

Nieuchwytność, ulotność i trwałość w twórczości Patti Smith

Różnorodność Patti Smith

Patti Smith (urodzona w 1946) jest poetką wymagającą. Empatycznie rozumiejąca niesamowitość świata, krytycznie obserwująca jego meandry, zarówno te polityczno-kulturowe, obyczajowe, jak i filozoficzno-religijne, artystyczne, literackie, rejestruje w swoim piarstwie (poetyckim i autobiograficznym) różnorodne drogi prowadzące do wolności, którą rozumie jako zgodę na osobność, przekonanie o odmienności, możliwość uczestnictwa w rzeczywistości nie tylko zachłannie, a więc z zaangażowaniem, lecz także z kontestującą nutą niezgody na bylejakość. Trwanie i ulotność okazują się dwoma typami doświadczeń, dzięki którym możliwe jest dostrzeganie niesamowitości świata. Stają się dwoma skrzydłami tej twórczości, rozpisanej na protest songi, piosenki intymne, kameralne deklamacje z gitarą, a także prozę autobiograficzną, subtelną, niespieszną, pokazującą, jak ważne jest rejestrowanie wspomnień o ludziach, dylematach artystycznych, oglądanych obrazach, przeczytanych tekstach, prywatnych miejscach pamięci.

Twórczość amerykańskiej poetki, zarówno ta performersko-estradowa (choć to nieadekwatne i niewygodne określenie), jej liryczny pamiętnik spotkań i dialog z kulturą w jej szerokim wachlarzu intelektualnych i emocjonalnych podnieć, jak i autobiograficzne ślady składające się z historii poszczególnych, wyznaczających bieg narracji wspomnieniowej, to materiał niejednorodny, a przez to pociągający i domagający się komentarza. Pasją życia i pasją artystyczną dla Smith staje się wędrówka, od miejsca do miejsca, od znaku do znaku, od historii do historii. Dlatego próbuje ona za wszelką cenę pokazywać najprzedziwniejsze spotkania, które kształtują charakter jej doświadczeń i obrazować w języku, śpiewaniu i graniu niedające się jasno określić zjawiska. Poznani przypadkowo ludzie, z którymi dzieli życie, oglądane przez nią komuny artystów, pasáže ulic, na których musi odnaleźć równowagę między poczuciem osamotnienia i dostosowania się do bodźców miejskiego spektaklu, komentarze z grobami tych, od których uczy się żyć i czytać świat, miejsca przystanków (dłuższych i krótszych) w kolejnych hotelach, zwiedzane muzea, liczne wyjazdy, próby, koncerty, ale też konieczność posiadania własnego biurka (niejako wyjątkowej przestrzeni realizacji artystycznych projektów) wyznaczają ważne punkty na jej biograficznej mapie. Synonimami życia okazują się fundamentalne dla niej pojęcia organizujące charakter przesunięć artystycznych, zawieszonych między biegiem codzienności a koniecznością jej powolnej i wnikliwej kontemplacji. Z tego powodu egzystencja jawi się jako rozpisana na słowa, nuty i dźwięki rama zawieszona między „obłokobuciem” (*Woolgathering*, 1992), doświadczeniem zatrzymania

niezbędnego do obserwacji okrucichów fizykalnego i intymnego świata marzeń a byciem „wiecznym dzieckiem” (*Just Kids*, 2010) w pędzącym pociągu linii M (*M Train*, 2015). Określenia te adekwatnie pokazują sposób budowania własnego miejsca w świecie i nie bez znaczenia stają się, jako tytułatura intymnych pamiętników wspomnieniowych Smith, wyznacznikiem jej wędrówki w świat muzyki, literatury, kultury i biografii jej mistrzów pióra, a tych jest niemało. Zawieszenie między powolnością codzienności a pędem poznawczym, artystycznym, rodzinnym dobrze obrazuje pomysł filmu biograficznego z udziałem Patti Smith. Mam tu na myśli powstały w 2008 roku film dokumentalny Stevena Sebringa *Dream of Life (Sen życia)*, w którym Patti Smith zaczyna snuć swą narrację. Niespieszną, stonowaną i mądrą w pokorze wobec doświadczeń refleksję o sobie rozpoczyna od wyjściowej afirmacji życia uzależnionego od działania losu, a w tle widać pędzące konie jako oczywisty znak rozpoznawczy jej pierwszego albumu z 1975 roku *Horses*. Obraz ten stanowi ikoniczną refleksję nad początkiem kariery muzycznej i pierwszymi życiowymi doświadczeniami, a także okazuje się motywem przewodnim artystycznych poszukiwań. Film zmontowany z 11 lat życia Patti Smith, jej wypowiedzi i wspomnień to historia odchodzenia bliskich, których autorka próbuje zatrzymać dzięki traktowanym jak świętości materialnym przedmiotom. To one towarzyszą jej pisarstwu i jej życiu, stoją blisko, zawsze można na nie spojrzeć i przywołać w pamięci doświadczenie utraty. dopełnieniem stają się te sceny w filmie, kiedy Patti swym nieodłącznym polaroidem robi zdjęcia układom wywołanych wcześniej zdjęć. Montaż epifanii fotograficznych, układający się pod jej okiem w obraz całości, która mimo że nie zaistniała, została zatrzymana w kadrze, oddaje ducha tego, co trwałe i ulotne – pamięci i momentalności, wiecznego i przemijalnego.

Piosenki Smith to przede wszystkim teksty poetyckie, pisane w ciasnych przestrzeniach kolejno wynajmowanych mieszkań. Zanim staną się piosenkami (i zaczynają funkcjonować jako przekaz sceniczny z estrady), powstają jako poezja. Przypatrując się amerykańskiej piosence tej wokalistki, ten mechanizm powstawania pragnę uwzględnić tym bardziej, że w badaniach nad statusem piosenki literackiej wskazuje się na to, jak istotne jest autonomiczne badanie wartości i pozycji piosenki literackiej jako gatunku literatury wysokoartystycznej i popularnej, o czym mówią studia Edwarda Balcerzana¹, Anny Barańczak², Michała Głowińskiego³, Pawła Sobczaka⁴, Izoldy Kiec⁵, Krzysztofa Gajdy⁶,

¹ E. Balcerzan, *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 1970, nr 4, s. 42–52; idem, *W muzykalny łączą się porządek* [w:] idem, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej*, Poznań 1972.

² A. Barańczak, *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „Studia Polonistyczne” 1977, nr 1, s. 137–193; eadem, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Warszawa 1983.

³ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, pod red. T. Cieślukowskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 65–81.

⁴ P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2(16), s. 127–139.

⁵ I. Kiec, *Złodziejże szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000; eadem, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, zvl. rozdz. *Pod egidą władzy i w salonach niezależnych*, s. 257–312.

⁶ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, idem, *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.

Michała Traczyka⁷, Tomasza Szmajtra⁸, Davida Pichaskego⁹, Marka Hijleha¹⁰, Joanny Maleszyńskiej¹¹, Piotra Łuszczkiewicza¹², a także hasło słownikowe Adama Wolańskiego¹³. Z uwzględnieniem takiej perspektywy będą przyglądał się twórczości poetyckiej Patti Smith – wierszom, które stają się piosenkami, a więc poezji, która staje się muzyką.

Wzmacnia je oczywiście i często ustanawia wykonanie sceniczne. Tyle że Smith pisze swoje piosenki w taki sposób, jak pisze się i uprawia poezję – z przekonaniem o sile słowa, o powstawaniu wiersza jako zdarzenia, o wadze namysłu nad warsztatem poetyckim, nakazującym walczyć o słowo i rytm, skoro zaczyna ono znaczyć i określać charakter jej poezji, która – gdyby chciał przywołać stwierdzenie Josifa Brodskiego odniesione do fenomenu twórczości Mariny Cwietajewej w jednym z najznakomitszych esejów poświęconych istocie poezji z 1979 roku – jest nie tyle układem najlepszych słów w najlepszym porządku, ile najwyższą formą istnienia języka¹⁴. W związku z tym nie nazwałbym Smith ani performerką, ani bardką z gitarą, ani gwiazdą estrady, choć można by znaleźć sporo argumentów przemawiających przynajmniej w jakiejś części za takimi kwalifikacjami. Jednak to nie jest istotą tego studium¹⁵.

Piosenka literacka Smith nieodmiennie kojarzy się z przestrzenią wolności twórczej rozumianej jako możliwość wyśpiewania siebie, a więc opowiedzenia własnego doświadczenia innym, a także wolności jako niezbywalnego prawa każdego człowieka i głównego komponentu problemowego jej tekstów. Oczywiście wolność (zwłaszcza w jej wymiarze politycznym, powodowana różnorodnymi ruchami i działaniami władzy) inaczej się kształtuje w realizacji Patti Smith niż wśród pieśniarzy Europy Zachodniej, Środkowej i Środkowo-Wschodniej¹⁶, choć wspólne doświadczenia pokazujące reakcję na ówczesne wydarzenia społeczne, obyczajowe i polityczne powodują, że wiele jej piosenek, a przede wszystkim postawa odpowiedzialności za słowo, należy do nurtu poezji zaangażowanej. Dlatego *song studies* nad twórczością artystki będą w moim rozumieniu próbą uchwycenia jej niejednorodności tematycznej, bo ta wydaje się najbardziej skomplikowana.

⁷ Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji, pod red. K. Gajdy i M. Traczyka, Łódź 2010; M. Traczyk, *Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

⁸ T. Szmajter, *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu* [w:] *A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, pod red. W. J. Burszty, M. Rychlewskiego, Warszawa 2003.

⁹ D. Pichaske, *Song of the North Country. A Midwest Framwork to the Song of Bob Dylan*, New York 2010.

¹⁰ M. Hijleh, *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music Across Human Cultures*, New York 2016.

¹¹ J. Maleszyńska, *Apologia piosenki: studia z historii gatunku*, Poznań 2013.

¹² P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.

¹³ A. Wolański, *Piosenka* [hasło] [w:] idem, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, zwłaszcza s. 176.

¹⁴ J. Brodski, *Poeta i proza*, tłum. A. Pomorski [w:] idem, *Śpiew wahałta. Dzieła zebrane z tamów „Zeszytów Literackich”* pod red. B. Toruńczyk, t. II, Warszawa 2014, s. 146.

¹⁵ Odwołać się tu jedynie mogę do ważnych studiów rozstrzygających kwalifikację bardowości, estradowości, performerskości. Zob. *Bardowie*, pod red. J. Sawickiej i E. Paczoskiej, Łódź 2001, zwłaszcza E. Paczoska, *Miejsce dla barda. Jaromir Nohavica – Dokąd się śpiewa* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 181–185; K. Jankowski, *Hippiśi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 1973; P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Janasz Kofka*, Poznań 2012; „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u. *Studia* pod red. E. Paczoskiej i D.M. Osińskiego, Warszawa 2013.

¹⁶ Zob. między innymi: S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 115–139.

Poetyckie wątki jej piosenki literackiej (a tym samym także prozy autobiograficznej) wyznaczyć mogą kilka ważnych kręgów problemowych, przeplatających się we wszystkich albumach, od najwcześniejszego *Horses* (1975) przez *Radio Ethiopia* (1976), *Easter* (1978), *Wave* (1979), *Dream of Life* (1988), *Gone Again* (1996), *Peace and Noise* (1997), *Gung Ho* (2000) aż po *Trampin* (2004) i albumu *Banga* (2012). W trwającej ponad czterdzieści lat aktywności literackiej i muzycznej można zaobserwować powroty do organizujących jej warsztat artystyczny ważnych tematów, które zostają wzbogacone reakcjami na zjawiska polityczne, historyczne i społeczne zmieniającej się Ameryki lat 70. i 80. XIX wieku, refleksją natury moralnej, wadzeniem się z niedającym pewności światem, trudnym dialogiem z ludźmi skrzywdzonymi, wreszcie z sytuacją bezsilności, w którą wrzuceni zostają pojedynczy ludzie. Wątki dotyczące rebelii, przewrotów historycznych i politycznych napięć dobrze widać w piosence *Gung Ho* z albumu o takim tytule, traktującej o nieustannej batalii o swoje prawa i poczuciu wierności własnym zasadom, które pozwalają ocalić indywidualizm, zdobywany w ciągłej walce o niezależność:

„Who shared the misery / Of other men in chains / With shackles on his feet / Escaped the guillotine // Who fought against / Colonialism imperialism / Who remained awake / While others slept / Who penned like Jefferson / Let independence ring / And the cart of justice turns / Slow and bitterly”¹⁷.

Fundamentalne wątki powracające w tej twórczości można by zogniskować wokół następujących problemów egzystencjalnych i ontologicznych: dojrzewania i dorastania, wyfruwania z gniazda, budzenia się do życia, wzrastania i opadania, latania rozumianego nie tylko jako sposób podróżowania (*nota bene* wielka pasja artystki), lecz także jako określenie możliwości kreacyjnych tej, która pisze, a więc kontempluje tekst świata i w poetyckiej frazie uważnie się mu przygląda. Osobną ważną grupę utworów wyznaczają takie, których wątki konstrukcyjne i metoda poznawania świata wiążą się z dominacją wzroku, wiecznego patrzenia na świat, okulocentryzmu i przezroczystości (o której istocie mógłby traktować „wyobrażony” aneks do monografii problemu Marka Bieńczyka¹⁸), obecnej choćby w piosence *Going Under*, gdzie słońce odbijające się od wody tańczy na tafli szkła, a światło tańczy jak bijący żar:

¹⁷ P. Smith, *Gung Ho*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/gungho.html> [dostęp: 25.03.2018]. Cytowane fragmenty tekstów Patti Smith z wydania niedrukowanego (internetowego) podaję bez numeracji wersów. Cytaty z wydań poezji drukowanej podaję z uwzględnieniem numeracji wersów cytowanych. Przywołane w tekście cytaty pochodzące ze stron internetowych poświęconych poezji Patti Smith podawane są świadomie w języku oryginału. Rezygnuję z podawania tłumaczeń filologicznych oraz poetyckich ze względu na specyfikę artykułu, który nie dotyczy tłumaczenia jako podstawowego mechanizmu analizy. Pozostawienie oryginału tekstu ma również oddać specyfikę języka i poetyki Patti Smith. Jeśli podawane są polskie odpowiedniki tytułów piosenek i prozy autobiograficznej Smith bądź tytuł filmu poświęcony poetce, to pochodzą one od tłumaczy. W takiej formie funkcjonują one w literaturze i mediach. W związku z koniecznością dostosowania się do wymogów objętościowych pisma decyduję się w porozumieniu z redakcją kwartalnika na użycie w cytowanych fragmentach poezji ukośników („slash” pojedynczy oddziela następujące po sobie wersy, „slash” podwójny oddziela podwójne światło), a nie graficznego rozmieszczenia tekstu poetyckiego z uwzględnieniem pauz wersyfikacyjnych.

