

ALEKSANDER FIUT

Ameryka Białoszewskiego

Podróż do Ameryki jest dla każdego Europejczyka nie lada wyzwaniem. Cóż dopiero dla poety z bloku wschodniego, który wybrał się za ocean w szczególnie niesprzyjającym momencie! Miron Białoszewski wyruszył w podróż amerykańską w okresie szczególnie dramatycznym i mało sposobnym do zagranicznych wojaży – niedługo po ogłoszeniu w Polsce stanu wojennego. Ze swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych pozostawił dwa świadectwa: jednym z nich jest proza artystyczna pod tytułem *AAAmeryka*, przygotowywana do druku przez autora w 1983 roku i opublikowana po jego śmierci w 1988 roku, drugie to fragmenty *Tajnego dziennika*, który ukazał się w roku 2012. Według tego dziennika można precyzyjnie określić czas pobytu poety w USA: miało to miejsce od 11 października do 23 listopada 1982 roku.

Pojawienie się *Tajnego dziennika* oraz konfrontacja ze sobą obydwu zapisów skłaniają do ponownego postawienia pytania o granice prywatności oraz stopień udziału autobiografizmu w prozie artystycznej. W wypadku Białoszewskiego to pytanie szczególnie ważne, skoro w swej istocie cała jego twórczość poetycka, prozatorska i dramatopisarska może zostać odczytana jako zapis autobiograficzny – swego rodzaju, rozpisany na rozmaite warianty, oryginalny w słownym kształcie dziennik autora. Jak wiadomo, Białoszewski, z premedytacją zacierając granicę między kreowanym bohaterem a sobą samym, pełną garścią czerpie z własnych doświadczeń i wynosi na piedestał sztuki banalną codzienność. *Tajny dziennik*, który pisarz prowadził systematycznie od 20 listopada 1975 roku aż do śmierci, zawiera czynione na gorąco notatki, swoisty surowiec, przetwarzany później w dzieło artystyczne. Fragment dotyczący podróży do USA pozwala zajrzeć za kulisy autokreacji, uchwycić na gorąco proces tworzenia i przetwarzania. Od razu przy tym zastanawia, że Białoszewski, który niejednokrotnie zachowywał w utworach

publikowanych gatunkową formę dziennika¹, w AAAmeryce zrezygnował z niej, tworząc swego rodzaju „anty-dziennik” podróży po USA. Dlaczego?

*

Jednym z powodów była z pewnością konieczność usunięcia niektórych fragmentów dziennika ze względów cenzuralnych. Decydowały o tym tyleż niechęć do obnażania własnego życia intymnego, co podkreślenie apolityczności, lojalność wobec przyjaciół mieszkających na emigracji oraz obawa, by nie zainteresowały się nimi służby specjalne Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Dlatego w AAAmeryce poeta pominął zawarte w *Tajnym dzienniku* relacje ze swoich doświadczeń homoseksualnych, spotkań ze środowiskiem gejų, telefonicznych rozmów z Czesławem Miłoszem czy sceny demonstracji Polonii przed konsulatem PRL. Z jednej strony nie chciał zapewne ujawniać swoich kontaktów ze środowiskiem emigracyjnym, z drugiej – był świadom, że obyczajowo drastyczne opisy jego prozy nie zostaną dopuszczone do druku przez komunistyczną cenzurę.

Okrojenie tekstu tak dalece naruszyło strukturę dziennikowych zapisów, że jej odtworzenie w wersji opublikowanej stało się niemożliwe. Pisarz, zachowując na ogół chronologię swoich doświadczeń, zrezygnował z precyzyjnie oznaczonego datami następstwa notatek na rzecz spójnej narracji. Prawie dosłownie przeniósł do AAAmeryki niektóre części *Tajnego dziennika*, ale strumień czasu zastąpił migotliwym kalejdoskopem przestrzeni – głównie przestrzeni tworzącej się spontanicznie między pojedynczymi osobami. To powód z pewnością ważny, lecz niejedyny, dla którego skonstruował swój „quasi-dziennik”. Ale do właściwej odpowiedzi zbliża znaczenie tytułu utworu, który podsunęła pisarzowi nazwa jednego z pociągów metra w Nowym Jorku. Jak wyjaśnia, „kojarzy mi się to z Ameryką. Dwa »A« to jakby z wielkim wykrzyknikiem” (MWP 222)².

