wieczór przez dwie godziny miałem pisać opowiadanie, a studenci mogli na ekranach komputerów minuta po minucie obserwować cały proces tworzenia. Wyszedłem od prostego pomysłu i bez żadnych dodatkowych przygotowań, tworzyłem w czasie rzeczywistym tekst opowiadania. Obserwujący mnie byli świadkami każdej decyzji twórczej, jaką podejmowałem w trakcie pisania, z najdrobniejszymi przecinkami włącznie. Widzieli każde poronione, koślawe zdanie, niewłaściwie dobrane słowo, zapuszczali się wraz ze mną w każdą ślepą uliczkę chybionych pomysłów. Na ich oczach poprawiałem, zmieniałem i przepisywałem tekst.

Przed 30 października starałem się nawet nie myśleć o czekającym mnie zadaniu, żeby uniemożliwić sobie choćby nieświadome przedwczesne planowanie utworu. Chciałem, by wszystko działo się wyłącznie w trakcie internetowych warsztatów. Dopiero więc tego dnia rano zacząłem przeglądać kolekcję pocztówek w poszukiwaniu inspiracji. I wtedy właśnie rzuciła mi się w oczy fotografia dwupłatowca hrabiego Sandta.

Kiedy kilka miesięcy wcześniej, w styczniu, kupiłem tę pocztówkę na zjeździe kolekcjonerów, wiedziałem już, że któregoś dnia napiszę na jej podstawie opowiadanie. Zakładałem jednak wówczas, że posłużę się głosem owego nieszczęsnego pilota, hrabiego Sandta. Jednak 30 października zmieniłem zdanie. Kiedy trzymałem w ręku tę starą fotografię, do głosu doszła moja artystyczna nieświadomość i poczucie, że jestem Amerykaninem, a zarazem należę do całego rodzaju ludzkiego. W jednej chwili zrozumiałem, że opowiadanie musi zostać napisane z punktu widzenia świadka.

Ponieważ 11 września 2001 roku wszyscy byliśmy świadkami.

Zanurzony w przestrzeń swojej wyobraźni napisałem opowiadanie o Ameryce początku wieku dwudziestego, a w trakcie pracy uświadomiłem sobie coś niezwykle istotnego na temat owego straszliwego dnia w Ameryce początków wieku dwudziestego pierwszego. Człowiek, który przed dziewięćdziesięciu laty zrobił zdjęcie aeroplanu, musiał odczuwać to samo, co 11 września czuliśmy wszyscy, i dzięki temu zrozumiałem, że najtrwalsze skutki wydarzeń tego dnia nie mają wiele wspólnego z polityką międzynarodową, światowym terroryzmem, bezpieczeństwem wewnętrznym czy jednością narodową. Wszystkie te kwestie są, rzecz jasna, ogromnie ważne, jestem jednak przekonany, że doświadczenie 11 września najgłębszy, najbardziej osobisty wymiar osiągnęło w każdej ludzkiej duszy. Każde z nas patrzyło na spadający samolot – była to sytuacja tak przerażająca, że nikt z nas nie potrafił

dla niej znaleźć żadnego układu odniesienia; w efekcie to wydarzenie pokonało pewne mechanizmy obronne, które z konieczności ma w sobie każdy z nas. Stanęliśmy – każdy z osobna, i na sposób, którego większość z nas nigdy nie doświadczyła – wobec własnej śmiertelności.

Twórcy wszystkich narodowości codziennie przekraczają bramę indywidualnej nieświadomości i zagłębiają się w obszar nieświadomości zbiorowej, skąd przynoszą wizje tego, co nas wzajemnie łączy. Jestem Amerykaninem. Jestem artystą. Przyglądam się swojemu krajowi i poszukuję ludzkiej duszy. ■

Robert Olen Butler od roku 1981 opublikował 12 książek, w tym 10 powieści: „The Alleys of Eden", „Sun Dogs", „Countrymen of Bones", „On Distant Ground", „Wabash", „The Deuce", „They Whisper", „The Deep Green Sea", „Mr. Spaceman" i „Fair Warning" oraz dwa tomy krótkich form prozatorskich: „Tabloid Dreams" i „A Good Scent from a Strange Mountain". Ta ostatnia książka została uhonorowana nagrodą Pulitzera w dziedzinie literatury za rok 1993.

Robert Olen Butler publikował opowiadania w takich pismach jak: „New Yorker", „Esquire", „Paris Review", „Harper's", „GQ", „Zoetrope", „Hudson River Review", „Virginia Quarterly Review" oraz „Sewanee Review". Jego teksty czterokrotnie znalazły się w wydawanej corocznie antologii „The Best American Short Stories", w siedmiu edycjach „New Stories from the South", jak również w licznych wyborach tekstów literackich dla szkół średnich publikowanych przez oficyny wydawnicze Simon & Schuster, Norton, Viking, Little Brown & Co., Houghton Mifflin, Oxford University Press, Prentice Hall czy Bedford/St. Martin. Utwory Butlera doczekały się przekładów na kilkanaście języków, między innymi na

wietnamski, tajski, koreański, polski, japoński i grecki.

Robert Olen Butler otrzymał stypendia literackie Guggenheima i National Endowment for the Arts. Został też uhonorowany nagrodą Hindy i Richarda Rosenthalów przyznawaną przez American Academy of Arts and Letters. Był finalistą PEN/Faulkner Award w roku 2001. Za opowiadanie „Fair Warning", które stanowi osnowę powieści pod tym samym tytułem, otrzymał w roku 2001 nagrodę National Magazine Award in Fiction. Butler był także jednym z pierwszych laureatów nagrody Tu Do Chinh Kien przyznawanej przez Amerykańskie Stowarzyszenie Weteranów Wojny Wietnamskiej za „wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury, wniesione przez weterana wojny wietnamskiej".

Począwszy od 1995 roku Butler pisze również scenariusze filmów pełnometrażowych dla wytwórni New Regency, Twentieth Century Fox, Warner Brothers, Paramount, Disney i Universal Pictures. Jest też autorem dwóch scenariuszy telewizyjnych dla Home Box Office. Kieruje katedrą twórczego pisania na Florida State University w Tallahassee na Florydzie. Jego żoną jest pisarka Elizabeth Dewberry.

Michael Chabon

W roku 1969, kiedy miałem sześć lat, moi rodzice wzięli rządową pożyczkę dla kombatantów i kupili dom o trzech sypialniach w leżącym w sferze wyobraźni mieście Columbia. Jako pediatra pracujący w publicznej służbie zdrowia mój pochodzący z Brooklynu ojciec należał do kombatantów służby w ni mniej, ni więcej tylko straży przybrzeżnej USA (której dowództwo, niewątpliwie słusznie, umieściło go w całkowicie pozbawionym wybrzeża stanie Arizona). Nasza rodzina jako pierwsza otrzymała pożyczkę mieszkaniową w Columbii w stanie Maryland, a wiadomość o tym znalazła się nawet na pierwszej stronie miejscowej gazety.

Obecnie, jak się dowiaduję, Columbia jest drugim co do wielkości miastem stanu, ale wówczas mieszkało tam nie więcej niż parę tysięcy ludzi – „pionierów", jak sami się nazywali. Byli to kolonizatorzy marzeń, emigrujący do nowej krainy istniejącej na razie głównie na papierze. Ponad cztery piąte zaprojektowanych w Columbii domów, biurowców, parków, basenów,

ścieżek rowerowych, szkół podstawowych i centrów handlowych czekało dopiero na wybudowanie; a obietnica ery pełnej harmonii rasowej i ekonomicznej, mającej narodzić się wśród istniejących na razie w teorii uliczek i zaułków Columbii, najdalsza była wówczas od ziszczenia. W efekcie ambicja Columbii i obietnice, jakie składała, wpłynęły jednak przynajmniej na los jednego dziecka. Jestem przekonany, że decyzja moich rodziców, by przenieść się w sam środek tego nieukończonego, trwającego aktu architektonicznej i społecznej wyobraźni zmieniła bieg

mojego życia i dzięki tej właśnie decyzji zostałem pisarzem.

W połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku pewien bogaty, uparty i pragmatyczny marzyciel, niejaki James Rouse, wykazując się niemałą zapobiegliwością i sprytem nabył w tytoniowym stanie Maryland ogromną połać ziemi, rozciągającą się po obu stronach autostrady Columbia Pike, pomiędzy Baltimore i Waszyngtonem. Rouse, którego określa się mianem ojca wielkich centrów handlowych (choć prawo do tego tytułu rości sobie nie on jeden), miał głębokie przekonanie co do zgubnego wpływu przedmieść i trwałego znaczenia wielkich miast w życiu człowieka. W tym okresie idea Miasta była ideą zdyskredytowaną, spaloną, zatrutą i pozostawioną powolnemu umieraniu, jednakże James Rouse czuł, iż można ją na nowo odtworzyć, odbudować i odnowić w wyobraźni.

Zebrał więc zespół składający się z wybitnych ludzi – jeden z owych niezliczonych wówczas zespołów złożonych z krótko ostrzyżonych wybitnych ludzi w wąskich krawatach, których straszliwy optymizm uczynił z lat sześćdziesiątych epokę zarazem cudowną i gorzko rozczarowującą. Ludzie ci, zakasawszy rękawy, nazwali się Grupą Roboczą. Podobnie jak jej mentora, także i ich przepełniały zdrowe, wizjonerskie pomysły co do podziału na strefy, przestrzeni zielonych, dostępności i życia publicznego miast, jak również światłe idee dotyczące rasy, klasy, edukacji, architektury, kapitalizmu i transportu miejskiego. Przeznaczenie, szczęśliwy traf oraz nie znające przeszkód natchnienie, które powodowało teoretykiem o grubo wypchanym portfelu, stały się dla nich szansą na dokonanie eksperymentu na ogromną skalę i z szansy tej skwapliwie skorzystali. W stosunkowo krótkim czasie opracowali Projekt.

Moje najwcześniejsze wspomnienia z Columbii wiążą się z Projektem. Nie był to jedynie dokument założycielski i główny argument za podjęciem Eksperymentu Columbia. Był to także najcenniejszy nabytek, jaki posiadało nowe miasto, namacalny dowód potwierdzający, że natchnienie pana Rouse'a było dobre. Projekt, zarówno w detalu, jak i w ogólnym duchu, udostępniony został szerokiej publiczności w niewielkim budynku (będącym jedną z pierwszych zrealizowanych prac Franka Gehry'ego) zwanym Centrum Wystawowym, usytuowanym nad brzegiem sztucznego jeziora, stanowiącego samo serce zarówno Projektu, jak i miasta. Jezioro to – z ową fantazją w duchu wystudiowanego, manierycznego historyzmu, który miał jakże wielki wkład w utopijną atmosferę spowijającą miasto, nazwane jeziorem Kittamaqundi – było czyste i spokojne,

kaczki przepływając zostawiały na jego powierzchni lśniące zmarszczki. Nad jeziorem stał skromny wieżowiec, biały i modernistyczny, w najlepszym stylu á la Star Trek z końca lat sześćdziesiątych. Nazywał się American City Building. Pomiędzy owym jedynym w Columbii wysokościowcem a Centrum Wystawowym rozciągał się malowniczy skwer otoczony ławeczkami i krzewami, nieskazitelny, ozdobiony dziwną rzeźbą zwaną Drzewem Ludzkim, mającą formę wysokiego dmuchawca, którego dekoracyjne strzępki były wystylizowane na ludzkie postaci. Rzeźba, ławki, plac, jezioro, wieżowiec: w słoneczne popołudnie w roku 1970 wszystko to miało w sobie coś z ideału, zachowało nieskalaną i nieskończoną perspektywę architektonicznego rysunku, z którego każdy z tych obiektów dopiero co wyrósł.

Wraz z rodzicami i młodszym bratem oglądałem te i inne rysunki w Centrum Wystawowym. Były tam rzuty i wykresy, i wyjaśniające opisy. Objaśniono także słynne Porozumienie, czyli umowę wszystkich obywateli Columbii oraz budowniczych miasta co do przestrzegania pewnych, dosyć zresztą surowych, norm estetycznych dotyczących budowy i przebudowy domów. Był także pokaz slajdów odbywający się w pomieszczeniu urządzonym w typowym dla lat siedemdziesiątych, dawno już minionym stylu: jedyne wyposażenie stanowiły obite wykładziną dywanową sześcienne kostki, ściany zaś miały pomarańczowy kolor, przypominający halloweenowe karmelki. Slajdy przedstawiały uśmiechnięte dzieci przy zabawie, rodziny przechadzające się po ocienionych drzewami alejkach, pary w łódkach pracowicie przemierzające Kittamaqundi lub bliźniacze sztuczne jezioro Wilde. Był to radosny wielobarwny świat, ale pracowicie zadbano o to, żeby dzieci były czarne i białe. Taki był bowiem integralny element zamysłu miasta Columbia: że tu właśnie, na tych polach, na których niewolnicy zbierali niegdyś tytoń, owe szlachetne i nierealne obietnice składane czarnoskórym na fali ruchu praw obywatelskich zostaną w końcu wypełnione. Takie właśnie było, wyczułem, częściowe znaczenie symbolu umieszczonego wszędzie w całym Centrum Wystawowym: że oto wszyscy jesteśmy gałęziami tej samej rodziny, że wspólne są nasze korzenie i aspiracje.

