

Izolda Kiec

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki
izolda.kiec@uap.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7715-1550
<https://doi.org/10.34768/E05S-1671>



Nr: 2 (2020)
ISSN (on line) 2658-154X

Just Like a Woman.

Bob Dylan o kobietach i mężczyznach

Just Like a Woman. Bob Dylan about women and men

Abstract

The starting point to consider is the story of one of Bob Dylan's most famous songs dedicated to a woman, but – what the author of the article is trying to show – above all defining men of the sixties generation. It is situated between the traditionally understood role of a man – a warrior and conqueror, and a new man, whose image will be born with the victory of the second wave of feminism in the 1970s. It is called the generation of Boys from the Rain (inspired by Dylan, but also Jerzy Szaniawski's Dreams Theatre), The Savages (according to Robert Bly) or – bards, for whom the song is a drug, a substitute for femininity, the only companion follow in their wake. An image of a new woman from a non-feminist perspective is shown – it's an evil woman who is the heroine of the Polish equivalent of Dylan's song – Andrzej Bianusz's *Jak to dziewczyna* [*Like a girl*].

Keywords: song, bard, Bob Dylan, masculine, feminine

Słowa kluczowe: piosenka, bard, Bob Dylan, męskość, kobiecość

Dziś wieczór nikt nie skarży się
a jednak mnie otacza deszcz
wiadomo o niej tu
że ma nowych strojów w bród
ale wstążki się poodrywały już
od jej loków i diadem jej spadł

Ona trwa jak to kobieta, o tak

i kocha jak to kobieta, o tak
i dba jak to kobieta
ale łka jak dziewczę, co ma dziewięć lat

Z Marią Joanną dobrze mi
chyba mnie w objęcia weźmie dziś
a jej – nie pochwali nikt
dopóki wierzy w mit
i nie przekona się, że uwielbia blichtr
tylko perły, eter i kwas

Ona trwa jak to kobieta, o tak
i kocha jak to kobieta, o tak
i dba jak to kobieta
ale łka jak dziewczę, co ma dziewięć lat

Lało od pierwszego dnia
mnie z pragnienia trafiał szlag
więc zjawiłem się
klątwa bezlitosna trwa
dręczy nocą i za dnia
czas wycofać się
przestać męczyć się
chyba jasne, że

Po tamtym został kurz
chyba bądźmy przyjaciółmi już
gdy znów nas zetknie los
zataj, proszę, to
że kiedyś dawno znałaś tego, co
tak łaknął, a to był twój świat

Ty grasz jak to kobieta, tak jest
i kochasz jak to kobieta, tak jest
i dbasz jak to kobieta
ale łkasz jak dziewczę, co ma dziewięć lat¹

¹ B. Dylan, *Jak to kobieta*, w: tegoż, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, wybór, przekł., komentarze i posłowie F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 125-126.

Konteksty

Just Like a Woman – piosenka Boba Dylana, nagrana po raz pierwszy w 1965 roku i zamieszczona na albumie *Blonde on Blonde*, który ukazał się w maju roku następnego, należy do najbardziej znanych, ale i – ponoć – najbardziej kontrowersyjnych oraz zagadkowych utworów pieśniarza. Pierwsza zagadka zawiera się w pytaniu tłumacza Filipa Łobodzińskiego: „czy rzecz o kobiecie, czy o trawce?” (314). Dylemat ów widoczny jest w decyzjach tłumaczy – Łobodziński opowiada się po stronie „trawki” („Mając na względzie atmosferę całej płyty *Blonde on Blonde* [...], tłumacz postawił na używkę”, 314). Autorzy wcześniejszych przekładów – między innymi Jerzy Menel i Marek Zgaiński – wybrali kobietę. Być może dlatego, że towarzyszą piosence konkretne konteksty i odczytania biograficzne, które stanowią kolejne pole spekulacji. Mianowicie adresatką tekstu Dylana miała być Edie Sedgwick, amerykańska modelka „Vouge’a” i „Life’a” oraz aktorka, występująca w latach sześćdziesiątych w filmach Andy’ego Warhola (także jego partnerka, nazywana nawet „panią Warhol”), pochodząca z dość ekscentrycznej rodziny artystów, alkoholików i dewiantów. Po rozstaniu z Warholem Sedgwick zamieszkała w hotelu Chelsea, gdzie poznała Boba Dylana – i właśnie wtedy – jako jego muza i kochanka – miała go zainspirować do napisania *Just Like a Woman*, a nawet całego albumu *Blonde on Blonde*. Tuż po rozstaniu z Dylanem Edie wdała się w głośny romans z jego przyjacielem i współpracownikiem Bobem Neuwirthem. Uzależniła się wówczas od narkotyków (od których i wcześniej nie stroniła), kilkakrotnie leczyła się w szpitalach psychiatrycznych. Zmarła w wieku 28 lat (w 1971 roku) z powodu przedawkowania narkotyków i alkoholu. Pozostała legendą swojego czasu, nowojorskiej bohemy lat sześćdziesiątych, utrwaloną w piosenkach (Edie Brickell i zespołu The Cult), w wierszach (Patti Smith), w filmie *Factory Girl* (2006) George’a Hickenloopera (w jej postać wcieliła się Sienna Miller).