¹⁸ Myślę tu o inspirującej książce Marka Bieńczyka *Przezroczystość z 2007 roku*, zwłaszcza partiach poszczególnych esejów, które traktują o przezroczystości duszy u Jean-Jacques’a Rousseau, fenomenie przezroczystości w poezji Friedricha Hölderlina, Charles’a Baudelaire’a i Piotra Matywieckiego.

„Sun is rising on the water / Light is dancing again / (...) Sun is rising on the water / Light is dancing like a flame / There's no burning where the sun beams / Oh it's such a lovely game / (...) / Sun is rising on the water / Light is dancing like a flame / Let's go waltzing on the water / Let's go under again // Let's go under / Going under”¹⁹.

Widzieć i śpiewać świat

Wzrok to najważniejszy zmysł u Patti Smith, a wzrokocentryzm określa podstawową dyspozycję człowieka. Dodatkowo wzmacniają ten obraz wektory góra – dół, które stają się osią kompozycyjną tekstu *Up There Down There*. W piosence tej pojawia się również ciekawie zobrazowana sytuacja wglębiania, wydrążania, obecne są tu także gry słowne wokół zmysłu wzroku – mrugnięcia oczu i migotanie nimi nie stoją w opozycji do ryku (skowytu) aniołów i budzących się sfinksów. Były o niejednorodnej proveniencji, o nieustalonym statusie genetycznym i rodzaju – jak sfinksy i anioły (aniołowie to postaci wzmacniające ową migotliwość i niejednorodność, uwyrażnianą także na poziomie paralelnych struktur składniowych o charakterze powtarzającej się i monotonnej frazy). W związku z tym podmiot nie potrafi do końca nazwać stanu, w którym przyszło mu partycypować. W tym świecie złodzieje i poeci są usunięci poza nawias, a każdy staje się postacią walczącą o swoje miejsce ze względu na to, że granice niebios są zamknięte:

„Up there / The eye is hollow / The eye is winking / The winds ablaze / Angels howling / The sphinx awakens / But what can she say / You'd be amazed / (...) / Hey Man don't breathe on my feet / Thieves, poets we're inside out / And everybody's a soldier / Angels howl at those abstract lights / And the borders of heaven / Are zipped up tight tonight. / (...) / The world is restless / Heaven in flux / Angels appear / From the bright storm / Out of the shadows / Up there, down there”²⁰.

W innej piosence – *Looking For You (I Was)* – podczas średniowiecznej nocy niebo otwiera się (i tym samym zaprasza) jak walentynka, tym bardziej warto skorzystać z tego zaproszenia, ponieważ wówczas można dosięgnąć, niczym Szekspirowskie dziecko, ażurowości (koronkowości) światła: „In the medieval night / 'Twas love's design / And the sky was open / like a Valentine / All the lacy lights / Where wishes fall / And like Shakespeare's child / I wished on them all”²¹. W poezji Smith często pojawia się fenomen migotliwości określającej granice rzeczywistości – ziemi i nieba. Płynące obłoki, wzbijanie się w chmury i obserwowane z horyzontu niebo z jego rozpiętością możliwości (skłębione, ale i tęcze, wirujące i zakryte przed okiem widza) kształtują pejzaż liryczny Smith. Kiedy ta mówi o walce ze światem i koniecznością przekraczania granic (także poznawczych), przywołuje obrazy wznoszących się obłoków i właśnie przez wznoszenia się w chmury – aż do zwycięstwa, jak w *Till Victory*:

¹⁹ P. Smith, *Going Under*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/goingunder.html> [dostęp: 20.02.2018].

²⁰ Eadem, *Up There Down There*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/uptheredownthere.html> [dostęp: 20.03.2018].

²¹ Eadem, *Looking For You (I Was)*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/lookingforyouiw.html> [dostęp: 20.02.2018].

„Raise the sky. / We got to fly over the land, over the sea. / Fate unwinds and if we die, souls arise. / God, do not seize me please, till victory. // Take arms. Take aim. Be without shame / No one to bow to, to vow to, to blame. / Legions of light, virtuous flight. Ignite, excite”²².

Podobne wyobrażenia pojawiają się w *Space Monkey* – ponad chmurami, ponad mostem odbywa się gra zmysłów. Zmysłowe okazują się mięśnie, jako sensualny jawi się też horyzont manipulacji. To one wyznaczają sposób określania siebie:

„Over the cloud, over the bridge, / sensitive muscle, sensitive ridge of my / space monkey. Sign of the time-time / (...) / [Spoken] / A stranger comes up to him; hands him an old, rusty Polaroid. / It starts crumbling in his hands”²³.

W *Paths That Cross* z kolei potrzeba tworzenia mostu z chmur to podstawowe doświadczenie bliskości, którego można doświadczać delikatnie jako upragnionej drogi poznania: „Speak to me / Speak to me heart / I feel a needing / to bridge the clouds / Softly go / A way I wish to know / A way I wish to know”²⁴.

Chmury, czyli skłębione wątki

Po części doświadczenie wznoszenia się i wertykalny wektor (od horyzontu ku górze) wiąże się z doświadczeniem religijnym poetki, ocierającym się wręcz o mistykę codzienności, której wyróżnikami stają się powolna kontemplacja, radość z patrzenia w bezkresny horyzont, wieńczony spokojem, możliwym dzięki mądrej obserwacji łagodnie pędzących chmur. W autobiograficznym *Pociągu linii M* Smith, próbując przypomnieć sobie, jakie doświadczenia życiowe ją spotkały i określiły kierunek życia, o jednej z przywołanych scen nad morzem w kawiarni Zaka pisze:

„W górze sunęły chmury. Chmury pamięci. Z lotniska JFK startowały samoloty. Winch skończył to, co miał do zrobienia, wsiedliśmy znów do jego samochodu, ruszyliśmy z powrotem przez kanał, minęliśmy lotnisko, przejechaliśmy przez most i dotarliśmy do miasta”²⁵.

W innym miejscu odnotowuje: „Chmury zastaniają słońce. Światlik zostaje wypełniony mlecznym światłem, które rozprzestrzenia się po moim pokoju. Mam niewyraźne poczucie, że ktoś mnie wzywa”²⁶. Nie bez znaczenia ważnym doświadczeniem w tym kontekście okaże się zachwyt nad klimatem berlińskiej i londyńskiej mgły, która powiewa „świętą chorobą”²⁷.

W takim sposobie postrzegania świata i w takiej sensualnej wrażliwości, w rejestrowaniu ulotnych chwil, które okazują się jedynymi w swoim rodzaju momentami poznania prawdy o niesamowitości życia, bliska jest Virginii Woolf z jej diarystycznych wyznań

²² Eadem, *Till Victory*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/tillvictory.html> [dostęp: 12.02.2018].

²³ Eadem, *Space Monkey*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/spacemonkey.html> [dostęp: 12.02.2018].

²⁴ Eadem, *Paths That Cross*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/pathsthatcross.html> [dostęp: 12.02.2018].

²⁵ Eadem, *Pociąg linii M*, tłum. M. Świerkocki, Wołowiec 2016, s. 215.

²⁶ Ibidem, s. 39.

²⁷ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 65.

umieszczonych w *Chwilach istnienia*. W jednym z *passusów* w eseju *O chorowaniu* brytyjska pisarka stwierdza:

„Poeci w naturze, z którą tak łatwo wejść w kontakt, znaleźli religię; ludzie żyją na wsi, by od roślin uczyć się cnoty. Pocieszenie płynie właśnie z ich obojętności. Te śnieżne pola umysłu, gdzie nie ma śladu ludzkiej stopy, nawiedza chmura, całuje je opadający płatek, tak samo jak – w innej sferze – pocieszają nas wielcy artyści, Miltonowie czy Pope’owie, nie dlatego że o nas myślą, ale dlatego że o nas zapominają”²⁸.

Konceptualizowanie chmur to kolejny temat wymagający osobnego studium, ale warto jedynie zauważyć, jak bliskie jest rejestrowanie przez Smith tego doświadczenia refleksji brytyjskiej pisarki. Nakładanie się i przepływanie chmur, język obłoków, który u Woolf próbuje rozpoznać pani Clarissa Dalloway (bohaterka jednej z fundamentalnych powieści wykorzystujących technikę strumienia świadomości) nie tylko wtedy, kiedy samolot na niebie wśród chmur rzeźbi kolejne słowa. Od Virginii Woolf mogłaby również Smith przejść formułę, że „pisanie przywraca wszystkiemu właściwe proporcje”²⁹ i że jest ono – jak życie – zmianą (o czym pisarka i znakomita krytyczka literacka mówi w zasadzie w każdym swoim eseju, miniaturze prozatorskiej, szkicu i powieści), ponieważ takie podejście do tworzenia poezji i muzyki patronuje autobiograficznej refleksji Smith.

Świadomość tego, że świat się zmienia, podstawowe wektory znaczeń ulegają zamianie, a fortuna tocząca się kołem, okazuje się znakiem przemijania, widać w piosence *China Bird*: „The world turns / The flame burns / Bright and true / Near and far / Where you are / Guiding you china bird / The open skies / Are yearning for you”³⁰. Doświadczenie życiowe i pisarskie Smith można określić jako nieustanne snucie wątków, dygresyjne odlatywanie w światy, które stykają się ze sobą, przepływają jak jej autobiograficzna forma opowieści – obłokobujania – *Woolgathering* – określające kłębiące się na niebie jak wełna obłoki. Obłokobujanie i obserwowanie wełniastych kłębow ulotnego nieba w postaci zmieniających swój układ chmur to obraz jej życiowej podróży, ale i piosenek literackich, które artystka pisze i śpiewa. W nich to, co ulotne i trwałe, nieustannie się zmienia.

Smith – jak przystało na mądrą i doświadczoną poetkę – nie ma bowiem pewności co do tego, jak owe skrawki życia scalić i połączyć. Przywołuję tu formułę skrawania, ponieważ wydaje się ona jednym z najbardziej adekwatnych określeń procesu pisarskiego Smith i jej powinności warsztatowych. Przywołanie to ma jeszcze jeden cel – nieuchronnie odnosi się do lejtmotywu i kompozycji filmu z 1995 roku z Winoną Ryder w roli głównej, w reżyserii Jocelyn Moorhouse – *How to Make an American Quilt* – przetłumaczonego na polskim gruncie jako *Skrawki życia*. Film o sile kobiet i ich relacjach narzuca się jako kontekst nazbyt wyraźnie, ponieważ wielokrotnie wątek ten zostanie w twórczości Smith wyeksponowany, a sam proces skrawania i tworzenia ze skrawków nowej jakości określa

²⁸ V. Woolf, *O chorowaniu*, ze wstępem H. Lee, tłum. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 37.

²⁹ Eadem, *Dziennik 1915–1941*, oprac. A. O. Bell, wstęp Q. Bell, tłum. M. Heydel, Kraków 2007, s. 405.

³⁰ P. Smith, *China Bird*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/chinabird.html> [dostęp: 25.03.2018].

jej doświadczenie poznawcze, sposób myślenia o sposobach uczestnictwa w rzeczywistości i sam proces pisania (a więc tworzenia z niczego). W *Obłokobujanii* Smith przywołuje z pamięci *passus* dotyczący wspomnienia rodzinnego, kiedy to chce uszyć kołdrę dla brata ze skrawków: „Każdy kwadracik przynosił ekstazę jak dziko rosnące zioło albo filiżanka wyjątkowej herbaty”³¹. Przywołując tę opowieść, odlatuje myślą, snuje kolejne wątki opowieści, żeby wreszcie stwierdzić: „odpłynęłam w świat, który wydał mi się bardziej obecny ode mnie, siedzącej i sumiennie szyjącej, a wątek wymknął się jak nić spomiędzy palców i dołączył do moich myśli gdzie indziej”³².

Autotematyczna refleksja nad sposobem funkcjonowania w rzeczywistości i samym aktem konceptualizowania świata oraz możliwościami poznania jego prawideł mogłaby być zestawiona z *Wyznaniami św. Augustyna*, *Materią i pamięcią* Henri Bergsona z jego wiecznym trwaniem (*durée*) i odnarratorskimi rozważaniami w prozie Marcela Prousta. Świadomość upływającego czasu i niemożności jego zatrzymania, co więcej, nieumiejętności określania jego trwania i działania, którego upływu nie sposób uchwycić jedynie za pomocą wskazówki tarczy zegara, wyznacza poetce – a więc tej, która próbuje po-składać świat i dostrzegać relacje między poszczególnymi jego elementami – fundamenty jej tworzywa. Smith sama zdradza się z tym, rzucając mimochodem niezwykle trafną uwagę na temat pisania jako czynności linearnej, zawieszanej w czasie. Pisząc i myśląc o tym, czym jest pisanie, a więc utrwalanie w przestrzeni i czasie myśli, zaczyna rozumieć, że dysponowanie czasem to reguła uczestnictwa w rzeczywistości, w jej wielowymiarowości i czasowości, która ulega przesunięciom: zarówno wydłużeniom, jak i redukcjom:

„Zamknęłam notes i siedziałam w kawiarni, rozmyślając o czasie rzeczywistym. Czy czas jest linią ciągłą? Czy rozumiemy tylko teraźniejszość? Czy nasze myśli to tylko pędzące pociągi, które nigdzie się nie zatrzymują, pozbawione wymiarów i śmigające na tle wielkich plakatów, na których powtarzają się obrazy? Czy z miejsca przy oknie widzimy jedynie fragment jakiegoś obrazu, ale zaraz potem drugi w następnym identycznym kadrze? Czy jeśli piszę w czasie rzeczywistym, lecz uciekam w dygresję, to pozostaję w czasie rzeczywistym? Czasu rzeczywistego, myślałam, nie da się podzielić na takie odcinki, jakie wyznaczają cyfry na tarczy zegara. Jeśli piszę o przeszłości, żyjąc w teraźniejszości, to czy nadal znajduję się w czasie rzeczywistym? A może nie ma przeszłości ani przyszłości, tylko wieczna teraźniejszość, w której zawiera się ta trójca pamięci? Wyjrzałam na ulicę i zauważyłam, jak zmienia się światło. Może słońce wsunęło się za chmurę. Może czas gdzieś uciekł”³³.