Ale co oznacza ten wykrzyknik? Zachwyty? Zdumienie? Przerazenie? Bezradność? I kto tutaj przemawia: autor? Podobny do niego bohater? Z pewnością Białoszewski będzie się starał zrozumieć Amerykę, obserwując jej życie codzienne, starannie unikając zbyt spieszných uogólnień. A zarazem – jak

¹ Taką formę mają chociażby *Odmapywanie Ameryki, czyli dziennik okrętowy* oraz *Konstancin*.

² Cytaty z utworów Białoszewskiego lokalizowane są następująco: *AAAmeryka*, w: Miron Białoszewski, *Małe większe prozy opublikowane po roku 1980*, Warszawa 2000 – MWP; *Tajny dziennik*, Kraków 2012 – TD.

w całej twórczości – chce zakłócić swoje wrażenia we własną, oryginalną, wywiedzioną z mowy potocznej formę językową. Sugerując, że narrator i bohater *AAAmeryki* jest w znacznym stopniu jego *alter ego*, nie tylko zrywa z tradycją dziennika intymnego, za który uznać można jego *Tajny dziennik*, ale także, rozszczeplając dziennikowe „ja”, podejmuje przewrotną grę z kilkoma rolami: polskiego pisarza za granicą, Europejczyka w Nowym Świecie, prowincjusza w centrum cywilizacji.

*

Jako pisarz PRL, któremu ludowa władza darowała paszport i łaskawie pozwoliła odebrać nagrodę literacką w USA, zachowuje się prawdziwie skandalicznie. Nie tylko nie „reprezentuje godnie socjalistycznego społeczeństwa czy polskiej kultury”, czego reżim od niego oczekuje, ale jawnie, wręcz prowokacyjnie, się kompromituje. Wprawdzie odbiera literacką nagrodę, występuje publicznie, recytując i śpiewając swoje utwory, ale nie ukrywa, że bardziej ciekawi go włóczenie się po ulicach Nowego Jorku, zaglądnienie do sex-shopów, kupowanie zdjęć pornograficznych oraz częste odwiedzanie kin porno i obserwowanie erotycznych zachowań Amerykanów. Ze zgryźliwym humorem, nie szczędząc pikantnych szczegółów, przedstawia scenki z seksem na żywo. A należy dodać, że wersja ogłoszona w *AAAmeryce* jest wersją *soft* w porównaniu z opisami zawartymi w *Tajnym dzienniku*, gdzie znaleźć można drobiazgową relację z orgii odbywających się w kinach porno przeznaczonych dla gejów.

Mieszkaniec stolicy średniej wielkości kraju w Europie Środkowej olśniony i przytłoczony wielkością, bogactwem i cywilizacyjnym rozmachem Nowego Jorku? Nic bardziej błędnego! Białoszewskiego ciekawi wprawdzie historia miasta, zagląda czasem do jego muzeów, ale nade wszystko dostrzega w nim analogie z miastami europejskimi. Po przybyciu do hotelu notuje: „Ruch nie taki szalony, jak się spodziewałem [...]. Domy wielkie, ale cicho i pusto. Jak w Przasnyszu” (MWP 220). Zauważa krzywe chodniki, przechodzenie przez jezdnię na czerwonym świetle, śmieci przed domami. Sprzedaż na straganach i na ulicy przypomina mu przedwojenną Warszawę. Intryguje go „podrabiany” (MWP 224) gotyk katedry Świętego Patryka. Dla niego „Nowy Jork właściwie nie tylko jest staroświecki, dosyć zaniedbany, przynajmniej w dużej części, z tradycyjnymi tortowymi narożnikami, z pomnikami z żelaza, z kamienicami, z drewnianymi klatkami schodowymi” (MWP 228), ale, co więcej, swoją strukturą przypomina średniowieczne miasto – z podziałem

na kwartały i parkiem, umiejscowionym w środku, zamiast rynku. Kiedy poeta ogląda szkielet dinozaura w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej, zauważa jedynie, że jest on „Wielki, jak mój wiadukt na Saskiej Kępie” (MWP 263). Konsumpcjonizm amerykański pozostawia Białoszewskiego całkowicie obojętnym. Potrzeby materialne ma skromne, żywi się serem i owocami, a dziwi go raczej to, że – podobnie jak w PRL, obsługa w sklepach jest dosyć powolna i trzeba wyczekiwać w kolejce do kasy. Odnotowuje: „Kupuję winogrona, pomidory, mandarynki. Wszystko tu jest dorodne. Aż do nudności” (MWP 223). A przecież przyjechał z kraju, w którym w owym czasie istniał permanentny brak towarów nawet pierwszej potrzeby, zaś przed sklepami spożywczymi stały długie kolejki!

