

**GDY UMIERA DUCH, CZYLI O ŚMIERCI CIAŁA W AMERYKAŃSKIEJ POEZJI
GEJOWSKIEJ NA PRZYKŁADZIE WIERSZY *MESKALINA ALLENA GINSBERGA*
ORAZ [*SKARBIE CZY MNIE UDUSISZ: PODUSZKĄ W MYSZKI MICKEY*] DOUGLASA A.
POWELLA**

Nie śmierć mnie niepokoi, lecz umieranie.
Michał z Montaigne

Przemysław Górecki, abakab@onet.eu
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań



ABSTRAKT

Komparatystyczna analiza dwóch współczesnych wierszy poezji amerykańskiej, uruchamiająca mechanizmy analizy językowej (porównywanie różnych przekładów i tekstów oryginalnych), kulturowej (rozwijanie wątków religijnych, filozoficznych, kontrkulturowych – bitnicy, kultura gejowska USA), prowadzonej w perspektywie tanatologicznej i genderowej. Próba ukazania zakorzenienia tej poezji w tradycji liryki amerykańskiej i przedstawienia nowatorstwa tak ujmowanej problematyki. Symultaniczna interpretacja akcentuje *miejsca wspólne* podmiotów lirycznych oraz tropi pozornie marginalne sygnały kulturowe.

Słowa kluczowe: poezja amerykańska, homotekstualność, queer, analiza genderowa, analiza językowa, analiza kulturowa, komparatyka, biografizm, Beat Generation, AIDS

When the spirit dies, or the death of body in contemporary American gay poetry. The case of two poems: *Mescaline* by Allen Ginsberg and [*darling can you kill me: with your mickeymouse pillows*] by Douglas A. Powell

ABSTRACT

The paper is a comparative analysis of two contemporary American poems which activates mechanisms of linguistic (comparing different translations and confronting them with the source texts), and cultural (elaborating on the religious, philosophical and countercultural issues concerning the Beat Generation and gay culture in the US) analyses from a thanatological and gender perspective. It is an attempt to show the affiliations between these literary works and the tradition of American poetry as well as their novelty. Simultaneous interpretation highlights *loci communes* of lyrical subjects and discerns seemingly marginal cultural signs.

Keywords: American poetry, homotextuality, queer, gender analyse, linguistic analyse, cultural analyse, comparative literature, biography, Beat Generation, AIDS

Punktem wyjścia analizy wierszy jest kontekstualizacja filozoficzna oraz teza o podobieństwie psychologicznym ich podmiotów i zbieżności sytuacji lirycznych. Szczegółową analizę utworu *Mescalina* (interpretację sytuacji podmiotu, tropów kulturowych i strony językowej) poprzedza akapit poświęcony homotekstualności jako sposobami kodowania tekstu. Druga fragment analitycznej części pracy poświęcony jest utworowi [*skarbie czy mnie udusisz: poduszką w myszki mickey*] oraz związanym z nim kwestiom językowym, kulturowym i artystycznym. Zakończenie wpisuje rozważania w kontekst tanatologiczny.

Interdyscyplinarna perspektywa z jakiej prowadzona jest analiza literacka i kulturoznawcza ma na celu ukazanie istotnego oraz „naturalnego” związku między tradycją literacką a pozostającą do niej w relacji spadkobierczej współczesną poezją; ukazanie nieodzowności kontekstu filozoficznego przy interpretacji treści zakorzenionych w określonych szkołach i prądach myślenia. Poza badaczami i badaczkami kultury i literatury – a więc zarówno historykami zajmującymi się zwłaszcza historią kontrkultury, jak filologami o specjalizacji translatorskiej – praca ma w założeniu mieć wartość

poznawcą także dla przedstawicieli i przedstawicielek nauk psychologicznych, ze względu na bezdyskusyjną rangę tej dziedziny wiedzy w rozważaniach oraz traktowanie jej jako narzędzia analizy równoprawnego z pozostałymi.

ŚMIERĆ JAKO NIEŚMIERTELNOŚĆ, JA JAKO INNY

W pochodzących z lat siedemdziesiątych XX w. studiach tanatologicznych francuski psychoanalityk Michel de M'Uzan stworzył formułę „A.j.j.m.” (co stanowi skrót frazy „A jeśli jestem martwy...”), proponując ją jako analogon słynnego dopisku z kart Tolstojowskiego dziennika: „j.b.ż.” („jeśli będę żył”)¹. Refleksja taka miałaby jawić się jako jednostkowy fantazmat nieśmiertelności, w rzeczywistości zaś być kostiumem dla znanej prawdy; myśl ta podaje w wątpliwość realność egzystencji „tu i teraz”, implikuje kolejne pytanie: czy można jednocześnie żyć i być martwym? Jednym z najprostszych i jednocześnie najbardziej skutecznych rozwiązań tego problemu „istnienia i nieistnienia” wydaje się być wprowadzenie figury sobowótora – nie jest to jednak klasyczny *Doppelgänger*, który znaczyć nie może nic innego jak konstrukt zbudowany z cech sobowótora i *alter ego*. To „inny” (M. de M'Uzan stosuje metaforę lustra, według prawideł której „inny” jest odbicie lustrzane wypowiadającego kwestię „A.j.j.m.”), będący czymś na kształt sobowótora pozbawionego akcydentalnych – niewspółdzielonych z „pierwowzorem” – cech, dzięki czemu jego odrębność i indywidualność (tak niebezpieczna z punktu widzenia „ja”) zostaje mu odebrana. Pojmować to można jako akt pozornej interioryzacji „innego” (w obronie przed multiplikacją własnej tożsamości?), z założeniem przeszczerpienia jego jaźni na bezosobowy do tej pory twór zwany sobowótorem.

Poetyckich obrazów takiej konfrontacji dostarcza poezja Allena Ginsberga z niebagatelnym natężeniem i, zwłaszcza od pewnego momentu jego literackiej aktywności, z dużą częstotliwością. Wraz z nasyceniem się materii poetyckiej duchowego mecenasa bitników wątkami związanymi ze śmiercią matki, Naomi Ginsberg (czerwiec 1956, a więc jeszcze cztery miesiące przed publikacją *Skowytu*), nastąpiło swego rodzaju przesylenie tej poezji wizjami narkotycznymi²; pojawiła się jednak pewna aktualizacja sposobu formowania rzeczywistości wizyjnej. Obraz fizycznego cierpienia połączonego z metafizycznym bólem zostaje wzbogacony o stygmat śmiertelności ciała, który wyraża się na powierzchni dociekań o podłożu eschatologicznym. Nadejść ma dopiero era wielkich podróży Ginsberga do Indii, Japonii czy Tajlandii, a więc czas zgłębiania tajników Dharma czy krysznaizmu. Tworzeniu poematu *Kadysz*, dedykowanego pamięci zmarłej matki, towarzyszyła eksploracja innych obszarów kulturowych – korzeni żydowskich (inna rzecz, że z wyraźnym i charakterystycznym dla poezji bitników sfunkcjonalizowaniem i zbanalizowaniem przeżycia mistycznego); otworzyła ona przed poetą perspektywę rozważań dotyczących kwestii transcendencji. Wymownym przykładem realizacji tego „nowego kierunku” jest cały zbiór *Kadysz i inne wiersze* (wydany w kwietniu 1961). Znajdujący się w nim utwór *Mescalina* wprowadza czytelnika do mieszkania Ginsberga, który doświadcza znajomej sytuacji:

„Gnijący Ginsberg, dzisiaj oglądałem siebie nago w lustrze
ujrzałem starą czaszkę, coraz bardziej łysieję
mój łeb w kuchennym świetle łyska spod rzadkich włosów
(...)
więc to jest śmierć”³

Tak przedstawiona scena jest doskonałą realizacją formuły „A.j.j.m.” – *Gnijący Ginsberg* widząc w lustrze „innego” (dystans dobitnie podkreślony poprzez wyindywidualizowanie i odrębność „ja” mówiącego od „Gnijącego Ginsberga”⁴) dokonuje rozpoznania: to śmierć. Postawienie znaku równości między życiem (podmiot i jednocześnie przedmiot refleksji jest przecież wśród żywych i jako żywy obserwuje się w lustrze) i śmiercią (faza „więc to jest śmierć” nie pozostawia złudzeń co do wniosków wypowiadającego) zdaje się być odpowiedzią na postawione na początku artykułu pytanie: można jednocześnie żyć i być martwym. Z pewnością jest to możliwe w świadomości „gnijącego” – a trzeba wspomnieć, że poeta *Mescalina* napisał mając lat zaledwie trzydzieści trzy (wiek znaczący przecież w kulturze!). To Ginsberg „kadyzowy”, jak określa go Piotr Sommer: Ginsberg „od demonstracyjnych kłopotów z tożsamością, namolny tułacz pośród

1 M. de M'Uzan, *A.j.j.m.*, [w:] S. Rosiek (oprac.), *Wymiary śmierci*, Gdańsk 2002, s. 65-76.

2 Wazną cezurą jest tutaj listopad roku 1960, poeta poznaje wtedy harwardzkiego profesora psychologii Timothy'ego Leary'ego, który wprowadza go w tajniki działania grzybów psylocybinowych.

3 Wiersz *Mescalina* (rok 1959) podaje w tłumaczeniu Grzegorza Musiała. Zob. A. Ginsberg, *Mescalina*, [w:] Tenże, *Kadysz i inne wiersze*, Bydgoszcz 1992, s. 127-131.

4 W oryginalnym brzmieniu: „Rotting Ginsberg, I stared in the mirror naked today”. Można zdanie to odczytywać poprzez odwrócenie formuły identyfikacyjnej – „Ja, Gnijący Ginsberg” lub nawet jako zwrot do *Gnijącego Ginsberga* – pozwala na tę interpretację niejednoznaczność wyrażenia, interpunkcja.

plci, poglądów, sposobów bycia”⁵. W utworze dokonano się zespolenie wszystkich wątków właściwych dla tego etapu jego twórczości; obecność narkotyku sygnalizowana jest już w tytule, pojawia się intrygujące nawiązanie do kwestii judaistycznych, wszechobecne poczucie płciowego niedookreślenia – osnowę stanowi zatem kwestia, którą należy w szerokim pojęciu nazwać tanatologiczną.

