
Kryształy, zarodki. Doświadczenie przyszłości w polskiej literaturze najnowszej

Tomasz Mizerkiewicz

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 3, S. 127–144

DOI: 10.18318/td.2022.3.7 | ORCID: 0000-0002-4419-5423

1.

Czas i przyszłość wróciły do badań literackich. Przez lata zaniedbywano ten obszar poznawczy; upadek „wielkich narracji” spowodował, że wychylająca się naprzód myśl projektująca nie była postrzegana jako istotny czynnik sprawczy literatury oraz towarzyszącej jej krytyki. Wydana przed dwoma dekadami ważna książka Teresy Walas *Zrozumieć swój czas*¹ nie stała się powodem do szerszej dyskusji nad opisanym w niej skomplikowaniem literackich ekspresji doświadczenia czasu po komunizmie. Kilka lat później Rita Felski zauważała, że modernizowane są pojęcia i metody czytania literatury jako zapisu przeżycia spacji, ale coraz mocniej daje się odczuć brak rozwiniętej refleksji na temat sposobów badania zagadnień temporalnych w literaturze². Obecnie jesteśmy już w zupełnie

Tomasz Mizerkiewicz – prof. dr hab., pracownik Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Teoretyk literatury, historyk literatury XX i XXI wieku, krytyk literacki, redaktor naczelny wydawanego online po polsku i angielsku czasopisma „Forum Poetyki / Forum of Poetics” (fp.amu.edu.pl). Ostatnio opublikował monografię *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej* (2021). Kontakt: tommizer@amu.edu.pl

-
- 1 T. Walas *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
 - 2 Pierwodruk książki ukazał się w 2008 r., polskie wydanie: R. Felski *Literatura w użyciu*, przeł. J. Borkowska i in., Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016.

innej sytuacji. Zjawiska, takie jak zagrożenie klimatyczne, pandemia, kryzys ekonomiczny i powrót autorytaryzmów, należą do grupy czynników (których można wymienić więcej) przyspieszających rozwój badań w kierunku wskazywanym kiedyś przez Walas i Felski. Nie bez znaczenia były przemiany zachodzące w samej literaturze, a jej silniejsze uwrażliwienie na przeżycie temporalne podpowiadało krytyce nowe tematy. W efekcie w ostatnich kilku latach podniosła się olbrzymia fala publikacji na temat „nowej czasowości”, „krytycznych czasowości”, ekokrytycznego „czasu, który wypadł z ram”³, w tym także przyszłości w literaturze. Badania nad powieścią postapokaliptyczną⁴, doświadczeniem temporalnym w powiązaniu z emocjami⁵, czasem w piarstwie podróżniczym⁶ i wiele innych uruchamiają wielokierunkowe przedsięwzięcia poznawcze. Powraca nawet nastawiona ku przyszłości psychoanaliza Alfreda Adlera, na wiele lat oddana do dyspozycji motywatorom biznesowym⁷. Wydawane są specjalne numery czasopism i powstają interdyscyplinarne grupy badawcze zajmujące się przyszłością jako ważnym wymiarem zapisów literackich⁸. Zarysowywana jest ogromna dziedzina badań, której warto się przyglądać zarówno na poziomie pomysłów i inicjatyw metodologicznych, jak i na poziomie sprawdzanych praktyk interpretacyjno-analitycznych. Poniżej próbuję połączyć te dwa rodzaje aktywności w odniesieniu do doświadczenia przyszłości w polskiej literaturze najnowszej.

2.

W numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” poświęconym problematyce przyszłości w polskiej literaturze ostatnich lat Karol Maliszewski zwrócił uwagę

-
- 3 P. Szaj *Czas wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*, „Forum Poetyki” 2021 nr 2.
 - 4 D. Cristofaro *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel. Critical Temporalities and the End Times*, Bloomsbury, London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney 2020.
 - 5 M. Pernau *Emotions and Temporalities*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
 - 6 *Time and Temporalities in European Travel Writing*, ed. P. Hendrikson, Ch. Kullberg, Routledge, London – New York 2021.
 - 7 Książka japońskiego filozofa Ichiro Kishimiego z 2013 r. na temat psychologii adlerowskiej cieszy się światową popularnością. Polski przekład – I. Kishimi *Odwaga bycia nielubianym. Japoński fenomen, który pokazuje, jak być wolnym i odmienić własne życie*, przeł. P. Cieplak, Galaktyka, Łódź 2017.
 - 8 Zob. np. poświęcony przyszłości w literaturze numer pisma „Dibur. Literary Journal” 2018 no. 6.

na określenie, które pada w poemacie Tomasza Bąka *Bailout*. Bohater utworu na chwilę przed prezentacją wizji lepszej, egalitarnej przyszłości ekonomicznej oraz politycznej stwierdza: „Potrzeba wiele starań, / by zobaczyć to, co się wyłania”⁹. Spotykamy się tutaj z jednym z głośniejszych manifestów mówiących o potrzebie dyskusowania przyszłościowych zagadnień przez dzisiejsze piarstwo, a także podejmowania „wielu starań” w celu ich „zobaczenia”. „Doświadczeniowa” przeszłość nie jest łatwo dostępna, może się wyłaniać bez naszej wiedzy, a wydaje się czymś szczególnie wartościowym, wartym uchwytowania. Na przykład, jak wynika z kompozycji tego fragmentu poematu, jakakolwiek wizja futurologiczna lub utopijna zależna jest od tego, co uda się dostrzec w cennej chwili „wyłaniania się”. W proponowanej przez poetę perspektywie literatura powinna być postrzegana jako wielość różnorodnych praktyk mających na celu wypracowanie dostępu do mogących się ujawnić w naszej obecności konturów czegoś przyszłego, a do kluczowych zagadnień utworu należałoby przygotowanie sensorium, jego specjalne nastrojenie. Utwór literacki w zindywidualizowany sposób wspomaga wysiłki prowadzące do nastrojenia percepcyjnego, niezbędnego, by zauważać objawiającą się przyszłość, ale też bierze udział w „fenomenologicznym” określaniu, czym jest proces owego wyłaniania się.

