



Marek Paryż

## Przestrzenie kanonu

Szkice o prozie amerykańskiej  
od lat 40. XX wieku  
do czasów najnowszych



**Marek Paryż**

**Przestrzenie**

Redaktor prowadzący  
*Ewa Wyszzyńska*

Redakcja i korekta  
*Elwira Wyszzyńska*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Elżbieta Chojna*

Skład i łamanie  
*Tomasz Ginter*

ISBN 978-83-235-1901-0 (PDF)

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego,  
Warszawa 2015

Publikacja dofinansowana przez Rektora UW  
i Instytut Anglistyki UW

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego  
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4  
www.wuw.pl  
e-mail: wuw@uw.edu.pl  
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl/ksiegarnia

Wydanie 1

## Spis treści

Wstęp . . . . .	9
Raport ze zniszczonego miasta . . . . . (John Hersey, <i>Hiroszima</i> )	13
Spojrzenie Innego . . . . . (Saul Bellow, <i>Ofiara</i> )	18
Terror tradycji . . . . . (Shirley Jackson, <i>Loteria, czyli Przygody Jakuba Harrisa</i> )	23
Ukaszanie Tangeru . . . . . (Paul Bowles, <i>No więc dobrze</i> )	28
Wygoda podróżnych . . . . . (Paul Bowles, <i>Ponad światem</i> )	34
Nie licząc lat . . . . . (Paul Bowles, <i>Bez ustanku. Autobiografia</i> )	39
Inny Kerouac . . . . . (Jack Kerouac, <i>Maggie Cassidy</i> )	44
Smutny koniec legendy . . . . . (Jack Kerouac, <i>Big Sur</i> )	49
U źródeł pokoleniowego mitu . . . . . (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, <i>Listy</i> )	54
Zanim wypłyną na morze . . . . . (Jack Kerouac, <i>Mój brat ocean</i> )	60

Stwarzając siebie . . . . .	66
(Allen Ginsberg, <i>Listy</i> )	
Radykalna wolność tekstu. . . . .	71
(William S. Burroughs, <i>Delikatny mechanizm</i> )	
O bitnikach inaczej . . . . .	76
(Diane di Prima, <i>Wspomnienia bitniczki</i> )	
Seks, narkotyki i... dobre jedzenie. . . . .	82
(Richard Fariña, <i>Wszystko się spieszyło, ale chyba będzie lepiej</i> )	
Smutek nasz codzienny . . . . .	87
(John Williams, <i>Profesor Stoner</i> )	
Bez skruchy. . . . .	92
(John Updike, <i>Miesiąc niedziel</i> )	
Wymazywanie. . . . .	97
(Edmund White, <i>Zapominanie Eleny</i> )	
Nieprzenikniona trywialność . . . . .	102
(James Schuyler, <i>Co na kolację?</i> )	
Pisarzu, wylecz się sam . . . . .	107
(Philip Roth, <i>Lekcja anatomii</i> )	
Ostrożnie, autobiografia . . . . .	112
(Philip Roth, <i>Fakty. Autobiografia powieściopisarza</i> )	
Dramat wyboru. . . . .	117
(Philip Roth, <i>Wzburzenie</i> )	
Prawie jak u Czechowa . . . . .	122
(Philip Roth, <i>Upokorzenie</i> )	

Roth <i>à la</i> Sofokles . . . . .	127
(Philip Roth, <i>Nemezis</i> )	
Historia jednorękiej bankierki . . . . .	132
(Charles Portis, <i>Prawdziwe męstwo</i> )	
Nad brzegiem rzeki Tennessee . . . . .	137
(Cormac McCarthy, <i>Suttree</i> )	
Samotność kowboja. . . . .	142
(Cormac McCarthy, <i>Sodoma i Gomora</i> )	
Amerykanin na bezdrożach. . . . .	148
(Don DeLillo, <i>Americana</i> )	
Strefa końca . . . . .	153
(Don DeLillo, <i>Mecz o wszystko</i> )	
Wszystkie drogi prowadzą do Dallas. . . . .	160
(Don DeLillo, <i>Libra</i> )	
Struktura banału. . . . .	165
(Don DeLillo, <i>Anioł Esmeralda</i> )	
Życ w ciekawych czasach . . . . .	170
(Harry Mathews, <i>Moje życie w CIA</i> )	
Śledztwo w oparach marihuany . . . . .	174
(Thomas Pynchon, <i>Wada ukryta</i> )	
Perwersyjna sztuka literatury . . . . .	180
(Austin Wright, <i>Tony i Susan</i> )	
Okrucieństwo spojrzenia. . . . .	185
(Toni Morrison, <i>Najbardziej niebieskie oko</i> )	

Mieć dokąd wrócić . . . . .	190
(Toni Morrison, <i>Dom</i> )	
Żony, matki, rewolucjonistki . . . . .	195
(Julia Alvarez, <i>Czas Motyli</i> )	
Inwazja Wschodu . . . . .	200
(Jonathan Franzen, <i>Dwudzieste siódme miasto</i> )	
Równowaga ekosystemu . . . . .	205
(Jonathan Franzen, <i>Wolność</i> )	
Moralista <i>à rebours</i> . . . . .	211
(Bret Easton Ellis, <i>Cesarskie sypialnie</i> )	
To (nie) był film. . . . .	216
(Jess Walter, <i>Ścieżka nad urwiskiem</i> )	
Koreańska <i>Casablanca</i> . . . . .	221
(Adam Johnson, <i>Syn zarządcy sierocińca</i> )	
O Wietnamie w erze Afganistanu . . . . .	227
(Karl Marlantes, <i>Matterhorn</i> )	
Żołnierska zapłata . . . . .	233
(Kevin Powers, <i>Żółte ptaki</i> )	
Nie ma jak u mamy . . . . .	239
(Patrick deWitt, <i>Bracia Sisters</i> )	
Bibliografia . . . . .	245

