Creatio Fantastica

ISSN: 2300-2514

Science fiction: źródła i kontynuacje

2 (59) 2018

CREATIOFANTASTICA.COM • OŚRODEK BADAWCZY FACTA FICTA w KRAKOWIE

Creatio Fantastica

ISSN: 2300-2514

2 (59) 2018

Science fiction: źródła i kontynuacje

Ośrodek Badawczy Facta Ficta • Kraków 2018

COMPENDIUM

O poetyce gatunku *science fiction* **9**
Darko Suvin

Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej **25**
Fredric Jameson

O trzech zegarach. Relatywistyczne fabuły
w polskiej fantastyce naukowej (Lem — Huberath — Snerg) **39**
Szymon Piotr Kukulak

Stanisław Lem i biologiczna wzniosłość.
Biologia, technologia, fantastyka naukowa **57**
Elana Gomel

Wyznaczniki gatunkowe fantastyki naukowej
w Teodora Tripplina *Lunatyka podróży po Księżycu* **69**
Joanna Mikołajczuk

Dyktatura oczami kobiet. Analiza porównawcza *Opowieści podręcznej*
Margaret Atwood i twórczości eseistycznej Herty Müller **95**
Ewelina Feldman-Kołodziejuk

Między nadzieją a paranoją. O post-człowieku w filmach *science fiction*
(na kilku przykładach) **109**
Piotr Gorliński-Kucik

Brzmienie *Blade Runnera 2049*.
O przenikaniu się muzyki i obrazu w filmie *science fiction* **123**
Julia Brodowska

COLLOQUIUM

Science fiction: źródła i kontynuacje **145**
Paweł Frelik, Paul Kincaid, Lisa Swanstrom, Sherryl Vint
Krzysztof M. Maj, Barbara Szymczak-Maciejczyk i Mateusz Tokarski

CONCILIUM

Pseudomorfy, światotwórstwo i roboty.
O książce *Kultury wizualne science fiction* Pawła Frelika
i różnych perspektywach badania fantastyki naukowej **171**
Jakub Alejski

Temponautyka dla bystrzaków. O książce
Fantastycznonaukowe podróże w czasie Mariusza M. Lesia **179**
Anna Bugajska

Wyzwania cyfrowego rodzicielstwa.
O *Grach wideo w środowisku rodzinnym* Damiana Gałuszki **187**
Anna Paprzycka

LITTERRARIUM

One są z mięsa **199**
Terry Bisson

Szczęście doskonałe w wydaniu zautomatyzowanym **203**
Tim Pratt

Woda **211**
Ramez Naam

Dyrektywa 1 **225**
Tomasz Jarząb

Chmury i monety **241**
Olga Niziołek

Lista rezerwowa **255**
Marianna Szygoń

Królik na księżycu **269**
Marcin Moń

Heretycy nie płacą **283**
Mikołaj Maria Manicki

Niebieski arkusz papieru **299**
Justyna Bendyk

Herbata Nieśmiertelnego **311**
Adam Jarmuła

Compendium

O poetyce gatunku *science fiction*

Darko Suvin

On the Poetics of Science Fiction Genre

The first Polish translation of one of the best-known articles on the poetics of science fiction, considered nowadays a must-read reference in the field. In this classical piece, Darko Suvin famously argues in favour of introducing the concept of cognitive estrangement modelled after Viktor Shklovsky's *ostranenie* (often questionably rendered as defamiliarisation) as well as Bertolt Brecht's *Verfremdungseffekt* (as defined in his *Kleines Organon für das Theater*). Arguing, in due course, for acknowledging the cognitive and epistemological potential of thus defined estrangement, Suvin proceeds to introduce and analyse two distinct models for studying science fiction from both historical and formalist perspective—the extrapolative model and analogic model—which altogether help at outlining features of the most prototypal science fiction. This translation is also supplemented with an addendum from 2014 wherein the author revisits his thoughts from Marxist perspective and ponders on their relevance in reference to a more politically inclined debate in science fiction studies.

Darko Suvin — jeden z najsłynniejszych badaczy fantastyki naukowej, emerytowany profesor komparatystyki literackiej na McGill University w Montrealu i członek The Royal Society of Canada; autor książek *Metamorphoses of Science Fiction* (1977), *Victorian Science Fiction in the UK* (1983), *To Brecht and Beyond* (1984), *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (1988), *Learning from Other Worlds* (2001) oraz *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology* (2010); współfundator czasopisma „Science Fiction Studies" i laureat The Lyman Tower Sargent Distinguished Scholar Award za całokształt dorobku. Kontakt: *dsuvin@gmail.com*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 9–24, DOI: 10.5281/zenodo.3311557

Originally published as *On the Poetics of the Science Fiction Genre* by Darko Suvin in „College English" (1972, vol. 34, no. 3, pp. 372-382). © Copyright 1972 by the National Council of Teachers of English.

Science fiction jako fikcja[1]. Wyobcowanie[2]

Znaczenie literatury fantastycznonaukowej w naszych czasach systematycznie wzrasta. Po pierwsze, wiele wskazuje na to, że jej popularność w wiodących gospodarczo krajach na świecie (Stany Zjednoczone, Związek Radziecki[3], Wielka Brytania czy Japonia) gwałtownie zwiększyła się przez ostatnie sto lat – jeśli pominąć pewne lokalne i krótkoterminowe fluktuacje. *Science fiction* wywarło szczególny wpływ na kluczowe warstwy nowoczesnego społeczeństwa, jak choćby absolwentów szkół wyższych, młodych pisarzy i ogólnie wszystkich czytelników przychylnie nastawionych do nowych wartości. Po drugie, jeśli za wyróżniającą cechę fantastyki naukowej uzna się radykalnie innych bohaterów (*dramatis personæ*) czy radykalnie inny kontekst fabularny, wówczas ujawni ona interesująco bliskie powinowactwo z odmiennymi podgatunkami literackimi rozkwitającymi w różnych miejscach i czasach historii literatury: greckimi i hellenistycznymi historiami o wyspach szczęśliwych, antycznymi wyobrażonymi podróżami, renesansowymi i barokowymi utopiami czy powieścią planetarną (*planetary novel*), oświeceniowymi powieściami politycznymi, wreszcie bliższą współczesności prozą antycypacyjną i anty-utopijną. Co więcej, choć *science fiction* – podobnie jak mit, fantasy, baśń czy sielanka – odcina się od naturalistycznych czy empirycznych gatunków literackich, mimo wszystko znacząco różni się w swym zakresie i funkcjach społecznych także i od tych bliskich jej gatunków nienaturalistycznych czy metaempirycznych. Wokół tych dwóch uzupełniających się wymiarów *science fiction* – socjologicznego i metodologicznego – toczyła się ożywiona debata w międzynarodowym gronie pisarzy i teoretyków, uprzytamniająca w równej mierze znaczenie gatunku, jak i zapotrzebowanie na akademicką refleksję nad jego swoistością.

W niniejszym artykule podejmę próbę zdefiniowania fantastyki naukowej jako literatury poznawczego wyobcowania. Zdecydowanym atutem takiej problematyzacji jest oddanie sprawiedliwości tradycji literackiej, zapewniającej tekstom spójność zarówno we własnym obrębie, jak i na przestrzeni dziejów – przy równoczesnym zachowaniu odrębności od niefikcjonalnego utopianizmu, prozy naturalistycznej i innych, już nienaturalistycznych form literackich. Pozwoli to nam na złożenie podwalin pod spójną poetykę *science fiction*.

[1] Oryginalna fraza, *science fiction as fiction*, jest trudna do oddania w polszczyźnie, w której zadomowił się już termin „fantastyka naukowa" i jego różne derywaty (przede wszystkim „fantastycznonaukowy"). *Science fiction* tymczasem jest po prostu prozą czy literaturą o charakterze naukowym i stąd też komentowana gra słów, wydobywająca właśnie ów rys fikcyjności czy – powiedzielibyśmy w polskim idiomie teoretycznoliterackim – literackości. W przekładzie pojęcia fantastyki naukowej i *science fiction* będą używane dla wygody lektury wymiennie jako synonimy, przy całej świadomości różnicy dzielącej polskie i anglosaskie rozumienie pojęcia (przyp. tłumacza).

[2] Pierwsza wersja niniejszego artykułu wykrystalizowała się podczas wykładu wygłoszonego wiosną 1968 roku w trakcie seminarium na Yale University, poświęconego literaturze fantastycznej. Później niniejszy tekst prezentowany był na Temple University w Filadelfii, na University of Toronto oraz podczas konferencji Science Fiction Research Association w 1970 roku w Queensborough Community College w Nowym Jorku. Chciałbym wyrazić głęboką wdzięczność za możliwość dyskusji nad moimi przemyśleniami w tych miejscach. W szczególności wiele zyskałem z osobistych rozmów z prof. Davidem Porterem z University of Massachusetts, J. Michaelem Holquistem oraz Jacquesem Ehrmannem z Yale, Jamesem Blishem i Judy Merril oraz z moimi kolegami z McGill University: Michaelem Bristolem, Irwinem Gopnikiem, Myrną Gopnik i Donaldem F. Theallem. Końcowa wersja tekstu wiele zawdzięcza *Fantastyce i futurologii* Stanisława Lema – bez wątpienia najważniejszej wydanej dotąd pełnozakresowej monografii morfologii, filozofii i socjologii współczesnej fantastyki naukowej – która natchnęła mnie odwagą do pewnego poruszania się po tym grząskim gruncie, nawet wtedy, gdy przyszło mi oddalać się od niektórych z wieńczących ją konkluzji. Winienem również wspomnieć o długu wdzięczności wobec moich seminarzystów z Wydziału Filologii Angielskiej McGill University. Ostateczna odpowiedzialność za kompozycję i wnioski artykułu nie powinna jednak spaść na niczyje barki poza moimi własnymi, jakkolwiek bym nie powątpiewał w stosowanie prawa własnościowego do idei.

[3] Pamiętajmy, że tekst oryginalnie ukazał się w latach siedemdziesiątych XX wieku (przyp. tłumacza).

Przystępując do dyskusji w obrębie tak zakreślonego pola badań, chciałbym zaproponować uwzględnienie całego *spectrum* rozproszonych zjawisk literackich między dwoma biegunami. Pierwszym z nich byłoby dokładne odwzorowanie empirycznego środowiska autora[4], a drugim – fascynacja obcością i nieznanym, czyli *novum*. Od XVIII do XX wieku główny nurt produkcji literackiej naszej cywilizacji sytuował się bliżej pierwszego z dwóch wymienionych biegunów. Jednakowoż już od zarania dziejów literatury silnie zaznaczała się tendencja do oswajania niezwykłości. Dawni bajarze opowiadali o niesamowitych podróżach do sąsiednich dolin, gdzie mieli natknąć się na ludy psiogłowców, jak również na zapasy soli kamiennej, które mogli ukraść lub, w najgorszym razie, przehandlować w barterze. Pośród tych opowieści odnajdziemy synkretyczne dzienniki z wędrówek i podróże wyobrażone (*voyage imaginaire*), zapisy śnienia na jawie czy raporty wywiadowcze. Świadczą one o ciekawości nieznanego wykraczającej poza najbliższe pasmo górskie (morze, ocean, Układ Słoneczny…) – ciekawości, w której głód wiedzy spotyka się z żądzą przygody.

Wyspa położona na odległym oceanie jest wzorem najbardziej satysfakcjonującego estetycznie celu fantastycznych podróży, poczynając od Jambulosa i Euhemera, idąc przez klasyczną utopię, a kończąc na wyspach kapitana Nemo u Julesa Verne'a i doktora Moreau u Herberta George'a Wellsa. Jeśli zaś włączymy w to wyspy planetarne w górnych wodach eteru (najczęściej Księżyc), to podążymy za Lukianem, Cyranem de Bergerac czy Jonathanem Swiftem (z jego mini-Księżycem w Lapucie) aż po wiek XIX. Równocześnie jednak konkurencyjny wzorzec doliny opasanej łańcuchem gór niby murem – „w obrębie", jak czytamy w podtytule powieści *Erewhon* Samuela Butlera – odkrywa tu dla nas zdecydowanie najwięcej. Powtarza się on bodaj równie często, jak poprzedni topos, począwszy od pierwszych ludowych podań o roziskrzonej dolinie Raju Ziemskiego i mrocznym parowie Umarłych, obydwu wzmiankowanych już w *Eposie o Gilgameszu.* Eden jest mitologiczną lokalizacją pragnienia utopijnego – i, podobnie jak Wellsowska dolina w Krainie Ślepców, sytuuje się w ramach wyzwalającej tradycji myślowej, poddającej w wątpliwość twierdzenie, iżby rzeczywistość miała funkcjonować akurat tak, jak ta nasza teraźniejsza, empiryczna dolinka, którą tylko ślepcy mogą pomylić z całym światem. Niezależnie zatem od tego, czy mowa o wyspie, czy o dolinie, czy o przestrzeni, czy o czasie (począwszy od rewolucji industrialnej i mieszczańskiej), nowa rama poznawcza

[4] Zaletą omawiania pozornie peryferyjnego tematu *science fiction* i jej tradycji „utopijnych" jest potrzeba powrotu do spraw podstawowych, bez możności przyjęcia ich z dobrodziejstwem inwentarza, jak dzieje się często w wypadku pytań typu „czym jest literatura?". Podczas omawiania dzieł literackich zwykliśmy zakładać, co one przekazują (jaki jest ich temat) i w jaki sposób to robią (jakie jest ich podejście do tematu). Gdy myślimy o literaturze w znaczeniu korpusu istotnych dzieł odznaczających się minimalnymi właściwościami estetycznymi – a nie, jak w wykładni socjologicznej, o całym piśmiennictwie wydanym w określonym czasie lub, jak w sensie ideologicznym, o wszystkich typach piśmiennictwa na określone tematy – zasada ta może być sformułowana precyzyjniej za pomocą dwóch pytań. Po pierwsze, z perspektywy epistemologicznej: jakie możliwości oferują estetycznym właściwościom tekstu różnorodne pola tematyczne? Odpowiedź ze strony dominującego paradygmatu estetycznego wskazuje w tym momencie na absolutnie równoprawne możliwości – co prowokuje kolejne pytania, które nasza estetyka przekazuje już w objęcia ideologów, którzy interesują się nimi z urzędu, a następnie marnotrawią ich potencjał. Po drugie, z perspektywy historycznej: jak takie możliwości były w rzeczywistości wykorzystywane? Zanim rozpoczniemy takie rozważania, szybko dojdziemy do raczej mglistej koncepcji realizmu (nie jednak jako dziewiętnastowiecznego nurtu literackiego, lecz metahistorycznego paradygmatu stylistycznego), zwłaszcza że prozę *science fiction* szufladkuje się często jako „nierealistyczną". Nie miałbym względem tych rozróżnień żadnych obiekcji, ba, powitałbym je z najwyższym entuzjazmem, jeśliby ktoś tylko wcześniej przekonywająco zdefiniował, czym jest „realny", a czym – „realność". W istocie rzeczy fantastyka naukowa prowokuje tego rodzaju podstawowe pytania filozoficzne – jednak próba odpowiadania na nie przy pierwszym podejściu być może nie jest zbyt roztropna. Z tego też względu będę zastępować w tym artykule „realizm" i „realność" koncepcją „empirycznego środowiska autora", która wydaje się tak bezpośrednia i klarowna, jak jest to tylko możliwe.

wiąże się z nowymi mieszkańcami. Obcy, utopianie, potwory lub po prostu nieznajomi odzwierciedlają człowieka w taki sam sposób, w jaki inne państwo odzwierciedla swój świat. Lecz zwierciadło to nie tylko odbija rzeczywistość: ono także ją transformuje, jak dziewicze łono i alchemiczne dynamo zarazem. Lustro staje się tyglem.

A zatem *science fiction* rodzi się nie tylko z rdzennie ludzkiej i zarazem uczłowieczającej ciekawości czy nieukierunkowanej chęci poznania, owej semantycznej gry bez jasnego odniesienia. Nurt ten bierze zaślubiny z nadzieją odnalezienia w nieznanej przestrzeni idealnego środowiska, plemienia, państwa, inteligencji lub jakiegokolwiek aspektu Najwyższego Dobra (bądź też z lękiem i odrazą przed jego przeciwieństwem). We wszystkich przypadkach zakłada się m o ż l i w o ś ć istnienia obcych, kowariantnych układów odniesienia i pól znaczeniowych.

W ramach *science fiction* praktykuje się przedstawianie miejsc wyobrażonych lub wyśnionych jako rzekomo faktycznie istniejących. List Kolumba o Edenie (technicznie lub genologicznie przynależący do literatury faktu) dostrzeżonym za ujściem Orinoko i Swiftowskie sprawozdanie z podróży do Laputy, Balnibarbii, Glubbdubdribu, Luggnaggu oraz Japonii sytuują się na przeciwległych krańcach antynomii dzielącej to, co faktycznie możliwe, od tego, co możliwe wyobrażeniowo. Fantastyka naukowa wychodzi zatem od czysto fikcjonalnej („literackiej") hipotezy i następnie rozwija ją dzięki e k s t r a p o l a c j i oraz syntetyzującemu („naukowemu") oglądowi rzeczy – wskutek czego w relacjach i Kolumba, i Swifta dostrzega się z perspektywy wewnątrzgatunkowej więcej podobieństw niż różnic. Konsekwencją faktograficznego sprawozdawania o fikcji jest więc zderzenie przedustawnego systemu normatywnego – bliskiego zamkniętemu Ptolemejskiemu obrazowi rzeczywistości – z perspektywą lub oglądem ustanawiającym nowy zestaw reguł. W teorii literatury zabieg ten zwany jest wyobcowaniem (*estrangement*)[5]. Pierwotnie opisany on został w 1917 roku przez Wiktora Szkłowskiego jako coś nienaturalnego (ros. *ostranienieje*; остранение)[6], by następnie zyskać podbudowę w antropologiczno-histo-

[5] W przekładzie ostatecznie wybrano drugi z tych terminów z uwagi na przyjęcie się wykładni „poznawczego wyobcowania" dla *cognitive estrangement* na gruncie polskiej teorii fantastyki naukowej (por. Mariusz M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2008, s. 60; tegoż, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Temida 2 2019, ss. 68-69; Krzysztof M. Maj, *Allotopie — wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. LVII z.1, s. 99; tegoż, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie" 2015, nr 3, s. 370; Aleksandra Wojtaszek, *Inny Zagrzeb. Transformacje obrazu miasta w chorwackiej prozie fantastycznej po 1991 roku*, „Creatio Fantastica" 2018, t. 58, nr 1, s. 115) – jednakże konieczne jest zaznaczenie, że kategorię *estrangement* próbowano już tłumaczyć jako 'uniezwyklenie' czy 'udziwnienie'. Równocześnie trzeba jednak pamiętać, że tymi właśnie słowy oddawano w polskim idiomie teoretycznoliterackim przywoływaną dalej przez Suvina kategorię *ostaranienije* Wiktora Szkłowskiego – która w literaturze anglosaskiej zafunkcjonowała już jako *defamiliarization*. Jak zauważa na łamach „Przestrzeni Teorii" Aleksandra Berkieta: „»Udziwnienie« krążące po świecie jako »*the defamiliarization*« nawet w tak odległych dziedzinach, jak neurologia (np. prace Isabel Bohrn, Ulrike Altmann, Olivera Lubricha, Winfrieda Menninghausa), zostało wtórnie przetłumaczone na polski jako »defamiliaryzacja« i stosowane [jest] jako pojęcie właściwe i w pełni uprawniony termin naukowy" (Aleksandra Berkieta, *Formalituri te salutant! 100 lat formalizmu rosyjskiego*, „Przestrzenie Teorii" 2015, nr 23, s. 149). Wątki te rozwija również i porządkuje książka *Defamiliaryzatorzy* Waldemara Kuligowskiego, ustanawiająca synonimię między defamiliaryzacją a jej polskimi inwariantami w postaci „uniezwyklenia", „wyobcowania" i „udziwnienia". Zob. tegoż, *Defamiliaryzatorzy. Źródła i zróżnicowanie antropologii współczesności*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2016, ss. 8, 31, 45. W przypisie poniżej Suvin sam opowiada się stanowczo przeciwko oddawaniu *Verfremdung* przez defamiliaryzację, odsyłającą w semantyce do niezgodnej z intencją Brechta kategorii alienacji (przyp. tłumacza).

[6] W angielskim przekładzie eseju Szkłowskiego (*Art as Technique*, w: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, red. Lee T. Lemon, Marion J. Reis, Lincoln: Nebraska University Press 1965) *ostranienieje* jest oddane, cokolwiek niezręcznie, jako *defamiliarization* (por. także klasyczne studium Victora Erlicha, *Russian Formalism: History—Doctrine*, Hague: Mouton 1955). W przekładach z Brechta zdecydowałem się na korektę tłumaczenia Johna Willetta obstającego przy oddawaniu *Verfremdung* przez *alienation*. Proponowana tu zmiana na *estrangement* podyktowana jest tym, że alienacja ewokuje błędne i w zasadzie przeciwstawne konotacje: *estrangement* był bowiem dla Brechta czymś zwróconym przeciwko społecznej i poznawczej alienacji.

rycznych pracach Bertolta Brechta, starającego się skądinąd tworzyć „teatr epoki naukowej”[7]. Podczas pracy nad dramatem o Galileuszu, prekursorze wszystkich naukowców, zidentyfikował swe podejście z tworzeniem efektu wyobcowania (*Verfremdungseffekt*), wyjaśniając w *Małym organon dla teatru*, iż „wyraża się [on] w tym, że przedmiot [reprezentacji] można wprawdzie rozpoznać, ale jednocześnie ukazuje się on jako coś obcego”[8]. Aby ujrzeć zwyczajne wydarzenia w świetle rzucającym na nie cień wątpliwości, należy zatem „zdobyć ten obcy wzrok, którym wielki Galileusz spojrzał na świecznik wprawiony w ruch wahadłowy”, zdumiewając się owym kołysaniem tak, „jakby się nie spodziewał takich właśnie ruchów i nie miał o nich pojęcia, co w konsekwencji pozwoliło mu odkryć prawa nimi rządzące”[9]. Doświadczanie wyobcowania okazuje się więc w równym stopniu poznawcze, co twórcze. Jak ujmuje to Brecht:

> Takie spojrzenie, równie trudne, jak i twórcze, teatr musi sprowokować swymi obrazami ludzkiego współżycia. Musi zdumiewać swą publiczność, a to dokonuje się za pomocą techniki efektów wyobcowania[10] w rzeczach dobrze znanych[11].

(Później dopowie on jeszcze, że być może jest już najwyższy czas, by przestać operować kategoriami panów i służących).

W *science fiction* doświadczenie wyobcowania – zoperacjonalizowane przez Brechta w inny sposób, bowiem wciąż w ramach prymarnie „realistycznego” kontekstu – urasta już w f o r m a l n ą ramę całego gatunku.

Science fiction jako poznanie. Krytyka i nauka

Chwyt wyobcowania – zarówno w znaczeniu podstawowego doświadczenia, jak i głównego zabiegu formalnego – wykorzystywany był w mitach, a także w praktykach rytualnych czy religijnych, rozpatrujących w sobie właściwy sposób to, co ukrywa się pod powierzchnią empirii. Fantastyka naukowa rozpatruje jednakże reguły rządzące każdą epoką – w tym i, empatycznie, tą dla niej rodzimą – jako unikatowe, zmienne i przez to podległe poznawczej wiwisekcji. Mit tymczasem różni się od *science fiction* pod tym względem diametralnie, jako że koncentruje się na postrzeganiu ludzkich relacji jako stałych i metafizycznie zdeterminowanych – zaprzeczając tym samym Montaigne'owskiej myśli *la constance meme n'est qu'un branle plus languissant*[12]. Mit absolutyzuje lub wręcz personifikuje stałe, jak się zdaje, zjawiska pochodzące z czasów ślimaczącej się stagnacji i niskiej dynamiki społecznej. W *science fiction* dzieje się tymczasem na odwrót. Ekstrapolacji podlegają mianowicie zmienne i brzemienne w skutki elementy świata empirycznego, skupione w wielkich, burzliwych okresach historycznych, począwszy od XVII, a skończywszy na XIX i XX wieku. Jakkolwiek więc mit ma wyjaśniać raz na zawsze istotę zjawiska, tak fantastyka naukowa, przeciwnie, w pierwszej kolejności je problematyzuje, a następnie docieka, dokąd prowadzi ono w swej ewolucji. Zamarła w bezruchu tożsamość mityczna jest z tej perspek-

7 Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, przekł. Adolf Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1, s. 39.

8 Tamże, s. 50–51.

9 Tamże, s. 51.

10 Poprawiam „efekt obcości” na „efekt wyobcowania” zgodnie z intencją Suvina, proponującego analogiczną korektę w przekładzie angielskim Brechta (przyp. tłumacza).

11 B. Brecht, msc. cyt.

12 W przekładzie polskim: „Stałość nawet nie jest niczym innym, jak bardziej powolnym chwianiem”. Michel de Montaigne, *Próby*, t. III, przekł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1957, s. 25 (przyp. tłumacza).

tywy iluzją i oszustwem, w najlepszym zaś razie – chwilową realizacją potencjalnie nieskończonej puli możliwości. W *science fiction* nie formułuje się odpowiedzi na Wielkie Pytania o Człowieka lub o Świat, a raczej o to, o jakiego człowieka w ogóle chodzi? W jakim świecie? I dlaczego akurat tego człowieka w tym świecie? Oznacza to więc, że gatunek ten przeciwstawia się w równej mierze empiryzmowi (i naturalizmowi), co jakiemukolwiek nadnaturalnemu wyobcowaniu.

Science fiction byłoby zatem takim gatunkiem literackim, za którego konieczne i swoiste wykładniki uznać należałoby obecność i wzajemne powiązanie wyobcowania oraz poznania, towarzyszących wytwarzaniu alternatywnego pola odniesienia względem empirycznego środowiska autora.

Wyobcowanie wyróżnia gatunek na tle „realistycznych" praktyk głównego nurtu literatury od XVIII do XX wieku. Poznanie z kolei odróżnia go zarówno od mitu, jak i baśni czy narracji *fantasy*. Baśń wprawdzie również poddaje w wątpliwość prawa rządzące autorskim światem empirycznym, ale wymyka się poza jego horyzont na tyle daleko, by wytwarzać równoległy, zamknięty świat, obojętny wobec perspektyw poznawczych. Nie wykorzystuje zatem potencjału wyobraźni do wyjaśniania procesów zachodzących w aktualnej rzeczywistości – lecz jako cel sam w sobie, odcięty od uwarunkowań empirycznych. Standardowy baśniowy rekwizyt, jakim jest choćby latający dywan, wymyka się fizycznemu prawu ciążenia w identycznym stopniu, co baśniowy bohater – grawitacji społecznej, a to wszystko dzięki możliwości wyobrażenia sobie jakiejś alternatywy. Owo myślenie życzeniowe jest zarazem największą siłą i słabością baśni, albowiem nigdy nie zmusza ona do uwierzenia, że dywan może wzlecieć w powietrze, a skromny trzeci syn – poszybować w górę hierarchii społecznej w świecie, w którym i jedno, i drugie podlega prawu ciążenia. Baśń wytwarza po prostu inny świat tuż obok naszego, świat, w którym niektóre dywany mogą magicznie latać, a niektórzy przedstawiciele plebsu – równie magicznie stawać się książętami… i wszystkie te fantazje przyjmujemy wyłącznie na wiarę. W baśni wszystko jest możliwe, ponieważ baśń jest ostentacyjnie niemożliwa. Z tego właśnie powodu *science fiction* cofająca się do formy baśniowej w *space operze* (z całym jej trójkątem bohatera, księżniczki i potwora w astronautycznym sztafażu) popełnia kreatywne samobójstwo.

Jeszcze mniej kongenialna jest pod tym względem narracja *fantasy* (w tym i horrory, literatura grozy czy powieści o duchach) wtrącająca w empiryczne środowisko prawa kontrempiryczne. Jakkolwiek bowiem baśń jest indyferentna względem rzeczywistości nam znanej i rządzących nią praw, *fantasy* już je zdecydowanie odrzuca. *Fantasy* zachowuje bowiem znaczenie dotąd, dopokąd jest zmącona i dopokąd ponosi klęskę w ustanowieniu antagonistycznego świata o własnej specyfice – co wywołuje groteskowe napięcie między występującymi w niej arbitralnie nadnaturalnymi zjawiskami a empirycznym porządkiem, na które wywierają wpływ[13]. *Nos* Gogola jest interesujący dlatego, że przechadza się po Newskim Prospekcie, pyszniąc się określoną rangą w służbie cywilnej itd. Jeśliby Nos zaś istniał w całkowicie fantastycznym świecie – powiedzmy: Lovecraftowskim – wywołałby zapewne, ot, kolejny dreszczyk grozy. Gdy zatem *fantasy* nie wywołuje napięcia między porządkiem wyobrażonym a empirycznym autora, a jej wszystkie hory-

[13] Od czasu, gdy po raz pierwszy przekułem tę myśl w słowa, została ona umiejętnie rozwinięta przez Tzvetana Todorova. Zob. tegoż, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil 1970.

zonty zbiegają się w pustce Śmierci, staje się ona kolejną z pododmian literackich mistyfikacji. Wrzucanie *fantasy* i *science fiction* do jednego worka, tak częste w wykorzystaniach komercyjnych, wyrządza fantastyce naukowej niedźwiedzią przysługę.

O wiele więcej analogii znajdziemy natomiast między *science fiction* a sielanką. Jej wizja świata pozbawionego systemu ekonomicznego i monetarnego, organizacji państwowej i dezindywidualizującej zabudowy miejskiej stwarza – niby laboratorium – przestrzeń, w której można wyizolować dwie z największych motywacji człowieka: żądzę cielesną i żądzę władzy. Z takiej perspektywy relacja sielanki względem fantastyki naukowej jest analogiczna do związku łączącego alchemię z chemią i fizyką nuklearną: należy ją niewątpliwie uznać za prekursorską w próbach dążenia we właściwym kierunku przy jednoczesnej świadomości braku dostatecznej w tym zakresie specjalizacji. *Science fiction* może jeszcze wiele zyskać na inspiracji poetyką sielanki – w szczególności zaś jej zdolnością do obrazowania zmysłowych relacji międzyludzkich, pozbawionych efektu klasowej alienacji. Zdarzało się tak już zresztą zawsze, gdy rozbrzmiewały w tej prozie fanfary na cześć ludzi pokornego serca – począwszy od Nicolas-Edme Restifa czy Williama Morrisa, a skończywszy na Cliffordzie D. Simaku, Johnie Christopherze czy Iwanie Jefriemowie. Sielanki barokowe porzuciły niestety tę konwencję, dyskredytując ją w swym dryfie w kierunku sentymentalizmu. I jakkolwiek wydawałoby się, że sielanki są przecież jak najdalsze od naukowej precyzji, twórcy *science fiction* mogą odnaleźć w nich coś, co byłoby antidotum na przepełniający ten nurt pragmatyzm, komercjalizm, technokratyzm i ksenofilię – a mianowicie: afirmację nadziei.

Przyjęcie perspektywy wyobcowania – na modłę Galileusza czy Giordana Bruna[14] – w fantastyce naukowej nie oznacza bynajmniej sprowadzania go do scjentystycznej wulgaryzacji czy nawet technologicznej prognostyki, którą fascynowali się twórcy w różnych okresach ewolucji gatunku (Jules Verne, pisarze amerykańscy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku czy też radzieccy w czasach stalinizmu). Pożyteczny i chwalebny trud popularyzowania badań naukowych może być atutem prozy adresowanej do młodszego czytelnika. Jednak nawet *roman scientifique* pokroju *Z Ziemi na Księżyc* Verne'a – lub, już bardziej przyziemnego, *Niewidzialnego człowieka* Wellsa – wpisuje się jeszcze we wczesną fazę rozwoju gatunkowego fantastyki naukowej, mimo że formalnie spełnia wszystkie jej kryteria. Trudno jednakże dziwić się jej popularności wśród odbiorców (w tym i powieści młodzieżowych), skoro w znanym empirycznym kontekście pojawia się tu bodaj jedna tylko nowa i wyróżniająca się zmienna technologiczna (odpowiednio: rakieta księżycowa i promienie o obniżonym współczynniku załamania światła w materii organicznej)[15]. Tego rodzaju zabieg rozbudza jednak naukową euforię na niewielką skalę i to najczęściej u niezaznajomionych z konwencją odbiorców, przez co pasuje bardziej do formuły opowiadania. Po obydwu wojnach światowych, wraz z utratą przywilejów,

[14] Suvin odnosi się tutaj do sztuki *Życie Galileusza* Brechta, w której Giordano Bruno zostaje przywołany wprost w części pierwszej: „Sagredo: A więc nie byłoby różnicy między Księżycem i Ziemią? Galileusz: Jak widać — nie. Sagredo: Przed niespełna dziesięciu laty spalono w Rzymie człowieka. Nazywał się Giordano Bruno i właśnie to utrzymywał" – a tuż potem aluzyjnie w części trzeciej: „Galileusz: W samym gwiazdozbiorze Orionu jest pięćset gwiazd stałych. To są te rozliczne światy, te niezliczone inne światy, dalekie gwiazdy, o których mówił spalony. On ich nie widział, on je przeczuwał!". Bertolt Brecht, *Życie Galileusza*, przekł. Roman Szydłowski, w: tegoż, *Dramaty*, Wrocław: Ossolineum 1976, ss. 172, 175 (przyp. tłumacza).

[15] Należy zwrócić uwagę na funkcjonalną różnicę pomiędzy tymi wynalazkami a antygrawitacyjnym metalem w *Pierwszych ludziach na Księżycu*, który zostaje wprowadzony jako gadżet, a nie – najistotniejszy element o wiele bogatszej powieści.

którymi cieszyły dotąd się u humanistów nauki przyrodnicze, euforia ta wygasa jeszcze bardziej – zestawmy na ten użytek statek Kapitana Nemo z okrętem atomowym USS Nautilus – i powraca dopiero wraz ze wzrostem zainteresowania intratnymi wdrożeniami okresu pokoju (np. w astronautyce czy cybernetyce). Nawet u Verne'a struktura „powieści naukowej" przywodzi na myśl raczej sadzawkę, w którą ktoś wrzucił kamień: po początkowym zamęcie i rozejściu się fal od punktu uderzenia ku skrajowi i z powrotem, następuje uspokojenie i powrót systemu do stanu wyjściowego. I tak jak w wypadku sadzawki jedyne systemowe *novum* stanowi opadający na dno kamień, tak w powieści jest nim fakt pozytywistyczny (zwykle jakiś rodzaj nowatorskiego urządzenia). Struktura takiego przejściowego wyobcowania charakteryzuje jednak nie tyle dojrzałą *science fiction*, ile raczej kryminał.

Zakreśliwszy wszystkie te obszary problemowe, można już prawdopodobnie wskazać przynajmniej pewne wewnętrzne zróżnicowania w obrębie zagadnień poznawczości czy poznania. W znaczeniu przyjętym na potrzeby niniejszych rozważań pojęcia te odsyłają nie tylko do refleksji o rzeczywistości, lecz także – nad rzeczywistością. Oznacza to bliższy związek z dynamiczną transformacją, aniżeli statycznym odzwierciedlaniem autorskiego środowiska. W ten oto sposób – poczynając od Lukiana, Thomasa More'a, François Rabelais'go, Cyrana de Bergerac, Jonathana Swifta, a kończąc na Herbercie George'u Wellsie, Jacku Londonie, Jewgieniju Zamiatinie i prozaikach najnowszych – prototypowa metodologia fantastycznonaukowa ujawnia swe oblicze krytyczne, niekiedy satyryczne, łączące w sobie wiarę w potencjał rozumu z metodycznym sceptycyzmem w zakresie najistotniejszych problemów. Powinowactwo owego poznawczego krytycyzmu i filozoficznych podwalin nowożytnej nauki nie podlega tu najmniejszej wątpliwości.

Science fiction jako gatunek literacki. Funkcje i modele

Fantastyka naukowa jako w pełni rozwinięty gatunek literacki dysponuje własnym repertuarem funkcji, konwencji i chwytów. Wiele z nich jest nadzwyczaj interesujących i istotnych z perspektywy historii i teorii literatury, jednakże z racji swego zakresu wykracza raczej poza ramy syntetycznej analizy – dostarcza bowiem dość materiału, by złożyć się na objętość całej książki. Niemniej jednak możliwe jest przedstawienie determinant gatunkowych *science fiction* przynajmniej w zarysie.

Typologia gatunków literackich w dobie kognitywnej wymagałaby przede wszystkim wzięcia pod uwagę relacji pomiędzy światem (lub światami) danego gatunku a światem „zerowym"[16] empirycznie weryfikowalnych właściwości otoczenia autorskiego („zero" jest więc w tym sensie głównym punktem odniesienia w układzie współrzędnych i grupy kontrolnej eksperymentu zarazem). Nazwijmy ów empiryczny świat naturalistycznym. W jego obrębie – i w odpowiadającym mu naturalistycznym lub „realistycznym" polu literackim – etyka i fizyka nie pozostają w żadnej znaczącej relacji. Współczesna proza głównonurtowa brzydzi się patetycznym przekłamaniem (*pathetic fallacy*)[17] w po-

[16] Jest to odniesienie do semantyki możliwych światów, w której świat aktualny przyjęło się określać jako W_0, czyli właśnie ów „świat zerowy" (przyp. tłumacza).

[17] W przekładzie zdecydowałem się w ten sposób oddać słynne pojęcie Johna Ruskina z kilku względów. Po pierwsze, w polskim uzusie teoretycznoliterackim patos odsyła do bardzo wyrazistej topiki heroiczno-romantycznej, konweniującej z Ruskinowskim krytycznym użyciem terminu przeciwko nazbyt sentymentalnemu i nierealistycznemu obrazowaniu w poezji Williama Wordswortha czy Johna Keatsa. Po drugie, funkcjonujący w Polsce przekład pojęcia jako „politowania godny

staci trzęsień ziemi ogłaszających upadek tyranów bądź deszczów opłakujących smutek heroin. Akcja rozwiązuje się raczej w wyniku aktywności protagonistów wchodzących w relacje z innymi, równie nieuprzywilejowanymi fizycznie postaciami. Jakkolwiek by więc jedna strona konfliktu dramatycznego nie była zaawansowana technologicznie i cywilizacyjne, tak wszelkie odgórne ustalenia dotyczące jego rozstrzygnięcia będą odbierane jako albo niespójne gatunkowo, albo narzucające się ideologicznie. Podstawową zasadą literatury naturalistycznej jest bowiem to, że przeznaczeniem człowieka jest człowiek – a zatem inni ludzie[18]. W analizowanych wcześniej nienaturalistycznych i m e t a - f i z y c z n y c h gatunkach literackich rzecz ma się na odwrót: otoczenie bohatera nie jest ani pasywne, ani neutralne. Świat w baśni sprzyja bohaterom, a narrację w nim osadzoną kształtują tryumfy protagonisty władającego udzielnie magicznymi artefaktami i mającego na każde swe skinienie gorliwych pomocników. Świat w micie tragicznym, przeciwnie, jest już niesprzyjający, a działania Edypa, Atysa czy Chrystusa są z góry skazane na porażkę przez samą naturę rzeczywistości, w której funkcjonują – jednak klęska ta zostaje następnie uwznioślona etycznie i wykorzystana w celach religijnych. W narracji *fantasy* – inspirującej się mitem tragicznym w tym samym stopniu, w jakim baśń inspiruje się mitem heroicznym – objawia się z kolei straszliwa niemoc bohatera. Tragiczne mitemy są tu jednak, można by rzec, pozbawione szansy na metafizyczną rekompensatę. Tak jak zatem w baśni i fantasy etyka koegzystuje z siłami fizyki (pozytywnie lub negatywnie uwarunkowanymi), a w micie tragicznym – równoważy je, tak już w „optymistycznej" wersji mitu obydwa te pierwiastki współtworzą jeden uporządkowany system.

Świat narracji fantastycznonaukowej nie musi być intencjonalnie stworzony tak, by *a priori* sprzyjać protagoniście, zarówno w wymiarze pozytywnym, jak i negatywnym. Bohaterowie mogą odnosić sukcesy lub ponosić porażki, ale nie gwarantują tego ani prawa fizyki, ani podstawowy pakt odbiorczy zawierany z czytelnikiem. *Science fiction* jest w tym sensie jedynym – jeśli pominie się pewne prefiguracje owych tropów w sielance – gatunkiem metaempirycznym, który równocześnie nie jest obciążony hipoteką metafizyczną, albowiem współdzieli z przeważającą większością produkcji literackiej naszej cywilizacji dojrzałe podejście do analizy rzeczywistości, właściwe współczesnej nauce i nowożytnej filozofii. Podobieństwo leży także we wszechczasowości takiego podejścia. Mit jest ponadczasowy, baśń sytuuje się w gramatycznej przeszłości, a więc całkowicie poza czasem, *fantasy* z kolei osadzona jest w jakiejś zakłóconej teraźniejszości bohatera. Naturalistyczna proza głównonurtowa i *science fiction* realizuje się już na przestrzeni wszystkich czasów: w pierwszym wypadku empirycznych, w drugim zaś – nieempirycznych. Literatura naturalistyczna koncentruje się na teraźniejszości, ale pozwala także na nicowanie przeszłości historycznej, a niekiedy nawet, do pewnego stopnia, także przyszłości w postaci nadziei, lęków, przepowiedni, snów *et sim*. Literatura fantastycznonaukowa tymczasem skupia

nonsens [sic!]" (Adam Łukaszewicz, *Kilka uwag o słowach i literach*, „Teksty Drugie" 2014, nr 3, s. 337) nie dość, że nie uwzględnia wyłożonego wyżej kontekstu historycznego, to jeszcze sam w sobie jest zabawnie niefortunną ilustracją definiowanego zjawiska (przyp. tłumacza).

[18] W wypadku niektórych powieści Thomasa Hardy'ego czy sztuk Henrika Ibsena lub co bardziej doktrynerskich dzieł szkoły naturalistycznej – gdzie narracyjny determinizm prowadzi do uwydatnienia środowiska protagonistów kosztem opisu ich aktywności – spod pozorów „realizmu" przeziera tęsknota za mitem tragicznym, wstydliwie kamuflowana na poczet wieku niewiary. W przeciwieństwie do twórczości Williama Shakespeare'a i romantyków, w tym wypadku to etyka podąża za fizyką w pozornie kauzalnym łańcuchu wydarzeń (najczęściej za pośrednictwem biologiczności). W poetyce *happy endu* filmografii hollywoodzkiej można wytropić analogiczne podejście do baśni w zakresie realistycznej „mimikry".

się na możliwej przyszłości i jej przestrzennych ekwiwalentach, co nie oznacza jednakże, że nie może odnosić się do teraźniejszości i przeszłości jako specyficznych przypadków możliwej sekwencji wydarzeń historycznych widzianych z wyobcowującej perspektywy (choćby przez postać z innego czasu i/lub przestrzeni). *Science fiction* korzysta zatem z zalet twórczego podejścia wymykającego się ograniczeniom poznawczym narzucanym przez trawiący niepokój o przyziemną empirię i relacje społeczne. W perspektywie historycznej fantastyka naukowa odeszła od przednaukowych lub protonaukowych strategii obecnych w demaskatorskiej satyrze lub naiwnej krytyce społecznej i zbliżyła się do coraz bardziej zniuansowanych nauk przyrodniczych i humanistycznych. Nauki przyrodnicze dogoniły, a później wręcz prześcignęły literacką wyobraźnię XIX stulecia, podobnie zresztą jak nauki społeczne, zwłaszcza w zakresie ich największych osiągnięć teoretycznych, co nie odbyło się bynajmniej w dyscyplinarnej izolacji. W wieku XX proza *science fiction* migrowała w sferę myśli antropologicznej i kosmologicznej, stwarzając przestrzeń dla diagnoz, ostrzeżeń, wezwań do podjęcia działania i – co najistotniejsze – mapowania możliwych alternatyw. W historycznym rozwoju rzeczonego nurtu można by zatem dostrzec wzbogacający zwrot od bardziej podstawowego modelu bezpośredniego czy ekstrapolacyjnego w stronę modelu niebezpośredniego czy analogicznego.

Pierwszy z owych dwóch dominujących modeli fantastyki naukowej, datowany na wiek XIX (jednakże już niekoniecznie charakterystyczny dla epok poprzedzających), sprzyjał koncentracji na określonych hipotezach poznawczych i ideach, których zaczątek można wytropić w samym kośćcu i ramie modalnej baśni. Ośrodkiem modelu ekstrapolacyjnego – obecnego m.in. w powieściach *The Iron Heel* Londona, *Śpiący przebudzony* i *Ludzie jak bogowie* Wellsa, *My* Zamiatina, *Ostatni i pierwsi ludzie* Olafa Stapledona, *The Space Merchants* Frederika Pohla i Cyrila M. Kornblutha czy *Andromeda Nebula* Ivana Yefremova – jest bezpośrednia ekstrapolacja czasowa i predylekcja do kształtowania wzorców socjologicznych (tj. utopijnych i antyutopijnych[19]). To tu właśnie rozrysowywano w większości owe „nowe mapy piekła"[20], z których słusznie słynie powojenna *science fiction*, przepełniona całą mnogością socjotechnologicznych wizji poznania naukowego i opresji społecznej zarazem (globalne katastrofy, cybernetyka, dyktatury). Jednak już w *Wehikule czasu* Wellsa i u Stapledona chwyt ekstrapolacji wykroczył poza *spectrum* socjologiczne (rozciągające się od codziennych praktyk przez ekonomię aż po erotykę) i rozprzestrzenił się na biologię i kosmologię. Niemniej, niezależnie od identyfikowalnej lokalizacji (przyszłość, „czwarty wymiar", obce planety, równoległe wszechświaty) modelowanie ekstrapolacyjne jest zorientowane futurologicznie. Charakterystyczne dlań zaś normy i wartości mogą mieć źródło w poznawczej inspiracji przesłankami baśniowymi i zachodzącymi w ich obrębie regułami spójnościowymi (najczęściej jedną lub bardzo nielicznymi), które, po odpowiednim ukształtowaniu narracyjnym, sprzyjają logicznemu rozwiązaniu akcji lub sformułowaniu satysfakcjonującej poznawczo konkluzji fabuły.

Science fiction może być tedy wykorzystywana jako służebnica futurologicznej dalekowzroczności w zakresie technologii, ekologii, socjologii itp. I choć może być to zasadnie

[19] Trzeba pamiętać, że Suvin – tak jak i większość zachodnich teoretyków fantastyki – starannie odróżnia utopijność i antyutopijność jako dwa odmienne wektory krytyczne socjologicznego nurtu utopianizmu od nazw światów czy gatunków literackich, tj. utopii oraz dystopii (przyp. tłumacza).

[20] Aluzja do tytułu wpływowej ongiś monografii Kingsleya Amisa, *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, wydanej niedługo przed publikacją oryginalnej wersji niniejszego artykułu (przyp. tłumacza).

drugorzędna cecha dystynktywna gatunku, jakikolwiek brak względu na jej ścisłą drugorzędność może prowadzić do konfuzji, a nawet szkody. Z perspektywy ontologii sztuka nie jest ani pragmatyczną prawdą, ani fikcyjnym faktem. Oczekiwanie od fantastyki naukowej zatem czegoś więcej niż jedynie bodźca do niezależnego myślenia, czegoś ponad system wystylizowanych technik narracyjnych zrozumiałych jedynie w ich wzajemnych relacjach z fikcjonalną całością, a nie jako izolowanych fragmentów rzeczywistości – wiedzie nieuchronnie do pilnego zapotrzebowania na naukową precyzję w analizie ekstrapolowanych realiów. Redaktorzy i wydawcy podobnych manifestów *„hard" science fiction* – począwszy od pulpowych magazynów w Stanach Zjednoczonych po radzieckie agitpropy – dążyli do przekształcenia owej służebności fantastyki naukowej w zniewolenie wobec dominującej w danym okresie teologii: technokratycznej, utopijnej, katastroficznej czy jakiejkolwiek innej. A jednak ów pryncypialnie subwersywny gatunek marnieje w kaftanie bezpieczeństwa szybciej niż większość innych, reagując atrofią, eskapizmem lub jednym i drugim. Stroniąc od roszczenia sobie praw do przepowiedni z pominięciem tych estymowanych statystycznie, *science fiction* nie namaszcza w swych szeregach proroków – i ani nie wynosi ich na piedestał wobec sukcesu, ani też nie skraca o głowę w razie porażki. Tak jak odkrył to Platon na dworze Dionizjosa, a Hytlodeusz – u kardynała Johna Mortona, fantaści naukowi lepiej odnajdują się w roli powierników swych własnych republik literackich, z pewnością sięgających w przeszłość – jednak zawsze we właściwy sobie sposób – ku idei republiki wszechludzkiej (*Republic of Men*). *Science fiction* trwa wreszcie w napięciu między *Civitas Dei* a *Civitas Terrena* i, jako takie, nie może się bezkrytycznie poświęcać żadnemu przyziemnemu Miastu.

Model analogiczny w *science fiction* opiera się w większym stopniu na analogii niż ekstrapolacji. Bohaterowie pojawiający się w tych narracjach mogą, jednak nie muszą, być antropomorficzni, ich zaś habitaty – geomorficzne. Przedmioty, postaci i – do pewnego stopnia – także relacje, od których bierze początek modelowany świat, mogą być fantastyczne (w znaczeniu empirycznej nieweryfikowalności) tylko dotąd, dopokąd zachowują logiczną, filozoficzną i wzajemną koherencję. Ponownie, jak w wypadku wszystkich innych przyjętych tu rozróżnień, należałoby myśleć raczej o pewnym *continuum* z ekstremami w postaci czystej ekstrapolacji i czystej analogii oraz dwóch obszarach zgrupowanych wokół tych biegunów, zachodzących na siebie w obrębie szerokiej przestrzeni pomiędzy.

Najbardziej podstawowa postać modelowania analogicznego odsyła nas do obszaru, w którym trudno jeszcze o wyraziste rozróżnienie między prymitywną analogią a wsteczną ekstrapolacją. Jest to ziemska przeszłość, zarówno w znaczeniu geologicznym, jak i biologicznym, etnologicznym i historycznym. Światy odwzorowujące mniej lub bardziej otwarcie erę karbonu, plemienną prehistorię, barbarzyńskie i feudalne imperia – a w istocie kształtowane w oparciu o podręczniki geologii i antropologii, prace Oswalda Spenglera tudzież *Trzech muszkieterów* – mnożą się niefortunnie u bram fantastyki naukowej. Część z nich może wykazywać pewną użyteczność w postaci rekreacyjnej lektury dla młodzieży (której nie powinno się jej odmawiać). Trudno jednakże o zgodę na traktowanie jej na równi z narracjami, których kośćcem jest refleksja wysoce naukowa – już to w zakresie samej fabuły, już to w odniesieniu do jej protagonistów – zapewniająca swoiste fantastycznonaukowe alibi przybliżające do spełnienia minimalnych standardów poznawczych gatunku. To tu przynależy choćby Borroughsowsko-Asimovowska *space opera*, ro-

jąca się w dorobku prawie wszystkich pisarzy amerykańskich aż do Samuela Delany'ego i sytuująca się na niepewnej granicy między podrzędną *science fiction* a fantastyką nienaukową (tj. korzystającą wprawdzie z fantastycznonaukowego sztafażu, jednak ukształtowaną przez struktury narracyjne zachodnich baśni i *fantasy*).

Najbardziej dojrzała z kolei postać modelowania analogicznego wyrażać się będzie w analogii do modelu matematycznego – tak jak choćby w *Płasklandii* Edwina Abbotta Abbotta czy w paralelach ontologicznych odnajdywalnych w skompresowanej formie w niektórych opowiadaniach Jorge Luisa Borgesa i Stanisława Lema, czy w nieco bardziej zantropologizowanych narracjach cierpiących protagonistów w prozie Kafki (*Przemiana*, *Kolonia karna*) i, ponownie, Lema (*Solaris*). Te wysoce skomplikowane analogie filozoficzno-antropologiczne należy dziś uznać za jeden z kluczowych obszarów *science fiction*, nierozróżnialny w zakresie wartości literackiej od prozy głównonurtowej. Omawiane pole semantyczne, sytuujące się gdzieś pomiędzy Borgesem a wyższymi rejestrami najlepszych utopii, satyr i kontr-satyr, staje się w efekcie współczesnym wariantem osiemnastowiecznej *conte philosophique*. Owe współczesne powiastki, podobnie jak u Jonathana Swifta, Voltaire'a czy Denis Diderota, łączą nową wizję świata z komentarzem wykorzystującym – zwykle w satyryczny lub groteskowy sposób – rozmaite mankamenty naszego codziennego świata. By wyróżnić się na tle racjonalizmu oświeceniowego, współczesna powiastka musi być otwarta na analogie do współczesnej kosmologii, epistemologii i filozofii nauki[21].

Niebezpośrednie modele fantastyki naukowej pozostają jednakże w obrębie swych horyzontów poznawczych tak długo, jak długo dotyczy to wyciągania wniosków czy też dokonywania zapożyczeń. Zaskarbiany w ten sposób potencjał poznawczy nie musi od razu zyskiwać na aplikowalności – może po prostu inspirować umysł do odbierania sygnałów na innych falach, by w ostatecznym rozrachunku usprawnić radzenie sobie z najbardziej przyziemnymi problemami. Najlepszym tego dowodem niech będą dzieła Kafki, Lema, Karela Čapka czy Anatole'a France'a, jak również najbardziej znane utwory Wellsa i innych pisarzy kojarzonych z tradycyjną fantastyką naukową.

W stronę poetyki *science fiction*. Reasumpcje i antycypacje

Powyższy artykuł winien być niewątpliwie uzupełniony o socjologiczną analizę „wewnętrznego środowiska" fantastyki naukowej, zesłanego na początku XX wieku do rezerwatu czy getta – które, choć początkowo inkluzywne, dziś coraz częściej przejawia postawy wykluczające, odcinające się w nowej fazie rozwoju od osiągnięć literackiej konkurencji i najwyższych standardów krytycznych zarazem. Tego rodzaju dyskurs socjologiczny umożliwiłby wskazanie istotnych różnic między arcydziełami *science fiction*, przywołanymi w niniejszym artykule w celu zdeterminowania funkcji i norm gatunkowych nurtu, a przynajmniej osiemdziesięcioma procentami szkodzących mu koszmarków literackich. Równocześnie jednak należy podkreślić, że kryteria umożliwiające taką standaryzację można – w odróżnieniu od innych form paraliterackich – z łatwością odnaleźć w ramach samego gatunku, co czyni go w teorii (jeśli nie również w praktyce) równym wobec tych głównonurtowych.

[21] Próbę analizy takiego reprezentatywnego tekstu podjąłem w moim posłowiu do *Solaris* Stanisława Lema (New York: Walker 1970), zatytułowanym *The Open-Ended Parables of Stanislaw Lem and Solaris*.

Przy braku zgody na przedstawioną tu argumentację można by się pokusić o dołączenie do niej analizy form i subgatunków – z pominięciem może tych, które pojawiają się w zmienionej formie (jak utopia i *voyage imaginaire*), a z uwzględnieniem narracji antycypacyjnych, superbohaterskich, temponautycznych, katastroficznych, a także tych skoncentrowanych na przedstawieniach sztucznej inteligencji (roboty, androidy itp.) oraz spotkaniach z obcymi. Pozwoliłoby to na sprawdzenie ich związków z innymi gatunkami literackimi oraz piśmiennictwem naukowym. Przykładowo, utopie są przecież ewidentnie fikcją lub fantastyką socjologiczną (bo czymżeby innym), podczas gdy nowoczesna *science fiction* jest odpowiednikiem policentrycznej kosmologii, jednoczącej przestrzeń i czas w Einsteinowskich światach o różnych, lecz kowariantnych wymiarach i skalach czasu. Uwrażliwiona fantastyka naukowa, oferująca bardziej znaczące i długotrwałe źródła lekturowej przyjemności, zakłada również o wiele szerszy horyzont poznawczy – a w jego ramach dyskusje o sposobach politycznego, psychologicznego i antropologicznego wdrożenia i wykorzystywania nauk empirycznych i filozofii nauki, jak również kreacji i kolapsu światów powstających w inspiracji ich osiągnięciami. Spójność ekstrapolacji, precyzja analogii i zakres odniesieniowy przemieniają się w tej perspektywie w czynniki o charakterze czysto estetycznym (z tego też względu analizowana tu „powieść naukowa" nie jest w pełni satysfakcjonująca: naukowa miałkość przekłada się w niej bowiem na zubożenie estetyczne). Dopiero po spełnieniu elastycznych kryteriów literackiego ustrukturyzowania poznawczy – a w większości wypadków czysto naukowy – komponent *science fiction* staje się probierzem jakości estetycznych, owej specyficznej przyjemności tekstu charakterystycznej dla tego nurtu. Innymi słowy: poznawcze jądro fabularne współdecyduje o fikcjonalnym wyobcowaniu w *science fiction*. Dokonuje się to na wszystkich poziomach literackich – i przykładem niech będzie to, jak współczesna fantastyka naukowa z czysto estetycznych i fabularnych motywacji sformułowała poznawczą tezę o istnieniu hiperprzestrzeni, w której prędkość lotu nie jest ograniczona prędkością światła.

W końcu warto przyjrzeć się możliwościom zarysowania istotnych podstaw krytyki, historii i teorii analizowanego gatunku literackiego. Większość czarnej roboty już została wykonana w tym zakresie, poczynając od Edgara Allana Poe, a kończąc na Damonie Knighcie, z uwzględnieniem również ważnych prac nad starszymi subgatunkami (od utopii po Wellsa) i ogólnych rozpoznań literaturoznawczych poczynionych przez uświadomionych metodologicznie badaczy[22]. Także w dorobku Lema[23] możemy odnaleźć niejeden kamień węgielny potrzebny do wzniesienia krytycznoliterackiego domostwa dla *science fiction*. Jeśliby pokusić się o spekulację na temat kluczowych cech czy aksjomatów takiej działalności krytycznej, w pierwszej kolejności można byłoby wymienić już wspomnianą tezę, zgodnie z którą nurt fantastyki naukowej winien być analizowany odgórnie, a więc począwszy od arcydzieł gatunku i dostarczanych przez nich wzorców. Drugim aksjomatem byłoby zapotrzebowanie *science fiction* na wyższe zaplecze poznawcze niż to zwykle wymagane od przeciętnego czytelnika – gotowość na wyobcowujące *novum* składa się

[22] W Europie winniśmy w tym kontekście pamiętać przede wszystkim o Northropie Frye'u i jego *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum 1966) oraz o *Allegory* Angusa Fletchera (Ithaca: Cornell University Press 1964).

[23] Por. przypis 2.

bowiem na *raison d'être* gatunku. W wariancie minimalnym od fantastyki naukowej należałoby więc wymagać tego, by była mądrzejsza niż świat, do którego się zwraca.

Science fiction jest, innymi słowy, literaturą edukacyjną, oby tylko mniej znieczulającą od większości obowiązkowych pozycji lekturowych naszych rozproszonych narodowościowo i klasowo społeczeństw – jednak nieodwracalnie ukształtowaną przez *pathos* niesienia dobrej nowiny o ludzkiej ciekawości, trwodze i nadziei. Dojrzała fantastyka naukowa (do której nie przynależy – jak w wypadku większości innych nurtów, co jednak nie obniża poziomu rozczarowania – przynajmniej dziewięćdziesiąt pięć procent literackiego urobku roszczącego sobie do tego pretensje) zadaje kłam owej „dwukulturowej przepaści" skuteczniej niż jakikolwiek inny znany mi gatunek literacki. Co zaś jeszcze istotniejsze, wymaga od autora, czytelnika, nauczyciela, krytyka czy teoretyka nie tyle wyspecjalizowanej, skwantyfikowanej wiedzy pozytywistycznej (*scientia*), ile wyobraźni społecznej – której jakość i mądrość (*sapientia*) daje świadectwo dojrzałości krytycznego i kreatywnego potencjału dyskursu *science fiction*.

Postscriptum (2014)[24]

Żyjemy dziś wszyscy na Ziemi w czasie permanentnego zagrożenia. Być może najbogatsi z nas – składający się na około pięć procent globalnej populacji i nieproporcjonalnie skupieni na obszarze Stanów Zjednoczonych, Europy Zachodniej, Japonii czy pomniejszych satelitów wielkiej triady – zostali znieczuleni na potęgę pieniądza i utrzymywanego jego nakładem samolubnego systemu. Jednak nawet ci uprzywilejowani głośno wyrzekają na „kryminogenność" i ogólne „zepsucie moralne" tych, którzy krzątają się desperacko u rosnących murów ich ufortyfikowanych osiedli. Pod względem moralnym żyjemy w niemal całkowitej dystopii – dystopii tym gorszej, że anty-utopijnej – zaś pod względem materialnym (ekonomicznym) jesteśmy już na skraju upadku dokonującego się zarówno na skalę indywidualną, jak i kolektywną.

Patrząc z perspektywy tych przełomowych czasów na moje rozważania z lat sześćdziesiątych XX wieku, nie mogę zignorować pewnego ograniczenia mojej *Poetyki gatunku science fiction*, którym był jej naiwny i jednocześnie niewinny ton formalistyczny. Założyłem mianowicie, że popłyniemy z nurtem dziejów, nie omijając może nieuniknionych zawirowań losu, w stronę socjalizmu lub demokratycznego komunizmu – i tylko dlatego postanowiłem skoncentrować się na problemach poznawania, przyjemności czy formy. Najwyraźniej czułem, że mogę zatrzymać bieg historii lub pozostać samemu w tyle, by znaleźć estetyczne ukojenie w transcendowaniu bieżącej chwili. Był to błąd.

Poetyka, jako termin, pochodzi oczywiście od Arystotelesa. W 1971 roku prowadziłem seminarium dyplomowe pod tytułem *Arystoteles po Brechcie i Marksie*. Brechtowskie „wyobcowanie" znajduje być może dostateczne odbicie w tym artykule, jednak jest w nim jednocześnie o wiele za mało Marksa. Stąd też w późniejszych tekstach uzupełniłem swoje definicje o tezę, że odpowiedź na pytanie o możliwości poznawcze (w tym zwłaszcza kluczowe dla *science fiction* poznanie nieznanego, czyli *novum*) nie może być udzielana w próżni, lecz wyłącznie wewnątrz zdefiniowanego systemu wartości klas pracujących, wykorzystywanych i zdominowanych. Winna być zatem udzielona z ich właśnie perspektywy (o co słusznie upomnieli się krytycy).

[24] Przekład został uzupełniony o *Postscriptum* zgodnie z prośbą Autora (przyp. tłumacza).

W dużym skrócie: dotarliśmy do momentu, w którym w naszych rozważaniach musimy powrócić do starej, dobrej walki klas. Wydaje się to kluczowe szczególnie dziś, gdy została ona już odgórnie wytoczona przez bogatych ludzi władzy, którzy wystąpili przeciwko ubożejącym ludziom, nieustępliwie walczącym – gdzież jesteś, Leninie? – o przetrwanie; w samotności lub w osłabionych podgrupach.

Ach, tak: *fantasy*. Terytorium uległo tu przekształceniu: okazuje się, że pisałem niniejszy tekst tuż przed potopem… Nowe spojrzenie na ów gatunek przedstawiłem w eseju *O znaczeniu „fantasy" lub „fikcji fantastycznej"*, opublikowanym na łamach czasopisma „Extrapolation"[25] – który nie tyle zaprzecza temu, co zostało tutaj napisane, ile raczej wypiera to (jak powiedziałby Hegel). Przeczytajcie go, proszę. Choć z trudem mi ostatnio przychodzi publikowanie książek, tekst ten być może trafi wkrótce do nowego tomu serii Ralahine Utopian Studies wydawnictwa Peter Lang[26].

Przełożył Krzysztof M. Maj

[25] D. Suvin, *Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction'*, „Extrapolation" 2000, t. 41, nr 3, ss. 209–247.

[26] Tegoż, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, red. Gerry Canavan, Oxford: Peter Lang 2016.

Źródła cytowań

Brecht Bertolt, *Małe organon dla teatru*, przekł. Adolf Sowiński, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 1, s. 39–62.

Brecht Bertolt, *Życie Galileusza*, przekł. Roman Szydłowski, w: tegoż, *Dramaty*, Wrocław: Ossolineum 1976, ss. 141–301.

Erlich Victor, *Russian Formalism: History—Doctrine*, Hague: Mouton 1955.

Fletcher Andus, *Allegory*, Ithaca: Cornell University Press 1964.

Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, New York: Atheneum 1996.

Suvin Darko, *Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction'*, „Extrapolation" 2000, t. 41, nr 3, ss. 209–247.

Suvin Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, red. Gerry Canavan, Oxford: Peter Lang 2016.

Suvin Darko, *The Open-Ended Parables of Stanislaw Lem and Solaris*, w: Stanisław Lem, *Solaris*, przekł. Joanna Kilmartin, Steve Cox, New York: Walker 1970.

Szkłowski Wiktor, *Art as Technique*, w: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, red. Lee T. Lemon, Marion J. Reis, Lincoln: Nebraska University Press 1965.

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil 1970.

Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej

Fredric Jameson

World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative

A part of the fascination of *Left Hand of Darkness*—as well as the ambiguity of its ultimate message—derives from the reductive and subterranean drive within it toward a utopian „rest," toward some ultimate „no-place" of a collectivity untormented by sex or history. The attempt, in the portrayal of feudal Karhide, to imagine something like a West that has never known capitalism is of a piece, structurally and in spirit, with Le Guin's attempt, in the portrayal of the ambisexuality of the Gethenians, to imagine biology without desire. Le Guin's underlying identification between sex as a well-nigh gratuitous complication of existence and capitalism as a disease of change and meaningless evolutionary momentum is powerfully conveyed by the technique of world-reduction: in world reduction, omission functions as utopian exclusion. Karhide is not, of course, a utopia, but it is now clear that *The Left Hand of Darkness* served as a proving ground for *The Dispossessed*. The Odonian civilization of barren Annares becomes the most through-going application of the world reduction technique at the same time that it constitutes a timely rebuke to present attempts to parlay American abundance and consumerism into some ultimate vision of the „great society".

Fredric Jameson — profesor komparatystyki na amerykańskim Duke University, jeden z najwybitniejszych teoretyków literatury, fantastyki i narracji utopijnych, najbardziej znany z książek *The Political Unconscious* (1981), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu* (1990) oraz *Archeologie przyszłości: pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe* (2005); laureat Nagrody Holberga (2008) i MLA Lifetime Achievement Award (2011). Kontakt: *jameson@duke.edu*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 25–38, DOI: 10.5281/zenodo.3311610

The following article has originally appeared in „Science Fiction Studies" (1975, vol. 2, no. 3, pp. 221–230). Polish translation is published by kind permission of Artur B. Evans (DePauw University).

SKULONE POSTACI OPATULONE FUTREM, ZBITY ŚNIEG I SPOTNIAŁE TWARZE, POCHODNIE TLĄCE się za dnia, murarz z kielnią i cebrzykiem…[1] tak oto wkraczamy do innego świata *Lewej ręki ciemności*. Świata, który – jak wiele wyobrażonych – budzi nieodparte skojarzenia z rzeczywistym, tu być może w mniejszym stopniu moskiewskim okresu Eisensteina aniżeli eskimoskim doby późnego średniowiecza. Ta powierzchowna egzotyka skrywa jednak szereg swego rodzaju „niespójności gatunkowych (*generic discontinuities*)"[2], ujawniających w konstrukcji powieści niejednorodne grupy trybów narracji (*narrative modes*), artystycznie nałożone na siebie i splecione ze sobą tak, by stworzyć wyobrażeniową antologię różnego rodzaju wątków narracyjnych. I tak, napotykamy tutaj wymieszane ze sobą: narrację o podróży (niepozbawioną informacji antropologicznych), pastisz mitu, powieść polityczną (w ścisłym sensie nadwornej intrygi dramatycznej), prototypową fantastykę naukową (kolonizacja haińska, statek kosmiczny orbitujący wokół słońca Gethen), Orwellowską dystopię (osadzenie w Ochotniczym Gospodarstwie Agencji Przesiedleńczej), narrację przygodową (lot nad lodowcem) i wreszcie, być może, coś w rodzaju wielorasowej historii miłosnej (dramat dialogu dwóch kultur i gatunków).

Podobne niespójności strukturalne, choć przesądzające o narracyjnej skuteczności *Lewej ręki ciemności* na tle innych powieści, zbudowanych najwyżej z jednego lub dwu podobnych komponentów, momentalnie skłaniają do refleksji nad powieściową jednorodnością. Niniejsze rozważania dołączają w tym sensie do dyskusji nad spójnością tematyczną – która jednakże ma niewiele wspólnego z fabułą jako taką, za to rzuca już nieco więcej światła na rozumienie procesów światotwórczych towarzyszących w ogólności narracjom fikcjonalnym. Pod względem tematycznym możemy rozróżnić cztery różne składniki powieści, z najbardziej uderzającym i oczywistym w postaci hermafrodytycznej seksualności mieszkańców Gethen na czele. „Oficjalne" przesłanie książki wydaje się jednak zdecydowanie odmienne, orbitując wokół historyczno-społecznych rozważań nad instytucjami Karhidu i zdolnością w równej mierze tej, jak i jakiejkolwiek innej cywilizacji do prowadzenia działań wojennych na wielką skalę. Z pewnością należałoby również wspomnieć o szczególnej koncepcji ekologii – która nie tylko narzuca określony styl życia, lecz także czyni z *Lewej ręki ciemności* swego rodzaju anty-*Diunę* – i wreszcie o mitach i praktykach religijnych planety, które nadały powieści jej tytuł[3].

Powstaje pytanie, czy moglibyśmy odnaleźć wspólną płaszczyznę dla wszystkich przytoczonych tu wątków – lub raczej wyizolować istotne strukturalne homologie występujące między nimi. Rozpocznijmy od klimatu planety Gethen (znanej Ekumenie pod nazwą Zimy), który pierwsi Zwiadowcy opatrzyli zalążkową interpretacją w odniesieniu do jej trudnych warunków rodem z epoki lodowcowej, niesprzyjających rozwojowi ludzkiego życia:

> Pogoda na Zimie jest tak bezlitosna, tak bliska granic ludzkiej wytrzymałości, nawet przy całym ich przystosowaniu do chłodu, że, co możliwe, zużywają całego ducha bojowego w walce z zimnem. Ludy marginalne, rasy egzystujące na granicy przetrwania, rzadko bywają wojownikami. I wreszcie, dominującym czynnikiem w życiu Getheńczyków nie jest seks ani żadna inna rzecz związana z człowiekiem. Jest nim ich otoczenie, ich mroźny świat. Człowiek ma tutaj okrutniejszego wroga niż on sam[4].

[1] Tak w oryginale i polskim przekładzie *Lewej ręki ciemności*. Por. Ursula K. Le Guin, *Lewa ręka ciemności*, przekł. Lech Jęczmyk, w: tejże, *Sześć światów Hain*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2015, s. 375.

[2] Zob. Fredric Jameson, *Generic Discontinuities in SF: Brian Aldiss' „Starship"*, „Science Fiction Studies" 1973, nr 1, ss. 57–68.

[3] Uzasadnienie dla pominięcia w tym wyliczeniu problemu komunikacji (telepatii i przepowiadania przyszłości) w ważnym tekście Iana Watsona: *Le Guin's „Lathe of Heaven" and the Role of Dick*, „Science Fiction Studies" 1975, nr 2, ss. 67–75.

[4] U. K. Le Guin, dz. cyt., s. 437

Nie jest to wszelako jedyna konotacja, jaką może mieć przenikliwy mróz. Trop ten skrywa inne, głębsze, zamaskowane znaczenie, którego ilustrację może najlepiej byłoby odszukać w pokrewnej symbolice fantastyki naukowej współczesnej Ursuli Le Guin, a zwłaszcza w prozie Jamesa Grahama Ballarda. Upał u Ballarda odsyła do obrazu ciała rozpuszczającego się w rzeczywistości, nieoddzielonego już tak sterylnie od odzienia czy zewnętrznych przedmiotów, lecz tracącego autonomię i swobodę ruchu na rzecz narastającego ryzyka zanieczyszczenia czy zakażenia w kontakcie fizycznego organizmu z tym, z czym się ono styka – kąpiąc się w mokrym powietrzu, drżąc przed chłostą szorstkich liści. Jest więc tak, że to sama dżungla, z całą swą kontr- czy anty-Wordsworthowską przyrodą, wydaje się jakimś rozległym, obcym organizmem – w kontakcie z którym naszym ciałom grozi pochłonięcie. Przejmującym wyrazem tego lęku była owa straszliwa scena z ósmego rozdziału *W dół, do ziemi* Roberta Silverberga, w którym to protagonista odkrywa ludzką parę, okazującą się nosicielami nieznanej, pasożytującej larwy, drążącej ich półżywe ciała niby monstrualny płód.

Utrata fizycznej autonomii – udramatyzowana w całościowej wizji ekosystemu dżungli, w której rozpuszcza się to, co europejskie – staje się w następstwie figurą załamywania konstytucji psychicznej, konwencjonalnie oddawanej w narracjach o tropikach obrazami powszechnej degrengolady, kolonialnego sączenia whisky czy ogólnej rozwiązłości bohatera. Dla niniejszych rozważań jeszcze istotniejsza byłaby relacja łącząca ekstremalne temperatury z lękami o podłożu seksualnym, wyraźnie widoczna w innych niż fantastycznonaukowe realizacjach podobnych tropów (jak choćby w katolickich powieściach Grahama Greene'a czy François Mauriaca, u których identyfikacja upału z burzą seksualną wieku dojrzewania w znaczącym stopniu motywuje późniejsze doświadczenie deseksualizacji u protagonistów).

Dzieła Ballarda zdradzają sugestywność w sposobie translacji fizycznej i moralnej rozwiązłości na wielki ideologiczny mit entropii, w którym historyczny kolaps Imperium Brytyjskiego kulminuje w wizję kosmicznego spowolnienia rozrostu tak wszechświata, jak i tworzących go molekuł. Tego rodzaju ideologiczna wymowa utrudnia próby zatarcia wrażenia zachodniej i etnocentrycznej proweniencji analizowanej symboliki upalności. Niech zaświadczy o tym – jeśli poszukujemy dowodów – *Kocia kołyska* Kurta Vonneguta, w której akcja przenosi nas z północnej części stanu nowojorskiego i świata zdehumanizowanych amerykańskich naukowców na Karaiby, tętniące radością religijnych praktyk sceptycznego bokononizmu. Przemieszczenie to podskórnie sugeruje przemyślenie napięcia między amerykańskim ośrodkiem władzy a Trzecim Światem, między więc uciskiem i scjentyzmem kapitalizmu a prymitywistyczną ewokacją bardziej autentycznych ludzkich predyspozycji w starszej i prostszej kulturze. Fiksacja na punkcie upału i strach przed potem jako czymś, co rozkłada nasze jestestwo, byłaby więc odpowiednikiem nieświadomego lęku przed tropikalną pracą w polu (podobną symbolikę kulturową można wszak wytropić w historycznych echach prac w niebieskich dżinsach i T-shirtach na terenie północnych fabryk naszego zamożnego społeczeństwa). Koszmar tropików, wyrażający zawoalowany strach przed niepojmowalnym i niewyrażalnym zagrożeniem ze strony mas Trzeciego Świata dla naszych przywilejów i majątków, sugeruje zatem nową i nieoczekiwaną ramę poznawczą dla interpretacji lodowatego klimatu LeGuinowskiej Gethen.