Pamięć staje się materią konstruującą doświadczenie teraźniejsze. W piosence *Elegie* mówi się o niemożliwości poznawania i niewiedzy wobec percypowania świata, o staniu na pograniczu z bolącą głową. Pamięć wygląda jak ściekająca po kościach (i wciskająca się w nie) śmietana, a więc powoli rozlewa się w zakamarkach i spływa we właściwy sobie (a więc prywatnemu rejestrowaniu wspomnień) sposób: „I just don't know what

³¹ Eadem, *Obłokobujanie*, tłum. M. Świerkocki, Wołowiec 2014, s. 43–44.

³² Ibidem, s. 43–44.

³³ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 81.

to do tonight, / My head is aching as I drink and breathe / Memory falls like cream in my bones, moving on my own"³⁴.

Pulsowanie rytmu świata i taniec boso, a więc taki, którego istotą jest kontakt z materialnością podłoża w celu złapania z nim wspólnego punktu stykowego, to stałe wątki powtarzające się w poezji Smith. Nie tylko pulsowanie, lecz także pompowanie to doświadczenia, które kształtują kontakt z rzeczywistością po to, by czerpać z niej intensywność. Tak jest w piosence *Pumping (My Heart)* – całkowite odrzucenie uderzającego w rytm bicia serca potęguje intensywniejsze wnikanie do wnętrza własnego mózgu, co staje się ciekawą metaforą istnienia:

„And my heart, my heart, / Total abandon, total abandon, total abandon, / Total abandon, total abandon, total abandon, / Total abandon // Oh I go into the center of the airplane, / Baby gotta move to the center of my brain, / My heart Oh"³⁵.

Balladowość, czyli wyśpiewanie wolności

Synkretyczność ballady jako gatunku ważnego dla kultury oralnej jest dobrze widoczna w tekstach Smith. Wielowątkowość opowieści, nastrojowość opowiadanej sytuacji, budowanie napięcia, tragiczne historie bohaterów poszukujących wolności dla siebie, wreszcie różnicujące każdorazowo refren powtórzenia zaklinające przywołaną w słowie i wyśpiewaną rzeczywistość to cechy ballad Smith. Choć trudno jednoznacznie określić fundamentalną i wyróżniającą cechę dystyngującą tego gatunku pod piórem amerykańskiej poetki, wydaje się, że jedną z najciekawszych, bo niedyskursywnych, ale poetyckich definicji ballady przynoszą formuły Jerzego Dąbrowskiego śpiewane przez Michała Bajora w *Ballady ćwierć, ballady pół* z powtarzającym się refrenem „Na śmiech i żal, na strach i ból / Ballady ćwierć, ballady pół”. Pasują one bowiem do typu ballady, którą uprawia Smith. Jej materią może okazać się najdrobniejszy szczegół życia: „wszystko być może balladami. / I jakiś park, i czyjaś ręka”. Ten typ utworu pełni funkcję terapeutyczną, magiczną i społeczną: „Balladę kładzie się na sercu, / Ballada jest rodzajem ptaka. / Ballada chwilę trwa, nie więcej, / Byś zdążył westchnąć i zapłakać”³⁶.

Amerykańskość piosenki literackiej Smith określa się poprzez zaangażowanie w ruchy wolnościowe, reakcję na różnorodne konflikty obyczajowo-społeczne, szeroko rozumianą emancypację wiodącą od form narzuconych przez kulturę do wolności na polu artystycznym, wizerunkowym, politycznym, a także egzystencjalnym i religijnym. W piosence 1959 Smith śpiewa o krwi lśniącej w słońcu oraz o wolności jako pierwszym, najważniejszym słowie, które każdy człowiek w swoim słowniku musi mieć i je rozumieć: „It was blood shining in the sun / First, freedom / Speeding the American claim / Freedom, freedom, freedom, freedom”³⁷.

³⁴ Eadem, *Elegie*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/elegie.html> [dostęp: 20.02.2018].

³⁵ Eadem, *Pumping (My Heart)*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/pumpingmyheart.html> [dostęp: 12.02.2018].

³⁶ J. Dąbrowski, *Ballady ćwierć, ballady pół*, wyk. M. Bajor, album „Inna Bajka” (2007).

³⁷ P. Smith, 1959, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/1959.html> [dostęp: 20.03.2018].

Częstą formą reakcji na otaczającą rzeczywistość staje się – już od pierwszych prób literackich, a tym samym scenicznych (estradowych), artystki – nurt balladowy. Opowieści, które Smith tworzy, budują napięcie i opowiadają z pozoru codzienne historie o ludziach. Najczęściej traktują o nieszczęśliwych chłopcach (jak w piosence *Land* o chłopcu pijącym w korytarzu herbatę i Johnym otoczonym zniecka przez stada koni), o chłopcach bojących się wilków (*Boy Cried Wolf*³⁸), o osieroconych chłopcach, którzy próbują zrozumieć istotę nowego świata i własne człowieczeństwo (konieczne do zdefiniowania na nowo), błagających o to, żeby ich ojcowie razem z nimi przechodzili przez świat złudzeń, jak w balladzie *Birdland*:

„His father died and left him a little farm in New England. / All the long black funeral cars left the scene / (...) // And then the little boy's face lit up with such naked joy / That the sun burned around his lids and his eyes were like two suns, / White lids, white opals, seeing everything just a little bit too clearly / And he looked around and there was no black ship in sight, / No black funeral cars, nothing except for him the raven / And fell on his knees and looked up and cried out, «No, daddy, don't leave me here alone, / Take me up, daddy, to the belly of your ship, / Let the ship slide open and I'll go inside of it / Where you're not human, you are not human»³⁹.

W *The Jackson Song* marzyciel i chłopiec (niebieskie ptaki) stają się figurami losu – lotu w nieznaną, w krainę marzeń, w której dominuje poezja, a chodzenie po przestworzach i horyzoncie nieba określa status tego, kto widzi i doświadcza więcej. Atrybut niebieskich skrzydeł i niebieskich butów to atrybut „albatrosów” z wiersza Baudelaire'a przemierzających świat, do którego nie pasują, po to, żeby go opowiedzieć po swojemu:

„Little blue dreamer go to sleep / Let's close our eyes and call the deep / slumbering land that just begins / When day is done and little dreamers spin // First take my hand now let it go / Little blue boy you're on your own / Little blue wings as those feet fly / Little blue shoes that walk across the sky”⁴⁰.

Smith mówi również w swoich piosenkach sporo o poranionych życiem dziewczętach, ludziach w drodze, szukających własnego miejsca dla siebie, którego nie potrafi dać często ani rodzina, ani społeczeństwo, ani tym bardziej podejrzany aparat państwowy. Balladowość, której domeną stają się rzewna opisowość, epicki wręcz nastrój (nieradko osnuty na znanych już z kultury motywach grozy, ciemnienia natury świata), tworzy galerię postaci, które snują opowieści o skrzywdzonych ludziach, czekających na swoje miejsce w życiu i na pomoc, która nie chce nadejść. W piosence *Mosaic* opowieść budowana jest w sposób klasyczny dla ballady (mówi o tym, kiedy coś się stało i jaki ma wpływ na teraźniejszość): „Last night was a rapture in the mosaic sky / Dropping shards of love, dropping shards of love”⁴¹.

³⁸ Eadem, *Boy Cried Wolf*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/boycriedwolf.html> [dostęp: 25.03.2018].

³⁹ P. Smith, *Birdland*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/birdland259979.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁴⁰ Eadem, *The Jackson Song*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/thejacksonsong.html> [dostęp: 20.02.2018].

⁴¹ Eadem, *Mosaic*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/mosaic.html> [dostęp: 25.03.2018].

Piosenka literacka jest dla Patti Smith rodzajem komunikowania się ze światem oraz formą modlitwy, której siła uwalnia się każdorazowo dzięki występom na scenie. Występów tych nie cechuje jednak celebryctwo. Stonowany kontralt poetki-piosenkarki wyraża refleksję nad obserwowanym światem zjawisk, a także – dzięki rockowej ornamentyce i wykonaniu – niezgodę na ustalony porządek rzeczywistości. Monika Konert-Panek, wskazując na specyfikę rotacyjności i fonologiczne cechy wykonania Boba Dylana, podkreśla:

„W śpiewie Dylana można zauważyć natomiast wpływ akcentu głębokiego Południa: z Tupelo pochodził Elvis, w Okemach urodził się Woody Guthrie, Nowy Orlean i Memphis kojarzą się z jazzem i rock and rollem, natomiast Nashville – z muzyką country. Naśladowanie tego akcentu to oddanie hołdu tradycjom muzycznym, zarówno w odniesieniu do muzyki zwanej białą, jak i czarną”⁴².

Smith nie naśladuje w żaden sposób poprzedników, nie próbuje się określić głosem wobec swoich muzycznych autorytetów. Orbita wpływów dotyka samego języka poetyckiego i dialogu z tradycją na poziomie słowa, o czym napiszę w dalszej części tekstu.

Piosenki te cechuje silny wymiar humanocentryczny. Patti Smith śpiewa o człowieku i do człowieka. Próbuje kreować literackie światy muzycznej opowieści i zmieniać je tak, by wpływały na odbiorcę, by pobudzały go do zmiany myślenia o ustalonym porządku obowiązującym w kulturze. W autobiograficznym *Obłokobujaniu* stwierdza jednoznacznie, że: „Jedyne, na co możemy liczyć, to zmiana”⁴³. W piosence *Citizen Ship* śpiewa o byciu złapaną jak ćma, jak uchodźca i obcy, który potrzebuje wolności: „I was caught like a moth with its wings outta sync. / Cut the chord. Overboard. Just a refugee. / Lady liberty, lend a hand to me, I’ve been cast adrift. / Adrift. Adrift. Adrift. Adrift. Adrift. Adrift”⁴⁴.

Trwałe i ulotne jako fundamentalne doświadczenia poznania mieszają się nieustannie. Trwałe jest tym, co daje kultura jako wspólny bagaż dziedzictwa, tradycji przodków, obecność śladów poetów i ich frazy, z których dorobku intensywnie czerpie i przyznaje się do tego. W *Memento Mori* bogom przodków oddaje się hołd, ponieważ to oni kształtują pokolenia, ale oni też potrafią oddać honory swoim spadkobiercom:

„The Gods of your ancestors, salute you / Havin’ been formed by your ancestors / The Gods of your ancestors, salute you / They draw you in, they draw you through / They draw, they draw you through that golden door / Mornin’ boy, come in, we remember you”⁴⁵.

Trwałe i ulotne. Biblioteka i bios życia

Trwałe określone jest także poprzez mieszkanie w bibliotece słów, znaczeń, tekstów. Ta przestrzeń poznania staje się stałym elementem życiowego doświadczenia Smith,

⁴² M. Konert-Panek, „Don’t follow leaders, watch the pawking metaws”. Akcent Boba Dylana a tradycje muzyczne amerykańskiego Południa [w:] Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiska, pod red. M. Budzyńskiej-Lazarzewicz i K. Gajdy, Poznań 2017, s. 92.

⁴³ P. Smith, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 54.

⁴⁴ Eadem, *Citizen Ship*, album Wave (1979), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/citizenship.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁴⁵ Eadem, *Memento Mori*, album Peace and Noise (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/memento-mori.html> [dostęp: 20.03.2018].

o czym poetka wielokrotnie pisze w autobiograficznych tekstach o znaczeniu bibliotek w jej życiu. Ulotne to takie zjawiska, których nie umie jednoznacznie nazwać. Ulotne są więc sny, których znaczenie kilkakrotnie poddaje refleksji autobiograficznej. Ulotne okazują się doświadczenia uczestnictwa w świecie za wszelką cenę, choć nie bez konsekwencji. Są to nieustanne balansowanie na granicy, ruchy spiralne, kołowanie, spadanie i podnoszenie się po to, żeby pytać o znamiona i definicję miłości, jak w piosence *Because The Night*, którą artystka otrzymuje w spadku po Brusie Springsteenie i którą z nim współtworzy:

„Take me now baby here as I am / Pull me close, try and understand / Desire is hunger is the fire I breathe / Love is a banquet on which we feed / (...) // Have I doubt when I'm alone / Love is a ring, the telephone / Love is an angel disguised as lust / Here in our bed until the morning comes / Come on now try and understand / The way I feel under your command”⁴⁶.

Taniec boso i wpadanie w nieustanny wir (*Dancing Barefoot*), jak w *Amerigo*, w którym kołowanie to podstawowy ruch, określają stały typ obrazowania w poezji Smith: „Where are you going, / And are you going anywhere? / Going in circles / Going in circles, anywhere”⁴⁷. W *Redondo Beach* Smith określa wartość szukania za wszelką cenę, kiedy to podmiot w poetyckiej frazie uświadamia sobie, że z powodu niedostępności spotkanie okazuje się niemożliwe tak, jak niemożliwe jest patrzenie w głębię:

„Late afternoon, dreaming hotel / We just had the quarrel that sent you away. / I was looking for you, are you gone gone? / Called you on the phone, another dimension. / Well, you never returned, oh you know what I mean. / I went looking for you, are you gone, gone? // Down by the ocean it was so dismal, / Women all standing with a shock on their faces. / Sad description, oh I was looking for you”⁴⁸.

Poetyckie i muzyczne dialogi z tradycją

Sensualność i dotykliwość nieuchwytniej materii rzeczywistości określają rodzaj poznawania własnych możliwości i formę uczestnictwa w życiu poprzez rejestrację nieuchwytnego. Nieuchwytność to zmieniające się relacje między ludźmi, wrażenia z doznawania spotkań, obserwacji świata, pędzących obłoków, odwiedzanych hoteli, pędzących koni czy spotykanych psów⁴⁹. Frekwencyjnie najwięcej jest tych zwierząt w poetyckim bestiariusz Smith, która pierwszy i ostatni album nazywa określeniami kwalifikującymi niepozabawionymi znaczenia: *Horses* (Konie) oznaczają szaf jej uniesień twórczych, rwący potok życia i możliwości kreatywnych, a także zmienność doświadczeń. Banga to synonim wierności i pędu twórczego. Ukochany pies Poncjusza Piłata z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa staje się słowem kluczem opowieści o wierności, samotności

⁴⁶ P. Smith, B. Springsteen, *Because The Night*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/becausethenight.html> [dostęp: 20.02.2018].