## Wstęp

Pojęcie kanonu literackiego znajduje się w Stanach Zjednoczonych na cenzurowanym; padło ofiarą tzw. wojen kulturowych, toczonych od dobrych kilku dekad w salonach politycznych, kanałach mediowych i salach akademickich, a mających za tło rozmaite spory światopoglądowe. Ameryka liberalna i konserwatywna zwarły się w klinczu – w którym trwają – a kanon został uznany za narzędzie polityki zachowawczej. Najwięcej do powiedzenia o upolitycznieniu kanonu miały feministki oraz literaturoznawcy reprezentujący grupy etniczne. Ich ataki nie były bezpodstawne, wszak naświetlili wykluczające mechanizmy kanonu, identyfikując jako sprawców takiego stanu rzeczy pokaźne grono pisarzy i krytyków – bez wyjątku białych mężczyzn, często o modernistycznej proweniencji. O ile ideologicznie umotywowane spory bywają jałowe, o tyle dyskusja nad kształtem amerykańskiego kanonu literackiego i historycznymi warunkami, w jakich powstawał, okazała się nader owocna. Kanon poddano przewartościowaniom, uznano przygodność rządzących nim reguł, ale nie można powiedzieć, że go obalono. Zresztą jak „obalić” kanon? Taki pomysł zasadniczo przeczy złożonym, procesowym prawidłom, którym kanon podlega.

Znamienne, że ci, którzy kwestionowali znaczenie dzieł przez długie lata uznawanych za fundamentalne dla kultury literackiej Stanów Zjednoczonych, zaczęli tworzyć własne obowiązkowe listy lektur – zjawisko tyle ironiczne, co logiczne. Oczywiście zmiany, które zainicjowali, wymagały czasu; musiały pojawić się publikacje naukowe, inicjatywy wydawnicze, odzew ze strony krytyków – wszystko to w odpowiednio dużej skali. Zmiany w postrzeganiu kanonu rzeczywiście zaistniały, co świadczy o sile debaty w Ameryce. Dyskusja o najważniejszych dziełach literatury amerykańskiej niekoniecznie przyniosła uszczerbek starym mistrzom – utwory wielu z nich



odczytano na nowo, co tylko potwierdziło ich rangę. Bodaj najbardziej wymownym tego przykładem są genderowe reinterpretacje prozy Ernesta Hemingwaya.

Toteż kanon jest kategorią wartą zachowania, rozumiany nie jako ścisła hierarchia, ale jako pole napięć, z którego wyłaniają się mniej lub bardziej trwałe wartości literackie w relacjach tekstów z kontekstami ich oceny. Aby istniała debata, kanon nie może być czymś zadekretowanym – nawet jeśli pozornie zakłada to jego definicja – lecz propozycją, punktem wyjścia. Jego ideologiczne nacechowanie, w sumie trudne do uniknięcia, nie może przesłonić waloru użyteczności. Potrzebujemy narzędzi, opisujących i porządkujących stan literatury, a kanon jest jednym z nich, tym bardziej przydatnym, że funkcjonuje w różnych układach odniesień – gdy mówimy o epokach, nurtach, gatunkach albo dorobku pojedynczych pisarzy. Każde stawiać pytania o przebieg recepcji utworów literackich, o rolę, jaką odgrywają tu na przykład związki intertekstualne z jednej strony, a czynniki biograficzne albo rynkowe z drugiej. Pozwala stworzyć swoiste mapy zjawisk i ogarnąć w jakimś stopniu to, co z natury jest nieogarnione – wielość historycznych i współczesnych form literatury amerykańskiej. O kanonie należy mówić w liczbie mnogiej i w trybie warunkowym. Założenia dotyczące wartości literackiej muszą prowadzić do sporu, a linie podziału nie zawsze przebiegają w przewidywalnych kierunkach. Wspomnijmy, że dość ostre dyskusje o znaczeniu wybranych twórców i ich dzieł były tożsame niedawno przez spadkobierczynie tzw. drugiej fali feminizmu i rzeczniczki trzeciej albo krytyków i pisarzy indiańskich o mniej lub bardziej radykalnych poglądach nacjonalistycznych.

O kanonie literatury amerykańskiej warto mówić zwłaszcza w czasach obecnych – czasach dominacji kultury obrazkowej i celebryckiej, gdy na jednego z największych arbitrów w temacie gustów czytelniczych wyrasta autorka popularnego *talk show*. Bynajmniej nie jest źle, że Oprah Winfrey promuje pisarzy, zwłaszcza że są wśród nich autorzy poważni – trzeba docenić jej wkład w budowanie kultury literackiej – należało-

by jednak sobie życzyć, aby w dyskusjach o tym, co dzisiaj warto czytać i do jakich książek z przeszłości wracać, wybrzmiewały inne miarodajne głosy. Stany Zjednoczone mają potężny rynek książki, otoczony instytucjami wspierającymi literatów poprzez stypendia albo nagrody. Docenieni są twórcy każdego rodzaju literatury. Nawet takie złośliwe inicjatywy, jak nagroda za najgorsze opisy erotyczne – wśród niedawnych laureatów znaleźli się Philip Roth i Tom Wolfe – służą dobrej sprawie, bo pobudzają dyskusję o wartości książek. Rynek książki, ze względu na rozproszenie, w dużym stopniu niweluje możliwości ideologicznego wykorzystania kanonu na znaczącą skalę. Zarazem uzasadnia potrzebę uporządkowania tego, co się na nim znalazło. Kanon uwidacznia płaszczyzny odniesień, jakie utwory literackie wzajemnie dla siebie stwarzają.

