. Konotacje „rusałczego miana” powracają w utworze Wharton, ale trudno nie uznać ich za ironiczne. W sensie charakterologicznym Undine nie ma w sobie nic eterycznego: jest twarda jak skała, i to nie dlatego, że życie źle się z nią obchodziło. Każdy, kto czytał na przykład Balzaca lub Maupassanta, wie, że niezbędnym atrybutem postaci literackich arywistów jest atrakcyjność fizyczna. Undine ten atut posiada, ale jest to właściwie jedyna jej bezdyskusyjna zaleta. Protagonistka *Jak każe obyczaj* jest antypatyczna i niezdolna do głębszego zaangażowania uczuciowego. Reaguje irytacją lub pogardliwą obojętnością, gdy tylko coś nie idzie po jej myśli. Terroryzuje otoczenie swoimi humorami i kaprysami. Undine Spragg to naśladowca innych oportunistka, osoba przekonana o zasadności własnych racji i pozbawiona jakiegokolwiek poczucia winy. Jest powierzchowna i wiecznie spragniona rozrywek i splendorów, skłonna do samozachwyty i łasa na komplementy tudzież wszelkiej maści banały. Wharton w mistrzowski sposób ukazuje nam pewien typ osobowości, który trudno kochać, lubić czy szanować, ale który – przy całej swej prymitywności – frapuje. Undine jest płytka intelektualnie, słabo wykształcona i w sumie niezainteresowana światem; oczy i uszy ma jednak otwarte, a tego, co może jej się przydać, szybko się uczy. Wykazuje się przy tym

przewrotnością i zakłamaniem, a czytelnik nie może się nadziwić, że tak tanie chwytły okazują się tak skuteczne.

Urodzona w Nowym Jorku w rodzinie zaliczanej do klasy będącej amerykańskim odpowiednikiem arystokracji, Edith Wharton spędziła większość drugiej połowy życia we Francji. Należy tym samym do liczego grona amerykańskich pisarzy ekspatriantów, podobnie jak Henry James, z którym łączyła ją przyjaźń. Słynny Jamesowski „motyw międzynarodowy”, czyli zderzenie dwóch światów, Starego i Nowego, oraz dwóch kultur i mentalności, europejskiej i amerykańskiej, odnajdziemy także w *Jak każe obyczaj*. „Próby znalezienia szczęścia” prowadzą Undine do kraju, który stał się przybraną ojczyzną Wharton. „Przecież ty jesteś Amerykanką!”, mówi do bohaterki jeden z jej rodaków. Francuski arystokrata, którego Undine poślubia, podsumowuje różnice kulturowe w mniej lakoniczny sposób:

Jesteście wszyscy tacy sami! Bez wyjątków. Przyjeżdżacie tu do nas z tego nieznanego, niewyobrażalnego kraju; kraju, na którym tak mało wam zależy, że nim zabawicie tu dzień, już zapominacie o domu, w którym się urodziliście, o ile nie zdążono go wyburzyć, zanim go mogliście poznać! Mówicie naszym językiem, ale nas nie rozumiecie; pragniecie tego co my, ale nie znacie przyczyny naszych pragnień. Małpujecie nasze słabości, wyolbrzymiacie nasze bałwaństwa, ignorujecie lub wyśmiewacie wszystko, na czym nam zależy! Pochodzicie z hoteli wielkich niczym miasta i miast niesolidniejszych [sic!] niż papier, których ulic nie zdążono jeszcze nazwać; budynki burzy się, zanim jeszcze obeschną, a ich mieszkańcy są tak samo dumni ze zmian jak my z tego, co udaje nam się zachować. A my jesteśmy na tyle głupi, że wyobrażamy sobie, że skoro naśladujecie nasze zwyczaje i posługujecie się naszym żargonem, to jesteście w stanie zrozumieć, co sprawia, że nasze życie jest przyzwoite i honorowe!

Główna bohaterka powieści Wharton zdumiewa i drażni czytelnika tak jak świat zdumiewa i drażni jej ojczyzna. *Jak każe obyczaj* to tak naprawdę nie tylko opowieść o Undine Spragg i środowiskach, do których próbuje wejść. To opowieść o Ameryce, o jej duchu i jej

wadach, o tym, co sprawia, że inne kraje ją podziwiają i jednocześnie nienawidzą. Stanom Zjednoczonym zarzuca się przecież często to, co irytuje w Undine: brak sentymentów, subtelności i głębi intelektualnej, samozadowolenie rugujące wszelką wątpliwość, przekonanie, że można narzucać swoją wolę innym, bo wie się lepiej od nich, co jest słuszne, bezpardonowość, materializm, zachłanność i wieczne nienasycenie. Zarazem jednak trzeba przyznać Undine, w której żyłach płynie „pionierska krew”, to, czego odmówić nie można i jej nacji: praktyczność, skuteczność i przekonanie, że wszystko uda się osiągnąć, a warunkiem powodzenia jest nieustanne parcie do przodu. Znajomy Amerykanin skłócony z Ameryką powiedział mi kiedyś: „Najpierw szliśmy się na zachód, a potem wzięliśmy się za resztę świata. Kiedy i tego było mało, wepchnęliśmy się na Księżyc”. Błyskotliwe zakończenie powieści Wharton, którego oczywiście nie zdradzę, współgra z sensem tych słów.

RZECZ O KOBIECIE I KOBIETACH

(Djuna Barnes, *Ostępy nocy*)

„Niesamowite, że to trwało tak długo”, stwierdził zaprzyjaźniony amerykański poeta, gdy powiedziałam mu, że ukazało się polskie tłumaczenie *Nightwood*. Rzeczywiście, od momentu wydania poetyckiej powieści Djuny Barnes minęło już ponad osiemdziesiąt lat. Pojawienie się na rynku wydawniczym *Ostępów nocy*, bo tak brzmi tytuł polskiego przekładu, to okazja do przybliżenia twórczości amerykańskiej modernistki rodzimym czytelnikom niewładającym językiem angielskim, a także do spopularyzowania wiedzy o prozaczce, poetce i dramatopisarce, której nazwisko zazwyczaj niewiele mówi osobom spoza uniwersyteckich kręgów anglistycznych.

Kwestia recepcji autorki *The Book of Repulsive Women* i *Ladies Almanack* nie jest zresztą oczywista również na gruncie anglo-amerykańskim. Choć powstają kolejne poświęcone jej literaturoznawcze opracowania i trudno dziś wyobrazić sobie jej nieobecność w podręczniku czy programie kursu akademickiego dotyczącego wkładu kobiet w literaturę amerykańskiego modernizmu, Barnes nie znalazła się w żadnej z dwóch czołowych antologii literatury amerykańskiej, czyli antologiach Nortona i Heatha. Nie zmienia to faktu, że w odniesieniu do *Ostępów nocy* często pada słowo „arcydzieło”, a powieść, jak przypomina amerykańska literaturoznawczyni Mary E. Galvin, porównywano do *Ulissesa*, po ukazaniu się którego Barnes przeprowadziła zresztą wywiad z Joyce’em. Status pisarki oddaje być może w pewnym stopniu sposób, w jaki została przedstawiona w filmie Woody’ego Allena *O północy w Paryżu*: grająca Barnes aktorka pojawia się wśród międzynarodowych luminaarzy sztuki i intelektu zamieszkujących francuską stolicę w okresie

międzywojennym, ale nie wypowiada ani słowa, a jej twarz jest właściwie niewidoczna.

Zapytana o ulubione pisarki, główna bohaterka obrazu Pedra Almodóvara *Kwiat mego sekretu* odpowiada: „Awanturnice, samobójczynie, wariatki jak Djuna Barnes”. Niekonwencjonalne życie i osobowość, rzadkie połączenie urody, inteligencji i talentu, aktywność zawodowa, która oprócz pisarstwa obejmowała również dziennikarstwo i twórczość plastyczną, bycie w samym centrum wydarzeń literacko-artystycznych w Paryżu międzywojnia, a także w nowojorskiej Greenwich Village, wyzwolenie obyczajowe, biseksualizm, odrzucenie tradycyjnie przypisywanych kobietom ról i związanych z nimi ograniczeń – to tylko kilka powodów, dla których autorka *Ostępów nocy* może fascynować. „To była Djuna Barnes? Nic dziwnego, że chciała prowadzić” – zauważa protagonista filmu Allena, gdy dowiaduje się, z kim przed chwilą tańczył. Skądinąd znany z powściągliwości T.S. Eliot, papież anglosaskiego modernizmu i autor przedmowy do pierwszego amerykańskiego wydania *Ostępów nocy*, który twórczość Barnes cenił, wyraził to bardziej dosadnie, określając pisarkę jako tę, która „zawsze lała na parade”.

„Chcę opisać June lepiej, niż Djuna Barnes napisała *Nightwood*”, deklarowała inna wybitna amerykańska modernistka Anaïs Nin. W liście do Barnes Nin określiła *Ostępy nocy* słowami: „Najpiękniejsza znana mi rzecz o kobiecie i kobietach zakochanych”. „Kobieta”, dodaje Nin, „rzadko pisze jako kobieta, tak jak czuje, ale Pani to się udaje”. Pełen wzruszenia pean skierowany przez jedną autorkę do drugiej w 1937, a więc w rok po ukazaniu się *opus magnum* Barnes, wybrzmiewa szczególnie silnie w kolejnych dekadach dwudziestego pierwszego wieku, w czasach, gdy z całą mocą uświadamiamy sobie, że – wbrew temu, co mogłyby sugerować dawne kanony – oprócz mężczyzn literaturę tworzyły również kobiety i że ignorowanie perspektywy jednej płci w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki i życia jest równoznaczne z jej zubożeniem. *Ostępy nocy* są, w jednej ze swych licznych warstw, opowieścią o miłości, zazdrości i dramacie źle ulokowanych uczuć, hetero- i homoseksualnych. Opuściwszy męża i malutkiego syna, którego narodzin tak naprawdę nie chciała, Robin

Vote, młoda amerykańska ekspatriantka żyjąca w Europie, wiąże się ze swą rodaczką Norą Flood, by ostatecznie porzucić ją, niepo cieszoną, dla jeszcze innej Amerykanki, próbującej być, podobnie jak Nora, kimś w rodzaju modernistycznej *salonnière*. Rozchwiana i wyobcowana Robin będzie szukać ukojenia w nocnym życiu, przypadkowym towarzystwie i niezrozumiałych, transgresyjnych zachowaniach, ku rozpaczli kolejnych zakochanych w niej osób. Barnes przygląda się zatem nieszablonowym kobietom, które dokonują nieszablonowych wyborów życiowych, zagląda w ich dusze i dokonuje wiwisekcji uczuć. Tworzy klasykę literatury lesbijskiej i narrację o kobietach, które „są subtelniejsze, bliższe świętości”, opowiedzianą kobiecym głosem. W tym sensie decyzja o nieuwzględnieniu Eliotowskiej przedmowy w polskim wydaniu, opatrzonym w zamian posłowiem autorstwa tłumacza, ma – niezamierzony zapewne – wymiar symboliczny. Barnes, jak wiele modernistek żyjących w cieniu reprezentujących ten sam kierunek kolegów, uwalnia się od dominacji męskiego autorytetu, by rozpocząć to, co Francuzi nazywają lataniem za pomocą własnych skrzydeł.

Ostępy nocy rozczarują tych, którzy spodziewają się ekscytujących, przesiąkniętej atmosferą dekadencji powieści o namiętnościach, nienormatywnej seksualności i ekstrawaganckim życiu bohemy lub choćby artystów bez dzieła okresu *entre-deux-guerres*, z Paryżem i innymi modernistycznymi metropoliami w tle, choć wszystkie te elementy można w utworze Barnes znaleźć. Rozczarują się również ci, którzy słowo „powieść” rozumieją zbyt rygorystycznie, bowiem, jak zauważa Galvin: „*Ostępy nocy* z trudem wpasowują się w tradycyjną strukturę powieści, ale wymykają się wszelkim innym formom klasyfikacji”. Dzieło amerykańskiej pisarki – eksperymentalne, oniryczne i mroczne, lecz zarazem niepozbawione humoru i sarkazmu – jest czytelniczym zadaniem na szóstkę, wymagającym, o czym lojalnie uprzedzał Eliot, biegłości w obcowaniu nie tylko z prozą, lecz także z poezją. Problem z *Ostępami nocy* polega na tym, co jest zarazem źródłem ich literackiego statusu, czyli na wielopoziomowości i bogactwie aspektów, które mogą stać się przyczynkiem do czytelniczej i hermeneutycznej refleksji. „Mam swoją opowieść, ale będiesz

musiała się przyłożyć, żeby ją odszukać”, oświadcza Norze Matthew O'Connor, kolejna nietuzinkowa i barwna postać, której rola w powieści wymaga osobnego omówienia. Los Nory staje się także losem czytelnika, który, jak ona, musi się przyłożyć i jest skazany na udrękę. *Ostępy nocy* to bowiem utwór niezwykle trudny w odbiorze, zarówno na poziomie treści, jak i formy, mogący swą hermetycznością odstręczać tych, którzy nie ulegną czarowi poetyki Barnes. Zapowiedź tych trudności zawiera już sam tytuł, zarówno w wersji polskiej, jak i oryginalnej: ostęp to przecież z definicji obszar niemal niedostępny, a w „nocnym lesie” łatwo się zgubić, choćby dlatego, że „nocy zaplanować nie sposób”.

CZYTANKA O O'KEEFFE

(Dawn Tripp, *Georgia. Powieść o Georgii O'Keeffe*)

„Żadna galeria w Europie nie posiada płótna pierwszorzędnej wartości podpisanego przez kobietę, z wyjątkiem może Róży Bonheur, która musiała się golić i chodziła w męskim ubraniu” (tłum. Zofia Petersowa), peroruje w autobiograficznej *Księdze z San Michele* Axel Munthe. Przyczyna leży, zdaniem autora, w tym, „że mózg męski więcej waży niż kobiecy”. W roku 1929, gdy Munthe, lekarz, któremu tradycjonalizm nie przeszkadzał skądinąd w zalecaniu się do bogatych i wpływowych pacjentek, opublikował *Księgę*, na artystycznym firmamencie po drugiej stronie Atlantyku świeciła już gwiazda, która miała zadać kłam jego słowom. Georgia O'Keeffe, modernistka uznawana dziś powszechnie za największą malarzkę Ameryki, nie nosiła się jak mężczyzna, chociaż jej stroje, z dzisiejszej perspektywy stylowe w swym minimalizmie, mogły w pierwszych dekadach dwudziestego wieku uchodzić za ekstrawaganckie. Choć trudno wartość sztuki mierzyć banknotami, to również O'Keeffe pobiła w 2014 roku rekord finansowy na aukcji w Sotheby's, stając się autorką najdroższego obrazu, jaki kiedykolwiek wyszedł spod pędzla kobiety. Ze względu na swoją płęć i swoją bezkompromisowość malarka musiała też mierzyć się z uprzedzeniami mężczyzn pokroju Munthego. Zostawiła po sobie spuściznę, która dzięki swej wartości i charakterystyczności trwale wpisała się w dwudziestowieczną ikonografię. Składają się na nią abstrakcje, martwe natury przedstawiające przeskalowane kwiaty i kości zwierzęce, weduty Nowego Jorku i krajobrazy Nowego Meksyku, dwóch miejsc, z którymi związała odpowiednio pierwszą i drugą połowę długiego, twórczego życia. Dla feministek

stanowiła wymarzoną bohaterkę, ale broniła się przed etykietkami mającymi związek z płcią. Poślubiła starszego od siebie o pokolenie Alfreda Stieglitza, legendę amerykańskiego świata sztuki, ale jako leciwa już pani zbliżyła się do dużo młodszego mężczyzny, choć wówczas nie było to jeszcze modne.

Poprzedni akapit zawiera zaledwie kilka z powodów, dla których postać O'Keeffe może interesować nie tylko historyków sztuki, lecz także jej miłośników, a niewykluczone, że i laików niemających wiele wspólnego z malarstwem. To z kolei w epoce kochającej biografie musi przekładać się na powstawanie papierowych i ekranowych opowieści o życiu artystki. W 2009 roku zrealizowano film fabularny *Georgia O'Keeffe*, w którym rolę tytułową zagrała Joan Allen, a w postać męża głównej bohaterki wcielił się Jeremy Irons. Kilka lat później przyszedł czas na powieść biograficzną autorstwa rodaczki O'Keeffe, Dawn Tripp. *Georgia. Powieść o Georgii O'Keeffe* ukazała się w polskim przekładzie w 2017 roku. Z tylnej części okładki polskiego wydania możemy się dowiedzieć, że mamy do czynienia z literacką rewelacją. Jest to jednak opinia, z którą trudno się zgodzić nawet przy dużej dozie życzliwości.

Powieść biograficzna to podstępny gatunek. Z jednej strony zahacza o wielkość, bo jej bohaterem – lub, jak w przypadku książki Tripp, bohaterką – jest zazwyczaj ktoś wybitny. Z drugiej strony utwory z tej kategorii zaliczane są zwyczajowo do popularnej beletrystyki. Fabularyzowana opowieść o życiu sławnej osoby to broń obosieczna. Aspekt biograficzny pozornie ułatwia sprawę, bo fabułę niejako napisały za autora lub autorkę życie i historia. To, co może wydawać się źródłem ułatwień, jest też jednak obciążeniem: trzeba dogłębnie poznać fakty, przez które jest się później ograniczanym. Powieść biograficzna jest więc literackim odpowiednikiem franczyzy: nie zaczyna się od zera, można sporo osiągnąć, ale trudno w oparciu o nią zostać pierwszoligowym graczem. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, jest to gatunek wymagający prawdziwego pisarskiego kunsztu i dużej miary talentu. Niełatwo ze starcia z powieścią biograficzną wyjść zwycięsko. Nie jestem też przekonana, że udało się to Tripp.

Pamiętam wywiad z Jimem Jarmuschem, który ukazał się kiedyś w polskiej prasie. Amerykański reżyser zżymał się na to, że twórcy filmowych biografii mają skłonność do uwzniośniania przełomowych momentów z życia swoich niefikcyjnych bohaterów. Tripp tego w zasadzie nie robi, co nie zmienia faktu, że pomimo wysiłków autorki *Georgia* trąci czytanką. Pisarka niewątpliwie się napracowała i odrobiła lekcje polegające nie tylko na sumiennej kwerendzie bibliotecznej. Nie na darmo Tripp może się pochwalić dyplomem Uniwersytetu Harvarda. Jest sumienną rzemieślniczką, a jej książka o Georgii O'Keeffe jest co najmniej poprawna. Autorka robi, co może, by koleje losu i dzieło swej protagonistki przekuć w literaturę. Efekt końcowy ma w sobie jednak coś rozczarowująco płaskiego, na co w literaturze wielkiego kalibru nie może być miejsca. W stworzonej przez Tripp opowieści o życiu O'Keeffe paradoksalnie brakuje tego, co – na najprostszym przynajmniej poziomie – ma stanowić jej esencję: brakuje życia.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że Tripp porusza się w swej powieści po kilku torach, w regularnych odstępach czasu przedstawiając zwrotnicę. Amerykańska pisarka działa według schematu: sztuka – seks – sprawy towarzysko-rodzinne – ciut obrazu epoki. Jedyną odmianę stanowi fakt, że w miarę jak bohaterce przybywa lat, seksu jest coraz mniej, a zastępują go zdrady Stieglitza, wybitnego fotografa, promotora sztuki modernistycznej i pigmaliona samej O'Keeffe, ale też nieuleczalnego kobieciarza, który nigdy, jak się wydaje, nie przeszedł na erotyczną emeryturę. Autorka stara się, by jej wersja biografii słynnej malarki była „literacka”. Pomimo to czytelnik ma momentami wrażenie, że ogląda szkolną akademię, podczas której postaci wchodzą na scenę i wypowiadają swoje kwestie, a widownia dowiaduje się tego, czego miała się dowiedzieć. Nie pomogą passusy dotyczące misterium tworzenia lub prywatnej i zawodowej fascynacji mężczyzną, który zresztą na kartach powieści nie wypada zbyt pociągająco. Nie pomoże potoczny i miejscami sztamowy lub podejrzanie nowoczesny język, mający być może przeciwdziałać temu, co drażniło Jarmuscha. Nie pomogą wreszcie „odważne” sceny erotyczne, do których Tripp nie ma najlepszej ręki, choć ich faktycznie na

szkolnej akademii się nie uświadczy. Całość pozostaje nieco deklaratywna i dość drętwa. Nie chodzi nawet o brak wiarygodności, bo czytelnik skłonny jest przypuszczać, że zapewne tak to wszystko wyglądało. Szkopuł jednak w tym, że *Georgia* nie porusza w odbiorcy żadnej struny. Powieść jest raczej słaba od strony psychologicznej, a niektóre ze spostrzeżeń protagonistki narratorki zaskakująco naiwne. Nieco lepiej ma się rzecz z atmosferą. Język i styl są natomiast na tyle nijakie, że właściwie nie ma czego komentować. Znakiem firmowym Tripp wydaje się jedynie irytująca skłonność do wyliczania obserwacji, mnożenia impresji i bombardowania czytelnika równoważnikami zdań.

Czy oznacza to, że po *Georgię* nie warto sięgać? Oczywiście warto. Warto chociażby dlatego, że ma ona niepodważalny walor edukacyjny i popularyzatorski. Rozumie to doskonale wydawca, który umieścił na okładce dopisek precyzujący, że O’Keeffe to „ikona sztuki współczesnej”. Sztuka to zresztą mocny punkt samej Tripp: nie ulega wątpliwości, że amerykańska autorka czuje malarstwo i dobrze jej wychodzi pisanie o obrazach, o czym świadczą liczne w powieści udane ekfrazy. Z książki Tripp dowiemy się w pierwszej osobie wiele z tego, czego z biografii *sensu stricto* dowiedzielibyśmy się w trzeciej. *Georgia* byłaby nawet dość kuszącą alternatywą dla bardziej „uczonych” życiorysów malarki, gdyby nie monotony, przewidywalny rytm powieści. Nie zmienia on jednak faktu, że zawsze jest zapewne łatwiej „przebić się” przez biografię w formie fabularyzowanej niż przez biografię *tout court*. *Georgia* ma w sobie wiele z czytanki, ale jest to mimo wszystko czytanka na dość wysokim poziomie. W końcu na czytankach wychowaliśmy się wszyscy, a dla niektórych były nawet punktem wyjścia bardziej wyrafinowanej edukacji.

DÉJÀ VU

(Pierre Lemaitre, *Kolory ognia*)

Gwiazda Pierre'a Lemaitre'a rozbłysła w 2013 roku, gdy ten francuski autor kryminałów otrzymał Nagrodę Goncourtów za znakomitą powieść *Do zobaczenia w zaświatach*. Opromieniony w pełni zasłużonym sukcesem, zapowiadał wówczas, że brawurowo opowiedziana historia trzech weteranów Wielkiej Wojny jest zarazem pierwszą odsłoną planowanej przez niego trylogii *Dzieci katastrofy*. Słowa dotrzymał: gdy rok 2020 dobiegał końca, pozostałe części zdążyły już ukazać się drukiem nad Sekwaną, a dwie pierwsze doczekały się także polskiego przekładu. *Do zobaczenia w zaświatach* poświęciłam najbardziej być może entuzjastyczną recenzję, jaką napisałam w życiu. Drugi tom cyklu, zatytułowany *Kolory ognia*, okazał się jednym z moich największych krytycznoliterackich rozczarowań.

Akcja *Kolorów ognia* rozgrywa się, podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Do zobaczenia*, w Paryżu, ale obejmuje lata 1927–1933. Główną bohaterką jest Madeleine Péricourt, siostra jednego z bohaterów poprzedniej części trylogii, teraz już nieżyjącego, i zarazem była żona szwarccharakteru pierwszego tomu. Poślubiona dla ogromnego majątku, zdradzana, a wreszcie skompromitowana małżeństwem z aferzystą, po raz kolejny fatalnie uokazuje uczucia, znów zakochując się w atrakcyjnej kanalii. Ponownie też padnie ofiarą zdrady, tym razem poczwórnej: nie tylko ze strony kochanka, który potwornie skrzywdzi jej syna, lecz także przyjaciółki, do której Madeleine czuje homoerotyczny pociąg, najbliższego współpracownika swego zmarłego ojca oraz własnego stryja. W efekcie syn Madeleine zostanie inwalidą, a ona sama straci odziedziczone po ojcu miliony, ale się nie podda. Postanowi zniszczyć czwórkę ludzi, którzy

zniszczyli ją. Swój bezlitosny plan zrealizuje przy pomocy robotnika o komunistycznych i anarchistycznych ciągach, przekonując się przy okazji, że powiedzenie „do trzech razy sztuka” sprawdza się również w miłości.

W zamieszczonych na końcu *Kolorów ognia* podziękowaniach Lemaitre daje wyraz Bloomowskiemu „lękowi przed wpływem”, wymieniając autorów, którzy go inspirują, i stwierdzając, że każdy tekst literacki to „coś, co już było”. Paradoksalnie jednak największym problemem wydaje się w tym przypadku nie tyle kwestia intertekstu, co autotekstu. Choć zapewne można czytać *Kolory ognia*, nie znając poprzedniej części, jej znajomość boleśnie uświadamia odbiorcy kontrast pomiędzy obiema powieściami oraz fakt, że druga jest zaledwie bladą kopią pierwszej, wykonaną przez sprawnego, lecz nieco już wypalonego kopistę. Lemaitre nie podjął ryzyka, które w przypadku literatury najwyższej próby jest niestety konieczne: podążył sprawdzonym, znanym sobie i czytelnikom tropem, sięgając po analogiczne chwyt i rozwiązania. Można oczywiście kontrargumentować, że w przypadku trylogii podobieństwa są potrzebne, by całość była spójna. Spójność może jednak oznaczać również utrzymywanie jednolitego poziomu; słabości *Kolorów ognia* sprawiają, że w *Dzieciach katastrofy* to się nie udaje. Stare pomysły wykorzystane przez Lemaitre’a w nieco tylko odnowionych dekoracjach przypominają o tym, że pierwsza część cyklu była przejmująca, ale jej kontynuacja nie porusza, pomimo dramatyzmu przedstawionych w niej wydarzeń.

Winę za taki stan rzeczy ponoszą różne aspekty *Kolorów ognia*, zauważalne zarówno na poziomie formy, jak i treści. Lemaitre nie stracił zdolności zręcznego pisania, ale tym razem zabrakło mu z jednej strony finezji, pieczołowitości i dbałości o szczegóły, a z drugiej głębi i rozmachu. Trudno się oprzeć wrażeniu, że nieco się spieszy, nieco upraszcza, niebezpiecznie gawituje w kierunku skrótu, a nawet oczywistości i banału. Cierpią na tym i styl powieści, i zastosowane w niej rozwiązania fabularne. Na przykład wątek operowy wydaje się dokooptowany na siłę i słabo poprowadzony, a postać syna Madeleine, miłośnika opery, cikliwa i przesłodzona. Co gorsza,

Kolory ognia są miejscami niesmaczne i niepoważne: Lemaitre mocno rozbudowuje ładunek erotyczny utworu, bez większego, jak się wydaje, przekonania i z marnym moim zdaniem skutkiem.

Centralny w *Kolorach ognia*, podobnie jak w *Do zobaczenia*, motyw wendety wydaje się, przy całym skomplikowaniu i wartości fabuły, nieco toporny. Siła pierwszej części trylogii Lemaitre'a polegała między innymi na tym, że dwaj bohaterowie, kombatanzi zepchnięci na margines życia i wyrzuceni na śmietnik historii, zagrali na nosie systemowi, którego ofiarą padli. Startując z pozycji, wydawałoby się, z góry przegranej, wydali walkę elementarnej niesprawiedliwości, ale zrobili to w sposób subtelny, daleki od rozwiązań siłowych. W *Kolorach ognia* mamy do czynienia ze starciem beneficjentów systemu, wyszarpujących sobie nawzajem pokażne ochłapy. Mszcząc się za niewątpliwe skądinąd krzywdy, Madeleine i jej partner stosują *modus operandi* charakterystyczny dla przestępczości zorganizowanej, co czyni intrygę dość prymitywną.

Słabo broni się również feministyczny w założeniu rys utworu. *Do zobaczenia* było powieścią o mężczyznach; w *Kolorach ognia* najlepiej skonstruowaną postacią też jest mężczyzna, wspierający protagonistkę anarchista Dupré. Lemaitre nie czuje postaci kobiecych. Madeleine, pomimo swej determinacji i bezwzględności, jest bezbarwna i bezosobowa. Galerię bohaterek uzupełniają urodziwa, ale nielojalna złodziejka i bigamistka, kłusująca rękę, która ją karmi, groteskowa diwa operowa tocząca nierówny bój z ortografią, sympatyczna polska pielęgniarzka analfabeta, która z każdym napotkanym Francuzem dogaduje się na płaszczyźnie seksualnej, bo po francusku nie potrafi, oraz stryjenka i kuzynki Madeleine, których brzydota i głupota podkreślane są na każdym kroku. Autor nie omieszkując, co prawda, odnotowywać zagrożeń i niesprawiedliwości czyhających na kobiety, ale robi to jakby z obowiązku, w sposób zdawkowy i schematyczny.

W powieści osadzonej w realiach schyłku Trzeciej Republiki, nad którą krąży już widmo nazizmu i innych totalitarnych ideologii, francuski pisarz próbuje ukłonu w kierunku kwestii ważnych i bardzo aktualnych: poza feminizmem są to nieheteronormatywność,

niepełnosprawność, konieczność ochrony ofiar pedofilii, molestowania seksualnego i przemocy domowej oraz niebezpieczeństwa płynące z prawicowego populizmu. Robi to jednak w sposób mało zgrabny i przekonujący, choć intencje ma z pewnością szczerze. Powieść można by na przykład odczytywać jako krytykę kapitalizmu, gdyby nie to, że bohaterowie, uporawszy się z zemstą, przystępują do zakładania kolejnych firm, bazując na mechanizmach, które Lemaitre punktuje.

Kolory ognia nie są oczywiście pozbawione pewnych zalet. Powieść dobrze się czyta, szczególnie poza półmetkiem, gdy bohaterka przystępuje do wyrównywania rachunków. Lemaitre po raz kolejny udowadnia, że potrafi pisać w sposób „kinematograficzny”: czytelnik bez trudu zobaczy przesuwające się przez jego oczami obrazy, zanim jeszcze dane mu będzie obejrzeć ekranizację, do której zdjęcia zakończono w grudniu 2020. Gorzkiej satysfakcji dostarcza też śledzenie obnażanych przez autora mechanizmów korupcji i powiązań pomiędzy światem biznesu, polityki i mediów. Próżno jednak szukać w *Kolorach ognia* niesamowitej mocy oddziaływania *Do zobaczenia w zaświatach*. Być może taki już los sequeli, nie tylko literackich, o ile nie są *Ojcem chrzestnym* Francisa Forda Coppoli. Lemaitre, pisarz o wielkim talencie i nieprzeciętnej wrażliwości, padł, jak wielu twórców, ofiarą spektakularnego sukcesu, który potem trudno nie tylko przebić, lecz choćby powtórzyć. Wiedział o tym przyjaciel Orsona Wellesa, który po projekcji *Obywatela Kane’a*, określanego często jako najwybitniejszy film w dziejach kina, miał powiedzieć reżyserowi: „Rzuć to. Niczego lepszego nie nakręcisz”.

KOBIETY ZNAD RIO GRANDE

(Lucia Berlin, *Wieczór w raju. Opowiadania zebrane*)

Swoją opublikowaną w 1989 roku biografię Sylvii Plath Anne Stevenson zatytułowała *Gorzka sława*. Nawiązała tym samym do wiersza Anny Achmatowej: „Mnie miłości i szczęścia nie dając, / Nagródź w zamian choć gorzką tą sławą” (tłum. Leonard Podhorski-Okołów). O sławie zaprawionej goryczą można mówić także w przypadku Lucii Berlin, rodaczki Plath, młodszej od niej o cztery lata. Od śmierci Berlin musiała upłynąć przeszło dekada, by zaczęto o niej mówić jako o wybitnej pisarce. Polscy czytelnicy nie musieli natomiast długo czekać na przekłady zbiorów opowiadań, którym ich autorka zawdzięcza spóźnione uznanie. W 2017 ukazała się *Instrukcja dla pań sprzątających*, a w 2020 *Wieczór w raju*, w obu przypadkach w odstępnie dwóch lat od amerykańskiej premiery.

Lucia Berlin posiadała liczne atuty, które wydają się wystarczające, by zawojować świat i być szczęśliwą: urodę, inteligencję, talent literacki, wykształcenie, kosmopolityczne obycie, fantazję, a wreszcie czterech kochających synów. Lata szkolne spędziła w Santiago de Chile, gdzie, dzięki działalności zawodowej ojca, obracała się wśród miejscowego high life’u. Człowiekiem uprzywilejowanym w sensie społecznym i finansowym był również jej ostatni mąż, którego nazwisko weszło za jej sprawą do historii literatury. Pomimo tego wszystkiego w wieku zaledwie trzydziestu dwóch lat Berlin miała już za sobą cztery porody i trzy zakończone rozwodami małżeństwa. Jej życie naznaczyły uzależnienia, z którymi zmagali się jej matka i krewni ze strony tejże, wspomniany już mąż pisarki, a także ona sama. Na trudy samotnego macierzyństwa nałożyły się alkoholizm Berlin i inne choroby, z których najcięższa doprowadziła do

jej przedwczesnej śmierci. Stabilizacji nie ułatwiały liczne przeprowadzki oraz długa lista zajęć, których miała się amerykańska autorka, a które często były drastycznie poniżej jej możliwości intelektualnych. Pracowała jako wykładowczyni uniwersytecka, ale zdarzało jej się też zatrudniać w charakterze sprzątaczk.

Przywoływanie zmiennych i nie zawsze radosnych kolei losu pisarki wydaje się w przypadku *Wieczoru w raju* zasadne. Lektura zawartych w tomie opowiadań i towarzyszących im szkiców biograficznych nie pozostawia wątpliwości, że Berlin czerpała z własnych przeżyć, tworząc swoją prozę. Jednocześnie jednak nie chodzi tu o stosowanie biografizmu, lecz raczej o to, że – jak zauważył jeden z jej synów – Berlin „pisała prawdziwe historie; niekoniecznie autobiograficzne, ale prawie”. Istotą *Wieczoru w raju* jest przekazana w nim prawda o życiu kobiet, szczególnie, choć nie tylko, tych z pokolenia autorki. Przeszło dwadzieścia składających się na zbiór utworów to głównie historie „dziewcząt i kobiet”, by posłużyć się frazą pożyczoną od Alice Munro, innej czołowej anglosaskiej twórczyni opowiadań. Podobnie jak należąca do tego samego pokolenia kanadyjska noblistka, Berlin, choć odcinała się od feministycznych klasyfikacji, zwraca uwagę na kondycję przedstawicielek własnej płci, szczególnie tych, które wchodziły w dorosłe życie na długo przed początkiem drugiej fali feminizmu.

W utworach minimalistycznych, pozbawionych fajerwerków zarówno na poziomie formy, jak i treści, narrację determinuje kobiecy punkt widzenia nie tylko wówczas, gdy narratorem jest kobieta, co skądinąd w *Wieczorze w raju* ma miejsce bardzo często. W najlepszych moim zdaniem opowiadaniach tomu pobrzmiwają echa słynnej *Mistyki kobiecości* Betty Friedan, opublikowanej w 1963 roku, gdy Berlin miała dwadzieścia siedem lat. Wśród bohaterek Berlin są młode żony i matki z klasy średniej, niepozbawione intelektualnych aspiracji, ale uwięzione w domu i zderzające się z obojętnością lub wręcz nieodpowiedzialnością partnerów. Cassandra z *Czasu kwitnących czereśni* kocha swojego synka, ale nie wytrzymuje rutyny życia niepracującej matki i pyta samą siebie: „Co się ze mną dzieje? Czego jeszcze chcę?”. Nastoletnia Maria z *Lead Street, Albuquerque*,

za młoda na założenie rodziny, potulnie dostosowuje się do oczekiwań i kaprysów męża artysty, ale i tak zostanie przez niego porzucona, zanim jeszcze ich drugie dziecko zdąży przyjść na świat. Maya samotnie zмага się z niewygodami życia w tytułowym *Domu z suszonej cegły*, malowniczym, lecz nieprzystosowanym do potrzeb rodziny z małymi dziećmi, ponieważ jazzman, którego poślubiła, nie zwykł zaprzętać sobie głowy sprawami domowymi. Przed pułapką nieudanego czy toksycznego związku nie chronią ani niezależność, ani bycie jedną z „silnych kobiet, starszych kobiet”. W jeszcze innym opowiadaniu sześćdziesięcioletnia prawniczka Sara ginie zamordowana, prawdopodobnie przez skłonnego do przemocowych zachowań kochanka.