Interesująco wypada zestawienie *Meskaliny* z wierszem jednego z najważniejszych amerykańskich poetów swojego pokolenia, Douglasa. A. Powella, urodzonego w roku 1963, a więc cztery lata po powstaniu ginsbergowego wiersza. Jego [*skarbie czy mnie udusisz: poduszką w myszki mickey*] ostentacyjnie i bezkompromisowo wprowadza zagadnienie tanatologii w czuły rejestr śmiałych domniemań:

„skarbie czy mnie udusisz: poduszką w myszki mickey
kiedy już zmizernię. i czy twoje zastrzyki
skutecznie mnie uspią: kiedy niemal nie będzie mnie w ogóle
będę strzępem krztą okruczem byle drobiną spętana bólem”⁶

HOMOTEKSTUALNA RAMA INTERPRETACYJNA

Przed analizą kwestii usytuowania podmiotu względem sygnalizowanych przy okazji *Meskaliny* płaszczyzn, konieczne jest wyciągnięcie z twórczości Ginsberga i Powella wspólnego mianownika. Jest nim homotekstualność poezji obu twórców. W artykule Tomasza Kitlińskiego i Pawła Leszkowicza *Homotekstualność: homoseksualność i twórczość*, zawarta jest próba definicji tej właściwości, wedle której należy ją rozumieć jako obecność i ekspresję (w tekście) tej formy seksualności, która wykracza poza heteronormatywność⁷. Parafrazując utworzone przez Monique Wittig pojęcie, można stwierdzić, że autorzy homotekstualnych utworów zawierają z czytelnikami pewien niepisany „homoseksualny kontrakt”⁸. Pełniejsze wyobrażenie zyskać można jednak dopiero dokonując kolejnej parafrazy – homotekstualność zakłada już w punkcie wyjścia „obowiązkowy homoseksualizm”⁹, definiujący bardzo wiele aspektów literackiej materii – od specyfiki narracji i niedopowiedzeń, po stosunki między bohaterami. Wyznaczniki nieheteronormatywnego dyskursu poetyckiego uwiadaczniają się w charakterystycznym kodzie tekstowym, strukturze tożsamościowej podmiotów lirycznych i, co istotne, twórców, którzy wpisują się w szeroko pojmowany homoseksualny nurt współczesnej poezji amerykańskiej. Warto tu przywołać jedną tylko tezę ze wspomnianej rozprawy T. Kitlińskiego i P. Leszkowicza: homoseksualność jest figurą tekstualności. Wiadomym i oczywistym staje się takie ujęcie kwestii, jeśli wziąć pod uwagę, iż tekstualność pojmowana jest przez autorów artykułu jako warunek konieczny do wykroczenia homoseksualności poza reżim formy heteroseksualnej. To przydatne i atrakcyjne ustalenia z punktu widzenia odbiorcy zestawionych przez autora artykułu wierszy, nie determinujące jednak całkowicie sposobu interpretacji.

Rzeczą niepodlegającą wątpliwościom jest fakt, iż oba utwory zostały zawłaszczone przez dyskurs nieheteronormatywny (lub wręcz odwrotnie: to one „wchłonęły” ów dyskurs). Istnieje jednak różnica pomiędzy Ginsbergiem a Powellem. O ile drugiego z tych autorów uznaje się za jednego z najistotniejszych przedstawicieli amerykańskiej poezji gejowskiej, o tyle poetyckie indywidualium Ginsberga jest przez homotekstualność zdeterminowane w nie większym stopniu niż przez wizyjność, narkotyczność, pacyfizm, anarchizm, ideologię „anielogłowych hipstersów” czy swoisty kolaż religijny, składający się z odłamków judaizmu, buddyzmu i krysznaizmu. Jego wiersze, dzięki ich tendencji do poetyckiego ogarniania totalności doświadczenia egzystencjalnego (przejawiającej się w zapisie absolutnie wszystkich składników przeżywanej codzienności), tworzą pewną subiektywną syntezę rzeczywistości. Utwory Powella mają inny charakterystyczny rys, cechują się subtelną poetyką wyznania, specyficznym skonceptualizowaniem; zazwyczaj nie roszczą sobie prawa do tak spektakularnego i dalekosiężnego oglądu tego, co doświadczane. Wnikliwość literackiego spojrzenia Powella ukierunkowana jest, ponownie jak u Ginsberga, introspektywnie, cechuje się jednak większą „zdolnością skupiającą” skojarzeń, jej zasięg asocjacyjny jest szeroki, lecz nie rządzi się swoimi prawami w tak zuchwały sposób.

5 P. Sommer, *Ten staroświecki Allen Ginsberg*, [w:] A. Ginsberg, *Znajomi z tego świata*, P. Sommer (oprac.), Kraków 1993, s. 93.

6 Wiersz [*darling can you kill me: with your mickeymouse pillows*] podaje w tłumaczeniu Michała Tabaczyńskiego. Zob. D. A. Powell, [*skarbie czy mnie udusisz: poduszką w myszki mickey*], [w:] M. Tabaczyński (red.), *Parada równości. Antologia współczesnej amerykańskiej poezji gejowskiej i lesbijskiej*, Kraków 2005, s. 147.

7 T. Kitliński, P. Leszkowicz, *Homotekstualność: homoseksualność i twórczość*, „Sekcja” 2005, nr 12.

8 Autorka sformułowania „kontrakt heteroseksualny”.

9 Parafraza teorii „obowiązkowej heteroseksualności” Adrienne Rich. Zob. A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, „Journal of Women’s History” 2003, s. 11-48.

Wspólnym mianownikiem obu utworów nie może być jedynie homotekstualność – wówczas inny byłby tytuł studium, inny profil dociekań. Oto, jak mają się do siebie sytuacje liryczne wierszy: stwierdzając ogólnie, każdy z nich przedstawia człowieka w obliczu antycypacji własnej śmierci. *Meskalina* to liryczny monolog oglądającego się w lustrze, z niemalą dozą weryzmu opisanego, *gnijącego Ginsberga*, który dokonuje chaotycznej i bardzo emocjonalnej rewizji swojej terażniejszości i przeszłości, czyniąc z tych dwóch płaszczyzn czasowych tło dla uniwersalnych rozważań dotyczących przyszłości i pragnienia poznania pośmiertnego losu człowieka. Podmiotem wiersza [*skarbie czy mnie udusisz: poduszką w myszki mickey*] jest mężczyzna nieujawniony i nieokreślony, co do wieku, stanu zdrowia i wyglądu. Tekst tworzą zawieszony nad ukochanym pytania o to, czy ten pomoże mu w umieraniu (pojmowanym jako ucieczka od cierpienia), gdy stanie się on organizmem toczonym chorobą? Dramatyzm budują mniej lub bardziej zawołowane sugestie, by ukochany jednak umożliwił mu odejście, ponieważ będzie ono najlepszym rozwiązaniem dla obu stron. Aby zbadać stopień, w jakim pokrywają się postawy, poglądy i cechy osobowe *gnijącego Ginsberga* i powellovskiego podmiotu, konieczna jest bardziej szczegółowa analiza ich słów. Zatem – z czego poskładane są jednostki, które określają się jako stojące na progu rozkładu?

RZECZYWISTOŚĆ PSYCHICZNA GNIJĄCEGO GINSBERGA

„Lustrzane rozpoznanie”¹⁰ *gnijącego Ginsberga* wpisujące się w nurt myślenia „A.j.j.m.” cechuje się dużą samoświadomością – poeta wie, że indywidualium dostrzeżone przez niego w odbiciu to on w całej swej istocie¹¹. Dalszy wywód prowadzi już we własnym imieniu (manifestuje to w drugim wersie, mówiąc: „coraz bardziej łysiej” – a przecież chcąc być konsekwentnym, powinien wyznaczyć, że to *gniący Ginsberg* łysieje), wplatając czasem tylko niespodziewanie figurę swojego rozkładającego się wcielenia. Takie odpodmiotowanie i obiektywizacja siebie samego może być mechanizmem obrony wynikającym ze strachu i niemożliwości wyobrażenia sobie własnej śmierci; perspektywa „ja” jako „on” pozwala oddalić od siebie wizję umierania. Kontestacja: „więc to jest śmierć” umożliwia natomiast określenie radykalizmu podmiotu w kwestii kategoryzowania tak absolutnych zjawisk. Na tym poziomie diagnozy, śmierć jest dla niego tożsama z łysiejącą czaszką, rzadkimi włosami i hiperbolicznie określonym stanem „gnicia”. Nie ma bowiem sygnałów świadczących o dostrzeżeniu agonii tej sfery człowieczej, która nie wiąże się z jej cielesnością, z jej, operując filozoficzną kategorią Jolanty Brach-Czajny, mięsnością. Jestestwo Ginsberga zdaje się w tym momencie ograniczać do owej mięsności, tożsamość jest określana ciałem¹².

Kontrastem do tak zobrazowanej „śmierci” jest wszystko to, co podmiot *Meskaliny* wymienia, niby niezobowiązująco, niby dla dopełnienia poetyckości sceny. Zupełnie jakby pragnął odwrócić swoją uwagę od własnego „gnicia”, zwraca ją na kota, który snuje się po pracowni, miauczy i bazgrze¹³, na muzykę sączącą się z gramofonu, na poślódkę fotografię wiszącą na ścianie. To jednak tylko pozorna naiwność i bez troska. Nie bez znaczenia są wszystkie antroponimy, które wlicza poeta:

„Boito śpiewa z gramofonu pradawną pieśń aniołów
brązowa fotografia z popiersiem Antinousa patrzy nieruchomo ze ściany
światło wytryska z subtelnej dłoni Boga mknie w dół drewniany gołąb
ku spoczywającej dziewczicy
wszechświat Beato Angelico”¹⁴

10 W świetle dalszych rozważań na temat symboli kulturowych, ciekawa i bardzo istotna staje się uwaga Jana Białostockiego sytuująca się w obrębie rozważań „lustrzane a przemijanie”: „Pod koniec XVI wieku, wraz z ciągłym wzbogacaniem repertuaru ikonograficznego i emblematycznego, zasób motywów związanych z ideami znikomości i przemijania jest coraz bogatszy. Lustro, ukazujące złudny obraz rzeczywistości, odgrywa tu poważną rolę, łącząc się zresztą z tematem próżności ludzkiej (Tycjan)”. Zob. J. Białostocki, *Pleć śmierci*, M. Ogonowska (red.), Gdańsk 2007, s. 66.

11 Innemu tłumaczowi *Meskaliny*, Bogdanowi Baranowi, nie udało się tego wyrażenie oddać. Frazę „I stared in the mirror naked today” przetłumaczył jako „patrzyłem dziś w lustro nagi”, nie kładąc nacisku na ujednoznacznienie *gnijącego Ginsberga* z tym, który „patrzył w lustro”. Taki nacisk położył G. Musiał, używając nie pozostawiającej złudzeń konstrukcji z zaimkiem zwrotnym („ogłądałem siebie nago w lustrze”).

12 Jolanta Brach-Czajna jednak stawia w jednej ze swoich prac tezę, że mięsność odkrywa przed człowiekiem metafizyczną perspektywę istnienia: „Warto przypomnieć, że w pierwszej chwili kontakt z mięsnością zdawał się grozić nam splaszczaniem egzystencji; takie fałszywe wrażenie można było wynieść ze świadomego obcowania z mięsnością. Zdawało się, że nie obiecuje ona niczego poza uwięzieniem nas w płaskiej materii. A tymczasem to, co braliśmy za unieruchamiające wyobrażenie wypłaszczenia, okazało się bliskie metafizycznej nadziei”. Zob. J. Brach-Czajna, *Metafizyka mięsa*, [w:] M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała*, Warszawa 2008, s. 87.