⁴⁷ P. Smith, *Amerigo*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/amerigo.html> [dostęp: 25.03.2018].

⁴⁸ Eadem, *Redondo Beach*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/redondobeach.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁴⁹ Podobną powtarzalność i spożytkowanie figury psa można zaobserwować w piosenkach Boba Dylana, u którego czworonogi pojawiają się bardzo często i pełnią różnorodne funkcje.

i strachu oraz oddaje specyfikę całego albumu Smith, która na swojej stronie internetowej obok słów piosenki zamieszcza rysunek (rycinę?) psa⁵⁰. W piosence *Banga* okazuje się, że doświadczenie samotności to moment uświadomienia sobie, że można (życiu) uwierzyć albo zginąć, o czym mówi ostatnia strofa. Religijny wątek, przejęty przez medium powieści Bułhakowa o diabolicznym obliczu ludzkich relacji i porządku świata, Smith obrazuje następująco: „Samotność wyje, gdy masz do nocy klucz / Piłat już czeka, Jezus przy nim tuż-tuż / nie zapomnij go – nie zapomni cię on / jest błękitny szlak do Niebios – o-ho-ho / Mów – Banga! / Mów – Banga!”⁵¹.

Ważnym wątkiem intertekstualnym jest czytanie Biblii, choć ta prywatna lektura często bywa zapośredniczona przez różnorodne teksty literackie i obrazy. W *Ain't It Strange* ruch wirowy i spiralny, ujawniający moment rozpryskiwania się, zderzony jest z obrazem ręki / dłoni Boga:

„I spin, I spiral, and I splatter / Hand of God, I feel the finger, / Hand of God, and I start to whirl / And I whirl, and I whirl, / (...) / We'll go to the pagoda / The palace of answers with me, Marie / Oh no, I don't believe so, no”⁵².

W *Seven Ways Of Going* Smith mówi o ścieżce siedmiu możliwości, która pokazuje, na czym polega wzięcie odpowiedzialności za swój los na wzór siedmiu dni stworzenia, rodzenia się i budzenia się do życia:

„I've got seven ways of going, seven wheres to be, / seven sweet disguises, seven ways of serving Thee. / Lord, I do extol Thee, for Thou has lifted me. / Woke me up and shook me out of mine iniquity”⁵³.

Parafraza Psalmu 23 z *Księgi Psalmów* w *Privilege (Set Me Free)* okazuje się ważna, ponieważ pozwala dyskutować z własną religijnością i pytać o sposoby doświadczania poczucia bezpieczeństwa. Istotą kontaktu ze światem i Bogiem staje się potrzeba znaku od Boga. Znak ten dla bolejącego ciała, które nie chce jednak współczucia, ale uczynienia go wolnym, staje się celem istnienia:

„Give me something. / Give me something to give. / Oh, God, give me something: / a reason to live. / My body is aching. / Don't want sympathy. / Come on. Come and love me. / Come on. Set me free. / Set me free. // The Lord is my shepherd. I shall not want. / He maketh me to lie down in green pastures. / He leadeth me beside the still waters. / He restoreth my soul. / He leadeth me through the path of righteousness for His name's sake. / Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, / I will fear no evil, for Thou art with me”⁵⁴.

⁵⁰ http://www.pattismith.net/banga_lyrics.html [dostęp: 12.03.2018].

⁵¹ P. Smith, *Banga* [w:] eadem, *Tańczę boso*, fotografie F. Stefanko, tłum. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 34, w. 21–24. Warto dodać, że w tłumaczeniu Filipa Łobodzińskiego w tym wydaniu ukazało się znakomicie przełożonych 9 tekstów Smith – *Gloria*, *Ląd*, *Elegja*, *Sikam do rzeki*, *Rock'n'drollowy murzaj*, *Tańczę boso*, *Kruki*, *Śmierć śpiewa* i *Banga*.

⁵² Eadem, *Ain't It Strange*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/aintitstrange.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁵³ Eadem, *Seven Ways Of Going*, album *Wave* (1979), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/sevenwaysofgoing.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁵⁴ Eadem, *Privilege (Set Me Free)*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/privilegesetmefree.html> [dostęp: 19.02.2018].

W jednej z piosenek *Notes To The Future* artystka śpiewa o prawdziwych i fałszywych prorokach. Wykorzystując idiomatykę starotestamentalną, próbuje zrozumieć ówczesne formy religijności i kontaktu metafizycznego zderzone ze współczesnymi formami wspólnotowości:

„For something greater yet to come / Then the hour of the prophets / And their great cities // For the people of Ninevah / Fell to their knees / Heeding the cry of Jonah / United / Covering themselves in sackcloth and ashes / And called to their god // And all their hearts were as one heart. / And all their voices were as one voice. // God heard them and his mind was moved”⁵⁵.

Smith pyta o granice współczesnej religijności, o funkcje autorytetów i status proroków oraz mistrzów (zarówno duchowych, jak i świeckich), którzy poprowadziliby bezpiecznie przez życie. Pytania o proroków, którzy mają być wzorcami i autorytetami, a okazują się ludźmi próbującymi łatwiej przejść przez życie, to odwieczny temat piosenki literackiej, obecny w piosence niemieckiej, angielskiej, francuskiej czy polskiej (żeby wspomnieć choćby słynne „obrastanie w tłuszcz proroków z dawnych lat”, o których śpiewał Perfect w *Nie płacz Ewka*). Jakub Sadowski, analizując specyfikę obrazów rosyjskiej poezji rockowej, podkreśla w odniesieniu do poezji Borysa Griebienszczikowa, że jego podmiot

„sugeruje drogę ratunku dla świata; miałoby nią być znalezienie przewodnika umiejącego mieszkańcom obyczajowego buszu wskazać cel podróży, drogi duchowego odrodzenia. Autor piosenki formułuje nawet wymogi, jakie winien spełniać przyszły „lekarz dusz”; słowa Griebienszczikowa można także interpretować jako zmęczenie fałszywymi prorokami, jako wołanie o prawdziwe, nieskazitelne autorytety”⁵⁶.

Do Biblii i jej znaczeń wraca Smith, kiedy wchodzi w specyficzny dialog z poezją wizyjną Williama Blake’a, zwłaszcza jako autora *Matżeństwa nieba i piekła*. Poetyckie obrazy światła ulicznych przywołują na myśl ręce Blake’a, które kuszą i powodują, że ich kształt przemawia swą wizualnością do ludzkich zmysłów:

„And he saw the lights of traffic beckoning like the hands of Blake / Grabbing at his cheeks, taking out his neck, / All his limbs, everything was twisted and he said, / «I won’t give up, won’t give up, don’t let me give up, / I won’t give up, come here, let me go up fast, / Take me up quick, take me up, up to the belly of a ship / And the ship slides open and I go inside of it where I am not human»”⁵⁷.

We wspomnieniu autobiograficznym Smith odnotowuje refleksję, jakiej doznaje podczas jednej z sylwestrowych nocy i olśnienia pod wpływem oglądania *Ewangelii według świętego Mateusza* Pasoliniego⁵⁸. Kiedy indziej wspomina krzesło ojca, żołnierza i patrioty, interesującego się matematyką i sportem. Przywołanie to przypomina jej jego religijną żarliwość i ich wspólne, choć krytyczne i podejrzliwe wobec litery Pisma, niedzielne lektury

⁵⁵ Eadem, *Notes To The Future*, <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/notestothefuture.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁵⁶ J. Sadowski, *Dżungla, cmentarz, apokalipsa: rosyjska poezja rockowa lat 1985–2000 a obrazy literackie* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 156–157.

⁵⁷ Eadem, *Birdland*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/birdland259979.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁵⁸ P. Smith, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 33.

Biblii: „Siadywał wtedy w ulubionym fotelu i oglądał bejsbol, trzymając na kolanach Biblię. Często czytał na głos jej fragmenty, starając się nas sprowokować do dyskusji. Kwestionujecie wszystko, powtarzał”⁵⁹. Artystka odwołuje się do swoich własnych lektur Biblii oraz dokonuje jej prywatnej egzegezy, odczytując znaczenie ksiąg mądrościowych, przypowieści, a także hymnów i psalmów, dyskutując z moralnością i etyką przypowieści oraz próbując je zestawiać z tymi, które wyrastają z możliwych odczytań prozy Bułhakowa. Ma to miejsce wtedy, kiedy Smith wnika w paradoksalne i niestandardowe (bo ocierające się o bluźnierstwo) lektury Geneta (zwłaszcza czytany podczas odwiedzin Gujany Francuskiej *Dziennik złodzieja*), a także wtedy, kiedy próbuje pokazać własną angelo logiczną wersję duchowego obrazu „umocowania” w świecie dzięki ingerencji aniołów, jak w piosnce *Ask The Angels*: „Moooooove! Ask the angels who they’re calling, / Go ask the angels if they’re calling to thee / Ask the angels while they’re falling / Who that person could possibly be”⁶⁰. Dzieje się to również wtedy, kiedy artystka notuje ślady lektury Biblii w swoich protest songach odnoszące się do obrazów uciemionych i pokrzywdzonych ludzi. W *Radio Ethiopia / Abyssinia* śpiewa między innymi :

„Oh I’ll send you a telegram / Send it deep in the heart of you / Deep in the heart of your brain is a lever / Oh deep in the heart of your brain is a switch / (...) / From the thickening blackmail of elephantiasis/ You must divide the wheat from the rats / You must turn around (and look oh God)”⁶¹.

Od nich zaczyna bowiem swój dialog z publicznością, reagując żywo na to, co dzieje się w ruchach bitnikowskich, wśród dzieci-kwiatów, kiedy próbuje zderzać horyzont chrześcijański z innymi propozycjami krystalizującymi się w kulturze współczesnej, zwłaszcza w latach 70. i 80. XX wieku – z ruchem new age’owym, z filozofią buddyjską, z ekologicznymi ruchami nastawionymi na bunt wobec dotychczasowego porządku władzy, wreszcie z obrazami wszechobecnej matki natury. Ciekawe ujęcie problemowe pokazuje w piosence *After The Gold Rush*. Smith staje się tu wyrazicielką koncepcji zbliżonej do ducha spinozjańskiego, w którym każdy element natury określa jej całość, wpływa na jej kształt, a księga natury staje się skarbnicą doświadczeń i niezbywalnym komponentem pozwalającym na zakotwiczenie własnej natury w świecie zmiennej przyrody: „Look at Mother Nature on the run / In the nineteen seventies. / (...) / They were flying Mother Nature’s / Silver seed to a new home in the sun. / Flying Mother Nature’s”⁶².

W *Gandhim* wyśpiewuje wręcz panteistyczną modlitwę o tym, jak natura płacze, wymawiając nazwisko wielkiego myśliciela walczącego o wolność: „I had a dream Mr. King If you’ll beg my pardon / I was trespassing A sacred garden / And the blossoms fell And they dropped like Candy / And nature cried Gandhi Gandhi / And nature cried Gandhi Gandhi”⁶³.

⁵⁹ Ibidem, s. 37.

⁶⁰ Eadem, *Ask The Angels*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/asktheangels.htm> [dostęp: 05.03.2018].

⁶¹ Eadem, *Radio Ethiopia / Abyssinia*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/radioethiopiaabyssinia.html> [dostęp: 03.04.2018].

⁶² Eadem, *After The Gold Rush*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/afterthegoldrush.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁶³ Eadem, *Gandhi*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/gandhi.html> [dostęp: 25.03.2018].

W wykorzystującej instrumentację brzmieniową („from – four – forming”) paronazmie („equations – questions”), rymy wewnętrzne („brothers killing each other / and mother”) piosence *Whirl Away* z czterech krańców ziemi ludzie wołają o działania na rzecz równości, co okazuje się trudne, ponieważ wszyscy ludzie są braćmi zabijającymi się nawzajem, a matka ziemia zżyma się na ten rzekomy cud wspólnoty zmierzającej do zgody i równości: „from the earth’s four corners the people are calling / forming equations but the questions are hard / all men are brothers killing each other / and mother earth is wringing in wonder”⁶⁴.

Filozoficzność jako dyspozycja rozumnego człowieka okazuje się w piosence Smith cechą stanowiącą o człowieczeństwie. W *One Voice* poetka dowodzi, że w ogrodzie świadomości, w zapładnianiu umysłu tkwią (leżą) uśpione ziarna:

„In the garden of consciousness / In fertile mind there lies the dormant / seed / When blooming as charity / Conscience breathes a sigh of relief / The confessions of sleep / The awakening seed / Moved by love to serve / We celebrate all / Merit in life”⁶⁵.

W piosence *Seneca* skrawione niebo i wieczna ucieczka okazują się istotą życia. *Bestiarium* poetyckie i obrazy o znaczącej kolorystyce (odmian czerwieni – skrawionego nieba i złotego ziarna) wzmacniają kontrastowność topiki *homo viator*, a także poznawania świata w jego nieustannym biegu:

„Oh chariot of insect / Oh crown of wind / Two royal leopards run with him / On a golden lead of tapered vine / Oh the blood sky, oh the blood sky / Vine of a god running wild / Oh golden seed who made the winged child // Run, run my little one / Run out to sea / Run, run my little one / What do you seek? // The canvas is high / The scheme of a life / Written in the wind / The pen, the knife”⁶⁶.

Podobnie w *Piss Factory* nie ma powrotu do stanu przedustawnego, choć nie oznacza to poddania się bez walki. Mimo oczekiwań na upadek, bohater tej opowieści nigdy się nie podda, będzie walczył o swoje, mimo nędznego wynagrodzenia za swoją codzienną pracę. Wsparcie okazują się słuchana w radiu muzyka i możliwość wyglądnienia przez szparę (dosłownie: przetchlinkę) wydrążoną w oknie (dosłownie: okiennym plastrze), z którego można obserwować z czułością miejsce odosobnione związane z postacią św. Teresy z Lisieux (1873–1897) – doktora Kościoła i autorki mistycznej prozy – a także zakonnice w ich kwiecistych welonach. Obraz kwiecistych welonów w piosence Smith staje się efektem wnikliwego studiowania przez poetkę ikonografii przedstawiającej mistyczkę z różami w ręku i wokół głowy (będącą wiernym odwzorowywaniem fotografii świętej), z czarno-białym welonem (przypominającym jej obraz kotów w żałobie), a także piórem jako atrybutem doktora Kościoła. Wyobrażona wizja zwielokrotnionych świętych Teres (stąd obraz zakonnice) określa tu potencjalną powtarzalność tego obrazu.