„Była naprawdę piękna, ta rzeka Missisipi”. To zdanie z *Mglistego dnia*, którego bohaterowie podróżują samochodem z Santa Fe do Nowego Jorku, podsumowuje inny ważny aspekt *Wieczoru w raju*. Jest nim hołd złożony urodzie Ameryki, a w każdym razie niektórych jej części. Od najdłuższej amerykańskiej rzeki ważniejsza wydaje się przywoływana w opowiadaniach Rio Grande, oddzielająca USA od Meksyku. Akcja wielu utworów toczy się na Południowym Zachodzie Stanów Zjednoczonych lub w ojczyźnie Fridy Kahlo. Berlin, która znała biegle hiszpański i mieszkała w Teksasie, Nowym Meksyku oraz po drugiej stronie granicy, uwodzicielsko, lecz nie nachalnie, oddaje atmosferę krainy Georgii O’Keeffe i Meksyku, którego wpływy widoczne są w kulturze i estetyce Południowego Zachodu. Mistrzowsko dobierając szczegóły i nigdy ich nie nadużywając, amerykańska pisarka maluje utrzymany w tonacji oranżu, brązu i turkusu świat budowl z cegły suszonej na słońcu, kaktusów i eukaliptusów, bugenwilli i datury, fauny równie egzotycznej jak miejscowa flora. Koloryt lokalny, wzmocniony przez systematycznie wpłataną w tekst opowiadań iberyzmy, oraz klimatyczność omawianych tu utworów zbliżają Berlin do tak zwanego nowego regionalizmu, choć i tego rodzaju kategoryzacja jej się nie podobała. Nie zmienia to jednak faktu, że zarówno kobiece doświadczenie i głos, jak i iberoamerykański kontekst wybrzmiewają w prozie Berlin w sposób silny, ale nigdy natrętny czy pretensjonalny, i zapewne dzięki temu

autentyczny. Nie dziwi zatem, że twórczość pisarki zainteresowała przymierzającego się do ekranizacji *Instrukcji dla pań sprzątających* Pedra Almodóvara, mistrza kina opowiadającego o kobietach i kulturze iberyjskiej.

OKRUCHY ŻYCIA

(Annie Ernaux, *Lata*)

Choć ostatecznie najbardziej prestiżową nagrodę literacką świata otrzymał w 2021 roku pochodzący z Zanzibaru Brytyjczyk Abdulrazak Gurnah, do momentu ogłoszenia decyzji Akademii Szwedzkiej bardzo wysoką pozycję na giełdzie noblowskiej zajmowała Annie Ernaux. Komentatorzy zauważali wówczas, że francuska pisarka miałaby szansę na takie wyróżnienie wcześniej, gdyby nie fakt, że jej utwory długo nie mogły doczekać się przekładu na język angielski. Urodzona w 1940 roku Ernaux zadebiutowała w połowie lat siedemdziesiątych powieścią *Les Armoires vides*. Pół wieku i dwadzieścia tytułów później uznawana jest za autorkę wybitną, wobec której używa się we Francji przymiotnika *immense*, oznaczającego, że jest się w swojej dziedzinie gigantem. O twórczości Ernaux powstają prace naukowe, a ona sama w kraju, który dał światu jedną z najwspanialszych literatur, zyskała status *grande dame* prozy. Nie zawsze jednak tak było. W jednym z wywiadów Ernaux, kojarzona przede wszystkim z nurtem autofikcji, wspominała negatywną lub wręcz pogardliwą recepcję, z jaką dawniej spotykała się jej autobiograficzna twórczość, poruszająca najbardziej intymne, a nawet drastyczne tematy, jak osobiste doświadczenia seksualne lub przebyta aborcja. Jeden z krytyków przezwiał ją na przykład „Madame Ovary”, nawiązując oczywiście do tytułu najsłynniejszej powieści Flauberta i francuskiego słowa *ovaire*, oznaczającego „jajnik”. Dziennikarze potrafili zadawać Ernaux niezbyt błyskotliwe pytania w rodzaju „Jak mogła pani coś takiego napisać?”, a ona odpowiadała rozbrajająco: „Ale przecież tak to było”. Dziś, gdy proza o charakterze autobiograficznym święci triumfy, czwarta fala feminizmu trwa w najlepszej,

a kobietom zaczyna się w końcu przyznawać prawo do mówienia o tym, o czym patriarchalni konserwatyści niekoniecznie lubią słuchać, Ernaux trafia wreszcie w swój czas. Rodzimi czytelnicy niewładający językami obcymi mogą znać zaledwie jedną jej powieść, opublikowane u nas w 1989 *Miejsce*. W 2022 roku ukazały się w Polsce *Lata*, które francuską premierę miały w 2008 i uchodzą za *opus magnum* pisarki.

Na ostatnich stronach *Lat* Ernaux tłumaczy, jaki zamysł towarzyszył jej podczas pracy nad książką, określaną jako powieść, choć słowo „opowieść” użyte przez polskiego wydawcę jest być może bardziej trafne. Nie mamy bowiem w tym przypadku do czynienia z powieścią w potocznym rozumieniu terminu: nie znajdziemy tu fabuły, dialogów czy psychologii postaci w tradycyjnym znaczeniu. *Lata* nie są też konwencjonalną autobiografią. Jak wyjaśnia francuska pisarka: „Dla niej – przeciwnie – liczy się to, by mogła uchwycić swój pobyt na ziemi w określonej epoce, czas, który przez nią przeszedł, świat, który zarejestrowała, po prostu żyjąc”. Już sam fakt, że – jak wskazuje powyższy cytat – Ernaux nie wybiera narracji pierwszoosobowej, że opowiadając o swoim życiu, mówi o sobie per „dziewczyna”, a później „kobieta”, stoi w sprzeczności z tym, jak zwykło się myśleć o prozie autobiograficznej. Decyzja ta wpisuje się jednak doskonale w ogólną koncepcję książki: „W tym, czemu chce nadać formę bezosobowej autobiografii, nie będzie żadnego »ja« – tylko »się« i »my« – jakby teraz była jej kolej snucia opowieści o minionych dniach”.

Ernaux prowadzi swą opowieść, obejmującą okres od własnych narodzin do roku 2006, dwutorowo. Pretekstem do opowiadania o kolejnych etapach życia pisarki i zarazem głównej bohaterki są ekfrazy fotografii z rodzinnych albumów oraz amatorskich filmów z osobistego archiwum. To, co przywykliśmy uważać za esencję autobiografii, czyli wspomnienia, w tym przypadku przywołane przez zdjęcia i nagrania filmowe, dzięki którym Ernaux może z dystansu przyjrzeć się temu, jak zmieniała się na przestrzeni dziesięcioleci, to jednak zaledwie część ambitnego i imponującego projektu literackiego, ale także historycznego, społecznego i kulturowego, którego

owocem są *Lata*. Nawiązująca do barw francuskiej flagi, trójkolorowa okładka polskiego wydania, ozdobiona czarno-białymi zdjęciami dokumentującymi życie zbiorowości, a nie wybranej jednostki, jest pod tym względem strzałem w dziesiątkę. Autobiograficzna opowieść Ernaux nie jest jedynie zbeletryzowanym zapisem siedmiu dekad życia autorki, lecz także – a może przede wszystkim – subiektywną kroniką siedmiu dekad historii Francji i nie tylko. *Lata* zawierają bowiem także liczne odniesienia do tego, co działo się na świecie poczynawszy od II wojny światowej, a skończywszy na pierwszych latach bieżącego stulecia.

Gdyby książka Ernaux miała podtytuł, mógłby on brzmieć nie tyle *Taka byłam*, co *Tacy byliśmy*, ewentualnie *Taka była Francja* lub *Taki był świat*. Mógłby również brzmieć *Okruchy życia*, gdyby tej frazy nie wykorzystał w 1970 roku Claude Sautet w tytule swego najsłynniejszego zapewne filmu, wspomnianego zresztą w *Latach* dwukrotnie. Zachowując porządek chronologiczny, autorka stworzyła narrację, w której znalazło się miejsce dla niezwykle szerokiej gamy zjawisk i zagadnień. Nakreślony przez nią fresk obejmuje historię polityczną i społeczną oraz historię kultury. Wydaje się, że w *Latach* odnotowane zostało niemal wszystko, a żadna z kluczowych dziedzin ludzkiej egzystencji nie została pominięta. Odliczają się zatem sylwetki i pomysły kolejnych rządzących, literatura, sztuka i życie intelektualne, ale także popkultura, edukacja, sport, media i reklama, jedzenie, moda, a nawet pogoda; nie zabrakło również tego, co często najbardziej rozpala opinię publiczną, czyli seksu i głośnych zbrodni. Ernaux prowadzi czytelników przez różne domeny życia społecznego, a jednocześnie przez następujące po sobie epoki. Spacerując z nią po osi czasu, przeżywamy okupację i okołowojsną biedę, a później obfitość *les Trente Glorieuses*, jak określa się we Francji okres prosperity, który przypadł na lata 1945–1975. Przed naszymi oczami przewija się kawałkada wydarzeń, wśród których wojny – zimna, indochińska, algierska, wietnamska i wreszcie, po 11 września, wojna z terroryzmem – Maj '68, „pierwszego roku istnienia świata”, upadek komunizmu czy powstanie Unii Europejskiej to zaledwie ułamek tego, nad czym pochyla się francuska pisarka. Odnotowane zostają

przemiany społeczno-obyczajowe, rozkwit społeczeństwa konsumpcyjnego i permissywnego, kwestie klasowe, ewolucja języka, postęp technologiczny i medyczny oraz jego wpływ na umysł i ciało. Równolegle do zdarzeń naznaczających społeczno-polityczny makrokosmos, śledzimy to, co dzieje się w prywatnym mikrokosmosie autorki i zarazem protagonistki, poznając poszczególne etapy jej losu: dzieciństwo, dojrzewanie i dojrzałość, małżeństwo, macierzyństwo i rozwód, nowe miłości, pracę zawodową i twórczą.

Reputacja dzieła wybitnego, którą cieszy się omawiany tu utwór Ernaux, jest moim zdaniem zasłużona. *Lata* to proza utkana ze wspomnień, osobistych i zbiorowych, z doznań i wrażeń, z okruczeń, fragmentów i katalogów, z historycznych faktów i pozornie nieistotnych szczegółów indywidualnej egzystencji, oddająca atmosferę „czasu, w którym się już nigdy nie będzie”. To proza eksplorująca fenomen pamięci oraz tożsamości jednostki i wspólnoty, których nośnikami mogą być produkty masowej konsumpcji i reklamy, tytuły filmów i piosenek oraz tysiące innych rzeczy. To proza świetna pod względem stylistycznym, rzeczowa, czerpiąca z dyskursu socjologicznego, ale miejscami także zaskakująco poetycka. To proza czerpiąca z dziedzictwa wymienionych zresztą w tekście książki Marcela Prousta, Georges’a Pereca i Marguerite Duras, ale zarazem odmieniona od twórczości każdego z nich. To proza autofikcyjna, autotematyczna i feministyczna, ukazująca emancypację bohaterki i artystki, która zdążyła wejść w dorosłe życie, nim wybuchły druga fala feminizmu i rewolucja seksualna, a we Francji zalegalizowano aborcję.

Zadanie, które postawiła przed sobą Ernaux, nie sprowadza się tylko do – przekonującego skądinąd – prześledzenia ewolucji bohaterki i świata. *Lata* stanowią niezwykle – w moim mniemaniu – udane poszukiwanie odpowiedzi na pytania o to, w jakim stopniu kształtują nas historia, polityka, kultura i społeczeństwo, idee, poglądy, trendy i zmieniający się styl życia, lub dlaczego jedno wydarzenie historyczne głęboko przeżywamy, a inne niemal nas nie dotyczą. Ernaux podejmuje ponadto przejmującą refleksję na temat czasu, przemijania i śmierci. To dużo, ale wielkość *Lat* zasadza się tak naprawdę na czymś innym, czymś, co przyprawia o zawrót głowy. „Czy

pewnego dnia będzie można odczytać zapisaną w mózgu człowieka całą jego historię, to, co zrobił, co powiedział, zobaczył i usłyszał?”, pyta francuska pisarka, gdy jej opowieść zaczyna dobiegać końca. *Lata* są właśnie beletrystyczną próbą zbliżenia się do tej nieistniejącej technologii. Książka Ernaux to kronika zmieniającego się świata i kronika świadomości jednostki, która w tym świecie żyła, czuła, myślała i tworzyła, rejestrując to, co osobiste, i to, co bezosobowe, to, co przełomowe, i to, co trywialne, ale zaskakująco poruszające, wchłaniając całą sobą ni mniej, ni więcej, tylko życie we wszelkich jego formach i przejawach.

NIEGDYSIEJSZA JA

(Siri Hustvedt, *Wspomnienia przyszłości*)

O tym, że w życiu wielkie nadzieje oznaczają często wielkie rozczarowania, wiedział już Charles Dickens, który dał temu wyraz w jednej ze swych klasycznych powieści. Nadmierne oczekiwania miewamy jednak nie tylko w stosunku do życia, lecz także do literatury, po której spodziewamy się często zbyt wiele, bazując na reputacji twórców, zapowiedziach wydawniczych i ciekawych pomysłach na książki, z których realizacją w praktyce bywa różnie. Przekonałam się o tym po raz kolejny podczas lektury *Wspomnień przyszłości*. Ich autorka, Amerykanka Siri Hustvedt, która pracę doktorską napisała notabene o Dickensie, bywa określana jako „literacka gwiazda”, „pisarka światowej sławy”, a nawet „wielka pisarka”. *Wspomnienia* spotkały się z entuzjastycznymi recenzjami, których fragmenty, co zrozumiałe, skwapliwie przytoczono w polskim wydaniu. Zestawienie tych dytyrambów z własnymi wrażeniami każe mi myśleć o głównej bohaterce powieści Hustvedt, którą pochwały krytyków pod adresem utworów jej zdaniem słabych skłaniały ku przypuszczeniu, „że albo ręka rękę myje, albo znakomitości są ignorantami”. Nie posądzam o ignorancję J.M. Coetzee’go, noblisty w dziedzinie literatury i literaturoznawcy zarazem. Chcę nawet wierzyć, że jego pochlebna opinia na temat *Wspomnień* nie ma nic wspólnego z jego przyjaźnią z Paulem Austerem, czołowym amerykańskim pisarzem, a prywatnie mężem Hustvedt. Tym niemniej pozostanę przy własnym zdaniu.

Protagonistka i zarazem narratorka *Wspomnień* tak podsumowuje memuary bogatej, lecz niezbyt mądrej damy z nowojorskiej socjety, których ghostwriterką była: „Książka jest powieścią

wielowątkową, fikcją literacką jak wszystkie autobiografie”. Mniej więcej to samo można by powiedzieć o omawianej tu powieści. Analogie pomiędzy Hustvedt a jej bohaterką, znaną jako S.H. lub Minnesota, nie sprowadzają się do posiadania takich samych inicjałów ani do tego, że obie pochodzą ze stanu, któremu druga z nich zawdzięcza przydomek. *Wspomnienia* mają też nie tylko wielowątkową, lecz wręcz wielopoziomową strukturę. Zgodnie z tym, co sugeruje tytuł powieści, sześćdziesięcioletnia S.H. wraca w niej pamięcią do końca lat siedemdziesiątych. Wtedy to postanowiła zrobić sobie roczną przerwę pomiędzy studiami licencjackimi i magisterskimi, przenieść się z Minnesoty do Nowego Jorku, napisać powieść, a także szukać przygód intelektualnych i erotycznych. Udało jej się osiągnąć wszystkie cele z wyjątkiem trzeciego. Narracja, prowadzona z perspektywy drugiej dekady dwudziestego pierwszego wieku, obejmuje reminiscencje młodości, ale także dzieciństwa spędzonego na Środkowym Zachodzie, oraz teraźniejszość dojrzałej kobiety i pisarki. Narracja ta splata się ponadto we *Wspomnieniach* z fragmentami dziennika, który Minnesota prowadziła podczas owego formacyjnego roku, oraz kartami powieści, która nigdy wcześniej nie ujrzała światła dziennego. Jakby tego było mało, osobny wątek stanowi historia Lucy, straumatyzowanej sąsiadki, której jeremiady fascynują dwudziestoletnią S.H. I na tym jednak nie koniec, ponieważ na fabularnym stelażu rozpięte są liczne refleksje o charakterze metaliterackim oraz te dotyczące czasu, pamięci i kondycji kobiet, poparte obfitymi odniesieniami do literatury, filozofii, a nawet fizyki. Oprócz wspomnianych tekstów autorstwa młodszej i starszej Minnesoty oraz dygresji filozoficznych i rozmaitych nawiązań do dziedziny, której Hustvedt poświęciła *gros* swojego życia zawodowego, mamy tu cytaty i zbliżenia na biografie paru tuzów literatury i literaturoznawstwa. Są to Mary Wollstonecraft Shelley, Paul de Man i przede wszystkim Elsa von Freytag-Loringhoven, postać faktycznie fascynująca i dopiero odkrywana przez znawców kultury i sztuki. Osią całości ma być konfrontacja „starej narratorki” z tą, która zostaje określona jako „niegdysiejsza ja”, lub – jak kto woli – konfrontacja „przyszłości, która jest teraz przeszłością”, z młodością. W centrum

zainteresowań Hustvedt są też, jak łatwo się domyślić, implikacje niezbyt skądinąd odkrywczej prawdy, że „wspomnienie zawsze zawiiera się w terażniejszości”.

Szkopuł w tym, że efektem tego skomplikowanego literackiego przedsięwzięcia jest książka moim zdaniem nie najlepsza i niespecjalnie interesująca. Rozumiem doskonale, co zrobiło wrażenie na recenzentach i zapewne zrobi też wrażenie na wielu czytelnikach. Siła *Wspomnień* tkwi w ich mocno wyeksponowanym ładunku intelektualnym, którego nie zamierzam kwestionować, ale którego bym nie przeceniała, bo ani sam w sobie nie jest porażający, ani nie jest w stanie zamaskować słabości całego utworu. Erudycja, której blask z pewnością oślepi laików, a i niejednego krytyka może – jak widać – przyprowadzić o zawrót głowy, nie wstrząśnie kimś, kto posiada takie samo lub lepsze przygotowanie intelektualno-akademickie jak autorka, skądinąd oczywiście świetnie wykształcona i odcytana.

Prawda jest taka, że konstruuując swoją powieść w sposób pozornie bardzo ambitny, Hustvedt znacznie ułatwiła sobie zadanie. Nie jestem pewna, czy na czterystu stronach udałooby jej się rozwinąć którąkolwiek z warstw utworu, nie obnażając jednocześnie mankamentów każdej z nich. Zapewne świadoma tego pisarka, mająca na koncie, obok tomiku poezji i wielu tekstów niebeletrystycznych, sześć powieści, dodaje więc do siódmej z nich wszystko, co się da. Nie ogranicza się zresztą do treści czysto tekstualnych. *Wspomnienia przyszłości* są bowiem ilustrowane rysunkami jej autorstwa, które sama określa jako bazgroły, a ja przez grzeczność nie zaprzeczę.

Minnesota z ironią odrzuca tytuł *Moje interesujące życie*, zaproponowany przez kobietę, która wynajęła ją do spisania własnych wspomnień. Równie ironicznie brzmiałby on w odniesieniu do wybranego przez nią roku z jej własnej młodości, podczas którego miało miejsce kilka dramatycznych sytuacji, ale nic naprawdę fascynującego się nie wydarzyło. Codziennosc i przemyslenia składające się na portret artystki z czasów młodości, sylwetki jej przyjaciół i kochanków (a nawet babci jej przyjaciółki) oraz relacje z paru intelektualno-artystycznych eventów nie wystarczyłyby do stworzenia ciekawej całości, a już na pewno musiałyby być ujęte w ciekawszy

sposób. Opowieść o życiu na Środkowym Zachodzie początku drugiej połowy dwudziestego wieku ma być może potencjał, ale nie zostaje on wykorzystany. O swojej bieżącej sytuacji S.H. pisze w sposób nużący. Powieść detektywistyczna dla młodzieży, nad którą pracuje dwudziestoletnia bohaterka, ma zapewne być zabawna, a jest dość irytująca. W historii Lucy drażnią aspekt ezoteryczno-okultystyczny i drewniany sposób przedstawienia dramatycznych wydarzeń z życia tej postaci. Konfrontacja dawnego i nowego ja jest w dużym stopniu nominalna: niewiele z niej tak naprawdę wynika, ponieważ *summa summarum* o ewolucji bohaterki na przestrzeni czterech dekad nie dowiadujemy się aż tak wiele. *Wspomnienia przyszłości* jako całość sprawiają ponadto wrażenie utworu wymuszonego, któremu brakuje lekkości i naprawdę spójnej koncepcji, choć wszystkie warstwy pozornie ściśle się ze sobą łączą.

W moim przekonaniu stosunkowo najlepiej bronią się dwa aspekty powieści Hustvedt. Pierwszym z nich jest autotematyzm *Wspomnień przyszłości*: uwagi dotyczące niuansów warsztatu pisarskiego i procesu twórczego mogą szczególnie zainteresować literatów i literaturoznawców. Drugi aspekt wiąże się z feministyczną wymową wszystkich warstw fabuły. Kluczowe znaczenie mają w tym przypadku próba gwałtu, której ofiarą pada młoda Minnesota, krzywdy psychiczne i fizyczne wyrządzone Lucy przez byłego męża oraz biografia Elsy von Freytag-Loringhoven, która z dużym prawdopodobieństwem była prawdziwą autorką słynnej *Fontanny* przypisywanej Marcelowi Duchampowi. Hustvedt poświęca sporo uwagi zagadnieniom feministycznym i choć robi to w literackiej formie, która nie rzuca na kolana, udaje jej się nadać własnym refleksjom i spostrzeżeniom silny wydźwięk. Przemoc wobec kobiet, jak przypomina amerykańska autorka, to nie tylko przemoc fizyczna, seksualna czy domowa; to także przemoc intelektualna, polegająca na protekcyjnym traktowaniu kobiecych umysłów, której dopuszczają się zarówno „Wielcy Mężowie”, luminarze środowisk elitarnych i akademickich, jak i młodzi adepci wiedzy i sztuki. Elsa nie jest oczywiście odosobnionym przypadkiem; „dziewczyny i kobiety okradzionych z inteligencji i dzieł” jest więcej. Przekaz *Wspomnień*

przyszłości jest w tej kwestii jasny: kobiety muszą wyrabiać w sobie asertywność i zwalczać nieuzasadnione poczucie winy, które odczuwają nawet wtedy, gdy są ofiarami. Tylko tak mogą stawić czoła przeciwnościom wynikającym z podkreślanej w powieści Hustvedt niezaprzeczalnej prawdy: „Świat kocha silnych mężczyzn i nienawidzi silnych kobiet”.

JAK TO JEST Z DZIEWCZYNAMI

(Emma Cline, *Dziewczyny*)

Jeśli wierzyć znawcom rynku wydawniczego przepis na best-seller stał się w ostatnich latach urzekająco prosty: wystarczy, by tytuł powieści zawierał słowo „dziewczyna”. Nie bez znaczenia jest tu oczywiście fakt, że statystyczna kobieta sięga po książkę częściej niż statystyczny mężczyzna, więc pisanie „pod nią” ma sens z czyisto merkantylnego punktu widzenia. Wiare wydawców w magiczną *girl power* potwierdzają spektakularne wyniki sprzedaży pozycji zwyczajnie miernych. Z pierwszą powieścią młodej amerykańskiej pisarki Emmy Cline rzecz ma się jednak inaczej.

Wokół debiutu Cline zrobiło się głośno, jeszcze zanim ukazał się drukiem, głównie za sprawą siedmiocyfrowej zaliczki. Wysokość kwoty wypłaconej przez wydawnictwo w połączeniu z nachalnymi peanami serwowanymi przez jego pracowników kazały spodziewać się najgorszego. Niezbyt dobrze wróżył też tytuł: wydawało się, że pisarka poszła na całość, bezwstydnie wykorzystując marketingowy trend, bo zdecydowała się po prostu na *Dziewczyny*. Pozory mogą jednak mylić: powieść Cline jest bardzo dobra, a licząca sobie dwadzieścia osiem lat autorka ma podstawy do tego, co ma stanowić istotę *girl power*, czyli pewności siebie.

Kolejnym powodem, dla którego *Dziewczyny* mogą uchodzić za „wydarzenie”, jest fakt, że są powieścią z kluczem. Tytułowe bohaterki to bowiem bardzo młode kobiety, mieszkanki oddalonego od miasta rancia, należące do grupy stworzonej przez Russella Hadricka, którego pierwowzorem był Charles Manson. Łatwo się zatem domyślić, co stanowi trzon fabuły i jakie wydarzenie stanie się kulminacją opowiadanej przez Cline historii. „Niemal wszyscy znali co

najmniej jeden z upiornych detali” – zauważa narratorka i zarazem protagonistka Evie Boyd. To ona sięga pamięcią kilka dekad wstecz, do wakacji 1969 roku, gdy jako czternastolatka wpłatała się w coś, czego nigdy nie uda jej się wymazać ze świadomości.

Kilka lat po opisanych przez Cline zdarzeniach popularny polski przebój informował słuchaczy, że nigdy nie wiadomo, „jak to jest z dziewczynami”. Poszukiwanie odpowiedzi na tak sformułowane pytanie nie jest ani lekkie, ani przyjemne. Wspomnienia Evie Boyd są spowiedzią dziewczęcia wieku, powieścią o dojrzewaniu, które w sensie społeczno-kulturowym przypadło na przełomowy moment historyczny. *Bildungsromane* opowiadają często o młodych mężczyznach. Cline natomiast nie tylko koncentruje się na dorastaniu kobiet, ale umieszcza je w perspektywie feministycznej. Sugeruje, że na bardzo wczesnym etapie dziewczęta zostają skonfrontowane z faktem, iż pierwszoplanowymi bohaterami życiowych narracji zbyt często bywają mężczyźni, którzy w dodatku sami sobie te narracje piszą.

Czekałam, aż ktoś mi powie, co we mnie jest dobre. Później się zastanawiałam, czy dlatego na ranchu było o wiele więcej kobiet niż mężczyzn. Cały ten czas, który poświęciłam na przygotowanie siebie, te artykuły uczące mnie, że życie to w gruncie rzeczy poczekalnia, dopóki ktoś mnie nie zauważy, chłopcy spędzili na stawianiu się sobą.

Ze wszystkich pytań, jakie padają, gdy dochodzi do zbrodni i tragedii lub choćby utraty niewinności w drastycznych okolicznościach, najważniejsze zawiera się w słowie „dlaczego”. Cline poświęca tej kwestii sporo miejsca; najkrócej rzecz ujmując, historia Evie traktuje o tym, „co się przytrafia słabym dziewczętom”, szczególnie wtedy, gdy nie znajdują oparcia w rodzinie. Słabość charakteryzuje nie tylko samą młodzieńką bohaterkę, niepewną, zakompleksioną i, pomimo bystrości, podatną na manipulację. Cechuje również jej matkę, córkę hollywoodzkiej gwiazdy, zamienioną przez męża na młodszy model, kobietę bez zawodu i celu w życiu, która nie zajmuje się córką, bo ogrom wolnego czasu woli poświęcić na newage’owe

bzdury i rozpaczliwe poszukiwanie nowego mężczyzny. Jej dwudziestoparoletnia następczyni u boku pana Boyda to tak naprawdę konwencjonalna młódka, która „boleśnie pragnęła zostać czyjąś żoną”. Nawet Suzanne, nonszalancka dziewiętnastolatka z rancia, która od początku fascynuje i pociąga Evie w stopniu znacznie większym niż Russell, jest w głębi duszy „biedną bogatą dziewczynką”, ślepo oddaną swemu guru.

Dziewczyny to zatem *summa* refleksji na temat płci, którą w niepoprawnych politycznie czasach nazywano „słabą”. Nie oznacza to jednak, że którykolwiek z powieściowych mężczyzn może imponować siłą. Dość bezradny ojciec głównej bohaterki nie jest dla niej autorytetem: próbuje udowodnić, że zdoła osiągnąć sukces finansowy po latach życia z majątku teściowej, a kryzys wieku średniego zagłusza związkiem z osobą w wieku studenckim. Nowy partner matki też nie potrafi przekonać do siebie Evie. Rówieśnicy są „tylko chłopcami. Młodymi, niemądrymi i prostolinijnymi”. Galerię męskich postaci uzupełniają Mitch Lewis, obleśny gwiazdor estrady, któremu Russell dla osobistych korzyści podsuwa dziewczyny z rancia, i Guy, młody chłopak będący jedynie narzędziem w rękach Hadricka. Sam przywódca wspólnoty z piekła rodem to nieciekawym, pretensjonalnym typem, demagog bazujący na antysystemowych komunałach, prymitywnym i psychopatycznym.

Lata sześćdziesiąte, w których rozgrywa się *gros* akcji powieści, to nie tylko czas hippisów i komun, o czym natarczywie przypomina nam wydawca, lecz także – a może przede wszystkim – moment narodzin drugiej fali feminizmu. 1969 to zarówno rok festiwalu w Woodstock, jak i manifestacji pod hasłem „Rights, not Roses!” w stolicy USA. Młoda amerykańska autorka, urodzona dwadzieścia lat po tym, jak feministki w jej kraju zażądały „praw zamiast róż”, zastanawia się, co sprawia, że kobiety – również dziś – dają się zdominować mężczyznom, i to często takim, którzy reprezentują sobą niewiele lub zgoła nic. Przyczyna tkwi, zdaniem Cline, w charakteryzującym „drugą płęć” od najwcześniejszych lat braku asertywności. Powieściowy Russell to „ekspert od żeńskiego smutku”: „przyciągał chude, udręczone dziewczyny z niedokończonymi studiami

i zaniedbującymi je rodzicami”; gdy posuwały się dla niego do transgresji, robiąc najpierw rzeczy obrzydliwe, a potem zbrodnicze, „nie upadły z wysoka”, ponieważ „samo bycie dziewczyną w świecie upośledzało zdolność do wiary w siebie”. Odpowiedzialność spoczywa na kulturze patriarchalnej, mydlącej kobietom oczy romantycznymi mirażami, stanowiącymi przykrywkę dla męskiej wulgarności i brutalności oraz przepustkę do lekceważenia lub wyzyskiwania tych, które są rzekomo obiektem uczucia.

Wbrew pozorom *Dziewczyny* nie są powieścią o dekadzie uważanej przez wielu za najciekawszą w dwudziestym wieku. Wprawdzie Cline zręcznie odtwarza atmosferę tamtych lat, czasu wojny w Wietnamie i rozkwitu kontrkultury, ale robi to z umiarem i dyskretnie; podobną powściągliwość wykazuje w przypadku kolorytu lokalnego, choć akcję umieszcza w dobrze sobie znanej, bo rodzinnej Kalifornii. Nie mitologizuje tego, co nazywa „zjawami lat sześćdziesiątych”, ponieważ generalnie jest pozbawiona złudzeń. Ten brak iluzji w połączeniu z przenikliwością psychologiczną i niebanalnym, bogatym w dość wypracowane porównania i metafory językiem składają się na powieść, którą można uznać za sukces. Jej autorka rozumie, że literatura polega na napisaniu, a nie tylko zapisaniu pewnej historii. Uzbrojona w tę świadomość Emma Cline stworzyła opowieść o słabości kobiet i słabości mężczyzn, o będącej ich wypadkową słabości rodziny, ale przede wszystkim o tym, że słabość to równia pochyła prowadząca do niegodziwości.

ANATOMIA OBSESJ

(Megan Nolan, *Akty desperacji*)

Swojego czasu pisałam w dość bezlitosnym tonie o *Normalnych ludziach*, słabej, topornej i schematycznej moim zdaniem powieści młodej Irlandki Sally Rooney, która odtąd z niezrozumiałych dla mnie powodów zdążyła wyrosnąć na największą niemal pisarkę w dziejach literatury. Początkowo byłam też sceptyczna wobec powieściowego debiutu Megan Nolan, rodaczki i rówieśniczki Rooney, piszącej, podobnie jak ona, o problemach uczuciowych mileniśców z Zielonej Wyspy. Obawiałam się „drugiej Rooney”, tak jak Amerykanie przy kolejnych interwencjach zbrojnych dokonywanych przez ich kraj obawiają się „drugiego Wietnamu”. Moje obawy okazały się jednak niesłuszne. Przy różnych zastrzeżeniach, jakie można mieć do *Aktów desperacji*, pierwsza powieść Nolan jest od *Normalnych ludzi* ciekawsza, mniej powierzchowna i lepiej napisana.

Rówieśniczką i rodaczką Nolan i Rooney jest również bohaterka i zarazem narratorka *Aktów desperacji*, której imienia i nazwiska czytelnicy nigdy nie poznają. Trzydziestolatka sięga pamięcią siedem lat wstecz i przygląda się młodszej wersji siebie, mieszkającej w Dublinie i angażującej się w najważniejszy i najbardziej traumatyczny związek w swoim życiu. Obiektem jej uczuć i zarazem źródłem cierpienia staje się niejaki Ciaran, starszy o mniej więcej dekadę „najpiękniejszy mężczyzna, jaki stąpał po ziemi”. Oszolomiona zjawiskową urodą i ślepo wierząca w magię uczucia dziewczyna zakochuje się od razu i bez pamięci. To, co następuje po tym *coup de foudre*, potwierdza teorię mojej babci, że najlepszym antidotum na miłość od pierwszego wejrzenia powinno być powtórne spojrzenie. Bohaterka spędzi co prawda kolejne dwa lata mniej lub bardziej

wpatrzone w blond adonisa, ale zignoruje czerwone flagi i ostateczne wnioski wyciągnie nieprędko. Jej podstawowy problem będzie zaś, w wielkim skrócie, sprowadzać się do tego, że ukochany poza urodą ma tak naprawdę niewiele do zaoferowania. Wbrew temu, czego można by się spodziewać po krytyku sztuki, którym jest z zawodu, nie wydaje się szczególnie interesujący intelektualnie, choć mniemanie o sobie ma raczej wysokie. Dysponuje za to całym arsenalem wstrętnych cech, czyniących go podręcznikowym przykładem sprzeczności warunków zewnętrznych i wewnętrznych. Jest humorzasty, drażliwy i patologicznie skąpy. Bywa nieuprzejmy, a nawet ordynarny. Stosuje wobec partnerki przemoc werbalną i psychiczną, a z czasem również fizyczną. Zanim sterroryzowana protekcyjną surowością, sprowadzona do pozycji małego dziecka bohaterka zostanie przez niego ostatecznie upokorzona i sponiewierana, będzie musiała znosić chłód i okrucieństwo kogoś, kto w założeniu ma ją kochać i wspierać, a kto uczuciem darzy tak naprawdę nie aktualną, lecz byłą dziewczynę, zresztą chronicznie niewierną.

Akty desperacji nie są jednak tylko milenijską *love story* i brutalną wiwisekcją związku o absolutnie nieakceptowalnej dynamice, a później – gdy protagonistka wreszcie przejrzy na oczy – jeszcze bardziej brutalnym zapisem tego, co André Gide nazywał dekrystalizacją miłości. Są również – a może przede wszystkim – opowieścią o młodej kobiecie i jej problemach, których lista jest długa jak Wielki Mur Chiński i które istnieją zarówno przed jej fatalnym zauroczeniem Ciaranem, jak i po rozstaniu z nim. Ważniejsza od samej miłosnej obsesji wydaje się jej geneza, dająca się powiązać zarówno z indywidualnymi cechami bohaterki i kolejami jej losu, jak i ze sposobem, w jaki świat obchodzi się z kobietami w ogóle, a także – do pewnego przynajmniej stopnia – z pokoleniem Y. Może narratorka nie nabrałaby bałwochwalczego stosunku do mocno niedoskonałego mężczyzny, gdyby nie była osobą o bardzo niskiej samoocenie. Może jej samoocena byłaby wyższa, gdyby nie została wyrzucona z uczelni i nie była skazana na imanie się mało prestiżowych i kiepsko płatnych zajęć. Może jeden antypatyczny człowiek nie stałby się dla niej całym światem, gdyby umiała znaleźć alternatywę dla totalnego uczucia.

Oprócz miłości do mężczyzny bohaterka zna jednak niewiele sposobów wypełniania życiowej pustki. Potrafi właściwie tylko nieustannie imprezować, wlewać w siebie hektolitry alkoholu, uzupełnianego okazjonalnie o inne używki, i kolekcjonować przelotne zbliżenia z przypadkowymi partnerami. Zakompleksiona i w zasadzie pozabawiona głębszych zainteresowań, choć mająca literackie ambicje, prekariuszka o depresyjnych skłonnościach i bardzo silnej potrzebie akceptacji wydaje się idealną kandydatką na ofiarę każdego mężczyzny, który nie jest dobrym i porządnym człowiekiem.

Pisząc o tym wszystkim, Nolan przeplata narrację spod znaku *boy-meets-girl*, a właściwie, zważywszy na dominację kobiecego punktu widzenia, *girl-meets-boy*, z podrozdziałami, które wypełniają rozmaite reminiscencje, spostrzeżenia i rozważania bohaterki. Taki zabieg to broń obosieczna: z jednej strony wzbogaca powieść, z drugiej jednak sprawia, że *Aktom desperacji* zdarza się miejscami gawitować nie tylko w kierunku eseistyki, którą Nolan uprawia zresztą intensywnie na łamach brytyjskich i amerykańskich gazet, ale niestety również w kierunku poppsychologicznych felietonów rodem z prasy kobiecej. Ponadto końcowe partie powieści, przedstawiające degrengoladę związku z Ciaranem, ale i samej bohaterki, wydają się słabsze niż części opisujące jej miłosne zaślepienie. Czasem są też zwyczajnie wulgarne, w sposób współgrający z wielce sugestywną okładką polskiego wydania, skądinąd niepokojąco podobną do znacznie subtelniejszej, ale opartej na tej samej koncepcji okładki wydania angielskiego. Psychologom należy też pozostawić odpowiedź na pytanie, na ile finałowa eksplozja agresji prawdopodobna jest w przypadku oschłego i słabo zaangażowanego w relację uczuciową mężczyzny.