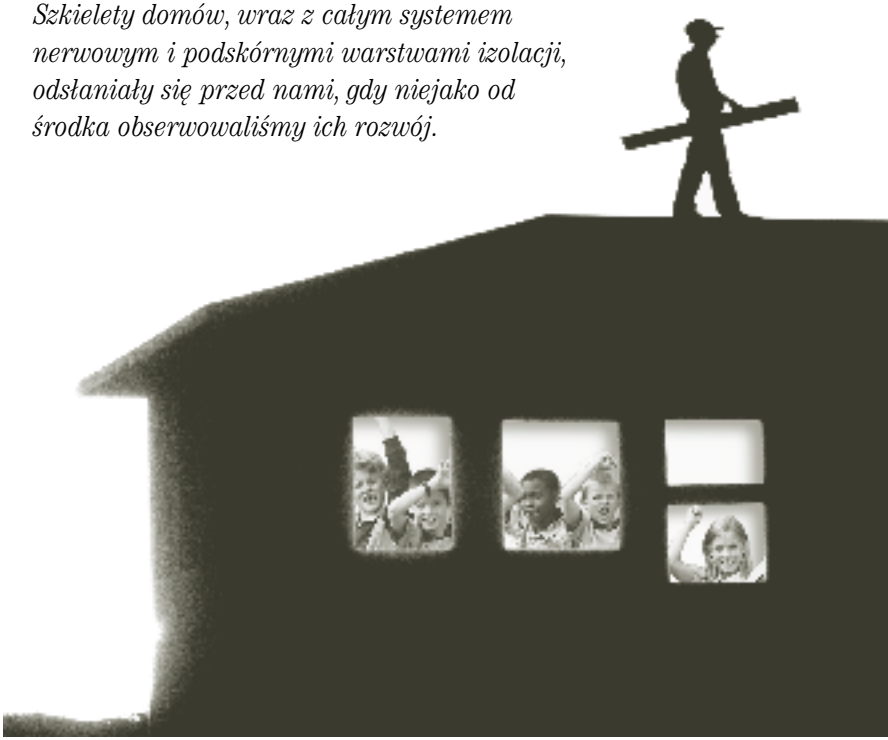
Kiedy tak siedziałem na swoim sześcianie i oglądałem slajdy, bardzo byłem przejęty ideą – Ideą – Columbii, mój los przypieczętowany został jednak w chwili, gdy opuszczaliśmy Centrum Wystawowe. W tym bowiem momencie wręczono mi mapę – dużą, składaną, dokładną i kolorową mapę marzeń Grupy Roboczej.

Dobrze znana jest siła, z jaką mapy rozpalają wyobraźnię. A

jak zauważył kiedyś conradowski Marlow, nie ma mapy bardziej kuszącej niż ta, którą – podobnie jak ową szkolną mapę Afryki, która jego skazała na samotne poszukiwania – znaczą zwątpienia i domysły, romantyczne białe plamy niezbadanego terytorium. Mapa Columbii przyniesiona przez mnie do domu z tej pierwszej wizyty w Centrum Wystawowym również była taka. Według projektu Miasto miało być podzielone na mniejsze części zwane dzielnicami, które z kolei podzielono na osiedla. Dzielnice zostały już zaplanowane, nazwane i definitywnie umieszczone na mapie. Także liczne osiedla wrysowano już w plan, podobnie jak ulice i sieć ścieżek rowerowych zszywających miasto w całość. Na mapie znajdowały się jednak także duże obszary całkowicie – jeśli pominąć nazwę dzielnicy – puste, dopiero potencjalne, a zatem nieistniejące.

Nazwy w Columbii! To, że liczne z nich, jeśli nie wszystkie, były dziwne, nieprawdopodobne, a czasami nawet śmieszne, stanowiło nieustający temat rozmów zarówno samych mieszkańców miasta, jak i przyjezdnych. W osiedlu Phelps

Szkielety domów, wraz z całym systemem nerwowym i podskórnymi warstwami izolacji, odsłaniały się przed nami, gdy niejako od środka obserwowaliśmy ich rozwój.



Luck można było napotkać nazwy fantazyjne i aliteracyjne (Drystraw Drive, Margrave Mews, Luckpenny Lane); eliptyczne, zaskakujące, pozbawione sufiksów, jakby w duchu zen (Blue Pool, Red Lake, Spiral Cut) oraz naprawdę dziwaczne (Cloudleap Court, Roll Right Court, Newgrange Garth). Krążyły plotki, że wszystkie nazwy dla tysiąca ulic Columbii zostały stworzone przez jednego sfrustrowanego pracownika firmy Rouse'a, który, rzekomo związany tajnym zakazem posłużenia się jakąkolwiek nazwą ulicy wykorzystaną już w sąsiadujących z Columbią hrabstwach Baltimore i Ann Aroundel, w desperacji porzucił mocno już przetrzebione zasoby kwiatów, drzew i nazwisk prezydentów Stanów Zjednoczonych, i zwrócił się ku dziełom pisarzy amerykańskich. ***Genius loci*** dzielnicy Phelps Luck był – kto zgadł? – Robinson Jeffers.

Potrafiłem godzinami wgapiać się w tę mapę i to na długo jeszcze, zanim moja rodzina przeprowadziła się do kupionego w końcu dzięki pożyczce domu przy Eliots Oak Road nr 5179, w osiedlu Longfellow, w dzielnicy Harper's Choice. To, co mnie najbardziej fascynowało w tych nazwach, nie miało związku z ich przedziwnym brzmieniem, ale z faktem, że większość z nich odnosiła się do miejsc, które po prostu nie istniały. Były niczym zaklęcia magiczne, każde z nich ściśle wyważone w celu powołania do istnienia dokładnie tego, a nie innego kawałka asfaltu, chodnika i trawnika. Z czasem – a miesiąc po miesiącu, rok po roku, byłem tego naocznym świadkiem – ulica, której domagało się zaklęcie brzmiące „Darkbush Terrace" czy „Night Roost", wyłaniała się z bulgotem z marylandzkiego błota i zaczynała wypuszczać z siebie domy, drzewa, schludne biało-niebieskie tabliczki z nazwami. Dla mnie był to cudowny pokaz magicznej mocy nazw i nazywania.

W końcu mocno już sfatygowaną i przetartą mapę przypiąłem do ściany w swoim pokoju na piętrze naszego liczącego trzy sypialnie oraz dwie i pół łazienki domu w stylu pseudokolonialnym, stojącego w szeregu innych przy Eliots Oak Road. Z czasem do tej pierwszej mapy dołączyła druga – mapa Nowego Świata Magii Walta Disneya, i kolejna, tym razem przedstawiająca świat stworzony przeze mnie samego, świat koni i wysokich traw, który nazwałem Davoria. Przyglądałem się mapie Columbii co dzień rano, kiedy ubierałem się do szkoły (szkoły bez oddzielnych klas, w której nauczyciele byli zróżnicowani rasowo, a tego, że zakończyła się już bitwa o integrację i prawa obywatelskie, i że wygrali ci dobrzy, uczyliśmy się przez samo doświadczenie przyglądania się twarzom innych osób w sali). Popatrywałem na tę mapę wieczorami, kiedy leżąc w łóżku czytałem „Hobbita", „Księgę trzech" czy którąś z opowieści z krainy Oz. A czasami ogarniałem ją też wzrokiem przed wyjściem na wyprawę ze swoimi białymi i czarnymi kolegami, wyprawę do granic naszego miasta i do granic naszej wyobraźni.

Osiedle Longfellow było stosunkowo ukończone – mieliśmy świeżo założone trawniki i rachityczne drzewka o patykowatych pniach, ale tuż za jego granicami wyjeżdżaliśmy z kolegami rowerami poza krawędź Znanego Świata, w niezbadany obszar rozjechanej buldożerami gliny i taśm rozciągniętych między palikami w miejscach, gdzie któregoś dnia rozkwitnąć miały domy i życie. Po prętach zbrojeniowych schodziliśmy do świeżo wykopanych piwnic, wilgotnych i błotnistych, najeżonych kikutami korzeni. Spuszczaliśmy z hałd ziemi wielkie role kabli telefonicznych, zbieraliśmy zgięte gwoździe niczym groty strzał i okruchy zastygłego cementu jak łuski po nabojach. Szkielety domów, ich systemy nerwowe, podskórne warstwy izolacji, odkrywały się przed nami, gdy tak obserwowaliśmy od środka ich rozwój. Mogłem później poznać mieszkańców tych domów, odwiedzać ich, stawać u nich w kuchni i myśleć sobie: „Widziałem na własne oczy, jak wasz dom się rodził".

W pewnym sensie owa postępująca budowa miasta i całe przedsięwzięcie, jakim było moje dzieciństwo, zgrały się doskonale. Nasza rodzina przeniosła się z kolei do jeszcze nowszego i surowszego osiedla o nazwie Long Reach, a następnie zaczęła się bardzo szybko rozpadać, tymczasem Columbia i ja, oboje walczyliśmy, by wypełnić puste miejsca, by wymacać sobie drogę na zewnątrz, ku tajemniczym przestrzeniom i nieodkrytym jeszcze zakątkom świata. W trakcie lat spędzonych w Columbii spotkałem się ze sprawami zupełnie niepo-

żądanymi przez członków Grupy Roboczej, z obiektami, których nie było na mapie. Istniały obce, niezaznaczone na niej terytoria rasy, seksu i nieznośnego ludzkiego nieszczęścia. Był także olbrzymi, niespodziewany kataklizm: rozwód moich rodziców, który spowodował przesunięcie tak wielu granic, by przysłowiowym jednym pociągnięciem pióra powołać do istnienia nowe, ogromne obszary niepewności i obaw. A potem pewnego dnia opuściłem Columbię, by odkryć gorzką prawdę o relacjach rasowych i przez jakiś czas skłonny byłem patrzeć na lekcję, jakiej mi udzielono, z pewną dozą żalu i gniewu. Czułem, że mnie okłamano, że mapa, którą mi dano, była oszustwem. A poza tym nieraz miałem okazję usłyszeć, że wielki eksperyment w Columbii zakończył się niepowodzeniem. Miasto zamieniło się w typowe przedmieście pomiędzy Baltimore i Waszyngtonem, istnieje tam przestępczość, występują zamieszki na tle rasowym.

Być może ocena wydana przez krytyków Columbii jest słuszna, być może nie. Kiedy dziś spoglądam wstecz na miasto marzeń moich i Jamesa Rouse'a sprzed trzydziestu lat, wydaje mi się, że fakt, iż człowiek przestaje wierzyć w coś, co zostało mu obiecane, nie oznacza od razu, że obietnice były fałszywe. Dobre dzieciństwo jest nieustającą przygodą w najprawdziwszym ze znaczeń tego nadużywanego słowa: jest wyprawą w dziewicze krainy, które nieraz powstają dosłownie w chwili, w której się zwróci ku nim wzrok. Jakże dużo miałem szczęścia, że w tak młodym wieku dostałem do ręki mapę, którą mogłem się kierować – mapę może prowizoryczną, ale za to ozdobioną zawiłą nomenklaturą aluzji wziętych z wierszy, powieści i opowiadań tajemniczych postaci zwanych Faulkner, Hemingway, Frost, Hawthorne i Fitzgerald! Te nazwiska i ta przygoda wciąż mi towarzyszą, są przy mnie zawsze, kiedy siadam przed komputerem, by – trzymając w dłoni taką czy inną budzącą wątpliwości mapę – żeglować ku *terra incognita*. ■

Tekst ukazał się pierwszy raz w „Architectural Design"
© Michael Chabon 2001

Zwieńczeniem bogatej twórczości literackiej Michaela Chabona, powieściopisarza i autora opowiadań, jest „The Amazing Adventures of Kavalier & Clay" (Random House 2000), opowieść o dwóch kuzynach, którzy w latach trzydziestych ubiegłego wieku przybywają do Nowego Jorku i angażują się w wydawanie komiksów. Powieść przyniosła pisarzowi nagrodę Pulitzera w dziedzinie literatury w roku 2001. Michael Chabon pracuje nad realizacją kolejnych projektów i publikacji.

Wśród książek Chabona znajdują się powieści „The Mysteries of Pittsburgh" (1988) i „Wonder Boys" (1995), przełożona na polski jako „Cudowni chłopcy"[1], jak również tomy opowiadań: „A Model World and Other Stories" (1990) i „Werewolves In Their Youth" (1999). Jego utwory ukazywały się w takich pismach jak „New Yorker", „Harper's", „Esquire" i „Playboy", jak również w licznych antologiach, między innymi w zbiorze „Prize Stories 1999: The O'Henry Awards". Liczne teksty Chabona odnaleźć można też na oryginalnej stronie internetowej www.michaelchabon.com, której sam jest autorem.