Pełna zrozumienia dla dylematu tłumaczy, na poziomie interpretacyjnym chciałabym jednak unieważnić owo pytanie – kobieta czy narkotyk? – ponieważ dwa te odczytania nie wykluczają się; na poziomie symbolicznym, a nawet stylistycznym są tożsame: kobieta jak narkotyk albo narkotyk jak kobieta (tutaj nie ma wyboru: czy, jest wyłącznie porównanie: jak; zatem: nie kobieta czy trawka, lecz kobieta jak trawka). Ta – nawet jeśli nienazwana wprost (z użyciem przysłowka ‘jak’) analogia – brzmi w dziesiątkach piosenek głównie rockowych (choćby w *Brown Sugar* Rolling Stonesów oraz *Golden Brown* Stranglersów; a w rodzimej wersji: w *Andzi Oddziału Zamkniętego*, *Zapachu kobiety* Felicjana Andrzejczaka, *Zielonych ustach* Grzegorza Ciechowskiego; co ciekawe, wraz z emancypowaniem się kobiet, także w muzyce popularnej, pojawia się wersja odwrócona tej figury – mężczyzna jak narkotyk, na

przykład w piosence *Never Be the Same* Camili Cabello); obejmuje całość tekstu jako porównanie homeryckie, rozbudowane, zawłaszczające wypowiedź. Kobieta odurza, uzależnia jak narkotyk, ale też – jak narkotyk – przejmuje władzę. Co w przypadku tej koncepcji, którą chcę zaprezentować, a która wprost odnosi się do nowej relacji kobiet i mężczyzn w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, jest szczególnie istotne. Po władzę – dotychczas przynależną światu mężczyzn – sięgają kobiety. Uprawiana dotąd sztuka łagodzenia braków zostaje zastąpiona wzajemnymi oskarżeniami.

Potwierdzeniem tej nowej poniekąd relacji jest kolejny wątek związany z piosenką *Just Like a Woman* (i z tematem podjętym w tym tekście): oskarżenia Dylana o mizoginizm. Miało to miejsce w 1971 roku, kiedy amerykańska pisarka i feministka Marion Meade opublikowała na łamach „New York Timesa” artykuł *Does Rock Degrade Woman?*, w którym – wychodząc z pozycji fanki muzyki rockowej – zaatakowała twórców, którzy w sposób przedmiotowy traktują kobiety – dostało się między innymi Elvisowi, Stansom, Beatlesom, Cohenowi, a nawet Joan Baez, która podczas Woodstocku zbyt wiele ponoć mówiła o własnym mężu. Dylana potraktowała Meade w mocnych słowach, pisząc, że „każdą kobietę traktuje jak sukę”, a w interesującej nas piosence definiuje kobiecość za sprawą obelżywych sformułowań, takich jak: hipokryzja, histeria, chciwość i jęklliwość; w finale demaskując swój protekcyjny stosunek wobec bohaterki utworu, ukazanej jako mała zapłakana dziewczynka². Być może nazbyt zainspirowana biograficznym kontekstem, autorka odniosła się wyłącznie do przedstawienia kobiety, pomijając wizerunek mężczyzny nakreślony w tym tekście. Gdy bowiem przyjrzeć się mu dokładnie, zarzuty Meade wydają się niesprawiedliwe, sformułowane zresztą w typowy dla drugiej fali feminizmu, bezpardonowy sposób. Ale przytaczam je dlatego, podobnie jak ów – według mnie pozorny – konflikt pomiędzy „kobietą i trawką”, by pokazać, że wieloznaczność tekstu *Just Like a Woman* polega nie na takim bądź innym obrazie kobiety (albo mężczyzny), ale na skomplikowaniu relacji, na ujawnieniu starcia praktyk kulturowych: maskarady kobiecości z odgrywanym publicznie performansem męskości.

Niemal pięćdziesiąt lat, jakie upłynęło od momentu publikacji artykułu Meade, przekonało nas wszystkich co do zasadności zarzutów środowisk skupiających głównie świadomych swojej społecznej roli mężczyzn, że refleksja kulturowa odwołująca się do płci (tak *sex*, jak i *gender*) obdziela zainteresowaniem niesprawiedliwie, bo niemal wyłącznie

² M. Meade, *Does Rock Degrade Woman?*, „New York Times” z 14 marca 1971, s. 13 [przekł. własny].

kobiety³. Uwaga badaczy przez długi czas zwrócona była głównie na nie. Jakby i w tym obszarze obowiązywało obiegowe stwierdzenie: że mężczyźni całe życie patrzą na kobiety, a kobiety całe życie patrzą na siebie. W niniejszym tekście spojrzę zatem na mężczyznę i być może okaże się, że *Just Like a Woman* wcale nie jest piosenką o kobiecie, lecz o... mężczyźnie właśnie.

