

Magdalena Kłosińska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Człowiek nowoczesny

Jak pisze Elżbieta Rybicka: „Wielkomiejskie doświadczenie nieustannego przemieszczania i nacisku wyobcowującego świata zewnętrznego, konstytuujące kondycję przechodnia, prowadzą do wywłaszczenia jaźni, pozbawiając zarazem stałego miejsca i tożsamości (...)”<sup>1</sup>. Można sądzić, że ten typ podmiotu – nie-umiejscowionego, biernego to znaczy – poddającego się zewnętrznym oddziaływaniom stanowi o nowym, modernistycznym doświadczeniu miasta. Takie ujęcie widoczne jest szczególnie w powieści Saula Bellowa *Korzystaj z dnia*<sup>2</sup>.

O ile doświadczenie metropolii w *Lalce* przedstawiało się jako zrównoważony trakt, to u Bellowa poznawanie Nowego Jorku jest dosyć chaotyczne. Dzięki cyklom „miejskich” obrazków, obserwacja Nowego Jorku może rozpocząć się w dowolnym miejscu i równie dowolnie się zakończyć, świadczą o tym już pierwsze fragmenty:

Zasłony, niby żagle, nie dopuszczały słońca, ale trzy wysokie, wąskie okna były otwarte i Wilhelm dostrzegł w niebieskim powietrzu gołębia siadającego na potężnym łańcuchu, który trzymał daszek zwisający nad kinem. Przez moment słyszał mocne uderzenia skrzydeł. Większość gości hotelu „Gloriana” przekroczyła wiek emerytalny. Wzdłuż Broadwayu, przy ulicach Siedemdziesiątej, Osiemdziesiątej i Dziewięćdziesiątej mieszka większość ogromnej liczby starych mężczyzn i kobiet, żyjących w Nowym Jorku. Jeśli pogoda nie jest zbyt wilgotna i chłodna, wypełniają ławki na małych, ogrodzonych skwerach i przy kratkach kolejki podziemnej, między placem Verdiego a Uniwersytetem Columbia, zaludniają skle-

<sup>1</sup> E. Rybicka, *Problematyka urbanistyczna w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku*, [w:] *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Warszawa 2005, s.63.

<sup>2</sup> S. Bellow, *Korzystaj z dnia*, przeł. A. Nowicki, Warszawa 1969 (dalej cytowane fragmenty będą sygnowane numerem strony).

py, kafeterie, tanie magazyny wielobranżowe, herbaciarnie, ciastkarnie, salony kosmetyczne, czytelnie i kluby. Wilhelm czuł się nie na miejscu, wśród tych starych ludzi z hotelu „Gloriana”. (s. 6)

Należy zaznaczyć, iż kolejność tych obrazków nie jest przypadkowa; Bellow doprowadza tylko do iluzji chaosu, w którym konsekwentnie narzuca organizację struktury miasta przez „uporządkowanie” obserwowanych przez Wilhelma faktów. W konsekwencji prowadzona narracja może wydawać się dygresyjna, gdyż sam narrator rejestrowanych ujęć Nowego Jorku pełni raczej rolę obserwatora niż uczestnika relacjonowanych zdarzeń ulicznych. W ten sposób Bellow uzyskuje ciekawy efekt – przyjęcie postawy z zewnątrz nadaje szerszy dystans wobec ulic i miejsc Nowego Jorku, które traktuje jako przestrzeń „swojskiej” egzotyki. Podobnie jak w *Lalce* kształtowany narrator jest konstrukcją służącą poświadczaniu wiarygodności przedstawianej metropolii, W *Korzystaj z dnia* na główny plan wychodzi ten, który permanentnie doświadcza miasta – Tommy Wilhelm.

W efekcie ewokuje to trakt, w którym – jak pisze Rem Koolhaas<sup>3</sup> – całe miasto stało się fabryką doświadczeń kreowanych przez człowieka, gdzie dwuwymiarowa dyscyplina siatki ulic nadaje trójwymiarową anarchię o niewyobrażalnej swobodzie. W ten sposób Nowy Jork może być jednocześnie uporządkowany i płynny, staje się metropolią ujętą w karby chaosu. W dalszej konsekwencji pojęcie doświadczenia nowoczesności w mieście ulega drastycznej przemianie – z nowoczesności spod znaku wielkomiejskiego bulwaru po nowoczesność spod znaku międzystanowej autostrady. Stąd pojawiające się w powieści Bellowa nowe wielkomiejskie formy nie mogą swobodnie funkcjonować w dziewiętnastowiecznych ramach, dlatego zmianie ulega cała struktura miasta. Nowy pejzaż tworzą majaczące, wysokie, przyciemnione budynki śródmieścia oraz wybijające się na plan główny gołe mury, wielkie przestrzenie szarości, jałowe laguny asfaltu i żwiru (s. 27). Mijane przez Tommy’ego budynki to najbardziej zauważalny miejski element – rzędy dużych wspaniałych domów mieszkalnych postawionych w latach trzydziestych, które odznaczają się prostotą i klarowną formą architektoniczną. Pomimo tego, że w powieści Bellowa spoglądamy na Nowy Jork w latach pięćdziesiątych, to styl budynków nadal jest w konwencji *art deco* z lat trzydziestych – a zatem stylu na tamten czas „modernistycznym”. Szereg mieszkalnych budowli charakteryzowały ostre, biomorficzne, zaokrąglone kształty, kontrastowe barwy – czasami szarości, wykończone chromem, który doskonale współgrał z dużymi szklanymi powierzchniami. Stąd momentami posępny Nowy Jork

<sup>3</sup> R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan*, 1978.

u Bellowa staje się mimo wszystko przestrzenią otwartą, w której odbija się światło i powietrze. Światło jest tym, co dodatkowo komplikuje nowoczesną przestrzeń, przestaje ono służyć oświetlaniu przestrzeni publicznej, przyczynia się raczej do jej wytwarzania. Co więcej podważa ontologię architektury opartą na pojęciu stabilności i trwałości; odbijając światło – drapacze chmur niczym lustro odbijają zarazem uliczny ruch:

Wilhelm, zakłopotany i pochylony, szedł dalej do skrzyżowania z Siedemdziesiątą Drugą ulicą. Wśród hałasu i zgiełku potężna fala popołudniowego ruchu płynęła w kierunku Columbus Circle, gdzie czekała na nią rozwartą paszczą śródmieścia, gdzie drapacze chmur odbijały żółte promienie światła. (s. 158)

Jak pisze Ewa Rewers, światło w mieście „to wielofunkcyjny język służący do produkowania i demontowania przestrzeni publicznych przez komplikowanie w nich znaczeń”<sup>4</sup>. Dodatkowo w powieści światło, spływające na budynki, sprawia, że miasto ulega rozpadowi i dematerializuje się. To założenie Nowego Jorku obecne jest w konstrukcji powieści Bellowa. W założeniu tym, Nowy Jork poprzez momenty odbijania się w „szklanych” budynkach określa się jako centrum wszystkich innych metropolii. W ten sposób miasto „przegląda się” i jednocześnie „spogląda”, determinuje to chęć ujrzenia własnego oblicza. Nieważne czy w następnym wieżowcu, czy w brudnej kałuży; przeglądanie się staje się zabiegiem poznawczym. Miasto to stało się nie tylko teatrem – sceną, ale również prezentacją, skierowaną do świata. W zamyśle wiele nowojorskich budowli miało nadawać symboliczny wymiar nowoczesności – między innymi: Central Park, Bronx, Most Brooklyński, Statua Wolności, Money Island, Harlem, Times Square i wiele innych. Stąd nie dziwi fakt, że *Korzystaj z dnia* zaczyna się na Broadwayu – największej ulicy Nowego Jorku w dzielnicy Manhattanu, ale może dziwić za to sposób, w jaki doświadczanie Nowego Jorku się rozpoczyna – nie od bezpośredniego wyjścia na miasto, ale od pośredniej obserwacji z okna hotelowego budynku: „Doktor Adler lubił siadać w kącie Sali, skąd rozciągał się widok poprzez Broadway aż do rzeki Hudson i dalej New Jersey. Po przeciwnej stronie ulicy znajdowała się supernowoczesna kafeteria z kolumnami pokrytymi złoto-szkarłatną mozaiką. Drugie piętro tego samego domu zajmowała szkoła prywatnych detektywów, zakład odchudzający, klub kombatantów i kursy hebrajskiego (...) Było wczesne lato i długie okna otwarto do wewnątrz (...)” (s. 47). Jak rejestruje dalej Bellow – „Po śniadaniu ci starzy hotelowi goście rozsiadali się w zielonych krytych skórą fote-

<sup>4</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 124.

lach, gawędzili i przeglądali pisma, nie mieli nic do roboty, przeczekiwali dzień. A Wilhelm, przywykły do aktywnego życia, lubił energicznie wkra-  
czać w poranek” (s. 6). Jednak zanim nastąpi owo energiczne wkroczenie  
przez Wilhelma w miejską przestrzeń, widok nadal obciążony jest topogra-  
fią, która ogranicza się do drugiego hotelu:

Spoglądał marząco na hotel „Antonia”, który znajdował się o parę blo-  
ków dalej, widoczny z jego kąta. „Antonię”, ważny punkt w najbliższym sąsiedz-  
twie, budował Stanford White. Gmach ten wyglądał jak barokowy pałac przenie-  
siony z Pragi czy Monachium, stokrotnie powiększony, z wieżami, kopułami, po-  
tężnymi wzdęciami i baniem z metalu, które zzieleniały od słoty, z żelaznymi  
ozdobami i girlandami, gęsto obsadzony antenami telewizyjnymi na okrągłych  
wierzchołkach. Zależnie od pogody wyglądał niby zrobiony z marmuru lub mor-  
skiej wody; we mgle czarny jak z łupku; biały jak z wapna w świetle słońca. Tego  
ranka zdawał się własnym odbiciem w głębokiej wodzie – biały i kłębiasty powy-  
żej jej poziomu, przepaścisty i wykoślawiony poniżej. (s. 7-8)

Bellow rozwija swoją wizję przy użyciu skromnych środków – po prostu opo-  
wiada o codziennym życiu Tommy’ego Wilhelma, tylko ogranicza je do dwu-  
dziestu czterech godzin. Dlatego też wielkomijski montaż rozpoczyna się od  
poranka, podczas którego Wilhelm zwyczajowo włóczy się po ulicach:

Zwykle chodził z postawionym kołnierzem marynarki, jakby właśnie wiał  
wiatr. Nigdy go nie układał jak należy. Ale na jego szerokich barach pochylo-  
nych i zniekształconych pod własnym ciężarem, kołnierz sportowej marynarki i tak  
wydawał się nie szerszy od wstążki. Słuchał brzmienia własnego głosu sprzed  
dwudziestu pięciu lat, gdy w saloniku na West End Avenue mówił: Ależ mam, o  
jeśli mi nie wyjdzie z aktorstwem, zawsze będę mógł wrócić na studia. (s. 124).

