

## Andrzej Lewicki: Wsłuchiwanie się w nałóg. Heroina i jazz u Baldwina

Narrator „Bluesa Sonny'ego” traktuje fascynację jazzem jako ucieczkę od odpowiedzialności, błazenadę, pretekst do nieuporządkowanego życia i autodestrukcji. I w tej ostatniej kwestii niewiele się myli, bo jazz w latach pięćdziesiątych silnie łączył się z heroiną, a sam Parker stanowił najwyższą legitymizację tego mrocznego mariażu. „Chcesz grać jak Parker? Bierz jak Parker!” – pisze Andrzej Lewicki w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”.

Ma nadzieję, że dłoń, która głaszcze go po czole, nigdy nie przestanie – nigdy nie umrze [...]. Ale tkwiąca w dziecku czujność rozumie, że to się musi skończyć, właśnie się kończy.

James Baldwin, *Blues Sonny'ego*, przeł. Michał Kłobukowski [1]

Wbrew obietnicy tytułu, *Blues Sonny'ego* Jamesa Baldwina to opowiadanie przede wszystkim o heroinie, a nie o jazzie. Choć to właśnie muzyka stanowi jego uporczywy, nadający mu sens rewers.

Czego właściwie dowiadujemy się o muzyce z samej lektury?

Niewiele, bo i niewiele chce o niej słyszeć narrator – nauczyciel algebry z Harlemu, który w przeciwieństwie do rówieśników nie wpadł w nałóg i zdołał ułożyć sobie życie. Odbił służbę wojskową, poszedł na swoje, założył rodzinę, objął posadę w szkole i tak dalej. Mniej szczęścia miał jego brat, Sonny, o innym temperamencie i siedem lat młodszy, co między braćmi wytworzyło wyrwę trudną do zasypania. Także na gruncie muzyki.

Dla narratora bowiem główną jazzową asocjacją jest Louis Armstrong, którego Sonny ma za muzyczną ramotę, „wieśniackie gówno”, a Charliego Parkera nie zna wcale. Oddaje to skądinąd głęboki, pokoleniowy rozłam: przejście od rozrywkowego, powszechnie lubianego przez białą publikę tradycyjnego stylu Armstronga do modernizmu Parkera – harmonicznie złożonego, hermetycznego, radykalnego. Bebop wyrażał nastroje nowego pokolenia – niezgodę, gniew, żądzę emancypacji. Jednak to nie wybrzmiewa u Baldwina bezpośrednio.

## **Przeczytaj również: Wciąż słucham Milesa Davisa**

Dla narratora te dystynkcje są zresztą drugorzędne; traktuje fascynację jazzem jako ucieczkę od odpowiedzialności, błazenadę, pretekst do nieuporządkowanego życia i autodestrukcji. I w tej ostatniej kwestii niewiele się myli, bo jazz w latach pięćdziesiątych silnie łączył się z heroiną, a sam Parker stanowił najwyższą legitymizację tego mrocznego mariażu. „Chcesz grać jak Parker? Bierz jak Parker!” – brzmiało środowiskowe hasło, ilustrujące, jak wielką rolę w romantyzowaniu heroiny i jej wpływu na muzykę odegrał Bird.

W połowie lat pięćdziesiątych Charles Winick badał nowojorskie środowisko jazzowe. Z opublikowanego artykułu naukowego wynikało, że ponad połowa muzyków opisywanych w badaniach przynajmniej raz spróbowała heroiny, co czwarty sięgał po nią okazjonalnie, a 16% – regularnie. W rzeczywistości skala zjawiska mogła być znacznie większa.

Tytułowy bohater staje się uosobieniem tego problemu, którego źródło – jak zwykle w przypadku uzależnień – nie leży w przygodnym użyciu substancji, ale w głębszych, sprzęgniętych ze sobą mechanizmach: rasizmie, dziedziczonych traumach, przemocy, biedzie i braku perspektyw.

To jednak heroina, której epidemia rozlała się po amerykańskich miastach po drugiej wojnie światowej – szczególnie po nowojorskim Harlemie – była substancją bezwzględnie egzekwującą to, co w opowiadaniu nazwane zostaje „burzą ze środka siebie”. To, o czym mówi Sonny, a o czym długo nie chce i nie potrafi słuchać narrator.

Bo heroina jest w opowiadaniu wszędzie, niczym pulsujące jądro ciemności. Pozostaje jednak dyskretnie i uporczywie wypierana przez narratora, który boi się konfrontacji i nazwania rzeczy po imieniu. To wyparcie zostawia ślad w samym języku: słowo „heroina” rzadko pada z ust narratora wprost. „To”, „tego”, „tym” – deiktyczne wykręty, którymi narrator obchodzi słowo. Jako czytelnicy często sami musimy się domyślać: czy to znów o niej mowa?