Tak jak/ jak to – kobieta

Dylan nie wysiła się na własne definiowanie kobiecości. Samo „just like” – „tak jak”, „jak to” – jest sygnałem uogólnienia, sięgnięcia do stereotypu, do utrwalonego w zbiorowej wyobraźni mitu kobiety pozbawionej autentyczności, prowadzącej kempową grę pomiędzy sztucznością i sztucznością; wpatrzony w siebie, zajętej nieustannym maskowaniem swojej prawdziwej twarzy. Jaka jest różnica między wywodzącym się z tradycji stereotypem – arią *La donna è mobile* (*Kobieta jest zmienna*) z opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego do libretta Francesca Marii Piavego z 1851 roku – a tym obrazem kobiety/ kobiecości, jaki ujawnił się u Dylana? Dotąd mianowicie, tak jak w pieśni księcia Mantui – zmienność była wpisana w stały wizerunek kobiety, była utrwaloną i akceptowaną sentencją, stworzoną w ramach androcentrycznej kultury. W połowie lat sześćdziesiątych mit się ucieleśnił: kobieta nie jest zmienną, kobieta się zmieniała. Wytworzony w ramach patriarchatu stereotyp okazał się rzeczywistością. Sam Bob Dylan pisał w *Kronikach*:

W mediach do głosu dochodziły kobiety, które kwestionowały *status quo*. Niektóre skarżyły się, bo wmawiano im, że potrzebują równouprawnienia i na nie zasługują, a kiedy je uzyskały, zaczęły być oskarżane o to, że zbyt upodobniły się do mężczyzn. Niektóre chciały być nazywane „kobietami” po ukończeniu dwudziestego pierwszego roku życia. Niektóre dziewczyny i kobiety pracujące w handlu nie chciały być określane mianem „pań sprzedawczyń”⁴.

Pieśniarz, który tymczasem zdawał się jedynie obserwatorem tego zmieniającego się świata, porównał rewolucję obyczajową rozgrywającą się na jego oczach do atmosfery panującej w teatrze absurdu, konkretnie – w *Balkonie* Jeana Geneta, gdzie „świat jest

³ Zob. między innymi: S. Jones, *Y: o pochodzeniu mężczyzn*, przekł. M. Koraszewska, Poznań 2003; R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przekł. J. Tittenbrun, Poznań 1993; G. Dench, *Pocałunek królowny. Problem mężczyzny*, przekł. W.J. Popowski, red. naukowy przekładu H. Domański, Warszawa 1998; F. La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przekł. H. Serkowska, Warszawa 2014; P.G. Zimbardo, N.S. Coulombe, *Gdzie ci mężczyźni?*, przekł. M. Guzowska, Warszawa 2015; A. Majer, *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*, Gdańsk 2016; „Res Publica Nowa” wrzesień 2002, nr tematyczny *Wygnany z Casablanki, czyli mężczyzna dzisiaj*.

⁴ B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, przekł. M. Szuster, posłowie A. Stasiuk, Wołowiec 2014, s. 70.

gigantycznym burdelem, panuje chaos. Człowiek jest samotny i opuszczony w bezsensownym kosmosie”⁵. I w geście odcięcia się od terażniejszości bard dzieci kwiatów jednoznacznie identyfikował z tym, co dawne, z hierarchią przeszłości: „Obłądnie skomplikowany współczesny świat nie bardzo mnie interesował. Nie miał znaczenia. Nie pociągał mnie”⁶; „Moje piosenki też takie były. Nie podporządkowywały się współczesnym ideom”⁷.

Dylana nie zajmuje analiza współczesnych zjawisk, zgłębianie prawdziwości stereotypów ani demaskowanie publicznych wyobrażeń kobiecości. Przyznając: „Nie miałem czasu na miłość”⁸ – dystansuje się wobec kobiet. I najwyraźniej lekceważy ich nowe oblicze: „Źródłem lęku mogło być wszystko. Ja najbardziej bałem się tego, że rozstroi mi się gitara”⁹. To muzyka, piosenka – także nowe w owym amerykańskim świecie kontrkultury lat sześćdziesiątych, a przecież zanurzone w tradycji rodzimego folku, i rodzaju żeńskiego przecież – były jak narkotyk i dla Dylana mogły stanowić albo stanowiły substytut kobiecości. Pieśniarza interesuje zatem wyłącznie fantazmat kobiecości, taki, który umożliwi mu prezentację określonego wizerunku siebie – barda wciąż w drodze, którego ze względu na kontekst analizowanej piosenki nazwałam Chłopcem z Deszczu. Bez szczegółowych odniesień do postaci stworzonej przez Jerzego Szaniawskiego, ale nie bez analogii ze zrodzonym w męskiej wyobraźni Teatrem Snów, czego potwierdzenie znalazłam w słowach samego Dylana: „[...] piosenki były dla mnie czymś więcej niż rozrywką, były drogą do odmiennej percepcji rzeczywistości, do jakiejś innej, wolnej, republiki. Trzydzieści lat później historyk muzyki Greil Marcus nazwał tę rzeczywistość »rzeczpospolitą niewidzialną«”¹⁰.