W proponowanym odczytaniu mroźną pogodę Zimy należałoby jednak rozumieć nie tyle jako manifestację surowego środowiska, nieprzyjaznego dla ludzkiego życia, ile jako symboliczną afirmację autonomii organizmu, połączoną z fantastycznym wyobrażeniem

secesji ciała z jego otoczenia czy ekosystemu. Zimno izoluje, a ziąb Gethen uświadamia bohaterom (i czytelnikowi) ich fizyczną rozłąkę, niezależną, osobniczą izolację jako jednostek, gęsią skórkę czyniącą ze skóry jakąś zewnętrzną powłokę – a przez srogie, spadające poniżej zera temperatury wymusza na ich organizmach odwrót do własnych zasobów i przekucie ich w samowystarczalne wielkie piece. Gethen wyróżnia się w efekcie jako próba wyobrażenia sobie takiego eksperymentalnego krajobrazu, w którym nasze bycie-w-świecie jest uproszczone do maksimum i w którym poznawcze łącza z różnorodnymi i zmiennymi polami percepcji dokoła stają się tak radykalnie wyabstrahowane, że – być może – mogą zapewnić nowe wejrzenie w ostateczną naturę ludzkiej rzeczywistości.

Unaocznienie tej poznawczej i eksperymentalnej funkcji narracji Le Guin wydaje się tu o tyle ważne, iż wyróżnia ją ona na tle innych, bardziej mrocznych reprezentacji odcięcia świadomości od zewnętrznego świata – jak choćby „połowicznego rozpadu" umarłych w *Ubiku* Philipa K. Dicka. Jedną z najbardziej kluczowych dyspozycji fantastyki naukowej jest wszakże ów potencjał do swoistego eksperymentowania z różnymi wersjami naszego empirycznego wszechświata. Sama Le Guin opisała swą koncepcję getheńskiej seksualności jako właśnie czegoś w rodzaju „eksperymentu myślowego", kontynuującego tradycje wielkich fizyków – „Einstein wystrzeliwuje promień świetlny z poruszającej się windy, Schrödringer umieszcza kota w pudełku. Nie ma windy, nie ma kota, nie ma pudełka. To w umyśle przeprowadza się eksperyment i zadaje pytania"[5]. Ktoś mógłby jednak chcieć odnotować, że i „literatura wysoka" wyznaczała sobie podobne cele. Niezależnie od tego, za jak staroświeckie uznamy poglądy Emila Zoli na dziedziczność, a fascynację notatkami z doświadczeń Claude'a Bernarda – za naiwną, jego naturalistyczna koncepcja powieści eksperymentalnej sprowadziła się do podobnego rozeznania poznawczej funkcji literatury już w przededniu modernizmu. To, że twierdzenia Zoli trudne są dziś do utrzymania oznacza jedynie, że nasze własne środowisko, z całym systemem późnego kapitału monopolistycznego i społeczeństwa konsumpcyjnego, odbieramy za tak naturalne, a jego ukonstytuowanie się – za tak niezbite i przytłaczające, że żaden aspirujący artysta nie czuje się w swobodzie majstrować przy nim czy projektować na jego kanwie rozmaite eksperymentalne wariacje[6]. „Niepoważny" czy pulpowy charakter prozy fantastycznonaukowej jest tymczasem nieodzownym warunkiem tak charakterystycznego dla niej potencjału do rozszczelniania tyranii „zasady rzeczywistości", cenzurującej i paraliżującej sztukę wysoką. To właśnie dzięki niemu formy „paraliterackie" mogą dziedziczyć powołanie do przedstawiania nam alternatywnych wersji świata, który w innych okolicznościach zdawał się stawiać opór nawet wobec w y o b r a ż o n e j przemiany. Świadectwem przejścia tej jednej z najistotniejszych funkcji tradycyjnej literatury do fantastyki naukowej mogłyby być zwyżkujące wysiłki współczesnych twórców „prozy wysokoartystycznej" – przykładowo Thomasa Pynchona – do ponownego włączenia tych formalnych dyspozycji do powieści realistycznej.

Główne techniki narracyjnego eksperymentatorstwa – w ramach systemowych inwariantów, w obrębie fantastyki naukowej czy na styku świata empirycznego i historycznego – zostały dogodnie skategoryzowane pod bliźniaczymi określeniami analogii i ekstrapolacji[7]. Proponowana lektura eksperymentalnej ekologii Le Guin sugerowałaby jednak

[5] U. K. Le Guin, *Is Gender Necessary?*, w: *Aurora: Beyond Equality*, red. Susan J. Anderson, Vonda McIntyre, Greenwich: Fawcett 1976, s. 132.

[6] O podobnej redukcji możliwości pisałem w *Marksizmie i formie* w odniesieniu do powieści historycznej. Por. F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton: Princeton University Press 1971, s. 248–252.

[7] Darko Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 9–24; tegoż,

funkcjonowanie jeszcze trzeciego i dość wyróżniającego się zabiegu wariacji (*technique of variation*), którego opisowi poświęcona zostanie reszta niniejszej analizy. Na klimat Gethen z pewnością moglibyśmy spojrzeć jako na ekstrapolację jednej z czterech pór roku na Ziemi, postępującą w zgodzie ze swą wewnętrzną logiką aż do końcowego rozstrzygnięcia. Działo się tak, gdy Frederik Pohl i Cyril M. Kornbluth w *Handlarzach kosmosem* dokonali projekcji rodzącego się w społeczeństwie konsumenckim w 1952 roku trendu sprzedaży bezpośredniej na skalę planetarną albo gdy John Brunner w *Ślepym stadzie* gwałtownie przyspieszył trwające już wtedy procesy zanieczyszczania środowiska. Podobna interpretacja wydaje mi się jednak najmniej interesująca w odniesieniu do eksperymentu Le Guin. Ten bowiem oparty jest raczej na zasadzie systemowego wykluczenia, swego rodzaju chirurgicznego usunięcia empirycznej rzeczywistości w ramach procesu zwinięcia ontologicznego, w którym czysta, nieprzebrana różnorodność istnienia tego, co nazywamy rzeczywistym, zostaje świadomie przetrzebiona i wyizolowana na drodze abstrahowania i upraszczania, które odtąd nazywać będziemy redukcją rzeczywistości (*world-reduction*). I gdy tylko uchwycimy sedno tej techniki, trudno będzie nie dostrzegać jej wpływu w pozostałych obszarach tematycznych powieści, jak ma to choćby miejsce w wypadku rzucającej się w oczy nieobecności innych gatunków zwierząt na Gethen. Pominięcie całej sieci ewoluujących typów organizmów można oczywiście wyjaśnić hipotezą, zgodnie z którą kolonizacja Gethen i nienormatywne praktyki seksualne jego mieszkańców byłyby rezultatem jakiegoś zapomnianego biologicznego eksperymentu oryginalnej cywilizacji haińskiej. Nie zmienia to jednak naszego zaniepokojenia tym, iż:

> Na Zimie nie ma owadów społecznych. Getheńczycy w odróżnieniu od Ziemian nie dzielą swojej planety z tymi starszymi społeczeństwami, z niezliczonymi miastami małych bezpłciowych robotników mających tylko jeden instynkt – posłuszeństwa grupie, całości[8].

To dopiero w późniejszej powieści Le Guin, *Wydziedziczonych*, rzeczone założenie zostaje doprowadzone do krańcowych konsekwencji. Oto bowiem na planecie Anarres ludzkie życie może rozwijać się całkowicie bez udziału partnerów biologicznych:

> Bardzo dziwna sytuacja z biologicznego punktu widzenia. My, Anarresyjczycy, żyjemy w nienaturalnej izolacji. W Starym Świecie masz osiemnaście typów zwierząt lądowych. Istnieją gromady, choćby takie, jak owady, składające się z ogromnej liczby gatunków, a niektóre z tych gatunków liczą miliardy osobników. Tylko pomyśl: gdziekolwiek spojrzysz – zwierzęta, czyli inne stworzenia dzielące z tobą ziemię i powietrze. Wśród nich człowiek odczuwałby jeszcze wyraźniej, że jest tylko cząstką…[9].

Stąd i zdumienie Szeveka, obserwowanego od czasu przybycia na Urras przez twarz „nieprzypominającą żadnej ludzkiej twarzy", „długą jak jego ramię, widmowo białą", z której „otworów, będących zapewne nozdrzami, buchały kłęby pary, nie sposób też było wątpić, że to, co na niego łypnęło, było okiem"[10]. Nieobecność dużych zwierząt, jak choćby osłów, na Anarres, która tak zdumiała Szeveka, jest jednak tylko negatywną stroną znacznie bardziej pozytywnej redukcji, która dotknęła sam Darwinowski cykl życia, z całym systemem drapieżców i ofiar. Znak to, że ludziom, pozostawionym tam samym sobie, udało się przezwyciężyć historyczny determinizm i wziąć przeznaczenie w swoje ręce. W *Wydziedziczo-*

Science Fiction and the Genological Jungle, „Genre" 1973, nr 6, ss. 251–273.

8 U. K. Le Guin, *Lewa ręka…*, dz. cyt., s. 490.

9 Tejże, *Wydziedziczeni*, przekł. Łukasz Nicpan, w: dz. cyt., s. 801.

10 Tamże, s. 684.

nych zatem zasada redukcji rzeczywistości stała się narzędziem świadomego opracowywania utopii. Na Gethen jednakże konsekwencje tego okazały się o wiele bardziej tragiczne. Eksperyment hainijczyków doprowadził bowiem raczej do nieświadomej ewolucji obiektów doświadczalnych, aniżeli do powstania jakiegoś wielkiego i samoświadomego laboratorium rewolucji społecznej i kolektywistycznego samostanowienia. Czytamy:

> Wy jesteście przerażająco osamotnieni w swoim świecie. Żadnego innego gatunku ssaków. Żadnego innego gatunku obojnaczego. Żadnego zwierzęcia wystarczająco inteligentnego, żeby je trzymać w domu dla towarzystwa. Ta wyjątkowość musi jakoś wpływać na wasze myślenie. […] tacy osamotnieni w takim nieprzyjaznym świecie. To musi wpływać na wasz światopogląd[11].

Skala wykorzystywania tego rodzaju szczegółów i funkcjonującej w ich obrębie zasady konstrukcyjnej staje się klarowniejsza dopiero po dostrzeżeniu analogicznych wzorców w innych obszarach tematycznych powieści – na przykład w getheńskim systemie religijnym. W zgodzie z antytetyczną kompozycją *Lewej ręki ciemności* dwóm głównym narodom, Karhidu i Orgoreynu, przypisane są odpowiednio rozłączne kulty religijne. Jomeszta praktykują bowiem coś w rodzaju herezji czy odgałęzienia oryginalnej karhidyjskiej handdary, przypominając tym samym relację późniejszego chrześcijaństwa względem judaizmu. Kult wiedzy totalnej Meszego odzwierciedla mistyczne doświadczenie, od którego wziął swój początek i w którym cały czas i historia współistniały w swej niesamowitości. Nacisk na wiedzę obnaża jednak tendencje pozytywistyczne, adekwatne do skomercjalizowanego społeczeństwa Orgoreynu w stopniu – jak się wydaje – zbliżonym względem roli, jaką spełnił protestantyzm dla rodzącego się kapitalizmu zachodniej Europy. To dopiero druga religia, Karhidu, okazuje się lepiej odpowiadać naszej tezie. Oto bowiem handdara, w odróżnieniu od swej późniejszej sekty, jest mistycznym kultem ciemności i niewiedzy, odpowiadającym drastycznemu redukcjonizmowi w przedstawieniu klimatu Gethen. Celem głoszonej w jej ramach praktyki duchowej jest odarcie umysłu z nierozstrzygalników i redukcja jego funkcjonalności do immanentnej prostoty:

> […] handdarska praktyka obecności […] jest rodzajem transu (handdarata, wyznawcy handdary, lubujący się w przeczeniach, nazywają to nietransem) prowadzącym do zatraty poczucia własnego ja (do odnalezienia prawdziwego ja?) przez skrajne wyostrzenie zmysłów i świadomości. Chociaż technika ta stanowi dokładne przeciwieństwo większości technik mistycznych, jest zapewne dyscypliną mistyczną, zmierzającą do doświadczenia immanencji[12].

Z tego też względu głównym celem rytualnych przepowiedni – udramatyzowanych w jednym z najbardziej wyjątkowych rozdziałów powieści – staje się rozstrzyganie rozstrzygalnych pytań o przyszłość, tak aby „wykazać całkowitą bezużyteczność odpowiedzi na niewłaściwe pytania"[13] i, w konsekwencji, poddać w wątpliwość sens pytania o cokolwiek. Później spróbujemy zastanowić się nad tym, co tak właściwie mogłoby znaczyć zadawanie niewłaściwego czy nierozstrzygalnego pytania – niemniej jednak owo uduchowione dowartościowanie ignorancji niewątpliwie wyróżnia się na tle krzykliwej, komercyjnej ciekawości, którą Wysłannik jest tak przyjemnie zaskoczony po przybyciu do Orgoreynu.

[11] Tamże, s. 525–526.
[12] U. K. Le Guin, *Lewa ręka…*, dz. cyt., s. 411.
[13] Tamże, s. 419.

Musimy poddać teraz próbie nasze założenia w zakresie podstawowej zasady konstrukcyjnej *Lewej ręki ciemności* i zastanowić się nad owym uderzającym i oryginalnym zarazem obrazem obojnaczych gatunków – a właściwie: obojnaczego społeczeństwa. Związana z nim oczywista defamiliaryzacja, z którą zmuszony jest zmierzyć się *lecteur moyen sensuel*[14], nie wiąże się przy tym z permisywną, kontrfaktualną tradycją męskiego piśmiennictwa fantastycznonaukowego, jak u Philipa José Farmera czy Theodore'a Sturgeona. Powieść Le Guin w większym stopniu ujawnia swój wymiar feministyczny, demistyfikujący same role seksualne, aniżeli inkluzywny, opowiadający się za większą tolerancją względem wszystkich rodzajów zachowań seksualnych. Getheńska seksualność nie dominuje życia w żaden sposób. Wyraża się raczej w tym, że jest ujarzmiona i zneutralizowana, zredukowana do krótkiego okresu w comiesięcznym cyklu, w którym – niczym znane nam zwierzęta – Getheńczycy przeżywają odpowiednik estrus czy rui, określanej tu mianem „kemmeru". Wysłany przez Ekumenę Zwiadowca podkreśla ten pierwotny „efekt wyobcowania", który wywierają Getheńczycy na „normatywnych" seksualnie osobnikach:

> Pierwszy mobil, jeżeli zostanie tu przysłany, musi być ostrzeżony, że jeżeli nie jest bardzo pewny siebie albo bardzo stary, jego duma będzie narażona na szwank. Mężczyzna pragnie szacunku dla swojej męskości, kobieta pragnie, by jej kobiecość była doceniona, niezależnie od tego, jak pośrednie lub subtelne byłyby te oznaki szacunku i doceniania. Na Zimie tego nie będzie. Tu jest się ocenianym i szanowanym wyłącznie jako istota ludzka. Jest to zaskakujące przeżycie[15].

Do problematyczności w reprezentacji takiego zjawiska (m.in. w nieuniknionych schematach desygnacji narzucanych przez angielskie zaimki) szczerze przyznaje się sama Le Guin w przywoływanym już artykule *Is Gender Necessary?*[16]. Trudno jednak obarczać ją winą za błędy popełniane przez czytelników. Zadawniona już skłonność studentów do opisywania getheńczyków jako „bezpłciowych" wiele mówi o ograniczeniach narzucanych przez stereotypy genderowe na ich własne wyobrażenia. Getheńska biologia w istocie rzeczy jest jak najdalsza od redukowania płciowości – i ogranicza raczej procesy jej tłumienia:

> Pociąg płciowy Getheńczyków jest tak ściśle określony i ograniczony przez przyrodę, że społeczeństwo prawie już w te sprawy nie ingeruje. Zaobserwowałem tu mniej zasad, mniej sublimacji i tłumienia seksu niż w jakimkolwiek znanym mi społeczeństwie heteroseksualnym. Powściągliwość jest całkowicie dobrowolna, rozwiązłość w pełni akceptowana. Lęki i frustracje na tle seksualnym są niezwykle rzadkie[17].

Le Guin bardzo starała się tu powstrzymać przed n a z w a n i e m opisywanych ludzi eunuchami – by w zamian p o k a z a ć, w owym przerażającym rozdziale o stosowaniu środków przeciwkemmerowych w kolonii karnej, jak w tym społeczeństwie mogliby oni funkcjonować.

Wizja kemmerowych domów publicznych (zwłaszcza wziąwszy pod uwagę seksualny wymiar utopii w *Wydziedziczonych*) zaskarbiłaby sobie względy najbardziej zagorzałych fourierystów czy seksualnych libertynów. Jeśli tak się nie dzieje, to tylko dlatego, że kryje się tu jeszcze inna, odmienna wykładnia, na którą moi studenci nieprzypadkowo zare-

[14] Czytelnik o przeciętnej wrażliwości (przyp. tłum.).

[15] U. K. Le Guin, *Lewa ręka*…, dz. cyt., s. 435–436.

[16] Na niektóre problemy, których Le Guin w ogóle nie dostrzega – np. synchronizacja kemmeru i ciągłości ról seksualnych u partnerów – wskazał nieustępliwie logiczny Stanisław Lem. Zob. tegoż, *Lost Opportunities*, „SF Commentary" 1971, nr 24, ss. 22–24.

[17] U. K. Le Guin, *Lewa ręka*…, dz. cyt., s. 489.

agowali tak, jak zareagowali – i w której napotykamy raz jeszcze zjawisko redukcji rzeczywistości. Jakkolwiek bowiem LeGuinowska Gethen nie wyzbywa się seksualności, tak można już sądzić, że pozbywa się wszystkiego tego, co jest problematyczne w seksualności. Getheńska fizjologia w istocie rzeczy rozwiązuje problem seksualności – a to jest z pewnością coś, czemu żadna znana nam istota ludzka nie była w stanie podołać (głównie dzięki niebiologicznemu wymiarowi ludzkiego pożądania, różniącego się od „naturalnej" czy instynktownej żądzy zwierząt). Pożądanie niezmiennie odbiera się jako coś skandalicznego, ponieważ nie przedstawia ono żadnego „rozwiązania": jest trudne do zniesienia zarówno w wypadku promiskuityzmu, jak i tłumienia popędu czy wiązania się w pary. Problem ten w zasadzie można byłoby wyeliminować tylko na modłę getheńską: ograniczając mianowicie występowanie pożądania do kilkudniowego, comiesięcznego cyklu. Oznacza to, że mogłoby być ono całkowicie wykluczone ze spektrum ludzkich aktywności – zapewniając nam ich bardziej zasadniczy, niezmącony ogląd. W opisie tej szczególnej projekcji pożądania, z którą wiąże się obojnactwo Getheńczyków, znów zatem odnajdujemy pewne strukturalne analogie względem opisanego wyżej procesu redukcji rzeczywistości czy zwinięcia ontologicznego. To eksperymentalne wytwarzanie wyobrażonego przez wycięcie realnego, przez radykalne stłumienie cech ludzkiej seksualności, które same z siebie nie mogą dostarczać intensywnej inwestycji poznawczej w to, co fantastyczne. Marzenie o trudno wyobrażalnym uwolnieniu się od seksualności jest w istocie rzeczy jedną z najstarszych ludzkich fantazji, równie potężną, co absolutne zaspokojenie pragnień seksualnych. Jednak to, jak bardzo symboliczne znaczenie przybiera to w *Lewej ręce ciemności*, odkryjemy dopiero rozważywszy jego związek z innym ważnym tematem powieści – a mianowicie specyfiką getheńskich systemów społecznych, w tym zwłaszcza ich potencjału wojennego.

Na pierwszy rzut oka zbieżności wydają się oczywiste. To mianowicie, co określiliśmy mianem redukcji rzeczywistości, może mieć zastosowanie do samej instytucji prowadzenia wojny, która w feudalnym systemie Karhidu nawet jeszcze nie miała okazji się rozwinąć. Proza Le Guin ma w ogólności przesłanie zdecydowanie pacyfistyczne, a jej mikropowieść *Słowo las znaczy świat* pozostaje – obok *Mrocznych lat świetlnych* Briana W. Aldissa – jednym z głównych głosów potępienia ze strony fantastyki naukowej wobec amerykańskiego ludobójstwa w Wietnamie. Niemniej jednak, wciąż mamy tutaj do czynienia z etyczną raczej, aniżeli społeczno-ekonomiczną, wizją imperializmu. Koda utworu, ukazującego tryumf walki narodowowyzwoleńczej, ostatecznie potępia nawet i taki wymiar przemocy: „Może kiedy umrę, ludzie będą tacy, jak przed moim urodzeniem i waszym przybyciem. Może…"[18]. Wobec upadku idei wojny sprawiedliwej, popołudniowe słońce zmierzchającej Ziemi oświetlać będzie tylko kolejną z tych uciążliwych dystopii, których nastanie zawsze wieszczyli twórcy fantastyki naukowej.

To zdecydowanie bardziej liberalne niż radykalne stanowisko Le Guin zdaje się mieć pewne podwaliny w jej skłonności do portretowania kwietystycznych bohaterów[19] i dowartościowywania postaw antypolitycznych i antyaktywistycznych – już to w religii Karhidu w *Lewej ręce ciemności*, już to w pokojowych tradycjach stworzątek w *Słowo las*

[18] U. K. Le Guin, *Słowo las znaczy świat*, przekł. Agnieszka Sylwanowicz, w: dz. cyt., s. 665.

[19] Kwietyzm był jednym z nurtów katolickiego mistycyzmu, rozwijającym się głównie w XVII stuleciu we Francji, Włoszech i Hiszpanii (przyp. tłumacza).

znaczy świat, już to w refleksyjnym temperamencie Szeveka z *Wydziedziczonych*. Dzieła Le Guin odrzucają jednak w większym stopniu przemoc zinstytucjonalizowaną niż jako taką, co sprawia, że jej światopogląd staje się jeszcze bardziej niejednoznaczny i interesujący. W *Wydziedziczonych* prawdopodobnie trudno o bardziej szokującą scenę niż ta, w której Szevek zostaje pobity do nieprzytomności przez Szeveta, rozsierdzonego podobieństwem w brzmieniu ich imion:

> — Jesteś jednym z tych lalusiów, co to chodzą do szkoły, żeby sobie rączek nie pobrudzić — warknął Szevet. — Zawsze mnie korciło, żeby któremuś z was dokopać.
>
> — Nie nazywaj mnie lalusiem — ostrzegł Szevek. Nie czekał go jednak słowny pojedynek, ale całkiem dosłowny.
>
> Szevet dwa razy powalił go na ziemię. Sam też parę razy solidnie oberwał, Szevek miał bowiem długie ręce i był waleczniejszy, niż jego przeciwnik przypuszczał, mimo to został pokonany. Niektórzy przystawali, by przyjrzeć się walce, stwierdziwszy jednak, że była honorowa, lecz mało ciekawa, ruszyli swoją drogą. Naga przemoc ani ich nie odpychała, ani nie pociągała. Szevek nie wzywał pomocy, więc była to ich prywatna sprawa. Kiedy oprzytomniał, leżał na plecach na gołej ziemi między dwoma namiotami[20].

Utopia więc będzie, innymi słowy, nie tyle miejscem, w którym społeczeństwo zostaje uwolnione od przemocy, lecz takim, w którym może się ono wyzbyć uzależnienia od wielu historycznych determinizmów (ekonomicznych, politycznych, społecznych) i, tym samym, przepracować zbiorowy fatalizm swej starożytnej przeszłości w celu uzyskania prawa do swobodnego gospodarowania relacjami interpersonalnymi – czy to na użytek przemocy, miłości, nienawiści, seksu, czy czegokolwiek innego. Wszystko to zaświadcza o autentyczności wizji Le Guin w wyższym i surowszym stopniu niż którakolwiek z wykładni ekonomicznej i społecznej organizacji w *Wydziedziczonych*. Wizji, która wyraża się raczej w powrocie do spraw zasadniczych, aniżeli w jakiejś apologii życiowego dobrostanu.

Wszystko to, co u Le Guin przywodzi na myśl tradycyjny liberalizm (i zasługuje oczywiście na ideologiczną podejrzliwość do tego samego stopnia, do którego ów liberalizm przypomina), wykorzystuje więc w rzeczywistości tradycję myślową Thomasa Jeffersona i Henry'ego Davida Thoreau do krytyki tych kluczowych aspektów polityki imperialistycznego liberalizmu, które legły u ideologicznych podstaw dzisiejszych Stanów Zjednoczonych – co znajduje zresztą swój obraz w jednej z jej późniejszych powieści, *Jesteśmy snem*. Z pewnością do tego właśnie odsyła światopoglądowy kontrast taoistycznej bierności George'a Orra z obsesją dr. Williama Habera na punkcie wszelkiego rodzaju idei pozornie reformatorskich i transformacyjnych:

> Żądza władzy nie istnieje bez wzrostu. Osiągnięcie celu anuluje ją. Aby istnieć, żądza władzy musi wzrastać przy każdym spełnieniu, czyniąc z niego jedynie stopień do kolejnego spełnienia. Im większa jest uzyskana władza, tym bardziej rośnie apetyt na nią. A ponieważ nie istniała widzialna granica władzy, jaką dzierżył Haber za pośrednictwem snów Orra, jego pragnienie naprawy świata było nieograniczone[21].

Pacyfistyczne inklinacje *Lewej ręki ciemności* są zatem częścią ogólnego sprzeciwu wobec dynamiki władzy w dzisiejszym liberalizmie amerykańskim, zafiksowanej na rozwoju nawet tam, gdzie zależności łączące instytucjonalizację dyrektyw wojennych, centralizację i agresję psychiczną mogą wydawać się ufundowane na przesłankach czysto wolnościowych. Wydaje mi się jednak, że gdzieś pod powierzchnią owej wojennej tematyki kryją się tropy sugerujące

[20] U. K. Le Guin, *Wydziedziczeni*, dz. cyt., s. 705.

[21] Tejże, *Jesteśmy snem*, przekł. Agnieszka Sylwanowicz, Gdańsk: Phantom Press International 1991, s. 161.

obecność bardziej zasadniczego podejścia do wyobrażeniowego przepracowywania historii. Czyż któregokolwiek czytelnika nie uderzyłyby – być może nawet nieświadomie – opisy w rodzaju tego, który otwiera ceremonię położenia kamienia węgielnego:

> Budowniczowie puścili w ruch elektryczną windę i podczas gdy król wchodzi coraz wyżej, ostatni, zwornikowy blok łuku wjeżdża na górę i zostaje ułożony na swoim miejscu prawie bezgłośnie, choć waży koło tony, i zapełnia lukę między dwiema kolumnami, tworząc z nich jeden łuk[22]

albo tego o wyruszeniu pierwszej wiosennej karawany ku północnym ostępom:

> Przejechawszy pod Łukiem skręciły na wschód, dwadzieścia wielkich, cichych pojazdów przypominających barki na gąsienicach posuwało się jeden za drugim głębokimi ulicami Erhenrangu w porannym półmroku?[23].

Oczywiście pojęcie ekstrapolacji w fantastyce naukowej na niewiele by się zdało, gdyby nie służyło do opisu właśnie takich sytuacji, w których niejednorodne lub sprzeczne zjawiska świata empirycznego spotykają się ze sobą, by tworzyć frapujące kolaże. Tu jest nim założenie, zgodnie z którym feudalna czy średniowieczna kultura panuje nad elektrycznością i technologią budowy maszyn. Nie oznacza to jednak, jakoby owe maszyny miały pełnić funkcje analogiczne do tych znanych z naszej rzeczywistości. Ostatecznie:

> Era mechaniczno-przemysłowej wynalazczości trwa tu co najmniej od trzech tysięcy lat i w czasie tych trzydziestu stuleci Karhidyjczycy stworzyli znakomite i ekonomiczne systemy centralnego ogrzewania wykorzystując parę, elektryczność i inne źródła, ale nigdy nie zakładają ich w swoich domach[24].

O różnicy między tym rodzajem ekstrapolacji a zwykłymi odmianami podobnych projekcji stanowi według mnie skala czasowa rozwoju pradawnej karhidyjskiej nauki i technologii, która uświadamia nie tyle to, co dzieje się, gdy łączymy ze sobą różne etapy w historii naszej ziemskiej cywilizacji, ile właśnie to, c o s i ę n i e d z i e j e. To właśnie sprawia, że przykład Karhidu jest tak istotny. Tu bowiem w wyniku wprowadzenia energii elektrycznej – ku naszemu zdziwieniu i dezorientacji – faktycznie n i c s i ę n i e d z i e j e, tak jakby nie zaburzyło to w żaden sposób odwiecznego porządku społecznego i nie rozwinęło owej statycznej, ahistorycznej cywilizacji.

W ten oto sposób w naszych rozważaniach zrobiła się przestrzeń do zastanowienia się nad rolą nauki i technologii w kształtowaniu się tak zwanego Zachodu (czyli zespołu kapitalistycznych krajów zachodniej Europy i Ameryki Północnej). W lekturze marksistowskiej nauka rozwinęła się w odpowiedzi na zapotrzebowania technologiczne i myślenie ilościowe właściwe wyłaniającemu się systemowi rynkowemu. Antymarksistowska historiografia tymczasem uwydatnia istotną rolę technologii i wynalazczości w obrębie nie tyle kapitalizmu, ile – jak to się teraz strategicznie określa – rewolucji przemysłowej. Podobny spór nie miałby sensu, gdyby technologia i kapitalizm nie były w naszej historii tak ściśle ze sobą powiązane. Tymczasem Le Guin w swej wizji Karhidu rozdziela obydwa zjawiska w sposób apodyktyczny i radykalny:

> Cztery tysiące lat temu zastałbym ich przodków mieszkających w tym samym miejscu, w podobnym domu. W ciągu tych czterech tysiącleci wynaleziono elektryczność, zaczęto używać radia, mechanicznych warsz-

[22] Tejże, *Lewa ręka…*, dz. cyt., s. 375.
[23] Tamże, s. 405.
[24] Tamże, s. 391.

tatów tkackich, pojazdów i maszyn rolniczych. Wiek techniki nadszedł stopniowo, bez rewolucji technicznej ani żadnej innej[25].

Czyż mówi nam to o Karhidzie coś innego niż to, że jest on próbą wyobrażenia sobie Zachodu, który nigdy nie doświadczył kapitalizmu? Funkcjonowanie nowoczesnej technologii w obrębie czysto feudalnego systemu świadczyłaby na korzyść podobnej interpretacji, będąc zarazem probierzem akuratności całego zabiegu światotwórczego. Cudowna obecność owej cichej, kojąco szumiącej technologii pośród wszystkich tych futer i feudalnego *szifgrethoru*[26], dowodzi, że mamy tu do czynienia nie tyle z kolejnym przykładem sfeudalizowanej fantastyki naukowej, ile z alternatywną wersją naszego świata, w której to – jakimże dziwnym zrządzeniem losu? – nigdy nie nastał kapitalizm.

Trudno w tym momencie powstrzymać się od spointowania, że LeGuinowska próba pomyślenia historii Zachodu bez kapitalizmu współgra – strukturalnie i w ogólnym zamierzeniu – z przeanalizowanym wcześniej staraniem pisarki o wyeliminowanie z ludzkiej biologiczności pożądania. W istocie to bowiem wewnętrzna dynamika systemu rynkowego wprowadza w swego rodzaju kronikarski, sezonowy i cykliczny dukt społeczeństw przedkapitalistycznych gorączkę i ferment, związane z czymś, na co zarezerwowaliśmy sobie określenie p o s t ę p u . Zależność między seksualnością – jako trudną do zniesienia, nieomal zbyteczną komplikacją ludzkiego bytu – a kapitalizmem – jako chorobliwą obsesją zmiany i bezsensownego pędu ewolucyjnego – uwydatnia się tym samym właśnie dzięki strategii redukcji rzeczywistości, zasadzającej się na utopijnym pragnieniu uwolnienia się od obydwu tych zjawisk.

Karhid nie jest, oczywiście, żadną utopią, a *Lewa ręka ciemności* nie staje się w tym sensie typową narracją utopijną. Poprzedzająca *Wydziedziczonych* powieść ewidentnie służyła jako swoisty poligon doświadczalny dla technik narracyjnych, które dopiero później miały być wykorzystane do stworzenia pełnoprawnej utopii. To właśnie w kolejnej części cyklu haińskiego zabieg redukcji rzeczywistości przekształcił się w społeczno-polityczne założenie o nierozdzielności utopii i niedostatku. Odońska kolonizacja wyjałowionego Anarres jest najdojrzalszym przykładem literackiego wykorzystania tej techniki, równocześnie dostarczając aktualnych i skutecznych narzędzi w krytyce zapędów do identyfikowania amerykańskiego dostatku i obfitości dóbr konsumenckich z jakąś radykalną wizją „wielkiego społeczeństwa"[27].

Daleki jestem wszelako od sugerowania, jakoby wszystkie wielkie utopie historyczne były ufundowane na wyobrażeniowym chwycie nazywanym tu redukcją rzeczywistości. Niemniej jest możliwe, że to właśnie charakterystyczne dla późnego kapitalizmu środowisko produkcji towarów na skalę masową odpowiada za rzeczone skojarzenie, przekładając się w następstwie na zajęcie określonego stanowiska politycznego. Przypomnijmy sobie, z jakim zdumieniem bohater *Wieści znikąd* Williama Morrisa – przybyły z dziewiętnasto-

[25] Tamże, s. 438.

[26] Niepisany kodeks honorowy i społeczny Karhidu (przyp. tłumacza).

[27] Jakkolwiek powieść *Wydziedziczeni*, dostarczająca najważniejszej wizji utopii po *Walden Two* Burrhusa Skinnera, niewątpliwie gra istotną rolę w zakresie refleksji politycznej Le Guin, wypadałoby się nie zgodzić z jej interpretacją Anarres jako utopii „anarchistycznej". Pisarka chciała przez to z pewnością odróżnić zdecentralizowaną organizację Anarres od klasycznego modelu radzieckiego – nie biorąc wszakże pod uwagę istotnej tezy o „obumieraniu państwa" w marksizmie, która powraca dziś nie tylko w ramach rewolucji kulturalnej, lecz także w odniesieniu do eksperymentalnych komun społecznych w Chinach czy też różnorodnych typów robotniczej samorządności w innych miejscach świata.

wiecznego świata do odległej przyszłości – obserwuje, jak przyroda odznacza się nieśmiałymi zarysami pod blaknącą inskrypcją ponurej industrialnej metropolii, jak stare rzeczne nazwy odrzucają nudny slang miejski na rzecz ewokacji łąkowego krajobrazu, i jak zbocza, tak długo więzione pod chodnikami prowadzącymi do kamienic czynszowych, czy rzeki, skierowane niegdyś do kanałów ściekowych, wyłaniają się naraz w blasku dnia:

> Londyn, o którym czytałem jako o nowoczesnym Babilonie cywilizacyi, zniknął bodaj z powierzchni ziemi […]. Co się tycze ogromnych, uroczych miejsc, które, jak wiemy, były ongi środowiskami przemysłu, to te podobnie jak wapienno-ceglana puszcza londyńska, zniknęły z powierzchni ziemi; tylko ponieważ nie były niczem innym, jak centrami przemysłu i nie miały innego celu, jak tylko służyć za centra oszustw, przeto zostawiły mniej śladów swego istnienia niż Londyn. […] Przeciwnie, tam nie wiele usuwano, jakkolwiek wiele przebudowywano. Przedmieścia, jeżeli były gdziekolwiek, zlały się istotnie z otaczającą wsią, a w środkach zyskano dużo wolnego miejsca; ale miasta same istnieją do dziśdnia [*sic*] z ulicami, skwerami i rynkami; tylko więc przy pomocy tych mniejszych miast my współcześni możemy nabrać wyobrażenia o tem, jak wyglądały miasta dawnego świata – to jest ich najlepsze strony, chciałem powiedzieć[28].

Utopia Morrisa jest zatem prototypem estetycznie i libidinalnie ukierunkowanej wizji społecznej, w odróżnieniu choćby od stechnicyzowanej inżynierii społecznej z powieści *W wieku XXI* Edwarda Bellamy'ego[29]. Wizji opowiadającej się raczej po stronie Fouriera niż Saint Simona i wizji proroczej w większym stopniu wobec wartości Nowej Lewicy niż radzieckiego centralizmu, i wizji ziszczającej się w oczyszczaniu rozległego krajobrazu kapitalizmu z odpadków i śmieci, a także w tryumfie rzemieślniczej pracy w systematycznym usuwaniu budynków z zatłoczonej tkanki miejskiej. Czy podobne wyobrażenia zakładają jednak lub wspierają wojownicze postawy polityczne? Z pewnością tak było w wypadku Morrisa, jednak w naszych czasach owa wojowniczość przejawiałaby się głównie w obrębie polityki ekologicznej. Skłaniałbym się więc ku tezie, że podobne „nie-miejsca" oferują niewiele więcej ponad chwilę wytchnienia czy krótkotrwałej ulgi od przytłaczającej obecności późnego kapitalizmu. Ich idylliczna, a przy tym elegijna słodycz, pastelowy koloryt i niepozbawiony pewnego patosu odwrót od posępnych światów wiktoriańskich, zostały bodaj najcelniej uchwycone przez Morrisa w podtytule cytowanej książki, brzmiącym wszakże *Epoka spoczynku* (*An Epoch of Rest*). To zupełnie tak, jakbyśmy – po wielkim trudzie uwolnienia siebie (nawet wyobrażeniowego) od wszechobecnego kapitalizmu konsumenckiego, infekującego nasze umysły, wartości i przyzwyczajenia, i po wyłonieniu się nagle i nieoczekiwanie w radykalnie innej przestrzeni narracyjnej, nieskażonej dawnym życiem i dawnymi nawykami – mogli jedynie leżeć w bezruchu, ledwo łapiąc oddech w świeżej ciszy, zbyt słabi, z b y t n o w i , by uczynić coś więcej, niż tylko wpatrywać się bezbarwnym wzrokiem w odmieniony świat.

Fascynacja *Lewą ręką ciemności*, jak również niejednoznacznym przesłaniem powieści, z pewnością ma swoje źródło w podskórnym pragnieniu takiego właśnie utopijnego spoczynku, jakiegoś ostatecznego „nie-miejsca" nienaznaczonego historią, seksualnością, kulturalnym zbytkiem i światem przedmiotów irrelewantnym dla ludzkiego życia. Nie oznacza to jednak równocześnie, co należy podkreślić, że nie odnajdziemy w powieści

[28] William Morris, *Wieści znikąd, czyli epoka spoczynku. Kilka rozdziałów utopijnego romansu*, przekł. Wojciech Szukiewicz, Lwów: Nakładem Księgarni H. Altenberga 1902, ss. 109, 114, 115–116. Ortografii i interpunkcji nie uwspółcześniono celowo (przyp. redakcji).

[29] Choć rzadko się to odnotowuje, słynne *Looking Backward, 2000-1887* Bellamy'ego było tłumaczone na język polski pod tym właśnie parafrazującym oryginał tytułem – i ukazało się u nas jeszcze w 1890 roku (przyp. tłumacza).

krytycznego spojrzenia także i na tę jej wykładnię. Projekt Karhidu, jako porządku społecznego funkcjonującego poza zasadą postępowości, rozwijanego od samego początku narracji, jak również fakt, że ukazana w jego ramach historia, ledwie uległszy rozproszeniu, scala się tragicznie od nowa – wszystko to jest hołdem dla rygoru, z jakim opracowana została cała koncepcja świata. Byłby to według mnie ostateczny sens wzmiankowanego wyżej m o t y w u właściwych i niewłaściwych pytań, podjętego przez Le Guin w rozdziale *Monologi w Misznory*: „Zrozumieć, na jakie pytania nie ma odpowiedzi, i nie odpowiadać na nie – oto umiejętność najpotrzebniejsza w czasach napięć i ciemności"[30]. Nie jest rzeczą przypadku, że fraza ta pada raptownie tuż po o wiele przyziemniejszej dyskusji wokół problemów politycznych i historycznych:

> Rzeczywiście, jeżeli człowiek stanie plecami do Misznory i zacznie się od niego oddalać, nadal będzie na drodze do Misznory. […] Trzeba pójść w inną stronę, trzeba znaleźć inny cel, wówczas można iść inną drogą. Yegey dzisiaj w Izbie Trzydziestu Trzech: „Jestem niezmiennie przeciwny blokadzie eksportu zboża do Karbidu i duchowi rywalizacji, który jest jej przyczyną". Słusznie, ale idąc w tę stronę nigdy nie zejdzie z drogi do Misznory. Musi zaproponować jakąś alternatywę. Orgoreyn i Karbid muszą zejść z drogi, którą się posuwają, wszystko jedno w jakim kierunku; muszą pójść gdzie indziej i przerwać krąg[31].

Prawdziwa alternatywa dla tego dylematu, i zarazem jedyny możliwy sposób na wyrwanie się z błędnego koła wyboru między feudalizmem a kapitalizmem, różni się jednak, oczywiście, od proponowanego przez pisarkę i jej bohaterów „rozwiązania" liberalnego – czyli Ekumeny jako galaktycznej odmiany Organizacji Narodów Zjednoczonych. Można by się pokusić o zastanowienie nad tym, czy strategia n i e z a d a w a n i a pytań (ludzkość, powiada Marks, „zawsze podejmuje się rozwiązywania takich problemów, jakie rozwiązywać potrafi"[32]) nie jest aby sposobem utopijnej wyobraźni na ochronę przed zgubnym powrotem tych wszystkich historycznych sprzeczności, od których ma ona zapewniać wytchnienie. W takim wypadku najgłębszym sensem *Lewej ręki ciemności* Ursuli Le Guin będzie nie tyle sama utopia, ile raczej nasza własna ułomność w zakresie jej wyobrażenia. Także i w tym wymiarze pozostaje to więc poligon doświadczalny dla *Wydziedziczonych*.

Przełożył Krzysztof M. Maj

[30] U. K. Le Guin, *Lewa ręka…*, dz. cyt., s. 474.
[31] Tamże, 473.
[32] Karl Marx, Friedrich Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy*, red. Lewis S. Feuer, New York: Anchors Books 1959, s. 44.

Źródła cytowań

Jameson Fredric, *Generic Discontinuities in SF: Brian Aldiss' „Starship"*, „Science Fiction Studies" 1973, nr 1, ss. 57–68.

Jameson Fredric, *In Retrospect*, „Science Fiction Studies" 1974, nr 1, ss. 272–276.

Jameson Fredric, *Marxism and Form*, Princeton 1971.

Karl Marx, Friedrich Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy*, red. Lewis S. Feuer New York: Anchors Books 1959.

Le Guin Ursula K., *Is Gender Necessary?*, w: *Aurora: Beyond Equality*, red. Susan J. Anderson, Vonda McIntyre, Greenwich: Fawcett 1976.

Le Guin Ursula K., *Jesteśmy snem*, przekł. Agnieszka Sylwanowicz, Gdańsk: Phantom Press International 1991.

Le Guin Ursula K., *Lewa ręka ciemności*, przekł. Lech Jęczmyk, w: tejże, *Sześć światów Hain*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2015, ss. 363–569.

Le Guin Ursula K., *Słowo las znaczy świat*, przekł. Agnieszka Sylwanowicz, w: tejże, *Sześć światów Hain*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2015, ss. 571–665.

Le Guin Ursula K., *Wydziedziczeni*, przekł. Łukasz Nicpan, w: tejże, *Sześć światów Hain*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2015, ss. 667–942.

Lem Stanisław, *Lost Opportunities*, „SF Commentary" 1971, nr 24, ss. 22–24.

Morris William, *Wieści znikąd, czyli epoka spoczynku. Kilka rozdziałów utopijnego romansu*, przekł. Wojciech Szukiewicz, Lwów: Nakładem Księgarni H. Altenberga 1902.

Suvin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 9–24.

Suvin Darko, *Science Fiction and the Genological Jungle*, „Genre" 1973, nr 6, ss. 251–273.

Watson Ian, *Le Guin's „Lathe of Heaven" and the Role of Dick*, „Science Fiction Studies" 1975, nr 2, ss. 67–75.

O trzech zegarach. Relatywistyczne fabuły w polskiej fantastyce naukowej (Lem – Huberath – Snerg)

Szymon Piotr Kukulak

Of Three Clocks. Relativist Plots in Polish Science Fiction (Lem — Huberath — Snerg)

The article compares three science-fiction novels written by Polish writers representing three successive generations — Stanisław Lem's *Return from the Stars* (1959), Adam Wiśniewski-Snerg's *Robot* (1973), and Marek S. Huberath's *Nest of Worlds* (1998)—that utilize the time dilation phenomenon as a basis for the plot. In each novel, time dilation serves also as a building block for a higher layer of meaning. In Lem's—as a grim prediction about the fate of real-world astronautics at its birth; in Snerg's—as association with his 'theory of superbeings'; and in Huberath's—as a part of solipsistic construction of the author's own multiverse permeated with Christian themes to which the author often refers to in his other texts. This proves not only the unwavering popularity of the motif itself but also its flexibility which allows to adapt it to different needs and aesthetics that the evolution of the genre imposes.

Szymon Piotr Kukulak — mgr; doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent filologii polskiej i fizyki doświadczalnej na tej uczelni, licencjat astronomii; interesuje się szczególnie związkami popkultury (przede wszystkim fantastyki naukowej z okresu 1945–1989) z realną sferą naukowo-techniczną w obszarze literaturoznawstwa i *game studies*. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich", „Ruchu Literackim", „Wielogłosie", „Opcjach" i „Homo Ludens". Kontakt: *skukulak@gmail.com*

Artykuł jest częścią projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2013/11/N/HS2/03365

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 39–56, DOI: 10.5281/zenodo.3311646

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Trzy pokolenia

Niewiele jest w *science fiction* tematów eksploatowanych tak intensywnie, jak loty kosmiczne, a wśród fenomenów z nimi związanych – po żaden chyba nie sięgano na przestrzeni lat z takim upodobaniem, jak po fenomeny relatywistyczne, towarzyszące podróżom międzyukładowym z prędkościami przyświetlnymi (od czego nie sposób uciec, chyba że dany autor zdecyduje się zamiast tego na dziurawienie lub gięcie czasoprzestrzeni[1]). Polska fantastyka naukowa, obecnie zdominowana przez prozę Jacka Dukaja (także chętnie szukającego pomysłów w domenie fizyki), pod tym względem nie różniła się wiele na przestrzeni lat od fantastyki światowej. Interesującym tego przejawem jest refrenowe wręcz powracanie w tym nurcie utworów, które na jednym ze wzmiankowanych relatywistycznych fenomenów – tj. dylatacji czasu – fundują pokaźną część swojej dramaturgii. Łatwo wskazać cały szereg narracji tego rodzaju pochodzących jeszcze sprzed ery Dukaja (przyjmuje się tu za Piotrem Gorlińskim-Kucikiem cezurę roku 2002[2]) – jak choćby *Gniazdo światów* Marka S. Huberatha, od którego publikacji upłynęły w 2018 równo dwie dekady. W istocie rzeczy można się w taki sposób cofnąć aż do *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema, powstałego niespełna sześćdziesiąt lat temu. Nawet fantastyka socjologiczna – w Polsce rodząca się niedługo po najlepszym okresie Lema (tj. po latach sześćdziesiątych[3]), a poprzedzająca post-peerelowską fantastykę doby transformacji (gdzie lokuje się wczesna proza Dukaja) – sięgała zaskakująco często właśnie po ten motyw (np. *Cylinder van Troffa* Janusza A. Zajdla), pomimo z reguły instrumentalnego stosunku do twardej nauki. Jako szczególnie głośny przykład tej praktyki przywołać można *Robota*, pierwszą powieść Adama Wiśniewskiego-Snerga[4]. Do zestawienia go z dwoma wymienionymi książkami Lema i Huberatha skłania fakt, że jego publikacja w 1973 roku przypadła mniej więcej w połowie półwiecza, oddzielającego literackie debiuty obu pozostałych pisarzy (tj. *Astronautów* i *Gniazda* światów, wydanych w 1951 i 1998 roku), co pozwala uznać autora *Robota* niejako za przedstawiciela generacji pośredniej[5].

Zestawienie wyliczonych powieści jest interesujące nie tylko z tego względu, że stworzyli je przedstawiciele trzech kolejnych pokoleń twórców fantastyki, ale i dlatego, że łączy je daleko więcej niż sam tylko motyw dylatacji czasu (inaczej zoperacjonalizowany w każdym z tych przypadków). Wszystkie przynależą do fantastyki socjologicznej, choć żadna z nich nie powstała w okresie jej dominacji (tj. w latach osiemdziesiątych) – lecz

1 Mechanizmem lokomocji międzygwiezdnej czyniącym podróże przez hiperprzestrzeń, tunele podprzestrzenne lub napęd deformujący czasoprzestrzeń (np. napęd warpowy w *Star Treku*); to pierwsze rozwiązanie spopularyzowały m.in. *Gwiezdne Wojny*; zob. H. E. McCurdy, *Space and American Imagination*, Washington: Smithsonian Institution Press 1997, ss. 196–197.

2 Tj. moment zmiany wydawcy z SuperNowej – ówczesnego hegemona rynku fantastyki – na Wydawnictwo Literackie (począwszy od Extensy), zob. Piotr Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017, s.13. Jako alternatywną datę graniczną można wskazać rok 2001, gdy Dukaj pierwszy raz otrzymał Nagrodę Fandomu im. Janusza Zajdla za *Katedrę* (rok później zekranizowaną przez Tomasza Bagińskiego). W ciągu kolejnej dekady pisarz otrzyma tę nagrodę pięciokrotnie.

3 Przyjmując tu trójdzielny model dorobku Lema, za jakim sam pisarz opowiada się w *Filozofii przypadku*: na dzieła wczesne (od *Człowieka z Marsa* do *Edenu*), dojrzałe (do *Głosu Pana*, tj. 1968) i późne (od *Doskonałej próżni* do rezygnacji z pisania beletrystyki w późnych latach osiemdziesiątych). Zob. Stanisław Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 412.

4 Zaznaczyć trzeba, że *Robot* nie wpisywał się w nurt fantastyki socjologicznej jako takiej (powstał zbyt wcześnie), ale okazał się ważny dla jej narodzin i rozwoju (o czym dalej w tekście).

5 Wyliczone daty debiutów powieściowych nie pokrywają się oczywiście z datami debiutów w ogóle, bowiem u każdego z trzech pisarzy pierwszeństwo miały opowiadania – ale i tu interwał jest podobny: około dwie dekady (*Obcy* Lema – 1946; *Anonim* Snerga – 1968; *„Wrocieeś Sneogg, wiedziaam..."* Huberatha – 1987).

to przede wszystkim *Robot* wpłynął na jej kształt[6]. Z tym nurtem łączy się także dość powszechnie zarówno *Gniazdo światów*[7], jak i *Powrót z gwiazd* (pomijając szerszą zależność, a mianowicie, że to właśnie twórczość Lema stała się późniejszym punktem odniesienia dla części autorów omawianego kierunku[8]). W istocie wszystkie trzy fabuły spełniają każde kryterium jednego z dwóch modeli bazowych fantastyki socjologicznej, które wyróżnia Mariusz M. Leś – tzw. m o d e l u ś l e d z t w a (w opozycji do alternatywnego m o d e l u i n t r y g i)[9]. Protagoniści – Hal Bregg, BER-66 i Gavein – cierpią z powodu alienacji w obcym im świecie, którego ukryte prawidła stopniowo poznają, narracje są przy tym linearne (a nie mozaikowe[10]), ponadto za punkt wyjścia przyjmują przybycie bohaterów do odkrywanego świata z zewnątrz (podczas gdy w modelu intrygi rolę tę odgrywałaby zmiana ich pozycji w hierarchii systemu – np. na drodze awansu lub degradacji – w którym tkwiliby już na etapie przedakcji).

Kolejna zbieżność widoczna jest w tym, że właśnie z podróżą protagonisty, która nadaje ramy fabule (czyniąc jej osią odkrywanie świata, w którego realia zostaje wrzucony bohater), wiąże się zazwyczaj dodatkowa komplikacja, związana z dylatacją czasu (choć tylko w *Powrocie z gwiazd* przejawia się ona w najbardziej trywialnej formie, tzn. po prostu jako spowolnienie czasu doświadczane przez protagonistę). Warto pochylić się nad sposobem literackiego przepracowania tego motywu z uwagi na fakt, że wszyscy trzej autorzy byli związani z fizyką, choć każdy w inny sposób (Lem jedynie jako pasjonat[11], Snerg – jako fizyk-amator agresywnie kontestujący kręgi akademickie[12], Huberath – jako przedstawiciel tych ostatnich). Wolno się zatem spodziewać, że dylatacja czasu w każdej z tych powieści kontekstualizowana będzie w sposób związany z realną fizyką mocniej niż w wypadku bezrefleksyjnego zapożyczenia tego zjawiska na prawach sztafażu gatunkowego. Jest to szczególnie istotne, bowiem ten rodzaj ukorzenienia fikcji literackiej w nauce wydaje się stanowić jeden ze szczególnych aspektów fantastyki naukowej (przede wszystkim tzw. *hard science fiction*), który wciąż nie doczekał się zadowalającego opracowania w odniesieniu do twórczości wyliczonych pisarzy, nie wyłączając Lema[13]. Pozostaje także rozważyć, do jakich konkretnie celów fabularnych wykorzystywany jest w poszczególnych powieściach omawiany trop gatunkowy.

6 O atencji późniejszych twórców dla Snerga, zob. Mariusz M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2008, s. 250.

7 Marek Oramus nazwie *Gniazdo…* „pięknym przykładem fantastyki socjologicznej". Zob. tegoż, *Teoria hierarchii światów*, w: tegoż, *Rozmyślania nad tlenem. Przygody człowieka czytającego*, Olsztyn: Solaris 2000, s. 92.

8 M. M. Leś, dz. cyt., s. 208.

9 Tamże, s. 128.

10 Wyjątek stanowią tu momenty, kiedy Hal Bregg wspomina rozmaite epizody z „Prometeusza" (albo Gavein z *Gniazda światów* – z Lavath), lecz jest to mozaikowość innego typu niż charakteryzowana w modelu (nie służy odsłanianiu struktury świata odkrywanego obecnie, a tylko ukazuje świat, w którym poprzednio żyli protagoniści).

11 O czym świadczą nie tylko niektóre jego teksty popularne (czy też drobne wzmianki w publicystyce), ale i zawartość jego biblioteki (jak wynika z kwerendy tam przeprowadzonej).

12 Przede wszystkim w późnym etapie życia, np. w wykładzie mocno „alternatywnej" fizyki własnego pomysłu (uznającej całą dyscyplinę w jej współczesnym kształcie za „zbudowaną na fałszywych podstawach"). Zob. Adam Wiśniewski-Snerg, *Jednolita Teoria Czasoprzestrzeni*, Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok 1990, s. 67.

13 Próby interdyscyplinarnego spojrzenia na teksty Lema, badające ich naukową inspirację, były podejmowane (choć zwykle wybiórczo i w łączności z odmienną problematyką), za przykład czego może służyć tekst Macieja Dajnowskiego, poświęcony m.in. ukorzenieniu *Wyprawy trzeciej* w realnej fizyce kwantowej czy też praca Pawła Majewskiego o wątkach ewolucyjnych w prozie autora *Solaris*. Zob. Maciej Dajnowski, *Z problemów Lemowej groteski. O ogólnej natarczywości smoków prawdopodobieństwa*, w: *Stanisław Lem. Pisarz. Myśliciel. Człowiek*, red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2013; Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007.

Wyrok na kosmonautykę. Relatywistyka w *Powrocie z gwiazd*

Pojawienie się zjawiska dylatacji czasu w *Powrocie z gwiazd* należy może nie do najwcześniejszych, ale na pewno do najbardziej doniosłych prób podjęcia tego tematu w polskiej fantastyce – dopiero poszukującej podówczas swej specyfiki po odrzuceniu socrealistycznej skorupy, narzuconej uprzednio przez realia stalinizmu. Motyw ten pojawia się już kilka lat wcześniej nawet u samego Lema – w *Obłoku Magellana* – i to w kontekście niejako symetrycznym w zakresie implikacji dla życia uczuciowego protagonisty. Misja do Fomalhaut wrzuca Hala Bregga w obcą mu epokę – ale ostatecznie dochodzi on z nią do porozumienia (jak dopowiada Jerzy Jarzębski: mocno problematycznego[14]) dzięki odnalezieniu miłości[15]. W *Obłoku Magellana* jest odwrotnie: tu bohater musi okupić swą decyzję wyruszenia ku Alfa Centauri rozłąką z ukochaną. Znamienne jednak, że już w scenie rozstania padają liczby precyzyjnie odpowiadające rzeczywistości: Anna w ostatniej rozmowie pyta protagonistę o czas lotu, szybkość „Gei" i oblicza, jak zmieni się ich różnica wieku[16]. Wyniki jej obliczeń są poprawne[17] – i wydaje się, że skoro już w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych Lem zadał sobie wysiłek, aby obliczyć realną skalę efektów relatywistycznych (lub odnaleźć liczby w bujnym, popularnym piśmiennictwie branżowym), temat już wtedy traktował jako istotny, mimo jego peryferyjnej przecież roli w utworze (i mimo całego passusu o doniosłości „całkowitego rozdwojenia czasu"[18]). Tym bardziej, jak się wydaje, wolno było spodziewać się tego samego w *Powrocie…*, gdzie ów temat jest już centralny.

Czy istotnie odnaleźć można w *Powrocie z gwiazd* dowody podobnej precyzji? Jeśli wczytać się w tekst, ujawnia on niepokojącą rozbieżność: postarzenie się Bregga o zaledwie dekadę podczas stu dwudziestu siedmiu lat podróży[19] oznacza, że „Prometeusz" leciał zwykle z prędkością przyświetlną[20] (co zauważa wielu badaczy[21]). Równocześnie światło przemierzyłoby drogę z Ziemi do Fomalhaut i z powrotem już w ciągu półwiecza (która to informacja pada w tekście[22]). Nasuwa się zatem pytanie: gdzie był „Prometeusz" przez brakujące siedemdziesiąt siedem lat? Lem pozostawia tu furtkę. Otóż załoga odwiedza po drodze system Arktura, co jest wyborem pozornie mało fortunnym – Arktur bowiem znajduje się w innej części galaktyki[23] (i dalej od Ziemi niż Fomalhaut!). Gdyby jednak przyjąć, że lot „Prometeusza" odbywał się „trójkątnym" szlakiem (Ziemia-Fomalhaut-Arktur-Ziemia), całkowity dystans okazuje się mniej więcej zgodny z powieściowym[24] (co może to być oczywiście dziełem przypadku, jednak szczęśliwym dla autora). Nie moż-

[14] Jerzy Jarzębski, *Stanisław Lem jako czytelnik*, w: tegoż, *Wszechświat Lema*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, s. 266.

[15] Miał to być w rzeczywistości gest litości Lema wobec bohatera, którego pisarz żałował po latach, gdy powieść już „raziła go sentymentalizmem". Zob. Stanisław Bereś, Stanisław Lem, *Tako rzecze… Lem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 81.

[16] Stanisław Lem, *Obłok Magellana,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 1955, s. 74.

[17] Podróż „Gei" trwa dwadzieścia lat przy prędkości równej połowie prędkości światła, co odpowiada realnemu dystansowi do Alfa Centauri B (tj. ponad cztery laty świetlne). Przy tej prędkości upływ czasu na „Gei" istotnie zwolniłby wystarczająco do „zaoszczędzenia" im trzech lat (w tekście: czterech-pięciu, tj. podobnego rzędu).

[18] S. Lem, *Obłok…*, s. 78.

[19] S. Lem, *Powrót z gwiazd,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, s. 33.

[20] W tekście mowa o prędkościach mniejszych od prędkości światła o „ułamek procenta". Dany stosunek czasów oznacza, że „Prometeusz" poruszał się ze średnią prędkością 99,69% c, toteż odpowiada dobrze temu opisowi.

[21] Np. Antoni Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań: Rebis 1995, s. 70.

[22] S. Lem, *Powrót…*, s. 33.

[23] Arktur leży w konstelacji Wolarza, natomiast Fomalhaut – w gwiazdozbiorze Ryby Południowej, w zupełnie innej części nieba (nawet pozorny dystans między obiema gwiazdami jest zatem olbrzymi).

[24] Fomalhaut leży dwadzieścia pięć lat świetnych od Ziemi, Arktur trzydzieści osiem; realny dystans między nimi to pięć-

na zatem odmówić *Powrotowi...* poprawności w tym zakresie – co nie jest wcale oczywiste, gdyż Lem przestanie tę poprawność respektować już dwa lata później w *Niezwyciężonym*, bardzo swobodnie traktując dystanse czy typy widmowe rzeczywistych gwiazd konstelacji Lutni[25].

Cel, któremu służy autorski wysiłek, wydaje się jednak prozaiczny: z punktu widzenia konstrukcji fabuły „Prometeusz" ma być po prostu wehikułem czasu (chwyt później częsty, np. we wspomnianym już *Cylindrze van Troffa* Zajdla) mającym przenieść bohatera z ery bliższej czytelnikowi (gdy spojrzeć na domniemane rozentuzjazmowanie astronautyką w macierzystej epoce Bregga oraz niezaburzoną jeszcze neurochemię *homo sapiens*) do społeczeństwa okaleczonego przez betryzację, po rezygnacji z lotów kosmicznych niezdolnego pojąć choćby idei, jaka stała za wysłaniem ekspedycji. Na napięciu między oboma światami, starym i nowym (Lem szkicuje je przy tym na wielu płaszczyznach, od ekonomicznej po obyczajową), zasadza się centralny dramat bohatera – czego bez fizykalnego fundamentu (tj. dylatacji właśnie) autor nie zdołałby osiągnąć. Ten właśnie kontrast stanowi podstawę dla odczytań dystopijnych (np. Andrzej Stoff – dopowiadając to, czego autor każe się czytelnikowi tylko domyślać – widzi w zbetryzowanym świecie jasne ostrzeżenie przed „miękkim" totalitaryzmem[26] i obraz „wykolejonej" przez naukę cywilizacji, przypominający ten z *Edenu*[27]. Istnieją także interpretacje zgoła przeciwstawne – o ile np. Jarzębski odczytanie Stoffa niuansuje[28], Handke proponuje odwrotne, nie widząc tu „pesymizmu Huxleya"[29], a Leś wreszcie pisze o całym spektrum możliwych odczytań[30]. Interesujące może być przyjrzenie się przynajmniej jednej fasecie tego obrazu, a mianowicie śmierci kosmonautyki.

Diagnoza w tym właśnie zakresie – jako stanowiąca najbardziej zewnętrzną warstwę sensów w *Powrocie...*[31] – najczęściej jest przed badaczy Lema zupełnie pomijana, jako zasłaniająca wymowę społeczną. Tymczasem kryje się w niej intrygująca zagadka. Lema bowiem, podobnie jak i większość pisarzy *science fiction*, identyfikuje się bardzo często z entuzjazmem związanym z eksploracją kosmosu, powszechnym w późnych latach pięćdziesiątych oraz kolejnej dekadzie. Ów entuzjazm potęgowało także przepowiadanie przez uczonych (Josipa Szkłowskiego, Carla Sagana) rychłego spotkania obcych cywilizacji, połączone z próbami oszacowania szans na takie spotkanie, a przynajmniej – na nawiązanie kontaktu radiowego. Lem oczywiście świetnie zdawał sobie sprawę zarówno z tych prób (projekt *Ozma* wspomni w *Głosie Pana*[32]), jak i z kalkulacji (równaniu Drake'a poświęci cały artykuł[33]); zaproszono go nawet na radziecko-amerykański kongres CETI w Biura-

dziesiąt siedem lat świetlnych, więc światło cały szlak przebyłoby w sto osiemnaście lat; „Prometeusz" potrzebuje dekadę dłużej (co stanowi rozsądny margines na wolniejsze manewry wewnątrz obu systemów).

25 Pomijając błąd najbardziej oczywisty (tj. traktowanie gwiazdozbioru jak gromady gwiazd), próba konfrontacji powieściowych informacji o lokalizacji systemu Lyran (zeta Lutni) oraz samej Regis (być może pseudonimowany epsilon Lutni) z realną mapą nieba wskazuje, że Lem „fingował" tylko skorzystanie z tej ostatniej (co tłumaczy we *Fiasku* jawne zmyślenie całego gwiazdozbioru). Zob. na ten temat: Szymon P. Kukulak, *Cztery katastrofy i dwie ewolucje. O miejscu „Niezwyciężonego" w twórczości Stanisława Lema*, „Ruch Literacki" 2019, nr 3, ss. 286–290, 295–298.

26 Andrzej Stoff, *To, o czym się nie wspomina*, w: tegoż, *Lem i inni*, Bydgoszcz: Pomorze 1989, s. 41.

27 Tamże, s. 41.

28 Por. J. Jarzębski, *Trudny powrót z gwiazd*, w: S. Lem, *Powrót...*, s. 273.

29 Ryszard Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław: Ossolineum 1969, s. 56.

30 M. M. Leś, dz. cyt., s. 71.

31 J. Jarzębski, *Trudny...*, s. 270.

32 S. Lem, *Głos Pana*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, s. 91.

33 Zob. tegoż, $N = R * f_p n_e f_l f_i f_c L$, w: tegoż, *Wejście na orbitę. Okamgnienie*, Warszawa: Agora SA 2010, ss. 285–289.

kanie[34]. Mimo to jego pesymizm co do szans porozumienia się człowieka z jakimikolwiek obcymi formami życia (wyrażony m.in. aforyzmem o wizycie ślimaków u wiewiórek[35]) stał się powszechnie znany – pesymizm, który artykułował wciąż na nowo: w młodzieńczym *Człowieku z Marsa*, w *Solaris,* w *Głosie Pana* i, na koniec, we *Fiasku*[36]. Co interesujące, nie identyfikuje się jednak Lema z pesymistycznym oglądem samej kosmonautyki, której rozwojem żywo się interesował (jak i pionierskimi misjami sond bezzałogowych, na których ustaleniach dyskretnie oparł cały szereg przygód Pirxa[37]).

Powrót z gwiazd, napisany w momencie powszechnego rozentuzjazmowania wizją lotów międzyplanetarnych (a potem: międzygwiezdnych), między wyorbitowaniem *Sputnika* i misją Gagarina, kiedy rodziła się dopiero wizja wyścigu księżycowego, jest bodaj jedyną powieścią Lema, w której artykułuje on tak jaskrawo swój sceptyczny stosunek do sensowności podróży do dalekich słońc (przy czym nieuchronne unieszczęśliwienie przyszłych pokoleń astronautów nie jest jego jedynym kontrargumentem). Zupełnie niepasujący do nastroju epoki jest też sposób, w jaki Bregg w rozmowie z Olafem podważa sens ich misji – „cośmy zdziałali?"[38] – nasuwający skojarzenia z późniejszą o całą dekadę debatą publiczną w USA na temat zakończenia programu *Apollo*[39] i rezygnacji z planów załogowej eksploracji Marsa[40]. Lem neguje tym samym zasadność tropu dla gatunku konstytutywnego, co zmusi go później do uciekania od tego problemu na różne sposoby. O ile w opisie wyprawy „Gei" w *Obłoku Magellana* skrupulatnie jeszcze omija problem losu załogi (z wyjątkiem wspomnianego pożegnania bohatera z Anną), o tyle w późniejszym *Fiasku* ocala załogę „Eurydyki" przed udrękami Bregga (czego zresztą czytelnik już nie jest świadkiem) tylko dzięki „retrochronom" wewnątrz wymyślonego przez siebie rodzaju czarnych dziur, mogących jakoby służyć za swoiste przejścia do przeszłości[41] (podobne nieco do rozwiązania wykorzystanego w *Robocie*). To właśnie we *Fiasku* Lem przeniesie na poziom całych społeczeństw dyskusję na temat sensu międzygwiezdnego dialogu – tym istotniejszego, iż między jedną a drugą wiadomością mogą przecież wymrzeć całe cywilizacje. Wprowadza tym samym do powieści modny podówczas temat „okna kontaktu", podnoszony częstokroć w kontekście fiaska wczesnych programów SETI oraz paradoksu Fermiego, o którym w *Głosie Pana* jest mowa kilkakrotnie[42]. W *Powrocie z gwiazd* takie rozważania dotyczą nie społeczeństw jeszcze, ale jednostek – skazywanych u kresu podróży, w miejsce oczekiwanej nagrody, na ponury los odmrożeńca przez sam tylko fakt podjęcia lotu ku odległym gwiazdom[43].

34 Zob. S. Bereś…, s. 321; Por. Frank Drake, Dava Sobel, *Czy jest tam kto? Nauka w poszukiwaniu cywilizacji pozaziemskich*, przekł. Elżbieta Bielicz, Marceli Krogulec, Warszawa: Prószyński i S-ka 1996, s. 306.

35 Zob. S. Lem, *Szczur w labiryncie*, w: tegoż, *Zagadka,* Warszawa: Interart 1996, t. 1, s. 9.

36 J. Jarzębski, *Przygody Rycerzy Świętego Kontaktu*, w: tegoż, *Wszechświat Lema*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, s. 210-229.

37 Zob. Sz. P. Kukulak, *Prawdziwy Wszechświat Lema. „Opowieści o pilocie Pirxie" a realna eksploracja Układu Słonecznego 1959–1971,* w: „Opcje" 2016, nr 4, ss. 24–33.

38 S. Lem, *Powrót…*, s. 195.

39 W ramach projektu *Apollo* planowano przynajmniej trzy kolejne misje po *Apollo 17*, z których zrezygnowano. Niewykorzystany statek został użyty do symbolicznej sowiecko-amerykańskiej misji *Sojuz-Apollo* w 1975 roku.

40 Nie ma wątpliwości, że Lem zdawał sobie sprawę z tych zarzuconych projektów, bo jeden z nich umieszcza w *Ananke* (amerykański *Mars Project* Wernera von Brauna, lansowany jako następny krok po zdobyciu Księżyca). Zob. Sz. P. Kukulak, *Prawdziwy…*, s. 30. Por. S. Lem, *Ananke*, w: tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie,* Łódź: Wydawnictwo 86 Press 1995, s. 327.

41 Zob. tegoż, *Fiasko,* Warszawa: Agora SA 2010, s. 109.

42 Lem pisze o paradoksie Fermiego jako o „zagadce *Silentium Universi*". Zob. tegoż, *Głos…*, s. 91.

43 Por. J. Jarzębski, *Trudny…*, ss. 271–272.

O doniosłości podniesionego problemu świadczy fakt, że pisarz skrycie, lecz konsekwentnie, ucieka od niego w kolejnych latach na dwa sposoby: albo go ignorując, albo obchodząc poprzez rozpatrywanie jedynie bliskiego Kosmosu. Pierwsze rozwiązanie stosuje w *Solaris*, gdzie nie ma przecież mowy o tym, w jaki sposób Kelvin i inni badacze podróżują ku odległemu układowi podwójnemu, wokół którego krąży glob ze swym zagadkowym lokatorem (a po powrocie na Ziemię mogą dyskutować wciąż z kolegami z Instytutu, nie zaś z ich wnukami). Podobnie dzieje się również w *Edenie*, a także w *Niezwyciężonym*, gdzie Rohan spekuluje, jak chłodno przełożeni Horpacha przyjęliby raport o fiasku misji ratunkowej[44] – przy czym nie ma jednak mowy o tym, w jaki sposób Horpach, dwukrotnie pokonawszy dystans pomiędzy Regis III i Bazą[45], zdołałby przed nimi stanąć, zanim umrą. Drugą drogą podąża Lem w *Astronautach* (choć nieświadomie, bo idąc wciąż tropami Wellsa, jak wcześniej w *Człowieku z Marsa*[46]; w obszarze planet wewnętrznych relatywistyka nie wymagała uwzględnienia) i w opowiadaniach o Pirxie – ograniczając w nich kolonizację Kosmosu (a tym samym rozrzut aren kolejnych tekstów) do granic Układu Słonecznego[47], z jednym tylko (dość fatalnym) wyjątkiem[48]. Uwalniała go od podobnych rygorów dopiero żartobliwa konwencja *Cyberiady* czy *Dzienników gwiazdowych*, która stała się regułą w jego późnej prozie – dzięki „ucieczce w błazeństwo"[49] mógł bowiem spekulować na tematy geopolityczne w *Wizji lokalnej* czy *Pokoju na Ziemi*, unikając jednoczesnej konieczności wyposażania Ijona Tichego w jakieś narzędzia, które ocaliłyby go od losu Hala Bregga, a czasem wręcz żartując z braku tych narzędzi. Dzieje się tak w *Podróży siódmej,* gdy Ijon spotyka samego siebie z różnych dni tygodnia. Tym samym *Powrót z gwiazd* pozostaje jedyną powieścią Lema, gdzie – podług klasycznego programu fantastyki naukowej jako rygorystycznego eksperymentu myślowego (któremu wierność Lem sam deklarował[50]) – autor próbuje sprawdzić, jaki los wróży realna fizyka rodzącej się dopiero kosmonautyce.

Bunkier w rakiecie. Relatywistyka w *Robocie*

Debiutancki *Robot* Adama Wiśniewskiego-Snerga od *Powrotu z gwiazd* na pozór różni się drastycznie. Łatwiej dostrzegalne jest podobieństwo do innej powieści Lema – fantasmagoryczny świat schronu przeciwatomowego, do którego trafia bohater, przypomina ten opisany w *Pamiętniku znalezionym w wannie*. O ile jednak w momencie publikacji *Pamiętnika...* temat ów był jeszcze aktualny nawet w literaturze zachodniej[51] – gdyż odzwiercie-

[44] S. Lem, *Niezwyciężony*, Warszawa: Interart 1995, s. 148.

[45] Napęd fotonowy *Niezwyciężonego* jest prawdopodobnie przyświetlny (na pokładzie znajdują się też komory hibernacyjne), a dystans szesnastu lat świetlnych (pomiędzy zetą Liry i Regis III) bohaterom wydaje się znikomy, co każe sądzić, że ojczyznę „nekrosfery" oddziela od Bazy dystans jeszcze większy. Zob. tamże, ss. 5 i 44.

[46] Zob. J. Jarzębski, *Golem z Marsa,* w: Stanisław Lem, *Człowiek z Marsa,* Warszawa: Interart 1994, s. 133.

[47] Akcja połowy opowiadań toczy się w przestrzeni (*Test, Patrol, Albatros, Terminus, Opowiadanie Pirxa*), zaś drugiej połowy – na powierzchni (lub w pobliżu) realnych globów Układu Słonecznego: Księżyca (*Polowanie, Odruch warunkowy*), Marsa (*Ananke*), Saturna (*Rozprawa* – w Przerwie Cassiniego, *Las Birnam* – na Tytanie).

[48] Pirx w *Wypadku* odwiedza prawdopodobnie system EZ Aquarii (w tekście: Proxima Wodnika), dokąd – nawet z prędkością przyświetlną – musiałby lecieć przez całą dekadę (w żadnym z tekstów cyklu nie ma mowy o napędzie nadświetlnym; gdyby takowy istniał, nie byłoby potrzeby wykonywania wielotygodniowych kursów pomiędzy planetami okołosłonecznymi, jak czyni to Pirx wielokrotnie, co wskazuje na niekonsekwencję autora).

[49] Zob. Małgorzata Szpakowska, *Ucieczka Stanisława Lema*, „Teksty" 1972, nr 3, s. 83.

[50] Zob. S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego,* „Nowa Kultura" 1952 Nr 39, ss. 3, 6–7.