Anachoreta zabłąkany pomiędzy szklane ściany drapaczy chmur? Nic podobnego! W Polsce szczelnie odgradzony od otaczającej go rzeczywistości, przybywa z dalekiej prowincji do metropolii świata, ale nie ma żadnych kompleksów – czuje się w niej, co wciąż podkreśla, jak u siebie. Wprost wyznaje: „Podoba mi się Nowy Jork. To znaczy Manhattan. Wielkomiejsko i swojsko. Światowo” (MWP 223). Drapacze chmur nie robią na nim większego wrażenia, bowiem, jak powiada: „Nie trzeba ulegać sensacjom wysokości. Do tego można się przyzwyczać” (MWP 224). Mimo nieznamości angielskiego, szybko uczy się poruszania po centrum miasta oraz korzystania z metra. Zwiedza różne dzielnice. Że bywa niebezpiecznie? „To trudno, to wszędzie tak musi być” (MWP 223). Napomyka, że został już raz, wieczorem, pobity w samym centrum Warszawy.

Uparcie unika wciągania go w sprawy krajowe, nie interesuje go to ani nie komentuje tego, co aktualnie dzieje się w ojczyźnie. Jawnie deklaruje: „[...] bronię się przed zapołączeniem. Chcę Ameryki w Ameryce” (MWP 229). A mówiąc to, tyleż wyraża niechęć do wszelkich uwikłań politycznych oraz dąży do oderwania się od polskich czy europejskich stereotypów na temat Nowego Świata, co pragnie zbliżyć się do świadomości przeciętnego Amerykanina. Najbardziej go pociąga niezwykła wielorakość ludzkich typów, ras i obyczajów, fryzur, ubiorów i zachowań – cały migotliwy, spontaniczny, ulegający nieustannym metamorfozom uliczny żywy teatr. Dlatego w dzielnicy chińskiej jego uwagę przykuwają „stare grube Chinki chodzące mumiowatym krokiem od sklepu do sklepu” (MWP 227). W dzielnicy żydowskiej – malutki chłopczyk z pejsami zaplecionymi w warkoczyki. Na jednej z centralnych ulic Manhattanu – Murzynka, która zatrzymuje przechodniów okrzykiem: „Jezus czeka nie ciebie!” (MWP 222).

Na czym zatem polega swoistość podróznego „quasi-dziennika” Biało-
szewskiego? Aby ją lepiej uchwycić, warto posłużyć się obrazem Nowego
Świata wyłaniającym się z innego „quasi-dziennika” – *Ameryki* Jeana Baudril-
larda, która ukazała się drukiem w 1986 roku, czyli dotyczy mniej więcej tego
samego okresu historii USA.

*

Bez wątpienia obydwu autorów najbardziej fascynują ulice Nowego
Jorku – właśnie tam, a nie w muzeach, szukają prawdy o Ameryce. Ale pod-
czas gdy polski poeta skupia uwagę na pojedynczych osobach, momen-
talnych scenkach oraz zachowaniach przedstawicieli rozmaitych ras i kul-
tur, francuski socjolog operuje kategorią zbiorowości, od razu zdążając do
syntetycznego ujęcia. Pisze na przykład: „Mówi się, że w Europie ulice żyją,
a w Ameryce są martwe. To nieprawda. Nie ma nic bardziej intensywnego,
elektryzującego, żywotnego i rwącego niż ulice Nowego Jorku. [...] Wypeł-
niają je miliony wąłęgających się ludzi, nonszalanckich, brutalnych, jakby nie
mieli nic do roboty i bez wątpienia nie mają do roboty nic oprócz tworzenia
permanentnego scenariusza tego miasta”³.

Jak widać, Baudrillarda, podobnie jak Białoszewskiego, zastanawia teat-
ralność zachowań nowojorczyków, ale nadaje sposobowi ich bycia inny,
dosyć niepokojący sens. Powiada bowiem, że „Nowy Jork przy cudownym
współdziale całej ludności odgrywa przed sobą komedię własnej katastro-
fy”⁴. A jeśli już porównuje Amerykę z Europą, to bardziej szuka różnic niż po-
dobieństw. Pisze na przykład, że nowojorski ruch uliczny jest „intensywny,
gwałtowny, lecz bezgłówny, to nie to, co nerwowy i teatralny ruch uliczny we
Włoszech”⁵.