Powolny spacer Wilhelma dynamizuje narastający ruch, coraz bardziej  
eksponowany zostaje motyw „energicznego wkraczania w dzień”:

Ruch uliczny jakby spływał na Broadway prosto z nieba, po którym prze-  
taczały się rozżarzone szprychy słońca. Gorący, kamienny zapach szedł od krat  
kolejki podziemnej” (...) Chodniki tej arterii były szersze niż jezdnie bocznych  
ulic. Wielka, rozległa droga, rozdygotana i lśniąca. Wydawało się Wilhelmowi,  
że jej tętno pulsuje do granic wytrzymałości. I chociaż słońce świeciło jakby spo-  
za cienkiej, rozpiętej tkaniny, czuł na sobie jego ciężar, był jak pijany. (s. 159-182).

Co więcej przebywanie w otoczeniu napływającego ruchu sprawia, że  
droga jest zabójczo szybka, nawet pieszo przekracza się nagminnie prędkość,  
w polu widzenia dominują ociążałe spaliny z nieprzerwanych konwojów cięża-  
rówek i samochodów. Krajobraz ten ewokuje stwierdzenie, że chwila na tej  
drodze to istna gehenna a rytm życia wyznacza dzielnica i najbliższe schody do  
metra, dlatego też Wilhelm spieszenie –

...runął schodami w dół i wypadł na ulicę. Na Broadwayu dalej trwało pogodne popołudnie; w przesiąknięte spalinami prawie nieruchome powietrze uderzały ciężkie jak ołów promienie słońca, przed drzwiami sklepów rzeźniczych i warzywnych, na posypanym trocinami chodniku widniały ślady stóp. I wielki, ogromny tłum, nieustanny strumień milionów ludzi wszelkich ras i rodzajów płynął i napierał, wielki tłum złożony z ludzi w każdym możliwym wieku, posiadaczy każdej możliwej osobowości. (s. 181)

Zmiana kierunku i ulicy nie zaspokaja potrzeby Wilhelma by odłączyć się choć na chwilę od napierających tłumów, przeciwnie doprowadza do tego, że dalej z trudem lawiruje wręcz przez uliczny ruch, gdzie w końcu odcina się całkowicie od zbiorowości i : „(...) szybkimi krokami wbiega na klatkę schodową hotelu „Gloriana”, gdzie przyciemnione lustra były tak uprzejme dla ludzkich defektów. (s. 167)

Powyższe fragmenty odnoszące się bezpośrednio do tłumy, a raczej do doświadczenia Wilhelma w tłumie, zwracają uwagę na aspekt nie tyle zjawiska tłumy – jak to miało miejsce w przypadku powieści Prusa, co siły tłumy z punktu widzenia psychologii. Zgodnie ze stwierdzeniem Gustawa Le Bon<sup>5</sup>, tłumy są zawsze tą siłą, która rozsypuje zmurszałą budowlę cywilizacji – co oznacza, że struktura i instytucje miasta wywierają zbyt mały wpływ na tłum. Stąd nie posiada on zdolności do wytworzenia sobie własnych poglądów, dlatego jak przekonuje dalej Le Bon – „faluje” unosząc jednostkę w ulicznym rytmie. Co więcej definicja zbiorowości podana w powyższym cytacie przez Wilhelma – iż wielki, ogromny tłum, nieustanny strumień milionów ludzi wszelkich ras i rodzajów płynął i napierał, złożony z ludzi w każdym możliwym wieku, posiadaczy każdej możliwej osobowości – doskonale odzwierciedla sytuację oddziaływania tłumy. Otóż przy zbiegu pewnych okoliczności a zarazem tylko w tych okolicznościach – tego specyficznego spotkania się jednostek w jednym miejscu w otoczeniu przytłaczających konstrukcji metropolii i zawiłych przecznic – tłum nabiera zupełnie nowych wartości i właściwości. W tłumie zanika świadomość własnej odrębności, uczucia i myśli wszystkich jednostek, mają tylko jeden kierunek – wyznacza go ulica i miejska topografia. Powstaje wtedy zjawisko, które można by określić pojawieniem się zbiorowej duszy; chociaż jej istnienie jest bez wątpienia krótkie, to można sądzić, że jednak posiada wyraźne cechy. Tego typu zbiorowość ludzka tworzy wówczas tłum zorganizowany, a nawet można powiedzieć: tłum psychologiczny. Wytwarza on jedną zbiorową istotę, którą rządzi prawo jedności umysłowej tłumów.

---

<sup>5</sup> G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, przeł. St. Mika, Warszawa 1994.

Istotny jest fakt, że spora ilość zgromadzonych przypadkowo osób, w jakimś miejscu publicznym bez żadnego określonego celu nie tworzy tłumu. Decydują o tym pewne specyficzne właściwości, które ów zbiór osób otrzymuje pod wpływem pewnych czynników. Jednym z nich jest zanikanie świadomości swojego „ja” u poszczególnych osób i poddanie uczuć i myśli nadanemu przez siłę kierunkowi ulicy. Z jednej strony, tłumy jak i pojedyncze osoby, mają wiele wspólnych cech psychologicznych; z drugiej znowu strony tłum posiada cechy tylko sobie odpowiednie. Tą najbardziej uderzającą cechą w tłumie jest fakt, że bez względu na to, jakie jednostki tworzą tłum i czy rodzaj ich zajęcia oraz sposób bycia, ich charaktery i poziom umysłowy będą jednakowe czy różne. To paradoksalnie już dzięki tym cechom, jednostki te spełniają warunki do wytworzenia tłumu, ponieważ posiadają wspomniany już wcześniej rodzaj „zbiorowej duszy”. Dusza ta, każe im inaczej myśleć, działać i czuć w odróżnieniu od sytuacji, w której każda jednostka znajduje się osobno.

W duszy zbiorowej zacierają się umysłowe właściwości jednostek oraz ich indywidualności. Różnorodność stapia się w jednorodność, a decydującą rolę odgrywają cechy nieświadome. To właśnie, że cechami wspólnymi tłumów są owe cechy powszechnie, wyjaśnia dlaczego tłum nie może dokonać czynu wyróżniającego się wysokim poziomem.

Dalszy trakt ukazuje gest ucieczki Wilhelma „z tłumu”. Można sądzić, że taka reakcja bohatera powieści ewokuje doświadczenie atopii. Zgodnie z definicją – atopia – oznacza „niedorzeczność”, „niezwykłość”, „nieprawość”, jednak w przypadku Wilhelma decydującym znaczeniem semantycznym jest „obcość”. Jak pisze Adam Dziadek – „centralnym problemem doświadczenia atopii staje się wyobcowanie i alienacja. Obserwując współczesność ustawiam się obok, dystansuję się wobec rzeczywistości, która jest mi nieprzychylna i nieprzyjazna (...)”<sup>6</sup>. Można zatem sądzić, iż społeczne zjawisko współczesności – a bardziej nowoczesności, jakim jest tłum wzbudziło w Wilhelmie chęć alienacji, stąd wydostając się z tłumu, powraca szybko do hotelu. Jego postępowanie sprzyja diagnozie zachowań, które mają miejsce i znaczenie w metropolii – jak podkreśla Adam Dziadek: „współczesność jest w coraz większym stopniu niedialogowa, w tym sensie, że uczestnicy aktów komunikacyjnych przestają się nawzajem słuchać (rozmowy, paradoksalnie mają coraz częściej charakter monologowy) (...)”<sup>7</sup>. Szczególnie ewokuje to fragment, w którym Wilhelm sporządza rysopis i komentuje mieszkańców Nowego Jorku:

<sup>6</sup> A. Dziadek, *Atopia – stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie”, 1-2 (2008), s. 238.

<sup>7</sup> Tamże, s. 238.