Dygresja

Mamy w polskiej piosence odpowiednik Dylanowej kreacji – utwór *Jak to dziewczyna* z 1966 roku, z muzyką Stefana Rembowskiego i tekstem Andrzeja Bianusza (pierwsze wykonanie, Jerzego Połomskiego, zarejestrowano na longplayu z 1967 roku *Jerzy Połomski śpiewa*). Jego bohaterami są: młody muzyk (bard) i zrodzona ze słów jego piosenki zła dziewczyna:

To był ubogi, młody muzyk

⁵ Tamże, s. 71.

⁶ Tamże, s. 18.

⁷ Tamże, s. 71.

⁸ Tamże, s. 26.

⁹ Tamże, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 28.

Pustą miał kieszeń, pełną duszę
Stare pianino w domu miał
I na tym instrumencie grał
A raz, gdy zasiadł do pianina
Ze strun zrodziła się dziewczyna
Zrodziła się z piosenki nut
Z melodii, którą muzyk wiódł...

Mówiła mu, że kocha go,
Że nigdy nikt, że tylko on
La la la la la – jak to dziewczyna,
Że go tak bardzo było brak,
Że nie do wiary, że aż tak,
Mówiła mu – jak to dziewczyna.
Tuliła się do jego rąk
I w oczy mu patrzyła wciąż,
La la la la la – jak to dziewczyna.
Pokochał do utraty tchu
I w głowie zawróciła mu
Jak to dziewczyna,
Jak to dziewczyna...

Niestety, krótko trwa piosenka,
Nutki się kruszą, słowo pęka,
A kto się na miłości zna,
Wie, że ta jeszcze krócej trwa.
Ta miłość też nie była inna,
Rzuciła chłopca zła dziewczyna.
Tak czasem szczęścia komuś brak,
Nawet w piosence bywa tak.

Rzuciła go i poszła w świat,
Choć został cień i w sercu ślad,
La la la la la – jak to dziewczyna.
Mówiła, że już wielki czas,
Żeby z tym wszystkim skończyć raz,
Mówiła tak – jak to dziewczyna.
Mówiła, że to dość już trwa,
Że takich jak on wielu ma,
La la la la la – jak to dziewczyna.

Mówiła, że ma już go dość,
I porzuciła go na złość.
Jak to dziewczyna,
Jak to dziewczyna...
[...]¹¹

Przywołałam ten utwór, bo wyraźny, bardziej oczywisty niż w *Just Like a Woman*, jest w niej wizerunek złej kobiety – figury osamotnienia, a nawet samotności mężczyzny. Figury znikąd pomocy i zmiany kulturowej – nowego mężczyzny, a nie tylko kobiety nowej, ta bowiem odbija się tutaj w krzywym zwierciadle niefeministycznej perspektywy w momencie kryzysu relacji. W dramatyczny sposób nawiąże do tego obrazu Anna Saraniecka, która ponad dwadzieścia lat później (w 1989 roku, gdy i *Just Like a Woman*, i *Jak to dziewczyna* będą *coverami* znajdującym się w repertuarze wielu wykonawców, reprezentantów kolejnych, coraz młodszych pokoleń¹²) napisze w utworze *Moja moc* przeznaczonym dla Renaty Przemyk: „Ja byłam głupia jestem zła”¹³. To dowód, że także w przestrzeni piosenki wciąż toczy się osławiona walka płci. Że każda ze stron ma szansę wyśpiewać swoje oceny i emocje, ale również – że stereotypy trzymają się tutaj wyjątkowo mocno.

Chłopiec z Deszczu

Robert Bly, autor znanej książki *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, zanalizował modele męskości w kulturze amerykańskiej drugiej połowy XX wieku. Pisał:

Od mężczyzny lat pięćdziesiątych oczekiwano, że będzie lubił piłkę nożną, że będzie agresywny, że będzie zawsze brał stronę Stanów Zjednoczonych, że nigdy nie zapłacze i że w każdej sytuacji będzie można na niego liczyć. W tym obrazie mężczyzny brakowało jednak przestrzeni wrażliwości czy przestrzeni intymności. Osobowość była zbyt statyczna. Psychice brakowało współczucia [...]. Mężczyzna lat pięćdziesiątych miał wyraźne wyobrażenie tego, czym jest mężczyzna i jakie są jego obowiązki, lecz niepełność i jednostronność tego wyobrażenia były groźne¹⁴.

Kolejna dekada to już dekada Dylana i jego rówieśników:

¹¹ A. Bianusz, *Jak to dziewczyna*, cyt. za LP *Jerzy Połomski śpiewa*, Polskie Nagrania Muza XL 0367, 1967.

¹² *Just Like a Woman* śpiewali między innymi: Gary Burton, Joe Cocker, Nina Simone, John Lee Hooker, Roberta Flack, Manfred Mann, Rod Stewart, The Byrds, Judy Collins, Stevie Nicks, Jeff Buckley i Steve Howe; *Jak to dziewczyna* – Rena Rolska, Irena Santor, Ania Idzikowska i Maciej Maleńczuk.