Debiutanckiej powieści Nolan daleko do arcydzieła; nie jestem nawet pewna, czy mamy w tym przypadku do czynienia z utworem wybitnym. Można natomiast zaryzykować stwierdzenie, że dysponująca sporym potencjałem twórczym i dużą wrażliwością irlandzka autorka oddaje w ręce czytelników dość przyzwoicie napisaną, inteligentną prozę psychologiczno-obyczajową. Nolan jest niezłą stylistką, której, co ważniejsze, nie brakuje przemyśleń, a te ostatnie

są na wagę złota, bo dziś coraz częściej próżno ich szukać, i w życiu, i w literaturze. *Akty desperacji* nie porażają oryginalnością, ale są całkiem zgrabnie skonstruowane. Nolan zręcznie wykorzystuje pewne konwencje tak zwanej *chick lit*, ale to, co w popularnych na przełomie ubiegłego i bieżącego stulecia powieściach o osobistych i zawodowych perypetiach młodych kobiet z wielkich miast miało wymiar komiczny, w *Aktach desperacji* staje się dramatyczne lub wręcz tragiczne. Dzieje się tak między innymi dlatego, że „mężczyźni tak często mogą robić, co tylko im się podoba – i niektórzy się przed tym nie cofną”. I tak historia z kategorii „mówiły mu, że łotr” staje się „historią ogromnej porażki”, wzbogaconą o refleksje natury feministycznej. Choć bohaterka pada ofiarą patriarchalnych mechanizmów i klisz myślowych krzywdzących jej płęć, jest przynajmniej tego świadoma. *Summa summarum*, otrzymujemy dobrze czytającą się i nierzadko błyskotliwą opowieść o tym, jak to jest być młodą kobietą we współczesnym świecie, opowieść potwierdzającą też starą, cyniczną prawdę, że mężczyźni zaskakująco często nie pociągają partnerki, które ich dobrze traktują.

**MNIEJSZOŚCI,
MARGINALIZACJA,
WYKLUCZENIE**

CO SIĘ WYDARZYŁO W NEW JERSEY

(Joyce Carol Oates, *Ofiara*)

„Fakty są oczywiste. Sybilla Frye w październiku tego roku została porwana, zgwałcona, pobita i pozostawiona na pewną śmierć przez białych funkcjonariuszy policji. Miała czternaście lat i wracała do domu ze szkoły – to jest istota tej strasznej zbrodni”. Te lub podobne sformułowania przewijają się niczym refren przez powieść Joyce Carol Oates *Ofiara*. Jej polski tytuł to zarazem wierne i niewierne tłumaczenie tytułu oryginalnego. Słów oznaczających ofiarę istnieje bowiem w języku angielskim kilka. Najbardziej oczywiste z nich to *victim* i *sacrifice*. To pierwsze odnosi się do osoby, którą spotkała krzywda; to drugie – do poświęcenia. Angielski tytuł wydanej w USA w 2015 roku powieści Oates brzmi *The Sacrifice*. Niuans znaczeniowy, trudny do oddania w języku polskim, sygnalizuje to, co szybko uświadamiamy sobie po rozpoczęciu lektury: że fakty stanowiące „istotę tej strasznej zbrodni” wcale oczywiste nie są.

Ofiara nie jest powieścią kryminalną. Domyślny czytelnik z łatwością znajdzie bowiem odpowiedź na pytanie „Kto to zrobił?” na długo przedtem, nim wyjaśni mu to jednoznacznie sam tekst. Zanim to nastąpi, czytający zetknie się z całą galerią postaci, głównie – choć nie tylko – czarnoskórych, i zapozna z lawiną zdarzeń, jaką pociągnie za sobą krzywda doznana przez młodzieńką Afroamerykankę. Historie poszczególnych bohaterów złożą się na obraz afroamerykańskiej społeczności z jej traumami, frustracjami i patologiami. Ukazując losy oraz motywacje swoich protagonistów, Oates skorzysta też z okazji, by w wielkim skrócie przypomnieć nam co ważniejsze rozdziały z amerykańskiej historii przez duże H.

Akcja *Ofiary* toczy się w latach 1987–1988 w New Jersey, ale nawiązuje do rozruchów na tle rasowym, mających miejsce w tym amerykańskim stanie dwadzieścia lat wcześniej. Powieść zawiera też odniesienia do zbrodni i niesprawiedliwości, jakie dotyczyły Afroamerykanów w jeszcze bardziej odległych dekadach. Oates wspomina o „czarnych na Południu, których wieszali na drzewach, cięli nożyczkami i palili żywcem”. Prababka Sybilli mówi o białych policjantach: „Nadal traktują nas jak zwierzęta, zabijają nas tak samo jak w czasie zamieszek w sześćdziesiątym siódmym. Może zginęło nas ostatnio trochę mniej, dlatego nazywają to postępem”. Choć czas akcji powieści przypada na koniec lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, amerykańska pisarka patrzy na swoich bohaterów i ich świat z perspektywy drugiej dekady bieżącego stulecia. *Ofiara* to zatem próba przyjrzenia się temu, co spotkało Afroamerykanów na przestrzeni półwiecza, obejmującego kulminację działań ruchu na rzecz praw obywatelskich, akcję afirmatywną, wdrożenie politycznej poprawności i wybór pierwszego czarnoskórego prezydenta.

Odmalowaną przez Oates w *Ofierze* wizję Ameryki trudno nazwać optymistyczną. To kraj naznaczone rasizmem, funkcjonującym na wielu płaszczyznach i siejącym spustoszenia wielokierunkowo. Amerykańska pisarka poświęca sporo uwagi niegodziwościom, nieszczęściom i stereotypom, u podstaw których leży tak naprawdę synteza melaniny w skórze. Zarazem zwraca uwagę na to, że widoczne gołym okiem markery rasy nie wyznaczają prostych linii podziałów: powieściowi Afroamerykanie postrzegają jako „białych” tych spośród siebie, którzy za sprawą wykształcenia i wykonywanego zawodu przeszli do obozu przeciwnika. Oates nie ignoruje również tego, że oprócz białego rasizmu istnieje rasizm czarny. Przypomina, że za patologię wewnątrz czarnej społeczności w sensie moralnym odpowiadają także biali. To oni sprawili, że „skutki rasizmu” dzielą się na „bezpośrednie i pośrednie”: sponiewierane „ofiary nietolerancji, nie mogąc zrozumieć przyczyn swojej niedoli, raniły się nawzajem niczym torturowane i głodne zwierzęta”.

Joyce Carol Oates już wcześniej dała się poznać jako pisarka poruszająca w swej prozie kwestie dyskryminacji kobiet i mniejszości

etnicznych. *Ofiara* jest ilustracją słusznej tezy, że rasizm i seksizm to dwie strony tego samego medalu. Nikt nie odczuwa tego silniej niż przedstawicielki „drugiej płci” niebędące przedstawicielkami białej rasy, bo są dyskryminowane podwójnie: „Kobieta, i na dodatek czarna – to był szczyt pecha”. Nie tylko nastoletnia Sybilla, lecz także – a może przede wszystkim – jej matka Ednetta są krzywdzone, manipulowane i wykorzystywane przez mężczyzn. Na życiowego partnera Ednetta wybrała sobie człowieka, który jest nie tylko żonobijcą, lecz także żonobójcą. Gdy rozchodzi się wieść o rzekomo rasistowskim charakterze napaści na Sybillę, matka i córka wpadają z kolei w szpony Marusa Mudricka. To charyzmatyczny pastor, a w rzeczywistości niegodny zaufania hochsztapler. Dla niego walka o prawa obywatelskie Afroamerykanów staje się pretekstem do autopromocji i czerpania osobistych korzyści. To on uruchamia efekt kuli śniegowej – sprawia, że krzywdą Sybilli zaczyna interesować się cały kraj, od zwykłych obywateli po celebrytów, co żadnemu z bohaterów nie wyjdzie na dobre.

Skrzydełko tylnej okładki polskiego wydania wypełniają cytaty z amerykańskich recenzji *Ofiary*. Ich wydźwięk wydaje się pozytywny, wręcz entuzjastyczny. Czytamy więc, że ta „nieposkromiona satyra na stosunki rasowe i zjawisko sensacji” to jedna z „najlepszych powieści Oates”. Nie podzielam tego entuzjazmu. *Ofiara* to powieść napisana sprawnie i poprawnie, bo osiemdziesięcioletnia, publikująca średnio dwie książki rocznie słynna amerykańska autorka zjadła zęby na opowiadaniu historii. Ma w swym dorobku pozycje świetne, ale nie zaliczyłabym do nich akurat *Ofiary*. Oates odrobiła lekcje, właściwie odmierzyła proporcje, uniknęła oczywistości i uproszczeń. Jest też dość sprawiedliwa – choć nie sentymentalna czy bezkrytyczna – w ocenie relacji rasowych w Stanach Zjednoczonych. Nie mam jednak pewności, czy mówi o czymś, czego nie wiedzieliby wykształcony Amerykanin lub amerykanista dowolnej narodowości. Czy o życiu i problemach centralnej dla tej powieści mniejszości etnicznej dowiemy się z *Ofiary* czegoś, czego nie uświadomiłaby nam już wcześniej na przykład Toni Morrison? Jedna z cytowanych na okładce recenzji podkreśla, że „Oates toruje sobie drogę przez

terytorium, na które niewielu białych pisarzy odważyło się zapuścić”. W tym być może tkwi przyczyna pewnego, niełatwego do zdefiniowania, braku. Literatura pod tym względem przypomina piłkę nożną: w jednej i w drugiej przydaje się przewaga własnego boiska.

W latach czterdziestych na zadane w ramach dziennikarskiej sondy pytanie „Jak należałoby ukarać Hitlera?” młoda Afroamerykanka odpowiedziała: „Pomalujcie go na czarno i przywieźcie tutaj”. Oates pisze w swej powieści o czymś, co ma miejsce również dziś: o rutynowych kontrolach drogowych lub wieczornych spacerach kończących się zastrzeleniem przez policję Bogu ducha winnych czarnych Amerykanów. W 2016, roku wydania *Ofiary* w Polsce, obywatele USA wynieśli na urząd prezydenta człowieka bez skrępowania pozwalającego sobie na rasistowskie i seksistowskie komentarze. Po obu stronach Atlantyku populistyczne, antyimigracyjne nastroje zaczęły przybierać na sile. *Ofiara* może nie być największym osiągnięciem literackim Oates, ale zawarte w niej stwierdzenie, że „kolor skóry, pochodzenie etniczne i płeć” to „prostackie ograniczenia”, pozostaje aktualne nie tylko w Ameryce, tygłu narodowościowym, który nigdy nie przestał wrzeć, ale także w innych częściach świata.

POWIEŚĆ AUDIODESKRYPCYJNA

(Jesmyn Ward, *Linie krwi*)

Urodzona w 1977 roku afroamerykańska pisarka Jesmyn Ward zadebiutowała jako trzydziestojednolatka powieścią *Linie krwi*. Od tego czasu jej dorobek powiększył się o kolejne pozycje, w tym dwie powieści, *Zbieranie kości* i *Śpiewajcie, z prochów, śpiewajcie*. Zarówno druga, jak i trzecia powieść Ward zdobyły National Book Award, czołową amerykańską nagrodę literacką. Uplasowało to autorkę w doborowym i – przed jej pojawieniem się na scenie literackiej – ściśle męskim towarzystwie innych dwukrotnych laureatów tego prestiżowego wyróżnienia. Są wśród nich Philip Roth i John Updike, a wcześniej – co w tym przypadku może najważniejsze – William Faulkner, pisarz numer jeden amerykańskiego Południa, do którego dziedzictwa związana z tym samym regionem Ward nawiązuje bezpośrednio w swych wypowiedziach o literaturze. Rok publikacji *Śpiewajcie, z prochów, śpiewajcie* był również rokiem, w którym pisarce przyznano Nagrodę MacArthurów, znaną także jako „grant dla geniuszy”. Twórczość powieściowa jednej z młodszych gwiazd literatury amerykańskiej ukazuje się systematycznie na rynku polskim. Kolejność pojawiania się polskich przekładów nie jest co prawda zgodna z chronologią powstawania utworów, ale nie musi to być defekt. Kolejność nie musi też być miarą jakości. Mnie na przykład *Linie krwi* przypadły do gustu znacznie bardziej niż *Zbieranie kości*, o których też miałam okazję pisać.

Linie krwi są historią jednego lata w życiu Joshuy i Christophe’a DeLisle’ów, osiemnastoletnich braci bliźniaków z Bois Sauvage, fikcyjnego miasteczka w stanie Missisipi, które jest również miejscem akcji innych powieści Ward. Jest to dla obu chłopców

lato szczególne, ponieważ zbiega się z momentem wejścia w dorosłe życie. Po uzyskaniu matury, która w ich przypadku oznacza koniec edukacji, bohaterowie zaczynają szukać pracy. Fakt, że udaje się to tylko jednemu z nich, stanie się przyczyną frustracji i napięć w rodzinie, a także załóżkiem dramatycznego finału. Sytuację utrudnia fakt, że bracia DeLisle wcześniej stracili poczucie stabilizacji i, pomimo bardzo młodego wieku, już zmagają się z demonami przeszłości, które odżywają w i tak niełatwym dla nich okresie. Joshuę i Christophe'a wychowywała babcia, która z czasem praktycznie straciła wzrok i teraz sama potrzebuje pomocy. Jej córka i zarazem matka bliźniaków mieszka w Atlancie. Żyjąc w innym stanie Głębokiego Południa, zapewnia bliskim wsparcie finansowe, ale bardziej od synów interesują ją praca i rozrywki. Ojciec chłopców, narkoman i człowiek całkowicie przegrany, nie robi dla nich nic.

Jest w *Linii krwi* scena, w której Joshua ogląda *Forresta Gump*a i opisuje babci to, czego ona zobaczyć nie może. Ward poświęca tej sytuacji zaledwie jedno zdanie, ale sam fakt, że bohater przekłada kolejne filmowe obrazy na słowa, jest w przypadku tej akurat powieści symboliczny. Za audiodeskrypcyjną można bowiem uznać technikę pisarską, którą Ward posługuje się, opowiadając o dwóch braciach z Bois Sauvage. Jeśli nie liczyć dialogów, *Linie krwi* składają się właściwie wyłącznie z drobiazgowych opisów. Autorka w sposób szczegółowy opisuje wszystko: bohaterów, ich czynności, gesty, reakcje i doznania, a także krajobrazy i wnętrza, w których toczy się akcja utworu. Robi to z pietyzmem, dbając o odpowiedni dobór słownictwa, starannie konstruując obrazowe porównania i wskazując analogie ułatwiające odbiorcy tekstu wizualizowanie opowiadanych zdarzeń. Nadaje tym samym swojej prozie kinematograficzny charakter. Czytelnik ma wrażenie, że jednocześnie ogląda film, czyta scenariusz i słucha audiodeskrypcji. Amerykańska pisarka potrafi poświęcić pół strony opisowi kanapki, a trzy linijki opisowi patyka. W rezultacie lektura *Linii krwi* staje się też projekcją ich nieistniejącej ekranizacji. Należy przy tym podkreślić, że Ward ma dobre wy-czucie proporcji i wie, które szczegóły wybrać i jak je oddać słowami. Trywialne z pozoru fakty – jak to, że bohater się poci – zyskują w jej

prozie wagę, pozwalają zbliżyć się do protagonistów i przeniknąć do świata przedstawionego powieści. Bogactwo detalu, na które składają się obraz, dźwięk, zapach, smak i dotyk, pozwala pisarce znakomicie oddać atmosferę, charakter i koloryt lokalny amerykańskiego Południa, które zna jak własną kieszeń.

To, co stanowi siłę debiutanckiej powieści Ward i jest wynikiem włożonej w nią solidnej pracy, może jednak miejscami również zniechęcać. Niekiedy aż chciałoby się, by autorka choć przez chwilę odpuściła i pozwoliła czytelnikom odpocząć od natłoku szczegółów. Z czasem męczy kolejne napotkane porównanie, figura retoryczna, do której Ward ma ewidentną predylekcję i której nadużywa, nie tylko w *Liniach krwi*. W tym pragnieniu odpoczynku jest zapewne sporo czytelniczej, a zwłaszcza recenzenckiej przekory: krytykom nieraz przecież zdarza się narzekać, że ten lub inny pisarz zapełnia strony czymkolwiek, że tekst nie jest wystarczająco „gęsty” lub że utwór jest nierówny jakościowo. W tym przypadku tak nie jest, ponieważ Ward nie idzie na skróty i jest konsekwentna w stosowaniu wybranej przez siebie strategii, a w *Liniach krwi* nie ma elementów zbędnych czy przypadkowych.

Rejestrując obrazy, a także inne doznania zmysłowe, i relacjonując punkt po punkcie, co bohaterowie robią, widzą, czują i myślą, Ward potrafi o codziennych, przyziemnych sprawach pisać tak, że wydobywa z nich dramatyzm i subtelność. Tworzy przekonujący obraz życia bohaterów i maluje przed oczami czytelników świat, w którym żyją. Niemala w tym zasługa tego, że amerykańska pisarka, niezwykle sprawna obserwatorka, starannie ubierająca swoje obserwacje w słowa, używa barwnego, żywego języka i ma doskonałe wycucie dialogu, zaskakujące u debiutantki, którą była, pisząc *Linie krwi*. W omawianej tu powieści nie ma „pustej” wymiany zdań, choć bohaterowie nie są wykształceni ani wyrafinowani. Ward z wielką wprawą posługuje się slangiem, kolokwializmami, a nawet wulgaryzmami.

Pomimo niewątpliwego talentu literackiego Ward prawdopodobnie nie napisałaby ani *Linii krwi*, ani swoich późniejszych utworów, gdyby nie wywodziła się z regionu i środowiska, które

w powieści sportretowała. Amerykańska autorka nie zagłębia się w ostentacyjną socjologię. Nie zmienia to faktu, że w sposób przekonujący przedstawia problemy, rozterki i dylematy mieszkających na Południu Afroamerykanów z klasy robotniczej. Ukazuje styl życia swoich bohaterów, z wszystkimi jego ograniczeniami, ale także z tym, co w nim zaskakująco poetyckie. Pisze o tym, co jedzą, czego słuchają, jak spędzają wolny czas, co ich dręczy i o czym marzą. Opowiada prostą historię młodych ludzi mających do wyboru albo pracę fizyczną, ciężką, monotonną i na dłuższą metę wyniszczającą, albo handel narkotykami, który z czasem będzie ich coraz bardziej pogrążał, by też w końcu zniszczyć. Niezwykle dużo miejsca poświęca rodzinie, która może być źródłem traumy, gdy najbliżsi porzucają i rozczarowują, ale także źródłem siły, gdy mamy do czynienia z więzią taką jak ta łącząca powieściowych braci i ich babkę. Historię relacji rodzinnych bohaterów Ward przedstawia w sposób pełen ciepła i słodczy, wzruszający, ale nie ckliwy, zręcznie przemycając reminiscencje i retrospekcje wśród opisów i relacji z bieżących wydarzeń. W tle przewija się bujna południowa przyroda, która staje się czymś więcej niż tylko obowiązkową dekoracją. W *Liniach krwi* nie znajdziemy eksperymentu, wyszukanej psychologii, skomplikowanych rozważań czy odkrywczych prawd. Są tu natomiast wrażliwe wejrzanie w serca bohaterów i pieczołowicie skonstruowany świat przedstawiony. Debiut Ward to przykład bardzo dobrze i rzetelnie napisanej powieści obyczajowej, prozy utkanej starannie i z czułością.

PRZED KATASTROFĄ

(Jesmyn Ward, *Zbieranie kości*)

George W. Bush z pewnością nie przejdzie do historii jako najbardziej podziwiany przywódca Stanów Zjednoczonych. Uczciwość nakazuje jednak przyznać, że jego prezydentura przypadła na czas, gdy historia i przyroda postawiły przed Amerykanami wyjątkowe wyzwania. Na początku pierwszej kadencji Busha juniora miały miejsce zamachy z 11 września 2001 roku; na początku drugiej, blisko cztery lata później, nadejście huraganu Katrina. To właśnie drugie z tych wydarzeń stało się kanwą *Zbierania kości*, powieści autorstwa Jesmyn Ward. W snutej przez narratorkę opowieści próżno szukać odniesień natury politycznej, a konkretnie krytyki rządzących, która nie ominęła Busha w rzeczywistości. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, ponieważ Ward powierza narrację piętnastolatce, choćby z racji wieku bardziej zainteresowanej własnymi problemami rodzinnymi i uczuciowymi niż polityką.

Katrinie, którą autorka powieści sama przeżyła, poświęcone są tak naprawdę tylko dwa z dwunastu rozdziałów *Zbierania kości*: przedostatni, przedstawiający sam moment uderzenia huraganu, oraz ostatni, opisujący krajobraz po jego przejściu. Pozostałe, choć niewolne od zapowiedzi nadciągającej katastrofy, dotyczą tego, co działo się przez dziesięć poprzedzających kataklizm dni w życiu rodziny Batiste'ów, ubogich Afroamerykanów z małej miejscowości w stanie Missisipi. Głową rodziny, niespecjalnie zasługującą na to miano, jest Claude, wdowiec z problemem alkoholowym, który samotnie wychowuje czwórkę dzieci, a właściwie pozwala, by wychowywały się same. Jego dwaj starsi synowie i córka są w wieku licealnym, a najmłodszy z rodzeństwa ma siedem lat. To właśnie Esch,

jedyna po śmierci matki kobieta w domu, jest narratorką powieści Ward. Świat nastolatki zostaje przewrócony do góry nogami, jeszcze zanim rozszalały żywioł zrobi to samo w sensie dosłownym z większością stanów położonych nad Zatoką Meksykańską. Rozterki, których źródłem jest nieodwzajemnione uczucie, potęguje fakt, że Esch spodziewa się dziecka, nie mogąc liczyć na wsparcie ze strony jego ojca, zaprzyjaźnionego z jej najstarszym bratem chłopaka, równie atrakcyjnego, co bezwartościowego. Ważnym wątkiem w *Zbieraniu kości* jest również ten związany z bezgraniczną miłością, jaką Skeet, średni z braci Batiste'ów, darzy groźną suczkę o imieniu China. Wyśiłki chłopca służące zapewnieniu przetrwania jej i jej potomstwu w dużym stopniu napędzają fabułę powieści, a w sensie symbolicznym spletają się z innymi akcentowanymi w niej motywami. Na plan pierwszy wysuwają się także, a właściwie przede wszystkim, relacje rodzinne, ze szczególnym naciskiem na opiekuńczość, jaką osieroczone przez matkę i zaniedbywane przez ojca rodzeństwo okazuje sobie nawzajem.

Zbieranie kości przypomina, że pół wieku po tym, jak w USA narodził się ruch praw obywatelskich, dla wielu czarnych obywateli USA w sensie społecznym aż tak dużo się nie zmieniło pomimo wprowadzenia przełomowych rozwiązań prawnych. Realia życia bohaterów powieści Ward, mieszkańców regionu historycznie naznaczonego piętnem niewolnictwa, rasizmu i niedoli Afroamerykanów, są wypadkową ubóstwa, wykluczenia i braku perspektyw. W świecie rodziny Batiste'ów i ich znajomych mieszka się kiepsko, bo w biedadomach lub przyczepach, z widokiem na klepisko zagracone starymi sprzętami i wrakami pojazdów; je się równie kiepsko, a i śmieciowego jedzenia nie starcza; o właściwej opiece medycznej, dostępie do antykoncepcji czy choćby zwykłej higieny nie można tylko pomarzyć, co skutkuje w najlepszym razie ciążą u nastolatki, a w najgorszym tym, że matka czworga dzieci umiera podczas domowego porodu. Na życie na mizernym poziomie próbuje się zarobić, mając się dorywczych prac, a czasem nawet uciekając się do drobnych kradzieży. Z rozrywek są seks, którego młode dziewczyny nie odmawiają z braku asertywności, alkohol

i narkotyki oraz nielegalne walki psów; ze sportem jest już trudniej, bo na ogół wymaga większych nakładów finansowych. Kwiat magnolii, reprezentatywny dla eksponowanej przez Ward bujnej południowej przyrody, jawi się jednocześnie jako wyjątek w miejscu, „gdzie wszystko inne umiera lub walczy, żeby przeżyć”.

Kłęska żywiołowa tylko ten stan rzeczy potęguje. Jest faktem powszechnie znanym, że Katrina, okrutna dla wszystkich, z czarnymi Amerykanami obeszła się jednak gorzej. Biali, zazwyczaj lepiej sytuowani, mieli więcej środków umożliwiających im ewakuację lub choćby przygotowanie i ochronę. Jak zauważa Ward, która skądinąd nie uwypukla w powieści kwestii rasowych, a co najwyżej subtelnie je sugeruje: „Przed nadejściem huraganu te zwierzęta, które mogą, uciekają”. Tytuł powieści nawiązuje, jak się wydaje, do jednego ze skutków katastrof naturalnych, takich jak ta z 2005 roku: bezlitosna siła wiatru wywołuje konwulsje ziemi, która wyrzuca z siebie pochowane w niej ciała zmarłych. W motywie zbierania kości można oczywiście doszukiwać się drugiego dna, wiążąc go z jednej strony z kondycją społeczną bohaterów, zepchniętych na margines i zmuszonych do zbierania cudzych resztek, również w sensie literalnym, a z drugiej z eksponowaną przez Ward tematyką życia i śmierci, macierzyństwa i rodziny, czyli z treściami uniwersalnymi.

Tu dochodzimy do istoty problemu, jaki mam z powieścią Ward, chwaloną przez niektórych recenzentów za piękno i ponadczasowość. Nie podzielam tych zachwytów. Pomimo dużej siły oddziaływania problematyki, którą porusza afroamerykańska pisarska, i walorów sposobu, w jaki to robi, *Zbieranie kości* uważam po prostu za solidną, sprawnie napisaną powieść, brutalną, ale nie bezwzględną w swym realizmie, a nierzadko i naturalizmie. Ward bardzo dobrze radzi sobie z tworzeniem postaci, których charakterystyka jest wyrazista i przekonująca, i nieźle z konstruowaniem dialogów. Jest też spostrzegawczą obserwatką, co według mnie jest u pisarza cechą kluczową.

Wszystko to nie zmienia jednak faktu, że powieść ma też dość rażące defekty. Trudno uwierzyć, że refleksje dotyczące życia uczuciowego i przyszłego macierzyństwa, jakie snuje Esch, mogły

zrodzić się w umyśle piętnastolatki, nawet bystrej i wrażliwej, ponieważ pasują one tak naprawdę do kobiety o dwadzieścia lat starszej, czyli będącej w wieku autorki, gdy wydała *Zbieranie kości*. Narracja pierwszoosobowa musi intelektualnie i językowo przystawać do osoby narratora, bo inaczej staje się mało wiarygodna. Nie przemawiają też do mnie mitologiczne aluzje, sztuczne, choć uzasadnione szkolną lekturą Esch, a ponadto serwowane dyżurnie. Ward dobrze wychodzi balansowanie pomiędzy językiem subtelnym a dosadnym, a nawet wykrzesywanie poezji z tego, o czym pisze, ale jej ewidentna skłonność do piętrzenia porównań razi: w tekście co rusz pojawia się przymek „jak”. Dość solipsystyczną moim zdaniem powieść cechuje ponadto pewna klaustrofobiczność. Wynika ona nie tylko z sytuacji bohaterów, tkwiących w pułapce życia, lecz również z tego, że *Zbieranie kości* jest, pomimo dramatyzmu wydarzeń, utworem nieco monotonnym, ponieważ Ward uparcie, by nie powiedzieć nachalnie, wraca do tych samych motywów i chwytów. Nawet gdyby na liście lektur w szkole Esch nie było *Kiedy umieram*, trudno byłoby nie myśleć o Faulknerze, czytając Ward. Niestety *Zbieranie kości* plasuje pisarkę jedynie w szeregu ubogich krewnych autora *Wściekłości i wrzasku*.

NIEDOLE DZIECIŃSTWA

(Brandon Hobson, *Tam, gdzie rozmawiają umarli*)

W polskiej prasie można było swego czasu przeczytać o tym, co przydarzyło się Slavojowi Žižkowi podczas jednego z pobytów w Stanach Zjednoczonych. Słoweński filozof spotkał tam rdzennego Amerykanina, którego zapytał, czy czuje się obrażony, gdy ktoś mówi o nim per „Indianin”. Termin ten jest, jak powszechnie wiadomo, pokłosiem jednego z najbardziej spektakularnych i najbardziej brzemiennych w skutki błędów w historii ludzkości: żywionego przez Kolumba do śmierci przekonania, że dotarł do Indii. Interlokutor Žižka odpowiedział, że nie, ponieważ słowo „Indianin” przypomina o tym, jak głupi potrafią być biali. Anegdota ta prowadzi do wniosków co najmniej dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, staje się kolejnym przyczynkiem do dyskusji o politycznej poprawności i o tym, jak przekłada się ona na sferę języka. Po drugie, przypomina nam, że myśląc o Ameryce, nie możemy ignorować głosu i mądrości tych, którzy zamieszkiwali ją już pięćdziesiąt tysięcy lat przed Kolumbem, a dziś stanowią niecałe trzy procent amerykańskiego społeczeństwa. Jedną z nowszych okazji do wysłuchania tego głosu jest lektura powieści Brandona Hobsona *Tam, gdzie rozmawiają umarli*, która w 2018 zapewniła amerykańskiemu pisarzowi pochodzenia czirokeskiego miejsce w gronie pięciorga finalistów National Book Award, najbardziej, obok Nagrody Pulitzera, prestiżowego lauru literackiego w USA.

Protagonistą i zarazem narratorem *Tam, gdzie rozmawiają umarli* jest chłopiec o imieniu Sequoyah, którego z autorem powieści łączy przynależność do plemienia Czirokezów, a także – o ile można sądzić w oparciu o ocenę wizualną, bo daty urodzenia Hobsona

próżno szukać w internecie – do tego samego pokolenia. Również akcja utworu toczy się w rodzinnym stanie pisarza, czyli w Oklahomie. Czas akcji to rok 1989. Wtedy to w życiu głównego bohatera następuje zmiana, która wkrótce uczyni go uczestnikiem dramatycznych wydarzeń. W wydarzenia, które można uznać za dramatyczne, jego życie obfituje zresztą już wcześniej. Jako dziecko musi obywać się bez ojca, który porzucił rodzinę. Jego twarz naznaczają blizny po oparzeniu spowodowanym przez pijaną matkę, mającą problemy nie tylko z używkami, ale również z przemocą, której dopuszczają się wobec niej kolejni partnerzy. Wkrótce chłopiec traci i ją, gdy kobieta trafia na kilka lat do więzienia za przestępstwa narkotykowe. Przez pewien czas bohater tuła się po sierocińcach i domach rodzin zastępczych, w których nie udaje mu się zaaklimatyzować. Sytuacja zmienia się, gdy opieki nad piętnastoletnim Sequoyah podejmują się Agnes i Harold Trouttowie. W ich domu, choć niewolnym od pewnych napięć, poraniony przez życie protagonista znajduje przynajmniej namiastkę bezpiecznej przystani. Zaprzyjaźnia się z młodszym od siebie George'em, ale znacznie bardziej skomplikowana relacja połączy go z siedemnastoletnią Rosemary, piękną, utalentowaną i charyzmatyczną rdzenną Amerykanką.

„I doprawdy, nie ma na ziemi nic ważniejszego od cierpienia dziecka, lęku, jakie [sic!] to cierpienie przynosi, i racji, jakie trzeba dlań znaleźć” (tłum. Joanna Guze). To zdanie zaczerpnięte z *Dzumu* Camusa mogłoby służyć za motto *Tam, gdzie rozmawiają umarli*. Największym atutem powieści Hobsona jest w moim przekonaniu zawarty w niej obraz dziecięcej udręki, będącej udziałem tych, którymi rodzice nie mogą lub nie mają ochoty się opiekować. Sequoya i inni niechciani nastolatki są niczym zagubiony bagaż, po który nikt się nie zgłosił. Bezosobowa machina opieki społecznej przerzuca ich pomiędzy sierocińcami, rodzinami zastępczymi, a – gdy popadną w kłopoty z prawem, o co w ich wieku i sytuacji nie jest trudno – także między komisariatami i poprawczakami. Wtrącani w kolejne nieznane i zazwyczaj nieprzyjazne miejsca, niegardzący używkami, zmuszeni do życia wśród obcych, a przede wszystkim osamotnieni, choć zawsze otoczeni ludźmi, chłopcy i dziewczęta

dzielący los głównego bohatera są pozbawieni tego, co dorosłemu jest potrzebne, ale dziecku niezbędne: elementarnego poczucia bezpieczeństwa. Nieprzypadkowo przez powieść Hobsona przewija się motyw nastolatka przebywającego we wnętrzu, które nigdy nie jest prawdziwym domem, a często jedynie miejscem do spania. *Tam, gdzie rozmawiają umarli* to w istocie katalog sierocych lęków i traum, których konsekwencje również zostają ukazane w powieści: fantazje narratora dotyczą przemocy, której jest zarówno ofiarą, jak i sprawcą; dwunastoletni George często woli porozumiewać się z otoczeniem za pomocą karteczek, na których zapisuje swoje wypowiedzi; Rosemary ma skłonności samobójcze, na których jednak nie kończą się niepokojące fakty i domysły dotyczące jej osoby.

Opowiadając historię Sequoyah, Hobson poświęca dużo uwagi więzi pomiędzy głównym bohaterem i Rosemary. Zainteresowanie, które protagonista okazuje fascynującej go dziewczynie, ociera się o obsesję i jest trudne do zdefiniowania. Nie jest to, jak można by się spodziewać, obsesja o charakterze erotycznym, choć Rosemary otacza erotyczna aura. Sequoyah zaczyna identyfikować się z nastolatką, marzyć o tym, by być nią, przymierzać jej ubrania. Ten aspekt *Tam, gdzie rozmawiają umarli* każe zastanowić się nad queerowym wymiarem powieści, ale także nad jej słabościami. Wątek Rosemary nie przemawia do czytelnika tak silnie jak motyw dziecięcej niedoli. Podjęte przez pisarza próby demonizowania bohaterki, a także – choć w mniejszym stopniu – innych członków społeczności małego miasteczka w Oklahomie, nie wydają się dostatecznie przekonujące. Mało przekonujący wydaje się też „kryminalny” podtekst fabuły. Zawarte w powieści niedopowiedzenia mają, jeśli dobrze rozumiem, sugerować możliwy związek narratora z rzekomym samobójstwem, do którego dochodzi w finale, a także z zabójstwami, które będą miały miejsce wiele lat po opowiadanych przez niego wydarzeniach. Ma to zapewne uatrakcyjnić fabułę, która pomimo pozornego dramatyzmu nie jest zbyt dynamiczna i pozostawia nieco do życzenia na poziomie konstrukcji. Jest to szczególnie widoczne w ostatniej tercji tekstu, a w końcowych rozdziałach wręcz uderzające. Odnosi się wrażenie, że zmierzając do końca swej opowieści, Hobson próbuje

momentami jedynie zapelnąć stronę, a niektóre sceny – jak choćby te rozgrywane się w szpitalu – niczemu tak naprawdę nie służą. Autorowi zdarza się nawet uciekać w stwierdzenia, które nie wnoszą wiele do powieści, lub wręcz w pustosłowie.

Brandon Hobson jest pisarzem wywodzącym się spośród rdzennych Amerykanów. Można by zatem spodziewać się, że w *Tam, gdzie rozmawiają umarli* sięgnie do swoich korzeni i będzie garściami czerpał z dziedzictwa kulturowego tych, których w Stanach nazywa się czasem Pierwszym Narodem. Powieść do pewnego stopnia te oczekiwania spełnia, i nie chodzi tylko o tożsamość etniczną Sequoyah i Rosemary. W utworze Hobsona znajdziemy na przykład wzmiankę o radości narratora wynikającej z faktu, że N. Scott Nomaday, klasyk literatury rdzennie amerykańskiej, pochodzi z Oklahomy. Znajdziemy też wzmianki o zwierzętach, polowaniach, duchach, westerbach i artefaktach kojarzonych z kulturą pierwszych mieszkańców Ameryki Północnej. Nawiązania te nie są jednak pogłębione i nie wydają się zasadniczo wykraczać poza poziom wiedzy przeciętnego człowieka. Być może znawca kultury rdzennych Amerykanów doszukałby się w powieści innych, subtelniejszych aluzji do świata przodków Hobsona. Dla kogoś, kto takim znawcą nie jest, *Tam, gdzie rozmawiają umarli* to przede wszystkim powieść o problemach społecznych dotyczących najmłodszych i najsłabszych. Problemy te nie dotyczą oczywiście tylko mniejszości etnicznych, ale – jak w przypadku wszelkiego zła – większe jest prawdopodobieństwo, że uderzą w kogoś, kto nie należy do białej większości.

MATKA, CZYLI ŚWIAT

(Ocean Vuong, *Wspaniali jesteśmy tylko przez chwilę*)

„Ocean Vuong jest utalentowany, ale to nie ma znaczenia. Dostał Nagrodę MacArthurów, a to złoty bilet. Wszystko, co odtąd napisze, będzie komentowane. Do końca życia może też liczyć na dofinansowanie. Kolejna recenzja jest mu potrzebna jak pustyni piasek”. Esemesy o mniej więcej takiej treści przysłał mi mój przyjaciel, zdolny amerykański poeta, gdy zabierałam się do dostarczenia pustyni piasku, czyli do pisania o debiutanckiej powieści Vuonga, zatytułowanej *Wspaniali jesteśmy tylko przez chwilę*. Książka jest powieściowym debiutem trzydziestoletniego, ale już opromienionego sławą i prestiżem amerykańskiego poety o wietnamskich korzeniach. Nagroda MacArthurów bywa określana jako „grant dla geniuszy”. Autobiograficzna powieść Vuonga, choć porusza wiele problemów najwyższej wagi i zapewne poruszy też wielu czytelników, genialna w moim odczuciu nie jest.

