

Marek Paryż

Wstęp

Don DeLillo: „Nie manipuluję obrazami rzeczywistości”

U podstaw twórczej filozofii Dona DeLillo, którego wybitny krytyk Harold Bloom uznał za jednego z czterech najważniejszych współczesnych prozaików amerykańskich, leży założenie, iż bycie outsiderem pomaga pisarzowi wyraźniej widzieć i trafniej interpretować istotę opisywanych zjawisk, niż gdyby się z nimi w pełni utożsamiał. W niedawnym wywiadzie DeLillo zaliczył samego siebie do pisarzy uformowanych przez doświadczenie dorastania w rodzinach imigranckich: „Nie stoją za nami pokolenia Amerykanów. Nasze korzenie są gdzie indziej. Patrzymy na rzeczy z zewnątrz”¹. Wypowiada te słowa, choć z wielu względów powinien czuć się Amerykaninem z krwi i kości. Jego rodzice, imigranci z Włoch, wybrali asymilację, zawierzili amerykańskim standardom i symbolom dobrobytu. Sam DeLillo odniósł niebagatelny sukces literacki, chociaż pisał kiedyś i pisze nadal powieści niełatwe w odbiorze, wymagające od czytelnika wyższej formy skupienia, ambiwalentne w przekazie politycznym. Inna sprawa, że багаż popularności wywołuje u pisarza poczucie dyskomfortu, podobnie jak rola moralnego i intelektualnego autorytetu, w jakiej bywa obsadzany. Z drugiej strony trudno mieć pretensje do tych, którzy w tej roli go widzą, skoro pisał o wydarzeniach i zjawiskach, wyznaczających ramy najnowszej historii tudzież horyzonty współczesnego myślenia: o zimnej wojnie, ekspansji korporacjonizmu, inwazji nowoczesnych mediów, globalnym terroryzmie. Gdy

¹ Robert McCrum, „Don DeLillo: ‘I’m not trying to manipulate reality – this is what I see and hear’”, *The Observer* 8 sierpnia 2010; publikacja internetowa. Wszystkie przekłady z opracowań anglojęzycznych pochodzą od autora wstępu.

po zamachu na World Trade Center rozgorzała dyskusja o sposobach artystycznego przedstawiania narodowej tragedii, rychło pojawiły się głosy, że DeLillo to pisarz predestynowany do napisania powieści o 11 września. Wobec innych autorów podobnych oczekiwań nie wyrażano. Toteż pisarstwo DeLillo każe raczej przypuszczać, że mamy do czynienia z insiderem, a nie outsiderem. Wydaje się, że w jego przypadku wyobcowanie nie jest przede wszystkim – jak sugerują jego własne słowa – elementem biografii, refleksem społecznego uwikłania albo znakiem psychologicznego kryzysu, lecz podstawą pisarskiej strategii. DeLillo nie boryka się z własną obcością; on ten pierwiastek w sobie pielęgnuje.

Don DeLillo urodził się w 1936 roku w Nowym Jorku i dorastał we włoskiej części dzielnicy Bronx. Jak przystało na syna imigrantów z Italii, odebrał wychowanie katolickie. W 1958 roku ukończył jezuicki Fordham University i zatrudnił się w agencji reklamowej. Jako literat debiutował dwa lata później opowiadaniem wydrukowanym w czasopiśmie *Epoch*. Praca w reklamie nie dawała mu satysfakcji i ostatecznie rozstał się z agencją; jak wielokrotnie mówił w wywiadach, nie odszedł z branży z zamiarem zajęcia się pisanie książek, lecz dlatego, że był nią zmęczony. W 1971 roku wydał pierwszą powieść zatytułowaną *Americana*. W ogóle lata 70. były czasem wzmózonej pisarskiej aktywności DeLillo – na początku dekady opublikował trzy powieści w rocznych odstępach, a następne trzy w jej drugiej połowie. W tym wczesnym okresie stopniowo zdobywał uznanie zwłaszcza wśród odbiorców akademickich, stając się pisarzem poniekąd dla wtajemniczonych. Wprawdzie do świadomości szerszego kręgu czytelników jeszcze się wtedy nie przebił, ale zgromadził dorobek, który w 1979 roku pozwolił mu z powodzeniem ubiegać się o prestiżowe stypendium Guggenheima. Dzięki temu wsparciu spędził dwa lata w Grecji, pracując nad osadzoną właśnie w realiach greckich powieścią *Nazwy* (1982). Przełom w karierze DeLillo przyniosły dwie powieści wydane w latach 80.: *Biały szum* (1985) i *Libra* (1988). Pierwsza zdobyła jedną z najważniejszych amerykańskich nagród literackich, National Book Award, a druga trafiła na listę bestsellerów *New York Timesa*. W niedługim czasie DeLillo stał się autorem szeroko rozpoznawanym i dyskutowanym. Powieść *Mao II* z 1991 roku przyniosła mu kolejne ważne wyróżnienie – PEN/Faulkner Award. Eseje DeLillo zaczęły się ukazywać na łamach cza-