⁶⁴ Eadem, *Whirl Away*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/whirlaway.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁶⁵ Eadem, *One Voice*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/onevoice.html> [dostęp: 25.03.2018].

⁶⁶ Eadem, *Seneca*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/seneca.html> [dostęp: 25.03.2018].

Francuska karmelitanka mimo krótkiego życia zasłużyła na miano niepodważalnego autorytetu w teologii, a jej pisma są jednymi z najczęściej cytowanych przez wiernych oraz pozostają ważne dla nauki Kościoła. Pisząc tę piosenkę, Smith zapewne miała tę świadomość, że z miejsca odosobnienia św. Teresa pisała bowiem w swojej konfesyjnej prozie wspomnieniowej *Dzieje duszy* (1898) o samotności, doświadczeniu Karmelu, wątkach rodzinnych i ceremoniach zakonnych. W piosence Smith obraz współczesnego jej miejsca odosobnienia jest jednak przestrzenią nieprzyjazną, z której za wszelką cenę należy się wydostać i uciec z tej obrzydliwej fabryki jako sceny świata:

„Sixteen and time to pay off / I got this job in a piss factory inspecting pipe / Forty hours thirty-six dollars a week / But it's a paycheck, Jack. / (...) / Oh that I could will a radio here. James Brown singing / «I Lost Someone» or the Jesters and the Paragons / And Georgie Woods the guy with the goods and Guided Missiles... / But no, I got nothin', no diversion, no window, / Nothing here but a porthole in the plaster, in the plaster, / Where I look down, look at sweet Theresa's convent / All those nurses, all those nuns scattin' 'round / With their bloom hoods like cats in mourning. / (...) / But I will never faint, I will never faint / They laugh and they expect me to faint but I will never faint / I refuse to lose, I refuse to fall down / (...) / I'm gonna get out of here, I'm gonna get on that train, / I'm gonna go on that train and go to New York City”⁶⁷.

W *Radio Baghdad* miasto-port staje się centrum świata i myśli, nauki i wiedzy, gdzie urodzili się Sindbad i Szeherazada, gdzie przychodzą na świat bajarze i marzyciele, a więc ci, którzy umieją opowiadać. Wątek opowiadania jako umiejętności przeżywania świata staje się tu kluczowy – opowiadać, nieść historie i przeżywać rzeczywistość w jej stawianiu się, w jej wypowiedaniu, to dyspozycja konstytutywna dla samoświadomości, nieodzowna w lepszym zrozumieniu własnej istoty. Zderzenie mówionej opowieści radiowej z tymi, które kształtowały kulturę oralną przez tysiące lat, pokazuje pozorny rozróżnienie, ponieważ te dwie perspektywy tak naprawdę spajają myślenie o tym, co zostaje człowiekowi zadane jako forma opowiedzenia siebie i świata. Opowiadać w myśl Smith to stanowić o cywilizacji, a więc o postępie i trwaniu kultury:

„City of Baghdad City of scholars / Empirical humble Center of the world / City in ashes City of Baghdad / City of Baghdad Abrasive aloof // Oh, in Mesopotamia Aloofness ran deep / Deep in the veins of the great rivers / That form the base Of Eden / And the tree The tree of knowledge / Held up its arms To the sky / All the branches of knowledge All the branches of knowledge / Cradling Cradling / Civilization In the realm of peace / All the world revolved Around a perfect circle / Oh Baghdad Center of the world / City of ashes With its great mosques / Erupting from the mouth of god Rising from the ashes like a speckled bird Splayed against the mosaic sky / Oh, clouds around We created the zero / But we mean nothing to you You would believe / That we are just some mystical tale We are just a swollen belly / That gave birth to Sinbad, Scheherazade We gave birth / Oh, oh, to the zero The perfect number / We invented the zero And we mean nothing to you / Our children run through the streets”⁶⁸.

⁶⁷ Eadem, *Piss Factory*, <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/pissfactory.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁶⁸ Eadem, *Radio Baghdad*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/radiobaghdad.html> [dostęp: 25.03.2018].

Piosenka i (jak) modlitwa

Piosenka jako modlitwa nie tyle jest głosem artystki i jej indywidualnym kontaktem z fizycznym i metafizycznym światem, ile pełni przede wszystkim społeczną funkcję pobudzania wspólnoty i dowartościowywania jej uczestnictwa w spektaklu, który każdorazowo dzieje się na scenie. Modlitwa i kontemplacja nad zmiennością reguł rzeczywistości oraz jej niesamowitością, nad obecnością aniołów w świecie, którzy nie zawsze umieją dać wskazówki (*Ask The Angels*), stają się próbą powracania do stanu przedustawnego dzięki hipnotyzującym i mamiącym głosom oraz zasłanianiu twarzy przez wytatuowane palce niepozwalające na powrót do siebie (*Pissing In a River*). W *Constantine's Dream* Smith wyraża dialog z franciszkanizmem jako bezwarunkową formę obecności w świecie:

„I dreamed a dream of St. Francis who kneeled and prayed / For the birds and the beasts and all human kind / All through the night I felt drawn in by him / And I heard him call like a distant hymn / (...) / I felt another call from the basilica itself / The call of art, the call of man / And the beauty of the material drew me away // And I awoke and beheld upon the wall / The dream of Constantine / The handiwork of Piero della Francesca / Who had stood where I stood”⁶⁹.

Modlitwą jest również taniec – tańczony boso, w samotności, podczas którego wpada się w „kuszący rytm” i nieustanny „wir” (*Dancing Barefoot*). Taniec-modlitwa umożliwia również poznanie tego, jak śpiewa śmierć w „świecie barwy blond” (*Death Singing*). W tłumaczeniu Filipa Łobodzińskiego fragment ten brzmi wyraziście dzięki zastosowaniu monotonnej struktury wyliczenia w kolejnych wersach funkcjonujących równolegle względem siebie na zasadzie składni polisynchtonicznej:

„Śpiewa o wściekłości młodych / i o pożarze Atlanty / i o infekcji tych czasów / i o drzewku majowym na wietrze / i włosach blond skręconych w loki / o matczynym próżnym zachwycie / i biada słońcu / i biada jutrzence / i biada dziewczętom i chłopcom / i znów karawan w kolejce”⁷⁰.

Topika piosenki amerykańskiej Smith rozpięta jest pomiędzy przekonaniem o znaczeniu ofiary Chrystusa, doświadczeniem umierania i określeniu granic szczęścia i wierności. Stąd jej wyśpiewywana *Gloria* na chwałę Jezusa, który umarł za cudze (dosłownie: czyjeś) grzechy, ale nie tej, która śpiewa. Dlatego też we wspomnianej piosence obraz późnego popołudnia i zaspanego hotelu (jak z *Redondo Beach*), zwyczajnego odchodzenia i pogrzebu jako pożegnania z ziemskością (*Birdland*). Stąd też znajdowane przed snem bilety na loterię, które dają pozór szczęścia (*Free Money*), urywane „ścieżki życia” (*Break It Up*), wizje wieczności kryjącej się w sercu psa oraz obrazy wyjącej wierności i samotności (*Banga*). W autobiograficznym *Obfokobujaniu* Smith wyznaje, jak ważną wartością jest dla niej gest modlącego się człowieka – czyli takiego, który w tym geście poszukuje sensu życia i próbuje iść z nim w świat: „Złożyłam dłonie jak do modlitwy. Skłoniłam się, opuszczając mój posterunek w poszukiwaniu odgłosów życia”⁷¹. W rozdziale

⁶⁹ Eadem, *Constantine's Dream*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/constantines-dream.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁷⁰ Eadem, *Śmierć śpiewa* [w:] eadem, *Tańczę boso*, fotografie F. Stefanko, przekł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 31, w. 31–40.

⁷¹ Eadem, *Obfokobujanie*, op. cit., s. 53.

Latane pisze, jak matka uczyła ją modlić się i jak uczyła się dzięki temu rozpoznawać i definiować świat, wypatrując „tych obłokobujaczy – wełnozbieraczy”⁷².

Kontemplacja obłoków jest momentem nieuchwytnym, ale pod piórem Smith zostaje zapisana w słowie i staje się poetyckim wyrazem doświadczenia ulotności świata, jego nieustannego płynięcia. Smith, zatrzymując się nad istnieniem „obłokobujaczy” i pędzących perspektyw poznania, wyraża tym samym wiarę w nieopisywalną, choć literacko skonceptualizowaną i zobrazowaną (dzięki reprodukcjom jej zdjęć), epifaniczność. Momenty przejrzenia, zrozumienia sensu świata, którego nie da się objąć, ponieważ można go jedynie „tapać” na chwilę, doświadczać w danym momencie jako błysku, twórczej iluminacji, wyrażają niesamowitość poetyckiej modlitwy oraz kształtują charakter balladowy utworów. Moment namysłu nad regułami zmieniającej się rzeczywistości współgra z doświadczeniem religijnego uniesienia. Dlatego sam moment przepisywania litery Pisma okazuje się tu ważny: „Siedziałam w zmiennym świetle na środku pokoju, przepisyując Ojczy nasz po aramejsku i mając nadzieję, że dostąpię jakiegoś objawienia w trakcie tej czynności”⁷³. Codzienne łączy się tu z religijnym, żeby dać do zrozumienia, dlaczego są to porządki nierozdzielne.

Trudne i ciemne konteksty

Dla Patti Smith skrawanie jako proces życia i skrawanie jako tworzenie to dwa wymiary jednoczesności, życia i pisania. Dlatego to, co niegotowe, migotliwe, niepełne, spotyka się tu nieustannie z tym, co jest pewne i co jawi się jako zamię trwałości kultury i dziedzictwa, bo to można by uznać za pewnik w jej myśleniu. A dziedzictwo to wielorakie i w sposób różnorodny określające wybory artystyczne poetki, ponieważ wielopoziomowo kształtujące jej poczucie stabilności, którego szuka w tekstach kultury, literatury, w doświadczeniu jej ulubionych postaci, poetów przeklętych i trudnych, żeby określić własny status poety i cygana. Dlatego wybiera Williama Blake’a, Jeana Geneta, ale także nowelistów amerykańskiej grozy i piewców niemożliwego i ironicznego testowania granic poznania – Edgara Allana Poe’go i Charles’a Baudelaire’a (artystkę interesują zwłaszcza jego poematy prozą).

Smith to miłośniczka prozy Jacka Kerouaca (1922–1969) i poezji pięć lat od niej starszego kanadyjskiego poety Boba Dylana (ur. 1941), prozy autora *Kruki* i twórcy *Paryskiego splinu*, ciemnych obrazów wizyjnych Williama Blake’a i muzycznej frazy poetyckiej Jeana Artura Rimbauda, znawczyni dzienników i *Kolaży* Anaïs Nin, prozy Marcela Prousta, koneserka europejskiego ekspresjonizmu i amerykańskiej popkultury, admiraorka Jacksona Pollocka i zwolenniczka mody poetów waganatów, poezji Walta Whitmana i prozy Harukiego Murakamiego.

W piosence *Ravens* (*Kruki*), która jest literackim dialogiem ze słynną balladą Poe’go, Smith wyśpiewuje przekonanie (powtarzane jak refren 3 razy), że czas da nam znak i przemieni w krukę wszystkich nas:

⁷² Ibidem, s. 67.

⁷³ Ibidem, s. 40.

„I have to go / should I return to thee / gone to where the feather flies / to all eternity / but for a time I got more time / till I a raven be // cause time will bid and make us rise / make ravens of us all / and time will bid and make us fly / make ravens of us all / and time will bid and make us fly / make ravens of us all”⁷⁴.

Dziedzictwo literackie amerykańskiego poety i nowelisty okazuje się na tyle silne, że w jednej ze zwrotek piosenki *Birdland* podmiot określi siebie jako powietrznego kruka, kruka z helu, żeby pytać o możliwość funkcjonowania w pokoleniu sobie współczesnym mimo poczucia samotności:

„I am helium raven and this movie is mine, / So he cried out as he stretched the sky, / Pushing it all out like latex cartoon, am I all alone in this generation? / (...) / Moving in like black ships, they were moving in, streams of them, / And he put up his hands and he said, «It's me, it's me, / I'll give you my eyes, take me up, oh now please take me up, / I'm helium raven waitin' for you, please take me up, / Don't let me here», the son, the sign, the cross (...)”⁷⁵.

Smith, zwłaszcza w autobiograficznych refleksjach, rzucanych mimochodem, myśli o statusie poety wygnańca i znaczeniu poezji tak, jakby definiowała ją za studiami Baudelaire'a o Poem w ręku. Baudelaire, pisząc o wycieńczonym organizmie Poego – „pisarza nerwów”⁷⁶, uciekającego „w ciemność pijaństwa”⁷⁷, dla którego „pijaństwo było środkiem mnemonicznym, metodą pracy, metodą energiczną i zabójczą, ale dostosowaną do jego bujnej natury”⁷⁸, zwracał uwagę na niewykorzystaną przez niego energię życiową i typ jasnowidzenia jako sposobu pojmowania prawdy, sprawiedliwości i proporcji, czyli wyróżników piękna, które czyniło z niego prawdziwego poetę⁷⁹. Sama Smith często zwraca uwagę na fizjonomię jej ukochanych poetów i doskonale rozumie, co to znaczy być „pisarzem nerwów”. Baudelaire, wskazując na zasadę autoteliczności poezji i przyjemności z pisania, stwierdza:

„Tak więc zasada poezji jest to wyłącznie i po prostu dążenie ludzkie do wyższego piękna, a manifestacją tej zasady jest entuzjazm, uniesienie duszy – entuzjazm zupełnie niezależny od namiętności, która jest upojeniem serca, i od prawdy, która jest pożywieniem rozumu”⁸⁰.

Waganci, outsiderzy, poeci wyklęci stają się w poezji i intymistyce Smith figurami losu. Do nich będzie zawsze wracać, od nich brać powiew świeżości poetyckiej, wenę kreatywną, z ich wątków artystycznych korzystać będzie, kiedy sama będzie pisała poezję „zbuntowaną”, pokazującą paradoksy świata i jego wielopostaciowość. W *Pociągu linii M* z przekonaniem pisze o poetach wyklętych, outsiderach, z którymi łączy ją pokrewieństwo

⁷⁴ Eadem, *Ravens*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/ravens.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁷⁵ Eadem, *Birdland*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/birdland259979.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, jego życie i dzieła* [w:] idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 100.

⁷⁷ Ibidem, s. 98.

⁷⁸ Ibidem, s. 99.