Narrator *Wspaniali jesteśmy tylko przez chwilę* jest, jak Vuong, pisarzem, Amerykaninem wietnamskiego pochodzenia i homoseksualistą. W zamieszczonych na końcu książki podziękowaniach autor uwzględnia mentora, który nauczył go, że „granice gatunku są na tyle realne, na ile mała jest nasza wyobraźnia”. W myśl tego założenia utwór Vuonga, będący skrzyżowaniem *Bildungsroman* i bliskiego mu *Künstlerroman*, można także sklasyfikować z jednej strony jako prozę poetycką, a z drugiej jako powieść epistolarną. Protagonista przywołuje swoje dzieciństwo i wczesną młodość, koleje losu swojej rodziny, a także genezę swej tożsamości i twórczego powołania w obszernym liście do matki. Jednocześnie jest świadomy, że ubrana w literacką formę wiadomość prawdopodobnie nie dotrze do adresatki,

ponieważ na przeszkodzie stanie jej analfabetyzm. „Ale tego dnia to p i e ś ń dała mi nowy kąt widzenia świata, czyli widzenia ciebie”, zauważa w pewnym momencie narrator. To zdanie trafnie podsumowuje istotę powieści Vuonga, której bohaterami są on i jego wizja świata oraz trzy kobiety: matka, babcia ze strony matki i Ameryka, w której się nie urodził, ale w której za sprawą dziejowych zawieruch przyszło mu żyć.

Niemal każda strona zadaje kłam zawartej w utworze konstatacji „niewiele wiem o nas, o swoim kraju, jakimkolwiek kraju”. Spektrum wspomnień, spostrzeżeń i przemyśleń narratora jest bowiem szerokie. Obejmuje dwa kontynenty i wydarzenia historyczne, które traumatyzowały Wietnam, ale także Stany Zjednoczone. Vuong ukazuje sposób, w jaki historia i geografia potrafią zdeterminować ludzkie życie, i to w więcej niż jednym pokoleniu. Odtwarza koszmar wojny wietnamskiej, której nie może pamiętać, ale która jest w nim za sprawą tego, co amerykańska badaczka traumy Marianne Hirsch określa jako postpamięć. *Wspaniali* to opowieść o ludziach, którzy nie z własnej winy znaleźli się po złej stronie życia. Taki jest bowiem los ocalonych, którzy doświadczyli wojny. Taki jest też los imigrantów, czyli bohatera i jego krewnych. Obraz dzieciństwa narratora, spędzonego w zamożnym przecież stanie Connecticut, jest w dużym stopniu obrazem świata, w którym „bycie znokautowanym” jest na porządku dziennym; w którym imigranci przepraszają, że żyją, a i rodowitym Amerykanom z najniższych warstw społecznych nie powodzi się lepiej; w którym praca jest wyniszczająca, płaca marna, a wymianę żarówki planuje się, jakby chodziło o zakup nieruchomości; w którym kobiety i dzieci często padają ofiarą przemocy domowej; w którym konsekwencje w postaci zaburzeń psychicznych, uzależnień i zejścia na drogę przestępstwa ponoszą i starsze, i młodsze pokolenie.

„Byłem otwartą raną w środku Ameryki”, mówi o sobie narrator, a zarazem – za sprawą silnego wymiaru poetyckiego powieści – podmiot liryczny. Poznajemy go przez pryzmat tego, jak funkcjonuje w amerykańskiej rzeczywistości, jak mierzy się z rasizmem i homofobią, i przez pryzmat jego relacji z najbliższymi: kobietami,

na które spadł cały trud jego wychowania, oraz pierwszym ukochanym, którego zabijają narkotyki. *Wspaniali*, utwór międzygatunkowy, jest również powieścią gejowską, w której „dumie z bycia dziwnym żółtym pedałem” towarzyszy świadomość ceny, jaką płaci się za niedopasowanie do standardów białego, heteronormatywnego świata. W tej opowieści o dojrzewaniu, miłości i seksie dominują cierpienie i smutek. Poraniona przez życie, bezradna z powodu braku wykształcenia i słabej znajomości angielskiego matka bohatera bywa wobec syna ciepła i przenikliwa, ale czasem też okrutna. Pierwszy związek uczuciowo-erotyczny przynosi chwile szczęścia, lecz także ból. Bieda, choroba i śmierć, przeszłość, pamięć i poczucie nieuchronności zniszczenia ciała osaczają i naznaczają młodego, obiecującego człowieka, jakim jest narrator.

„Nie będziesz miała wyboru,” uprzedzał wspomniany już przyjaciel. „Będziesz musiała się rozpyływać nad tym, jakie to wszystko subtelne i wzruszające”. Powieść Vuonga faktycznie wzrusza, a nawet poraża, bo jest zarazem eteryczna i naturalistyczna, impresjonistyczna i dosadna. Trudno pozostać obojętnym wobec faktu, że okoliczności życiowe i historyczne zmusiły czyjaś babcię do prostytucji, a matce uniemożliwiły naukę nawet na poziomie podstawowym lub że mężczyźni jedli żywcem małpy, bo słyszeli, że to dobrze wpływa na potencję. Jak zawsze jednak w przypadku literatury podejmującej drastyczną tematykę należy zadać sobie pytanie, na ile nasze poruszenie wynika z samej grozy opowiadanych zdarzeń, a na ile ze sposobu, w jaki zostały one opowiedziane. Mam wrażenie, że w tym przypadku mamy częściej do czynienia z tym pierwszym.

Na poziomie czysto artystycznym utwór Vuonga nie zrobił na mnie wrażenia proporcjonalnego do reputacji autora. Rażą mnie przede wszystkim podniosły, płaczliwy i pełen egzaltacji ton oraz natrętny miejscami liryzm, najbardziej dające się we znaki, gdy napotykałyśmy kolejne apostrofy do matki lub animalistyczne analogie, których Vuong nam niestety nie szczędzi. Epatowanie brudem, trudem i ubóstwem wywołuje czasami efekt odwrotny do zamierzonego. Czytając, można niemal dojść do wniosku, że pisarz próbuje brać odbiorców na litość, i to z pełną premedytacją,

co czyni niewątpliwy dramatyzm przedstawionych zdarzeń nieco pretensjonalnym. Próbuje również „lecieć klasykami”, z ulubionym Rolandem Barthes’em na czele, ale robi to w sposób szkolny. Równie szkolne jest zamykanie poszczególnych części rozdziałów przy ciężkimi skądinąd puentami nawiązującymi do ich początków, czyli nachalne stosowanie klamr, które w tekstach literackich sprawdzają się gorzej niż w literaturoznawczych. U Vuonga nie brakuje refleksji autotematycznych i filozoficznych. Te pierwsze bywają interesujące; te drugie truistyczne, by nie powiedzieć infantylne. Na najprostszym poziomie czytelniczego odbioru *Wspaniali* to także lektura dość nużąca i po ludzku przygnębiająca. Powieść Vuonga nie jest mało ambitna czy niewarta uwagi, ale moim zdaniem nie zasługuje na to, by się nad nią rozpyływać.

MIĘDZY ŚWIATAMI

(Leïla Slimani, *Kołysanka*)

Już w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku Edgar Allan Poe sugerował pisarzom, że jeśli chcą zrobić wrażenie na czytelniku, powinni w sygnowanych przez siebie utworach uśmiercić jakąś młodą i – w domyśle – piękną kobietę. Dziś, za sprawą licznych dzieł literackich i filmowych, a także – co znacznie bardziej smutne – doniesień prasowych dotyczących autentycznych zabójstw, wielu odbiorców oswoiło się z tym strasznym zjawiskiem. Twórcy fikcji próbują zatem czegoś innego i coraz częściej biorą na warsztat dzieciobójstwo. Tak stało się w przypadku Leïli Slimani i powieści *Kołysanka*, która przyniosła francuskiej pisarce Nagrodę Goncourtów. Istotę fabuły można streścić jednym zdaniem: córeczka i synek młodego paryskiego małżeństwa zostają zamordowani przez własną nianię. O potwornej zbrodni dowiadujemy się już z pierwszych zdań *Kołysanki*; to, co następuje potem, to rekonstrukcja wydarzeń, których kulminacją stała się śmierć dwojga maluchów.

Nietrudno się domyślić, że powieść Slimani ma być – jeśli dobrze rozumiem intencje autorki – próbą odpowiedzi na standardowe w takich przypadkach pytanie: „Dlaczego zabiła?”. Ponieważ wydaje się, że do strasznego czynu zabójczynię pchnęło szaleństwo, rodzi się kolejne pytanie, tym razem o to, co ją do tego szaleństwa doprowadziło. Slimani dość szczegółowo odtwarza więc w retrospekcjach kolejne losy Louise, zawodowej opiekunki do dzieci z dwudziestoletnim stażem. Francuska pisarka na tym jednak nie poprzestaje. W konsekwencji czytelnik pozna nie tylko życie niani zabójczyni, ale także – a może nawet w większym stopniu – życie jej chlebobawców, Myriam i Paula Massé, adwokatki i producenta muzycznego.

W tle pojawiają się jeszcze inne postaci, należące bądź do świata państwa Massé, bądź do świata Louise. Co do tego, że mamy w *Kołysance* do czynienia z zetknięciem się, a nawet zderzeniem dwóch odrębnych światów, trudno mieć większe wątpliwości. Stwierdza to zresztą sama Myriam: gdy Louise odrzuca jej propozycję wsparcia w kwestiach urzędowych, prawniczka dochodzi do wniosku, że „to sposób na zachowanie granicy między naszymi dwoma światami”.

Lista problemów, z którymi zmagają się bohaterowie *Kołysanki*, jest długa. Niektóre z nich wysuwają się jednak na plan pierwszy, ponieważ Slimani kładzie na nie szczególny nacisk. Znajdziemy tu więc frustracje rodziców, zwłaszcza pracującej matki, wpędzanej w poczucie winy i oskarżanej o to, że chce mieć wszystko, jakby macierzyństwo i kariera zawodowa były jednym wielkim pasmem przyjemności. Wydaje się jednak, że dla ostatecznej wymowy powieści istotniejsza od szarpaniny Myriam jest sytuacja Louise i wszystkich o podobnym statusie społeczno-zawodowym. Zapowiadają to zresztą oba epigrafy *Kołysanki*, zaczerpnięte z Kiplinga i Dostojewskiego. Powieściowej niani los faktycznie nie szczędził przykrości, a nawet ciosów, często przez nią niezawinionych. Rozpad jej życia rodzinnego i kłopoty materialne spotęgowały poczucie klęski i destabilizacji, które ostatecznie wydały straszne owoce. Jest to tym smutniejsze, że dotyczy kobiety, która stara się jak może, a w pracy wręcz przechodzi samą siebie.

Tu dochodzimy do tego, co jest moim zdaniem sednem powieści Slimani i zarazem mojego z tą powieścią problemu. Otóż francuska pisarka zdaje się stawiać następującą tezę: duszę Louise zatruliło to, że jej kondycja jest kondycją służącej. Z okładkowych peanów dowiadujemy się, że mamy do czynienia z „pouczającym dramatem społecznym” traktującym o „przesądach klasowych”. Slimani jest więc, jak rozumiem, chwalona za wrażliwość społeczną. Szkopuł w tym, że wnioski, do których dochodzi, właśnie klasyzmem trąca. Nie widzę nic uwłaczającego w tym, że ktoś pracuje w charakterze niani, tym bardziej, że opiekunka z prawdziwego zdarzenia nie tylko wyciera dzieciom buzie, ale też – a właściwie przede wszystkim – je wychowuje. Nie zgadzam się z sugestią, że mały metraż, brzydki

widok z okna i brak wakacji pod palmami prowadzą do szaleństwa; gdyby tak było, szpitale psychiatryczne pękałyby w szwach. Historia Louise to oczywiście studium jednego przypadku, ale przez *Kołysankę* przewijają się też postaci jej koleżanek po fachu i innych osób z jej środowiska. Konkluzja jest na ogół ta sama: brak wykształcenia, prestiżowego zawodu i pieniędzy powodują, że osoba, która znalazła się po gorszej stronie życia, niechybnie ociera się o taką lub inną patologię. Mało tego: żeby nie wiem jak walczyła, i tak przegra, niczym w przepelnionej determinizmem naturalistycznej powieści. Jest to oczywiście nieprawda, podszyta – nieuświadomionymi zapewne – protekcyjnością i strachem. Być może Slimani, córka marokańskiego bankiera i polityka, z jednej strony ma poczucie winy cechujące czasem osoby uprzywilejowane, a z drugiej demonizuje tych, którzy wyciągnęli gorszy los na loterii życia, czyli – jak się zastanowić – prawie wszystkich. To prawda, że Louise i inne nianie doznają wielu upokorzeń, ale prawdą jest też, że upokorzenia wpisane są we wszelką działalność zawodową, a każdy, kto pracuje, wykonuje jakąś usługę. W późnym kapitalizmie, naznaczonym piętnem kryzysu, służącym jest każdy – i śmieciarz, i ambasador. Slimani niby ma tego świadomość, niby o tym wspomina w kontekście Paula i Myriam, która notabene zarabia tyle, ile płaci Louise, ale przesłanie powieści i tak sprowadza się do popularnego powiedzenia „służka, wyjdź spod łóżka, podaj pani kapcie”.

Wśród spostrzeżeń poczynionych przez Slimani w *Kołysance* jest wiele trafnych. Nie zmienia to jednak faktu, że nierzadko są to konstatacje dość oczywiste, by nie powiedzieć standardowe. Nie byłby to może problem, gdyby powieść francuskiej autorki miała więcej do zaoferowania na poziomie formy; moim zdaniem tak się jednak nie dzieje. W niemal bezdialogowej, deklaratywnej, czasem wręcz nużącej narracji Slimani nie szczędzi nam klisz, a nawet zwykłych banałów, zarówno treściowych, jak i językowych. Od czasu do czasu uderza też w patetyczny ton lub okrasza coś mniej lub bardziej udaną metaforą. By stworzyć poruszającą literaturę, nie wystarczy pochylić się nad poruszającym zjawiskiem społecznym; w przeciwnym wypadku każdy solidnie opracowany artykuł

na poważny temat klasyfikowałby się jako dzieło literackie. Slimani zaczynała zresztą przygodę z pisaniem jako dziennikarka i to w *Kołysance* miejscami widać.

Nagroda Goncourtów to poważna sprawa. Trzy lata przed Slimani otrzymał ją Pierre Lemaitre za *Do zobaczenia w zaświatach*, powieść, w której niemal każde zdanie zdradzało porażający literacki talent. Nie chodzi o to, że *Kołysanka* jest propozycją bezwartościową lub że jej autorka powinna pisać tak jak Lemaitre. Podejrzewam nawet, że owoc wysiłków Slimani może przypaść do gustu wielu czytelnikom: przebrną przez powieść francuskiej pisarki bez większego trudu, z uczuciem, że dostali do rąk coś „życiowego” i zarazem wstrząsającego w swej doniosłości. Ja – czytając *Kołysankę* – miałam wrażenie, że oglądam thriller w rodzaju „w życie rodziny wkracza dobra wróżka, która okazuje się złą czarownicą”. Sceneria jest mieszczańska, a powieściowa niania co jakiś czas obowiązkowo robi coś, co należy odczytać jako złowrogi omen. Wszyscy widzieliśmy takie filmy; na ogół są to filmy klasy B.

WIELKA STRATA

(Alistair MacLeod, *Utracony dar słonej krwi*)

Pisarze anglofonscy wydają się mieć szczególne zamięszenie do tego, co w ich języku określa się jako *quotation titles*, czyli – w dosłownym tłumaczeniu – „tytuły cytatowe”. Tendencję tę potwierdza *No Great Mischief* Alistaira MacLeoda. Gdyby chcieć przełożyć tytuł jedynej powieści zmarłego w 2014 roku prozaika, literaturoznawcy i wykładowcy akademickiego na polski, jedna z propozycji mogłaby brzmieć *Niewielka strata*. Sformułowania tego użył oryginalnie brytyjski generał James Wolfe w odniesieniu do szkockich żołnierzy: „Są wytrzymali, nieustraszeni, nawykli do trudnego terenu, a jak zginą – niewielka strata”. Wolfe sam poległ na polu chwały w wieku zaledwie trzydziestu dwóch lat, przechodząc do historii pod przydomkiem Zdobywcy Kanady. Kraj Klonowego Liścia to również ojczyzna MacLeoda. Zarazem jednak brzmienie jego imienia i nazwiska nie pozostawia wątpliwości co do tego, że korzenie pisarza sięgały europejskiej krainy, z której mieszkańców Wolfe tak chwacko zrobił mięso armatnie. *No Great Mischief* nie doczekała się jeszcze polskiego tłumaczenia. Inaczej ma się rzecz z siedmioma opowiadaniem składającymi się na pochodzący z 1976 roku zbiór *Utracony dar słonej krwi*. To za jego sprawą twórczość MacLeoda, cieszącego się w swej ojczyźnie statusem literackiego giganta, zadebiutowała na nadwiślańskim rynku wydawniczym.

Motyw straty, zasygnalizowany już w tytule zbioru, w trakcie lektury okazuje się jego lejtmotywem. Centralny dla otwierającego tom opowiadania *Na jesieni* jest spór pomiędzy byłym górnikiem z Nowej Szkocji a jego żoną i matką gromadki jego dzieci. Kobieta naciska na sprzedaż konia, o imieniu *nomen omen* Scott, czyli

„Szkot”, który kiedyś pracował z jej mężem w kopalni, by z czasem znaleźć się pod jego opieką. MacLeod ukazuje siłę sentymentu i przywiązania w sposób pozbawiony taniego sentymentalizmu. Nie pomija też – ale również nimi nie epatuje – realiów geograficznych i społecznych, które sprawiają, że łagodniej oceniamy protagonistów zmagających się z wymogami pracy fizycznej, żywiołami i permanentnym niedostatkiem.

Z motywem straty splatają się w *Utraconym darze* motywy odejścia i powrotu, przy czym to drugie słowo jest zarazem tytułem jednego z opowiadań. Akcja *Bezmiaru ciemności* obejmuje jeden czerwcowy dzień w 1960. Główny bohater, potomek kilku pokoleń górników, osiąga w tym roku pełnoletniość i postanawia wyjechać z rodzinnej Cape Breton, nowoszkockiej wyspy, z którą również MacLeoda i jego krewnych łączyły silne związki. Wychowany w wielodzietnej rodzinie chłopiec z jednej strony marzy o samodzielnym życiu z dala od miejsca, w którym nie widzi dla siebie przyszłości. Z drugiej jednak ma świadomość tego, co zostawiłby za sobą, a co składa się na jego tożsamość. Protagonistą opowiadania tytułowego jest mężczyzna w wieku chrystusowym, mieszkający na Środkowym Zachodzie Stanów Zjednoczonych, jak możemy się domyślać, pracownik naukowy. Po ponad dziesięciu latach odbywa on podróż sentymentalną do wioski rybackiej w Nowej Funlandii, gdzie kiedyś zakochała się w nim pewna dziewczyna. Zostawił tam po sobie więcej, niż sądził, a opowiadanie MacLeoda staje się odpowiednikiem „pieśni o stracie” wykonywanych przez lokalną ludność. W innych z kolei utworach wybory uczuciowe i zawodowe bohaterów i bohatererek oznaczają dla nich życie z dala od rodzinnych stron, co wywołuje żal ich bliskich, ludzi morza i węgla. „Obydwóch was straciliśmy, i to bardziej niż straciliśmy Andrew, który leży pogrzebany pod tonami skały, dwie mile pod powierzchnią morza, a którego stopa nigdy nie powstała za progiem college’u”, mówi Angusowi, synowi górnika z Cape Breton, jego matka. Kobieta urodziła jedenaścioro dzieci, pochowała pięcioro, w tym lekarza, którego trajektoria życiowa była podobna do tej wybranej przez Angusa, prawnika żyjącego od lat w Montrealu. Większość braci zatrudniła się w kopalni, a jeden

z nich odszedł na wieczną szychę. Sam Angus jest ojcem jedynaka, a jego żona piękną z wyższych sfer największego quebeckiego miasta, dla której wizyta u rodziny męża raz na dekadę jest ciężką próbą mimo sporych pokładów kultury i dobrej woli.

Spośród historii składających się na *Utracony dar słonej krwi* nie wszystkie wywierają jednakowe wrażenie. Niektóre z opowiadań z dużym prawdopodobieństwem pozostaną w czytelniczej pamięci na długo, być może na zawsze. Inne wydają się nieco bardziej deklaratywne i wymuszone. Niemal wszystkie jednak zawierają przynajmniej świetne fragmenty, a siła ich oddziaływania zasadza się nie tylko na treściach przekazywanych przez kanadyjskiego pisarza, lecz także na formie, w jakiej je przekazuje, i na emocjach, które udaje mu się wywołać u odbiorcy swoich słów. Miłośników prozy bardzo wyrafinowanej pod względem intelektualnym, stawiającej czytelnikowi wysokie wymagania i wciągającej go w psychologiczne czy werbalne meandry, twórczość MacLeoda może nie zadowolić. Wiele doceni jednak to, co stanowi jej bezsprzeczny atut: autentyzm i bezpretensjonalność. Takich odbiorców nie pozostawią obojętnymi przesiąknięte lokalnym kolorytem opowieści z położonych nad Atlantykiem kanadyjskich prowincji. Oni poznają zaludniających te opowieści silnych mężczyzn i – może jeszcze silniejsze – kobiety o rudych włosach odziedziczonych po celtyckich praprzodkach. Poczują atmosferę miejsc, gdzie wszystko zdaje się być nasyczone solą i pyłem węglowym. Wzbogacą swoją wiedzę o części świata *summa summarum* mało znanej. Pochwała wiedzy i lektury stanowi zresztą jeden z ważniejszych motywów w *Utraconym darze*. Niektórzy z nieuczonych bohaterów MacLeoda „dostrzegli w nich bowiem światło, które nigdy nie rozjaśniło ciemności ich życia” i chcieli, by następnemu pokoleniu światło to było dane, choć „zdawali sobie sprawę, że podsycając ten płomień, pozwalają, by stopniowo wymykało im się z rąk niemal wszystko, co mieli”. Dobrze się stało, że opowiadania MacLeoda – a miejmy nadzieję, że w przyszłości także i powieść – przestały być w Polsce poza zasięgiem tych, którzy nie władają językiem angielskim.

AKT OSKARŻENIA

(Édouard Louis, *Kto zabił mojego ojca*)

To, co Édouard Louis zdążył osiągnąć przed trzydziestymi urodzinami, wystarczy, by uznać go za cudowne dziecko literatury francuskiej. Pięć utworów, określanych jako powieści, przyniosło mu duży rozgłos. Pierwsza z książek, *Koniec z Eddym*, znalazła się w finale Nagrody Goncourtów za debiut powieściowy, gdy jej autor miał niespełna dwadzieścia dwa lata. Dwie kolejne, *Historia przemocy*, poruszająca temat gwałtu, którego ofiarą padł Louis, i *Kto zabił mojego ojca*, także ukazały się w polskich przekładach. Podobnie będzie zapewne z późniejszymi publikacjami, *Combats et métamorphoses d'une femme*, w której młody pisarz przygląda się życiu swojej matki, oraz *Changer: méthode*, opowiadającą o awansie społecznym autora. Same tytuły składające się na dorobek Louisa pozwalają się domyślać, że możemy mieć do czynienia z jednej strony z twórczością o charakterze autobiograficznym, a z drugiej z literaturą zaangażowaną. Jedno i drugie jest prawdą, a *Kto zabił mojego ojca* stanowi uderzający amalgamat autobiografii i zaangażowania społeczno-politycznego, które w przypadku Louisa wykracza zresztą poza sferę pisarską.

Już pierwsze linijki *Kto zabił mojego ojca* wskazują, że zadanie, które postawił przed sobą Louis, przystępując do pisania swej trzeciej powieści, nie jest łatwe. Utrudniają je dystans i brak komunikacji dzielące ojca i syna, którzy są sobie „obcy mentalnie”, ale których jednocześnie łączy silna i ambiwalentna więź emocjonalna, zawierająca w sobie zarówno miłość, jak i nienawiść. Pisarz przyznaje, że tak naprawdę słabo zna tytułowego bohatera swojej opowieści, którego w dzieciństwie zdarzało mu się bać i unikać. Ponieważ „ojciec nie

ma możliwości, żeby opowiedzieć o swoim życiu”, musi to zrobić jego syn, próbujący „uzyskać odpowiedź, której nigdy nie usłyszy”. Równie trudna jak skreślenie portretu własnego ojca i przedstawienie kolei jego losu w sposób prowadzący do głębszych wniosków jest historia wzajemnych relacji obu mężczyzn. W *Kto zabił mojego ojca* Louis sięga pamięcią do dzieciństwa, które przypadło na przełom dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, przywołując najbardziej znaczące, choć czasem z pozoru banalne wydarzenia i sytuacje.

Banalne może wydawać się także życie ojca pisarza, gdy streszcza się je w paru słowach, w sposób chłodny i rzeczowy. Poznajemy zatem mężczyznę wywodzącego się z wielodzietnej, robotniczej i rozbitej rodziny, naznaczonej przez alkohol, przemoc i biedę. Wszystkie te elementy zostają zreplikowane w rodzinie założonej przez niego samego. On też ma skłonność do agresywnych zachowań i nadużywania alkoholu, a cechujące go małomówność i brak odpowiedzialności finansowej komplikują i tak problematyczną sytuację jego żony i dzieci. Louis ma świadomość tej pozornej banalności, gdy, zwracając się do ojca, jak robi to w swej powieści przez cały czas, stwierdza: „o egzystencji takiej jak twoja nikt nie ma ochoty słuchać”. Deklaruje, że – na przekór temu brakowi zainteresowania – ma zamiar prostą historię prostego człowieka „powtarzać tak długo, aż w końcu nas usłyszą”. W grę wchodzi bowiem znacznie więcej niż tylko pojedyncza egzystencja.

Kto zabił mojego ojca obejmuje zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość. Ojciec autora to mężczyzna pięćdziesięcioletni, a więc, według współczesnych standardów, dość jeszcze młody. Tymczasem jest wrakiem człowieka, żywym trupem, co zresztą sugeruje antycypujący jego śmierć tytuł powieści. Bezpośrednią winę za taki stan rzeczy ponosi wypadek, któremu uległ podczas pracy w fabryce i który był dla niego początkiem końca, wstępem do wegetacji złożonej z bólu i nudy, wypełnionej nieustannym oglądaniem telewizji. Być może to choroby i cierpienie sprawiły, że ojciec Louisa złagodniał. Niegdyś do głębi zawstydzony homoseksualną orientacją syna, opętany „obsesją męskości” i pogardą dla „wszelkich przejawów

zniewieściałości u mężczyzny”, ukrywający własne „kobiece” zachowania i skłonności, jak płacz czy zamięłowanie do tańca i opery, dziś stał się bardziej otwarty i tolerancyjny. Relację obu mężczyzn od zawsze zresztą cechowały sprzeczności i paradoksy. Chwilom strasznym towarzyszyły też dobre, pełne bliskości i czułości. Ojciec przyszłego pisarza potrafił w sytuacjach publicznych bez ogródek mówić o swoim rozczarowaniu odmiennością syna, ale także wychwalać ponadprzeciętne zdolności intelektualne chłopca i wróżyć mu świetlaną przyszłość.

W liczącym niespełna sześćdziesiąt stron tekście Louisowi udaje się połączyć autofikcję z diatrybą, minimalistyczną, utkaną ze strzępów wspomnień, nielinearną narrację z rozważaniami natury socjologicznej i politycznej. *Kto zabił mojego ojca* to akt oskarżenia przeciwko rasizmowi, patriarchatowi, homo- i transfobii, klasizmowi oraz wszystkim odpowiedzialnym za przepaść dzielącą tych, którzy są po dobrej stronie życia, od tych, którzy znaleźli się po złej. Louis nie ogranicza się jednak do piętnowania anonimowych postaw i poglądów. Nieprzypadkowo tytuł jego powieści nie kończy się znakiem zapytania. Na ławie oskarżonych pisarz z kraju *gilets jaunes* sadza czołowych francuskich polityków ostatnich kilkunastu lat poprzedzających powstanie książki. Utrzymane w emocjonalnym tonie wspomnienia z dzieciństwa i podsumowanie obecnej sytuacji ojca zamyka wstrząsająca koda. Louis w sposób rzeczowy i dramatyczny zarazem przypomina w niej konkretne działania konkretnych decydentów i przedstawia wpływ przevorsowanych przez nich przepisów prawnych na postępujące pogarszanie się stanu zdrowia i sytuacji życiowej jego ojca. Nie przeceniając literackiej wartości powieści Louisa i nie będąc nawet pewną, czy słowo „powieść” jest w tym przypadku najwłaściwsze, uważam, że trudno pozostać obojętnym wobec krzyku rozpacz, jakim jest *Kto zabił mojego ojca*. Siła tego tekstu opiera się właśnie na powiązaniu polityki, często analizowanej w kontekście jej wpływu na anonimowe masy, z jednostkowym losem i jednostkowym cierpieniem bliskiej autorowi osoby.

Louis oplakuje nie tyle antycypowaną śmierć swojego ojca, co jego nieudane życie, jego śmierć za życia, to, co nazywa „istnieniem

negatywnym”. Pisarz myśli z bólem o wszystkim, co ojca ominęło, o straconych szansach i radościach, o tym, co przynosi poczucie spełnienia, a co nieuprzywilejowanym nie jest dane. Nie ma przy tym wątpliwości, że za takie zredukowanie ludzkiego bytu odpowiadają czynniki zewnętrzne, „świat bądź społeczeństwo”. Bieda, brak wykształcenia i kapitału kulturowego równają się bezradności oraz brakowi perspektyw, i tym samym przekreślają wszelką nadzieję. Pewne uproszczenia, które dostrzegam w *Kto zabił mojego ojca*, nie zmieniają oczywiście tego, że Louis ma rację w kwestiach zasadniczych. Awans społeczny dostępny jest wybitnie zdolnym i zmotywowanym, czego przykładem jest sam pisarz, ale nie każdy może zdobyć znakomite wykształcenie i wykonywać prestiżowy zawód. Karą za to, że ktoś tego nie zrobił, że dodatkowo ma ograniczone możliwości, bo mieszka na prowincji, nie może być brak dostępu do godnego życia. Warunki ekonomiczne nie mogą zmuszać inwalidów do pracy fizycznej. Nie może też być zgody na niewyobrażalną arogancję i głupotę polityków. W jednym z najbardziej porażających fragmentów książki Louis przywołuje konfrontację Emmanuela Macrona z dwoma nieformalnie ubranymi związkowcami, którym francuski prezydent wypomniał, że nie stać ich na garnitury. Politycy to ci, którzy niczego nie rozumieją i których nic nie obchodzi, a tymczasem gra toczy się – dla niektórych przynajmniej – o najwyższą stawkę. Jak słusznie zauważa Louis: „Dla klasy uprzywilejowanej polityka najczęściej jest *kwestią estetyczną*: sposobem myślenia, sposobem postrzegania świata, sposobem budowania własnej osobowości. Dla nas była kwestią przeżycia”.

WIZJONERKA NIEBANALNOŚCI

(Deborah Eisenberg, *Twoja kaczka jest moją kaczką*)

Przez długi czas zastanawiałam się, dlaczego twórczość Deborah Eisenberg, uznawanej za jedną z najznakomitszych autorek opowiadań na świecie i mającej na koncie między innymi Nagrodę MacArthurów i stypendium Guggenheima, nie doczekała się dotąd przekładu na język polski w formie książkowej. W końcu jednak pytanie okazało się nieaktualne, ponieważ w 2022 roku, czyli cztery lata po amerykańskiej premierze, *Twoja kaczka jest moją kaczką*, piąty zbiór w dorobku Eisenberg, ukazał się w Polsce. W efekcie rodzimi czytelnicy mogą delektować się zachwycającą krótką prozą amerykańskiej pisarki.

Jakość jest u Eisenberg odwrotnie proporcjonalna do ilości i twórczego tempa, co stanowi ożywczą odmianę w czasach, gdy wszelkiego autoramentu teksty coraz częściej produkuje się taśmowo i nie tylko laikom, lecz również specjalistom próbuje się wmówić, że dużo i szybko znaczy dobrze. Eisenberg, która debiutowała dość późno, bo jako czterdziestolatka w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, znana jest natomiast z tego, że nad jednym opowiadaniem potrafi pracować rok, a na pisanie poświęca dwie godziny dziennie. Zapytana o to, czym wypełnia resztę dnia, odpowiada rozbijającą: „Trudno powiedzieć”. Łatwo sobie jednak wyobrazić, że również reszta doby nie jest w jej przypadku czasem straconym, nie tylko dlatego, że oprócz pracy twórczej zajmuje się dydaktyką, ucząc pisania kreatywnego na elitarnym nowojorskim Uniwersytecie Columbia. Ktoś, kto pisze tak jak ona, musi być uważnym i skłonny do przemysłu obserwatorów ludzi i świata, a to wymaga czasu, skupienia i talentu.

Twoja kaczka to sześć narracji i zarazem sześć mikroświatów, z których każdy jest odrębny i sam w sobie fascynujący, choć jednocześnie nie istnieje w całkowitym oderwaniu od pozostałych. W tytułowym, choć niekoniecznie najciekawszym z opowiadań zbioru, malarce i narratorce w jednej osobie nadarza się okazja spędzenia beztroskich w założeniu tygodni w rezydencji pary zamożnych mecenasów, znajdującej się w nienazwanym, zapewne latynoamerykańskim kraju, a więc w regionie dobrze znanym Eisenberg z licznych podróży. Pobyt beztroski jednak nie będzie, a cieniem położy się na nim z jednej strony zachowanie gospodarzy, płytkich i skłóconych ze sobą nuworyszy, których sztuka obchodzi tak naprawdę tyle co zeszłoroczny śnieg, a z drugiej świadomość wyzysku ekonomicznego, którego ofiarami padają miejscowi i który wszędzie jest źródłem wielkich fortun. W opowiadaniu *Tadź Mahal* grupa leciwych aktorów, których losy różnie się potoczyły, zostaje zmuszona do konfrontacji z przeszłością, gdy wnuk reżysera, u którego zagrali swe najgłośniejsze role, publikuje skandalizującą biografię dziadka. Dołącza do nich córka nieżyjącej już aktorki z tego samego kręgu, a tytułowa indyjska świątynia miłości staje się symbolem wszystkiego, o czym marzymy i co nas w życiu omija. Wątek relacji matka–córka, dość wyeksponowany w *Tadź Mahalu*, wysuwa się na plan pierwszy w *Było, minęło*, znów łącząc się z przemyśleniami na temat związków między przeszłością i teraźniejszością, a także z historią europejskich i amerykańskich Żydów, czyli społeczności, z której wywodzi się Eisenberg. W *Scalaniu*, moim zdaniem najlepszym z sześciu omawianych tu utworów, dwudziestoletni syn biznesowego potentata, atrakcyjny, ale nieskomplikowany, podejmie zakończoną niepowodzeniem próbę życia na własny rachunek i zatrudni się jako chłopiec do wszystkiego u ekscentrycznej starszej pani, której uwielbiany mąż, intelektualista fantasta, zaginął wiele lat wcześniej podczas ekspedycji naukowej. Klęską, w domyśle tragiczną, zakończy się również związek bohatera z zaprzyjaźnioną z jego pracodawczynią młodą idealistką, która próbuje naprawiać świat. W tle, które u Eisenberg jest zawsze czymś więcej niż tłem, pojawi się refleksja nad językiem, wyzyskiem i upływem czasu. Ten ostatni odegra też niebagatelną

rolę w *Przeliczaniu*. Jego bohater, kolejny młody człowiek, mieszkaniec Środkowego Zachodu, nigdy nie pozna mitycznego starszego brata swojej matki, człowieka światłego i zamożnego, który porzucił prowincjonalizm rodzinnych stron na rzecz interesującego i pełnego intelektualno-artystycznego rozmachu życia w Londynie. Gdy młodziwiec przyjedzie do Europy na pogrzeb wuja, pozna ludzi z jego środowiska i odrzuci własne, w którym tak naprawdę się dusi. Zbliży się też do byłej partnerki zmarłego, która snuć będzie własne rozważania na temat życia i czasu.

Sześć historii układa się w jedną opowieść o świecie, w którym idealizm, talent, wyobraźnia i wrażliwość zderzają się z materializmem, przeciętnością, ciasnotą umysłową i topornością. To świat, w którym dobrze radzą sobie reprezentanci drugiego z tych biegunów. Pozostali cierpią, ponieważ albo stają się bezpośrednimi ofiarami kapitalistycznej eksploatacji dotyczącej zarówno człowieka, jak i środowisko naturalne, albo – jeśli nawet mieli szczęście znaleźć się po lepszej stronie życia – świadomość niedoskonałości i niesprawiedliwości czających się odrobinę dalej odbiera im spokój lub przynajmniej pozostawia niesmak. Domenom sztuki i intelektu przeciwstawione zostają merkantylizm i wulgarność. Ci, którzy odczuwają mocniej i myślą więcej, siłą rzeczy zastawiają się nad tym, co kształtuje ludzkie życie, nie tylko w jego codziennym wymiarze: nad czasem i językiem. Zmagają się więc na przykład z tym, że „nie da się zapamiętać cudzego życia”, a i zapamiętanie własnego może być problematyczne. Mimo to spoglądają w przeszłość, choć wiedzą, że teoretycznie „nie wolno rozpamiętywać tego, co było przedtem”. Świadomi, że być może „język wykształcił się, żebyśmy mogli sobie wmówić, że rozumiemy, co jest grane, i potem bez oporów postępować okrutniej niż jakiegokolwiek zwierzę”, pocieszają się myślą, „że tylko my mamy coś takiego” jak język, że to „nasz główny wyróżnik. Nasz dar”. Komunikacja wpisana jest oczywiście w relację z drugim człowiekiem, której Eisenberg przygląda się w większości opowiadań zbioru w sposób dyskretny i finezyjny, a jednocześnie trafny i stojący w sprzeczności z zawartym w jednym z utworów stwierdzeniem: „Skąd ktokolwiek miałby wiedzieć cokolwiek o kimkolwiek?”.