sopism *New Yorker* i *New York Times Magazine*. W 1997 roku do księgarń trafiły monumentalne *Podziemia*, z czasem dając podstawę do przyznania autorowi medalu Howellsa. DeLillo opublikował dotychczas piętnaście powieści, nie licząc wczesnej książki pod tytułem *Amazons* (1980), wydanej pod pseudonimem, do której woli się nie przyznawać. Ma też na koncie kilka sztuk teatralnych. W 2011 ukazał się jego pierwszy tom opowiadań, *The Angel Esmeralda*.

DeLillo należy do pokolenia pisarzy dzisiaj siedemdziesięciokilkuletnich, którzy w zasadniczym stopniu ukształtowali literaturę amerykańską ostatnich pięciu dekad. Poetyki stworzone lub rozwinięte przez autorów urodzonych w latach 30. stanowią obecnie główną płaszczyznę odniesienia dla pisarzy reprezentujących młodsze generacje. Pokolenie DeLillo wydało takich gigantów pióra, jak z jednej strony Philip Roth, Joyce Carol Oates czy zmarły niedawno John Updike, a z drugiej – Thomas Pynchon, Robert Coover, Toni Morrison i Cormac McCarthy. Rzut oka na tę wybiórczą listę wystarczy, by zorientować się, że mamy do czynienia z pisarzami, z których jedni wyraźnie odnowili literaturę pod szyldem postmodernizmu, inni umocnili podwaliny realizmu, a jeszcze inni pokazali, jak twórczo połączyć te dwa na pozór przeciwstawne modele. DeLillo wydaje się krążyć w orbicie tej ostatniej grupy, aczkolwiek jego twórczość nastrocza wiele problemów specjalistom od literackiej taksonomii. Pewne pojęcie o tym daje sposób zeprezentowania sylwetki DeLillo w *Historii literatury amerykańskiej XX wieku* pod redakcją Agnieszki Salskiej. Wzmianki o autorze *Podziemi* znajdziemy tu w kilku miejscach; zatem Krzysztof Andrzejczak pisze m.in. na przykładzie DeLillo o implikacjach wykorzystania postaci pisarzy w tekstach fikcyjnych, Paweł Frelik przywołuje jego powieści w kontekście przeszczepiania wątków fantastycznych do utworów o sztafażu realistycznym, wreszcie Jerzy Durczak zalicza go do twórców, których dzieła podważają rozróżnienie między realizmem i postmodernizmem². Nawet te krótkie komentarze dają właściwe

² Paweł Frelik, „Proza popularna lata 60.-80. Fantasy, horror, proza detektywistyczna”; Krzysztof Andrzejczak, „Pisarz w powieści; motywy autotematyczne w prozie amerykańskiej końca wieku”; Jerzy Durczak, „Nowy Realizm”, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, tom 2, red. Agnieszka Salska (Kraków: Universitas, 2003), odpowiednio s. 379, 530, 548.

wyobrażenie o DeLillo jako pisarzu zadowolonym w różnych pogranicznych obszarach literatury: między prawdą i fikcją, realizmem i postmodernizmem, literaturą wysoką i popularną.