Przywołany zapis poetycki zachęca przeto, aby w nowym trybie przebadac temporalny aspekt doświadczenia czasowości w literaturze. Chodzi o doświadczenie, gdyż możliwości dostępu do uprzystępniającej się w specjalnych warunkach przyszłości dane są jedynie tym, którzy są zaangażowani w przebiegający w owych warunkach proces. Podobne co u Bąka próbne doprecyzowania znaleźć można w niedawnych pracach filozoficznych Alphonsa Lingisa, który badał „niebezpieczne emocje”¹⁰, stany porwania przez gwałtowne uczucia (*impassioned states*)¹¹, znajdując w nich specyficzną sytuację temporalną. Powiadał, że w momentach potężnych przeżyć odbija się oderwana od zwykłego continuum czasowego „nowa struktura”, składająca się ze „spuchniętej teraźniejszości, bezpośredniej przeszłości i zbliżającej się

9 K. Maliszewski, „Potrzeba wiele starań, by zobaczyć to, co się wyłania”, „Nowa Dekada Krakowska” 2020 nr 3–4.

10 A. Lingis *Niebezpieczne emocje*, przeł. A. Marchewka, M. Sowiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.

11 Zob. rozdział *Passions*, w: A. Lingis *Irrevocable. A Philosophy of Mortality*, University of Chicago Press, Chicago–London 2018, s. 45–79.

przyszłości”¹². Spotykamy wówczas nową konfigurację trzech zjawiających się naraz rodzajów czasu, ustalającą się w ekstremalnej sytuacji doświadczeniowej. Najbardziej wieloznacznie określona została terażniejszość, *bloated present*, będąca wymiarem szczególnie dynamicznym, ale i nieprzejrzywym, rozszerzającym się nieraz w sposób niby-chorobowy i jedynie jako taka pozwalająca na zaznanie zbliżającej się przyszłości. Spuchnięta czy rozdęta terażniejszość oznacza, że to poprzez doświadczeniowe zaznawanie jej symptomów, znoszenie jej co rusz nasilającej się niepoznawalności podmiotowości niekiedy może znaleźć związane z nią i wiarygodne ukierunkowania ku pewnym rodzajom tego, co się wyłania.

Analogiczne myślenie o warunkach uchwytliwości czegoś przyszłego rozwija obecnie Alva Noë w projektach filozoficzno-estetycznych. Unika w nich pojmowania doświadczeń jako pewnych reprezentacji, w opisach doświadczenia jako zjawiska czasowego (gdzie odwołuje się także do doznań w sztuce) dowodzi, iż jest ono działaniem i zdarzeniem, w jakie jesteśmy włączeni¹³. Na przykład przeżycie ogarniającej nas muzyki wiąże się z byciem w środku pewnej trajektorii lub łuku zjawisk¹⁴, który odczuwamy dzięki pamięci o właśnie zakończonym dźwięku, słyszeniu brzmień obecnych oraz antycypacji rozwiązań melodycznych, które zaraz się objawią. Przeżywamy rozwijające się zdarzenie poprzez ścisłe sprzężenie z nim, czyli przeżyciowe podwojenie w sobie biegnącej od przeszłości do przyszłości trajektorii. Filozofia obecności Noëgo wydaje się o tyle bliska formule poetyckiej Bąka, że uczony amerykański uważa, iż połączenie się z wydarzającym się zjawiskiem wymaga wielu starań, stanowi wartościowe „osiągnięcie”¹⁵. To dzięki „wyczynowi” znalezienia się na rozpinającym się łuku temporalnym procesualnego wydarzenia zbliżająca się wewnątrz doświadczenia przyszłość nabiera widoczności.

Przywołane ustalenia warto uzupełnić za pomocą jeszcze bardziej rozwiniętego opisu artystycznego doznania przyszłości, jaki znaleźć można w tomie *Kino* Gilles’a Deleuze’a¹⁶. Podobnie jak u Lingisa, spotykamy u niego

12 Tamże, s. 66.

13 A. Noë *Experience of the World in Time*, w: tegoż *Varieties of Presence*, Harvard University Press, Cambridge MA – London 2012, s. 74–81.

14 Tamże, s. 77.

15 Tamże, s. 81.

16 G. Deleuze *Kino*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

przekonanie o poznawczej wartości czasu postrzeganego inaczej niż jako wielki strumień temporalny. Badający fenomen *slow cinema* Adam Cichoń podkreśla z tego powodu wagę wyjściowego rozróżnienia dokonanego przez Deleuze'a na czas linearny z obszernie otwartymi wglądami w przeszłość i przyszłość (jest on właściwy dla kina jako „obrazu-ruchu”) oraz pojawiający się w neoawangardowych kompozycjach kinowych „obraz-czas”¹⁷. W tym drugim przypadku nie chodzi prymarnie o stany frenetycznych doznań, ale o różne sytuacje kompozycyjne, nieraz autotematyczne, w których dochodzi do zestawienia kilku stron przeżycia czasowego. W tym utworze autor stara się ustalić nową konfigurację przeszłości, terażniejszości i przyszłości, którą filozof nazywa „kryształem czasu”¹⁸. W poznających je procedurach analitycznych należy zwracać uwagę na zagmatwanie temporalne terażniejszości (bliskie Lingisowskiemu „spuchnięciu”), gdyż w każdej obecnej chwili film neoawangardowy (omówienia Deleuze'a dotyczą m.in. francuskiej Nowej Fali) wskazuje na zawierającą się w niej przeszłość, w szczególności przeszłość dopiero co odeszłą. Rozdziela to obrazy-czasy na część „aktualną” i „wirtualną”, przy czym dzięki maszynierii artystycznych podwojeń, lustrzanych odbić, myślowych „refleksów” autotematycznych, nałożień prezentacji i retrospekcji osiągany bywa stan ich nierozróżnialności, przemienności. Sprawcza i „aktualniejsza” bywa niekiedy przeszłość, innym razem bardziej sprawcza, powodująca nową widzialność przeszłości, bywa terażniejszość. Ścisły związek owych perspektyw oraz ich przechodność objaśnia metafora „kryształu czasu”. Chodzi w niej o to, że z danej perspektywy oświetlona, widoczna jest tylko jedna strona przeżycia temporalnego i musimy zmienić optykę, aby lepiej móc widzieć drugą jego stronę.