Obydwu pisarzy intryguje fenomen piękna ciemnych ras. Baudrillard
zauważa, że „pigment ras ciemnych [...] stwarza piękno nie tyle seksualne,
co zwierzęce i wysublimowane, jakiego rozpaczliwie brakuje bladym twa-
rzom”⁶. Czym jest to połączenie zwierzęcości i wysublimowania? Socjolog
nie wyjaśnia. Tymczasem Białoszewskiego uderza w tym kontraście coś in-
nego, być może pokrewnego – taneczna swoboda poruszających się ciał

³ Jean Baudrillard, *Ameryka*, tłumaczenie Renata Lis; Michał Paweł Markowski, *Baudrillard: słownik*,
Warszawa 1998.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

ciemnoskórych Amerykanów. Twórca i aktor własnego, prywatnego teatru stwierdza, że „Uroda białych często działa. Ale – biorąc bezstronnie a tańecznie, teatralnie – to rasa mało rytmiczna, ciężka, krowiasta, z pretensją, leniwa, a porządnicka, nie wytrzymująca konkurencji w zewnętrzności bycia, jako sztuki, w urodzie zwierzęcia” (TP 803–804).

Obydwaj podróżnicy dostrzegają anomalie i dewiacje cywilizacji amerykańskiej, ale rozumieją je inaczej. Dobrze to widać w ich opisach zwyczajów związanych ze świętem Halloween. Białoszewski notuje: „W dziennikach telewizyjnych i w gazetach ostrzeżenia przed napadami. [...] Dzieci będą obchodzić domy ze świecami i dyniami o wydłubanych oczach, z kukłami i sylwetkami kościotrupów, będą zbierały cukierki, ciasteczka. Ostrzega się dzieci, żeby z tym uważały, bo w tych poczęstunkach często się zdarza szkło, kawałki żyłek i gwoździe. A bywa i tak, że dzieci są gwałcone” (MWP 244). Tych wstrząsających informacji Białoszewski nie opatruje żadnym komentarzem, nie próbuje patologicznych zachowań ani ocenić, ani zrozumieć. Jakby były niezbywalną częścią ludzkiego życia. Bardziej uderza go fakt, że Amerykanie w okresie Zaduszek nie odwiedzają grobów, palą natomiast świece w domu, „ale nie nazbyt żałobnie”, co, jak wyjaśnia, „chyba pochodzi z tego, że kiedyś duchy się odganiało. A nawet obśmiewało” (MWP 244).

Inaczej Baudrillard. Jak pisze: „Halloween wcale nie jest wesołe. To sarkastyczne święto odzwierciedla raczej piekielną żądzę zemsty, jaką dzieci żywią wobec świata dorosłych”. Dowodzi z niemałym patosem, że to „Złowroga potęga, której groźba zawisa nad tym światem, w miarę jak kult dzieci ma w nim coraz większe rozmiary”⁷. Kult dzieci rodziłby w nich, paradoksalnie, chęć wywarcia zemsty na świecie dorosłych? Zdumiewająca teza! Francuski socjolog dodaje: „Nic bardziej chorego niż ukryte za przebraniem i prezentami czarnoksiężstwo, przed którym ludzie gaszą światła z obawy przed dręczeniem. I nie przez przypadek niektórzy wbijają igły lub żyłki w rozdawane małym prześladowcom jabłka i ciastka”⁸. Zaskakujące, że zamiast posługiwać się dosyć, prawdę rzekłszy, uproszczonym kluczem psychoanalitycznym, Baudrillard pomija milczeniem fenomen zupełnie innego niż w Europie, karnawałowego, prześmiewczego stosunku do śmierci. Czyżby uznał, że ten fenomen został już wystarczająco wyjaśniony?