Istnieją ważne powody ku temu, by widzieć pokrewieństwo prozy DeLillo z postmodernizmem. Tworzy on literackie światy ufundowane na symulakrach; nieprzypadkowo komentatorzy jego pisarstwa tak często przywołują nazwisko Jeana Baudrillarda, wybitnego francuskiego filozofa, któremu zawdzięczamy teorie o rzeczywistości symulowanej, zastępującej tę faktyczną, dotykającą w efekcie rozprzestrzenienia się zaawansowanych technologii transmisji obrazów. Technologie medialne przenikają się z finansowymi tudzież mechanicznymi i tak powstaje nieprzenikniona sieć powiązań – labirynt, w którym błądzi człowiek przełomu XX i XXI wieku. Na modłę postmodernistyczną DeLillo uwzniośla wytwory kultury masowej. Na przykład *Mao II* zawdzięcza swój tytuł słynnej serii sitodruków, na których Andy Warhol sportretował chińskiego dyktatora. W *Podziemiach* duża część akcji obraca się wokół „dziejów” piłki baseballowej wykorzystanej w legendarnym meczu drużyn New York Giants i Brooklyn Dodgers o mistrzostwo amerykańskiej ligi w 1951 roku. Pomysł na ostatnią powieść, *Punkt Omega* (2009), podsunął pisarzowi rzeczywisty projekt artystyczny, w którym czas projekcji Hitchcockowskiej *Psychozy* został wydłużony do dwudziestu czterech godzin. Zarazem wszystkie wspomniane powieści dotyczą spraw dramatycznych, takich jak poważne zagrożenie zewnętrzne albo wielka strata osobista. Toteż konteksty wyjęte z kultury popularnej, oddając ducha czasu, funkcjonują jako ekrany, które przesłaniają sedno problemów naprawdę doniosłych. Postmodernistycznym zabiegiem obecnym wyraźnie w tekstach DeLillo jest wykorzystanie sztafazu gatunkowego na przekór jego logice. Gatunkiem szczególnie upodobanym przez pisarza jest thriller, wyznaczający zręby konwencji w takich powieściach, jak *Gracze* (1977), *Pies łańcuchowy* (1978), *Nazwy*, *Libra*, *Mao II*, a w mniejszym stopniu w *Great Jones Street* (1973), *Performerce* (2001) i *Cosmopolis* (2003). DeLillo ma jeden patent na rujnowanie schematu thrillera: odbiera fabułom wszelkie znamiona wartości. Kolejną cechą pisarstwa DeLillo kojarzoną z postmodernizmem jest autotematyzm, związany z obecnością w jego książkach postaci pisarzy i artystów, co stwarza pretekst dla szerszej refleksji o roli sztuki w dobie ponowoczesnej.

Postmodernistyczna w duchu jest u DeLillo problematyka opisywania – a więc i rozumienia – historii. Takie kwestie najwyraźniej rysują się w *Psie łańcuchowym*, *Librze* i *Podziemiach*. Pisarz przywołuje w nich wydarzenia ze wszech miar przełomowe: drugą wojnę światową, zimną wojnę i zamach na Kennedy’ego. Podobne wydarzenia można nazwać – za Michele Foucaultem – monumentami historii, czyli znakami najważniejszych stadiów procesów historycznych. Nawiasem mówiąc, francuski filozof odrzuca takie kategorie historiograficzne, postulując zamiast nich „historię dokumentów”, gdzie kluczem do zrozumienia dziejów są dyskursywnie zróżnicowane zapisy, dające tyleż fragmentaryczny, ile dynamiczny obraz minionego czasu³. U DeLillo monumenty stwarzają pozory ciągłości i hierarchiczności historii – owe pozory demaskuje wieloznaczna i wielopoziomowa konstrukcja literacka, w ramach której narracja historyczna została umieszczona. Służące temu strategię narracyjną różnią się z powieści na powieść. Zatem *Pies łańcuchowy* opowiada o śledztwie prowadzonym przez dziennikarkę z niezbyt szanowanego pisma, która poszukuje taśmy z nagraniem orgii w bunkrze Hitlera, zarejestrowanej w jednym z ostatnich dni wojny. Historia tak ujęta jawi się jakoomalże widmowy wykwit, na poły straszny, na poły groteskowy. *Pies łańcuchowy*, podobnie jak późniejszy *Biały szum*, bierze na celownik zjawisko fascynacji faszyzmem, pokazując, jak dzieje terroru podsycają osobliwe fantazje świata zachodniego, nabrawszy wartości rynkowej. Z kolei ujęcie tematyki historycznej w *Librze* przywodzi na myśl Foucaultowską historię dokumentów. Figurą historyka jest tu agent CIA, który od nowa bada wszystkie dokumenty o zamachu w Dallas i szuka niezauważonych wcześniej tropów wiodących do prawdy. Stosy dokumentów to metafora rozróżnionego do monstrualnych rozmiarów tekstu, który niczym doskonale szczelny ekran oddziela badacza od istoty zdarzeń. Ponadto *Libra* najpełniej oddaje zainteresowanie DeLillo teoriami spiskowymi, które, jak pisze John A. McClure, zastąpiły religię jako źródło tajem-

³ Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek (Warszawa: De Agostini, Alтая, 2002), s. 5-22.

nic i objawień⁴. Wreszcie *Podziemia* stawiają na pierwszym planie kwestię historycznych hierarchii: akcja rozpoczyna się w dniu, kiedy dwie nowojorskie drużyny rozegrały legendarny finał ligi baseballu, a gazety doniosły, że Sowietci zakończyli budowę bomby atomowej. Innymi słowy, powieść przywołuje nieprzystające dziejowe porządki i naświetla niemożliwość stworzenia hierarchicznego ich układu.

Sam DeLillo nie lubi łatki postmodernisty. W jednym z wywiadów, spytany o koligacje z postmodernizmem, zaprzecza, iżby takowe istniały, i dodaje, że postrzega siebie raczej jako kontynuatora modernizmu: „Jeśli miałbym jakoś siebie zaklasyfikować, widziałbym się w długiej tradycji modernizmu, od Jamesa Joyce’a, przez Williama Faulknera itd. Twórczość takich pisarzy zawsze stanowiła dla mnie model”⁵. W kontekście pisarstwa autora *Białego szumu* krytycy często przywołują nazwisko pisarza, którego dzieło jest emblematyczne dla późnej fazy modernizmu – Samuela Becketta. Korespondencja między utworami DeLillo i Becketta polega przede wszystkim na zainteresowaniu stanami inercji, stagnacji, bezruchu, paraliżu itp., oraz na poszukiwaniu środków literackich oddających takie stany. Philip Nel stawia tezę, że DeLillo używa modernistycznych technik do opisu świata ponowoczesnego, co z progu uniemożliwia przyporządkowanie go do jednej albo drugiej tradycji. Wśród najważniejszych inspiracji modernistycznych zauważalnych u DeLillo Nel wymienia motywy epifanii, refleksję nad rolą artysty w cywilizacji technologicznej, naświetlenie związku między percepcją i językiem, wątki apokaliptyczne⁶. Jednak sądząc po tym, co sam pisarz niekiedy deklaruje, jego pisarska filozofia ma wiele wspólnego z realizmem. W niedawnym wywiadzie z okazji wydania *Punktu Omega* wypowiada nader znamienne słowa: „Kiedy pracuję, tłumaczę otaczający świat w kategoriach, które mnie wydają się bezpośrednie. Czytelnikom zaś moja wizja czasami jawi się jako obca. Ale ja nie manipuluję

⁴ John A. McClure, „Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy”, [w:] *Introducing Don DeLillo*, red. Frank Lentricchia (Durham–London: Duke University Press, 1991), s. 103.

⁵ Dale Singer, „Take Five: Don’t Call Don DeLillo’s Fiction ‘Postmodern’”, *St. Louis Beacon* 17 września 2010, publikacja internetowa.

