

Ewa Kołodziejczyk

Gdy Miłosz i Masłowska wsiadają do metra

Esse – słynny Miłoszowski wiersz prozą urósł do rangi *exemplum* w całościowych i cząstkowych rekonstrukcjach horyzontu filozoficznego noblisty¹ i nie będzie przesadą stwierdzić, że należy dziś do kanonu jego najlepiej znanych utworów poetyckich. W interpretacjach i studiach przekrojowych pomija się na ogół kontekst, z jakiego wiersz został wypreparowany, a był nim opublikowany w 1958 roku w *Kontynentach* tryptyk, w którym *Esse* (choć wówczas jeszcze bez tego tytułu) zajmowało miejsce centralne. Co sprawiło, że Miłosz przedrukowywał jedynie tę część w kolejnych tomach i antologiach wierszy, pomijając za każdym razem tekstowe ramy tryptyku? Zadecydowała arbitralnie oceniona wartość utworu czy pragnienie nierozpraszczenia uwagi czytelnika? Nie wiadomo. Niewiele mówi się także o odleglejszym kontekście paryskiej notatki. W latach czterdziestych XX wieku, gdy Miłosz przebywał na służbie dyplomatycznej w Stanach Zjednoczonych, niejedną raz w publicystyce nadsyłanej do krajowych czasopism kreślił obrazki z amerykańskiego metra, jego głównego środka lokomocji w tamtych latach. Scenki intensywnego wpatrywania się w ludzi, podsłuchiwanie ich rozmów, nawiązywania kontaktu zawarte są w *Notatniku nowojorskim* i *Notatniku amerykańskim*, dziś znajdują się poza obrębem uwagi badaczy Miłoszowskiego dzieła. A przecież w chronologii twórczości poety mogą one uchodzić za swoiste antycypacje sławnego *Esse*, genetyczny grunt, na którym powstało to podobnych rozmiarów i konstrukcji arcydzieło. Wcale nie marginalną uwagą będzie przypomnienie, że w latach, gdy Miłosz był stałym pasażerem amerykańskich kolejek podziemnych, powstały epokowe zdjęcia Walkera Evansa, który (od 1938 roku) fotografował z ukrycia Amerykanów podróżujących

¹ Zob. m.in. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1999, s. 51; J. Kwiatkowski, *Wielkie rekolekcje*, „Pismo” 1981, nr 1; R. Nycz, *Miłosz: biografia idei*, [w:] tegoż, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1984, s. 59; M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 89; A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 36; K. Stala, „Święte słowo jest”. *Miłoszowskie paradoksy bycia*, „Znak” 1993, nr 5; J. Jarzębski, „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”, „Świat i Słowo” 2006, nr 1.

metrem. Czy poeta je widział? Z całą pewnością, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że regularnie czytywał „Time”, dla którego Evans wykonywał swe słynne fotoeseje². O *Esse* można zatem powiedzieć jeszcze więcej niż dotychczas i nie tylko w zarysowanej tu pokrótce perspektywie. Można zastanawiać się, jak na wyobraźnię Miłosza wpłynęło doświadczenie wielkomiejskie, skoro *Esse* w tym kształcie w ogóle powstało. Jeśli wierzyć Georgowi Simmelowi:

Duchową postawę mieszkańców wielkiego miasta wobec siebie nawzajem można określić formalnie jako rezerwę. Gdyby ustawiczne zewnętrzne obcowanie z wielką liczbą ludzi miało wywoływać za każdym razem silną reakcję wewnętrzną – tak jak w małym mieście, gdzie zna się każdego napotkanego człowieka i z każdym utrzymuje się pozytywny stosunek – jednostka uległaby wewnętrznemu rozbićciu i dewastacji psychicznej³.