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

Przybyszy z Europy w równym stopniu interesuje amerykańska telewizja. Białoszewski z zapamiętaniem całymi godzinami wpatruje się w ekran, bo, jak pisze, „bardzo mnie ciekawi obserwowanie stąd całej Ameryki” (MWP 240). Szczególnie zabawne – a jakże trafne i nadal aktualne! – są jego komentarze telewizyjnych reklam: „Reklamy poznaje się po tym, że są jakby innym światem, wspanialszym. Ludzie na reklamach [...] nagle wpadają w oczarowania, w uśmiechniętości, radosne byty, olśnienia. Kiedy potem po reklamie film wraca do siebie, to jednak ludzie po tamtych olśnionych wyrazach twarzy mają miny jakby zafrasowane” (MWP 238). Najwyraźniej poeta pozostaje bierny wobec roztaczanych przed nim uroków raj u konsumpcji, blichtru luksusu i iluzji szczęścia, które ma zapewnić posiadanie. Bardziej uderza go i w pewien sposób bawi kontrast pomiędzy światem wirtualnym, z gruntu fałszywym, a światem rzeczywistym – nawet takim, który kreuje kino.

Baudrillard dokonuje natomiast wnikliwej analizy rzeczywistości kreowanej przez media. Według niego „Sztuczny śmiech w amerykańskiej telewizji zastąpił chór z tragedii greckiej. Jest bezlitosny i oszczędza jeszcze tylko wiadomości telewizyjne. [...] Gdzie indziej troskę o śmiech pozostawia się widzom. Tutaj [...] to ekran się śmieje, bawi i to on się bawi. Nam pozostaje jedynie osłupienie”⁹. Ten pozornie błaży element reklamy ma głębszy sens i jest częścią szerszego zjawiska, a mianowicie kreowania rzeczywistości wirtualnej, która skutecznie zaciera granice pomiędzy światem zmysłowym i wykreowanym, a zarazem bardziej lub mniej jawnie narzuca widzom gotową interpretację przedstawianych zjawisk. Już w tamtym okresie francuski socjolog dostrzegł niebezpieczeństwo, jakie kryje się w manipulowaniu świadomością przez media elektroniczne, co obecnie stało się zjawiskiem znanym, badanym i odczytywanym na wiele sposobów. Amerykanie, pisal, podczas wojny w Wietnamie prowadzą „dwutorowy atak, polegający na fizycznym bombardowaniu wroga i elektronicznym bombardowaniu reszty świata”. Dodając: „Zarówno siły powietrzne, jak i potęga informacji to bronie ponadterytorialne, podczas gdy broń i taktyka Wietnamczyków wiążą się ściśle z ich rasą i terytorium. Oto dlaczego tę wojnę wygrały obie strony: Wietnamczycy – na ziemi, Amerykanie – w mentalnej przestrzeni elektronicznej. I gdy jedni odnieśli zwycięstwo ideologiczne i polityczne, drudzy nakręcili *Czas Apokalipsy* i pokazali go całemu światu”¹⁰.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

Choć polityczna diagnoza Baudrillarda budzić może zastrzeżenia swoją arbitralnością oraz pominięciem całego, niezwykle skomplikowanego politycznego, ideologicznego, ekonomicznego i społecznego kontekstu wojny wietnamskiej, trudno mu nie przyznać racji, kiedy zauważa, że zderzenie z twardymi realiami może całą „mentalną przestrzeń elektroniczną” obrócić na nice.

Obydwu Europejczyków, czemu trudno się dziwić, uderza amerykańska architektura. Jakże jednak inaczej na nią reagują! Białoszewskiemu, kiedy ze szczytu jednej z wież World Trade Center oglądał panoramę Nowego Jorku, „nowoczesne szyby drapaczy przypominały skalą i rodzajem biedne kraby” (TD 811). Baudrillard przeciwnie, właśnie w nich dostrzegał symbol ponowoczesności Ameryki. Dokonuje przy tym interesującej paraleli: „Kiedy się zestawi paryską La Défense z *downtowns* i amerykańskimi drapaczami chmur, traci ona przysługującą jej w Europie pozycję architektonicznego szczytu wertykalności i nieumiarkowania, jej budynki wyglądają jak umieszczone na włoskiej scenie, w zamkniętym, ściśle ograniczonym przez peryferyjny bulwar teatrze. To rodzaj francuskiego ogrodu: bukiet gmachów przewiązany wstążką”¹¹.

„Bukiet gmachów”? Białoszewski porówna domy bogaczy przy Central Parku ze składem gigantycznych mebli. Píše: „Tak jakby stał kredens przy kredensie” (MWP 229). Według Baudrillarda „anty-architektura”, „dzika, nie-ludzka, która przekracza człowieka, tworzy się sama w Nowym Jorku, nie zważając na potrzebę bezpieczeństwa, dobrego samopoczucia czy ideały ekologii [...] idzie o zakład z niebem i piekłem”¹². Dla Białoszewskiego antymiastr to rządy identycznych, nudnych w swojej powtarzalności, ciągnących się w nieskończoność małych domków. Jak zauważa, „W Ameryce wiele jest antymiastr. New York – szklana góra (Manhattan) otoczona wodą, a za wodą antymiastr” (TD 817).