Opowiadania postrzega się czasem – szczególnie w Europie – jako młodsze, słabiej rozwinięte rodzeństwo powieści. Niezależnie od tego, jak ustosunkowujemy się do tego dyskusyjnego stwierdzenia, trudno wyobrazić sobie, że krótkie narracje Eisenberg mogłyby w kimś wywołać niedosyt. Rzadko ma się do czynienia z prozą, której słabych punktów właściwie nie sposób zidentyfikować i która pozostawia po sobie niezatarte wrażenie, będąc jednocześnie prozą subtelną i pełną słodyczy, nostalgiczną, choć pozbawioną powierzchownego sentymentalizmu, dowcipną, lecz jednocześnie bardzo poważną. Utwory Eisenberg są przykładem mistrzowskiego i niewymuszonego łączenia spostrzeżeń, idei i refleksji, którego efekt jest niebanalny i bezpretensjonalny zarazem. Przejścia pomiędzy tym, co codzienne i pozornie nieznaczące, a kwestiami i prawdami zasadniczymi są w fikcji amerykańskiej pisarki niemal niezauważalne. Znakomite stylistycznie – *vide* choćby mistrzowskie użycie mowy pozornie zależnej w *Scalaniu* – i pod względem obrazowania narracje świadczą o niezwyklej spostrzegawczości i zręczności ich autorki, która wystrzega się fałszywych ruchów i jednego z największych grzechów pisarzy: skłonności do przegadania. Jednocześnie zaskakujące jest, że można tak wiele zmieścić w utworach, z których najdłuższy liczy niewiele ponad sześćdziesiąt stron, nie narażając się przy tym na zarzut przeładowania i nachalności. W opowiadaniu zatytułowanym *Trzecia wieża* pozbawiony wrażliwości i wyobraźni neurolog badający nastoletnią bohaterkę, w której głowie buzują słowa i obrazy, zauważa w swych zapiskach, że osoby takie jak ona, „owe rzadkie osobniki, podatne na zaburzenia nadmiernej asocjacyjności, są jakoby zdolne do samodzielnego życia: Wizjonerzy Banalności, by przywołać fikuśną terminologię egzaltowanego kolegi po fachu” i „że takim jednostkom często da się znaleźć owocną pracę, na przykład w marketingu”. Trudno się oprzeć wrażeniu, że młodziutka Therese z *Trzeciej wieży* jest *alter ego* samej autorki, obdarzonej wyjątkowym pisarskim darem.

**NIEPRZYSTOSOWANIE,
CIERPIENIE,
TRAUMA**

GABINET OBRZYDLIWOŚCI

(Ottessa Moshfegh,

Tęsknota za innym światem. Opowiadania)

W stosunkowo młodym wieku amerykańska pisarka Ottessa Moshfegh miała już na koncie sporo sukcesów. Jej debiutancka powieść z 2015 roku, *Byłam Eileen*, została uhonorowana PEN/Hemingway Award i znalazła się na krótkiej liście Nagrody Bookera, najbardziej prestiżowego wyróżnienia w anglojęzycznym świecie literackim. Trzy lata później ukazał się *Mój rok relaksu i odpoczynku*, druga, dość głośna powieść Moshfegh. W 2021 roku w ręce polskich czytelników trafił przekład *Tęsknoty za innym światem*, zbioru czterestu opowiadań, publikowanych wcześniej na łamach prestiżowych czasopism, takich jak „The Paris Review” i „The New Yorker”. Słowo „zbiór” nie oznacza w tym przypadku jedynie zebrania w ramach jednej okładki utworów, które wyszły spod tego samego pióra. Opowiadania składające się na *Tęsknotę* tworzą bowiem spójną, lecz nie monotonną całość, i stanowią niebanalną, choć, delikatnie mówiąc, mało przyjemną lekturę.

Wspólnym mianownikiem niemal wszystkich zawartych w *Tęsknocie* opowieści są brud, brzydota oraz dziwactwa, anomalie, defekty lub wręcz patologie mniejszego bądź większego kalibru. Dobrze oddaje to tytuł jednego z utworów, *Turystyka slumsowa*, ponieważ autorka tego rodzaju turystykę uprawia w zasadzie w całym tomie. W krótkiej prozie Moshfegh również przedstawiciele klasy średniej ulegają chwilowej lub bardziej trwałej degrengoladzie, a w najlepszym razie muszą mierzyć się z rozpaczą, samotnością i ułomnością własną i cudzą. Świat przedstawiony *Tęsknoty* zamieszkują ludzie zepchnięci na margines życia, ubodzy nie tylko w sensie materialnym,

pozbawieni szans na szczęście lub choćby jakąkolwiek odmianę. Otoczenie, w którym żyją, jest równie nieestetyczne, jak ich ciała, zdeformowane przez los lub warunki i styl życia. Oni sami bywają bezwolni i pogrążeni w marazmie, zniewoleni przez traumy i kompleksy, ale też częściowo odpowiedzialni za swą fatalną sytuację.

Pancerza ochronnego nie zapewnia nawet uprzywilejowanie: bohaterowie Moshfegh nie muszą należeć do lumpenproletariatu, by popaść w degradację czy dewiację lub przynajmniej się o nie otrzeć. I tak wywodzący się z elitarnych kręgów trzydziestoparoletni absolwent równie elitarnego uniwersytetu Ligi Bluszczowej jest przegranym prekariuszem, a standard lokalu na Brooklynie, który zamieszkuje, urąga ludzkiej godności. Jego rówieśnik, dobrze sobie radzący prawnik z Manhattanu, ubolewa nad tym, że jego brat stoczył się na dno, ale prawdziwą radość odnajduje w rozrywkach, które z dnem zwykło się kojarzyć. Dwie nauczycielki bardziej niż rozwojem intelektualnym swoim i podopiecznych interesują się używkami i marnym seksem zapewnianym przez równie marnych partnerów. Protagonistów nie ratują ani uroda, ani zamożność, pracowitość czy dyscyplina, ani nawet miłość. Piękna, żyjąca w celibacie dziewczyna narkotykami i rozbieraniem się przed przypadkowo poznanymi mężczyznami zagłusza frustrację wynikającą z posiadania przerośniętych warg sromowych. Kolejny mieszkaniec Manhattanu, sumienny, dobrze sytuowany i szczęśliwy w małżeństwie lekarz, nie do końca akceptuje uporządkowany tryb życia, który wiąże się z jego pracą, a po nagłej śmierci kochanej żony niemal popada w obłęd. W jednym z bardziej optymistycznych opowiadań zbioru owdowiały i emerytowany przedsiębiorca zatrudnia się w domu opieki dla niepełnosprawnych umysłowo, by wreszcie znaleźć poczucie sensu, którego nie dali mu ani najbliżsi, ani lukratywna, ale nielubiana praca.

Najprościej rzecz ujmując, bohaterowie *Tęsknoty* są nieszcześliwi. Przygnębienie udziela się też osobie czytającej opowiadania Moshfegh. Jej proza pozostawia po sobie osad, który chce się jak najszybciej z siebie strzepnąć. Narrator jednego z opowiadań mówi o swoim wuju: „Po prostu był jak ja: wszystko, co dobre, sprawiało,

że chciał umrzeć. To cecha niektórych inteligentnych osób”. Nie-wykluczone, że jest to również myśl przyświecająca amerykańskiej autorce podczas tworzenia. W omawianym tu tomie ze świecą szukać czegoś, co naprawdę dobre lub piękne, bo nawet nieliczne utwory dające niejaką nadzieję są mocno zaprawione goryczą. Jeśli przyjąć nieformalny i dość symplistyczny podział na literaturę *feel-good* i *feel-bad*, z którym zetknęłam się, oglądając pewien francuski film, opowiadania Moshfegh plasują się zdecydowanie w tej drugiej kategorii.

Lektura krótkiej prozy Moshfegh sprawia, że czujemy się źle. Sprawia także, że czujemy wstręt. *Tęsknota* to literacka kamera, gabinet, w którym zgromadzono nie tylko osobliwości, lecz także obrzydliwości. „Wydawał się nieustraszony, jakby mógł zrobić wszystko, co zechce, nawet jeśli było to obrzydliwe”, mówi o swoim chłopaku jedna z bohaterek, ale odnosi się wrażenie, że podobnie mogłaby brzmieć charakterystyka Moshfegh jako pisarki. Autorka nie szczędzi nam niczego, choć szczególną predylekcję ma do brudu i fizjologii. Podejrzewam nawet, że hobbystycznie zajmuje się medycyną, ze szczególnym naciskiem na dermatologię i gastrologię. Mogę sobie niemal wyobrazić, jak przed przystąpieniem do pisania sporządza listę wszelkich możliwych okropieństw, które później umieszcza na kolejnych stronach, nierzadko z częstotliwością jedno okropieństwo na linijkę.

Takie spiętrzenie odpychających zjawisk działa trochę na zasadzie samograja: łatwo nim epatować i dość daleko dzięki niemu zajść. Niestety ma tę wadę, że redukuje czytelniczą empatię, na którą nieszczęśni bohaterowie zasługują. Odwrotna strona medalu jest również taka, że w twórczości, nie tylko prozatorskiej, trudno dziś o jakiegokolwiek tabu, a czasy, gdy eksponowanie ohydy przez artystów było *novum* i sensacją, dawno minęły. Po chwilowym oszłomieniu odbiorca zaczyna się zastanawiać, czy ma do czynienia z przełamaniem jakiejś bariery, czy raczej z bardzo błyskotliwą i wypracowaną wersją opowieści kolegów z podstawówki, prześcigających się nawzajem w wymyślaniu nieapetycznych i odstręczających historii. U Moshfegh, pisarki bez wątpienia zdolnej i interesującej,

razi mnie pewna jednostronność wizji. Choć dotyczy ona zjawisk poważnych i literatury ambitnej, może budzić niepokój: w końcu jednowymiarowe są też lukrowane czytaadła, w których wszyscy są młodzi, piękni i bogaci. Amerykańska autorka osiąga moim zdaniem więcej w utworach, w których rezygnuje z antyestetycznej strategii, takich jak *Lepsze miejsce*, prostej, ponurej i przejmującej opowieści o osieroconej przez ojca i nie do końca akceptowanej przez matkę dziewczynce, która marzy o samobójstwie.

Otessa Moshfegh nie pozostawia czytelników obojętnymi, a w literaturze i sztuce w ogóle to już bardzo dużo. *Tęsknota* to ponadto przykład prozy dobrze i inteligentnie napisanej i skonstruowanej. Autorce należy pogratulować spostrzegawczości i wycucia szczegółu, a także słuchu językowego. Można natomiast zadać sobie pytanie, czy za fasadą turpizmu i naturalizmu kryje się coś naprawdę odkrywczego, czy – mówiąc krótko – z jej czterestu opowiadań dowiemy się czegoś nowego o życiu lub czy będą one choćby istotnym impulsem do głębszego przemyślenia tego, co już wiemy. Być może nie jest to konieczne, bo wiedza nie zawsze cokolwiek ułatwia. Może chodzi tylko o zasygnalizowanie tego, co zauważa jedna z narratorek: „Życie bywa czasami bardzo dziwne, a wiedza o tym nie umniejsza dziwności”.

SEKS W AVONLEA

(Sally Rooney, *Normalni ludzie*)

Zanim jeszcze czytelnicy otworzą polski przekład *Normalnych ludzi* Irlandki Sally Rooney, z przedniej okładki dowiedzą się, że oto do ich rąk trafiła „jedna z najważniejszych powieści ostatnich lat”. Skrzydełko tejże części okładki utwierdzi ich w przekonaniu, że mają do czynienia z dziełem wybitnym, z „literackim fenomenem dekady” i prozą, która „jest po prostu wyjątkowa”. W chórze zachwyconych zaśpiewali recenzenci z prestiżowych brytyjskich i amerykańskich gazet i czasopism, a do entuzjastycznych recenzji doszły nominacje i nagrody. Autorkę okrzyknięto nawet Salingerem doby Snapchata, co nasuwa mi podejrzenie, że autor *Buszującego w zbożu* przewraca się w grobie. Prawda jest taka, że *Normalnych ludzi* do jednej z najsłynniejszych powieści dwudziestego wieku i zarazem jedynej w dorobku amerykańskiego pisarza nie warto nawet porównywać. Ja w każdym razie nie będę; przynajmniej tyle mogę dla autorki zrobić.

Choć Sally Rooney miała dwadzieścia siedem lat, gdy opublikowała *Normalnych ludzi*, jej głośna, wydana w 2018 roku powieść nie jest debiutem. Jest natomiast, podobnie jak *Buszujący w zbożu*, powieścią o dojrzewaniu, a więc siłą rzeczy traktującą o młodości i dylematach młodych, a właściwie bardzo młodych ludzi. W opowiedzianej przez Rooney historii występuje ich cała grupa, ale protagonistami są Marianne i Connell, maturzyści z małej miejscowości w zachodniej Irlandii, którzy wkrótce przenoszą się do Dublina, by tam rozpocząć studia w Trinity College, najlepszej uczelni Zielonej Wyspy. Znają się od dziecka, ale pod koniec szkoły zostają kochankami, choć nie parą. Ukrywają swój związek na życzenie chłopaka,

który nie chce być łączony z dziewczyną uważaną przez rówieśników za dziwaczną i nieatrakcyjną. Po krótkiej przerwie i jeszcze krótszym byciu z innymi Marianne i Connell odnawiają romans w irlandzkiej stolicy, nadal się ukrywając, tym razem z sobie już tylko znanych powodów. Oficjalnie są jedynie przyjaciółmi, choć trud jest próżny, bo wszyscy z ich otoczenia i tak są *au courant*. W Dublinie role się zresztą odwracają: wywodzący się z klasy robotniczej Connell, wysportowany prymus, do którego w liceum wzdychały nie tylko uczennice, ale też jedna z nauczycielek, uchodzi tu za prowincjusza, a względną akceptację lepiej urodzonych i snobistycznych studentów zawdzięcza Marianne, córce zamożnych notariuszy, podziwianej za intelekt, styl i urodę. Z czasem główni bohaterowie przekonują się, że dorastanie boli: Connell wpada w depresję, a Marianne po kolejnym rozstaniu z nim zaczyna wchodzić w związki o charakterze sadomasochistycznym.

Śledzenie niezbyt zresztą ciekawych perypetii tej pary nie pary z czasem staje się zadaniem coraz bardziej irytującym. W powieści widać bowiem dość wyraźnie to, co nazywam „syndromem półmetka”. Pierwsza połowa utworu, w której irlandzka pisarka koncentruje się na relacji miłosnej dwojga protagonistów, jeszcze jakoś się broni. Rooney nie odkrywa tu niczego nowego, ani w sensie literackim, ani psychologicznym: wszystko z grubsza sprowadza się do tez w rodzaju „tylko z tobą jestem sobą” lub, dla odmiany, rozterek z kategorii „kocham / nie kocham”. Tym niemniej czyta się te partie nieźle, bo pisząc o emocjach Marianne i Connella, autorka wykazuje się pewną spostrzegawczością i przenikliwością, a przy odrobinie życzliwości można nawet doszukać się w niektórych fragmentach niejakiego wdzięku. Dokładnie w połowie powieści Rooney zaczyna jednak, kolokwialnie rzecz ujmując, gonić w piątkę, a końcowe rozdziały są wręcz rozpaczliwe.

Problem z *Normalnymi ludźmi* zaczyna się od tego, że są dziwaczną hybrydą, skrzyżowaniem literatury dla młodzieży, sięgającej korzeniami *Ani z Zielonego Wzgórza*, z *Pięćdziesięcioma twarzami Greya*, i nie ma tu mowy o żadnej postmodernistycznej grze gatunkami czy konwencjami. Rzecz jednak nie w tym, że trudno tę prozę

sklasyfikować, lecz w tym, że jest ona po prostu słaba. Sceny erotyczne w tym młodzieżowym soft porno są równie ekscytujące i wartościowe literacko jak przepis prania. By nie być gołosłowną: podczas cielesnych uniesień „Marianne czuje się błogo przytłoczona ciężarem jego władzy nad nią, ekstatycznej bezdennej głębi swego pragnienia, by go zadowolić”, a na bardziej konkretnym poziomie „jest otchłanią, do której Connell może sięgnąć, pustką, którą on może wypełnić”. „Śmiałej” erotyce towarzyszą sztamkowe problemy niezbyt – wbrew temu, co próbuje nam wmówić autorka – interesujących bohaterów oraz rozwiązania fabularne typowe dla nie najwyższych lotów literatury dla młodych dorosłych, a nawet dla seriali w stylu *Beverly Hills, 90210*. Do tego dochodzą drętwe, kiepskie dialogi, będące mieszaniną klisz językowych i odzywek rodem ze studenckich domówek i uniwersyteckich korytarzy, a nierzadko także niewiele lepsza narracja. Jeśli nie liczyć matki Connella, postaci drugoplanowe są drewniane, a o tworzeniu opisów, ograniczonych zresztą do absolutnego minimum, i budowaniu atmosfery irlandzka pisarka ma takie pojęcie jak autorka niniejszych słów o kick-boxingu.

Nie wystarczy systematycznie używać słów „aha”, „o” i „no” plus zacytować paru napuszonych też z własnych prac semestralnych, żeby było „młodzieżowo” i ambitnie zarazem. Nie wystarczy wprowadzić wątku sado-maso i poinformować, że zmarły ojciec bohaterki bił rodzinę, matka jest antypatyczna, a niezrównoważony brat dyżurnie wrzeszczy na siostrę, by czytelnicy naprawdę przejęli się schematycznie ujętymi traumami, choć dotyczą one spraw bardzo poważnych. Nie wystarczy zrelacjonować spotkania z terapeutą, a potem wspomnieć, że protagoniście pomogły leki, by stworzyć wiarygodny literacki obraz depresji. W prawdziwej literaturze trzeba pewne rzeczy pokazać i udowodnić; nie wystarczy szybko o czymś powiedzieć i uznać, że jest po sprawie. „Dramatyczne” sytuacje, których nie brakuje w tej pozbawionej humoru, w założeniu melancholijnej, by nie powiedzieć naznaczonej tragizmem, a w istocie dość papierowej prozie, są równie naciągane jak kluczowa teza o skazie ciążyącej na głównej bohaterce, nie przystającej do tytułowego świata „normalnych ludzi”, kimkolwiek są.

To naprawdę fenomenalne, że ta płytka jak brodzik, symplicyżna proza mogła urzec nie tylko czytelników, lecz także znawców literatury po obu stronach Atlantyku. Budując swą twitterową narrację, Rooney nawet nie udaje, że zgłębia otaczający ją świat: co najwyżej w jednym zdaniu i w dużych odstępach przypomina, że przeszła przez wszystkie szczeble edukacji. Tak ma się rzecz nawet z klasyzmem, zdaniem wydawcy istotnym dla problematyki powieści. Connell nie ma kompleksów społecznych, a Marianne uprzedzeń klasowych. Różnica statusu w zasadzie nie wpływa na związek bohaterów, którzy od czasu do czasu przypominają sobie, że nie są, jak powiedziałaaby Helena Mniszkówna, „z tej samej sfery”, ale specjalnie im to nie przeszkadza i nic specjalnego z tego nie wynika. Cytowany na skrzydełku okładki „The New York Times” przekonuje, że twórczość Rooney jest przedmiotem zażartych dyskusji. Szczerze mówiąc, nie ma o czym dyskutować, a wielce oświecona konkluzja zawarta w jednym z ostatnich rozdziałów, „ludzkie życie jest bezsensowne”, skłania do innej: analizowanie tej powieści nie ma większego sensu.

SIGNUM TEMPORIS

(Michel Houellebecq, *Serotonina*)

Kilka dni po francuskiej premierze *Serotoniny* Michela Houellebecqa satyryczny serwis internetowy Le Gorafi, specjalizujący się w fake newsach, poinformował, że w przyszłości do każdego egzemplarza dołączany będzie blister leku psychotropowego. Wydawca miał w ten sposób wspierać tych, którzy nie mogą dokończyć powieści, bo już na 47 stronie dopada ich depresja. Według doniesień Le Gorafi wśród sparaliżowanych melancholią czytelników ma być również sam autor. Nie wiem, jaka była kondycja psychiczna Michela Houellebecqa w roku wydania *Serotoniny*. Przypuszczam, że niezła, ponieważ spotkało go wtedy sporo dobrego: ożenił się i otrzymał Legię Honorową. Nie sądzę też, by powieść, o której mowa, mogła u kogokolwiek wywołać depresję lub choćby przygnębiecie. Podejrzewam ponadto, że po zakończeniu pisania Houellebecq przeczytał swoje dzieło przynajmniej raz. Nie wiem natomiast, czy lektura przyniosła mu satysfakcję.

Endokrynologiczny tytuł powieści nie jest nieuzasadniony: Florent-Claude Labrouste, główny bohater i zarazem narrator *Serotoniny*, cierpiący na depresję, zażywa lek, który podnosi poziom hormonu szczęścia. Labrouste sam siebie określa jako „wykształconego czterdziestolatka prowadzącego samotniczy tryb życia, niezdolnego do wchodzenia w relacje z innymi ludźmi, zwłaszcza z kobietami”. Antydepresant pozbawia protagonistę potencji, a ostatnia partnerka, która okazuje się miłośniczką orgii z elementami zoofilii, resztek złudzeń co do przyszłości ich związku. Utraciwszy męskość, przez którą rozumie także dobrą formę psychiczną, Florent-Claude porzuca dotychczasowe życie, by w ramach podróży sentymentalnej

spotkać się z dawnymi flamami i przyjacielem ze studiów. Po drodze wydarza się parę rzeczy, również tragicznych, ale czytelnik ledwo je zarejestruje, bo przytłoczą go jeremiady bohatera narratora, ubolewającego nad własną i globalną degrengoladą.

Serotoninę otwiera i zamyka wzmianka o „małej białej owalnej tabletkie, dzielonej na pół”. Podzielona na pół, choć w sposób niezamierzony, wydaje się również sama powieść. Odnosi się wrażenie, że dokładnie na półmetku Houellebecq opadł z sił, a potem było już tylko gorzej. Pierwsze sto sześćdziesiąt stron czyta się dobrze, a nawet z pewnym entuzjazmem. Te partie tekstu są bowiem napisane z werwą, a zjadliwy dowcip autora uwypukla trafność niektórych jego spostrzeżeń. Niestety druga połowa *Serotoniny* jest nudna pomimo dramatyzmu przedstawianych wydarzeń. Wiadać, że francuskiemu pisarzowi zwyczajnie nie chce się rozbudowywać pewnych scen, wątków i myśli. Po co, skoro można czytelnika zbyć zdawkowymi, miałkami ogólnikami? O ile wcześniej Houellebecq ma jeszcze coś do powiedzenia, o tyle za półmetkiem serwuje nam głównie pseudofilozoficzne refleksje z gatunku „życie jest bez sensu, a potem się umiera”. Miejscami płacze się w truizmach, których walor intelektualny nie odbiega zasadniczo od poziomu złotych myśli okraszających posty na Facebooku. Po wszystkim się prześlizguje, by w ostatecznym rozrachunku wzruszyć ramionami.

Houellebecq już dawno wyrósł na czołowego literackiego komentatora upadku Zachodu, a *Serotonina* reklamowana była jako kolejna w jego dorobku pozycja, która tak zdefiniowany status autora potwierdza. Prawdą jest, że narrator poświęca mnóstwo uwagi sobie i swoim niedolom, ale jednocześnie lamentuje nad kondycją świata jako takiego, i że stara się wiązać jedno z drugim. Problem w tym, że w swojej powieści francuski pisarz nie stawia tak naprawdę żadnych szeroko zakrojonych diagnoz społecznych czy politycznych, choć po raz kolejny udowadnia, że ma dar przewidywania: opisany przez niego protest rolników antycypuje ruch *gilets jaunes*, który narodził się, gdy *Serotonina* musiała już być ukończona. To, co w opowieści Florenta-Claude’a najlepsze – dobra orientacja

w bieżących wydarzeniach i problemach, parę bon motów, szczypta humanistycznej erudycji – można z powodzeniem znaleźć w błyskotliwym felietonie. Bolączki świata tego potraktowane są w sumie dość pobieżnie – ot, poranny przegląd prasy dokonany przez osobę, której inteligencja plasuje się powyżej przeciętnej. Bardzo rozbudowane i przyprawione pieprznymi szczegółami rozważania dotyczące kwestii erotyczno-uczuciowych, choć miejscami zabawne, nie odbiegają zasadniczo od powszechnych wyobrażeń o tym, jak wyglądają rozmowy przy piwie w ekskluzywnie męskim gronie, ani od artykułów w rodzaju „Czego on ci nie powie” w prasie kobiecej. *Serotonina* nie jest też konsekwentnie skonstruowanym studium depresji: wiele cierpiących na nią osób zapewne chciałoby mieć tyle energii co, pesymistyczny skądinąd, bohater, od czasu do czasu dyżurnie przypominający nam i sobie, że musi łyknąć tabletkę, której działanie ma tłumaczyć jego niemają, jak na człowieka tak udręczonego, aktywność.

Są pisarze, którzy nawet niezbyt odkrywcze treści potrafią ubrać w zachwycającą literacką formę. Houellebecq do nich nie należy. *Serotonina* nie wyszła spod pióra kogoś, kto jest mistrzem konstruowania fabuły i narracji lub wybitnym stylistą. Wyszła za to spod pióra kogoś, kto bez żenady idzie na łatwiznę. Nie pogłębia psychologii postaci, bo to zadanie na szóstkę. Tworzy powieść właściwie bezdialogową, bo łatwiej pisać w mowie zależnej niż uchwycić specyfikę „żywego” języka. Dominująca w *Serotoninie* atmosfera przygnębienia jest nieprzekonująca, podobnie jak finałowe eksplozje prywatnych i społecznych frustracji, które Houellebecq usiłuje niezdarnie powiązać z resztą utworu, zazwyczaj rozwiązując problem „przeskoków” jednym zdaniem wyjaśnienia zamiast konsekwentnie od początku budować napięcie i eskalować emocje.

Serotonina to nie tylko powieść, lecz także dobra wiadomość dla początkujących autorów: nie trzeba być fenomenalnie zdolnym pisarzem czy choćby supersprawnym rzemieślnikiem, by zostać gwiazdą literatury światowej. Trzeba natomiast spełnić inny warunek: bezbłędnie wyczuć ducha czasu. Wtedy może być

schematycznie i symplistycznie, bo przejdzie wszystko, o ile będzie mocno osadzone we współczesności. Houellebecq jest pisarzem przystępnym, solidnie zakorzenionym w aktualnościach, a nawet z niejakimi pretensjami do erudycji. Musi robić furorę w czasach, gdy króluje to, co łatwe, szybkie i powierzchownie spektakularne. W tym sensie autor *Serotoniny* jest pisarzem wybitnym.

POZA GRĄ

(Michel Houellebecq,

Niepogodzony. Antologia osobista 1991–2013)

Michel Houellebecq funkcjonuje w międzynarodowej świadomości czytelniczej przede wszystkim jako prozaik, autor cieszących się dużym wzięciem, acz kontrowersyjnych – zarówno pod względem światopoglądowym, jak i jakościowym – powieści, z których jedna, *Mapa i terytorium*, otrzymała Nagrodę Goncourtów, najwyższy francuski laur literacki. Z twórczością poetycką kojarzony jest rzadziej. Tymczasem w epistolarnej książce *Wrogowie publiczni*, opublikowanej w 2008 roku wspólnie z rodakiem, intelektualistą celebrytą Bernardem-Henrim Lévym, Houellebecq poświęca poezji niemal cały list, będący jednocześnie jednym z rozdziałów. Autor *Cząstek elementarnych* zdobywa się w nim na nostalgiczne wyznanie: „gdybym mógł powrócić do lat młodości, kiedy znany byłem jako poeta i wyłącznie przez ludzi, których w tym kraju poezja interesuje”. Tych ostatnich jest niestety coraz mniej, bo dziś „na poezję po prostu nie ma miejsca”. Fakt, że powieść to „*true business*”, a poeci zostali współcześnie „usunięci *poza grę*”, nie umniejsza jednak w niczym wyższości ich sztuki nad powieścią, która „pozostaje w porównaniu z poezją *gatunkiem podrzędnym*” (tłum. Marek J. Mosakowski). Houellebecq deklaruje wręcz, że nawet jako znany powieściopisarz marzy o tym, by też znaleźć się choćby minimalnie poza grą. Wydana w Polsce w 2021 roku antologia *Niepogodzony*, zawierająca wiersze z lat 1991–2013, stanowi niejako podsumowanie jego zmagień z rodzajem literackim, który uważa za nadrzędny.

Krótko po rozpoczęciu lektury *Niepogodzonego* szłam ulicą i zobaczyłam na murze napis „Czy da się być szczęśliwym?”.

Zdecydowana większość zawartych w zbiorze wierszy udziela na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi: nie tylko się nie da, ale nawet nie warto próbować. W jednym z utworów Houellebecq mówi wprost: „By być szczęśliwym, nie ma żadnej szansy”. Gdyby czytelnik miał jeszcze co do tego jakieś wątpliwości, z błędu wyprowadzi go poemat prozą o wymownym tytule *DALEKO OD SZCZĘŚCIA*. Przez cały w zasadzie tom przewijają się te same refleksje i motywy, i niemal zawsze daje się słyszeć głos podmiotu lirycznego trapiącego przez te same bolączki.

Mamy więc heteroseksualnego mężczyznę, który najpierw kiepsko radzi sobie w sensie zawodowo-finansowym, ale którego sytuacja, sądząc z wzmianek o licznych podróżach, z czasem znacznie się poprawia. Nie ma to jednak większego znaczenia, ponieważ los człowieka może być tylko jeden: życie jest ciężkie, jeśli nie w sensie praktycznym, to na pewno egzystencjalnym, a potem się umiera. W zasadzie umiera się nawet znacznie wcześniej, bo kruche ciało jeszcze za młodu czyni z nas żywe trupy, a z nadejściem starości i choroby degrengolada jest już całkowita. Oczywiście są jeszcze inni ludzie, ale wiele nie pomogą. „Ależ ci ludzie bezbarwni, mój Boże!”, wzdycha podmiot liryczny, który – wszystko na to wskazuje – jest mizantropem, z trudem pokonującym „[t]or międzyludzkich przeszkód”. Tak więc skazany jest na samotność, choć tu wykazuje się pewną ambiwalencją: nie rezygnuje z tego, co bohater jednej z powieści Houellebecq określa jako „klasyczne, sprawdzone rozwiązanie” (tłum. Beata Geppert), czyli związku z kobietą. Miłość jest ważna, poeta tego nie kwestionuje, przynosi nawet chwile czegoś, co przy odrobinie dobrej woli można by wziąć za szczęście, a i seks nie jest złym pomysłem. Niestety miłość jest ulotna, kobiety – nie wiedzieć czemu – zniechęcają się, a seks okazuje się przereklamowany. Następuje powrót do punktu wyjścia, czyli do depresji, prostracji i acedii. Pozostają pustka, brak poczucia sensu i udręka egzystencjalna, z którymi, jak sygnalizuje tytuł antologii, pogodzić się nie sposób.

Kto czytał prozę Houellebecq, rozpozna znajome jeremiady i skłonność do wpatrywania się we własny pępek. Od pierwszych stron *Niepogodzonego* staje się jasne, że francuski pisarz wsiadł na

ulubionego konika i prędko z niego nie zsiądzie. Można niemal odnieść wrażenie, że na swój masochistyczny sposób się z tego cieszy. Trzeba też przyznać, że nie ogranicza się do solipsyzmu. W antologii odnajdziemy jego znak firmowy, czyli ubolewanie nad współczesną dekadencją, z którą późnodwudziesto- i wczesnodwudziestopierwszowieczny *Weltschmerz* podmiotu lirycznego dobrze się komponuje. „Cywilizacja pada, to się nie odstanie”, wieszczy poeta, który podróż słynnym TGV relacjonuje w kategoriach apokaliptycznych: „Z prędkością 300 km/h pędziliśmy na kraniec świata zachodniego”. Tak więc Houellebecq, *flâneur* wieku informacji, wyprowadza swą wielkomięską rozpacz na spacer po Paryżu, a nawet wywozi gdzieś dalej, pociągami lub samolotem. Przygnębiają go hipermarkety i masowa turystyka, dworce i lotniska. Pogrzebawszy wszelką nadzieję, snuje defetystyczne i posthumanistyczne prorocstwa. Do głębi rozczarowany kulturą, próbuje kontaktu z naturą, ale wie, że „obietnic szczęścia”, by posłużyć się frazą pożyczoną od Andrégo Gide’a, jest jak na lekarstwo. Oliwy do ognia dolewają wiadomości ze świata, w którym „[l]udzie mordują się wszędzie”, a „[p]rzyśłość jest sparaliżowana”.

We wspomnianych już *Wrogach publicznych* Houellebecq zdaje się sugerować, że poezja, jako forma bardziej wzniosła od prozy, nie podlega lub przynajmniej nie powinna w tym samym stopniu podlegać ocenie krytyków literackich. Jest to oczywiście absurd i zapewne emanacja częstego u twórców przekonania, że życie byłoby piękne, gdyby ich dzieła recenzowali – najlepiej głównie w myślach – wyłącznie niezawodowi odbiorcy. Z punktu widzenia niżej podpisanej zawodowej odbiorczyni *Niepogodzony* jest zbiorem nierównym. Houellebecqowi zdarzają się utwory dobre, świadczące o poetyckim wyczuciu i wrażliwości. Niestety zdarzają się również takie, w których zarówno sposób obrazowania, jak i rymy przywodzą na myśl popularną polską destynację pielgrzymkową. Podobnie jest z czynionymi przez poetę spostrzeżeniami, które czasami są trafne, a innym razem słabe lub pretensjonalne. Houellebecq porywa się nawet na filozoficzne aforyzmy i abstrakcje, nie stroni od rozważań natury kosmologicznej, ale kwestią

otwartą pozostaje, czy enigmatyczność tego typu wierszy przekłada się na ich wysoką wartość literacką. W antologii często porbrzmiewają echa Baudelaire'a, o którym nie od dziś wiadomo, że należy do ulubieńców Houellebecq'a. Jednak to, co u autora *Kwiatów zła* było znamię geniuszu, u jego następcy staje się czasem niezamierzoną parodią fin-de-siècle'owego zblazowania.

Z poezją Houellebecq'a jest trochę tak jak z jego powieściami. Nie sposób mu odmówić pewnej spostrzegawczości i wyczulenia na wiele zjawisk charakterystycznych dla współczesności, ale trudno się podpisać pod stwierdzeniem, że mamy w jego przypadku do czytania z literaturą naprawdę wysokiej próby. Zastrzeżenia dotyczyć mogą formy, ale także treści. Egocentryzm spod znaku „Poniedziałek – ja” zaczyna w końcu nużyć nawet osobę świadomą nieuniknioności poetyckiego subiektywizmu. Można też zastanawiać się, czy padająca w jednym z wierszy deklaracja „Nie umknął mi wcale / Żaden świata szczegół” daje się odnieść do całej antologii, w której obrazów świata postindustrialnego nie brakuje, co nie znaczy, że są to obrazy pogłębione. W tym kontekście entuzjazm wydawcy, który zachwala *Niepogodzonego* jako „[p]oezję totalną i niezbędną na nasze czasy”, wydaje mi się, jak powiedziałby Mark Twain, mocno przesadzony.

TAKA SOBIE HISTORIA

(Delphine de Vigan, *Prawdziwa historia*)

Odpowiedź na pytanie o stolicę autofikcji musiałaby zapewne brzmieć: Paryż. Literatura czerpiąca bezpośrednio z doświadczeń jej twórców, często niezadających sobie nawet trudu zmieniania imion protagonistów, zdobyła we Francji ogromną popularność na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Książki takie jak opublikowane przez Catherine Millet *Życie seksualne Catherine M.* budziły wówczas sensację. Wtedy też rozpoczęła pisarską karierę Delphine de Vigan, autorka znana nad Sekwaną, a także w innych dorzeczach. Jej literacki debiut *Jours sans faim* traktował o nastoletniej anorektyczce, której pierwowzorem była sama Vigan. Prawdziwą furorę zrobiła inna jej powieść, *Nic nie oprze się nocy*: tym razem pisarka pochyliła się nad biografią własnej matki, Lucile de Vigan, kobiety pięknej, ale rozchwieanej emocjonalnie, której walka z depresją maniakalną i uzależnieniami zakończyła się samobójstwem. W roku 2015 francuską premierę miała *Prawdziwa historia*, wydana rok później w polskim przekładzie.

Bohaterką powieści jest Delphine, wzięta pisarka w średnim wieku, paryżanka, matka dwojga maturzystów. Po rozstaniu z ich ojcem kobieta dzieli życie – choć nie mieszkanie – z publicystą kulturalnym specjalizującym się w beletrystyce. Ten ostatni jest skądinąd imiennikiem François Busnela, znanego francuskiego krytyka literackiego i dziennikarza, a prywatnie partnera Vigan. Ponieważ w swojej ostatniej książce Delphine opisała tragiczną historię swej matki Lucile, staje się obiektem nękania ze strony anonimowej osoby, zarzucającej jej kupczenie własną intymnością. Delphine przygnębia również fakt, że dzieci wkrótce wyjeżdżają z rodzinnego

domu na studia. Największym problemem wydaje się jednak kryzys natchnienia, który dopada pisarkę, z czasem przeradzając się w grafofobię. W tym właśnie momencie w życie Delphine wkracza znana czytelnikowi tylko z inicjału L., ghostwriterka, szybko nawiązująca z protagonistką szczególną relację.