Niniejsza książka właśnie takie płaszczyzny odniesień, przynajmniej w skromnym zakresie, chce naświetlić. Zachęca do zastanowienia się, jak funkcjonują pojedyncze teksty jako elementy składowe dorobku danego autora, nurtu, tradycji gatunkowej albo tematycznej. Nie mówi o kanonie jako o czymś ustalonym i utrwalonym, tylko o jego przestrzeniach – głównych i niszowych, względnie trwałych i przemijających. Podsuwa pytania o czynniki decydujące o rozpoznawalności dzieł literackich i o to, na jakich zasadach taka rozpoznawalność podlega uhistorycznieniu.

\* \* \*

Zebrane tu szkice były wcześniej drukowane w miesięczniku „Nowe Książki”, z wyjątkiem tekstów o Shirley Jackson, który ukazał się w polskiej edycji magazynu „Fantasy & Science Fiction”, i o *Meczu o wszystko* DeLillo, który bazuje na fragmencie artykułu umieszczonego w książce *Don DeLillo* pod moją redakcją (Warszawa 2012, w serii „Mistrzowie literatury amerykańskiej”). Szkic o *Dwudziestym siódmym mieście* Franzena opublikowałem pod pseudonimem Paweł Sokołowski.



## Raport ze zniszczonego miasta

(John Hersey, *Hiroszima*)

*Hiroszima* Johna Herseya (1914–1993) to kamień milowy w dwudziestowiecznej historii reportażu amerykańskiego; dzieło to w swoim czasie uświadomiło Amerykanom tragiczny sens wydarzenia, o którego przełomowym znaczeniu wszyscy wiedzieli, acz bez wnikania w jego wymiar czysto ludzki. Tym jednym tekstem Hersey rozbił mur powszechnej niewiedzy i obojętności, wzmacniany z jednej strony przez wzmożoną propagandę rządu amerykańskiego, a z drugiej przez stereotypy na temat Japończyków zaszczerpione w kulturze popularnej. Autor, który dał się wcześniej poznać jako reporter wojenny z ambicjami literackimi, pojechał do Hiroszimy w kwietniu 1946 roku, w czasie, gdy zachodnich dziennikarzy wpuszczano tam rzadko i niechętnie, bo ich praca mogła na płaszczyźnie międzynarodowej zagrozić wizerunkowi amerykańskich sił okupacyjnych w Japonii, a na polu spraw wewnętrznych osłabić wiarę w mocarstwową politykę Stanów Zjednoczonych. Przeprowadził rozmowy z dziesiątkami osób, które przeżyły wybuch bomby atomowej. Jego reportaż o kilku ofiarach historycznego ataku na japońskie miasto uniknął cenzury, mimo że relacje z Hiroszimy z reguły jej podlegały. Tekst ukazał się w sierpniu 1946 roku na łamach „New Yorkera”, wypełniając treść całego numeru. Nakład rozszedł się błyskawicznie; zaraz pojawiły się liczne przedruki prasowe, reportaż był też czytany w całości w radiu. Zaledwie dwa miesiące po pierwszej publikacji do księgarń trafiło książkowe wydanie *Hiroszimy*.

W reportażu Herseya splatają się historie kilkorga bohaterów: dwóch lekarzy, urzędniczki, owdowiałej krawcowej

z trójką dzieci, japońskiego pastora kościoła metodystów oraz niemieckiego jezuitę rezydującego w Hiroszynie. Mamy zatem sześć równoległe prowadzonych opowieści, które w różnych momentach się przecinają, na przykład urzędniczka tafia po wybuchu pod opiekę jednego z lekarzy, a później za namową zakonnika wstępuje do klasztoru. Za sprawą odnotowanych przez Herseya stałych lub okazjonalnych kontaktów postaci pierwszego planu, zachowując indywidualne rysy, zaczynają jawić się jako swoista miniwspólnota. Z jednej strony, grupa jest mała, toteż nie można traktować jej jako zjawiska statystycznego – co przyniosłoby efekt redukujący cierpienia poszczególnych osób do traumatycznego doświadczenia ogółu mieszkańców zbombardowanego miasta, a przecież człowiek zawsze przeżywa dotkliwy fizyczny ból w samotności. Z drugiej strony, temat dramatu wspólnotowego wybrzmiewa w fabule na tyle mocno, by czytelnik docenił rolę odruchu pomocy w najbardziej krytycznym czasie po eksplozji. Co ważne, sportretowane przez Herseya postaci dają pewne pojęcie o japońskim przekroju społecznym i stylu życia, który zachodniemu odbiorcy musi wydać się zwyczajny i typowy, w żadnym razie egzotyczny czy niezrozumiały. W pierwszej części reportażu, opisującej, co każdy z bohaterów robił przed godziną 8.15 szóstego sierpnia 1945 roku, Hersey przemyca pewne detale, które składają się na szkic charakterów. O doktorze Fuji dowiadujemy się zatem, że jest zadowolony z wysokiej stopy życiowej, jaką osiągnął dzięki zyskom z założonego przez siebie szpitala, o doktorze Sasaki – że martwi się o matkę mieszkającą w nieodległym miasteczku, o wielebnym Tanimoto – że ma niezbyt sympatyczną skłonność do gadatliwości i emocjonalnych zachowań. Hersey jakby mimochodem rzuca światło na takie przywary i zalety, smutki i radości, jakie każdy Amerykanin bez trudu rozpozna. Więcej – pisarz przewrotnie sugeruje, że Japończycy podzielają wartości bliskie Amerykanom, ceniąc sobie religię chrześcijańską, powodzenie materialne i ułożone życie osobiste.