... trudno jest odróżnić człowieka normalnego od wariata, jeśli chodzi o wielkie miasta, a specjalnie o Nowy Jork – z tą gmatwaniną i zmechanizowaniem, murami i kolejkami podziemnymi, drutami i kamiennymi gmachami, po prostu koniec świata. Czy wszyscy tu są zwariowani? Jakiego rodzaju ludzi tu się spotyka? Co drugi człowiek mówi swoim całkowicie własnym językiem, który wytworzył ze swojego własnego, prywatnego sposobu myślenia. (s. 131)

Powyższy cytat dodatkowo eksponuje wyraźne przemieszczenie z otwartego dialogu na rzecz monologu. Co więcej ową „monologowość”, a zarazem „obcość” podsumuje sam Wilhelm –

Pozostaje ci tylko rozmowa z samym sobą w nocy, bo z kim innym można się dogadać w takim mieście jak Nowy Jork? (s. 132)

Stąd można sądzić, że doświadczenie atypii u Wilhelma sprzyja rozmyśleniom dotyczącym jego własnego życia, ale – by użyć słów Adama Dziadka – rozmyślenia te są wynikiem „obserwacji codzienności, która często jest absurdalna i niedorzeczna, przepełniona na wskroś symulakrami, zalewana substytucją. Traci swoją przejrzystość i wyrazistość – budzi czasami niechęć i obrzydzenie. Świadome przyjęcie postawy atypicznej ma być wyrazem buntu przeciwko takiemu światu”<sup>8</sup>. Owa obserwacja codzienności Wilhelma paradoksalnie skupia się na tłumie przechodniów. Co więcej jest to moment, który można określić swego rodzaju chwilową chęcią poczucia z nimi więzi, a nawet zażyłości:

Myśl o istnieniu tej wielkiej grupy ludzi zakiełkowała w nim parę dni temu, gdy znalazł się pod Times Square w drodze przez śródmieście po bilety na niedzielny baseball (dwa mecze jeden po drugim na Polo Grounds). Szedł podziemnym tunelem, nienawidził tego miejsca. Na ścianach, między reklamami, widniały napisane kredą słowa: „Nie grzesz więcej” i „Nie jedz wieprzowiny”. Utkwiły mu one w pamięci. I w tym ciemnym tunelu, w panującym tu gorącu, pośpiechu i mroku, który zniekształcał i uduziwiał fragmenty nosów, oczu i zębów, wielka miłość dla wszystkich tych niedoskonałych i niesamowicie wyglądających ludzi wybuchła nagle w sercu Wilhelma. Kochał ich. Każdego z nich i wszystkich razem namiętnie kochał. To byli jego bracia i jego siostry. Był niedoskonały i zniekształcony, ale czy miało to znaczenie, jeśli jest z nimi związany żarem tej miłości? Idąc dalej zaczął szeptać: „Ach – moi bracia i siostry”, błogosławiąc im i sobie. (s. 132-133)

Ujmując Wilhelma poczucie „żaru miłości” tłumem szybko ustępuje apatii i odczuwaniu, że nie jest się na swoim miejscu:

Po prostu nie wytrzymuję już dłużej Nowego Jorku. Jak na kogoś, co się tu urodził, to może się wydać dziwne, prawda? Ale nigdy nie było tak hałaśliwe, zwłaszcza w nocy, byle drobiazg działa mi na nerwy. Na przykład parkowanie.

<sup>8</sup> Zob. A. Dziadek, *Atopia...*, s. 238.

Trzeba wybiegać o ósmej rano, żeby przesunąć swój wóz. A gdzie go zmieścić? I jeśli się człowiek o minutę spóźni, biorą samochód na hol i odjeżdżają (...) żadnej szansy przed sądem. Miasto chce zarabiać na karach. (s. 51) (...) Nowy Jork działa jak trujący gaz. Wysysa mi krew. Głowa mi pęka, nie wiem co robię (...) (s. 78). Wczoraj po południu myślałem, że głowa mi pęknie, chciałem się trochę przewietrzyć, poszedłem się przejść i posiedziałem chwilę przy placu do zabaw. Odprężyłem się nieco patrząc, jak dzieci grają w klasy i skaczą przez skakankę (...) Chociaż tutaj się wychowałem, nie mogę już dłużej znieść życia w mieście, brak mi wsi. Za wielki tu tłok. Zbyt mnie to męczy. (s. 68)

Apatia Wilhelma drastycznie zmieniała się w niechęć. Jak zostało już wspomniane, świadome przyjęcie postawy atopicznej jest swego rodzaju wyrazem buntu przeciwko światu. Stąd owej apatii Wilhelma towarzyszy bunt, który być może jest spowodowany stanem – nie wytrzymania życia w mieście. W swoich przemyśleniach, zrezygnowany bohater powieści przejawia kluczowy bunt w geście „wyjazdu z miasta”:

Wilhelm przedzierał się teraz przez napierający ruch Broadwayu i rozmyślał (...) wierzył, że musi, powinien i mógłby odzyskać to, co jest w życiu dobre, szczęśliwe i kojące. Popełniał błędy, ale nie ma co do tego wracać. Postępował głupio, ale to można wybaczyć. Stracony czas – trzeba odzalaować. Co pozostaje innego? Wszystko jest bardzo zawikłane, lecz może dałoby się jakoś uprościć. Istniała możliwość ratunku. Po pierwsze musi wyjechać z miasta. (s. 122) Z karnawałowej ulicy – ręczne wózki, harmonia i skrzypce, czyściciel butów, żebracy, kurz kręcący się w kółko, niby kobieta na szrudłach – weszli do wąskiej, zatłoczonej sali agencji giełdowej, wypełnionej po brzegi ludźmi z Broadwayu. (s. 123) (...) Wyjadę stąd. Nowy Jork to nie miejsce dla mnie” – pomyślał i westchnął jak przez sen. (s. 129)

Gest ten uwyraźnia coraz bardziej poczucie, że nie jest się na swoim miejscu, co sprawia, że znów jest on głęboko zakorzeniony w doświadczeniu atopii. Zgodne jest to z myśleniem Rolanda Barthesa. W jego słynnej książce *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>9</sup> można znaleźć fragment zatytułowany właśnie *Atopia*; odnajdujemy tam pełną definicję „atopii” jako doświadczenia, które jasno komunikuje: jestem wtrącony w pewne miejsce, jakąś siedzibę kasty (jeśli nie klasy), jedynym na to sposobem jest wewnętrzna doktryna atopii (dryfującego przybytku), atopia jest nadrzędna wobec utopii (utopia jest reakcyjna, taktyczna, literacka, operuje sensem i wprawia go w ruch)<sup>10</sup>. Ta znacząca dychotomia od atopii do utopii jest szczególnie widoczna w stwierdzeniach Wilhelma – „wyjadę stąd, Nowy Jork to nie miejsce dla mnie”. Chęć wyjazdu z metropolii

<sup>9</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. Seuil, 1975.

<sup>10</sup> Cyt. za: A. Dziadek, *Atopia...*, s. 239.

nigdy nie zostaje wprowadzona przez Wilhelma w czyn. Stąd, można powiedzieć, że do końca pozostaje on w ryzach atopii – a nie jakby mógł utopii. Być może myślenie o opuszczeniu Nowego Jorku w kategoriach utopii właśnie popchnęło go w formę kontestującą zastany porządek, nie tyle w świecie w ogóle, ale jego własnym życiu.

Można sądzić, że trakt doświadczenia atopii otwiera zagadnienie tożsamości. Pojawiające się w definicji atopii oznaczenie – „bycie nie na miejscu” – może być też określane jak pisze Adam Dziadek: „byciem bez miejsca czy brakiem miejsca, atopia to również *idiopatia i niezwykłość*”<sup>11</sup>. Powracając przy tym aspekcie do myśli Barthesa, Dziadek zwraca uwagę na fakt, iż snuje on narrację o swojej tożsamości za pomocą tekstu, którego nie da się „zakotwiczyć w porcie stabilnego sensu”<sup>12</sup>. Stąd przedstawiane już wcześniej stwierdzenie „jestem wtrącony” nie zakłada możliwości żadnego wyboru. Jak podkreśli później Dziadek – jestem wtrącony, bo zostałem wtrącony, bez udziału własnej woli, nie wybrałem ani swego miejsca, ani swego losu, kto lub co zdecydowało za mnie? układy ról społecznych, zawodowych rozdań, nadań, przywilejów, odrzuceń i akceptacji a także władza. Powyższe dylematy nie są obce Wilhelmo wi, szczególnie niestabilność widoczna w aspekcie „bycia nie na miejscu” odnośnie jego własnej tożsamości. Można sądzić, że proces ten rozpoczyna się zmianą jego nazwiska:

Wilhelm zmienił swoje nazwisko (...) W Kaliforni stał się Tommy'm Wilhelmem. Doktor Adler nigdy tego nie zaakceptował. Do dziś nazywał swego syna Wilky, jak przedtem, przez więcej niż czterdzieści lat. „No cóż – myślał Wilhelm teraz o sobie, ściskając pod pachą niedbale złożoną gazetę – mało jest rzeczy, które człowiek może z własnej woli zmienić. Nie jest w stanie zmienić swoich płuc ani nerwów, ani swej budowy, ani usposobienia. Nie posiada nad tym władzy. Kiedy człowiek jest młody i silny, impulsywny i niezadowolony z porządku rzeczy, chce wszystko zmieniać, aby zdobyć wolność. Nie może obalić rządu albo być innym, niż się urodził; ma tylko ograniczony zakres działania, podświadomie wyczuwa, że nie może zmienić się zasadniczo. Jednak Wilhelm uczynił to, że stał się Tommy'm Wilhelmem. Zawsze pragnął być Tommy'm. (s. 37-38)

Zatem, odwołując się do stwierdzenia Dziadka – iż moment wtrącenia dzieje się bez udziału i bez własnej woli, można sądzić, że zmiana imienia przez Wilhelma jest próbą ingerencji, idącą w kierunku wyzwolenia się, a raczej poszukiwania bycia na-miejscu w przestrzeni metropolii. Dlatego też takie ujęcie tożsamości sprzyja teorii Eriksona. Jego koncepcja wskazuje na dualizm, który jak

<sup>11</sup> Tamże, s. 240.