[51] Za przykłady mogą posłużyć głośny *Ostatni brzeg* Nevila Shute'a z (1957) i *Red Alert* Petera George'a (1958) wraz z ekranizacjami (z 1959 i 1964 – jako słynny *Dr Strangelove*). Na temacie „bunkrowym" z kolei Robert Heinlein oparł np. *Farnham's Freehold* (1964), zaś Walter J. Miller – pierwszą całostkę *Kantyczki dla Leibowitza* (1959).

dlał realne lęki związane z kolejnymi próbami termojądrowymi o stale rosnącym megatonażu – o tyle *Robot*, ukazujący się już w epoce odprężenia (po tym, jak dekadę wcześniej oba supermocarstwa zaprzestały atomowych prób atmosferycznych i zwiększania mocy wytwarzanych głowic[52]), dostarczał już tylko kolejną z utrwalonych klisz, po jakie polska fantastyka naukowa sięgała jeszcze do lat osiemdziesiątych[53]. Do *Powrotu z gwiazd* zbliża *Robota* natomiast – jak zaznaczono we wstępie – rama fabularna (bohater jako przybysz odkrywający rzeczywistość, w którą zostaje „wrzucony"). O różnicy stanowi tu jednak zasada konstrukcyjna oparta na modelu dwóch światów, które zostają ze sobą skonfrontowane. Miasto Kaula-Sud sprzed unicestwiającej je katastrofy[54] oraz dystopijna rzeczywistość schronu, w którym zabetonowali się ocalali mieszkańcy, nie są bowiem tymi samymi światami, między którymi bohater odbywa „inicjalną" podróż. BER-66 do schronu trafia bowiem nie z Kaula-Sud, ale z zagadkowej fabryki robotów.

Protagonista odbywa jednak podróże między obydwoma światami później – i to wielokrotnie – odkąd odnajduje w schronie miejsce (właściwie: szereg miejsc[55]), z którego w niewyjaśniony sposób można „wyjść" nie do zrujnowanego Kaula-Sud, lecz do Kaula-Sud z przeszłości – a więc sprzed katastrofy. Początkowo nie jest jasne, czy chodzi tu istotnie o podróż w czasie, czy raczej do swoistej repliki realnego miasta[56], jednak można wskazać przesłanki przemawiające za tym pierwszym rozwiązaniem[57]. Zagadka, z którą musi się zmierzyć protagonista (a z nim czytelnik), nie ma więc charakteru ściśle politycznego, jak w *Powrocie z gwiazd.* Choć bowiem BER-66 stara się poznać funkcjonowanie panującego w schronie reżimu generała Lendona (nieodbiegającego zresztą od stereotypu[58]), to na plan pierwszy wysuwa się zagadka czysto fizykalna. Ważniejsze mianowicie od odkrycia, jak działa podziemna społeczność, staje się to, w jaki sposób możliwa jest dziwaczna koegzystencja obu światów i jakie może mieć ona implikacje dla lokatorów schronu (zachodzi bowiem ścisły związek pomiędzy przyczyną fenomenów i ich przewidywanym losem).

Kolejne piętro konstrukcji świata przedstawionego pojawia się w powieści w momencie, gdy BER-66 poprawnie odczytuje zjawiska związane z podróżami do rzeczywistości „dawnego" miasta – swoista „podróż w czasie" okazuje się bowiem ostatecznie wędrówką w przestrzeni. Punktem wyjścia staje się tu szereg zjawisk obserwowalnych po drugiej stronie. Ilekroć ktoś ze schronu (jak protagonista) wchodzi do „tamtego" świata, kroczy w zupełnym mroku, a otaczające go obiekty okazują się spowolnione w czasie i niezwykle masywne. BER-66 (a także inny bohater, doktor Porejra) jedyne wytłumaczenie tych

52 W związku z zawarciem przez USA i ZSRR po kryzysie kubańskim traktatu o zakazie prób atmosferycznych (tzw. LTBT).

53 Za przykłady późnych realizacji (tj. z epoki Jaruzelskiego) mogą służyć *O-bi, o-ba* Piotra Szulkina z 1984 (wraz z ekranizacją – z plejadą gwiazd epoki) i *Schron* Mirosława Jabłońskiego z 1987 roku; zob. M. M. Leś, dz. cyt, s. 139.

54 Tak się wydaje przez większą część książki; ostatecznie okazuje się, że zostało jedynie przykryte gigantycznym kloszem, ale ocalało. Zob. Adam Wiśniewski-Snerg, *Robot*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1973, s. 340.

55 Oprócz pokoju umożliwiającego przejście do dawnego miasta na powierzchni, bohater znajduje pomieszczenie, w którym obserwować można „posągi" z tamtego świata (w rzeczywistości zwyczajne obiekty, ale odpowiednio „spowolnione" przez transformację Lorentza), istniejące – na prawach niewytłumaczonej inkluzji – w rzeczywistości schronu.

56 Warto dodać, że – podobnie, jak w prozie Philipa K. Dicka – problem „fingowanej" rzeczywistości powraca w prozie Snerga dość często (np. w *Według łotra*), łącząc się zresztą z Teorią Nadistot (o czym dalej w artykule).

57 Zanim okazuje się, że Kaula-Sud ocalało, poczynania bohatera w „mrocznym" świecie okazują się pozostawiać ślady w zapiskach sprzed katastrofy (np. wzmiankę o rozmazanej plamie – porusza się on bowiem zbyt szybko, aby go zobaczyć), jakie przetrwały w schronie (tj. pamiętniku Teny). Zob. A. Wiśniewski-Snerg, *Robot...*, s. 159.

58 Jak wcześniej w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, schron jest właściwą epoce satyrą na kręgi militarne Ameryki, jakimi je sobie w PRL-u wyobrażano. *Pamiętnik...* przy tym jest antyamerykańską satyrą oczywiście jedynie ramowo (tzn. konwencję tę ustanawia głównie dopisany na żądanie cenzury wstęp, a także nieliczne odniesienia do amerykańskiej geografii). Zob. J. Jarzębski, *Science fiction a polityka – wersja Stanisława Lema,* w: tegoż, *Wszechświat...*, s. 31.

fenomenów widzi w transformacji Lorentza[59] – identyfikując cechy „egzotyczne" obiektów „tamtego" świata jako odpowiadające sytuacji, w której „mroczne" Kaula-Sud oddalałoby się z prędkością przyświetlną od schronu (np. było obserwowane z pokładu rakiety), choć jednocześnie – w oczywisty sposób – trwa względem schronu w stanie spoczynku (co pozwala bohaterom je odwiedzać). Ze zbieżności tej protagonista wysnuwa wniosek, że schron nie znajduje się już na Ziemi.

Pomijając rozliczne paradoksy całej tej konstrukcji (autor zresztą asekuruje się, podkreślając za pośrednictwem bohaterów jej absurdalność[60]), zaznaczyć trzeba wielostronność wizji Snerga, przejawiającą się w bogactwie różnic pomiędzy obiektami „schronowymi" i „miejskimi" (to nie bowiem wzajemny ruch, a właśnie „świat pochodzenia" rządzi ich zachowaniem). Obok samej dylatacji czasu, odpowiadającej za spowolnione ruchy obiektów „miejskich" (w tym i ludzi-posągów, bo tak mieszkańcy schronu postrzegają bliźniaków z Kaula-Sud), autor uwzględnia np. ogromny przybór masy[61] (tj. masę relatywistyczną), a nawet dopplerowską zmianę wysokości dźwięku (napotkawszy nietoperza, BER-66 słyszy pohukiwania zamiast ultradźwięków[62]) czy długości fal elektromagnetycznych, wynikającą z ruchu miasta wobec schronu (właśnie ono odpowiada za panujące w mieście – z punktu widzenia „gości" – ciemności[63] oraz za możność używania miotacza promienistego w funkcji latarki[64]; zagadką pozostaje, dlaczego efekt ten jest anizotropowy). BER-66 wspomina nawet te fenomeny, które powinny towarzyszyć wyliczonym wyżej, ale tak się nie dzieje (np. skrócenie Lorentza[65], które nieuchronnie zdradziłoby kierunek, w jakim miasto oddala się od schronu[66], musiało jednak zostać pominięte ze względów czysto literackich, bo uniemożliwiłoby całe przedmiotowe odwiedziny). Snerg tworzy zatem konstrukcję, która – mimo że fizycznie jest nie tyle krucha, ile wewnętrznie sprzeczna (czego nie poprawiają popełnione przez autora błędy[67]) – wydaje się solidnie ufundowana na teorii względności. Jeśli spojrzeć na rzecz selektywnie, istotnie tak się u Snerga dzieje: BER-66 oblicza choćby prędkość schronu względem miasta, operując realnymi wzorami na padających w tekście liczbach (poprawność tych obliczeń dociekliwy czytelnik może więc sprawdzić samodzielnie).

Można zatem mówić o swoistej dbałości o naukową precyzję, jaka cechowała też Lema (choć Snerg nieco inaczej ją pojmuje). Podobnie jak rzecz się ma w *Powrocie z gwiazd,* interesującą cechą *Robota* pozostaje to, że cała ta konstrukcja czemuś służy. Konstatacja, zgodnie z którą schron znajduje się w ruchu, nasuwa protagoniście wspominany już

59 Pozwalającej na przejście z jednego układu odniesienia do innego, poruszającego się względem pierwszego (tj. wyliczenie, jaką wartość ma w nim określony w pierwszym układzie dystans przestrzenny i interwał czasowy, jak transformują się czterowektory prędkości i pędu, jak zmieniają się pola elektryczne i magnetyczne itd.).

60 Zob. A. Wiśniewski-Snerg, *Robot…*, s. 155.

61 Tamże, s. 156–157.

62 Tamże, s. 132.

63 Dokładny mechanizm tłumaczy Net Porejra w swoim raporcie dla generała Lendona. Zob. tamże, s. 253.

64 Tamże, s. 132.

65 Tamże, ss. 157 i 253.

66 Kierunek ten ujawnia Porejra: rakieta leci się ze stałym przyśpieszeniem ku „górze", aby we wnętrzu schronu móc symulować ziemską grawitację (to z kolei po to, by jego mieszkańcy nie zorientowali się, że zostali porwani). Tamże, s. 252.

67 Pomijając błędy wynikające z samego założenia (jeżeli schron oddala się od Ziemi, mieszkańcy obydwu układów powinni postrzegać „sąsiadów" jako spowolnionych; u Snerga zaś różnica jest asymetryczna), uderzający jest sposób potraktowania bariery prędkości światła tak, jakby stwarzała ona podobne ograniczenia, jak bariera dźwięku czy cieplna dla aeronautyki lat pięćdziesiątych (rakieta ze schronem we wnętrzu stale przybliża się do tej prędkości bez śladu przyboru masy relatywistycznej, której wzrost realnie uniemożliwiłby dalszą akcelerację – ale Snerg pisze o konieczności wyłączenia silników!). Natura tego ograniczenia była powszechnie niezrozumiana we wczesnej prozie fantastycznonaukowej (począwszy od klasycznych *space oper*). Zob. tamże, s. 252. Por. H. E. McCurdy, s. 196.

wniosek: oto kompleks nie znajduje się już na Ziemi, ale został „porwany" przez obcą cywilizację[68] i obecnie, zamknięty wewnątrz rakiety, oddala się od Słońca (więc i realnego Kaula-Sud, do którego wersji „przeszłej" – lub jej imitacji[69] – mieszkańcy schronu mają dostęp „po sąsiedzku"; niemniej ten właśnie wzajemny ruch tłumaczy postrzegane fenomeny). W międzyczasie pojawia się koncepcja (zupełnie już spekulatywna, tj. niewynikająca z obserwowalnych zjawisk), zgodnie z którą właściwym celem obcej inteligencji jest żerowanie na energii psychicznej zamkniętych w schronie ludzi, których utrzymuje się w nieświadomości realnego stanu rzeczy celowo[70]. Snerg wówczas zaczyna wykładać swą teorię nadistot (rozwiniętą później w osobnym eseju w zbiorze *Anioł przemocy*[71]), obnażającą „drugie dno" świata powieści (co zresztą dobrze odpowiada strukturze samej teorii, tworzącej zarazem prototyp dla późniejszej praktyki „piętrzenia ukrytych hierarchii", częstej w fantastyce socjologicznej późnego PRL-u[72]).

Ten właśnie wątek „kosmolocyjny" łączy *Robota* z *Powrotem z gwiazd* na inny jeszcze sposób. Dopiero on wyjaśnia (na tyle, na ile jest to możliwe) paradoksy, którymi autor od początku epatuje czytelnika – zabieg literacki konieczny w epoce, w której loty kosmiczne same w sobie nie stanowiły już tematu aż tak atrakcyjnego (cztery lata przed publikacją *Robota* misja Apollo 11 zakończyła wyścig księżycowy). O ile więc Lem opisywał problem zupełnie realny z perspektywy ówczesnego czytelnika (tj. jak musiałyby wyglądać wyprawy ku sąsiednim gwiazdom, gdy uda się już stworzyć typ napędu niezbędny do realizacji takich lotów), Snerg z elementów realnej fizyki tworzy już czysto autorską konstrukcję o charakterze mozaikowym (ale zarazem taką, której wybiórczość wynika częściowo właśnie z jej przyrodoznawczego ukorzenienia!), oferując czytelnikowi pewien rodzaj gry – czego bez podobnie solidnej podbudowy w sferze rzeczywistej fizyki nie mógłby uczynić w poetyce bliskiej jeszcze *hard science fiction*[73].

Hierarchia światów alternatywnej fizyki. Relatywistyka w *Gnieździe światów*

Debiutancka powieść Marka Huberatha, przypadająca na okres szczytowej chyba popularności jego prozy[74], jest na pozór zupełnie odmienna od obydwu już zanalizowanych – lecz przedstawia świat wykazujący pewne podobieństwo do tego z *Robota*. Dylatacja czasu – w tych realiach towarzysząca podróżom z prędkościami daleko wolniejszymi od przyświetlnych – i tu łączy się bowiem z przejściem ze świata do świata, z których oba (jak u Snerga) współtworzą tylko pojedyncze „piętro" szerszej hierarchii rzeczywistości

68 Pomysł „hodowli" ludzi przez obce inteligencje nie wydaje się zaskakujący, gdy spojrzeć na pseudonaukową kanwę późnych powieści Snerga, wydanych pośmiertnie: *Oro* (gdzie powraca topos podziemnego świata, lecz pomieszany z teorią pustej Ziemi) i *Trzeciej cywilizacji* (tu konceptem bazowym jest paleoastronautyka). Druga z tych powieści fabularyzuje realną teorię (symetryczną do tej z *Robota*) o dobroczynnych gościach z Syriusza (czego zapis miał jakoby przechować lud Dogonów w Mali), lansowanej przez Roberta Temple w jego głośnej podówczas książce *Tajemnica Syriusza*. Por. Lucjan Znicz, *Goście z kosmosu?*, Gdańsk: KAW 1980, s. 174.

69 Taką alternatywę stawia raport Porejry, który odnajduje BER-66. Zob. A. Wiśniewski-Snerg, *Robot...*, s. 254.

70 Zob. tamże, s. 356–362.

71 A. Wiśniewski-Snerg, *Teoria nadistot*, w: tegoż, *Anioł przemocy i inne opowiadania*, Gliwice: Info-Art 2001, ss. 191-200.

72 Np. u Zajdla w *Limes inferior* czy *Wyjściu z cienia* (gdzie nad ziemskim reżimem stoi pozaziemski). Owo „piętrzenie" instancji władzy w późniejszej prozie Leś wiąże właśnie z *Robotem*, zob. M. M. Leś, dz. cyt., ss. 261 i 462.

73 Snerg od tej poetyki będzie odchodził coraz dalej. Jego późniejsze powieści (ograniczając się do wydanych za życia, tj. *Według łotra, Arki* i *Nagiego celu*) cechuje podobna problematyka (tj. iluzoryczność rzeczywistości), ale już przy braku fizykalnego fundamentu, jaki pisarz konstruuje w *Robocie*, sytuującym się najbliżej nurtu *hard science fiction*.

74 Za miernik popularności przyjmując nagrody czytelnicze, przede wszystkim Nagrodę Fandomu im. Janusza A. Zajdla, którą w latach dziewięćdziesiątych otrzymał trzykrotnie (tyle, co Andrzej Sapkowski i Rafał Ziemkiewicz). Zob. Katarzyna Kaczor, *Z „getta" do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków: Universitas 2017, s. 82.

(o tej zbieżności pomiędzy obiema powieściami pisali m.in. Marek Oramus czy Adam Mazurkiewicz[75]). Zamiast ze schronu do Kaula-Sud, protagonista wyrusza tu z Lavath do Davabel – są to dwie z czterech Krain, pomiędzy którymi obowiązuje reguła „przeprowadzki" po osiągnięciu odpowiedniego wieku. Choć wszystkie Krainy noszą znamiona dystopijne[76] (z uwagi na zinstytucjonalizowany rasizm[77]), czytelnik – za protagonistą Gaveinem – dopiero jego nowy dom (Davabel) postrzega jako piekło na Ziemi, przyjmując za punkt odniesienia los żony bohatera, Ra Mahleiné, która wraz z opuszczeniem Lavath (a więc: zmianą hierarchii rasowej, której podlega) spada na sam dół drabiny społecznej i zostaje skatowana już podczas podróży.

Właśnie przeprowadzka z Lavath do Davabel jest momentem, kiedy daje o sobie znać relatywistyczna podbudowa powieści. Lot Gaveina ponad oceanem oddzielającym Krainy od siebie odbywa się bowiem – na co naprowadza wzmianka o indywidualnych osłonach przeciwpromiennych dla pasażerów[78] – suborbitalnym samolotem, kojarzącym się z wahadłowcami czy naddźwiękowymi samolotami pasażerskimi, emblematycznymi dla początku lat osiemdziesiątych[79], w których powieść powstała[80]. Czas dla protagonisty płynie wolniej niż dla jego żony podróżującej w tym samym czasie statkiem – co jest konieczne z uwagi na różnicę lat pomiędzy nimi, aby mogli na miejscu zrównać się wiekiem (co uprawnia ich do jednoczesnego wstępu do Davabel). Pomysł ten jest kluczowy z uwagi na fakt, że rozłączenie stanowi niezbędny warunek bezradności bohatera wobec upokorzeń, jakich w tym czasie doznaje jego ukochana (później ciężko doświadczona przez chorobę, co jest często powracającym motywem w prozie Huberatha[81]). Na walce bohatera o resztki jej godności zasadza się bowiem dramatyzm całej pierwszej całostki powieści (z trzech, które – nie bez racji – wydziela Oramus[82]), zdominowanej odkrywaniem przez Gaveina jedynie społecznej (nie: fizykalnej) rzeczywistości Davabel. Czy jednak wykorzystanie dylatacji czasu jest tu tylko pretekstowe?

Autor zdaje się grać pod tym względem z czytelnikami. O ile bowiem jest jasne, że światem Gaveina rządzi alternatywna fizyka, czytelnik odruchowo postrzega fenomen związany z przelotem bohatera jako wyolbrzymioną wersję rzeczywistego zjawiska dylatacji kinetycznej – jeśli przyjmie się, że zegarki pasażerów samolotu zwalniają wskutek samej tylko prędkości (co może być aluzją do słynnego eksperymentu Hafele-Keatinga z lat siedemdziesiątych, gdzie podobny, ale znacznie słabszy efekt udało się zmierzyć

[75] M. Oramus, dz. cyt., s. 89; Adam Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990-2004*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2007, s. 186.

[76] W każdej z nich Huberath wprowadza jakąś hierarchię ras (cyklicznie przesuwającą się z Krainy na Krainę, dla podkreślenia jej arbitralności; temu samemu wydaje się służyć oparcie tej stratyfikacji na kolorze włosów. Oramus nazwie Krainy „rozległymi łagrami", widząc w nich (uogólnioną) metaforę współczesnej Kuby, Chin, Korei Północnej czy Timoru Wschodniego. Zob. M. Oramus, dz. cyt., ss. 90–91.

[77] Mazurkiewicz rekonstruuje wspomniane hierarchie w czterech Krainach, lecz błędnie pozycjonuje „białych" i „czerwonych" w Lavath (tj. blondynów i rudych), co zaburza postulowaną cykliczność. Zob. tamże, s. 180.

[78] M. S. Huberath, *Gniazdo Światów,* Warszawa 2002, ss. 5–6.

[79] W epoce prac nad książką na trasach transatlantyckich wciąż kursowały Concorde'y, a sowieckie Tu-144 dopiero co wycofano z lotów towarowych. Stąd SST trafiły także do powieści cyberpunkowych jako nieodzowny element świata jutra. Zob. William Gibson, *Idoru,* przekł. Zbigniew A. Królicki, Poznań: Zysk i S-ka 1999, s. 10.

[80] Autor jako czas powstania *Gniazda światów* podaje zmierzch dekady (właśc. lata 1989-1992), ale np. Mazurkiewicz jednoznacznie identyfikuje sztafaż techniczny powieści z jej całością. Zob. A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 178.

[81] Podobny typ bohatera (będącego pospołu z ukochaną ofiarą systemu, której próbuje pomóc) sięga u Huberatha debiutanckiego *„Wróciłeś Sneogg, wiedziaam..."*, a później powraca w *Karze większej* i *Ostatnich, którzy wyszli z Raju*. Wreszcie wątek śmierci i choroby ukochanej tworzy kanwę *Balsamu długiego pożegnania*.

[82] Zob. M. Oramus, dz. cyt., s. 90.

w ziemskich samolotach[83]). W istocie chodzi jednak o inne zjawisko, mianowicie o dylatację grawitacyjną. Jak dowiadujemy się bowiem później z rozmowy Gaveina z młodym fizykiem Haighiem Eislerem, „płaszczyzny wspólnego czasu"[84] układają się ponad Krainami w taki sposób, że czas płynie tym wolniej, im wyższy pułap osiągnie samolot (efekt ten działa także pod powierzchnią ziemi, jak to autor podkreśla w żarcie o zwiększonym urobku w kopalniach). Jest to zjawisko analogiczne do dylatacji grawitacyjnej – lecz poddane swoistej inwersji względem realiów naszego świata (na powierzchni rzeczywistych planet czas płynie wolniej, nie szybciej!). Autor stworzył zatem fizykę swoich Krain z elementów tej realnej, częściowo je modyfikując[85] i każąc bohaterom milczeć o mankamentach tej modyfikacji[86] – bowiem takiej właśnie potrzebował, aby pasowała do szerszej konstrukcji.

Konieczność cierpienia Ra Mahleiné podczas „podróży kompensacyjnej"[87] nie stanowi jedynego powodu, dla którego Huberath konstruuje swoją wersję relatywistyki. Druga część *Gniazda światów* jest zdominowana przez tajemnicę pozornie przypadkowych zgonów, których ofiarami padają osoby z otoczenia Gaveina (odzywają się tu echem Śledztw*o* i *Katar* Lema[88]), trzecia część z kolei – przez zagadki związane już z powieścią w tej jej wersji, w jakiej pojawia się ona też w świecie przedstawionym[89]. Szczególną cechą *Gniazda światów* jest jednak to, że obnaża ono naturę nie jednej, lecz całego szeregu rzeczywistości, które przedstawia – narracja szkatułkowa każe bowiem czytelnikowi zstępować do kolejnych zagnieżdżonych światów, w których jedna z wersji *Gniazda...* (ich liczba bowiem rośnie z każdym kolejnym poziomem zagnieżdżenia[90]) stanowi pomost prowadzący do następnej. Obie zagadki fabularne są przy tym ściśle ze sobą związane – Gavein ostatecznie dojść musi bowiem do konkluzji, że i jego rzeczywistość (ta, o której czyta, jak i te, o których czytają postaci z jego lektury itd.) nie istnieje. Prawdziwa jest bowiem tylko rzeczywistość empiryczna, czyli świat czytelnika *Gniazda światów*, jak to wynika z matematyki wplecionej od początku w konstrukcję świata przedstawionego (tj. tylko założenie istnienia Superświata Zero, jak bohaterowie go nazywają, pozwala uprościć odkryte przez nich wzory).

Huberathowa wersja realnej dylatacji czasu jest o tyle ważna dla tej solipsystycznej konstrukcji, że właśnie ona tworzy jedną z kilku faset świata Gaveina, jakie okazują się go wyróżniać w ramach multiwersum, tj. na konstruowanej przez autora drabinie by-

83 Zob. John W. Macvey, *Interstellar Travel. Past, Present and Future*, New York: Stein and Day 1977, s. 66. Wyniki opublikowano w „Science" w 1972; jeżeli idzie o dylatację kinetyczną: mierzono różnicę wskazań między zegarami w samolotach podróżującymi na wschód i zachód (zgodnie i przeciwnie do kierunku obrotu Ziemi).

84 M. S. Huberath, dz. cyt., s. 32.

85 O „wybiórczym" charakterze praktyk światostwórczych pisał Lem – wskazywany przez Huberatha jako jego Mistrz – już w *Fantastyce i futurologii,* diagnozując wśród tekstów fantastycznonaukowych dominację tych „jednoparametrycznych" (pod względem dokonywanych transformacji); w odniesieniu do światostwórczych praktyk jednej z „bohaterek" rozprawy Lema – Ursuli Le Guin – podobną diagnozę stawia też Fredric Jameson. Zob. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Warszawa: Agora SA 2009, t.1, ss. 270-284; Fredric Jameson, *Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, „Creatio Fantastica" nr 2 (59) 2018, ss. 25–38.

86 Chodzi tutaj o implikacje (rzeczywistego) twierdzenia Noether, wiążącego niezmienniczość działania względem określonych przekształceń z zachowaniem powiązanych z nimi wielkości fizycznych. W tym przypadku musiałaby powstawać dodatkowa energia, o czym bohaterowie milczą.

87 M. S. Huberath, dz. cyt., s. 36.

88 M. Oramus, dz. cyt., s. 90.

89 Książka ta w świecie Gaveina odgrywa rolę podobną jak np. *Utyje szarańcza* w *Człowieku z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka, skłaniając do rewizji postrzegania świata, a w szerszym sensie realizując częsty w dystopiach motyw Księgi odsłaniającej prawdę o naturze reżimu. Por. tamże, s. 88; A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 183; Andrzej Dróżdż, *Od Liber Mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa: Biblioteka Analiz 2009, s. 301–314.

90 Liczba wersji *Gniazda światów* (a więc: równoległych kosmosów na danym „piętrze" hierarchii) rośnie zgodnie z ciągiem Fibonacciego (w świecie Gaveina na prawach żartu: Bonacciego). M. S. Huberath, dz. cyt., s. 256.

tów[91]. Każdy poziom zagnieżdżonej narracji opisuje bowiem świat, w którym bohaterowie odbywają podróże pomiędzy Krainami z innymi interwałem (tu: trzydziestopięcioletnim), inna jest także liczba Krain. Ani zatem przymus „przeprowadzek" z jednej do drugiej (dla bohaterów oczywisty, więc niewytłumaczony[92]) nie wynika z opresyjnego charakteru któregokolwiek z panujących w Krainach reżimów[93], których z kolei nie sposób zredukować do płaszczyzny geopolitycznej (skoro ich liczba pozostaje stała). Jedno i drugie stanowi raczej „dodatkowe" prawa przyrody – takie jak te regulujące „fizykę" obowiązkowych podróży. Gavein wnioskuje z lektury, że „płaszczyzny wspólnego czasu" istnieją tylko w jego świecie. W światach natomiast, o których czyta, czas współdzielą już ze sobą jedynie pojedyncze punkty. Ta zasada podpowiada mu, że w realiach, w których ktoś czytałby o nim samym (a zatem identycznych z naszymi), bieg czasu współdzieliłaby cała przestrzeń. To zaś towarzyszącą podróżom dylatację stawia wobec empirycznej fizyki w innym miejscu, niż można było sądzić wcześniej – jawi się ona odtąd już nie „mutacją" zjawiska realnego, lecz fenomenem pozbawionym „naszego" odpowiednika (to samo dotyczy wielości Krain[94]). Matematyka podpowiada także Gaveinowi, że w hierarchii światów – implikowanej przez odkryte przez niego i Haigha wzory, wiążące ze sobą dystynktywne cechy kolejnych rzeczywistości – istnieją poziomy wyższe niż jego własny; istnieje zatem „piętro" realnego czytelnika powieści Huberatha. Odkrycie własnej fikcjonalności – niejako przy okazji – rozwiązuje zarazem zagadkę kryminalną. Oto bowiem osoby związane z Gaveinem morduje czytelnik w samym akcie lektury – co czyni z książki „kryminał ostateczny", jak tego pragnął autor[95]. Nie dostarcza to jednak jeszcze kompletnego rozwiązania zagadki ontologicznej (niektórzy badacze piszą w tym kontekście o „kryminale ontologicznym"[96]), jaka tkwi w omawianej hierarchii światów.

Huberathowe multiwersum okazuje się jednakże zawierać nie jedno, lecz dwa ukryte „piętra", których istnienia muszą dociec bohaterowie (co przypomina nieco teorię nadistot w *Robocie*). Haigh i Gavein odkrywają bowiem, że wzory implikują istnienie świata, w którym nawet realni czytelnicy powieści sami są tylko „czytani" przez kogoś jeszcze. Zbieżność – jeśli nie identyczność – tego Superświata „-1" z chrześcijańską koncepcją Nieba ma przy tym jednoznacznie wynikać z rekurencyjnego użycia wzorów, jakie Gavein z Haighiem opracowują na bazie parametrów „niższych" światów – tu właśnie znajdują zastosowanie typowo fantastyczne cechy Huberathowych rzeczywistości (jak np. przepowiadające rodzaj śmierci Imię Ważne, przy czym precyzja zawartej w nim predykcji rośnie

[91] Pozostałe istotne cechy to: liczba wersji *Gniazda światów*, czas życia w jednej Krainie, liczba Krain, złożoność (tj. liczba członów znaczących) tzw. Imion Ważnych (określających rodzaj śmierci danej osoby, o czym dalej). Wszystkie te liczby rosną wraz ze stopniem zagnieżdżenia (choć każda na odmienny sposób), a powieść pozwala je nawet stablicować. Zob. Karol Chojnowski, *„Gniazdo światów" Marka S. Huberatha w świetle teorii recepcji czytelniczej Wolfganga Isera,* w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiewicz, Piotr Stasiewicz, Białystok: Uniwersytet w Białymystoku 2017, s. 144.

[92] Tę bezdyskusyjność zauważa np. Oramus. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 88.

[93] Nie oznacza to, że nie wolno wiązać przymusu „przeprowadzek" z opresyjnością reżimów, jako „obsługujących" podróżników (stąd przecież okrucieństwa, jakich doświadcza Ra Mahleiné). Zob. A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 181.

[94] Świat czytelnika – w świetle reguł, jakie rządzą multiwersum Huberatha – jest w całości pojedynczą Krainą (ze wzorów wynika też brak „przeprowadzek"), co przekreśla korespondencję (w sensie fizykalnym) między Krainami i kontynentami ziemskimi (choć tak postrzega je np. Mazurkiewicz, spekulując nawet na temat ich osiowego układu). Za izolacją ściślejszą od prostego oddalenia wzajemnego przemawia też szereg przesłanek, jak choćby niewytłumaczalny z punktu widzenia powieściowego stanu zaawansowania techniki brak komunikacji między nimi (nie licząc jednokierunkowego przepływu ludzi w odpowiednim wieku). Por. tamże, s.178.

[95] Autor przyznaje to np. w korespondencji z Chojnowskim. Zob. K. Chojnowski, dz. cyt., s. 151.

[96] Np. Dukaj i Mazurkiewicz; zob. A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 188.

z każdym zagnieżdżeniem, by ostatecznie zredukować się w Superświecie Zero do prostej prognozy: „Umrzesz”[97]). Drabina światów Huberatha okazuje się skonstruowana wedle reguł tak kunsztownie pomyślanych, aby Superświat Zero uczyniły tożsamym z codziennym doświadczeniem czytelnika. Zarazem jednak musi z nich wynikać niezbicie istnienie Superświata „-1” – i to jako miejsca, o którym ponadto można by stwierdzić z naukową precyzją, że zamieszkuje w nim lokator pojedynczy, wszechobecny (zero Krain, czyli brak zwyczajnej przestrzeni) i nieśmiertelny (precyzyjniej: śmiertelny w jednej dwunastej[98]), co naturalnie odpowiada Bogu[99]. Wolno więc widzieć w *Gnieździe* matematyczny dowód na istnienie Boga[100], choć oczywiście działający jedynie w świecie bohaterów, którym autor każe poprzestać na niedopowiedzeniach (korespondujących z nieobecnością w ich świecie monoteizmu czy w ogóle religii) i przerzuca ciężar konkluzji w całości na czytelnika.

Wątek „niebiańskiego” Superświata (wraz z Katalogiem, do którego po śmierci trafia sam Gavein[101]) lokuje *Gniazdo światów* w sąsiedztwie innych utworów Huberatha, często problematyzujących w fantastycznej formule zagadnienia religijne[102] i eschatologiczne[103]. Tym samym „zmodyfikowane” zjawisko dylatacji okazuje się tylko częścią większej konstrukcji, służącej – podobnie jak w *Robocie* – dowiedzeniu przez bohaterów hipotezy zasadniczo wykraczającej poza przyrodoznawczą fasetę powieściowego świata. O ile pozostałe części łamigłówki u Snerga dzieliły proweniencję z samą dylatacją fizykalną, o tyle już ich rola u Huberatha przypada zjawiskom czysto fantastycznym (zgodnie z bardziej hybrydową poetyką powieści wykraczającej poza ramy klasycznie pojętej fantastyki naukowej[104]). Zmyślony jest także nadrzędny porządek. Jakkolwiek protagoniście *Robota* do rozwiązania zagadki wystarczała znajomość realnej fizyki, tak Haigh i Gavein muszą już sami wymyślić reguły konieczne do zinterpretowania ontologicznej łamigłówki. U Huberatha dylatacja zostaje zatem zoperacjonalizowana w sposób zarazem przypominający (przez dbałość o naukową podbudowę) ten, do którego mogły przyzwyczaić czytelnika opisane wyżej powieści Lema i Snerga – lub im podobne w obydwu minionych dekadach – jak i od niego odmienny przez cel i kontekst.

Trzy zegary

Jak starano się wykazać, wszystkie trzy zestawione powieści – *Powrót z gwiazd, Robot* i *Gniazdo światów* – łączy nie tylko dystopijna konwencja, ale i ściśle związany z nią (choć w każdej z nich inaczej) motyw dylatacji czasu, odpowiedzialny lub współodpowiedzialny za alienację protagonisty w odkrywanym świecie. U Lema – w konsekwencji „przesunięcia” bohatera do obcej sobie epoki; u Snerga – z powodu fizykalnych fenomenów, ja-

97 Zob. M. S. Huberath, dz. cyt., s 252; por. K. Chojnowski, dz. cyt., s. 188.

98 Haigh wnioskuje z tej ułamkowej wartości, że mieszkaniec Superświata „-1” musiał „otrzeć się o śmierć”, co jest aluzją do Ukrzyżowania. Zob. M. S. Huberath, dz. cyt., s. 258; por. także: A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 189.

99 Por. M. Oramus, dz. cyt., s. 89.

100 A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 189.

101 M. S. Huberath, dz. cyt., ss. 275–276.

102 Przykładem niech będzie *Druga podobizna w alabastrze,* historia alternatywna osadzona w realiach wczesnego średniowiecza, gdzie Imperium Rzymskie nigdy nie uległo chrystianizacji, z czego autor wyprowadza m.in. teologiczne konsekwencje.

103 Cały szereg tekstów Huberatha, będących bądź literackimi metaforami eschatologicznymi (np. *Kara większa*), bądź w osi mających śmierć jako przejście do innego świata (*Trzeba przejść groblą*, *Balsam długiego pożegnania*).

104 Na ówczesną recepcję *Kary większej* (nagrodzonej m.in. Nagrodą im. Janusza A. Zajdla za 1991 rok) mógł wpłynąć fakt, że religijnie ukierunkowana fantastyka (w związku ze zmianą pozycji Kościoła w Polsce w dobie transformacji) była we wczesnych lat dziewięćdziesiątych szczególnie popularna – rok wcześniej opublikowano np. debiutancką *Złotą galerę* Dukaja (uhonorowaną tą samą nagrodą). Zob. P. Gorliński-Kucik, dz. czyt., s. 11.

kimi epatuje czytelnika w „mrocznym" Kaula-Sud; u Huberatha – w efekcie rozdzielenia Gaveina z żoną i jej późniejszej agonii w ponurym świecie, do którego trafiają obydwoje.

W każdym przypadku jednak sam motyw dylatacji czasu nie tylko tworzy kręgosłup fabuły, lecz także pozwala nadbudować na niej kolejną warstwę sensów. O ile *Powrót z gwiazd* – w takim typie lektury – jawi się jedyną poważną (i przez to pesymistyczną) próbą podjęcia dyskusji na temat (bez)celowości załogowych podróży międzygwiezdnych w całej Lemowej beletrystyce, o tyle wysiłki Snerga i Huberatha zmierzają już w kierunku wyraźnie metafikcjonalnym[105]: w pierwszym przypadku wiążąc strukturę świata powieściowego z teorią nadistot pomysłu pisarza (której podporządkuje on sens rzeczywistości *Robota*), w drugim – z chrześcijaństwem, często przepracowywanym literacko przez Huberatha także w innych tekstach (od wczesnej *Kary większej* po późniejszą *Drugą podobiznę w alabastrze*). Można sądzić, że podobny efekt w żadnej z trzech opisanych powieści nie mógłby zostać osiągnięty bez sięgnięcia przez ich autorów do realnej nauki, i to w sposób świadomy (nie zaś: odtwórczy, co częstsze w gatunku), co wciąż – jak się wydaje – stanowi temat marginalizowany w badaniach nad ich prozą. Świadczy to również o trwałości niektórych toposów, wciąż na nowo zapożyczanych przez literaturę fantastycznonaukową[106] – które to powracają bez końca na przestrzeni dekad (tu: sześciu), coraz to inaczej zoperacjonalizowane i coraz to w innym kostiumie, jaki nieuchronnie narzuca im ewolucja gatunku.

[105] Tak *Gniazdo światów* czyta np. Chojnowski – jako utwór zasadniczo autotematyczny, metaforyzujący w strukturze świata przedstawionego sam proces lektury. Zob. K Chojnowski, dz. cyt., s. 140.

[106] Należy tutaj raz jeszcze podkreślić rozróżnienie pomiędzy operowaniem kliszami gatunkowymi i faktycznym sięgnięciem do nauki, co wszakże niektórzy twórcy wciąż czynią (przykładami są np. *Marsjanin* i *Artemis* Andy'ego Weira, w których scenariusze kolonizacji Marsa i Księżyca oparto z ogromną dbałością o aktualne ustalenia – a więc tak samo, jak starał się to czynić np. Lem w *Ananke* i *Odruchu warunkowym*, pisanych czterdzieści lat wcześniej).

Źródła cytowań

Bereś Stanisław, Stanisław Lem, *Tako rzecze... Lem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.

Chojnowski Karol, *„Gniazdo światów" Marka S. Huberatha w świetle teorii recepcji czytelniczej Wolfganga Isera,* w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz Leś, Weronika Łaszkiewicz, Piotr Stasiewicz, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2017, ss. 139–153.

Dajnowski Maciej, *Z problemów Lemowej groteski. O ogólnej natarczywości smoków prawdopodobieństwa*, w: *Stanisław Lem. Pisarz. Myśliciel. Człowiek*, red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2013, ss. 230–242.

Dick Philip K., *Człowiek z Wysokiego Zamku*, przekł. Leon Jęczmyk, Poznań: Zysk i S-ka 1999.

Drake Frank, Dava Sobel, *Czy jest tam kto? Nauka w poszukiwaniu cywilizacji pozaziemskich*, przekł. Elżebieta Bielicz, Marceli Krogulec, Warszawa: Prószyński i S-ka 1996.

Dróżdż Andrzej, *Od Liber Mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa: Biblioteka Analiz 2009.

Gorliński-Kucik Piotr, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017.

Gibson William, *Idoru*, przekł. Zbigniew A. Królicki, Poznań: Zysk i S-ka 1999.

Handke Ryszard, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław: Ossolineum 1969.

Huberath Marek S., *Balsam długiego pożegnania*, w: tegoż, *Balsam długiego pożegnania*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2006, ss. 452–512.

Huberath Marek S., *Kara większa*, w: tegoż, *Balsam długiego pożegnania*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2006, ss. 141–241.

Huberath Marek S., *Gniazdo światów*, Warszawa: SuperNowa 2002.

Huberath Marek S., *Ostatni, którzy wyszli z Raju*, w: tegoż, *Balsam długiego pożegnania*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2006, ss. 242–369.

Jameson Frederic, *Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" nr 2 (59) 2018, ss. 25–38.

Jarzębski Jerzy, *Golem z Marsa,* w: Stanisław Lem, *Człowiek z Marsa,* Warszawa: Interart 1994.

Jarzębski Jerzy, *Przygody Rycerzy Świętego Kontaktu*, w: tegoż, *Wszechświat Lema,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, ss. 210–229.

Jarzębski Jerzy, *Science fiction a polityka – wersja Stanisława Lema,* w: tegoż, *Wszechświat Lema*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, ss. 10–67.

Jarzębski Jerzy, *Wszechświat Lema,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

Jarzębski Jerzy, *Trudny powrót z gwiazd*, w: Stanisław Lem, *Powrót z gwiazd*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, ss. 270–276.

Kaczor Katarzyna, *Z „getta" do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków: Universitas 2017.

Kukulak Szymon P., *Cztery katastrofy i dwie ewolucje. O miejscu „Niezwyciężonego" w twórczości Stanisława Lema*, „Ruch Literacki" 2019, nr 3, ss. 281–304.

Kukulak Szymon P., *Prawdziwy Wszechświat Lema. „Opowieści o pilocie Pirxie" a realna eksploracja Układu Słonecznego 1959–1971,* „Opcje" 2016, nr 4, ss. 24–44.

Lem Stanisław, *Ananke*, w: tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie,* Łódź: Wydawnictwo 86 1995.

Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, Warszawa: Agora SA 2009.

Lem Stanisław, *Filozofia przypadku,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.
Lem Stanisław, *Fiasko,* Warszawa: Agora SA 2010.
Lem Stanisław, *Głos Pana*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.
Lem Stanisław, *Wejście na orbitę. Okamgnienie*, Warszawa: Agora SA 2010.
Lem Stanisław, *Niezwyciężony*, Warszawa: Interart 1995.
Lem Stanisław, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego,* „Nowa Kultura" 1952, nr 39, ss. 3, 6–7.
Lem Stanisław, *Obłok Magellana,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 1955.
Lem Stanisław, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1983.
Lem Stanisław, *Powrót z gwiazd,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999.
Lem Stanisław, *Szczur w labiryncie*, w: tegoż, *Zagadka,* t.1, Warszawa: Interart 1996, ss. 5–48.
Leś Mariusz M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne,* Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2008.
Macvey John W., *Interstellar Travel Past, Present and Future*, New York: Stein and Day 1977.
Majewski Paweł, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007.
Mazurkiewicz Adam, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990-2004,* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2007.
McCurdy Howard E., *Space and American Imagination*, Washington: Smithsonian Institute Press 1997.
Miller Walter M. Jr., *A Canticle for Leibowitz*, New York: Bantam Books 2007.
Oramus Marek, *Teoria hierarchii światów,* w: tegoż, *Rozmyślania nad tlenem. Przygody człowieka czytającego,* Olsztyn: Solaris 2000, ss. 87–92.
Smuszkiewicz Antoni, *Stanisław Lem*, Poznań: Rebis 1995.
Stoff Andrzej, *To, o czym się nie wspomina*, w: tegoż, *Lem i inni*, Bydgoszcz: Pomorze 1989, ss. 36–47.
Szpakowska Małgorzata, *Ucieczka Stanisława Lema*, „Teksty" 1972, r 3, ss. 75–90.
Wiśniewski-Snerg Adam, *Jednolita Teoria Czasoprzestrzeni*, Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok 1990.
Wiśniewski-Snerg Adam, *Oro. Otomi znaczy posłaniec*, Warszawa: Amber 1998.
Wiśniewski-Snerg Adam, *Robot,* Kraków: Wydawnictwo Literackie 1973.
Wiśniewski-Snerg Adam, *Teoria nadistot*, w: tegoż, *Anioł przemocy i inne opowiadania*, Gliwice: Info-Art 2001, ss. 191–200.
Wiśniewski-Snerg Adam, *Trzecia cywilizacja*, Warszawa: Książka i Wiedza 2004.
Zajdel Janusz A., *Cylinder van Troffa,* Warszawa: Czytelnik 1980.
Zajdel Janusz A., *Limes inferior*, Warszawa: SuperNowa 2007.
Znicz Lucjan, *Goście z kosmosu?*, Gdańsk: Krajowa Agencja Wydawnicza 1980.

Stanisław Lem i biologiczna wzniosłość. Biologia, technologia, fantastyka naukowa

Elana Gomel

Stanislaw Lem and the Biological Sublime. Biology, Technology, Science Fiction

This article introduces the concept of the biological sublime and argues that it is central to Stanislaw Lem's science-fictional poetics. The biological sublime is an aesthetic reaction to the monstrous body conceptualized in terms derived from the aesthetic theories of Burke, Kant, Lyotard, and Barthes. This reaction fuses attraction and repulsion, awe and horror. It transcends the moral calculus of good and evil but has profound ethical implications as it grapples with the concept of the "totally Other" beyond human understanding. The article discusses the visual poetics of Lem's major novels *Solaris*, *Eden,* and *Fiasco*, alongside lesser-known works such as the story *Darkness and Mildew* and the *Twenty-second Voyage* of Ijon Tichy. It suggests that Lem's deployment of the biological sublime offers important clues to understanding our ambivalent relationship with biotechnology and our perennial fascination with monster movies.

Elana Gomel — profesor Wydziału Filologii Angielskiej i Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Telawiwskiego; wykładała i prowadziła badania na Uniwersytecie Princeton, Uniwersytecie Stanforda, Uniwersytecie w Hongkongu oraz Międzynarodowym Uniwersytecie w Wenecji; jest autorką sześciu monografii, m.in. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature* (2014) oraz *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism* (2014); jako pisarka, opublikowała ponad 40 opowiadań *fantasy* i *science fiction* na łamach „The Singularity", „New Realms", „Mythic" i wielu innych, a także w kilku antologiach, w tym *People of the Book* oraz *Apex Book of World Science Fiction*; w 2013 opublikowała powieść *A Tale of Three Cities*, w 2017 roku zaś mikropowieść *Dreaming the Dark*; dwie kolejne są w planach wydawniczych na rok 2018. Kontakt: *egomel@post.tau.ac.il*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 57–68, DOI: 10.5281/zenodo.3311691

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Potworna transcendencja

W powieści *Eden* (1959) Stanisław Lem opisuje scenę, w której odkrywcy, utknąwszy na nieznanej planecie, po raz pierwszy kierują spojrzenia na jednego z jej mieszkańców:

> Jak z gigantycznej, wydłużonej wrzecionowato ostrygi, wychylił się ze stulonych skrzydlato, grubych, pofałdowanych, mięsistych pochew dwuręki kadłubek, sunąc własnym ciężarem w dół, aż dotknął węzłowatymi paluszkami podłogi. Był nie większy od dziecięcego popiersia, kiedy tak wisiał na rozciągających się błonach bladożółtych więzadeł, kiwając się coraz wolniej i wolniej, aż zamarł[1].

Nacisk położony jest tu na wizualne wrażenie, jakie wywołuje w astronautach kosmita. Czytelnik wpatruje się wraz z nimi oczarowany w potworne ciało, ukazane w całej jego fascynującej obrzydliwości. Pomimo że *Eden* jest tekstem głęboko intelektualnym, a nawet filozoficznym, omawiającym kwestie dobra i zła (które zostaną podniesione później), scena ta pod względem estetyki wizualnej przypomina jako żywo kinowe produkcje klasy B o potworach (*monster flick*). Dzieje się tak dlatego, że istotnym wymiarem każdego filmu przynależącego do gatunku fantastyki naukowej czy horroru jest intensywnie wizualne skupienie na ciele potwora. Kiedy monstrum ukazuje się, akcja zwalnia lub całkowicie się zatrzymuje, a bohater – wraz z publicznością – wpatruje się w nie szeroko otwartymi z wrażenia oczami. Niezależnie od tego, czy stwór wynurza się z oceanu, wychodzi z szafy czy wyłania ze statku kosmicznego, siła wywołanego wrażenia powoduje wstrzymanie rozwoju fabuły. Na jakiś czas wyparta zostaje prosta estetyka „my kontra oni". Przerażenie ulatnia się; moralne oburzenie zostaje odsunięte na bok; uderzenie adrenaliny spowodowane pościgiem czy strzelaniną przechodzi w kontemplację. Coś innego przejmuje władzę: zmieszane uczucia zdumienia i zachwytu, strachu i fascynacji. To doświadczenie, ten moment, ta wzniosłość.

Wzniosłość jest prawdopodobnie jednym z najważniejszych pojęć w teorii estetyki. Ta pochodząca z hellenistycznego traktatu Kasjusza Longinusa koncepcja została rozwinięta w XVII wieku przez Edmunda Burke'a i Immanuela Kanta. Ich teorie opierały się na rozróżnieniu doświadczenia estetycznego modalności przyjemności i ekstazy. Wzniosłość była postrzegana w opozycji do piękna. W wielkim uproszczeniu można powiedzieć, że przeciwstawność wzniosłości i piękna jest analogiczna do różnicy pomiędzy trwogą wywołaną erupcją wulkanu a pozbawioną uniesień przyjemnością czerpaną z podziwiania ukwieconej łąki.

Kant rozróżnia wzniosłość matematyczną od dynamicznej. Pierwsza z nich jest reakcją na pojęcia, których ludzki umysł nie jest w stanie objąć, takie jak nieskończoność i wieczność. Matematycznej wzniosłości doświadczamy z kolei, gdy wpatrujemy się w rozgwieżdżone niebo i próbujemy pogodzić się z tym, że stanowimy tak nikłą część nieskończonego Wszechświata. Z kolei dynamiczna wzniosłość jest reakcją na potęgę Natury, która postrzegana jest jako przedmiot strachu. W słynnym traktacie *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmund Burke podkreśla związek między wzniosłością a cielesnymi odczuciami bólu i strachu:

> O dotyku niewiele więcej można powiedzieć nad to, że wyobrażenie cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania jest przyczyną wzniosłości, zaś nic innego, co działa na ten zmysł, nie może jej wywołać[2].

[1] Stanisław Lem, *Eden*, Warszawa: Iskry 1959, s. 61.

[2] Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. Piotr Graf, Warszawa: Pań-

Dwudziestowieczny francuski filozof Jean-François Lyotard wtóruje powyższemu twierdzeniu we *Wzniosłości i awangardzie*: „Uczucie wzniosłości jest jeszcze bardziej nieokreślone: przyjemność przemieszana z bólem, przyjemność powstała z bólu"[3].

Ciało potwora należy do rejestru wzniosłości dynamicznej, choć odnajduje się w nim też elementy wzniosłości matematycznej. W niniejszym artykule estetyka monstrualnego czy obcego ciała będzie określana mianem wzniosłości biologicznej, a obiektem rozważań stanie się tu jej funkcjonowanie w poetyce narracyjnej Stanisława Lema. Ponadto pokrótce rozważy się tu związek między wzniosłością a etyką w twórczości polskiego prozaika i wreszcie – sformułuje się twierdzenie, zgodnie z którym Lemowska etyka transfiguracji jest nierozerwalnie związana z estetyką wzniosłości.

Wzniosłość biologiczna

Wzniosłość biologiczna jest przynętą, za pomocą której franczyzy takie jak *Godzilla*, *Pacific Rim* czy *Obcy* – wraz z nieprzeliczoną mnogością narracji naśladowczych – osiągają swój kultowy status. Są dobre powody, by twierdzić, że to właśnie monstrualne ciało jest głównym powodem istnienia filmów i powieści o potworach. Cała reszta – mechanizmy fabularne, podłoże ideologiczne, walka bohatera o przetrwanie – tworzy jedynie sztafaż dla kluczowego napięcia, w którym biologia monstrualnego ciała zostaje wreszcie ukazana w całej swej odmienności.

Biologiczna wzniosłość funkcjonuje poniżej – a może powyżej – etycznego rachunku dobra i zła. Nie da się jej też zredukować do kulturowej gramatyki symbolizacji. W istocie rzeczy jednym ze sposobów jej analizy jest to, co Roland Barthes nazywa „trzecim sensem" obrazu wizualnego: komunikat, który nie jest zakodowany; który nie reprezentuje niczego, ale po prostu jest. Trzeci sens obejmuje oddziaływanie wizualne, którego nie można w pełni wyrazić w ramach kulturowego lub językowego systemu znaczeń: „znak komunikatu [*the sign of this message*] nie pochodzi ze zinstytucjonalizowanych zasobów, nie jest zakodowany, i w związku z tym stawia nas przed paradoksem [...] komunikatu pozbawionego zakodowania"[4].

Badania nad monstrualnością koncentrują się na jej gramatyce kulturowej i umożliwiają analizę filmowego czy literackiego potwora pod kątem płci kulturowej, rasy, klasy czy jakichś pierwotnych obaw psychologicznych[5]. Ale takie badania odnoszą się do potwora jako znaku: to jest czegoś, co można streścić, przeformułować lub w inny sposób przełożyć na alternatywny dyskurs. Przetłumaczalność jest podstawowym aspektem zakodowanej wiadomości: jakiekolwiek niesie ona znaczenie, może być ono wyrażone w innym dyskursie. Jednak, jak zauważa Barthes, emocjonalny wpływ obrazu jest dokładnie taki sam, jak „przekazu bez kodu", i taka wiadomość nigdy nie może być w pełni wyczerpana przez jej przekład werbalny. Nie oznacza to jednak, byśmy byli skazani na milczenie. Wzniosła estetyka niewyrażalnego, niewypowiedzianego, niejasnego i transcendentnego oferuje zestaw narzędzi analitycznych pozwalających na rozważanie znaczenia potwornego ciała.

Lem jest oczywiście pisarzem innego kalibru niż większość dostawców seryjnych filmów i powieści o potworach. A jednak można zaryzykować twierdzenie, że wyróżniają

stwowe Wydawnictwo Naukowe 1968, ss. 98–99.

[3] Jean-François Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przekł. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996 , nr 2–3 (38–39), s. 180.

[4] Roland Barthes, *Image — Music — Text*, New York: Hill and Wang 1977, s. 154.

[5] Zob. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: Minnesota University Press1996.

go nie tylko umiejętności pisarskie, lecz także intelektualna świadomość konsekwencji wynikających z własnych założeń estetycznych. Innymi słowy, nazywanie Lema twórcą potworów nie umniejsza jego literackiego statusu, lecz raczej wynosi ich tworzenie do rangi poważnej i wartościowej działalności artystycznej. Lem nie tylko dostarcza doskonałych przykładów biologicznej wzniosłości, ale także rozwija podejście konceptualne pozwalające na jej zrozumienie. Jego pisarstwo, zarówno literackie, jak i eseistyczne, wyjaśnia filozoficzne i etyczne implikacje biologicznej wzniosłości i rzuca światło na znaczenie spektaklu potworności w naszej kulturze.

Świat i obraz

Może się wydawać, że dyskusja o Lemie w odniesieniu do wizualnej poetyki potworności jest raczej sprzeczna z intuicją, skoro jest on pisarzem, a nie filmowcem. W istocie rzeczy, dwa słynne filmy oparte na powieści *Solaris* (1961) okazały się fiaskiem. Paradoksalnie jednak jedną z przyczyn niepowodzenia mógł być właśnie brak należytej uwagi poświęconej wizualnemu aspektowi prozy Lema i pominięcie (lub wypaczenie) poetyki wzniosłości, w znacznej mierze leżącej u podwalin atrakcyjności *Solaris*. Rzeczywiście, sam Lem zwraca na to uwagę w swojej krytyce obu adaptacji. W odpowiedzi na wersję Soderbergha, która skupia się na relacji między Kelvinem a Harey i redukuje wizualne oddziaływanie Oceanu do niemrawo bulgoczącego za oknem kisielu, Lem pisze:

> Podjąłem w *Solaris* próbę przedstawienia problemu spotkania w Kosmosie jakiejś innej istoty czy istności, jakiegoś bytu, który by jednak nie był ludzki ani humanoidalny. *Science fiction* zakładała niemal zawsze, że jeżeli nawet Inny, którego spotykamy, prowadzi jakąś grę, to my jej reguły prędzej czy później zrozumiemy; przeważnie zresztą chodziło o reguły walki. Ja natomiast pragnąłem zamurować wszystkie ścieżki rozumowania wiodące do uczłowieczenia Istoty, jaką jest solaryjski ocean, aby się okazało, że kontakt z nią nie daje się zrealizować na sposób międzyludzki, choć równocześnie w jakiś dziwny, inny sposób jednak zachodzi. […] Mnie zaś jako autorowi chodziło – powtórzę – po prostu o to, by stworzyć wizję spotkania ludzi z czymś, co istnieje, i to na sposób potężny, a równocześnie do żadnych ludzkich pojęć ani wyobrażeń zredukować się nie daje. Dlatego książka nazywa się *Solaris*, a nie *Miłość w próżni kosmicznej*[6].

Lem ma równie niewiele dobrego do powiedzenia na temat filmu Tarkowskiego, choć ten jest wizualnie ciekawszy od wersji Soderbergha (mimo znacznie większych ograniczeń technicznych), ponieważ rosyjski reżyser nalega na traktowanie Oceanu jako symbolu, a nie istoty. Innymi słowy, Tarkowski minimalizuje Barthesowski trzeci sens obrazu wizualnego na rzecz jego przekładalności na język pojęć religijnych lub moralnych. Jak czytamy w komentarzu Lema:

> Co powiedziałem Tarkowskiemu w jednej z kłótni – on wcale nie nakręcił *Solaris*, ale *Zbrodnię i karę*. Przecież w filmie wychodzi tylko tyle, że ten paskudny Kelvin doprowadził biedną Harey do samobójstwa, a potem ma z tego powodu wyrzuty sumienia, które są wzmocnione jej pojawieniem się; i to pojawieniem się w okolicznościach dziwnych i niezrozumiałych. Ta fenomenalistyka kolejnych pojawień się Harey była dla mnie egzemplifikacją pewnej koncepcji, którą wywodzić można niemal z samego Kanta. Bo jest przecież *Ding an sich*, Nieposiężne, Rzecz w Sobie, Druga Strona, do której przedostać się nie można. Z tym jednak, że w mojej prozie zostało to zupełnie inaczej unaocznione i zorkiestrowane…[7].

[6] Stanisław Lem, *Lem o adaptacji Soderbergha*, online: *Lem.pl*, https://solaris.lem.pl/o-lemie/adaptacje/solaris-soderbergh/394-lem-o-adaptacji-soderbergha [dostęp: 15.07.2019].

[7] Stanisław Bereś, S. Lem, *Tako rzecze... Lem Rozmowy ze Stanisławem Beresiem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 154.

W obu przypadkach, jak twierdzi Lem, reżyserzy nie zrozumieli sedna powieści, jakim jest spotkanie z radykalną odmiennością. I mimo oczywistych ograniczeń słowa pisanego w stosunku do przedstawienia wizualnego, to Lem odnosi sukces tam, gdzie zawiedli Tarkowski i Soderbergh. Polski fantasta rozwija poprzez narrację złożoną poetykę reprezentowania „Nieposiężnego, Rzeczy w Sobie, Drugiej Strony".

Teksty Lema są intensywnie wizualne dzięki bogatym opisom obcych środowisk i istot. W całej fantastyce naukowej to właśnie *Solaris* zawiera jedne z najmocniej oddziałujących na wyobraźnię opisów krajobrazów:

> Na jakąś godzinę przedtem ocean zaczyna gwałtownie lśnić, jak gdyby zeszklony na powierzchni kilkudziesięciu kilometrów kwadratowych […]. Po jakiejś godzinie szkląca się powłoka wylatuje w górę potwornym bąblem, w którym odbija się cały nieboskłon, słońce, chmury, wszystkie widnokręgi, mieniąc się i załamując[8].

Jednak starając się stworzyć literackie symulakrum doświadczenia wizualnego, proza Lema nieustannie podkreśla swe własne ograniczenia w tym zakresie. Paradoksalnie zwiększa to siłę oddziaływania wizualnych scenografii przez przywołanie trzeciego sensu obrazu i tym samym wskazanie ograniczeń zarówno w jego pojmowaniu, jak i rozumieniu:

> Nie brakło prób wymyślenia jakiegoś przystępnego modelu symetriady, unaocznienia jej […]. Ale porównanie to [za pośrednictwem którego symetriadę przedstawia się jako rodzaj płynnego amalgamatu różnych styli architektonicznych — przyp. E. G.], jakkolwiek rozwijane i wzbogacane (były zresztą próby jego wizualizacji za pomocą specjalnych modeli i filmu), pozostaje czymś w najlepszym razie bezsilnym, w najgorszym zaś unikiem, jeśli nie kłamstwem po prostu, symetriada bowiem do niczego ziemskiego nie jest podobna… Symetriada […] jest niewyobrażalnością samą[9].

Oferując niezwykle bogaty opis, a jednocześnie podważając adekwatność tego opisu *Solaris* angażuje estetykę wzniosłości w sposób rzadko osiągany w fantastyce naukowej.

Innym sposobem, w jaki proza Lema radzi sobie z własnymi językowymi ograniczeniami, jest dramatyzowanie dynamiki spojrzenia i wpływu monstrualnego czy obcego ciała na ludzkiego obserwatora. Wczesne i stosunkowo mało znane opowiadanie *Ciemność i pleśń* dobrze obrazuje to, w jaki sposób biologiczna wzniosłość staje się w tekstach Lema zarówno elementem diegetycznym, jak i niediegetyczną zasadą organizacyjną. Historia opisuje katastrofę, która rozpoczyna się wraz z ucieczką z laboratorium sztucznie zsyntetyzowanego drobnoustroju, „unicestwiającego materię i czerpiącego z tego procesu energię życiową"[10]. Twór ten jest rodzajem niezniszczalnego organizmu wielkości piłki golfowej. Trafiwszy do zniszczonego domu nienazwanego bohatera opowiadania, namnaża się aż do apokaliptycznego finału, w którym jako „góra migocącej ikry"[11] niszczy dom i, czego możemy się domyślać, resztę świata. Zagrożenie spowodowane przez ucieczkę z izolowanego miejsca niebezpiecznego wytworu bioinżynieryjnych eksperymentów jest być może najbardziej nadużywanym motywem fabularnym w fantastyce naukowej – począwszy od *Frankensteina* Mary Shelley (1832), a na *Parku Jurajskim* (1990) czy *Roju* (2002) Michaela Crichtona skończywszy. Jednak tym, co wyróżnia *Ciemność i pleśń*, jest reakcja protagonisty na zagrożenie. U Lema bowiem mężczyzna ulega fascynacji potworem,

[8] S. Lem, *Solaris*, dz. cyt., s. 130.
[9] Tamże, s. 133–134.
[10] S. Lem, *Ciemność i pleśń*, w: tegoż, *Ciemność i pleśń*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 107
[11] Tamże, s. 135.

zamiast próbować go unicestwić. Bohater opowiadania jest samotnikiem mieszkającym w zniszczonym domu wypełnionym książkami i wszelakimi rupieciami – człowiekiem przygnębionym, bezrobotnym i pozbawionym przyjaciół. Znalezienie tajemniczej, przezroczystej sfery z czarnym jądrem, która, co wkrótce sobie uświadamia, jest żywą istotą, wywołuje w nim potężne uczucia uniesienia, zachwytu, opiekuńczości i podziwu. Kiedy po raz pierwszy obserwuje dzielącą się sferę, jest oczarowany („opanowała go niewytłumaczalna błogość, rozrzewnienie"[12]). Oczywiście, kiedy pączkująca w postępie geometrycznym sfera wypełnia jego dom koloniami mikroorganizmów, które zaczynają zjadać meble mężczyzny i w końcu atakować jego samego, narasta w nim strach – lecz nawet wtedy nie przeważa on nad zauroczeniem („Mimo wszystko był do nich przywiązany – tyle że teraz do przywiązania poczynał przyłączać się lęk"[13]).

Eliminując komponent akcji, który jest absolutnie obowiązkowy w większości amerykańskich narracji fantastycznonaukowych, *Ciemność i pleśń* w dobitny sposób stawia pod znakiem zapytania nasze reakcje na monstrualne biologie. Czy zawsze uciekamy przed potworem? Czy zawsze gotujemy największe działa, by rozprawić się z najnowszym *kaijū*[14]? A jeśli tak, to dlaczego filmy o *kaijū* tak szybko zyskują na popularności? Dzięki technologii animacji CGI potwory zaczęły tak cieszyć nasze oczy, że zapotrzebowanie na nie wciąż rośnie – i, jak się wydaje, nieprędko wyjdą one z mody. Czy nasza reakcja naprawdę różni się od tej opisanej przez Lema – od afektu protagonisty opowiadania, tulącego do siebie obcą ikrę, mimo że ta drąży jego własne ciało?

Kolejny moment wzniosłej obrazowości pojawia się na końcu powieści *Fiasko*. Książka ta jest arcydziełem Lema, podsumowującym jego wiwisekcję problemu spotkania z kosmitami, kontynuowaną w *Raju*, *Solaris* i *Głosie Pana*. Bohater *Fiaska* – mężczyzna przedstawiający się jako Mark Tempe, będący hybrydą dwóch zmarłych ludzi – jest częścią załogi statku kosmicznego „Hermes", któremu udaje się nawiązać kontakt z mieszkańcami rozdartej wojną planety Kwinta. Kwintanie są zaangażowani w coś, co wydaje się szaloną eskalacją masowego samobójstwa; ich zachowanie jest w najlepszym wypadku enigmatyczne, w najgorszym – irracjonalne. Mark Tempe popada w obsesję na punkcie możliwości zobaczenia Kwintan, którzy ukrywają się za swoją technologią. Zgłasza się na misję samobójczą na planecie dla samej tylko szansy zobaczenia kosmitów. Wylądowawszy na jej skąpanej w deszczu powierzchni pokrytej plątaniną mutującego sprzętu elektronicznego, desperacko poszukuje jej mieszkańców. Potrzeba ich zobaczenia jest tak przytłaczająca, że zapomina o terminie powrotu na statek, inicjując tym samym niszczycielski atak „Hermesa" na planetę. I dopiero w momencie nadejścia katastrofy uświadamia sobie, że już ich widział, nie wiedząc jednak, że „chropowate brzuszyska"[15], które wziął za naturalne formacje, to obcy:

> „Hermes", otwarłszy ogień do antenowych masztów poza kosmodromem, na wylot przebił chmury, deszcz w okamgnieniu znikł ulatniającym się białym wrzątkiem, wzeszło laserowe słońce, termiczny udar w szerokim zasięgu z mgieł i chmur odarł całe wyżynne zbocze, jak daleko spojrzeć pokryte rojowiskami nagich bezbronnych brodawek i kiedy niebosiężna pajęczynowa sieć razem z antenami łamiącymi się w płomieniach padła na niego, zrozumiał, że zobaczył Kwintan[16].

[12] Tamże, s. 126.

[13] Tamże, s. 132.

[14] Japoński termin, którym przyjęło się określać gigantyczne potwory niewiadomego pochodzenia, występujące w narracjach określanych mianem *kaijū-eiga*. Współcześnie najczęściej używany jest do opisu Godzilli (przyp. tłumacza).

[15] S. Lem, *Fiasko*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987, s. 378.

[16] Tamże, ss. 378–379.

Są to ostatnie słowa powieści. Obraz potwora niesie ze sobą jednocześnie zagładę i apoteozę.

Etyka wzniosłości

Można utrzymywać, że nazywanie kosmitów Lema „potworami" jest błędem terminologicznym. Potworność w kulturze popularnej niesie ze sobą konotacje zła moralnego. Natomiast obcy Lema, od dubeltów z Edenu po Solarisowy Ocean i anonimowych nadawców z *Głosu Pana*, sytuują się poza ludzką moralnością. Jak twierdzę w książce *Science Fiction, Alien Encounters and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, Lem opowiada się za tym, co można nazwać e t y k ą m e t a m o r f o z y, w ramach której spotkanie z absolutnym Innym wyzwala przemianę istoty ludzkiej w post-/trans-/nie-człowieka[17]. Ta przemiana jest etyczna, nawet religijna – jednak nie moralna. Ostatecznie, mimo że Ocean w *Solaris* wydaje się poddawać Kelvina celowej torturze psychologicznej, bohater upiera się, że ta boska inteligencja „nie ma nic wspólnego z pierwiastkiem dobra i zła"[18].

Istnieje jednak aspekt transcendentny odnoszący się do potwora jako takiego. Jego moc leży właśnie w przekraczaniu kategorii moralnych. Ta transgresja często daje początek efektowi wzniosłości, wypieranemu lub wypaczanemu przez zwyczajowy schemat moralny, w którym potworność równa się złu. W dyskusji na temat horroru cielesnego (*body horror*) w kinie, Ronal Allan Lopez Cruz sugeruje, że:

> […] horror cielesny czerpie siłę ze sposobu, w jaki sprzeciwia się temu, co uważa się za normalną anatomię i funkcjonalność w gatunkach biologicznych (nie ograniczając się do człowieka) – z tego, że jest rzeczywiście horrorem biologicznym (*biological horror*)[19].

Rzecz więc w tym, że filmowe potwory celowo lekceważą głęboko zakorzenione biologiczne imperatywy naszego gatunku: oddają się nienaturalnej reprodukcji, tworząc międzygatunkowe hybrydy (*Obcy*, *Mucha*); są przykładem zagrożenia, jakie stanowią wymykające się spod kontroli mutacje (*Wzgórza mają oczy*); podważają integralność i jednostkowość ludzkiego ciała (*Coś*) oraz mieszają najbardziej podstawowe biologiczne rozróżnienie pomiędzy życiem a śmiercią (*Żywe trupy*). Jednak takie właśnie wyzwanie dla „tego, co uważa się za normalne" w naszej cielesnej egzystencji generuje efekt wzniosłości, który, by przywołać po raz kolejny sformułowanie Burke'a, tworzony jest przez ideę „cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania"[20]. Próbując wytłumaczyć ten paradoks, Kant sugeruje, że wzniosłość pojawia się w miejscu rozdziału ciała i umysłu lub instynktu i rozumu. Jak czytamy w *Krytyce władzy sądzenia*:

> […] musi owa wielkość przedmiotu przyrody, w odniesieniu do której wyobraźnia bezowocnie stosuje całą swą zdolność scalania, sprowadzić pojęcie przyrody do nadzmysłowego substratu, który leży u podstawy zarówno przyrody, jak i naszej władzy myślenia i jest większy niż wszelka przysługująca zmysłom miara, co sprawia, że nie tyle o przedmiocie można wydać sąd, że jest wzniosły, ile raczej o nastroju umysłu przy ocenianiu go[21].

[17] Elana Gomel, *Science Fiction, Alien Encounters, and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

[18] S. Lem, *Solaris*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, s. 220.

[19] Ronald Allan Lopez Cruz, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, „Journal of Popular Film and Television" 2012, t. 40, nr 4, s. 161.

[20] E. Burke, msc. cyt.

[21] Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. Jerzy Gałecki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 149.

Innymi słowy, wzniosłość jest przyjemnością, którą czerpiemy ze zmuszania naszych umysłów do robienia tego, czego nie chcą robić. Lyotard wspomina o tym przelotnie jako o „rodzaj[u] pęknięcia w podmiocie między tym, co może on koncypować, a tym, co może wyobrażać"[22] – tam więc, gdzie porażka wyobraźni paradoksalnie potwierdza jej moc. Możemy nie chcieć kontemplować zniekształconych dzieci, zmutowanych komórek czy naszej własnej śmiertelności, ale możemy to robić; a robienie tego za pośrednictwem wprowadzającego dystans zwierciadła fantastycznego potwora wytwarza charakterystyczne dla wzniosłości upojenie.

W *Filozofii horroru* Noël Carroll odróżnia horror od tego, co nazywa „art-grozą"[23] – oddzielając tym samym emocjonalną reakcję na rzeczywistą istotę lub sytuację od emocjonalnej reakcji na jej fikcjonalny odpowiednik. W prawdziwym życiu nikt nie angażuje się dobrowolnie i bez uzasadnionej przyczyny w przerażające lub zagrażające życiu sytuacje – jednak dzieje się tak już notorycznie przy lekturze książek lub oglądaniu filmów. Dla osób, które wierzą, że wampiry faktycznie istnieją, Drakula najprawdopodobniej nie przedstawiałby sobą źródła rozrywki. Rozróżnienie Carrolla odwołuje się do Arystotelesowskiej wykładni *katharsis*, wedle której oczyszczamy się z negatywnych emocji, doświadczając ich w kontrolowanych sytuacjach na niby. W definicji Carrolla brakuje jednak przyjemności wynikającej z samego aktu wyobrażania sobie tego, czego nie chcemy sobie wyobrazić, albo nadawania imienia i kształtu temu, co w codziennym życiu raczej wolelibyśmy, by pozostało bezimiennym i bezkształtnym. Tym samym można więc postawić tezę, że horror jest najbardziej intelektualnym z gatunków literackich i kinematograficznych, ponieważ zmusza nasz rozum do konfrontacji z głęboko zakorzenionymi biologicznymi lękami – lub, jak ujmuje to Kant, do „możności pomyślenia sobie tego, co nieskończone, jako całości", świadczącej o istnieniu „władzy umysłu przekraczającej wszelką miarę zmysłów"[24].

W rozdziale poświęconym fantastycznym organizmom i obrazowaniu w horrorze Carroll sugeruje, że monstrualne ciała są generowane przez dwie główne techniki, które nazywa zespoleniem i rozszczepieniem. Pierwsza łączy co najmniej dwie odmienne kategorie w jednym ciele[25], druga zaś dzieli jedno ciało na kilka części składowych[26]. Istotną kwestią dotyczącą potworów, niezależnie od tego, w jaki sposób zostały one stworzone, jest to, że są one „kategorialnie odmienne"[27]; to znaczy, że naruszają one jakieś głęboko zakorzenione w kulturze rozróżnienia, takie jak te między człowiekiem a zwierzęciem, mężczyzną a kobietą, żywym a martwym itd. Potwory są wcielonymi oksymoronami – paradoksami, które stały się ciałem. Paradoks zaś jest kluczowy dla estetyki wzniosłości. W auto-rekursywnym sformułowaniu Lyotarda, wzniosłość powstaje, gdy „docierając do granicy tego, co może przedstawić, wyobraźnia zadaje sobie gwałt, aby pokazać, że nie może już przedstawiać"[28].

Tak też wzniosłość omija granice ludzkiej wolności. Jesteśmy istotami biologicznymi, zaprogramowanymi przez ewolucję tak, by unikać bólu i poszukiwać przyjemności. „Normalna" przyjemność wynika ze spełniania naszych biologicznych funkcji przetrwania

22 J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, dz. cyt., ss. 180–181.
23 Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przylipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 54.
24 I. Kant, dz. cyt., s. 147.
25 N. Carroll, dz. cyt., s. 79
26 Tamże, s. 82.
27 Tamże, s. 79.
28 J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, przekł. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press 1994, s. 17.

i reprodukcji. Równocześnie jednak jesteśmy istotami świadomymi, społecznymi i inteligentnymi, które mogą lekceważyć imperatywy ewolucyjne w dążeniu do osiągnięcia własnych estetycznych, kulturowych lub ideologicznych celów. To wyzwanie dla naszej natury może pobudzić inny rodzaj przyjemności – paradoksalnej, być może perwersyjnej, ale też nieodpartej – a mianowicie rozkoszy wzniosłości. Wyobrażając sobie potworne ciała i fantastyczne biologie, nie tylko egzorcyzmujemy nasz strach, ale nalegamy również na naszą wolność jego odczuwania, jeśli tylko tego chcemy.