Można zastanawiać się, w jakim stopniu poeta i jego twórczość oparły się wpływom wielkomiejskiego życia, jak mało Miłosz przypomina Benjaminowskiego *flâneura*. Kusi jednak inna możliwość, eksploatowana zarówno przez poetów odnawiających tradycję, jak i przez badaczy literatury podróżniczej. Jeśli bohater *Dwunastu stacji* Tomasza Różyckiego podejmuje wyprawę na zjazd rodzinny, autor poematu ma w pamięci powrót Tadeusza do Soplicowa i Mickiewiczowskie drogi nie tylko z 1834 roku. Jeśli krytycy dostrzegają w literackich środkach transportu sposób poznawczego zapośredniczenia, zwracają uwagę na komplikacje językowego obrazu świata przedstawionego we wszelkich zapisach podróży.

Kusząca wydaje się próba odpowiedzi na pytanie, czy *Esse* Miłosza było punktem odniesienia w obrazie jazdy metrem z najnowszej powieści Doroty Masłowskiej *Kochanie, zabiłam nasze koty*⁴. Za Thomasem S. Eliotem można tę kwestię odwrócić i zapytać: w jaki sposób nowe dzieło, w tym przypadku powieść Masłowskiej, pozwala spojrzeć na dzieło z przeszłości, czyli *Esse*? Czy pisarka podejmuje zamierzony dialog z poetą, którego nigdy oficjalnie nie umieszczała w kręgu ważnych dla siebie twórców? Czy – przeciwnie – zestawienie *Esse* z fragmentem jej prozy jest nieuprawnionym wczytywaniem tradycji, który to proceder ma nader kruchą podstawę w postaci szeregu – możliwe, że przypadkowych – analogii sytuacyjnych? Nawet gdyby prawdą była sytuacja druga, Eliotowskie z ducha pożytki z zestawienia obu tekstów są tak wyraźne, że warte popelnienia intertekstualnej gafy.

Liryczno-epicka notatka Miłosza nie ujawnia (poza tym, że idzie o linię metra paryskiego), gdzie i kiedy – jeśli kiedykolwiek – wydarzyła się opisana epifania. Choć ma miejsce w wagonie metra, fakt ten nie wpływa na syntaktyczną, leksykalną i obrazową formę zapisu. Metro nie jest tu nawet scenerią zdarzenia – jest, być może, metaforą przypadku i momentalności. Zdania cechuje wewnętrzny rytm

² Zob. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.

³ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 122–123.

⁴ D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.

ściśle Miłoszowskiej frazy⁵ – ich długość oraz budowa zupełnie nie wiążą się z sytuacją ruchu. Ważniejszy jest tu bieg wrażeń i myśli, wyobraźni wprawionej w ruch impulsem erotycznym i rozpędzającej się tym bardziej, im odważniejsze podsuwa obrazy. *Esse* jest zapisem narastającej ekstazy, jednak jej dynamika pozostaje niezależna wobec fizycznego przemieszczania się. Dokonuje się tu swoiste unieważnienie sytuacji komunikacyjnej: „Przebiegły światła stacji metra, nie zauważałem ich”⁶ oraz przekroczenie jej w refleksji zagarniającej paradoksy ludzkiego doświadczenia. Tempo tej refleksji przyspiesza, gdy bohater rozpędza się w imperatywach i enumeracjach, roztapia w kunsztownie zwerbalizowanym, szczytowym stanie uniesienia. Rozszerza się on na wszystkich, których dotyczy słowa mikroskopijnego dytyrambu:

Krzyccie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysięczne pochody, skaczcie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! I po co zapisano stronice, tony, katedry stronic, jeżeli bełkoce, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z iltu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyle pustyń, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: jest?⁷

Ekstazę przerywa brutalna obserwacja: „Wysiadła na Raspail”⁸. Ostry kontrast między niedawnym stanem oszołomienia i raptownym zniknięciem jego źródła powoduje natychmiastowe zwężenie perspektywy, a zarazem przypomina o znacznie głębszym ograniczeniu horyzontu poznania: „Zostałem z ogromem rzeczy istniejących. Gąbka, która cierpi, bo nie może napełnić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami”⁹.