<sup>12</sup> Cyt. za : A. Dziadek, *Atopia...*, s. 240.

można sądzić widoczny jest u Wilhelma – mianowicie dualizm relacji podmiotu do samego siebie z własną psychofizyczną i moralną kondycją (*self identity*) oraz do innych ludzi. Założenie to podkreśla jeden aspekt – relacja ta występuje w stosunku do czegoś lub kogoś, w takiej oto postawie podmiot dąży do ustalenia swojej tożsamości. Taki punkt odniesienia może być zlokalizowany zewnętrznie lub wewnętrznie w zależności od tego czy mówimy o tradycyjnej tożsamości a więc odniesieniu do idei lub człowieka czy też samotożsamości (*self identity*) czyli konstatacji „siebie z sobą”. Ową konstatację doskonale wydobywa fragment:

... nigdy nie czuł się jak Tommy i w głębi duszy na zawsze pozostał Wilkym. Kiedy był pijany, czynił straszne wyrzuty sobie jako Wilky'emu. „Jesteś du-reń, jesteś drań, jesteś Wilky!” – wymyślał sobie. A może to i lepiej, zastanawiał się, że nie odniósł żadnego sukcesu życiowego jak Tommy, nie byłby to prawdziwy sukces. Bałby się, że to nie on, a Tommy go odniósł, pozbawiając Wilky'ego praw pierworództwa (...) uważał, że „Adler”, to tylko tytuł przynależności do pewnego gatunku, a „Tommy” oznacza wolność osobistą. Lecz „Wilky” to był on sam, od tego nie mógł uciec. (s. 38)

Powyższy cytat ewokuje również, iż pierwszym punktem odniesienia u Wilhelma jest rozmyślanie oparte na zmienności własnej tożsamości i trudności w okiełznaniu procesu, którą „tożsamość” woli. Stąd za drugi punkt odniesienia można uznać fakt, że zmienność tożsamości jest w owym ciągłym procesie, który powolnie powinien zanikać w okresie dorastania. W efekcie zaburzenia związane z nieugruntowaną tożsamością są doświadczane przez Wilhelma jako wzrastające poczucie izolacji i dezintegracji poczucia wewnętrznej ciągłości i spójności; wszechogarniająca wstydlivość i niepewność; niewiara w możliwość jakichkolwiek własnych osiągnięć, przekonanie, że życie raczej przytrafia się, a nie jest intencjonalnie przeżywane. Dołącza się jeszcze tutaj kwestia zaburzonej perspektywy czasowej (brak planów lub plany nierealne) i będący u podstaw tego stanu brak zaufania do ludzi i otoczenia. Przykładem „niewiary” Wilhelma są następujące rozważania:

Do tego doszło, że ludzie są obojętni na wszystko, prócz pieniędzy. Jeśli ich nie posiadasz, to naprawdę cię nie ma, nie ma! Powinieneś przeprosić i zniknąć z powierzchni ziemi. Bzdura! Ale tak to z tym jest. Świat to biznes. Żeby móc tylko znaleźć jakieś wyjście z tego (...) Czego się spodziewam? – powtórzył Wilhelm. Zdawało mu się, że nie jest w stanie odzyskać czegoś, co właśnie mu się wymyka. Tracił opanowanie jak się traci piłkę, którą unoszą fale, której już dosięgnąć nie można. (s. 83)

Tożsamość Wilhelma w powieści przypomina stopniową wędrówkę, podczas której próbuje z jednej strony oswoić i znaleźć równowagę w poczuciu „bycia na swoim miejscu”, z drugiej strony poszukuje odpowiedniego pozio-

mu, poprzez który powróci do tożsamości „startowej”. Jednak w ostatecznej konkluzji, tożsamość Wilhelma, pomimo dostępnych etapów wędrówki nie jest dookreślona ostatecznie i pozostaje w stanie dezintegracji:

Ta dziwaczna, ociążała, podniecona, mięsista, narwana osobowość nazywana Wilhelm czy Tommy jest tutaj, obecna, w obecnej chwili – doktor Tamki wbił mu do głowy mnóstwo refleksji na temat chwili bieżącej, tego „teraz i tutaj” – ten Wilky czy Tommy Wilhelm, wiek czterdzieści cztery lata, ojciec dwóch synów, zamieszkały w hotelu „Gloriana” był wyznaczony do dźwigania ładunku, który jest nim samym, który jego samego określa. Nie ma żadnych liczb oceniających wartość tego ładunku. Lecz prawdopodobnie wyolbrzymia go obciążony nim osobnik znany jako T.W., który należy do ssaków posiadających wyobraźnię. Który musi wierzyć w to, że może się kiedyś dowie, po co istnieje. Chociaż nigdy nie starał się na serio zbadać po co. (s. 60)

Można sądzić, że jest to dezintegracja pozytywna, sprzyjająca nabywaniu osobowości, która formułuje się na najwyższym poziomie podczas wędrówek po mieście. Stąd otoczenie – Nowy Jork jest miejscem, które pomaga Wilhelmowi w budowaniu i wykształcaniu struktury psychicznej w dwóch esencjach – indywidualnej i społecznej, które z kolei pojęciowo są silnie związane z tożsamością. W przypadku Wilhelma rozwój tożsamości można określić w kategoriach transpersonalnych. Podczas chodzenia po mieście doświadcza on powolnych stadiów rozwoju tożsamości. To wędrówka składająca się z coraz wyższych poziomów, które towarzyszą określaniu swojej tożsamości – od apatii do atopii. Należy jednak podkreślić, iż proces tego „przechodzenia” rozumiany jest jako praktycznie nieskończony, tylko w nielicznych momentach dochodzi do możliwości doświadczenia szerokiego zakresu stanów świadomości, gdzie następuje wykroczenie poza osobowość i skupienie się na arenie nieustannie dokonujących się przemian rzeczywistości Nowego Jorku:

Niepotrzebnie puszczasz wodze fantazji. Ponieważ mieszkasz blisko Broadwayu, wydaje ci się, że rozumiesz współczesne życie (...). Duchowe zadowolenie – oto, czego szukam dla siebie. Żeby sprowadzać ludzi do chwili bieżącej, do owego „teraz i tutaj”. Do realnego świata. To znaczy do obecnego momentu. Przeszłość się nie liczy. Przyszłość budzi niepokój. Tylko chwila bieżąca jest realna – jest teraz i tutaj. Chwytaj dzień (...) Mechanizacja to destrukcja. Pieniądze są też oczywiście destrukcją (...) Natura jest twórcza. Gwałtowna. Hojna. Pobudzająca. Kształtuje liście drzew. Popycha i toczy wody świata. Człowiek tym włada. Słusznie dziedziczy wszystko, co zostało stworzone. Ale sam nie wie, co w nim jest. Tworzy albo niszczy. Bo w naturze nie ma neutralności (...) Musisz uchwycić, co właśnie się zdarza, teraz, w tym momencie – rzekł Wilhelm – teraz – tutaj, teraz – tutaj, teraz – tutaj. Gdzie jestem? Tutaj. Kiedy? Teraz. (s. 80-104)

Zagadnienie tożsamości jest nieodłącznym aspektem pojawiającym się obok doświadczenia nowoczesności metropolii, które z kolei jest głęboko zakorzenione w postawie atopicznej. Jak pisze Adam Dziadek: „Atopia jest postawą intelektualną i etyczną wobec świata nieogarnialnego i niewyraźnego. Opiera się na tym, że w granicach rozsądku wszystko jest do przyjęcia i zrozumienia, gdy spojrzymy przez pryzmat tego, co w nas tożsame; nie ma w niej zupełnej niechęci wobec Innego i nie ma też całkowitego odrzucenia. Doświadczenie łączy się z marzeniem: żyć we wspólnocie i jednocześnie nie dać się usidlić, zachować niezależność poza konwencjami, zwyczajowymi wzorcami zachowań (toposy czy topy). Oddzielić się od ewidentnej, łatwo postrzegalnej głupoty zbiorowości, która przytłacza, tłamsi, gwałci, zmusza do uległości, jakąś niewidzialną siłą przyspila do miejsca wspólnego, udaremnia jednostkowość i niepowtarzalność”<sup>13</sup>. Stąd można sądzić, że dla „nowoczesnego człowieka” oba zagadnienia przyczyniały się do tworzącego się rozziwmu między nowoczesną duchowością, a zmodernizowanym środowiskiem, co jak się wydaje było głównym źródłem niepokoju i refleksji w późniejszych latach 50-tych.

Refleksja ta przyczynia się do konkluzji, którą doskonale wyraża myśl Alena Ginsberga<sup>14</sup>: „Miasto horrorów, Nowy Jork bardzo przypomina piekło”. Jednak jest to piekło, jak pisze Aleksandra Furtak, „zupełnie inne od biblijnego czy dantejskiego. Nie ma tam żadnych płomieni, żadnych potępieńców, krzyków, żadnego ognia wiecznego, żadnych dziewięciu kręgów tortur. Zupełnie żadnego żaru! Nowojorskie piekło lat pięćdziesiątych było, podobnie jak cała Ameryka i Europa, skute lodem zimnej wojny. To piekło, o nietypowym dla siebie wystroju, było raczej czarno-białe, z rzadka tolerujące odcienie szarości. Żadnych czerwieni i fioletołów, oranżów, żadnych ciepłych barw. Ale mimo tego, w tym czarno-białym świecie najczęściej afiszowanym hasłem było „szczęście”. Dotyczyło ono wszystkich i większość wierzyła (wiedziała), że doświadcza go naprawdę, wszystko jedno czy w zachodnim wydaniu kapitalizmu i dobrobytu, czy we wschodnim – ideologii i równości. Najbardziej spektakularne było „szczęście” amerykańskie i prawdopodobnie dlatego przeświadczenie o jego piekielnym charakterze było tak często wyrażane w amerykańskich tekstach kultury lat pięćdziesiątych”<sup>15</sup>. Stąd tak szczególne znaczenie ma tu Nowy Jork u Bel-  
low’a, w którym jawi się jako miasto-symbol, miejsce, gdzie ówczesne piekło urzeczywistniało się najdobitniej.

<sup>13</sup> Zob. A. Dziadek, *Atopia...*, s. 242-243.

<sup>14</sup> A. Ginsberg, *Collected poems 1947-1980*, New York 1988, s. 5.

<sup>15</sup> A. E. Furtak, *Nowy Jork jako amerykańskie piekło*, „Kultura Miasta”, nr 2/3 (5) 2009, s. 29.