Przedstawienie bohaterów w taki sposób, by czytelnik jakoś się do nich ustosunkował, pozwala Herseyowi uwrażliwić amerykańskiego odbiorcę na fizyczne cierpienie, będące następstwem wybuchu atomowego. Przed publikacją *Hiroszimy* Amerykanie często wcale nie zdawali sobie z tego sprawy. Otóż agencje odpowiedzialne za przepływ informacji na temat Hiroszimy bardzo pilnowały, by do opinii publicznej nie przedostały się szczegóły o działaniu atomu na ciało człowieka. O eksplozji i jej efektach pisano językiem technicznym, ale przemawiającym do wyobraźni – stąd częste dane o skali zniszczenia. Przekonywano, że Hiroszima była celem militarnym, co Amerykanie przyjmowali bez głębszej refleksji, zwłaszcza że wciąż żyła w nich pamięć o Pearl Harbor i innych porażkach w rejonie Pacyfiku. Retoryka odwetu kształtowała w Ameryce sposób rozumienia zdarzeń z Hiroszimy. Jeśli już mówiono o ofiarach wybuchu, to językiem statystyki. Innymi słowami, na użytek opinii publicznej stworzono spójny, konsekwentny, z gruntu ideologiczny przekaz o Hiroszynie, pod którym większość dziennikarzy się podpisywała.

W takich okolicznościach, w wykreowanej rzeczywistości językowej, reportaż Herseya musiał mieć wydźwięk rewelacji, odsłonił bowiem rzeczy nieznanne, a porażające. W istocie autor *Hiroszimy* dużo pisze o bólu fizycznym na granicy agonii, o rozległych, niegojących się poparzeniach, o poważnych uszkodzeniach ciała na skutek upadku, które dla wielu ofiar zakończyły się trwałym kalectwem. Relacjonuje przebieg choroby popromiennej ojca Kleinsorge, jak się okazało – bardzo ciekawego przypadku z punktu widzenia lekarzy. Miejscami narracja Herseya brzmi naturalistycznie, na przykład gdy wspomina, że urzędniczkę, unieruchomioną z powodu skomplikowanego złamania nogi, położono na wiele godzin obok dwu martwych ciał, u których poparzenia przyspieszyły proces rozkładu. Takie obrazy niewątpliwie zapadają w pamięć, nie można jednak powiedzieć, że Hersey epatuje nimi czytelnika. Na zasadzie metonimii są one kluczową częścią przedstawienia chaosu, jaki zapanował w Hiroszynie po ataku atomowym.

Słowo „chaos” odnosi się nie tylko do zniszczenia miejskiego organizmu, lecz także do stanu psychologicznego ocalałych mieszkańców. Oprócz niemożliwego do wytrzymania bólu fizycznego bohaterowie *Hiroszimy* doświadczają rodzaju impasu poznawczego, i jest to przeżycie ze wszech miar symptomatyczne. Wszak są ofiarami niszczycielskiego żywiołu, którego źródeł i natury nie znają; w mgnieniu oka zniknął cały znajomy świat z właściwymi mu zasadami egzystencji. Kryzys intelektualny może z kolei prowadzić do głębszego kryzysu tożsamości, zwłaszcza jeśli ciało coraz bardziej szwankuje, chociaż mniej boli. W pewnym sensie ofiary bomby atomowej muszą się od nowa nauczyć swoich ciał, przyzwyczaić do takiego stanu, kiedy organizm permanentnie stawia opór woli. Choroba popromienna odbiera im poczucie suwerennego bytu. Kryzys tożsamości ma też wymiar moralny, związany z dwuznaczną oceną sytuacji przez ofiary, które z upływem czasu zadają sobie i innym kolejne pytania o to, czy nie ponoszą w jakimś stopniu odpowiedzialności za tragedię. Nie przyjmują za pewnik, że ofiara z definicji reprezentuje wyższą rację moralną niż atakujący. Hersey pisze, że ocalali mieszkańcy Hiroszimy dzielili winę między Amerykanów oraz Japończyków forsujących podczas wojny militarystyczną politykę, której konsekwencje dotknęły cały naród.

Jednak *Hiroszima* jest opowieścią nie tylko o destrukcji, upadku i kryzysie, lecz także o potrzebie odbudowy tego, co zostało zrujnowane, o potrafiącym zdziałać cuda pragnieniu przetrwania, wreszcie o symbolicznym podnoszeniu się z kolan. Pokazując siłę impulsu niesienia pomocy, Hersey dostrzega we wszelkich przejawach wsparcia i troski sedno fundamentalnej ludzkiej wspólnoty, ważniejszej niż jakiegokolwiek uwarunkowania różnic kulturowych. Podzielił bohaterów na osoby, które opieki wymagały, bo odniosły poważne rany albo musiały zająć się słabszymi krewnymi, oraz te, które namiastkę opieki mogły innym dać, nawet gdy widziały bezcelowość pomocy, bo zwracali się do nich umierający. Niejako na marginesie relacji o tragedii Hersey odnotowuje fakty świadczące o tym, jak

szybko zniszczonemu miastu zaczęto przywracać jego funkcje. Amerykański pisarz wrócił do Hiroszimy po czterdziestu latach i napisał swoisty epilog do reportażu, streszczając losy głównych postaci na przestrzeni czasu. Bez wnikania w szczególności można powiedzieć, że ogólnie powiodło im się nieźle, acz temu i owemu życie nie oszczędziło paradoksów.