Po ukończeniu Pittsburgh University, Chabon podjął studia magisterskie w dziedzinie pisarstwa na University of California w Irvine. W ramach pracy magisterskiej przedstawił powieść, która następnie została wydana w roku 1988 pod tytułem „The Mysteries of Pittsburgh", kiedy Chabon miał 24 lata. „New Yorker" określił ją mianem „niemal idealnego przykładu obiecującego debiutu powieściowego", a inni recenzenci porównywali Chabona do takich pisarzy jak F. Scott Fitzgerald i J.D. Salinger. Kolejna jego powieść, „Wonder Boys", stała się bestellerem, a na jej podstawie nakręcono film z Michaelem Douglasem.

Zamieszczony w niniejszym zbiorze esej Chabona pod tytułem „Mapy i legendy" nawiązuje do biografii autora, urodzonego w roku 1964 w mieście Columbia, w stanie Maryland – w jednym z bardzo niewielu w Stanach Zjednoczonych miast projektowanych. Jak sam wyznaje, bogata wyobraźnia Chabona zrodziła się pod wpływem między innymi lektury komiksów, które otrzymywał od ojca. Dziadek Chabona, drukarz wydający komiksy, również przynosił je do domu. Powtarzając opinie licznych krytyków, Saul Austerlitz pisze na stronie internetowej „Central Booking": „Michael Chabon należy do grona najbardziej popularnych, a zarazem najbardziej cenionych pisarzy, jakich Ameryka wydała w ostatniej dekadzie. (…) Unika także owych gier, uprawianych chętnie przez swoich postmodernistycznych rówieśników, preferując proste, staromodne zalety dobrze opowiedzianej historii. Jego książki pozostawiają u czytelników wspomnienie wyrazistych, dobrze ukształtowanych bohaterów oraz świetnie zbudowanych, celnych dialogów".

Chabon mieszka w Berkeley w Kalifornii z żoną Ayelet Waldman i dziećmi.

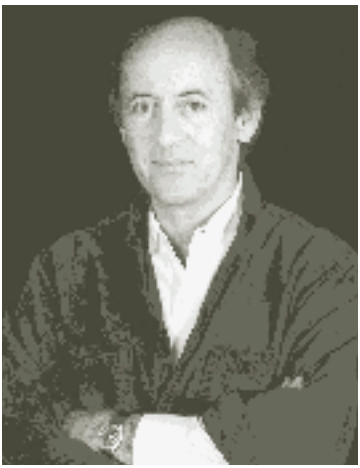
---

[1] Rebis, Poznań 2003, przekład Andrzej Jankowski (przyp. tłum.).

Na czym polega amerykańskość poezji amerykańskiej

Billy Collins

Nigdy nie uważałem się za poetę szczególnie amerykańskiego, dopóki przed paroma laty nie pojechałem do Anglii z cyklem wieczorów autorskich. Sam sobie tę trasę zorganizowałem – i jej przebieg wyraźnie na to wskazywał. Występowałem w najrozmaitszych miejscach: szkolna izba pełna szóstoklasistów, klub jazzowy w Brighton, jeden z wydziałów uniwersytetu w Sheffield, wiejski dom kultury w Yorkshire. Nawiasem mówiąc, właśnie tam zdarzyło się, że kiedy przyszła pora na zadawanie pytań, pewien starszy pan o wyglądzie rolnika wstał i zagadnął mnie: „Panie Collins, czy wszystkie swoje wiersze pisze pan prozą?" Lecz niezależnie od rodzaju słuchaczy, po każdym spotkaniu dręczyła mnie jedna myśl: stwierdzałem mianowicie, że piszę swoje wiersze nie po angielsku, lecz po amerykańsku. Ilekroć z moich ust padały określenia w rodzaju: „eggs over easy" [„jajka sadzone obustronnie"] czy „sweat the final" [„przebrnąć przez końcowy egzamin"], miałem wrażenie, że między mną a słuchaczami wyrasta mur niezrozumienia. Jestem przekonany, że gdy w jednym z wierszy mówiłem „kwiat stanu", brytyjski odbiorca słyszał „kwiatostanu." Stopniowo docierało do mnie, że idiomatyczny amerykański trudno tłumaczyć nie tylko na francuski lub niemiecki, ale i na brytyjską angielszczyznę. Podobnie jak dopiero po wyjeździe z kraju można zrozumieć, co to znaczy być Amerykaninem, tak i ja dopiero stanąwszy przed brytyjskimi słuchaczami zdałem sobie sprawę, że mój pisarski głos, akcent, są tak bardzo amerykańskie.



Odkrycie, że wiele moich wierszy jest głęboko osadzonych w ame-

rykańskiej idiomatyce, szczególnie mnie zdumiało, od lat bowiem celowo unikam posługiwania się modnymi dialektami i nawiązywania do współczesnej kultury. Wiedziałem, że wiersz napisany z użyciem takich określeń, jak „frequent flyer" [stały pasażer linii lotniczych], „hatch-back" [rodzaj samochodu osobowego z otwieraną tylną klapą] czy „jello shot" [rodzaj koktajlu z galaretką] prędzej czy później zabrzmi okropnie niedzisiejszo, przez co jego rynkowy żywot może ulec drastycznemu skróceniu. „Rynkowy żywot" to chyba zresztą kolejny przykład tej frazeologii. Starałem się opierać na bardziej uniwersalnym słownictwie – nie żebym postanowił ograniczyć się do leksyki opisującej wyłącznie zjawiska przyrodnicze („skała", „chmura", „niebo" „drzewo"); skłaniałem się jednak ku mniej więcej takiemu właśnie stylowi, niechętnie przyswajając sobie najświeższe nowinki językowe. Ezra Pound najzwięźlej ujął tę kwestię, kiedy zdefiniował poezję jako „nowość, która zawsze pozostaje nowa". Na mnie zaś wielkie wrażenie zrobiła ta oto rada Mary Oliver na temat wyobrażeń poety o czytelniku: „(...) pisz dla nieznajomego, który urodzi się w dalekim kraju za kilkaset lat". Pragnąłem włączyć tego nieznajomego z przyszłości do kręgu moich czytelników i nie życzyłem mu, żeby musiał dowiadywać się z przypisów, co to takiego „dieta-cud" czy „Big Mac".

Ameryka to oczywiście coś więcej niż suma językowych idiomów. Gdybyśmy jednak spytali zagranicznych poetów o zależność między uprawianą poezją a narodowością, większość podkreśliłaby rolę języka ojczystego. Czesław Miłosz wspomniałby zapewne o sile wyrazu polszczyzny, a Janis Ritsos nawiązałby do odczucia towarzyszącego tworzeniu w języku nowogreckim. Lecz poeci amerykańscy nie mogą ubiegać się o wyłączne, nacjonalistycznie pojmowane, prawo do rodzimego języka, używają go bowiem do spółki z resztą mieszkańców angielskiego obszaru językowego, ci zaś stanowią w obecnej chwili najszybciej rosnącą grupę językową na świecie.

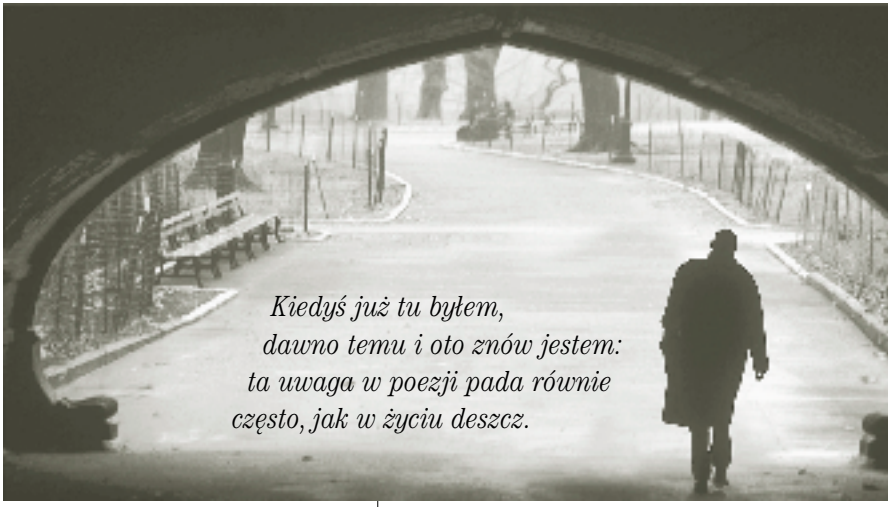
Gdzie zatem, jeśli nie w języku, tkwi zdaniem pisarza jego amerykańskość? D.H. Lawrence otwiera swoje nader inspirujące „Studies in Classic American Literature" [„Studia nad klasyczną literaturą amerykańską"] prowokująco sformułowanym pytaniem: „Gdzież jest ten nowy ptak, zwany prawdziwym Amerykaninem? Pokażcie nam homunkulusa nowej ery. Dalejże, pokażcie go nam. Gołym europejskim okiem można bowiem dostrzec w Ameryce jedynie kogoś w rodzaju Europejczyka-odszczepieńca". Dziwne, że dla Lawrence'a europejskie oko jest „gołe", bo skoro już zebrało nam się na porównania, to przez kontrast z „zaokularzonymi" ocza-

mi europejskich moli książkowych właśnie oko amerykańskie wydaje się nagie, a pierwszym poetą, który tymże gołym okiem spojrzał na Amerykę – i w istocie sam nam się nagi ukazał – był Walt Whitman.

Lawrence dostrzegł w Whitmanie pioniera nowej literatury amerykańskiej. Określa go mianem „największego, pierwszego i jedynego nauczyciela amerykańskiego, (...) pierwszego białego tubylca", choć zarazem jednym tchem wymienia przywary Whitmana, jak silenie się na uniwersalizm i strojenie współczujących min. Whitman niewątpliwie jako pierwszy poeta próbował ogarnąć cały kontynent, objąć kochającym uściskiem drwala, sekretarkę i Eskimosa. Urodzony na Long Island i wychowany w Nowym Jorku, nie chciał jednak występować w roli przedstawiciela regionu – w przeciwieństwie do wielu poetów amerykańskich, a zwłaszcza powieściopisarzy. Prawdziwym dowodem tubylczości Whitmana jest to, że wyrwał się on z jambicznej obroży tradycyjnej poezji angielskiej. „Źdźbła trawy" falują w takt kadencji biblijnych, a nie jambów brytyjskiego fokstrota. Poemat ten tak radykalnie zrywa z przyjętym wówczas metrum i formą, że krytycy zastanawiali się, czy w ogóle można go jeszcze uznać za dzieło poetyckie. Dyskusja ta powinna była się zakończyć w chwili, gdy pewien profesor stwierdził: „Jeżeli utwór ten nie jest poezją, musi być czymś jeszcze wspanialszym".

Minęło, o dziwo, wiele czasu, zanim ktokolwiek poszedł wyzwolicielskim tropem Whitmana. Jak ujął to Lawrence: „Przed Whitmanem – nic. Przed wszystkimi poetami, przecierającymi pionierskie szlaki w dziewiczej głuszy życia – jest Whitman". Amerykańska poezja z czasem go doścignęła, musiało jednak najpierw dobiec końca jego stulecie. Kiedy Lawrence we wczesnych latach dwudziestych wygłaszał cytowane tu sądy, ukazało się już sporo wierszy, zaliczanych dziś do modernistycznego kanonu; odbiegały od konwencji na rozmaite sposoby, najpowszechniejszym znamieniem ich eksperymentalnego charakteru było wyzwolenie z gabloty strof i z uprzęży jambów.

W dzisiejszych czasach „wolny wiersz" nie jest już oczywiście tym samym co niegdyś porywem swobody; przeważnie służy po prostu za wymówkę do produkcji niechlujnych, platfusowatych wierszydeł, korzystają z niej zaś bynajmniej nie tylko amerykańscy poeci. Ważniejsza, trudniejsza, a zarazem trwalsza nauka płynie z prowokacyjnego tonu Whitmana. Dzięki śmiałości takich wersów jak: „Czas, żebym się wytłumaczył – wstańmy więc" czy „Ponad dachy świata rzucam swój barbarzyński wrzask" Ginsberg mógł napisać: „Ameryko – ja, zboczeniec, zakasuję ręka-



wy", a Frank O'Hara oznajmiał z nieco większą powściągliwością: „ach, obiad! chyba pomału wariuję". Nieustraszony, niesłychany podówczas ton Whitmana strzaskał szybę europejskiej subtelności, zachęcając późniejsze pokolenia amerykańskich poetów do przemawiania jeszcze dzikszym głosem.

Jeżeli pisarz jest sumą wpływów, którym podlega, to moje wiersze nieuniknienie są owocem kontaktów z brzmieniem i stylem poezji zarówno brytyjskiej, jak i amerykańskiej. Łapię się nawet na tym, że świadomie kontrastuję te dwa dialekty, zazwyczaj dla podkreślenia ironii. Gdy myślę o sobie jako o „poecie amerykańskim", dopuszczając się tym samym niebezpiecznego aktu samokrytyki literackiej, w niektórych swoich wierszach dostrzegam wyraźną tendencję do podkreślania amerykańskich korzeni, odmiennych od wpływów europejskich. I tak na przykład w „Amerykańskim sonecie" odrzucam włoskie czy angielskie wzorce sonetów na korzyść amerykańskiej pocztówki, która, podobnie jak sonet, ogranicza możliwości wyrazu do ograniczonej przestrzeni, łącząc na dodatek ekspresję werbalną z obrazową niczym rewers i awers. Kartka z podróży tak jak sonet dopracowała się własnych zrytualizowanych konwencji. Wiersz zaczyna się od nietypowego dla mnie zaimka „my", jak gdybym przemawiał w imieniu wszystkich poetów amerykańskich.