Należy zaznaczyć, że w *Korzystaj z dnia* Bellow wybrał przekorną taktykę, ukazując bohatera, dla którego „piekłem” jest niemożność posiadania „szczęścia”. Dlatego też pogrąża się w apatii, spacerując po mieście i marnotrawiąc czas na rozrywkach bez sensu: „W ciągu ostatnich paru tygodni Wilhelm prawie co wieczór grywał w rummy, ale wczoraj doszedł do wniosku, że nie może sobie pozwolić na dalsze przegrywanie. Nigdy nie wygrał. Ani razu. Choć niewiele to kosztuje, zysku nie przynosi, bo jednak kosztuje. Znudziło go, że przegrywa, znudziło towarzystwo, więc poszedł sam do kina” (s. 11). Co więcej owo „szczęście” Bellow przedstawia w ciekawy, nawet można by powiedzieć w „metaforyczny” sposób na przykładzie giełdy i transakcji, w opisie najśłynniejszej ulicy Nowego Jorku – Wall Street, rozpoczynającej się w południowej części Manhattanu i ciągnącej się od Broadwayu aż po South Street przy East River, tworząc centrum historycznej dzielnicy finansowej. To właśnie tam Wilhelm przechadzając się po Broadwayu trafia z przyjacielem Tamkinem na giełdę, decydując się na oddanie wszystkich posiadanych przez siebie pieniędzy. Mityczne „szczęście” osiąga w ten sposób status „przedmiotu” do którego każdy mieszkaniec metropolii dąży. Jednocześnie wyeksponowane przez Bellowa szczęście w kontekście giełdy jest czymś, co skazuje je odgórnie na iluzję i niemożność posiadania. Dlatego też Wilhelm cierpi na poczucie apatii, obciążonej „przegraniami” – nie tylko na giełdzie, ale i w życiu. Wciągnął go w to dr Tamkin, psycholog, który wierzył w „szczęście” i nie bał się ryzykować na giełdzie. Przekonał Wilhelma teoriami, iż :

Cała tajemnica tego typu spekulacji polega na przytomności umysłu. Trzeba szybko działać, kupować i sprzedawać, sprzedawać, sprzedawać i znowu kupować. Byle szybko! Podejść do okienka i we właściwym momencie posłać depesze do Chicago. Uderzyć i znowu uderzyć. I wycofać się jeszcze tego samego dnia. Wówczas w mgnieniu oka obraca się cyframi rzędu piętnastu, dwudziestu tysięcy dolarów, w fasoli, kawie, kukurydzy, skórkach, pszenicy, bawelnie (...) Ludzie wpadają, bo są zbyt łapczywi i nie potrafią się wycofać, gdy ceny zaczynają iść w górę. Grają na giełdzie, ja też gram, ale robię to w sposób naukowy. (s. 13)

Już od czasów pierwszych osadników Nowy Jork powiązany był z handlem, a jego cała, niespełna czterystuletnia, historia niezmiennie tworzona była przez klasę średnią, przyjmującą na przestrzeni wieków różne postacie: drobnych rzemieślników, handlarzy, urzędników. To amerykańskie okno na świat przywiązywało zawsze większą wagę do pieniędzy niż do tradycji. Stąd nie bez znaczenia są często wyrażane przez Wilhelma diagnozy, że „Biznesmeni nami rządzą”(s. 15). W efekcie już sama świadomość klasowa była ukształtowana przez wysokość dochodów, a nie urodzenie. Dlatego tyle

u Wilhelma wyznań i rozmyślań dotyczących się, odczuwanej nierówności pozycji społecznej w mieście

Wciąż myślę o ludziach, którzy zbijają fortuny tylko dlatego, że mają tę parę dolarów do puszczenia w ruch. Brak im rozumu, nie mają talentu – nic, tylko te trochę dolarów extra, które przynoszą im coraz więcej dolarów. Myśl o tym męczy mnie i niszczy, stałem się niespokojny, nerwowy (...) robienie pieniędzy jest aktem agresji, w tym cała rzecz. Tylko wyjaśnienie funkcjonalne jest tu do przyjęcia. Ludzie idą na giełdę z mordem w sercu, żeby zabić. Nawet mówią: „Ubiję dziś dobry interes, zbiję forszę”. To nie przypadkowe skojarzenia. Tylko nie starcza im odwagi, żeby zabijać, jest to efekt cywilizacji, więc stworzyli sobie pojęcia symboliczne – pieniądze, ale w myślach zabijają. (s. 180-189)

Z odpowiednim majątkiem do nowojorskiej arystokracji kupców i przemysłodawców przyjęty mógł zostać każdy. Na tak dynamicznie stawianym fundamentach, rozwijający się w latach pięćdziesiątych Nowy Jork wraz ze swoimi interesami, kapitałami i możliwościami osiągnął status najważniejszego amerykańskiego ośrodka finansowo-gospodarczego.

A zatem obraz amerykańskiego społeczeństwa (a tym bardziej nowojorskiego), charakterystyczny dla lat pięćdziesiątych, przedstawia wielkie korporacyjne identyczne biurowce, w których jak pisze Aleksandra Furtak: „pracowali identyczni urzędnicy wykonujący codziennie w tych samych godzinach taką samą pracę. Budzili wiele kontrowersji, z jednej strony byli budowniczymi Ameryki – mocarstwa dobrobytu, z drugiej strony stanowili masę, w której traciła się kwintesencja amerykańskości (wolność, przygoda, młodzieńczy entuzjazm pokonywania granic i możliwość osiągnięcia wymarzonych celów, życie z pracy własnych rąk i na własny rachunek”<sup>16</sup>. Tak postrzegani przez resztę społeczeństwa metropolii biznesmeni tworzyli rodzaj kasty. Mills określił ich jako ludzi w białych kołnierzykach, którzy wtopili się w nowoczesne społeczeństwo lat pięćdziesiątych spokojnie i niepostrzeżenie. Jak stwierdzał dalej Mills: – jeśli biznesmeni mają jakąś historię to jest to – historia bez wydarzeń; jeśli mają jakieś wspólne interesy, to nie jednoczą ich one; jeśli nawet czeka ich jakaś przyszłość, to nie oni ją ukształtują. W efekcie lawirujący obok nich „zwyczaj” bywalec metropolii, Wilhelm, czuje się wewnętrznie rozdarty, rozproszony: na zewnątrz – zależny od sił, których nie jest w stanie kontrolować, może jedynie uciekać w samotność, krążąc po ulicznym zgiełku. Stąd jako jednostka Wilhelm nie zagraża nikomu, bo nie wie o niezależnego życia, stanowi on nie budzący zdziwienia element wielkomięjskiego tłumu. W swojej powieści Bellow ukazuje nowojorski azyl dla wszystkich korporacyjnych nieudaczników.

<sup>16</sup> Zob. A. E. Furtak, *Nowy Jork jako...*, s. 31.

Zasadnicza opozycja między, jak to określił Mills, „białymi kołnierzykami” a włóczęgami nowojorskiej metropolii wynikała z rodzącego się, nowego stosunku do nowego (na tamten czas) oblicza Ameryki, które można by określić płynną nowoczesnością. W takim ujęciu, pojawiająca się indywidualizacja w obliczu doświadczenia metropolii oznacza przemianę ludzkiej tożsamości z „danej” w „zadaną” i obarcza jednostkę odpowiedzialnością za realizację owego zadania oraz wszelkimi konsekwencjami i skutkami ubocznymi tej realizacji. Stąd tak pogłębiający się apatyczny i jak to już zostało wspomniane atopiczny stosunek Wilhelma do miasta. Musi on zмагаć się ze swoją autonomią tożsamości przedzierając się przez trakt podobieństwa i różnicy, który można by określić narzuconą wolnością negatywną, a ta z kolei pogłębia w nim uczucie nienawiści do Nowego Jorku, niezależnie od istnienia tak czy owak wolności pozytywnej – oznaczającej autentyczną możliwość samostanowienia w mieście.

Nowy Jork był postrzegany w latach pięćdziesiątych jako – w sarkastycznym ujęciu – „kraj dobrobytu”, był zaprzeczeniem legendy Dzikiego Zachodu, dobra konsumpcyjne stały się paradoksalnie więzieniem wolności. Jednak dla większości był piekłem, bo uosabiał Amerykę jakiej nie akceptowano. Dlatego też w tym kontekście stwierdzenie Wilhelma – „Nienawidzę Nowego Jorku, nienawidzę tego miasta” – można potraktować jako wyraz buntu i owej „nieakceptacji”. Zatrzymując się przy tym aspekcie, warto wskazać na krytykę miasta i bunt młodego pokolenia wyrażony przez Holdena Caulfielda – głównego bohatera powieści *Buszujący w zbożu*, który, podobnie jak Wilhelm w *Seize the Day*, z odrazą stwierdza: „Nienawidzę mieszkać w Nowym Jorku. Nienawidzę taksówek i autobusów na Madison Avenue, konduktorów, którzy wrzeszczą na człowieka, jeżeli wysiada nieprzepisowo, nienawidzę ściskania łapy bałwanowi, który Luntów nazywa aniołami, nienawidzę facetów, którzy wciąż przymierzają spodnie u Brookesa”<sup>17</sup>. W takich okolicznościach bunt nie nosił znamion afirmacji życia, był aktem tragicznym, skazującym zbuntowaną jednostkę na społeczną alienację.

Należy jednak zaznaczyć, że w latach pięćdziesiątych bunt ten nie był masowy. Jeśli próbować go określić metaforycznie, można posłużyć się tytułem słynnego poematu Ginsberga – bunt był cichym, niezrealizowanym w czynie „skowytem”. Dla kontrastu, w jeszcze inny sposób bunt charakteryzuje Hans-Christian Kirsch, analizując okres lat pięćdziesiątych Nowego Jorku – „według rozeznania, była ich tylko garstka, czterdzieści może pięćdziesiąt osób w Nowym Jorku – tych, którzy wiedzieli, co wiedzieli, ganiałi wszędzie w lewis’ach

<sup>17</sup> J. D. Salinger, *Buszujący w zbożu*, Warszawa 1961, s. 136.

i roboczych bluzach, palili trawę, siedzieli głęboko w nowym jazzie i porozumiewali się niedoskonałą odmianą slangu murzyńskiego, domyślali się, że jeszcze pięćdziesiąt podobnych osób może mieszkać w San Francisco, kolejnych sto jest prawdopodobnie rozproszonych po całym kraju – choćby w Chicago, ich izolacja była jednak niewzruszona i zupełna, obmierzłość ówczesnego bogatego społeczeństwa zapowiadała się na jeszcze bardziej nieubłaganą i długotrwałą, wydawało się wtedy, że nie ma wyjścia”<sup>18</sup>. Jednak jak pokazuje Bellow, wyjściem jakie pozostaje Wilhelmowi jest ucieczka w alienację i wałęsanie się po mieście, gdyż Nowy Jork nie miał zbyt szans w owym czasie na lepsze zmiany. Z czasem utracił znaczenie na rzecz Kaliforni. Jak pisze Aleksandra Furtak: „To, co było niemożliwe wśród korporacyjnych wieżowców Manhattanu dokonało się w studenckich kampusach Zachodniego Wybrzeża. Tak więc San Francisco to już zupełnie inna opowieść – rzecz o wyjściu z czarno-białego piekła, jaskrawa euforia jaskrawego szczęścia, z kwiatami, śpiewem, jawnością buntu”<sup>19</sup>.