Warto na dłużej zatrzymać się nad Miłoszowską refleksją o granicach poznania i doświadczenia. Faworyzował poeta w nim – co niejedną raz podkreślał – wzrok oraz doceniał pozazmysłowe korzyści z widzenia. Jego myślenie poparłby z pewnością Simmel, którego hierarchia zmysłów dużo wcześniej kształtowała się podobnie:

Pośród wszystkich organów zmysłów bardzo szczególną funkcję socjologiczną pełni oko: patrzeć na siebie ustanawia związek i wzajemne oddziaływanie między jednostkami. Jest to może najbardziej bezpośredni i czysty rodzaj wzajemnego oddziaływania, jaki w ogóle istnieje. Więzy społeczne mają zazwyczaj jakąś obiektywną treść i wytwarzają obiektywną formę. Nawet słowo, wypowiedziane i usłyszane, ma przecież jakieś rzeczowe znaczenie, które ewentualnie można by przekazać innym sposobem. Ale żywe wzajemne oddziaływanie, jakie wywiązuje się między ludźmi, którzy patrzą so-

⁵ Zob. S. Balbus, *Pierwszy ruch jest śpiewanie*, [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985; J. Błoński, *Zdanie*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat...*, s. 199–214.

⁶ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2012, s. 378.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

bie w oczy, nie krystalizuje się w żadnej obiektywnej formie, jedność przez nie ustanowiona wyczerpuje się w samym akcie, w samym zdarzeniu. Cała siła i subtelność tego związku zasadza się na najkrótszej, prostej linii kontaktu wzrokowego, a każde odstępstwo, najlżejsze odwrócenie oczu w bok, całkowicie niszczy jego wyjątkowość. Zazwyczaj wszystkie relacje między ludźmi pozostawiają pośrednio lub bezpośrednio jakiś obiektywny ślad, tu zaś wzajemne oddziaływanie zamiera z chwilą, gdy ustaje sam akt kontaktu wzrokowego; a jednak wszelka komunikacja między ludźmi, ich wzajemne zrozumienie i wzajemny wpływ na siebie, intymność i chłód – wszystko to zmieniłoby się w sposób nieobliczalny, gdyby nie ów bezpośredni kontakt wzrokowy, który oznacza całkiem swoistą relację, nieporównywalną ze zwykłym widzeniem kogoś albo obserwowaniem¹⁰.

Czy bohater *Esse* patrzy po Simmelowsku? Wyznaje:

Przyglądałem się tej twarzy w osłupieniu. Co można zrobić, jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak żeby wciągał przedmioty z zachłyśnięciem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka? Lekko zadarty nos, wysokie czoło z gładko zaczesanymi włosami, linia podbródka – ale dlaczego wzrok nie ma siły absolutnej? – i w różowawej bieli wycięte otwory, w których ciemna błyszcząca lava. Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat. Mieć. To nawet nie pożądanie. Jak motyl, ryba, łodyga rośliny, tylko rzecz bardziej tajemnicza. Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata, umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które każda moc nie może sięgnąć: ja jestem – ona jest¹¹.

Bohater wiersza patrzy prosto w twarz, przez chwilę także prosto w oczy. Chętnie odnajdziemy w tej sytuacji znane konteksty dwudziestowiecznej filozofii: Martina Bubera, Emmanuela Lévinasa, wcześniej wspomnianego Simmela, który pisał:

Socjologiczna doniosłość oka wiąże się przede wszystkim z ekspresją oblicza, które między ludźmi jest pierwszym obiektem spojrzeń. [...] Twarz [...] jest miejscem geometrycznym tego poznania, symbolem wszystkiego, co składa się na indywidualne uwarunkowania życia, w twarzy zaznacza się to, co z przeszłych doświadczeń osadziło się w samym podłożu czyjegoś życia i stało się trwałym rysem¹².

¹⁰ G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, s. 188–189. Por. E. Rybicka, *Miejskie sensorium*, [w:] tejże, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2009.

¹¹ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie...*, s. 378.

¹² G. Simmel, *Socjologia zmysłów...*, s. 190–191.