Prawdziwa historia opiera się na pomysłe tyleż intrygującym, co oklepanym. Bliska osoba, która całkowicie zdominowuje czyjeś życie, oraz twórca, który puszcza wodze wyobraźni również po godzinach, to motywy zgrane już do bólu na papierze i ekranie. Wątki *Doppelgängera*, dobrego lub złego ducha czy też wewnętrznego krytyka, także doczekały się realizacji w wykonaniu największych. Nie byłby to problem, bo ostatecznie „wszystko już było prócz nas”. Rzecz w tym, że z materiału, który wzięła na warsztat, Vigan nie wyciska nawet tego, co standardowo wycisnąć się z niego udaje. Okładkową wzmiankę o „powieści w stylu Hitchcocka” uważam za nieporozumienie. Mistrz suspensu zapewne przewraca się w grobie, bo *Prawdziwa historia* jest nudna jak przysłowiowa potrawa z dodatkiem oleju. Vigan od czasu do czasu przypomina sobie, że dreszczowiec powinien wywoływać dreszcze, i usiłuje nas czymś zaskoczyć lub przestraszyć. Bezskutecznie, ponieważ nie umie budować napięcia.

O sile literatury nie przesądza oczywiście to, czy jest ekscytująca w najbardziej podstawowym znaczeniu tego słowa. *Prawdziwa historia* nie broni się jednak także na poziomie intelektualnym czy psychologicznym, choć do obu tych poziomów aspiruje. Rozpatrywana jako narracja o zgryzotach pisarki i koszmarze depresji rozczarowuje. Mówiąc najprościej, bohaterka nie jest na tyle interesująca, by warto było śledzić jej rozterki, przedstawione w formie nużącego, solipsystycznego głędzenia. W klaustrofobicznej, niewolnej od powtórzeń powieści nie znajdziemy ciekawego obrazu świata, ani wewnętrznego, ani zewnętrznego. Znajdziemy natomiast banały i ogólniki, często wymieniane hurtem i okraszane paroma modnymi terminami. Do tego dochodzą jeszcze dość nijaka atmosfera oraz męczący deklaratywizm, któremu zdaje się hołdować autorka. Styl *Prawdziwej historii* też pozostawia wiele do życzenia. Gdyby Vigan

nie została pisarką, zrobiłaby zapewne karierę jako leksykografka tworząca słowniki synonimów: już dawno nie widziałam w żadnym tekście takich spiętrzeń określeń bliskoznaczných.

Powieść Vigan ma nie tylko rys autobiograficzny i autofikcyjny, ale także autotematyczny. Sporą część *Prawdziwej historii* stanowią bowiem rozważania o charakterze metaliterackim. Oryginalny tytuł *D'après une histoire vraie* to utarta francuska formuła znacząca tyle, co „w oparciu o autentyczne wydarzenia”. Powieściowa Delphine i L. prowadzą debaty dotyczące „fikcji, autofikcji, autobiografii”. Ta pierwsza, zmęczona literaturą spod znaku „auto”, opowiada się za „prawdziwą fikcją”, czyli rzeczą całkowicie zmyśloną, ale z czasem skłania się ku pogładowi tej drugiej, że odbiorcy „oczekują od literatury czegoś innego i mają świętą rację: oczekują Prawdy, autentyzmu, chcą, żeby im opowiadać o życiu”. Ta samoświadoma beletrystyka, przybierająca często formę męczącego dwugłosu, zniecierpliwi prawdopodobnie nawet literaturoznawców, a tym bardziej niezawodowych entuzjastów literatury. Stanie się tak dlatego, że istotne refleksje na ten temat pozostają poza zasięgiem autorki, porywającej się z motyką na słońce. Efektem są naiwnie uproszczone tezy, powtarzane *ad infinitum* i *ad nauseam*. Vigan sugeruje na przykład, że coś jest na rzeczy, bo ludzie łakną prawdy, o czym świadczy fascynacja celebrytami, biografiami i *reality shows*. Prawda to nie to samo co sensacja, a właśnie tej drugiej szukają podglądający przez dziurkę od klucza. Prawda w sztuce to nie to samo co prawda w zeznaniu na policji: nie chodzi o świadków, dokumenty i twarde dowody, lecz o przekazanie głębszej prawdy o świecie i o prawdziwość przeżycia. Francuska pisarka albo tych subtelności nie rozumie, albo udaje, że nie rozumie.

NIEZNOŚNA KRUCHOŚĆ BYTU

(Joan Didion, *Rok magicznego myślenia*)

W wydanej w 2011 roku autobiograficznej *Opowieści wdowy* Joyce Carol Oates zauważa, że „to kobieta pisze elegię” (tłum. Katarzyna Karłowska). Przyczyna takiego stanu rzeczy wydaje się oczywista: średnia długość życia mężczyzn pozwala przypuszczać, że partnerki ich przeżyją. Tak stało się nie tylko w przypadku Oates, lecz również w przypadku jej koleżanki po piórze Joan Didion. W przedostatnim dniu grudnia 2003 roku John Gregory Dunne, mąż pisarki, także pisarz, zmarł nagle przy posiłku. Następny rok kalendarzowy stał się dla Didion rokiem żałoby lub, jak sama to określiła, „rokiem magicznego myślenia”. Fraza ta jest tytułem opublikowanej w 2005 roku książki jej autorstwa.

Pisząc niegdyś o *Opowieści wdowy* Oates, wspomniałam o *Roku magicznego myślenia*. Lektura obu pozycji potwierdza, że zestawienie to jest jak najbardziej uzasadnione. Analogii pomiędzy tymi dwoma publikacjami wydaje się być sporo. Didion i Oates należą do tego samego pokolenia. Obie zaliczane są do grona luminarzy literatury amerykańskiej. Obie przeżyły cztery dekady w szczęśliwych związkach małżeńskich z mężczyznami, z którymi rozłączyła je dopiero śmierć. Obie dzieliły z małżonkami pasję i zainteresowania, bo wykonywały ten sam lub pokrewny zawód. Obie miały wrażenie, że ich świat runął, gdy zostały wdowami. Obie wreszcie zdecydowały się w sposób bezpośredni i osobisty napisać o żalu, żałobie i o tym, co dzieje się w głowie kogoś, kto je przeżywa.

Tytułowe „magiczne myślenie” nie jest wyrażeniem ukutym przez Didion. Termin ten, używany w psychologii i psychiatrii, oznacza mniej więcej tyle co myślenie życzeniowe lub – by użyć języka

bardziej potocznego – pobożne życzenia. To, że Didion przywołuje w swojej książce termin Freudowski – „psychoza życzeniowa”, pozwala domyślać się, o czym traktuje *Rok magicznego myślenia*. Jest to opowieść o zaklinaniu rzeczywistości i wierze w to, że uda się odwrócić nieodwracalne; o irracjonalności; wreszcie o ocieraniu się o szaleństwo, które pisarka podsumowuje konstatacją: „Obląkane myśli, ale ja także byłam obląkana”. Sama autorka treść książki będącej, w wielkim skrócie, wspomnieniami czasów żałoby podsumowuje następująco:

Oto moja próba zrozumienia okresu, który nastąpił później; tygodni, a następnie miesięcy, kiedy zostały wywrócone wszelkie moje ustalone wyobrażenia na temat śmierci; na temat choroby; na temat prawdopodobieństwa i szczęścia; na temat powodzenia i pecha; na temat małżeństwa, dzieci i pamięci; na temat żalu po stracie; na temat sposobów, w jakie ludzie radzą sobie lub nie radzą z faktem, że życie się kończy; na temat kruchości zdrowia psychicznego; na temat samego życia.

Smutnych okazji do refleksji było tym więcej, że żałoba Didion zbiegła się z niezwykle poważnymi problemami zdrowotnymi jej córki, Quintany Dunne, która właśnie zaczynała szczęśliwe życie młodej mężatki.

Rok magicznego myślenia otrzymał National Book Award i znalazł się na krótkiej liście Nagrody Pulitzera. Po obu stronach Atlantyku doczekał się adaptacji scenicznych, w których wystąpiły wielkie damy teatru i ekranu, Vanessa Redgrave i Fanny Ardant. Cytowane na okładce zalecenie internetowej księgarni Amazon brzmi: „Jedna ze 100 książek, które trzeba przeczytać”. Osobiście zmieniałabym słowo „trzeba” na „można”. Czytelnik *Roku* staje bowiem wobec dylematu, o którym pisałam już w kontekście *Opowieści wdowy*. Dylemat ten wynika, najkrócej rzecz ujmując, ze zderzenia empatii ze zmysłem krytycznym, w którym na empatię nie powinno być miejsca. Mam świadomość, że recenzowanie literatury o charakterze elegijnym jest zawsze pewnym nietaktem. Uważam jednak, że trzeba oddzielać siłę oddziaływania tekstu literackiego wynikającą z jego walorów estetycznych od tego, że po prostu komuś współczujemy.

Po odseparowaniu czynnika „ludzkiego” od literackiego, *Rok magicznego myślenia* rozczarowuje, a jego odbiorca zastanawia się, na ile sukces książki jest efektem jej jakości, a na ile reputacji samej Didion, znanej eseistki, publicystki i powieściopisarki.

Choć to nie konkurs, w konfrontacji Didion–Oates wygrywa ta pierwsza. *Opowieść wdowy*, obszerna, gęsta i wpadająca często w dość historyczny ton, broni się gorzej niż *Rok magicznego myślenia*. Znakiem firmowym całej twórczości Didion jest zwięzłość stylu. Sprawdza się ona również w przypadku *Roku*... Na korzyść książki Didion przemawia niewątpliwie cechujący ją minimalizm. Jednym z głównych motywów swego *grief memoir*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „pamiętnika żalu”, autorka czyni właśnie „kwestię żalu nad sobą”. Jednocześnie jednak pisarka z wielką ostrożnością podchodzi do pokusy użalania się nad własną niedolą. Mamy więc wrażenie obcowania z osobistym nieszczęściem, ale bez przekraczania granicy intymności. Ponadto Didion dość konsekwentnie oszczędza czytelnikowi banałów, czego o Oates i *Opowieści wdowy* niestety nie da się powiedzieć.

To, że Didion w tekście panuje nad sobą, nie wystarcza jednak, by jej utwór bezapelacyjnie przekonał do siebie czytelnika. Jest on *summa summarum* zbiorem dość swobodnych refleksji. Pomimo słuszności niektórych spostrzeżeń książka nie jest tak interesująca, jak mogłaby sugerować jej recepcja, ani tak przejmująca jak ludzkie dramaty, których dotyczy. Wzruszający temat to nie dość, by wzruszyć czytelnika, szczególnie wyrobionego, choć zapewne aż nadto, by wzruszyć człowieka. *Rok magicznego myślenia* nie jest utworem rewelacyjnie napisanym. Luźna struktura, mająca zapewne odzwierciedlać stan ducha nie tylko autorki, ale też każdego żalobnika, nie maskuje słabości koncepcji i konstrukcji. Rys dokumentalno-bibliograficzny książki zdradza dziennikarską praktykę autorki. W skromnej objętościowo pozycji Didion obszernie i bez opamiętania cytuje rozmaite źródła, poczynawszy od literatury medycznej, skończywszy zaś na twórczości męża, a nawet własnej. Można to oczywiście uzasadnić tematyką *Roku*, który jednak nie wypada dzięki temu lepiej jako utwór. Mnogość intelektualnych refleksji, intertekstualnych

odniesień, prywatnych reminiscencji i podsumowań, a także czysto „lekarskich” szczegółów to za mało, by z okrucichów życia, niewątpliwie bezcennych dla Didion i jej bliskich, zbudować autentycznie wybitną całość.

Po ukazaniu się *Opowieści wdowy* komentatorzy zarzucili Oates, że jest to książka z białą plamą. Autorka przemilczała w niej bowiem to, że wkrótce po owdowieniu poznała i w błyskawicznym tempie związała się z człowiekiem, który został jej drugim mężem. Do *Roku magicznego myślenia* życie również dopisało epilog. Skandal, jaki wywołało ponowne zamążpójście Oates, można uznać za zabawny i, koniec końców, optymistyczny. Dalsze losy Didion, których nie mogła przewidzieć podczas pracy nad *Rokiem*, napawają natomiast głębokim smutkiem i współczuciem. Gdy książka była już w druku, jedyna córka Joan i Johna przegrała walkę z kolejną chorobą, która ją zaatakowała. Didion postąpiła podobnie jak w przypadku żaloby po mężu. Rozpacz po śmierci niespełna czterdziestoletniej Quintany przekuła w następną książkę wspomnieniową. Nosi ona tytuł *Błękitne noce*.

WSZYSCY SPOTKAMY SIĘ W SAMOLOCIE

(David Szalay, *Turbulencje*)

Nominowany w 2016 roku do Nagrody Bookera brytyjski pisarz David Szalay jest człowiekiem naszych czasów i obywatelem świata. Ten urodzony w Montrealu i mający żydowskie korzenie syn Kanadyjki i Węgry dorastał w Bejrucie i Londynie, a studiował w Oksfordzie. Na liście miast, w których później mieszkał, są – oprócz stolicy Wielkiej Brytanii – Bruksela, Pecz i Budapeszt. Nie zaskakuje zatem fakt, że jego wydane w roku 2020 w polskim przekładzie *Turbulencje* są patchworkową opowieścią o zglobalizowanym świecie, który za sprawą dostępnych współcześnie środków transportu i komunikacji skurczył się, ale nie wyzbył uniwersalnych problemów, niezależnych od miejsca i czasu, w których żyjemy.

Wydawca określa *Turbulencje* jako powieść, moim zdaniem na wyrost. Dwanaście części, na które podzielony jest utwór Szalaya, trudno uznać za rozdziały. To bardziej historie, które, co prawda, zazębiają się ze sobą, ale są też w dużym stopniu autonomiczne. Na tytuł każdej z nich składają się kody lotnisk położonych w różnych częściach globu, ponieważ w każdej z opowieści ktoś skądś przylatuje lub dokądś leci, a bywa, że i jedno, i drugie. Postać, która w jednej z części *Turbulencji* odgrywała rolę drugoplanową lub tylko wiązała się z jakimś wydarzeniem, w następnej wysuwa się na plan pierwszy, stając się tym samym ogniwem łączącym dwie sąsiadujące ze sobą narracje. W części dwunastej powraca wątek rozpoczynający część pierwszą i w ten sposób koło się zamyka. Tytułowe turbulencje mają natomiast charakter wieloraki, wynikający nie tylko z literalnego znaczenia tego słowa, ale również z faktu, iż na poziomie metaforycznym może się ono odnosić do

perturbacji uczuciowych, rodzinnych i zdrowotnych, na których koncentruje się Szalay.

Brigitte Bardot miała kiedyś powiedzieć, że „świat jest mały, a wszyscy i tak spotkamy się w łóżku”, mając zapewne na myśli długofalowe konsekwencje rewolucji obyczajowej, której sama stała się symbolem. Gdyby jednak słowo „łóżko” zastąpić słowem „samolot”, otrzymalibyśmy krótkie, acz treściwe podsumowanie *Turbulencji*, których celem jest zapewne oddanie charakteru naszej epoki, naznaczonej przez globalizację i mobilność. Ambicje Szalaya nie ograniczają się jednak, jak mi się wydaje, do uchwycenia ducha czasu, obejmując także, a może przede wszystkim, rozważania dotyczące niezmiennie aktualnych spraw życia, miłości i śmierci. O takim zamysłu autora zdaje się świadczyć zacytowanie w *Turbulencjach* słów Johna Kennedy’ego: „W ostatecznym bowiem rozrachunku podstawową rzeczą, która nas łączy, jest to, że wszyscy zamieszkujemy tę małą planetę. Oddychamy tym samym powietrzem. Dbamy o przyszłość naszych dzieci. I wszyscy jesteśmy śmiertelni”. Trzydziesty piąty prezydent Stanów Zjednoczonych miał bez wątpienia rację, ale jego stwierdzenie trudno uznać za szczególnie odkrywcze. Podobnie ma się rzecz z Davidem Szalayem i omawianym tu utworem.

Trzonem tematycznym i strukturalnym *Turbulencji* jest konstatacja dość oczywistego faktu: ludzie mijają się, nie wiedząc o sobie nic lub bardzo niewiele, choć każdy z nich nosi w sobie oddzielny świat, zamieszkały przez bliskich mu ludzi i ukształtowany przez osobiste przeżycia, emocje i problemy. W dobie internacjonalizacji i bardziej niż kiedyś demokratycznego dostępu do podróży lotniczych te osobne światy, o które się ocieramy, oznaczają także różne klimaty, kultury i style życia. Szkopuł w tym, że przelotne i powierzchniowe są nie tylko więzi, które łączą przedstawicieli „klasy podróżującej”, lecz także zainteresowanie, jakie okazuje im Szalay. *Turbulencje* są utworem minimalistycznym, zarówno na poziomie stylu, jak i objętości. Nie w tym jednak leży ich słabość: krótkie i oszczędne stylistycznie są też opowiadania Carvera i późne powieści DeLillo, ale czytelnik nie ma najmniejszych wątpliwości, dlaczego obaj uchodzą za gigantów literatury, nie tylko amerykańskiej.

Drugi z wyżej wymienionych pisarzy zauważył kiedyś, że im więcej się odrzuca, tym więcej się znajduje. Szalay może i odrzucił sporo, ale wbrew pozorom bogactwa i różnorodności, które stwarza jego „zatłoczony” utwór, aż tak wiele mu nie zostało.

Problem z klasyfikacją gatunkową *Turbulencji* jest o tyle istotny, że rozwiązanie konstrukcyjne, na które zdecydował się brytyjski pisarz, jest również przyczyną defektów jego dwunastu opowieści. Trudno go specjalnie żałować, bo w moim mniemaniu chciał mieć ciastko i je zjeść, a półśrodki, jak wiadomo, rzadko zapewniają spektakularne efekty. Nie ma co ukrywać: łatwiej skonstruować tuzin epizodów, z których żaden pod względem długości nie przekracza ośmiu stron, niż napisać powieść w pełnym znaczeniu tego słowa, w której nie da się po chwili urwać wątku i trudniej jest się prześlizgnąć nad poważnym problemem. Można oczywiście wydać zbiór opowiadań, ale wtedy trzeba nad każdym z nich nabiedzić się oddzielnie, tworząc „nowych” bohaterów i „nowy” świat przedstawiony. Warto też pamiętać, że ciągle jeszcze dla wielu czytelników i krytyków pisarz to jednak przede wszystkim powieściopisarz, więc dobrze mieć na koncie coś, co nie kojarzy się do końca z krótką formą, ale w co nie wkłada się tyle wysiłku co w utwór liczący kilkaset stron. W przypadku Szalaya efektem końcowym jest literacki odpowiednik obrazów należących do gatunku znanego pod nazwą antologii filmowej, spośród których rzadko rekrutują się arcydzieła srebrnego ekranu.

Autorowi *Turbulencji* trzeba przyznać, że dokłada pewnych starań, by snute przez siebie opowieści uwznioślić lub uatrakcyjnić. Temu pierwszemu służy przede wszystkim kumulacja wszelkich możliwych nieszczęść natury ostatecznej, czyli śmiertelnych chorób i wypadków lub w najlepszym razie kalectwa. Takie epatowanie tragediami mija się z celem, ponieważ wywołuje w końcu czytelnicze zubożenie. Paradoksalnie, nużąca przewidywalność mozaikowej przecież, a więc w założeniu urozmaiconej, fabuły polega też na jej pozornej nieprzewidywalności. Szalay serwuje nam mininiespodzianki rodem z serialu telewizyjnego. I tak pasażer taksówki, który omal nie spóźnia się na rejs, okazuje się pilotem Lufthansy. Puente

kolejnej historii stanowi informacja, że poznana za pośrednictwem aplikacji randkowej mieszkanka São Paulo, z którą tenże pilot spędził noc, jest czarna. W jeszcze innej części *Turbulencji* ojciec rodziny, podejrzewany o to, że ma kochankę, istotnie zdradza żonę, ale z mężczyzną. Wszystko to, jak rozumiem, ma zaskoczyć czytelników, nieświadomych faktu, że piloci też muszą jakoś dojechać na lotnisko, ponad połowa Brazylijczyków deklaruje afrykańskie korzenie, a osoby nieheteroseksualne stanowią, według bardzo ogólnych szacunków, pięć do dziesięciu procent światowej populacji.

Szalayowi, który, jak przypuszczam, nalatał się w życiu samolotami, dobrze wychodzi odtwarzanie stanu ducha pasażerów linii lotniczych i pokładowej atmosfery, na które składają się świadomość nieokreślonej sterylności oraz uczucie odrealnienia i zawieszenia w czasie i przestrzeni. Gdy jednak przychodzi do refleksji nad kwestiami zasadniczymi, jak los migrantów, różnice klasowe, przemoc domowa czy feminizm, trudno oprzeć się wrażeniu, że autor nie wykracza poza poziom zwykłej publicystyki. Dziennikarstwo to, według słynnej formuły Matthew Arnolda, „literatura tworzona w pośpiechu”, ale najlepszym wzorcem przy tworzeniu literatury na ogół nie jest. Problematyka społeczna, a także, choć w mniejszym stopniu, psychologia postaci zostają przez brytyjskiego pisarza potraktowane „przelotnie” i również w tym sensie *Turbulencje*, proza skądinąd bezpretensjonalna i sprawnie napisana, są utworem o tym, co dzieje się lub robi się w przelocie.

WCZESNYM WIECZOREM W HAWANIE

(Yasmina Khadra, *Bóg nie mieszka w Hawanie*)

Były czasy, gdy pisarki musiały posłużyć się męskim pseudonimem, by zaistnieć na scenie literackiej. Dziś, choć kobiety nadal nie wywalczyły sobie pełnej równości, to one są autorkami większości bestsellerów. Nic zatem dziwnego, że dochodzi czasem do sytuacji odwrotnej niż ta, która przypadła w udziale Aurore Dudevant czy Mary Ann Evans, lepiej znanych światu jako – odpowiednio: George Sand i George Eliot. Sugeruje się na przykład, że określana przez niektórych jako „najlepsza pisarka współczesnej Europy” Włoszka Elena Ferrante to w rzeczywistości Włoch Domenico Starnone. O ile pleć – a nawet liczba – autorek/autorów cyklu neapolitańskiego pozostaje, pomimo licznych spekulacji, kwestią otwartą, o tyle od kilkunastu lat nie ma wątpliwości, że Yasmina Khadra to *nom de plume* Mohammeda Moulessehoul. Ten piszący po francusku i mieszkający od 2001 roku we Francji Algierczyk większość swego obszernego dorobku literackiego opublikował posługując się, w nieznacznie zmienionej formie, pierwszym i drugim imieniem swojej żony.

Najlepiej być może znaną, przetłumaczoną również na język polski, powieścią Khadry jest *Co dzień zawdzięcza nocy*. Akcja historii, która zyskała status bestselleru i doczekała się ekranizacji, obejmuje ostatnie dziesięciolecie trwającej ponad sto trzydzieści lat francuskiej dominacji kolonialnej w Algierii. Jej kulminacją, również ukazaną w opowieści Khadry, stała się naznaczona niewyobrażalnymi okrucieństwami ośmioletnia wojna narodowo-wyzwoleńcza, w wyniku której kraj Abd el-Kadera odzyskał niepodległość. W roku 2018 ukazał się polski przekład innej powieści

algierskiego pisarza, *Bóg nie mieszka w Hawanie*. Jej tytuł nie pozostawia wątpliwości, że autor tym razem umieścił akcję z dala od swojej ojczyzny. *Co dzień zawdzięcza nocy* to *Bildungsroman*, za bohatera mający młodego i – jak wielu mężczyzn w jego kraju – pięknego Algierczyka, w którym będą się zakochiwać Francuzki. Protagonista i zarazem narrator *Bóg nie mieszka w Hawanie* na brak powodzenia u kobiet nie narzeka, ale za młodość trudno go uznać. Juan del Monte Jonava, alias Don Fuego, to dobiegający sześćdziesiątki kubański wokalista, zawdzięczający swój przydomek gorącej atmosferze, jaką zapewnia podczas występów. To człowiek, który deklaruje: „Noc należy do mnie” i dla którego życie zaczyna się po zmierzchu. Pewnego dnia świat daje mu jednak jasno do zrozumienia, że zbliża się również zmierzch jego kariery. Impas zawodowy zbiegnie się w czasie z karkołomną historią miłosną, z której Juan ledwo ujdzie z życiem.

„Wiecie, jak to jest wczesnym rankiem w Hawanie” (tłum. Krystyna Tarnowska), porozumiewawczo stwierdzał w pierwszym zdaniu powieści *Mieć i nie mieć* Ernest Hemingway, którego kubańskie ślady pojawiają się zresztą w utworze Khadry. Czytelnikowi, który nie wie, jak to jest w Hawanie o jakiegokolwiek porze, trudno ocenić, na ile algierskiemu pisarzowi udało się oddać atmosferę kubańskiej stolicy. Nie zmienia to faktu, że te partie powieści, które dotyczą życia miasta i jego mieszkańców, są napisane świetnie i przekonująco. Khadra używa obrazowych porównań, sprawnie operuje szczegółem i wykazuje duży zmysł obserwacji. Konstruuje dialogi pełne werwy i pozbawione fałszywych nut. Potrafi być autentycznie dowcipny, a także zachwycać bezpretensjonalną prostotą i ujmującą w swej poetyckości słodyczą. Ci, którzy widzieli film dokumentalny Wima Wendersa *Buena Vista Social Club*, odnajdą w narracji Juana echa tego, co fascynowało w opowiedzianej przez niemieckiego reżysera historii znakomitych kubańskich muzyków, związanych niegdyś z tytułowym hawańskim klubem. Notabene problemy bohatera powieści zaczynają się – jak i sama powieść – wraz z prywatyzacją lokalu, w którym pracował przez całe zawodowe życie, a który nazywa się Buena Vista.

Pomimo swoich atutów powieść Khadry wprawia w konsternację. Przyczyna tkwi w tym, że jest to utwór wyjątkowo nierówny, a „szwy” spajające to, co w nim bardzo dobre, z tym, co zaskakująco wręcz słabe, są łatwo identyfikowalne. Pierwszy raz w swej karierze recenzentki, a może i w czytelnicznym życiu, miałam do czynienia z tekstem, który sprawia wrażenie napisanego przez dwie różne osoby. Gdzieś za półmetkiem Khadra zdaje się tracić nie tylko energię, ale wręcz talent. Narracja, wcześniej żywa i absorbująca, staje się papierowa i wymuszona, choć dramatyzm wydarzeń paradoksalnie wtedy wzrasta. Na poziomie fabuły zbiega się to z początkiem wątku miłosnego powieści, poprowadzonego wyjątkowo banalnie i nieciekawie. Juan za sprawą przypadkowo poznanej pięknej dziewczyny odzyskuje siłę i wiarę w życie, ale narracja swą siłę traci. Przebudzenie bohatera, opętanego przez osobę, o której nic nie wie, która mogłaby być jego wnuczką i która poza olśniewającą urodą nie ma zbyt wiele do zaoferowania, będzie gwałtowne i bolesne. Czytelnik obudzi się powoli, ale też będzie cierpieć, choć zapewne nie tak jak Juan. „Pozaerotyczne” treści końcowych rozdziałów tylko pogarszają sprawę. Do ich streszczenia – i podsumowania morału całej historii – wystarczy refren przedwojennego szlagieru do słów Juliana Tuwima: „Ja śpiewam piosenki, brzmią czule dźwięki, ludziom na pocieszenie”. Czytelnik też potrzebuje pocieszenia w jakiegokolwiek formie, bo koda *Bóg nie mieszka w Hawanie* to już tylko składanka telegraficznych, pseudofilozoficznych refleksji. Finałowe partie powieści sprawiają wrażenie nakreślonych pospiesznie, sztafpowych i schematycznych.

Szkoda, że opowieść o kubańskim muzyku wchodzącym w smugę cienia udała się Khadrze tylko w pięćdziesięciu procentach i że te pięćdziesiąt procent to pierwsza, a nie druga połowa całej historii. Gdyby było inaczej, z lektury *Bóg nie mieszka w Hawanie* mielibyśmy szansę zapamiętać to, co w niej najlepsze. Dłużej mielibyśmy przed oczami Panchita, zaprzyjaźnionego z Juanem wirtuoza trąbki, prawdopodobnie najciekawszą postać w całej powieści. Panchito, charyzmatyczny pandit, alkoholik i nędzarz mający za sobą światową karierę, jest nie tylko mistrzem w swojej dziedzinie, ale także

mistrzem stoicyzmu, błyskotliwym i godnym. Inni bohaterowie powieści zresztą też zachowują lub próbują zachować spokój i pogodę ducha w obliczu ciężkich warunków życia, wyznaczanych przez dwa bieguny kubańskich realiów: biedę z jednej strony i komunistyczny reżim z drugiej. Trudno mi ocenić, czy taka umiejętność godzenia się z losem i brak roszczeniowości wobec niego charakteryzują Kubańczyków, choć wyobrażam sobie, że tak. Wiem natomiast z własnego doświadczenia, że cechują one rodaków Khadry, zapewne nie tak skłonnych do zabawy i cieszenia się chwilą, ale zdolnych do życzliwości i hojności również wtedy, gdy nie mają się czym cieszyć ani czym dzielić. Być może ta analogia tłumaczy, dlaczego Algierczyk zdecydował się napisać o mieszkańcach wyspy zwanej czasem „perłą Karaibów”.

CAŁY TEN JAZZ

(F. Scott Fitzgerald,

Dla ciebie mogę umrzeć i inne zagubione opowiadania)

Obserwowanie współczesnego rynku wydawniczego to zajęcie fascynujące. Z jednej strony ukazuje się bezprecedensowa liczba nowych tytułów, w których gąszczu również profesjonaliści gubią się już bez wstydu. Nawet pisarzy, którzy odnoszą międzynarodowy sukces i zdobywają najważniejsze nagrody literackie świata, jest wielu, a nowe talenty objawiają się niemal co chwila. W konsekwencji żywot książki, na co zwróciła uwagę Olga Tokarczuk, stał się zatrważająco krótki. Z drugiej jednak strony wydawcy wciąż sięgają po spuściznę niekwestionowanych klasyków, nie ograniczając się przy tym do reedycji tekstów, które od co najmniej dziesięcioleci należą do globalnego kanonu. Dość często dowiadujemy się, że światło dzienne ujrzały kolejne inedita pisarzy, których nazwiska są dla dziedzictwa kulturowego ludzkości tym, co – w odniesieniu do sztuk pięknych – Baudelaire określił jako latarnie. W 2017 roku takiej rezurekcji dostąpiło osiemnaście zapomnianych opowiadań Francisca Scotta Fitzgeralda, które na polski przekład czekały zaledwie rok.

Fitzgerald przeszedł do historii literatury jako kronikarz lat dwudziestych ubiegłego stulecia, dekady, którą określano spopularyzowanym przez niego samego terminem „era jazzu”. Zasłynął jako autor *Wielkiego Gatsby'ego*, jednej z najważniejszych powieści amerykańskich dwudziestego wieku, w której rozprawił się z mitami i złudzeniami swego kraju, a także twórca ponad dwustu opowiadań. Te zebrane w tomie *Dla ciebie mogę umrzeć* powstały, z wyjątkiem pierwszego z nich, w latach trzydziestych, głównie w ich drugiej połowie. Mamy zatem do czynienia z późną twórczością zmarłego

w 1940 roku w wieku czterdziestu czterech lat pisarza. Chronologia jest tu ważna dlatego, że osobistą historię Fitzgeralda można postrzegać jako swoisty mikrokosmos historii *sensu largo*. Dorosłe życie autora *Czuła jest noc*, a zatem także okres jego aktywności twórczej, przypadły na dwudziestolecie międzywojenne, a koleje jego losu wpisują się w zawirowania dziejowe wyznaczające charakter każdej z dekad. Lata dwudzieste i zarazem życie dwudziestoltniego Fitzgeralda to czas sukcesów i ekscesów, prosperity i szampańskiej, również w dosłownym znaczeniu, zabawy. Lata trzydzieste to dla Ameryki bolesne przebudzenie z amerykańskiego snu, o którego kruchości ostrzegał już w 1925 roku *Wielki Gatsby*, notabene niezbyt entuzjastycznie przyjęty przez krytyków. Krach na nowojorskiej giełdzie i będący jego pokłosiem wielki kryzys znajdują gorzki odpowiednik w ciosach, których los nie szczędził amerykańskiemu pisarzowi w ostatnich dziesięciu latach jego życia. Skutkująca rozpadem małżeństwa i częstymi hospitalizacjami choroba psychiczna żony, alkoholizm Fitzgeralda i permanentne problemy finansowe złożyły się na jego osobisty krach. *The Crack-Up*, czyli „krach” właśnie, to zresztą tytuł wydanego pośmiertnie zbioru jego autobiograficznych esejów.

Publikowanie po osiemdziesięciu latach opowiadań, które wcześniej przeczytała zaledwie garstka osób, skłania do refleksji nad zasadnością takiej literackiej archeologii, a być może nawet nad jej wymiarem etycznym. Można oczywiście powoływać się na casus Maxa Broda, który łamiąc słowo dane przyjacielowi, ocalił przed płomieniami twórczość Kafki. Można też jednak zadać sobie pytanie, czy wydawcy i spadkobiercy praw autorskich postępują fair, ujawniając światu utwory, które nie ukazały się drukiem, ponieważ ich twórcy zwyczajnie nie byli z nich zadowoleni. Choć w przypadku Fitzgeralda nie do końca mamy do czynienia z taką sytuacją, *Dla ciebie mogę umrzeć* budzi w czytelniku mieszane uczucia. Zbiór jest literackim odpowiednikiem Salonu Odrzuconych, zawiera bowiem głównie opowiadania, które prozaik bezskutecznie usiłował sprzedać znanym czasopismom. Kwestia autorskiej zgody na publikację nie budzi tu zatem wątpliwości. Nie bez znaczenia jest jednak fakt,

że nie o wydanie w formie książkowej chodziło, a współpraca z magazynami, siłą rzeczy nadająca publikacjom bardziej ulotny charakter, była wymuszona osaczającymi pisarza bieżącymi potrzebami finansowymi. Warto też zwrócić uwagę, że część zawartych w *Dla ciebie mogę umrzeć* tekstów to nie tyle opowiadania, co ich zarysy, czasami niedokończone. Odrębną grupę utworów zbioru stanowią szkice scenariuszy, z założenia przeznaczone nie do druku, lecz do wykorzystania przez przemysł filmowy, z którym Fitzgerald związał się w ostatnim okresie życia i który rządzi się innymi prawami niż literatura. Nie wiem, jak na kwestię niekompletności i przypadkowości znalezisk zapatrują się archeolodzy. W literaturze mogą one jednak wytwarzać fałszywy obraz wybitnych skądinąd mistrzów słowa.

Jak zauważa we wstępie badaczka twórczości Fitzgeralda i zarazem redaktorka zbioru Anne Margaret Daniel, przyczyną odrzucenia zebranych w nim opowiadań był brak tego, co wydawcy uważali za znak firmowy pisarza, czyli ekscytującego blichtru lat dwudziestych, i zastąpienie go tematyką, metaforycznie rzecz ujmując, mniej „jazzową”. Zamknięte w tomie historie przywodzą raczej na myśl to, co kryje się za angielskim idiomem „and all that jazz”, czyli przykre rzeczy, o których nie chcemy mówić. To, co mogło odstraszać czytelników przedwojennej prasy, dziś nie zniechęciłoby zapewne odbiorców bardziej wyrafinowanych, świadomie sięgających po nieznane utwory amerykańskiego klasyka. Myślę jednak, że tych ostatnich lektura *Dla ciebie mogę umrzeć* nieco rozczaruje. Niewiele jest tu opowiadań naprawdę dobrych lub choćby frapujących. Nie brakuje za to takich, które sprawiają wrażenie pisanych *par force*, niedopracowanych czy wręcz nieciekawych. Niektóre z Fitzgeraldowskich narracji uderzają spiętrzeniem nieprzekonujących rozwiązań fabularnych i niemal wodewilowej groteskowości. Daniel w duchu postmodernistycznym interpretuje te mankamenty na korzyść pisarza, chcąc widzieć w nich celową, pełną ironii i humoru grę konwencjami, nie tylko literackimi, lecz również filmowymi. Nie jestem pewna, czy podzielam te optymistyczne wnioski.

To, że „zagubione opowiadania” Fitzgeralda nie należą do jego największych osiągnięć, nie oznacza jednak, że zbiór nie zasługuje

na uwagę. Można w nim znaleźć utwory interesujące, oparte na dobrym pomysle i niepozostawiające czytelnika obojętnym, jak *Dziękuję za ogień*, *Ukłony dla Lucy i Elsie* czy opowiadanie tytułowe. Głównym i niezależnym od wartości literackiej atutem tych tekstów jest w moim przekonaniu ich duszny, czasem wręcz ponury klimat, który raczej nie nastroi czytelnika optymistycznie, ale może wzbogacić jego wiedzę i stać się przyczynkiem do refleksji. „Reaktywowane” teksty Fitzgeralda mogą budzić niedosyt, ale oddają ducha epoki oraz istotę tego, co zaprzętało myśli pisarza i jego współczesnych, nawet jeśli ci ostatni nie chcieli już o swych bólach czytać. Oprócz relacji kobieta–mężczyzna w *Dla ciebie mogę umrzeć* wyeksponowane są motywy choroby, również psychicznej, niedostatku, walki o byt, wojny i bliskości śmierci. Bohaterowie to często ludzie w trudnej sytuacji życiowej lub wręcz przegrani. To zarazem ludzie, na których oczach zmienia się świat, następują przemiany obyczajowe, a brak stabilności gospodarczej oraz – jak pokażą lata 1939–1940, na które datowane są „najmłodsze” z opowiadań zbioru – politycznej pustoszy psychikę co wrażliwszych jednostek. Ten mniej „jazzowy” świat Fitzgeralda nie przeraża dziś tak jak osiemdziesiąt lat temu – nie dlatego, że stał się przeszłością, tylko dlatego, że zaakceptowaliśmy go jako scenerię naszej teraźniejszości i, co gorsze, przyszłości.