W trakcie „wlokącej się” dekady lat pięćdziesiątych powoli pojawiło się zdeterminowanie, by zrozumieć rozziw między wspomnianą już wcześniej nowoczesną duchowością a zmodernizowanym środowiskiem. To pragnienie stało się „inspiracją”, która osiągnęła pełnię w latach siedemdziesiątych Nowego Jorku. Jeżeli jakakolwiek książka stanowi wzorcowy wyraz ulicznego modernizmu z lat siedemdziesiątych to jest to z pewnością niezwykle opowiadanie Paula Austera *Szklane miasto* ze zbioru *Trylogia Nowojorska*. Opowiadanie to w interesujący sposób eksponuje rozpoczęte już u Bellowa rozpoznanie relacji tożsamości i samotności. Można sądzić, że samotność u Austera jest przekleństwem, ale jednocześnie tylko ona zapewnia względne bezpieczeństwo w wielkomiejskiej przestrzeni Nowego Jorku. Co więcej, samotność łączy się z zagubieniem i bezradnością bohatera, towarzyszy temu zakładanie masek (pseudonimów), co przyczynia się do zatracenia własnego „ja” albo utraty „ja” w ogóle. Początkowo otrzymane przez Daniela Quinna zadanie detektywistyczne staje się tylko pretekstem, ważniejszy bowiem jest Quinn i jego zachowanie, w ten sposób uruchamia się skrupulatna maszyna nowojorskiej gry.

Pozostawiając na boku osobliwą wizję bohatera *Szklanego miasta*, można zaobserwować jeszcze jedno. Odsłania się trakt, w którym to modernizm dokonuje kolejnej dramatycznej wolty – rozwój nowoczesności sprawia, że samo nowoczesne miasto staje się momentami anachroniczne, przestarzałe. Oczywi-

<sup>18</sup> H. Ch. Kirsch, *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, przeł. J. Raczyńska, Warszawa 2006, s. 207.

<sup>19</sup> Tamże, s. 36.

ście mieszkańcy Nowego Jorku, wszelkie wizje i instytucje metropolii „stworzyły” aleje i autostradę i nie mogą bez nich współistnieć, ale na mocy tak nieuchronnej dialektyki miasto odbija się, zanika, stąd narracja opowiadania zostaje przeniesiona na Quinna. Z tej perspektywy misja Daniela Quinna polega na kreowaniu nowej, „miejskiej” rzeczywistości, która z jednej strony unaoczni anachroniczność, z drugiej strony nowoczesność metropolii.

Nowa forma nowoczesności stanowi o idei lat siedemdziesiątych Nowego Jorku, w założeniu ma pozwolić na harmonijne poruszanie się po mieście, by ukonstytuowało się uczucie „bycia u siebie”. Nadzieja ta jednak nie trwała długo, jeszcze przed rozwinięciem owej idei stało się jasne, że nie ma możliwości na stworzenie formy „nowoczesności”, która będzie swoistą syntezą dialektyczną. W efekcie świat autostrad, na którego inicjatywę i dynamizm zawsze liczone zaczęły ulegać powolnemu rozpadowi. Wkrótce centralnym symbolem stał się federalny system autostrad, po których można było przejechać z jednego wybrzeża na drugie, nie napotykając po drodze żadnej sygnalizacji świetlnej. Sytuacja ta jednak szybko sprawiła, że nowoczesne społeczeństwo lat siedemdziesiątych i tak żyło raczej w cieniu ograniczenia szybkości i znaku stopu. Jak pisze Marshall Berman: „W tych latach mimo wszystko zmniejszonej mobilności nowocześni mężczyźni i nowoczesne kobiety musieli się dobrze zastanowić, jak daleko i w jakim kierunku chcą zmierzać; musieli także poszukać nowych dzielnic i miejsc, w których mogliby się poruszać. Modernizm lat siedemdziesiątych był owocem dopiero rozpoczynającego się procesu tej refleksji i poszukiwań”<sup>20</sup>.

Próba określenia tego, czym jest nowoczesność w latach siedemdziesiątych była gestem podsumowania doświadczenia. Ciekawym wydaje się właśnie głos Paula De Mana, który twierdził, iż cała moc idei nowoczesności tkwi w dążeniu do wymazania wszystkiego, co było wcześniej, aby osiągnąć radykalnie nowy punkt, początek, który mógłby być prawdziwą terażniejszością<sup>21</sup>. W takiej perspektywie „nowoczesność” może wydawać się czymś całkowicie obcym, trudnym do „oswojenia”, ale jednak wspólnym. Tak jak to miało miejsce w powieści Bellowa, gdzie „nowoczesność” była sprowadzona do „teraz i tutaj”. De Man nie podaje żadnych współczesnych przykładów, ale opis nie wyklucza najrozmaitszych „modernistycznych” dokonań. Stąd pojęcie „nowoczesności” w latach siedemdziesiątych Nowego Jorku wydaje się być pojemną

<sup>20</sup> Zob. M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2006, s. 426.

<sup>21</sup> P. de Man, *Literary history and Literary modernity*, [W:] *Blindness and Insight*, s. 147-148.

strukturą. Można sądzić, że realizacją praktyczną tak rozumianej struktury były pojawiające się w coraz większej ilości szklane moduły wieżowców, które zaczynały dominować w miejskim krajobrazie, całkowicie obojętne na specyfikę otoczenia, przypominały gigantyczne bryły, które miały wyrastać w samym środku prymitywnego świata. Te radykalne zmagania przeciwstawnych zupełnie sobie form modernizmu w dużym stopniu decydowały o spoistości Nowego Jorku i atrakcyjności życia.

W kolejnym etapie owego modernizmu lat siedemdziesiątych, gdy olbrzymie silniki napędzające wzrost i ekspansję gospodarczą zatrzymały się i w efekcie ruch prawie ustał, nowoczesne społeczeństwo nagle straciło zdolność wymazywania swojej przeszłości. Nastąpił chwilowy zastój, w którym nowoczesność nie mogła nagle dalej rzucać się w wir działania wolnego – jak podkreślał De Man – od ciężaru wcześniejszych doświadczeń, ani wymazywać wszystkiego, co było wcześniej, w nadziei, że uda się osiągnąć prawdziwą terażniejszość (*The Real Present Time*). W tym chwilowym „zatrzymaniu” ludzie nowocześni lat siedemdziesiątych powoli dochodzili do wniosku, iż nie mogą dłużej pozwolić sobie na unicestwienie przeszłości i terażniejszości; musieli nauczyć się dochodzić do ładu ze światem istniejącym i akceptować go jako punkt wyjścia do swoich działań. Stąd jak pisze Marshall Berman: „Wiele dawnych odmian modernizmu odnajdywało się przez zapominanie; modernści lat siedemdziesiątych z kolei musieli odnajdywać się przez przypomnienie. Nowe początki były próbami odzyskania dawnych, pogrzebanych, lecz wciąż żywych form życia”<sup>22</sup>. Dlatego też, w niektórych obszarach sam projekt może wydawać się mało odkrywczym, nowym, to jednak w otoczeniu dynamizmu, nowoczesnej ekonomii i technologii, projekt ten nabierał aktualności. Szczególnie widoczne było to w momentach, w których Nowojorczyki tracili zdolność kreowania nowej, wspaniałej przyszłości, która często z idei stawała się mitem owej metropolii. Mimo takiego rodzaju apatii modernizm wciąż kształtowany, redefiniowany w latach siedemdziesiątych poszukiwał nowych źródeł życia w twórczym spotkaniu z przeszłością<sup>23</sup>.

Jednym z przejawów tego są opisy domów. Moderniści lat siedemdziesiątych mieli obsesję na punkcie domów, rodzin i dzielnic, szczególnie tych, które musieli porzucić, aby stać się ludźmi nowoczesnymi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Domy, a raczej „mieszkania” (*apartment*) w rozmaitych dzielnicach nowojorskiej przestrzeni stały się koncentrycznym punktem

<sup>22</sup> M. Berman, *Wszystko, co...*, s. 428.

<sup>23</sup> Tamże, s. 428.

w wielu powieściach, szczególnie u Austera. W ten sposób doświadczenie metropolii stanowiło o przestrzeni bardziej osobistej i prywatnej, w przeciwieństwie do topografii ograniczającej się tylko do autostrady i ulicy. Co więcej – jak pisze Berman: „spojrzenie w stronę przestrzeni zamieszkałej, czy w stronę domu to spojrzenie *wstecz*, cofnięcie się w czasie (coś całkowicie różnego od pędu naprzód typowego dla modernistów autostrady, i swobodnego ruchu we wszystkich kierunkach typowego dla ulicy w latach pięćdziesiątych), to powrót do przeszłości, do własnego dzieciństwa”<sup>24</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że tak przedstawiany trakt miejskiej przestrzeni nie przyczynia się do rozpląnięcia w przeszłości. Chodzi raczej o odniesienie obecnego „ja” do przeszłości, aby odtworzyć tragiczne zmagania, które niegdyś zmusiły do opuszczenia „swojskości” (dawnego domu). Być może pojawiający się w latach siedemdziesiątych gest „wstecz” ma uświadomić, jak stwierdza Berman, że „przeszłość czymkolwiek by nie była, była przeszłością w procesie rozkładu; pragniemy ją uchwycić, ale ona okazuje się bezcielesna i nieuchwytna; spoglądamy *wstecz* w poszukiwaniu trwałego oparcia”<sup>25</sup>.