*Hiroszima* zawdzięcza sławę nie tylko samej treści, lecz także narracyjnej kreacji. Pod względem gatunkowym utwór Herseya to reportaż bezosobowy, pozbawiony odautorskich wtrąceń, jak gdyby zdarzenia miały „mówić za siebie”. Ton jest rzeczowy, sprawozdawczy, w duchu prozy Hemingwaya. Ta rzeczowość nie oznacza, że tekst jest wyprany z emocji – ich nośnikiem są jednak obrazy sytuacji, a nie sugerowana interpretacja wypadków. Z narracji emanuje refleksyjny spokój, wszak historii nie da się odwrócić, można najwyżej wyciągnąć z niej wnioski. Hersey całkowicie wycisza taki ton, który mógłby zostać odebrany jako polityczny, ale pozwala sobie w jednym miejscu na wymowną uwagę, że tylko Stany Zjednoczone stać było na wydanie miliardów dolarów na budowę bomby atomowej.

Reportaż Herseya o Hiroszynie uchodzi za dzieło, które pomogło stworzyć podwaliny Nowego Dziennikarstwa lat 60. i 70. XX wieku, aczkolwiek sam pisarz nie lubił takich porównań, zarzucając autorom nowatorskich utworów non-fiction zbyt swobodne podejście do faktów. Tak czy inaczej, w *Hiroszynie* znajdziemy wiele rzeczy, na które przedstawiciele Nowego Dziennikarstwa zwracali uwagę: przemyślaną strategię narracyjną, kompozycję bazującą na równoległych wątkach i przez to nieco odbiegającą od ścisłych zasad chronologii, próby oddania subiektywnych percepcji i stanów psychologicznych. Znajdziemy też elementy symboliczne, które wynikają z istoty opisanego zdarzenia, a nie z arbitralnej koncepcji autora; chodzi o symbolikę żywiołów uwolnionych przez eksplozję. Hersey implikuje, że naruszone zostało jakieś zasadnicze prawo porządku świata, skoro wytwór technologii zastąpił siły natury jako przyczynę żywiołowych zjawisk.



## Spojrzenie Innego

(Saul Bellow, *Ofiara*)

Debiutancka powieść Saula Bellowa (1915–2005) pt. *Stan zawieszona* (1944) osadzona jest w czasie drugiej wojny światowej i przedstawia bohatera, który czeka na powołanie do armii. Chcąc z pożytkiem dla siebie wykorzystać czas, jaki mu pozostał w cywilu, rezygnuje z pracy i oddaje się lekturom, rozmyśleniom, wypoczynkowi, prowadzi też dziennik, który jest treścią książki. Ów dziennik to zapis przyspieszonego rozpadu psychologicznego człowieka oraz jego więzi z innymi, u źródeł którego leży obezwładniająca beczynność. Innymi słowy, *Stan zawieszona* to analiza przewlekłego osobistego kryzysu; podobnie można opisać drugą powieść Bellowa pt. *Ofiara* z 1947 roku, aczkolwiek tutaj przeciągająca się sytuacja kryzysowa nie wynika z wyboru dokonanego przez bohatera, lecz z niesprzyjających okoliczności, które go przerastają. Można powiedzieć, że *Ofiara* to narracja o stanie wytrącenia z równowagi, przy czym stan ten należy rozumieć o wiele szerzej aniżeli tylko jako efekt reakcji nerwowej – chociaż nerwy odgrywają tu rolę. Wytrącenie z równowagi oznacza poważne zachwianie całej egzystencjalnej konstrukcji, na której opiera się wyobrażenie siebie jako bytu indywidualnego, ale zawsze współistniejącego z innymi. Równowaga jest podstawową jakością w życiu umysłowym i emocjonalnym jednostki oraz w funkcjonowaniu wspólnotowego układu, jednak o ile wspólnota ma środki chroniące jej równowagę – dużo zależy od samej skali ogółu, o tyle pojedynczy człowiek w obliczu egzystencjalnego zagrożenia, które tylko jego dotyczy, polegać może wyłącznie na własnej inwencji i wytrzymałości. *Ofiara* pokazuje, że indywidualna stabilizacja

to rzecz nader delikatna i wrażliwa na kaprysy zdarzeń. Bohater powieści, Asa Leventhal, stworzył sobie życiową bazę: ma żonę, nieduże mieszkanie w Nowym Jorku, stałą i dostatecznie płatną pracę, gdy nagle wszystko to, co sobą reprezentuje i co osiągnął, staje pod wielkim znakiem zapytania za przyczyną absurdalnego – jak mu się zrazu wydaje – oskarżenia.

Oskarżenie wysuwa niejaki Kirby Allbee, długo niewidziany znajomy, który twierdzi, że z powodu Leventhala stracił pracę, co w niedługim czasie doprowadziło go do całkowitego osobistego upadku. Otóż onegdaj Leventhal urządził karczemną awanturę szefowi Kirby'ego podczas rozmowy o pracę, a do spotkania doszło dzięki wstawiennictwu tego ostatniego. Jest jeszcze znamieny podtekst zarzutów Kirby'ego: Leventhal miał się zachować w sposób typowy dla złośliwego, niewdzięcznego Żyda. Bohater czuje się zupełnie zbity z pantałyku; zachował w pamięci gwałtowną rozmowę, ale nie widzi jej przyczynowego związku ze zwolnieniem Kirby'ego. Wielkie zmieszanie sprawia, że nie tylko wraca wspomnieniami do tamtych zdarzeń, lecz także pyta osoby, które znały sprawę, o ich ogląd rzeczy. Ku wielkiemu zaskoczeniu Leventhala, nie potwierdzają one jego wersji. Toteż rośnie w nim jednocześnie złość i poczucie winy, podsycane przez Kirby'ego, który często nachodzi go w domu i w końcu wprasza się do niego na jakiś czas. Powstaje osobliwy układ dwóch ofiar: dawnej i obecnej, w którym warunkiem oczyszczenia sumienia jest zgoda na bycie wykorzystanym, wszak Kirby dosłownie pasożytuje na Leventhalu, coraz bardziej bezwolnym. Zawłaszcza jego intymną przestrzeń: brudzi w mieszkaniu, upija się i nawet sprowadza sobie kochankę. W tle tych wydarzeń rozgrywa się dramat rodziny brata Leventhala, w której umiera kilkuletnie dziecko.