Warto pamiętać, że Deleuze dochodzi do swej koncepcji między innymi poprzez analizę filmu Krzysztofa Zanussiego *Struktura kryształu* (i chyba z niego zapożyczył zastosowaną nazwę), gdzie dwaj przyjaciele ze studiów, uzdolnieni uczeni, wybrali całkiem odmienne drogi życiowe. Spotykają się po latach, ale nadal nie można orzec, przed którym z nich otwiera się lepsza przyszłość – czy przed tym, który robi międzynarodową karierę akademicką, czy przed tym, który zanurzył się w zwykłym życiu i wydaje się równie szczęśliwy. Każdy z nich widzi w drugim inną stronę własnej przeszłości i dzięki temu lepiej, choć zupełnie inaczej niż przyjaciel, osiąga widzialność

17 A. Cichoń *Deleuze, „slow cinema” i trwanie, czyli dokąd prowadzi nas obraz, „Sztuka i Filozofia”* 2018 nr 52.

18 G. Deleuze *Kino*, s. 295–322.

własnej wyłaniającej się co dnia przyszłości. Ten drugi stanowi zatem element struktury postrzeżeniowej (konieczny „punkt odniesienia”, jak powiada jeden z bohaterów), pozwala łatwiej rozszczepiać każdą chwilę na element zawartej w niej immanentnie przeszłości i stale na nowo, z niegasnącą fascynacją wpatrywać się w wyłaniającą się dla niego przyszłość. Deleuze podsumowuje rozważania na ten temat następująco: obraz-czas „rozszczenia terażniejszość w dwóch rozbieżnych kierunkach, z których jeden wzbija się w przyszłość, a drugi zapada w przeszłość”¹⁹. A po chwili dodaje: „[k]rysztal zawsze żyje na granicy, sam jest «uciekającą granicą między bezpośrednią przeszłością, której już nie ma, i bezpośrednią przyszłością, której jeszcze nie ma»”²⁰. Autor *Logiki sensu* nie jest tutaj filozofem transgresji, przekroczenia granicy temporalnej, lecz filozofem graniczności; nie bada warunków powstawania wizji utopijnej, lecz warunki przekształceń, nowych krystalizacji układu przeszłości, terażniejszości i przyszłości w doświadczeniu artystycznym.

Dla frytyki środowiskowej inspirująca może być druga metafora stosowana przez Deleuze’a, czyli „zarodek”²¹ (fr. *germe* – ‘zarodek’, ‘zalążek’, ‘kiełek’, ‘początek’, ‘źródło’), objaśniająca kompozycje, w których przyszłość zjawia się nieco inaczej niż w regule krystalizacyjnej. Pozwala zauważać dynamikę zapisu literackiego, w którym kolejne części, sceny, fragmenty można czytać jako „wejścia” w pewne środowisko. Obrazy te mają być postrzegane z ich potencjałem rozrastania się, otwierania na możliwe dalsze ciągi. Dlatego Deleuze nawet w obrazach filmowych dotyczących przeszłych światów widzi „zarodki” lub „nowe pędy” i zachęca, żeby je obserwować jako fazy „zalążkowe”, zdolne rozwinąć się w jakiejś przyszłości. Ów temporalny obraz-zarodek, powiada, „skryształizuje środowisko aktualnie amorficzne”²², umożliwi mu transformację w inny stan, otworzy nową przyszłą szansę. Silne zainteresowanie literatury o tematyce środowiskowej kwestiami ściśle temporalnymi, w szczególności przyszłościowymi, prowadziłyby do dostrzegania przejawiającej się w zapisach literackich, innej niż obecnie dominująca, dynamiki zjawisk jako „pędów” czy „zarodków” przyszłości.

19 Tamże, s. 307.

20 Tamże, s. 308.

21 Tamże, s. 301–322.

22 Tamże, s. 301.

3.

Obydwie zasady uprzystępniania doświadczenia przyszłości w literaturze, czyli reguła „kryształu” i „zarodka”, występują w wielu utworach równocześnie, stąd raczej należy badać, co w danym zapisie stanowi dominantę. W proponowanym poniżej odczytaniu dwóch niedawno wydanych polskich powieści przedstawię kolejno działanie „struktury kryształu” (utwór Doroty Kotas) oraz energię „zarodkową” (dzieło Salci Hałas), choć w obydwu książkach można by znaleźć dowody na produktywność każdej z reguł.

Bohaterka *Pustostanów*²³ Doroty Kotas wybrała bezrobocie jako dogodną przerwę w prekarnych zatrudnieniach. Tak brzmiałoby najbardziej prawdopodobne nazwanie sytuacji narracyjnej powieści, choć z niektórych fragmentów może wynikać, że stale pracuje w kawiarni i jedynie marzy o podobnym wyborze, którego wyobraźniowym wypełnieniem stała się książka. W każdym z przypadków decydujące zaczyna być pragnienie wyrwania się z tych obrazów czasu i przyszłości, które są widoczne z perspektywy osoby zmuszonej do wykonywania nisko płatnej pracy. Nie wiemy też dokładnie, czy zajęła jeden z praskich pustostanów w Warszawie bez niczyjej zgody, czy raczej otrzymała tam lokum dzięki decyzji stosownego urzędu. W efekcie zamieszkała z partnerką Hanią (oraz psem) w kamienicy, gdzie pozostałe mieszkania są zaryglowane i opustoszałe po dawno zmarłych lub wyprowadzających się z nieatrakcyjnego miejsca lokatorów. W opowieści zmieniają się ujawniane przez narratorkę emocje, dominuje pogodny nastrój swobody i niezależności, czasem przechodzący w pretensjonalne poczucie wyższości, nierzadko pojawiają się ironiczne akcenty w opisach współczesnych realiów ekonomicznych, musimy jednak zauważyć, że bardzo często bywa to nadrabianie miną, gdyż niekiedy dziewczyna nie jest w stanie wyjść z mieszkania z powodu przygnębienia, a może nawet stanów depresyjnych. Związek narracji z afektywno-doświadczeniowym umocowaniem bohaterki w przestrzeni zdegradowanych społecznie pustostanów powoduje, że śledzimy opowieść o poszukiwaniu przez nią właściwego stanu emocjonalnego, odpowiedniej perspektywy przeżywania rzeczywistości, w tym także czasu.