13 W oryginale: „the cat’s gone mad and scrawls around the floor” – neologizm „scrawls” powstały z połączenia wyrazów „scrawls” (bazgrze) i „miaows” (miauczy), nie do przetłumaczenia dla żadnego z tłumaczy *Meskaliny* (B. Baran wybiera wersję „miauczy”, zaś G. Musiał, bezpiecznie, podaje oba wyrazy).

14 A. Ginsberg, *Meskalina*..., dz. cyt., s. 127-131.

Boito, Antinous, Beato Angelico – wszystkie te nazwiska są niezwykle istotne. „Pradawna pieśń aniołów” to z pewnością *Chór Aniołów* z Mefistofelesa, opery Arrigo Boito. Utwór ten posiłkował się legendą Fausta, co wydaje się być wymownym sygnałem. Dlaczego *gnijący Ginsberg*, który właśnie dostrzega swą śmiertelność i przemijanie, słucha akurat pieśni z dzieła o Fauscie – archetypie jednostki pragnącej zatrzymać czas? Również, dlaczego na ścianie wisi fotografia Antinousa – greckiego herosa, kochanka cesarza Publiusza Eliusza Hadriana oraz, przede wszystkim, uosobienia i wzoru młodzieńczego piękna? I, wreszcie, dlaczego dopełnieniem osobliwej kolekcji ideałów jest obraz Fra Angelico *Ołtarz Zwiastowania*? – bo to właśnie scena z tego klasycznego (apogeum renesansu – rok 1426) dzieła przedstawiona została we fragmencie o wytryskającym z Boskiej dłoni świetle¹⁵. Kwestia homoestetyki i właściwego jej kultu młodości, ciała i piękna (nader dosłownie pojmowanego) nie jest wyczerpującą odpowiedzią¹⁶. Komponując panoramę zbudowaną z wizerunków piękna, z przedmiotów przedstawiających kwintesencję młodości¹⁷, otaczając się atrybutami świata, w którym istnieje tylko doskonałość formy i kształtu, stary i hysiejący nieszczęśliwiec tworzy coś na kształt symulakrum rzeczywistości istniejącej poza obszarami wpływów brzydoty, starości, rozkładu¹⁸. Taka psychologiczna ucieczka nie okazuje się jednak zdolna do ugaszenia wielkiego wewnętrznego niepokoju¹⁹. Idąc tropem podjętym przez Judith Butler w *Uwikłanych w płęć*, można powiedzieć, że jego stan jest wynikiem głębokiej niezgody na utratę (młodości?): „Ujmując tożsamość kulturowej płci jako strukturę melancholijną, trzeba też przyjąć, że utożsamienie zachodzi na drodze inkorporacji. (...) Tożsamość kulturowej płci powstaje poprzez niezgodę na stratę, która zostaje pogrzebana w ciele, a to w końcu definiuje, co jest ciałem żywym, a co martwym”²⁰.

Nakreśliwszy panoramę swojego codziennego otoczenia, przechodzi Ginsberg dość niespodziewanie do rozważań dotykających kwestii transcendencji.

„Co będzie jeśli gong śmierci uderzy w łeb gnijącego ginsberga
w jaki wejść wszechświat”²¹

Wyczuwalna jest zmiana postawy, spokornienie *ego* i zdecydowana utrata pewności siebie; *gnijący Ginsberg* pojawia się w zapisie nie uwzględniającym wielkich liter, cały ten sztafaż mozolnie układany przed chwilą przestaje odgrywać jakąkolwiek rolę – jest tylko śmierć, dostrzeżona i wypowiedziana wielokrotnie, artykułowana najpewniej w tempie mantrycznym. Pojawia się jednak ktoś większy mocą od Ginsberga a nawet od owej śmierci – pan „dalszy, niż okiem sięga”, poeta: Bóg. Jego obecność, nie wiadomo, czy wyczuwana, czy teoretycznie założona, staje się pretekstem do szlachetnych pytań i konstatacji: „ta droga musi dokądś prowadzić”. Częste w obrębie tej cząstki konfesji powtórzenia („śmierć śmierć śmierć śmierć kot spi”, czy „dzięki Bogu/ dzięki komu/ dzięki komu/ dzięki Tobie”) oddają swoiste zapętlenie myśli, ich chaotyczną szamotaninę i gonitwę; zupełnie tak, jakby kumulowały się one w świadomości od dłuższego czasu, skutecznie tamowane i zagłuszane owym „pięknym sztafażem”, teraz zaś mogły wreszcie, dzięki sprzyjającym okolicznościom (uzmysłowienie sobie własnego przemijania? zażycie meskaliny?) ze zdwojoną siłą i prędkością, znaleźć ujście²².

15 Interesujący jest koncept z „drewnianym gołębiem”. Obraz Angelica przedstawia rzeczywiście gołębia zsyłanego przez Boską dłoń; malutki gołąb (sam w sobie będący symbolem Ducha Świętego) znajdujący się w Boskim promieniu nad głową archanioła Gabriela nie zdradza znamion drewnianej formy. Jaki efekt chciał osiągnąć Ginsberg uznając go właśnie takim? Być może pomysł ten zrodził się z inspiracji opowiadaniem Virginii Woolf *Pomiedzialek lub wtorek* – pojawiają się tam gruchające z zadowoleniem (lub odzywające się złowieszczą w czyszy) drewniane gołębie.

16 Przy okazji warto zwrócić uwagę na drugą stronę homoestetycznego medalu: kult młodości, ciała i piękna nieuchronnie implikuje strach przed starością i umieraniem. Zbliża to bardzo do siebie zagadnienia homoestetyki i nauki o śmierci, tłumacząc ważkość motywu tanatologicznego.

17 W początkach europejskiej ikonografii związanej ze śmiercią, motyw młodzieńców (w tym greckiego Tanatosa) był równie rozpowszechniony jak wizerunek mężczyzn dojrzałych. Może to świadczyć o częściowym utożsamieniu śmierci z młodością, a przynajmniej o silnym związku obu zjawisk.

18 Inaczej spojrzal na zagadnienie piękna Robinson Jeffers, poeta nazwany „Whitmanem ludzkiej niegodziwości”, w wierszu *Napis na kamieniu nagrobnym*. Podmiot liryczny, który kreuje sytuację swojej śmierci, wyznaje: „Kiedy byłem ludzki/ Podziwiałem piękno, ale teraz jestem jego częścią”. W przeciwieństwie do R. Jeffersa, Ginsberg zdaje się nie dostrzegać horacjańskiego związku pomiędzy śmiercią a nobilitacją człowieka do rangi nieśmiertelnego piękna. Zob. R. Jeffers, *Napis na kamieniu nagrobnym*, A. Międzyrzecki (tłum.), [w:] J. Hartwig, A. Międzyrzecki (oprac.), *...opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, Warszawa 1992, s. 100.

19 Warto porównać to wyobrażenie z wierszem Gregory’ego Corso *Wiosna Botichellego*, który w całości zbudowany został z dość przewrotnych wspomnień o renesansowych mistrzach. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że Ginsberg poznał G. Corso w 1950 i poeci stali się bliskimi przyjaciółmi, pozostali również w orbicie wzajemnych wpływów artystycznych.

20 J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, Warszawa 2008, s. 149. W rozdziale *Freud i melancholia płci* J. Butler w sposób interesujący z punktu widzenia tej interpretacji analizuje różnice i związki melancholii i żaloby.

21 A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

22 Wrażenie szybkiego tempa budowane przez częstotliwość powtórzeń zdaje się wiernie odwzorowywać tok myślenia wypowiadającego, daje jednocześnie poczucie namacalności jego procesu myślenia, tzw. dziania się „na żywo”. Ciekawym zabiegiem jest nagłe wstrzymanie „pędzącego wersu”, niejako retardacja, we fragmencie: „śmierć śmierć śmierć śmierć śmierć kot spi”.

Intrygująca wydaje się ponowna zmiana perspektywy – bardzo szybko pada wyznaczenie: „gnijący ginsberg/ więc niech się psuje (...)”. Czy można wytłumaczyć ten powrót do dychotomicznego pojmowania siebie samego? Zamiast stwierdzić „niech się psuje”, czego wymagałaby konsekwencja utożsamiania się z *gnijącym Ginsbergiem*, tutaj podmiot wyraźnie dystansuje się od rozkładającego się ciała. Czy można poczytywać ten gest za przejaw duchowego rozwoju, awansu do rangi bardziej wtajemniczonego? Za tym przemawiałyby dalsze wersy, które sugerują, że cała ta droga (dosyć brutalnie scharakteryzowana)²³ jest w istocie szlakiem do nie wiadomo czego; świadomość celowości zdaje się jednak uświęcać motywację.

TROPY, NAWIĄZANIA, DUCHOWE SPADKOBIERSTWO

Co typowe dla poezji Ginsberga, refleksja stanowi doraźne źródło innej refleksji; w tym przypadku ledwie zasygnalizowana kwestia rodzicielstwa staje się przyczynkiem do podjęcia tematu ustatkowania i poruszenia kwestii należącej do najbardziej osobistego obszaru – wspomnień związanych z Naomi.

„Tak, powinienem być porządny, powinienem się ożenić
zrozumieć wreszcie o co w tym wszystkim chodzi
ale nie mogę znieść tych kobiet wokół mnie
zapachu Naomi
br, przyczepił się do mnie ten znajomy gnijący ginsberg²⁴
już nawet dość mam chłopaków”²⁵

Obraz pozornego zblazowania to w rzeczywistości sygnał głębszego problemu. Sfery niegdyś bliskie i istotne, teraz jawią się jako źródło frustracji i zniechęcenia. To wylczenie kolejnych obszarów zwątpienia, utwór staje się swego rodzaju dokumentem powolnego wypalenia wewnętrznego Ginsberga. Ton rozgoryczenia, w jakim wypowiada się o znudzeniu i obrzydzeniu seksualną stroną życia, przewidywalnością i powtarzalnością procesów, także kopolacyjnych („zrobić bachora i won”) musi nasuwać skojarzenia z wierszem Jacka Kerouaca *Chorus 211*²⁶ i pojawiającym się w nim „mięsiстым kołem zniewolenia”:

„Mięsiście koło poczęcia
Obraca się konwulsyjnie
Wyrzucając w próżnię stworzenia ludzkie
(...)
Nieszczęsny! Chciałbym się uwolnić
Od tego mięsiwego koła zniewolenia
I bezpiecznie być trupem w niebiosach”²⁷

To silnie buddyjski trop – jego pejoratywne nacechowanie budzi skojarzenia z nieświadomym (wynikającym z *truczni* pożądań, czy innych małosłownych emocji) tkwieniem w krążącym kole życia – bez duchowej świadomości najwyższego stopnia.