Pisząc *Ofiarę*, Bellow niewątpliwie obrał sobie na literackiego patrona Franza Kafkę. Podobieństwo tej powieści do *Procesu* można zauważyć nie tylko w nasyceniu obu narracji atmosferą niepewności, desperacji i obawy, lecz także w ich konstrukcjach fabularnych. Tak jak Józef K. udaje się do ludzi w różnych instancjach, aby dowiedzieć się czegoś konkretnego

o przypisywanym mu przestępstwie, tak też Leventhal wędruje od jednego znajomego do drugiego z nadzieją, że ich słowa rozjaśnią mu obraz przeszłości. Jak w przypadku K., te nadzieje okazują się płonne. Im więcej słyszy od innych o sprawie Kirby'ego, tym bardziej wieloznacznie jawi mu się jego własny w niej udział, zwłaszcza że człowiek, na którego pamięć liczył najbardziej, rzeczywiście dużo pamięta, ale skłania się ku wersji rzekomej ofiary. Ktoś inny, kogo Kirby obraził kiedyś antysemitycznym docinkiem, traktuje dylematy Leventhala zgoła lekkodusznie. Zatem skoro nawet w takiej osobie nie znajduje sojusznika, musi pozostać na polu sam z intruzem. W istocie wędrowka, która zamiast go oświecić, potęguje jego konfuzję, to lekcja samotności. Odkrywa on, że wzajemne życzliwe zainteresowanie to wspólnotowa iluzja, która wymaga wprowadzić trochę udawania, ale jest sympatyczna, przynajmniej w warunkach ogólnego spokoju. Wspólnota opiera się na zrębach egocentryzmu, dlatego też gesty wyrażające jakąś dobroć nie mają tu logiki, w przeciwieństwie do zachowań podyktowanych złośliwością.

W trakcie swojego „dochodzenia” Leventhal uzmysławia sobie nie tylko dojmującą samotność człowieka w kryzysie, lecz także przemożny wpływ innych na sposób, w jaki jednostka postrzega samą siebie. Tożsamość człowieka w dużej mierze kształtują jego wyobrażenia o tym, jak jest oceniany na zewnątrz – oto naturalny stan wszędzie tam, gdzie istnieje choćby namiastka społeczności. Sztuka wszakże polega na tym, by stworzyć i zachować balans między indywidualną potrzebą autonomii a presją otoczenia. W tym wymiarze Leventhal ewidentnie ponosi porażkę; metaforycznie rzecz ujmując, wychodzi on „z własnej skóry”, by spojrzeć na siebie z perspektywy Innego. Takie punkty widzenia są oczywiście mnogie, toteż obraz własny bohatera, będący sumą spostrzeżeń zewnętrznych – tak jak on je odczytuje – musi pozostać mocno rozchwiany. Natręctwo Kirby'ego uruchamia u Leventhala łańcuch projekcji, przy czym ze swej natury wyrażają one subiektywne obawy, a nie obiektywną winę. Nie ma jednoznacznego

rozstrzygnięcia sprawy Kirby'ego i Leventhala. Tyle że intruz, będący ofiarą raczej własnej paranoi niż czyichś knowań, zdążył zaszcześcić ziarno paranoi w innych, wywołując nieuzasadnione wątpliwości i podejrzenia. Być może odnosi zwycięstwo nad Leventhalem – mimo że ten drugi koniec końców pozbywa się go z domu – właśnie dlatego, że paranoiczne skłonności dość szybko się tamtemu udzielają, jak gdyby został zainfekowany.

Infekcja swoiście objawia się tym, że Leventhal w ogóle dopuszcza do siebie myśl o możliwej prawdzie zawartej w antysemitycznych tyradach Kirby'ego. Ten utrzymuje między innymi, że Żydzi zbudowali silne towarzyskie i biznesowe układy, w których wspierają swoich, blokując obcym choćby skromny awans. I nawet jeśli Leventhal nie ma świadomości swojego udziału w takim układzie, niepowodzenia Kirby'ego to „mocny” dowód, że jest jego częścią. Rzecz jasna takie postawienie tematu wzmaga u bohatera poczucie winy, nadając jej wymiar etniczny. Kirby oczekuje, że w ramach odkupienia Leventhal załatwi mu pracę w branży filmowej, w której jego dalszy znajomy ma podobno wysoką pozycję. Przyjawszy tryb rozumowania narzucony przez intruza, Leventhal rzeczywiście poczyna się zastanawiać, jak podejść owego znajomego, z którym notabene nigdy nie łączyły go zażyłe stosunki. W manipulacjach Kirby'ego niebagatelne znaczenie ma powtarzana przezeń pretensja, że Leventhal piął się ku górze w czasie, gdy on się staczał; wniosek – osiągnięcia jednego są miarą straty drugiego.