Porzucająca pracę bohaterka zyskuje bowiem dostęp do obszernej teraźniejszości, z czego się cieszy i co mocno zaznacza na początku opowieści. Podkreśla, że „ma teraz czas”, żeby buszować po piwnicach budynku, włamywać się do opuszczonych mieszkań, wykorzystywać przeterminowane

23 D. Kotas *Pustostany*, Niebieska Studnia, Warszawa 2019. Cytaty z powieści zaznaczam w tekście głównym jako PU z podaniem strony.

jedzenie, przeglądać skłębione w workach stare ubrania, czytać porzucone w mieszkaniach szpargały. Jej udziałem stała się rozpychająca się, puchnąca (na co wskazywałyby problemy z ustabilizowaniem sfery afektywnej) terażniejszość. Kilka razy przy tym tematyzuje swój krytyczny stosunek do czasu, szczególnie kiedy jest on zagospodarowywany ekonomicznie lub poddawany innym formom zarządzania. Podczas wizyty na praskim bazarze zauważa: „W lipcu można dostać kalendarz adwentowy, a zimą cukrowe baranki i czekoladowe zajączki. Kiedy na nie patrzę, nie mogę uwierzyć, ile kłopotów wyniknęło z tego, że ktoś wymyślił czas” (PU 56). Niechęć budzi czas jako coś skonstruowanego, aby regulować obieg towarów i ich selekcję. Chodzi o czas wymyślony, może nawet czas-wymysł, czas-fanaberię, którego smutne skutki ogląda ze swej bezrobotnej i odprężającej terażniejszości. Jeszcze dalej posuwa się jej krytycyzm, kiedy w jednej z autotematycznych uwag na temat planowanej książki stwierdza:

W mojej książce znalazłoby się wiele smutnych oraz zabawnych historii. [...] Wszystkie działałyby się wczoraj, ponieważ to, moim zdaniem, bardzo obiecujący początek historii. Poza tym i tak nie wierzę w czas ani rzeczywistość – uważam je za zjawiska przereklamowane i względne, relikty starych czasów, kiedy można jeszcze było zamykać życie w takich kategoriach. [...] Dlatego mój stosunek do czasu jest pełen pogardy. (PU 150)

Bohaterka buduje silne napięcie między terażniejszością bezrobotnej a czasem, w który „nie wierzy” i traktuje jako „relikt”. Chce wypracowywać nowy stosunek do zjawisk obejmowanych przez rozpowszechnioną definicję czasu, a jej szczególnie krytycyzm, wręcz „pogardę”, wywołuje czas dany do wierzzenia, wmawiany, wymyślony przez kogoś jako interesowna konstrukcja i następnie przesadnie „reklamowany”. To wyraźna sugestia, że chodzi o czas utowarowiony, połączony ze strategiami marketingowymi i innymi zabiegami manipulatorskimi. Nie znaczy to przecież, jak podpowiada na wstępie zacytowanego fragmentu, że sama nie doświadcza zjawisk temporalnych i z nimi nie eksperymentuje. W autotematycznie komentowanej książce zamierza „smutne i zabawne historie” umieścić we „wczoraj”, uznając to za „bardzo obiecujący początek historii”. Jej praktyki twórcze polegają na ciągłym wychylaniu się ze spuchniętej, bezrobotnej terażniejszości ku bliskiej („wczoraj”) przeszłości, aby znajdować nowe dostępy do przyszłości, czyli „obiecujące początki”. Pisanie staje się improwizowaniem, mającym na nowo splątywać „wczoraj”, stan osoby niezatrudnionej „mającej teraz czas” (PU 19)

oraz wynikające z tego połączenia „obiecujące początki”, co razem prowadzi do Deleuzjańskiego kryształu czasu, który wypada opisać dokładnie.

Pierwszy ruch posiadaczki „teraz” kieruje się bowiem ku przeszłości skumulowanej w mieszkaniach kamienicy. Z niesłabnącą uwagą brnie przez cudzą dawność, zajada się przeterminowanymi potrawami, ostentacyjnie stroi się w znoszoną odzież, wyobraźniowo wciela się w losy kolejnych mieszkańców: Ewy Kwiatkowskiej, Haliny Mączyńskiej, skłóconych współlokatorek Zenobii i Barbary. Mówi o nich wszystkich: „[z]marli to moi ulubieni sąsiedzi” (PU 8). W rozrzuconych w mieszkaniach świadectwach biograficznych lubi znaleźć sprecyzowany temporalny punkt zaczepienia, np. czyta dyplom z 1974 roku dla byłych lokatorów za prowadzenie „rzemieślniczego zakładu dobrej roboty” oraz poświadczoną pisemnie nagrodę „[z]a estetyczne wykonanie damskiej koszuli nocnej z batystu, wystawionej na targach krajowych Jesień 1966 w Poznaniu” (PU 83). Nie inaczej dzieje się na bazarze, gdzie często przystaje przy straganach ze starociami, gdyż „[d]la handlarzy starzyzną rzeczy mają życie i są równorzędne ludziom. Należy im się jednakowy szacunek. Rzeczom czasem nawet większy” (PU 61). Chwilę później cytuje pochwałę, którą kieruje do kogoś jej ulubiony sprzedawca staroci: „To jest dziewczyna, która ma czas, żeby słuchać starego człowieka” (PU 61). W jej rozdymającej się terażniejszości swobodnie mogą pomieścić się różne rodzaje przeszłości, zmieniając obecną chwilę w wielość terażniejszości, jak by to ujęła Marielle Macé²⁴, lub – wedle z kolei ujęcia Deleuze’a – w terażniejszość stale rozszepianą na część „aktualną” i „wirtualną”.