AMERYKAŃSKI SONET

Nie mówimy jak Petrarka, nie
nosimy jak Spenser kapelusza
i nie czternaście wersów
podobnych bruzdom na starannie
zaoranym poletku

lecz widokówka, wakacyjny wiersz
każe nam śpiewać pieśni w małych pokoikach
albo napełniać uczuciami menzurki.

Piszemy na odwrocie wodospadu lub jeziora,
opatrując widoczek podpisem konwencjonalnym
jak heliocentryczne oczy elżbietańskiej kobiety.

Dobieramy do pogody odpowiedni przymiotnik.
Donosimy, że czas cudownie nam mija.
Wyrażamy żal, że nie ma cię tu

skrycie żałując, że nie ma nas, gdzie jesteś,
gdy w drodze od skrzynki pocztowej, spuściwszy głowę,
czytasz i w dłoniach obracasz cienką przesyłkę.

Plasterek obcej dali, skrawek białej plaży,
jakaś piazza lub rzeźbione iglice katedry
przekłują swojską bliskość,
w której tkwisz,
i rzucisz na stół ten dwustronny eksponat;
czworokątną próbkę stron,
w które zbłądziliśmy,
i uczuć naszych kondensat.

Ironiczna gra literacka z pierwszej części wiersza ustępuje miejsca kameralnemu dramatowi rozłąki, oddalenia i tęsknoty. Wiersz usiłuje – oczywiście bez powodzenia – zmieszać ironię z uczuciem w tak równych proporcjach, żeby uzyskać doskonale dwuznaczny ton.

Z kolei wiersz „Pociecha" na pozór sławi rozkosze lata spędzanego w ojczystej Ameryce zamiast na zwiedzaniu Europy. „Jak miło jest nie jeździć po Włoszech" – brzmią pierwsze słowa utworu; następnie autor opiewa swobodę, jaką cieszy się w ojczyźnie, gdzie krąży po „tutejszych znajomych ulicach/ w pełni rozumiejąc sens każdego znaku drogowego czy reklamy/i raptownych gestów rodaków". „Zamiast przesiadywać smętnie w kafejce, nie wiedząc, jak jest «lód»", narrator woli wybrać się do „kawiarni, gdzie pracuje kelnerka imieniem Dot", gdzie nie będzie musiał fotografować się z właścicielem ani głowić się nad przelicznikiem walutowym przy płaceniu rachunku. Według niego: „Wystarczy wsiąść z powrotem do wozu/ jakby to był sam wielki wóz angielszczyzny/ i głośno trąbiąc rodzimym klaksonem pomknąć/ drogą, która nie prowadzi do Rzymu ani nawet do Bolonii". Autor niby to wyrzeka się literackiego eurocentryzmu, wkładając swoje słowa w usta bohatera, którego niewyszukane upodobania przywodzą na myśl uroczą zaściankowość Wallace'a Shawna z filmu „Moja kolacja z Andre".

„Wersy napisane ponad trzy tysiące mil od Opactwa Tintern" to, jak wskazuje sam tytuł, kolejny przykład tego procesu „amerykanizacji"; tym razem w jego wyniku słynny autobiograficzny utwór Wordswortha zostaje przeniesiony w amerykańską, swojską rzeczywistość narratora.

Kiedyś już tu byłem, dawno temu
i oto znów jestem:
ta uwaga w poezji
pada równie często, jak w życiu
deszcz.

Facet może spoglądać
na angielski krajobraz,
zbocza upstrzone owcami,
wieńczący pagórki rząd wysokich
drzew,

lub brnąć ponuro przez mrok
bawarskiego boru
kawał sera i tom baśni
niosąc w chlebaku.

Ale zawsze powraca to samo
wrażenie:
za pierwszym razem było znacznie
lepiej.
Tym razem nie jest tak dobrze.
Nie jestem już taki dziarski jak
wtedy.

Czegoś zawsze brak –
Łabędzi, połysku na tafli jeziora,
istotnego acz drobnego niuansu.
Albo też wszystko po trochu jakoś
podupadło.

Głębszy błękit nieba miał więcej
wymiarów,
chmury były bardziej katedralne,
po skałach mknęła bardziej
spieniona woda.

Nieraz patrzyliśmy z foteli
jak biedny autor w kamizelce
przywołuje z dzieciństwa
oszałamiające lodowce
brodząc po polu zarośniętym
chwastami.

Słyszeliśmy, jak dawno już
zmarli poeci
deklamują swe konanie
z cypla, z brzegu rzeki,
opodal stogu siana, w cienistym
zagajniku.

Słuchaliśmy ich rozpaczy –
tej, co tryska z wierszy
jak woda ze szlauchów,
i jak mówkę o ogniu wygłasza każda
zapałka.

A kiedy wreszcie książkę odłożymy,
oprzemy się wygodnie,
zamkniemy oczy
piekące od druku
i wsuniemy zakładkę snu,
będziemy dość wykształceni,
aby wiedzieć,
że gdy się zbudzimy
nieco przed kolacją
wszystko okaże się gorsze niż
niegdyś.

Czegoś zabraknie
w trumiennie długim pokoju

o ścianach i oknach już
tylko w dwóch odcieniach szarości,

gdzie lśniąca gardenia oklapła
w szczerbatej terrakocie,
a na podłodze buty, skarpetki,
brunatniejący ogryzek jabłka.

Nic nie będzie, jakie było
parę godzin temu, w owej chlubnej
przeszłości
zanim się zdrzemnęliśmy,
w Złotym Wieku
co dobiegł końca wkrótce po
obiedzie.

Rozczarowanie narratora-rewizjonisty romantycznym motywem utraty widoczne jest w tym, jak wrzuca do jednego worka wszystkich lamentujących poetów dziewiętnastowiecznych – angielskich pospołu z niemieckimi. Udomowianie tego wątku utraty zaczyna się od swojskich obrazów ogrodowego szlauchu i zapałki. Czas ulega kondensacji: z rozległego spektrum autobiografii zostaje tylko kilka godzin między obiadem a kolacją, a niedzisiejszy krajobraz: „cypel", „stóg siana", „zagajnik" kurczy się i przeistacza w pejzaż zamknięty w czterech ścianach, z oklapniętym kwiatem i poniewierającymi się na podłodze butami i skarpetkami. Romantyczna udręka sprowadza się do czytelniczego znużenia. Złoty Wiek utracony jest bezpowrotnie – został za nami, we wcześniejszej porze popołudnia.

Amerykańskość poezji można mierzyć podług kroków, jakimi oddala się od tego, co w dawnych podręcznikach nazywano poezją „Starego Świata". O tym, że poezja jest amerykańska, świadczyć mogą również pojawiające się w niej idiomy, krajobrazy, brak poszanowania dla europejskiej przeszłości, śmiały egotyzm, ironiczne pozy, wyzwolenie z ustalonych kadencji, ale przede wszystkim ogromna różnorodność. Tę właśnie cechę – demokratyczną ekspansywność i pojemność – najcelniej opisał w krótkim wierszu Louis Simpson. Pozwólmy mu więc wygłosić w tej kwestii ostatnie słowo.

AMERYKAŃSKA POEZJA

Czymkolwiek jest, musi mieć
Żołądek, zdolny strawić
Gumę, węgiel, uran, księżyce,
wiersz.

Niczym rekin mieści w sobie but.
Mila za milą płynąć musi przez
pustynię
Wznosząc okrzyki bez
mała ludzkie. ■

Wiersze „American Sonnet" [„Amerykański sonet"] i „Consolation" [„Pociecha"] pochodzą z tomu „Sailing Around the Room" (Random House, 2001). Wiersz „American Poetry" [„Amerykańska poezja"] pochodzi z tomu „At the End of the Open Road". © 1963. Przedruk za zgodą Louisa Simpsona.

Billy Collins jest autorem sześciu tomów poezji. Spod jego pióra wyszły między innymi: „Sailing Alone Around the Room" (Random House, 2001), „Picnic, Lightning" (University of Pittsburgh Press, 1998) – książka wyróżniona Nagrodą Patersona, „The Art of Drowning" (University of Pittsburgh Press, 1995), „The Apple That Astonished Paris" (University of Arkansas Press, 1998), „Questions About Angels" (William Morrow & Co., 1991) – tom wytypowany przez Edwarda Hirscha do National Poetry Series Competition.

Jeszcze w tym roku ukaże się nowy zbiór – „Nine Horses". Wiersze Collinsa zamieszczano w antologiach, podręcznikach i rozmaitych czasopismach, takich jak „Poetry", „American Poetry Review", „Harper's", „Atlantic Monthly", „American Scholar", „Paris Review" i „New Yorker".

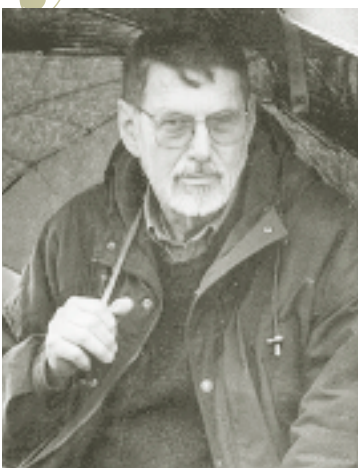
Billy Collins otrzymał stypendia od następujących instytucji: New York Foundation for the Arts, National Endowment for the Arts oraz John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Czasopismo „Poetry" przyznało mu szereg nagród: Bess Hokin Prize, Frederick Bock Prize, Oscar Blumenthal Prize, Wood Prize i Levinson Prize.

Billy Collins otrzymał licencjat w Holy Cross College, doktoryzował się na University of California w Riverside. Zajmuje stanowisko Distinguished Professor of English w Lehman College, City University of New York; gościnnie prowadzi zajęcia z literatury w Sarah Lawrence College i jest profesorem kontraktowym w Columbia University. W latach 2001–2003 piastował tytuł Poet Laureate. Wraz z żoną Diane, architektem, mieszka w północnej części hrabstwa Westchester w stanie Nowy Jork.

Robert Creeley

Jestli w nim życie, w tak martwej duszy,
Jeśli go okrzyk nigdy nie poruszył:
To moja ziemia, mój kraj ojczysty!
Jeśli w nim serce mocniej nie zabiło,
Gdy ruszał w drogę do ojczyzny miłej
Z tułaczki po szlakach obczyzny?
Jeśli żyje taki, naznaczyć go trzeba,
Bo żaden minstrel o nim nie zaśpiewa;
Choć strojny w zaszczyty i dumny imieniem,
Z bogactwem niezmierzonym nad wyobrażenie,
Na cóż mu pieniądze i zaszczytów mrowie,
Gdy, nędznik, skupiony li tylko na sobie,
Przejdzie przez życie nie zaznawszy chwały,
I, mrąc podwójnie, obróci się cały
W proch marny, z którego onegdaj się zrodził,
I nikt nad jego śmiercią nie będzie zawodził.

WALTER SCOTT, „JESTLI W NIM ŻYCIE"



Choć autor tych nieśmiertelnych strof był Anglikiem, miałby pełne prawo ubiegać się o honorowe obywatelstwo amerykańskie, nader trafnie bowiem uchwycił narodowego ducha. „Jesteśmy ostatnim z pierwszych ludów" – pisze poeta Charles Olson w zwięzłej, lecz poruszającej monografii Hermana Melville'a „Call Me Ishmael". Stany Zjednoczone wydają się wymarzonym miejscem dla mieszkańców reszty świata, ponieważ dają szansę rozpoczęcia wszystkiego od nowa, z dala od sporów o historię, starych zwyczajów i wartości pozostawianego świata. Są ponoć

wymarzonym miejscem dla tych, którzy już tu mieszkają, jak też dla każdego kandydata na imigranta. Wszyscy wierzymy w przyszłość rozumianą jako miejsce, do którego zawsze będziemy powracać.

Wychowywałem się w typowym miasteczku w Nowej Anglii, gdzie matka otrzymała posadę miejskiej pielęgniarki (ojciec był lekarzem, ale zmarł, kiedy miałem cztery lata). Pod wieloma względami czułem się odsunięty na margines. Po pierwsze, nie byliśmy miejscowi – przyjechaliśmy z okolic, które dziś można by nazwać przedmieściem Bostonu. Chociaż od Bostonu dzieliło nas zaledwie czterdzieści kilometrów, w sensie kulturowym była to przestrzeń nie do przebycia. Nawet odległe o zaledwie dwanaście kilometrów miasteczko Concord różniło się pod względem zwyczajów i mentalności mieszkańców od tego, co było codziennym obrazem mojego dzieciństwa. Skazany na życie w rolniczym miasteczku, gdzie przyszło mi spędzić dzieciństwo, uchodziłem za przybysza z wielkiego miasta. Rodziło to po obu stronach niemałe pomieszanie. Kiedy przed paroma laty pojechałem na spotkanie absolwentów mojego rocznika w 50. rocznicę ukończenia szkoły, na widok dawnych kolegów stwierdziłem, że w pewien szczególny sposób na powrót staliśmy się „dziećmi"; albowiem życie, które dotąd prowadziliśmy, w zasadzie dobiegło końca i stanęliśmy oto u progu nowego okresu – starości, równie nieopierzeni wobec jej uwarunkowań, jak wtedy, gdy wkraczaliśmy w dorosłość wraz z towarzyszącymi jej atrybutami, jak seks i zarabianie na chleb.