Czy jednak w scenie Miłosza zachodzi relacja wzajemności? Czy opisane jest tu zdarzenie egzystencjalne, spotkanie, jak rozumieli je filozofowie dialogu? Obserwowana tu kobieta nie odwzajemnia spojrzenia mężczyzny (a przynajmniej nie ma o tym mowy), nie jest jego partnerką w relacji wzrokowej i emocjonalnej, bo – w myśl wyrażoną przez poetę – być nie może. Ostatecznie – jeśli nie ma wzroku absolutnego, możliwości zniesienia perspektywy lub syntezy perspektyw – jedyną płaszczyzną ich wspólnoty staje się grunt ontologiczny: oboje są. Zredukowanych i wywyższonych zarazem, sprowadzonych do jednego mianownika, zagarnia – *esse*. A jednak tej sytuacji brakuje symetrii. Po pierwsze, pochwałę istnienia wykrzykuje „ja”, górujący przeżyciem olśnienia i zdolnością jego ujęcia. Ostatecznie wgląd mamy jedynie w jego sytuację, jego doświadczenie. Kobieta, której twarz go pociąga, staje się częścią jego świadomości, jest o tyle, o ile użył jej istnienia, kierując w jej stronę najpierw wzrok i myśl. Sam poeta mówi o tym trzykrotnie, gdy wyjaśnia pragnienie wciągania wzrokiem rzeczywistości, słowami: „wchłonąć tę twarz”, a następnie w porównaniu do gąbki. Co więcej, jego oko nie jest obiektywne. Kogo prócz niego widzimy w kolejce podziemnej? Jak wygląda kobieta, której twarz przykuła jego uwagę? Oczywiście, nie mam zamiaru obwiniać Miłosza o użycie metonimii – być może także jako figury dylematu ułomnego widzenia. Łatwo zauważyć, że sam sposób patrzenia jest tu formą metaforyzacji / metonimizacji¹³. Ale: w marzeniu o wzroku absolutnym dostrzegam *implicite* wyrażoną myśl o transcendentnym obiektywizmie. Czy nie unieważniałby on znaczenia oka ludzkiego, które wprawdzie jest bezsilne wobec czasu i losu, zatrzymuje się na powierzchni tajemnicy, ale biegnie tam, gdzie pragnie ten, do kogo należy? Czy nie unicestwiłby on metafory rozumianej jako indywidualna, intymna droga poznania? Czy nadzieja Miłosza nie jest wewnętrznie sprzeczna i czy śladem tej sprzeczności nie jest sposób prezentacji sceny w metrze? Z wyrażonych tu wątpliwości nie należy czynić zarzutów. Marzenie wyraża poeta głodny obrazów i olśnień, którego pierwszą miłością – jak wyznawał gdzie indziej – była wiewiórka. Wiersz o nienasyceniu, o ograniczeniu jest zarazem świadectwem egzystencjalnej ciekawości, pragnienia przekroczenia siebie, podjęciem z ruchu momentu wiecznego, czy ściślej: próbą uczynienia momentu wiecznym.

W powieści Masłowskiej czytamy:

Z metrem sprawa jest higieniczna, epidemiologiczna. Nie mieści mi się to w głowie, że w tym postmodernistycznym, a właściwie postfizycznym, POSTREALNYM świecie nagle – coś takiego. Przyjaźń przez Facebook, sport na konsoli, seks przez kamerkę, wychowywanie dzieci przez Skype'a, martwe ryby w rzekach, martwe ptaki na drzewach, martwe drzewa; hologramy, wakacje w kosmosie, żele antybakteryjne i żele probiotycz-

¹³ Mając w pamięci rozróżnienia Jerzego Ziomka i Romana Jakobsona, jestem zwolenniczką stanowiska, w którym metonimię uważa się za odmianę metafory. Przekonująco wykląda to Dorota Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 304–306, 308–309.

ne, żele anty-probakteryjne dwa w jednym, i nagle w tym wszystkim nadjeżdża wagon metra. Po brzegi pełen buzującej, tętniąco-pulsującej, skłębionej, namolnej, bezładnej, fizycznej do szaleństwa masy ludzkiej!