Wychylenie się ku przeszłości, improwizatorskie splątywanie jej z osobliwie rozrośniętą terażniejszością osoby bezrobotnej stanowi ostatecznie sposób na znajdowanie „obiecujących początków”. „Początki” pojawiają się w powieści tylko w owym dynamicznie formowanym układzie czasowym, a o tym, że przeszłość staje się stawką gry, wprost powiadamia deklaracja bohaterki:

Zbliżamy się do przełomowego momentu. Ja już żyję przyszłością i polecam ją wszystkim. To myślenie przyszłościowe zaczyna się wtedy, kiedy się rzuca pracę. Wtedy zostaje się na cały dzień w domu, w którym nikogo innego nie ma, i można czytać w kuchni czasopismo *Sens*, a później *Charaktery*, *Ja My Oni* i *Wysokie Obcasy Extra*, a resztę czasu poświęcić na leżenie w łóżku i myślenie pozytywne [...]. (PU 21)

24 M. Macé *Our Cabins: Youth, Precariousness, and Imagination*, transl. E. Landon, „Dibur. Literary Journal” 2018 no. 6, s. 110.

Nie należy pomijać obecnego w zacytowanym fragmencie przewrotnego dialogu z promowanymi w kolorowych magazynach psychologicznych i kobiecych scenariuszami przyszłości. Dostęp do nich powinny mieć przecież osoby, które nadmiar wolnego czasu uzyskały dzięki sukcesowi ekonomicznemu, czyli udanemu wpasowaniu się w zasady „wymyślonego”, zekonomizowanego i utowarowionego czasu. Bohaterka Kotas ironicznie, bo bezprawnie, poza regułą sukcesu finansowego, uzyskuje do nich dostęp, bawi się ich retoryką, ale też nie blokują one jej dalszej pracy myślowej. W myśleniu tym mocniej akcentuje wrażenie bycia w „momencie przełomowym”, porzucenie pracy przyniosło moment zespolony z przełomem, ujawniło rozpołowienie czy rozszczepienie kolejnych chwil na Deleuzjański równoczesny ruch w przeszłość (epoka, gdy stosowała pieniądze) i w przyszłość (kiedy bez pieniędzy ma się nowy dostęp do tego, co się wyłania). Praktyki myszkującej po kamienicy dziewczyny wydają się wypróbowywaniem energii otrzymanego „momentu przełomowego”. Przymierzanie się do życia dawnych lokatorek staje się dotykiem czasowości momentu przełomowego, jakim była ich śmierć lub wyprowadzka. Cała kamienica wydaje się wtedy zbiorem zerwań temporalnych, w których mogą z pożytkiem poznawczym przeglądać się bardzo różne teraźniejszości, by odnajdywać migotliwe kontury swych innych możliwych przyszłości.

Dynamika momentu przełomowego rozpoławiającego się na części biegnące ku przeszłości i przyszłości potęguje się w zakończeniu, kiedy dom zostaje przeznaczony do rozbiórki, a cała okolica do gentryfikacji (tj. przejścia terenu i zagospodarowania go przez osoby zamożne). Bohaterka opisuje reakcję swoją i partnerki: „[u]rządzamy symboliczny pogrzeb przeszłości – jemy pączki z marmoladą, lukrem i skórka pomarańczy [...] Znowu oddaliśmy się od nowoczesności. Zawracamy bieg czasu” (PU 174). Nie tylko nie dają się wygnać z rzekomo nagle grożącego zawaleniem budynku, ale i „oddalają się od nowoczesności”, oznaczającej najpewniej czas zekonomizowany, a poprzez zachowania w rodzaju zjadania potraw zrobionych wedle dawnych przepisów „zawracają czas”. Dałoby się w tych gestach zobaczyć odbicie ważnych społecznych ruchów w obronie wolnego dostępu do pustostanów. Podobny trop wzmacnia wątek szybko zorganizowanej imprezy, podczas której grupa znajomych poznaje potencjały skazanego na likwidację domu, gdyż czyni z niego m.in. scenię dla happeningu towarzysko-artystycznego. Kamienica w „momencie przełomowym” w całości staje się kryształem czasu, obszarem styku przeszłości i przyszłości, dzięki któremu są one widzialne w sposób alternatywny dla utowarowionego linearnego czasu ekonomii.

Za szczególnie wymowny przejaw nowej świadomości znaczenia kamienicy można uznać decyzję bohaterki, by przeprowadzić się do mieszkania zmarłej przed laty Ewy Kwiatkowskiej. Po przeprowadzce pozmieniała nieco wygląd pokoi, „żeby wprowadzić trochę życia i zmienić nastrój na bardziej nieprzewidywalny niż wcześniej (nieprzewidywalny nastrój to mój ulubiony)” (PU 170–171). Dzięki jej zabiegom modulacji ulega nastrój starego mieszkania, który wiązać się ma odtąd ze stałym otwarciem na zjawiska „nieprzewidywalne”, czyli doświadczanie przyszłości jako możliwości. Pada także mocne stwierdzenie: dom „zmienił [...] status z pustostanu na inny stan, chociaż nie wiedziałam jeszcze na jaki, ale czułam, że rozpoczął się już rytuał przejścia i wielka odnowa” (PU 171). „Inny stan” bohaterki to m.in. „wielka odnowa” zdolności postrzeżeniowych, które w sytuacyjnych syntezach przeszłego, teraźniejszego i przyszłego utrzymują „nieprzewidywalny nastrój”, skierowany ku temu, co się wyłania.

Problematyka nastroju podpowiada, że w zakończeniu powieści dochodzi do rekonfiguracji sensorium bohaterki. Po zaśnieciu w mieszkaniu Ewy Kwiatkowskiej przydarzają się jej dziwne percepcje:

Słyszałam też w późnie, jak w kuchni ktoś, kogo nie mogło tam być, unosi i opuszcza pokrywkę metalowego czajnika [...] Nad ranem wydawało mi się, że ktoś okrywa mnie dokładniej kołdrą. [...] Poczulałam, jak w tamtej części łóżka ktoś się kładzie bardzo blisko mojego ciała. Materac ugiął się pod ciężarem opadającym na wersalkę tuż przy moich plecach, do których przyłgnał. [...] Staralam się nie spłoszyć duchów zbyt głośnym oddechem. Było to doświadczenie fizyczne, odczuwalne ciałem – takie, którego nie potrafiłabym sobie uroić. Poczulałam to bezpośrednio, z taką samą świadomością, z jaką rejestruje się obecność prawdziwej, żywej osoby, która znajduje się w pobliżu. (PU 177)

Warto oprzeć się pokusie odczytania tej sceny w kluczu psychoanalitycznym (psychoza) i parapsychologicznym (wywołanie ducha), by wyzyskać jej rewelatorską wymowę somatyczno-temporalną. Dowiadujemy się wówczas, że ciało bohaterki zostało skutecznie *p r z e s t r o j o n e*, aby móc odczuwać wielokierunkowość każdej chwili. Wyczuwalność cielesnej obecności „ducha”, ciała kogoś zmarłego oznacza przede wszystkim zdolność odczuwania „fizycznego”, „bezpośredniego” i „z taką samą świadomością” swojego równoczesnego zanurzenia w przeszłości, w teraz i w pro-przyszłościowym „nastroju nieprzewidywalnym”. Całe sensorium nastroiło się już na

„nieprzewidywalne”, zanurzone w spuchniętej terażniejszości ciało stało się aktywnym „kryształem czasu”, zapewniającym przełomowość każdemu momentowi i rozszczepiającym go na oświetlające się wzajemnie przeszłość i przyszłość.