Najbardziej chyba uderzające, że Białoszewski jak gdyby wcale nie dostrzegł przestrzeni amerykańskiego kontynentu! Natura go najwyraźniej nudzi. Tymczasem dla Baudrillarda porażająca ogromem, nieokiełznana, primordialna przyroda stanowi klucz do zagadki amerykańskiej cywilizacji, wychylonej w przeszłość i w przyszłość, ale nade wszystko – zapowiadającej katastrofę. Jego wizja Ameryki przeniknięta jest obrazem pustyni, jako

¹¹Tamże.

¹²Tamże.

synonimem braku sensu, tyleż ludzkiego bytowania na ziemi, co całej kultury. Pisze: „Nieludzkość przyszłego, aspołecznego i powierzchniowego świata znajduje tu zarazem swą formę estetyczną i ekstatyczną. Bo tym tylko jest pustynia: ekstatyczną krytyką kultury, ekstatyczną formą zanikania”¹³.

*

Jakie z tej kreślonej tutaj pospiesznie paraleli wynikają wnioski? Jak łatwo zauważyć, Baudrillard występuje w swoim „quasi-dzienniku” w trzech głównych rolach: socjologa, Francuza i Europejczyka, ale tych ról nie podważa, jak Białoszewski swoje, lecz traktuje je jako wobec siebie komplementarnie. Białoszewski, z jednej strony, wydobywa pokrewieństwa Ameryki z Europą, z drugiej – zwykła, co niezwykle¹⁴. Baudrillard, przeciwnie, podkreśla obcość Nowego Świata, a zarazem uniezwykła, poprzez kategorię *simulacrum*, co w nim wydaje się zwykłe, potoczne, codzienne. Oczywiście to zrozumiałe, że poetę nade wszystko fascynuje wyodrębniony szczegół, wyrazistość osób i sytuacji, w które są uwikłane, natomiast socjologa i antropologa potoczna obserwacja skłania do stawiania diagnoz, do nadawania oglądanym zjawiskom kulturowym i społecznym wymiaru cywilizacyjnej syntezy. Czy jednak takie wyjaśnienie wystarcza?

Łatwo zauważyć, że podczas gdy Białoszewski spogląda na Amerykę okiem tyleż nieuprzedzonym, co ukształtowanym przez inne doświadczenie historyczne oraz własny oryginalny poetycki światopogląd, Baudrillard znajduje w wędrownicy amerykańskiej nade wszystko potwierdzenie swoich katastroficznych diagnoz. Dlatego jedna z jego błyskotliwych formuł brzmi następująco: „Ameryka nie jest ani snem, ani rzeczywistością, lecz hiperrzeczywistością. Hiperrzeczywistością jest zaś dlatego, że powstała jako od początku urzeczywistniona utopia. [...] Nie jest wykluczone, że prawdziwe oblicze Ameryki może objawić się tylko Europejczykowi, ponieważ tylko on odnajduje tu doskonałe *simulacrum* immanencji i materialnej transkrypcji wartości. Sami Amerykanie w ogóle nie mają poczucia symulacji. Stanowią jej doskonałą konfigurację, lecz nie znają jej języka, ponieważ sami są jego modelem”¹⁵.

¹³ Tamże.

¹⁴ Pisałem o tym obszerniej w szkicu *Strategie (pod)różne*, w: Aleksander Fiut, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.

¹⁵ Jean Baudrillard, *Ameryka*.

Tymczasem Białoszewski, mimo że nie jest Amerykaninem, także nie ma poczucia symulacji. Świat współczesny nie jest dla niego, jak dla Baudrillarda, krążeniem pustych znaków w wyzbytej sensu przestrzeni. Poeta reprivatyzuje mit amerykański i przerabia go na własną modłę. Nie uważa bowiem kultury europejskiej za kulturę wyczerpania i synonim dekadencji, przeciwnie, nadal pozostaje ona dla niego oparciem i naturalnym otoczeniem. Unieważniając narzucone mu role, stara się ujrzeć Amerykę z perspektywy mu najbliższej, suwerennej, ponadnarodowej i ponadetnicznej – w sposób elementarny międzyludzkiej.