¹³ A. Saraniecka, *Moja moc*, CD R. Przemyk, *Mało zdolna szansonistka*, MJM Music 129, 1989, cyt. za <http://renataprzemyk.art.pl/dyskografia/malo-zdolna-szansonistka> (dostęp 20 marca 2020).

¹⁴ R. Bly, dz. cyt., s. 12.

W latach sześćdziesiątych pojawił się nowy typ mężczyzny. Marnotrawstwo i przemoc wojny wietnamskiej sprawiły, że mężczyźni zaczęli kwestionować swoją dotychczasową wiedzę na temat dojrzałego mężczyzny. Jeśli męskość oznacza Vietnam – czy chcą być męscy w takim sensie? W tym czasie ruch feministyczny skłonił mężczyzn do przyjrzenia się kobietom naprawdę, zmuszając ich do uświadomienia sobie niepokojów i cierpień, od których mężczyźni lat pięćdziesiątych usilnie starali się odwracać. Gdy mężczyźni zaczęli badać dzieje kobiet i kobiecą wrażliwość, niektórzy z nich ujrzeli kobiecą stronę własnej osobowości¹⁵.

Zacząli kwestionować, zadawali pytania, uświadamiali sobie. Skazani na siebie, pozbawieni wsparcia zarówno ojców – wychowanych w tradycjach wojowników i zdobywców, jak i matek (Dylan nazywa swoją matkę lekceważąco „kurą domową” – ale gdy ta strażniczka ogniska domowego staje się strażniczką poprawności politycznej, okazuje się, że o tego typu kobiecie mężczyźni pokolenia Dylana ma nader mgliste pojęcie). Są to kolejne aspekty i wymiary pokoleniowej męskiej samotności. Rówieśnicy drugiej fali feminizmu są niepewni wobec rzucających oskarżenia i zajmujących ich miejsca kobiet, nie mają obok siebie naturalnych sojuszników – ojców; a może inaczej – ojcowie są bezradni dokładnie tak jak synowie, ale milczą i funkcjonują we własnym, nazywanym „tradycyjnym” świecie, nie rozumiejąc ani nowych kobiet, ani nowych mężczyzn, nie akceptując tej nagłej, niespokojnej, burzącej dotychczasowy ład, wrażliwości jednych i drugich. Po śmierci swojego ojca Dylan napisze: „Kiedy dorastałem różnice kulturowe i międzypokoleniowe były nie do zniesienia [...]. Mój ojciec był najlepszym człowiekiem na świecie, pewnie ze sto razy lepszym ode mnie, tylko że mnie nie rozumiał”¹⁶.

Pytanie, jak reprezentanci pokolenia mężczyzn lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych konstruowali własny obraz z tej porozbijanej, pełnej chaosu rzeczywistości, która dekonstruowała wszystko to, w czym wyrosli: system wartości, ale i wyobrażenie siebie – męża, ojca, brata, posiadających męską dumę i honor, co najważniejsze – tak zwane szorstkie maniere. Dylan sam siebie nazywa „spadkobiercą kultury lat czterdziestych i pięćdziesiątych”¹⁷ i następująco pisze o swoim rodowodzie:

Urodziłem się w 1941 roku. W Europie szalała druga wojna światowa, do której wkrótce miała przystąpić także Ameryka. Świat rozpadał się na części i chaos uderzał każdego nowego przybysza pięścią w twarz. Kto urodził się w tamtym czasie albo był na świecie i dane mu było przeżyć, mógł poczuć, że stary świat

¹⁵ Tamże.

¹⁶ B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, s. 85-86.

¹⁷ Tamże, s. 22.

odchodzi w przeszłość i wylania się nowy. To było jak cofnięcie wskazówek zegara do chwili, w której p.n.e. przechodziło w n.e. Wszyscy moi rówieśnicy należeli zarówno do jednej, jak i do drugiej epoki¹⁸.

Młodzi nie identyfikowali się wówczas z bohaterami pokroju Hitlera, Churchilla, Mussoliniego, Stalina czy Roosevelta, dla nich to były „postacie, jakich świat miał już nigdy nie zobaczyć, polegające na własnej determinacji, gotowe działać samotnie, obojętne na aprobatę, pieniądze i miłość, kierujące losami ludzkości, obracające świat w ruinę”¹⁹. Ostatnimi, zdradzonymi naśladowcami herosów wielkiej historii byli milczący ojcowie, którzy jeśli przeżyli – „Wracali do życia w cywilu jak gdyby nigdy nic, ani słowem nie wspominając o tym, co robili i co widzieli”²⁰. Owo pęknięcie, owo życie pomiędzy, będące udziałem pokolenia Dylana, skomentował Robert Bly (rocznik 1926), który podzielił się z czytelnikami refleksją na temat mężczyzn lat siedemdziesiątych:

W latach siedemdziesiątych zacząłem dostrzegać w całym kraju zjawisko „miękkiego mężczyzny”. Nawet dzisiaj, kiedy przyglądam się swojej publiczności, często wydaje mi się, że połowa młodych mężczyzn należy do tej kategorii. Są to mili, wartościowi ludzie; podobają mi się – nie chcą szkodzić przyrodzie czy wszczynać wojen, cała ich egzystencja i styl życia przepojone są łagodnością i umiarkowaniem. A jednak wielu z tych mężczyzn nie jest szczęśliwych. Łatwo zauważyć, że brak im energii. Należą oni do kategorii ludzi chroniących życie, w odróżnieniu od dających życie²¹.