4.

Bohaterkami książki Salci Hałas *Potop. Poemat przewlekły o końcu świata*²⁵ są starsze kobiety zamieszkujące dzielnicę Gdyni nazywaną popularnie „Pekinem”. Jest to pozostałość po przedwojennych samowolach budujących miasto robotników, którzy na wzgórzach stawiali prowizoryczne domki. W podobnym stanie, ze skomplikowanymi stosunkami własnościowymi obszar przetrwał do lat 90., kiedy pokusa deweloperskiego wykorzystania terenu z malowniczym widokiem na morze zaczęła prowokować próby usunięcia lichych zabudowań i specyficznej wspólnoty mieszkającej w dzielnicy. Akcja utworu rozgrywa się w czasie, gdy – jak ironicznie zauważa narratorka – „Pekin jest przeznaczony do rewitalizacji / poprzez likwidację” (PO 31). Od początku opowieści mamy do czynienia z bardzo silnie odczuwanym przez mieszkanki momentem przełomowym, z ich własnym „końcem świata”, o którym mówią: „Na przykładzie naszego małego końca / można sobie naocznie zobaczyć, / jak to będzie wyglądało w większej skali” (PO 115). Bohaterki dobrze orientują się w historii gdyńskiego Pekinu i przyczynach swych obecnych dramatycznych kłopotów; co rusz przywołują elementy przeszłości (np. passus o zmarłych koniach, które budowały Gdynię, były chowane w okolicy, a dziś nikt o nich nie chce pamiętać) i zestawiają je z ich pełną wstrząsów terażniejszością. I tutaj zatem spotykamy konfigurację czasową typową dla kompozycyjnego kryształu czasu.

Mimo to dla opisanego dominujących zabiegów temporalnych w kompozycji Hałas właściwsza wydaje się metafora „zarodka”, która w koncepcjach Deleuze’a uzupełnia figurę kryształu. Myśl tę nasuwa osobliwe środowisko Pekinu, w którym od samego początku eksponowane były doświadczenia proletariackie, a dawne pochodzenie tej nazwy (łac. *proles* – ‘odrosty’, ‘pędy’, ‘latorośle’, ‘potomstwo’) kojarzyło tak nazwaną ludność z żywiołowym pleniением się, ale i splataniem ze światem zwierzęco-roślinnym. Pozarastane chaszczami, drzewami wzgórze Pekinu to raj dla zwierząt, każda mieszkanka

²⁵ S. Hałas *Potop. Poemat o końcu świata*, W.A.B., Warszawa 2019. Cytaty z powieści zaznaczam w tekście głównym jako PO z podaniem strony.

„ma minimum kota”, mnożą się rodziny kocie i psie, w okolicy chętnie pojawiają się dzikie zwierzęta. Dziwaczna architektura osiedla dopełnia obraz spontanicznej samoorganizacji życia, gdzie krzywo wytyczone drożki prowadzą do domków, chat, chatynek i szop, których uparcie trzymają się kolejne pekińskie pokolenia. Podobnie narastająca społeczność ludzko-zwierzęco-roślinna w jej wymiarze temporalnym może być opisywana z wykorzystaniem metafory „zalażka”. Warto przy tym podkreślić, że są to rośliny o różnych temporalnościach. Świat zwierząt, jak przypomniawszy niedawno Anne Simon²⁶, potrafi wprowadzić do ludzkiego świata doświadczenie niezliczonych animalnych „pędów” czasowych, nałożenia na rytm życia ludzkiego rozmijających się z nim rytmów zwierzęcych. Na środowisko Pekinu składa się przeto wielość „pędów” gotowych do odrastania w różnym tempie. Wzmaga to zainteresowanie mieszkanki różnymi dostępnymi do przyszłości, powoduje wręcz przeczuwanie na zagrożenia lokalne i globalne, ale i „aktywistyczną” postawę spontanicznej walki o ochronę każdego zarodka dalszego życia. Widać to w historii o narodzeniu dwójki szczeniąt, które dzięki sprytnym zabiegom sąsiadek udało się uchronić przed chcącym je zgładzić srogim właścicielem; mieszkanki kolejny „pęd” wyprowadziły ze swego świata ku przyszłości. Stąd też ze szczególnym zafrasowaniem obserwują pomór pszczoł i przypominają przepowiednię głoszącą, że cztery lata po śmierci pszczoł ludzkość zginie. Kiedy nie pracuje zasada „zalażkowa”, zaraz pojawiają się w Pekinie prorocтва końca.