Opuściłem rodzinne miasteczko, kiedy miałem czternaście lat. Przesądził o tym zupełny przypadek. Moja siostra uczyła się w klasie maturalnej w Northfield Seminary, a młodszy brat jej bliskiej koleżanki chodził do niewielkiej prywatnej szkoły średniej prowadzonej przez Kościół episkopalny w Holderness w New Hampshire. Siostra wystarała się o niezbędne kwestionariusze, namówiła matkę, żeby je wypełniła i złożyła. Dopuszczono mnie do egzaminu wstępnego, na którym wypadłem na tyle dobrze, że dostałem stypendium. No i pojechałem. Jeszcze dziś pamiętam, jak zżerała mnie tęsknota za domem: listy od siostry i matki trzymałem zaklejone w oczekiwaniu na stosowną chwilę, bym czytając je mógł popłakać bez świadków. Poziom nauczania w szkole okazał się zdumiewająco wysoki; jeśli mogę się pochwalić jakim takim wykształceniem, to zdobyłem je właśnie tam. Niektóre zajęcia były dość osobliwe – jak choćby „tłumaczenie" fragmentów wspaniałego zbioru opowiadań Jamesa Joyce'a „Dublińczycy" na przystępną angielszczyznę. Spora część progra-

mu – na przykład nauka języków: łaciny i niemieckiego – odznaczała się klasyczną solidnością. Niemało czasu poświęcaliśmy doskonaleniu umiejętności czytania i pisania, aby umieć precyzyjnie opowiedzieć o tym, „co zobaczyłem i usłyszałem", jak to ujął William Carlos Williams. Chociaż studia wyższe również dostarczyły mi niemałej wiedzy, dojrzewałem głównie pod wpływem rówieśników, przemian będących następstwem drugiej wojny światowej i pierwszej miłości.

Chociaż początkowo nie byłem tego świadomy, pisanie miało się okazać jedynym stałym elementem w życiu obfitującym w ustawiczne zmiany miejsc i wciąż nowe związki. Ożeniłem się w wieku dwudziestu lat. Zanim skończyłem dwadzieścia osiem, znów byłem wolny, po czym w ciągu roku ponownie wziąłem ślub. Związek po dwudziestu latach zakończył się rozwodem, po którym zawarłem kolejne małżeństwo, które trwa do dziś. Czyżby był to specyficznie amerykański obyczaj? Jak Buckminster Fuller zauważył przed kilku laty, każdego roku co piąty Amerykanin odchodzi z domu. Cóż jeszcze moglibyśmy o sobie powiedzieć? Że w naszym mniemaniu możemy obejść się z powodzeniem bez znajomości jezyków obcych, bo wystarcza nam angielski? (Choć w istocie znamy ich wiele: w Nowym Jorku rozbrzmiewa w tym momencie więcej języków niż gdziekolwiek indziej na świecie!). Albo że nie musimy znać się na operze i poezji (przykłady niewątpliwie można by mnożyć), a mimo to możemy czuć się swojsko i bezpiecznie? A jeśli mamy zamiłowania bądź uzdolnienia w tych właśnie dziedzinach, to czy nie jest to przypadkiem powód do żenady? Chwytliwe określenie „dobre czytadło" ma ten sam wydźwięk, co „fajne miejsce" albo „życzę ci miłego dnia". Żadnej dziedziny sztuki nie chcemy traktować nazbyt serio.

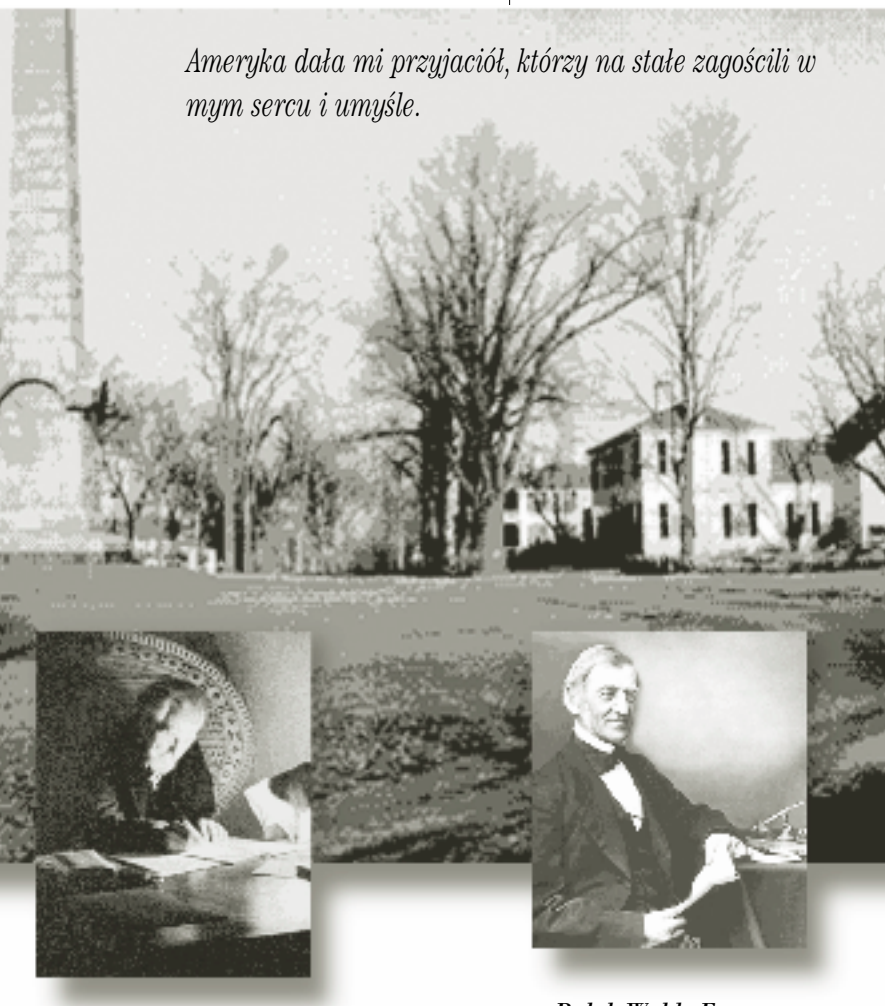
Robert Graves napisał, że poezja jest sztuką, która nie dochowała się własnej akademii. Chciał przez to zapewne powiedzieć, że nie istnieje miejsce, gdzie można by nauczyć się wszystkiego tego, co wiąże się z uprawianiem poezji. Ale sam Graves mógł znaleźć wskazówki i oparcie w istniejącej tradycji. Jakże inaczej sprawy się miały w „półdzikim kraju, dawno przebrzmiałym" – w rodzinnej ziemi Ezry Pounda, gdzie, jak się zdaje, wielu amerykańskich poetów, łącznie ze mną, nadal dobrowolnie się sytuuje w obawie, że znacznie bezpieczniejszy model angielskiej wersyfikacji mógłby zniweczyć wszelki ślad po tej niewielkiej wyimaginowanej strefie, którą nazywamy domem. Moje pokolenie dzieliło się na tych, co wzorem T.S. Elliota spoglądają ku poezji zbudowanej klasycznie, zgodnie z angielską

tradycją, oraz całą resztę, która tak jak ja niezmordowanie podążała tropem doktora Williamsa. Zapytany, skąd wziął swój „ton", poeta ten odparł krótko: „Z ust polskich matek". Jak ujął to Charles Olson, chcieliśmy „zachować własne korzenie". Chcieliśmy, by nasze pisarstwo odzwierciedlało konkretne podłoże społeczne, było świadectwem naszych koligacji rodzinnych, obejmując rodziców,

Emily Dickinson

Walt Whitman

stryjów, kuzynów i sąsiadów o polskich, irlandzkich, włoskich, niemieckich, chińskich, afrykańskich, francuskich czy rosyjskich korzeniach. Dotarcie do tego źródła, wprowadzenie różnych sposobów wypowiedzi i naleciałości językowych wymagało długiej walki, w wielu przypadkach okupionej alienacją. Mówiono, że wyrażamy się „nieodopowiednio", że jesteśmy wulgarni. Ujmując rzecz



Ezra Pound

Ralph Waldo Emerson

w interpretacji Levi-Straussa: nie byliśmy „ugotowani", lecz „surowi"; i ocena ta sprawiała nam niemałą przyjemność.

Ameryka, cokolwiek pod tym słowem rozumiemy, nie może być postrzegana jako jedno miejsce. Wiem, że umysłem nadal tkwię w Nowej Anglii, jakbym tam spędził całe życie; prawda ta odnosi się może nawet bardziej do mnie niż do kogoś, kto nigdy stamtąd nie wyjeżdżał. Nowa Anglia jest moim ***imago mundi***, obrazem świata, który wszędzie noszę ze sobą. Przemierzałem Amerykę wzdłuż i wszerz, pokonując czasami kilka razy w roku do pięciu tysięcy kilometrów w każdą stronę, wciąż jednak w sensie duchowym przebywałem „w domu", zastanawiając się na przykład, czy w Bostonie pada śnieg albo jak malowniczo wyglądać musi Maine, kiedy jesień barwi liście drzew. Tam właśnie byłem, choćby los rzucił mnie zupełnie w inne miejsce.

Nadal też aktualne pozostaje wezwanie Whitmana, by Ameryka otworzyła się na swoich poetów. „Aby byli wielcy poeci, potrzebni są wielcy odbiorcy ich twórczości". Łatwiej to powiedzieć, niż zrealizować. Poeci zajmują niską pozycję wśród twórców i artystów, którzy dostarczają treści odpowiadające zainteresowaniom i zapotrzebowaniu społeczeństwa. Chociaż po tragicznych wydarzeniach z jedenastego września 2001 roku wiele osób sięgnęło po wiersze jako sposób na podzielenie się wspólnym bólem, zainteresowanie poezją szybko minęło, gdy Ameryka odzyskała równowagę, podjęła agresywną wojnę oraz, co tu ukrywać, powróciła do zarabiania pieniędzy. Czy poezja dlatego tak mało znaczy w Ameryce, że nie da się na niej „zarabiać", że trudno nazwać ją „zawodem" czy choćby rozsądnym „zajęciem", a do jej uprawiania nadają się najlepiej nastolatkowie i rozemocjonowane starsze panie? Czy poezja „mówi nam" coś ważnego? Jeżeli tak, to co? Na każde z tych pytań można bez trudu odpowiedzieć – ale nie tutaj. W Ameryce poezja budzi reakcje w duchu ironicznego wersu, otwierającego jeden z wierszy Marianne Moore: „Poezja? Też jej nie lubię". Zdaniem zaś innego artysty: „Poeci są niczym muzycy grający na harmonijce ustnej: owszem, są wspaniali, ale pożytek z nich niewielki".

W takich warunkach niełatwo tworzyć. To tak, jakby przyszło pracować w niewietrzonym pomieszczeniu, przy słabym oświetleniu i długo po fajrancie. Któż w takim kraju chciałby zostać poetą, gdyby nie kierował nim wewnętrzny przymus? Opowiadano mi o pewnym niedoszłym lekarzu, który otrzymawszy w spadku po zmarłej ciotce sporą sumę pieniędzy, rzucił studia medyczne, rezygnując

z dyplomu. Kiedyś w barze sam poznałem lekarza, który zwierzył mi się, że nie znosi widoku ludzi ani ich zapachów. Budzili w nim wstręt. Gdy spytałem, jak w takim razie, wiedząc o takim nastawieniu, zdołał przebrnąć przez studia, odparł, że całą uwagę skupiał zawsze na lekarzu prowadzącym zajęcia, natomiast pacjent był dla niego pojęciem abstrakcyjnym. Lecz u siebie w gabinecie miał do czynienia z pacjentem rzeczywistym, człowiekiem aż do bólu realnym, z krwi i kości.