J. Kerouac wyraził w sposób bardzo dosadny pragnienia, które najprawdopodobniej podziela podmiot *Meskaliny*. Uwagę zwraca przede wszystkim pełne żalu nad sobą zakończenie wiersza, w którym zawiera się cały ból konieczności życia wpisanego w nieustanne działanie *mięsiwego koła*; czy i *gnijącemu Ginsbergowi* bliskie jest pragnienie bycia bezpiecz-

23 „droga/ przez gnijący gówniany rynsztok, przez orgie Angelica/ Pi, pi, zrobić bachora i won” – w oryginale: „the path/ thru the rotting ship dump, thru the Angelico orgies/ Beep, emit a burst of babe and begone”. Mniej dosadnie, a bardziej wiernie przetłumaczył ten fragment B. Baran: „droga/ przez składowisko gnijących okrętów, przez orgie Angelico/ piip, wydaj dziecię i odejź”; żaden z tłumaczy nie oddał jednak aliteracyjnego charakteru tekstu oryginalnego, a przez to – gorączkowego tonu rozgoryczenia.

24 Fragment „ale nie mogę znieść tych kobiet wokół mnie/ zapachu Naomi/ br, przyczepił się do mnie ten znajomy gnijący ginsberg” buduje sensualną poetykę utworu. Ciekawy i dosadny jest koncept z zestawieniem obok siebie „zapachu Naomi” z „gnijącym ginsbergiem” (budzącym skojarzenia z zapachem wydzielanym przez procesy gnilne) i onomatopieczną eksklamacją „br” wyrażającą zniechęcenie – potęguje efekt, jakim jest nałożenie się na siebie dwóch zapachów.

25 A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

26 J. Kerouac, *Chorus 211*, [w:] J. Hartwig, A. Międzyrzeczki (oprac.), *...opiewam nowoczesnego człowieka...*, dz. cyt., s. 271.

27 A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

nym „trupem w niebiosach”? W *Meskalinie* poukrywał kilka odpowiedzi na to pytanie²⁸.

We fragmencie: „Bezkrzesne morza przepływają/ strumień czasu” można dostrzec pewne symptomy wymagania linearności od czasu – w końcu „droga musi dokądś prowadzić”, tymczasem ta przepływa strumieniem następstw, nie przybliżając do celu wędrówki. Koncepcja ta byłaby niewątpliwie silnie judaistycznym tropem, co nie wydaje się przecieżyć być zaskakujące.

W budowie utworu dostrzec można pewien paralelizm. Tak jak w przypadku dwóch pierwszych strofoid, również w dwóch kolejnych widać podobieństwo: jedna składa się w znacznej mierze z refleksji skonkretyzowanych na podłożu osobistych wspomnień, doświadczeń i okoliczności, druga zaś dotyka rejestrów bardziej uniwersalizowanych, podejmuje polemikę dotyczącą kwestii Boga i metafizyki. Konstruowanie siebie nie jest możliwe bez sytuowania „ja” wobec transcendencji i określenia jego relacji z nią. Zastanawia jednak kwestia kolejności – rozważania w *Meskalinie* sprawiają wrażenie trwale ze sobą powiązanych, każde wyznanie indywidualne jest pretekstem do uruchomienia uniwersalnego układu odniesień. Hans-Christian Kirsch w powieści biograficznej poświęconej bitnikom sugeruje, że na kierunek refleksji Ginsberga najsilniejszy wpływ miały przekonania epoki beatu (nie zdołała nawet trwale zmienić tego późniejsza praktyka buddyzmu zen): „Ginsberg wybrał inną drogę: od uniwersum do własnego Ja. Nigdy nie wyrzekł się swoich przekonań z epoki beatu, to właśnie one były warunkiem koniecznym do jego duchowych poszukiwań i przemian”²⁹.

Krańcowy etap tych poszukiwań zdaje się przedstawiać kolejna („uniwersalna”) strofa – z jej słów przebiega zniecierpliwienie, widoczna jest eskalacja bezradności i niepewności:

„Chcę wiedzieć
chcę chcą to śmieszne *wiedzieć wiedzieć* CO za gnijący ginsberg
chcę wiedzieć co stanie się kiedy już zgniję do końca
bo gniję właśnie teraz
(...)
czy to w ogóle na coś się przyda przyda przyda przyda
śmierć śmierć śmierć śmierć śmierć
bóg bóg bóg bóg bóg Samotny Jeździec
rytm maszyny do pisania”³⁰

Z jednej strony całkowita redukcja siebie do poziomu ciała (skoro „gniję właśnie teraz”, to – umieram), z drugiej – dezorientacja i niezdecydowanie, czy tak naprawdę potrzebna jest wiedza wykraczająca poza elementarne ziemskie doświadczenie; czy istnieje w ogóle rzeczywistość poza nie wykraczająca. Frustrująca jest konkluzja: „mój tyłek włoży się po wszechświecie za wiele wiem/ i nie dosyć”, w świetle której zgromadzona przez „praktykowanie życia” wiedza jest zbyt obszerna, a mimo to nie pozwala dowiedzieć się najważniejszego. Nieprzypadkowo przy słowie „śmierć” pojawia się wyraz „bóg” – tą dosyć przewidywalną drogą skojarzeń dochodzi Ginsberg do głęboko zakorzonego i schowanego przeświadczenia o silnym związku tych dwu zjawisk. W osądzeniu, czy związek ten oparty jest na relacji warunku, pomocna znów może być biograficzna opowieść H.Ch. Kirscha, w której znaleźć można takie słowa: „Po kolejnym zażyciu narkotyku [Ginsberg – przyp. autora] widzi połączone oblicze Boga i Śmierci. Bóg jest Śmiercią. Śmierć jest Bogiem. Allen prowadził długą rozmowę z tą zjawą. Pyta, jak powinien zachowywać się wobec kobiet – to jeden z jego zasadniczych problemów – i otrzymuje odpowiedź: »Kochaj je!»³¹. Doświadczenie narkotyczne leży więc u podstawy rozpoznania utożsamiającego Boga ze Śmiercią, czego literackim odbiciem może być wspomniany fragment *Meskaliny*. Co ciekawe, słowa H.Ch. Kirscha rzucają też dodatkowe światło na wyznanie: „Tak, powinienem być porządny, powinienem się ożenić/ zrozumieć wreszcie o co w tym wszystkim chodzi/ ale nie mogę znieść tych kobiet wokół mnie”. Kwestia stosunku do przedstawicieli przeciwnej płci nurtowała poetę i zajmowała go w znacznym stopniu; jej istota jest niewątpliwa również

28 Refleksja socjologiczna Zygmunta Baumana o depersonalizacji w nowoczesności jest tu przydatna, ponieważ zaskakująco dobrze oddaje istotę żalu za utraconą indywidualnością i zmarginalizowaną intymnością: „Owa szczególna *indywidualność* jest anonimowa i pozbawiona twarzy, oskrobana do uniwersalnego kośca, ogołocona ze wszystkiego, co idiomatyczne i charakterystyczne; z jakiegokolwiek cechy osobistej, która mogłaby stanąć na przeszkodzie jej całkowitej wymiennalności. (...) Otoczenie składa się z innych jednostek o podobnych cechach, istot poddających się czysto ilościowej obróbce”. Zob. Z. Bauman, *Socjalizm. Utopia w działaniu*, Warszawa 2010, s. 42.

29 H. Kirsch, *W drodze. Poezji pokolenia beatników*, Warszawa 2006, s. 304.

30 A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

31 H. Ch. Kirsch, dz. cyt., s. 296.

w kontekście homotekstualnym. Wyznanie z *Meskaliny* jawi się tu jako odpowiedź na polecenie zjawy – hybrydycznej formy Boga i Śmierci!

Istotne spostrzeżenia pojawiają się we fragmencie kolejnym. Łącznikiem między nim a poprzednią strofą jest dwukrotnie wspomniana maszyna do pisania (symbolizująca wiersz powstający „na gorąco”), którą traktować należy jako przykład ginsbergowskiej poetyki asocjacji: częstotliwość wypowiedzeń wyrazów „bóg” i „śmierć” przypomina mu stukanie w klawisze maszyny – i na tym mogłaby skończyć się jej obecność w utworze. Tu staje się jednak ona punktem wyjścia do „Maszyny” pisanej wielką literą; niby niewiażąco przywołanym obrazem, który otwiera pokłady dalszych skojarzeń. „Bębnienie w Maszynę” staje się określeniem życiowej aktywności Ginsberga, frazą-nośnikiem dużego ładunku wartościującego czynność i określającego sytuację poety. „Jak tym bębniem w Maszynę zasłużyć się Niebiosom” – pyta, a formułując swe pytanie w tekście uwypatnia ostatecznie pewną ciekawą różnicę: słowa „bóg” i „śmierć” pisane są małymi literami, w przeciwieństwie do „Maszyny”³² czy „Niebios”. To znak dostosowywania świata do prywatnej hierarchii bytów, a właściwiej – absolutów, asekuracyjny głos w obronie nie konkretyzowania niepoznanych jeszcze Niebios jako „Boga”, ponieważ ten nie jest namacalny³³. „Niebiosia” odsyłają przede wszystkim do kategorii judeochrześcijańskich, co klóciłoby się z dotychczasową wyobraźnią płaszczyzny duchowej *Meskaliny*, może jednak poeta wołał po prostu unikać odwołań do konkretnych istot i pozostać przy realiach „topograficznych”? Niejasne są motywacje Ginsberga, który w wierszu *LSD* czyni takie z kolei wyznanie: „ja który nienawidzę Boga i nadaję mu imię/ ja który robię błędy na wiekistej maszynie do pisania”³⁴. Z potrzeby desygnowania bytów i przypisywania im określonych ról w swoim mikrokosmosie, rodzą się wewnętrzne konflikty. Namacalna jest z pewnością Maszyna, która stanowi dla poety kategorię absolutną.