A tych jest w *Potopie* bez liku. Narratorka, Halina Pigułowa, chętnie opowiada o lękach apokaliptycznych, dołącza do niej sąsiadka Zośka, u której wskutek podmycia przez wody gruntowe pod domem pojawiła się wielka dziura w ziemi. Jednak szczególnie wyspecjalizowała się w owym fachu babka Lońka Szwajcerowa, która po godzinach pracy przyjmuje interesantów jako zawodowa wróżbitka. Najchętniej powiada, że została „powołana do rzeczy małych, / horoskopów, porad życiowych / i prekognicji piłkarskich o charakterze ligowym” (PO 61). Próby skapitalizowania jej wiedzy o wynikach meczów przez krewnego nie powiodły się jednak, wizje Szwajcerowej nie pozwalają wzbogacać się w zakładach bukmacherskich. W anonsie reklamowym zapowiada raczej „pomoc w odnajdywaniu kierunku” (PO 64), czyli odnalezieniu właściwego modusu odnoszenia się ku przyszłości. Można założyć, że ów modus bierze się z odczucia wyznaczanych przez dookolne

²⁶ A. Simon *Other Temporalities of Life: Zoopoetics and Animal Perspectivism*, „Dibur. Literary Journal” 2018 no. 6.

zjawiska trajektorii czasowych, czyli wyczuwania w nich energii skierowanych na „przerastanie” owych zjawisk z przeszłości przez teraźniejszość ku przyszłości. Jakkolwiek wydawać by się mogło, że w likwidowanym osiedlu dominuje groza rychłego końca podsycana świadomością globalnych klęsk klimatycznych, „Podnosi się poziom wód, mórz i oceanów. / Znika maleńkie państwo Karibati. / Florydę już teraz zalewa. / A nie szukając daleko, również Stargard” (PO 44), to można je chyba objaśnić i tak, że przejawia się w nich stała dyspozycja wszystkich bohaterek utworu, postrzegających życie jako mnogość „załążków”, które przy zaistnieniu fortunnych okoliczności mogą znaleźć jakieś rozwinięcia.

Szczególnie zwraca uwagę to, że podstawą doświadczenia przyszłości wszelkich zjawisk przez postaci kobiece jest umiejętność, którą Bąk opisałaby jako widzenie tego, co się wyłania. Zośka, pod której domem pojawia się rozpadlina gruntowa, zmienia się od tego przeżycia: „Świat się, można powiedzieć, przed nią, / dzięki tej katastrofie, otworzył otworem” (PO 80). O podobnej zdolności do dokonywania specjalnych wglądów w coś, co się zbliża, zapewnia też opowiadająca, która siebie i dwie koleżanki określa jako „wiedzące”, a własną postawę poznawczą wyjaśnia następująco: „Skąd jeszcze wiem? / Z patrzenia przez okno. / Z bezpośredniego wpatrywania się wprost w rzeczy same” (PO 770). Z kolei podstawą widzeń przyszłościowych Lońki okazuje się praca sprzątaczkki: „[...] tego, co wie o ludziach, / najwięcej się nauczyła z perspektywy podłogi. / Na sprzątaczkę nikt nie zwraca uwagi. / [...] Wystarczy wziąć wiadro, wdziać łach, / do tego fartuch [...] Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki / znikasz” (PO 62). Mieszkanki Pekinu zostały odsunięte od udziału w jakichkolwiek grach społecznych, ekonomicznych i politycznych, dlatego ich spojrzenie ma dostęp do czystej zjawiskowości zdarzeń, zdehumanizowanego przebiegu procesów, nagiej mechaniki interakcji ludzko-pozaludzkich. Świat, jaki się „otworzył otworem” z powodu narastającej liczby katastrof, ma dla nich walor oczywistości, czyli filozoficznej „ewidencji”, intuicyjnej, ale niezaprzeczalnej dostępności. Przytaczam te fenomenologiczne filozofemy, gdyż są one pośrednio przywołane przez stwierdzenia o wpatrywaniu się w rzeczy same. „Ewidentne”, czyli oczywiste, stają się dzięki tej dyspozycji doświadczeniowej nie tylko zbliżające się końce, ale i możliwe początki. Narratorka powiada: „U nas to widać szczególnie jak na dłoni, / te początki i końce” (PO 22). Przypomniana została reguła czasu „kolistego” (PO 22), udaje się ocalenie szczeniaków o imionach z mitologii skandynawskiej wieszczących odrodzenie, przywołuje się Uroborosa, dzięki któremu pojawia się wizja niekończącego się odzyskiwania życia.

Z tego powodu każde z opisanych w powieści zdarzeń ma specyficzną oczywistościową dwuznaczeniowość – jest składnikiem oczywistego bliskiego końca i jednocześnie równie niewątpliwego początku. Lońka Szwajcerowa dodatkowo wielokrotnie podkreśla, że „[n]ie ma jednej wersji przyszłości. / Nie ma jednej wersji końca” (PO 48). Każda zapisywana chwila okazuje się dla „wiedzących” wielością kończących się zjawisk, ale i wielością zarodków. Chciałoby się powiedzieć, że są to zarodki wielowersyjne, zdolne do wszelkich wyzwań adaptacyjnych, i niczym komórki macierzyste cechuje je oczywista, znana wszystkim w Pekinie, ewidentna możliwość bycia wieloma początkami.

Nie oznacza to, że bohaterki ograniczają się do zaawansowanej obserwacji ewidencjalistycznej, gdyż podobne doświadczenie świata prowadzi do interesujących form angażowania się, czyli praktyk proprzyszłościowych. Lońka Szwajcerowa powiada o nich, kiedy obrazuje przyszłość jako „nitki na wietrze”:

Najczęściej zdarza się prawdopodobne,
a przyszłość to nitki na wietrze.
Nitki, które mogą się różnie przepleść.
Człowiek je do siebie zaplata,
ale dosięgnie tylko części tych nitek.
Bo reszta fruwa na wietrze. (PO 119)

Aktywność mieszkańców osiedla proletariackiego, czyli osiedla stojącego po stronie plenięcia się i splatania porządków ludzko-zwierzęco-roślinnych, sprowadza się w każdej sytuacji do jej „zaplatań” „do siebie”. Wydaje się to zgodne z „zarodkową” zasadą, gdzie ewidentnie postrzega się wszystkie zjawiska i działania jako mnogie „załączki”, widzi się w nich energie, gdyż improwizatorskie splecenie różnych elementów świata Pekinu w danej aktywności daje im szansę na „eksplozywny” rozwój w przyszłości, skok od załączka do wielkiego zjawiska życiowego. W zacytowanym fragmencie Szwajcerowa odróżnia pracę kogoś, kto „do siebie zaplata” nitki przyszłości, próbuje swój świat każdorazowo spleść, przekształcić w zarodek możliwego ciągu dalszego, od tego, co okaże się możliwe, gdy wejdą do gry decydujące i nieprzewidywalne obecnie warunki środowiskowe.