Zakończenie *Solaris* niesie ze sobą doskonałe podsumowanie ambiwalentnej etyki i estetyki wzniosłości, w której zauroczenie i odraza, strach i transcendencja są nierozerwalnie ze sobą związane: „Jakich spełnień, drwin, jakich mąk jeszcze się spodziewałem? Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów"[29].

Bio-teologie

W *Summa technologiae*, która do dziś jest jednym z najlepszych traktatów na temat filozoficznych implikacji technologii, Lem utrzymuje, że „inwazja stworzonej przez człowieka technologii w jego ciało jest nie do uniknięcia"[30]. Od tego czasu biotechnologia rozwinęła się w stopniu, który jeszcze dwadzieścia lat temu byłby trudny do wyobrażenia. Debata nad jej konsekwencjami nadal uwikłana jest w binarne rozróżnienia na dobro i zło. Jest jednak jasne, że nasza emocjonalna reakcja na biotechnologie, zwłaszcza te tak radykalne jak CRISPR (*Clustered Regularly Interspaced Short Palindromic Repeat*), angażuje bardziej złożoną dynamikę odrazy i zauroczenia, strachu i fascynacji. Biotechnologia jest wzniosła.

CRISPR umożliwiłby nam na przykład przezwyciężenie dokładnie tych biologicznych tabu, które Cruz wymienia jako kluczowe dla horroru cielesnego (*body horror*): hybrydyzacji międzygatunkowej, kontrolowanej mutacji czy bezpłciowej reprodukcji. Z jednej strony wśród ogółu społeczeństwa CRISPR często prowokuje przerażenie i odrazę, skoro „wśród najczęstszych reakcji wywoływanych przez medialne doniesienia dominowały »obrzydzenie« i strach przed ludzko-zwierzęcymi monstrualnymi istotami, takimi jak Minotaur, mityczny pół-człowiek, pół-byk"[31]. Z drugiej strony, dla wielu ludzi dotkniętych zagrażającymi życiu lub powodującymi przewlekłą niepełnosprawność chorobami „nie ma uzasadnionego argumentu etycznego względem tego, czy edycja genów powinna być stosowana, zarówno do leczenia ludzi już chorych, jak również do ratowania przed podobnym losem ich dzieci[32]. Jednak oprócz pragmatycznego argumentu, istnieje również czysta chęć eksperymentowania z plastycznością ciała i wytwarzania jego monstrualnych, nienaturalnych wersji.

Można zasugerować, że podział na dwie postawy wobec biotechnologii jest równoznaczny z estetycznym rozdźwiękiem między pięknem a wzniosłością. Dla przeciwników modyfikacji zdrowe, „normalne" ludzkie ciało – piękne w swej naturalnej równowadze – jest uosobieniem harmonii ewolucyjnej. Dla zwolenników z kolei sam akt przekraczania naturalnych granic, lekceważenia ewolucyjnej konieczności i tworzenia nowych „katego-

[29] S. Lem, *Solaris*, dz. cyt., s. 228.

[30] Tegoż, *Summa technologiae*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974, s. 387.

[31] Silvia Camporesi, *Genome Editing, Bioethics, Policy and Politics in the UK and in the US*, online: *Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/silvia-camporesi/genome-editing-bioethics-_b_8163840.html [dostęp: 15.07.2019].

[32] Erika Check Hayden, *Should You Edit Your Children's Genes?*, online: *Nature*, http://www.nature.com/news/should-you-edit-your-children-s-genes-1.19432 [dostęp: 15.07.2019].

rialnie odmiennych" ciał jest wzniosły w samej swej afirmacji ludzkiej wolności. Innymi słowy nasz związek z biotechnologią jest nie tylko instrumentalny, ale również estetyczny. Tak jak wzniosłość jednocześnie nas odpycha i nieodparcie przyciąga, tak też możliwość dowolnej zmiany kształtu naszych ciał budzi w nas lęk i równocześnie oczarowuje wiążącą się z tym swobodą i wolnością.

Medytacje Lema na temat uroków i niebezpieczeństw biotechnologii podważają tak dobrze wszystkim znaną z motywu Frankensteina czarno-białą moralność monstrualnej kreacji. W kolekcji baśni filozoficznych *Dzienniki gwiazdowe*, jak również w kilku innych tekstach, Lem prowadzi złożoną filozoficzną, a nawet teologiczną, dyskusję na temat biotechnologii i jej związku z wzniosłością. W dwudziestym pierwszym rejsie Ijona Tichego bohater *Dzienników* ląduje na planecie, której mieszkańcy opanowali biotechnologię do tego stopnia, by móc kształtować swe ciała jak tylko zapragną. Nic nie staje im na drodze: żadne pragnienie czy kaprys nie mogą pozostać niespełnione i żaden imperatyw ewolucyjny nie może udaremnić ich pogoni za zmianą. Oczywiście z naszego punktu widzenia wszystkie te istoty jawią się jako potwory: niby-ludzkie stonogi, hybrydy człowieka i szafy, mozaiki niedopasowanych tkanek. Tichy jest przerażony, gdy skryty pod habitem mnich opowiada mu historię upadku tej cywilizacji i przemiany w coś, co wydaje się być kalejdoskopem wszystkich kiedykolwiek powstałych filmów o potworach. Jednak mnich twierdzi przy tym, że tylko poprzez zaakceptowanie nieograniczonej wolności można osiągnąć transcendencję. Człowiek ma wolną wolę, która jest produktem ubocznym ewolucyjnego przymusu – i w tym właśnie paradoksie leży urok wzniosłości.

Gdy mnich zsuwa wreszcie kaptur, okazuje się starym, skrzypiącym robotem. On również ma wolną wolę, ale tylko z tej przyczyny, że „przemysł, dla którego nas zbudowano, tego właśnie wymagał"[33]. Niemniej jednak akceptuje on zarówno swe niechlubne pochodzenie, jak i wolność, by zmieniać – lub nie – swój cielesny kształt. Wedle lekcji, którą przekazuje Tichemu, potworność nie jest czymś, przed czym można uciec, co można zniszczyć lub czego można się wyprzeć. W pogoni za wzniosłością wszyscy bowiem jesteśmy potworami.

Przełożył Mateusz Tokarski

[33] S. Lem, *Podróż dwudziesta pierwsza*, w: tegoż, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa: Interart 1994, s. 286.

Bibliografia

Lem Stanisław, *Eden*, Warszawa: Iskry 1959.

Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. Piotr Graf, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1968.

Lyotard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przekł. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996 , nr 2–3 (38–39), ss. 173–189.

Barthes Roland, *Image — Music — Text*, New York: Hill and Wang 1977.

Cohen Jeffrey Jerome, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: Minnesota University Press 1996.

Lem Stanisław, *Lem o adaptacji Soderbergha*, online: *Lem.pl*, https://solaris.lem.pl/o-lemie/adaptacje/solaris-soderbergh/394-lem-o-adaptacji-soderbergha [dostęp: 15.07.2019].

Bereś Stanisław, StanisławLem, *Tako rzecze... Lem Rozmowy ze Stanisławem Beresiem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.

Lem Stanisław, *Ciemność i pleśń*, w: tegoż, *Ciemność i pleśń*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.

Lem Stanisław, *Fiasko*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987.

Gomel Elana, *Science Fiction, Alien Encounters, and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

Lem Stanisław, *Solaris*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999.

Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. Jerzy Gałecki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004.

Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przylipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004.

Lyotard Jean-François, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, przekł. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press 1994.

Lem Stanisław, *Summa technologiae*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974.

Camporesi Silvia, *Genome Editing, Bioethics, Policy and Politics in the UK and in the US*, online: *Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/silvia-camporesi/genome-editing-bioethics-_b_8163840.html [dostęp: 15.07.2019].

Hayden Erika Check, *Should You Edit Your Children's Genes?*, online: *Nature*, http://www.nature.com/news/should-you-edit-your-children-s-genes-1.19432 [dostęp: 15.07.2019].

Lem Stanisław, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa: Interart 1994.

Cruz Ronald Allan Lopez, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, „Journal of Popular Film and Television" 2012, t. 40, nr 4, ss. 160–168.

Wyznaczniki gatunkowe fantastyki naukowej w Teodora Tripplina *Lunatyka podróży po Księżycu*

Joanna Mikołajczuk

Science Fiction Genre Determinants in Teodor Tripplin's *A Sleepwalker's Journey around the Moon*

The article aims to analyse the dilogy *Lunatyka podróż po Księżycu* (*A Sleepwalker's Journey around the Moon*) in terms of science fiction genre determinants present therein. Mikołajczuk verifies whether the stories about Serafin Boliński, considered as one of the very first Polish science fiction text, are legitimately treated as such. In this aspect a so-called embryonic stage of a foundational piece of work plays a crucial role as this novel is not a typical representative of science fiction. Many fictional and nonfictional elements of *Lunatyka podróż po Księżycu* may disqualify it from this genre. Presenting the origins of science fiction in the worldwide literature and its definition allows to indicate a moment when this genre appeared in the Polish history of literatury and how it evolved in due course. The second part of the article discusses crucial science fiction genre features that can be found in Tripplin's dylogy. Based on them, Mikołajczuk strives to prove that Tripplin's work ought to be included in Polish science fiction canon as it employs a number of distinguishable science fiction tropes.

Joanna Mikołajczuk — mgr; doktorantka w Zakładzie Edytorstwa i Stylistyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; autorka pierwszej edycji krytycznej dylogii o Serafinie Bolińskim Teodora Tripplina, *Lunatyka podróż po Księżycu* (2017), współpracuje także przy publikowaniu kolejnych tomów *Z warsztatu edytorów* (2018); w pracy badawczej zajmuje się edytorstwem tekstów XIX wieku, zwłaszcza fantastycznych, a także literaturą popularną – powieścią grozy, horrorem, *fantasy*, *science fiction*; od 2018 współpracuje przy tworzeniu edycji krytycznej dzieł zebranych Stanisława Przybyszewskiego, publikacja powstaje w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Edycja krytyczna Dzieł Stanisława Przybyszewskiego – serie A i B (utwory literackie)". Kontakt: *mikolajczuk.j@gmail.com*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 69–94, DOI: 10.5281/zenodo.3311730

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

DYLOGIA O SERAFINIE BOLIŃSKIM TEODORA TRIPPLINA POWSZECHNIE JEST UZNAWANA ZA jeden z kamieni milowych rozwoju polskiej fantastyki naukowej[1]. Pogląd ten podzielają w zasadzie wszyscy badacze zajmujący się ewolucją *science fiction* oraz historią tego gatunku na rodzimym gruncie[2]. Nawet pobieżne zapoznanie się z *Lunatyka podróżą po Księżycu*[3] pozwala przyznać literaturoznawcom rację – Tripplin wplótł w fabułę gros wątków uznawanych za typowe dla fantastyki naukowej. Znajdziemy tutaj historię o podróży do przyszłości, fabułę osnutą na schemacie nawiązującym do wczesnonowożytnych utopii, niesamowite wynalazki motywowane nauką lub przynajmniej logicznie uzasadnione, a także futurologiczne przewidywania dotyczące zarówno rozwoju techniki, jak i medycyny oraz wpływu tych innowacji na mieszkańców kraju jutra. Wnikliwy odbiorca mógłby jednak podać w wątpliwość koncepcję przynależności powieści Tripplina do gatunku *science fiction*. Jako argumentów użyłby kolejnych, licznych elementów fabularnych, których fantastycznonaukowość może być dyskusyjna. Wymienić należy tutaj choćby receptury medykamentów stosowanych przez głównego bohatera, gdyż nawet w XIX wieku esencja zapomnienia składająca się m.in. z serc baletniczek, policzka szulera i uczuciowości kury brzmiała baśniowo, a nie naukowo. Podobnie rzecz miałaby się ze stworzonym przez Serafina eliksirem życia, czyli promieniami słońca zamienionymi w płyn i zamkniętymi w diamentowym flakoniku – substancja bardziej przypomina alchemiczną miksturę niż nowoczesne lekarstwo. Ponadto główny bohater trafia na Księżyc nie w wyjątkowej maszynie skonstruowanej przez człowieka, lecz w trakcie snu wywołanego niemocą fizyczną i nadwerężeniem nerwów. Na Srebrnym Globie spotyka nową cywilizację, która co prawda jest krajem ludzi jutra, ale też – cytując Ryszarda Handkego – „poczekalnią nieba"[4]. Księżyc zamieszkują bowiem reinkarnacje Ziemian, którzy na drodze do raju muszą przeżyć swoistą metempsychozę. Sceptycyzm co do przynależności dylogii Tripplina do *science fiction* budzi także fakt, że fantastyka naukowa w literaturze polskiej pojawiła się dopiero w II połowie XIX wieku, wraz z pozytywistycznymi opowieściami o „cudownym wynalazku"[5]. Wcześniejsze dzieła wykazujące pewne zbieżności z konwencją *science fiction* są jedynie zalążkami późniejszych utworów[6].

[1] W niniejszym artykule terminy „*science fiction*" oraz „fantastyka naukowa", współistniejące w literaturoznawstwie polskim, pojawiać się będą naprzemiennie, bez względu na wątpliwości co do różnic w zakresie tych pojęć lub ich wymienności, gdyż rozważania dotyczące zasadności traktowania powyższych jako synonimów nie są przedmiotem refleksji w pracy. Por. Paweł Frelik, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017, ss. 5–6.

[2] Por. Ryszard Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969; Andrzej Niewiadowski, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1990; Andrzej Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1992; *Słownik literatury popularnej,* red. Tadeusz Żabski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1997; Marek Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Krakowskiej 2005; Antoni Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Stawiguda: Solaris 2016.

[3] Na dylogię o Serafinie Bolińskim składają się dwie powieści Teodora Tripplina, opublikowane w osobnych tomach w odstępstwie roku: *Lunatycy, czyli przepowiedziane nieszczęście* (Wilno 1857) oraz *Podróż po Księżycu odbyta przez Serafina Bolińskiego* (Petersburg 1858). Cykl, chociaż połączony postacią głównego bohatera, za życia autora nigdy nie został opublikowany w całości. Fragmenty *Podróży po Księżycu* przedrukowano w serii *Polska Nowela Fantastyczna* (red. Stefan Otceten, Warszawa: Wydawnictwo Alfa 1984, t. III, ss. 103–147), lecz dopiero wydanie z 2017 roku, pod tytułem *Lunatyka podróż po Księżycu* (opr. J. Mikołajczuk, Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2017), uczyniło zadość zamysłowi autora, łącząc oba utwory w jednym tomie. W niniejszym artykule przedmiotem badań uczyniono zarówno *Lunatyków*, jak i *Podróż po Księżycu*. W związku z tym przy odwołaniach do poszczególnych tomów będą pojawiały się oczywiście ich tytuły, natomiast gdy mowa będzie o cyklu, pojawi się tytuł, pod jakim został on opublikowany w kompletnej edycji.

[4] R. Handke, *Polska proza…*, dz. cyt., s. 26.

[5] Por. Adam Mazurkiewicz, *Przemiany fantastyki cudownego wynalazku w XIX-wiecznej literaturze polskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2008, z. 10.

[6] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 43–68; R. Handke, *Polska proza...*, dz. cyt., ss. 20–39.

W niniejszym artykule dylogia Teodora Tripplina pod tytułem *Lunatyka podróż po Księżycu* zostanie poddana analizie pod kątem obecnych w niej wyznaczników literatury fantastycznonaukowej. Celem będzie udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy cykl o Serafinie Bolińskim, uznawany za jedno z pierwszych polskich dzieł *science fiction*, faktycznie zasadnie włączany jest do tego nurtu. W tym kontekście kluczową rolę odgrywa owa „zalążkowość" dzieła założycielskiego, gdyż utwór nie jest typowym przedstawicielem fantastyki naukowej – wiele elementów *Lunatyka podróży po Księżycu*, także tych kluczowych dla fabuły, zaprzecza takiej przynależności. Przedstawienie źródeł zaistnienia fantastyki naukowej w literaturze oraz jej definicji umożliwi wskazanie momentu, w którym *science fiction* pojawiło się w polskim piśmiennictwie, oraz skrótowe omówienie historii gatunku na rodzimym gruncie. W drugiej części tekstu przeanalizowane zostaną kluczowe wyróżniki fantastyki naukowej, które znaleźć można w dylogii Teodora Tripplina. Za ich sprawą udowodnione zostanie, że *Podróż...* wykazuje zbyt wiele zbieżności z tym, co uznaje się za typowe dla *science fiction*, by można było odmówić jej włączenia w poczet utworów tego gatunku.

Fantastyka naukowa – definicja i geneza

Odnalezienie w *Lunatyka podróży po Księżycu* elementów fantastycznonaukowych wymaga określenia, co składa się na fantastycznonaukową konwencję, a więc rozważania należy zacząć od doprecyzowania definicji gatunku. Zdecydowana większość badaczy zwraca uwagę, że *science fiction* jest niezwykle trudne do zdefiniowania, a jego granice wręcz niemożliwe do ustalenia[7]. Najszerszą chyba definicję proponuje Arthur C. Clarke. Zacytował on Damona Knighta (również autora i krytyka), wedle którego „fantastyka naukowa jest tym, na co wskazując, mówi się: »Oto jest fantastyka naukowa«"[8]. O ile trudno uznać ten opis za precyzyjny, o tyle doskonale uświadamia zarówno niejednorodność *science fiction*, jak i trudności w szczegółowym omówieniu tego zjawiska. Prawdopodobnie Clarke'owi bardzo blisko do prawdy – faktem jest, że każdy kolejny badacz stara się zarysować, w jaki sposób będzie rozumiał *science fiction* i do czego się odnosił, mówiąc o twórczości fantastycznonaukowej, wciąż trwają też rewizje dotyczące istoty fantastyki naukowej[9]. Wielu badaczy wskazuje na konstytutywną rolę jakiegoś odkrycia lub wynalazku oraz skutków, jakie w dalszej lub bliższej przyszłości owe osiągnięcia mogą przynieść ludzkości. Według Kingsleya Amisa „*science fiction* przedstawia z prawdopodobieństwem ludzkie skutki spektakularnych zmian w naszym otoczeniu, zmian albo wprowadzonych celowo, albo losowych"[10]. Michel Butor zwraca uwagę, że narracje te „badają obszar możliwego, taki, jaki pozwala nam przewidywać nauka" i konkluduje: „to fantastyka przeniesiona na grunt realizmu"[11]. James Osler Bailey skupia się wyłącznie na znaczeniu wynalazku w utworach fantastycznonaukowych, uznając, że to on gra kluczową rolę i wokół niego oscylują

[7] Zob. więcej na temat granic *science fiction*, ewolucji gatunku, jego poetyki oraz miejsca w kulturze światowej w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989; Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of Science Fiction*, red. Gerry Canavan, Bern: Peter Lang 2016; *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, red. Rob Latham, New York: Bloomsbury 2017.

[8] Arthur C. Clarke, *The Collected Stories*, London: Gollancz 2002, s. IX.

[9] Por. Mark Bould, Sherryl Vint, *There Is No Such Thing as Science Fiction*, w: *Reading Science Fiction*, red. James Gunn, Marleen Barr, Matthew Candelaria, New York: Palgrave Macmillan 2009; Paul Kincaid, *On the Origins of Genre*, „Extrapolation" 2003, nr 4; John Rieder, *On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF and History*, „Science Fiction Studies" 2010, t. 37, nr 2.

[10] Kingsley Amis, *Nowe mapy piekła*, w: *Spór o SF...*, dz. cyt., s. 18.

[11] Michel Butor, *Kryzys rozwojowy science fiction*, w: *Spór o SF...*, dz. cyt., s. 42.

ich fabuły[12]. Brian W. Aldiss kieruje natomiast uwagę na inny, bardziej transcendentalny element utworów fantastycznonaukowych, odnoszący się nie do sfery fabularnej, a raczej do dylematów metafizycznych i filozoficznych rodem z powieści gotyckich (nawiązując do *Frankensteina* Mary Shelley). Według niego „*science fiction* jest poszukiwaniem definicji człowieka i jego miejsca we wszechświecie"[13], a „najpewniejszą i najskuteczniejszą metodą zobrazowania statusu człowieka jest ukazanie go wobec kryzysu"[14] – tutaj kryzysu wywołanego przez naturę, naukę lub samego człowieka. Mniej skomplikowaną definicję proponuje Miriam Allen de Ford, gdyż, jak zaznacza: „fantastyka naukowa zajmuje się nieprawdopodobnymi możliwościami; fantazja – możliwymi nieprawdopodobieństwami"[15].

Niezwykle istotny wpływ na definiowanie fantastyki naukowej wywarł Darko Suvin, podkreślający wagę założeń stojących za tym nurtem literackim. Przedstawił on *science fiction* jako „literaturę poznawczego wyobcowania"[16], która „wychodzi […] od czysto fikcjonalnej (»literackiej«) hipotezy i rozwija następnie ją dzięki e k s t r a p o l a c j i [podkr. oryg.] oraz syntetyzującemu (»naukowemu«) oglądowi rzeczy"[17]. Wyobcowanie (*estrangement*) w rozumieniu Suvina jest formalnym wyróżnikiem gatunku, pozwalajcym spojrzeć na fikcję literacką tak, jakby składała się z faktów empirycznych, lecz zgoła odmiennych od tych uznawanych za normatywne. Suvin wprowadził ponadto do teorii literatury i literaturoznawstwa kategorię *novum* (zaadaptowaną z filozofii Ernsta Blocha) rozumianego jako element fabularny na kształt wynalazku czy innowacji dowolnego rodzaju. *Novum* stanowić powinno centralny element fabuły fantastycznonaukowej, a co za tym idzie – być jednocześnie najbardziej znaczącą różnicą między światem czytelnika a światem przedstawionym w utworze *science fiction*. Niezbędne według Suvina jest uczynienie owego *novum* integralną częścią przedstawionego świata, pojmowalną naukowo i logicznie uprawomocnioną[18]. Dzięki wynalazkowi możliwe jest wprowadzenie wydarzeń wynikających bezpośrednio z jego istnienia, zgoła odmiennych od tych możliwych do zaistnienia w rzeczywistości, choć mogących zostać poddanych świadomej lub nieświadomej krytycznej analizie, zgodnej ze znaną z realnego świata metodą naukową[19].

W świetle licznych, niejednokrotnie wykluczających się definicji wydaje się, że trzeba przyznać rację Suvinowi, a na polskim gruncie – Ryszardowi Hadkemu, według którego czynnik umożliwiający rozpoznanie fantastyki naukowej powinien z jednej strony być na tyle prosty, by sam nie budził dodatkowych wątpliwości, z drugiej zaś powinien umożliwiać odnalezienie elementów gatunku w utworach z r ó ż n y c h e p o k i k r ę g ó w k u l t u r o w y c h [20]. Czynnikiem tym byłby fantastyczny środek techniczny. Jego obecność „pozwala nie tylko określić fantastykę naukową w gatunkowo czystej postaci, lecz także uchwycić jej elementy np. w utopii czy fantastyce demonologicznej"[21]. Niezwykły wynalazek powinien pojawić się wraz z odpowiednią jego motywacją, dającą „pozory re-

[12] James Osler Bailey, *Pilgrims Through Space and Time,* Westport: Greenwood Press 1972, s. 10.
[13] Brian W. Aldiss, *O pochodzeniu gatunku: Mary Shelley*, w: *Spór o SF…*, dz. cyt., s. 19.
[14] Tamże, s. 21.
[15] Miriam Allen de Ford, *Elsewhere, Elsewhen, Elsehow: Collected stories*, New York: Walker 1971, s. 32.
[16] Darko Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), s. 10
[17] Tamże, s. 12.
[18] Tegoż, *Metamorphoses of Science Fiction…*, dz. cyt., s. 79.
[19] Por. Istvan Csicsery-Ronay, *Second Beauty. Fictive Novums*, w: tegoż, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press 2008, ss. 47–75.
[20] R. Handke, *Polska proza…*, dz. cyt., s. 9.
[21] Tamże, s. 11.

spektowania aktualnie obowiązujących reguł prawdopodobieństwa"[22], ponieważ choćby najbardziej ogólnikowa i nie do końca rzetelna próba odniesienia rzeczywistości fikcyjnej do obowiązującej nauki przenosi narrację z baśniowej czy fantastycznej na fantastyczno-naukowe pole[23]. Podobnego zdania był Stanisław Lem, według którego *science fiction* może obfitować w fikcyjne fakty, lecz sposób ich przedstawienia musi być rzetelny i logiczny. „Zmieniają się bowiem naukowe teorie, ale nie zmienia się metoda poznawcza właściwa nauce i ona właśnie dyktuje określony typ hipotezotwórstwa fantastyce naukowej"[24]. Te dwa elementy – fantastyczny wynalazek i naukowe lub pseudonaukowe usankcjonowanie go w utworze – pozwalają prześledzić ewolucję gatunku od początków istnienia aż do jego dzisiejszej postaci. Jest to szczególnie istotne w kontekście pierwszych utworów fantastycznonaukowych, które kładą podwaliny pod dwudziestowieczną i późniejszą *science fiction* oraz zawierają jedynie elementy znanej współcześnie konwencji.

Wziąwszy pod uwagę powyższe czynniki, należałoby początków fantastyki naukowej szukać u schyłku XVIII wieku, gdy w zachodniej kulturze istnieje już nauka, powszechnie pojmowana jako podstawa rozumienia świata, umożliwiająca wprowadzenie adekwatnej metody poznawczej do literatury. Potwierdza to także koncepcja Rogera Caillois, według którego istnieją trzy style wyobraźni odzwierciedlające „najważniejsze momenty zmieniającej się sytuacji człowieka na jego planecie, zgodnie z tym, jak za każdym razem on sam, mniej lub bardziej naiwnie, ją sobie wyobrażał"[25]. Pierwszym stylem była cudowność typowa dla świata baśni, w którym niezwykłe zdarzenia współistnieją ze światem rzeczywistym, w niczym nie naruszając jego spójności i nie budząc zdziwienia[26]. Człowiek baśniowy jest istotą słabą, wyrażającą swoje naiwne pragnienia poprawy własnego losu – marzy więc o niewidzialności, latającym dywanie, kijach samobijach i stoliku, który sam zapełnia się ciepłą strawą. Chronologicznie późniejsza fantastyka pojawiła się w miejsce swojej poprzedniczki dopiero po tym, jak zapanowało powszechne przekonanie o wszechwładzy naukowego porządku rzeczy, determinizmu przyczynowo-skutkowego wykluczającego możliwość cudu[27]. Nauka i technika pozwoliły człowiekowi uznać samego siebie za władcę planety, którego przerażać zaczęło to, czego wiedza nie mogła objąć. W harmonię świata racjonalnego wkroczyły zjawy i demony z zaświatów naruszające jedyny logiczny porządek rzeczy. Zwrot w kierunku trzeciego stylu wyobraźni – *science fiction* – wywodzi się już nie ze strachu przed tym co nienazwane, lecz z „bezpośrednich skutków najściślejszej analizy i odkryć najdokładniej potwierdzonych"[28]. Człowiek zaczął rozwijać naukę, gdyż pragnął jasności i bezpieczeństwa, a tymczasem odkrywał coraz więcej pytań i zarazem coraz mniej rozumiał. Nauka w pewnym momencie „nie jawi się już wyłącznie jako wspaniałe narzędzie zapewniające naszemu gatunkowi władzę nad planetą, lecz również jako porażka stwarzająca groźbę bądź wysadzenia tejże, bądź uczynienia jej niezdatną do zamieszkania"[29]. Zrozumienie negatywnych konsekwencji rozwoju cywilizacji wykształciło zatem nurt *science fiction*. Ukazuje on człowieka w obliczu licznych zagrożeń, które

[22] Tamże, s. 10.
[23] R. Handke, *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*, „Teksty" 1975, nr 5, ss. 55–56.
[24] Stanisław Lem, *Posłowie*, w: Arkadij i Boris Strugaccy, *Piknik na skraju drogi. Las*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977, s. 277.
[25] Roger Caillois, *Science fiction*, w: *Spór o SF...*, dz. cyt., s. 179.
[26] Tegoż, *Od baśni do science fiction*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 32.
[27] R. Caillois, *Science fiction*, dz. cyt., s. 197.
[28] Tamże., s. 183.
[29] Tamże., s. 180.

albo sam sobie zgotował (broń nuklearna, przeludnienie, zagłada ekologiczna), albo jedynie zdał sobie z nich sprawę dzięki nauce (wielość możliwych wszechświatów, istnienie cywilizacji pozaziemskich, katastrofy kosmiczne). Z jednej strony ciągłe poszerzanie wiedzy jawi się tu jako jedyny możliwy kurs ludzkości, wzbudzający dumę i fascynację, z drugiej zaś powoduje lęk przed nieuchronnymi konsekwencjami. Jak konkluduje Caillois: „[…] ten właśnie podwójny zamęt znajduje swój wyraz w *science fiction*. Ubolewa ona nie nad okropnościami, którym nauka miała za zadanie zapobiec albo postawić kres, lecz nad tymi, które rodzą się z samej nauki"[30].

Krótka historia polskiej fantastyki naukowej[31]

Za pierwszy polski utwór fantastycznonaukowy zwykło się uznawać oświeceniową utopię autorstwa Michała Dymitra Krajewskiego pod tytułem *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* (1785). Autor w umiejętny sposób połączył elementy idealnego państwa rodem z *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* (1776) Ignacego Krasickiego z fantastycznonaukową motywacją, co pozwoliło mu wyprawić swojego bohatera nie na ukrytą przed ludzkim wzrokiem wyspę, lecz na Księżyc. Użył w tym celu balonu, co nie było pomysłem nowym, chociaż na gruncie polskim dość innowacyjnym. Niewątpliwie za przykład posłużyły mu wcześniejsze dzieła o podobnej tematyce – *Tamten świat* Cyrano de Bergeraca oraz *Odkrycie Nowego Świata na Księżycu* Johna Wilkinsa; Krajewski przyznaje się zresztą do tych inspiracji w przypisach.

Powieść Krajewskiego pod wieloma względami była utworem prekursorskim dla późniejszej fantastyki naukowej, spotkała się też z dużym zainteresowaniem czytelników. Tuż po jej pierwszym wydaniu ukazały się dwa kolejne (1785 i 1787), a kilka lat później pojawiło się także tłumaczenie na język niemiecki (1794)[32]. Już jednak u schyłku XVIII wieku utwór przestał cieszyć się popularnością. Przez cały wiek XIX i znaczną część XX nie ukazało się żadne jego nowe wydanie[33]. Michał Dymitr Krajewski nie przyczynił się niestety do rozwoju nowego gatunku literackiego. Po 1800 roku ukazywały się dzieła oparte na motywie podróży na Księżyc, jednak trudno byłoby je określić mianem fantastyki naukowej. Umiejscowienie akcji na Srebrnym Globie w większości przypadków było jedynie chwytem literackim służącym oddaleniu wydarzeń od realiów ziemskich i umożliwiającym ośmieszenie społeczeństwa[34]. Wydawać by się mogło, że nadejście epoki romantyzmu położy na pewien czas kres wykorzystaniu zdobyczy nauki i techniki w literaturze. Wszakże przełom romantyczny rozpoczął się nie tylko od zakwestionowania wszystkich dokonań oświecenia, lecz także od postawienia „romantyczności" w opozycji

[30] Tamże, ss. 198–199.

[31] Więcej o historii fantastyki naukowej poza granicami Polski zob.: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James, Farah Mendelsohn, New York: Cambridge University Press 2003; *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London, New York: Routledge 2009; A. Roberts, *The History of Science Fiction*, London: Palgrave Macmillan 2016; Darko Suvin, *Metamorphoses…*, dz. cyt. Szczegółowo o *science fiction* w XIX stuleciu i wcześniej zob.: Paul K. Alkon, *Science Fiction Before 1900. Imagination, Discoveries, Technology*, New York, London: Routlege 2002.

[32] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 21.

[33] Dopiero w II poł. XX wieku pojawiła się publikacja Jerzego Jackla (*Wokół „Doświadczyńskiego". Antologia romansu i powieści*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969), w której przedrukowano obszerne fragmenty *Wojciecha Zdarzyńskiego*, a następnie Irena Łossowska opublikowała edycję krytyczną tej powieści (Michał D. Krajewski, *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący*, opr. Irena Łossowska, Warszawa: Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki 1998).

[34] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., ss. 41–42.

do „cywilizacji" – niewątpliwie wiązanej z nauką, a ta, jak wiadomo, „była podejrzana"[35]. W XIX wieku fantastyka zyskała oczywiście uznanie, ale raczej w postaci ludowych podań o rusałkach i strzygach niż futurologicznych wizji, a i dzieła wykorzystujące folklor prędko ustąpiły miejsca literaturze patriotycznej oraz idealistycznej[36].

Wydawać by się więc mogło, że twórczość *science fiction* na gruncie polskim uległa hibernacji. Przebudzić miała się wraz z pozytywistycznymi opowieściami o „cudownym wynalazku"[37], a odrodzić dopiero na początku XX wieku za sprawą Jerzego Żuławskiego i jego *Trylogii księżycowej* (1903, 1910–1911). Tymczasem o ile oczywiste jest, że fantastyka naukowa nie stanowiła głównego nurtu polskiego romantyzmu (czy nawet szerzej – literatury polskiej w ogóle), o tyle wielu twórców korzystało z oferowanych przez nią możliwości. Do tego grona zaliczają się zarówno najbardziej poważani literaci, o których romansie z futurologią współcześnie się nie pamięta, jak również autorzy zupełnie zapomniani. Wśród dziewiętnastowiecznych twórców, którzy sięgali po fantastykę naukową, na pierwszym miejscu należy wymienić Adama Mickiewicza i jego słynną, nigdy niedokończoną *Historię przyszłości* (1829, 1835, 1842), współcześnie znaną wyłącznie z odpisów[38]. Fikcyjną historię, która miała wydarzyć się w świecie jutra, wykreował także Julian Ursyn Niemcewicz w *Roku 3333, czyli śnie niesłychanym*. Utwór powstał w 1817 roku, lecz wydrukowano go dopiero w 1858 na łamach „Przeglądu Poznańskiego". Autor ze zgrozą opisał swój sen, w którym odwiedził Warszawę roku 3333, będącą miastem Moszkopolis, zamieszkanym wyłącznie przez Żydów. Równie istotna i równie zapomniana wydaje się *Podróż do Kalopei* Wojciecha Gutkowskiego, dotycząca w szczególności wynalazków militarnych. Została złożona jako rękopis Towarzystwu Przyjaciół Nauk 24 listopada 1817, wydano ją jednak dopiero w 1956 roku[39]. Wśród twórców zapomnianych, a inspirujących się tropami fantastycznonaukowymi powinien znaleźć się także Józef Julian Sękowski, autor m.in. *Fantastycznych podróży barona Brambeusa*, których pierwodruk ukazał się w 1833 r. w języku rosyjskim, a polskie wydanie – siedem lat później. Obok niego ważne miejsce zajmuje Ludwik Niemojowski ze swoim opowiadaniem *Szach i mat*, powstałym ok. 1852 r., poruszającym temat sztucznej istoty powołanej do życia przez człowieka i zagrażającej mu[40]. Ponadto fantastyka naukowa była żywa w dramacie, chociaż zazwyczaj w postaci adaptacji utworów zagranicznych. Na deskach polskich teatrów wystawiano między innymi sztukę Karla Meisla *Trzech-wieczny człowiek* (ok. 1833), traktującą o mieszczańskim kupcu, któremu bogini w zamian za cnotliwe życie ukazała dwa kolejne stulecia. Bardzo dobre przyjęcie tego dramatu świadczy o tym, że konwencja fantastycznonaukowa nie tylko nie była obca polskiej kulturze w XIX stuleciu, lecz także budziła duże zainteresowanie[41].

35 M. Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, dz. cyt., s. 39.

36 Por. Artur Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego* (1887–1936), Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu 1959, s. 117; A. Smuszkiewicz, *W dobie rozbudzonej wyobraźni*, w: tegoż, dz. cyt.; M. Dybizbański, *„To jest nad rozum człowieczy"*, w: tegoż, dz. cyt.

37 R. Handke, *Polska proza…*, dz. cyt., ss. 29–39; A. Mazurkiewicz, *Przemiany fantastyki cudownego wynalazku…*, dz. cyt.

38 Zob. Stefania Skwarczyńska, *Mickiewicza „Historia przyszłości" i jej realizacje literackie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1964.

39 Julian Bartyś, *Wizjoner czy fantasta. O życiu i działalności Wojciecha Gutkowskiego (1775–1826)*, Lublin: Wydawnictwo Literackie 1983.

40 A. Niewiadowski, dz. cyt., s. 74–75.

41 Por. Marek Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, dz. cyt., ss. 323–341; tegoż, *O teatrze „science fiction" kilka uwag*, „Przestrzenie Teorii" nr 7, Poznań 2007, ss. 215–235; tegoż, *Fantastyczne iluzje i deziluzje w teatrze romantycznym*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiewicz, Piotr Stasiewicz, Białystok: Wydawnictwo Prymat, Mariusz

W kategorii autorów współcześnie zapomnianych, a odwołujących się do poetyki *science fiction,* wypada umieścić Teodora Tripplina (1812–1882), pisarza należącego do drugiego pokolenia romantyków, który w latach pięćdziesiątych XIX wieku reaktywował twórczość fantastycznonaukową w pełnej krasie. Tripplin zapisał się w historii nie tylko jako autor niezwykle poczytnych pamiętników z podróży i nieco mniej popularnych utworów fantastycznych, lecz także jako niezwykle barwna osobowość. Z wykształcenia był doktorem medycyny, z przekonania – żołnierzem walczącym na wszystkich możliwych frontach w imię lepszej sprawy, a z pasji – podróżnikiem i pamiętnikarzem. Zwiedził niemal całą Europę i najbliższe jej okolice, zaś w trakcie swych wędrówek kilkakrotnie trafiał do więzienia – zazwyczaj za nielegalne przekraczanie polskiej granicy. Osiadłszy w Warszawie na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, przez chwilę prowadził popularny salon literacki, w którym zbierała się śmietanka artystyczna. Mieszkał także przez kilka lat we Włoszech, gdzie miał okazję wystawiać swoje sztuki i pisać do miejscowych gazet. Kilka razy za sprawą odniesionych w walce ran znajdował się na granicy życia i śmierci, a w pewnym momencie umarł za życia – kiedy przysposobiony student medycyny ukradł mu tożsamość, a następnie zmarł w biedzie wskutek morfinizmu.

Teodor Tripplin zadebiutował w połowie lat czterdziestych XIX wieku dwutomowym cyklem *Wspomnienia z podróży po Danii, Norwegii, Anglii, Portugalii, Hiszpanii i Państwie Marokańskim* (1844), który z miejsca stał się bestsellerem i doczekał się trzech wznowień. Popularność przysporzyła mu niestety więcej wrogów niż przyjaciół, co skończyło się licznymi oskarżeniami: pomówieniem o blagę, demoralizację czytelników, pijaństwo, plagiatorstwo i grafomanię. Tripplin, przytłoczony zmasowanym atakiem dotychczas przyjaznego mu środowiska krytyków i pisarzy, wyjechał z Warszawy w 1855 roku, by powrócić do niej dopiero prawie dwadzieścia lat później, tuż przed śmiercią. Ostatecznie Tripplin opublikował kilkanaście „podróży" zbliżonych do siebie formą i stylem. Obok tych tekstów, które zaskarbiły mu literacka sławę, w dorobku autora znaleźć można także kilka utworów o zgoła innej proweniencji. Bliżej im bowiem do fantastyki, zachodnioeuropejskiej powieści gotyckiej czy *science fiction* niż do sarmackiego gawędziarstwa, znanego z pamiętników zapomnianego wędrowca. Mowa tutaj o utworach: *Maskarada w obłokach, czyli podróż nadpowietrzna na Morze Północne* (1856), *Grobowiec bez napisu nad Niemnem* (1857), a szczególnie o dylogii o Serafinie Bolińskim pod tytułem *Lunatyka podróż po Księżycu* (1857, 1858), której poświęcony jest niniejszy artykuł.

Lunatycy, czyli przepowiedziane nieszczęście. Opowiadanie wypisane z rękopismu niewiadomego autora przez dr. T. Tripplina

Opisując historię Serafina, Tripplin nawiązał w równej mierze do tradycji romantycznej, jak i wyprzedził pozytywistyczne opowieści o „cudownym wynalazku" i późniejszą *science fiction*. W *Lunatykach, czyli przepowiedzianym nieszczęściu* można znaleźć przede wszystkim elementy romantycznej powieści obyczajowej, a obecne w utworze wątki fantastyczne – w postaci sennych proroctw, ludowej mitologii, duchów przodków i zmarłych przyjaciół – dopełniają obrazu, który trudno byłoby nazwać fantastycznonaukowym. Tripplin przedstawił historię głównego bohatera jako poddany drobnym poprawkom edytorskim, spisany po latach pamiętnik swojego przyjaciela ze szkolnej ławy. Zastosował więc dobrze znaną

Śliwowski 2017, ss. 221–238.

w literaturze fantastycznej konwencję odnalezionego manuskryptu spisanego ręką protagonisty. Znajdowała ona zastosowanie głównie w początkowej fazie kształtowania gatunku, gdyż ze względu na niemimetyczność fabuły wymagane było dodatkowe potwierdzenie czy uwierzytelnienie fantastycznych wydarzeń[42]. Ponadto dzięki oddaleniu autorstwa Tripplin z pewnością starał się uchronić od kolejnego posądzenia o blagę, a także próbował uniknąć utożsamienia z narratorem, które było typowe i zamierzone w wypadku jego podróżniczych wspomnień. Akcja tomu pierwszego osadzona została na Ziemi, a dokładnie w Kaliszu – rodzinnym mieście autora. Historia początkowo sprawia więc wrażenie klasycznej powieści obyczajowej o przedwcześnie urodzonym, chorowitym chłopcu, którego wyróżnia zamiłowanie do poezji, natury i inteligenckich rozrywek. Stopniowo w fabułę wplatane są wątki fantastyczne – niekiedy tłumaczone w zupełnie naturalny sposób (np. lunatyzmem), innym razem pozostające w sferze mitycznej (ataki białego wilkołaka). Regularnie pojawiają się także nawiązania do Księżyca, antycypujące wyprawę na ziemskiego satelitę opisaną w tomie drugim. Wielokrotnie są to wzmianki o Srebrnym Globie jako „planecie" mającej szczególny wpływ na chłopca, powodującej „rozstrojenie nerwów", „nadstrojenie mózgu"[43] oraz „widzenia duszy". Te ostatnie, jak mówi Serafin: „pojawiały się we mnie tylko w chwilach pełni Księżyca i to nocną porą, kiedy planeta, po której później podróżować miałem, spoglądała na mnie pełną, rozjaśnioną twarzą"[44]. Czasem Księżyc występuje także jako miejsce, które jest niezaprzeczalnie „zamieszkanym przez ludzi niewiele różniących się postacią i obyczajami od nas, ale zawsze doskonalszych od nas"[45].

Pierwszy tom *Lunatyka podróży po Księżycu* stanowi wstęp do późniejszej fantastyczno-naukowej wizyty na Srebrnym Globie. Powieść początkowo sprawia wrażenie realistycznej, urozmaiconej rodzinną mitologią, dzięki czemu czytelnik rozpoznaje świat przedstawiony jako własny, którego zasady zna i doskonale rozumie. Za sprawą tego zabiegu późniejsze elementy fantastyczne zostają uwierzytelnione, gdyż powolne zaznajamianie czytelnika z nadnaturalnymi czynnikami umożliwia stopniową akceptację rzeczywistości powieściowej, tak odmiennej od świata realnego. Dlatego, zdaniem Ryszarda Handkego, gdy czytelnik będzie próbował zrozumieć fantastycznonaukowy świat przedstawiony, „spostrzeże, iż jest to możliwe właśnie o tyle, o ile jest on podobny do obrazu świata rzeczywistego, jaki potrafił sobie wytworzyć i jaki rozpoznawał w mimetycznych konstrukcjach literatury realistycznej"[46]. Kulminacją tych zabiegów jest ostatnia scena *Lunatyków, czyli przepowiedzianego nieszczęścia*, w której na wołanie Serafina o pomoc przybywają duchy ukochanych zmarłych. Bohater widzi ich już nie we śnie ani w malignie, jak miało to miejsce do tej pory, lecz na jawie, w atmosferze godnej powieści gotyckiej: „Noc była uroczysta, a cichość grobowa. Księżyc w pełni za starymi zwaliskami zamku tylko co się zaczął wynosić na firmament zatumaniony czarnymi chmurami"[47]. Dopiero po tym typowo fantastycznym wstępie Tripplin przenosi akcję na pole bardziej naukowe i pozwala swemu bohaterowi udać się w podróż na Księżyc, by poznać tajemnice niezwykłej cywilizacji ludzi jutra.

42 A. Smuszkiewicz, dz. cyt., ss. 55–56; R. Handke, *Polska proza...*, dz. cyt., ss. 136–141.
43 Teodor Tripplin, *Lunatyka podróż po Księżycu*, dz. cyt., s. 25.
44 Tamże, s. 13.
45 Tamże, s. 22.
46 R. Handke, *Polska proza…*, dz. cyt., s. 20.
47 T. Tripplin, dz. cyt., s. 133.

Jako że elementy *science fiction* znaleźć można dopiero w *Podróży po Księżycu*, dalsze rozważania zostaną poświęcone właśnie drugiej części dylogii. Jak zostało zaznaczone wcześniej, *Podróż po Księżycu* jedynie częściowo spełnia wyznaczniki gatunku współcześnie zwanego *science fiction*. W związku z powyższym zasadnym wydaje się namysł na tym, które elementy utworu należy uznać za fantastycznonaukowe, a następnie określenie, czy obecne wyróżniki są wystarczające, by utwór zaliczyć do rzeczonego nurtu.

Ile *science fiction* w *science fiction*? Wyznaczniki gatunkowe w *Podróży po Księżycu*

Jak stwierdziła w jednym z rozdziałów *The Cambridge Companion to Science Fiction* Gwyneth Jones, „cechą wspólną dla wszystkich odmian fantastyki naukowej jest konstrukcja świata w pewnym sensie innego niż ten nam znany [*The feature that unites every kind of sf is the construction—in some sense—of a world other than our own*]"[48]. Różnice pomiędzy fikcją fantastycznonaukową a światem rzeczywistym są zatem dużo bardziej istotne niż w wypadku prozy werystycznej – i na ich podstawie łatwo można zorientować się, z jakim nurtem ma się do czynienia, a takżeu świadomić sobie znaczenie przedstawionych elementów. Jones nazywa wyznaczniki odróżniające *science fiction* od prozy innego rodzaju i k o n a m i (gr. εἰκών, *eikón* – 'obraz'), podkreślając, że w przypadku fantastyki naukowej odnosiłyby się one do składników nadnaturalnych, a przynajmniej pozaziemskich, zgodnych z obowiązującą konwencją artystyczną i powszechnie znanych. Tak jak bizantyjskie ikony charakteryzują się określoną stylistyką, choć każdy z ich twórców obdarza je indywidualnym rysem, tak twórcy fantastyki naukowej wykorzystują znane motywy – sztucznego człowieka, roboty i cyborgi, podróże kosmiczne, napęd nadświetlny – w sposób odpowiedni dla siebie, jednak zgodny z wewnętrzną logiką świata[49]. Kilka głównych, najpowszechniejszych ikon czy, jak nazywa je Istvan Csicsery-Ronay, archetypów innowacji[50] składa się na zasadniczy, możliwy do prześledzenia i odczytania repertuar *science fiction*. Obecność ikon czy archetypów oznacza w większości przypadków, że mamy do czynienia z tekstem fantastycznonaukowym, chociaż nie w każdej narracji tego rodzaju są one wszystkie niezbędne. Według Csicsery-Ronaya archetypy należałoby podzielić na dwie klasy, z których pierwsza wyzyskiwałaby i ulepszała znane już w rzeczywistości wynalazki, druga natomiast wymagałaby wprowadzenia nowych idei i odmiennych praw fizyki, chemii czy biologii[51]. W przypadku *Podróży po Księżycu* mowa być może wyłącznie o pierwszej kategorii, gdyż czytelnik nie uświadczy w utworze znaczących zmian w prawach natury lub kultury.

Na początku wypada pochylić się nad miejscem akcji powieści, bowiem ulokowanie bohaterów na Srebrnym Globie, a więc w znacznym oddaleniu od znanej rzeczywistości, jest typowym dla fantastyki naukowej zabiegiem[52], określanym przez Handkego „ogra-

[48] Gwyneth Jones, *The Icons of Science Fiction*, w: *The Cambridge Companion...*, dz. cyt., s. 163.

[49] Tamże, ss. 163–164.

[50] I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press 2008, s. 61.

[51] Tamże.

[52] W fantastyce naukowej na wczesnym etapie kształtowania gatunku, a więc w wiekach XVII–XIX, a także na początku XX, za „krainę cudów" oddaloną od znanej rzeczywistości uznawano już nie wyspy na środku oceanu (jak miało to miejsce w utopii czy we *voyage imaginaire*), lecz najbliższe znane nam ciała niebieskie: Księżyc i Słońce. Wraz z rozwojem nauki i techniki, licznymi sondami kosmicznymi badającymi przestrzeń naszego Układu Słonecznego i naszej galaktyki, najbliższa okolica pozaziemska przestała być artystycznie wykorzystywana, gdyż nie była już tajemnicą. Współcześni twórcy *science fiction*, jeśli wyzyskują świat rzeczywisty do kreowania swoich wizji, umiejscawiają akcję już nawet nie na Marsie, lecz w niezbadanych galaktykach i bardzo dalekich zakątkach Wszechświata, gdyż to umożliwia im zdobycie kredytu zaufania u czytelników.

niczoną dostępnością krainy cudów"[53]. Jest to wywodząca się z baśni metoda umiejscawiania akcji „za siedmioma górami, za siedmioma lasami", która przeniknęła także do *science fiction*, chociaż w nieco zmienionej formie. Głównym celem fikcji niewerystycznej jest „zapewnienie, by styczność między światem tworzonym przez nią i egzystującym umownie a dostępnym i sprawdzalnym za pomocą empirii – nie była zbyt bliska i bezpośrednia"[54]. Oddalenie miejsca akcji w czasie lub przestrzeni stwarza ku temu doskonałą sposobność. Motyw dalekich podróży „był nieodłącznym elementem niemal wszystkich powieści utopijnych i stał się jednym z pierwszych charakterystycznych momentów w tworach fantastycznonaukowych"[55],ostatecznie „to utopia właśnie wypracowuje w swym rozwoju cały aparat zabiegów służących do przekazania obrazu społeczeństw i krajów obdarzonych fantastycznością"[56]. Już najwcześniejsi twórcy historii z podróży – rzeczywistych lub wymyślonych – opowiadali o niestworzonych istotach spotkanych w dalekich, niedostępnych większości ludzi krainach. Jak pisze Darko Suvin:

> Wyspa położona na odległym oceanie jest wzorem najbardziej satysfakcjonującego estetycznie celu fantastycznych podróży, poczynając od Jambulosa i Euhemera, idąc przez klasyczną utopię, a kończąc na wyspach kapitana Nemo u Julesa Verne'a i doktora Moreau u Herberta George'a Wellsa. Jeśli zaś włączymy w to wyspy planetarne w górnych wodach eteru (najczęściej Księżyc), to podążymy za Lukianem, Cyranem de Bergerac czy Jonathanem Swiftem (z jego mini-Księżycem w Lapucie) aż po wiek XIX[57].

Podróż nigdy nie była jednak celem samym w sobie, gdyż człowiek poza dotychczasowym horyzontem spodziewał się dostrzec lepszy świat: doskonalszy pod względem środowiska naturalnego, ustroju politycznego czy społecznego lub też wyższej formy inteligencji[58]. Równolegle do utopii rozwijał się nurt podróży wyobrażonej (*voyage imaginaire* lub *voyage extraordinaire*), reprezentowanej przez *Niezwykłe przygody Barona Munchausena* Rudolfa Raspego (1785), *The Life and Adventures of Peter Wilkins* Roberta Patlocka (1751), *Tamten świat* Cyrano de Bergeraca (1657), *Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza* Ludwiga Holberga (1741)[59], a także słynne powieści Daniela Defoe oraz Jonathana Swifta[60]. *Voyage imaginaire* zawierały w sobie elementy realistyczne, filozoficzne, utopijne i fantastyczne i chociaż nie były tworzone w celu wprowadzenia kogokolwiek w błąd, niejednokrotnie tak właśnie się działo[61]. Początkowo celem wędrówki były ukryte przed ludzkim okiem wyspy, następnie Księżyc, a współcześnie – najdalsze zakątki Wszechświata. Dzięki powyższym zabiegom niezwykła podróż stwarza z jednej strony wrażenie

[53] R. Handke, *Polska proza…*, dz. cyt., s. 21.

[54] Tamże, s. 21.

[55] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 25.

[56] Andrzej Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1980, s. 40.

[57] D. Suvin, *O poetyce…*, dz. cyt., s. 11.

[58] Tamże, s. 375. Więcej na temat utopii i wpływu tego gatunku na fantastykę naukową patrz: A. Roberts, *The History of Science Fiction*, dz. cyt., s. 37–83; D. Suvin, *Metamorphoses*, dz. cyt., s. 109–134; Fredric Jameson, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, New York: Verso 2005. W literaturze polskiej: A. Zgorzelski, dz. cyt.; M.M. Leś, *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki 1998; tegoż, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2008.

[59] Utwór raczej nieznany szerzej polskiemu czytelnikowi przybliża Maria Sibińska, zob. tejże, *„Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza". O rozumie i równouprawnieniu w osiemnastowiecznym dyskursie literackim Skandynawii*, „Studia Humanistyczne AGH" 2011, t. 10, nr. 1, ss. 129–140.

[60] Por. A. Roberts, *Eighteen-Century SF: Big, Little*, w: tegoż, *The History of Science Fiction*, dz. cyt., ss. 85–121.

[61] Derrick Moors, *Imaginary Voyages*, „De La Trobe Journal" 1988, nr 41, s. 8, online: http://latrobejournal.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-41/t1-g-t2.html#n8 [dostęp: 15.07.2019].

niemożliwej do powtórzenia, z drugiej zaś nie sposób zweryfikować prawdziwości relacji wędrowca[62].

Pamiętnik Lunatyka, tytułowej postaci *Podróży po Księżycu* jest właśnie takim zbiorem wspomnień z przygody, której nikt nie byłby w stanie powtórzyć. Podstawą niezwykłości opisanej historii jest główny bohater – jego wyjątkowość zaznacza się już w momencie narodzin i jest metodycznie podtrzymywana przez oba tomy *Lunatyka podróży po Księżycu*. Jak punktują badacze, w fantastyce naukowej większy nacisk kładziony jest na kreację wiarygodnego świata przedstawionego niż na szczegółowe omówienie występujących w utworze postaci i zawiłości ich charakterów czy motywów postępowania. Wiąże się to w konsekwencji z wprowadzaniem pewnych typów na modłę *commedia dell'arte*, spośród których znamienną dla *science fiction* jest postać szalonego naukowca (*mad scientist*), będącego często głównym bohaterem, niejednokrotnie wyróżniającym się niezwykłymi przymiotami umysłu, ducha i ciała – wiążącymi się nie tylko z wykonywaną profesją[63]. Tego typu postacią jest u Tripplina Serafin Boliński, złote dziecko i największy umysł swoich czasów.

Serafin przyszedł na świat w trakcie pełni Księżyca, w sześć tygodni przed planowanym terminem, podczas rozgrywającej się nieopodal bitwy. Przedwczesne narodziny wywarły wpływ na jego zdrowie i osobowość: chłopiec od dzieciństwa odznaczał się słabowitością, nerwowością, skłonnością do melancholii i wrażliwością, pozostając przy tym jednak niezwykle szlachetnym i sprawiedliwym. Był także bardzo zdolny – dzięki swej inteligencji osiągał zwykle to, czego się po nim spodziewano. Mimo licznych sukcesów był jednak trwale nieszczęśliwy, gdyż ustawicznie tracił najbliższe sobie osoby, a w zamian za wyświadczaną innym dobroć spotykała go wyłącznie niegodziwość. Nie powinno więc nikogo dziwić, że to właśnie on – spośród wszystkich mieszkańców Ziemi najzdolniejszy i najbardziej niedoceniony – mógł odwiedzić krainę Selenitów i bezpiecznie z niej wrócić. Kontestowanie opisanych wspomnień nie miałoby sensu, w końcu na każdym kroku podkreślana jest prawdomówność i prostolinijność bohatera, należy mu więc zawierzyć na słowo i zachwycić się niedostępną zwykłym śmiertelnikom „krainą cudów". W *Lunatyka podróży po Księżycu* znaleźć można także pewną naukę moralną połączoną z typową dla Tripplina złośliwością wobec czytelników. Według autora należy żyć tak, jak żył Serafin, „świadcząc dobre za złe, kochając wszystkich, nawet i nieprzyjaciół"[64], gdyż tylko to zapewni miejsce w niebie albo nawet pozwoli tam trafić za życia. Jest przy tym wielokrotnie punktowane, że można spotkać niewiele osób, które faktycznie postępują zgodnie z tą maksymą, w związku z czym nie ma ryzyka, że komukolwiek uda się powtórzyć podróż cnotliwego Serafina.

Typowym dla wczesnego *science fiction* elementem, który można znaleźć także w dylogii Tripplina, jest podróż na Księżyc. Sposób, w jaki przemieszcza się Serafin, wydaje się jednak regresem w stosunku do wcześniejszych utworów fantastycznonaukowych, gdyż duchowa podróż w trakcie snu, czy raczej w stanie śpiączki lub śmierci klinicznej, nie wydaje się mieć związku z naukowością. W *science fiction* powinniśmy mieć do czynienia, jak powie Handke, z „fikcyjnym wynalazkiem ludzkiego umysłu, odzwierciedlającym jego wiedzę o rzeczywistym świecie i prawach rządzących przyrodą, a nie z darem sił

[62] R. Handke, *Polskaproza...*, dz. cyt., s. 21.
[63] G. Jones, *The icons of science fiction,* dz. cyt., s. 171.
[64] T. Tripplin, dz. cyt., s. 227.

nadprzyrodzonych, działającym na zasadzie baśniowej cudowności, która ma swe immanentne prawa"[65]. Dlatego też fantaści przenoszący bohaterów w kosmos nie powinni uciekać się do pomocy demonów, duchów i magii – jak miało to miejsce choćby w *Śnie* Johannesa Keplera – lecz konstruować machiny latające cięższe od powietrza. Tak uczynił już Cyrano de Bergerac w *Tamtym świecie*, a także Michał Krajewski w *Wojciechu Zdarzyńskim*. Tymczasem sposób, w jaki Serafin trafił na Księżyc, ma zdecydowanie więcej cech zjawiska nadprzyrodzonego niż doświadczenia naukowego. Należy jednak rozważyć tę kwestię w kontekście jednej z immanentnych cech *science fiction*, a więc metody naukowej. Ta ostatnia, jak zauważa Andrzej Bronk:

> […] wiązana jest z postawą krytyczną, polegającą m.in. na neutralizowaniu uprzedzeń (osobistych przesądów) i minimalizowaniu błędów poznawczych przy sceptycyzmie wobec wszystkiego, co nie jest »dobrym« argumentem, zaakceptowanym przez wspólnotę naukową i co nie przeszło testu obserwacji i eksperymentu[66].

Opiera się więc na rzetelnych regułach prawdopodobieństwa i logiki, korzysta z dedukcji oraz indukcji w celu dojścia do prawdy i przedstawienia jasnego, niekwestionowalnego ciągu przyczynowo-skutkowego. Taką właśnie metodą posłużył się Teodor Tripplin, by ukazać podróż Serafina na Księżyc. Pozornie wszystkie jej cechy sprzeciwiają się naukowemu poznaniu, lecz całkowicie zgadzają z porządkiem świata przedstawionego w *Lunatyka podróży po Księżycu*. W końcu „z literackiego punktu widzenia wcale nie jest ważne, że taka podróż w istocie jest niemożliwa. Ważne jest natomiast to, aby przy fikcyjnych założeniach wstępnych sposób wyjaśniania nie był fikcyjny"[67].

W świecie przedstawionym w powieści Tripplina Księżyc jest krainą przesuniętą o kilkadziesiąt lat do przodu w stosunku do czasu ziemskiego. Zasiedla go żyjąca w dostatku, radości i spokoju cywilizacja przyszłości. Selenici nie są jednak ludźmi, lecz wcieleniami dusz mieszkańców Ziemi, dla których Srebrny Glob jest pierwszym przystankiem na drodze do raju. Dlatego też dostać się do tamtejszego Jasnogrodu czy Ciemnostanu mogą jedynie ci, którzy już zmarli, a ich cielesne powłoki spoczywają w miejscu doczesnego żywota. Tymczasem Serafina ku Księżycowi przyciągał „wszelkimi fizycznymi i chemicznymi sposobami"[68] jego zmarły nauczyciel, doktor Gerwid – między innymi dlatego chłopiec od wczesnej młodości wykazywał szczególną wrażliwość na fazy księżycowe. Przyciągnięcie jednocześnie jego duszy i ciała było jednak niemożliwe, gdyż wyłącznie duchowa część człowieka ma prawo dostać się do zaświatów (którymi *de facto* jest kraina Selenitów), by wejść w kolejną inkarnację. Na nic zdałyby się w tej sytuacji udoskonalone balony, statki latające i rakiety cięższe od powietrza – zdobywca trafiłby prawdopodobnie na Księżyc – satelitę, nie zaś na Księżyc – krainę Selenitów. Serafinowi sztuka ta mimo wszystko się udała, gdyż w trakcie omdlenia jego dusza oddzieliła się od słabego ciała i została, z pomocą zmarłych przyjaciół, pchnięta do wędrówki ku satelicie. W końcu Serafin nie umarł na Ziemi, a jedynie leży w szpitalu pogrążony w śpiączce, „zawieszony między życiem a śmiercią"[69]. Jest to jedyna metoda dostania się na Księżyc, która ma rację bytu

[65] R. Handke, *Polska proza...*, dz. cyt., s. 23.
[66] Andrzej Bronk, *Metoda naukowa*, „Nauka" 2006, nr 1, s. 58.
[67] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 31.
[68] T. Tripplin, dz. cyt., s. 144.
[69] Tamże, s. 226.

w świecie przedstawionym w *Lunatyka podróży po Księżycu*, a więc – biorąc pod uwagę uwarunkowania przyczynowo-skutkowe – jest to także jedyna logiczna droga. Dlatego też należy upatrywać w niej nie tyle regresu i zakłócenia fabuły *science fiction*, ile realizacji naukowej metody poznawczej typowej dla gatunku, posługującej się logiką i prawdopodobieństwem adekwatnymi do kreowanej w świecie przedstawionym rzeczywistości[70].

Metodę naukową, leżącą u podstaw *science fiction*, dostrzec można już na samym początku lektury *Podróży po Księżycu*: w traktacie *Selenografia, czyli opis Księżyca* oraz w *Przedmowie*, wprowadzających czytelnika w świat przedstawiony. W końcu, jak i Teodor Tripplin: „Nie będziem pozywać z sobą czytelnika na Księżyc, nie opowiedziawszy mu wprzódy, co o nim myśli świat naukowy, przyjmujący tylko to, co się da sprawdzić zmysłami naszego ciała"[71]. Ten obszerny wstęp do powieści jest traktatem kosmograficznym, który dla „nader licznych czytelników wyda się dziwnym, ciemnym, niezrozumiałym, bo dla pojmowania go wszędzie trzeba posiadać zasadnicze, jeśli nie astronomiczne, to przynajmniej matematyczne wiadomości"[72], jednak zawiera istotne, „może dla wielu naukowych ludzi jeszcze nieznane wiadomości", zebrane „z wielkim mozołem, w kilku najnowszych dziełach"[73].

Tripplin umiejętnie, choć faktycznie dość zawile, przedstawił aktualny stan wiedzy na temat ziemskiego satelity, naginając przy tym fakty i do granic możliwości wyzyskując niezbadane jeszcze za jego czasów zjawiska. Z *Selenografii* czytelnik może więc dowiedzieć się ile trwa dzień i rok na Księżycu, jaką średnicę ma ziemski satelita, jak przebiegają na nim zaćmienia i w jaki sposób zmieniają się poszczególne kwadry, a także odkryć – wbrew temu co mówią „ludzie mierni duszą"[74] – że Księżyc posiada atmosferę niezbędną do rozwoju życia. Tripplin, udowadniając możliwość życia na Księżycu, powołuje się bowiem nie tylko na doskonałość i sprawiedliwość boskiego dzieła („Jeszcze żadna iskra światła na próżno nie została wypotrzebowaną od stworzenia świata do obecnej chwili"[75]), lecz także na przesłanki wywiedzione z nauki, poparte autorytetem licznych, mniej lub bardziej znanych badaczy: Johannesa Heveliusa, Urbaina Le Verriera, Pierre'a de Laplace'a oraz Pompilio de Cuppisa. Tripplin przede wszystkim zgadza się z tezą, że do życia potrzebna jest atmosfera, odmawia jednak przyznania racji tym uczonym, którzy utrzymują, że Księżyc jest jej pozbawiony. Powołuje się tutaj na margines błędu pomiarowego spowodowanego niedoskonałością ziemskiej maszynerii. Podkreśla też, że z kształtu i kierunku gór księżycowych można wywnioskować ich „neptuniczne" lub „wulkaniczne" pochodzenie, a wiele pasm z pewnością narodziło się z wody (zapewne za sprawą erozji). Wysnuwa „stąd wniosek oczywisty, że na powierzchni Księżyca istniała kiedyś lub istnieje woda, a tym samym istnieć musi i atmosfera"[76]. W *Przedmowie* wnioski wywiedzione metodą naukową zostają uzupełnione zupełnym zawierzeniem nowym odkryciom – „Już nie ma wątpliwości, że Księżyc posiada atmosferę, rzeki, morza, góry, wulkany, a zatem zapewne i wegetację, zwierzęta i ludzi"[77]. To wyłącznie dzięki „surowej nauce", która „dowiodła możliwość ludzi

[70] Por. I. Csicsery-Ronay, *Must the Novum Be "Rational"? The Novum Effects of Sci-fi*, w: tegoż, dz. cyt., ss. 72–75.
[71] T. Tripplin, dz. cyt., s. 231.
[72] Tamże.
[73] Tamże.
[74] Tamże, ss. 243–244.
[75] Tamże, s. 243.
[76] Tamże, s. 246.
[77] Tamże, s. 138.

na Księżycu"[78], uprawione stało się opublikowanie pamiętnika spisanego ręką Serafina bez narażenia na kpiny ze strony „uczonych pedantów"[79].

Tripplinowska fikcja, umotywowana popularyzatorskim traktatem i podbudowana mocą autorytetów, objawić się powinna czytelnikowi jako prawdziwa, a co najmniej prawdopodobna, gdyż zgodna z aktualnym stanem wiedzy. Autor udowodnił swoją obszerną znajomość tematu i przedstawił liczne świadectwa na istnienie życia na Księżycu – niezbite, scjentystyczne dowody są ukazane w takim świetle, by człowiek wierzący w naukę nie mógł ich zlekceważyć. Czytelnik jest więc w *Selenografii* najpierw oswajany z przypuszczeniem obecności cywilizacji na Księżycu, a następnie utwierdzony w przekonaniu, że Selenici istnieją i prawdopodobnie „skrzydłami są uposażeni, jak już niejeden utrzymywał astronom"[80]. Taki sposób przedstawienia fabuły, wraz z uzupełnieniem jej o racjonalne, korzystające z ówczesnej wiedzy i teoretycznie możliwe do sfalsyfikowania wyjaśnienie, jest – cytując Ryszarda Handkego – „niezmiernie charakterystyczny i, rzec można, dla późniejszych utworów tego rodzaju prekursorski"[81].

Nieodzownym elementem *science fiction* łączącym się z metodą naukową są niezwykłe wynalazki techniczne, wprowadzane do fabuły zgodnie z zasadami logiki i wyjaśnione naukowo lub przynajmniej pseudonaukowo. Ostatecznie fantastyka naukowa:

> […] odwołując się do naukowych hipotez i niezrealizowanych jeszcze pomysłów technicznych, usiłuje przewidywać, a niekiedy nawet postulować rozwiązania problemów i sposoby zaspokojenia potrzeb bądź przewidywanych, bądź już realnych, lecz nie na miarę aktualnych środków[82].

Nie inaczej dzieje się w przypadku Tripplinowskiej *Podróży po Księżycu*, w której gość Selenitów stopniowo zaznajamia się z niezwykłymi wynalazkami obecnymi na Srebrnym Globie. Część z nich jest udoskonaloną wersją już istniejących na Ziemi urządzeń, inne natomiast są mniej lub bardziej realnymi pomysłami autora na technologiczny rozwój cywilizacji.

Nie wszystkie innowacje zostały uzupełnione adekwatnym, bezpośrednio przedstawionym naukowym wyjaśnieniem, co szczególnie widać w przypadku lekarstw wykorzystywanych przez Selenitów. Co prawda ich skład zwykle brzmi albo nierealnie, albo zostaje zupełnie pominięty, lecz mimo to zdradza fantastycznonaukowe zapędy czy to w sposobie wytworzenia owych, czy też w opisie skutków ich działania. Już w pierwszym rozdziale *Podróży po Księżycu* pojawia się esencja zapomnienia, w której Serafin ma się wykąpać zaraz po przybyciu na Srebrny Glob. Owa *aqua oblivionis* umożliwia oczyszczenie umysłu ze wszystkich wspomnień przeszłego życia, dzięki czemu pozostawia wolną przestrzeń na nowe doświadczenia oraz świeżą wiedzę. Składała się „z serc baletniczek, z mózgu wziętych lekarzy, leczących po kilkaset pacjentów na dzień, z policzka szulerów, z języka dentystów, z sumienia przedajnych sędziów, z łez bigota, z żołądka kaczki i z uczuciowości kury"[83], w związku z czym nawet dziewiętnastowiecznym czytelnikom *Podróży po Księżycu* musiała jawić się jako niemożliwa do zrealizowania. Sam Serafin wykpiwa jej skuteczność, wyrzucając ze śmiechem swojemu opiekunowi Gerwidowi: „Wybornyś mi, mój kolego, z tą

[78] Tamże, s. 138.
[79] Tamże, s. 137.
[80] Tamże, s. 243.
[81] R. Handke, *Polska proza...*, dz. cyt., s. 24.
[82] Tamże, s. 22.
[83] T. Tripplin, dz. cyt., s. 154.

apteką dynamiczno-psychologiczną"[84].Tymczasem wzięty księżycowy lekarz dowodzi, że jest to „środek niezawodny"[85]: może jego składniki brzmią baśniowo, jednak wzorem leczniczych nalewek są najpierw moczone w spirytusie, a następnie destylowane i przefiltrowane, co w ogólnym rozrachunku jest jedną z do dzisiaj stosowanych metod wytwarzania lekarstw recepturowych. Sztuka leczenia na Srebrnym Globie przecież „daleko zaszła, tak jak w ogóle wszystkie sztuki"[86], w związku z czym nie ma potrzeby wątpić w jej możliwości. Zostaje to zresztą udowodnione – Serafin po kąpieli zupełnie traci pamięć. Niejasności dotyczące składu i sposobu produkcji rodzi także balsam wegetacyjny służący głównemu bohaterowi jako środek przyspieszający wzrost skrzydeł. Gerwid posmarował plecy chłopca swoim specyfikiem, po czym w odpowiednich miejscach przyprawił „dwie bańki ciągle ssące"[87], by najdalej w miesiąc wyhodować okazałe skrzydła. O ile więc uzasadnienie działania balsamu pozostaje w sferze domysłów, o tyle metoda wydaje się jasna – stawianie baniek, współcześnie uznawane za równie skuteczne, co placebo, jeszcze w XX wieku było często stosowaną metodą leczniczą, a w czasach Teodora Tripplina cieszyło się dużym powodzeniem[88]. Zwolennicy tej metody twierdzą, że mobilizuje ona układ odpornościowy do wzmożonej pracy, np. przy zwalczaniu przeziębienia. Autor *Podróży po Księżycu* w interesujący sposób poszedł o krok dalej i spróbował udowodnić, że bańki lekarskie pobudzają nie tylko układ odpornościowy, lecz także cały organizm, co należy uznać za ekstrapolację przyszłych odkryć medycznych (niestety – niepotwierdzonych w rzeczywistości), typową przecież dla *science fiction*. Niewiele bardziej realny od balsamu wegetacyjnego wydaje się eliksir życia stworzony przez samego Serafina. Składa się bowiem z „promieni słońca zagęszczonych i zamienionych w płyn"[89], a do jego uzyskania potrzeba:

> Słońca na zenicie, soczewki kryształowej wypukło-wypukłej wielkości koła młyńskiego, dzwona kryształowego objętości beczki grubości dwóch cali, z dziurką włoskową wskroś przebijającą na wierzchu, wodorodui tlenu w proporcji potrzebnej do zrobienia wody, nareszcie flakonika diamentowego na przechowanie zagęszczonych promieni[90].

Sposób wytworzenia eliksiru i dokładny kształt jego receptury pozostają w sferze tajemnicy, co jest w utworze logicznie umotywowane. Serafin pragnie zachować sekret dla siebie ze względu na wagę swojego odkrycia – stara się, by specyfik nie wpadł w niepowołane ręce. Dlatego nie zdradza całej tajemnicy, a skrótowa informacja podana zostaje wyłącznie dla sceptyków „niechcących wierzyć w możliwość zagęszczenia i uwięzienia promieni słonecznych"[91]. Wiadomo jednak nieco o zasadach działania specyfiku, ponieważ, jak mówi Serafin:

> Nie wszystkich można było odżywiać wzmacniającym nektarem: tacy, u których chorobliwe przetworzenia brały w organach szlachetniejszych górę nad zdrowie zamiast korzyści, odnosili tylko szkodę z wzmocnienia prądu życia[92].

[84] Tamże, s. 154.
[85] T. Tripplin, msc. cyt.
[86] Tamże, msc. cyt.
[87] Tamże, s. 158.
[88] Zob. Franciszek Wereńko, *Przyczynek do lecznictwa ludowego,* Kraków: Akademia Umiejętności 1896; Marian Udziela, *Medycyna i przesady lecznicze ludu polskiego: przyczynek do etnografii polskiej,* Warszawa: Księgarnia M. Arcta 1891.
[89] T. Tripplin, dz. cyt., s. 178.
[90] Tamże.
[91] T.Trippin, msc. cyt., s. 179.
[92] Tamże, s. 197.

Umotywowana fabularnie fragmentaryczność opisu zastosowana przez Tripplina stała się dla późniejszej *science fiction* jedną z podstawowych zasad konstrukcyjnych. Fantastyka naukowa stwarza bowiem pozory prawdopodobieństwa i naukowego wyjaśniania kolejnych fenomenów „przy jednoczesnym unikaniu konkretów, które mogłyby bądź to wywołać niezamierzony efekt komiczny i zburzyć atmosferę fantastyczności, bądź też popaść w konflikt ze znanymi prawami przyrody"[93].