Kwestia uniwersalizacji i indywidualizacji pojęć we własnym językowym tworzywie literackim stanowi dobry pretekst, by wspomnieć o niezwykle istotnym źródle inspiracji Ginsberga, jakim jest postać i twórczość Walta Whitmana. Artur Międzyrzecki określa całą następującą po nim poezję amerykańską jako „cykl zerwań i nawiązań do W. Whitmana”³⁵. Jeśli zestawić ze sobą ós historycznoliteracką rozwoju tej poezji z osią naprzemiennych zerwań i nawiązań do twórcy, to punkt na prostej, którym oznaczona będzie działalność literacka Ginsberga, całkowicie znajdzie się w strefie wpływów dziewiętnastowiecznego poety. Wspomniane zagadnienie uniwersalizacji-indywidualizacji można prześledzić na przykładzie wielu utworów W. Whitmana. Manifestacyjny wiersz *Opiewam własne Ja* dostarcza najdokładniejszej chyba wykładni takiej poetyckiej metody: wielką literą zapisywane jest nie tylko „Ja”, lecz także „Męskość”, „Kobiecość”, „Demokracja”...³⁶. Autor *Skowytu* zapożyczając chwyt poetycki od W. Whitmana nie staje się odosobnionym przypadkiem, jest jednak przykładem dość osobliwym. Szczególnie serdeczny stosunek do ojca współczesnej poezji amerykańskiej uwidacznia się w licznych wierszach, w których Allen Ginsberg bezpośrednio powołuje się na swojego mistrza (jak choćby zwroty do Whitmana w *Supermarkecie w Kalifornii*, czy utwór *Ja tak kocham starego Whitmana*). Można jednakże pokusić się o anachronizm i odnieść też w wielu tekstach Whitmana sygnały, lub całe myśli, które Ginsberg podejmuje w *Meskalinie* – choćby z *Lusterka*:

„Trzymaj me mocno – spójrz, kogo odbija (kto to? czy ty?),
Poza schludnym kostiumem plugawo tylko i proch,
Przepadł już oka błysk, głos dźwięczny, krok sprężysty,
Teraz to niewolnika oko, głos, ramiona, krok, (...) syfilityka ciała,
płuca gnijące po kawałku, żołądek skisły i toczony rakiem”³⁷

Pewne zbieżności dostrzec można także w biografii twórców: W. Whitman przejąwszy się w latach wojny domowej losem rannych żołnierzy, został ochotniczym sanitariuszem armii Północy, Allen Ginsberg zaś, jak przypomina H.Ch. Kirsch: „rozpoczynając studia, przyrzekł sobie pomagać wszystkim cierpiącym. Chciał wtedy specjalizować się w prawie pracy”³⁸.

32 W tłumaczeniu B. Barana – „Klawisz”, w oryginale – „Typewriter”.

33 Bardzo istotny w tym kontekście staje się fragment *Kadysz*, w którym Ginsberg stara się dookreślić Boga. Pisze: „Bezimienny, Z jednym obliczem, Na zawsze poza mną, bez początku, bez końca, Ojciec w umiaraniu. (...) chciałbym wielbić Ciebie, Niebioso, po Śmierci, tylko Jedynego w Nicości, nie światło lub ciemność, Wieczność Bezdziennej”. Zob. A. Ginsberg, *Kadysz*, [w:] Tenże, *Kadysz*..., dz. cyt., s. 57.

34 A. Ginsberg, *LSD*, [w:] Tenże, *Utwory poetyckie*, Kraków 1984, s. 97-103.

35 A. Międzyrzecki, *Od autorów antologii*, [w:] J. Hartwig, Tenże (oprac.), ...*opiewam nowoczesnego człowieka*..., dz. cyt., s. 9.

36 W. Whitman, *Opiewam własne ja*, [w:] J. Hartwig, A. Międzyrzecki (oprac.), ...*opiewam nowoczesnego człowieka*..., dz. cyt., s. 4-5.

37 Tenże, *Lusterko*, J. Żułowski (tłum.), [w:] J. Hartwig, A. Międzyrzecki (oprac.), dz. cyt., s. 15.

38 H. Ch. Kirsch, dz. cyt., s. 295.

Dalszy ciąg utworu również przynosi kilka innych reminiscencji:

„Nudziarz ze mnie zmienia płytę Gregory och! świetny on robi to o co mi chodzi
zbyt świadom jestem miliona uszu”³⁹

Gregory jest najprawdopodobniej wspomnianym już Gregorym Corso. „Miliony uszu” kojarzą się zaś z „wielorakim milionookim potworem” z wiersza *LSD (Kwas lizergowy)*⁴⁰. Dopełnieniem antropocentrycznego portretu miliona uszu jest tutaj tyleż samo oczu, jednak to nie wszystko – wiersz *Psalm magiczny* pozwala ukończyć wizerunek hiperbolicznego indywidualium tak silnie zaznaczającego się w poezji Ginsberga, uzupełniając go o milion ust: „niechaj mój głos bardziej brzydota zarechocze niż rzeczywistością, pomidorem myśli głoścącym Ciebie milionami ust”⁴¹.

Ten fragment *Meskaliny* kończy się dosyć bezkompromisowo, wręcz urywa: „Teraz przerywam wiersz by kontemlować drak”. Uderzające jest hebrajskie znaczenie tego wyrazu „gówno”⁴². Zestawienie języka, w którym napisany został Stary Testament z jego aktualnym w utworze zastosowaniem budzi zrozumiałą konfuzję. Czy pomysł na tak dosadne i barbarzyńskie pomieszanie tonów poetyckiej ekspresji to tylko przejaw zapędów obrazoburczych? Nie obce były poecie takie skłonności – dowodem jest choćby słynny *Przypis do „Skowytu”* z zestawieniami wyrażen burzącymi wszelkie standardy *decorum*. W pamięć zapada także ginsbergowa interpretacja IV prawdy Bodhisattwy: „Zamienianie gówna w różę”⁴³. Takie złamanie dykcji tłumaczyć można jednak inaczej. Trzeba wziąć po uwagę fakt, że *Meskalina* pochodzi ze zbioru *Kadysz i inne wiersze*, a więc wyboru wierszy penetrujących judaistyczne korzenie Ginsberga, tekstów, w których można odnaleźć silne wpływy poezji Charlesa Reznikoffa. Zaadaptowanie tradycji hebrajskiej na potrzeby poetyckiego wyrazu owocować mogło pragnieniem dostosowania do niej wszystkich sfer życia i to właśnie w taki sposób – nie poprzez ich nobilitację (w pewnym sensie będącą wówczas równoznaczną z sakralizacją), ale poprzez uniwersalizację języka hebrajskiego. Wszystko, co doświadczałne, musi się także urzeczywistnić w języku, aby ten nie był tworem oderwanym od rzeczywistości. Nie nowe jest takie mieszanie tonacji – w *Kadyszu* padają słowa: „Aj! aj! coraz z nami gorzej! Tkwimy w gównie! A ty odeszłaś, Śmierć zezwoliła, Śmierć okazała łaskę, skończyłaś z epoką, Bogiem”⁴⁴. Warto jeszcze przytoczyć sąd Grzegorza Musiała, sugerującego dwa powody zwrotu pierwszego powojennego pokolenia amerykańskiego do Starego Testamentu: „zjudaizowanie się” amerykańskiej kultury oraz nieufność do Europy rzymskiej i katolickiej, która wydała na świat potworne dziecko wojny⁴⁵. Motywacji Ginsberga nie sposób odgadnąć, i też nie najistotniejsza jest ona w obliczu refleksji kulminacyjnej i najbardziej dosłownej:

„rozum to kupa śmiecia⁴⁶
świat to kupa śmiecia
człowiek w połowie śmieć
a samo śmiecie w grobie”⁴⁷

Człowiek musi więc umrzeć, aby dopełnić tego, co jest już w nim zaczęte: gnicie. Skoro jest w połowie śmieciem, musi stać się nim w całości. Śmierć to niezbędny warunek kompletności istoty ludzkiej, zdaje się mówić *gnijący Ginsberg*. To już przedsięwzięcie wniosku ostatecznego, to moment, w którym stwierdzenie swojej zupełnej bezwartościowości odbija się

39 Woryginalie: „I’m stuck change the record Gregory ah excellent he’s doing just that (...)”. Polskie przekłady, zarówno cytowane powyżej tłumaczenie G. Musiała, jak to dokonane przez B. Barana („Zmieniam płytę Gregory ach doskonały on robi co należy”) wydają się nie wykorzystywać potencjału frazy. Wyraz „stuck” oznacza przede wszystkim „uniemożliwiony”, a to rzuca nowe światło na dalszy tok wypowiedzi: może być to prośba do Gregorego, by ten zmienił płytę. B. Baran zupełnie pominał wyrażenie „I’m stuck”, G. Musiał przełożył je dość nieprzekonująco w tym kontekście („nudziarz ze mnie”). A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

40 A. Ginsberg, *LSD*, [w:] Tenże, *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 97-103.

41 A. Ginsberg, *Psalm magiczny*, [w:] Tenże, *Kadysz...*, dz. cyt., s. 141. Taką wędrowkę można poprowadzić jeszcze dalej, np. w wierszu *Wzrosień na Jessore Road* następuje dalsza multiplikacja, tym razem – miliony ojców, matek, braci, dziewcząt, dusz...

42 Stąd – tłumaczenie B. Barana: „Odchodzę z wiersza ku kontemplacji gównianej”.

43 H. Ch. Kirsch, dz. cyt., s. 293.

44 A. Ginsberg, *Kadysz*, [w:] Tenże, *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 53.

45 G. Musiał, *Żelazne regimenty mody*, [w:] A. Ginsberg, *Kadysz...*, dz. cyt., s. 157.

46 W tłumaczeniu B. Barana – „tandeta umysłu” – uwagę zwraca mniejszy ładunek emocjonalny.

47 „Trash of the mind/ trash of the world/ man is half trash/ all trash in the grave” - B. Baran proponuje tłumaczenie: „(...) cała tandeta w grobie”, ja zaś proponuję formę: „(...) a całość śmiecia w grobie”, ponieważ wydaje się być najwierniejszą – jeśli nie słowom, to przynajmniej idei Ginsberga; A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

i zaczyna funkcjonować samodzielnie, obleczone w szaty nowego, finałowego odkrycia: to nowe narodziny są etapem kluczowym, nie sama śmierć; śmierć pełni funkcję służebną w stosunku do jej następstw i konsekwencji. Zrezygnowany, nie pozwala sobie jednak upajać się tym wnioskiem, dosyć szybko zmieniając jego wydźwięk na pesymistyczny:

„czy gotów jesteś urodzić się od nowa
aby uwolnić się od tego świata aby wstąpić w niebios
lub się uwolnić lub się uwolnić
i zamknąć wszystko – i ujrzyć życie – wieczność całą – odeszłe
i obrócone w marność (...)
Nie ma Chwały dla człowieka! Nie ma Chwały dla człowieka!
Nie ma chwały dla mnie! Nie ma mnie!”⁴⁸

Wyraźne nawiązanie do buddyjskiej nauki o karmie i odrodzeniu wpisuje pragnienia cierpiącego w rejestr odwiecznych tęsknot za istnieniem wyjętym spod praw spiralnego modelu ewolucji. Buddyzm podaje zresztą niezwykle interesującą odpowiedź na pytanie o genezę ginsbergowskiej „obsesji śmierci”. W jednym z wykładów Sanharakszity znaleźć można taką interpretację: „(Trzecia) trucizna to pragnienie (intensywne, neurotyczne pożądanie): żądza posiadania tego, tamtego i jeszcze czegoś innego. Jest to pierwotne, podstawowe skalanie, bardzo trudne do przezwyciężenia. Być może ze względu na władzę, jaką ma ono nad nami, jako antidotum zaleca się nie jedną, ale trzy metody medytacji”⁴⁹. Jeśli więc, w świetle rozważań nad słowami Judith Butler, jawi się *gnijący Ginsberg* jako dręczony silnym poczuciem straty i pragnieniem, wówczas jego stan emocjonalny („kontemplację śmierci”) można wytłumaczyć jako metodę przezwyciężania „trucizny pragnienia”: „Druga metoda przezwyciężania pragnienia (...) to kontemplacja śmierci, która musi opierać się na silnym fundamencie uwagi i pozytywnych emocji”⁵⁰. W tym przypadku jednak zachwiany został istotny komponent równowagi i spokoju – trudno mówić o kontemplacji, uruchomiony został cały zasób radykalniejszych środków autoanalizy.