Co istotne, jest to zasada powszechna, a nie tylko zjawiająca się w czasie, gdy Pekinowi zagląda w oczy widmo likwidacji. Nie tyle zatem, a przynajmniej nie tylko, *Potop* opowiada smutną historię o końcu wyjątkowej społeczności postrobotniczej, ile zawarta w nim bliskość definitywnego końca

ujawnia uniwersalny, choć często niewidoczny, proces praktykowania życia jako „zaplatania”, świadomego lub półświadomego przekształcania danego komuś środowiska w „zarodki”, którymi mogą być jego myśli, powiedzenia, prace, wizje, akcje kolektywne, wspólne historie ludzi i zwierząt, obrazy wegetacji roślin itd. W bardziej optymistycznym odczytaniu *Potopu* nie ma żadnego realnego, nieodwoływalnego końca, Pekin rozrasta się w tej perspektywie jako niezliczona wielość „pędów”, a samo osiedle jako ucieleśnienie reguły dynamicznego transformowania życia w zarodki staje się przeciwwagą dla każdej katastrofy.

W tym też kontekście można analizować poziom autotematyczny utworu. Pierwszoosobowa narratorka, Halina Pigułowa, opowiada, nieraz z akcentami humorystycznymi, o rozlicznych zdarzeniach, postaciach, wizjach swoich własnych i jej gadatliwych sąsiadek. Nie spotykamy rozwijającej się fabuły, lecz obejmujący całość utworu szereg „zagajeń” i prezentowanych w nich refleksji indywidualnych lub zbiorowych, scen z życia mieszkańców, które są kompozycyjnymi „sploceniami” „do siebie” życia Pekinu i w tej załączkowej formie pozostają niczym możliwy „nowy pęd”. Utwór nazwany został przez Pigułową „poematem przewlekłym”, gdyż opowiadająca z powodu choroby sercowej i płucnej „jest mało powietrzna”, robi przerwy w wypowiedzi, „musi się podczas wypowiedzi zwietrzać” (PO 7). Opowieść rodzi się na nowo w każdym kolejnym wersie, każda oddzielona „zwietrzeniową” pauzą cząstka jest ściśle związana z fizjologicznymi sytuacjami Pigułowej, powstaje z tych uwarunkowań somatycznych i ich rozległych przyczyn (w rodzaju trudnego pracowniczego życia mieszkanek Pekinu), ma zatem stałe „zarodkowe” powiązanie z owym środowiskiem opowieści i stanowi ciąg ich sytuacyjnych przekształceń, chwilowych uporządkowań oraz otwarć na przyszłość. Należałoby przeto powiedzieć nieco precyzyjniej, że *Potop* to historia o praktykowaniu życia jako tworzeniu zarodkowych „zapleceń” sytuacyjnie doświadczanych składników własnego świata, ale także o p o w i e ś c i s t a l e p o z o s t a j ą c a „w z a r o d k u”, w której zrównoważył się dośrodkowy ruch „plocenia” specyficznych obrazów Pekinu z odśrodkowym ruchem transmittowania ich we wszystkie możliwe strony, czyli znajdowania kierunku, jak powiedziałaaby babka Sz wajc er o w a, ku różnym nitkom przyszłości.

5.

Przyszłość jako doświadczenie zapisywane w literaturze wydaje się, jak zauważał Tomasz Bąk, czymś wymagającym wielu starań od piszących, ale

i – dopowiedzmy – czytających. Nie jest to doświadczenie „przejrzyste”, zmusza do takiego jego opracowania, które uczyniłoby je nieco czytelniejszym, nawet jeśli można osiągnąć niewiele ponad owo „nieco”. Zaproponowane przez Gilles’a Deleuze’a (wraz z przywołanymi opracowaniami Lingisa i Noëgo) metafory „kryształu” i „zarodka” na dwa różne sposoby ukierunkowują analizy literackich zapisów doświadczenia przyszłości. W pierwszym przyszłość zjawia się jako część wyciętej z linearnego przebiegu temporalnego oraz wypróbowywanej w utworze nowej konstelacji przeszłości, terażniejszości i przyszłości, i dopiero w tym układzie zdobywa się widzialność tego, co się wyłania. W drugim przypadku przyszłość uprzystępnia się podczas przeżywania i opracowywania scen lub obrazów pewnego środowiska, które czynią z nich nowe i mnogie trajektorie pewnych zjawisk, wzrastających od przeszłości przez terażniejszość ku przyszłości. W każdym z doświadczeń pojawia się wspólna im konieczność *i m p r o w i z o w a n i a*, intuicyjnego ryzykowania rozwiązań, zdawania się na wyczucie pewnych kierunków, dzięki czemu można zobaczyć jak najwięcej wyłaniającej się przyszłości. Wielka literacka tradycja improwizacji²⁷ staje się wtedy rezerwuarem sprawdzanych dziś na nowo gestów twórczych, projektów egzystencjalno-artystycznych, postaw czy „nachyleń” pisarskich, będących w istocie „wychyleniami” ku udo-
stępniającemu się jedynie w radykalniejszych eksperymentach pisarskich czemuś, co się wyłania.

27 Literacką tradycję improwizacji i jej spektakularne przejawy w romantyzmie opisała Iwona Puchalska w monografii *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013. Refleksję na temat znaczenia improwizacji rozwija przede wszystkim Gary Peters – zob. G. Peters *The Philosophy of Improvisation*, Chicago University Press, Chicago–London 2009; tenże *Improvising Improvisation. From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, University of Chicago Press, Chicago–London 2017.

Abstract

Tomasz Mizerkiewicz

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

Crystals, Seeds: Experience of the Future in the Latest Polish Literature

The article scrutinizes the experience of the future in the latest Polish literature based on methodological proposals on the temporality of artistic experience in Gilles Deleuze's *Cinema*, supplemented with philosophical and aesthetic studies by Alphonso Lingis and Alva Noë. The article employs Dorota Kotas's novel *Pustostany* (Empty Houses) as an example of a temporal composition described by Deleuze as a "crystal of time" and Salcia Halas's *Potop* (Deluge) as a manifestation of the temporal rule of the "seed." The experience of the future manifests in these books in different ways, and in each of them, we find a renewed reflection on the artistic practice of improvisation.

Keywords

time in literature, future in literature, crystals of time, seeds of time, Gilles Deleuze, improvisation