⁶ Philip Nel, „DeLillo and Modernism”, [w:] *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, red. John N. Duvall (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), s. 13–26.

obrazami rzeczywistości. Opisuję to, co widzę i słyszę”⁷. W innym wywiadzie dodaje: „Myślę, że moje pisarstwo jest trójwymiarowe, to znaczy opisuję ludzi w relacji do tego, co znajduje się wokół nich. Są tam stoły, krzesła, ściany, niebo i rzeki. Nie piszę prozy eseistycznej. Zawsze preferowałem prozę opisową. Chcę, żeby czytelnik wiedział, jak coś wygląda, jakie wydaje dźwięki, jakie jest w dotyku”⁸. Być może głównym powodem poczucia obcości, jakie u czytelnika wywołać może proza DeLillo, jest stopień nasycenia narracji bardzo swoistym rodzajem języka, zaiste wyjętego z rzeczywistości, ale przetworzonego poprzez skondensowanie w tekście. Efekt realności pozornie ulega zaburzeniu, lecz w istocie takie zaburzenie niesie głębszą prawdę o charakterze zjawisk społecznych, kulturowych, politycznych, ekonomicznych.

O tym, że proza DeLillo ma nerw realistyczny, świadczy jej wymiar egzystencjalny. Pisarz obserwuje i opisuje przejawy stanu *malaise*, w jakim pogrążył się Zachód pod koniec XX i na początku XXI wieku. Pomimo sukcesu, dobrobytu i bezpieczeństwa wielu bohaterów jego prozy nie czuje rytmu życia; męczy ich rutyna, doskwiera im brak podniet. Toteż świadomie lub podświadomie dążą do jakiejś destabilizacji i podejmują kroki tak ryzykowne, że w efekcie może im grozić nawet śmierć. Na przykład w powieści *Great Jones Street* szalenie popularny muzyk rockowy rozstaje się z zespołem i izoluje w obskurnym mieszkaniu, staczając się w narkotykowy nałóg. W *Graczech* typowy przedstawiciel klasy korporacyjnej wdaje się w niebezpieczny flirt z terrorystami. W *Cosmopolis* rekin nowojorskiej finansjery, człowiek, który może mieć „wszystko”, dowiedziawszy się o planowanym zamachu na siebie, wychodzi na spotkanie zabójcy. Fabuły DeLillo obracają się wokół tematów kryzysu i przesilenia, a ich finały bywają dramatyczne, często tragiczne. Lektura jego książek nasuwa smutne wnioski o bezcelowych, niekiedy zgubnych, osobistych przewartościowaniach.

Osobliwym potwierdzeniem bliskiego usytuowania powieści DeLillo względem realiów jest krytyka, jaką pod jego adresem wyrażają niekiedy krytycy kojarzeni z prawym skrzydłem politycznego

⁷ McCrum, „Don DeLillo”.

⁸ Alexander Alter, „Don DeLillo Deconstructed”, *The Wall Street Journal* 29 stycznia 2010, publikacja internetowa.

układu. Zarzucają mu, że tworzy jednowymiarowy obraz Ameryki, epatuje wizją narodu ubezwłasnowolnionego przez wszechwładne korporacje, wszechobecne media, skorumpowanych polityków i agentów na ich usługach – narodu, w którym więzi wspólnotowe uległy głębokiej atrofii. W ich ocenie świadczy to niechybnie o lewicowych sympatiach pisarza, który ustawił się w rzędzie intelektualistów bez opamiętania bijących w Amerykę. Bodaj najostrzejszy atak na DeLillo – tyleż wymowny, co kuriozalny – onegdaj przypuścił George Will w opublikowanym na łamach *Washington Post* w 1988 roku omówieniu *Libry*. Will zaoponował przeciwko karmieniu czytelników teorią spiskową na temat zamachu w Dallas, oskarżył pisarza o manipulowanie faktami historycznymi i nazwał go „literackim wandalą” i „złym obywatelem”, konstatując, że książki w rodzaju *Libry* „przypominają nam o zapiekłej nienawiści niektórych intelektualistów wobec Ameryki”⁹. Mówiąc o fałszu prozy DeLillo, wytykając mu nieczyste intencje i polityczną motywację, konserwatywni komentatorzy potwierdzają, acz nie wprost, że powieści tego pisarza mają swoją moc rażenia.

⁹ Cyt. za: Hal Crowther, „Clinging to the Rock: A Novelist’s Choices in the New Mediocracy”, [w:] *Introducing Don DeLillo*, red. Frank Lentricchia (Durham–London: Duke University Press, 1991), s. 84.