Od lat pięćdziesiątych zatem do siedemdziesiątych ubiegłego wieku oscylujemy pomiędzy skrajnymi wzorcami męskości: między – jak chce Franco La Cecla – maczo a Piotrusiem Panem²², albo – jak proponuje nasz Kazimierz Pospiszyl – między Don Juanem a Tristanem²³. Pośrodku sytuują się wciąż zadający pytania, rzadziej uzyskujący odpowiedzi, symbolicznie wpisani w czas rewolucji lat sześćdziesiątych, wciąż w drodze – Chłopcy z Deszczu. Przypominają nieco Dzikusa Roberta Blya (co bardzo mi się podoba, bo w jakimś sensie nawiązuje do bliskiej mi oraz inspirującej niezwykle Biegającej z Wilkami Clarissy Pinkoli Estes), który nie ma kogo naśladować, zatem oddaje się „polu instynktów”, szuka powinowactwa w samotności.

¹⁸ Tamże, s. 23-24.

¹⁹ Tamże, s. 24.

²⁰ Tamże.

²¹ R. Bly, dz. cyt., s. 13.

²² F. La Cecla, dz. cyt.

²³ K. Pospiszyl, *Tristan i Don Juan, czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*, Warszawa 1986.

Dzikości czy braku ogłady, zakładanej przez obraz Dzikusa, nie należy mylić z samczą energią, znaną mężczyznom aż nadto. W przeciwieństwie do niej energia Dzikusa mobilizuje do stanowczego i zdecydowanego, lecz nie brutalnego działania. Dzikus nie jest przeciwstawny cywilizacji, ale też nie mieści się w niej całkowicie. Etyczna nadbudowa ortodoksyjnego chrześcijaństwa nie jest przychylna Dzikusowi, jak się wydaje, w odróżnieniu od samego Chrystusa. Czyż nie przyjął on chrztu z rąk długowłosego Jana?²⁴

Ów pośredni wzorzec męskości musiał być bliski samemu Dylanowi – a uosabiają go bohaterowie utrwaleni w jego słowach – we wspomnieniach oraz piosenkach. I tak w *Kronikach* Bob Dylan opowiada o historii Charlesa Arthura Floyda (1904-1934), znanego jako Pretty Boy Floyd, amerykańskiego bandyty i banity, oskarżanego o napady rabunkowe i włóczęgostwo, a nawet zabójstwa. Wyznawcy nazywali Floyda „Robin Hoodem z Cookson Hills”²⁵ (miał rzekomo podczas napadów na banki niszczyć dokumenty hipoteczne), był on postrzegany jako tragiczna ofiara Wielkiego Kryzysu. Zginął podczas obławy i strzelaniny z policjantami. Jego uwzniośloną postać utrwalił w piosence Woody Guthrie; utwór ten w 1988 roku zaśpiewał także Dylan, a w swoich zapiskach komentował:

Trudno powiedzieć, co sprawia, że jakaś postać lub wydarzenie zasługują, by je uwiecznić w piosence. Zapewne wiąże się to z takimi przymiotami jak sprawiedliwość, szczerłość i prostolinijność. Abstrakcyjnie rozumiane męstwo. Al Capone był sławnym gangsterem i rządził światem przestępczym Chicago, lecz nikt nie napisał o nim piosenki. Nie miał w sobie niczego interesującego ani heroicznego. Obmierzły typ. Frajer, co nigdy w życiu nie spędził ani minuty sam na łonie natury. Najemny zbir, postrach okolicy, jak w tej piosence – „szukam tego, który sieje postrach w całym mieście”. Nie zasługuje nawet na imię, robi wrażenie bezdusznego wampira. Pretty Boy Floyd dla odmiany budzi w człowieku pragnienie przygody. Już samo imię mówi coś o postaci – Piękny Chłoptaş. Ma ona w sobie coś wyzwalającego i nie sposób jej zohydzić. Pretty Boy Floyd nie rządził żadnym miastem, nie potrafił manipulować systemem i zmuszać ludzi do posłuszeństwa, lecz mimo to był bohaterem z krwi i kości, uosabiał człowieczeństwo i emanował siłą. Przynajmniej dopóki nie osaczyli go w szczerym polu²⁶.

Chłopcy z Deszczu albo Piękni Chłoptasie nie znają nic poza szorstkością – ale wydaje się, że jest to – jak mówi Franco La Cecla – „jąkanie szorstkich manier”²⁷. Wzorzec męskości bowiem, jaki im został wpojony w procesie wychowania i jaki negują współczesne kobiety – nie ma szansy sprawdzić się poprzez mężność – działanie, a nawet przez naśladowanie praktyk kulturowych. Może się sprawdzić jedynie w piosence. Czasem

²⁴ R. Bly, dz. cyt., s. 19.