Drzwi zamykają się, zasklepia się wokół mnie niekontrolowana fizjologiczna bryła. W biały dzień, w kraju wysoko rozwiniętym, przylegam całą powierzchnią ciała do ciał innych ludzi. Słyszę bicie ich serc, szum mózgów, szmer krwiobiegów, czuję wilgoć oczu i turgor jam brzusznych ogarniętych procesami digestywnymi; monotonny ambient życia, którego jestem częścią. Wszędzie uszy, zanieczyszczone pory, plamy wątrobowe, turbany, perfumy, zęby, oddechy, flory bakteryjne, otwarte rany, włosy dzieci, plastry na odciskach, wąsy, z którymi jednam się, zespalam, skłębiam, zlepiam. Wysycenie wagonu ciałami zdaje się tak wysokie, jakby błony dzielące poszczególne jednostki mogły zwyczajnie pęknąć i pozwolić zbić się nam w jedną wielką bezgraniczną masę.

Drzwi otwierają się na Royal Barber Street i ci, co pracują tam w wielkim biurowcu Sony, próbują wyjść. Wiją się, próbują odłączyć, wyczepić – bezskutecznie! Gapię się z zażenowaniem na ich historyczne szarpnięcia, zdjęte paniką twarze, może nawet mnie to śmieszy. Do czasu¹⁴.

Scena Masłowskiej ma wyraźną trójdzielną kompozycję, odpowiadającą kolejnym etapom podróży: pierwsza część opisuje wjazd kolejki do tunelu, następna czas jazdy, ostatnia – krótki postój i dalszą jazdę. Każdej części odpowiada inny proces związany z czynnością otwierania i zamykania: w pierwszej jest to przekraczanie przez bohaterkę świata zmediatyzowanego i jednocześnie włączanie się w sferę ludzkiej somy, w drugiej to dezintegracja jej osoby, postępująca równolegle do stopniowego przeobrażania się skupiska ludzi w monstrem, w trzeciej dokonuje się dramatyczna repartycja nowej całości, przedzieranie się wysiadających do wyjścia i jednocześnie anihilacja bohaterki. U Miłosza nie jest opisana ta sekwencja zdarzeń – wynika także to z innego ułożenia momentu olśnienia ontologicznego. Poeta nie inwentaryzuje świata, jego pogoń za rzeczywistością miewa, jak powiedziałam, moc nie większą od marzenia o wzroku absolutnym¹⁵. Moment olśnienia ontologicznego w *Esse* wydarza się w zdaniu pierwszym. U Masłowskiej – o ile w ogóle wydarza się – odnosi się do... realnego istnienia wagonu kolejowego i ludzi, którzy się w nim zetkną w ścisłym znaczeniu tego słowa. Moment fizycznego zetknięcia się pasażerów w świecie postfizycznym i postrealnym jest źródłem zdziwienia nie mniejszego niż osłupienie na widok pociągającej twarzy. A przecież wzrok u Miłosza to jeszcze jedna forma mediatyzacji: „odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami” i lament z tego powodu jest drugim biegunem jego ekstazy!

Jasne, że w kilkupoziomowej konstrukcji narracyjnej Masłowskiej relacja bohaterki wzięta jest w ironiczny cudzysłów. Jak tłumaczyła pisarka w wywiadzie udzielonym Michałowi Nogasiowi: „Trudno jest tutaj rozmawiać o jakiegokolwiek

¹⁴ D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty...*, s. 137.

¹⁵ Por. na ten temat A. W. Moore, *Points of View*, New York 2000.

psychologii tych postaci, bo one są w 1D, one są z dykty”¹⁶. Ta jednowymiarowość nie oznacza tu, niestety, błogosławionego braku perspektywy. Zdziwienie istnieniem metra i ludzi równa się zaskoczeniu istnieniem rzeczywistości „w 3D”, świata danego bezpośrednio. Jeśli za stan naturalny uznać stan mediatyzacji, a tak zakłada w imieniu swej postaci Masłowska, wszystko, co niezapośredniczone urasta do rangi cudu, zawieszenia praw rzeczywistości. Świat zmediatyzowany – w odróżnieniu od danego bezpośrednio – niełatwo poddaje się procedurom falsyfikacji. Stąd nie trudno pośród wymienianych tu przejawów życia pośredniego przemycić komiczną bzdurę – taką jest sprzeczny w sobie pomysł „żelu anty-probakteryjnego”, który miały chronić przed konsekwencjami kontaktu z ludzkością: te według bohaterki grożą wyłącznie zakażeniem. W stechnicyzowanej rzeczywistości ciało kojarzy się z czymś niższym, nieprzewidywalnym i przez to niebezpiecznym: chorobotwórczym brudem, odrażającą fizjologią i dopiero wzięte w cywilizacyjne karby przestaje zagrażać. W relacji Masłowskiej cyberciało uzbrojone w nowoczesne i ponowoczesne ekstensje jest dowodem wyparcia i sublimacji rzeczywistości, oddalenia od tego, co pierwotne, w tym niehigieniczne i mięsne. Innym językiem pisał o tym Georg Simmel:

Zalęgła się tu słabsza postać patologicznego „lęku przed dotknięciem”: obawa nazbyt bliskiego kontaktu z przedmiotami, rezultat hiperestezji, przy której każde bezpośrednie i energiczne zetknięcie sprawia ból. Toteż subtelność, uduchowienie, zróżnicowana wrażliwość przeważającej liczby ludzi nowoczesnych wyraża się w smaku negatywnym: razi ich to, czego nie aprobują, stanowczo wykluczają to, co nie budzi ich sympatii, czują wstręt do wielu, często do większości bodźców, jakie do nich docierają. Nie dostaje natomiast smaku pozytywnego, nie słyhać energicznego „tak”, nie widać rąk chwytających ochoczo i niepowstrzymanie przedmiot upodobania, krótko mówiąc: obserwujemy niedobór energii aktywnie przywłaszczającej. Naturalizm w swych brutalnych formach był rozpaczliwą próbą pokonania dystansu, uchwycenia rzeczy z bliska i bezpośrednio; za ledwie jednak się do nich zbliżono, przewrażliwione nerwy nie mogły znieść dotknięcia i cofały się jak przed rozżarzoną węglem. [...] Łatwość komunikacji na odległość nasila ten lęk przed dotknięciem¹⁷.

Jasne, że nie ma w powieści Masłowskiej sublimacji w stylu *dandy*. W sytuacji lęku przed dotknięciem autorka prowadzi bohaterkę w stan klaustrofobii demokratycznego wagonu kolejowego, w którym rodzi się i rozrasta groteskowe monstrum. Proces ten przebiega od początkowego przylegania ciałem do innego ciała, poprzez słuchowe i dotykowe wnikanie w ciało drugiego, aż po fragmentację, skutek której

¹⁶ D. Masłowska, *Nie chcemy się już tłuczyć telnika tyżką pogłowie*. Wywiad udzielony Michałowi Nogasiowi w audycji „Z najwyższej półki” w Programie 3 Polskiego Radia, <http://www.polskieradio.pl/9/874/Artykul/703344,Z-najwyzszej-polki-Maslowska-i-Kolski> (dostęp: 7 stycznia 2013).

¹⁷ G. Simmel, *Mentalność mieszkańca wielkich miast*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, s. 49–50.

mieszają się ze sobą narządy wewnętrzne, przedmioty osobiste, cechy wyglądu i części garderoby, mające – co nie powinno dziwić – ten sam status. Trudno o zjadliwszą karykaturę mitu społeczeństwa wielokulturowego. Miejszem akcji powieści jest amerykańskie miasto, choć bez wskazania na konkretną metropolię. Autorka – wydaje się, że także czytelniczka Simmela – podkreśla:

No więc akcja dzieje się w jakiejś hybrydycznej przestrzeni miejskiej. Ni to LA, ni Nowy Jork. Jednak zasadniczo Ameryka i wielkie miasto.

Ciesz się mną to co mówisz, bo wielu ludzi to udostawnia, jednoznacznie odnosi do Nowego Jorku. Tymczasem ta nazwa w książce nigdzie nie pada, to jest raczej fantazja. O ile faktycznie konstruowałam to miasto, inspirując się Nowym Jorkiem, o tyle powieściowa metropolia ma jednak kształt Warszawy. Jest wielkim amerykańskim miastem stworzonym na polskich podzespołach. Przez fantazjującego o nim Polaka.