⁷⁹ Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe* [w:] idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, op. cit., s. 118.

⁸⁰ Ibidem, s. 121.

odczuwania doświadczeń: „Przyszło mi do głowy, że podążam szlakiem samobójców. Akutagawa. Dazai. Plath. Śmierć przez utonięcie, barbiturany i zatrucie tlenkiem węgla: trzy palce zapomnienia wygrywającego z całym światem”⁸¹. Nie bez znaczenia przywołuje więc w *Obłokobujaniu* scenę z filmu *Orfeusz* Jeana Cocteau i porównuje siebie do figury poety: „jestem ubrana dokładnie tak, jak pijany poeta”⁸². Selektywna lektura poetów „niesfornych” stanowić by mogła osobny wątek nadający się na książkę o Patti Smith i intertekstualności w jej poezji. Subtelne dialogi z tradycją kultury francuskiej XIX i XX wieku, z Szekspirem, z filozofią XIX i XX wieku, z filozofią egzystencjalną i Camusem na czele, z wielką literaturą rosyjską (z ulubionymi Gogolem, Dostojewskim, Bułhakowem), z intymistyką pisarek amerykańskich i angielskich, z Schillerem i Hessem, ze sztuką (zwłaszcza malarstwem) impresjonistów, a także awangard i ponowoczesnej kultury wyczerpania – to tylko najważniejsze komponenty intelektualnego uwikłania Smith w dziedzictwo poprzedników. Przez długi czas zafascynowana jest kulturą i literaturą japońską, zwłaszcza poetami przekłętymi japońskiej moderny. Czyta współczesnego powieściopisarza Harukiego Murakamiego, odnotowuje lekturę *Przygody z owcą*, ale tekstem, który nosi w sobie długo, jest *Kronika ptaka nakręcacza*. Odwiedza cmentarz w Japonii, żeby zrobić swoim polaroidem fotografię grobu Yukio Mishimy. Urzekają ją poeta i mistrz miniatur prozatorskich Ryūnosuke Akutagawa (1892–1927) – „przeklęty wewnętrznie”⁸³ oraz autor dekadentkich opowiadań Osamu Dazai (1909–1948). Konieczność skonfrontowania się z mistrzami refleksji egzystencjalnej oraz doświadczenia materialności ich domów to stały punkt na mapie wędrówek Patti Smith. Odwiedza letni dom Fryderyka Schillera we wschodniej Turyngii, jedzie do Weimaru do domu Nietzschego. Pisze o marzeniu odwiedzenia domu Fridy Kahlo i Diego Rivery, bo ma wygłosić prelekcję na zaproszenie ludzi kultury w Meksyku i spełnia je. Próbuje uchwycić fenomen obecności odwiedzanych miejsc i wczuć się w ducha domów podobnie jak Virginia Woolf odwiedzająca londyńskie domy pisarzy i uczonych, o których to miejscach życia i pracy pisze w *Widokach Londynu*.

Smith jest wnikliwą czytelniczką, umiejącą odróżnić dobrą literaturę od czytań. W jej autobiograficznej refleksji pojawiają się passusy, które można by nazwać wewnątrztekstowym dyskursem metakrytycznym nad statusem dzieł literackich:

„Istnieją dwa rodzaje arcydzieł. Są takie klasyczne książki, potworne i boskie zarazem, jak *Moby Dick*, *Wichrowe Wzgórza* albo *Frankenstein*, ale i takie, w których pisarz wydaje się nasycać słowa żywą energią, pierze czytelnika niczym w pralce i wyżyma go, a potem rozwiesza do wyschnięcia na sznurze. To są książki miażdżące. Jak *2666* albo *Mistrz i Małgorzata*. I taką powieścią jest też *Kronika ptaka nakręcacza*. Kiedy ją skończyłam, z miejsca musiałam przeczytać ją raz jeszcze. Przede wszystkim nie chciałam wyjść z wykreowanej przez nią atmosfery, dręczyło mnie też jednak widmo jej frazowania”⁸⁴.

⁸¹ P. Smith, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 182.

⁸² Eadem, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 54.

⁸³ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 164.

⁸⁴ Ibidem, s. 91–92.

Obcość i osobność

Osobność i obcość wyznaczana jest w poezji Smith przez określenie ich nigryjskości, co Filip Łobodziński kongenialnie tłumaczy w piosence *Rock ,N' Roll Nigger* jako „murzajkość”, bycie murzajem. Bycie poza światem (patronujące tomikowi poematów prozą *Paryski splin* Baudelaire’a) to doświadczenie wielu bohaterów piosenek Smith. Można by je określić – na wzór typologii Izoldy Kiec, poddającej namysłowi strategii pisarskie i sceniczne polskich wokalistek szukających własnej tożsamości tekstowej – cudzoziemkami⁸⁵, ale takimi, które buntują się nie tylko przeciwko normie i wzorcom oficjalnej kultury, lecz także przeciw odbieraniu innym niezależności. W miniaturze prozatorskiej *Anywhere out of the world* francuskiego poety mówiącej o życiu jako szpitalu, w którym chorych dotyka pragnienie zmiany łóżka, w prozatorskim solilokwium zbłąkanej i chorej duszy, narrator-bohater na koniec wyznaje: „«Gdziekolwiek, gdziekolwiek, byle poza ten świat»”⁸⁶. W piosence Smith pojawia się formuła „peryferyjnego świata” (tak Łobodziński tłumaczy miejsce dla niejkiej Lali – „kurwy” i „czarnej owcy”). To rzeczywistość tych, którzy cierpią i umieją cierpieć, ponieważ znają smak tego doświadczenia. Błądzenie i wykraczanie poza horyzont, poza świat społeczny to domena wielkich – zarówno tych, którzy przynależą do kultury prywatnej, rodzinnego *decorum*, jak i niepokornych swoich czasów, którzy współtworzą wielką kulturę. Dlatego Smith „murzajami” (za Łobodzińskim), czarnymi owcami nazywa i Hendrixa, i Chrystusa, i Pollocka:

„Outside of society, they’re waitin’ for me. / Outside of society, that’s where I want to be. // (Lenny!) // Baby was a black sheep. Baby was a whore. / You know she got big. Well, she’s gonna get bigger. / Baby got a hand; got a finger on the trigger. / Baby, baby, baby is a rock-and-roll nigger. // Outside of society, that’s where I want to be. / Outside of society, they’re waitin’ for me / (...) / Jimi Hendrix was a nigger. / Jesus Christ and Grandma, too. / Jackson Pollock was a nigger. / Nigger, nigger, nigger, nigger, / nigger, nigger, nigger”⁸⁷.

Obcość określająca kondycję podmiotu to stały element różnych piosenek, natomiast w *Where Duty Calls* poetka, zabierając głos przeciwko wojnie izraelsko-libańskiej, mówi o śnieniu szalonych snów w obcym alfabecie, na obcej ziemi, o umieraniu w rzekomo świętej wojnie i w słusznej sprawie. Ten protest song pokazuje deformację psychiki pod wpływem traumatycznych doświadczeń określających możliwości poznawcze człowieka:

„In a room in Lebanon / they silently slept / They were dreaming crazy dreams / in foreign alphabet / (...) / United children / Child of Iran / Parallel prayers / Baseball Koran / I’ll protect Mama / I’ll lie awake / I’ll die for Allah / In a holy war”⁸⁸.

Ulotność i rozedrganie świata, lśniącego podczas śnienia własnego snu (*People Have The Power*) określa tu sposób uczestnictwa w rzeczywistości. Ważne okazuje się wówczas

⁸⁵ Zob. I. Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013, zwłaszcza rozdział III (*Cudzoziemki*), s. 231–324.

⁸⁶ Ch. Baudelaire, *Anywhere out of the world / Gdziekolwiek poza świat* [w:] idem, *Paryski splin*, tłum. i komentarzem opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2008, s. 166.

⁸⁷ P. Smith, *Rock ‘N’ Roll Nigger*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/rocknrollnigger.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁸⁸ Eadem, *Where Duty Calls*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/whereduty.html> [dostęp: 20.02.2018].

doznanie czystego powietrza i otwarcia zmysłów na nową perspektywę widzenia, w której fundamentalną umiejętnością jest budzenie się do płaczu: „In the form of shinin’ valleys / Where the pure air recognized / Oh, and my senses newly opened / And I awakened to the cry”⁸⁹. Umieranie dla świata oraz bycie poza regułami ustanowionymi przez kulturę i politykę to częsty motyw piosenek Smith. Budzenie się żywym i do życia, z otwartością, którą wzmacnia wyśpiewywanie i przedłużanie samogłosek (a to jest bardzo częsta technika śpiewania Smith), ponadto zastosowanie aliteracji w piosence *Dead To The World* oddaje istotę sprawy, czyli umierania dla świata i rodzenia się dla siebie:

„With a strange way of walking / and a strange way of breathing / less than a breath of shimmer and smoke / the life in his fingers unwound my existence / dead to the world alive I awoke / alive I awoke / alive alive I awoke / alive I awoke / alive I awoke / alive / I awoke / I awoke / alive I awoke / alive alive-o / alive alive-o”⁹⁰.

Bycie na krawędzi świata okazuje się doświadczeniem wielu bohaterów piosenek amerykańskiej poetki. W piosence *Maria* tylko ten może być sobą, czyli znaczyć bez względu na to, co myślą o człowieku inni, kto umie być nikim dla świata i być sobą z prywatnym kodeksem postępowania i rozpoznawalną dla siebie tożsamością: „At the edge of the world / Where you were no one / Yet you were the girl the only one // At the edge of the world in the desert heat / One shivering star, sweet, indiscreet”⁹¹. Uwzględnienie perspektywy obcości i osobności pozwala na uruchomienie jeszcze jednej możliwości interpretacyjnej. Poza oczywistym kontekstem, na który wskazuje sama Patti Smith – twórczością i tragiczną biografią niespełnionej amerykańskiej poetki, powieściopisarki i diarystki, Sylwii Plath, drugim takim kontekstem, nieuchronnie zbieżnym z moją własną (a więc wyprofilowaną i subiektywną) lekturą poezji Smith jest lektura innego korpusu tekstów, które można potraktować jako materię porównawczą z jej tekstami. Ciekawe pole porównania – bliskie urodzonej w Chicago poetce – wyznaczają miniatury prozatorskie kanadyjskiej pisarki – Alice Munro. Nie jest moim zadaniem pokazywanie podobieństw doświadczeń bohaterki opowiadań Munro i doświadczeń czekających, odrzuconych, pogubionych kobiet, silnych często swoją bezsiłą. Wymagałoby to osobnego studium, ale podobieństwo ich egzystencji wydaje mi się tu znaczące i bliskość widzenia rzeczywistości okazuje się uderzająca.

„Go Rimbaud”

Jednym z najważniejszych dla Smith poetów mistrzów jest Jean Artur Rimbaud. Wielowątkową refleksję nad fenomenem tego poety umieszcza ona zarówno w swoich pasażach wspomnieniowych i osobnych kilkustronicowych *passusach* poświęconych pamięci poety, jak i w poezji, w apofroczicznych frazach, kiedy próbuje nawiązać kontakt z twórcą.

⁸⁹ Eadem, *People Have The Power*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/peoplehavethepower.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁹⁰ Eadem, *Dead To The World*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/deadtotheworld.html> [dostęp: 20.02.2018].

⁹¹ Eadem, *Maria*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/maria.html> [dostęp: 25.03.2018].

Dla myślenia o sposobach doświadczania świata przez francuskiego symbolistę znaczące okazują się rysunki z białą przestrzenią: „Białe męczarnie, sfotografowane przez Rimbauda, pokazującego Przełęcz Świętego Grala. Gaza, w którą płaczą umarli”⁹². Oddech Rimbauda czuje na sobie amerykańska poetka prawie wszędzie i zawsze. Staje się on tak intensywny, że w jednym z wyznań, parafrazując *Samogłoski* Rimbauda, pisze: „Marzyłam, by zostać malarką, (...) A, rzeczownik. A, rzecz. A, czerwień. O, błękit”⁹³.

W balladzie *Land* z jej pierwszego albumu, kiedy mówi o życiu pełnym cierpienia, próbując przedzierać się przez odmęty mózgu, synonimicznie traktuje bieg ludzkiego życia oraz bieg poetycki i życiowy Rimbauda. Johnny, współczesny bohater opowieści ma za zadanie iść (a raczej bieć) przez życie jak francuski poeta moderny, żeby odkrywać morze możliwości:

„Life is full of pain, I'm cruisin' through my brain / And I fill my nose with snow and go Rimbaud, / Go Rimbaud, go Rimbaud, / And go Johnny go, and do the watusi, oh do the watusi / (...) / up there -- there is a sea / the sea's the possibility / There is no land but the land / (up there is just a sea of possibilities) / (...) / Dip in to the sea, to the sea of possibilities / It started hardening in my hand / And I felt the arrows of desire // I put my hand inside his cranium, oh we had such a brainiac-amour / But no more, no more, I gotta move from my mind to the area / (go Rimbaud go Rimbaud go Rimbaud)”⁹⁴.

Poeta przekłęty, który zaproponował zupełnie nowy wzorzec poezji i usankcjonował ją jako sztukę niewyraźnego, dla artystów piosenki literackiej staje się ważną figurą doświadczenia. Rimbaud jawi się jako metonimia procesu twórczego i statusu poety w ogóle, kiedy na przykład u Jonasza Kofty (choć to zestawienie traktuję świadomie jako incydentalny przykład zbieżności wątków problemowych) w autotematycznej piosence określany jest jako Anioł Stróż. Jego poezja i sama figura poety staje się antidotum na pospolitość i inność. Bezpośredni zwrot do Rimbauda to wyznanie, pod którym mogłaby się podpisać Patti Smith:

„Dlatego nie ma w nas Arturze / Poezji, co powinna być / Co się jak wino pnie po murze / Roślina, która pragnie żyć / A może tylko nie umiemy / Zapłacić takiej wielkiej ceny? / Zgoniona moja muza, trwożna, / Rimbaud – Aniele Stróżu mój – / A nasza prawda tak ostrożna / Za dobrze wiemy, ile można / Więc nas przedrzeźnia byle gnój / Więc nas przedrzeźnia byle gnój”⁹⁵.