Powracając do aspektu przestrzeni intymnej – domu i mieszkania na tle topografii metropolii – można sądzić, że jest on szczególnie widoczny w opowiadaniu *Szklane miasto*. Dla Quinna przestrzeń jego apartamentu jest przestrzenią, w której może izolować się od otoczenia. Trzeba tu jednocześnie poczynić jedno istotne zastrzeżenie – mieszkanie nie jest przestrzenią w pełni – gdyż dla Quinna nie ma mowy o jakimkolwiek przywiązaniu, w dosłownym tego słowa znaczeniu. Świadczy o tym już sam fakt, iż nie był on zadowolony z tego, że w ogóle istnieje –

Nie chciał już umrzeć. Równocześnie, nie można tu napisać, iż cieszył się z faktu, iż żyje. Przynajmniej jednak już go nie nienawdził. Żył i uporczywość tego faktu powoli zaczynała go fascynować – jak gdyby zdołał przeżyć siebie samego i żył teraz życiem po śmierci”<sup>xii</sup>. Co więcej, przestrzeń apartamentu jest miejscem powrotu „wstecz” – „O ile Quinnowi było wiadomo, nikt nie znał jego tajemnicy. Z początku, kiedy jego przyjaciele dowiedzieli się, że porzucił pisanie, pytali go często, jak zamierza teraz żyć. Wszystkim mówił to samo, że odziedziczył fundusz powierniczy swojej żony. Prawda była jednak taka, że jego żona nigdy nie miała żadnych pieniędzy. Prawdą było również to, że nie miał już żadnych przyjaciół. Od tamtej chwili minęło pięć lat. Nie myślał już tak często o swoim synu, całkiem niedawno zdjął ze ściany fotografię żony. Co pewien czas przypominało mu się, co czuł trzymając w ramionach trzyletniego chłopca, ale trudno

<sup>24</sup> Tamże, s. 428-429.

<sup>25</sup> Tamże, s. 429.

określić to jako myśl czy choćby wspomnienie. Był to jedynie ślad przeszłości, który pozostał w jego ciele, i którego powrotów nie był w stanie kontrolować. (s. 8)

Jedynym impulsem, dzięki któremu Quinn jest skłonny powrócić z traktu „wstecz” do „teraz” jest chęć chodzenia po mieście. Stąd już wieczorem, przed nadchodzącym dniem, Quinn rozmyśla o tym, czy będzie miał ochotę na długi czy krótki spacer. Jednak w opowiadaniu myśl o długości spaceru nie ma tak naprawdę znaczenia, gdyż ewokowany w opisach trakt zdaje się być ciągły i przypomina raczej, podobnie jak u Bellowa montaż dzielnic, ulic, który sprawia wrażenie zawężonego do wręcz dwudziestu czterech godzin z życia Quinna:

Szedł. Przeszedł przez ulicę i ruszył na wschód. Na Madison Avenue skręcił w prawo i jedną przecnicę szedł na południe, później zwrócił się w lewo i zobaczył, dokąd dotarł. Chyba jestem już na miejscu, powiedział do siebie. Stał przed budynkiem (...) następnie złapał taksówkę na rogu Siedemdziesiątej Druhej i Madison Avenue, gdy samochód sunął przez park w stronę West Side, Quinn wyglądał przez okno i zastanawiał się, czy to te same drzewa, które Peter Stilman zobaczył, gdy po raz pierwszy wyszedł na ulicę i ujrzał powietrze i światło (...) Wrócił Sto Siódmą, skręcił w lewo w Broadway i ruszył w stronę centrum, szukając jakiegoś miejsca, w którym mógłby coś zjeść (...) Gdy minął Sto Dwunastą, zauważył, że „Heights Luncheonette” była nadal otwarta. Zdecydował się wejść do środka. Czasami odwiedzał ten jaskrawo oświetlony, niezbyt przytulny barenk połączony ze sklepem (...) Quinn przyszedł na dworzec Grand Central o wiele za wcześnie. Spacerując po dworcu, przypomniał sobie nagle, kim powinien teraz być. Zaczynał orientować się, że skutki bycia Paulem Busterem nie były wcale tak bardzo nieprzyjemne. Mimo iż nadal miał to samo ciało, ten sam umysł, te same myśli, poczuł, że w jakiś tajemniczy sposób wyszedł z siebie, jak gdyby nie musiał już dźwigać ciężaru swojego sumienia (...) dalej trzymał się niewielkiego terenu, ograniczonego od północy przez Sto Dziesiątą ulicę, od południa przez Siedemdziesiątą Drugą, od zachodu przez Riverside Park, a od wschodu przez Amsterdam Avenue. Niezależnie od tego jak bardzo przypadkowa wydawała się trasa, a w każdej chwili była odmienna, nigdy nie przekraczał tych granic (...) prawie zawsze spędzał przynajmniej kilka godzin w Riverside Park, spacerując metodycznie asfaltowymi ścieżkami albo trącając krzaki patykiem (...) Quinn nawykł do spacerów. Jego wycieczki po mieście nauczyły go rozumieć wzajemne zależności wnętrza i zewnątrz. Posługując się techniką błędzenia, w najlepsze dni potrafił wydobyć swoje wnętrze i w ten sposób nad nim zapanować. Zalewając siebie rzeczami zewnętrznymi, zdołał nawet osiągnąć pewien stopień kontroli nad atakami rozpacz. Wędrówki oznaczały, tylko do pewnego stopnia bezmyślność (...) Najpierw powiedział sobie, że nie jest już Danielem Quinnem. Teraz był Paulem Busterem i z każdym krokiem czuł się coraz lepiej w ograniczeniach, narzuconych przez tę transformację. Auster był dla niego zaledwie na-

zwiskiem, dźwiękiem bez treści. Bycie Busterem oznaczało bycie człowiekiem bez wnętrza, człowiekiem bez myśli(...) Pogoda zmieniła się, w końcu na Nowy Jork zaczął padać kapuśniaczek, ulice wypełnił szum opon na wilgotnym asfalcie, Quinn siedział na ławce przez godzinę, osłaniając się czarnym parasolem (...) Przeszedł Broadwayem do Siedemdziesiątej Drugiej ulicy, skręcił na wschód, w stronę Central Park West, szedł tak aż do Pięćdziesiątej Dziewiątej i pomnika Kolumba. Wtedy raz jeszcze skręcił na wschód, przez Central Park South dotarł do Madison Avenue, tam skręcił i poszedł do centrum, w stronę stacji Grand Central. Kręcił się po kilku okolicznych ulicach, jeszcze milę przeszedł na południe i dotarł do miejsca, gdzie Piąta Aleja łączy się z Broadwayem, przy Dwudziestej Trzeciej ulicy, zatrzymał się po to, by przyjrzeć się Flatiron Building, potem zmienił kierunek, skręcając ku zachodowi, aż dotarł do Siódmej Alei, tam zrobił zwrot i ruszył dalej w stronę centrum. Na Sheridan Square znowu skręcił na wschód, przeszedł Waverly Place, przekroczył Szóstą Aleję, szedł tak aż do Washington Square. Przeszedł pod łukiem i skierował się na południe. Przedzierając się przez tłum, zatrzymał się na chwilę, następnie wyszedł z niewielkiego parku we wschodnim narożniku placu, przeszedł przez pełne zieleni osiedle uniwersyteckie i zawrócił w prawo na Houston Street. Przy West Broadway zakręcił ponownie, tym razem w lewo, szedł tak aż do Kanału. Zawracając nieco w prawo, minął mały park, przeszedł do Varick Street, minął numer 6, pod którym kiedyś mieszkał, i ponownie skierował się na południe wracając na West Broadway w miejscu, w którym łączy się z Varick. West Broadway zaprowadził go aż do World Trade Center. (s. 8-76)

W ten sposób, wręcz po mistrzowsku ukazany przez Paula Austera trakt skomplikowanych ulic, słynnych nowojorskich alei i przecznic daje możliwość pełnego oglądu miasta. Stąd nie ma znaczenia, czy Quinn budzi się rano jednego dnia, a drugiego w południe i wychodzi z mieszkania na spacer; powyższy opis właśnie dzięki temu, że nie jest trzymany w ryzach czasu (określonych dat, pory dni) daje wrażenie pełnego spojrzenia na metropolię. Z jednej strony sprawia, że skala owego spojrzenia staje się mikroskopijna, z drugiej – dynamizm w chodzeniu Quinna po Nowym Jorku magnetyzuje czytelnika szybkością oswojenia miasta.

Żywotna kategoria obcości i swojskości stanowi o ciągłym wchodzeniu w interakcje z lokalną przestrzenią Nowego Jorku, stąd spacerowanie Quinna otwiera archaiczną formułę „spotkajmy się w mieście”, która ma na celu nie tyle „oswojenie” miejskiej topografii całkowicie, lecz sprawdzenie siebie – jako tego, który poddaje się miastu – w dawnych, produktywnych opozycjach: centrum – przedmieście. Sprzyja to intencji odnalezienia się jednostki w obliczu radykalnych mechanizmów, które miasto narzuca.