Jeżeli siebie mogę uważać za przykład, to wygląda na to, że amerykańscy poeci nawet stojąc nad grobem wciąż będą zadawać sobie pytanie, po co to wszystko robili i czy byli komukolwiek potrzebni. „To prawdziwy wiersz, czy sam to pan wymyślił?" Zarazem jednak żadna chyba dziedzina ludzkiej działalności nie budzi tak żywych reakcji i wzruszeń, choć jest, jak pisze Williams, „ulotna jak powietrze". Amerykańscy poeci cieszą się rzadką w dzisiejszym świecie wolnością. Mogą pisać, co im się żywnie podoba, wyrażać swoje myśli w sposób niemal nie do pomyślenia w innych krajach i kulturach. Powtarzając za Remy de Gourmontem, że „wolność pisania wedle własnej woli to jedyna przyjemność autora", Pound nazywa po imieniu dar, który, przynajmniej do pewnego stopnia, zawdzięczamy przynależności narodowej. Nie tylko że możemy pisać korzystając, mimo jej oczywistych ograniczeń, z „wolności" pojmowanej w ten właśnie praktyczny sposób, ale możemy czerpać z przebogatej skarbnicy języka – na różnych jego poziomach: wysokim, niskim, języka środowisk zawodowych czy języka domowego, wraz z wszelkimi ich odcieniami i sposobami emfazy. Dla odmiany pewien niemiecki przyjaciel zwrócił mi uwagę na to, że Günter Grass jest niezrozumiały dla tych akurat ludzi, których „głosem" przemawiają jego znakomite powieści: zwykłych robotników. Językowy fundament pisarstwa Grassa stanowi bowiem „literacka" niemczyzna, natomiast robotnicy mówią potoczną gwarą, są to zatem dwie odrębne kategorie. Angielski pisarz Wyndham Lewis stwierdził z kolei, że „ma piętno odciśnięte na języku". Za jego czasów perspektywy młodego adepta poezji w ogromnym stopniu zależały od pochodzenia społecznego, wykształcenia oraz wynikającej stąd rangi – i do dziś niewiele się w tej mierze zmieniło.

Najwięcej szacunku mam chyba dla tego silnego poczucia lokalności, które mnie jako pisarzowi dała przynależność do Nowej Anglii, a mówiąc szerzej, do Ameryki. Być może lepszym jeszcze zwrotem jest określenie „zaprzątnięcie sobą"; stan ten najtrafniej oddał Whitman w

swoim *tour de force* – „Pieśni o sobie samym", poemacie o Ameryce, który zarazem prezentuje tak bardzo odkrywcze spojrzenie na ten kraj. Podobnie Emily Dickinson z właściwą jej klarownością i bez egzaltacji pisze o codzienności naszego cielesnego i duchowego bytu. Wychowała się w Amherst w stanie Massachusetts, ponad sto kilometrów na zachód od Acton, mojego rodzinnego miasteczka. Zaledwie kawałek dalej mieszkał Henry Thoreau, który w odniesieniu do swojej miejscowości napisał: „Zjeździłem Concord wzdłuż i wszerz".

Geniusz tego kraju stworzył poezję liryczną wyjątkową pod względem różnorodności i mocy. Być może w innych krajach są poeci równi jej autorytetem, lecz nigdzie indziej nie powstała poezja tak zróżnicowana i o takiej sile wyrazu. Człowiek chcący pozostać sobą (co w Stanach przysługuje poetom, jak i zwykłym śmiertelnikom), z czym idzie w parze niezależność i indywidualizm, do których nasza kultura przywiązuje tak wielką wagę mimo wynikającej z nich bolesnej izolacji, będzie upatrywał w poezji lirycznej, owych wierszach nacechowanych specyficzną ulotnością, najcenniejszego źródła energii. Przez całe życie podążałem za takimi niezłomnymi mistrzami, jak Williams, Dickinson, Pound, Whitman, Poe, H.D. Lawrence, Stevens, Louis Zukofsky, Charles Olson, Robert Duncan, Allen Ginsberg, Denise Levertov, Edward Dorn. Listę nazwisk mógłbym jeszcze poszerzyć. Ameryka, czy tego chciała czy nie, dała mi przyjaciół, którzy na stałe zagościli w mym sercu i umyśle. Właśnie tu wszyscy żyliśmy. ■

Światowej sławy weteran poezji Robert Creeley od dziesiątków lat uznawany jest za jednego z najbardziej inspirujących poetów amerykańskich. Począwszy od lat pięćdziesiątych, opublikował ponad sześćdziesiąt tomików poetyckich, między innymi „Just in Time: Poems 1984–1994" (New Directions, 2001) oraz „Selected Poems 1945–1990" (Londyn i Nowy Jork 1991). Wydał też powieść „The Island" (1963) i kilkanaście tomów prozy i esejów. Przygotował do druku utwory poetyckie Charlesa Olsona oraz zbiory wierszy Roberta Burnsa i Walta Whitmana. Jego teksty ukazują się w licznych czasopismach, między innymi w „Poetry".

Otrzymał szereg nagród i wyróżnień: Frost Medal, Shelley Memorial Award, a także stypendia National Endowment for the Arts oraz fundacji Rockefellera i Guggenheima. Od roku 1989 Robert Creeley kieruje katedrą poezji i nauk humanistycznych imienia Samuela P. Capena na State University of New York w Buffalo. W roku 1999 obrano go kanclerzem Academy of American Poets.

Urodzony w Arlington w stanie Massachusetts w roku 1926, Creeley jako czternastolatek otrzymał stypendium umożliwiające naukę w szkole prywatnej w New Hampshire; jak twierdzi, wydarzeniu temu zawdzięcza całe swoje formalne wykształcenie. W roku 1943 podjął studia na Harvard University, a w latach 1944–1945 pracował w American Field Service w Birmie i Indiach. Pierwsze wiersze opublikował w roku 1944. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych zaczął korespondować z Williamem Carlosem Williamsem i Ezrą Poundem oraz zapoczątkował wieloletnią wymianę listów z Charlesem Olsonem. Za przykładem Olsona w 1954 roku podjął pracę w Black Mountain College – eksperymentalnej uczelni artystycznej w Północnej Karolinie – i zaczął wydawać pismo „Black Mountain Review". Uważany za przedstawiciela modernistycznej szkoły literackiej, do której zalicza się też Pounda i Williamsa, pod względem tonu i techniki pisarskiej Creeley kojarzony bywa ze współczesnymi mu poetami, takimi jak m.in.: Olson, Robert Duncan, Allen Ginsberg, Denise Levertov, Edward Dorn.

Swoim życiem i twórczością daje świadectwo specyficznie amerykańskiej „kontrkulturze" literackiej, która zrodziła się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w kręgach inteligenckich. Na jego dzieciństwie mocno odcisnęła się śmierć ojca, który osierocił go jako pięciolatka. Przez całe dorosłe życie Creeley dawał wyraz chęci po-

znania nowych miejsc i kultur. Porzuciwszy myśl o życiu w mieście i robieniu kariery, imał się różnych zajęć: między innymi prowadził gospodarstwo rolne w New Hampshire, wydawał wiersze na Majorce, wykładał w szkole średniej w Nowym Meksyku, był prywatnym nauczycielem na plantacji w Gwatemali, uczył w Kolumbii Brytyjskiej oraz prowadził zajęcia z pisania w Bolinas w Kalifornii.

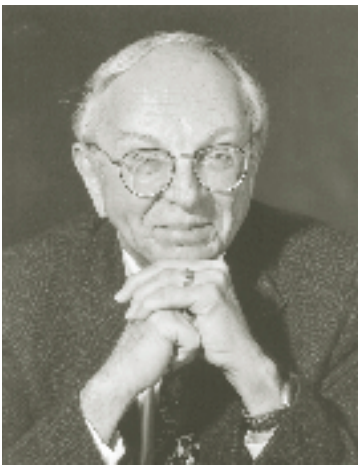
W tomie „Oxford Companion to Twentieth-century Poetry in English" czytamy: „W swoich wierszach Creeley mówi głównie o miłości i uczuciach towarzyszących intymnym relacjom. Wśród osób, które wpłynęły na jego twórczość, wymienia nie tylko poetów (między innymi Allena Ginsberga, który zapewniał go, że «można pisać to, co się czuje»), lecz i muzyków jazzowych, którzy pokazali, że muzyka może wyrażać uczucia nie mniej przekonująco niż słowa na papierze".

Co to znaczy być amerykańskim historykiem

David Herbert Donald

Kiedy kończyłem pracę nad biografią Abrahama Lincolna, mój agent literacki zgłosił się do kilku brytyjskich wydawców z propozycją wydania książki w Anglii. Oferta nie spotkała się ze szczególnym zainteresowaniem. W końcu jeden ze słynnych londyńskich domów wydawniczych zgodził się książkę wydać, choć uczynił to bez entuzjazmu. Redaktor naczelny przestrzegł mnie w liście, że nie powinienem spodziewać się większego zainteresowania w Wielkiej Brytanii. Książka o Lincolnie, zaznaczył, będzie się w Anglii sprzedawać równie słabo, jak na przykład biografia lorda Shaftesbury w Stanach.

Byłem wściekły. W końcu nie była to książka o jakiejś ciekawej, ale trzeciorzędnej postaci w dziewiętnastowiecznej Ameryce, jak Thomas Hart Benton czy Benjamin Harrison. Mowa przecież o Abrahamie Lincolnie, zapewne największym z amerykańskich prezydentów. Wiodąc Północ do zwycięstwa w wojnie secesyjnej, doprowadzając do zniesienia niewolnictwa i zachowując przy tym



pokój z europejskimi potęgami, Lincoln stał się postacią o międzynarodowym znaczeniu, podziwianą przez ludzi tak różnych, jak Winston Churchill czy Martin Luther King. Lew Tołstoj nazwał go „Chrystusem w miniaturze, świętym ludzkości".

Przez kilka tygodni rozpamiętywałem doznaną urazę. Na koniec musiałem jednak niechętnie przyznać – wprawdzie tylko przed samym sobą – że snobistyczny londyński wydawca miał nieco racji. Potwierdziła to zresztą kiepska sprzedaż książki w Anglii. Główny problem z zaprezentowaniem książ-

ki o Lincolnie szerokiej zagranicznej publiczności dotyczył nie tyle tematu (jak sądził wydawca), co raczej założeń, które przyświecały mi podczas pracy. Pisząc bowiem głównie dla amerykańskiego odbiorcy zakładałem, że czytelnik zna pewne fakty z amerykańskiej historii, takie jak „kompromis Missouri" [1820 r.] czy „orzeczenie w sprawie Dreda Scotta" [1857 r.]; a przynajmniej, że chciałby zgłębiać takie tematy, jak Proklamacja Emancypacji [1862 r.] czy trzynasta poprawka do Konstytucji [1865 r.]. Oczekiwania te okazały się złudne.

W moim przekonaniu omawiałem te kwestie z punktu widzenia historyka, który należy do międzynarodowego bractwa kierującego się wspólnymi założeniami i korzystającego z podobnych metod, tak jak ma to miejsce w innych dziedzinach nauk. Zamiast tego odkryłem, że piszę z perspektywy historyka amerykańskiego. Doszedłem do wniosku, że wszystkie moje książki mają jedną wspólną cechę – są amerykańskimi książkami, napisanymi przez amerykańskiego historyka.

Trudno jednoznacznie określić, co sprawia, że moje prace są tak wyraźnie amerykańskie. Najbardziej oczywista odpowiedź jest taka, że poruszam tematy niemal wyłącznie dotyczące Ameryki: konflikt między nacjonalizmem a partykularyzmem w dziewiętnastowiecznej Ameryce, wojna secesyjna, proces powojennej Rekonstrukcji. Nie inaczej jest w przypadku biografii mojego autorstwa: pisałem bez wyjątku o Amerykanach, nierzadko o reputacji tak lokalnej, że trudno sobie wyobrazić, by ich życiorysy mogły zainteresować kogokolwiek poza Ameryką. William H. Herndon, wspólnik Lincolna w firmie prawniczej i jego pierwszy biograf, był postacią dosyć barwną, ale jednak drugorzędną. Salmon P. Chase, zanim został sekretarzem skarbu w administracji Lincolna, był znany jedynie jako polityk z Ohio występujący przeciwko niewolnictwu. Charles Francis Adams cieszył się zapewne sporą reputacją jako ambasador USA w Wielkiej Brytanii w czasie wojny secesyjnej, ale jeśli jest dziś jeszcze pamiętany, to przede wszystkim jako syn i wnuk amerykańskich prezydentów. Senator Charles Sumner z Massachusetts, zagorzały abolicjonista, miał maniery brytyjskiego arystokraty, lecz i jego nazwisko niewiele dziś Brytyjczykom mówi.

Jednakże sam wybór tematów niekoniecznie musi ujawniać narodowość historyka. Jedna z najlepszych wczesnych biografii Lincolna, pozycja nadal ciesząca się uznaniem, wyszła spod pióra lorda Charnwooda, rodowitego Anglika. Z kolei Anglicy: Basil Liddell Hart, Colin Ballard i G.F.R. Henderson stworzyli jedne

z najlepszych wojskowych opracowań na temat wojny secesyjnej. Imponujące zaś rozmachem dzieło włoskiego historyka Raimondo Luraghiego zaliczane jest do najlepszych opracowań ogólnych o wojnie secesyjnej.