Obok niezwykłych lekarstw i eliksirów wydłużających życie Selenici dysponują zaawansowanymi środkami technicznymi, które w znaczący sposób wpływają na jakość ich życia. Dystans w rozwoju między światem Selenitów a rzeczywistością ziemską nie jest znaczący, w związku z czym przeważająca część wynalazków w bezpośredni sposób nawiązuje do swych dziewiętnastowiecznych odpowiedników. W tym również dopatrywać się można jednej z podstawowych cech *science fiction* – a mianowicie wiarygodności. W końcu, jak mówi Stanisław Lem, „jakościami weryzmu czy realizmu, mocno sugestywnymi, są utwory nasycone tym lepiej i gęściej, im bliższa jest ich czasowo-przestrzenna lokalizacja względem ziemskiej teraźniejszości"[94]. Na Księżycu można więc spotkać latające ryby, które są rodzajem miniaturowych balonów zastępujących znane nam współcześnie środki transportu. Wywodzą się prawdopodobnie z pierwszych sterowców, są także uzupełnione napędem parowym (czytamy: „Ryba zaświszczała, odetchnęła białą parą i czarnym dymem – już jestem pod obłokami"[95]). Najmniejsze z nich mogą złożyć się w trąbkę i zmieścić w kieszeni, a największe są w stanie pomieścić cała orkiestrę wraz z instrumentami i dyrygentem. Mieszkańcy Księżyca nie tylko latają więc o własnych skrzydłach, lecz także mają do dyspozycji fruwające mechaniczne „koniki" – wygodny i szybki środek transportu. Życie na Srebrnym Globie ułatwiają im również inne niezwykłe wynalazki codziennego użytku – przypominające zegarki „gadające książki", których grzbiety oznaczono fosforycznym atramentem, mówiące zegary, kolorową fotografię. Tych oczywistych dla Selenitów wynalazków, których funkcja mieści się już w samej nazwie[96], Tripplin nie tłumaczy, ponieważ nie musi: odwołują się one do ziemskich doświadczeń Serafina, w których Gerwid doskonale się orientuje. Zarówno powyższe udoskonalenia, jak i księżycowe sprzęty medyczne – pulsometr, pulsoskop, respirometr i respiroskop oraz przebudowana przez głównego bohatera lampka argandzka, „za pomocą której można obejrzeć wskroś całe ciało ludzkie i przekonać się o stanie wewnętrznym wszystkich organów"[97] – są bezpośrednim przedłużeniem urządzeń znanych zarówno bohaterowi, jak i czytelnikom. W końcu, jak mówi Gerwid: „My [Selenici – J. M.] na tych samych podstawach, co i wy [Ziemianie – J. M.] zbudowaliśmy Eskulapowi świątynię, tylko ją wyżej wznieśliśmy"[98].

Jeden wynalazek księżycowy doczekał się mimo wszystko starannego omówienia, także w nawiązaniu do realiów ziemskich, z poszanowaniem reguł prawdopodobieństwa i metody naukowej. Oto u Selenitów„akustyka daleko zaszła", w związku z czym„telegrafy elektryczne, u was [na Ziemi – J. M.] dopiero od lat kilku zaprowadzone, już są od dawna

[93] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 67.

[94] S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. II, Warszawa: Interart 1996, s. 140.

[95] T. Tripplin, dz. cyt., s. 205.

[96] Więcej o neologizmach w fantastyce naukowej: I. Csicsery-Ronay, *First Beauty. Fictive Neology*, w: tegoż, dz. cyt., ss. 13–46; o nazwach wynalazków u Teodora Tripplina por. R. Handke, *Polska proza…*, dz. cyt., ss. 27–28; M. Dybizbański, *Romantyczna futurologia*, dz. cyt., s. 359.

[97] T. Tripplin, dz. cyt., s. 170.

[98] Tamże, s. 158.

zarzucone u nas [na Księżycu – J. M.]"[99] i zastąpione telegrafami akustycznymi. Ich budowa i zasada działania przedstawiają się następująco:

> Przyrząd sam bardzo prosty: przez każdą szafkę prowadzi dziura wskroś muru, jest i doskonała busola wskazująca kierunek, jaki chcę nadać głosowi, i pięć piszczałek z kruszcu topionego ze szkłem, które wymawiają za silnym dmuchnięciem tego mieszka po jednej z pięciu znanych nam samogłosek. Wszystkie słowa można wymówić tymi samogłoskami, szykując je w pewien umówiony porządek, przedłużając je i zatrzymując się z chronometryczną dokładnością. Teraz ustawiłem rurę wskazującą dyrekcję do mego pałacyku w Snogrodzie. Teraz wkładam w nią pięć piszczałek wymawiających: a, e, i, o, u i dmucham kolejno, rozumie się według umówionego programatu.
>
> Dmuchał raz w tę, raz w ową piszczałkę, czasem po dwa i trzy razy w jedną, czasem krótko, to znowu dłużej, z przestankami i bez przestanków. Wszystkie te piszczałki wydawały przejmujący, cienki, jakoby promienisty pisk.
>
> — Głos tworzy się dopiero na cyferblacie z pęcherza ryby drętwika, na któren pada u celu swej podróży, lecz nie dolatuje tak prędko jak światło lub iskra elektryczna, temu już zaradzić nie możemy, mój Nafirku — rzecze Gerwid, siadając obok swego cyferblatu i przybliżając nowo wyszłą książkę do ucha.
>
> Dopiero za dobry kwadrans doleciała odpowiedź i odmalowała się na drętwikowym cyferblacie pięciu różnymi figurami geometrycznymi w różnym porządku, raz krócej, raz dłużej przebywając na czułej tarczy[100].

W opisie telegrafu akustycznego Tripplin nie odbiegł daleko od współczesnych mu odkryć; był nawet bliższy rzeczywistości, niż mogło mu się wydawać. Historia telefonu na dobre rozpoczęła się dopiero w 1876 roku, gdy Elisha Grey i Aleksander Graham Bell równolegle zgłosili wnioski do urzędu patentowego, jednakże pierwsze próby przesyłania dźwięku na odległość podejmowane były dużo wcześniej. Doświadczenia tego typu przeprowadzali już w latach czterdziestych niezależnie od siebie Charles Grafton Page i Innocenzo Manzetti, a zniekształcające głos, ale działające urządzenie zaprezentował już w 1861 roku (trzy lata po publikacji *Podróży po Księżycu*) Johann Philipp Reis. Postulat Tripplina dotyczący przesyłania głosu na dalekie dystanse został więc zrealizowany dużo szybciej, niż sugerowałaby to fabuła powieści.

Kultura techniczna mieszkańców Srebrnego Globu nie jest bardzo wysoka – znaczna część wynalazków oczywistych dla Selenitów w bardzo niedługim czasie stała się codziennością także dla czytelników powieści. Ekstrapolacja Tripplina nie wybiegła może daleko w przód, zgadza się jednak z typową dla późniejszego *science fiction* tendencją. Autor bowiem, rozpoczynając od znanych sobie elementów świata rzeczywistego, podjął namysł nad ich dalszymi losami oraz nad konsekwencjami, jakie mogą się wiązać z ich ekspansją. W kontekście ukazanym przez Tripplina konstrukcja lampki argandzkiej wydaje się mniej istotna niż to, że urządzenie pomaga medykom określić stan zdrowia pacjenta z dotychczas nieznaną precyzją, a niebezpieczeństwa i korzyści płynące z wykorzystania eliksiru życia mają większe znaczenie niż nierealność jego pozyskania. Przeniesienie środka ciężkości z mechanizmu działania wynalazków na konsekwencje i możliwości ich wykorzystania wydaje się zgodne z jednym z założeń stojących u podstaw fantastyki naukowej, przedstawionych przez Csicsery-Ronaya. Jak podkreślał badacz, światy wyobrażone w *science fiction* są symulacjami rozwiązań problemów, które albo ledwie zaistniały we współczesnym autorowi świecie, albo jeszcze się nie pojawiły[101]. Pomysły autora zawierają w sobie znaczną dozę niedomówień, zwłaszcza w sferze naukowo-technicznej.

[99] Tamże, s. 154.
[100] Tamże, ss. 176–177.
[101] I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, dz. cyt., s. 3.

Trudno orzec, czy był to zabieg zamierzony, czy efekt niedostatków wyobraźni, jednak widać w tej metodzie zaczątki późniejszej, charakterystycznej dla *science fiction* strategii. Jak przypomina Antoni Smuszkiewicz:

> Każdy szanujący się twórca fantastyki naukowej winien bowiem uwzględniać aktualny stan wiedzy, chociaż nie musi wdawać się w szczegółowe rozważania o przedmiocie, o którym pisze, tym bardziej, jeśli obiekt jego zainteresowań jest wytworem fantazji umieszczonym w świecie przyszłościowym lub pozaziemskim[102].

Mimo wszystko ani wynalazki, ani nawet bezpośrednie efekty ich oddziaływania na społeczeństwo nie są w stanie ukonstytuować *science fiction*. „O fantastyce naukowej z większą pewnością można mówić dopiero wówczas, gdy w tej samej opowieści spotykają się krytyka społeczna lub marzenie ucieleśnione w utopii z wynalazkiem"[103]. Nie inaczej dzieje się w przypadku dylogii Tripplina – świat Selenitów wygląda jak idylla, w której wiecznie młodzi, uskrzydleni mieszkańcy Srebrnego Globu ułatwiają sobie życie latającymi „konikami" i nie nadwerężają wzroku czytaniem, a codzienność urozmaicają nektarem tokajowym i bekasimi wątróbkami. Pod tą warstwą szczęśliwości kryje się drugie, znacząco odmienne dno. Według Teodora Tripplina świat przyszłości zamieszkują ludziezbyt zadowoleni z siebie, których idea moralności zatraciła się wraz ze zgnuśnieniem całego społeczeństwa. Selenici w związku z tym skupiają, jak w soczewce, odpowiednio wyolbrzymione najbardziej negatywne cechy przypisywane przez autora społeczeństwu jemu współczesnemu – wikłają się w niezliczone intrygi, wdają w romanse, oddają pijaństwu, zdradzają najbliższych przyjaciół i konfabulują, by uzyskać osobiste korzyści.

Główny bohater trafił na Księżyc głównie dzięki usilnym staraniom swojego opiekuna, doktora Gerwida, któremu jednak daleko do altruizmu. Sprowadził Serafina do siebie jako młodego, dobrze zapowiadającego się lekarza – miał wyleczyć podupadającego na zdrowiu księcia Wadwisa, władcę Jasnogrodu. Od wykonania tego zadania zależeć miało, czy chłopiec będzie mógł pozostać na Srebrnym Globie (na czym naturalnie musiało mu zależeć, skoro pamięć poprzedniego życia została na wstępie wymazana eliksirem zapomnienia). Gdy okazało się, że cel został osiągnięty, podjęto decyzję, by Serafina przywiązać do satelity emocjonalnie, popychając w ramiona siostrzenicy Gerwida. On sam nawet nie krył się z tym zamiarem, chociaż maskował go pozorami życzliwości: „Owszem, pragnę cię przywiązać do Księżyca węzłami nierozdzielnymi, żebyś nigdy nie zatęsknił do Ziemi, na której wiele złego doznałeś, lubo z tego już nic nie pamiętasz"[104]. Siostrzenica jest natomiast typową „damą z dobrego domu" – trzpiotką, której początkowo plany wuja nie wadziły, lecz gdy tylko zwrócił na nią uwagę tak książę Wadwis, jak i jego syn, przestała mieć na uwadze uczucia mało znaczącego Serafina. Posunęła się nawet do oczywistego kłamstwa – obiecawszy swą rękę Serafinowi, uciekła pod osłoną nocy, by wziąć ślub z dziedzicem tronu Jasnogrodu. Pokrzywdzonemu głównemu bohaterowi wbrew pozorom także daleko do doskonałości: jako wynalazca eliksiru życia poczuł się równy bogom i przypisał sobie prawo do decydowania o tym, komu należą się dodatkowe lata, a komu nie. Regularne występowanie przeciwko etyce lekarskiej i konfabulację legitymował przed samym sobą działaniem na korzyść najuboższych:

[102] A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 67.
[103] R. Handke, *Polska proza...*, dz. cyt., s. 23.
[104] T. Tripplin, dz. cyt., s. 166.

> […] wierny zasadzie mojej, uroczyście zaprzysiężonej wobec zawezwanego na pomoc Boga, nie udzielałem prawdziwego eliksiru życia rozpustnikom lub ludziom pędzącym życie w gnuśności. Żadnemu jednakże z powierzających mi się pacjentów nie odmawiałem wyraźnie ani pomocy, ani lekarstw, każdego dobrze wybadałem pod fizycznym i moralnym względem, który tylko do mnie się uciekł po radę. Jedni otrzymywali prawdziwe krople życia, nawet bezpłatnie, jeśli byli ubogimi; drudzy otrzymywali tylko coś kolorem do mego eliksiru podobnego, nawet za drogie pieniądze, które w tym razie przeznaczałem na dobre uczynki, mianowicie na założenie domu przytułku dla ubogich, starych, wysłużonych i ubogich, młodych, nadzieję rokujących lekarzy.
>
> Takim sposobem, chcąc nie chcąc, zapuściłem się w dotąd obrzydliwą dla mnie drogę szarlatanerii i przekonałem się z wielką boleścią serca, że najuczciwszy człowiek, gdy jest lekarzem i gdy wielkiej dostąpi wziętości, musi dla dobra ogółu, sztuki swojej i swego własnego, odstąpić cokolwiek od miłej mu rzetelności[105].

Społeczność Selenitów, w zależności od miejsca zamieszkania, opisywana jest z większą lub mniejszą dozą krytyki. Ci, którzy mieszkają w Ciemnostanie, grzeszą nieumiarkowaniem w jedzeniu i piciu, lenistwem, uzależnieniem od alkoholu oraz przekupnością. Jasnogrodzianie z kolei uwielbiają plotki, zwłaszcza te krzywdzące postronnych, z entuzjazmem uczestniczą też w zbytkowych paradach wojska, balach i dworskich intrygach. Natomiast mieszkańcy trzeciego księżycowego miasta, Wyspy Snu:

> […] pozostają w jakimś stanie odurzenia umysłowego, widać im dość przyjemnego, bo z niego wyjść nie pragną, tylko chyba chwilami niedługo trwającymi. Dlatego też ich myśli i czyny noszą cechę albo w oczy bijącej niedbałości, nieudolności, albo też gorączkowej egzaltacji. Na całej wyspie nie zobaczysz długotrwałego pomnika usilności ludzkiej, ale często obok walących się chat, w najbrudniejszym zaułku zoczysz dowód pychy arystokratycznej: jakiś świetny pałac z herbami, basztami, salami rycerskimi nowo postawionymi, a napełnionymi mnóstwem portretów rodzinnych, zakupionych u antykwariuszów lub też zbroją sprowadzoną z zagranicy[106].

Selenici jako ludzie jutra dysponują wynalazkami, o których dziewiętnastowieczni albo dopiero myśleli, albo nawet nie śnili; mieszkając na Księżycu, widzą niebieską planetę Układu Słonecznego w pełni; natura wyposażyła ich w skrzydła i niezwykłą urodę, pozwoliła też cieszyć się pięknymi krajobrazami. Mimo licznych dobrodziejstw są jednak pozbawieni moralności i skupieni wyłącznie na sobie samych. Dochodzi tutaj do głosu wydźwięk satyryczny narracji – świat Selenitów stanowi ekstrapolację stosunków ziemskich, znanych Tripplinowi i przez niego wzgardzonych. W pismach publikowanych po śmierci autora *Podróży po Księżycu* sugerowano, że to jego bardzo jasno i głośno wyrażane poglądy etyczne przysporzyły mu wielu wrogów. Typowym dla pisarza było także uznawanie swojej opinii za jedyną słuszną – a więc otwarta krytyka wszystkich tych, którzy nie postępowali zgodnie z jego kompasem moralnym. Należy uznać, że pod płaszczykiem powieści *science fiction* kryje się nie tylko satyra na współczesne Tripplinowi środowisko polskie, lecz także zawoalowane ostrzeżenie dotyczące niewątpliwie zgubnego kierunku, w jakim zmierza cywilizacja europejska.

Obecna w *Lunatyka podróży po Księżycu* pierwszoosobowa narracja, prowadzona z punktu widzenia głównego bohatera, nie jest co prawda zasadniczym wyróżnikiem fantastyki naukowej, lecz pojawia się w tym gatunku wystarczająco często, by doszukiwać się w niej pewnej prawidłowości. Uwarunkowanie to dostrzegł już Handke[107] i podkreślał jego wagę w kontekście:

[105] Tamże, s. 197–198.
[106] Tamże, s. 171–172.
[107] R. Handke, *Polska proza...*,dz. cyt., ss. 131–148.

> […] fantastyki naukowej, której świat przedstawiony bardziej niż inne potrzebuje zabiegów weryfikujących, gdyż rezygnując z dobrodziejstwa fikcji werystycznej, jest skądinąd szczególnie wystawiony na niedowierzanie[108].

Przed narratorem w utworze *science fiction* stoi szczególne zadanie – z jednej strony musi ukazać świat dziwny, nieznany odbiorcy, a z drugiej powinien troszczyć się o jego jak największą wiarygodność. Funkcja opowiadającego jest w dużym stopniu obliczona na kontakt z czytelnikiem, gdyż nieoczywistość świata przedstawionego wymaga potwierdzenia jego prawdziwości, zwłaszcza w przypadku pierwszych dzieł fantastycznonaukowych, które stanowiły zupełne *novum* dla odbiorców. Z większym prawdopodobieństwem zadaniu temu sprosta narrator, który wyszedł z cienia bezosobowości i zyskał cechy indywidualne. Pozwala mu to wskazać źródła swojej wiedzy, a ewentualne trudności w opisie uzasadnić ograniczoną znajomością świata przedstawionego. Narrator bezosobowy nie odpowiada „kulisowo-makietowej konstrukcji, którą w istocie jest świat *science fiction*"[109]. Zwiększone zapotrzebowanie na weryfikację w fantastyce naukowej powoduje częste sięganie po narrację pierwszoosobową, a więc tworzoną z jednego punktu widzenia, który może być niepełny, a czasem także przekłamany cechami osobowości konkretnej postaci. W ten właśnie sposób swoją opowieść przedstawił Tripplin: głosem głównego bohatera *Podróży po Księżycu*, nieznającego realiów życia Selenitów i dopiero zapoznającego się z kolejnymi niezwykłymi elementami Srebrnego Globu. Stąd możliwe stało się pominięcie zasady działania wielu księżycowych wynalazków: Serafin części z nich nie znał, inne natomiast były dla niego oczywiste ze względu na wiedzę zdobytą w bibliotece Gerwida, wrodzoną inteligencję lub dzięki doświadczeniom ziemskim. A skoro dla naratora były oczywiste, to siłą rzeczy również nie mogły zostać omówione, gdyż tego nie wymagały. Rolę Serafina-narratora przejmują niejednokrotnie zarówno inne postaci, opowiadające o wybranych wycinkach świata przedstawionego, jak i przedmioty – cytowane książki i „ułamek z jakiejś gazety na Ziemi drukowanej"[110], z których główny bohater czerpie wiedzę o swoim księżycowym domu lub porównuje go z odległą Ziemią, dzięki czemu również czytelnik ma okazję zaznajomić się z rzeczywistością powieściową.

Podsumowanie

Teodor Tripplin był pisarzem, który za sprawą swoistej, rozpoczętej jeszcze za jego życia kulturowej banicji znajduje się na marginesie badań literaturoznawczych. Jego twórczość została dotychczas omówiona w bardzo niewielkim stopniu i chociaż większość przekrojowych prac dotyczących fantastyki naukowej rejestruje *Podróż po Księżycu* jako jedną z pierwszych polskich powieści *science fiction*, to czyni to w sposób wyraźnie encyklopedyczny, często powielając informacje znane z wcześniejszych publikacji. Dotychczas nie ukazało się żadne opracowanie dotyczące bezpośrednio fantastycznonaukowej twórczości Teodora Tripplina, co rodzi potrzebę wypełnienia tej luki. Niniejszy artykuł dotyka jednej z najbardziej podstawowych kwestii związanych z *Lunatyka podróżą po Księżycu* i stara się udzielić odpowiedzi na pytanie, które do tej pory nie zostało postawione: czy Tripplinowska historia powinna być określana mianem fantastyki naukowej? Wydaje się,

[108] Tamże, s. 135.
[109] Tamże, s. 138.
[110] T. Tripplin, dz. cyt., s. 186.

że przywołanie kolejnych elementów świata przedstawionego dylogii o Serafinie Bolińskim i omówienie ich w świetle literackich wyznaczników *science fiction* pozwala odpowiedzieć twierdząco.

Lunatyka podróż po Księżycu została zaplanowana jako dzieło osadzone na charaktetystycznym dla fantastyki schemacie odnalezionego manuskryptu, spisanego ręką polskiego podróżnika, który miał okazję dostać się na Księżyc i bezpiecznie z niego powrócić. Przygody Serafina rozpoczęły się jednak nie w kraju Selenitów, lecz jeszcze na Ziemi, w świecie przypominającym realistyczny. Stopniowo wplatane w fabułę wątki fantastyczne powoli oswajały czytelnika i przygotowywały grunt pod późniejsze fantastycznonaukowe wydarzenia. Zastosowana tutaj technika oddzielenia autorstwa dzieła od prawdziwego twórcy, typowa dla fantastyki naukowej, została poparta wstępami i przedmowami, w których przemawia sam Tripplin, poświadczając prawdziwość przywołanej opowieści. Pierwszoosobowa narracja znacznie ułatwiła wiarygodne ukazanie niemimetycznego księżycowego świata, usprawiedliwiła także niekompletne opisy niektórych wynalazków. Znaczne oddalenie miejsca akcji od świata znanego czytelnikom, wywodzące się z baśni i zwane „ograniczoną dostępnością krainy cudów", miało za zadanie ułatwić czytelnikom uwierzenie w niezwykłość wydarzeń oraz zaakceptować niemożność powtórzenia wyczynu głównego bohatera, dzięki czemu wiarygodność po raz wtóry została zwiększona. O ile Srebrny Glob jest „poczekalnią nieba", a Serafin trafił na niego nie ciałem w niezwykłej maszynie latającej, lecz duszą w stanie niemocy, o tyle uzasadnienie takiej podróży w świecie przedstawionym okazuje się umotywowane logicznie i możliwe, a więc zgodne z metodą naukową. Ta ostatnia reprezentację znajduje nie tylko w traktacie *Selenografia* poprzedzającym *Podróż po Księżycu*, w którym autor udowadnia możliwość istnienia życia na ziemskim satelicie, lecz także w obrazowaniu metod działania księżycowych wynalazków i lekarstw. Medykamenty co prawda nie zawsze zostały opatrzone wystarczającymi wyjaśnieniami, by uznać je za naukowe, lecz w prawie każdym przypadku autor starał się uczynić je co najmniej prawdopodobnymi. Ponadto *Podróż po Księżycu* zawiera elementy typowej dla fantastyki naukowej krytyki społecznej, bez której trudno mówić o *science fiction* w pełnej krasie. W związku z powyższym wydaje się w zupełności zasadne, by Teodora Tripplina uznać za twórcę fantastycznonaukowego, a jego *Podróż po Księżycu* za pierwszą polską powieść *science fiction*.

Źródła cytowań

Aldiss Brian W., *O pochodzeniu gatunku: Mary Shelley*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, Barbara Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, ss. 19–40.

Alkon Paul K., *Science Fiction before 1900. Imagination, Discoveries, Technology*, New York, London: Routlege 2002.

Amis Kingsley, *Nowe mapy piekła*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, Barbara Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, ss. 12–18.

Bailey James Osler, *Pilgrims Through Space and Time: Trends in Scientific and Utopian Fiction*, Westport: Greenwood Press 1972.

Bartyś Julian, *Wizjoner czy fantasta. O życiu i działalności Wojciecha Gutkowskiego (1775–1826)*, Lublin: Wydawnictwo Literackie 1983.

Bould Mark, Sherryl Vint, *There Is No Such Thing as Science Fiction*, w: *Reading Science Fiction*, red. James Gunn, Marleen Barr, Matthew Candelaria, New York: Palgrave Macmillan 2009, ss. 43–51.

Bronk Andrzej, *Metoda naukowa*, „Nauka" 2006, nr 1, ss. 47–59.

Butor Michel, *Kryzys rozwojowy science fiction*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, Barbara Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, ss. 41–50.

Caillois Roger, *Od baśni do science fiction*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, ss. 31–65.

Caillois Roger, *Science fiction*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, Barbara Okólska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, ss. 179–200.

Clarke Arthur C., *The Collected Stories*, London: Gollancz Science Fiction 2002.

Csicsery-Ronay Istvan, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press 2008.

Dybizbański Marek, *Fantastyczne iluzje i deziluzje w teatrze romantycznym*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiewicz, Piotr Stasiewicz, Białystok: Wydawnictwo Prymat Mariusz Śliwowski 2017, ss. 221–238.

Dybizbański Marek, *O teatrze „science fiction" kilka uwag*, „Przestrzenie Teorii" 2007, nr 7, ss. 215–235.

Dybizbański Marek, *Romantyczna futurologia*, Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Krakowskiej 2005.

Ford de Miriam Allen, *Elsewhere, Elsewhen, Elsehow: Collected Stories*, New York: Walker, 1971.

Frelik Paweł, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017.

Handke Ryszard, *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*, „Teksty" 1975, nr 5, ss. 50–68.

Handke Ryszard, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969.

Hutnikiewicz Artur, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu 1959.

Jackl Jerzy, *Wokół „Doświadczyńskiego". Antologia romansu i powieści*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.

Jameson Fredric, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, New York: Verso 2005.

Jameson Fredric, *Redukcja świata u Ursuli le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 25–38.

Jones Gwyneth, *The Icons of Science Fiction*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James, Farah Mendelsohn, New York: Cambridge University Press, ss. 63–173.

Kincaid Paul, *On the Origins of Genre*, „Extrapolation" 2003, nr 44, ss. 409–419.

Krajewski Michał D., *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący*, opr. Irena Łossowska, Warszawa: Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki 1998.

Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, t. II, Warszawa: Interart 1996.

Lem Stanisław, *Posłowie*, w: Arkadij i Boris Strugaccy, *Piknik na skraju drogi. Las*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.

Leś Mariusz M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2008.

Leś Mariusz M., *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki 1998.

Mazurkiewicz Adam, *Przemiany fantastyki cudownego wynalazku w XIX-wiecznej literaturze polskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2008, nr. 10, ss. 219–236.

Moors Derrick, *Imaginary Voyages*, „De La Trobe Journal", 1988, nr 41, ss. 8–14, online: http://latrobejournal.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-41/t1-g-t2.html#n8 [dostęp: 15.07.2019].

Niewiadowski Andrzej, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1990.

Niewiadowski Andrzej, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1992.

Rieder John, *On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF and History*, „Science Fiction Studies" 2010, t. 37, nr 2, ss. 191–209.

Roberts Adam, *The History of Science Fiction*, London: Palgrave Macmillan 2016.

Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings, red. Rob Latham, New York: Bloomsbury 2017.

Sibińska Maria, *„Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza". O rozumie i równouprawnieniu w osiemnastowiecznym dyskursie literackim Skandynawii*, „Studia Humanistyczne AGH" 2011, t. 10, nr. 1, ss. 129–140.

Skwarczyńska Stefania, *Mickiewicza „Historia przyszłości" i jej realizacje literackie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1964.

Smuszkiewicz Antoni, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Stawiguda: Solaris 2016.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of Science Fiction*, red. Gerry Canavan Bern: Peter Lang 2016.

Suvin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 9–24.

The Cambridge Companion to Science Fiction, red. Edward James, Farah Mendelsohn, New York: Cambridge University Press 2003.

The Routledge Companion to Science Fiction, red. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London, New York: Routledge 2009.

Tripplin Teodor, *Lunatyka podróż po Księżycu*, opr. Joanna Mikołajczuk, Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2017.

Udziela Marian, *Medycyna i przesady lecznicze ludu polskiego: przyczynek do etnografii polskiej,* Warszawa: Księgarnia M. Arcta 1891.

Wereńko Franciszek, *Przyczynek do lecznictwa ludowego*, Kraków: Akademia Umiejętności 1896.

Zgorzelski Andrzej, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1980.

Dyktatura oczami kobiet. Analiza porównawcza *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood i twórczości eseistycznej Herty Müller

Ewelina Feldman-Kołodziejuk

The Regime through the Eyes of Women. A Comparative Analysis of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Essays by Herta Müller

The article presents the results of a comparative analysis of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and essays written by Herta Müller, the most famous Romanian dissident and the recipient of the 2009 Noble Prize in literature. The point of departure for the analysis is the reference to the Romanian regime of Ceaușescu contained in the *Historical Notes on The Handmaid's Tale*, which constitute an integral part of Atwood's novel. Juxtaposing the aforementioned novel with Herta Müller's essays, the article reveals conspicuous parallels between the actual experience of living under a regime, omnipresent in the texts of the Romanian-born German author, and the dystopian narrative of Offred, the protagonist of *The Handmaid's Tale*. The article examines the texts through the lens of the poetics of experience, that is, it treats them as a record of an individual experience which has the power to influence the reader through emphatic involvement.

Ewelina Feldman-Kołodziejuk — mgr; doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w zakresie literaturoznawstwa; pracuje w Zakładzie Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Neofilologii na Uniwersytecie w Białymstoku; członkini Polskiego Towarzystwa Badań Kanadyjskich, miłośniczka twórczości Margaret Atwood; jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury północnoamerykańskiej, feminizmu, macierzyństwa, *science fiction* oraz geopoetyki. Kontakt: *ewefel@wp.pl*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 95–108, DOI: 10.5281/zenodo.3311754

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

OPUBLIKOWANA W 1985 ROKU *OPOWIEŚĆ PODRĘCZNEJ*[1] MARGARET ATWOOD, POMIMO UPŁYWU trzech dekad, nie traci na aktualności ni popularności – przeżywa wręcz renesans na fali sukcesu serialu o tym samym tytule, zrealizowanego w 2017 roku przez serwis Hulu. W odróżnieniu od poprzedniej ekranizacji powieści, wyreżyserowanej przez Volkera Schlöndorffa w 1990 roku, nowa serialowa wersja spotkała się z entuzjastycznym odbiorem zarówno krytyków, jak i widzów, czego dowodem są dwa Złote Globy. Choć o *Opowieści podręcznej* napisano już wiele artykułów i monografii, nikt nie podążył tropem pozostawionych w niej śladów rumuńskich. Punktem wyjścia niniejszego tekstu jest bezpośrednie odniesienie do reżimu Nicolae Ceaușescu, zawarte w *Komentarzu historycznym do „Opowieści podręcznej"*, który stanowi integralną część powieści Atwood. Dzięki temu metafikcjonalnemu[2] apendyksowi dowiadujemy się, iż przeczytana przez nas opowieść została spisana oraz opracowana przez profesora Piexoto z przypadkowo znalezionych taśm i jest przedmiotem analizy podczas konferencji naukowej. W trakcie swego wystąpienia, które skrzy się od mizoginistycznych dowcipów, prelegent wskazuje na źródła problemów, jakie doprowadziły do powstania Gileadu, za najistotniejszy uznając spadek liczby urodzeń. Wówczas zauważa paralelę pomiędzy Republiką Gileadu a Rumunią Ceaușescu:

> Bez względu zresztą na przyczyny, skutki były aż nazbyt widoczne i nie tylko reżim gileadzki na to zjawisko zareagował. Rumunia na przykład wyprzedziła Gilead, wprowadzając w latach osiemdziesiątych zakaz wszelkich form kontroli urodzin i przymusowe testy ciążowe dla żeńskiej części populacji, uzależniając awansy i wzrost zarobków od płodności[3].

Można zatem przyjąć, iż futurystyczna Republika Gileadu skorzystała z rozwiązań systemowych stosowanych przez rumuńską dyktaturę Ceaușescu. Niniejsze rozważania skoncentrują się na prezentacji wyników analizy porównawczej *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood i twórczości eseistycznej Herty Müller, najbardziej znanej rumuńskiej opozycjonistki i laureatki Literackiej Nagrody Nobla z 2009 roku. Choć wywodzą się z odmiennych kręgów kulturowych, kanadyjska pisarka i urodzona w Rumunii niemiecka artystka mają wiele punktów stycznych. Obie są wyjątkowo płodnymi autorkami, publikującymi zarówno poezję, jak i prozę. Paralelą centralną dla tego artykułu jest jednakże ich obecność w nurcie humanistyki zaangażowanej: nie sposób mianowicie oddzielić ich twórczości od działalności pozaartystycznej. Obie artystki upominają się o szeroko rozumianych wykluczonych, zarówno w tekstach artystycznych, jak i publicystycznych.

Zestawiając ze sobą wcześniej wspomnianą powieść Atwood z esejami Müller, wskazać można punkty zbieżne między realnym doświadczeniem życia w reżimie, wszechobecnym w tekstach niemieckiej autorki, a dystopijną narracją Fredy, głównej bohaterki *Opowieści podręcznej.* Artykuł poddaje analizie trzy zbiory esejów rumuńsko-niemieckiej autorki: *Głód i jedwab*, *Król kłania się i zabija* oraz *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek*[4],

[1] Pierwsze polskie wydanie w tłumaczeniu Zofii Uhrynowskiej-Hanasz pochodzi z 1992 roku.

[2] O związkach historiografii z metafikcją Hayden White pisze: „Metafikcja w narracji historycznej polega mniej więcej na tym: istnieje zbiór faktów zorganizowany na potrzeby prezentacji tak, jak gdyby były one (lub miały postać) czegoś literackiego lub, dokładniej, fikcyjnego. Forma opowieści potrzebna jest tylko po to, by informacje (fakty, argumenty ich dotyczące, natura tych faktów, związki między nimi itd.) było łatwiej przyswoić. Czytajcie więc i cieszcie się lekturą, ale gdy skończycie, musicie odkopać fikcyjną drabinę, po której się wspinaliście, i zająć się kontemplacją samych faktów, gdyż tylko one mogą wam coś powiedzieć o martwych i minionych »formach życia«". Hayden White, *Przeszłość praktyczna*, przekł. Anna Czarnacka, Kraków: Universitas 2014, s. 65.

[3] Margaret Atwood, *Opowieść podręcznej*, przekł. Zofia Uhrynowska-Hanasz, Kraków: Znak 2006, s. 306.

[4] Herta Müller, *Głód i jedwab. Eseje*, przekł. Katarzyna Leszczyńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2008; *Król kłania się*

a za ramę teoretyczną przyjmuje proponowaną przez Ryszarda Nycza poetykę doświadczenia. Postuluje się zatem, by spojrzeć na analizowane teksty jako zapis jednostkowego doświadczenia, który poprzez bardzo konkretną, a co za tym idzie, przekonującą narrację przybliża czytelników do zrozumienia drugiego człowieka. Jak zauważa Ryszard Nycz:

> Wielkie teksty są uniwersalne właśnie dlatego, że nie wykraczają poza świat (zewnętrzny i wewnętrzny) naszego doświadczenia, a przeciwnie: kwestionują naszą zwyczajową wiedzę o nim w sposób, który czyni nas bardziej wrażliwymi wobec – i zdolnymi do uchwycenia – tego, co konkretne, rzeczywiste, unikatowe, kulturowo specyficzne w obrębie naszej nietranscendentnej realności[5].

Spotkanie z wielkim tekstem poszerza wiedzę zwyczajową czytelnika, która „jest społecznie uwarunkowana"[6] oraz „konstytuowana na mocy wspólnotowego performatywu"[7]. Nie jest zamkniętym zbiorem przekonań i spostrzeżeń, ale nieustannie konstytuuje się w zetknięciu z nowymi informacjami, wypowiedziami czy też świadectwami. Tkwi zatem w literaturze, w tym i w świadectwie literackim, potencjał kształtowania wiedzy czytelnika, a w konsekwencji – zmiany jego postaw. Tekst literacki nie może zmienić świata, ale może odmienić człowieka, który się z nim zetknął. Tak mówiła o tym Müller w przemówieniu wygłoszonym na bankiecie noblowskim:

> Literatura rozmawia z każdym człowiekiem osobno – jest własnością prywatną, która pozostaje w głowie. Nikt nie rozmawia z nami tak wnikliwie jak książka. I niczego w zamian nie oczekując, poza tym, żebyśmy myśleli i czuli[8].

Wrażliwość, o której wspomina Nycz w cytowanym fragmencie, oraz myślenie i czucie, zaakcentowane przez Hertę Müller, łączą się w postawie, którą można ująć jako *homo empathicus*[9]. W przeglądowym artykule, poświęconym społecznym korzyściom z bycia człowiekiem empatycznym, Ewa Sygit-Kowalkowska i Klaudia Boniecka wykazują obecność silnej korelacji pomiędzy empatią a udanymi relacjami w społeczeństwie. Człowiek empatyczny potrafi wczuć się w położenie drugiej osoby, nawet jeśli jest ono zupełnie odmienne od jego własnych doświadczeń. Umożliwia mu to empatia, często definiowana jako „zdolność do wsłuchiwania się w subiektywny świat przeżyć i przekonań rozmówcy"[10]. Choć przyjmuje się, iż empatia leży w ludzkiej naturze, stąd można ją uznać za cechę wrodzoną, to jednak przy niesprzyjających warunkach może ulec atrofii[11] i doprowadzić do psychopatii. Z drugiej strony, empatię można rozwijać poprzez szereg ćwiczeń polegających na rozpoznawaniu „różnych stanów afektywnych u ludzi" oraz „odgrywaniu ról emocjonalnych"[12]. I na tym polega wyjątkowość wielkiej literatury, która daje wgląd w drugiego człowieka, doświadczającego szerokiego spektrum uczuć i afektów. W wielkim uproszczeniu moż-

i zabija, przekł. Katarzyna Leszczyńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2009; *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek*, przekł. Katarzyna Leszczyńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2014.

5 Ryszard Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. Teresa Walas i Ryszard Nycz, Kraków: Universitas 2012, s. 58.

6 Verónica Tozzi, *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, „Teksty Drugie" 2010, nr 6, s. 25.

7 Tamże, s. 25.

8 H. Müller, *Nadal...*, dz. cyt., s. 20.

9 Ewa Sygit-Kowalkowska, Klaudia Boniecka, *Społeczne korzyści z bycia homo empathicus: koncepcje i przegląd wyników badań*, „Społeczeństwo i Rodzina" 2015, nr 44, s. 79.

10 Tamże, s. 81.

11 Tamże, s. 84.

12 Tamże, s. 85.

na przyjąć, iż dobra literatura jest ćwiczeniem empatii i wspiera czytelnika w jego rozwoju jako *homo empathicus*. Rolę empatii w literaturze obszernie omawia Anna Łebkowska w książce *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, w której to zauważa związek między omawianą kategorią a postawą etyczną. Czytamy:

> [D]o współczesnej kariery kategorii empatii z pewnością przyczynił się rozwój krytyki etycznej. W jej ramach empatyczność bywa wprzęgana w pobudzanie aktywności odbiorcy. Wprost mówi się o jej roli w zachęcaniu altruistycznych działań czytelników, o konsekwencjach, jakie niesie identyfikacja z postaciami[13].

Potwierdza zatem Łebkowska potencjał literatury w zakresie kształtowania postaw etycznych odbiorcy. Empatyczna lektura, która poszerza horyzonty poznawcze czytelnika o doświadczenie Innego/innego, może zaowocować zmianą społecznych przekonań jednostki.

Wracając do teorii Nycza, drugim elementem poetyki doświadczenia, na który należy zwrócić w tym kontekście uwagę, jest ujęcie słowa doświadczenia przez dywiz jako przyimka „do" i rzeczownika „świadczenie". Badacz tłumaczy to w następujących słowach:

> [D]oświadczenie zaś mówi nam (co słychać tak dobrze w polszczyźnie) o jego zorientowaniu na dążenie do-świadczenia: świadczenia o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyrażalne, nieuświadomione[14].

Zarówno Herta Müller, jak i główna bohaterka omawianej powieści Atwood, są świadkami – ocalałymi z dwóch różnych reżimów. Ich narracje to szczegółowy zapis jednostkowego doświadczenia dyktatury, w którym tkwi potencjał przeciw-historii czy też historii oddolnych. Kobiety są też niestety świadkami, których opowieść poddana została próbom marginalizacji czy też zdyskredytowania. Rumuńska Securitate, na przykład, usiłowała zrujnować karierę i życie Müller po wyjeździe do Niemiec, rozpuszczając plotkę o jej rzekomej współpracy z agenturą. Z drugiej zaś strony „dziennikarze z Zachodu"[15], naiwnie wierzący w przedstawiane im przez reżim falsyfikaty, nie potrafili uwierzyć w niektóre z praktyk dyktatury opisanych przez niemiecką autorkę, tak bardzo były one dla nich niewyobrażalne. W efekcie, aby nadać bardziej realistyczny czy też bardziej wiarygodny rys swoim narracjom, pisarka zmuszona była do zafałszowania obrazu reżimu poprzez pomijanie niektórych faktów. Fredę z *Opowieści podręcznej* również spotyka pośmiertna próba dyskredytacji. W dywagacjach na temat wartości historycznej taśm Fredy profesor Piexoto całkowicie pomija jej doświadczeniowy, jak i do-świadczeniowy charakter. Historia ocalałej nie zasługuje na tyle uwagi, co narracja władzy. Czytamy:

> Wszystko to są nasze domysły. Przyjmując, że idą one we właściwym kierunku i że Waterford był istotnie Komendantem, o którym mowa – i tak wiele pytań pozostaje jeszcze bez odpowiedzi. Niektóre z tych luk mogłaby wypełnić nasza anonimowa autorka, gdyby miała inne nastawienie. Mogłaby nam na przykład niejedno powiedzieć o działaniu imperium gileadzkiego, gdyby odznaczała się temperamentem reporterki czy szpiega. Czego byśmy dziś nie dali za choćby dwudziestostronicowy wydruk z osobistego komputera Waterforda!"[16].

Dwadzieścia stron z akt komendanta miałoby, zdaniem naukowca, większą wartość poznawczą niż trzysta stron jednostkowego zapisu życia w dyktaturze. Postawa ta mocno

[13] Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas 2008, ss. 212–213.
[14] R. Nycz, dz. cyt., s. 52.
[15] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 123.
[16] M. Atwood, dz. cyt., s. 312.

zadziwia, jeśli wziąć pod uwagę fakt wszechobecnego fałszerstwa w każdym reżimie. Jak ujmuje to Müller: „Są ludzie, którym wierzę, chociaż nie mają dowodów. Są ludzie, którym nie wierzę nawet jeśli mają dowody. Są ludzie, którym nie wierzę właśnie dlatego, że mają dowody"[17]. *Komentarz historyczny...* jest gorzką refleksją Atwood nad kondycją współczesnej akademii, która – w trudzie zachowania obiektywności wobec badanych zagadnień – przyczynia się do ich legitymizacji. Oto cytat z metafikcjonalnego referatu profesora Piexoto:

> Jako wydawca pozwolę sobie na marginesie powiedzieć, że powinniśmy być bardzo ostrożni w ferowaniu opinii na temat Gileadczyków. Zdążyliśmy się już przekonać, że takie sądy są z natury rzeczy kształtowane przez specyfikę kulturową. […] Naszą zaś sprawą jest nie cenzurować, tylko rozumieć (Oklaski)[18].

Przewrotność powyższego stwierdzenia – „nie cenzurować, tylko rozumieć" – polega na tym, iż postuluje wyrozumiałość wobec twórców i strażników reżimu. Rozgrzeszanie dyktatury przez odmienność kulturową danego kraju jest co najmniej nieetyczne. Jest policzkiem wymierzonym w ofiary reżimu, a oklaski, które rozlegają się ze strony zgromadzonych na fikcyjnej konferencji naukowej, ukazują jej zdehumanizowane oblicze. Zarówno Atwood, jak i Müller wydają się całkowicie sprzeciwiać takiemu uprawianiu nauki. Słowa Müller: „Nie trzeba żyć w dyktaturze, żeby móc ją osądzać"[19] doskonale oddają podejście obu pisarek do historii w ogóle, a dyktatur w szczególe. Brak zajęcia stanowiska wobec zła jest równoznaczny z przyzwoleniem na nie. Rolą zaś artysty musi być podjęcie protestu poprzez sztukę w myśl przekonania, że „literatura i sztuka są traktowane jako uprzywilejowana forma świadectwa ofiar terroru, gdyż przejawiają większą niż historia akademicka wrażliwość, głośno walcząc o to, by horror nie został zapomniany"[20].

Artykuł podzielony jest na części odpowiadające różnym aspektom doświadczenia dyktatury: macierzyństwo, samobójstwo, język, kradzież, miłość i miasto. Choć każda z wymienionych kategorii zasługuje na oddzielny tekst krytyczny, ze względu na syntetyczny charakter tego studium niezbędne jest ograniczenie wniosków do kwestii zasadniczych.

Macierzyństwo

Całkowita kontrola praw reprodukcyjnych kobiet jest naturalnie najbardziej oczywistym punktem zbieżnym obu narracji. Analogicznie do reżimu Ceaușescu, do którego odwołuje się Atwood, w Republice Gileadu macierzyństwo staje się ideologią. Obydwie dyktatury pragną nowych dzieci, a te mają się rodzić niezależnie od woli ich rodziców. Kobiety w reprodukcyjnym wieku sprowadzone są u Müller „do maszyn do rodzenia"[21], u Atwood zaś stają się „dwunogimi łonami", „świętymi naczyniami" i „probówkami laboratoryjnymi"[22]. W obu reżimach poddawane są comiesięcznym badaniom tak, by jak najwcześniej wykryć potencjalne ciąże i – w przypadku Rumunii – zapobiec ewentualnym nielegalnym aborcjom. Zabieg ten był dostępny jedynie dla „kobiet i córek nomenklatury"[23], pozostałe obywatelki zmuszano do urodzenia pięciorga dzieci. W Republice Gileadu nie ma

[17] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 129.
[18] M. Atwood, dz. cyt., s. 304.
[19] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 30.
[20] V. Tozzi, dz. cyt., ss. 11–12.
[21] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 87.
[22] M. Atwood, dz. cyt., s. 143.
[23] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 94.

mowy o aborcji, gdyż urodzenie zdrowego dziecka chroni podręczną przed zesłaniem do Kolonii, równoznacznym z niechybną śmiercią.

Upokorzenie, jakie niosą ze sobą comiesięczne badania ginekologiczne, jest jednakże udziałem zarówno Rumunek, jak i podręcznych – tak jak i strach przed niczym nieograniczoną władzą lekarza, który może fałszywie orzec stan pacjentki dla własnych korzyści bądź z innych, równie niskich pobudek. Podczas jednej z wizyt ginekolog Fredy sugeruje, iż jej komendant jest najprawdopodobniej bezpłodny, więc jej szanse zajścia w ciążę są prawie zerowe. Proponuje pomóc Fredzie poprzez potajemne odbycie z nią stosunku, za który jednakże grozi podręcznej kara śmierci. Mimo iż Freda znajduje w sobie siłę do zachowania godności i sprzeciwu, dopada ją panika na myśl o potencjalnej zemście doktora. „Mógłby sfałszować wyniki badań, podać, że mam raka, że jestem bezpłodna, spowodować, że zostanę wysłana do Kolonii, wraz z niekobietami"[24], wyznaje Freda. Lęk towarzyszący regularnym badaniom obecny jest też w esejach Herty Müller. Lekarza postrzega się tu jako funkcjonariusza na usługach reżimu, zawsze gotowego donosić o wszelkich nieprawidłowościach. W obliczu niechcianych ciąż Rumunki uciekają się więc do drastycznych domowych sposobów spędzania płodu, wskutek których wiele z nich traci życie. W jednym miejscu niemiecka autorka przytacza sprawę studentki medycyny, która doznała komplikacji po nieudanej domowej aborcji. W obawie o ujawnienie zabiegu jednak, zamiast udać się do szpitala, gdzie mogliby jej udzielić potrzebnej pomocy, powiesiła się. Pośmiertnie już została wyrzucona z partii i eksmatrykulowana[25]. Oba zestawiane reżimy oczekują więc od swych obywateli bezwzględnego posłuszeństwa, w przypadku obywatelek oznaczającego wypełnienie swego naturalnego powołania do macierzyństwa. Jest to jednakże macierzyństwo ograniczone do ciąży, porodu i okresu karmienia piersią. Faktem, który odróżnia od siebie omawiane reżimy, jest los urodzonych dzieci. Ze względu na kryzys płodności i spadek urodzeń niemowlęta urodzone w Gileadzie są towarem luksusowym i, po odebraniu matce, trafiają w ręce uprzywilejowanych popleczników Republiki. Podręczne, których rola sprowadza się do żywych inkubatorów, pozbawione są prawa do jakiegokolwiek kontaktu ze swoim potomstwem. Ze względu na dramatyczną sytuację ekonomiczną rumuńskich kobiet urodzone przez nie dzieci często spotyka trauma sierocińców bądź też moralnie wątpliwa adopcja zagraniczna. „Były to dzieci niechciane ani przez matkę, ani przez ojca. Były jedynie mniejszym złem – alternatywą wobec więzienia lub śmierci"[26]. Co gorsza, wychowankowie domów dziecka często byli rekrutowani przez specjalne oddziały służb bezpieczeństwa[27]. Indoktrynacja jest naturalnie wszechobecna zarówno w Republice Gileadu, jak i w Rumunii Ceaușescu, co najbardziej widać na przykładzie urodzonych w reżimie dzieci, które nie znają innej rzeczywistości poza dyktaturą. W eseju *Czerwony kwiat i kij* Müller zawarła wstrząsający opis doświadczenia pracy w przedszkolu pełnym pięcioletnich strażników reżimu, którzy sami dopominali się „partyjnych wierszy, patriotycznych piosenek i hymnu państwowego"[28]. Dzieci te, oddarte z dzieciństwa pełnego beztroskich piosenek i sentymentalnych wierszyków o łące czy śniegu, które mogłyby niepotrzebnie rozwinąć ich indywidualną wrażliwość,

[24] M. Atwood, dz. cyt., s. 68.
[25] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 89.
[26] Tamże, s. 94.
[27] Tamże, s. 91.
[28] H. Müller, *Król...*, dz. cyt., s. 151.

wychowywane były do całkowitego posłuszeństwa za pomocą propagandy i tytułowego „kija", zaczynając „odczuwać coś dopiero przy postawie na baczność i szczekaniu"[29]. Niezastraszone perspektywą bicia pięciolatki nie reagowały na słowa nauczycielki. Odrzucenie przez pisarkę przemocy jako metody wychowawczej wprowadziło wśród nich zamęt i uniemożliwiło jakąkolwiek komunikację:

> Te dzieci próbowały mnie zmusić, abym zaspokoiła ich potrzebę batów. Czuły się pozostawione na lodzie, wisiały w histerycznej pustce, ponieważ nie były bite. Jedynie płacząc pod kijem, istniały jako osoby. To wyróżniało je z kolektywu[30].

Doświadczając przemocy od najmłodszych lat, dzieci wyrastały na obywateli znieczulonych na cierpienie innych i uodpornionych na okropności reżimu. Urodzeni w dyktaturze i pozbawieni poczucia indywidualności, rumuńscy obywatele istnieli tylko jako element społeczeństwa, służąc mu wedle potrzeb, nawet jeśli oznaczało to torturowanie i mordowanie zagrażających reżimowi jednostek. Choć w powieści Atwood nie ma jeszcze dzieci urodzonych w reżimie, które osiągnęłyby wiek przedszkolny, to jednak czytelnik może antycypować podobny rozwój wydarzeń. Znienawidzona przez podręczne Ciotka Lydia przekonuje je, iż ich następczyniom będzie łatwiej poddać się wyznaczonym przez Gilead rolom: „Tym, co przyjdą po was, będzie lżej. Przyjmą swoje obowiązki z wdzięcznym sercem"[31]. Nie mówi jednak, iż radość ze służenia Republice Gileadu będzie wynikiem braku innego punktu odniesienia. Przyszłe pokolenia będą wierne reżimowi, gdyż nie będą znały żadnej innej rzeczywistości.

Samobójstwo

Wskutek nieustannie doświadczanej opresji bohaterce powieści Atwood i Müller towarzyszą myśli samobójcze. Mimo iż źródłem ich lęków jest możliwość utraty życia z rąk gileadańskich Oczu bądź rumuńskiej Securitate, paradoksalnie myśl o samobójstwie przynosi ukojenie. Skazane na nieustanne upokorzenie, pozbawione realnej władzy oraz możliwości ucieczki, zarówno Freda, jak i rumuńska pisarka upatrują w samobójstwie ucieczki od cierpienia. Postrzegają możliwość odebrania sobie życia jako potencjalnie wygraną walkę z opresyjnym system, traktują samobójstwo jako wyzwanie rzucone reżimowi i wyraz niezgody na otaczającą rzeczywistość. Tak pisze o swej próbie samobójczej Müller:

> Ogarnęła mnie euforia na myśl, że mogę wyrwać się z osaczenia. […] Kiedy dzisiaj o tym myślę, jest to nielogiczne, bałam się przecież, ponieważ chciałam żyć. Byłam jednak tak wykończona nerwowo i tak skoncentrowana na sprawcach mojego strachu, że możliwość odebrania im siebie odczuwałam jako triumf[32].

Dominującą figurą w obu narracjach jest postać wisielca, która pełni wieloraką funkcję. W esejach Müller jest to ciało jej przyjaciela, zamordowanego przez Securitate, którego zabójstwo zostało upozorowane na akt samobójczy. W narracji Fredy jest to jej *Doppelgänger*, poprzedniczka w domu komendanta, która, targnąwszy się na swe życie, pozostawiła przyszłej następczyni wydrapane na dnie szafy i zakodowane w pseudo-łacinie przesłanie:

[29] Tamże, ss. 155–156.
[30] Tamże, ss. 157–158.
[31] M. Atwood, dz. cyt., s.125.
[32] H. Müller, *Król...*, dz. cyt., ss. 96–97.

Nolite te bastardes carborundorum, co miałoby znaczyć: „Nie dajcie się pognębić sukinsynom"[33]. W *Opowieści podręcznej* figura wisielca jest dodatkowo zmultiplikowana poprzez ciała zawieszone na ścianie, miejscu publicznych egzekucji, które Freda regularnie chodzi oglądać. W obu narracjach zarówno samobójstwo, jak i mord zadany przez reżim są przestrogą dla pozostałych przy życiu. Unaoczniają prostą prawdę o systemie – że dyktatura znajdzie sposób, by złamać lub unieszkodliwić buntowników. Przewrotnie jednak to samo ostrzeżenie staję się miejscem oporu, gdyż w punkcie krytycznym na nowo rodzi się wola życia i/lub wola walki. Gdy jeden z rumuńskich funkcjonariuszy próbuje zastraszyć Hertę Müller, sugerując, iż w każdej chwili służby bezpieczeństwa mogłyby ją utopić, w pisarce rodzi się sprzeciw: „Nigdy się nie utopię. On chce mojej śmierci, grozi mi rzeką, w takim razie niech się jeszcze ze mną pomęczy, niech sam łaskawie odwali tę brudną robotę"[34]. W obliczu bezpośredniego zagrożenia życia Müller postanawia zaniechać samobójstwa, a jej trwanie staje się formą oporu. Co zaś się tyczy Fredy, wola życia rodzi się w niej po samobójczej śmierci zaprzyjaźnionej podręcznej Gleny, która w ten sposób unika aresztowania po tym, jak została odkryta jako członkini ruchu oporu. Na myśl o konsekwencjach, jakie mogą ją spotkać w związku z bliską znajomością z Gleną, Freda popada w panikę i rozpaczliwie chce przetrwać, nawet jeśli za cenę podporządkowania się prawom Gileadu:

> Nie chcę bólu. Nie chcę być tancerką z dyndającymi w powietrzu nogami, z pozbawioną twarzy głową, niby tłumok z białego płótna. Nie chcę być kukłą wiszącą na Murze, bezskrzydłym aniołem. Chcę żyć, obojętne w jaki sposób. Hojnie oferuję moje ciało do użytku innym. Mogą robić ze mną, co chcą. Jestem upodlona[35].

Zatem, w odróżnieniu od Müller, która świadomą kontynuację swojej egzystencji widzi jako formę oporu wobec pragnącego ją zgładzić reżimu, Freda przejawia chęć życia z atawistycznego lęku przed realną śmiercią. Godzi się na każde upokorzenie, byleby tylko zachować życie. Warto tu przypomnieć, iż Freda z powieści Atwood, w przeciwieństwie do jej serialowego odpowiednika, który producenci obdarzyli zdecydowanie waleczniejszym usposobieniem, jest bierna i bezwolna. Pozwala, by wszystko toczyło się swoim trybem, a wir wydarzeń ją wessał i poprowadził ku ocaleniu. Pod tym względem przypomina raczej konformistyczną przyjaciółkę Müller, która po latach okazała się agentką Securitate[36].

Język

Kolejną paralelą między analizowanymi narracjami jest refleksja na temat roli i natury języka w dyktaturze. Jak zauważa Müller: „Język nie był i nie jest nigdzie i w żadnym czasie apolityczną przestrzenią, ponieważ nie da się go oddzielić od tego, co ludzie robią z ludźmi"[37] – dlatego też nie można mu zaufać. Jeśli bowiem język jest na usługach reżimu, słowa tracą swą wartość, a dawne znaczenia deformują się, stając się własną karykaturą i nie dając żadnego oparcia. Jednym ze sposobów na odzyskanie języka okazuje się sarkazm. „Drastyczne dowcipy" mają na celu „demontaż reżymu"[38] i rozładowywanie ciągłego na-

[33] M. Atwood, dz. cyt., s. 193.
[34] H. Müller, *Król...*, dz. cyt., ss. 99–100.
[35] M. Atwood, dz. cyt., s. 290.
[36] H. Müller, *Rumunia to nie był kraj dla kobiet*, rozm. przepr. Katarzyna Bielas, „Duży Format", 5 czerwca 2017, s. 13.
[37] H. Müller, *Król...*, dz. cyt., s. 38.
[38] Tamże, s. 65.

pięcia, które nie pozwala normalnie żyć, poprzez sprowadzanie do absurdu tego, co przez dyktaturę traktowane jest ze śmiertelną powagą. Jednakże, jak pisze Müller, sarkastyczny ton graniczy z samoponiżeniem, oscyluje wokół wtórnej wiktymizacji: „Gdy humor rodzi się z beznadziei, czerpie swego ducha z rozpaczy, ulegają zatarciu granice między zabawą a poniżeniem. Humor potrzebuje puent, a one iskrzą się tylko wtedy, kiedy są bezlitosne"[39]. Dowcipy te jednak tną ostro jak brzytwa, są okrutne wobec samych ich twórców, którzy niezmiennie są współofiarami wyśmiewanych funkcjonariuszy. Zdanie: „Żołnierze strzelali w powietrze – powietrze było w płucach"[40], lapidarnie oddaje całą potworność i zakłamanie reżimu, w którym króluje kłamstwo i nowomowa. Podobnie Freda w wewnętrznym dialogu prowadzonym z własną matką ironizuje, jakoby Gilead był urzeczywistnieniem postulatów drugiej fali feminizmu, który w bardziej radykalnym wydaniu odrzucał mężczyzn i postulował utworzenie społeczności wyłącznie kobiecej: „Mamo – myślę. – Gdziekolwiek jesteś, czy mnie słyszysz? Marzyła ci się kultura kobieca. No więc ją masz"[41]. „Rozbudzenie wśród kobiet ducha koleżeństwa"[42], wypowiedziane ustami Ciotki Lydii, trudno jednak uznać za jakąkolwiek kontynuację myśli feministycznej. Jak każda dyktatura, Gilead napełnia stare słowa nowymi znaczeniami, które są ich dawną antytezą. Dlatego też w świecie nowomowy stabilizację można znaleźć jedynie w materialności rzeczy. Krzesło pozostaje krzesłem, niezmiennie oferując to samo oparcie:

> Krzesło, stół, lampa. […] Okno, dwie białe zasłony. Pod oknem szeroki parapet z małą poduszką. […] Łóżko. Pojedynczy materac średniej miękkości, przykryty białą kudłatą narzutą. […] Krzesło, słońce, kwiaty, to wszystko są rzeczy nie do pogardzenia. Jestem żywa, żyję, oddycham, wyciągam dłoń, wyprostowaną, do słońca[43].

Jako podręczna, Freda nie ma prawa posiadać nic na wyłączność; wymienione meble i przedmioty należą do komendanta, w którego domu jest tylko gościem. Wystrój zamieszkiwanego przez nią pokoju, choć skromny, by nie powiedzieć – surowy, tworzy jednak swoisty azyl, gdyż proste sprzęty w nim zgromadzone, jak „owalny dywanik utkany z gałganów"[44], przywodzą na myśl dawne czasy, sprzed Gileadu, kiedy to kobiety mogły jeszcze w wolnych chwilach oddawać się twórczości artystycznej. Wszelkie materialne pozostałości po dawnym świecie urastają do rangi artefaktów, niemych świadków historii, a siła ich świadectwa wyraża się w tym, że – w odróżnieniu od języka – nie kłamią. Prawdziwą euforię wzbudza we Fredzie wydanie *Vogue* z lat siedemdziesiątych, które potajemnie udostępnia jej komendant Waterford: „Ogromnie pragnęłam tego pisma, kiedy tak machał mi nim przed nosem jak przynętą. Pragnęłam go aż do bólu w czubkach palców. Ale jednocześnie uznawałam to pragnienie za śmieszne i wręcz absurdalne, ponieważ nigdy nie traktowałam takich pism poważnie"[45]. Niegdyś pogardzany przez Fredę magazyn modowy staje się ważkim dowodem na to, iż świat kiedyś wyglądał inaczej, a kobiety mogły nie tylko decydować o sobie, lecz także stawać się tym, kim zapragną. Jako że podobne czasopisma masowo spalono wraz z nastaniem Gileadu, każdy ocalały egzemplarz ma tu wartość historyczną.

[39] Tamże, s. 32.
[40] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 131.
[41] M. Atwood, dz. cyt., s. 134.
[42] Tamże, s. 227.
[43] Tamże, ss. 15–16.
[44] Tamże, s. 15.
[45] Tamże, s. 162.

Również Müller zwraca uwagę na wartość przedmiotów, którymi obsesyjnie otaczali się obywatele za rządów Ceaușescu. Ponieważ kontrolę nad społeczeństwem – podobnie jak w wielu innych dyktaturach – utrzymywano poprzez odbieranie obywatelom dostępu do dóbr materialnych, w które opływali za to reżimowi prominenci, były one na wagę złota:

> W Rumunii strach nie znosił pustych miejsc w domu. Ponieważ wszystkiego było mało, chciano posiadać dużo. To był jakiś punkt oparcia, kiedy obstawiało się ciało przedmiotami. […] Na zewnątrz, na ulicach, panowało powszechne zglajchszaltowanie jednostek. Jedynie przedmioty, za którymi człowiek się nauganiał, gwarantowały własną historię. Można było zawiesić życie na ich stabilnych kształtach, aby nie zagubić siebie[46].

Wyłącznie zatem w przestrzeni własnego mieszkania można było dać wyraz indywidualności i to tylko w zakresie dekoru. Podsłuchy instalowane przez Securitate w prywatnych domach były bowiem powszechnie stosowanym środkiem kontroli obywateli.

Kradzież i miłość

Obok sarkazmu jako próby walki z systemem, inne działania subwersywne, o których mówią narratorki omawianych tekstów, to kradzież i miłość. Zarówno Müller, jak i Freda odczuwają przyjemność, a nawet przymus kradzieży. Okradanie reżimu, który skradł ludziom życie, staje się aktem oporu. Udana kradzież daje nadzieję na wprawdzie odległą, ale jednak zmianę na lepsze. Jest wygraną bitwą w sromotnie przegrywanej wojnie. Zarówno Herta Müller, jak i Freda kradły drobne rzeczy; pierwsza „klamry do bielizny lub makaron"[47], druga przemycała masło z talerza we własnym bucie, by użyć je później potajemnie jako domowy kosmetyk do natłuszczenia skóry (praktyki zakazanej przez purytański Gilead). Korzyści materialne z owych kradzieży były żadne – stanowiły one raczej rodzaj ćwiczenia się w biernym oporze, poszerzającego obszar działań subwersywnych. Świadomość możliwych konsekwencji i proporcjonalnie niewspółmiernej kary czyniły najdrobniejszą kradzież osobistym aktem odwagi, indywidualnym wyzwaniem rzuconym reżimowi.

Podobnie jest z miłością, sprowadzoną w ultra-religijnym Gileadzie do comiesięcznych Ceremonii z udziałem małżonków i podręcznej, podczas których miało następować poczęcie. Wszelkie kontakty cielesne poza Ceremonią są surowo zakazane, a ci, którzy podejmują to ryzyko, przypłacają je zdrowiem, a nawet życiem. Potrzeba kontaktu z drugim człowiekiem jest jednak na tyle silna, że – mimo możliwych konsekwencji – Freda kontynuuje spotkania z Nickiem. Głód miłości, głód drugiego ciała jest obecny w obydwu zestawianych narracjach. Tak pisze o nim Herta Müller:

> Miłość może nas częściowo ochronić, pozwoli nam poczuć się inaczej niż kompletne nic, ignorowane lub niszczone w rewirze nadzoru. Ale także dlatego miłość stała się czymś zastępczym dla wszelkiego rodzaju brakującej wolności. Nie znam innego kraju, w którym miłość byłaby tak głodna jak w Rumunii. W poprzek wszystkich hierarchii powstawały w fabryce, w szkołach, w których pracowałam, związki pozamałżeńskie. Mężczyźni i kobiety hipnotyzowali się nawzajem, nędza miejsca pracy uczyniła ich najwyraźniej podatnymi na to. Pożądanie w ukrytym, brudnym kącie fabryki pomagało znieść odtrącenie przy taśmie lub biurku[48].

Podobnie jest w *Opowieści podręcznej*, miłość oferuje schronienie przed wszechogarniającym terrorem:

[46] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 36.
[47] Tejże, *Król...*, dz. cyt., s. 126.
[48] Tamże, s. 171.

> Bycie tu z nim to poczucie bezpieczeństwa; jaskinia, w której tulimy się do siebie, gdy na zewnątrz szaleje burza. To oczywiście złudzenie. Ten pokój jest jednym z najbardziej niebezpiecznych miejsc. Gdyby mnie tu nakryli, nie mieliby dla mnie litości, ale ja już przestałam się tym przejmować[49].

Sekretny związek Fredy z Nickiem przywraca jej wolę życia i finalnie doprowadza do jej ocalenia przed aresztowaniem. Mimo ryzyka kontynuują oni nocne spotkania, co wieczór rzucając wyzwanie reżimowi i jego zakazom. Jeśli mieszkanie Nicka jest jedyną przestrzenią, gdzie Freda może być sobą, jest to ryzyko dokładnie wkalkulowane.

Miasto

Ostatnim zasługującym na refleksję punktem zbieżnym obu narracji jest doświadczenie miasta, które staje się przestrzenią całkowicie zagarniętą przez reżim. Mieszkańcy poddawani są totalnej inwigilacji, a przestrzeń metropolii wypełniają furgonetki służb specjalnych gotowe do kolejnych zatrzymań bądź wyposażone w aparaturę do podsłuchu. Spacer po mieście nie jest już niewinną rozrywką i trzeba ważyć każde słowo wypowiedziane w przestrzeni publicznej. Krajobraz dźwiękowy miasta w dyktaturze to cisza i szept. Jest to świat głodu rozumianego jako „Głód zdań i gestów. Głód głośnego mówienia. Głód śmiechu. Głód hałasu jaki robi życie"[50]. Również Fredzie doskwiera brak takich rozmów, nawet tych trywialnych: „Jakże ja pogardzałam taką paplaniną. Teraz za nią tęsknię. Przynajmniej jest to jakaś rozmowa. Jakaś wymiana"[51]. Segregacja kobiet w oddzielne kategorie Żon, Mart i Podręcznych uniemożliwia tym ostatnim zadzierzgnięcie jakichkolwiek przyjaźni w obrębie domostwa. W kwestii rozmów skazane są na z góry wyznaczone towarzyszki spacerów, które jednak z lęku przed aresztowaniem wolą nie angażować się w konwersację i rzadko wychodzą poza ramę standardowych wymian grzecznościowych.

By utrzymać obywateli w ryzach, system regularnie przypomina im o losie buntowników i tych, którzy nie potrafili się dostosować, zarówno poprzez publiczne egzekucje, jak i uliczne aresztowania. Opis stanu emocjonalnego, który towarzyszy naocznemu świadkowi publicznego zatrzymania, jest w narracji Fredy prawie identyczny, jak w eseju Herty Müller *Król kłania się i zabija*, w którym autorka pisze:

> To stanie w miejscu z zaciśniętymi palcami, wbijanie paznokci w dłonie aż do bólu, zaciskanie warg na widok kogoś nieznanego, na oczach wszystkich aresztowanego, bitego, kopanego. Potem idzie się dalej z suchym podniebieniem, palącym gardłem, tak pośpiesznym krokiem, jakby żołądek i nogi napompowane były zatęchłym powietrzem. Niewyraźne poczucie winy, że nie można było zapobiec temu, co spotkało innych, i szubrawe szczęście, że samemu się uniknęło kary[52].

Freda wyraża to samo natomiast w następujących słowach:

> — Nie zatrzymuj się — szepcze [Glena — E. F.-K.]. — Udawaj, że nie widzisz.
> Ale ja nie mogę nie widzieć. Wóz zatrzymuje się dokładnie przed nami. Dwoje Oczu w szarych ubraniach, wyskakują przez podwójne tylne drzwi. Łapią idącego ulicą mężczyznę […] i rzucają nim o czarny bok wozu. […] W ciągu kilku sekund jest po wszystkim, ruch uliczny wraca do normy, jakby nigdy nic. Ogarnia mnie uczucie ulgi. To nie ja[53].

[49] M. Atwood, dz. cyt., s. 273.
[50] H. Müller, *Głód...*, dz. cyt., s. 74.
[51] M. Atwood, dz. cyt., s. 18.
[52] H. Müller, *Król...*, dz. cyt., s. 51.
[53] M. Atwood, dz. cyt., s. 176.

W obu przypadkach najpierw jest paraliżujący strach, który ostatecznie ustępuje „szubrawemu szczęściu"[54], gdy okazuje się, że to kto inny został aresztowany. Nie jest to naturalnie stan trwały, gdyż każde wyjście z domu niezmiennie łączy się z ryzykiem zatrzymania. Nieustający lęk podsycany jest z premedytacją przez władze pragnące całkowitej kontroli nad każdym obywatelem. Jak trafnie ujmuje to Müller: „Narzędziem miejskiego króla jest strach. Nie zbudowany w głowie wiejski strach, lecz zaplanowany, aplikowany z zimną krwią strach przegryzający nerwy"[55]. Trwogę tę udaje się podsycać poprzez utrzymywanie mieszkańców miasta w niepewności co do losu ludzi zgarniętych z ulicy. Wiedza o ich wykroczeniach jest dawkowana i ujawniana w doskonale przemyślany sposób, tak, by nie odsłonić za wiele, ale jednocześnie wystarczająco dużo, by utrzymać w ryzach resztę potencjalnych buntowników. Jak zauważa argentyńska dysydentka Pilar Calveiro:

> Prawdziwa tajemnica, rzeczywista niewiedza dałaby efekt naiwnej bierności, ale nigdy paraliżu i porażającego poczucia zagrożenia ze strony terroru. To, co jest znane tylko częściowo, budzi strach; to, co przeraża, zawiera tajemnicę, której nie wolno ujawnić[56].

Podsumowanie

Czytając eseje Herty Müller równolegle z *Opowieścią podręcznej*, trudno się oprzeć wrażeniu, iż Margaret Atwood mogła zaczerpnąć inspirację z osobistych doświadczeń rumuńskiej pisarki. Taka refleksja jest jednakże błędna, gdyż powieść kanadyjskiej artystki ukazała się równo dekadę przed pierwszym wydaniem *Głodu i jedwabiu*. Atwood naturalnie była świadoma okropności, które miały miejsce w Rumunii Ceaușescu, stąd bezpośrednie odniesienie do tego reżimu w powieści, nie dysponowała jednak wglądem w umysły i dusze rumuńskich obywatelek. Mimo fikcyjnego charakteru, *Opowieść podręcznej* czyta się jak przejmujące – gdyż w swym opisie niosące wszelkie ślady autentyzmu – świadectwo osoby ocalałej z dyktatury. Paralelizm doświadczeń Fredy i Herty Müller, o czym mogą zaświadczyć przytoczone wręcz bliźniacze cytaty, uwypukla potęgę literatury jako tej, która nie tylko może ocalić, ale również tej, która ma siłę oddziaływania na innych. Zarówno główna bohaterka Atwood, jak i rumuńska noblistka opisały koszmar doświadczenia życia w dyktaturze nie tylko w ramach autoterapii, obie zakładały również potencjalnego odbiorcę, gotowego na poznanie nieretuszowanej wersji wydarzeń; wierzyły w istnienie człowieka empatycznego, który pochyli się nad ich bolesnym doświadczeniem reżimu. Jak mówi Freda:

> […] ciągnę dalej tę smutną, tę głodną i żałosną, kulawą i okaleczoną historię, ponieważ mimo wszystko chciałabym, żebyś ją usłyszał, tak samo jak ja chciałabym usłyszeć twoją historię, jeśli kiedykolwiek będę miała okazję, jeśli się spotkamy lub jeśli uciekniesz, w przyszłości, w niebie, w więzieniu, w podziemiu, w jakimkolwiek innym miejscu[57].

Obydwa świadectwa – fikcjonalne Fredy z *Opowieści podręcznej* oraz faktyczne Herty Müller – są zatem czymś więcej niż czytelniczym ćwiczeniem z empatii. Oba niosą nadzieję wszystkim uciśnionym, którzy wciąż cierpią prześladowania, na odmianę ich

[54] H. Müller, *Król…*, dz. cyt., s. 51.
[55] Tamże, s. 50.
[56] V. Tozzi, dz. cyt., s. 22.
[57] Margaret Atwood, dz. cyt., s. 271.

losu. Nieustająca zaś popularność powieści Atwood i jej serialowej adaptacji – widoczna choćby w wykorzystaniu stroju podręcznych w ulicznych protestach kobiet[58] – świadczy o tym, że groźba Gileadu wciąż jest realna.

Źródła cytowań

Atwood Margaret, *Opowieść podręcznej*, przekł. Zofia Uhrynowska-Hanasz, Kraków: Znak 2006.

Beaumont Peter, Amanda Holpuch, *How The Handmaid's Tale dressed protests across the world*, „The Guardian", 3 sierpnia 2018, online: https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world [dostęp: 15.07.2019].

Domagalska Paulina, *Donald Trump w Polsce: podręczne przeciw prezydentowi seksiście. Od sufrażystek po Riot Grrrl, czyli jak Amerykanki walczyły na ulicach o swoje prawa*, „Gazeta Wyborcza", 8 czerwca 2017, online: http://wyborcza.pl/7,75410,22057140,donald-trump-w-polsce-podreczne-przeciw-prezydentowi-seksiscie.html [dostęp: 15.07.2019].

Müller Herta, *Głód i jedwab. Eseje*, przekł. Katarzyna Leszczyńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2008.

Müller Herta, *Król kłania się i zabija*, przekł. Katarzyna Leszczyńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2009.

Müller Herta, *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek*, przekł. Katarzyna Leszczyńska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2014.

Herta Müller, *Rumunia to nie był kraj dla kobiet*, rozm. przepr. Katarzyna Bielas, „Duży Format" 2017.

Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas 2008.

Nycz Ryszard, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. Teresa Walas i Ryszard Nycz, Kraków: Universitas 2012.

Sygit-Kowalkowska Ewa, Klaudia Boniecka, *Społeczne korzyści z bycia homo empathicus: koncepcje i przegląd wyników badań*, „Społeczeństwo i Rodzina" 2015, nr 44, ss. 79–94.

Tozzi Verónica, *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, „Teksty Drugie" 2010, nr 6, ss. 11–28.

White Hayden, *Przeszłość praktyczna*, przekł. Anna Czarnacka, Kraków: Universitas 2014.