²⁵ Co ciekawe, Dylan, wskazując bohaterów swojego dzieciństwa, wymienia Robin Hooda i św. Jerzego, B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, s. 89.

²⁶ Tamże, s. 32.

²⁷ F. La Cecla, dz. cyt., s. 106.

nienapisanej nawet – i ta potencjalność będzie w interesującym nas przypadku Boba Dylana symboliczna: gdyż nienapisana piosenka przywodzi na myśl nieznaną możliwość realizacji w zmienionym świecie wzorce męskości. Niepotrzebne nikomu, zwłaszcza nowym kobietom. Joe Hill był takim niezrealizowanym w praktyce (czyli w piosence) wyobrażeniem „prawdziwego” mężczyzny Boba Dylana. Legendarny obrońca uciśnionych, stracony w Utah za zabójstwo sklepikarza. Plotka głosiła, że w sprawę zamieszana była kobieta i to dla niej, nie chcąc okryć jej imienia niesławą, Joe poświęcił własne życie. Już poprzednicy Boba Dylana opiewali owego bohatera ludu i obrońcę niewieściej czci w swoich piosenkach, ale Dylan wiedział najlepiej, jaki hołd należy się temu niezwykłemu człowiekowi:

Fantazjowałem, że gdybym to ja pisał ten kawałek, uwieczniłbym Joego w inny sposób, jako postać pokroju Caseya Jonesa czy Jessego Jamesa. Nie byłoby innego wyjścia. Rozważałem dwie wersje. W pierwszej utwór nosiłby tytuł *Rozsypcie moje prochy gdziekolwiek, byle nie w Utah* i fraza ta powracałaby jako refren. W drugiej przypominałby kawałek *Long Black Veil*, w którym słyszymy męski głos zza grobu, pieśń z zaświatów. To ballada, w której mężczyzna oddaje życie, by ocalić cześć pewnej kobiety, i przychodzi mu zapłacić za cudzą zbrodnię, bo postanowił milczeć. Po dłuższym namyśle doszedłem do wniosku, że *Long Black Veil* to piosenka, którą mógłby napisać sam Joe Hill, jego ostatnia kompozycja.

Nie skomponowałem piosenki dla Joego Hilla. Myślałem, jak bym to zrobił, ale nie zrobiłem²⁸.

Nie napisał piosenki o swoim bohaterze, bo interesowało go przede wszystkim tworzenie siebie. Wymyślał siebie na wzór postaci, które go intrygowały, imponowały mu, które podziwiał. Tak jak jego ulubieńcy stwarzał własną biografię, będącą elementem scenicznej kreacji owego szorstkiego albo tylko udającego szorstkość mężczyzny. Nie była ważna „prawda” – ważne było uwznioślenie w przestrzeni wytwarzania nowych, nieoficjalnych, wzorców męskości – w przestrzeni zawłaszczanej i osławianej przez bardów.

Efekt poźółkłych wąsów

Bardowie – tak chciałabym nazwać tę przejściową formację: mężczyzn, chłopców, być może wiecznych chłopców, chłoptasiów, pięknych, wędrujących w deszczu, z jedyną towarzyszką – gitarą, z przeszłością przed oczami i melancholią w sercu, które odpowiadają za owo dręczące nic, które boli. Bardowie tworzą nieznaną mi z doświadczeń sióstr, zasłyszany jedynie męski sojusz, klan, którego członkowie – solidarni i wierni – obserwują i naśladują siebie wzajemnie.

²⁸ B. Dylan, *Kronika*, t. 1, s. 43-44.

Przybyłem tu [do Nowego Jorku – I.K.] – napisał Bob Dylan – w poszukiwaniu pieśniarzy, których znałem z płyt, takich jak Dave Van Ronk, Peggy Seeger, Ed Mc Curdy, Brownie McGhee, Sonny Terry, Josh White, The New Lost City Ramblers, wielbny Gary Davis i kilkoro innych – a przede wszystkim w poszukiwaniu Woody’ego Guthrie²⁹.

To sobie podobni mężczyźni. Samotni mężczyźni bez kobiet. Bo te, nawet jeśli są – to zbyt współczesne, zbyt oczywiste i pospolite. W niczym nieprzypominające dawnych muz. Bardziej od nich odległe. Dlatego bardowie najchętniej przebywają ze sobą i rozprawiają o piosenkach, piosenkach narkotykach. To ich rytualna obrona męskości – przeznaczonych tylko dla nich miejsc bez kobiet, takich jak nowojorskie, ukochane przez Dylana kluby Gaslight i Café Wha czy bastion amerykańskiej muzyki folkowej Folklore Center. Ale także wyłącznie przez mężczyzn tworzona literatura³⁰ i liga bejsbolu³¹. To przestrzenie uwolnione – jak chce Cecla – „od zanieczyszczającej obecności kobiet”. I – tytułem wyjaśnienia – dodaje badacz: „jest to zabieg mający na celu ochronę tożsamości”³². Wspólnota mężczyzn oferuje im dumę, godność, wiarę we własną moc, podczas gdy w świecie kobiet czeka ich wyłącznie upokorzenie.