Frapującym niuansiem krótkiego wspólnego bytowania dwóch bohaterów *Ofiary* jest ślad homoerotyzmu. Powieść Bellowa opowiada poniekąd o skutkach nieobecności kobiet: żona Leventhala wyjechała na kilka tygodni, a Kirby'ego zginęła w wypadku kilka lat wcześniej. W *Oferze* nie znajdziemy postaci silnych, ale kobiety są słabe podwójnie: w sensie ludzkim oraz w wymiarze fabularnym, jako osoby drugiego planu. Najbardziej pamiętna kobieta z powieści Bellowa to bratowa Leventhala, osoba niezborna i histeryczna, odpowiedzialna

za śmierć dziecka, którego nie chciała wysłać do szpitala. Rola innych pań sprowadza się w książce do towarzyszenia mężom lub ojcom. Słabość lub nieobecność kobiet uruchamia rodzaj grawitacji między mężczyznami. Zbliżenie Kirby'ego i Leventhala – uwarunkowane desperacją pierwszego i winą drugiego – nie niesie bynajmniej potrzeby fizycznego skonsumowania znajomości, wręcz przeciwnie, mężczyźni są i pozostaną antagonistami, a ich relacjami, mimo że dzielą oni intymną przestrzeń domu, rządzi prawo odpychania, a nie przyciągania. Znamienne jest jednak to, że obaj odnajdują się w roli ofiar, jak gdyby w ich genach był zakodowany delikatny masochizm: Kirbyomalże pławi się w swoim cierpiętnictwie, a Leventhal pozwala się wykorzystywać. Zatem o ile w sensie społecznym są oni przeciwieństwami, o tyle w sensie charakterologicznym niekoniecznie.

*Ofiara* to powieść, w której spotykają się różne europejskie i amerykańskie tradycje literackie. Pobrzmiwają tu echa dziewiętnastowiecznych historii niesamowitych o niszczycielskich sobowtórach. Wątek nagłego i do końca niezrozumiałego zagrożenia przywodzi na myśl nie tylko twórczość Kafki, lecz także pisarstwo egzystencjalistów, zwłaszcza zaś wywodzącą się stąd poetykę absurdu. Na gruncie amerykańskim zaś *Ofiara*, obok wydanego niedługo później *Wybrzeża barbarzyńców* Normana Mailera (1951), gdzie kilku mieszkańców zatęchłej kamienicy na Brooklynie szpieguje się wzajemnie, to zapowiedź nurtu „paranoicznego”, rozwiniętego w następnych dekadach i w bardziej politycznych kontekstach przez Hellera, Pynchona i DeLillo.

## Terror tradycji

(Shirley Jackson, *Loteria, czyli Przygody Jakuba Harrisa*)

**W** swoim czasie, czyli w latach 50. i wczesnych 60. ubiegłego wieku, Shirley Jackson (1916–1965) należała do najpopularniejszych amerykańskich pisarek, ale po śmierci twórczość jej szybko popadła w zapomnienie. Jednak ostatnio można zauważyć, że przynajmniej krytycy odkrywają jej prozę na nowo; po 2000 roku ukazało się kilka monografii poświęconych pisarce, a w 2007 roku ustanowiono nagrodę literacką imienia Shirley Jackson, przyznawaną autorom reprezentującym szeroko definiowany nurt fantastyczny. Jackson pisała horrory z dużą domieszką prozy obyczajowej oraz – na odwrót – prozę obyczajową z elementami makabry lub groteski. Ta gatunkowa amorficzność sprawia, że dzisiaj niektórzy krytycy skłonni są widzieć w pisarce pionierkę postmodernizmu. Być może nowatorski charakter utworów Jackson paradoksalnie tłumaczy zanik zainteresowania jej dorobkiem, począwszy od późnych lat 60. Można powiedzieć, że jej proza była niedostatecznie innowacyjna w zderzeniu z fabulacjami autorstwa „klasycznych” postmodernistów, którzy pojawili się na scenie literackiej niedługo po niej. Koincydencja historyczna jest znamienna, zważywszy, że Jackson zmarła w czasie, gdy postmodernizm wchodził w fazę najbardziej dynamicznego rozwoju, co objawiało się rozmnożeniem narracyjnych eksperymentów. Z drugiej strony postmodernizm, który nauczył nas cenić estetyczny i ideologiczny pluralizm, wytworzył atmosferę sprzyjającą odrodzeniu się zainteresowania pisarstwem Jackson. Nie jest też przypadkiem, że jej powieści i opowiadania przyciągają uwagę krytyków w obecnym okresie rozkwitu studiów genderowych.

Najszerzej znanym utworem Jackson jest opowiadanie pt. *Loteria*, należąca do kanonu krótkiej prozy amerykańskiej XX wieku. Miało ono premierę w 1948 roku w „New Yorkerze”, wywołując żywą reakcję czytelników. Autorka i redakcja zostały omalże zalane listami, podyktowanymi już to oburzeniem, już to poruszeniem, już to ciekawością. Warto wspomnieć, że w ówczesnym Związku Południowej Afryki, dzisiejszym RPA, opowiadanie trafiło na indeks; pisarka skomentowała to wydarzenie zdaniem, że *Loteria* została tam dogłębnie zrozumiana. W następnym roku Jackson wydała swój pierwszy tom krótkiej prozy, w którym *Loteria* jest utworem tytułowym; teksty obyczajowe tam pomieszczone wyostrajają niezwykłość słynnego opowiadania.