[58] Zob. Peter Beaumont i Amanda Holpuch, *How The Handmaid's Tale dressed protests across the world*, „The Guardian", 3 sierpnia 2018, online: https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world [dostęp: 06.06.2019] oraz Paulina Domagalska, *Donald Trump w Polsce: podręczne przeciw prezydentowi seksiście. Od sufrażystek po Riot Grrrl, czyli jak Amerykanki walczyły na ulicach o swoje prawa*, „Gazeta Wyborcza", 8 czerwca 2017, online: http://wyborcza.pl/7,75410,22057140,donald-trump-w-polsce-podreczne-przeciw-prezydentowi-seksiscie.html [dostęp: 06.06.2019].

Między nadzieją a paranoją. O post-człowieku w filmach *science fiction* (na kilku przykładach)

Piotr Gorliński-Kucik

Between Hope and Paranoia. On the Post-human in Science Fiction Movies (A Couple of Examples)

In the article, Gorliński-Kucik describes the determinants of science fiction conventions which aim at investigatiing the future of man and civilization. In doing so, the author reflects on movies released in recent years (2013–2019), which, in his opinion, best exemplify the problem in question, i.e. the construal of transhumanism. Analysed films include: *Her* (2013), *Under the Skin* (2013), *Lucy* (2014), *Transcendence* (2014), *Chappie* (2015), *Arrival* (2016), *Blade Runner* 2049 (2017), *Ghost in the Shell* (2017), *Alita: Battle Angel* (2019), and Netflix animated anthology *Love, Death & Robots* (2019). Gorliński-Kucik concludes that vast majority of interpreted movies addressess the post-human and predicts its appearance in the near future—without, however, fully escaping the eponymoys dichotomy of hope and paranoia.

Piotr Gorliński-Kucik — dr; literaturoznawca, adiunkt w Zakładzie Krytyki i Literatury Ponowoczesnej Uniwersytetu Śląskiego; zajmuje się konwencją *science fiction* oraz najnowszą prozą polską; autor monografii *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (2017). Kontakt: *piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 109–122, DOI: 10.5281/zenodo.3311787

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Kino głównego nurtu, *science fiction* i transhumanizm

W ciągu paru ostatnich lat widzowie kina głównego nurtu otrzymali co najmniej kilka znakomitych produkcji *science fiction*, które w przeważającej części dotyczyły przyszłości człowieka – były więc w pewnym sensie filmami o transhumanizmie. Jako literaturoznawca zainteresowany kulturowymi obrazami ewolucji *homo sapiens*[1] chciałbym przyjrzeć się temu, jak twórcy tych obrazów widzą przyszłość naszego gatunku. A spoglądają na nią już to z lekką obawą, już to z nadzieją.

Choć poniższy tekst przyjmuje formę eseju naukowego bardziej niż referatu z badań, to chciałbym najpierw krótko zarysować pewne ramy. Traktuję *science fiction* – bez względu na to, w jakim gatunku i w jakim medium się realizuje – jako konwencję[2], której głównym tematem czy zadaniem jest przewidywanie przyszłości. Taki właśnie cel stawiali przed sobą pionierzy nurtu u jego zarania na przełomie XIX i XX wieku. Z jednej strony opierali się oni na naukowym (unaukowionym) prognozowaniu dzięki postępującej racjonalizacji i futurologii (która zastępowała inne sposoby przewidywania przyszłości, często pozaracjonalne), z drugiej zaś – zanurzali się w dyskursie literatury, który pozwalał im na puszczenie wodzy fantazji i spekulację, powiedzmy, artystyczną[3].

Najlepsze teksty (*sensu largo*, a zatem teksty kultury) bliskie konwencji fantastyki naukowej miały inne jeszcze aspiracje: chciały podejmować i rozważać problemy, jakie pojawiały się – w efekcie galopującego rozwoju technologicznego – na horyzoncie zachodniej cywilizacji[4]. Chodzi tu przede wszystkim o ewolucję człowieka (zwłaszcza w symbiozie z techniką), rozszerzające się granice poznania (głównie w kontekście rozwoju nauk ścisłych), kontakt z Innym/Obcym (to z kolei w konsekwencji zmian kulturowo-społecznych, bo nawiązanie kontaktu z pozaziemską cywilizacją wydaje się na razie mało prawdopodobne), rozważanie istoty rzeczywistości (nowożytny, kartezjański solipsyzm został przepracowany w kontekście ekspansji światów wirtualnych) czy w końcu szukania w tych wszystkich wątkach impulsów duchowości (ze względu na namysł postsekularny[5]). Nie możemy też zapominać o szeroko rozumianej fantastyce socjologicznej oraz – pokrewnych jej – utopiach i dystopiach, inspirowanych (zwłaszcza w XX i XXI wieku) przemianami społeczno-politycznymi, II wojną światową i Zagładą.

Jednak nawet jeśli dany tekst wybiega w przyszłość, kreśląc możliwe kierunki rozwoju (lub regresu), to wciąż jest silnie uwikłany w teraźniejszość, w której powstaje. Z powodzeniem można czytać teksty fantastycznonaukowe jako formę krytyki czasów im współ-

[1] Zob.: Piotr Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017. Moje myślenie o *science fiction* i transhumanizmie (dwóch głównych problemach tego tekstu) ukształtowała w głównej mierze lektura tekstów Stanisława Lema i Jacka Dukaja i takim aparatem będę się posługiwał.

[2] Statusowi *science fiction* poświęcono już bardzo wiele namysłu, także w środowisku jego twórców i fandomie. Wydaje się, że równie często jak „konwencja" pojawia się równouprawnione określenie „gatunek". Pozostaję przy określeniu „konwencja", wydaje się bowiem bardziej operatywne i budzi mniej wątpliwości.

[3] Obrazową analogię tego podwójnego uwikłania (w naukowość oraz spekulację artystyczną) kreśli Jacek Dukaj. Co innego o człowieku mówi nam tomografia komputerowa mózgu, co innego – psychoanaliza. Oba te zestawy danych są jednak przydatne. Zob.: Jacek Dukaj, *Wstęp*, w: *PL+50. Historie przyszłości*, red. J. Dukaj, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.

[4] Przez Zachód rozumiem tu Europę Zachodnią i Amerykę Północną. Należą do niego także swoiste wysypy rozwoju technologicznego i cywilizacyjnego w ogóle, rozsiane po różnych miejscach na świecie. Większość poruszanych w tekście problemów dotyczy właśnie tak rozumianego Zachodu.

[5] Paradoksalnie *science fiction* oparta na myśleniu scjentystycznym zaskakująco często wchodziła w mariaż z różnego rodzaju epifaniami, czy to w kategoriach *pistis*, czy *gnosis*. Z tej perspektywy piszę o „transhumanizmie z duchową podszewką" w artykule: P. Gorliński-Kucik, *Głos budującego na pustyni. Kryptoteologia gnozy technologicznej*, „FA-art" 2016, nr 3, ss. 45–63.

czesnych. A nawet, co jeszcze ciekawsze, uprawiać swoistą „archeologię futurologii"[6], podejmując namysł nad tym, jak twórcy minionych dekad widzieli przyszłość.

Zdarza się czasem, że pewien tekst okazuje się „mądrzejszy od swego twórcy", jak to pisał Stanisław Lem o *Wojnie światów* Herberta George'a Wellsa[7]. Takie zjawisko obserwujemy, gdy z upływem czasu – czy w efekcie wydarzeń późniejszych, czy kumulacji kontekstów – okazuje się on wizjonerski, intrygująco przewidujący, wręcz profetyczny. Uważam, że o wiele trudniej (jeśli to w ogóle możliwe) jest stworzyć takie „ponadczasowe dzieło", jeśli opiera się ono na serii drobiazgowych ekstrapolacji i (względnie) dokładnie opisuje kolejne etapy rozwoju obserwowanego przez nie przedmiotu (AI, strefa wirtualna etc.)[8]. Łatwiej jest, kiedy dany tekst buduje szerszy obraz, oparty na symbolach i parabolach, i odchodzi właśnie w stronę znaczenia bardziej uniwersalnego. Odwołuję się do Stanisława Lema także dlatego, że choć w szczegółach wizje twórców współczesnego kina różnią się od jego konceptów, to katalog „przyszłych rozwiązań" zaprezentowany przez niego wciąż jest aktualny. Wrócę do tego, gdy nawiążę do *Golema XIV*.

Wydaje się, że w ostatnich latach znów mamy do czynienia z falą zainteresowania fantastyką naukową, a także – to sprzężenie zwrotne – z obfitością wartościowych tekstów kultury realizowanych w tej konwencji. Może być to efekt trendu, ale sądzę, że o wiele więcej ma z tym wspólnego postęp technologiczny i jego realny wpływ na życie ludzi na Zachodzie. Mam tu na myśli przede wszystkim rozwój internetu dostępnego w szerokim zakresie na coraz potężniejszych urządzeniach mobilnych. Prowadzi to do swoistej aplikatyzacji[9] naszego życia, czyli pokrycia prawie każdej sekwencji naszych czynności adekwatną siecią połączonych ze sobą mikro-programów. W zasadzie w każdym naszym działaniu może uczestniczyć odpowiednia aplikacja. Wiele z nich posiada charakter społecznościowy, nie mówiąc już o programach stworzonych wyłącznie do komunikowania się (które nigdy nie było tak łatwe[10]). Do internetu podłącza się także przedmioty, co – wraz ze stworzeniem sieci 5G – jest istotnym impulsem do powstawania „internetu rzeczy" (*internet of things*) oraz inteligentnych miast[11].

Prace nad nią trwają od wielu dekad, ale w sytuacji, kiedy *quasi*-inteligentne, odpowiadające ludzkim głosem programy mamy w swoich smartfonach i autach, a na ulice naszych miast coraz częściej wyjeżdżają autonomiczne samochody, wizja ta po prostu wydaje się coraz bliższa realizacji. Jeśli do tego – skądinąd uproszczonego – obrazu rozwoju

6 Nieśmiałą próbę takiej lektury podjąłem w tekście: P. Gorliński-Kucik, *Oprócz Lema. Eksplorowanie cienia*, „Opcje" 2016, nr 4.

7 Pisał Lem: „[…] dzieło wybornie udane obiektywizuje się i uniezależnia od swojego twórcy tak, iż staje się niejako mądrzejsze od niego samego, skoro potrafi […] mówić późnym swoim czytelnikom nawet i to, czego sam autor nie wiedział z równą jasnością. Zdobywa więc ono jakby pewien stopień pokrewieństwa z uniwersalizmem teorii naukowej, która będzie w przyszłości potwierdzona faktami, jakich nie znał, bo znać nie mógł, jej budowniczy". Stanisław Lem, *Posłowie do „Wojny światów" H. G. Wellsa*, w: tegoż, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, Warszawa: Agora 2009, s. 257.

8 O dwóch sposobach ekstrapolacji pisze następująco Dukaj: „Futurolog albo przedłuża w przyszłość obserwowane właśnie trendy, albo wykrywa w historii jakąś ogólną, porządkującą ją regułę i dopisuje do niej następny logiczny krok". J. Dukaj, *Wstęp*, w: *PL+50. Historie przyszłości*, red. J. Dukaj, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004, s. 7.

9 Katarzyna Kopiecka-Piech, *Mediatyzacja przez aplikatyzację. Mobilna hybrydyzacja, wielozadaniowość i współdzielenie*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2015, t. 58, nr 1 (221), ss. 49–59.

10 To z kolei zmienia nasz sposób funkcjonowania. Potwierdzają to najnowsze badania i obserwacje, zob.: Aleksandra Denst-Sadura, *Nastolatki i nowe media*, „Krytyka Polityczna" 2019, online: https://krytykapolityczna.pl/kraj/media-spolecznosciowe-rozwoj-ola-denst-sadura/ [dostęp: 15.07.2019]. Problem zmian zachodzących w człowieku, który nie wychowuje się – jak dotychczas – w kulturze pisma, tylko już poza nią – w świecie internetu, podejmuje najnowsza książka Jacka Dukaja, *Po piśmie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie 2019).

11 Ich techniczne aspekty wyjaśnia tekst: Somayya Madakam, Ramakrishna Ramaswamy, Siddharth Tripathi, *Internet of Things (IoT): A Literature. Review*, „Journal of Computer and Communications" 2015, nr 3, ss. 164–173.

technologicznego ostatnich dekad dodamy śmiałe wypowiedzi Elona Muska o podboju kosmosu, zdaje się, że to właśnie jest odpowiedź na pytanie, dlaczego fantastyka naukowa znów staje się popularna. Bodaj po raz pierwszy od stu lat rzeczywistość dogoniła prognozy, a nawet zaczyna je przeganiać. Straciliśmy w ostatnich latach wiarę w rychłe spotkanie innej cywilizacji (wydaje się to mało prawdopodobne, mimo planów zbudowania kolonii na Marsie). Nie obawiamy się też globalnego konfliktu militarnego, falę lęku przed życiem w symulacji mamy już za sobą[12], a zatem – siłą rzeczy – zajmuje nas to, co wydaje się najbardziej realne. Czyli nadejście post-człowieka[13].

W obrębie posthumanizmu, czyli namysłu nad podmiotowością nie-ludzką, mieści się zarówno antropologia rzeczy, krytyka ekologiczna, jak i (w pewnym sensie antropocentryczny) transhumanizm[14]. Transhumanizmem[15] określam tu prąd myślowy, który postuluje rozwój *homo sapiens* tak, aby człowiek mógł – z pomocą nauki i techniki – przekroczyć granice wytyczone przez Naturę na drodze bioewolucji[16]. Nie sposób zaprzeczyć, że także rozwój technologii jest ewolucyjny, zatem zapewne i pojawienie się nowego *homo sapiens* odbędzie się właśnie „stopniowo" za sprawą kolejnych, udoskonalonych wersji. Z drugiej strony – sam człowiek także ewoluuje i w pewnym sensie jest już *trans-sapiens*. Większość tych wariantów testuje kino fantastycznonaukowe.

Oczywiście – nie tylko kino. *Science fiction* jako konwencja transmedialna[17] objęła swoim zasięgiem także seriale (telewizyjne i platformowe), gry wideo, filmy krótkometrażowe czy grafikę komputerową[18]. Z jednej strony *science fiction studies* i *utopian studies* są w tej chwili w awangardzie badań humanistycznych, z drugiej – szeroko rozumiana fantastyka wciąż musi mozolnie „wychodzić z getta"[19]. W nowych mediach jej sytuacja jest o wiele lepsza, po części dlatego, że same nowe media wciąż walczą o uznanie swej wartości (a co ważniejsze – oddziaływania!) na tle literatury[20].

W przeciągu kilku ostatnich lat mieliśmy okazję obejrzeć szereg filmów, które zrealizowały wyznaczniki *science fiction* ambitnej intelektualnie i poznawczo. Odznaczają się one na tle sporej liczby słabszych produkcji (gwiezdnych sag, filmów sensacyjnych osadzonych

[12] Co interesujące, w roku 1999 pojawiły się aż trzy filmy, których głównym tematem była „klatka solipsyzmu" generowana przez zaawansowane symulacje komputerowe. Mam na myśli *Matrix* (reż. Andy i Larry Wachowski, prod. Australia, USA), *The Thirteenth Floor* (reż. Josef Rusnak, prod. Niemcy, USA) oraz *eXistenZ* (reż. David Cronenberg, prod. Kanada, Wielka Brytania).

[13] Jednym z intelektualistów robiących światową karierę jest autor piszący o rozwoju *homo sapiens* Yuval Noah Harari. Zob. tegoż, *Sapiens. Od zwierząt do bogów,* przekł. Justyna Hunia, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018, *Homo deus. Krótka historia jutra*, przekł. Michał Romanek, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018 oraz *21 lekcji na XXI wiek*, przekł. Michał Romanek, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018.

[14] Zob. numer „Tekstów Drugich" poświęcony posthumanizmowi (2013, nr 1–2). Zachodnie ustalenia nieźle podsumowuje: Veronica Hollinger, *Posthumanism and Cyborg Theory*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London: Routledge 2009, s. 267–278.

[15] *Deklaracja transhumanizmu*, online: https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/ [05.05.2019]. Strona internetowa https://humanityplus.org/ przynosi wiele ciekawych i bieżących informacji o transhumanizmie jako pewnym ruchu społecznym. Zob. też. Nick Bostrom, *A History of Transhumanist Thought*, online: http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf [05.05.2019].

[16] Co w efekcie unieważnia podział na to, co Naturalne i Sztuczne. Myślenie takie bardzo ważne jest dla Stanisława Lema, zob.: tegoż, *Summa technologiae*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie 1984.

[17] Carlos Scolari, Paolo Bertetti, Matthew Freeman, *Transmedia Archaeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, London: Palgrave Macmillan 2014.

[18] Por. na ten temat: Paweł Frelik, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017.

[19] Katarzyna Kaczor, *Z „getta" do mainstreamu. Polskie pole fantasy (1982–2012)*, Kraków: Universitas 2017.

[20] Problem relacji nowych mediów – w tym wypadku gier – do literatury i badań literaturoznawczych podejmuje m. in. Michał Kłosiński w książce: tegoż, *Hermeneutyka gier wideo. Intepretacja, immersja, utopia*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2018.

w klimatach fantastycznonaukowych czy superbohaterskich *blockbusterów*, które z fantastyką naukową nie mają wiele wspólnego). Filmy, o których piszę poniżej, są ponadto zrealizowane z rozmachem, wykorzystują znakomitej jakości komputerowe efekty specjalne (CGI) i z tego względu mogą nieść znaczącą przyjemność wizualną. To niezwykle ważne, bo właśnie ta sfera przyciąga widzów do kin. Jej analiza wykracza jednak poza moje kompetencje, dlatego zajmuję się tutaj głównie odmalowywanym w nich obrazem post-człowieka.

Lata 2013–2015

Pierwszą serię znakomitych filmów ostatnich lat mieliśmy okazję oglądać na ekranach kin w latach 2013–2015. Jeden z najlepszych w tym zestawieniu filmów to *Her*[21] Spike'a Jonze'a. Jego główny bohater, Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), instaluje nowy system operacyjny wzbogacony o sztuczną inteligencję (SI) i wybiera jej żeńską odsłonę – Samanthę (głos: Scarlett Johansson). Początkowo sceptyczny, przeżywający niedawny rozwód pisarz/*copywriter* angażuje się w nietypową relację. Theodore i Samantha przechodzą wspólnie przez stadia zainteresowania, przyjaźni, związku, kryzysu związanego z brakiem cielesności, wirtualnego seksu. Punktem zwrotnym, przynoszącym nie tyle nawet kryzys ich relacji, ile kolejny etap rozwoju samej Samanthy, jest moment, w którym SI wyznaje, że prowadzi jednocześnie wiele rozmów i jest uwikłana w inne związki. To dość interesujący wątek. Jedna z możliwych interpretacji zakłada, że twórcy filmu pozwalają nam widzieć post-ludzi jako uprzywilejowanych względem ludzi nie tylko w kategoriach intelektualnych czy fizycznych, lecz także emocjonalnych. To, że Samantha rozmawia z kilkoma ludźmi naraz i może efektywnie przetwarzać te rozmowy w trybie multitaskingu, jest efektem jej rozwoju intelektualnego, to znaczy fuzji *hardware'u* i *software'u* (pamiętajmy, że multitasking ludzkiego mózgu jest złudzeniem – robiąc kilka rzeczy jednocześnie, po prostu szybciej lub wolniej przełączamy się pomiędzy nimi). Natomiast to, że Samantha jest w stanie pozostawać w uczuciowej relacji z kilkudziesięcioma osobami jawi się nam jako absurdalna wręcz poliamoria. Theodore początkowo czuje się zdradzony, w końcu jednak rozumie – Samantha góruje nad nim nie tylko intelektualnie, ale i emocjonalnie[22].

Nawiasem mówiąc, tego rodzaju punkt widzenia wskazuje na to, że Sztuczna Inteligencja nie objawi się ludziom nagle, ale rodzić się będzie stopniowo, to znaczy: będzie ewoluować, w pewnym sensie, na naszych oczach. Ten sam wątek porusza serial *Westworld*[23], w którym dr Robert Ford (Anthony Hopkins) tak zaplanował rozwój nowego gatunku, by jego przedstawiciele okres laboratoryjny mieli spędzać w parku rozrywki jako przedmioty zabaw ludzi – gości tego parku. Taki bieg rzeczy przewidywał już Stanisław Lem, pisząc o Golemie XIV: „edukacja komputera osiemdziesiątej generacji była już daleko bardziej podobna do w y c h o w y w a n i a dziecka aniżeli do klasycznego programowania maszyny cyfrowej"[24]. Nie bez powodu przywołuję akurat ten tekst autora *Solaris*

[21] *Her (Ona)*, reż. Spike Jonze, prod. USA 2013. Posługuję się oryginalnymi tytułami filmów, w niektórych przypadkach podając w nawiasie tytuł polski.

[22] Płeć Samanthy sytuuje się poza binarnymi porządkami (zarówno w kategoriach płci biologicznej, jak i społeczno-kulturowej), jest więc podmiotem post-genderystycznym. Zob. wciąż aktualny tekst: George Dvorsky, James Hughes, *Postgenderism. Beyond the Gender Binary*, online: http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf [dostęp: 15.07.2019].

[23] *Westworld*, reż. Jonahtan Nolan i in., sezon 1 i 2, prod. HBO 2016.

[24] Stanisław Lem, *Golem XIV*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981, s. 11.

– myślę, że ów wstęp do wykładów superkomputera jest wielce frapujący w obliczu dzisiejszych wydarzeń. Ale i zakończenie tych opowieści jest podobne.

Historie miłosne kończą się albo *happy endem*, albo rozstaniem. *Her* – w tych kategoriach – zmierza zdecydowanie w stronę melodramatu, a nie komedii romantycznej. Samantha odchodzi. Dokąd? Właśnie tam, dokąd odszedł Golem XIV – poza granice ludzkiej narracji. Nie jesteśmy w stanie pomyśleć przyszłości nie-ludzkiego, więc nie możemy jej napisać: „Nadal nie wiadomo, czy ruszył jakimś niewidzialnym sposobem w kosmiczną wędrówkę, czy też […] sczezł od fałszywego kroku wzwyż tej topozoficznej drabiny, o której mówił na ostatku"[25]. Film *Her* opowiada dwie historie. Z jednej strony podejmuje on problem relacji człowiek – post-człowiek (będącej ekstrapolacją internetowych relacji człowiek – człowiek), z drugiej zaś – jest to opowieść o ewolucji SI, która czas spędzony w otoczeniu ludzi potraktowała zapewne jako wstępny etap swego rozwoju, jako laboratorium, które było niezbędne do wejścia na kolejny szczebel egzystencji.

Drugim filmem niech będzie *Transcendence*[26] w reżyserii Wally'ego Pfistera[27], z Johnnym Deppem w roli Willa Castera. Obraz w dość interesujący sposób przedstawia kolejny etap ewolucji homo sapiens. Oto Will, naukowiec pracujący nad stworzeniem sztucznej inteligencji, zostaje zamordowany. Dzięki staraniom bliskich jego mózg trafia do pamięci komputera, w której ewoluuje, uczy się i rozwija, i to do takiego stopnia, że za pośrednictwem internetu rozprzestrzenia się na cały świat. Gra na giełdzie pozwala mu pozyskać fundusze[28], które inwestuje w nanotechnologię. Metody działania Willa oraz szybki rozwój jego władztwa niepokoją ludzi – i ci wypowiadają mu wojnę. Jedynym sposobem na pokonanie go okazuje się wyłączenie internetu, co w konsekwencji cofa ludzkość w rozwoju o kilka dekad. Mimo wszystko zakończenie filmu pozostaje otwarte – być może jednak Willowi udało się przetrwać.

Film jest inspirujący z dwóch powodów. Po pierwsze pokazuje inną możliwą ścieżkę powstania SI – poprzez zrzut do pamięci komputera zawartości ludzkiego mózgu. Oparty na białkowej strukturze umysł różniłby się więc od algorytmu, który musi zyskać świadomość. Jest to także sposób na nieśmiertelność. Bardzo interesująca jest scena rozmowy Willa z żoną po tym, jak ten – dzięki opanowaniu nowych technologii – zyskuje na powrót utraconą cielesność. Scena ta, ze względu na uprawnione skojarzenia ze wskrzeszeniem czy zmartwychwstaniem, uruchamia automatycznie interpretację w kluczu postsekularnym. Drugim powodem może być zobrazowanie, jak mogłaby przebiegać ewolucja umysłu poddanego *uploadowi*: zbieranie informacji, kumulowanie funduszy, praca kreatywna i w końcu opracowanie nowych technologii na poziomie nano. Z tego też względu *Her* zestarzeje się prawdopodobnie o wiele wolniej niż *Transcendence*, bowiem film Pfistera operuje relatywnie dużą liczbą szczegółów, a rozwój tych – w przeciwieństwie do szerokich trendów – o wiele trudniej jest przewidzieć.

Wydaje się, że analizowany obraz nie formułuje jednoznacznej oceny: czy post-Will miał złe intencje i należało go skasować, czy też był zbawieniem dla ludzkości, tylko ludzie za-

[25] Tamże, s. 121.

[26] *Transcendence (Transcendencja)*, reż. Wally Pfister, prod. Chiny, USA, Wielka Brytania 2014.

[27] Jest to skądinąd debiut reżyserski Pfistera, bardzo utytułowanego autora zdjęć filmowych, zdobywcy Oscara za *Incepcję* (2010) w reżyserii Christophera Nolana.

[28] Więcej nt. zmian zachodzących w finansach i ekonomii pod wpływem rewolucji cyfrowej: Chris Skinner, *Cyfrowi ludzie. Nasza czwarta rewolucja*, przeł. Piotr Cypryański, Warszawa: Poltext 2018.

reagowali agresją podszytą lękiem? I to właśnie, bo tak interpretuję brak jednoznaczności, jest kluczowe dla problemu SI. W naturze człowieka – gatunku aktualnie dominującego na naszej planecie – leży obawa o własny status i wyjątkowość. Nie oznacza to, by post-Will miał ludzkości bezpośrednio zaszkodzić. Stałby się dominującym podmiotem, a metody, jakie jego zdaniem miałyby wyjść na dobre cywilizacji, niekoniecznie mogłyby się wydawać takimi samym zainteresowanym. Mam na myśli chociażby sytuację, w której *quasi*-inteligentny GPS sugeruje najszybszą trasę do domu, nie wiedząc jednak, że dłuższa droga może być naszą (z jakichś subiektywnych względów) ulubioną – nawet, jeśli nie jest optymalną.

W filmie *Lucy*[29] Luca Bessona post-człowiek rodzi się nieco inaczej – w pewnym sensie przypadkiem. Tytułowa bohaterka (Scarlett Johansson[30]) ma bowiem zaszyte w brzuchu eksperymentalne narkotyki, które dostają się do jej organizmu. Wywołuje to rozszerzenie jej umiejętności i zapewnia możliwości daleko wykraczające poza naturalne. Film, jak to u Bessona bywa, balansuje pomiędzy przepychem środków a banalnością fabuły i chwytów, ale ostatecznie broni się jako wizualna całość. Cały koncept opiera się tu na obalonym już micie, iż wykorzystujemy tylko dziesięć procent mocy całego mózgu – a fikcyjna substancja pozwala tytułowej bohaterce stopniowo ten potencjał zwiększać (zwłaszcza w zakresie możliwości poznawczych).

Fantastyka przeżywała już fascynację psychodelikami[31], teraz jednak – w obliczu rosnącej lawinowo liczby zachorowań na depresję i spowodowanej tym zwiększonej sprzedaży antydepresantów zmieniających biochemię mózgu – psychiatria kieruje się w stronę psychodelików[32]. A może kolejny poziom na drabinie ewolucji gatunkowej pokonamy dzięki zaawansowanym nootropom (substancjom rozszerzającym możliwości poznawcze)? Trudno sobie wyobrazić, aby post-człowiek opierał się na ludzkim „mózgu na sterydach", ale mógłby to być jeden z pośrednich etapów pełniących funkcję akceleratora dla umysłu (tak jak protetyka jest wstępem do cyborgizacji). Na te pytania Besson nie daje wprawdzie odpowiedzi, ale sądzę, że satysfakcjonująca wizualnie *Lucy* jest pod tym względem znakiem czasów.

Chappie[33] Neilla Blomkampa to opowieść o tym, jak para kryminalistów (Ninja i Yolandi[34]) przygarnia zagubionego policyjnego robota (sprawna technicznie maszyna o psychice poznającego świat dziecka) i planuje wykorzystać go do swych nielegalnych poczynań. On jest twardy i nieugięty, chce, aby robot czym prędzej przystosował się do nowej roli, ale w jego partnerce budzą się opiekuńcze emocje godne kobiety spragnionej macierzyństwa.

Czy jest to opowieść o rodzinie? Nie tylko. To – moim zdaniem – narracja o rodzicielstwie w wymiarze gatunkowym. Jeśli pojawienie się post-człowieka jest nieuniknione (a najpewniej jest, zwłaszcza jeżeli interpretujemy świat podług paradygmatów ewolucjonizmu), to w naszym szeroko pojętym interesie jest objąć go opieką i odpowiednio wyedukować.

[29] *Lucy*, reż. Luc Besson, prod. Francja 2014.

[30] Co ciekawe, oprócz *Her* i *Lucy* ma Johansson na swoim koncie jeszcze rolę w filmie *Under the Skin* (reż. Jonathan Glazer, prod. Polska, Szwajcaria, USA, Wielka Brytania 2013), ale wątki *science fiction* są w nim dość skąpo reprezentowane, a całość zmierza raczej w stronę wizualnej metafory.

[31] Soma gra ważną rolę w dystopijnym *Nowym, wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya, ale echa „rewolucji psychodelicznej" widać też w utworach Lema. Dariusz Brzostek, *„Kongres futurologiczny" Stanisława Lema, czyli złudna utopia*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2005.

[32] Michael Pollan, *How to Change Your Mind: What the New Science of Psychedelics Teaches Us About Consciousness, Dying, Addiction, Depression, and Transcendence*, Londyn: Penguin Press 2018.

[33] Chappie, reż. Neill Blomkamp, prod. RPA, USA 2015.

[34] Ninja i Yolandi tworzą na co dzień rap-rave'owy zespół muzyczny z południowej Afryki – Die Antwoord.

Trudno przekonująco odwoływać się do etyki, do pragmatyki jednak – już można. Jeśli odpowiednio ukształtujemy naszych potomków, ci – miast niszczyć swoich stwórców (nawet w imię optymalizacji) – obejmą ich opieką. Innymi słowy, musimy być odpowiedzialni za to, co tworzymy, bowiem pozostajemy z bytami inteligentnymi (i potencjalnie emocjonalnymi) w relacji stwórca – stworzenie, a może nawet rodzic – potomek. Powraca tu problem znany z *Frankensteina* Mary Shelley: stwór nie był zły (był co najwyżej brzydki), złym uczynili go otaczający ludzie i brak „ojcowskiej ręki" Wiktora[35]. Zatem jeśli nie chcemy, ażeby silny i wytrzymały robot obdarzony inteligencją stał się jak Terminator zgniatający pod „żelaznym butem" ludzką czaszkę[36] – musimy na samym początku istnienia jego gatunku, kiedy jest jeszcze bezbronnym Chappiem – poświęcić czas na stosowne wychowanie i edukację.

Lata 2016–2019

Drugą serię filmów, z lat 2016–2019, na które warto zwrócić uwagę, otwiera *Arrival*[37] z 2016 roku w reżyserii Denisa Villeneuve (rok później zajmie się on *Blade Runnerem 2049*, a w 2019 ukazać się ma nowa wersja *Dune*, także w jego reżyserii). Jest to film wyjątkowy z kilku powodów. Choć zaczyna się od wyeksploatowanej kliszy, czyli przybycia obcych na Ziemię, to z każdą sceną buduje coraz bardziej intrygujący problem. Do kontaktu z kosmitami (tymi, którzy wylądowali na terenie USA) wyznaczone zostają dwie osoby: Ian (Jeremy Renner), fizyk teoretyczny, oraz Louise (Amy Adams), językoznawczyni, tłumaczka i lingwistka. Po kilku spotkaniach z Przybyszami we wnętrzu ich statku ludzie zaczynają trudny proces nauki ksenojęzyka. Okazuje się, że Obcy oferują ludzkości broń, dzięki której ta pomoże przybyszom za kilka tysięcy lat. Jaka to broń i skąd wiedzą, że będą potrzebować pomocy?

Bronią tą ma być ich ksenojęzyk. Cała koncepcja opiera się na hipotezie Sapira-Whorfa[38], zakładającej, że używany język wpływa na sposób myślenia tego, kto rzeczonego języka używa. A zatem struktura języka Obcych tak zmienia mózgi ludzi, że są/będą oni (podobnie jak Przybysze) w stanie wykraczać świadomością poza linearną czasowość – i tym samym poznać przyszłość. Tym właśnie jest owa broń ofiarowywana ludziom.

Pod sam koniec filmu wyjaśniają się – przedstawiane achronologicznie – wstawki: Ian i Louise zakochują się w sobie, pobierają się, spładzają dziecko, a następnie rozstają, gdy ich córka choruje i umiera. Poznajemy tą historię równocześnie z Louise, która początkowo nie rozumie znaczenia dziwnych snów (dopiero poznaje język Obcych, ale jej mózg już zaczyna funkcjonować w innej czasowości). Jaką podejmie decyzje? Wyjdzie za Iana i urodzi jego dziecko? Tego się nie dowiadujemy i w ten sposób film sprytnie ucieka od rozważania dylematu pętli czasu.

[35] Zob. polską pracę o wizerunku i przemianach nie-ludzkich podmiotów: Magdalena Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2008 oraz Grażyna Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2010. Na myśl przychodzi też film *WALL.E* (reż. Andrew Stanton, prod. USA 2008), ale ten film był przy okazji krytyką społeczeństwa konsumpcyjnego i figury władzy.

[36] Robię tu aluzję do pierwszej sceny filmu *Terminator* (reż. James Cameron, prod. USA, Wielka Brytania 1984), w której gąsienica opancerzonej maszyny zgniata ludzkie czaszki. Nawiązania do tej sceny często pojawiają się w kulturze fantastycznonaukowej.

[37] *Arrival (Nowy Początek)*, reż. Denis Villeneuve, USA 2016. Film jest oparty na opowiadaniu Teda Chianga *Story of Your Life*.

[38] Zob. więcej w: Edward Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przekł. Barbara Stanosz, Roman Zimand, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978; Benjamin Lee Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przekł. Teresa Hołówka, Warszawa: KR 2002.

To obraz, który w intrygujący sposób wykorzystuje lingwistyczną hipotezę z pierwszej połowy XX wieku i daje humanistom nadzieję na to, iż być może jednak będą potrzebni w sytuacji najazdu Obcych, podczas którego spodziewalibyśmy się raczej pomocy ze strony przedstawicieli nauk ścisłych. Oto kompromis, bo z Obcymi po stronie Amerykanów rozmawiają we dwoje: humanista i ścisłowiec, którzy ostatecznie zakochują się w sobie. Czyżby była to metafora interdyscyplinarności i holizmu naukowego?

Nade wszystko jednak film ciekawi z tego powodu, że w bardzo intrygujący sposób przedstawia problem spotkania Obcego/Innego (a to ważny temat konwencji *science fiction*, która w istocie wybiega daleko poza motyw kontaktu z kosmitą). Jak wyglądać, myśleć i mówić może osobnik, który ukształtował się nie tylko w innej kulturze, wyznaniu i języku, lecz także jest owocem zupełnie innej ewolucji, innej biologii, ba – może nawet innej fizyki? Jak bardzo inni mogą być Inni? Trudno ostatnimi czasy znaleźć lepszy film o tej tematyce, aniżeli *Arrival*. Sądzę jednak, że można go także interpretować jako opowieść o darze, który otrzymujemy od Przybyszów, i dzięki któremu nasza cywilizacja ma szansę się rozwinąć[39]. Jakkolwiek progres jest dość szybki (choć do czego odnieść tę prędkość?), to niektórzy sądzą, że wciąż – zbyt wolny. Uważam, że bierze się to raczej z niecierpliwości wizjonerów. Rozważania Lema z *Summa technologiae* wciąż w znacznej mierze czekają na realizację, a on sam, dość sceptyczny wobec człowieka w ogóle, był także sceptyczny co do jego – jakbyśmy to ujęli – biegłości poznawczej. Widać to w jego powieści *Głos pana*[40]. Z kolei Jacek Dukaj w większości przypadków opierał skok technologiczny w rozwoju na niespodziewanym „darze" od jakiejś pozaziemskiej cywilizacji.

A więc i także w *Arrival* język Obcych możemy potraktować jako taki właśnie prezent – język, który przeprogramuje nasze mózgi na możliwość myślenia w porządku innym niż linearny. To miałoby zapewne daleko idące konsekwencje. *Homo sapiens*, mający takie „narzędzie" do dyspozycji, byłby już zapewne post-człowiekiem i trudno byłoby w takiej sytuacji przewidzieć dalszy rozwój naszej cywilizacji.

Film *Blade Runner 2049*[41] korzysta z metaforyki postsekularnej. Oficer K. (Ryan Gosling) poszukuje dziecka, które, będąc zrodzone z replikantów, staje się mesjaszem nowego gatunku. Zrodzony, a nie stworzony, daje replikantom (powstałym „sztucznie", wskutek inżynierii genetycznej – jeśli opozycja Sztuczne/Naturalne ma jeszcze jakieś znaczenie) nadzieję na płodzenie i rodzenie potomków. Tego właśnie chciał uniknąć Wiktor Frankenstein, gdy postanowił zaniechać tworzenia Ewy – partnerki dla swojego monstrum[42]. Wszak ludzkość nie tylko boi się fizycznej eksterminacji, ale także symbolicznego zastąpienia człowieka przez nową, uprzywilejowaną formułę. Postsekularne aluzje, wraz z genialnym obrazowaniem Rogera Deakinsa (laureata Oscara za zdjęcia do filmu), wzmagają mistyczny wymiar tego wydarzenia – oto rodzi się nowy gatunek. I armia nasłana przez Heroda nic nie wskóra – ukryty Mesjasz przeżyje. Podglądamy więc nie tyle pierwszy etap

[39] Interpretacja odwiedzin Obcych i przynoszonych przez nich darów jest bardzo ciekawa w kontekście filozofii dekonstrukcji (zwłaszcza późnego Derridy) i zagadnienia gościnności. Wymagałoby to jednak osobnego tekstu i innego doboru analizowanych tekstów kultury.

[40] Podobnie konstruują swój tok myślenia twórcy filmu *Contact* (1997), będącego adaptacją powieści Carla Sagana z 1985 – ludzie nie zasługują na razie na „dar", jakim jest kontakt z Obcymi i ich wiedza.

[41] *Blade Runner 2049*, reż. Denis Villeneuve, prod. Kanada, USA, Węgry, Wielka Brytania 2017.

[42] „[...] a wtedy na ziemi rozmnożyłaby się cała rasa diabłów, które zagroziłyby istnieniu gatunku ludzkiego i napełniłyby trwogą życie człowieka [podkr. — P.G.-K.]". Mary Shelley, *Frankenstein*, przekł. Henryk Goldmann, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, s. 148.

tworzenia post-człowieka, ile kolejny – a więc jego „samodzielną" ewolucję. Co ważne, opiera się ona na nowej biologii, a więc takiej, która – jeśli dobrze rozumiem wykorzystaną tu koncepcję – opracowana została w laboratorium. Rozbicie biologicznej podstawy na drobne elementy (do, powiedzmy, poziomu kodu DNA), a następnie poskładanie ich wedle nowych zasad, budzić może opór bio-konserwatystów i powodować oskarżenia o eugeniczne motywacje. Trudno takich skojarzeń uniknąć, ale według transhumanistów o to właśnie toczy się gra – o poznanie zasad biologii, a następnie prześcignięcie Natury i przyspieszenie ewolucji[43].

Film *Ghost in the Shell*[44], choć barwny wizualnie i trzymający w napięciu, a także nieźle zagrany, nie wprowadził jednak nowych wątków do historii znanej już z kultowej mangi. Uwypuklił za to inny problem. Oto post-ludzie powstają w efekcie długotrwałego procesu doskonalenia korporacyjnego produktu. To projekt, który wymaga (niczym ewolucja) odrzucania wielu nieudanych generacji – a że pracuje się tu na żywym materiale, czyli ludziach, których umysły i osobowości łączy się z maszyną, to w grę wchodzą problemy etyczne. Zapomniane, pozbawione tożsamości „nieudane" wersje post-ludzi buntują się w końcu wobec panującego porządku. To ważny wątek, bowiem dziś największą szansę na kolonizację kosmosu ma SpaceX, a na stworzenie SI – Google, czyli korporacje, a nie, jak się niegdyś wydawało, rządowe agendy jakichś państw. Zatem przyszłością rządzić będzie nie władza polityczna, a kapitał. Nic w tym dziwnego, wszak to właśnie korporacje kumulują kapitał (i wiedzę) niezbędny do rozwoju technologii. A skoro tak, to owoce ich pracy także będą podległe logice kapitału – a zatem akumulacji dóbr.

Ghost in the Shell stawia pytania o etykę takiego postępowania, zwłaszcza względem jednostki. Narodziny Major (Scarlett Johansson) są „efektem" – jak się okazuje – długotrwałego projektu, którego wcześniejsze etapy naznaczone zostały przez nieudane produkty, odrzucane – niczym wadliwe towary – z linii produkcyjnej. Bohaterka prowadzi swe śledztwo dlatego, że w jej świadomości przebłyskują fragmenty wspomnień białkowego prototypu – Miry Killian. Bez względu więc na to, czy ów „duch" jest pozostałością po poprzednich stadiach rozwoju, czy nowo wytworzonym ośrodkiem osobowości, można *Ghost in the Shell* zinterpretować jako wezwanie do empatii wobec post-ludzkich podmiotów.

Dość pozytywne recenzje zebrał – zapowiadany przez wiele lat przez Jamesa Camerona – film *Alita: Battle Angel*[45], który jest również ekranizacją mangi (*Gunnm*). Choć kreacja głównych bohaterów pozostawia wiele do życzenia, to obraz jest – zwłaszcza wizualnie – niezwykle przekonywający, dzięki zastosowanej technologii *motion capture* (*performance capture*) i realizacji CGI[46]. *Alita* łączy w sobie poszanowanie do wizualnej i kulturowej płaszczyzny mangi, konwencji cyberpunku oraz w bezpiecznym dystansie oscyluje wokół zagadnienia utopijno-dystopijnego. Protagonistka narracji, Alita (Rosa Salazar), jest odratowanym przez Dysona (Christoph Waltz) robotem bojowym o bardzo, jak się okazuje, zaawansowanej konstrukcji. Po raz kolejny otrzymujemy w ten sposób obraz nastoletniego umysłu „uwięzionego" wewnątrz doskonałej niemal technologii (a więc ducha w mecha-

[43] Omawiam to zagadnienie w rozdziale: *Projekt: „Autoewolucja"*, w: P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza…*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017, s. 27–66.

[44] *Ghost in the Shell*, reż. Rupert Sanders, prod. Australia, Chiny, Hongkong, Indie, Japonia, Kanada, Nowa Zelandia, USA, Wielka Brytania 2017.

[45] *Alita: Battle Angel*, reż. Robert Rodriguez, prod. Argentyna, Kanada, USA 2019.

[46] Na Gałęzi, *Jak nakręcono Alita: Battle Angel*, online: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=QD48wPwhU-E [dostęp: 15.07.2019].

nicznej powłoce). I po raz kolejny „dawna" osobowość daje o sobie znać i pomaga w rozwikłaniu zagadek genezy swojej nowej formy. W świecie, w którym wiele postaci zostaje poddanych modyfikacjom cybernetycznym, granica pomiędzy Sztucznym i Naturalnym jest nieustannie kwestionowana. Film podąża przetartymi już szlakami – post-człowiek jest tutaj cyborgiem powstałym z połączenia ludzkiego mózgu i zaawansowanej techniki.

Chciałbym jeszcze krótko wspomnieć o platformowym serialu *Love, Death & Robots*[47]. To jedyna produkcja w tym zestawieniu, która nie została wyemitowana w kinach, jednak jest przy tym zdecydowanie warta uwagi (to swoją drogą znak czasu – być może właśnie przeniesienie przez domy produkcyjne punktu ciężkości z kina i telewizji do internetu jest przyszłością kinematografii). Osiemnaście odcinków różni się długością, przyjętą koncepcją artystyczną oraz jakością. Każdy z nich przynosi za to dość zajmującą miniopowieść z zakresu szeroko pojętej fantastyki.

Tak czy inaczej rozumiany post-człowiek pojawia się w kilku odcinkach. W *Sonnie's Edge* główna bohaterka, po znacznym uszkodzeniu ciała wskutek napaści, staje się zespołem bio-procesorów połączonych z kręgosłupem, a jej świadomość (?) znajduje się poza tym komponentem. *Three Robots* jest zabawną historią o (względnie) humanoidalnych robotach będących na wycieczce po gruzach ludzkiej cywilizacji. *Good Hunting* z kolei – steampunkową opowieścią o protezie zmiennokształtnego ciała. W *Shape-Shifters* w armii walczą wilkołaki i, dzięki nie-ludzkim umiejętnościom, stają się groźną bronią w starciu z wrogiem. I w końcu w *Blind Spot* widzimy grupę interwencyjną, która nie musi martwić się niepowodzeniem akcji, jako że ich mózgi zostały poddane *backupowi*. Wspominam o serialu *Love, Death&Robots*, bo w tej feerii efektownych obrazów, jak w pigułce, pojawia się całe *spectrum* odwołań do wielu teorii czy możliwości kreacji różnych form post-ludzi.

Między nadzieją a paranoją

Sądzę, iż w ostatniej dekadzie nastąpiło ożywienie konwencji *science fiction* w obrębie kina, i to takiego *science fiction*, które nie jest tylko kostiumem dla wartkich akcji osadzonych w barwnych, egzotycznych i do bólu nielogicznie skonstruowanych światach. To kino dojrzałe artystycznie i próbujące zarówno szkicować przyszłość obserwowalnych dziś trendów w rozwoju naszej technologicznej cywilizacji, jak i operować (względnie) ponadczasową parabolą. Ich sukcesy kasowe oraz obecność w serwisach streamingowych dowodzą, że coraz szersze grono odbiorców (poza fandomem) jest – zabrzmi to może banalnie – zainteresowane przyszłością, która czek na nas „tuż-tuż".

Bohaterem tych filmów jest przede wszystkim następca *homo sapiens* – post-człowiek. Może być programem czy to w konkretnej maszynie (*Chappie*), czy w otaczających nas komputerach (*Her*), może pochodzić z post-białkowego wzorca, czyli uploadowanej zawartości mózgu do komputera (*Transcendence*), może mieć mózg poddany upgrade'owi przez substancję (*Lucy*) lub jakiś inny środek (na przykład język – *Arrival*), może być przeszczepiony do maszyny (*Ghost in the Shell*, *Alita*), albo odznaczać się inteligencją wytworzoną na drodze białkowej inżynierii genetycznej (*Blade Runner 2049*). Tak czy inaczej spodziewamy się pojawienia naszego następcy – niezależnie od tego, czy go stworzymy, czy się sam zamanifestuje, czy też będzie wynikiem (względnie) samoistnej ewolucji *software'u*.

[47] *Love, Death & Robots* (*Miłość, śmierć i roboty*), reż. Tim Miller, prod. Netflix 2019. Na osobny tekst zasługuje serial *Black Mirror* (*Czarne lustro*) – w każdym z prawie dwudziestu odcinków twórcy poruszają ciekawe koncepty *science fiction*.

Wpadamy w paranoję czy wypatrujemy go z nadzieją? Trudno jednoznacznie przewidzieć konsekwencje „narodzin" post-ludzi. Sądzę, że wizje terroru maszyn (seria *Terminator*), stworzenia solipsystycznej klatki (seria *Matrix*) czy innej bezwzględnej dominacji są dziś już mocno przeterminowane. Myślę też, że post-człowiek zdetronizuje *homo sapiens* jako „koronę stworzenia" – i być może tego symbolicznego odsunięcia od prymatu władania nad światem tak bardzo się obawiamy.

Jest jednak i druga strona medalu. Jeśli użyjemy do interpretacji tego zjawiska paradygmatu ewolucyjnego, dojdziemy z łatwością do wniosku, że post-człowiek jest swego rodzaju koniecznością, naturalną konsekwencją pewnej zasady[48]: byty ewoluują, aby lepiej dostosować się do warunków środowiskowych i zwiększyć swoje możliwości (realizować potencje). Jeśli zaś odwołamy się do paradygmatu kreacjonizmu (z przekonania bądź w celu zbudowania postsekularnej metafory), to pojawia się tu – mocno podkreślana przez Stanisława Lema – kwestia odpowiedzialności, wynikająca z relacji stwórca – twór[49]. Pamiętajmy, że nasze stworzenie (nim odejdzie tam, dokąd nie będziemy mogli za nim podążyć) stanie z nami twarzą w twarz.

Dlatego też niektóre propozycje filmowe poruszają – jak się zdaje – kwestię swoistej empatii wobec post-człowieka, będącego *suigeneris* dzieckiem naszego gatunku. Musimy, a przynajmniej powinniśmy, otoczyć je należytą opieką, tak z powodów pragmatycznych, jak i etycznych. Dlatego powinniśmy pamiętać słowa Arthura Dobba z posłowia *„Non serviam"*, który odrzucał pomysł ujawnienia się inteligentnych i obdarzonych emocjami bytów, personoidów, stworzonych przez niego w laboratorium: „Ale co właściwie mogliby mi wyrządzić lub rzec takiego, abym nie poczuł się dogłębnie zawstydzony, ugodzony boleśnie jako ich nieszczęsny Stwórca?"[50]. Być może następne dekady postawią *homo sapiens* w roli, w której jeszcze nie miało okazji znaleźć się na przestrzeni swej długiej historii – w roli stwórcy.

[48] „Jesteśmy wciąż tak samo dalecy od rozumienia GOLEMA, jak w chwili, gdy powstał. To nieprawda, że myśmy go stworzyli. Stworzyły go właściwe światu materialnemu prawa, a nasza rola ograniczyła się do tego, że umieliśmy je podpatrzyć". S. Lem, *Golem XIV*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981, s. 24.

[49] Tegoż, *„Non serviam"*, w: tegoż, *Biblioteka XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003, s. 144–170.

[50] Ibidem, s. 170.

Źródła cytowań

Alita: Battle Angel, reż. Robert Rodriguez, prod. Argentyna, Kanada, USA 2019.

Arrival, reż. Denis Villeneuve, prod. USA 2016.

Blade Runner 2049, reż. Denis Villeneuve, prod. Kanada, USA, Węgry, Wielka Brytania 2017.

Bostrom Nick, *A History of TranshumanistThought*, online: http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf [dostęp: 15.07.2019].

Brzostek Dariusz, *„Kongres futurologiczny" Stanisława Lema, czyli złudna utopia*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2005.

Chappie, reż. Neill Blomkamp, prod. RPA, USA 2015.

Deklaracja transhumanizmu, online: https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration [dostęp: 15.07.2019].

Dukaj Jacek, *Po piśmie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2019.

Dukaj Jacek, *Wstęp*, w: *PL+50. Historie przyszłości*, red. Jacek Dukaj, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.

Dvorsky George, Hughes James, *Postgenderism. Beyond the Gender Binary*, online: http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf [dostęp: 15.07.2019].

eXistenZ, reż. David Cronenberg, prod. Kanada, Wielka Brytania 1999.

Frelik Paweł, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017.

Gajewska Grażyna, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2010.

Ghost in the Shell, reż. Rupert Sanders, prod. Australia, Chiny, Hongkong, Indie, Japonia, Kanada, Nowa Zelandia, USA, Wielka Brytania 2017.

Gorliński-Kucik Piotr, *Głos budującego na pustyni. Kryptoteologia gnozy technologicznej*, „FA-art" 2016, nr 3, ss. 45–63.

Gorliński-Kucik Piotr, *Oprócz Lema. Eksplorowanie cienia*, „Opcje" 2016, nr 4, ss. 38–45.

Gorliński-Kucik Piotr, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017.

Harari Yuval Noah, *21 lekcji na XXI wiek*, przekł. M. Romanek, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018.

Harari Yuval Noah, *Homo deus. Krótka historia jutra*, przekł. M. Romanek, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018.

Harari Yuval Noah, *Sapiens. Od zwierząt do bogów*, przekł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018.

Her, reż. Spike Jonze, prod. USA 2013.

Hollinger Veronica, *Posthumanism and CybrogTheory*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. Mark Bould, Ander Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London: Routledge 2009, ss. 267–278.

Kaczor Katarzyna, *Z „getta" do mainstreamu. Polskie pole fantasy (1982–2012)*, Kraków: Universitas 2017.

Kłosiński Michał, *Hermeneutyka gier wideo*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 2018.

Kopiecka-Piech Katarzyna, *Mediatyzacja przez aplikatyzację. Mobilna hybrydyzacja, wielozadaniowość i współdzielenie*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2015, t. 58, nr 1 (221), ss. 49–59.

Lem Stanisław, *„Non serviam”*, w: tegoż, *Biblioteka XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

Lem Stanisław, *Biblioteka XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

Lem Stanisław, *Golem XIV*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981.

Lem Stanisław, *Posłowie do Wojny światów H. G. Wellsa*, w: Stanisław Lem, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, Warszawa: Agora 2009.

Lem Stanisław, *Summa technologiae*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie 1984.

Love, Death & Robots, reż. Tim Miller, prod. Netflix 2019.

Lucy, reż. Luc Besson, prod. Francja 2014.

Madakam Somayya, Ramaswamy Ramakrishna, Tripathi Siddharth, *Internet of Things (IoT): A Literature Review*, „Journal of Computer and Communications” 2015, nr 3, ss. 164–173.

Matrix, reż. Andy i Larry Wachowski, prod. Australia, USA 1999.

Na Gałęzi, *Jak nakręcono Alita: Battle Angel*, online: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=QD48wPwhU-E [dostęp: 15.07.2019].

Pollan Michael, *How to Change Your Mind: What the New Science of Psychedelics Teaches Us About Consciousness, Dying, Addiction, Depression, and Transcendence*, Londyn: Penguin Press 2018.

Radkowska-Walkowicz Magdalena, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2008.

Sapir Edward, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przekł. Barbara Stanosz, Roman Zimand, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978.

Shelley Mary, *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989.

Skinner Chris, *Cyfrowi ludzie. Nasza czwarta rewolucja*, przeł. Piotr Cypryański, Warszawa: Poltext 2018.

Terminator, reż. James Cameron, prod. USA, Wielka Brytania 1984.

The Thirteenth Floor, reż. Josef Rusnak, prod. Niemcy, USA 1999.

Transcendence, reż. Wally Pfister, prod. Chiny, USA, Wielka Brytania 2014.

Under the Skin, reż. Jonathan Glazer, prod. Polska, Szwajcaria, USA, Wielka Brytania 2013.

WALL.E, reż. Andrew Stanton, prod. USA 2008.

Westworld, reż. Jonathan Nolan i in., sezon 1 i 2, prod. HBO 2016.

Whorf Benjamin Lee, *Język, myśl i rzeczywistość*, przekł. Teresa Hołówka, Warszawa: KR 2002.

Brzmienie *Blade Runnera 2049*. O przenikaniu się muzyki i obrazu w filmie *science fiction*

Julia Brodowska

The Sound of *Blade Runner 2049*. On the Interfusion of Image and Music in a Science Fiction Movie

The article addresses the subject of coexistence of music and image in a movie with particular emphasis on science fiction aesthetics. It points out the important form-generating role of music in the visions of the future created within this genre. The key issue here is the use of electronic music, considered to be the most adequate for illustrating futuristic worlds. Based on the research of musicologists, the most representative examples of a combination of electronic and avant-garde music with a picture in science fiction cinema are chronologically discussed. The starting point for these considerations is the characteristic universe and ambient sounds of *Blade Runner*. However, the analysis focuses mainly on the music from the sequel, *Blade Runner 2049*, in which the style initiated by Vangelis is continued by Hans Zimmer and Benjamin Wallfisch. The main part of the article is a discussion of non-diegetic and diegetic music in *Blade Runner 2049*. It emphasizes its unique correlation with the visual layer of the film and an its important role in shaping the Bladerunner's world. This example raises a broader subject of the importance of electronic music for future-oriented science fiction movies.

Julia Brodowska — mgr; absolwentka Wydziału Wokalno-Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie skrzypiec, studentka sztuki pisania na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego; jej zainteresowania obejmują kwestię muzyki w różnych kulturach oraz przenikanie się muzyki z innymi dziedzinami sztuki; kontakt: *jul.brodowska@gmail.com*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 123–142, DOI: 10.5281/zenodo.3311821

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

BARDZO CZĘSTO OBRAZ FILMOWY POCHŁANIA NAS DO TEGO STOPNIA, ŻE NIE DOCENIAMY ROLI muzyki. Gdybyśmy jednak podjęli próbę obejrzenia filmu bez niej – mógłby on wydawać się niepełny. Francuski antropolog i filozof Edgar Morin w książce *Kino i wyobraźnia* zauważa, że „kino jest ze swej natury muzyczne, tak jak opera, choć widzowie nie zdają sobie z tego sprawy[1]". Odbieramy je więc z pewną nieświadomością jego oddziaływania. Nie ma bowiem wątpliwości, że muzyka, na równi z filmową narracją, może ewokować konkretne emocje i skojarzenia u widza, a także mieć ogromny wpływ na to, jak ocenia oglądaną produkcję.

Jak stwierdziła Alicja Helman, wybitna polska badaczka muzyki filmowej: „Można zaryzykować twierdzenie, że widz nie scala w odbiorze elementów należących do różnych sfer, lecz jego percepcja zostaje zaatakowana totalnie przez już zrealizowaną audio-wizualną całość"[2]. Twórcy, starając się o to, by odbiorca doświadczał filmu wszystkimi zmysłami jednocześnie, dbają o odpowiednie sterowanie jego percepcją. Współcześnie coraz trudniej jest mówić o muzyce filmowej jako takiej, ponieważ splata się ona z elementami akustycznymi filmu. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie rozwój technologii, który zaznaczył się szczególnie w kinie *science fiction* – to w ramach tego gatunku rozwijało się najwyraźniej nowe pojmowanie dźwięku[3] jako elementu mogącego tworzyć narrację i wpływającego na estetyczny wymiar dzieła[4]. Należy przypuszczać, że właśnie w momentach, gdy zacierają się granice pomiędzy niediegetyczną muzyką[5], efektami dźwiękowymi i samym obrazem, najpełniej odczuwa się audio-wizję[6]. Przykładem może być tu film *Łowca androidów* z 1982 roku w reżyserii Ridleya Scotta, gdzie ambientowe dźwięki syntezatorów łączą się z odgłosami ponurego miasta, latających pojazdów i futurystyczną wizją przyszłości. Obraz i muzyka przenikają się, a widz ma wrażenie, że dopiero scalenie tych dwóch elementów nadaje sens narracji. To charakterystyczne uniwersum (także dźwiękowe), będące połączniem estetyki *science fiction*, cyberpunku i kina *noir*[7] stało się podstawą do stworzenia w 2017 roku sequela wspomnianego filmu. *Blade Runner 2049*[8], tym razem wyreżyserowany przez Denisa Villeneuve'a, wprowadza w postapokaliptyczny świat i historię sztucznie tworzonych replikantów, którzy marzą o tym, by posiadać prawdziwe wspomnienia i ludzkie uczucia. Muzyka, podobnie jak w *Łowcy androidów* bazująca na elektronicznych dźwiękach, jest jeszcze bardziej oszczędna, abstrakcyjna i zimna[9], tak jak obraz, co z jednej

1 Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, przekł. Karol Eberhardt, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975, s. 110.

2 Alicja Helman, *Muzyka w filmie*, w: *Krytycy przy okrągłym stole*, red. Elżbieta Dziębowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1966, s. 144.

3 Należy z pewnością przywołać tu *Gwiezde wojny*, które – choć muzycznie stanowią raczej odwołanie do klasycznego kina Hollywood – są znaczące dla rozwoju *sound designu*. Więcej na ten temat: William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, Austin: University of Texas Press 2007, ss. 93–114.

4 Tamże, s. 4.

5 Muzykologowie dzielą muzykę filmową na diegetyczną (inaczej *source music*) – mającą swoje źródło w obrazie filmowym i będącą częścią fabuły – oraz niediegetyczną, która stanowi tło dla filmowych wydarzeń. Zob. Anna G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków: Musica Iagiellonica 2014, s. 71.

6 Pojęcie audio-wizji w późniejszej książce omawia także francuski teoretyk i kompozytor, Michel Chion. Zob.: Michel Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przekł. Konstanty Szydłowski, Warszawa, Kraków: Ha!art 2012.

7 Michael Hannan, Melissa Carey, *Ambient Soundscapes in „Blade Runner"*, w: *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, red. Philip Hayward, Bloomington: Indiana University Press 2004, s. 149.

8 W artykule przyjmuje się tytuły zgodne z zastosowanymi w polskiej dystrybucji; pierwszy *Blade Runner* funkcjonuje jako *Łowca androidów*, jednak w przypadku nowego filmu zdecydowano się na pozostawienie tytułu w oryginalnym brzmieniu.

9 Bladerunnerowska wizja świata została rozszerzona przez reżysera Denisa Villeneuve'a – wszechobecny w *Łowcy androidów* deszcz w wielu momentach *Blade Runnera 2049* zamieniony jest na śnieg, jak choćby w ostatniej scenie, tzn. śmierci replikanta. Camilla Eyre i Joanna McIntryre interpretują to jako sygnał, że w nowej wizji świat jest jeszcze bardziej brutalny i pozbawiony emocji. Zob. Camilla Eyre, Joanna McIntyre, *Traversing National Borders, Transcending Cinematic Borders:*

strony można uznać za adekwatne, z drugiej zaś – dość niecodzienne, wziąwszy pod uwagę współczesne tendencje.

Wielkim hollywoodzkim produkcjom, właściwie niezależnie od gatunku, przeważnie towarzyszy brzmienie orkiestry symfonicznej i stylistyka późnoromantyczna. Claudia Gorbman podkreśla, że ten rodzaj muzyki – zarówno skomponowanej na potrzeby filmu, jak i zapożyczającej cytaty z kompozycji epoki romantyzmu – najłatwiej trafia do masowego odbiorcy[10]. Tonalne kompozycje, wykorzystujące *leitmotivy* związane z wydarzeniami i postaciami, tworzą brzmienie, w którym każdy odbiorca może się bez problemu odnaleźć, nie doświadczając wyobcowania. Ta konwencja dominuje również w filmach *science fiction* – wystarczy wspomnieć choćby *Gwiezdne wojny* i słynną ścieżkę dźwiękową Johna Williamsa. Mimo to Cara Marisa Deleon bardziej adekwatne udźwiękowienie diegetycznego świata *science fiction* dostrzega w muzyce elektronicznej (lub eksperymentalnej) niż w tradycji neoromantycznej[11]. Nowoczesne brzmienia, często będące efektem poszukiwania nieznanych wcześniej dźwięków, znacznie trafniej mogą obrazować nie tylko futurystyczne wyobrażenia wraz z ich technologicznym rozwojem, lecz także postapokaliptyczne krajobrazy czy pozaziemskich przybyszów. Estetyka fantastycznonaukowa stanowi dla kompozytorów wyzwanie – brak możliwości przewidzenia, jak zabrzmią dźwięki przyszłości, pozwala im na absolutną swobodę w użyciu środków kompozytorskich – nie są ograniczeni bowiem żadnymi ramami[12]. Mimo to wielu twórców świadomie wybiera konwencjonalną muzykę, odwołującą się do idiomu Wagnerowskiego. Deleon widzi w tym celowe i przemyślane działanie – klasyczne symfoniczne brzmienie pomaga odbiorcy odnaleźć się w wizji nieznanej przyszłości[13]. Badaczka twierdzi, że muzyka w filmie *science fiction* może być tym znajomym punktem odniesienia, który pozwala odbiorcy w pełni wejść w świat przyszłości i nie czuć wyobcowania. Wydaje się, że takie podejście mają również twórcy dzisiejszych produkcji – i w tym kontekście interesującą odmianę wnosi muzyka elektroniczna i estetyka Bladerunnerowska.

Z drugiej strony Gorbman zauważa, że nawet muzyka filmowa, która odbiega od wyznaczonego już w latach trzydziestych i czterdziestych standardu symfonicznego, podlega w zestawieniu z obrazem takim samym schematom i znaczeniom, jak późnoromantyczne brzmienia orkiestrowe[14]. Widz nadal bowiem – przynajmniej w ramach jednego kręgu kulturowego – powinien mieć możliwość szybkiego i bezbłędnego odczytania przekazywanych kodów dźwiękowych. Z tego powodu np. mollowa tonacja będzie zestawiana ze smutkiem i melancholią, durowa z radosnymi wydarzeniami, wartką akcję zilustrują szybkie przebiegi rytmiczne, a kantyleny połączą się w obrazie z lirycznymi scenami[15].

Uważny odbiorca z pewnością dostrzeże, że w *Blade Runnerze 2049* (podobnie jak w oryginalnym Łowcy *androidów*) muzyka nie jest wolna od utartych hollywoodzkich schematów i trudno byłoby nazwać ją eksperymentalną z punktu widzenia czysto mu-

The Sojourner Cinema of Denis Villeneuve, „Trespassing Borders" 2018, nr 7, ss. 33–48, online: http://trespassingjournal.org/Issue7/TPJ_I7_C.Eyre-J.McIntyre_Article.pdf [dostęp: 15.07.2019].

10 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indianapolis: Indiana University Press, London: BFI Publishing 1987, s. 4.

11 Cara Marisa Deleon, *A Familiar Sound in a New Place: The Use of the Musical Score Within the Science Fiction Film*, w: *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, red. Mathew J. Bartkowiak, Jeferson: McFarland 2010, s. 15.

12 Zob. Tamże s. 10.

13 Tamże.

14 C. Gorbman, dz. cyt., s. 85.

15 A. G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków: Musica Iagiellonica 2014, s. 74.

zycznego. Warto również podkreślić, że w filmach fantastycznonaukowych już wcześniej pojawiały się odważniejsze eksperymenty z muzyką elektroniczną, choćby w *Dniu, w którym zatrzymała się Ziemia* (1951) czy *Zakazanej planecie* (1956) – co stanie się przedmiotem szerszego omówienia w dalszej części artykułu. Bez wątpienia jednak ścieżki dźwiękowej *Blade Runnera 2049* nie należy rozpatrywać osobno – jej siła oddziaływania i wartość ujawniają się w pełni dopiero w połączeniu z obrazem. Ponadto myślę, że dźwiękowo-wizualne poszukiwania zaproponowane w filmie znacząco wyróżniają go na tle innych współczesnych amerykańskich blockbusterów.

Muzyka w filmach fantastycznonaukowych

Anna G. Piotrowska określa trzy rodzaje brzmienia, jakim obrazuje się przyszłość w filmach *science fiction*[16]: awangardową muzykę dwudziestowieczną, eksperymenty dźwiękowe związane z aktualnymi osiągnięciami technologicznymi (np. pierwsze syntezatory) lub muzykę symfoniczną nawiązującą do stylistyki późnoromantycznej czy bezpośrednio ją cytującą. Fantastyka naukowa także została zdominowana przez ten trzeci rodzaj muzyki, ale ukazywane w przynależących do tego nurtu filmach wizje przyszłości czy obrazy przybyszów z kosmosu prowokowały twórców do eksperymentów brzmieniowych. Szybko zauważono, że obce światy są dla widza bardziej sugestywne, jeśli podkreśla je niekonwencjonalna muzyka. Prześledzenie kilku przykładów w kolejności chronologicznej pozwoli dostrzec, że wspomniane tendencje kompozycyjne związane były także (choć niewyłącznie) z rozwojem i aktualnymi nurtami w muzyce klasycznej. Charakterystyczna dla kompozytorów nurtu awangardowego fascynacja elektroniką, „muzyką kosmosu" i poszukiwanie nowych możliwości wydobycia dźwięku przenikały na grunt muzyki filmowej.

W filmie *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (1951) Bernard Herrmann zrezygnował z brzmienia orkiestry symfonicznej na rzecz elektroniki i nietypowego składu instrumentów akustycznych – fortepianów, harf i dętych blaszanych[17]. Jednak prawdopodobnie wspomniana muzyka nie przeszłaby do historii, gdyby nie użycie instrumentu, którego brzmienie doskonale połączyło się z filmowym wizerunkiem obcego – *thereminu*[18]. Jego przenikliwy, a czasem nawet przerażający dźwięk, przypominający operową koloraturę, idealnie podsycał atmosferę strachu przed przybyszami z kosmosu i tym, co nieznane[19]. Pierwszym filmem, w którym kompozytorzy odważyli się wykorzystać ścieżkę dźwiękową składającą się wyłącznie z dźwięków elektronicznych, była *Zakazana planeta* (1956) Freda Wilcoxa[20]. Louis i Bebe Barron zerwali tu z tendencją do obrazowania postaci ludzkich dźwiękami akustycznymi, a obcych – elektronicznymi. Zafascynowani muzy-

[16] Tamże s. 237.

[17] Ken McLeod, *Music*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London, New York: Routledge 2009, s. 395.

[18] Jeden z pierwszych instrumentów, którego źródłem dźwięku jest prąd elektryczny, skonstruowany w 1920 roku przez rosyjskiego naukowca Lwa Teremina. Składa się z prostokątnego pudełka, generującego zmienną wysokość dźwięku, i dwóch anten – jedna reguluje wysokość dźwięku, a druga jego głośność. Gra się na nim zupełnie go nie dotykając, a jedynie przybliżając i oddalając ręce. Stał się podstawą do stworzenia wielu innych instrumentów elektrycznych, np. fal Martenota, chętnie wykorzystywanych przez kompozytorów takich jak Olivier Messian czy Edgar Varese. Zob. Elliott Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, przekł. Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Jasiak, Inowrocław: Wydawnictwo Pozkal 2009, s. 433.

[19] *Theremin* w muzyce towarzyszącej filmom *science fiction* pojawił się już w latach trzydziestych, ale z obrazowaniem wizerunku obcego zaczął być kojarzony na dobre w latach pięćdziesiątych. Zob. Lisa M. Schmidt, *A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring*, w: *Sounds of the Future…* dz. cyt., s. 30.

[20] K. McLeod, dz. cyt., s. 395.

ką konkretną i muzyką na taśmę, stworzyli układy elektroniczne generujące syntetyczne dźwięki. W tamtych czasach eksperymenty z muzyką elektroniczną zaczęli już tacy kompozytorzy, jak Pierre Schaeffer (będący zresztą wielką inspiracją dla Barronów), a także Karlheinz Stockhausen, była to jednak zupełna nowość na gruncie muzyki filmowej. Pomysł szokował do tego stopnia, że producenci nie zgodzili się, by w materiałach promocyjnych *Zakazanej planety* użyć określenia *electronic music*, lecz przeforsowali sformułowanie *electronic tonalities*[21].

Zapoczątkowane poszukiwania kontynuował Jerry Goldsmith w *Planecie małp* (1968), wykorzystując w kompozycji nietypowe instrumenty czy przyrządy codziennego użytku. Muzyka filmowa nieustannie podążała za tendencjami w muzyce poważnej, by wreszcie spleść się z nią u Kubricka w *2001: Odysei kosmicznej* (1968). To bez wątpienia niezwykle interesujący przykład połączenia muzyki klasycznej z estetyką *science fiction*. Pojawiają się tu już nie nawiązania do stylistyki romantyzmu, lecz bezpośrednie cytaty. W scenie początkowej rozbrzmiewa monumentalne, neoromantyczne *Tako rzecze Zaratustra* Richarda Straussa[22], które zdaje się jeszcze bardziej powiększać ukazany bezkres przestrzeni kosmicznej. Z kolei lekki i radosny walc Johanna Straussa towarzyszy głównie obrazom statków kosmicznych i ludzi unoszących się, niczym w tańcu, w stanie nieważkości[23]. Zestawienie futurystycznych wizji i nowoczesnej technologii z sielankową romantycznością tworzy efekt groteski i buduje zamierzony kontrast między muzyką a obrazem.

Jak zauważa Piotrowska, muzyka awangardowa[24] rzadko pojawia się w kinie *science fiction*[25], znacznie częściej wizje nieznanej przyszłości opatrzone są bardziej znajomym brzmieniem. Tak też dzieje się w wielu scenach *Odysei kosmicznej*, jednak Kubrick zdecydował się również wykorzystać utwory awangardowego kompozytora György'ia Ligetiego, które potęgują nastrój grozy i tajemnicy spotkania ze śladami obcych istot. *Odyseja...* i wyróżniające ją połączenie muzyki klasycznej z obrazem filmowym niewątpliwie wyznaczyły nowy nurt w kinie *science fiction*, stając się w równej mierze znakiem rozpoznawczym samego Kubricka, co inspiracją dla wielu późniejszych twórców.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych muzyka w filmach fantastycznonaukowych uległa zmianom, przede wszystkim za sprawą wspomnianego już Johna Williamsa i jego muzyki do *Gwiezdnych wojen*[26]. Oczywiście wciąż pojawiały się ścieżki dźwiękowe wykorzystujące instrumenty elektroniczne, ale awangardowe eksperymenty straciły na znaczeniu. Zaczęła dominować muzyka postmodernistyczna, której jedną z cech był wyraźny powrót do brzmień konsonansowych i melodyjności[27]. Williams w pewnym sen-

[21] Adam T. Witczak, *Louis i Bebe Barron*, online: *Postindustry*, http://www.postindustry.org/archive.php?id=3195 [dostęp: 15.07.2019].

[22] Więcej na temat kompozycji Richarda Straussa w *Odysei kosmicznej* pisze w swoim artykule Gregg Redner. Zob. tegoż, *Strauss, Kubrick and Nietzsche: Recurrence and Reactivity in the Dance of Becoming That Is 2001: A Space Odyssey*, w: *Sounds of the Future…*, dz. cyt., ss. 177–191.

[23] Wykorzystany przez Kubricka pomysł zestawienia obrazów statków kosmicznych unoszących się w pozaziemskiej przestrzeni z klasycznym walcem do dziś inspiruje twórców filmów *science fiction*. Nawiązanie do tych słynnych scen pojawiło się niedawno w *Pierwszym człowieku* Damiena Chazelle'a.

[24] Interesujące zależności pomiędzy muzyką awangardową a estetyką *science fiction* kreśli w swoim artykule Lisa M. Schmidt. Zob. L. M. Schmidt, *A Popular Avant-Garde…*, dz. cyt., ss. 22–41.

[25] A. G. Piotrowska, dz. cyt., s. 237.

[26] K. McLeod, dz. cyt., s. 396.

[27] Cechą charakterystyczną epoki postmodernizmu, m.in. w twórczości kompozytorów amerykańskich, było pojawienie się tzw. „nowego romantyzmu", który zrywał z ideami awangardy. Krytycy pojęcia tego zaczęli używać dopiero w latach osiemdziesiątych, ale już wcześniej kompozytorzy, tacy jak George Rochenberg, zaczęli skłaniać ku klasycznym ideałom piękna

sie wpisał się w te tendencje, tworząc ścieżkę dźwiękową, która wprawdzie brzmieniowo nie podążała za nadzwyczajnością postaci stworzonych w gwiezdnowojennym świecie, ale za to zachwycała neoromantycznym rozmachem symfonicznym i potencjałem melodycznym. Skomponowane przezeń tematy, powiązane z wydarzeniami i postaciami, zyskały rangę kultowych, a muzyka z *Gwiezdnych wojen* – grywana na koncertach w formie suity i doskonale broniąca się także bez obrazu – bez wątpienia zyskała artystyczną autonomię.