Nie można pominąć ważnego tropu, jakim jest zwrot do Wiliama Carlosa Williama. Ginsberg zastanawia się „O czym rozmyśla Williams w Paterson” i pyta go wprost: „Williamsie, czym jest śmierć?”. Adresat pytania, mistrz poety (a także autor przedmowy do *Skowytu*), nie bez powodu wzmiankowany tutaj jest w kontekście swojego poematu *Paterson*; to w nim zamieszczonych jest kilka listów Ginsberga. Próbę odpowiedzi na pytanie można jednak znaleźć już w wierszu Williama *Śmierć*, który przedstawia zgon w kategoriach semantycznych wstydu, hańby, nikczemności i politowania. Czy to nie williamsowską metodę uprawiania introspekcji poprzez poezję wziął sobie do serca mentor bitników? Postulat odkrywania uniwersum przez szczegół, układania rzeczy, a nie idei, tak kategorycznie wyrażony w wierszu *W rodzaju piosenki* znajduje swe echo także w *Patersonie*: „Słuchaj, nie ma innych pojęć niż zawarte w rzeczy” – mówi W. C. Williams. Skoro jednak rzecz, jak wszystko, staje się śmieciem – wówczas trzeba sięgać do idei, te zaś są niedostępne! – zdaje się dopowiadać Ginsberg. Puenta może być więc tylko gorzka:

„Nie ma sensu pisać gdy duch nie prowadzi”⁵¹

KONSTRUKCJA PODMIOTU I FRAZY [D.A. POWELL]

Od przepelnionej rezygnacją konkluzji Ginsberga pozornie bardzo dużo dzieli pytanie-szlagwort: „skarbie czy mnie udusisz: poduszka w myszki mickey”, rozpoczynające i dające tytuł wierszowi D. A. Powella, pochodzącemu z wydanego w roku 2000 tomiku *Lunch*. Utwór gromadzi w sobie wszystkie cechy poetyki Powella, niezwykle idiomatycznego autora, który już pierwszym tomikiem (*Tea* z 1998 r.) stworzył łatwo rozpoznawalny styl, utrwalony trzema kolejnymi zbiorami liryków. Oprócz niepowtarzalnej (i niezmiennie stosowanej) budowy graficznej, wiersze tego autora charakteryzują się subtelnością i lekkością, która zazwyczaj połączona zostaje z przejmującą i bezpretensjonalnie ostrą treścią. Nie inaczej jest tutaj: podmiot liryczny zadaje swoje pytanie:

48 Tamże.

49 Sangharakszita, „Śmierć” *Buddy*, [w:] Tenże, *Kim jest Budda?*, Kraków 2004, s. 153.

50 Tamże.

51 W oryginale: „No point writing when the spirit doth not lead” (*doth* to archaiczna forma trzeciej osoby czasownika “do” – obecne “does”; operator). To istotny trop – kolejne skojarzenie z językiem biblijnym (w języku polskim wers mógłby brzmieć „Nie ma sensu pisać, kiedyż duch nie prowadzi”, gdyby pominąć fakt stosowania formy „kiedyż” w sformułowaniach pytających). B. Baran zmienia nieco wydźwięk wersu, dodając na końcu słowo: „pióra”. A. Ginsberg, *Meskalina...*, dz. cyt., s. 127-131.

„skarbie czy mnie udusisz⁵²: poduszką w myszki mickey
kiedy już zmiszernię. i czy twoje zastrzyki⁵³
skutecznie mnie uspią: kiedy niemal nie będzie mnie w ogóle
będę strzępem krztą okruczem byle drobiną⁵⁴ spętana bólem.”⁵⁵

Już pierwszy czterowers egzemplifikuje wszystkie te cechy powellovskiej poezji: czułościowy ton (którego przejawem jest absurdalna „poduszka w myszki mickey”, zwrot „skarbie”) kontrastuje z dosadnością i sugestywnością dalszego opisu. Podobnie jak *Meskalina*, utwór podejmuje problem somaestetycznej⁵⁶ świadomości człowieka. Tu poczynić trzeba uwagę, która znacząco wpłynie na rozumienie licznych wątków twórczości Amerykanina: należy ona do tej gałęzi poezji gejowskiej, której specyfiką jest naznaczenie stygmatem AIDS. Fakt autobiograficzny jakim dla poety było zachowanie, nie pozostaje bez wpływu na kreowaną przez niego rzeczywistość literacką. Osobliwy filtr poetycki, przez który przechodzą jego wiersze, zazwyczaj nie przepuszcza wyrazu „AIDS” do tekstu utworu, budując charakterystyczny styl niedopowiedzeń i metafor. Dzieje się tak choćby w omawianym liryku, w którym nazwa choroby nie jest wzmiankowana, jednak jego osadzenie w znamienym kontekście pozwala mieć pewność co do takiego rozpoznania – lecz i w wielu innych wierszach, które dużo dosłowniej sugerują i podejmują kwestię AIDS (np. w *Listen mother, he punched the air: I am not your son dying*] ze zbioru *Cocktails*). Powell opowiada o śmierci w sposób przejmujący, ale przewrotny i zaskakujący, wprawiający często w zdumienie. Jest w jego poezji dosłowność i cierpienie, jednak nie wywołują one chaosu i literackiej brutalności znanej z przedstawień Ginsberga. Tu siła rażenia zawiera się w uśpionej mocy, w pozornym spokoju i niewiarogodnym opanowaniu słowa oraz – powściągliwości. Jakby w odpowiedzi na (zadane w eseju *O chorowaniu*) retoryczne pytanie Virginii Woolf o to, dlaczego choroba nie zajęła wśród uniwersalnych tematów literackich równieoczesnego miejsca co miłość, Powell pokazuje, że zawładnęła równie totalnie ludzkim doświadczeniem, lecz dokonała tego w sposób dużo mniej widowiskowy i oczywisty.

Powściągliwość wiersza [*skarbie czy mnie udusisz: poduszką w myszki mickey*] widoczna jest doskonale w sposobie konstruowania podmiotu. W miejsce ginsbergowskiego ekshibicjonizmu (rodem z *Autobiografii* Lawrence’a Ferlinghettiego)⁵⁷ i skłonności do werbalizacji każdej myśli, Powell proponuje model ukrytego „ja” lirycznego, które nie definiuje się permanentnie i w sposób tak nieposkromiony, lecz mówi o sobie tyle, ile określają wymagania wypowiedzi. Czytelnik nie dowiaduje się, z czego składa się terazniejsza rzeczywistość podmiotu, poznaje za to jego obawy i pragnienia. To ciekawy zabieg, bo przecież przez tę antycypacyjną formę ekspresji odsłania się też całkiem istotna część tego, co obecne i dla osoby mówiącej konstytutywne. „Niedopowiedziany” charakter wypowiedzi dostarcza kilku możliwości odczytania całej sytuacji: niejasne jest, czy pytania te w rzeczywistości są wypowiedzane i kierowane do adresata⁵⁸, czy pozostają jedynie w sferze przypuszczeń. W zależności wybranej ścieżki interpretacyjnej, utwór staje się albo monologiem wewnętrznym, albo prośbą skierowaną do ukochanego. Dodatkowego problemu dostarcza kwestia polskiego przekładu; fraza „darling can you...” może oznaczać zarówno pytanie, jak grzecznościową formę polecenia.

Trudność potęguje fakt, że Powell nie używa w tekście pytańników. Stosuje charakterystyczne dla siebie dwukropki oraz kropki jako jedyne znaki interpunkcyjne, co ma istotny wpływ na charakter jego utworów. Ich rytm należałoby nazwać wersełowym, płynnym; oryginalna konstrukcja, która cechuje każdy wiersz poety, szybko stała się jego znakiem rozpoznawczym, wpływając na atrakcyjność liryków. Wersy są długie (w tomikach niektóre z wierszy drukuje się po-

52 Przetłumaczenie frazy „darling can you kill me...” jako „czy mnie udusisz” jest zrozumiałą decyzją M. Tabaczyńskiego („zabić poduszką” znaczy przecież „udusić”), gdyby jednak wymagać wiernego przekładu, wówczas brzmieć powinna ona „skarbie czy mnie zabijesz: poduszką w myszki mickey”, co mogłoby jej dodać większej dozy dramatyzmu.

53 Fragment ten jest przykładem zlagodzenia wymowy oryginalnego utworu, na które często decyduje się tłumacz. „Exhaust and hose” oznaczają w przybliżeniu – rurę wydechową i wąż, zaś zwrot „put me out”, przetłumaczony jako „skutecznie mnie uspić”, to dosłownie „wyliminować z gry”, ale i „ugasić” – stąd nie jest zaskakujące pojawienie się „węża”. „Zastrzyki” wydają się jednak bardziej odpowiednimi, ze względu na trudność w przetłumaczeniu enigmatycznego zwrotu z „wężem” i „wydmuchem” (dosł. „exhaust”) i, przede wszystkim, ze względu na założenie rymowości wiersza.

54 W oryginale: „a tatter a snip a silver a whit a tittle” – rymiczna enumeracja, której rytm uwypuklany jest także wewnętrznym rymem.

55 D. A. Powell, *[skarbie czy mnie udusisz...*, dz. cyt., s. 147.

56 Definicja Richarda Shustermana: „Somaestetykę można prowizorycznie zdefiniować jako krytyczne, melioracyjne badanie doświadczenia człowieka i użycia ciała jako ośrodka sensoryczno-estetycznej świadomości [*aisthesis*] oraz kreatywnego kształtowania siebie”. Zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków 2010, s. 40.