MAGIA I TRAUMA

(Laura van den Berg, *Trzymam wilka za uszy*)

Laura van den Berg należy do wartych uwagi anglosaskich pisarzy urodzonych w latach siedemdziesiątych lub w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, jak David Szalay, Lauren Groff czy Ottessa Moshfegh. Wśród otrzymanych przez nią nagród i wyróżnień jest między innymi stypendium Fundacji Guggenheima. Van den Berg miała na koncie dwie powieści i trzy zbiory opowiadań, gdy ostatni z nich, zatytułowany *Trzymam wilka za uszy*, doczekał się polskiego przekładu. Stało się to z korzyścią dla nadwiślańskich czytelników, ponieważ składające się na tom opowiadania są znakomite, absorbujące i urzekające.

„Mój mąż (wkrótce eks) był psychologiem specjalizującym się w traumach, więc oba nasze zawody z założenia sytuowały nas w pobliżu katastrof i ich następstw”, podsumowuje anonimowa konserwatorka zabytków i zarazem narratorka *Karoliny*, jednego z jedenastu opowiadań składających się na *Trzymam wilka z uszy*. To samo mogłaby o sobie powiedzieć van den Berg, a tom, o którym tu mowa, równie dobrze mógłby być zatytułowany *W pobliżu katastrof* lub, jeszcze trafniej, *Kobiety w pobliżu katastrof*. Spektrum kataklizmów, z którymi stykają się lub którym muszą stawić czoła bohaterki, będące zazwyczaj także narratorkami, jest szerokie. W sensie najbardziej dosłownym obejmuje katastrofy naturalne. We wspomnianej już *Karolinie*, której akcja rozgrywa się w mieście Meksyk, jest nim trzęsienie ziemi. W przypadku *Domu Wulkanów* tytuł mówi sam za siebie, choć to nie islandzki wulkan jest tu źródłem nieszczęścia. Kolejny rodzaj katastrof, z jakimi mamy do czynienia w *Trzymam wilka za uszy*, to życiowe tragedie, jak śmierć najbliższych czy

załamania psychiczne i skłonności samobójcze. Namalowany przez van den Berg pejzaż traumy dopełniają kataklizmy mniej spektakularne, ale skutecznie unieszczęśliwiające: kryzys bądź wręcz rozpad małżeństwa, brak stabilizacji życiowej i zawodowej, alkoholizm lub poczucie zagrożenia wynikające ze skali przemocy wobec kobiet. Protagonistki – a także, ukazani jakby nieco z oddali, ale odgrywający ważną rolę w kobiecym życiu, protagoniści – są ludźmi przypartymi do muru: „trzymanie wilka za uszy”, pochodzące od łacińskiej sentencji „Auribus teneo lupum”, oznacza przecież, że „nie ma łatwego wyjścia z tej sytuacji”.

W zamykających zbiór podziękowaniach van den Berg zwraca się do nieżyjącego ojca słowami: „Dziękuję za twoją wiarę w to, że potrafię pisać opowiadania”. Nikt przy zdrowych zmysłach nie może mieć wątpliwości, że wiara ta była całkowicie uzasadniona. Van den Berg nie tylko potrafi pisać opowiadania, ale jest w tym znakomita. Praktyka wielokrotnego przeredagowywania i przepisywania własnych tekstów, jak ma to w zwyczaju amerykańska pisarka, przynosi, w połączeniu z niekwestionowanym talentem, imponujące efekty. Utwory z tomu *Trzymam wilka za uszy* są świetnie napisane i precyzyjnie skonstruowane. Autorka niezwykle zgrabnie, niemal od niechcenia, łączy ze sobą wątki i problemy. Ma to miejsce na przykład w bardzo dobrym *Kulcie maryjnym*, w którym na zaledwie kilku strobach znalazło się miejsce dla zagadnień tak, zdawałoby się, odrębnych i skomplikowanych jak kwestie genderowe, strach przed utratą najbliższych i dziedzictwo kulturowe Włoch. Pozornie od niechcenia też van den Berg zamyka swe opowieści kodami, które czynią z niej bezdyskusyjną mistrzynię poruszających puent.

Autorce *Trzymam wilka za uszy* udaje się na wielu poziomach osiągnąć to, co często bywa literacką kwadraturą koła. Oryginalność nie wyklucza w jej przypadku bezpretensjonalności, a subtelność wyrazistości. Historie opowiadane przez kobiety i o kobietach są feministyczne i uniwersalne zarazem, ale pozbawione tezy i ostentacyjnego ideologizowania. Są też przejmujące, ale nie próbują nachalnie epatować czytelnika. Choć trudno je tak naprawdę uznać za sensacyjne, opowiadania van den Berg zawierają w sobie suspens,

sprawiający, że każdy utwór czyta się z zachłanną niecierpliwością. Ciężar gatunkowy podejmowanej przez pisarkę tematyki nie przeszkadza jej w osiągnięciu pełnej nieklamanej wdzięku lekkości. Minimalistyczny styl skrywa w sobie inkrustacje w postaci ujmujących fraz. Serię paradoksów zamyka fakt, że każdy z tworzących spójną przecież całość utworów jest inny i osobny.

Wszystko wskazuje na to, że van den Berg sama stosuje zasadę sformułowaną przez narratorkę *Ostatniej nocy*, która uczy pisania kreatywnego: „Zwracaj uwagę na szczegóły, zapisuj je. Ćwicz oko. To właśnie – mówię studentom – robi pisarz”. To wyczulenie na otaczającą rzeczywistość pomaga w stworzeniu przemawiającego do odbiorców obrazu świata i w ukazaniu smutnej prawdy na temat życia we współczesnej Ameryce i nie tylko. Siła oddziaływania *Trzymam wilka za uszy* opiera się między innymi na dobrym wyczuciu kolorytu lokalnego, bez względu na to, czy akcja danego opowiadania toczy się w Meksyku, we Włoszech, na Islandii czy w rodzinnym stanie pisarki. O tym ostatnim można przeczytać w świetnych *Jaszczurkach*:

Na Florydzie niebezpieczeństwa się pojawiają, kiedy jest już za późno. Aligator czyhający w płytkiej wodzie, gotowy pożreć twoje domowe zwierzątko albo dziecko. Wąż ukryty w niskich krzakach. Prąd odpływowy przecinający pocztówkowo piękny Atlantyk. Zapadliska. Zapalenie mózgu. Niszczące mózg bakterie żerujące w przegrzanych jeziorach. Ruchome piaski.

Atmosfera przyczajonego niebezpieczeństwa w mniejszym lub większym stopniu cechuje jednak wszystkie jedenaście opowiadań, niezależnie od miejsca akcji. Istota problemu tkwi zapewne nie w lokalizacji geograficznej, lecz w momencie historycznym. Dobrze widać to na przykładzie bohaterów *Jaszczurek*: „Jeszcze nie mają dzieci, a ona już jest zmęczona, co ją martwi, choć mąż wini czasy, w których żyją (stwarzające podziały, wyczerpujące, kto mógłby nadążyć), i mówi, że powinni rzadziej oglądać wiadomości”. Na przełomie drugiej i trzeciej dekady dwudziestego pierwszego wieku świat ludzi, którzy wchodzą w dorosłe życie lub weszli w nie na dobre stosunkowo niedawno, to świat niepewności

zawodowo-ekonomicznej, której towarzyszy niepewność w sferze osobistej. To świat przypadkowych, nijakich prac na zlecenie i rozmaitych napięć, które w sposób nieunikniony pociągają za sobą erozję związków uczuciowych. Na kondycji mikrokosmosu odbija się też to, co dzieje się w pozornie odległym, bo znanym często głównie z mediów, makrokosmosie, w którym na każdym kroku objawiają się zło i krzywda drugiego człowieka.

Myliłby się jednak ten, kto spodziewałby się, że van den Berg to po prostu sprawna realistka. *Trzymam wilka za uszy* wpisuje się w poetykę snu i baśni, ale znów robi to w sposób, który nie razi nawet kogoś, kto nie przepada się za twórczością spod znaku oniryzmu, surrealizmu czy fantastyki. Sekret tego ostatecznego paradoksu tkwi w tym, że amerykańska prozaiczka to literacka czarodziejka, która jednak mocno stoi na ziemi i kontroluje – w dobrym znaczeniu tego słowa – swój proces twórczy. Nawet opowieść taka jak *Czarny Las*, którą trudno odczytywać w kategoriach dosłownych, broni się jako alegoria ludzkich traum i kruchości więzi uczuciowych. W drugim z „włoskich” opowiadań tomu, tytułowym *Trzymam wilka za uszy*, bohaterowie podziwiają marcepanowego baranka, dzieło miejscowych cukierników. Podsumowanie pracy tych ostatnich ma wydźwięk autotematyczny: „nie wystarczy, że baranek wygląda jak prawdziwy – musi wyglądać jednocześnie jak prawdziwy i bajkowy. Musi mieć swoją aurę. To właśnie różni marcepanowych amatorów od mistrzów, umiejętność tworzenia właściwej aury”. W swojej dziedzinie van den Berg umiejętność tę opanowała doskonale.

GDZIE LEŻY PRZYSZŁOŚĆ

(Henry James, *Echo*)

Choć Henry James, klasyk, gigant dwóch literatur, amerykańskiej i angielskiej, zmarł w 1916 roku, jego twórczość wciąż doczeka się w Polsce premierowych wydań. Stulecie śmierci pisarza, którego Colm Tóibín nazwał w tytule poświęconej mu powieści biograficznej „mistrzem”, zostało nad Wisłą niejako uhonorowane pierwszym polskim przekładem *The Reverberator*. W tej mikropowieści opublikowanej pod tytułem *Echo* anglo-amerykański pisarz przygląda się zjawisku, w którym już u schyłku dziewiętnastego wieku widziano – jak czynił to jeden z bohaterów utworu, niezwykle zamożny biznesman Whitney Dosson – „potęgę naszych czasów”. Rozwój tej potęgi w następnych stuleciach potwierdził słowa osiemnastowiecznego brytyjskiego polityka Edmunda Burke’a, nazywającego prasę „czwartą władzą”.

Władzę, która zdaniem Burke’a była czwarta w kolejności, ale pierwsza pod względem ważności, reprezentuje w mikropowieści Jamesa George Flack, „młody, obrotny Amerykanin”. Pracuje on jako dziennikarz dla tytułowego „Echa”, gdzie jego zlecenie polega na zbieraniu w Europie materiałów do amerykańskiej „towarzyskiej gazety”. Podziwowi Dossona dla Flacka i jego profesji wtóruje analogiczna postawa jego córek, przebywających wraz z ojcem w Paryżu. Zarówno nieatrakcyjna, lecz rezolutna i wojownicza Delia, jak i jej siostra, urodziwa, choć obdarzona mniej zdecydowanym charakterem Francine, „wierzyły bowiem we wszystko, o czym pisano w gazetach”. Druga z nich wierzy również Flackowi, za co przyjdzie jej zapłacić wysoką cenę. Delia, która jest, używając współczesnego języka, singielką z wyboru, dla siostry pragnie prestiżowego mariażu.

Pragnienie to udaje się spełnić za sprawą Gastona Proberta, osiadłego w stolicy Francji wynarodowionego Amerykanina z rodziny dobrze zakorzenionej wśród miejscowej arystokracji. Ojciec, siostry i szlachetnie urodzeni francuscy szwagrowie młodzieńca akceptują, acz z trudem, przyjęcie do rodziny „pierwszej lepszej Amerykanki”. Gdy jednak na łamach „Echa” ukazuje się artykuł pióra Flacka, odrzuconego epuzera Francine, przedstawiającego krewnych Gastona w nie najlepszym świetle, rozpętuje się prawdziwa burza z piorunami.

Echo to oczywiście nie jedyny utwór Jamesa, w którym można obserwować spotkanie dwóch światów, Starego i Nowego. Zetknięcie Europy i Ameryki oraz jego konsekwencje stanowią najważniejszy z Jamesowskich tematów, jak również istotny element jego pisarskiego DNA. To, w jaki sposób bohaterowie reagują na skandalizujące rewelacje dotyczące rodziny Probertów, obrazuje oczywiście transatlantyckie różnice międzykulturowe. Tworzący „prostolinijną trójkę” Dossonowie uważają, że ich przyszli krewni robią wiele hałasu o nic; ci ostatni czują się upokorzeni, co w ich pojęciu jest równoznaczne z zawaleniem się świata. „Amerykańska akceptacja” stanowi więc diametralne przeciwieństwo europejskości, zarówno wrodzonej, jak również nabytej, a dwie kultury dzieli nie tylko ocean. „Tu jest zupełnie inaczej niż w Ameryce”, zauważa Francine. Jej słowa niejako komponują się ze słynnym zdaniem „Zbyt długo mieszkam za granicą” (tłum. Jadwiga Olędzka), wypowiedzianym przez Fredericka Winterbourne’a w *Daisy Miller*, noweli opublikowanej przez Jamesa dziesięć lat przed *Echem*, która – w przeciwieństwie do historii Dossonów i Probertów – miała zostać jednym z jego najsławniejszych utworów. Odwzajemnione uczucie Daisy, pięknej, pełnej życia latorośli bogatej amerykańskiej rodziny, do zeuropeizowanego, dość drętwego rodaka Winterbourne’a wydaje się z góry skazane na porażkę za sprawą uprzedzeń kulturowych, a historia miłosna znajduje tragiczny finał. W *Echu* pisarz wykorzystuje podobny schemat fabularny, ale zamiast łez wywołuje u czytelnika uśmiech i refleksję. Ta ostatnia dotyczy jednak nie tylko amerykańsko-europejskich interakcji lub konfrontacji, ale także – a może przede wszystkim – zapowiedzi tego, jak będzie wyglądał nowoczesny świat.

O swojej pracy George Flack mówi: „To wielka sprawa, a ma być jeszcze większa: najbardziej uniwersalna gazeta towarzyska, jaką widział świat. Oto gdzie leży przyszłość, i wzbogaci się ten, kto zrozumie pierwszy, co trzeba zrobić. Jest pole do błyskotliwego działania, dotąd niezaorane”. Dziś, gdy orka trwa w najlepsze, a samo pole rozciąga się jak okiem sięgnąć, wiadomo już, że słowa te były samo-spełniającą się przepowiednią. *Echo* nie należy do najwybitniejszych osiągnięć literackich Jamesa; daleko mu do głębi najznakomitszych utworów autora, zaś pospieszne i mało błyskotliwe zakończenie rozczarowuje. Tym niemniej uważna lektura uświadamia, że w opowieść o turystyczno-towarzyskich perypetiach anglo-amerykański pisarz wplótł wiele spostrzeżeń pasujących jak ulał do współczesnej prasy, i to nie tylko tej brukowej. Dość bezczelny, skłonny do manipulacji Flack używa w obronie swej profesji argumentów, które słyszymy i dziś. „Usiłuję dać ludziom, czego chcą”, sygnalizuje, nim wiele stron później wyłoży swoje credo: „Stawiam na tajemnice, *chronique intime*, jak tu powiadają; ludziska chcą tego, o czym się nie mówi, a ja ich ciekawość zaspokoję. Ale dostaną kąski! Dosyć stawiania znaków z napisem »prywatne« w nadziei, że nikt nie wlezie. Tak nie można: nic nie uchowa się przed okiem Prasy”. Argumenty z kategorii „sami tego chcecie” dotyczą zresztą nie tylko odbiorców, lecz również protagonistów tabloidowych narracji. O ile Probertowie są wstrząśnięci, o tyle Dossonowie mają do całej sprawy stosunek ambiwalentny. Przed ukazaniem się artykułu Francine uważa, że „to taka frajda zostać przedstawioną w gazecie”, a jej siostra do samego końca cieszy się w duchu z tego, że znajomi dowiedzą się o nowych koneksjach rodziny. Postawę Whitneya Dossona najlepiej zaś oddaje angielskie powiedzenie „Dziś gazeta, jutro papier do frytek”. James miał świadomość tego, co prasa robi – i robi – z ludźmi, do których i o których mówi. Wiedział, że najważniejsza będzie sensacja, uzyskana dzięki grzebaniu w koszach na śmieci; że zaskakująco wiele można ugrać na dwóch ludzkich słabościach: pustej ciekawości oraz próżności; że prasa manipuluje i przekręca, ale czasem też dotyka prawdy, na ogół dla kogoś przykrej; że brukowe sensacje ekscytują lub przynajmniej bawią, ale tylko pod warunkiem, że nie

dotyczą nas samych; że prasowe rewelacje mogą być dla ich bohaterów źródłem stresu i traumy, a nawet rujnować im życie, również niesłużenie; że bulwarówki funkcjonują dzięki legionom uslužnych informatorów; że prasę można próbować ignorować, ale w stu procentach się to nie uda.

Pewnych rzeczy jednak nawet Henry James nie był w stanie sobie wyobrazić. Nie przypuszczał, że nagłówki w rodzaju „Znana aktorka pokazała biust” będą w brukowcach należeć do najsubtelniejszych. Nie sądził, że bycie bohaterami tabloidów stanie się dla niektórych punktem honoru. Nie spodziewał się, że tak zwane ustawki to najmniejsza z rzeczy, do jakich osoby te będą zdolne, by swój cel osiągnąć. Nie przeczuwał, że do mediów papierowych dołączą elektroniczne, a to, co pojawia się w druku, okaże się niczym w porównaniu z tym, co ludzie będą skłonni zrobić w studiu telewizyjnym. Nie prognozował, że obok tradycyjnych mediów wyrosną media społecznościowe. Nie wiedział, że te ostatnie dadzą pole do popisu nie tylko sławom, lecz także wszystkim, którzy tylko w ten sposób mogą zaistnieć publicznie. Nie mógł antycypować tego, że dorośli ludzie będą z własnej nieprzymuszonej woli pokazywać we wszelkich możliwych mediach wszelkie możliwe części ciała. James tego nie przewidział. A może jednak?

PEJZAŻE EGZOTYCZNE

(Michael Ondaatje, *Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane*)

Od 2009 roku w Krakowie organizowany jest Festiwal Miłosza. Przybliżanie polskim czytelnikom twórczości zapraszanych do udziału w nim zagranicznych autorów nie ogranicza się jednak do odbywających się w ciągu kilku festiwalowych dni spotkań, wykładów czy dyskusji. Festiwal pozostawia trwale drukowane ślady w postaci książek poetyckich wydawanych w Polsce po raz pierwszy. Pochodzący ze Sri Lanki kanadyjski pisarz i poeta Michael Ondaatje, który za powieść *Angielski pacjent* zdobył w 1992 roku Nagrodę Bookera, znalazł się wśród gości piątej edycji Festiwalu w 2016. W tym samym roku ukazał się w Polsce *Zbieracz cynamonu*, tom obejmujący kilka dekad dokonań poetyckich Ondaatjego.

Gdy pisałam o twórczości Gary'ego Snydera, którego poezja miała polską książkową premierę za sprawą zbioru wydanego w tej samej serii co *Zbieracz cynamonu*, wspominałam o literackim mariażu orientu i okcydentu. Sformułowanie to pasuje także do wierszy Ondaatjego, „w których pobrzmiewają”, jak zauważyła w komentarzu tłumaczka i współredaktorka zbioru Agata Hołobut, „pradawne i współczesne mity Wschodu i Zachodu”. Kanadyjski poeta tworzy wizje przesycone egzotyką. Nieprzypadkowo autor, który dorastał w Azji, ale swoje dorosłe życie związał z Europą i Ameryką Północną, w utworze *Henri Rousseau i przyjaciele* przywołuje postać francuskiego artysty, dającego swym malarstwem wyraz tęsknocie za dalekimi krajami z ich bujną przyrodą:

W jego czystej roślinności
papuga, z uwagą,
pozuje na gałęzi.
Narrator tej sceny
zna owoce bez skazy,
kwiaty białe i niebieskie,
muzykalne węże;
króluje nad wszystkim.
Człękoksztaltne małpy
trzymają pomarańcze jak czaszki,
jak kielichy.
Siedzą pod papugą,
nad pomarańczami –
niewolnicy dżungli, którzy
w takim porządku
cieszą się chwilą wytchnienia.

W ekfrastyczny wiersz Ondaatje wplata wzmianki o zachodnim kontekście, w jakim osadzona została sztuka twórcy *Pejzażu egzotycznego*. Przypomina o „podręcznikowych kwiatach” z obrazów, których autor nigdy nie podróżował, i o amerykańskiej kolekcjonerce Adelaide Milton de Groot, w której zbiorach przekazanych nowojorskiemu Metropolitan Museum of Art znalazły się *Tropiki* Rousseau. „Ta spokojna piękna twarz / wyczyniała w tropikach najdalsze rzeczy”, pisze o swojej babce Ondaatje w wierszu *Światło*. Będący punktem wyjścia utworu pokaz slajdów staje się pretekstem do odtworzenia dziejów rodziny poety, przywołania scenerii oraz atmosfery znanych europocentrycznemu czytelnikowi głównie z książek czy filmów. W przeciwieństwie do większości zachodnich odbiorców i do Rousseau Ondaatje zna z bezpośredniego doświadczenia klimaty, które przywołuje. Dzieli się nimi z czytającym, zafrapowanym opowieścią o „Wuju, który przyjechał do ślubu / na słońcu” i okresowo więził żonę, by mieć pewność, że go nie zdradza.

W *Zbieraczu cynamonu* Ondaatje jawi się także jako czuły, uważny obserwator przyrody, „kota”, który „wyprawia sztuki”, żab dzielących się na „czcigodne” i „ryzykantów” oraz „pszczoły”, która

„wstawiła się / na południowym pastwisku”. Jawi się też jako pejzażysta Azji, subtelnie kreślący orientalne *tableaux*, łączące naturę i kulturę, egzotykę i erotykę, doznania i refleksje. Jest oszczędny, trochę jak mistrzowie haiku lub dawnego azjatyckiego malarstwa. Jednemu z tych ostatnich poświęcona została inna ekfrazja zbioru, *Wspañiale drzewo*. Zou Fulei, autor „najlepszego obrazu kwiatu śliwy / w dziejach sztuki”, tworzy tak jak „jego przyjaciel, poeta Yang Weizhen”, czyli bez „zbędnego gestu”. W poemacie prozą *Śmierć w Kartagaminie* podmiot liryczny charakteryzuje słowa przelewane przez siebie na papier: „Akapity sprowadzone do jednego wyrazu. Znak przestankowy. I jeszcze jedno słowo, kompletne jak myśl. Tym sposobem czyjeś imię obejmuje całe bogactwo osoby, zawiera w sobie wszystkie nasze przygody”. Charakterystyką tą można objąć wiele wierszy Ondaatjego, pośród których nawet te z założenia narracyjne nie są „przegadane”. Struktura poezji kanadyjskiego twórcy spleciona została z migawek i impresji, minimalistycznych notatek oraz tego, co zaledwie zasygnalizowane. Efektem są teksty uderzające bezpośredniością i siłą przekazu, jak świetne *Przekłady moich pocztówek*, *Bessie Smith w Roy Thomson Hall* czy tytułowy utwór tomu, ale też takie, których nieczytelność może zniechęcać, bo nie wynika jedynie z braku orientalistycznej erudycji odbiorcy. Z włączonych do polskojęzycznego zbioru szkiców można wywnioskować, że tłumacze oraz egzegeci Ondaatjego również mają świadomość pewnej bariery, wynikającej z fragmentaryczności tej poezji, z jej niekompletności lub zmilczeń. To, czy postrzega się tę barierę jako atut, czy jako słabość, zależy zapewne od tego, w jakim stopniu twórczość poety przemawia do indywidualnej wrażliwości czytelnika.

Nie ulega jednak wątpliwości, że kanadyjski – choć może należałoby mówić lankijsko-kanadyjski – autor porusza w swych wierszach kwestie zasadnicze. Pisze o czasie i ciele, cierpieniu i intymności, miłości i rodzinie. Zastanawia się nad rolą tradycji i religii. Wiele miejsca poświęca refleksji nad sztuką, nieograniczoną do samej tylko poezji. Twórczość artystyczną i naukę przeciwstawia polityce i konfliktom zbrojnym, a piękno i szlachetność barbarzyństwu i zniszczeniu. Postrzega naturę i kulturę orientu – oraz naturę

i kulturę *tout court* – jako wypadkową wzniosłości i okrucieństwa, mądrości i przemocy, dobra i zła. Poezja, w której nierzadko pojawiają się motywy drogi i podróży, staje się mapą Ziemi i istnienia. Ondaatje zadaje sobie oraz czytelnikowi pytanie o miejsce człowieka w świecie rozpiętym między biegunami życia i sztuki, czułości i bezduszości, wojny i pokoju. W azjatycką kulturę, scenerię oraz ikonografię wpisuje prawdy najważniejsze, choć nie zawsze widoczne gołym okiem. To, co najważniejsze, bywa bowiem ukryte, jak posągi Buddy z wiersza *Pogrzebane*, chowane przez mnichów pod ziemią w czasie wojennej zawieruchy, by tym bardziej stały się symbolami trwania, ciągłości, wartości i wiary.

**ZAGUBIENIE,
ZAGŁADA,
APOKALIPSA**

NAJKRÓTSZA WOJNA W HISTORII WOJSKOWOŚCI

(Pierre Lemaitre, *Lustro naszych smutków*)

Terminem *drôle de guerre* Francuzi określają to, co działo się w Europie Zachodniej od września 1939 do kwietnia roku następnego. „Dziwna wojna”, wojna bez wojny, poprzedziła rozpoczętą w maju kampanię francuską, obejmującą między innymi niemieckie uderzenie na Francję przez Ardeny oraz walki pod Sedanem i Dunkierką. 14 czerwca hitlerowcy wkroczyli do Paryża, a trzy dni później marszałek Pétain zaproponował III Rzeszy rozejm, podpisany w Rethondes 22 czerwca. Kampania zakończyła się ostatecznie 25 czerwca. W maju i czerwcu miał miejsce tak zwany exodus 1940 roku: sześć milionów Francuzów opuściło swe domy, uciekając na południe przed nadciągającą armią niemiecką. Okres od kwietnia do czerwca 1940 roku wybrał sobie francuski pisarz Pierre Lemaitre, tworząc *Lustro naszych smutków*. Powieść jest ostatnią odsłoną *Dzieci katastrofy*, „trylogii czasów międzywojnia”, której rewelacyjny pierwszy tom, *Do zobaczenia w zaświatach*, przyniósł autorowi Nagrodę Goncourtów, a także sławę i chwałę o międzynarodowym zasięgu.

„Ta dziwna, do niczego niepodobna wojna”, „najkrótsza wojna w historii wojskowości”, by posłużyć się określeniami pożyczonymi od samego Lemaitre’a, staje się tłem, na którym rozgrywają się perypetie czworga trzydziestolatków. Są zatem dwaj żołnierze, Gabriel – poważny i prostolinijny nauczyciel matematyki, i Raoul – zawodowy wojskowy i zawodowy oszust, posiadający niewiarygodną i, zważywszy na okoliczności historyczne, bezcenną umiejętność przetrwania. Obaj stacjonują w forcie na linii Maginota, która

miała chronić Francję w razie powtórki z I wojny światowej, a którą Niemcy, jak wiadomo, w 1940 roku po prostu obeszli. Jest Désiré, oszust nie tylko profesjonalny, lecz także genialny, który już przed niemiecką agresją świetnie sobie radził w różnych wcieleniach, ale któremu dopiero wojenne realia pozwolą w pełni rozwinąć skrzydła. Jest wreszcie Louise, nauczycielka, którą jedna nieroztropna decyzja zmusi do konfrontacji z własną historią rodzinną. Tę galerię postaci nawiązujących do najlepszych tradycji powieści łotrzykowskiej uzupełniają pan Jules, paryski restaurator, traktujący Louise jak córkę, oraz kochające się małżeństwo, Alice i strażnik miejski Fernand. Jak łatwo się domyślić, ścieżki bohaterów przetną się za sprawą wojny i exodusu, gdy Gabriel i Raoul zostaną, niesłusznie właściwie, oskarżeni o dezercję, Louise wybierze sobie nie najlepszy moment na odzyskanie brata, o którego istnieniu nie miała dotąd pojęcia, a Désiré wykorzysta swe fenomenalne zdolności, by pomagać wewnętrznym i zewnętrznym uchodźcom.

„Historia – znów ta historia!”, wykrzykuje w epilogu *Lustra naszych smutków* Lemaitre. Już *Do zobaczenia w zaświatach*, olśniewające i bezlitosne rozliczenie z Wielką Wojną i jej pokłosiem, nie pozostawiało wątpliwości, że autor potrafi opowiadać historię przez duże H i wplecione w nią małe historie jednostek. Do pewnego stopnia dzieje się tak również w ostatniej części powieściowego tryptyku. Po nieco moim zdaniem rozczarowujących i wymuszonych *Kolorach ognia*, drugiej części Lemaitre’owskiej trylogii, francuski pisarz częściowo odzyskuje formę, choć jednocześnie pozostaje ofiarą własnego sukcesu, wykorzystując sprawdzoną za pierwszym razem formułę i narażając się na nieuniknione porównania. Widać, że pisząc o wojnie, jest znowu w swoim żywiole. Pierwszy tom trylogii był ponadto opowieścią o brawurowym przekręcie; zarówno pierwszy, jak i drugi tom zaludniali też aferzyści z wyższych sfer. W *Lustrze* wielkich skandali finansowych nie ma; jest tylko kradzież dużych pieniędzy. Pojawiają się za to dwaj szalbierze, jeden bardziej, drugi mniej wyrafinowany, obaj porażająco skuteczni. W dużej mierze dzięki nim autorowi znów udaje się ani przez chwilę nie znudzić czytelnika. Jak to zwykle u Lemaitre’a, narracja jest zręczna, wartka i filmowa,

obfitująca w zwroty akcji, a także z francuska urokliwa i zabawna pomimo powagi podejmowanej tematyki. Laureat najważniejszej frankofońskiej nagrody literackiej tworzy prozę w nieco starym stylu, na który część pisarzy i krytyków kręci już dzisiaj nosem. Efektem jest beletrystyka przygodowa i pikarejska, mająca też w sobie coś z rozmachu i dbałości o szczegóły charakteryzujących epickie freski, jak Balzakowska *Komedia ludzka* czy *Nędznicy* Victora Hugo, przywołani na kartach *Lustra* kilkakrotnie.

Lustro naszych smutków jest powieścią dobrą, wdzięczniejszą i bardziej udaną niż *Kolory ognia*, ale pozbawioną artystycznej i etycznej głębi *Do zobaczenia w zaświatach*. Tam Lemaitre był moralistą, raz bezpardonowym i przejmującym, innym razem ciepłym i dowcipnym, ale zawsze sprawiedliwym. W poruszający sposób ukazywał ludzi wciągniętych w tryby historii i z chirurgiczną precyzją punktował rządzące nią prawa. W utworze stanowiącym kodę trylogii, historii jest pozornie bardzo dużo, ale przy bliższym zastanowieniu dochodzi się do wniosku, że tak naprawdę jest ona raczej sprawnie namalowanym tłem i motorem akcji niż przedmiotem zasadniczych rozważań. *Lustro* to bardziej zbiór scenek rozgrywających się w przełomowym momencie dziejowym, w wielu przypadkach świetnie skonstruowanych, ale jednak tylko scenek. Czekając na trzecią część *Dzieci katastrofy*, spodziewałam się, że Lemaitre zmierzy się w niej z czarną kartą francuskiej przeszłości: z okupacją, kolaboracją, rządem Vichy i współodpowiedzialnością swoich rodaków za Holocaust. Wybór takiego, a nie innego przedziału czasowego pozwolił mu uniknąć konfrontacji z tą problematyką. Powieść historyczna to oczywiście nie podręcznik historii, a jej autor ma *carte blanche*, jeśli chodzi o selekcję materiału. Nie zmienia to jednak faktu, że skupiając się na kampanii francuskiej i exodusie, Lemaitre z jednej strony w jakimś sensie ułatwił sobie zadanie, a z drugiej ukazał swój naród w lepszym świetle, niż ten na to zasługuje. W rezultacie otrzymujemy obraz, na który składają się dzielni, choć źle dowodzeni żołnierze i umęczeni uchodźcy. O Pétainie wspomina się tu jakby mimochodem, a o różnego rodzaju kolaborantach – mężczyznach zapraszających nazistów do instytucji rządowych, kobietach

zapraszających okupantów do łóżek czy francuskiej policji przeprowadzającej deportacje Żydów do obozów koncentracyjnych przy współudziale państwowych kolei – siłą rzeczy wcale, bo opowieść w zasadzie urywa się w czerwcu 1940 roku. Analiza mechanizmów polityczno-społecznych ogranicza się właściwie do komicznych partii poświęconych temu, co Désiré wyprawia w Ministerstwie Informacji, które – w trosce o morale wojska i społeczeństwa w obliczu nieuniknionej francuskiej klęski – zajmuje się tak naprawdę dezinformacją i propagandą.

Siłą *Lustra naszych smutków* są natomiast postaci: bardziej ludzkie i *relatable*, by posłużyć się nieprzetłumaczalnym angielskim przymiotnikiem, niż bohaterowie *Kolorów ognia* i może nawet pod pewnymi względami ciekawsze niż protagoniści *Do zobaczenia w zaświatach*. Idę o zakład, że powieść doczeka się ekranizacji, podobnie jak dwa pierwsze tomy *Dzieci katastrofy*. Rola Désirégo – błyskotliwego i złotoustego kameleona, charyzmatycznego artysty bez dzieła – będzie wtedy polem do popisu dla któregoś z obdarzonych talentem i galijskim charme'em aktorów znad Sekwany. Interesującą osobowością jest również Raoul, człowiek dziwny, dobry-zły, brutalny i bezwzględny, gdy chodzi o – drobne w sumie – szwindle, ale jednocześnie niezwykle odważny i lojalny w sytuacjach ekstremalnych. Ujmujący są też pan Jules i Fernand, ciepłi, zacni i zdolni do romantycznych uczuć. Bohaterek w powieści nie brakuje, ale potwierdzają stawianą przeze mnie już wcześniej tezę, że tworzenie postaci kobiecych nie jest mocną stroną Lemaitre'a. Było i jest nią natomiast ukazywanie wagi relacji międzyludzkich i braterstwa, które jego kraj wpisał do swej narodowej dewizy. Polski przekład *Lustra naszych smutków* ukazał się w roku, w którym za naszą granicą wybuchła wojna równie bestialska jak ta z 1939 roku, zmuszając miliony przerażonych ludzi do szukania schronienia z dala od własnych domów. Wartości, o których przypomina Lemaitre, stały się aktualne do bólu.

WYRWANA ŻYCIU

(Patrick Modiano, *Dora Bruder*)

Z obejrzanej w dzieciństwie banalnej ekranizacji amerykańskiego bestselleru zapamiętałam dialog, którego prostota i historyczna trafność uderzają mnie nawet po latach. Francuski policjant nadzorujący wywózkę Żydów do obozów spostrzega w grupie francuską gojkę. – „Co pani tu robi?” – pyta żandarm. – „Pani nie jest Żydówką”. – „Co pan tu robi?” – odpowiada kobieta. – „Pan nie jest Niemcem”. O ofiarach Szoa i tych, którzy się z nimi solidaryzowali, między innymi o kobietach określanych przez nazistów jako „żydowskie przyjaciółki”, pisze Patrick Modiano w książce, która słusznie uchodzi za jedną z ważniejszych w jego dorobku. *Dora Bruder* to paradokmentalna opowieść o losach nastoletniej Francuzki pochodzenia żydowskiego i o tym, jak wyglądał Holocaust we Francji, a zarazem osobista deklaracja pisarza urodzonego w roku zakończenia II wojny światowej i postrzegającego siebie jako strażnika pamięci.

Tytułowa Dora Bruder istniała naprawdę, a jej krótkie życie, podobnie jak życie jej rodziców, zakończyło się w Auschwitz. Poruszony ogłoszeniem przeczytanym w gazecie z początku lat czterdziestych, Modiano przeszukał archiwa i rejestry, przejrzał dokumenty, listy, notatki i zdjęcia, dotarł do żyjących krewnych Bruderów, odwiedził zakątki Paryża związane z historią Dory i historią *tout court*. Efektem jest utwór określany jako powieść, choć nie do końca mieszczący się w wyznaczanych przez ten termin gatunkowych ramach, będący owocem interesującej koncepcji, której moc oddziaływania jest bezsprzeczna, acz trudna do zdefiniowania.