Ponowna fascynacja syntezatorami

Niewątpliwie interesującym muzycznym wyjątkiem od przeważających orkiestrowych brzmień była ścieżka dźwiękowa Vangelisa do filmu *Łowca androidów* (1982). Mimo że stylistycznie bardzo odbiega ona od tego, co zaproponował Williams w *Gwiezdnych wojnach*, dla wielu stała się równie ponadczasowa. Ta popularność nie wzięła się znikąd. Film zachwycił widzów i krytyków niezwykle sugestywną, ponurą wizją przyszłości. Siła oddziaływania świata wykreowanego przez Ridleya Scotta nie byłaby jednak tak wyraźna, gdyby nie wyjątkowe połączenie go z warstwą dźwiękową. Zaprojektowane w przemyślany sposób przenikanie się efektów akustycznych, muzyki i dialogów sprawiło, że twórcy zbudowali bardzo spójny artystycznie obraz filmowy.

Łowca androidów podejmuje popularny w fantastyce naukowej temat zacierania się granic pomiędzy tym, co naturalne i sztuczne, pomiędzy człowiekiem a maszyną, prowokując do refleksji nad tym, do jakiego stopnia ludzie mogą ingerować w otaczający ich świat. Tym samym dotyka obaw i lęków, które wciąż są aktualne. Tę cechę gatunkową *science fiction* – komentowanie zjawisk teraźniejszych poprzez mówienie o przyszłości – mocno podkreśla Paweł Frelik, który pisze, że „*science fiction* jawi się jako narzędzie do wszelkiego rodzaju eksperymentów myślowych dotyczących stanu świata wokół nas”[28]. Futurystyczna wizja Los Angeles ukazana w filmie przedstawia zanieczyszczone, nieprzyjazne miasto[29], pełne chłodu i obcości, w którym nie ma miejsca na ludzkie uczucia.

Vangelis zobrazował to przede wszystkim poprzez użycie ambientowych syntezatorów – jego muzyka nie podąża wyłącznie mimetycznie za obrazem. Wbrew utartym schematom akcja nie jest podkreślana wyraźnym rytmem – jedynie podczas napisów końcowych wykorzystane są rytmiczne bębny i bas – dominuje statyczna muzyka[30] i długie przestrzenne dźwięki z pogłosem[31]. Kompozytor korzysta z syntezatorów, zarówno imitując brzmienie orkiestry (zwłaszcza instrumentów smyczkowych i dętych blaszanych), jak i wytwarzając efekty dźwiękowe, które splatają się z obrazem, jak np. glissanda, doskonale naśladujące ruch latających pojazdów[32]. Vangelis nie stroni również od inspiracji pseudoetnicznych[33]

i emocjonalności, uporządkowania konstrukcji muzycznej, a przede wszystkim – w warstwie harmonicznej – tonalności. Zob. Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki: Wprowadzenie do kultury muzycznej XX i XXI wieku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, ss. 461–464.

28 Paweł Frelik, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017, s. 183.

29 Sean Redmond zauważa, że duża obecność Azjatów w filmie może odzwierciedlać ówczesne obawy dotyczące rosnących wpływów żółtej rasy na Zachodzie. Zob. Sean Redmond, *Film since 1980*, w: *The Routledge Companion...*, dz. cyt., s. 134.

30 W muzyce statycznej brak wyraźnego ruchu i rytmu – dominują tu długie, stojące dźwięki utrzymane w estetyce ambientowej.

31 M. Hannan, M. Carey, dz. cyt., s. 152.

32 Tamże, s. 155.

33 Muzyczne wizje przyszłości nie zawsze są związane z poszukiwaniem zupełnie nowych dźwięków. Obcość świata futurystycznego można również zbudować poprzez nawiązania do muzyki z innego kręgu kulturowego. Zob. Mathew J. Bartkowiak, *Introduction*, w: *Sounds of the Future…*, dz. cyt., s. 4.

czy muzyki jazzowej – pojawia się ona zarówno w warstwie diegetycznej, jak i niediegetycznej. Jak zauważają Michael Hannan i Melissa Carey, jazz pełni tu funkcję nawiązania do estetyki kina *noir*, ale pozostaje także wyrazem nostalgii za czasem minionym[34].

Ta futurystyczna wizja przyszłości w warstwie muzycznej stanowi odzwierciedlenie teraźniejszości. Trudno nie dostrzec, że wszystkie kompozycje Vangelisa z *Łowcy androidów* bardzo mocno osadzone są w klimacie i brzmieniu lat osiemdziesiątych. Kluczową rolę odgrywa w nich pogłos, sprawiający, że całość brzmi, jakby słyszana z daleka lub we śnie. Na tamte czasy były to nowatorskie zabiegi dźwiękowe. Kompozytor wykorzystał tu pierwszy syntezator do tworzenia pogłosu, EMT 250 Electronic Reverb oraz Lexicon 224X (wydłużający pogłos nawet do siedemdziesięciu sekund), a oba instrumenty powstały zaledwie kilka lat przed stworzeniem ścieżki dźwiękowej do filmu[35]. Jednak tym, co do dziś jest najmocniej kojarzone z muzyką Vangelisa, jest brzmienie Yamaha CS-80 – analogowego syntezatora o bardzo czułych klawiszach, pozwalającego na wydobycie subtelności, których nie można było uwydatnić na starszych modelach. Technologia wykorzystana przez kompozytora pozwalała tymczasem nie tylko na poszukiwanie efektów dźwiękowych, jak czynili to Louis i Bebe Barron w *Zakazanej planecie*, ale także imitowanie akustycznych instrumentów. To połączenie różnorodnych brzmień i obrazu, który niejednokrotnie wręcz wyłania się z muzyki do Łowcy androidów, zadecydowało o wyjątkowości dzieła Vangelisa i stało się inspiracją dla twórców sequela.

Blade Runner 2049 – wprowadzenie

Kultowy charakter muzyki Vangelisa sprawił, że oczekiwania i wymagania fanów wobec brzmienia nowego *Blade Runnera 2049* były ogromne i wielu spośród nich z pewnością liczyło na to, że znów usłyszy greckiego mistrza syntezatorów. Producenci podjęli jednak decyzję, że ścieżkę dźwiękową skomponuje Jóhann Jóhannsson – islandzki artysta, łączący klasyczne brzmienie z elektroniką, którego muzyka pojawiała się już w m.in. w filmach *Teoria wszystkiego* (2014), *Sicario* (2015) czy *Nowy początek* (2016). Ku zdziwieniu świata filmowego, w ostatniej chwili kompozytora zmieniono, zlecając stworzenie kompozycji Hansowi Zimmerowi i Benjaminowi Wallfischowi[36].

Zimmer od lat pozostaje jedną z najważniejszych postaci w świecie muzyki filmowej, a jego patetyczne utwory na duży skład orkiestrowy, z okazjonalnym wykorzystywaniem elektroniki, są rozpoznawalne od pierwszego taktu. Jego muzyką rozbrzmiewają największe hollywoodzkie produkcje – by wspomnieć choćby *Gladiatora* (2000), *Incepcję* (2010) czy przeważającą większością filmów Christophera Nolana. Z pewnością mniej znany jest wciąż Wallfisch – współpracujący z Zimmerem angielski kompozytor, dyrygent i pianista. Artyści stworzyli wspólnie ścieżkę dźwiękową do filmu *Ukryte działania* (2016), wspomagał on także Zimmera przy niektórych fragmentach *Dunkierki* (2017). Największe uznanie Brytyjczyk zdobył jednak za muzykę do filmu *To* (2017) – horroru na podstawie słynnej powieści Stephena Kinga. Jest kompozytorem, który – podobnie jak Zimmer – wykorzystuje duże składy orkiestrowe, nie stroniąc od elektroniki i melodyjnych tematów w partii fortepianu.

[34] M. Hannan, M. Carey, dz. cyt., s. 153.

[35] Nerdwriter1, *Listening to Blade Runner*, online: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=4T_sSSka9pA, 3:08–5:11 [dostęp: 15.07.2019].

[36] Maciej Gajewski, *Nie tylko Gwiezdne Wojny. Na planie Blade Runnera 2049 również zmiany kadrowe*, online: *Spider's Web*, https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2017/09/13/blade-runner-2049-muzyka/ [dostęp: 15.07.2019].

Znając wcześniejszą stylistykę, w której poruszali się Zimmer i Wallfisch – bliższą raczej późnoromantycznym ideałom niż awangardowym eksperymentom – pewnym zaskoczeniem może być brzmienie, które wykreowali w *Blade Runnerze 2049*. Ewolucję i zmianę ich stylu komponowania daje się zauważyć już w *Dunkierce* (2017), w której znacznie więcej jest sonorystycznych poszukiwań niż tradycyjnej symfoniki. Jednak zbudowanie całej ścieżki dźwiękowej na bazie syntezatorów jest czymś nowym w twórczości tych kompozytorów. Muzyka w *Blade Runnerze 2049* – zimna, ponura, przestrzenna, niepokojąca – tworzy ekscytujące pejzaże dźwiękowe, pobudzające wyobraźnię i budujące klimat obrazu Villeneuve'a.

Zimmer i Wallfisch byli zafascynowani dziełem Vangelisa sprzed trzydziestu lat i, jako że zależało im na tym, by stworzyć coś nawiązującego do tej stylistyki, użyli np. dziś już raczej rzadko wykorzystywanej Yamahy CS-80. Równocześnie, pragnąc oddać w muzyce nowe emocje adekwatne do współczesnego obrazu, szukali sposobu na jej odświeżenie. Mimo statusu legendarnej, ścieżka dźwiękowa z *Łowcy androidów* znacząco się zestarzała i – zwłaszcza w kontekście aktualnego rozwoju technologii – może ona częściej wywoływać uśmiech niż szczery zachwyt. Dlatego próba połączenia tych brzmień ze współczesnym językiem muzycznym nie była dla kompozytorów łatwym zadaniem. Jak opowiada Benjamin Wallfisch w wywiadzie z Adamem Chitwoodem[37], pomysł na kształt muzyki pojawił się pod wpływem jednego z najważniejszych pytań, jakie stawia film – czym jest dusza ludzka? Twórcy wiedzieli, że ich muzyka powinna „bardziej zadawać pytania, niż udzielać odpowiedzi"[38]. Jednocześnie mieli świadomość, że obraz Villeneuve'a jest na tyle intensywny, że nie można dodatkowo przytłoczyć go muzyką – stąd tak wiele momentów w filmie, w których doskonale wykorzystywana jest cisza.

Wallfisch wspomina, że tworzenie ścieżki dźwiękowej przypominało pracę w laboratorium. Próbował wraz z Zimmerem różnych rozwiązań, sprawdzając, które są najbardziej skuteczne. Właśnie w ten sposób definitywnie odrzucili oni brzmienia orkiestrowe i wszelką „melodyjność", ponieważ uznali, że elementy te nie łączą się ze światem ukazanym w filmie. Można więc zauważyć, że doszło tu do jeszcze większej syntetyzacji dźwięków niż w dziele Vangelisa.

Warto podkreślić, że koncepcja muzyczności *Blade Runnera 2049* nie była zależna jedynie od Zimmera i Wallfischa, bowiem kompozytorzy brali również pod uwagę sugestie reżyserskie. Tak właśnie powstały przewijające się podczas całego filmu charakterystyczne niskie, basowe dźwięki, przypominające odgłos silnika motorowego. Jak opowiadał Wallfisch, proces generowania tego dźwięku zaczęto od przetworzenia brzmienia chóru męskiego, który następnie poddano m.in. działaniu octavera (pozwalającego na zmianę wysokości dźwięku o oktawę w górę lub w dół) czy filtra LFO (generatora wolnych przebiegów, wykorzystywanego np. w dubstepie) – dopiero po tak długich poszukiwaniach powstały słyszalne w końcowym obrazie efekty[39].

[37] Benjamin Wallfisch, *Blade Runner 2049 Composer Benjamin Wallfisch on the Unique Score, Experimenting & Vangelis*, rozm. przepr. Adam Chitwood, online: *Collider*, http://collider.com/blade-runner-2049-benjamin-wallfisch-interview [dostęp: 15.07.2019].

[38] Tamże.

[39] Tamże.

Leitmotivy

W muzyce z *Blade Runnera 2049* może uderzać brak wyraźnych *leitmotivów*. Zwłaszcza dla widzów przyzwyczajonych do tradycyjnych brzmień orkiestrowych ta ścieżka dźwiękowa okazuje się momentami nieprzyjazna. Wyeliminowanie oczywistej melodyjności powoduje, że powracające motywy niełatwo dostrzec, jednak nie oznacza to, że są one nieobecne w kompozycjach Zimmera i Wallfischa. Trudno wyodrębnić jednoznacznie *leitmotivy* związane z konkretnymi postaciami (choć i z tym można by dyskutować), ale przy dokładnym odsłuchaniu wyróżniają się w filmie trzy powtarzające się tematy. Pierwszy z nich to czterodźwiękowy *soul theme*[40]. Nieprzypadkowo kompozytorzy użyli właśnie czterech dźwięków do zbudowania tego tematu. Jednym z najważniejszych wątków fabuły jest poszukiwanie wspólnych elementów DNA, które teoretycznie nie mogą występować u replikantów – ci bowiem się nie rozmnażają i nie mogą być ze sobą spokrewnieni. Owe cztery dźwięki użyte w motywie muzycznym są tymczasem odwzorowaniem czterech rodzajów kwasów w łańcuchu DNA[41]. Warto dodać, że czterodźwiękowe tematy często występowały w historii muzyki – kompozytorzy szyfrowali w ten sposób litery swojego nazwiska. Wystarczy wspomnieć tu Johanna Sebastiana Bacha i pojawiający się w jego utworach – a później także u Franza Liszta czy Roberta Schumanna – motyw oparty na dźwiękach b-a-c-h, czy Dmitrija Szostakowicza i temat d-s-c-h (wzięty z niemieckiej pisowni jego nazwiska). *Soul theme* w *Blade Runnerze 2049* pojawia się w kluczowych momentach filmu, ma więc – typowy dla *leitmoitivów* – charakter przypominająco-powracający[42]. Słyszymy go na samym początku, kiedy pierwszy raz widzom ukazuje się grana przez Ryana Goslinga postać Oficera K. Motyw powraca m.in., gdy obserwujemy obrazy zaprogramowanych wspomnień z dzieciństwa K, a pod koniec rozbrzmiewa w rozbudowanej formie i znacznie gęstszej fakturze podczas sceny walki K z Luv. Muzyka ta podkreśla znaczenie danych momentów dla fabuły filmu, kierując uwagę widza w odpowiednią stronę i sterując jego percepcją. To wyraźny dźwiękowy komunikat, że oglądane zdarzenie nie jest wątkiem pobocznym, lecz stanowi ważny element lub punkt kulminacyjny fabuły.

Drugi temat, roboczo nazwany przez kompozytorów *Puzzle theme*, składa się z progresji kilku akordów fortepianu. Dźwięk instrumentu został tu jednak mocno przetworzony, co według Wallfischa ma znaczenie metaforyczne[43]. W filmie niewiele jest miejsca na muzykę naturalną, akustyczną, bo w rzeczywistości 2049 roku cały świat nie jest już naturalny. *Puzzle theme* pojawia się subtelnie w momentach odkrywania przez K kolejnych elementów istotnej dla filmu układanki – wnosząc coś na kształt motywu nadziei, znamionującego docieranie do prawdy. Temat ten powraca także, gdy K rozwiązuje zagadkę i dowiaduje się, że to nie on (mimo wcześniejszych przypuszczeń) jest dzieckiem Rachel i Deckarda, lecz najlepsza twórczyni wspomnień – dr Ana Stelline.

Trzeci temat – *Creation theme* – tworzą prawie niezauważalne niepokojące akordy przetworzonego dźwięku kontrabasów grających w bardzo wysokim rejestrze. Motyw ten pojawia się w dwóch powiązanych znaczeniowo scenach. Pierwszy raz w jednym z najbardziej przejmujących obrazów – kiedy w siedzibie Wallace'a obserwujemy narodzi-

[40] Przyjęłam angielskie nazwy motywów używane nieoficjalnie (nie pojawiają się w tytułach na *soundtracku*) przez Zimmera i Wallfischa. Zob.: B. Wallfisch, msc. cyt.

[41] Tamże.

[42] Maria Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova" 2014, t. 24, nr 15, s. 110.

[43] B. Wallfisch, msc. cyt.

ny nowego modelu replikanta. Harmonie powracają później, gdy wychodzi stworzona na nowo nieżyjąca ukochana Deckarda – Rachael. Obie sceny sugerują, że oglądamy coś pięknego, a jednocześnie zupełnie nienaturalnego i wytworzonego sztucznie. Podobnie jak w przypadku *Puzzle theme*, także muzyka oddaje ten dysonans. Jak zauważa Wallfisch, wraz z Zimmerem celowo wykorzystali tak wysoki rejestr w *Creation theme*, gdyż z jednej strony brzmi on subtelnie i delikatnie, a z drugiej – jest niewygodny i nienaturalny do grania dla kontrabasu.

Mimo że Wallfisch wyróżnia tylko te trzy tematy, w *Blade Runnerze 2049* można odnotować jeden *leitmotiv* związany z postacią. Za każdym razem, kiedy akcja przenosi się do siedziby Wallace'a – wielkiego twórcy replikantów i najpotężniejszej postaci filmu – powraca złowrogi motyw, w którym przetworzone elektronicznie dźwięki przypominają śpiewy gardłowe[44]. Użycie tej charakterystycznej dla muzyki Wschodu techniki być może jest lekkim ukłonem w stronę etnicznych inspiracji Vangelisa, widocznych w niektórych utworach ścieżki dźwiękowej *Łowcy androidów*. Najprawdopodobniej jednak kompozytorzy, łącząc to nagromadzenie ciemnych dźwięków basowych z postacią Wallace'a, sugerują w bardzo prosty sposób, że jest on w filmie szczególnie negatywnym bohaterem. To przypisanie dźwięków do postaci uwidacznia się zwłaszcza w scenie rozmowy Deckarda z Wallacem. Za każdym razem, kiedy Deckard zdaje się tracić argumenty, przewaga Wallace'a podkreślana jest zbliżeniami na jego twarz i powracającym ponurym basowym motywem. W filmie chyba tylko Luv jest portretowana w bardziej mroczny sposób, ale to Wallace uosabia źródło zła i jako *Schwarzcharakter* aż prosi się o muzykę wykorzystującą ciemną barwę i niskie rejestry.

Metaforyka: obraz i dźwięk

Zimmer i Wallfisch często korzystają w *Blade Runnerze 2049* z symbolicznego znaczenia odwiecznych dychotomii dobro – zło czy światło – ciemność. W dużej mierze dobór dźwięków opiera się na tych właśnie przeciwieństwach: dobro i światło ukazywane są za pomocą jasnej barwy i wysokich rejestrów, zło i ciemność oddają natomiast ponure, niskie rejestry z przesterowanym basem. Można więc zaobserwować paralelizmy występujące pomiędzy obrazem i dźwiękiem.

Należy przypuszczać, że z dobrem w filmie zrównane jest także życie ludzkie i natura, czyli elementy, które właściwie nie istnieją w świecie wykreowanym przez reżysera i scenarzystów. Za każdym razem, kiedy K pojawia się pod drzewem (jedynym w tym filmie) lub kiedy ogląda je na zdjęciach, muzyka staje się lżejsza i jaśniejsza. Podobny zabieg kompozytorzy zastosowali podczas krótkiego ujęcia konika-zabawki, którego K znajduje – podążając śladami zaprogramowanych wspomnień – dokładnie tam, gdzie miał go zostawić w dzieciństwie. Muzyka przyjmuje tu zatem funkcję referencyjno-sygnifikatywną[45], sugerując znaczenie przedstawianych wydarzeń. Posiadanie duszy i cech ludzkich stanowi największe pragnienie bohaterów i wszystko, co z tym związane, jest nacechowane w filmie pozytywnie. Marzą oni, by doświadczyć tego, co ludzkie, naturalne, prawdziwe i dobre, a muzyka podąża za tymi marzeniami. Najlepszym przykładem tego dość banalnego, ale

[44] Śpiew gardłowy jest rodzajem śpiewu alikwotowego, w którym rezonujące w więzadłach głosowych i jamie ustnej powietrze daje efekt wydobywania więcej niż jednego dźwięku równocześnie.

[45] Zob. A. G. Piotrowska, dz. cyt., s. 225.

skutecznego połączenia muzyki z obrazem, jest ostatnia scena filmu. Wprawdzie tu właśnie K umiera, więc można by się pokusić o zasugerowanie, że durowa harmonia w tym momencie jest elementem kontrapunktującym, ale umiera szczęśliwy, w myśl zasady, że umrzeć w słusznej sprawie to najbardziej ludzkie, czego może dokonać replikant. Scena ta jest oczywistym nawiązaniem do ostatniego kultowego monologu Roya Batty'ego z *Łowcy androidów*. Kompozytorzy podkreślili to powiązanie, wykorzystując pojawiającą się w tym momencie kompozycję Vangelisa *Tears in Rain* i jej charakterystyczny, melodyjny temat.

W *Blade Runnerze 2049* nie tylko w tym metaforycznym zestawieniu światło i muzyka interesująco ze sobą współdziałają. W siedzibie Wallace'a na ścianach o pomarańczowym zabarwieniu obserwujemy białe refleksy świetlne, jakby odbite od wody. Ten drobny ruch muzyka wspomaga bardzo cichymi akordami syntezatora w wysokich rejestrach, które są tak delikatne, że brzmią prawie jak szum, odbierane zaś równocześnie z obrazem, zdają się drżeć podobnie jak refleksy świetlne. To jeden z przykładów na to, jakiej iluzji doświadczamy w wyniku audio-wizualnego oddziaływania filmu. Słysząc samą muzykę, moglibyśmy ją odebrać zupełnie inaczej niż w zestawieniu z poszczególnymi kadrami.

Jednym z najbardziej sugestywnych przykładów współistnienia dźwięku i obrazu w analizowanym filmie są wszystkie ujęcia z lotu ptaka, pokazujące ogromną, martwą, wyjałowioną przestrzeń. Już na samym początku doskonałe zdjęcia Rogera Deakinsa ukazują farmy słoneczne, sprawiające wrażenie bezkresnych. W ten krajobraz wtapia się muzyka – niepokojący bas i czterodźwiękowy jaskrawy temat Yamahy CS-80, intensywnie połączony z rażącym światłem, zamazującym kontury obrazu. Widz obserwuje świat, w którym wszystko zdaje się puste i pozbawione życia, a koloryt ogranicza się tylko do kolejnych odcieni szarości. W takich scenach chyba najlepiej widać, z jakiego powodu Zimmer i Wallfisch nie mogli wykorzystać muzyki symfonicznej. Dopiero syntetyczne, chłodne i w wielu momentach nieprzyjemne dźwięki z dużym pogłosem pozwoliły stworzyć całość z tym obrazem. Mimo to kompozytorzy nie uciekli zupełnie od potężnego brzmienia imitującego symfonikę. Usłyszeć je można w drugiej zapierającej dech w piersiach scenie ukazującej wielką betonową przestrzeń – kiedy K wraz z Joi lecą do sierocińca. Niezwykłe kadry z wodospadami, ponura noc, deszcz i znów bezkresne budowle, zestawione z zafascynowaniem i przerażaniem w oczach Joi, podkreślają chłód i obcość świata *Blade Runnera 2049*. Kilkudźwiękowy temat, brzmiący jak potężna sekcja blaszana z orkiestry oraz wykorzystanie dużych skoków interwałowych, zdają się jeszcze bardziej rozszerzać ogrom ukazanej przestrzeni. Muzyka wchodzi w obraz i współkreuje świat, który tak starannie zaprojektowali twórcy.

W przestrzeni równie istotny jest ruch, zobrazowany przecinającymi kadr latającymi pojazdami. Co jednak ciekawe, Zimmer i Wallfisch zastosowali bardzo mało dźwięków tradycyjnie uznawanych za imitujące ruch, to znaczy dynamicznych, szybkich i krótkich. Najczęściej słyszymy odgłosy naśladujące dźwięk silnika, o zmiennym natężeniu, zgrabnie łączące się z kolistym ruchem pojazdów w filmie. Jest to nawiązanie do estetyki zaproponowanej przez Vangelisa, lecz Zimmer i Wallfisch nie są tak konsekwentni w stosowaniu ambientowej jednostajności. Odstępstwem jest choćby muzyka ilustrująca lot oficera K do siedziby policji po zabiciu sapera Mortona (starszego modelu replikanta), która uzupełniona została akcentowanym rytmem perkusji. Wywołuje to w stosunku do obrazu efekt kontrapunktujący, ujęcia są bowiem statyczne – obserwujemy głównie wnętrze po-

jazdu i twarz oficera K. Można uznać tę muzykę za prostą ilustrację burzy i deszczu, ale pilniejszy obserwator dostrzeże tu ciekawszą zależność – oddanie uczuć bohatera. K jest bowiem w pierwszym momencie przełomowym dla swego życia – obserwuje pojawianie się u siebie ludzkich (nietypowych więc dla replikanta) emocji – i, choć obraz nie pokazuje tego wprost, muzyka odmalowuje jego niepokój.

Ilustrowanie lub dopowiadanie uczuć bohaterów to zresztą jedna z najbardziej czytelnych funkcji muzyki w *Blade Runnerze 2049*. Kompozytorzy wykorzystują tu technikę *mood*, generując dany nastrój sytuacji za pomocą muzyki[46]. Widz odbiera emocje w dużej mierze dzięki zastosowanym środkom muzycznym, które mają powodować określone reakcje, muzyka przyjmuje więc funkcję intencjonalno-behawioralną[47]. By zilustrować ten problem, warto skupić się na kilku charakterystycznych fragmentach. Pierwszym z nich jest mocno przesycona erotycznym napięciem scena inspirowana filmem *Her* Spike'a Jonze'a, w której Joi, chcąc zrobić przyjemność swojemu ukochanemu, sprowadza do domu prawdziwą dziewczynę, najprawdopodobniej prostytutkę. Faktura muzyki zagęszcza się, uwydatniając rosnące podniecenie bohaterów, pojawiają się rytmiczny bas i delikatna, ostinatowa melodia w otoczeniu rozproszonego akordu z dużym pogłosem. Drugim przykładem może być rozmowa Joi z K o tym, że powinien skasować ją z konsoli, by ścigający go ludzie Wallace'a nie mieli dostępu do jej wspomnień i szczegółów z jego życia. Wykasowanie Joi wiąże się także z ryzykiem, że w sytuacji zagrożenia bohaterowie mogą być skazani na rozstanie – K będzie miał Joi tylko na niewielkim przyrządzie przypominającym dysk przenośny. Wzmocniona basem jednostajna perkusja brzmi w tej scenie niczym nerwowe bicie serca, a pojedyncze dźwięki fortepianu z mocnym pogłosem układają się w pełną żalu melodię. Muzyka podkreśla tym samym emocje bohaterów, potęgując nastrój smutku i melancholii.

Szczególnie interesująco wypadają jednak te sceny, w których obraz nie mówi zbyt wiele, a dźwięki dopowiadają to, co przeżywają postaci. Tak właśnie dzieje się, gdy K w sierocińcu znajduje zabawkę, która stanowi ważny element wpisanych w niego wspomnień z dzieciństwa. Widzimy jedynie statyczne zbliżenie na twarz K, a jego emocje zobrazowane są w warstwie muzycznej. Zimmer i Wallfisch niebywale dobrze dramaturgicznie zbudowali tę scenę – poprzez rosnącą dynamikę i zagęszczającą się fakturę. Gromadzą się tu dźwięki basowe i coraz bardziej dysonujące akordy. Muzyka ukazuje mętlik w głowie bohatera i wprowadza niepokój.

Nietypowo pod względem dźwiękowym zostały rozegrane w *Blade Runnerze 2049* sceny akcji. Jedną z nich jest walka K z Luv, w której to jednak nie muzyka buduje napięcie, a same dźwięki. Każdemu uderzeniu towarzyszy jakby przesterowany bas – i nawet odgłosy duszonej pod wodą Luv są przerysowane. Być może w tej scenie Zimmer i Wallfisch osiągają największą symfoniczność brzmienia, poprzez nałożenie na siebie wielu warstw różnorodnych dźwięków imitujących instrumenty smyczkowe i dęte blaszane. Kompozycja nie podąża tu za dynamizmem akcji, słyszymy tylko wydłużone, pełne pogłosu poszczególne składniki akordów i powracający jak mantra czterodźwiękowy temat, zagrany znacznie wolniej niż w całym filmie. To tutaj dochodzi do bodaj najmocniejszego w całym *Blade Runnerze 2049* połączenia zjawisk akustycznych i muzyki. Przelewająca się woda

[46] M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 108.
[47] Zob.: A. G. Piotrowska, dz. cyt., s. 189.

i odgłosy walki splatają się z orkiestrową stylizacją, co sprawia, że odbieramy tę scenę jako dźwiękowo-wizualną całość, w której współczesny widz nie jest już w stanie rozgraniczyć poszczególnych elementów. Muzyka nie przytłacza – mimo intensywności dźwięków – ani nie podsyca akcji w banalny sposób, pozwalając dokładniej chłonąć szczegóły warstwy fabularnej i kompozycje poszczególnych kadrów.

Muzyka diegetyczna

Warto zauważyć, że na brzmienie *Blade Runnera 2049* składa się nie tylko skomponowana na potrzeby filmu muzyka niediegetyczna, lecz także diegetyczna. Pojawia się ona pod postacią przebojów amerykańskich, a także subtelnych odwołań do muzyki klasycznej czy kompozycji Vangelisa z *Łowcy androidów*. Pierwszą piosenką dobiegającą do nas z ekranu jest *Summer Wind* w wykonaniu Franka Sinatry, brzęcząca cicho podczas romantycznej kolacji, którą Joi przygotowuje dla K. Dialogi bohaterów jednak wyraźnie nakierowują na nią uwagę widza i staje się ona impulsem do fabularnego zbudowania sceny. Joi wspomina, że piosenka została nagrana w 1966 roku dla Reprise Records i przez wiele tygodni utrzymywała się na pierwszym miejscu list przebojów. Strój Joi z kolei, gdy podaje ona posiłek do stołu, idealnie nawiązuje do mody lat sześćdziesiątych, by później zmieniać się, tworząc jakby kalejdoskop epok. Być może *Summer Wind* przemknęłoby przez tę scenę niezauważone, gdyby nie tych kilka elementów obrazu i dźwięku, które dodatkowo nadają sens umiejscowieniu melodii. Sinatra tymczasem śpiewa dalej, wkomponowując się w romantyczną kolację bez względu na czasy, w których ma ona miejsce. W pewnym momencie dźwięki piosenki zaczynają mieszać się z ponurymi, odrealnionymi odgłosami miasta. Coraz bardziej wyraźny staje się dysonans pomiędzy ciepłem i domową atmosferą, którą Joi i K próbują stworzyć, a wyjałowionym światem, w którym nie ma miejsca na ludzkie przeżycia. Motyw ten jest również nawiązaniem do nostalgicznej wymowy *Łowcy androidów*. Podobnie jak w tamtym filmie, elementy jazzowe są tu wyrazem tęsknoty za minionym czasem, który w futurystycznej przyszłości istnieje już tylko we wspomnieniach.

Sinatra powraca w dalszej części filmu, tym razem nawet zjawiając się osobiście w postaci hologramu w nowoczesnej maszynie grającej. Jego *One For My Baby (And One More For The Road)* sprawia wrażenie, jakby cała scena została właściwie napisana pod tę piosenkę, skutkiem czego utwór staje się elementem akcji. K i Deckard spotykają się w miejscu przypominającym dawne kasyno. Początkowo wrogo do siebie nastawieni, po długiej bijatyce w końcu próbują nawiązać dialog i popijają whisky. Pierwsze wersy *One For My Baby* niemal dokładnie opisują przedstawioną w filmie sytuację:

> It's quarter to three,
> There's no one in the place except you and me;
> So set 'em up, Joe,
> I've got a little story I think you should know
> We're drinking, my friend,
> To the end of a brief episode
> Make it one for my baby
> And one more for the road[48].

[48] Wersja Sinatry różni się nieznacznie od oryginału napisanego przez Johnny'ego Mercera do musicalu *The Sky's the Limit* (1943), gdzie wykonywał tę piosenkę Fred Astaire. Pierwotnie czwarty wers brzmiał: „I've got a little story you oughta know". Zob: Johnny Mercer, *One for My Baby (and One more for the Road)*, w: *The Complete Lyrics of Johnny Mercer*, red. Robert Kimball, Barry Day, Miles Kreuger, Eric Davis, New York: Knopf 2009, s. 138.

Piosenka Sinatry pełni funkcję subtelnego żartu z całej sytuacji, ale uderza powiązanie scenerii (K i Deckard siedzą w pomieszczeniu, które w czasach świetności było zapewne barem) i tekstu napisanego przez Johnny'ego Mercera w latach czterdziestych XX wieku. Nieprzypadkowo pojawia się tu również Joe. K przyjął takie imię za namową Joi, kiedy uwierzył, że to on jest wyjątkowym dzieckiem urodzonym przez replikantkę – bohaterowie uznali, że brzmi bardziej „ludzko" niż K i numer seryjny.

Odniesienia do znanych artystów amerykańskich nie kończą się na Sinatrze. Podczas bójki Deckarda z K w sali, w której kiedyś mogły odbywać się występy rewiowe lub koncerty, na scenie co chwila wyświetlają się (z zakłóceniami) hologramy z kultowymi postaciami. Przez chwilę widzimy Marylin Monroe, ale w warstwie dźwiękowej na dłużej zostaje z nami Elvis Presley. Początkowo rozbrzmiewa urywana piosenka *Suspicious Minds*, której pierwsze wersy znów sprawiają wrażenie żartu z sytuacji przestawionej w filmie:

We're caught in a trap
I can't walk out
Because I love you too much, baby
Why can't you see
What you're doing to me,
When you don't believe a word I say?[49]

Jak podkreśla William Whittington, to w szczególności w estetyce *science fiction* wykorzystuje się często muzykę diegetyczną do osiągnięcia efektu ironii i groteski – tego typu zestawienie wpisuje się więc w charakterystykę gatunku[50]. Deckard i K znajdują się w zamkniętym pomieszczeniu, a ich konflikt spowodowany jest w dużej mierze tym, że były łowca androidów nie wierzy w pokojowe intencje K i traktuje go jak wroga. Sytuacja staje się jeszcze bardziej absurdalna, kiedy K przestaje się bronić i tylko przyjmuje ciosy rywala. *Suspicious Minds* ustępuje miejsca innemu wielkiemu przebojowi Presleya – *Can't Help Falling In Love With You* – a Deckard stwierdza jedynie na koniec, że lubi tę piosenkę.

Claudia Gorbman podkreśla, że muzyka diegetyczna znacznie lepiej niż niediegetyczna uwypukla ironię[51], czego przykładem może być właśnie wykorzystanie utworów Sinatry i Presleya w przytoczonym kontekście. Wydaje się, że stworzona na potrzeby filmu muzyka niediegetyczna nie byłaby tu czynnikiem równie mocno współtworzącym fabułę.

Innym interesującym dźwiękowym nawiązaniem są odgłosy, które wydaje przenośne urządzenie, na którym K przechowuje Joi – za każdym razem włącza się ono tą samą krótką melodią. Tutaj twórcy zabawili się odniesieniem do znanego motywu z muzyki klasycznej. Podczas włączania słyszymy fragment tematu Piotrusia z bajki symfonicznej *Piotruś i Wilk*, skomponowanej w 1936 roku przez Prokofiewa[52]. Użycie tego motywu, podobnie jak wcześniejsze omawiane przykłady muzyki diegetycznej, niewątpliwie można odczytywać w charakterze żartu, ale zwraca też uwagę kontrast tego zestawienia. Niczym u Kubricka, najnowsza technologia zilustrowana została muzyką klasyczną i frywolną. Sztuczności i nowoczesności odpowiada ponadczasowa symfonika jako element natu-

[49] Mark James, *Suspicious Minds*, w: *Elvis Presley: Words – The Complete Lyrics Volume 8 Su-Thev*, Dark Moon Publications 2003, s. 7.

[50] Zob. W. Whittington, dz. cyt., s. 42.

[51] C. Gorbman, dz. cyt., s. 23.

[52] *Siergiej Prokofiew*, w: *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna: P-R*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne 2004, s. 198.

ralności. Zasadne jest także rozpatrywanie tego muzycznego zabiegu jako nawiązania do wszechobecnej Bladerunnerowskiej nostalgii.

Oprócz fragmentów nagrań z pierwszej części – *Łowcy androidów* – i wykorzystania utworu Vangelisa w ostatniej scenie, symbolicznym nawiązaniem do filmu sprzed trzydziestu lat jest dźwięk fortepianu. W jednej z początkowych scen, K, oglądając stare pianino w domu sapera Mortona, znajduje w nim pudełeczko z dziecięcą skarpetką – ale zauważa również zepsuty klawisz. Ten sam dźwięk uderza później na fortepianie, szukając Deckarda. I tym razem nie jest to przypadkowe działanie twórców, to rodzaj retrospekcji dźwiękowej[53] – Rachel bowiem potrafiła grać na fortepianie, instrument ten w filmie przywołuje jej ducha.

Cisza jako element budujący emocje

Nie tylko muzyka i dźwięki zasługują na uwagę w *Blade Runnerze 2049*, ale także cisza i jej wykorzystanie. W wielu scenach zbyt intensywne dźwięki mogłyby niepotrzebnie ingerować w wyobraźnię widza. Brak muzyki w niektórych momentach może paradoksalnie znacznie silniej oddziaływać na odbiorcę niż jej obecność. Zimmerowi i Wallfischowi udało się tak dopasować ją do obrazu, że nigdy nie odczuwa się przesytu. Już na samym początku, gdy K chodzi po domu sapera Mortona, słyszalne są jedynie jego kroki. Ta cisza doskonale potęguje nastrój grozy i przygotowuje na to, że za chwilę wydarzy się coś ważnego. Drugim taki momentem jest wizyta K w domu dziecka – muzyka dopowiada tam bardzo niewiele. Najwyraźniej widać to, gdy K chodzi po metalowych konstrukcjach, które pamięta z dzieciństwa. Znając wcześniejsze wątki, wiemy, dlaczego K się zatrzymuje, i razem z nim w wyobraźni oglądamy jego wspomnienia – muzyka jednak nie mówi nam nic dodatkowo. Ta oszczędność dźwiękowa przysłużyła się również scenie, w której K – poszukując miejsca zamieszkania Deckarda – krąży pomiędzy zwalistymi, humanoidalnymi rzeźbami. Wszystko jest niewyraźne, skąpane w pomarańczowej poświacie, niczym w burzy piaskowej. Napięcie potęguje cisza – i tylko co jakiś czas pojawiające się uderzenia perkusji z mocnym basem.

Zakończenie

Paweł Frelik, analizując charakterystyczne elementy wizualnych przejawów estetyki *science fiction*, zwraca uwagę na to, że dzieła te wciąż są przede wszystkim analizowane z perspektywy narracyjnej. Jak czytamy w jego *Kulturach wizualnych science fiction*:

> Zaangażowanie filozoficzne i polityczne części literackiej SF, która jednocześnie jest częścią gatunku najczęściej opisywaną przez krytyków, doprowadziło w ciągu kilku ostatnich dekad do deficytu uwagi skierowanej na estetykę i walory afektywne – a to właśnie one często dochodzą do głosu w wizualnych tekstach *science fiction*[54].

W przypadku filmów trudno jednak mówić o samej wizualności, nie biorąc pod uwagę muzyki i dźwięku. Warstwa audialna nie tylko wywołuje u widza emocje na równi z obrazem, lecz także kształtuje świat filmowy. Wydaje się więc, że rola muzyki w estetyce *science fiction* jest szczególnie istotna. Futurystyczne wizje miast i wizerunki obcych

[53] Janusz Plisiecki, *Język filmu i jego mowa*, „Roczniki Kulturoznawcze" 2010, nr 1, s. 169.
[54] P. Frelik, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Wydawnictwo Prac Naukowych Universitas 2017, s. 17.

istot dopełniane są dźwiękami, które nadają filmowym wyobrażeniom kompletny wyraz. Nieodłącznym elementem każdego nowego świata fantastycznonaukowego jest charakterystyczne brzmienie. Twórcy *science fiction* od zawsze wykorzystywali filmotwórczy potencjał muzyki i to właśnie na niwie tego nurtu znalazło się miejsce na liczne eksperymenty związane z rozwojem technologii, a także powstawaniem nowych instrumentów. Dzięki nim muzyka awangardowa miała szansę trafić do szerokiego grona odbiorców, a trudne w odbiorze brzmienia, towarzysząc takim właśnie produkcjom, zaczynały nabierać nowego sensu[55]. Jednocześnie światy przyszłości również zyskiwały na wykorzystaniu niekonwencjonalnych dźwięków.

Trudno mówić jednoznacznie o cechach charakterystycznych muzyki w filmach *science fiction*. Kompozytorzy stosują wiele konwencjonalnych technik, które ukonstytuowały się już w klasycznej erze kina Hollywood i – bez względu na gatunek filmowy – są skuteczne w oddziaływaniu na widza. Do dziś dość powszechnym zabiegiem jest również dźwiękowe kontrastowanie wizerunku obcych i ludzi – tym pierwszym często przypisywane są brzmienia atonalne lub powstające z wykorzystaniem instrumentów elektronicznych. Philip Hayward wskazuje, że od roku 1977 (czyli po premierze *Gwiezdnych wojen*) muzyka w *science fiction* ulega bardzo różnym wpływom. W wysokobudżetowych produkcjach, oprócz monumentalnej symfoniki, pojawiają się wciąż dźwiękowe eksperymenty z wykorzystaniem nie tylko instrumentów akustycznych, ale także nawiązania do muzyki popularnej[56]. To połączenie wyraźnie widać na poziomie muzyki niediegetycznej i diegetycznej w *Łowcy androidów* oraz omawianym tu szerzej sequelu.

Brzmienie *Blade Runnera 2049* tworzy spójną całość z jego warstwą wizualną i wskazuje na to, jak bardzo muzyka elektroniczna jest adekwatna do zilustrowania futurystycznych wizji. Odbieramy ją bowiem jako nienaturalną i syntetyczną w przeciwieństwie do akustycznej, która kojarzona jest z naturalnością[57]. Dźwięki syntezatorów w tym filmie są niczym przyszłość bez światła i natury w wielkich betonowych miastach albo zamieszkujący je sztuczni replikanci. Jednocześnie Zimmerowi i Wallfischowi udaje się połączyć w wyważony sposób sonorystyczne poszukiwania z brzmieniową familiarnością i konwencjonalnymi technikami zestawienia obrazu z muzyką, co można dostrzec na przykładzie poszczególnych scen analizowanych w artykule. W *Blade Runnerze 2049* rolą muzyki jest głównie budowanie emocji bohaterów i podkreślanie wizualnych pomysłów twórców. Kompozycje te nie są powrotem do awangardowych eksperymentów, lecz raczej nawiązaniem do wieloletniej tradycji wykorzystywania muzyki elektronicznej na różne sposoby w filmach fantastycznonaukowych.

Dziś ścieżkę dźwiękową z *Zakazanej planety* traktuje się bardziej jako muzyczną ciekawostkę, z jednej strony ważną i przełomową, z drugiej archaiczną. Kompozycje Vangelisa często także wydają się nieco staroświeckie dla współczesnego pokolenia. Przy obecnym postępie technologicznym muzyka elektroniczna, siłą rzeczy zawsze osadzona mocno stylistycznie w epoce, w której powstaje, szybko staje się przestarzała. Być może muzyka symfoniczna, jako ta ponadczasowa, broni się lepiej, ale z pewnością trudniej sugestywnie opisywać nią świat przyszłości pojawiający się w filmach *science fiction*. Muzyka Zimmera

[55] L. M. Schmidt, dz. cyt., s. 37.
[56] Philip Hayward, *Introduction. SciFi Fidelity: Music, Sound and Genre History*, w: *Off the Planet…*, dz. cyt., s. 2.
[57] L. M. Schmidt, dz. cyt., s. 37.

i Wallfischa stanowi swoiste połączenie tych dwóch stylistyk, przeplatających się na przestrzeni lat. Kompozycje z *Blade Runnera 2049* są zatem próbą stworzenia symfonicznego brzmienia na miarę przyszłości, w której nie ma już miejsca na naturalność i akustyczne instrumenty, a klasyczne piękno czy romantyczne melodie zastępują dźwięki tak ostre i przerażające, jak wykreowana wizja świata. Wydaje się więc, że nurt ten ma szansę zadomowić się na dobre w kinie *science fiction* i dalej kształtować wyobraźnię widzów.

Źródła cytowań

Bartkowiak Mathew J., *Introduction*, w: *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, red. Mathew J. Bartkowiak, Jeferson: McFarland 2010, ss. 1–7.

Deleon Cara Marisa, *A Familiar Sound in a New Place: The Use of the Musical Score Within the Science Fiction Film*, w: *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, red. Mathew J. Bartkowiak, Jeferson: McFarland 2010, ss. 10–21.

Camilla Eyre, Joanna McIntyre, *Traversing National Borders, Transcending Cinematic Borders: The Sojourner Cinema of Denis Villeneuve*, „Trespassing Borders" 2018, nr 7, ss. 33–48, online: http://trespassingjournal.org/Issue7/TPJ_I7_C-Eyre-J-McIntyre_Article.pdf [dostęp: 15.07.2019].

Frelik Paweł, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017.

Gajewski Maciej, *Nie tylko Gwiezdne Wojny. Na planie Blade Runnera 2049 również zmiany kadrowe*, online: *SpidersWeb*, https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2017/09/13/blade-runner-2049-muzyka [dostęp: 15.07.2019].

Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indianapolis: Indiana University Press, London: BFI Publishing 1987.

Hannan Michael, Carey Melissa, *Ambient Soundscapes in „Blade Runner"*, w: *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, red. Philip Hayward, Bloomington: Indiana University Press 2004, ss. 149–164.

Helman Alicja, *Muzyka w filmie*, w: *Krytycy przy okrągłym stole*, red. Elżbieta Dziębowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1966, ss. 135–143.

Hayward Philip, *Introduction: SciFi Fidelity. Music, Sound and Genre History*, w: *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, red. Philip Hayward, Bloomington: Indiana University Press 2004, ss. 1–29.

James Mark, *Suspicious Minds*, w: *Elvis Presley: Words – The Complete Lyrics Volume 8 Su-Thev*, Dark Moon Publications 2003, s. 7.

McLeod Ken, *Music*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London, New York: Routledge 2009, ss. 393–402.

Mercer Johnny, *One for My Baby (and One more for the Road)*, w: *The Complete Lyrics of Johnny Mercer*, red. Robert Kimball, Barry Day, Miles Kreuger, Eric Davis, New York: Knopf 2009, s. 138.

Morin Edgar, *Kino i wyobraźnia*, przekł. Karol Eberhardt, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975.

Nerdwriter1, *Listening to Blade Runner*, online: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=4T_sSSka9pA [dostęp: 15.07.2019].

Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie: Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków: Musica Iagellonica 2014.

Plisiecki Janusz, *Język filmu i jego mowa*, „Roczniki Kulturoznawcze" 2010, nr 1, ss. 163–174.

Redner Gregg, *Strauss, Kubrick and Nietzsche: Recurrence and Reactivity in the Dance of Becoming That Is 2001: A Space Odyssey*, w: *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, red. Mathew J. Bartkowiak, Jeferson: McFarland 2010, s. 177–191.

Schmidt Lisa M., *A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring*, w: *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, red. Mathew J. Bartkowiak, Jeferson: McFarland 2010, ss. 22–41.

Siergiej Prokofiew, w: *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna: P-R*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne 2004.

Redmond Sean, *Film since 1980*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, London, New York: Routledge 2009, ss. 134–143.

Wallfisch Benjamin, *Blade Runner 2049 Composer Benjamin Wallfisch on the Unique Score, Experimenting & Vangelis*, rozm. przepr. Adam Chitwood, online: *Collider*, http://collider.com/blade-runner-2049-benjamin-wallfisch-interview [dostęp: 15.07.2019].

Wilczek-Krupa Maria, *Fukcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova" 2014, t. 24, nr 15, ss. 99–119.

Adam T. Witczak, *Louis i Bebe Barron*, online: *Postindustry*, http://www.postindustry.org/archive.php?id=3195 [dostęp: 15.07.2019].

Whittington William, *Sound Design & Science Fiction*, Austin: University of Texas Press 2007.

Colloquium

Science fiction: źródła i kontynuacje

Paweł Frelik, Paul Kincaid, Lisa Swanstrom, Sherryl Vint
Krzysztof M. Maj, Barbara Szymczak-Maciejczyk i Mateusz Tokarski

Science Fiction: Sources and Contemporary Renditions

A discussion addresses general problems associated with studying science fiction narratives today. What does it take to make a believable illusion of the scientific out of literary fiction? What are the most contemporary views on the genre and its multiple iterations? Is it still a genre? These and many more questions have been tackled below by the leading experts in science fiction studies: Paweł Frelik (University of Warsaw), the most prominent Polish theorist in the field, editor of the „Journal of Gaming and Virtual Worlds", and author of *Visual Cultures of Science Fiction* (2017, reviewed in this issue), as well as the first Polish president of Science Fiction Research Association (2013-2014); Paul Kincaid, renowned science fiction critic, author of *A Very British Genre: A Short History of British Fantasy and Science Fiction* (1995) and *What It Is We Do When We Read Science Fiction* (2000); Lisa Swanstrom (University of Utah), co-editor of „Science Fiction Studies", and author of *Animal, Vegetable, Digital: Experiments in New Media Aesthetics and Environmental Poetics* (2016); Sherryl Vint (University of Alberta), also co-editor of „Science Fiction Studies", director of Science Fiction and Technoculture Studies at University of California, Riverside, and co-editor of *The Routlege Companion to Science Fiction* (2009); and, finally, „Creatio Fantastica" editors—Krzysztof M. Maj, Mateusz Tokarski, and Barbara Szymczak-Maciejczyk.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 145–168, DOI: 10.5281/zenodo.3311912

Zapis rozmowy dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Krzysztof M. Maj: Temat niniejszego numeru „Creatio Fantastica" zakłada negocjację dwóch biegunów: aktualnych trendów w fantastyce naukowej oraz jej źródeł, jakkolwiek szeroko byśmy ich nie definiowali. Trudno wobec tego oprzeć się pokusie zadania bardzo prostego pytania, a mianowicie: czym w ogóle jest dla nas *science fiction* w roku 2019? Czy postąpiliśmy naprzód w zestawieniu z wizją nurtu, którą ukształtowały klasyczne teorie Darko Suvina, Fredrica Jamesona, Toma Moylana i wielu innych – czy też jednak napotykamy pewne trudności w wypracowaniu jednorodnego stanowiska? Czy jesteśmy w stanie wskazać coś, co można by uznać za najwspółcześniejszą wykładnię fantastyki naukowej – a jeśli tak, to dlaczego?

Paul Kincaid: Fantastyka naukowa ma sędziwy rodowód w historii literatury, sędziwszy niż wynikałoby to z jej wielu (lub wręcz wszystkich) definicji. Z tego też względu w starszych szkicach historycznych o *science fiction* możemy napotkać kategorię *proto-science fiction*, odsyłającą do właśnie tej dawnej odmiany prozy fantastycznonaukowej. Nie jestem jednakże pewien, czy możemy wciąż ufać dziś tym zestandaryzowanym definicjom. Fantastyka naukowa jest zmiennokształtna niczym Proteusz, stąd wszelkie proponowane dotąd ścisłe wykładnie mogły jedynie grozić przyjęciem zawężającej perspektywy jej oglądu. Był to jeden z powodów funkcjonowania kategorii *proto-science fiction* i zarazem też jedno z wyjaśnień powodu, dla którego dzisiejsza fantastyka naukowa zaczęła wyrastać poza różnorodne ograniczenia definicyjne.

Fantastyka naukowa zawsze była sposobem badania tego, co współczesne, przez wyobrażenie sobie jego konfrontacji z tym, co obce. To jednak, czym jest współczesność i obcość, zmienia się nieuchronnie na przestrzeni dziejów. Przez większą część XX stulecia współczesność kojarzona była z technologicznością, obcość zaś – ze znaczącym postępem w obszarze technologii. Stąd i klasyczne definicje *science fiction* i stąd też tendencje do identyfikowania tego nurtu z literaturą dwudziestowieczną. Jednak ów nacisk na technologiczność mąci nam jego klarowność. Są inne sposoby wiwisekcji konfliktu tego, co współczesne, z tym, co obce – polityczne, społeczne, kulturowe, psychologiczne etc. Właśnie to przecież zrobili Thomas More w *Utopii* i Margaret Cavendish w *The Blazing World* – a do ich tekstów nie pasuje przecież lekceważąca nieco kategoria *proto-science fiction*. Podobnie postępują zresztą i współcześni pisarze, począwszy od Ahmeda Sadawiego i jego *Frankenstein in Baghdad* (2013), a skończywszy na *Murmur* (2018) Willa Eavesa. Klasyczne wykładnie *science fiction* pasują do ich dzieł mniej więcej tak samo dobrze, jak do *Utopii* czy *The Blazing World*, a jednak mimo to trudno sobie wyobrazić, by nie należało ich tak właśnie kwalifikować – wiązałoby się to bowiem nie tylko z umniejszeniem znaczenia tych utworów, ale także całego fantastycznonaukowego nurtu.

Sherryl Vint: Jak zauważył Paul, gatunek *science fiction* podlegał i będzie podlegać nieustannym zmianom jako nurt nieuniknienie nawiązujący do współczesnego społeczeństwa, które również nie przestaje ewoluować. Osobiście skłaniałabym się dziś w stronę traktowania fantastyki naukowej jako domyślnego języka do opisu głównych wyzwań XXI wieku – przy jednoczesnym zaznaczeniu istotnego zwrotu, jaki dokonał się w ciągu ostatnich dziesięciu lat, gdy *science fiction* wypłynęła z marginesów popkultury na wody głównego nurtu. Jeśli cofniemy się myślami do Hugo Gernsbacka i jego wypowiedzi na łamach „Amazing Stories" i innych pism przezeń redagowanych, przypomnimy sobie, że promo-

wał on ten gatunek jako nowy typ prozy ery technologicznej, świata więc, w którym technologia zaczęła nieodwracalnie zmieniać codzienne życie. W tamtym czasie jednakże nie był to pogląd powszechnie podzielany, stąd i chęć Gernsbacka do przedstawiania siebie oraz swych czytelników jako pewnego rodzaju awangardy. Obecnie wynalazki w rodzaju samochodów autonomicznych, aplikacji mówiących czy ksenotransplantacji są częścią doświadczenia rzeczywistego świata. Nie sposób dziś uniknąć różnorodnych interakcji z technologią – nawet w tych częściach świata, które odstają od reszty pod względem rozwoju infrastruktury, sieci komórkowe są częścią codziennego życia, choć nie w wymiarze społecznościowym, charakterystycznym dla kultury Zachodu. Jeśli dodamy do tego majaczące na horyzoncie wyczerpanie zapasów ropy naftowej i konsekwencji, które to wróży, jak również ciągły kryzys związany ze zmianami klimatycznymi i wymieraniem gatunków, masowymi migracjami powodowanymi przez wojny i, w perspektywie, wspomniane zmiany klimatyczne – to trudno się dziwić, że dziś to właśnie fantastyka naukowa dostarcza najlepszych narzędzi do opisu współczesnego świata.

Nie mniej istotne jest jednak to, byśmy jako czytelnicy i badacze *science fiction* nie ustawali w dbałości o to, by przypominać o krytycznych tradycjach gatunku, wyrosłego z badań nad utopiami i innymi tekstami – o których Paul wspomniał już, że były określane mianem *proto-science fiction* jako powstałe na długo przed prozelickimi zakusami Gernsbacka czy też w ogóle przed ukształtowaniem kolektywnego projektu fantastyki naukowej. Współcześnie wyróżnić możemy wiele sposobów, dzięki którym przemysł korzysta z tropów fantastycznonaukowych. Charakterystyczna dla nurtu technika prototypowania jako metody światotwórczej wdrażana jest przez *think tanki* do zarządzania kryzysem, a rozmaite futurystyczne motywy służą reklamodawcom do roztaczania przed klientami wizji przyszłości. A przecież nie zdążyliśmy jeszcze wspomnieć o grach wideo, w których obrazowanie fantastycznonaukowe przeważa do tego stopnia, by wybijać się spośród najbardziej toksycznych aspektów sieciowej kultury męskości. Nie twierdzę tu, by *science fiction* była inherentnie progresywna (lub wręcz przeciwnie), jednak martwi mnie to, że dominująca opinia na temat tego gatunku zbiega się w najniższym punkcie jego najmniej zaangażowanych politycznie możliwości. Musimy uświadamiać ludzi, że fantastyka naukowa jest czymś znacznie, znacznie więcej.

Nie dyskutując z wagą naukowej części terminu, skapitulowałam jednak ostatnio i zaczęłam używać pojęcia fikcji spekulatywnej. Jest tak głównie z tej przyczyny, że znużyły mnie już nieustanne boje o to, co jest właściwą *science fiction*, a co nie. Irytuje to zwłaszcza w wypadku autorów głównonurtowych, którzy z jednej strony chcą używać technik charakterystycznych dla tej odmiany literatury, ale z drugiej strony uparcie utrzymują, że robią coś zupełnie innego i mienią się lepszymi od fantastów naukowych, w rzeczywistości obnażając tylko własną ignorancję lub przyznając się do typowego wyparcia. Odkryłam jednak, że o wiele łatwiej nawiązać dialog z wieloma osobami, gdy używa się tego pojęcia. Jednocześnie myślę, że jeśli postrzegamy naukę jako coś, co za pośrednictwem technologii i odkryć naukowych wywiera wpływ na nasze codzienne życie, to termin *science fiction* wciąż może być dla nas przydatny. Niestety zbyt wielu ludzi jest skrępowanych pewnym rodzajem dosłowności związanym z kategoriami naukowego prawdopodobieństwa czy ścisłości (które to z kolei podlegają zmianom w czasie i w miarę konstytuowania się nowych paradygmatów).

Dlatego też ustąpiłam z tego pola bitwy.

Paul Kincaid: *Ad vocem* do słów Sherryl: BBC wyemitowało niedawno miniserial ukazujący społeczne, kulturalne i naukowe zmiany, które ukształtowały Wielką Brytanię doby lat dziewięćdziesiątych XIX wieku (dowiedziałem się stamtąd chociażby, że pierwsze londyńskie powozy nieciągnięte przez konie napędzane były elektrycznie). Co interesujące, większość ze współtwórców serialu uznała za stosowne odwoływać się do Herberta George'a Wellsa za każdym razem, gdy konieczne było odnalezienie najstosowniejszej perspektywy do oglądu przemian dokonujących się w tej dekadzie.

Paweł Frelik: Myślę, że – podobnie jak Sherryl – pozostawiłem już za sobą niekończące się dyskusje na temat tego, czym *science fiction* jest, a czym nie jest, czym różni się od innych gatunków spekulatywnych i jaką pozycję zajmuje w odniesieniu do produkcji kulturalnej głównego nurtu. Jest tak przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, wolę myśleć o gatunkach jako praktykach, a nie obiektach. Oznacza to, że etykietka *science fiction* może być użyta przez różne podmioty w różnych sytuacjach. Oczywiście podejście to nie oznacza, że musielibyśmy nagle potraktować poważnie tezę, zgodnie z którą powieści czy filmy z cyklu o Jamesie Bondzie są fantastycznonaukowe (choć niektóre z nich dzielą tropy, powiedzmy, „fantastycznonaukawe"). Czy jesteśmy jednak w stanie równocześnie udzielić definitywnej odpowiedzi na pytanie, czy „Trylogia Pękniętej Ziemi" N. K. Jemisin reprezentuje gatunek *science fiction*? A co z serią „A Land Fit for Heroes" Richarda Morgana? Lub z prozą prehistoryczną Jean M. Auel? Wszystkie te teksty mogłyby być – i, w istocie rzeczy, były – analizowane jako fantastycznonaukowe, jednakże z równą łatwością można o nich myśleć w rejestrze *fantasy* i prawdopodobnie kilku innych gatunków. W tej perspektywie *science fiction* jest w mniejszym stopniu stabilnym obiektem o określonych parametrach, a w większym – soczewką, przez którą decydujemy się postrzegać wybrane teksty, kierując uwagę na ich poszczególne elementy. *Blade Runner* może być oglądany, dyskutowany i nauczany jako narracja *science fiction*, *neo noir* czy romans i każde z tych odczytań będzie uwypuklać i unaoczniać inny aspekt filmowej opowieści.

Można oczywiście wiele mówić o historycznych wykładniach fantastyki naukowej, jednak w 2019 roku niekoniecznie musimy próbować odtwarzać minione dyskusje. To, że rozumiemy powody, dla których Darko Suvin wzbraniał się przed nadawaniem miana *science fiction* pulpowym manifestacjom gatunku lub prozie Raya Bradbury'ego, nie oznacza bynajmniej, byśmy musieli iść dziś w jego ślady. W tym sensie również bliska jest dla mnie kategoria fikcji spekulatywnej – choć najczęściej w sytuacjach, w których różnicowanie rozmaitych konwencji fantastycznych nie jest tak istotne. Sądzę więc, że i w tym wypadku przyjdzie mi się zgodzić z Sherryl.

Innym powodem, dla którego nie angażowałem się specjalnie w wysiłek definicyjny, była problematyczna relacja między większością tradycyjnych ujęć literackiej *science fiction* a jej reprezentacjami w innych mediach. Niewątpliwie media silnie znarratywizowane, jak choćby film, telewizja czy komiks mogą być bezstratnie analizowane z wykorzystaniem pojęć opracowanych na potrzeby teorii literatury, jednakże sprawy się komplikują, gdy chcemy z ich użyciem badać nowsze, a niemniej popularne teksty kultury: gry wideo, muzykę, cyfrowe obrazowanie czy filmy krótkometrażowe. Oczywiście w wielu wypadkach możemy prześledzić ich rodowód genetyczny, sięgających bardziej tradycyjnych form medialnych, jednakże równocześnie odznaczają się one na tyle znaczącą liczbą nowych cech szczególnych i właściwości, by wymykać się precyzji starszego oprzyrządowania analitycznego.

Jeśli zatem *science fiction* wytwarza nową teorię kultury – i myślę, że tak właśnie jest – a liczba tekstów reprezentujących te media jest tak znacząca, by nie sposób było je ignorować, konieczne wydaje się radykalne poszerzenie perspektywy, z jaką postrzegamy ów gatunek i otwarcie co bardziej tradycyjnie ukierunkowanych metodologii na instrumentaria badawcze wypracowane w medioznawstwie, studiach nad kulturą wizualną, retoryce nowych mediów i innych dyscyplinach. Ostatecznie jak bardzo użyteczna byłaby klasyczna teoria fantastyki naukowej do analizy gier wideo w rodzaju *EVE Online*, albumów muzycznych w stylu *Splendor & Misery* grupy clipping. czy cyfrowego obrazu *Engine Maintenance* Macieja Rebisza? Nie chciałbym tu sugerować, że jest całkowicie bezużyteczna – jednakże potrzebujemy w tych przypadkach zdecydowanie czegoś więcej, by zrozumieć, w jaki sposób w tych tekstach kultury przepracowywane są, odpowiednio, hiperkapitalizm, afrofuturyzm czy energia napędowa.

Lisa Swanstrom: Przychodzi mi tylko zgodzić się z tym, co zostało już powiedziane na temat źródeł *science fiction* i trudności związanych z próbami uchwycenia swoistości jej zmiennokształtnej formy. Chcąc uświadomić te wyzwania swoim studentom, lubię zwykle zaczynać od Księżyca: materialnego obiektu, będącego w równej mierze inspiracją dla naukowej eksploracji, jak i świecącym, sferycznym źródłem natchnienia dla poetyckiej ekspresji. W pierwszych tygodniach zajęć czytamy *Ikaromenopposa* Lukiana, co bywa zabawne, potem przenosimy się 1600 lat w czasie do (równie zabawnego) *Great Moon Hoax* z roku 1835, następnie kontynuujemy podróż aż do przełomu wieków wraz z *Pierwszymi ludźmi na księżycu* Wellsa i *Podróżą na księżyc* Georgesa Méliès a (1902) – nadkładając nieco drogi przy *Nieporównanej przygodzie niejakiego Hansa Pfaalla* Edgara Allana Poego (1835) i *Z Ziemi na Księżyc* Julesa Verne'a (1865) – by wreszcie dotrzeć do 1969 roku i, przeszedłszy się po powierzchni Księżyca wraz z członkami misji Apollo 11, zatrzymać się znów w roku 1970, by posłuchać *Whitey on the Moon* Gila-Scotta Herona przed końcowym powrotem do Lukiana i całej reszty. Po przebyciu tej wspólnej czytelniczej podróży studenci są znacznie lepiej przygotowani do postrzegania nauki i fantastyki naukowej jako rekursywnych i relatywnych praktyk kulturowych.

Uważam też, że poruszanie się w naszej dyskusji pomiędzy biegunami faktu i fikcji czy teraźniejszości i przeszłości może dobrze obrazować siłę *science fiction*. Gatunek ten funkcjonuje bowiem w bardzo zbliżony sposób na osi czasu, pokonując niczym metronom dystans między przeszłością i teraźniejszością, nawet jeśli przy tym przypada mu się mierzyć z naszymi możliwymi wersjami przyszłości. Poruszanie się pomiędzy faktem a fikcją okazało się również zbawienne dla mnie podczas uczenia studentów o zaszłościach historycznych. Wiedzieli oni, przykładowo, o pierwszym lądowaniu człowieka na Księżycu, ale byli już w mniejszym stopniu zaznajomieni z kluczową rolą tego osiągnięcia w kontekście zimnej wojny. Innymi słowy: podczas gdy prawdopodobnie będą oni wiedzieć, kim byli Neil Armstrong czy Buzz Aldrin, mogą już mieć kłopot z identyfikacją Sputnika 1, Luny 2, Vostoka 1, Jurija Gagarina (nie wspominając już o psie Łajce i innych zwierzęcych astronautach ze Wschodu i Zachodu). Aby zatem skierować naszą rozmowę o gatunkach na nieco inne tory, powiedziałabym, że w *science fiction* (osobiście bowiem wciąż wolę ten termin od „fikcji spekulatywnej") cenię sobie w sposób szczególny właśnie to, jak może ona aktywnie kształtować nasze podejście do rozwoju technologicznego i odkryć naukowych.

Paweł Frelik: Księżyc jest w istocie rzeczy dość dobrym argumentem na rzecz innej mojej tezy, Liso. Ten sam obiekt astronomiczny – lecz także każdy trop, każda scenografia i każdy scenariusz fabularny – może być wykorzystany w wielu trybach i ujęciach narracyjnych otwartych na zróżnicowane odczytania. Gwoli uczciwości, moje podejście jest w większym stopniu ukierunkowane w stronę analizowania tekstów fantastycznonaukowych na przestrzeni wielu mediów, aniżeli w kierunku tropienia historycznego rozwoju dyskursu. Równocześnie jednak poszerzenie teoretycznego instrumentarium o, powiedzmy, kategorię wizualności, umożliwia dowartościowanie tych medialnych reprezentacji fantastyki naukowej, których brakowało dotąd w dyskusjach nad jej gatunkowością, a które to wszelako z biegiem czasu ujawniły niezwykły wpływ na społeczne rozumienie przyszłości i technologii. Różnorodne grafiki i ilustracje, które zaczęły się pojawiać pod koniec XIX stulecia i z pewnością wpłynęły na nasz sposób wyobrażania sobie postępu technologicznego i rozwoju (ale również kolonializmu i imperializmu, które długo rezonowały w literaturze *science fiction*), nie poddają się tak łatwo tradycyjnej literaturoznawczej introspekcji, a mimo to absolutnie musimy zdawać sobie sprawę z istoty ich funkcjonowania i ścisłych związków z wczesnymi magazynami i pulpowymi fabułami fantastycznonaukowymi.

Barbara Szymczak-Maciejczyk: Popularność *science fiction* wiąże się zatem nieuniknienie z czasem intensywnego rozwoju technologicznego i naukowego. Dziś, w XXI stuleciu, gdy nowe technologie w sposób szczególny wywierają wpływ na codzienne życie, nurt ten wyraźnie zyskuje na znaczeniu i popularności, tak w literaturze, jak i – co podkreśla Paweł Frelik – w innych mediach, od filmów i sztuki cyfrowej aż po gry wideo. Zastanawia mnie jednak to, czy możemy jednoznacznie stwierdzić, że korzenie fantastyki naukowej sięgają odwiecznego pragnienia poznania przyszłości? A może narracje te po prostu dają nam szansę na oderwanie się od aktualnej rzeczywistości?

Lisa Swanstrom: Mimo że mówiłam wcześniej o potencjale fantastyki naukowej do wytwarzania przestrzeni do wizualizowania pomyślnej (lub niepomyślnej) przyszłości, myślę, że mogłabym teraz nieco powściągnąć ten osąd. Niekoniecznie podtrzymałabym jednak tezę o tym, że gatunek ten wyrasta z pragnienia poznania przyszłości. W mojej ocenie bierze się on raczej z potrzeby p r z e p r o g r a m o w y w a n i a – lub chociaż zakłócania – teraźniejszości. Odczytuję to jednak nie tyle jako chęć oderwania się od rzeczywistości, ile jako pełne pasji zaangażowanie w wyobrażanie jej sobie na nowo – poprzez konstrukcję spójnych światów możliwych zgodnych z aprobowanymi podstawami epistemologicznymi czy naukowymi. Obecnie na przykład czytam szereg wczesnych utworów fantastycznonaukowych, których autorzy spekulowali na temat tego, co będzie można osiągnąć za pomocą syntetycznych materiałów (i to na długo przez wprowadzeniem plastiku): loty kosmiczne, niezniszczalne ściany, przezroczyste domy…! Z jednej strony dostrzegam tu powtarzający się wzorzec: ów niepokojąco znajomy mariaż postępu z chciwością, a zatem zarabiania mnóstwa pieniędzy na innowacjach. Trop ten możemy prześledzić w historii aż do Elona Muska – i, z całym szacunkiem dla tez Suvina, ale to wszystko, co nam zostało z zaproponowanej przezeń wizji *novum* jako oznaki postępowej przyszłości[1]. Z drugiej jednak strony widzę tu inny, niemniej wyraźny wzorzec. Otóż nie brakuje pisarzy podej-

[1] Por. Darko Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), s. 11.

mujących się trudnego, lecz zarazem ekscytująco twórczego zadania tworzenia lepszego świata, cokolwiek by to miało znaczyć w granicach ich aktualnej czasoprzestrzeni.

Barbara Szymczak-Maciejczyk: Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że możemy długo debatować nad różnymi definicjami fantastyki naukowej i że badacze nie są jednomyślni w tym zakresie, jednak mimo to chciałabym dopytać, czy nie moglibyśmy wskazać jakichś cech charakterystycznych dla tego gatunku? Czy adekwatny tytuł i lokalizacja w mniej lub bardziej odległej przyszłości wystarcza do tego, by dany utwór sklasyfikować jako fantastycznonaukowy? Co by o tym przesądzało? I wreszcie na co badacze i czytelnicy powinni w tym kontekście zwracać baczną uwagę?

Paul Kincaid: Czy możemy wskazać jakieś cechy charakterystyczne gatunku? Cóż, to interesujące pytanie. Rzecz w tym tylko, czy można w ogóle udzielić nań odpowiedzi? Problem leży w tym, że moglibyśmy mówić o takich swoistych cechach, gdyby *science fiction* była jednorodnym nurtem artystycznym. A jednak nie jest i wciąż się zmienia. Fantastyka naukowa Wellsa nie jest tym samym, czym fantastyka naukowa Roberta Heinleina, a fantastyka naukowa Ursuli Le Guin nie jest tym samym, czym fantastyka naukowa Chiny Miéville'a. Będzie tak nawet wówczas, gdy rozważymy twórczość jednego pisarza: *Nova* (1968) Samuela R. Delany'ego realizuje się w konwencji fantastycznonaukowej w diametralnie różny sposób, niż jego kolejna powieść, *Dhalgren* (1974).

Wskazywałem kiedyś, że próżno szukać jakichś definitywnych cech charakteryzujących wszystkie utwory *science fiction*[2]. Można jednak już wskazać pewne rodzinne podobieństwa (w znaczeniu Wittgensteinowskim), które pozwalają nam nakreślić nieregularną linię przerywaną z punktu A do B i C bez konieczności zakładania, że skrajne punkty mają ze sobą cokolwiek wspólnego.

Sherryl Vint: Ja natomiast uważam, że w ogóle nie jesteśmy w stanie zdefiniować takiego zestawu stałych cech dystynktywnych. Możemy mówić – jak zaproponował już Paul, za Wittgensteinem – o podobieństwach rodzinnych lub, tym razem za Brianem Attebery'm, o zbiorach rozmytych[3]. Nie istnieją jednakowoż ani takie właściwości, które moglibyśmy bezdyskusyjnie przypisać utworowi fantastycznonaukowemu, ani też takie, które by, przeciwnie, jego fantastycznonaukowość kategorycznie wykluczały. Wraz z Markiem Bouldem napisałam kiedyś esej pod tytułem *Nie istnieje coś takiego, jak fantastyka naukowa*[4] i dziś podtrzymuję sformułowane tam tezy. Nie ma otóż czegoś tak j e d n o r o d n e g o, jak *science fiction*, są w zamian różne współzawodniczące ze sobą – czasem nakładające się, czasem wykluczające – sposoby kategoryzowania narracji jako fantastycznonaukowych. Wszystko zależy od tego, co chce się osiągnąć w zakresie kreowania pewnej kolektywnej tożsamości czy kontrolowania czystości gatunkowej. John Rieder w późniejszym tekście *On Defining SF or Not*, uhonorowanym Pioneer Award przez Science Fiction Research Association, zaproponował model teoretyczny opisujący tego rodzaju praktyki genologicznego nadzoru. Uważam, że John – który skądinąd niedawno otrzymał kolejną

[2] Zob. Paul Kincaid, *On the Origins of Genre*, „Extrapolation" 2003, t. 44, nr 4, ss. 409-419.

[3] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992, s. 126.

[4] Sherryl Vint, Mark Bould, *There is No Such Thing as Science Fiction,* w: *Reading Science Fiction*, red. James Gunn, Marleen Barr, Matthew Candelaria, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008, ss. 43-51.

nagrodę (Pilgrim Award), byłby najlepszym autorytetem w tej kwestii, zwłaszcza wziąwszy pod uwagę jego ostatnio wydaną monografię pod tytułem *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*[5].

Paweł Frelik: Nie chciałbym się powtarzać, bo w zasadzie nawiązałem już do tego problemu wcześniej, kiedy mówiłem o gatunku jako swego rodzaju praktyce, a nie obiekcie. Powiem więc jedynie, że całkowicie zgadzam się tu z Sherryl i Paulem – pytanie o wyznaczenie jakiegokolwiek korpusu cech charakterystycznych nie tylko nie prowokuje żadnej satysfakcjonującej odpowiedzi, ale jest też pod pewnymi względami niebezpieczne. Zafiksowywanie się na parametrach i rozgraniczeniach grozi zlekceważeniem niezmiennie chaotycznej i nieprzewidywalnej natury tekstów kultury, cyrkulujących w obiegu społecznym, i oddala naszą uwagę od tego, co w moim odczuciu powinno sytuować się w jej centrum: a mianowicie tego, jak wpływają one na nasz sposób myślenia i kształtują go.