*Loteria* nasycona jest znaczeniami już od pierwszego zdania, w którym został określony czas akcji – 27 czerwca. Symptomatyczna jest zarówno obecność daty dziennej, jak i nieobecność daty rocznej. Utwór opowiada o sprawowanym corocznie rytuale ukamienowania, w którym uczestniczy cała wspólnota nienazwanej miejscowości i który odbywa się właśnie na progu pełni lata. Brak daty rocznej rozmywa granicę między światem przedstawionym a rzeczywistością czytelnika, który staje przed pytaniem, czy wydarzenie opisane przez Jackson byłoby możliwe w jego warunkach. Odpowiedź nie jest wcale oczywista, o czym świadczy fakt, że pisarka otrzymała liczne listy z prośbami o ujawnienie nazwy odmalowanej miejscowości. Snuto domysły, że takie rzeczy dzieją się w Nowej Anglii. Innymi słowy, wielu czytelników – niekoniecznie niepoczytalnych – uwierzyło, że makabryczne wypadki mogą rozgrywać się za przysłowiową miedzą. Tytułowa loteria ma na celu wyznaczenie osoby, która zostanie ukamienowana. Odbywają się dwie rundy; pierwsza, w której uczestniczą ojcowie, wskazuje rodzinę, dla której przewidziana jest runda druga. Pada na rodzinę Hutchinsonów; oburzona pani Hutchinson kwestionuje prawidłowość przebiegu losowania, twierdząc, że jej mąż miał za mało czasu, żeby w losach poprzebierać. On jednak ucisza żonę, która w drugim losowaniu wyciąga karteczkę z czarną

plamą i wkrótce ginie pod gradem kamieni ze słowami sprzeciwu na ustach.

Siła wymowy *Loterii* wynika stąd, że Jackson wpisała jeden element uniezwyklenia, a jest nim sama loteria, w realny sztafaż, bazujący na szeregu znanych odniesień społecznych, historycznych i symbolicznych. Sportretowana społeczność jawi się jako zwyczajna, tradycyjna wspólnota wiejska; dla zebranych kobiet loteria stwarza okazję do plotek, dla mężczyzn – do rozmów o zasiewach, pogodzie i prognozowanych plonach. Społeczność nie jest zacofana, mechanizacja pracy przy uprawach jest tu czymś oczywistym. Kobiety swobodnie czują się na publicznych zebraniach. Znamienne, że nazwiska osób należą do najczęstszych w języku angielskim: Adams, Allen, Anderson, Jones, Martin, Summers. Niewiele dowiadujemy się o genezie loterii, ale to, czego się dowiadujemy, jest wymowne: otóż jej początki sięgają czasów pierwszych osadników. Skojarzenie z purytanami samo się narzuca, tym bardziej że pani Hutchinson nosi takie samo nazwisko jak jedna z pierwszych amerykańskich dysydek religijnych, Anne Hutchinson, już w pierwszej połowie XVII wieku represjonowana za poglądy przez ortodoksyjnych duchownych z Massachusetts. Z kolei sam wątek ukamienowania przywodzi na myśl twarde prawa zapisane w księgach Starego Testamentu, każąc widzieć swoistość amerykańskiego doświadczenia religijnego w dużo szerszym kontekście tradycji judeochrześcijańskiej. Współcześnie, kiedy w niektórych państwach lub prowincjach Azji obowiązuje prawo koraniczne, ujawniają się zupełnie nowe, zaskakujące sensory opowiadania Jackson.

Wydaje się, że *Loteria* jest tekstem wymierzonym w skłonności do fundamentalizmu, przy czym chodzi nie tyle o fundamentalizm religijny, ufundowany na takiej czy innej doktrynie, ile społeczny, który rzecz jasna może mieć podbudowę religijną. Jego sednem jest wyzute z refleksji przywiązanie do skostniałej tradycji, trwającej w niezmiennym formie pomimo upływu czasu. Tradycja traktowana jest jak rzecz uświęcona, o znaczenie której się nie pyta. Urasta



do rangi absolutnej, mimo że u jej źródeł leżą prawa zgoła arbitralne, które w pewnych okolicznościach historycznych mogły mieć uzasadnienie, ale z biegiem czasu stają się coraz bardziej anachroniczne. Zaiste, im większy anachonizm tradycji, tym większej bezwzględności wymaga jej pielęgnowanie. Jackson jednoznacznie pokazuje, że siła tradycji wynika z powtarzalności rytuałów, a nie z jakiejś głębokiej, odwiecznej istoty. Z kolei wierność rytuałom jawi się jako rodzaj zaślepienia. Oświecenia doznaje ten, kto został wyznaczony jako ofiara i kto przez te sekundy, jakie dzielą go od momentu śmierci, widzi dziką przemoc skierowaną przeciwko sobie.

Coroczny rytuał ukamienowania sankcjonuje przemoc, a wręcz przymusza ludzi do uczestniczenia w krwawym wydarzeniu, aczkolwiek świadomość przymusu jest mocno stępiona, o ile w ogóle istnieje. Wspólnotowa tradycja odbiera jednostkom prawo wyboru: nakaz losowania pociąga za sobą nakaz rzucania kamieni. Zbiorowy wymiar zabijania niweluje indywidualne poczucie winy. Co ważne, tradycję podtrzymują przede wszystkim mężczyźni, odpowiedzialni za przygotowanie i przebieg loterii. Chłopcy chętniej angażują się w wydarzenie niż dziewczęta; opowiadanie rozpoczyna się od znaczącej sceny, w której kilku chłopców układa kopczyki kamieni. W pewnym sensie *Loteria* jest odwróceniem mitotwórczej amerykańskiej narracji o odrodzeniu przez przemoc, wedle której białe społeczności, przesuając się coraz dalej na zachód, krzepły i rosły w siłę dzięki krwawym, zwycięskim konfrontacjom z innymi. W opowiadaniu Jackson wspólnota kieruje przemoc przeciwko własnym członkom, bo – przypuszczalnie – innych już nie ma, ale potrzeba przelewania krwi stała się częścią kulturowego „genotypu”. Oczywiście narracja o odrodzeniu przez przemoc w rolach głównych obsadza wyłącznie mężczyzn; toteż w świetle mitu fakt, że ofiarą ma być kobieta, w której zatliła się iskra buntu, ujawnia jakąś zasadniczą logikę, jak gdyby zrządzenie losu było zgodne z życzeniami mężczyzn.