„To osoby, które zostawiają po sobie niewiele śladów. Niemal anonimowe”, mówi Modiano o rodzinie Bruderów, skromnych, niezamożnych robotników, austro-węgierskich Żydów, którzy po

pierwszej globalnej wojnie osiedlili się we Francji, nie przypuszczając, że tam dopadnie ich kolejna i że tym razem ich nie oszczędzi. Wydaje się, że właśnie myśl o „tym, czego nigdy się nie dowiemy o ich życiu” przyświecała francuskiemu nobliście, gdy postanowił zrobić dla Dory jedyne, co mógł: uchronić ją przed anonimowością, wpisując jej biografię do historii literatury. *Dora Bruder* nie jest jednak tylko opowieścią o jednostkowym losie. Modiano przytacza inne nazwiska, inne życiorysy, brutalnie przerwane, często zanim się na dobre zaczęły. Konstrukcją książki konsekwentnie podkreśla fakt, że Dor i rodzin Bruderów było więcej, że historię tych trojga, samą w sobie wstrząsającą, trzeba pomnożyć przez liczbę, która przyprawia o zawrót głowy. Umiejętność wkomponowania indywidualnego, ludzkiego szczegółu w kontekst dziejowy, który jednostki czyni często bezosobowymi, a nazwiska zamienia na numery i statystyki, stanowi jeden z istotnych atutów utworu Modiano.

W *Dorze Bruder* francuski prozaik tropi i odnotowuje przecinające się ścieżki życia i trajektorie losu, analogie i koincydencje, przywołując przy tym również własne doświadczenia, w tym niełatwą relację z ojcem, któremu pomimo żydowskich korzeni udało się przetrwać to, co jeszcze przed wybuchem wojny André Malraux proroczo określił jako „czas pogardy”. Znakiem firmowym Modiano, pisarza pamięci, okupacji i Paryża, jest częstotliwość, z jaką każe swym bohaterom przemierzać stolicę Francji w poszukiwaniu śladów przeszłości, ludzi, rzeczy i spraw dawno minionych. Czas i przestrzeń są ze sobą nierozzerwalnie związane również w „mieście niegdysiejszym” dostępnym narratorowi *Dory Bruder*, będącemu zarazem detektywem i praktykiem literackiej archeologii. Labirynt paryskich ulic, ich nazwy, adresy miejsc już nieistniejących tworzą swoistą, Modianowską mapę Miasta Światła i jednocześnie topografię pamięci. Spekulując i gubiąc się w domysłach, autor wydobywa z meandrów tej ostatniej strzępy wspomnień o istnieniach unicestwionych przez „oprawców, rozporządzenia, władze zwane okupacyjnymi, areszt, koszary, obozy, historię, czas – wszystko to, co człowieka bruka i niszczy”. Robi to dyskretnie, subtelnie, nostalgicznie i bez epatowania okrucieństwem, z właściwym sobie minimalizmem.

Nie stawia kropki nad i, ponieważ nie musi: jego przekaz wybrzmiewa wystarczająco silnie.

Rewersem pamięci jest amnezja. Modiano wspomina w *Dorze Bruder* o „strażnikach zapomnienia zobowiązanych do chronienia wstydlivej tajemnicy i niepozwalających na odnalezienie najmniejszego śladu czyjegoś istnienia każdemu, kto go próbuje szukać”. Ma jednak także świadomość, że opublikowana w 1997 roku historia Dory jest częścią pewnego procesu. Myśl o policyjnej dokumentacji prowadzi pisarza do wniosków dotyczących francuskiego rozrachunku z dziejową hańbą:

Teraz, po upływie blisko sześćdziesięciu lat, archiwa te powoli będą ujawniały swoje sekrety. Prefektura policji z czasów okupacji nie jest już wielkim widmowym gmazyskiem na brzegu Sekwany. W chwili gdy wspominamy przeszłość, jawi nam się poniekąd niczym dom Usherów. I dzisiaj z trudem możemy uwierzyć, że budowla, wzdłuż której przechodzimy, nie zmieniła się od lat czterdziestych. Wmawiamy sobie, że to nie te same kamienie, nie te same korytarze.

Francuzom wygodniej było pamiętać de Gaulle’a i Wolną Francję, Jeana Moulina i ruch oporu niż Pétaina i rząd Vichy, Renégo Bousqueta i deportacje.

Ostatnia dekada dwudziestego wieku stała się czasem rozliczeń z kolaborancką przeszłością. W 1993 roku zastrzelono Bousqueta, szefa policji Vichy, który miał wkrótce stanąć przed sądem za zbrodnie przeciwko ludzkości. Inny wysoki funkcjonariusz reżimu, Maurice Papon, usłyszał ten sam zarzut i został w 1998 roku skazany. Z oboma kolaborantami życie obchodziło się jednak dobrze przez wiele powojennych dziesięcioleci: Bousquet został zamożnym bankierem, a Papon obejmował kolejne prestiżowe stanowiska w administracji publicznej, z teką ministerialną włącznie. Dwa lata przed ukazaniem się *Dory Bruder* ówczesny prezydent Jacques Chirac przeprosił za udział swojego kraju w Holocauście, w tym za jedną z najczarniejszych kart w historii Francji, współorganizowaną przez Bousqueta obławę Vél d’Hiv, w wyniku której do Auschwitz deportowano ponad trzysta tysięcy Żydów, głównie kobiet i dzieci.

Z zatrzymanych wówczas osób, wśród których była matka Dory, wojnę przeżyło mniej niż sto, wyłącznie dorosłych. W ostatnim rozdziale swej opowieści Modiano stwierdza: „Kazano nosić żółte gwiazdy dzieciom o nazwiskach polskich, rosyjskich, rumuńskich, które jednak były tak paryskie, że zlewały się z fasadami kamienic, chodnikami, z niezliczonymi odcieniami szarości istniejącymi tylko w Paryżu”. Nazwisko Dory, zdradzonej przez kraj, którego była obywatelką i który braterstwo uczynił wartością sztandarową, znaczy w języku niemieckim „brat”. Gdy w 2015 roku imieniem dziewczynki nazwano promenadę w dzielnicy, w której mieszkała, mer miasta Anne Hidalgo zapewniła, że „Paryż wciąż wykonuje pracę pamięci”, spełniając swój obowiązek wobec osób takich jak Dora, „bestialsko wyrwana życiu tylko dlatego, że była Żydówką”.

STĄD DO WIELKOŚCI

(Thomas Pynchon,
Niepojętny uczeń. Wczesne opowiadania)

W 2003 roku amerykański literaturoznawca Harold Bloom, sam skądinąd określany jako najsłynniejszy anglojęzyczny krytyk literacki, poinformował wszystkich zainteresowanych, że w jego kraju jest tylko czterech żyjących pisarzy, którzy liczą się naprawdę. Na Bloomowskiej liście wybrańców znaleźli się Don DeLillo, Cormac McCarthy, Thomas Pynchon i Philip Roth. Niezależnie od tego, co sądzi się o dość katerygorycznej opinii Blooma, Pynchon jest niekwestionowanym luminarzem prozy amerykańskiej, od dawna należącym do grona światowych pisarzy, o których mówi się w kontekście Nagrody Nobla. Na koncie ma głośne powieści, z których większość liczy od czterystu do ponad tysiąca stron. Zanim ukazała się pierwsza z nich, *V.*, Pynchon zdążył wydać pięć z zaledwie sześciu opowiadań, które ma w swym dorobku. Teksty te zostały opublikowane pod koniec lat pięćdziesiątych i w pierwszej połowie sześćdziesiątych na łamach różnych periodyków, a pięć z nich zostało w 1984 roku zebranych w tomie *Niepojętny uczeń*, który na polski przekład czekał blisko cztery dekady. W latach sześćdziesiątych pisarz zwrócił się ku obszernym, encyklopedycznym wręcz utworom, określanym przez jednego z moich kolegów po fachu jako „wielkoformatowe”. Na juveniliach zakończyła się więc przygoda Pynchona z krótką formą beletrystyczną. Lektura *Niepojętnego ucznia* pokazuje, że nie stało się to z wielką szkodą dla czytelników.

Dla opowiadań zawartych w *Niepojętnym uczniu* trudno w pierwszej chwili znaleźć satysfakcjonujący wspólny mianownik, ponieważ są różne, choć niekoniecznie bardzo interesujące. Otwierający

zbiór *Drobny deszcz* to historia szeregowca, którego oddział stacjonuje w Luizjanie w 1957 roku. Gdy stan dotyka huragan, żołnierze zostają skierowani do usuwania jego skutków, co oznacza również zbieranie zwłok ofiar kataklizmu. Opowiadanie, którego najbardziej przejmującym, choć nie najbardziej rozbudowanym, aspektem ma zapewne być konfrontacja młodego mężczyzny ze śmiercią na dużej skale, wypełniają ponadto opisy życia w jednostce, rozmowy żołnierzy i mocno kulejący wątek erotyczny. W *Nizinach* przeżywający kryzys prawnik w średnim wieku zostaje wyrzucony z domu przez żonę nieakceptującą jego kolegów i spędza noc na wysypisku śmieci, gdzie przydarza mu się spotkanie niemal z pogranicza jawy i snu. Akcja *Entropii* rozgrywa się w tym samym roku, co akcja *Drobnego deszczu*, tyle że w Waszyngtonie, na dwóch różnych piętrach tego samego budynku. W jednym z mieszkań trwa wielodniowa beatnikowska impreza, której uczestnicy piją, muzykują, konwersują i oddają się chuligańskim wybrykom. W drugim – starszy od uczestników libacji mężczyzna i jego młoda partnerka, oboje egzotyczni i tajemniczy, izolują się od świata, opiekują umierającym ptakiem, z niepokojem śledzą temperaturę powietrza i oczekują nadejścia apokalipsy. W opowiadaniu numer cztery, o wdzięcznym tytule *Pod różą*, będącym zapewne nawiązaniem do łacińskiej frazy *sub rosa*, Pynchon przenosi czytelników do Egiptu schyłku dziewiętnastego wieku, kładąc im śledzić dość niedorzeczne perypetie dwóch agentów brytyjskiego wywiadu i ich starcie ze szpiegami pracującymi dla strony przeciwnej. Kodę *Niepojętnego ucznia* stanowi *Sekretna integracja*, rozgrywająca się w dobie ruchu praw obywatelskich w USA opowieść o grupie nastolatków płatających wymyślne i starannie zaplanowane figle lokalnej społeczności. Zaprzyjaźnieni z afroameerykańskim rówieśnikiem biali chłopcy zmuszeni są skonfrontować się z rasizmem swoich rodziców, którzy próbują przegonić z okolicy czarnych sąsiadów, wyrzucając swoje śmieci na ich posesję i wykonując telefony z pogrózkami.

W przydługim wstępie – jedynym, który napisał z myślą o swoich, a nie cudzych utworach – Pynchon bardzo się sumituje i składa samokrytykę w tonie zgodnym z tym, co zapowiada tytuł zbioru.

Niezależnie od tego, ile w tych tłumaczeniach szczerości, a ile przewrotnej kokieterii ze strony pisarza, który niby jest zażenowany, ale jednak zdecydował się swoje młodzieńcze teksty wydać w formie książkowej w momencie, gdy był już uznanym autorem, uważam, że przeprosiny są w tym przypadku uzasadnione. *Niepojętny uczeń* to zbiór nierówny i w sumie dość rozczarowujący. Na większą uwagę zasługują w zasadzie tylko trzy z pięciu opowiadań: *Entropia*, *Sekret-na integracja* i *Niziny*, przy czym to pierwsze może zapewne uchodzić za najbardziej znane, choćby z racji tego, że uwzględniono je w kanonicznej antologii Nortona. Dwa pozostałe są moim zdaniem znacznie słabsze, przy czym *Pod różą*, ubrana w wiktoriański kostium absurdałno-groteskowa historyjka szpiegowska, budzi wręcz zażenowanie i irytację, szczególnie jeśli nie jest się bezkrytycznym fanem komiksowej poetyki Pynchona. *Drobny deszcz* broni się nieco lepiej, ponieważ pokazuje, że bardzo młody w momencie powstania utworu autor zaczął już odrabiać lekcje z zakresu kreślenia scenarii, opisywania zachowań postaci, wychwytywania szczegółu, a nawet do pewnego stopnia – wbrew temu, co sam mówi o tym opowiadaniu we wprowadzeniu – z tworzenia dialogów. Widać też jednak niestety, że był – by posłużyć się pasującą do tytułowej frazy szkolną retoryką – „zagrożony” z treści, konstrukcji i ogólnej koncepcji. W całym zresztą tomie rażą niezręczności i niejasności treściowe i stylistyczne, widoczne szczególnie wtedy, gdy dwudziestoletni nowicjusz próbuje popisywać się naukową i intelektualną erudycją. Pynchon sugeruje skądinąd, że impulsem do wydania *Niepojętnego ucznia* były chęć przyjsia z pomocą początkującym pisarzom i działanie ku pokrzepieniu ich serc oraz ku przestrodze. *Drobny deszcz* i *Pod różą* faktycznie mogą podnieść na duchu debiutantów, ponieważ przypominają, że stara prawda o włoskiej stolicy, którą nie od razu zbudowano, sprawdza się również w odniesieniu do twórczości literackiej.

Niepojętny uczeń może oczywiście zainteresować wielbiciele Pynchona i badaczy jego twórczości. Nawet ci, którzy nie zaliczają się do żadnej z tych grup, mogą też próbować wyciągnąć coś z wczesnych opowiadań późniejszego czołowego postmodernisty,

szczególnie z najbardziej oryginalnego i najlepiej skonstruowanego z nich, czyli *Entropii*, a także ze świadczącej o wrażliwości społecznej *Sekretnej integracji* czy niedoskonałych pod wieloma względami, ale niepozbawionych mocniejszych punktów *Nizin*. Można zabawić się w tropienie załączków rozmaitych elementów Pynchonowskiego DNA, które zostały później rozwinięte w powieściach, jak na przykład zainteresowanie technologią, a w każdym razie naukami ścisłymi, kontrkulturowość, antysystemowość, rasizm czy zamięłowanie do wątków kryminalno-przygodowych. Pytanie tylko, czy lektura dojrzałych utworów autora *Tęczy grawitacji* nie jest lepszą okazją do zagłębiania się w meandry jego prozy niż pierwsze młodzieńcze próby i eksperymenty z gatunkiem literackim, do którego nigdy już potem nie powrócił.

PEWNEGO DNIA PO ZMIERZCHU ŚWIATA

(Margaret Atwood, *Serce umiera ostatnie*)

Gdy w 2013 roku Alice Munro otrzymała literacką Nagrodę Nobla, w doniesieniach prasowych na ten temat pojawiało się także nazwisko Margaret Atwood. Działo się tak również dlatego, że Atwood podkreślała swoją radość z sukcesu rodaczki. Jednocześnie powtarzano pytanie o to, kiedy najsłynniejszą nagrodę literacką świata otrzyma sama Atwood, od lat typowana jako potencjalna noblistka, z pewnością nie mniej znana i ceniona niż Munro, za to bardziej wszechstronna literacko oraz mocniej zaznaczająca swoją obecność jako feministka i intelektualistka. Munro zaledwie kilka miesięcy przed uhonorowaniem jej przez Akademię Szwedzką ogłosiła, że nie będzie już pisać. Młodsza o osiem lat Atwood publikowania nie zaprzestała. Jej powieść *Serce umiera ostatnie* ukazała się w 2015 roku, a rok później doczekała się polskiego przekładu.

Ci, którzy po *Serce umiera ostatnie* jeszcze nie sięgnęli, nie powinni dać się zmylić wzniosłej poetyckości tytułu, którego anglojęzyczny pierwowzór został wiernie oddany w polskim tłumaczeniu. Powieść Atwood jest bezlitosna i przygnębiająca, by nie powiedzieć odpychająca. Brzydkim językiem, który pod względem stężenia wulgaryzmów zadowoliłby każdego hiphopowca, kanadyjska pisarka opowiada o brzydkim świecie, oglądanym chłodnym okiem. W sensie czasowym świat ten usytuowany jest „gdzieś w dwudziestym pierwszym wieku”; w sensie geograficznym – w Ameryce. Głównymi bohaterami swej postapokaliptycznej powieści uczyniła Atwood młode małżeństwo, Stana i Charmaine. Choć los postawi przed nimi nieprzeciętne wyzwania, oboje są pod każdym względem przeciętni, co czyni z nich everymanów, a właściwie everymana i everywoman.

Do szczęścia nie potrzeba Stanowi i Charmaine wiele; szkopuł w tym, że trafiają na wyjątkowo ciężkie czasy. Zapaść gospodarcza sprawia, że ludzie masowo tracą pracę i mieszkania, a całe połacie kontynentu północnoamerykańskiego przekształcają się w dziką ziemię niczyją, na której szaleją ubóstwo, brud i przemoc. Straciwszy dom, Stan i Charmaine koczują w samochodzie. Wtedy pojawia się światelko w tunelu: możliwość wzięcia udziału w projekcie Pozytron, zapewniającym dostatnie i pozornie godziwe życie. Jest jednak jeden warunek: uczestnicy projektu co drugi miesiąc pozwalają się zamknąć w więzieniu, a w dalszej perspektywie stają się więźniami samego przedsięwzięcia, z którego po podpisaniu umowy nie można się już nigdy wycofać.

Łatwo można się domyślić, jakie koszmary czekają za bramą miasta Consilience, w którym realizowany jest projekt Pozytron. Stan, Charmaine i współtowarzysze ich niedoli padną ofiarami rozwiązania o charakterze totalitarnym. Zostaną odcięci od świata i informacji oraz poddani całkowitej kontroli. Indoktrynowani propagandą sukcesu, utrzymywani w poczuciu, że mieli szczęście uciec z piekła na ziemi, zaczną żyć w strachu przed eksterminacją, którą w tutejszej nowomowie określa się eufemistycznie jako „terminację”. Z czasem mieszkańcy Consilience stwierdzą, że to, przed czym uciekali – choć straszne – było *summa summarum* lepsze niż to, co muszą znosić teraz. Od tego stwierdzenia tylko krok do myśli o obaleniu opresyjnego systemu.

Od czasu *Opowieści podręcznej* nie ma wątpliwości, że Atwood dobrze się czuje w gatunku, który reprezentuje także *Serce*, czyli antyutopii. Ta ostatnia, choć osadzona w przyszłości, swą siłę rażenia czerpie z punktowania tego, co widoczne i niepokojące już w teraźniejszości. Atwood przygląda się zatem współczesnemu światu, gdzie recesja sieje spustoszenie, ale jakimś cudem nigdy nie dotyka najbogatszych, których interesy mają się jeszcze lepiej niż przedtem; rzeczywistości, w której praca czy dom stają się luksusem; w której wszystko jest coraz bardziej bezosobowe i zdehumanizowane; gdzie jesteśmy nieustannie zalewani przez popkulturę najniższego sortu i inną tandetę; w której polityka, biznes i media są ze sobą powiązane, ale od biedy najlepiej zaufać tym ostatnim.

Powieść Atwood to także satyra na współczesną retorykę: na język komunikacji społecznej, PR-u, marketingu i reklamy. Na najprostszych poziomach *Serce* to oczywiście krytyka kapitalizmu, kładącego ludziom handlować wolnością i godnością za miskę stawy. W szerszej perspektywie powieść okazuje się jednak krytyką systemu w ogóle, niewesołą refleksją nad tym, co państwo robi z obywatelem dlatego, że może, dlatego, że „obywatele zawsze są trochę więźniami, a więźniowie zawsze są trochę obywatelami, więc projekt Consilience / Pozytron tylko to oficjalnie wprowadził”.

W *Serce umiera ostatnie* autorka przypomina nam, że systemy totalitarne cechuje między innymi paternalizm. Jest on też jedną z cech patriarchy. Ciesząca się opinią pisarki feministycznej Atwood nie byłaby sobą, gdyby jej wizja „nowego wspaniałego świata” była pozbawiona akcentów znanych z wcześniejszych, prokobiecych powieści. Sprawczyniami zdemaskowania niegodziwości Pozytronu będą właśnie kobiety; mężczyźni okażą się jedynie narzędziami w ich rękach. W *Serce umiera ostatnie* pojawia się też motyw „seksualnych podręcznych”: to produkowane w Consilience roboty będące udoskonalonymi wersjami lalek z sex shopów. Szczegóły dotyczące ich powstawania i posiadanych przez nie możliwości oraz komentarze mężczyzn będących ich wytwórcami, testerami i użytkownikami to moim zdaniem najlepsze partie powieści. Atwood bez pardonu i z lubością korzysta z okazji, by wykpić męskie zachowania, fobie, stosunek do kobiet i seksualności. Robi to ku uciesze jeśli nie czytelnika, to na pewno czytelniczki.

Serce umiera ostatnie to powieść miejscami zabawna. Trudno się nie uśmiechnąć, czytając sugestię, że twórczość Milтона mógłby przybliżyć czytelnikom miniserial HBO, którego kanwą byłby *Raj utracony*. Poczucie humoru kanadyjskiej pisarki i trafność wielu jej obserwacji nie są jednak w stanie zniwelować wrażenia pewnej płytkości, które pozostawia lektura. Powieść wydaje się schematyczna i komiksowa. Warstwa satyryczna nie jest aż tak rozbudowana i dopracowana, a diagnozy społeczne tak dogłębne i wnikliwie, by czytelnicy mogli się lekturą naprawdę przejąć. Mamy tu raczej garść spostrzeżeń, słusznych, ale nieszczególnie odkrywczych, oraz żartów,

tylżeń wdzięcznych, co łatwych. Przyznam, że dziwi mnie nieco entuzjazm krytyków cytowanych na okładce polskiego wydania, tym bardziej że nie chodzi o powieść debiutancką, lecz o utwór doświadczonej autorki ze ścisłej światowej czołówki. Jedna z brytyjskich recenzji upatruje w *Serce umiera ostatnie* dowodu na to, że powieść jako gatunek nie umarła. Nie umarła z pewnością i nie mała w tym zasługa samej Atwood, ale niekoniecznie za sprawą tego akurat utworu.

W SKŁĘBIONEJ PRÓŻNI

(Don DeLillo, *Cisza*)

Globalne kataklizmy, zarówno historyczne, jak i naturalne, mają to do siebie, że prędzej czy później doczekują się tekstualnych odzwierciedleń: analiz i interpretacji o charakterze literackim, filozoficznym czy socjologicznym, *to name but a few*. Dziś, gdy widoczna staje się tendencja, by publikować jak najwięcej i jak najszybciej, na ogół dzieje się to raczej prędzej niż później. Tak ma się rzecz również z pandemią Covid-19, która – sama w sobie straszna – stanie się zapewne niewyczerpanym źródłem inspiracji, na którym zbudowana zostanie niejedna kariera naukowa czy artystyczna. Tematem tym nie gardzą zresztą również twórcy i intelektualiści, którzy żmudną drogę do sukcesu mają już za sobą. Najszybciej ze wszystkich uwinął się być może Slavoj Žižek, którego dzieło *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem* trafiło na rynek jeszcze przed końcem marca 2020 roku i – co już nieco mniej zaskakujące – zdążyło od tej pory doczekać się sequelu. Siedem miesięcy później ukazała się natomiast ukończona na początku 2020 roku *Cisza*, najnowsza pozycja w dorobku literackim Dona DeLillo. O ile jednak cudotwórcy Žižkowi udało się wyciągnąć wnioski z globalnej epidemii, zanim się na dobre zaczęła, o tyle DeLillo w ogóle nie odnosi się do niej w sposób bezpośredni w samym tekście powieści. Robi to dopiero w zamykającym utwór krótkim eseju, który został do *Ciszy* dodany później. Wcześniej natomiast przedstawia nietypową sytuację, której przyczyny mają wprawdzie charakter techniczny, a nie sanitarny, ale która pociąga za sobą implikacje pod wieloma względami analogiczne do tych, jakie miał Covid-19.

Cisza, której akcja toczy się w 2022 roku, opowiada o pięciu osobach w nowojorskim mieszkaniu należącym do dwojga z nich, Diane i Maxa. Ich goście to Martin, niegdyś student Diane, oraz druga para, poetka Tessa i jej mąż Jim. Celem spotkania jest wspólne oglądanie Super Bowl, finału rozgrywek futbolu amerykańskiego. Nie będzie to jednak możliwe, ponieważ nastąpi generalna, wręcz globalna awaria, w wyniku której przestaną działać urządzenia elektroniczne. Dodatkowo Jim i Tessa, którzy właśnie przylecieli z Paryża, przeżyli lądowanie bez podwozia. Reszta powieści DeLillo to zapis zachowań bohaterów, którzy będą próbowali – z różnym skutkiem – myśleć, jeść, spać, uprawiać seks, wychodzić, ale przede wszystkim – i nieco na przekór temu, co zdaje się sugerować tytuł – mówić. W konsekwencji istotną część *Ciszy* stanowią monologi oraz dialogi na tyle autystyczne, że blisko im do monologów.

W swej powieści, a ściślej – mikropowieści, DeLillo przygląda się więc roli, jaką w naszym życiu odgrywa technologia, i temu, jak bardzo jesteśmy od niej zależni. Ukazuje ludzi zdezorientowanych i zagubionych, ponieważ światła i ekrany zgasły, a telefony, stacjonarne i komórkowe, nie działają. Brak „cyfrowego wspomagania” wytrąca z równowagi, sprawia, że jesteśmy „zduśnieni, zdradzeni przez naukę, technikę, zdrowy rozsądek”. Amerykański pisarz sugeruje, że urządzenia, z których korzystamy na co dzień, nie pełnią jedynie funkcji użytecznej: są również schronieniem i wypełniaczem egzystencjalnej pustki. W czasach, gdy „cyfrowi nałogowcy” wręcz „żyją w swoich telefonach”, utrata oparcia w technice oznacza całkowitą utratę kontroli. Krótco po tym, jak urywa się transmisja meczu, jedna z bohaterek zaczyna się zastanawiać, czy awaria „oznacza upadek światowej cywilizacji”. „W skłębionej próżni”, tytuł wiersza, który planuje napisać Tessa, wydaje się kompatybilny z sytuacją protagonistów, przytłoczonych „globalną ciszą” i pustką, przeżywających „zbiorową bezsenność niepojętego czasu”, a jednocześnie snujących rozważania z zakresu filozofii, fizyki, a nawet metafizyki.

Protagonści *Ciszy* zaczynają nieuchronnie zadawać sobie pytania natury egzystencjalnej, pytania o własną tożsamość, o sens życia i świata czy choćby własnej pracy. Sytuację, w której znaleźli się za

sprawą tajemniczej awarii, można odnieść nie tylko do pandemii, przywołanej w kodzie, czy w ogóle do wszelkiego rodzaju kryzysów, jak wojny lub katastrofy klimatyczne. *Ciszę* można zapewne odczytywać jako parabolę, a gigantyczną usterkę, z powodu której świat się zatrzymał, jako alegorię ludzkiej kondycji, z wpisanymi w nią niepewnością, kruchością i bezsilnością. To także alegoria czasów, gdy rozwój nauki i postęp techniczny, w założeniu służące dobru człowieka, paradoksalnie sprawiają, że niepewność sięga zenitu, a zagrożenia czają się wszędzie, w realu i w wirtualu; gdy czterech jeźdźców Apokalipsy wyjeżdża z laboratoriów komputerowych i badawczych; gdy „[n]ikt nie chce przyznać, że to trzecia wojna światowa, ale ona już się toczy”; gdy – mimo powszechnej, zdawałoby się, dostępności wiedzy – mnożą się fiksacje, paranoje i teorie spiskowe, pociągające za sobą próby racjonalizacji, ale także bunt lub szaleństwo.

W finałowym eseju DeLillo podsumowuje nie tylko czas pandemii, lecz również zamysł twórczy towarzyszący *Ciszy*:

To jest proza literacka, czyż nie, egzystencjalny bezruch, ludzie sami w kurczących się pokojach, Camus, Beckett, Bruno Schultz; tylko że teraz szukamy w ten sposób bezpieczeństwa, a jeżeli w pokoju jest okno, w którym zastygł zeszły rok, to trwa w nim zima, a ja patrzę, jak pochyleni ludzie w grubych płaszczach szybko maszerują, gdy zaczyna padać śnieg, i boleśnie wyje karetka, liczba zgonów rośnie z minuty na minutę, a uczeni próbują dociec pochodzenia zarazy.

Odsyłacze intertekstualne nie zaskakują. Minimalistyczną, kameralną mikropowieść DeLillo czyta się jak awangardyzującą, eksperymentalną sztukę, faktycznie czerpiącą z dziedzictwa egzystencjalizmu, teatru absurdu i nie tylko. Intertekstualność spleta się też w *Ciszy* z autotekstualnością. W utworze o minimalnej objętości i gęstości odnajdujemy całe spektrum tematów i zagadnień podejmowanych już przez DeLillo na przestrzeni dekad: oprócz technologii są to sport, komercja, język, istota bytu czy katastrofy kładące się cieniem na całość zbiorowości, a lista ta jest oczywiście niekompletna. *Dramatis personae* nieudanego futbolowego wieczoru prowadzą więc (pseudo)intelektualne rozmowy lub solowe wywody,

niezadko zmierzające donikąd. Mnożą nierealistyczne, nie do końca skontekstualizowane wypowiedzi, utkane z aforyzmów, pytań retorycznych i równoważników zdań, z urywków myśli i strzępów rzeczywistości. Zapętłają się w swych dywagacjach, czasem historycznych i niezbornych, co jest nieuniknione, „bo obecna sytuacja uczy nas, że nie mamy nic do powiedzenia prócz tego, co nam akurat przychodzi do głowy, a zresztą i tak wszyscy zaraz to zapomnimy”.

Już tytuł jego debiutanckiej powieści z 1971 roku, *Americana*, zapowiadał późniejsze konsekwentne zaabsorbowanie DeLillo cywilizacją amerykańską przełomu tysiącleci, z naznaczającymi ją przemianami i obsesjami, które – ponieważ dotyczą najpotężniejszego i najbardziej wpływowego kraju świata – nieuchronnie znajdują swe globalne odzwierciedlenie. Najwyraźniej wybitny prozaik postanowił w sposób nieco ostentacyjny połączyć europejską tradycję intelektualno-artystyczną z tym, co zna i o czym pisze od lat. Ten transatlantycki amalgamat, w ojczyźnie autora uznany za wręcz genialny, mnie nie zachwycił, a momentami nawet drażnił. Może to kwestia osobistych preferencji, wypadkowa entuzjazmu dla wcześniejszych powieści DeLillo, również tych z pierwszej dekady bieżącego stulecia, charakteryzujących się, podobnie jak *Cisza*, lakonicznością, kameralnością i oszczędną stylistyką, oraz ambiwalentnego stosunku do pewnych tendencji, które zdominowały francuską – choć nie tylko – myśl i literaturę w połowie dwudziestego wieku, a które wiele dekad później wydają się pod pewnymi względami nieco *passé*. Nigdy nie przepadałam ani za egzystencjalizmem, ani za poetyką absurdu, z którą DeLillo romansował już w sztuce *The Day Room* z 1986 roku. Elementy obu nurtów, zapewne identyfikowalne już we wcześniejszych fikcjach amerykańskiego pisarza, lecz tym razem wszczepione nieco nachalnie i na siłę w DeLillowskie DNA, nadają całości dość sztuczny i pretensjonalny charakter, a między innymi za bezpretensjonalność – nie mylić z symplistycznością i przystępnością – lubiłam zawsze prozę autora *Białego szumu*. Doceniam oczywiście trafność poczynionych w *Ciszy* spostrzeżeń dotyczących współczesności, ale nie jestem pewna, czy odpowiada mi literacka forma, w jaką zostały ubrane. *Cisza* to, pomimo swego

artystowskiego charakteru, jedna z mniej wymagających pozycji w dorobku autora, ale też jedna z bardziej rozczarowujących. DeLillo wybrał eksperymentalną w założeniu – choć, jeśli się dobrze zastanowić, nie aż tak bardzo – formułę, a problem z eksperymentami polega na tym, że raz się udają, a raz nie. Tym razem udało się moim zdaniem średnio, co oczywiście nie ma większego znaczenia. Pisarzowi tej rangi co DeLillo na tym etapie nie mogło zaszkodzić już nic: mógłby oddać do druku kwit z pralni i też znaleźliby się tacy, którzy okrzyknęliby publikację arcydziełem. Nie miejmy mu tego za złe, bo niezależnie od tego, jak oceniamy *Ciszę*, to mu się po prostu należy za całokształt.

BIBLIOGRAFIA

- Atwood Margaret, *Serce umiera ostatnie*, przeł. Małgorzata Maruszkina, Wielka Litera, Warszawa 2016.
- Barnes Djuna, *Ostępy nocy*, przeł. Marcin Szuster, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018.
- Berg Laura van den, *Trzymam wilka za uszy*, przeł. Dobromiła Jankowska, Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2021.
- Berlin Lucia, *Wieczór w raju. Opowiadania zebrane*, przeł. Dobromiła Jankowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.
- Cline Emma, *Dziewczyny*, przeł. Alina Siewior-Kuś, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2016.
- DeLillo Don, *Cisza*, przeł. Michał Kłobukowski, Wydawnictwo Noir sur Blanc, Warszawa 2022.
- Didion Joan, *Rok magicznego myślenia*, przeł. Hanna Pasierska, Znak Literanova, Kraków 2016.
- Eisenberg Deborah, *Twoja kaczką jest moja kaczką*, przeł. Kaja Gucio, Krzysztof Majer, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2022.
- Ernaux Annie, *Lata*, przeł. Krzysztof Jarosz, Magdalena Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.
- Fitzgerald F. Scott, *Dla ciebie mogę umrzeć i inne zagubione opowiadania*, przeł. Ewa Ledóchowicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.
- Hobson Brandon, *Tam, gdzie rozmawiają umarli*, przeł. Jarek Westermarck, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021.
- Houellebecq Michel, *Niepogodzony. Antologia osobista 1991–2013*, przeł. Maciej Froński, Szymon Żuchowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021.
- Houellebecq Michel, *Serotonina*, przeł. Beata Geppert, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2019.
- Hustvedt Siri, *Wspomnienia przyszłości*, przeł. Jerzy Kozłowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021.
- James Henry, *Echo*, przeł. Magdalena Moltzan-Małkowska, Pruszyński Media, Warszawa 2016.
- Khadra Yasmina, *Bóg nie mieszka w Hawanie*, przeł. Bożena Sęk, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2018.

- Lemaitre Pierre, *Kolory ognia*, przeł. Joanna Polachowska, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2020.
- Lemaitre Pierre, *Lustro naszych smutków*, przeł. Joanna Polachowska, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2022.
- Louis Édouard, *Kto zabił mojego ojca*, przeł. Joanna Polachowska, Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2021.
- MacLeod Alistair, *Utracony dar słonej krwi*, przeł. Michał Alenowicz, Wydawnictwo Wiatr od Morza, Gdańsk 2017.
- Modiano Patrick, *Dora Bruder*, przeł. Bożena Sęk, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2019.
- Moshfegh Ottessa, *Tęsknota za innym światem. Opowiadania*, przeł. Łukasz Buchalski, Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2021.
- Nolan Megan, *Akty desperacji*, przeł. Aga Zano, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2022.
- Oates Joyce Carol, *Ofiara*, przeł. Tomasz Kłoszewski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.
- Ondaatje Michael, *Zbieracz cynamonu. Poezje wybrane*, przeł. Mieczysław Godyń, Agata Hołobut, Jerzy Jarniewicz, Znak, Kraków 2016.
- Pynchon Thomas, *Niepojętny uczeń. Wczesne opowiadania*, przeł. Piotr Prachnio, Roman Vasylenko, Ostrogi, Kraków 2021.
- Rooney Sally, *Normalni ludzie*, przeł. Jerzy Kozłowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.
- Slimani Leïla, *Kołysanka*, przeł. Agnieszka Rasińska-Bóbr, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2017.
- Szalay David, *Turbulencje*, przeł. Dobromiła Jankowska, Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2020.
- Tripp Dawn, *Georgia. Powieść o Georgii O’Keeffe*, przeł. Maria Smulewska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017.
- Vigan Delphine de, *Prawdziwa historia*, przeł. Joanna Kluza, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2016.
- Vuong Ocean, *Wspaniali jesteśmy tylko przez chwilę*, przeł. Adam Pluszka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021.
- Ward Jesmyn, *Linie krwi*, przeł. Tomasz S. Gałązka, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.
- Ward Jesmyn, *Zbieranie kości*, przeł. Jędrzej Polak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2020.
- Wharton Edith, *Jak każdy obyczaj*, przeł. Karolina Rybicka, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016.

Książka jest zbiorem szkiców krytycznoliterackich dotyczących w przeważającej mierze powieści i opowiadań współczesnych pisarzy i pisarek pochodzących ze Stanów Zjednoczonych i Francji. Wszystkie utwory łączy to, że ich polskie przekłady ukazały się po raz pierwszy w drugiej lub trzeciej dekadzie XXI wieku. Wspólnych mianowników jest jednak więcej, co pozwoliło wyróżnić cztery bloki tematyczne, na które podzielony jest zbiór. Tematyka szkiców obejmuje zatem rozpatrywaną wieloaspektowo kondycję kobiet, doświadczenia grup marginalizowanych i wykluczonych, problematykę traumy i jej źródła oraz apokaliptykę i postapokaliptykę. Omawiane w książce utwory, odczytywane w świetle tych zagadnień, tworzą swoistą tekstualną panoramę współczesnej rzeczywistości, a poświęcone im szkice — komentarz do niej, sytuujący dzieła literackie w szerszym kontekście społecznym, kulturowym i politycznym. Publikacja stanowi tym samym głos w debacie dotyczącej zarówno literatury, postrzeganej jako narzędzie lepszego rozumienia świata, jak i życia pozaliterackiego.

Alicja Piechucka — amerykanistka, anglistka, literaturoznawczyni, krytyczka literacka, doktor habilitowana nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Łódzkiego. Jej działalność naukowa i krytycznoliteracka obejmuje literatury amerykańską i francuską oraz ich wzajemne związki, ze szczególnym naciskiem na modernizm i współczesność.

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8220-958-7



9 788382 209587