57 Nazwisko L. Ferlinghettiego wspomniane zostało nie bez powodu – Ginsberg z pewnością inspirował się autobiograficznym charakterem jego utworów, zwłaszcza *Autobiografii*; pisarz był właścicielem wydawnictwa City Light Books, które wydało *Skowyt i inne wiersze* oraz brało udział w batalii sądowej o prawo do jego druku.

58 Adresatem jest tutaj poeta Sam Witt, któremu dedykowany jest utwór.

ziomo) i ograniczone myślą, zwrotem, frazą, którą mają wyrażać; mają charakter „mówiony”. Dwukropki stanowią sygnał i zapowiedź dopełnienia pierwszego członu myśli, częścią zawierającą jej rozwinięcie, lub konkretyzację, kropki zaś informują najczęściej o rozpoczęciu nowej refleksji. Można by stwierdzić, że sposób poetyckiego obrazowania Powella przebiega wzdłuż osi „sygnał-rozwinięcie”, „kompleks–konkretyzacja” lub, w częstych przypadkach, „problem–rozwiązanie”. Sam twórca przyznaje w krótkim quasi-wywiadzie zamieszczonym w antologii⁵⁹ współczesnej amerykańskiej poezji gejowskiej: „Zdaje się, że na początku myślałem po prostu w kategoriach frazy, a dopiero później zacząłem szukać naczynia, które by ją pomieściło”.

CHOROBA DUSZY I CIAŁA

Kwestią równie nieodgadnioną jak dwuznaczność formuły „can you...” jest to, czy podmiot wiersza rzeczywiście choruje i przewiduje (nieunikniony w końcu) stan stopniowego pogarszania się swojego zdrowia, czy może jest to osoba całkiem zdrowa, która zastanawia się tylko nad prawdopodobieństwem otrzymania pomocy od bliskiego jej człowieka w projektowanej sytuacji. Może być tak, że przygotowuje się na ewentualne nadejście najgorszego, będąc świadomą szalejącej epidemii. Jeśli przyjąć, że wypowiadającym słowa jest sam D. A. Powell, wówczas wiersz wpisywałby się w dosyć silnie zaznaczający się nurt poezji strachu spowodowanego AIDS, które zbiera żniwa także w świecie poetów (przypadki umierających twórców – np. Tima Długosa lub ich przyjaciół – np. kochanka jednego z ważniejszych amerykańskich poetów współczesnych, Marka Doty’ego)⁶⁰. Michał Tabaczyński pisze wręcz w swojej antologii, że doświadczenie AIDS zbliżyło poezję tę do uniwersalnej kondycji ludzkiej⁶¹. Wiersz Powella czytać można bez homoseksualnego kontekstu, nie traci wówczas w żadnym stopniu swojego dramatycznego wydźwięku.

„czy trzepniesz w potylicę:	ciosem na odlew
tę resztkę mnie robiącą pod siebie.	śliniącego się jak niemowlę” ⁶²

Od tego fragmentu wiersz podąża w stronę dosłownej fizjologicznej i anatomicznej charakterystyki chorego. Wymyślne metafory śmierci, takie jak: „czy dokręcisz kurek/ wyciągniesz wtyczkę z gniazdka” towarzyszą całkowicie odmetaforyzowanym opisom. Unoszące się nad całością tekstu wrażenie wywołane przez tytułową „poduszkę w myszki mickey” czyni ją coraz bardziej absurdalną, okazując ją niemal jako przejaw czarnego humoru⁶³; jest to nieprawdopodobnie mocne poetycko zestawienie potęgujące efekt zaskoczenia, doskonale opanowany przez Powella. Uśmiech, który może wywołać lektura pierwszego wersu wiersza, ustępuje ostatecznie przy frazach typu „resztkę mnie robiąca pod siebie”.

Stosunek podmiotu do śmierci określany jest jego stosunkiem do ciała – to dobry probierz zainteresowania kwestiami ostatecznymi. Sporo cech zbliża go do sytuacji *gnijącego Ginsberga* – podobnie jak on, powellovski bohater wyznaje (co znamienne – nie ważne czy świadomie, czy nieświadomie) swoją formę kultu ciała, objawiającą się choćby samym zajmującym go zagadnieniem. To właśnie ciało jest przyczynkiem do refleksji. Gdy przestaje spełniać swoje funkcje oraz ulega degradacji estetycznej (z kategorii piękna do kategorii brzydoty), wywołuje zaniepokojenie i natychmiastową myśl o śmierci. Rola, którą odgrywa tu *soma*, jest istotna i zdaje się konstytuować w oparciu o całkowitą negację podejścia platońskiego przedstawionego w *Fedonie*, dialogu greckiego filozofa. Owa koncepcja ciała jako całkowicie szkodliwego, zniekształcającego obraz świata i utrudniającego poszukiwanie wiedzy, stanowi zaprzeczenie jego istoty w percepcji podmiotów lirycznych obu wierszy, a także ogólnie w spojrzeniu homoestetycznym. To zdecydowanie bliższe jest filozofii Michela Foucaulta, która broni ciała pojmowanego jako istotne miejsce samowiedzy i twierdzi, że „autokreacja jest nie tylko sprawą zewnętrzną stylizacji siebie za pomocą wyglądu własnego ciała, lecz transfiguracją wewnętrznego poczucia własnego ja”⁶⁴. Sytuację komplikują jednak często różne okoliczności, w obliczu których negacja owego *ja* wydaje się być rozwiązaniem nieuniknionym. Strategię tego odrzucenia tak analizuje Maurice Merleau-Ponty: „Wszeghogarniające doświadczenie cielesnej niemocy może być filozoficznie najpoważniejszym powodem, aby ciało odrzucić i zrezygnować z poglądu, że ciało definiuje ludzką tożsamość. Somatyczna bezsilność, tak dominująca w chwili śmierci, jest obecna rów-

59 D. A. Powell, *Moim Wergiliuszem było wyzwanie*, [w:] M. Tabaczyński (red.), *Parada równości...*, dz. cyt., s. 203-204.

60 Kenny Fries poświęcił mu jeden ze swoich wierszy – *Do poety, którego kochanek zmarł na AIDS*.

61 D. A. Powell, *Moim Wergiliuszem...*, dz. cyt., s. 203-204.

62 D. A. Powell, *[skarbie czy mnie udusisz...*, dz. cyt., s. 147.

63 Pytanie o uduszenie poduszką w kontekście dalszej treści wiersza zaczyna przypominać pragnienie bycia zapamiętanym jako osoba młoda, tu: zdrowa i atrakcyjna. Podobne pytanie zadaje Rafael Campo w wierszu *Coś na temat prawa do małżeństwa*: „Będziesz mnie pamiętał takiego, jakim jestem dzisiaj?”

64 R. Shusterman, dz. cyt., s. 29.

niez na co dzień – w chorobie, kalectwie, zranieniu, bólu, zmęczeniu oraz w niemocy, którą przynosi starość⁶⁵. W takiej sytuacji daje się poznać powellowski podmiot liryczny⁶⁶.

Choroba to sytuacja szczególna, która zdaje się katalizować pojawienie się wątpliwości metafizycznych – nie dzieje się tak jednak w wierszu Powella, zaskakująco dokładnie wyprany z kategorii transcendencji, tak (być może pozornie) bliskich bohaterowi *Meskaliny*. Podmiot nie zastanawia się, co czeka go po śmierci, chce tylko jak najszybciej jej doświadczyć, gdy życie zacznie mu dostarczać zbyt wiele bólu i cierpienia. Kiedy ciało stanie się bezużyteczne i kłopotliwe, człowiek mimowolnie również stanie się takim. To proste wnioskowanie przemawia za utożsamieniem człowieka z ciałem, nasuwa znów skojarzenia z mięsnością i reifikacją. Portret podmiotu jest pełen sprzeczności: jawi się jako osoba cynicznie chłodna, ponieważ z chirurgiczną precyzją analizuje wszystkie możliwe stany swojego cierpienia oraz używając wyszukanych metafor prosi o jego skrócenie – z drugiej strony, wypowiada się jako jednostka niezwykle wrażliwa i bojąca się własnej przyszłości. Za taką interpretacją przemawia cały utwór, nie zaś poszczególne jego wersy; pobudki, z jakich chory artykułuje swoje prośby, są bardzo ludzkie. Zadziwia przy okazji szczegółowa znajomość procesów, które dotyczą ofiary AIDS oraz konkretność pytań/prośb – zupełnie jakby wszystko było już przewidziane a dalsze następstwa wydarzeń stanowiły jedynie stopniową realizacją przyjętego scenariusza.

„charczącego pod namiotem tlenowym.”⁶⁷ czy dokręcisz kurek
wyciągniesz wtyczkę z gniazodka: czy targniesz zaciskającym się sznurem
kiedy już stracę czucie w nogach. kiedy mój uścisk się rozluźni⁶⁸

W tym fragmencie wyraźnie zaznaczają się cechy unikalnej poetyki zaskoczenia: kwestie śmiertelnie smutne i poważne przemycane są w wyrażeniach niewinnych; przecież w pytaniu o wyciągnięcie wtyczki z gniazodka, czy dokręcenie kurka, zawarta jest prośba o śmierć, wypowiedziana z taką lekkością, jakby była prośbą o podanie szklanki herbaty. Jedną z najdosadniejszych prośb o „podanie śmierci” jest pytanie o heroinę („with your smack connections could you dose me. as I start my decline”⁶⁹), które zostało zupełnie pominięte w przekładzie M. Tabaczyńskiego. W kontekście tej interpretacji porównawczej to jednak znaczący element prośb, ponieważ heroina przestaje być nieoczywistym sygnałem, stając się odpowiedzią na tytułową meskalinę z wiersza Allena Ginsberga⁷⁰. Zestawienie tych środków ma wymiar symboliczny – każdy z nich pełni tak różne od siebie funkcje, jak różne są potrzeby obu mężczyzn, których portrety nakreślone zostały w wierszach. Potrzeba heroiny i potrzeba meskaliny (choć nie wyartykułowana, jednak przypuszczalnie będąca pretekstem do jej zacytowania – i przez to bodźcem do zgłębienia siebie) zaczyna się jawić jako figura potrzeby ucieczki: ginsbergowskiej wewnętrznej podróży „do” (psychicznej introspekcji) oraz – powellowskiej potrzeby ucieczki „od” (psychicznej i fizycznej).

„kiedy już stracę czucie w nogach.
zostanie ze mnie marna trzcina wrak ruina”⁷¹
gryp tryprów wysięków mnie wyrwiesz.
w ostatniej godzinie.

kiedy mój uścisk się rozluźni
czy z tej próżni
czy mnie twoja kula ukoi
aniele: nie ma już światła które byłoby moim⁷²

65 Tamże, s. 80.

66 Poezja gejowska jest dobrą „antylustracją” popularnego poglądu (który rozwijała i z którym polemizowała m. in. Judith Butler) głoszącego, że w kulturze umysł jest kojarzony z męskością, zaś ciało z kobiecością. Richard Shusterman: „Jeśli mężczyźni są tradycyjnie postrzegani jako noszący znamiona podmiotowości i transcendencji /takie jak intelekt, wola, działanie/, to kobieta (...) jest zazwyczaj postrzegana wprost przeciwnie – jako przedmiot. Jest ona z istoty postrzegana jako swe ciało”. Zob. R. Shusterman, dz. cyt., s. 121.