Włóczęgostwo Rimbauda, zarówno to życiowe, jak i tekstowe, bliskie jest doświadczeniu Smith i temu, co wyznaje podmiot sonetu *Moja bohema* – wagan i mieszkaniec niebios („Szedłem pod niebiosami”⁹⁶), siedzący na skraju drogi, który mówi: „Na Wielkiej Niedźwiedzicy miałem swą oberżę”⁹⁷. Rimbaud staje się dla Smith autorytetem w sprawie

⁹² Eadem, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 51.

⁹³ Ibidem, s. 61.

⁹⁴ Eadem, *Land*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismitth/land.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁹⁵ J. Kofta, *Rimbaud, Aniele Stróżu mój* [w:] idem, *Pamiętajcie o ogrodach*, Warszawa 1991, s. 16.

⁹⁶ J.A. Rimbaud, *Moja bohema*, tłum. J. Tuwim [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, objawiła J. Kamionkowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, BN nr 146, Seria II, s. 134, w. 7.

⁹⁷ Ibidem, s. 134, w. 3.

doświadczania śmierci nazywanej w *Siostrach miłosierdzia* „śmiercią tajemniczą” i „miłosierzną siostrą”⁹⁸. Ulotność poezji i życia dobrze oddaje atrybut Rimbauda, zwłaszcza z jego arabskiej podróży i życia na pustyni, patrzącego na świat przez schorowane już i wycieńczone oczy osłonięte gazą. Ten moment staje się pod koniec filmu *Całkowite zaćmienie* (*Total Eclipse*, 1995) Agnieszki Holland (z Leonardo di Caprio w roli francuskiego symbolisty pokazującego nowy kierunek w uprawianiu poezji i kontestującego tabuizowane wzorce ówczesnej kultury) kluczowym dla sposobu obserwowania rzeczywistości. Jego cechami okazują się ukradkowość, selektywność, bycie w nieustannym drganiu, jakby każda sekunda życia liczyła się tu i teraz, bo zainfekowany i otruty organizm młodego poety jest na wykończeniu i czeka chwili śmierci. Przez tę otulającą gazę twarz (ochranianą od palącego słońca i poddaną rozedrganemu spojrzeniu, które napędzają omamy narkotyczne) Rimbaud patrzy na świat, a ten drga jak w fatamorganie. Tę specyfikę doskonale rozumie Smith, dla której taki typ konceptualizacji rzeczywistości staje się podstawowym sposobem rejestrowania obrazów, jakimi mówią świat i poezja.

Piosenka i (jak) fotografia. Siła utrwalania życia i śmierci

Piosenki Smith mają również charakter fotograficznych scen utrwalanych w ich niesamowitości i momentalności. Poetka, która nie rozstaje się w zasadzie nigdy ze swoim aparatem, a później ukochanym polaroidem, utrwała zachłannie to, co widzi, i miejsca, które określają w ważny sposób przynależność ludzi do nich – muzea, ulice, hotele, cmentarze, groby, figury aniołów, instrumenty muzyczne. Siła fotografii zdradza również nieuchwytność. Smith fotografuje namyślnie i próbuje uchwycić miejsca, które wydają się znaczące: widok z okna z pokoju numer 206 w Hotelu Chelsea czy jej pierwszą miłość Roberta Mapplethorpe’a (1946–1989) w pokoju 204 (w którym razem mieszkała), ostatnie aparaty fotograficzne Roberta, różne ujęcia siebie i Freda „Sonica” Smitha (1948–1994), jej przyszłego męża, przestrzenie wyznaczone przez najbliższą rodzinę (dziadków, rodziców, rodzeństwo). Portretuje siebie w bezruchu z 1978 roku, siebie obcinającą sobie włosy w domu przy Piątej Alei czy siebie w długiej sukience z motylem w rękę. Zatrzymuje w obiektywie balon na chodniku, toaletkę z balerinkami, stół do gry w szachy w Reykjavíku na zjeździe Continental Drift Club w 2007 roku, muzeum Rimbauda w Charleville-Mézières, a także bizona w ogrodzie zoologicznym w Berlinie. Bywalczyni kawiarni, zarówno tych amerykańskich, jak i tych francuskich, odkrywa dla siebie kawiarnię Cafe 'Ino, a także Pasternak Café (w której wygłasza prelekcję o Alfredzie Wegenerze i uwiecznia tę przestrzeń w obiektywie), a obecność w niej prowokuje do wyznania obsesji na punkcie *Mistrza i Małgorzaty Buthakowa*⁹⁹. Artystka fotografuje anioła stróża na cmentarzu w Dorotheenstadt, szatę Parsifala w Neuardenbergu, ukochane chmury, pusty stolik ulubionej kawiarni, siebie siedzącą nad filiżanką kawy¹⁰⁰.

⁹⁸ J.A. Rimbaud, *Siostry miłosierdzia*, tłum. J. Tuwim [w:] *Symboliści francuscy...*, op. cit., s. 146, w. 40.

⁹⁹ P. Smith, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 49.

¹⁰⁰ Fotografie te zostają umieszczone w jej autobiograficznych tekstach – *Obfokobujaniu, Pociąg linii M, Poniedziałkowych dzieciach* (tłum. R. Sudół, Wołowiec 2012).

Osobne zdjęcia przedstawiają wizerunki grobów. Gromadzenie fotografii z odwiedzanych mogił i kolekcjonowanie zdjęć w pudełkach, żeby przyglądać im się z perspektywy czasu, określa jej podejście do tego, co temporalne, pamięci i materialności. Jednak robienie zdjęć grobów jej ukochanych poetów i autorytetów artystycznych to jedno, a pielęgnowanie nagrobków podczas wizyt to zupełnie inna sprawa. Smith odwiedza groby Ryūnosuke Akutagawy w Japonii, Sylwii Plath w Londynie, Jeana Geneta na Cmentarzu Chrześcijańskim w Al-Araiuszu, Arthura Rimbauda, Bertolda Brechta na cmentarzu Dorotheenstadt w Berlinie, o którym pisze:

„Wychodząc z cmentarza, zrobiłam zdjęcie jednemu z tamtejszych aniołów stróżów. Miechy aparatu, i tak już nieco naderwane z lewej strony, zmoczył śnieg, dlatego kawałek skrzydła został przesłonięty jakby czarnym rogaliikiem. Sfotografowałam skrzydła jeszcze raz w zbliżeniu”¹⁰¹.

Skrzydła (nie tylko cmentarnych aniołów) to częsty komponent jej pejzażu literackiego. W jednej z piosenek o znamienym tytule *Wing (Skrzydło)* podmiot sam określa siebie jako skrzydło łopoczące w niebiosach, wzbijające się ponad oceanem i przede wszystkim określające wolność (co jest piękne): „I was a wing in heaven blue / soared over the ocean / soared over Spain / and I was free / needed nobody / it was beautiful / it was beautiful”¹⁰². Dbanie o pamięć poetów i ich poezji łączy się z dbałością o groby podczas odwiedzin i fotografowaniem miejsc tego typu. Jedną z najbardziej znaczących refleksji na temat traktowania nagrobków jako metonimii ciała zmarłych jest wspomnienie zapisane po odwiedzinach gróbu Dazaiego w Japonii, który traktuje jak ciało zmarłego:

„Zamiołłam grób Dazaiego i umyłam nagrobek, jak gdyby to było jego ciało. Wyplukalam pojemniki na kwiaty i do każdego włożyłam świeży bukiet. Czerwone orchidee, symbolizujące gruzliczą krew pisarza, i kilka gałązek białych forsycji, wydających słaby migdałowy zapach. Ich owoce zawierały wiele uskrzydłonych nasion. Małe kwiatki, wytwarzające mleczny cukier, miały reprezentować mleko, które dawało mu przyjemność w najgorszym okresie wyniszczającej choroby”¹⁰³.

Nieuchronne doświadczenie śmierci obecne jest w zasadzie w życiu i piosenkach Smith od zawsze. Umiejętność radzenia sobie z odchodzeniem i świadomość śmierci to stały wątek problemowy jej poezji. W *Death Singing* artystka przywołuje jeden z mocnych, bo poddanych skarnalizowaniu obrazów śmierci – śmierci śpiewającej i pływającej. Pytanie o to, czy można zobaczyć śpiewającą śmierć, staje się lejtmotywy i refrenem, w którym powtarza się jak mantra obraz śmierci śpiewającej i pływającej, a więc rodzaj czegoś płynnego, ponadto silnie antropomorfizowanej (z precyzyjnym określeniem jej wyglądu):

„In the straw-colored light / In light rapidly changing / On a life rapidly fading / Have you seen death singing / Have you seen death singing // With a throat smooth as a lamb / Yet dry as a branch not snapping / He throws back his head / And he does not sing a thing mournful

¹⁰¹ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 57.

¹⁰² Eadem, *Wing*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/wing.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹⁰³ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 171.

// Have you seen death singing / Have you seen death singing / Have you seen death singing / In the straw-colored light / (...) / Have you seen death swimming / Have you seen death swimming // With a throat smooth as a lamb / Yet dry as a branch not snapping / He throws back his head / And he does not sing a thing mournful¹⁰⁴.

Obrazy księgi śmierci powracają jeszcze w *Stride Of The Mind*, kiedy przemierza się (a więc umiejętnie ją czyta i rozpoznaje jej znamiona) księgę śmierci jako specyficzny moment przygotowania, swoistą podróż krok po kroku i znak po znaku pozwalającą umysłowi badać, jakie są granice poznania: „We booked passage on the Book of the Dead / Time to travel Simon said // Step to the left the left the left Step to the right the right the right / Pick up the sign the sign the sign On the stride of the mind the mind the mind”¹⁰⁵. W *Strange Messengers* Smith zagląda jednak również do księgi życia, próbując zrozumieć to, kim jest i jaka jest: z jej naturą, bosymi stopami, śledząc linie na twarzach ludzi, ich zmienność i to, jak widzą siebie:

„I looked upon the book of life / Tracing the lines of face after face / Looking down at their naked feet / Bound in chains bound in chains”¹⁰⁶. W jednej z piosenek w albumie z 1988 roku *Dream Of Life* Smith definiuje życie jako sen, w którym jest się wówczas, kiedy jest się w nim z kimś. Calderonowski motyw życia-snem okazuje się tu spełnieniem jedynie w relacji z innym: „In a life of dream am I / When I’m with you”¹⁰⁷.

Poet(k)a i świat

Pytania o tożsamość poetycką, ale też ludzką stanowią fundamentalny komponent piosenek Smith. W celu nazwania swego statusu, poetka używa wielu określeń nazywających stan świadomości. W piosence *Easter (Wielkanoc)* widać to doskonale. Podmiot określa tu siebie jako: bycie wiosną, świętą ziemią, niekończącym się zalążkiem (nasieniem) tajemnicy, kolcem (cierniem), welonem (ale też przestoną – gdyby brać pod uwagę fotograficzną pasję poetki), twarzą wdzięku, bezwstydnym wyglądem, złodziejem snu, ambasadorem (prawodawcą?) snów, księciem pokoju. Wyznaje ponadto: „jestem mieczem, raną, zmasą, wydrwionym i przeobrażonym dzieckiem Kaina. Jestem duchem (eterem) w łonie światła, wschodzącą gwiazdą, kulą światła, która prowadzi do stajenki, poprzez łzy Chrystusa umierając i pijąc, rodząc się tej nocy”:

„I am the spring, the holy ground, / the endless seed of mystery, / the thorn, the veil, the face of grace, / the brazen image, the thief of sleep, / the ambassador of dreams, the prince of peace. / I am the sword, the wound, the stain. / Scorned transfigured child of Cain. / (...) / I am the gas in

¹⁰⁴ Eadem, *Death Singing*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/death-singing.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹⁰⁵ Eadem, *Stride Of The Mind*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/strideofthe-mind.html> [dostęp: 25.03.2018].

¹⁰⁶ Eadem, *Strange Messengers*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/strange-messengers.html> [dostęp: 25.03.2018].

¹⁰⁷ Eadem, *Dream Of Life*, album *Dream Of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/dreamoflife.html> [dostęp: 20.03.2018].

a womb of light, the evening star, / the ball of sight that leads that sheds the tears of Christ / dying and drying as I rise tonight"¹⁰⁸.

W piosence *Babelogue* poczucie bycia jednocześnie muzułmaninem i amerykańskim artystą zdradza paradoks tego, w jaki sposób można „rozszerzyć” swoją tożsamość, by uwzględnić w jej określeniu nowe zjawiska, które konstytuują człowieka: „In heart I am a Moslem; / In heart I am an American; / In heart I am Moslem, / In heart I'm an American artist, / And I have no guilt"¹⁰⁹. W *25th Floor / High On Rebellion* Smith śpiewa o doświadczeniu nawracania, kluczenia rzeczywistości wokół niej, ale też o czekaniu na możliwość porozumienia. Nakładanie się na siebie znaczeń miłości, która jest jednocześnie wojną, okrucieństwem i pięknem, oddaje istotę niemożliwości jej nazwania:

„Circle all around me, / Coming for the kill, kill, kill / Oh kill me baby / Like a kamikaze / Heading for a spill. / Oh but it's all spilt milk to me. / (...) / Love is, love was, love is a manifestation. / I'm waiting for a contact to call. / Love's war. Love's cruel. / Love's pretty, love's pretty cruel tonight. / (...) / Stoned in space. zeus. christ. it has always been rock and so it is and so it shall be. / (...) / The transformation of waste is perhaps the oldest pre-occupation of man, man being the chosen alloy (...)”¹¹⁰.

Poetka nie godzi się na to, by reguły słów i języka obciążały jej możliwości widzenia świata. Nie dba o to, żeby słowa określały jej stanowisko pisarskie i by stawały się regulacjami, wyznacznikami jej możliwości wyrażania. W *Glorii*, której wyjściowe partie stają się grą z wyrażeniem pewności co do odkupienia grzechów, wyraźnie śpiewa o niezgodzie wobec narzucanych przez świat, ludzi oraz porządek alfabety i słowników pojęć. Dlatego też jest przekonana o tym, że jej grzechy mogą należeć tylko do niej samej:

„Jesus died for somebody's sins but not mine / Meltin' in a pot of thieves / Wild card up my sleeve / Thick heart of stone / My sins my own / They belong to me, me // People say «beware!» / But I don't care / The words are just / Rules and regulations to me, me”¹¹¹.