Być może język, którego używam dowodzi jeszcze dobitniej, że nie tylko piszę na amerykańskie tematy, ale sam jestem Amerykaninem. Choć staram się posługiwać standardowym angielskim, przy stosownej okazji lubię wtrącić charakterystyczne amerykańskie słowa i zwroty. W jednym z przemówień w Kongresie Lincoln nazwał secesję „rebellion sugar-coated" [„rebelia w lukrowej polewie"], odnosząc się zaś do jednej z potyczek powiedział, że wojska konfederatów „turned tail and ran" [„dały dyla"]. Chociaż senator Sumner krytykował Lincolna za zaśmiecanie języka, ja cytowałem owe „potknięcia językowe" Lincolna z niemałym upodobaniem. Uwielbiam też niektóre amerykańskie neologizmy. Herndon pisząc o skomplikowanych zalotach Lincolna do Mary Todd i ich wiecznie zmieniających się planach małżeńskich, poprzedził stosowny rozdział tytułem „The Marriage Embrigglement". Zawsze uważałem, że jest to słowo lepsze, bardziej amerykańskie niż ***imbroglio***[1] i wielokrotnie go używałem. Podobnie lubię cytować język niewykształconych Amerykanów charakteryzujący się siłą i klarownością, które by zanikły, gdyby przestrzegali zasad angielskiej gramatyki. Dostrzegam coś nieodparcie bezpośredniego w języku Dennisa Hanksa, wiejskiego kuzyna Lincolna, który pouczając Herndona, co powinno się znaleźć w biografii Lincolna, powiedział: „Now William Be Sure and have My Name very Conspikus and the work will gaw [go] of well"[2].

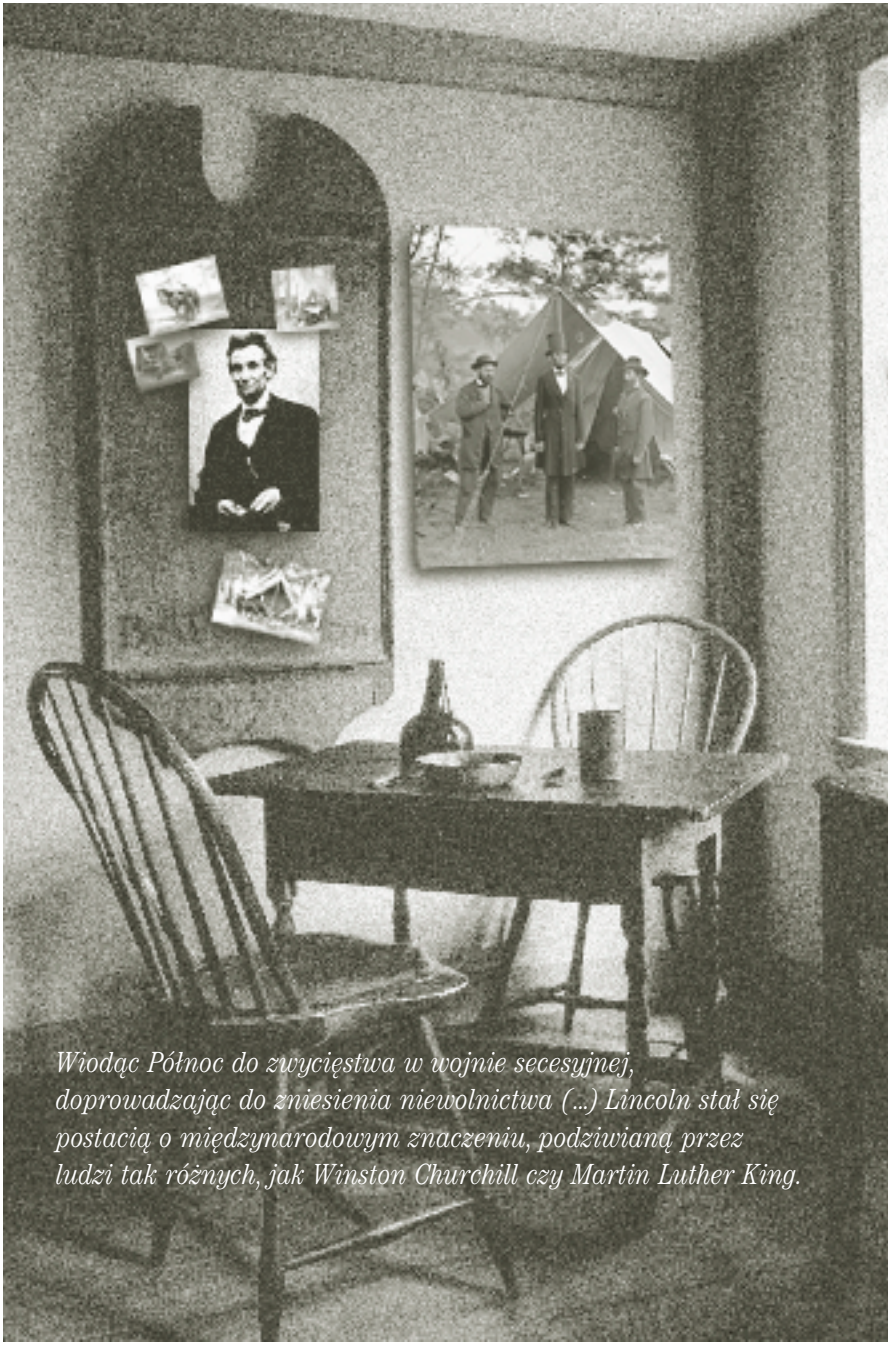
II

To, że urodziłem się i wychowałem w Ameryce, w jeszcze innej mierze wpłynęło na mój sposób pisania o historii. Bezstronny obserwator, obarczony niewdzięcznym zadaniem oszacowania mojego wcale niemałego dorobku, obejmującego publikacje od lat czterdziestych aż po dzień dzisiejszy, mógłby dojść do logicznego wniosku, że brak w nich wyraźnego, jednolitego zamysłu. Jako młody historyk, zafascynowany próbami łączenia historii z socjologią, napisałem serię esejów opublikowanych pod wspólnym tytułem „Lincoln Reconsidered", w których analizowałem społeczne źródła ruchów reformatorskich w dziewiętnastowiecznej Ameryce i obrony niewolnictwa na Południu.

---

1 „Embrigglement" jest zniekształconą formą pochodzącego z włoskiego słowa „imbroglio", oznaczającego skomplikowaną, trudną do rozwikłania sytuację (przyp. tłum.).

2 W przybliżeniu, pomijając błędy ortograficzne: „Williamie, dopilnuj tylko, żeby moje nazwisko rzucało się w oczy, a wszystko będzie dobrze" (przyp. tłum.).



Wiodąc Północ do zwycięstwa w wojnie secesyjnej, doprowadzając do zniesienia niewolnictwa (...) Lincoln stał się postacią o międzynarodowym znaczeniu, podziwianą przez ludzi tak różnych, jak Winston Churchill czy Martin Luther King.

Następnie zainteresowałem się psychologią, a zwłaszcza psychoanalizą. Jeden z recenzentów omawiając moją pracę o Charlesie Sumnerze nazwał ją najbardziej freudowską biografią, jaką zdarzyło mu się przeczytać. Mniej więcej w tym samym czasie zainteresowały mnie nowe dokonania w historii kwantytatywnej, co skłoniło mnie do podjęcia próby przedstawienia epoki w postaci serii wykresów w „The Politics of Reconstruction".Później zacząłem czytać krytykę literacką, co z kolei zaowocowało biografią Thomasa Wolfe'a, dwudziestowiecznego powieściopisarza z Południa. Część moich kolegów uznała te powtarzające się zmiany w tematyce i metodologii za niepokojące. Mój dobry przyjaciel Arthur S. Link, uznany i szanowany historyk, który przez cały okres pracy naukowej zajmował się karierą Woodrow Wilsona, zganił mnie kiedyś za to, że zbyt frywolnie zmieniam punkt widzenia. „Dawidzie – perswadował łagodnie – problem z tobą polega na tym, że ty nie jesteś poważnym historykiem".

Zarzut ten muszę, przynajmniej po części, uznać za słuszny. Zawsze bowiem pisałem o tym, co mnie interesowało, wykorzystując dostępne mi narzędzia; podejmowałem te tematy, o których chciałem pisać, nie kierując się przy wyborze zaleceniami czy radami innych. Taka postawa wydaje mi się typowo amerykańska. W moim przypadku zaważyło na niej pewne doświadczenie z okresu studiów. Odbyłem wtedy wielodniową podróż autobusem przez całe Stany, poczynając od Wschodniego Wybrzeża. Godzina za godziną, dzień po dniu, autobus wiózł nas przez rozległe terytorium: Apallachy, przemysłowe miasta Środkowego Zachodu, niezmierzone Wielkie Równiny, nieziemsko piękne góry, wreszcie Kalifornia. Od tej przygody datuje się moja miłość do amerykańskiego krajobrazu w całym jego bogactwie. Ta podróż unaoczniła mi ogrom Ameryki. Spotykając zaś co dzień współpodróżnych wszystkich ras i obu płci, pochodzących z różnych części kraju, zdałem sobie sprawę z nieskończonego zróżnicowania amerykańskiego życia.

To zróżnicowanie daje mi, podobnie jak innym amerykańskim

pisarzom, szerokie pole do eksperymentów – w zakresie treści, tematu i metody. Nie ma czegoś takiego jak jedna dominująca tradycja historiograficzna czy wspólna droga, którą powinni podążać wszyscy początkujący historycy. Samo zróżnicowanie pisarstwa jest najlepszym dowodem na to, jak amerykański rodowód wpłynął na moją karierę historyka.

III

Wydaje mi się jednak, że w tym zróżnicowaniu kryje się zarazem jedność, cecha tak wyraźnie amerykańska, w każdym razie na pewno charakterystyczna dla Południa, gdzie się urodziłem i wychowałem. Bez względu na metodę czy tematykę prac, niezależnie od tego, czy podejmowałem badania kwantytatywne nad Kongresem w dobie Rekonstrukcji, czy przeprowadzałem analizę literacką powieści Thomasa Wolfe'a, zawsze starałem się pisać tak, by czytelnicy uznali opowieść za wciągającą, a jej bohaterów za wiarygodnych.

Na Południu tradycja gawędziarska była zawsze silnie rozwinięta. Niemal każda rodzina w moim rodzinnym Missisipi miała pośród siebie bajarzy, archiwistów rodzinnych legend i wspomnień. Często były to sędziwe kobiety, snujące wspomnienia zdające się sięgać zarania dziejów. Znały na pamięć całą kronikę rodziny: historię prapradziadka, który przeprowadził żonę i trójkę dzieci przez Apallachy do doliny Missisipi, cudem uchodząc przed Indianami; dzieje pradziadka walczącego po stronie Konfederatów, aż został ranny w bitwie pod Chickamauga; relację o dziadku, który zszokował rodzinę żeniąc się z Jankeską – babkę nazywano tak, bo urodziła się na północ od linii Masona-Dixona[3]. Dorastałem pośród tych epickich opowieści, odtwarzających z niezwykłą dokładnością i zawsze tymi samymi słowami, jak każdy z bohaterów był ubrany, co zrobił i co powiedział.

Owi dawni bezimienni przekaziciele ustnej historiografii snuli swoje opowieści z niemałym talentem i upodobaniem. Nie ograniczali się do przedstawiania faktów. Konstruowali opowieści z artyzmem, zmierzając do kulminacyjnego punktu. Tradycja ustnego przekazu legła u podstaw wielu najcenniejszych dokonań współczesnej literatury Południa. Stanowi podstawową strukturę największych powieści Williama Faulknera i przydaje wiarygodności najlepszym opowiadaniom Eudory Welty.

Podobnie jak w przypadku wielu znakomitych historyków Południa, tradycja ta wpłynęła w nieunikniony sposób również na moją postawę wobec historii. Chociaż wyszkolono mnie w zakresie najlep-

[3] Wyznaczona w XVIII wieku, uważana za linię podziału między Południem a Północą Stanów Zjednoczonych (przyp. tłum.).

szych „naukowych" metod badawczych i nauczono rozumieć potężne bezosobowe siły, jak „klasa", „kasta", „kapitalizm", „feudalizm" i tym podobne, kiedy przystępuję do pisania, mój umysł wchodzi w stare wzorce narracji, pozwalające czytelnikom lepiej widzieć i rozumieć postacie z przeszłości.

Również sam proces pisania przebiega pod wpływem tego typowo amerykańskiego, być może wywodzącego się właśnie z Południa, sposobu snucia opowieści. Tworząc przy klawiaturze komputera, zatrzymuję się po każdym zdaniu i czytam je na głos, by upewnić się, że zarówno brzmienie jak i treść oddają zamierzony sens. W przeciwnym razie usuwam chybione zdanie i zaczynam od początku. Czasem próbuję kilkanaście razy, zanim uznam efekt za zadowalający. Nierzadko prowadzi to do zabawnych sytuacji. Siedziałem kiedyś w gabinecie nad biografią Thomasa Wolfe'a, a w sąsiednim pokoju pracowali dwaj stolarze. Zrobili sobie przerwę na kawę w ogródku; nie widziałem ich, ale dobrze słyszałem całą rozmowę.

Starszy z nich zapytał strapionym głosem:

– Myślisz, że z nim wszystko w porządku?

– Chyba tak – odparł młodszy – chociaż faktycznie wysiaduje całymi godzinami przed komputerem i sam do siebie gada.