Ciekawa właściwość nieheteronormatywnego i homotekstualnego wymiaru wierszy przejawia się tym, że powellowski (a także ginsbergowski) podmiot liryczny przejawia troski właściwe (z punktu widzenia „kultury”) kobietom, nie tracąc jednak typowo „męskich” atrybutów wymienionych przez R. Shustermana.

67 Słowa „charczącego pod namiotem tlenowym” odnoszą się do poprzedniego wersu – stanowią dopełnienie charakterystyki „słiniącego się jak niemowlę”. W polskim przekładzie nie jest to widoczne, ponieważ te dwa opisy zostały oddzielone od siebie kropką. W oryginale pojawia się spójnik „or” – „lub”.

68 M. Tabaczyński przy każdym pytaniu stosuje partykulę „czy”, po której bezpośrednio wprowadza istotę danej prośby, zaś wiersz w swoim oryginalnym brzmieniu jest pod tym względem bardziej zróżnicowany. Powell używa form: „can you”, „could you”, „would you”, a w obrębie tej strofy: “won’t you” i “mightn’t you”; D.A. Powell, *[skarbie czy mnie udusisz...]*, dz. cyt., s. 147.

69 Smack – slangowe określenie heroiny. Jest to pochodna morfiny – środka usmierzającego ból; określenie żargonowe zostało więc niejako przeniesione w rejestr medyczny.

70 Meskalina – środek halucynogeny, posiadający właściwości psychoaktywne. Jego działanie określane jest niekiedy jako „rozświetlające umysł”.

71 W oryginale: „and I’m a thread a reed a wrack a ruin: of clap and flux and gripe” – druga enumeracja (po następującej w czwartym wersie i omówionej w przypisie 48), tym razem nie rymująca się w anglojęzycznym tekście, zaś wzbogacona o rym w polskim przekładzie.

72 D.A. Powell, *[skarbie czy mnie udusisz...]*, dz. cyt., s. 147.

M. Tabaczyński dokonał również znacznej ingerencji w tekst wiersza – pozbawiając go całkowicie wersu o heroinie, naruszył jego konstrukcję i zmienił porządek łączności pytań-prób z ich rozwinięciami. Pascalowsko brzmiące „Marna trzcina wrak ruina” połączone z „grypami tryprami wysiękami” stanowiły integralny i samodzielny wers, zwrotu „czy z tej próżni (...) mnie wyrwiesz” nie było zaś wcale. Polski przekład stanowi nieco bardziej upoetyzowaną wersję wypowiedzi. Najbardziej widoczne staje się to przy prośbie ostatej: „czy mnie twoja kula ukoi/ w ostatniej godzinie” to bardzo liryczna realizacja oryginalnego pytania: „would you put a bullet through me”. Niewątpliwą zasługą tłumaczenia M. Tabaczyńskiego jest zachowanie oryginalnej i rozpoznawalnej formy wierszy D. A. Powella oraz, przede wszystkim, rytmowanej postaci utworu. To niezwykle ważny komponent, ponieważ decyduje o melodyjnym, wręcz śpiewnym charakterze i tak już zrytmizowanego tekstu. Właściwość ta ma funkcję semantyczną, ponieważ wpisuje się w założenie lekkości i niepoznomości tekstu podejmującego kwestie nielekkie.

Interesujące jest stopniowanie skali cierpienia i powagi sytuacji oraz ekspresyjności wypowiedzi. Dość liryczne i miłe określenia, takie jak „krzta”, „okruc”, „drobina” czy sentymalna (i potęgująca wrażenie intymności) „poduszka w myszki mickey”, ustępują stopniowo „trzępięciu w potylicę ciosem na odlew”, „wrakowi”, „ruinie”, „grypom”, „tryprom”, by zrobić w końcu miejsce „kuli” niosącej śmierć.

ASPEKTY UMIERANIA

Wyjęte jakby z innej rzeczywistości jest kończące utwór stwierdzenie: „aniole: nie ma już światła które byłoby moim”. Warto tutaj przypomnieć konkluzję zamykającą *Meskalinę*: „Nie ma sensu pisać gdy duch nie prowadzi”. Jakże zaskakująco zbieżne są wnioski, do jakich dochodzą poeci! Czyż nie są to dwa warianty tej samej puenty, która podważa sensowność dalszej wegetacji w ciele pozbawionym *anima*? Człowiek, jako ontyczna jedność, w obliczu cielesnego obumierania jawi się kaleką, którego „necielesna” sfera cierpi równie mocno. Ginsbergowski *duch*, który już nie prowadzi oraz powellowskie *światło*, które jest już tylko odbitym, to prawdziwa esencja cierpienia podmiotów obu wierszy.

Michel Guiomar w pracy *Zasady estetyki śmierci*⁷³, usiłuje opisać pejzaż śmierci za pomocą trzech kategorii metafizycznych: demoniczności, apokaliptyczności i piekielności, przy czym rozumie je kolejno jako (w uproszczeniu): diaboliczność lub przejawy demonizmu psychicznego; świetliste objawienie tego, co poza śmiercią oraz dobrowolne uznanie prymatu wiecznego Cienia. Uniwersalizm tego podziału pozwala odnaleźć jego przejawy w postawach podmiotów lirycznych *Meskaliny* i [skarbie czy mnie udusisz...]. Demoniczność *gnijącego Ginsberga* i chorującego na AIDS mężczyzny można by wówczas rozgraniczyć na oba warianty: diaboliczność (w każdym z przypadków byłaby to kwestia ciała i jego rozkładu) oraz antagonizm dwóch sprzecznych temperamentów, jak nazywa to M. Guiomar – tragiczną grę wewnętrznej dwoistości. U Ginsberga byłoby to, symbolicznie: Człowiek od Maszyny do pisania kontra człowiek ziemski i ludzki, konfrontujący się z seksualnością, cielesnością, *tandętą umysłu*; u Powella: przywiązanie do życia, wyrażające się w tworzeniu własnego kosmosu z *myszką mickey*, *skarbem*, w zderzeniu ze pragnieniem śmierci wynikającym ze strachu. Apokaliptyczność w *Meskalinie* przedstawiona została w sposób dosłowny, w wizjach nowych narodzin, widzeniach czasu, Boga i śmierci; wiersz Powella jest zaś pod tym względem specyficzny – nie ma w nim pragnienia śmierci służącego poznaniu tego, co następuje po niej, a jedynie chęć uniknięcia tego, co tę śmierć przybliży, bezbolesnego przekroczenia progu odczuwania. Ostatnia kategoria, piekielność, przysporzyć może najwięcej problemów z odniesieniem jej do utworów. To konstrukcja filozoficzna złożona i niezwykle wieloaspektowa. Bohater i podmiot *Meskaliny* jest jej osobową realizacją, ze swoją kornością (choć nieraz buńczuczna) i uznaniem absolutnej większości „Śmierci w Śmierci” (określenie Guiomara). Pojmowanie Śmierci przez pragnącej jej ofiary AIDS jest samo w sobie najlepszym aktem uznania i pochwały: dokonuje się w nim całkowita afirmacja mocy wybawczej, dostrzeżenie wielkości i niewyobrażalnej siły. Śmierć to kategoria metafizycznie pożądana nawet wtedy, gdy pragnie się jej tylko ze względów czysto estetycznych; gdy prosi się o nią żałośnie, z niecierpliwością oraz gdy pragnie się jej dumnie, ze strachu przed upokorzeniem.

Znamienne są słowa Thomasa Stearnsa Eliota z *Wydrążonych ludzi*, tak dobrze komponujące się z analizowaną poezją:

„I tak się właśnie kończy świat
I tak się właśnie kończy świat
I tak się właśnie kończy świat
Nie hukiem ale skomleniem”⁷⁴.

⁷³ M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, [w:] S. Rosiek (red.), *Wymiary śmierci*..., dz. cyt., s. 77-94.

⁷⁴ T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, Cz. Miłosz (tłum.), [w:] ...opiewam nowoczesnego człowieka. *Antologia poezji amerykańskiej*, Warszawa 1992, s. 125.

BIBLIOGRAFIA:

- [1] Białostocki J., *Pleć śmierci*, M. Ogonowska (red.), Gdańsk 2007.
- [2] Brach-Czaina J., *Metafizyka mięsa*, [w:] M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała*, Warszawa 2008.
- [3] Butler J., *Złożoność kulturowej płci i granice identyfikacji*, [w:] Butler J., *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, Warszawa 2008.
- [4] de M'Uzan M., *A.j.j.m.*, [w:] S. Rosiek (oprac.) *Wymiary śmierci*, Gdańsk 2002.
- [5] Ginsberg A., *Meskalina*, [w:] A. Ginsberg, *Kadysz i inne wiersze*, Musiał G. (tłum.), Bydgoszcz 1992.
- [6] Ginsberg A., *Kadysz i inne wiersze*, Musiał G. (tłum.), Bydgoszcz 1992.
- [7] Ginsberg A., *Utwory poetyckie*, Baran B. (tłum.), Kraków 1984.
- [8] Ginsberg A., *Znajomi z tego świata*, Kraków 1993.
- [9] Guiomar M., *Zasady estetyki śmierci*, [w:] S. Rosiek (oprac.), *Wymiary śmierci...*, Gdańsk 2002.
- [10] Kirsch H. C., *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, J. Raczynska (tłum.), Warszawa 2006.
- [11] Kitliński T., Leszkowicz P., *Homotekstualność: homoseksualność i twórczość*, „Sekcja” 2005, nr 12.
- [12] Musiał G., *Żelazne regimенты mody*, [w:] Ginsberg A., *Kadysz i inne wiersze*, Musiał G. (tłum.), Bydgoszcz 1992.
- [13] Powell D. A., *Moim Wergiliuszem było wyzwanie*, [w:] M. Tabaczyński (tłum. i red.), *Parada równości. Antologia współczesnej amerykańskiej poezji gejowskiej i lesbijskiej*, Kraków 2005.
- [14] Powell D. A., *skarbie czy mnie udusiś: poduszka w myszki mickey*, [w:] Powell D. A., *Parada równości. Antologia współczesnej amerykańskiej poezji gejowskiej i lesbijskiej*, Kraków 2005.
- [15] Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Małecki W., Stankiewicz S. (tłum.), Kraków 2010.
- [16] Sommer P., *Ten staroświecki Allen Ginsberg*, [w:] Ginsberg A., *Znajomi z tego świata*, Kraków 1993.