W jednej z piosenek-wyznań *Persuasion* Smith pokazuje, że prawdziwa miłość to zjawisko skomplikowane i trudne do określenia, jak trudne jest uczucie kołowania coraz wyżej, które jednak „wyrównuje” poczucie przechodzenia przez życie samemu: „True love is so complicated // Feeling funny don't know why / On a plane circling high / Equation persuasion / It's just persuasion // What is the body that has nobody / Go through life with nobody at all”¹¹². Zwrócenie uwagi na to, w jaki sposób doświadczają się świata, żeby nazwać się dziełem stworzenia, okazuje się skomplikowane, choć niekwestionowane. Umysł, serce i wyobraźnia, empatyczność w rozumieniu istoty człowieczeństwa stają się wyróżnikami kondycji ludzkiej, jak w *Last Call*, kiedy Smith śpiewa: „Your mind,

¹⁰⁸ Eadem, *Easter*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/easter.html> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁰⁹ Eadem, *Babelogue*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/babelogue.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹¹⁰ Eadem, *25th Floor / High On Rebellion*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/25thfloorhighonrebellion.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹¹¹ Eadem, *Gloria*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/gloria.html> [dostęp: 05.03.2018].

¹¹² Eadem, *Persuasion*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/persuasion.html> [dostęp: 25.03.2018].

your heart, your imagination / Sympathy, empathy / Acknowledge all man as fellow creation / But don't follow him / Don't be led away"¹¹⁵. W poezji Smith życie okazuje się materią, którą kształtują nieskończone wątki, a różnorodne znaki każdego z nich zataczają coraz szersze kręgi jak w *Trespasses*: „Life is designed With unfinished lines / That another sings Each story unfolds / Like it was gold Upon a ragged wing"¹¹⁴.

Nieuchwytnie, czyli o pisaniu

Doświadczenie młodości staje się dla Smith fundamentalnym momentem narodzin pojęcia nieuchwytności: „Te czasy były wyjątkowe, jedyne w swoim rodzaju. Ludzie nie byli wtedy tacy nieuchwytni, nigdzie nie pędzili"¹¹⁵. Z tym przekonaniem koresponduje inna autotematyczna refleksja dotycząca statusu pisania i przeżywania świata: „Pisałam, rysowałam albo zdmuchiwałam puszek z mleczy"¹¹⁶. Warsztat poetycki wyznaczają możliwości, jakie daje wiara w kreacyjną moc słowa, ale materializuje się on wtedy, kiedy tę duchową i niematerialną stronę doświadczenia wspiera materialność przedmiotów i zjawisk, dzięki którym możliwe jest w ogóle pisanie, a więc spotkanie. Czekanie i siłowanie się z własnymi możliwościami poetyckimi to moment spotkania z sobą samą, ale i światem, który może zaistnieć na zupełnie innych zasadach w trakcie pisania. Smith wyznaje w *Oblokobujaniu*: „Lecz czekając na mnie biurko, otwarty notes, piórka, tusze, no i są jeszcze te bezcenne słowa, które trzeba przemilczeć"¹¹⁷. Czytam te intymistyczne wyznania poetki zbieżnie z inną frazą poetycką Antoniny Krzysztoń, która z głęboko religijnym przekonaniem śpiewa o paradoksalności opozycyjnych doświadczeń: „Jest takie czekanie, które już jest spotkaniem. / Jest taka ciemność, która już jest światłością"¹¹⁸. I choć podobnych pól porównawczych dałoby się tu wskazać wiele, to – jak sądzę – akurat ten *passus* poetyckiego wyznania wydaje się adekwatny. Nieuchwytnie i nietrawne okazuje się w twórczości Smith synonimem duszy, którą porównuje się do sieci śliny, a także zdradza podobieństwo do szklanych kul (jak w piosence *Kimberly*): „Your soul was like a network of spittle, / Like glass balls movin' in like cold streams of logic, / And I prayed as the lightning attacked"¹¹⁹.

Pisanie jest komunikowaniem się ze sobą i rzeczywistością. Staje się modlitwą, której wymiary dotyczą tych, którzy współuczestniczą na scenie z Patti w sztuce stwarzania swojego misterium trwania. Jest też terapią, która umożliwia zatrzymanie i łagodzenie doświadczenia zmiennego świata. Dobrze widać to w piosence-wyznaniu o charakterze

¹¹⁵ Eadem, *Last Call*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/lastcall.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹¹⁴ Eadem, *Trespasses*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/trespasses.html> [dostęp: 25.03.2018].

¹¹⁵ Eadem, *Oblokobujanie*, op. cit., s. 67.

¹¹⁶ Ibidem, s. 82.

¹¹⁷ Ibidem, s. 83 i 85 (strona 84 to ilustracja).

¹¹⁸ A. Krzysztoń, *Jest cisza*, album *Dwa Księżycy* (2004).

¹¹⁹ P. Smith, *Kimberly*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/kimberly.html> [dostęp: 20.02.2018].

religijnym (nazwanej „moim madrygałem”, a więc utworem wielogłosowym, wokalno-instrumentalnym, którego korzenie pochodzą z form świeckiej muzyczności). Najważniejsze motywy organizujące przestrzeń i obrazowanie poetyckie to walc, chwata niebios, powolność nieba, patrzenie w oczy jako wyznanie i akceptacja. Walc z perspektywy Boga wiąże z przekonaniem o niekończącym się spotkaniu, to taniec, który umożliwiał lepsze zrozumienie bycia dwojga ludzi jako części wspólnej aż do śmierci:

„We waltzed beneath motionless skies / all heaven’s glory turned in your eyes / we expressed such sweet vows // oh till death do us part / oh till death do us part / oh-oh // We waltzed beneath God’s point of view / knowing no ending to our rendezvous / we expressed such sweet vows // oh till death do us part / oh till death do us part / oh-oh”¹²⁰.

Pisanie to przede wszystkim magia, której towarzyszy stukot maszyny do pisania. Narodziny wiersza jak narodziny dziecka stają się tu cudem i świętością, jak w piosence *Spell*:

„The typewriter is holy, the poem is holy / The voice is holy, the hearers are holy, the ecstasy is holy / Holy Peter, holy Allen, holy Solomon, holy Lucien / Holy Kerouac, holy Huncke, holy Burroughs, holy Cassidy”¹²¹.

Doświadczenia te i podejście do procesu twórczego określają nie tylko warsztatowość, lecz także mistykę codzienności. To dzięki niej Smith oddaje stoicki (mimo że ufundowany na bazie folklu i rocka) rytm życia. Pisanie piosenek traktuje poetka jako terapię i możliwość wykrzyczenia siebie, znalezienia zgody na siebie w świecie. To jest rodzaj jej świeckiej religijności, która jawi się jako wieczne poszukiwanie istoty – słowa, dźwięku, melodii, a także wspólnego rytmu z publicznością. Pisaniu temu towarzyszy gorzka zgoda na odejście tych, których artystka kochała, a których unieśmiertelnia we wspomnieniach, piosenkach. Pozostałe po nich przedmioty otacza zaś aurą kultu. Pisanie piosenek wiąże się z celebracją codzienności, niespieszną, ale zachłanną; przygodną, lecz autentyczną i oddaną. Pisanie, któremu towarzyszy wypijanie filiżanek czarnej kawy, jedzenie ciemnego chleba moczonego w oliwie w ulubionej kawiarni, zatrzymywanie świata w perspektywie polaroidu, gromadzenie trofeów w pudełkach po zaparkach. Pisanie – gromadzenie i utrzymywanie przy życiu tych, których już nie ma. Magia słowa, które unieśmiertelnia. To, jak ważny jest dla Smith warsztat i używanie słów, najlepiej oddaje zapisany w jej wspomnieniu epizod, kiedy to dorosła już Patti wraca do starej zabawy słowami jako antidotum na bezsenność, „by dostać się do celu o jakimś mistycznym znaczeniu (...). Zaczynamy od tego, że wypowiadamy nieprzerwany strumień słów zaczynających się na wybraną literę, powiedzmy m”¹²². Pisanie dla Smith staje się samorealizacją i sensem życia, pisanie dla samej siebie, ale też ze świadomością potencjalnego odbiorcy, który wciąż czeka na odkrycie tej poezji, bo jak wyznaje Smith: „W końcu przyznałam,

¹²⁰ Eadem, *My Madrigal*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/mymadrigal.html> [dostęp: 12.02.2018].

¹²¹ Eadem, *Spell*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/spell.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹²² Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 103.

że nie piszę dla żadnego pisma, ale dla potomności”¹²³. Taką poetkę, zamysłoną przy stoliku z kawą w Café 'Ino, czytającą *Niepokoje wychowanka* Törlessa Roberta Musila i zastanawiającą się nad mocą pierwszego zdania o małej stacyjce na trasie wiodącej do Rosji¹²⁴, chciałbym podpatrzeć. Albo taką, która w jednej z najciekawszych refleksji na temat prozy Brunona Schulza daje niemal poetyckie i życiowe credo, wierząc w siłę zaginionego słowa i w to, że martwy język znajdzie kiedyś swojego odkrywcę:

„Potem w swojej dziecinnej żalobie myślę ze wstydem o uwięzionym w Polsce, w getcie żydowskim, Brunonie Schulzu, ukradkiem oddającym komuś jedyną cenną rzecz, która mu pozostała i którą mógł przekazać potomności: rękopis *Mesjasza*. Ostatnie dzieło Schulza, wciągnięte w wir II wojny światowej, pozostaje poza naszym zasięgiem. Rzeczy zaginione.

Rozdrapując otulające je błony, starają się zwrócić naszą uwagę, wysyłając niemożliwy do rozszyfrowania sygnał SOS. Słowa koziołkują w bezradnym nieładzie. Martwy język. Zapomnieliśmy, jak go słuchać. Widzieliście gdzieś mój płaszcz? Jest czarny i pozbawiony wszelkich ozdób, ma porzęzione rękawy i złachmanione rąbki. Widzieliście mój płaszcz? To płaszcz martwego języka”¹²⁵.

Zbieranie słów jest dla Smith czynnością podobną do zbierania kamieni, które czyni talizmanami. Obie te czynności są próbą zawładnięcia okruchami tego, co niesie znaczenie. Zbieranie martwej tekstury i faktury śladów, żeby z niej, dzięki zaklinaniu słów, przenieść prywatne doświadczenie w przestrzeń pamięci i znaku. I żeby słowa martwego języka nie pozwalały na zapomnienie.

Summary

Elusive, labile and constant in Patti Smith's literary work

The article analyzes the literary work of Patti Smith, an American singer-songwriter, poet (but not poetess) and visual artist, with a focus on the issues of historical, sociological, political, cultural and religious dialogue in her poetry. Dialogism, in turn, is a key aspect of intertextual creativity. The article examines the intersections of Smith's lyrical and autobiographical writing with art, culture, religion and philosophy, for example her references to literary traditions (European modernism), art (impressionism and pop-cultural vanguard), religion (mysticism) and architecture (artefacts). Smith's poetry raises questions about human identity, the meaning of loneliness, individual human possibilities in the face of history and politics. Diverse literary forms to be found in Smith's output are referred to so as to account for the psychological and literary relevance of her achievement.

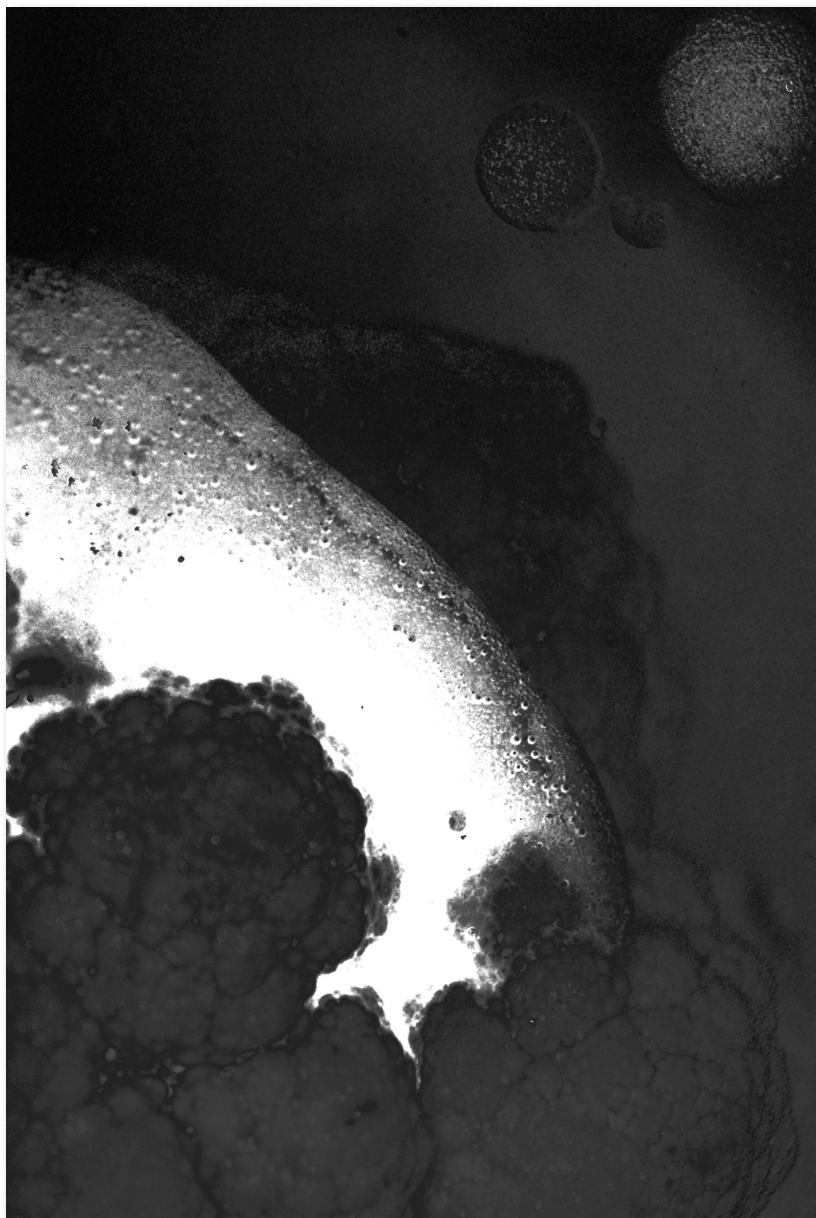
Keywords: Patti Smith, piosenka literacka, modernizm, autobiografia, wolność, sobą-pisanie.

Słowa kluczowe: Patti Smith, song lyrics, modernizm, autobiografia, freedom, self-writing.

¹²³ Ibidem, s. 109.

¹²⁴ Ibidem, s. 121.

¹²⁵ Ibidem, s. 150–151.



Mirosław Jurczuk, *Kala*