Ale miasto nie jest tylko kontekstem. Jest też tematem.

To rodzaj gawędy o mieście. O wszechmieście. O takim nowotworze trawiącym współczesny świat, o nienaturalnej i powodującej cierpienie konstrukcji. Miasto jest złym pomysłem na życie. Miliony ludzi stłoczonych w jednej przestrzeni, żyjących w potwornej fizycznej bliskości i przez to coraz bardziej odizolowanych od siebie. Ludzi, którzy tracą zdolność nawiązania ze sobą najbardziej elementarnego kontaktu. Im bliżej, tym zimniej i bardziej obco¹⁸.

Na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych wysuwano pomysł integracji w idei tygla kulturowego, w którym miał dokonać się harmonijny proces zjednoczenia nowych i starych imigrantów¹⁹. O ile idea ta wyczerpała się szybko, także wskutek jej krytyki z pozycji antropologicznych²⁰, o tyle metafora pozostała i, jak się zdaje, jest istotnym negatywem omawianego obrazu Masłowskiej. Zatarta jest w nim granica pomiędzy ciałem a strojem, jakby na znak tego, jak w społeczeństwie wielokulturowym bywa interpretowany ubiór: nie tylko jako sygnał odrębności płciowej, religijnej i kulturowej, ale także jako manifestacja rasy, a więc ostatecznie – ciała. Pisarka rozbraja utopię integracji, odsłaniając praktyki stygmatyzacyjne, stojące na przeszkodzie nawet skromniejszym ambicjom. Nie oszczędza bodaj także romantycznego mitu braterstwa i egalitaryzmu wyrażanego przez Walta Whitmana w radosnych wizjach roztapiania się w wielkomięjskim tłumie²¹. Ów tłum stłoczony w wagonie metra pożera siebie i trawi. Nikt tu – w odróżnieniu od sytuacji z *Esse* – na siebie nie patrzy. Można rozdzielać włos na czworo, zapytując, w jakim stopniu

¹⁸ *Syreni śpiew. Z Dorotą Masłowską rozmawia Zuzanna Ziomecka*, „Przekrój” 2012, nr 42, s. 25.

¹⁹ Zob. P. Scheffer, *Druga ojczyzna. Imigranci w społeczeństwie otwartym*, tłum. E. Jurewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 381–385.

²⁰ Zob. Tamże, s. 386–390.

²¹ Zob. H. Vendler, *Invisible Listeners. Lyric Intimacy in Herbert, Whitman and Ashbery*, Princeton 2005, s. 31–49.

wzrokocentryczny Miłosz reprezentuje męski styl percepcji, a w jakim słuchowo-dotykowa wyobraźnia Masłowskiej zbliża ją do pisarstwa kobiet. Myślę jednak, że nie warto. Jak przekonywał cytowany powyżej Simmel, wzrok, tak wysoko ceniony za jego możliwości poznawcze, w warunkach wielkomiejskich podlega zrozumiałej ochronie. Ale jego nawykowe nieużywanie pośrednio wyraża brak zainteresowania dla innych. Stajemy tu w sytuacji paradoksalnej: w egzotycznych realiach metropolii, która niczym soczewka skupiająca ogniskuje świat, bogactwo i różnorodność przestaje pociągać. Simmel obwiniłby za to kapitalizm oparty na gospodarce pieniężnej, Masłowska – ekspansję internetu. Pisarka sytuuje się w tym samym w szeregu, co kronikarze schyłku: Kafka, Witkacy i Bruno Schulz – pokrewieństwo z tym ostatnim sama podkreśla²². Dlaczego Witkacy? Pisarkę niesie język rozpedzony niczym wagonik metra. Jej logorea mknie z prędkością kolejki podziemnej, a przy tym cechuje ją (logoreę) komiczna perfidia rodem z Witkacego – „turgor jam brzusznych ogarniętych procesami digestywnymi” niech wystarczy za przykład. Skądinąd: językowa kalka pomysłu Masłowskiej nie jest użyta bez związku z koncernem Reader’s Digest. Dlaczego Kafka? Jako jeden z patronów autora *Sklepów cynamonowych* za inspirował go obrazami potwornych, symbolicznych metamorfoz. Jak pamiętamy, w *Przemianie* Gregor Samsa zmienia się w robaka – u Schulza ojciec przeobraża się w karakona. Obraz trawiącej się ludzkiej masy kojarzy się może najbardziej z opisem monstrualnej Tłui:

Tłuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. [...] Ale z nagłą ta cała kupa brudnych gałganów, szmat i strzępów zaczyna poruszać się, jakby ożywiona chrobotem lęgających się w niej szczurów. Muchy budzą się spłoszone i podnoszą wielkim, huczącym rojem, pełnym wściekłego bzykania, błysków i migotań. I podczas gdy gałgany zsympują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietnika: na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje²³.

O ile Tłuja uosabia bezmyślną naturę, mroczną i groźną seksualność, o tyle naturalizacja u Masłowskiej jest przeciwieństwem wtórna i upokarzająca. „Gapię się z zażenowaniem na ich histeryczne szarpnięcia, zdjęte paniką twarze” – mówi bohaterka. Nie ma mowy o odczuciu cielesności, które byłoby wybawiającym aktem odzyskania elementarnej części siebie. Także wyodrębnianie się z masy jest uwolnieniem z jednego z potrzeb, a nie odzyskaniem wolności. Jaki jest ostateczny efekt jazdy kolejką podziemną?

Nagle orientuję się, że w głowie zaczynają mnożyć mi się dziwne myśli, których nigdy nie miałam, czuję nagle, jak swędzi mnie (choć „mnie” to już za dużo powiedziane) nos

²² W wywiadzie *Nie chce mi się już tłuc czytelnika łyzką po głowie...*

²³ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1991, s. 8.

małej Koreanki po lewej, a w moim, a raczej: naszym żołądku przewala się wielka porcja kimchi, które zjadła przed chwilą. Tymczasem jakiś staruszek wbija w moje udo strzykawkę z insuliną ręką młodej dziewczyny z matą do jogi; ktoś z odrazą łapie się na wspomnianiu jej pierwszego razu, a jeszcze inny drapie się pod naszą wspólną pachą. Moja tożsamość, moja ukochana kolekcja bzdur, tak skwapliwie poskładana ze wspomnień, myśli, śmieci, gustów, obsesji, przykrości zostaje wchłonięta, zassana, rozproszona. Rozpierzcha się, rozpełza, rozplywa w oceanie innych²⁴.

Nie ma innego, bo nie ma mnie. A gdzie wzrok absolutny? Co o dzisiejszym świecie Dorota Masłowska mówi – na przykład Czesławowi Miłoszowi? Jak czytałaby *Esse*? Co powiedziałby o tej współczesności Czesław Miłosz, zagadnięty przez Dorotę Masłowską? Chciałabym to wiedzieć.

When Miłosz and Masłowska enter the metro

Abstract

The article is an interpretation of *Esse* by Czesław Miłosz and a fragment of a book by Dorota Masłowska *Darling, I killed our cats (Kochanie zabiłam nasze koty)*. It presents similarities and differences in the perception of the world and people which partially stem from generational, technological, and cultural changes. Travelling by metro is the comparative area which the authors use as the context for reflection on interpersonal relations and cognitive possibilities. The background for the juxtaposition are remarks of George Simmel on the behaviour of the citizens of metropolises. For both works, they are a valuable, yet different, reference point.

Key words: Changes of the metropolitan culture in the 20th and 21st centuries, sociology of living in a metropolis in the 21st century, criticism of the multiculturalism myth, influence of the virtual world on perception, Czesław Miłosz, Dorota Masłowska

Ewa Kołodziejczyk

doktor literaturoznawca, autorka książki *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego* (2006) oraz szkiców o poezji XX wieku. Kierowniczka projektu badawczego NCN „Wątki amerykańskie w twórczości Czesława Miłosza w latach 1945–1953”. Przygotowuje rozprawę habilitacyjną na temat pierwszego doświadczenia amerykańskiego Miłosza.

²⁴ D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty...*, s. 137–138.