Jeżeli nawet nie wszystko ze mną w porządku, mój sposób przekazywania opowieści jest kontynuacją wspaniałej tradycji. Tradycji o wyraźnie amerykańskim rodowodzie. ■

David Herbert Donald jest profesorem historii, specialistą w zakresie dziejów Stanów Zjednoczonych i cywilizacji amerykańskiej na Harvard University.

Urodzony w Missisipi, David Herbert Donald w pracy naukowej i popularyzatorskiej skupia się głównie na okresie wojny secesyjnej. Poza Harvard University pracował również w innych uczelniach: Columbia, Princeton, Oxford i Johns Hopkins University. Dwukrotnie otrzymał nagrodę Pulitzera w dziedzinie biografii – za książki „Charles Sumner and the Coming of the Civil War" (1960) i „Look Homeward: A Life of Thomas Wolfe" (1987). Najbardziej chyba jednak zasłynął z biografii Lincolna („Lincoln", 1995), która przez czternaście tygodni nie schodziła z listy bestsellerów „New York Timesa".

Lista książek jego autorstwa obejmuje również między innymi: „Lincoln's Herndon" (1948, wydanie poprawione 1989); „Divided We Fought: A Pictorial History of the War, 1861–1865"

(1952); „Inside Lincoln's Cabinet: The Civil War Diaries of Salmon P. Chase" (1954); „Lincoln Reconsidered: Essays on the Civil War Era" (2001); „The Civil War and Reconstruction" (wspólnie z Jean Harvey Baker i Michaelem F. Holtem, 2000); „The Politics of Reconstruction, 1863–1867" (1965); „Charles Sumner and the Rights of Man" (1970); oraz „Lincoln at Home" (1999).

David Herbert Donald urodził się 1 października 1920 roku w Goodman w stanie Missisipi. Ojciec, Ira Unger Donald, był plantatorem bawełny, matka, Sue Ella (Belford) Donald, była nauczycielką. Po ukończeniu miejscowej szkoły uczęszczał do Holmes Junior College w rodzinnym mieście, następnie kontynuował naukę w Millsaps College w Jackson w Missisipi, który ukończył z najwyższą lokatą w 1941 roku. Studiował historię i socjologię na University of North Carolina i University of Illinois, otrzymując tytuł magistra (1942 r.), a następnie stopień doktorski (1945 r.). Na University of Illinois był asystentem naukowym J.G. Randalla, znakomitego znawcy biografii Lincolna. Wykładał w różnych uczelniach amerykańskich, w tym na Harvard University, gdzie pracował do przejścia na emeryturę w 1991 roku.

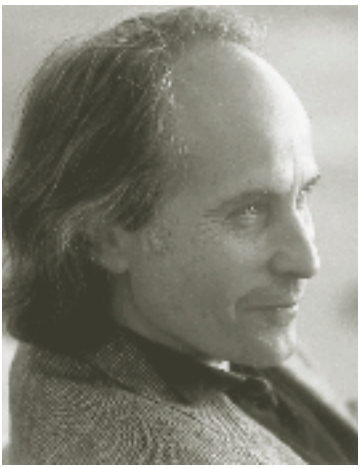
Mieszka w Lincoln w stanie Massachusetts wraz z żoną, dr Aidą DiPace Donald, która do przejścia na emeryturę zajmowała stanowisko redaktora naczelnego Harvard University Press.

Jak moja amerykańskość kształtuje moje pisarstwo

Richard Ford

Próba odpowiedzi na takie pytanie przypomina oczywiście gonitwę za własnym ogonem. Odwieczny dylemat: co było pierwsze, jajko czy kura, przeniesiony na grunt literacki. Wystarczy jednak podnieść nieco poprzeczkę, aby pojąć, co przez to rozumiem. Zapytajmy bowiem, jak zaważyła na twórczości Czechowa jego rosyjskość? Jak odcisnęła się kobiecość Virginii Woolf na pisarstwie autorki? Czy choćby w jaki sposób mizerna postura marynarza Popeye, bohatera kreskówek, wpływała na jego publiczne wypowiedzi. On sam zresztą odpowiedział na to pytanie chyba najtrafniej, gdy stwierdził: „Jestem, jaki jestem. To cały ja".

Aby wyłamać się z ram tej logiki, nie mogę szukać gotowej odpowiedzi, muszę zaproponować własną. Na tym właśnie, ogólnie rzecz biorąc, polega zadanie powieściopisarza: ma on wyjść poza sferę oczywistości, stworzyć nową świadomość, wzbogacić obszar dostępnej nam rzeczywistości, wykuć szczelinę w skutym lodem morzu, które nosimy w sobie, czyli – jakkolwiek to sobie wyobrażamy – dotrzeć do nowych rejonów.



Przede wszystkim należy uporać się z dwiema wstępnymi kwestiami. Obie dotyczą czegoś, co nie ma nic wspólnego z amerykańskością. Na pytanie, w jaki sposób to, że jestem Amerykaninem, przesądza o kształcie mojego pisarstwa, można by odpowiedzieć: „Jako Amerykanin czuję, że mam prawo pisać, co mi się żywnie podoba, korzystam więc z tego prawa. Co było do udowodnienia". Tylko czy nie osiągnąłbym tyle samo będąc pisarzem w Danii, Kanadzie lub Wielkiej Brytanii? Powyższa odpowiedź

bowiem odnosi się do Ameryki, ale nie ogranicza się wyłącznie do niej. I druga kwestia: choć nie da się wykluczyć, że moja amerykańskość uczyniła mnie pisarzem i wycisnęła na moich utworach niezatarte piętno, to niekoniecznie zrobiła ze mnie pisarza lepszego niż autorzy paru innych nacji. Aby się o tym przekonać, wystarczy rzut oka na literaturę światową. Kto wie, czy jako Francuz nie pisałbym lepiej.

Nie pamiętam, kiedy po raz pierwszy zdałem sobie sprawę, że jestem Amerykaninem. Może wtedy, gdy jako sześciolatek ślubowałem wierność sztandarowi? Albo gdy po ukończeniu osiemnastu lat stawiłem się przed komisją poborową? Czy może wtedy, gdy w wieku dwudziestu lat wstępowałem do piechoty morskiej? Ale na długo przed najwcześniejszym z tych wydarzeń z pewnością uświadomiono mi, że jestem obywatelem stanu Missisipi (ściśle mówiąc, mieszkańcem Jackson), Południowcem, synem swoich rodziców, którzy nie pochodzili z Missisipi, lecz z Arkansas, byli więc ode mnie trochę odmienni. Podstawę wszystkich tych specyficznych, lokalnych tożsamości stanowi oczywiście to, że jestem Amerykaninem, bo wszelkie szczegółowsze kategorie mieszczą się w idei Republiki – kraju i ucieleśnianych przezeń zasadach. A zatem każdy niuans zarówno mojego charakteru, jak i pisarstwa, uwarunkowany być może moim południowym rodowodem, wolno też, logicznie rzecz biorąc, składać na karb mojej amerykańskości.

Lecz gdy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dorastałem w Missisipi, przynależność Południa do tej szerszej wspólnoty, jaką jest naród amerykański, budziła zdecydowanie mieszane uczucia. Wielki Kryzys i druga wojna światowa były jeszcze nieodległą przeszłością. Jeden z moich kuzynów był pod Pearl Harbor (rodzice rozmawiali o tym czasem przy kolacji). Wojna koreańska wisiała w powietrzu. Komunizm postrzegano jako groźbę wymierzoną w pojmowane na modłę południową bezpieczeństwo kraju, a może i w całą naszą tożsamość. Moi rodzice brali udział w wyborach. Roosevelt i Truman byli naszymi prezydentami. Ja sam ślubowałem wierność krajowi. Ameryka należała do nas, a my do niej – przynajmniej w tym sensie, że chcieliśmy ją chronić i stawać w jej obronie.

Co się jednak tyczy innych ważnych zagadnień społeczno-politycznych (kwestia rasowa, prawo wyborcze, równość szans, swobodny dostęp do bogactw Ameryki, no i ten specyficznie amerykański kamień węgielny konstytucji zwany federalizmem, regionalnie określany mianem „praw stanowych"), odnosiło się wrażenie, że znaczna część mieszkańców

Południa wolałaby przynależeć do zupełnie innej ojczyzny: wielu białych wybrałoby Afrykę Południową lub Paragwaj, podczas gdy czarni opowiedzieliby się za Francją albo Szwecją. Od którejkolwiek strony podchodziłoby się do owych żywotnych problemów, okazywało się, że bycie Amerykaninem, wierzącym w powszechnie uznawane wartości narodowe: życie, wolność i dążenie do szczęścia, jest źródłem zamętu, dysharmonii oraz przedmiotem debat, a czasem wręcz zagraża zdrowiu.

To, że człowiek wobec siebie i otoczenia świadomie deklaruje własną tożsamość, stanowi rzecz jasna tylko jeden z przejawów jej posiadania. W istocie my, Amerykanie, tradycyjnie wolimy uważać wiele aspektów swojej tożsamości za oczywistość, aby z tym większym skupieniem konsumować owoce przynależenia. Nieodłącznym zadaniem władzy sprawowanej według naszego republikańskiego wzorca jest stworzenie sytuacji, w której obywatele zaprzątnięci będą nie tyle mechanizmami i filozofią obywatelstwa, ile postępowaniem – niechby i beztroskim – na sposób obywatelski. Tożsamość narodowa nie jest więc celem samym w sobie, ale środkiem wiodącym do celu, jakim jest wolność jednostki.

Lecz dla mnie, wychowanego w Missisipi, na Południu, między rokiem 1950 a 1962 (czyli w okresie, który mnie ukształtował), bycie Amerykaninem i przybranie tożsamości narodowej oznaczało głębokie (bynajmniej nie beztroskie) zaprzątnięcie, wręcz zanurzenie w namiętnym, publicznie roztrząsanym i nader poważnym kłębowisku uczuć i ścierających się wyobrażeń na temat amerykańskiego obywatelstwa. Sednem debaty było pytanie: jak mam przynależeć do ojczyzny, skoro ojczyzna ta z wyraźnym uporem godzi w to, co uważam za swoje najbardziej podstawowe, niezbywalne prawa jednostki? Białemu zwolennikowi segregacji rasowej pozwalały one w jego własnym mniemaniu odgradzać się od ludzi innych niż on sam, natomiast czarni – a wraz z nimi białoskórzy zwolennicy integracji rasowej – upominali się o przywilej wręcz przeciwny: prawo do swobodnego przemieszczania się i zszeszania, bez obawy, że ściągną przez to na siebie nieszczęście. W wyniku sprowokowanego tą kwestią zamieszania oraz długiej dysputy (określanej mianem amerykańskiego ruchu na rzecz praw obywatelskich) wiele osób straciło życie, aby sprawiedliwość i słuszność mogły w końcu zwyciężyć – co też się i stało, acz w stopniu niedoskonałym.

Nigdy nie umiałem z pełnym przekonaniem orzec, że jakaś postawa, osobowość, zachowanie, rys charakteru, doświadczenie lub pogląd są „typowo amerykańskie". Ilekroć podczas pobytu za grani-

cą słyszę pytanie zadane przez któregoś z moich czytelników, czy fabułę, którą stworzyłem, można nazwać typowo amerykańską, odpowiadam po namyśle: wyobraź sobie, że lecąc helikopterem nad amerykańskim przedmieściem widzisz mężczyznę w kapeluszu, strzygącego trawnik przed domem. Typowy Amerykanin, bez dwóch zdań. Kim on właściwie jest? (Mogło nam się wydawać, że wiemy). Ale kiedy spojrzymy z bliska, delikatnie zdjąwszy mu z głowy kapelusz, stwierdzimy, że jest to pakistański imigrant albo wnuk przybyszów z Ghany, czy na przykład Amerykanin chińskiego pochodzenia. A gdy prześledzimy drogę, którą dotarł na ten akurat

trawnik, do tego miasta, w tym, a nie innym dniu, rozwieje się większość przeświadczeń na temat typowości i okaże się, że wszelka typologia skłonna jest zamazywać lub wykluczać nie pasujące do szablonu znaki szczególne. W tym sensie szczegół dowodzi, jak mylące są uogólnienia – a przecież większość wybitnych utworów literackich stara się udowodnić właśnie to, że najwyraźniej widzimy, patrząc z bliska, i tak też patrzeć powinniśmy.

Jałowe jest oczywiście pytanie, czy to, czego doświadczyłem w latach pięćdziesiątych, dorastając w stanie Missisipi, miało charakter bardziej typowo amerykański niż doświadczenia pakistańskiego imigranta. Obaj jesteśmy Amerykanami. Doświadczenie każdego z nas jest doświadczeniem amerykańskim lub jego częścią. Składa się na nie (w moim przypadku) zamęt, skomplikowany i ambiwalentny stosunek do własnego obywatelstwa, tożsamości narodowej i regionalnych rozłamów, a wszystkie te tendencje nie całkiem skutecznie próbuje pogodzić szeroko pojęty idealizm polityczny, który wiele rozumie i stara się jak najmniejszą liczbę ludzi poddawać uciskowi i przymusowi. (Może powinienem przyznać, że pakistański imigrant i ja mamy jednak ze sobą więcej wspólnego, niż sądziłem).

Jaki zatem udział w tym, co piszę, mają moje doświadczenia?