Proszący o dolara chłopak musi mu tłumaczyć, że: „Wyślą go gdzieś i spróbują wyleczyć [...]. Może nawet mu się wyda, że wyszedł z uzależnienia. I wtedy go wypuszczą [...]. I tyle”. Gdzie właśnie za eufemistycznym „I tyle” kryje się to, czego tak naprawdę narrator nie chce usłyszeć – cały koszmar czekający na osobę po odwyku: „Wypuszczą go i wtedy wszystko się zacznie od nowa”. Wieczny powrót, na który w latach pięćdziesiątych nie było jeszcze tak skutecznego sposobu, jak upowszechniona dekadę później terapia metadonowa. Pozostawały za to brutalne, kryminalizujące procedury wobec narkomanów, i nikłe szanse na wyrwanie się z nałogu.

## **Przeczytaj również: Gdy Miles Davis odleciał w jednej rakiemie z hipisami**

Mimo że od publikacji minęło blisko siedemdziesiąt lat, *Blues Sonny'ego* nadal zdumiewa psychologiczną trafnością w opisie mechanizmów nałogu. Jednym z najbardziej poruszających, a zarazem najsubtelniejszych wątków opowiadania pozostaje głęboka potrzeba Sonny'ego – buntownika i indywidualisty – bliskości brata. O to prosiła starszego brata matka: „Możesz nie dać rady go ochronić, ale musi wiedzieć, że jesteś przy nim”. Echo tej prośby subtelnie pobrzmiwa co jakiś czas i dopiero, po czasie, narrator potrafi odkodować jej sens. Gdy po długim milczeniu Sonny wreszcie otrzymuje list, porównuje to do epifanicznego przebicia się słońca przez chmury; tak ważna była dla niego obecność brata.

Piękno opowiadania tkwi w próbie ujęcia tego trudnego i paradoksalnego rodzaju obecności. Nie chodzi tu o iluzję ciągłego „ratowania” uzależnionego, bo to zazwyczaj niemożliwe, a raczej o obietnicę bycia nieopodal, choćby w milczeniu – a może właśnie w

milczeniu – bez kontrolowania, radzenia, układania życia; za to o pozostawanie w gotowości do wysłuchania drugiego i uznania jego doświadczenia.

Taki trop można czytać w bliskości z etyką odpowiedzialności Emanuela Lévinasa – rozwijaną w podobnych latach, tyle że po drugiej stronie Atlantyku. Jej etyczny wymiar pozwala opisać relację narratora z Sonnym poza dwoma skrajnymi odruchami: kontrolą i opuszczeniem. Słynna levinasowska formuła „oto jestem” (*me voici*) nie oznacza: „wiem, jak cię uratować”, tylko: „nie uchylam się przed ciężarem twojej obecności”. Baldwin z przenikliwością przeczuwa tego rodzaju potrzebę, jednak pozostawia ją w sferze nieomknięcia.

Owa obecność znajduje swój ostateczny wyraz w słuchaniu, co naturalnie wiąże się z muzyką. Utwór domyka scena koncertu w nocnym klubie: Sonny siada do fortepianu. Najpierw niepewnie, jakby poza rytmem, jednak z czasem – prowadzony przez kontrabasistę – zaczyna grać emocjonalnie, coraz lepiej, całym sobą. Fragment ten stanowi zapis transcendencji, w której muzyka staje się językiem traumy, furii, przemocy, ale też ostatecznie solidarności i nadziei. Nadziei, którą narrator wreszcie potrafi usłyszeć i przyjąć: „Choć bowiem opowieść o naszych cierpieniach, zachwytach i możliwych triumfach nigdy nie jest nowa, zawsze trzeba ją słyszeć”.

Scena ta jednak nie zawiesza groźby powrotu do nałogu, cierpienia, samotności, a czyni ją bardziej konkretną. Już na początku opowiadania narrator wyznaje: „Bałem się, bałem o Sonny’ego. Znów mi się

urealnił”. To urealnienie, spowodowane lękiem, skończyło się jednak szybko, a w jego miejsce wróciło milczenie. Dopiero śmierć córki przyniosła kolejne – przemienione w list do brata.

Koncert jest trzecim i ostatnim takim momentem. Sonny urealnia się bratu z największą siłą: jako osoba mówiąca własnym głosem, o własnym bólu, a także w imieniu ludzi wokół. Muzyka nie usuwa groźby nawrotu. Sprawia jednak, że narrator po raz pierwszy nie ucieka przed bratem, potrafi uznać jego doświadczenie i wytrzymać ciężar jego obecności. Słuchając Sonny’ego, zaczyna słuchać także samego siebie.

*Andrzej Lewicki*

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [530]:  
„Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”**

**Przypis:**

[1] Opowiadanie *Blues Sonny’ego* weszło w skład zbioru *Człowiekowi na spotkanie* Jamesa Baldwina, który w przekładzie Michała Kłobukowskiego wydało Wydawnictwo Karakter w 2024 roku.

*Fot. Allan Warren, CC BY-SA 3.0*