Cytowane fragmenty opisujące trajektorię spaceru Quinna mogą wydać się nic nie znaczącym, a nawet bezsensownym błędzeniem. Jednak nurtują paradygmatem filozoficznie rozumianego chodzenia (*walking*). Paradygmat ten jest głęboko zakorzeniony w myśleniu Henry Davida Thoreau. Wydaje się nawet, że Auster świadomie realizuje słynną frazę filozofa – moje zdobywanie wiedzy jest na zewnątrz. To właśnie tam, na tle innych miejsc, poza ścianami swojego mieszkania Quinn „do-chodzi” do siebie, próbuje jasno określić swoją tożsamość. Po każdej wędrówce otwiera czerwony notes, zapisując kilka słów odnośnie tego, kim jest lub zwyczajnie podpisując białe kartki nazwiskiem. Zgodne jest to ze stwierdzeniem Thoreau: kiedy spaceruję, myśli dotyczące moich zapisków przebiegają po mojej głowie i nie jestem wtedy tam, gdzie jest moje ciało. Stąd chodzenie (*walking*) dla bohatera opowiadania *Szklane miasto* jest brakującym elementem, który ma na celu zaspokoić poznawczy głód – z jednej strony głód związany z „samopoznaniem”, „samostanowieniem”, a nawet „u-tożsamieniem” swojej osoby, z drugiej głód poznawczy otaczającej go „miejskości”. Dlatego też chodzenie, o którym pisze Thoreau, nie ma nic wspólnego z ćwiczeniem fizycznym. Chodzenie w rozumieniu Thoreau jest samoistną inicjatywą i przygodą dnia.

Można sądzić, że jest to nieodłączny czynnik refleksji Quinna nad swoją tożsamością. Urządzane wędrówki sprzyjają próbie definicji swojego „ja” – potwierdza to cytat: „Najpierw powiedział sobie, że nie jest już Danielem Quinem. Teraz był Paulem Auster’em i z każdym krokiem czuł się coraz lepiej w ograniczeniach przez tę transformację”<sup>26</sup>. Nieprzypadkowo Quinn definiuje owe ograniczenia na tle ogromu nowojorskiej metropolii. Tożsamość w mieście utrudnia rozpoznawanie podstawowych ról społecznych, a co więcej rzeczywistej osobowości. O ile w rzeczywistych, fizycznych warunkach, w tym wypadku choćby w mieszkaniu, Quinn jasno określa siebie Quinem, to inaczej dzieje się to w momentach spaceru po mieście – tak jakby przestrzeń miejska doprowadzała do kryzysu owej tożsamości, przymuszając do zakładania nowej. W otoczeniu „poza” zgiełkiem ulic, przytłaczających wieżowców i tłumów, Quinn nie jest przymuszany do definicji własnej tożsamości. Sytuacja ulega zmianie, gdy zaczyna wchodzić w obszar, w którym nawet alienując się, nie jest sam; zostaje wtedy nieświadomie przymuszony do definicji swojej tożsamości.

Zatem, kiedy Quinn znajduje się w swoim mieszkaniu, z dala od miejskiej wspólnoty obowiązuje go jedna norma – jedno ciało, czyli jedna tożsa-

<sup>26</sup> P. Auster, *Szklane miasto*, [W:] *Trylogia nowojorska*, przeł. K. Fordoński, Poznań 1994, s. 8 (dalej cytowane fragmenty sygnowane będą numerem strony).

mość. Z kolei miejska przestrzeń sprzyja namnażaniu tożsamości, ewokując trakt, w którym to w każdej chwili Quinn musi stać się kimś innym. Nawet więcej spotykając Innego, nawet przypadkowo, bo jak pisze Bauman – spotkania w mieście nie przypominają w niczym spotkań krewnych, obcy spotykają się jak przystało na obcych, rozstają się tak szybko jak szybko owe spotkanie miało miejsce – Quinn staje się Innym. Stąd jeszcze bardziej uwypukla się aspekt spotkania obcych, które jest – według Baumana – zdarzeniem bez przyszłości, a co za tym idzie, wolnym od zobowiązań.

Jak pisze Paul Ricoeur, tożsamość to *ipse*, czyli ja sam i *idem*, czyli ja we własnej osobie. Według niego tożsamość polega na woli trwałości. Wydaje się, iż zgodne jest to z rozważaniami Quinna odnośnie swojej drugiej tożsamości. Jak czytamy:

Jako Auster nie mógł przywołać żadnych wspomnień czy lęków, żadnych marzeń czy radości, jako że wszystkie one, skoro należały do Austera, były dla niego nieznane. Musiał skutkiem tego pozostawać wyłącznie na powierzchni swojej osoby, szukając oparcia na zewnątrz. (s. 76)

Należy tu podkreślić, że rozważanie to ma miejsce z dala od „miejskiego zgiełku”; na to stwierdzenie Quinn mógł sobie pozwolić tylko w swoim apartamencie. Tylko tam w pełni czuje się jako „ja we własnej osobie”, a zarazem wyjaśnia, że tożsamość „Auster” to ucieczka od przeszłości, od tego co było „wstecz”. Można nawet sądzić, że nadanie tożsamości „Auster” jest dla Quinna wyrazem ucieczki i kryjówki, którą wykorzystywał i korzystał z niej tylko poza mieszkaniem, znajdując się w centrum miasta często stwierdzał: „Skoro z technicznego punktu widzenia był teraz Paulem Austerem, to właśnie Daniela Quinna musiał ukrywać. Każde inne nazwisko niż Auster, nawet prawdziwe, byłoby tylko zmyśleniem, maską.” (s. 90).

Tożsamość Quinna wydaje się opierać na paradoksie. Z jednej strony, nie jest on w stanie choć przez chwilę nie-skazać się na alienację, po wyczerpujących spacerach szybko powraca do swojego mieszkania. Zjawisko opisał Zygmunt Bauman, który, zastanawiając się nad możliwością istnienia jakiegokolwiek formy wspólnotowości w nowoczesnym mieście, dochodzi do wniosku, że jej cechą konstytutywną jest silne dążenie do izolacji. Z drugiej strony, Quinn często podkreśla, iż nawykł do spacerów, dzięki czemu nauczył się rozumieć wzajemne zależności wnętrza i zewnątrz swojej tożsamości. To jednak ten różny od siebie trakt wydobywa jeszcze trzecie dosyć niespodziewane spojrzenie – otwarcie na zmianę: „Usiadł w swoim pokoju i przyjrzał się ścianom. Przypomniał sobie, że kiedyś były białe, teraz jednak przybrały interesujący

odcień żółci. Być może pewnego dnia proces rozpadu posunie się dalej i ściany staną się szare, a może nawet brązowe, jak zgniły owoc. Biała ściana staje się żółtą ścianą, staje się szarą ścianą, myślał. Farba umiera, miasto osacza.” (s. 126). Ten apatyczny monolog wyraża dylemat „nowoczesnego człowieka”, który doskonale podsumowuje Marshall Berman: „Być człowiekiem nowoczesnym – to doświadczać życia osobistego i społecznego jako wiru, to mieć poczucie, że nasz świat i my sami nieustannie umieramy i rodzimy się na nowo pośród udręk i niepokoju, niepewności i sprzeczności, to należeć do świata, w którym jak powiedział Marks, *wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu*”<sup>27</sup>. Świadomość ta doprowadza Quinna do stwierdzenia o tym, co łączy doświadczenie metropolii zarówno w latach pięćdziesiątych i siedemdziesiątych – „Oczywiście, musimy żyć terazniejszością. Na przykład ja – w tej chwili jestem w Nowym Jorku.” (s. 103).

Jak pisze Aleksandra Kunce: „poznanie, czyli zawłaszczenie, jest wpisane w materię doświadczenia. Tak samo jednak i imperatyw tego, aby poznać, ale także by zaufać innemu, by otworzyć się na inność (...)”<sup>28</sup>. Można sądzić, że tak rozumiany akt poznania podsumowuje „doświadczenie nowoczesności” oparte na przykładach miasta dziewiętnastowiecznego, metropolii lat pięćdziesiątych i siedemdziesiątych. Każde z wymienionych miast tworzy trakt niezwykłego spotkania, w którym dokonuje się mierzenie ze swego rodzaju obcością. Londyn, Paryż czy Nowy Jork wraz ze swoją wszechobecną wertykalnością idealnie wpisują się w trakt pojemnej tożsamości, zawilej apatii, alienacji czy atopii u bohaterów doświadczających miasta na swój indywidualny sposób. To buduje odgradzanie się bohaterów. W ten sposób alienacja jest konieczna, wiąże się z coraz większym poczuciem zagrożenia i obawami przed innością drugiego człowieka lub też innością skrywaną pod określeniem „miasta” w ogóle. Z jednej strony, bez względu na to czy odnosimy się do miasta w dziewiętnastym wieku czy do nowoczesnej metropolii, inność zwiększa chęć ucieczki i wyizolowania się, z drugiej strony jak pisze Erving Goffman: „większość społecznych zachowań przeistacza się w występ, który daje się obserwować, jednostka w teatrze życia codziennego działa tak, aby wyrazić siebie, podczas gdy inni pozostają pod jakimś wrażeniem w swoistej czasoprzestrzeni”<sup>29</sup>. Można sądzić, że miasto jest jednym z pierwszych doświadczeń nowoczesnej przestrzeni. Stąd

<sup>27</sup> Zob. M. Berman, *Wszystko, co...*, s. 445.

<sup>28</sup> A. Kunce, *Poddaństwo-dystans. Trudna wiedza w doświadczeniu obcego*, [w:] *Studia: Praktyki wspólnoty i doświadczenie obcego*, Katowice 2008, s. 113.

<sup>29</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 135.

metropolie zdają się być tworem pojemnym i otwartym na różnorodność, wielokulturowość, obcość czy swojskość, tożsamość a nawet pierwotną instynktowność. Metropolie oczekują ekscytacji, miasteczka ładu, ale jest coś, co łączy tę różnorodność – nowoczesność, która w pierwszej chwili jawi się każdemu w taki sposób, jak widział ją Claude Levi-Strauss<sup>30</sup> – w postaci rozspanych, niezorganizowanych w całość fragmentów, alienująca, zaśmiecona, pełna przemocy, powierzchowna, niezaplanowana, niestabilna, nieautentyczna, a jednak po bliższym spotkaniu wizerunek ten okazuje się maską: za bezładem warstwy zewnętrznej nowoczesność ukrywa mocne postanowienie opanowania całego świata.

---

<sup>30</sup> Zob. C. Levi-Strauss, s. 498.