Bardowie nie są zdolni do kompromisów z rzeczywistością, uznają wyłącznie własny świat. Dzisiaj ci, którzy żyją, to podstarzali Chłopcy z Deszczu, którzy tak naprawdę nie dorośli, powinowaci Czarnej Melancholii. Im podobnych przedstawia Franco La Cecla (rocznik 1956) jako zasępione, milczące istoty z przyklejonym do ust papierosem, z pożółkłymi od nikotyny wąsami.

Mężczyźni należący do mojego dzieciństwa – pisze autor książki *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny* – wujowie i ojcowie, uprawiali palenie przede wszystkim jako męską czynność. Dopiero w drugiej kolejności traktowali je jako nałóg. To mężczyźni o przedwcześnie wyłysiałych skroniach, o lekko błyszczących oczach, na tyle pogrążeni w myślach, by sądzić, że im się przeszkadza, ilekroć się do nich zwraca. Jeśli w ogóle zareagują, odpowiadają zwykle w kilku słowach, jakby byli zirytowani. Ich spojrzenie jest jakby ukryte przed nami, sięga dalej. Choć wcale tego nie okazuje, jest jakby przejęte czymś o wiele poważniejszym, trudnym do rozwiązania. [...]

Efekt pożółkłych wąsów polega na tym, że świadomie podąża się przed siebie bez spoglądania wstecz, zachowując powściągliwość wobec przyszłości. Przyszłość to uczucie, a uczucia należy ukrywać. Mężczyźni o

²⁹ Tamże, s. 9-10.

³⁰ Wśród książek, które czyta i którymi się inspirował Bob Dylan, nie ma ani jednej napisanej przez kobietę. Są klasycy myśli starożytnej, a dalej bez jakiegokolwiek klucza tematycznego, czasowego albo gatunkowego: Byron, Leopardi, Milton, Shelley, Longfellow, Poe, Faulkner, Freud, Puszkina, Tołstoj, Dostojewski, Verne i Wells. Żadnego porządku – poza konsekwentnym (czy świadomym?) preferowaniem jednej płci. Zob. tamże, s. 29-32.

³¹ Zob. tamże, s. 224.

³² F. La Cecla, dz. cyt., s. 56. Por. także rozdz. ósmy *Męskie więzi*, s. 129-145.

pożółkłych wąsach są szalenie dyskretni. Na przyszłość bowiem należy spoglądać tak, by nie zdradzić, że pragniemy ją zmienić. Przyklejony do wąsów papieros może przekonać przyszłość, że wcale nam na tym nie zależy. Sprawi, że pozwoli nam ona dalej, w milczeniu, wykonywać naszą pracę³³.

Posłowie do polskiego wydania pierwszego tomu *Kronik* Dylana napisał Andrzej Stasiuk (rocznik 1960), być może jeden z ostatnich powinowaty bardów, owych mężczyzn z pożółkłymi wąsami. Powinowaty Boba Dylana. I być może to właśnie on najlepiej zdefiniował dramat owego pokolenia chłopcasiów, wiecznych chłopców, odchodzących Chłopców z Deszczu: „Gdy mu się przyjrzeć przez te wszystkie lata, przychodzi na myśl jedno słowo: samotność”³⁴.

Bibliografia

Utwory:

Bianusz Andrzej, *Jak to dziewczyna*, cyt. za LP *Jerzy Połomski śpiewa*, Polskie Nagrania Muza XL 0367, 1967.

Dylan Bob, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, wybór, przekł., komentarze i posłowie F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017.

Dylan Bob, *Kroniki*, t. 1, przekł. M. Szuster, posłowie A. Stasiuk, Wołowiec 2014.

Saranińska Anna, *Moja moc*, CD R. Przemysk, *Mało zdolna szansonistka*, MJM Music 129, 1989, cyt. za <http://renataprzemysk.art.pl/dyskografia/malo-zdolna-szansonistka> (dostęp 20 marca 2020).

Opracowania:

Bly Robert, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przekł. J. Tittenbrun, Poznań 1993;

Dench Geoff, *Pocahontas królowy. Problem mężczyzn*, przekł. W.J. Popowski, red. naukowy przekładu H. Domański, Warszawa 1998;

Jones Steve, *Y: o pochodzeniu mężczyzn*, przekł. M. Koraszewska, Poznań 2003;

La Cecla Franco, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przekł. H. Serkowska, Warszawa 2014.

Majer Anna, *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*, Gdańsk 2016.

³³ Tamże, s. 18-19.

³⁴ A. Stasiuk, *Dylan*, posłowie do: B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, s. 228.

Meade Marion, *Does Rock Degrade Woman?*, „New York Times” z 14 marca 1971, s. 13.

Pospiszył Kazimierz, *Tristan i Don Juan, czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*, Warszawa 1986.

„Res Publica Nowa” wrzesień 2002, nr tematyczny *Wygnany z Casablanki, czyli mężczyzna dzisiaj*.

Zimbardo Philip G., Coulombe Nikita S., *Gdzie ci mężczyźni?*, przekł. M. Guzowska, Warszawa 2015.