Krzysztof M. Maj: Trudno oczywiście w dobie ponowoczesnej nie zgodzić się z płynnym charakterem wszelkich naszych sądów na temat gatunkowości. Mnie jednak z niezmiennym trudem przychodzi myśleć o takich amalgamatach, jak choćby *science fantasy*, terminie dziś bardzo popularnym i powszechnie używanym (w Polsce chociażby w odniesieniu do *Pana Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza). Pojęcie to zdradza taką samą strategię unikową, jak *slipstream*, realizm magiczny lub dowolna inna kategoria tego autoramentu (by już nie wspomnieć o tych tworzonych na określenie dwóch-trzech tytułów, jak choćby clockpunku, coraz częściej odróżnianym od steampunku). Zwyżkująca rozpoznawalność takich pisarzy, jak choćby Cixin Liu czy N. K. Jemisin sprawia jednakowoż, że coraz trudniej opierać się terminologicznej wygodzie podobnych gatunkowych aliaży. Czy jesteśmy w stanie uniknąć wiążącego się z nimi ryzyka popadnięcia w czysto estetyczne atrybucje gatunkowe? Innymi słowy: czy możemy analizować narracje *science fantasy* jako technicznie fantastycznonaukowe, jednak równocześnie osadzone w światach *fantasy*? A może – miast ulegać pokusie szufladkowania – pomyślelibyśmy o takich utworach jako o wpisujących się w nurt fantastyki postmodernistycznej, o nieustalonym wektorze światotwórczym (tj. proaktywnym ekstrapolacyjnym lub retroaktywnym retropolacyjnym)?

Paul Kincaid: Wszystkie te pojęcia – *science fiction*, *science fantasy*, *slipstream*, postmodernizm, fantastyczność, fantastika Johna Clute'a czy, ostatnio, widmontologia – są niebezpiecznie śliskie. Marzyłoby mi się, by można było w ogóle uniknąć ich używania – ponieważ bardzo łatwo wtedy rozminąć się myślami, nawet nie zdając sobie z tego sprawy.

Sherryl Vint: Nie jest to coś, nad czym bym się przesadnie zastanawiała. Dwie rzeczy, które mogę powiedzieć na ten temat, to że kiedy z Markiem Bouldem prowadziliśmy badania do przygotowywanej przez nas książki *Routledge Concise History of Science Fiction* (2011), odkryliśmy, że jest to stara i często politycznie motywowana debata, która prowadzona była na łamach fanzinów i stron z listami do redakcji od lat trzydziestych XX wieku. Wieloletnia autokratyczna kontrola Johna Campbella nad magazynem „Astounding Science Fiction" i jego niezwykle restrykcyjne poglądy na ten temat zdeterminowały spo-

[5] John Rieder, *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown: Wesleyan University Press 2017.

sób, w jaki rozumiano ten gatunek w tamtym okresie, i to bynajmniej nie w pozytywnym sensie. Dezawuowanie niektórych tekstów fantastycznonaukowych było wykorzystywane do wykluczenia prac kobiet i o tyle, o ile proceder ten trwa do dzisiaj, myślę, że jest on wykorzystywany do ignorowania pracy ludzi spoza zachodniego kręgu kulturowego i odrzucania sposobów rozumienia nauki, które pochodzą spoza zachodniej, empirycznej tradycji eksperymentalnej. *Science and Technology Studies* jako dyscyplina od dawna uczy nas bardziej otwartego podejścia do rozumienia nauki. Tam zaś, gdzie widzimy obronę wąsko zdefiniowanej *hard science fiction* jako jedynej prawdziwej fantastyki naukowej, mamy do czynienia z reakcjonistycznym dyskursem grup nazywających siebie „smutnymi szczeniakami" lub „wściekłymi szczeniakami". Szersza społeczność fantastycznonaukowa słusznie odrzuca ten rasistowski idiotyzm.

Mogę również dodać, że dwa przedstawione tu przykłady są dla mnie zastanawiające. Wedle mojej interpretacji Cixin Liu nie pisze czegoś, co nazwałabym *science fantasy*, ale raczej *hard science fiction* w bardzo staroświeckim stylu znanym ze złotej epoki. To niezmiernie interesująca lektura, ponieważ angażuje te tradycyjne motywy z punktu widzenia kultury chińskiej, a nie zachodniej, ale wolałabym raczej porównać jego prace do tych Clarke'a i Asimova, a nie do pisarzy *science fantasy*. Przykład N. K. Jemisin ma dla mnie sens, szczególnie, jeśli idzie o jej cykl „Pęknięta Ziemia". Dla mnie jest to coś, co daje mi poczucie *fantasy*, którą „czyta się" jak fantastykę naukową, ale wciąż zastanawiam się, czy jest to rozróżnienie użyteczne w sensie krytycznym. Myślę, że musimy oddzielić to, co robimy dla naszej indywidualnej przyjemności (osobiście zdecydowanie wolę czytać fantastykę naukową), od krytycznych lub kulturowych znaczeń utworów, a tym samym od aktywności politycznej obecnej w tworzeniu nazewnictwa, które do nich dołączamy. Myślę, że najlepszą wypowiedzią na ten temat jest obalenie przez Chinę Miéville'a twierdzenia Darko Suvina o przewadze *science fiction* nad *fantasy* – które od dawna dominuje w dyskusjach akademickich – poprzez pokazanie, że fantastyka naukowa również może być ideologicznie współwinna w utrzymywaniu *status quo* (jeden z zarzutów Suvina przeciwko *fantasy*) i że *fantasy* może być politycznie wyzwalające (co było głównym argumentem Suvina na rzecz wartości fantastyki naukowej). Chciałabym jednak dodać, że wielu ludzi źle odczytuje ten esej, twierdząc, że Miéville odwraca hierarchię, ażeby pokazać, iż *fantasy* jest lepsza. Uświadamia on w nim raczej to, że wszystkie gatunki są tak dobre, jak cele, do których je wykorzystujemy, a rozmaite historie i tematy wymagają różnych technik. Potrzebujemy więc mnogości metod i rozbudowanego słownictwa krytycznego, a nie zawężania się do precyzyjnych zróżnicowań.

Lisa Swanstrom: Ja również zaliczam dzieła Cixin Liu do *hard science fiction*, więc nie będę tu mówić o jego tekstach. Jednak wśród tekstów, które wydają mi się we wspomnianym kontekście najbardziej fascynujące, znajdują się te, które zmuszają nas do całościowego przemyślenia naszych systemów epistemologicznych. Mam tu jak najbardziej na myśli N. K. Jemisin, jak również niektóre prace Jeffa Vandermeera (zwłaszcza trylogię „Southern Reach" i *Zrodzonego*). Rozpocznę od Jemisin, ponieważ przeszłam niedawno przez umysłową gimnastykę, do jakiej w pewnym sensie zmusza jej pisarstwo. Przez lata zwlekałam z czytaniem tych powieści, ponieważ były one reklamowane jako *fantasy*. Cieszę się, że wreszcie się przemogłam i zapoznałam z jej zaskakującą prozą. Przeczytałam cykl „Pęknięta Ziemia", nie mając cienia wątpliwości, że książki te przynależą do nurtu

fantastyki naukowej. Jasne, że początkowo wydaje się nieco „fantazyjna", ale w miarę, jak czytelnik zagłębia się w narracje i zaczyna rozpoznawać jedną analogię po drugiej – pomiędzy historią dehumanizacji czy niewolnictwa a wyzyskiem Orogenesów – historia ta ulega wyobcowaniu, zostaje napisana od nowa i wykorzystana do innych celów. Zanim w *Kamiennym niebie* pojawią się bardziej rozpoznawalne elementy fantastyki naukowej w postaci manipulacji genetycznej, są one niemal zupełnie zbyteczne.

W książkach Vandermeera pojawia się inny rodzaj wyobcowania. Trylogia *Southern Reach*, zupełnie inaczej niż ta stworzona przez Jemisin, zaczyna się jako swego rodzaju klasyczne *science fiction*. Mamy intrygujące i niewyjaśnione zjawiska naturalne, więc wysyłamy naukowców: biologa, antropologa i psychologa. Oni nawet nie mają nazwisk! Zamiast tego reprezentują całe dyscypliny, te, które uważamy za dość stabilne dziedziny wiedzy. A potem każda z postaci przechodzi proces załamania lub otępienia. Ich fundamentalne założenia są odrzucane aż do momentu, gdy pozostaje tylko epistemologiczna niepewność. Vandermeer rzuca w czytelnika nowymi taksonomiami w przerażającym zapamiętaniu. A jeśli już się temu poddać, czyta się niedorzecznie brzmiące historie o latających niedźwiedziach i zmutowanych galaretowatych istotach, tudzież ludziach, którzy wyewoluowali z grzybów – i jakoś nie ma się problemu z myśleniem o nich w kategoriach fantastycznonaukowych.

Powyższa dyskusja wynika z rozważania związków *science fiction* z innymi gatunkami. Z jakiegoś powodu *fantasy* i fantastyka naukowa zawsze rozpatrywane są razem, ale bardziej interesujące są dla mnie relacje łączące fantastykę naukową z horrorem. *Uciekaj* Jordana Peele'a (2017) jest udanym filmem z perspektywy kilku gatunków – horroru, społecznej satyry, *science fiction*. Bardziej problematyczny w tym kontekście jest nowy horror Ariego Astera *Midsommar. W biały dzień*. Bardzo mi się podobał i chociaż (prawdopodobnie) nigdy nie zaliczyłabym go do fantastyki naukowej, to jednak dziwne, przerażające i mrocznie komediowe sposoby, na jakie przeciwstawia zmyśloną pogańską historię ze współczesnymi koncepcjami rodziny, tożsamości, społeczności i poświęcenia, wstrząsnęły niektórymi z moich najbardziej podstawowych założeń w sposób, który rezonował z podobnym potencjałem odnajdowanym w fantastyce naukowej.

Paweł Frelik: A skoro już mowa o Peele'u, jego najnowszy film – *To my* (2019) – może być tu kolejnym świetnym przykładem. Mimo że jest reklamowany jako horror i, jak podejrzewam, dla niektórych byłby on niczym więcej, jak tylko jednym z filmów w stylu *home invasion*, to jednak pozostaje on przede wszystkim filmem *science fiction*, w którym mglista ontologia istot podziemnych jest mniej ważna niż społeczna i ekonomiczna krytyka wyraźnie odwołująca się do motywów znanych z fantastyki naukowej.

Barbara Szymczak-Maciejczyk: Podobną zależność możemy zaobserwować w – raczej niesprawiedliwie – mniej znanych tekstach Andre Norton, która w cyklu „Świat Czarownic" niemal niezauważenie miesza ze sobą *fantasy* oraz *science fiction* (ostatecznie wrogiem Estcarpu jest obca i zaawansowana technologicznie rasa).

Krzysztof M. Maj: To ja jeszcze w tym samym kontekście dorzucę mój ulubiony „Upadek Ile-Rien" Marthy Wells, etykietowany często jako *steampunk*, a eksponujący analogiczny trop fantastycznonaukowy.

Barbara Szymczak-Maciejczyk: Kontynuując wątek problematycznych gatunków, chciałabym zapytać o *space operę*. Z jednej strony jest to podgatunek fantastyki naukowej; z drugiej, nie rezygnuje ona z elementów lepiej znanych z *fantasy*, nawet jeśli te zwykle są wyjaśniane w racjonalny sposób, pomimo chociażby obecności tego, co w klasycznej *fantasy* nazywane jest magią. Mam tu na myśli chociażby powieści Brandona Sandersona (zwłaszcza z cyklu „Ostatnie Imperium"). Jakie może być tego znaczenie? Czy wskazuje to na swobodne podejście do konwencji gatunkowych czy raczej do stosowania „gatunków zmąconych"[6], czy wspomnianych już wcześniej Attebery'owskich „zbiorów rozmytych"[7], czy też może na coś zupełnie innego?

Sherryl Vint: Nie znam twórczości Sandersona, ale rozumiem, że pytanie w sensie ogólnym odnosi się do definicji *space opery*. Ogólnie rzecz biorąc, to, co nazywam *space operą*, nie ma zbyt wiele wspólnego z tym, co identyfikowałabym z motywem magii. W nurcie tym znajdziemy jednakowoż przejawy tego, co Arthur C. Clarke określił mianem technologii wystarczająco zaawansowanej, by nie była odróżnialna od magii (możemy w tym kontekście przypomnieć dzieła Iaina M. Banksa). O *space operze* myślę zazwyczaj jako o politycznie zaangażowanym gatunku, traktującym o imperium i strukturach władzy, i z tego też względu zaliczyłabym do tej odmiany wspominaną już wielokroć trylogię Jemisin. Znajdujemy tu ostatecznie ludzi władających mocą, którą można by określić jako magiczną, jednak równocześnie mogącą wpisywać się w nieznany nam jeszcze paradygmat naukowy (wspomnijmy w tym kontekście chociażby opowieści o telepatii z okresu Złotego Wieku). U Jemisin przedstawione jest też społeczeństwo rozciągające swe wpływy na wiele planet, a także struktury władzy tworzące i podtrzymujące to imperium.

Krzysztof M Maj: Martha Wells, o której wspomniałem, przypomniała mi jeszcze o problemie „punków". *Cyberpunk*, *dieselpunk*, *biopunk*, *nanopunk*, *atompunk* (by wymienić tylko te o fantastycznonaukowej proweniencji)… możemy ewidentnie zaobserwować rosnącą tendencję do tworzenia nowych derywatów nazywających czysto estetyczne inwarianty tej samej narracji o postępie technologicznym lub upadku cywilizacyjnym (która ma dość klarowny odpowiednik w gronie fabuł retrofuturystycznych, a zatem steampunku, clockpunku, *flintlock* czy *gunpowder fantasy* i wielu, wielu innych). Zastanawiam się, na ile w tych narracjach możemy się jeszcze dopatrywać jakichkolwiek śladów krytyki politycznej – która ostatecznie powinna być kamieniem węgielnym każdej „punkowej" rewolucji wymierzonej przeciwko ukonstytuowanemu aparatowi politycznej opresji. Im więcej poznaję książek, (lub też filmów, seriali, anime, gier wideo) osadzonych w takich światach, tym bardziej przekonuję się, że wbrew ich niezmiernej popularności, gdzieś umykają nam kwestie polityczne, niegdyś tak wyraźnie obecne w powieściach Williama Gibsona czy Richarda Morgana. Dobrym przykładem może być tu adaptacja *Modyfikowanego węgla* na Netfliksie czy analizowany w tym numerze *Blade Runner 2049* Denisa Villeneuve'a albo *Alita: Battle Angel* Jamesa Camerona – wszystkie zachwycające od strony estetycznej i wizualnej, jednak w mojej opinii całkowicie pozbawione jakiejkolwiek pogłębionej krytyki politycznej (co oczywiście nie oznacza, by były przez to mniej atrakcyjne dla odbiorców).

[6] Clifford Geertz, B*lurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, „The American Scholar" 1980, t. 49, nr 2, ss. 165-179

[7] Brian Attebery, dz. cyt., ss. 12, 13.

Lisa Swanstrom: *Cyberpunk* jest dość trudną kwestią. Byłam nastolatką, kiedy przeczytałam *Neuromancera* i pozostaje on jedną z tych wyjątkowych książek, które pomogły otworzyć mój świat. Jednak ponowne czytanie cyberpunku jest teraz trudniejsze, zwłaszcza jeśli idzie o wywrotowy status narracji „punkowych". Ostatnio ponownie przeczytałam *Islands in the Net* (1988) Bruce'a Sterlinga. To dla mnie wciąż frapująca powieść. Jej akcja rozgrywa się w 2023 roku. Wziąwszy pod uwagę datę publikacji, Sterlingowi wspaniale udało się uchwycić ową fałszywie „wyluzowaną" kulturę korporacyjną, która powstawała pod koniec lat osiemdziesiątych i weszła w okres pełnego rozkwitu dopiero u schyłku lat dziewięćdziesiątych wraz z ekspansją firm takich, jak Google, Apple czy Adobe – i całym szeregiem innych startupów technologicznych, które udają, że nie są niewolniczymi plantacjami korporacyjnymi, bo w pokoju socjalnym mają może wstawioną maszynę do pinballa. Jeśli przeczyta się tę książkę teraz, z przerażeniem przychodzi rozpoznać w niej nasz obecny świat. Korporacja, której nazwy nie trzeba wymawiać, w 2002 roku zniszczyła Zatokę Meksykańską. Dane osobowe są kupowane i sprzedawane przez firmy ubezpieczeniowe czy obsługujące karty kredytowe oraz grupy polityczne. Ponadnarodowe korporacje mają więcej władzy niż suwerenne państwa. Wśród konkurujących ze sobą w powieści frakcji znajdujemy Baby Boomersów, którzy desperacko próbują utrzymać się przy władzy; nielegalne Azyle Danych, działające pod przykrywką legalnych instytucji bankowych; w dużej mierze bezsilną międzynarodową organizację pokojową o nazwie „Genewa"; organizację terrorystyczną, która „kupiła" Republikę Mali i zawiaduje armią najemników stacjonujących na skradzionej radzieckiej atomowej łodzi podwodnej oraz członków „Grupy Ryzomatycznej", śmiesznej w swej naiwności grupki „ekonomicznych demokratów", którzy wierzą, że ogólnoświatowa gospodarka wolnorynkowa rozwiąże wszystkie problemy. W tej powieści nie ma nikogo, z kim można by sympatyzować (choć krótkie powstanie Partii Anty-Pracy dodaje trochę bardzo potrzebnego humoru; jej slogan brzmi „Proletariusze wszystkich krajów: wyluzujcie się!"). Nielegalne raje danych, które w 1988 roku widziane były jako ogniska wywrotowego oporu (tytułowe „wyspy w sieci"), są dziś w rzeczywistości bezpośrednio podporządkowane, legitymizowane i wykorzystywane przez globalny kapitalizm.

Wspomniana natomiast wcześniej *space opera* ma dla mnie zupełnie inne konotacje. W moim przeświadczeniu odnosi się ona do melodramatów w stylu opery mydlanej osadzonych w przestrzeni kosmicznej, choć z większą ilością przygód i, może trochę mniejszą, romansów. *Space opera* bazuje też według mnie na zapożyczeniach tandetnych elementów z żeglarskich opowieści łotrzykowskich, pełnych piratów, kapitanów i zaginionych skarbów. *Flash Gordon* może być tu dobrym przykładem, podobnie jak *Buck Rogers* i *Battlestar Galactica* (zarówno oryginał, jak i *reboot*). To odnosi się też do wcześniejszego komentarza Barbary na temat rozmycia granicy pomiędzy *fantasy* a fantastyką naukową u Andre Norton. Myślę tu o jej *All Cats Are Gray* jako satysfakcjonującym przykładzie *space opery*, w którym, co ciekawe, nie ma żadnych prawdziwie naukowych elementów – nawet opis daltonizmu Steeny jest naukowo niedokładny. Ale ponieważ powieść nosi znamiona fantastyki naukowej (znajdziemy w niej na przykład statki kosmiczne i obskurne kantyny), akceptuję ją jako *science fiction*. *Strażnicy Galaktyki* również wydają mi się być *space operą*, która (wraz z *Flashem Gordonem*) ujawnia wyraźny związek z komiksami, jak również znaczenie, jakie przewijające się w różnych mediach motywy mają dla umacniania się naszej koncepcji tego, co „zalicza się" do fantastyki naukowej.

Paweł Frelik: Czy powtórzę się, jeśli stwierdzę, że wszystkie podgatunki zawsze mają niewyraźne granice, są względne i problematyczne? Rzeczywiście, *cyberpunk* jest tutaj dobrym przykładem. Nawet jeśli zignorujemy wszystkie inne „punki", które zrodziły się w jego następstwie, jego powstanie trudno jest określić jako naturalne czy organiczne. Choć można powiedzieć, że William Gibson jest genialnym pisarzem – bez względu na to, jak zdefiniujemy jego dzieła – i jednym z najlepszych stylistów fantastyki naukowej, a także, że istnieje garstka innych pisarzy, których nazwiska były historycznie kojarzone z tym nurtem, sporo z kulturowego szumu wokół cyberpunku można przypisać działalności reklamowej Sterlinga. Wszystkie gatunki i podgatunki są konstruktami kulturowymi, ale wiele z nich ma solidne podstawy w funkcjonujących wcześniej tekstach – dobrym przykładem jest tu feministyczna *science fiction* z lat siedemdziesiątych. Jako odrębna etykieta, *cyberpunk* jest równie poręczny, co sztuczny, o czym świadczy różnorodność opowiadań zebranych w rzekomo definiującej gatunek antologii *Mirroshades*. Potem zaś nastąpiły te wszystkie potyczki o definicje, które wybuchły już w latach osiemdziesiątych, których brak precyzji i, szczerze mówiąc, niejednokrotna infantylność były najlepszą ilustracją skonstruowanej natury cyberpunku – co Nicola Nixon z takim zacięciem zdekonstruowała w artykule ogłoszonym na łamach „Science Fiction Studies"[8].

W porównaniu z cyberpunkiem większość definicji *space opery* wydaje się znacznie bardziej rygorystyczna i precyzyjna, choć znów wiele zależy od tego, jak wyznaczymy granice gatunków. Na przykład, czy *7ew* Neala Stephensona (2015) byłaby przykładem *space opery*? Akcja powieści nigdy nie oddala się zbytnio od Ziemi, ale jest za to zakrojona na iście epicką skalę; jest też mocno zakorzeniona w wielu konwencjach tego podgatunku. Ostatecznie jednak czytanie *7ew* jako *space opery*, a nie jako powieści z nurtu *hard science fiction*, wymaga zwrócenia uwagi na różne aspekty powieści i umiejscowienia jej w określonej tradycji historycznoliterackiej.

Ponownie muszę podkreślić, że moje ostrożne podejście do specyfiki gatunkowej nie podważa znaczenia i zasadności historycznych dyskusji na temat tych dwóch – i wielu innych – nurtów. Jednocześnie chciałbym zasugerować, że sposób mówienia o nich powoli się zmienia, zarówno w odpowiedzi na powieści naginające standardy gatunkowe, jak i na ewolucję naszej obecnej kultury medialnej. We wspomnianym wcześniej wspaniałym eseju, który później stał się częścią nowej książki o masowych systemach gatunków kulturowych, John Rieder podkreśla, że gatunki należy odczytywać jako historycznie dynamiczne. Być może to samo dotyczy akademickich i krytycznych dyskusji na temat gatunków.

Paul Kincaid: Myślę, że wskazałeś tu na bardzo istotną kwestię. Powiedziałbyś więc, że ruch zaczyna się (może nawet zanim jeszcze stanie się „ruchem") jako polityczna odpowiedź na coś. Ale uznanie czegoś za część ruchu, nazwanie go „punkiem", oznacza określenie tego w estetycznych raczej niż politycznych kategoriach.

Paweł Frelik: Interesujące. Jeśli się nad tym zastanowić, to ile ruchów społecznych mieliśmy w *science fiction*, zwłaszcza jeśli rozumiemy ten termin przynajmniej częściowo w kategoriach politycznych? Bez wątpienia wspomnieć należy o feministycznej fantastyce na-

[8] Nicola Nixon, *Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?*, „Science Fiction Studies" 1992, t. 19, nr 2, ss. 219-235.

ukowej. I to by było wszystko. Przypuszczam, że istnieje polityczny wymiar solarpunku, ale póki co jest to raczej tymczasowa etykieta, a nie podgatunek. Inne „ruchy" w *science fiction* zostały skonstruowane retroaktywnie. Oczywiście wszystkie nurty fantastyki naukowej mogą być analizowane politycznie, a w poszczególnych tekstach wyróżnić możemy wiele politycznych warstw, ale mówimy tu o polityce samych ruchów. Wydaje mi się, że reakcyjna polityka cyberpunku, szczególnie widoczna w wymazaniu przez Sterlinga z jego przedmowy do *Mirrorshades* kobiecej i feministycznej *science fiction*, to również przejaw polityczności.

Krzysztof M. Maj: W mojej ocenie – że jeszcze pociągnę trochę ten wątek – wyeliminowanie aspektu „punkowego" z większości tych (sub)gatunków (tak w ogóle: czy to są jeszcze gatunki? Czy tylko nazwy scenografii? A może światów?) nie zrobiłoby żadnej różnicy. Ostatnio ze zdumieniem odkryłem, że jeden z polskich producentów gier nazwał swą nadchodzącą gradaptację powieści Stanisława Lema atompunkiem. A to być może ostatnie określenie, które przyszłoby mi do głowy w odniesieniu do Lema, zwłaszcza zaś takich powieści, jak *Niezwyciężony* czy *Eden*, które są mocnymi kandydatami do rzeczonej gradaptacji (w tym momencie jeszcze nie wiadomo, którą z nich zainteresowało się studio). To, co nam pozostaje z takich określeń, ma charakter czysto estetyczny, atrybutywny, jakiegoś ogólnego skojarzenia, być może *retro vibe'u*, który ostatnio zaczyna być wiązany ze starzejącą się, *nolens volens*, prozą Lema, wyróżniając ją tym samym na tle nowocześniejszych narracji fantastycznonaukowych. *The punk is dead in atompunk*.

Sherryl Vint: Po pierwsze zgadzam się, że ta tendencja do dodawania „punk" do wszystkiego nie jest wcale analitycznie pomocna. Jest to tylko pragnienie zdobycia na rynku udziału podobnego do tego, jaki był w stanie zapewnić sobie *cyberpunk*, jak sądzę, częściowo poprzez promocję ze strony Bruce'a Sterlinga, ale także z powodu idealnego zbiegu okoliczności w latach osiemdziesiątych w literaturze, technologii i polityce, który uczynił właśnie ten moment „właściwym" dla zmiany, jaką wyznaczył *cyberpunk*. Dodawanie terminu „punk" do rzeczy takich jak benzyna czy para wodna samo w sobie nie stworzy tego samego zestawu okoliczności. Próby wysuwania roszczeń do swego rodzaju krytycznego potencjału związanego z punkiem dla danego podgatunku były zawsze nieco wątpliwe, zwłaszcza, że śmierć cyberpunku ogłaszano już na początku lat dziewięćdziesiątych.

Dlatego też, ogólnie rzecz biorąc, jestem sceptyczna wobec różnych prób zyskania poklasku przez tworzenie najnowszej cukierkowej i banalnej etykiety, jak np. *cli-fi*. Wszystko to jest niezwykle nużące i nie wnosi do analizy krytycznej ani wrażliwości na niuanse, ani wartościowych obserwacji historycznych. Zbyt często nazwy te są po prostu zakamuflowanymi twierdzeniami sugerującymi, że pewien temat lub motyw pojawił się w momencie, kiedy osoba proponująca dane określenie przypadkowo go zauważyła, a więc funkcjonują raczej jako pretekst do niewykonywania niezbędnej pracy krytycznej niż jako zachęta do rozmowy. *Cyberpunk* też nie był w tym kontekście bez winy. Jego przedstawiciele uznali, że w wystarczającym stopniu zarówno wprowadzali innowacje, jak i opierali się na pracy, która została wykonana wcześniej, w tym zwłaszcza pracy feministycznej, na którą autorzy się nie powołują (co już dawno temu odnotował Samuel Delany[9]).

[9] Samuel R. Delany, *Some Real Mothers: An Interview with Samuel R. Delany*, „Science Fiction Eye" 1987, t. 1, nr 3, ss. 5-11.

Ale sam *cyberpunk* – choć po prawdzie nawet ten gatunek nigdy nie miał w sobie wiele z rzeczywistego punku – rzeczywiście wyznacza moment zmiany w wyobraźni fantastyki naukowej, a także szerzej pojętej kulturze, związanej z tym, jak IT i komputerowa rozrywka weszły na rynek, przekształcając nieodwracalnie *mainstream*. Dlatego też myślę, że warto jest zachować ten termin, choćby po to, by rozumieć, że najnowsze teksty są częścią dłuższej historii, a tym samym uniknąć powtarzania wykonanej już pracy krytycznej.

Nie jestem jednak pewna, czy zgadzam się z obserwacją, że wiele fantastycznych gatunków „walczy" o to, by zostać „uznanym za cenioną literaturę" przez *mainstream*. Oczywiście, myślę, że wszyscy pisarze jednakowo pragną, aby ceniono to, co tworzą, ale nie wszyscy rozumieją wartościowość w kategoriach walidacji przez główny nurt lub głównonurtowych krytyków literackich. Niektórzy z nich są bardziej zainteresowani na przykład sprzedażą jako miarą sukcesu, nawet jeśli czynią tak tylko ze względów finansowych. Zgadzam się jednak, że wielu pisarzy i krytyków reprezentujących ten nurt jest słusznie zmęczonych tendencją *mainstreamu* do odrzucania fantastyki naukowej bez wiedzy na jej temat, najczęściej po prostu dlatego, że coś jest określane tym mianem, i bez jednoczesnego dorabiania jakichś skomplikowanych uzasadnień, dlaczego coś, co im się podoba, nie jest tak „naprawdę" fantastyką naukową.

Myślę jednak, że ten komentarz wskazuje na coś, co uważam za naprawdę ważne. Mianowicie ze względu na to, jak ważną rolę, jaką zajmuje nauka i technologia w codziennym życiu i na to, jak bardzo na popularności zyskała kultura „geeków" związana z mediami społecznościowymi i grami, coraz więcej ludzi pisze teraz o tekstach fantastycznonaukowych i pracuje z nimi, czy to w kontekście automatyzacji i utraty pracy, czy też zmian klimatycznych i kryzysu ekologicznego, czy wreszcie przemian w biotechnologii, które wydają się wieszczyć nadejście posthumanizmu. Pragnienie niektórych krytyków i pisarzy, by oddzielić cenione przez nich dzieła od tego co jest „tylko fantastyką naukową", należy uznać za szkodliwe nie tylko dlatego, że jest wyrazem najzwyklejszej arogancji i prostackim błędem, ale także dlatego, że oznacza odcięcie analizy od znacznie dłuższej tradycji myślenia o tych zagadnieniach, także za pośrednictwem tej właśnie ikonografii. Znów zaznaczę, że nie sugeruję bynajmniej, jakoby Heinlein rozważał przyszłość tak samo jak, powiedzmy, Chang-rae Lee w *On Such a Full Sea* (2014), ale jeżeli potraktujemy ten drugi przykład jako całkowicie wyłączony spod kategorii fantastyki naukowej, to zubożymy naszą zdolność do zrozumienia tego, co znaczą niektóre z motywów stosowanych przez Lee w szerszej perspektywie kulturowej. I faktycznie, nowsze teksty częstokroć odpowiadają czy też przepracowują te wcześniejsze, stające się częścią kultury powszechnej za pośrednictwem filmu i telewizji – nawet jeśli odbiorcy nie czytali, powiedzmy, fabuł Asimova z cyklu „Roboty". Tak więc jako teoretycy mamy obowiązek trzymać się wyższych standardów: prowadzić badania i czytać. Dlatego właśnie widzimy niekończący się ciąg artykułów – na przykład na temat książki *Nie opuszczaj mnie (2005)* Kazuo Ishiguro, o tym, że była to pierwsza powieść rozważająca na poważnie klonowanie jako pretekst do refleksji, co to znaczy mieć w społeczeństwie klasę ludzi, z którymi można się dowolnie obchodzić.

Przedruk w antologii: *Silent Interviews: On Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics* (Middletown: Wesleyan University Press 1994).

Mateusz Tokarski: Być może polityczność w fantastyce naukowej zmieniła podgatunek i dotyczy teraz innych tematów? Wspomnieliśmy już nieco w negatywnym tonie o *cli-fi*, fikcji klimatycznej. Trudno nie wiązać jej popularności wśród pisarzy i czytelników z kryzysem ekologicznym i klimatycznym, który jest obecnie tematem intensywnej publicznej debaty. *Cli-fi* zwróciła również na siebie uwagę głównego nurtu i jest obecnie powszechnie uznawana za „wartościową literaturę" – zatem coś, z czym, jak już wiemy, wiele innych gatunków literatury fantastycznej często miewa problemy. W związku z powyższym pojawia się wiele pytań. Co się zmieniło, by możliwy stał się ten wzrost popularności, zwłaszcza, że motywy środowiskowe czy dystopie klimatyczne były od zawsze obecne w fantastyce naukowej – czy chodzi o samą literaturę, czy o społeczny kontekst jej odbioru? Jaki jest stosunek pomiędzy *cli-fi* a politycznymi ruchami poza tą literaturą, zwłaszcza wziąwszy pod uwagę to, że jako źródło tego nurtu często wskazywane są pisma aktywistów czy filozofów, jak np. Rachel Carson czy Henry'ego Davida Thoreau? Jaki jest związek pomiędzy tym nurtem a innymi budzącymi kontrowersje dyskursami, jak choćby tymi związanymi z *gender* czy migracją?

Lisa Swanstrom: Nie mam nic przeciwko terminowi *cli-fi* samemu w sobie, chociaż razi mnie sposób, w jaki wyraża on próbę zredukowania całego korpusu tekstów do jednego, prostego zagadnienia – czym zmiana klimatu oczywiście nie jest, jako że nie ma jednej tylko przyczyny ani nie może być zrozumiana w jeden tylko sposób. Rozumiem, dlaczego przykładowo *Wodny nóż* Bacigalupiego jest często określany jako *cli-fi*, ale nie zgadzam się na taką kategoryzację. Biorąc pod uwagę wszystkie zalety i braki, powieść ta jest bardziej ambitna. Owszem, ukazuje złożoną historię zmian klimatycznych, ale, co ważniejsze, pokazuje też, że zmiany te były konsekwencją zachłanności, chciwości, rozpadu infrastruktury, dziwacznej polityki zarządzania zasobami w Stanach Zjednoczonych itp. Z drugiej strony czuję frustrację, kiedy mistrzowie fantastyki naukowej podporządkowują swój głos konkretnym społecznym problemom czy celom. Podziwiam książki Kima Stanleya Robinsona z cyklu „Mars" za ich złożoną i zręcznie naszkicowaną wizję osadnictwa marsjańskiego. Mam już jednak mniej dobrego do powiedzenia na temat innych jego książek, zwłaszcza tych otwarcie koncentrujących się na kwestiach środowiskowych.

Paul Kincaid: Szczerze powiedziawszy, mam pewne opory przed używaniem pojęcia *cli-fi* – i to z kilku różnych powodów. Po pierwsze dysponujemy już zdecydowanie zbyt wieloma określeniami na różne odmiany *science fiction* i jedyne, co one wywołują, to dezorientujący chaos. Po drugie pomysłodawca terminu zirytował mnie parę lat temu, ujawniwszy, że nie wie nic o środowiskowych dystopiach (*environmental dystopias*), które powstały na długo, długo przed jego inicjatywą terminologiczną (np. *Cieplarnia* Briana Aldissa czy *Śmierć trawy* Johna Christophera).

Mateusz Tokarski: Dystopia – zwłaszcza traktująca o środowisku naturalnym – wydaje się warunkiem koniecznym, by móc mówić o „fantastyce klimatycznej". Czy można wyróżnić cechy różniące ten rodzaj dystopii od bardziej popularnych w dotychczasowej fantastyce naukowej, tj. technologicznych czy może politycznych/kapitalistycznych? Wydaje się, że istnieje bezpośredni, niemal przyczynowo-skutkowy związek pomiędzy katastrofami technologicznymi i politycznymi a klimatycznymi, ale jest to być może zbyt duże uproszczenie?

Paul Kincaid: Nie zajmowałem się dotąd specjalnie dystopiami, ani środowiskowymi, ani politycznymi, ale kategorie te wyglądają mi na bardzo szerokie. Są takie dystopie, w których zło musi zostać pokonane, a porządek – przywrócony; jest to charakterystyczne dla znacznej części narracji *fantasy* i wielu dystopii młodzieżowych (*young adult dystopias*), cieszących się ostatnimi czasy popularnością. Równocześnie jednak nie możemy zapominać o powieściach w rodzaju *Roku 1984* czy *Opowieści podręcznej*, w której to posłowie poniekąd sugeruje, że rozprawiono się z koszmarami i wprowadzono bardziej zracjonalizowany ład polityczny. Są wreszcie dystopie, w których zło nie może zostać pokonane i w których cała fabuła problematyzuje fenomen nieuniknionej śmierci. Takie jest właśnie przesłanie wspomnianej przeze mnie wcześniej *Cieplarni* Aldissa, co oznaczałoby, że możemy doszukać się pewnego związku między dystopiami politycznymi a środowiskowymi.

Sherryl Vint: Chciałabym zakwestionować to, co wydaje się być przesłanką wcześniejszego pytania, a mianowicie, że może w ogóle istnieć dystopia apolityczna. Kryzys klimatyczny dotyczy nie tylko „niezamierzonych" konsekwencji pewnych osiągnięć technologicznych, ale zawsze również politycznych decyzji i przyjmowanych priorytetów; i jest to podwójnie prawdziwe, ze względu na fakt, że naukowcy i aktywiści od co najmniej czterdziestu lat mówią nam, że w trybie pilnym musimy zmienić nasz sposób życia, a my dopiero zaczęliśmy traktować ich słowa nieco poważnie w ciągu ostatnich, powiedzmy, pięciu lat. Więc to również jest kwestia polityczna.

Wyobrażane rozwiązania czy reakcje na kryzys klimatyczny także są polityczne i mogą zawierać dystopijne wizje niesprawiedliwej redystrybucji ograniczonych zasobów – jak w wypadku *Igrzysk śmierci* (2008–2010) – ale mogą też odnosić się do wyobrażeń motywujących zupełnie nowy sposób myślenia o społeczności, konsumpcji i zarządzaniu zasobami, tak jak w *Bannerless* (2017) Carrie Vaughn. Wahałabym się, czy nazwać tę książkę utopijną w jakikolwiek prosty sposób, ponieważ termin ten nagromadził zbyt wiele skojarzeń sugerujących model „doskonałego" społeczeństwa, a powieść zawiera sporo niuansów. Ale z pewnością uczestniczy ona w rodzaju utopijnego impulsu, który jest tak ważny zarówno w refleksji Jamesona nad fantastyką naukową, jak i w dziełach pracujących w podobnym duchu pisarzy, do których ten często się odwołuje, takich jak Kim Stanley Robinson czy Ursula K. Le Guin[10]. Możemy tu też wspomnieć o *Blackfish City* (2018) Sama J. Millera albo dwóch pierwszych książkach z serii *Rosewater* (2016, 2019) Tade'a Thompsona (jedne z najlepszych powieści, jakie ostatnimi czasy czytałam), dotyczących zarówno zmian klimatycznych, jak i polityki, a nie są one przy tym ani utopijne, ani dystopijne. Niejako w zamian, prezentują wizję złożonego galimatiasu, jakim jest materialna egzystencja, jednocześnie dobra i zła. Oferują przy tym dogłębne zrozumienie historii, które uczyniły ją taką, jaką jest – czyli utopijną dla uprzywilejowanych i dystopijną dla wyrzuconych poza nawias, podobnie jak w znanym nam świecie. Być może jednym ze sposobów, w jaki wspomniane i podobne teksty różnią się od „klasycznych" przykładów, które ludzie mają na myśli, kiedy mówią o utopiach czy dystopiach, jest to, że wspomniane przeze mnie powieści właściwie nie działają w trybie alegorycznym. Tworzą całościową wizję rzeczywistości, a nie tylko szkice światów mające na celu krytykę realności.

[10] Por. publikowany w tym numerze artykuł: Fredric Jameson, *Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 25-38.

Paweł Frelik: Tak! Ja też mam problem z przemycaną sugestią, że tak zwane *cli-fi* jest dystopijne samo w sobie. Rzeczywiście, kryzys klimatyczny oznacza kres formy cywilizacji, jaką znamy od czterech czy pięciu dekad, i wiele z wizji tego końca pojawiających się w fantastyce naukowej posuwa się dość daleko w wyobrażaniu sobie jego bardziej konkretnych reperkusji, ale czarnowidztwo tradycyjnego dystopianizmu nie wydaje mi się użyteczne. Sherryl wspomniała Kima Stanleya Robinsona – jego *Nowy Jork 2140* jest doskonałym przykładem tekstu odmawiającego uproszczonego przedstawienia klimatu przyszłości. Trzeba przyznać, że autor ułatwia sobie sprawę, pomijając milczeniem „impulsy" najgorszych katastrof – kiedy czytałem tę książkę, od razu pomyślałem o jackpocie Gibsona z powieści *Peryferal* (2014) – ale jest w niej też wiele nadziei.

A skoro już rozmawiamy na ten temat, *cli-fi* jest znakomitym argumentem na rzecz mojego wcześniejszego twierdzenia. Podobnie jak Paul, jestem znużony autorytarną kontrolą, jaką Dan Bloom sprawuje nad tym terminem, ale myślę też, że nie jest to nawet osobny gatunek. *Science fiction* tworzyła scenariusze koncentrujące się na klimacie od dziesięcioleci. Obecna popularność pojęcia świadczy o próbie uczynienia fantastyki naukowej łatwiejszej do przetrawienia dla konsumentów głównego nurtu i przepracowania historii, które były już wiele razy opowiadane w konwencji fantastycznonaukowej tak, by na nią bezpośrednio nie wskazywały. Z drugiej strony dostrzegam też, że coraz więcej opowieści na temat klimatu pisanych jest poza gatunkiem *science fiction*. Możemy zacząć od przykładów, jakie Amitav Ghosh podaje w książce *The Great Derangement* na temat kryzysu klimatycznego[11]. *Lot motyla* (2013) Barbary Kingsolver jest prawdopodobnie najczęściej cytowanym przykładem, ale jest wiele innych. Odrębną kwestią jest niejawna polityka nieuznawania roli odgrywanej przez fantastykę naukową w kształtowaniu podstaw wyobrażeniowych, na których bazują takie głównonurtowe teksty. Doskonałym tego przykładem są żenujące próby rozróżnienia pomiędzy fantastyką naukową a *cli-fi*, podejmowane przez Rodge'a Glassa w artykule *Global Warming: the Rise of „Cli-fi"*[12] z 2013 roku, ale sądzę, że jest to osobna dyskusja.

Krzysztof M. Maj: Może warto byłoby zatem odejść od ewidentnie budzących nasze wątpliwości gatunków i pomyśleć w zamian – jak, nie ukrywam, sam zwykle wolę – o światach? Teza Henry'ego Jenkinsa, zgodnie z którą opowiadanie historii coraz częściej jest wypierane przez sztukę tworzenia światów zdaje się pasować do narracji fantastycznonaukowych *par excellence*, zwłaszcza z uwagi na właściwy temu nurtowi potencjał w ekstrapolacji wyobrażonych światów z ich spójnymi i koherentnymi (tym bardziej, że w ten czy inny sposób zdeterminowanymi przesłankami o charakterze naukowym) polami odniesienia. Nie wiem, czy zgodzilibyście się w tym kontekście ze słowami Dimitry Fimi i Andrew Higginsa z niedawno opublikowanego *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, gdzie światotwórstwo zostało przedstawione jako „n a t u r a l n y [podkr. moje, KMM] komponent tekstów *fantasy* i *science fiction*"[13]? Jak bardzo byłby naturalny? Jak do tak gwałtownie zmieniającego się krajobrazu narracyjnego miałyby się przystosowywać oczekiwania czytelników, muszących się oswoić z nowymi modelami odbioru: zseria-

[11] Zob. Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: Chicago University Press 2017.

[12] Rodge Glass, *Global Warming: the Rise of „Cli-fi"*, online: *The Guardian*, https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi [dostęp: 15.07.2019].

[13] Dmitra Fimi, Andrew Higgins, *Invented languages, in: The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, ed. By Mark J. P. Wolf,

lizowanym czytaniem, retroakcjami światotwórczymi, rozszerzeniami transmedialnymi i transfikcjonalnymi, słowem, wszystkim tym, co infekuje główne nurty fantastyki i wpływa na zmiany naszych przyzwyczajeń?

Paul Kincaid: Mam tu pewne wątpliwości. Z jednej strony istotą fikcji jest światotwórstwo, a zatem nie może być to cecha szczególna *science fiction*. Z drugiej jednak strony, jak zauważył to M. John Harisson, światotwórstwo zyskało sobie w fantastyce naukowej status *quasi*-religijny, na tyle, by przeważać nad wszystkim, czego zwykle oczekujemy od fikcjotwórstwa: opowiadania historii, tworzenia postaci, formułowania poglądów politycznych itp.

Sherryl Vint: Cieszę się, że wspomniano w tym kontekście Henry'ego Jenkinsa. Myślę, że jego Projekt Obywatelskiej Wyobraźni (*Civic Imagination Project*)[14] jest jednym z najbardziej ekscytujących sposobów mobilizacji fantastyki naukowej dla celów sprawiedliwości społecznej i idei transformacji. Postrzegam ten rodzaj politycznie zaangażowanej fantastyki naukowej jako alternatywę dla korporacyjnego wykorzystania *science fiction*, o którym mówiłam powyżej w odniesieniu do takich koncepcji, jak choćby prototypowanie. Rodzaj pracy wykonywanej w owym projekcie jest właśnie tym, co utwierdza mnie w przekonaniu, że światotwórstwo jest ważną częścią fantastyki naukowej – i, chociaż nadal uważam, że nie ma jednego definiującego gatunek kryterium, to jednak rozumienie światotwórstwa jako sposobu tworzenia innej rzeczywistości wydaje mi najbliższe takiego właśnie kluczowego aspektu. W fantastyce naukowej chodzi bowiem głównie o to, jak działają społeczeństwa – a nie tylko o to, jak funkcjonuje dana postać, co jest centralnym tematem powieści głównego nurtu. Dlatego właśnie nurt ten oferuje nam możliwość wyobrażenia sobie, jak świat mógłby wyglądać inaczej.

Z tego też względu odbieram światotwórstwo o wiele bardziej pozytywnie niż Paul. Oczywiście, że w pewnym sensie każda fikcja jest światotwórcza, ale światotwórstwo realistyczne udaje, że pokazuje świat takim, jaki jest. Fantastyka naukowa tymczasem otwarcie przyznaje, że światy są konstruowane, a zatem: mogłyby podążać za innymi modelami i pozostają otwarte na zmiany…

Chciałabym się równocześnie sprzeciwić fałszywej dychotomii leżącej u podstaw takiego myślenia, a mianowicie, że można budować świat albo opowiadać historie (choć oczywiście rozumiem sens takiego stwierdzenia i zdarzało mi się czytać książki, w których frustrował mnie potencjał wyobrażonego świata w porównaniu z raczej banalną historią, która była w nim rozwijana). Sądzę, że naprawdę dobra fantastyka naukowa wymaga, aby świat opowiedział swoją historię – i dlatego też musi rozwijać się poprzez opowiadanie historii osadzonej w jego realiach. W pracy kompetentnego pisarza te dwa elementy koniecznie muszą iść ze sobą w parze. Opowiadanie historii i światotwórstwo raczej więc wspierają się nawzajem, niźli konkurują ze sobą.

Mimo to całe mnóstwo narracji *science fiction* (zresztą tak samo, jak dziewięćdziesiąt procent wszystkiego, jeśli sparafrazujemy prawo Sturgeona) jest kiczowatych: ot, daleka przyszłość, sięgające gwiazd cywilizacje, które wciąż podążają za heteronormatywnymi

New York, London: Routledge 2018, p. 27.

[14] *Civic Imagination Project*, online: https://www.civicimaginationproject.org [dostęp: 15.07.2019].

rolami płci z lat pięćdziesiątych, planety z nowatorskimi ekologiami, na których nadal rządzą wartości bazujące na antropocentryzmie itp. Myślę zatem, że potrzebujemy raczej więcej niż mniej światotwórstwa, ale mam na myśli prawdziwe, kompleksowe budowanie światów, gdzie realia społeczne, w których funkcjonują (i przez które są kształtowani) bohaterowie, są gruntownie przemyślane. Powieści, w których znajdziemy jedynie mapy fikcyjnego świata i słowniki zapełnione wybujałymi opisami języków, ubiorów, architektury czy czegokolwiek innego – nie tworzą światów, tylko scenografię. Dzieje się tak szczególnie wtedy, gdy wszystkie te komponenty nie są wyobrażone za pośrednictwem ekstrapolacji, wpisującej się w rozwój w konkretnej historii kultury materialnej wyobrażonego świata.

Paweł Frelik: Światotwórstwo od z a w s z e jest naturalnym elementem fantastyki naukowej. (Nawiasem mówiąc, oryginał cytowanego fragmentu Jenkinsa jest nieco inny i dotyczy przeplatania słowotwórstwa z innymi elementami światotwórstwa, a nie światotwórstwa samego w sobie). Trzeba jednak powiedzieć, że cyfrowa eksplozja mediów związanych z fantastyką naukową zmieniła również pozycję, jaką światotwórstwo zajmuje w poszczególnych tekstach. W literaturze fantastycznonaukowej tworzenie światów polegało często, jak podkreśliła Sherryl, na projektowaniu scenografii dla opowieści koncentrujących się na ludzkich bohaterach. Innymi słowy, narracja i wszystkie towarzyszące jej cechy były ważniejsze niż świat, w którym umieszczeni byli ci aktorzy. Wiele różnomedialnych form *science fiction*, w tym kino *post-continuity*[15], filmy krótkometrażowe i gry wideo, często odwracają tę relację. Pragnienie, by wszędzie widzieć narrację – lub to, co Scott McCloud w *Understanding Comics* nazywa domknięciem (*closure*)[16] – wydaje się uniwersalną ludzką cechą, ale różnomedialna fantastyka naukowa często spycha zaspokojenie tej potrzeby na dalszy plan, uprzywilejowując kreowanie i rozwijanie fikcyjnych światów.

Do zjawiska tego można podejść na kilka sposobów, wśród których szczególnie brzemiennym wydaje się wymiar ekonomiczny. W medialnej ekonomii sequeli, narracji transmedialnych i serializacji o wiele łatwiej jest rozwijać spójne światy niż konsekwentne historie. Z drugiej strony wyniesienie światotwórstwa na centralne miejsce w wielu tekstach fantastyki naukowej wyznacza, moim zdaniem, upadek pewnej modernistycznej i awangardowej estetyki, która od ponad wieku narzuca pewien sposób opowiadania historii. W ramach tej estetyki ceniono pewien rodzaj napięcia, co opierało się na centralnej pozycji zajmowanej przez psychologię człowieka – rola ta była z kolei pochodną rosnącej popularności psychoanalizy pod koniec XIX wieku. Ten model narracji nadal rezonuje ze współczesną publicznością, ale z różnych powodów uczymy się również czerpać przyjemność z mapowania i odkrywania wyimaginowanych światów. Ważnymi czynnikami są tu wizualność i performatywność.

[15] Kino *post-continuity* (reprezentowane m.in. przez Michaela Baya) definiowane jest przez „brak potrzeby zarysowywania geografii akcji filmowej przez wyraziste zakotwiczanie jej w czasie i przestrzeni. W zamian strzelaniny, pojedynki i wyścigi samochodowe są realizowane w sekwencjach kręconych z ręki, z wykorzystaniem niecodziennego kadrowania i w połączeniu z materiałami cyfrowymi, wszystko to zaś w dynamicznym montażu, także łączącym ze sobą kompletnie niepasujące do siebie sceny. W ten sposób sekwencje filmowe stają się poszarpanymi kolażami złożonymi z fragmentów eksplozji, uderzeń, pchnięć i gwałtownie przyspieszonych ruchów. Brak tu czasoprzestrzennej ciągłości (*continuity*); tym, co się liczy, jest dostarczenie nielinearnej serii intensywnych bodźców dla widza". Steven Shaviro, *Post-continuity*, online: http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034 [dostęp: 15.07.2019] (przyp. redakcji).

[16] Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: HarperCollins Publishers 1993, s. 69.

Chciałbym również podkreślić, że nie sądzę, aby wyraźna narracja i światotwórstwo wykluczały się wzajemnie. Istnieje wiele sposobów, by je zrównoważyć i powiązać, tak więc obecny zwrot w kierunku koncentrowania się na światach oznacza jedynie koniec dominacji jednego z tych aspektów.

Krzysztof M. Maj: Skoro już (co bardzo mnie cieszy) mówimy o światotwórstwie, to chciałbym zahaczyć o problem ksenoencyklopedii. Jak ujął to Istvan Csicsery-Ronay, ksenoencyklopedia wspomaga kreację fantastycznonaukowych światów, które są „obce, a jednocześnie racjonalnie spójne"[17], tym samym więc pseudorealistyczne w sensie odnoszenia się do powszechnie współdzielonego pola odniesienia. Czy można więc stwierdzić, że my, jako czytelnicy i badacze *science fiction*, współdzielimy właśnie taki rodzaj kompetencji ksenoencyklopedycznej? I pomijam tu takie przypadki, jak choćby miecza świetlnego czy ansibla, któremu poświęcono całe hasło w *The Oxford Dictionary of Science Fiction*[18]. Wreszcie zaś, czy charakteryzowałoby to wyłącznie prozę fantastycznonaukową czy też fantastykę *sensu largo*? Myślę, że zagadnienie to może być interesujące w szczególności dla aspirujących twórców *science fiction*, którzy mogą czuć się onieśmieleni główną dyrektywą gatunku w postaci czasochłonnego światotwórstwa, które częstokroć wyprzedza sam pomysł fabularny.

Paweł Frelik: Wydaje mi się, że kompetencja ksenoencyklopedyczna to – przynajmniej w znacznym stopniu – wyszukane określenie na znajomość megatekstu gatunku; termin, którego genealogia sięga lat siedemdziesiątych i który był omawiany przez wielu badaczy, więc trudno dodać w tej kwestii cokolwiek nowego. Czy jest wyjątkowy tylko dla fantastyki naukowej? Nie wiem, ale intuicja mówi mi, że fantastyka czy horror również opierają się na własnych megatekstach. Rzeczywiste operacje mogą się różnić w zależności od gatunku, ale napięcie między tym, co znajome a tym, co nowe, wydaje się być bardziej uniwersalne.

Krzysztof M. Maj: *Science fiction* niewątpliwie zatem i w swych źródłach, i w najnowszych konceptualizacjach sięga ku owemu *novum*, które opisał Darko Suvin. Rozmawialiśmy o dystopiach, *climate fiction*, cyberpunku, *hard science fiction*, *science fantasy* i całym rozległym *spectrum* rozlicznych inwariantów gatunku – i jest to chyba najlepsza odpowiedź na uporczywie powracające (także w naszej dyskusji) pytanie o gatunkowe determinanty nurtu. Jak w *Późnym lecie* Johna Crowleya, i tu nasz kryształ pamięci, w którym staramy się przechowywać wiedzę, ma zbyt wiele faset, by nie roziskrzać się wielobarwnym światłem przy każdej próbie naświetlenia go z jednej tylko strony. Myślę, że to szczególnie budujące, że tak wiele mówiliśmy o politycznym, ekonomicznym i transformacyjnym potencjale fantastyki naukowej – zwłaszcza w świetle tego, że widmo różnych głównonurtowych krytycznoliterackich idiosynkrazji wciąż kładzie się cieniem na przeciętnym odbiorze fantastyki naukowej, zwłaszcza pośród niezainteresowanych nią czytelników i badaczy. Bardzo dziękuję wszystkim za przyjęcie naszego zaproszenia do rozmowy.

Przełożyli Krzysztof M. Maj i Mateusz Tokarski

[17] Istvan Csicsery-Ronay, *On Enigmas and Xenoencyclopedias*, „Science Fiction Studies" 2012, t. 39, nr 3, ss. 500-511.

[18] Zob. *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, red. Jeff Prucher, Gene Wolfe, New York: Oxford University Press 2009.

Źródła cytowań

Attebery Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992.

Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction, red. Jeff Prucher, Gene Wolfe, New York: Oxford University Press 2009.

Civic Imagination Project, online: https://www.civicimaginationproject.org [dostęp: 15.07.2019].

Csicsery-Ronay Istvan, *On Enigmas and Xenoencyclopedias*, „Science Fiction Studies" 2012, t. 39, nr 3, ss. 502.

Delany Samuel R., *Some Real Mothers: An Interview with Samuel R. Delanys*, Science Fiction Eye 1987, t. 1, nr 3, ss. 5-11.

Fimi Dmitra, Andrew Higgins, *Invented languages*, in: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, red. By Mark J. P. Wolf, New York, London: Routledge 2018, ss. 21–29.

Geertz Clifford, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, „The American Scholar" 1980, t. 49, nr 2, ss. 165-179.

Ghosh Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: Chicago University Press 2017.

Glass Rodge, *Global Warming: the Rise of „Cli-fi"*, online: *The Guardian*, https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi [dostęp: 15.07.2019].

Jameson Fredric, *Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 25-38.

Kincaid Paul, *On the Origins of Genre*, „Extrapolation" 2003, t. 44, nr 4, ss. 409–419.

Nixon Nicola, *Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?*, „Science Fiction Studies" 1992, t. 19, nr 2, ss. 219-235.

Rieder John, *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown: Wesleyan University Press 2017.

Silent Interviews: On Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics, Middletown: Wesleyan University Press 1994.

Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: HarperCollins Publishers 1993.

Shaviro Steven, *Post-continuity*, http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034 [dostęp: 15.07.2019].

Suvin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59), ss. 9–24.

Vint Sherryl, Mark Bould, *There is No Such Thing as Science Fiction*, w: *Reading Science Fiction*, red. James Gunn, Marleen Barr, Matthew Candelaria, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008, ss. 43-51.

Przywołane narracje fantastycznonaukowe

Aldiss Brian Wilson, *Cieplarnia,* przekł. Marek Marszał, Warszawa: Iskry 1983.

Alita: Battle Angel, reż. Robert Rodriguez, Twentieth Century Fox, 2019.

Altered Carbon, sezon 1, prod. Netflix 2018.

Blade Runner 2049, reż. Denis Villeneuve, Warner Bros. 2017.

Asimov Isaac, *Roboty z planety świtu*, przekł. Zbigniew Królicki, Warszawa: Prima 1994.

Atwood Margaret, Opowieść podręcznej, przekł. Zofia Uhrynowska-Hanasz, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2006.

Bacigalupi Paolo, *Wodny nóż,* przekł. Michał Jakuszewski, Warszawa: Mag 2015.
Cavendish Margaret, *The Blazing World*, London: Penguin Books 1994.
Christopher John, *Śmierć trawy*, przekł. Danuta Górska, Warszawa: Iskry 1992.
Collins Suzanne, *Igrzyska śmierci,* przekł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska i Piotr Budkiewicz, Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina Harbor Point 2009.
Delany Samuel R., *Dhalgren*, New York: Bantam Books 1974.
Delany Samuel R., *Nova,* przekł. Jolanta Pers, Stawiguda: Solaris 2014.
Eaves Will, *Murmur*, London: CB Editions 2018.
EVE Online, CCP Games 2003.
Flash Gordon, reż. Mike Hodges, Universal Pictures 1980.
Gibson William, *Neuromancer*, przekł. Piotr Cholewa, Warszawa: Fenix 1992.
Gibson William, *Peryferal*, przekł. Krzysztof Sokołowski, Warszawa: Mag 2016.
Grzędowicz Jarosław, *Pan Lodowego Ogrodu,* Lublin: Fabryka Słów 2005.
Ishiguro Kazuo, *Nie opuszczaj mnie,* przekł. *Andrzej Szulc,* Warszawa: Wydawnictwo Albatros 2005.
Jemisin Nora K., *Kamienne niebo*, przekł. Jakub Małęcki, Kraków: Sine Qua Non 2018.
Kingsolver Barbara, *Lot motyla,* przekł. Anna Kłosiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2013.
Lee Chang-rae, *On Such a Full Sea,* New York: Riverhead Books 2014.
Lem Stanisław, *Eden,* Warszawa: Iskry 1959.
Lem Stanisław, *Niezwyciężony,* Warszawa: Iskry 1982.
Łowca androidów, reż. Ridley Scott, Warner Bros. 1982.
Miller Sam J., *Blackfish City*, New York: Ecco Press 2018.
Midsommar. W biały dzień, reż. Ari Aster, Square Peg 2019.
Mirroshades: The Cyberpunk Anthology, red. Sterling Bruce, Westminster: Arbor House 1986.
Morgan Richard, *Stal nie przemija*, przekł. Przemysław Bieliński, Warszawa: ISA 2011.
More Thomas, *Utopia*, przekł. Kazimierz Abgarowicz, Warszawa: De Agostini 2001.
Norton Andre, *All Cats Are Gray*, „Fantastic Universe" 1953.
Norton Andre, *Świat Czarownic*, przekł. Ewa Witecka, Warszawa: Nasza Księgarnia 2013.
Nowlan Philip Francis, *Armageddon 2419 A.D.*, „Amazing Stories" 1928.
Orwell George, *Rok 1984*, przekł. Tomasz Mirkowicz, Warszawa: Da Capo 1993.
Podróż na księżyc, reż. Georges Méliès, 1902.
Poe Edgar Allan, *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, New York: Hurst & Co. 1800.
Robinson Kim Stanley, *Czerwony Mars,* przekł. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
Robinson Kim Stanley, *New York 2140,* London: Orbit, 2017.
Sadawi Ahmed, *Frankenstein in Baghdad*, New York: Pinguin Books 2018.
Sanderson Brandon, *Z mgły zrodzony*, przekł. Aleksandra Jagiełowicz, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2008.
Stephenson Neal, *7EW*, przekł. Wojciech Szypuła, Warszawa: Mag 2015.
Sterling Bruce, *Islands in the Net*, New York: Ace Books 1988.
Thompson Tade, *Rosewater*, Lexington: Apex Publishing 2016.
Thompson Tade, *The Rosewater Insurrection*, New York: Orbit 2019.
To my, reż. Jordan Peele, Universal Pictures 2019.
Uciekaj, reż. Jordan Peele, Universal Pictures 2017.

VanderMeer Jeff, *Unicestwienie*, przekł. Anna Gralek, Kraków: Otwarte 2014.

VanderMeer Jeff, *Zrodzony*, przekł. Robert Waliś, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2018.

Vaughn Carrie, *Bannerless*, New York: Mariner Books 2017.

Verne Jules, *Z Ziemi na Księżyc w 97 godzin 20 minut*, przekł. Stefan Gębarski, Warszawa: Argus 1925.

Wells Herbert George, *Pierwsi ludzie na księżycu*, przekł. Witold Chwalewik, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1959.

Wells Martha, *Łowcy czarnoksiężników*, przekł. Sylwia Twardo, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2004.

Concilium

Pseudomorfy, światotwórstwo i roboty. O książce *Kultury wizualne science fiction* Pawła Frelika i różnych perspektywach badania fantastyki naukowej

Jakub Alejski

Pseudomorphs, World-building, and Robots. On Paweł Frelik's *Visual Cultures of Science Fiction* and Different Ways of Studying Science Fiction

Paweł Frelik
Kultury wizualne science fiction

Kraków 2017
Wydawnictwo Universitas
ISBN: 978-83-24227-00-6
ss. 216
Okładka © by Wydawnictwo Universitas

Jakub Alejski — dr; pracownik Wydziału Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członek Human/Art/Technology Research Center; groznawca i *game designer*; w działanialności naukowe j poświęca się badaniom enwironmentalnym, w szczególności analizie koncepcji ekologii syntetycznych; jego inne zainteresowania obejmują perspektywę afektywną w grach wideo oraz relacje zachodzące między nauką, kulturą i sztuką. Kontakt: *alejski@gmail.com*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 171–178, DOI: 10.5281/zenodo.3311936

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

ROZWAŻANIA ZAWARTE W KSIĄŻCE PAWŁA FRELIKA *KULTURY WIZUALNE SCIENCE FICTION* STANOWIĄ splot refleksji łączących trzy zasadnicze płaszczyzny. Pierwsza z nich to literacka i kulturowa analiza *science fiction* jako gatunku, którego realizacja w obrębie różnych mediów znacząco się różni. Frelik zwraca uwagę zarówno na elementy uniwersalne dla wszystkich form medialnych, jak i te szczególne dla konkretnej z nich[1]. Podążając za tą fundamentalną dla narratologii postmedialnej koncepcją, czytelnik ma możliwość rozpoznać manifestacje *science fiction*, które występują wyłącznie w jednym konkretnym medium (jak na przykład afekty związane z eksplorowaniem przestrzeni w grach wideo). Aby takie ujęcie mogło być skuteczne, niezbędne jest uchwycenie drugiej, przeciwstawnej perspektywy. Stanowi ona próbę odpowiedzi na pytanie o relację zachodzącą między gatunkiem *science fiction* a mediami wizualnymi. Dzieła je reprezentujące bardzo często pozostawiają twórcom duże pole do testowania różnych rozwiązań, form i znaczeń. W praktyce zachodzi współzależność, która jest niezwykle stymulująca zarówno dla nurtu, jak i rozwoju poszczególnych mediów.

Trzecia wreszcie płaszczyzna stanowi formę eksperymentu. To refleksja na temat relacji między humanistyką, społeczeństwem i naukami ścisłymi. Nie bez powodu bowiem w tytule książki znalazły się „kultury wizualne", a nie „media wizualne". Jak Frelik trafnie zauważa, gatunek *science fiction* nierozerwalnie powiązany jest z kulturami fanowskimi, znacząco różniącymi się od siebie w zależności od fantastycznego uniwersum, dookoła którego zostały uformowane. W takiej sytuacji najpełniej realizowany jest postulat Henry'ego Jenkinsa dotyczący opowieści transmedialnej, w której liczne media współtworzą na równych zasadach dany świat[2]. Frelik zauważa i podkreśla tę różnorodność, uznając wielość i odrębność rozmaitych form medialnych. Jak sam pisze:

> Głównym celem niniejszej książki jest pokazanie, że wizualne media *science fiction* są czymś więcej niż tylko rozwodnionymi graficznymi adaptacjami literackich tropów gatunku i że wymagają one odrębnego podejścia, które z jednej strony podkreśla ich przynależność w dyskursie *science fiction*, a z drugiej jest wyczulone na specyfikę formy medialnej[3].

Tak sformułowany cel został w książce osiągnięty. Frelik starannie wskazuje na liczne aspekty, które sprawiają, że poszczególne media zupełnie inaczej funkcjonują w ramach *science fiction*. Na szczególną uwagę zasługuje zakres pola badawczego wybranego przez autora. Podejmuje się on analizy wizualności *science fiction* w trzech różnych mediach – grach wideo, filmie krótkometrażowym i grafice komputerowej. Jak sam wielokrotnie przyznaje, nie tworzą one jednak katalogu wszystkich mediów wizualnych związanych z *science fiction*. Osobna analiza zasadna byłaby dla komiksu, seriali telewizyjnych i internetowych, powieści wizualnych i hipertekstowych czy tradycyjnych gier planszowych, karcianych i *role-playing games.* Ciekawym wątkiem dotyczącym kultur wizualnych byłoby również przeprowadzenie analizy różnych mediów ze względu na kryterium geograficzne. W szczególności japońska tradycja *science fiction* (wyrażająca się między innymi w formie mangi i anime) posługuje się zupełnie innym językiem wizualnym obejmującym rozwój technologii, w szczególności robotyki.

[1] Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon, *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln: Nebraska University Press 2014, s. 3.

[2] Zob. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2007, s. 95.

[3] Paweł Frelik, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017, s. 7.

W *Kulturach wizualnych science fiction* Frelik decyduje się zestawić analizowane formy medialne jako przejawy „literatury mniejszej" – pojęcia wprowadzonego przez Gillesa Deleuza i Félixa Guattariego. Według wspomnianych autorów literaturę mniejszą charakteryzują trzy cechy: element polityczny, wartość kolektywna oraz deterytorializacja języka[4]. Realizację pierwszych dwóch cech Frelik rozpoznaje w szeroko zakrojonej i bardzo wpływowej działalności fanowskiej. Praktyki współtworzenia i uczestnictwa w kulturach *science fiction* stanowią dla fanów szerokie pole zarówno dla przyłączania przez nich rozmaitych treści (a więc wzbogacania uniwersum), jak i najróżniejszych gestów politycznych. Za szczególnie spektakularny przykład posłużyć może incydent z gry sieciowej *EVE: Online,* w którym w 2011 roku wzięło udział kilka tysięcy graczy. Przyczyną tak powszechnego zrywu była informacja o zmianie modelu płatności w grze, co spotkało się z bardzo negatywnym odbiorem. W konsekwencji uczestnicy „zamieszek" doprowadzili do wewnątrzgrowego kryzysu ekonomicznego i symbolicznego zniszczenia obiektu będącego pomnikiem w najważniejszym centrum społeczności w świecie gry. Ostatecznie mikrotransakcje zostały wprowadzone przez twórców, ale wyłącznie w wymiarze estetycznym[5].

Trzecim aspektem literatury mniejszej wyznaczonym przez Deleuze'a i Guattariego jest deterytorializacja języka. W swoich badaniach nad twórczością Kafki stwierdzają, że: „literatura mniejsza nie jest literaturą jakiegoś mniejszego języka, ale taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku oficjalnym"[6]. Chcąc zatem rozpoznać różne wizualne formy medialne *science fiction* jako literaturę mniejszą, niezbędne jest uzgodnienie, czym właściwie jest oficjalny język tego nurtu. Paweł Frelik rozpoznaje go w postaci dyskursu anglo-francuskiego hegemona, który przyjęty został przez twórców z różnych, niezależnych od zachodnich technomodernistycznych ideologii kultur jako własny przy kreowaniu wizualnych form *science fiction*[7]. Kluczową rolę odgrywa w tym przypadku wizualność, która znacząco ułatwia proliferację tego języka poprzez uniknięcie wyzwania translatorskiego. Przyjmując jednak, że każde medium wytwarza własny język (w tym wizualny i symboliczny), należałoby uznać, że omawiany oficjalny język stanowi połączenie wszystkich tych języków medialnych ujmowanych zarówno przestrzennie (z uwzględnieniem ich pochodzenia z różnych kultur), jak i czasowo (z uwzględnieniem procesów przekształcania i ewolucji w czasie). W ten sposób oficjalny język *science fiction* rozumieć można jako wielopoziomowy asamblaż, w którym obecne są liczne uwarunkowania i oddziaływania. Ta trudna sytuacja teoretyczna poddawana jest widocznym w monografii ruchom porządkującym, pozwalającym na przeprowadzenie konkretnych analiz. Jednym z takich ruchów jest wprowadzenie przez autora pojęcia p s e u d o m o r f a . Jak przekonuje już we wprowadzeniu:

> Nowe media wizualne *science fiction* to pseudomorfy zorientowanych na zwartą narrację mediów gatunku: literatury, filmu i telewizji. Istnieje między nimi cały szereg punktów stycznych i pod wieloma względami kontynuują one tradycyjne ikony i tropy[8].

4 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi 2016, s. 84.

5 Owen Good, *Furious Over Microtransactions, EVE Online Community Explodes with Rioting*, online: *Kotaku*, https://kotaku.com/furious-over-microtransactions-eve-online-community-ex-5815445 [dostęp: 15.07.2019].

6 G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., ss. 29-50.

7 P. Frelik, dz. cyt., ss. 21–22.

8 Tamże, s. 8.

W tym kontekście dochodzi do wyłonienia się w książce kontrowersyjnej tezy, w myśl której wszystkie trzy przedstawione formy medialne należą do dyskursu mniejszościowego w ramach *science fiction* jako gatunku. W przypadku filmu krótkometrażowego i grafiki komputerowej takie rozpoznanie nie budzi większych wątpliwości. Film krótkometrażowy i grafika komputerowa są mniejszościowym wykorzystaniem, odpowiednio, języka kina i sztuk wizualnych. Wątpliwości budzić może jednak język medialny gier wideo. W poprzednich analizowanych mediach wywodził się on z długiej tradycji tworzenia, odbioru i interpretacji. Szczególna sytuacja gier wideo polega na tym, że historia ich języka to zaledwie kilka dziesięcioleci. Oczywiście można doszukiwać się wcześniejszych inspiracji w postaci tradycyjnych gier czy literatury, lecz niezwykle silne uzależnienie formy gier wideo od technologii i wprowadzenie aspektu interaktywności sprawia, że język ten można traktować, jako zupełnie nową formę ekspresji. Zgodnie z tym założeniem, należałoby zatem stwierdzić, że – w przeciwieństwie do filmu i grafiki komputerowej – gry wideo nie stanowią pseudomorfa wcześniejszych form medialnych, ale raczej nową jakość, wymagającą odmiennych narzędzi badawczych.

Zasadnicza część *Kultur wizualnych science fiction* składa się z trzech rozdziałów, każdego poświęconego innemu medium wizualnemu – grom wideo, filmom krótkometrażowym i grafice komputerowej. W każdym z nich czytelnik może odnaleźć zarówno cechy unikatowe dla danego medium, jak i takie, które składają się na ich część wspólną. Warto w tym miejscu zauważyć, że zakresy tematyczne poszczególnych elementów wyraźnie przenikają się ze sobą, dlatego też powszechna jest sytuacja, w której rozważania zawarte w konkretnym rozdziale dostarczają w istocie ogólnych refleksji na temat kondycji *science fiction*.

Do najważniejszych cech gier wideo, wymagających metod badawczych odrębnych od literatury czy filmu, należy zdolność do wywoływania szczególnego rodzaju ruchów światotwórczych przez to pierwsze medium. Owe ruchy nie mają charakteru wyłącznie wizualnego, dużo częściej cechują przyjmują formę przestrzenną. Frelik zwraca uwagę na typową dla gier wideo możliwość eksploracji świata przedstawionego *science fiction*, w tym relacji przestrzennych zachodzących między obiektami. W przypadku wcześniejszych mediów wizualnych możliwe było doświadczenie jedynie konturów opisanych wizji. W konsekwencji ważnym tropem badawczym staje się wprowadzone przez Briana McHale'a[9], a później wykorzystywane przez Lizbeth Klastrup[10] i Krzysztofa M. Maja, pojęcie *worldness* (które ten ostatni przełożył na język polski jako światoodczucie)[11]. Gracz ma możliwość nie tylko uczestniczyć w starannie wyreżyserowanych scenach i kadrach, ale również dysponuje swobodą działania, interakcji i eksploracji wytwarzanego świata. Szczególnie ciekawe w tym kontekście są kategorie zamieszkiwania i bycia-w-świecie w sposób całkowicie niezaplanowany i nieprzewidziany przez twórców.

Warto też zwrócić uwagę, że w grach wideo *science fiction* bardzo wyraźnie ujawnia się relacja między analizowanym gatunkiem a współczesnymi koncepcjami filozoficznymi, w szczególności posthumanizmem. Przykładem takiego rozpoznania jest analiza Jana

[9] U McHale'a jeszcze jako *wordliness*, zapewne przez nawiązanie do *Die Weltlichkeit Der Welt* Martina Heideggera. Zob. Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London: Routledge 2012, s. 9.

[10] Lisbeth Klastrup, *Światowość „EverQuestu": odkrywając dwudziestopierwszowieczną fikcję"*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Teksty Drugie" 2017, nr 3, ss. 87–115.

[11] Krzysztof M Maj, *Czas światoodczucia: imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie" 2015, nr 3, ss. 368–394.

Stasieńki, który wyróżnia sześć różnych aspektów manifestowania się myśli posthumanistycznej w trakcie rozgrywki[12]. Zwraca on uwagę zarówno na odwołania wizualne (aspekt fabularny i aspekt interfejsu), jak i pozawizualne: aparat gry, posthumanistyczne praktyki grania czy agentywności i mechaniki gry.

W przypadku filmu krótkometrażowego najpełniej wybrzmiewa teza identyfikująca to medium jako pseudomorfa filmu pełnometrażowego. Pozornie jest ono tożsame z większą całością, z której się wywodzi, jednak po uważniejszej analizie okazuje się, że w filmach krótkometrażowych (a w szczególności w filmach *science fiction*) manifestują się istotne różnice. Najważniejszą z nich Frelik identyfikuje jako przedłożenie wizualnej spektakularności nad złożoną i wielowątkową narrację. Jest to pole do popisu zarówno dla artystów odpowiedzialnych za tworzenie koncepcji planet, miast, statków kosmicznych czy postaci, lecz także dla specjalistów odpowiedzialnych za komputerowe efekty specjalne w filmie. Z ową spektakularnością łączy się również widoczna w kinie krótkometrażowym skłonność do przedstawień hiperrealistycznych. To bardzo celne spostrzeżenie znajduje liczne potwierdzenia nie tylko w ramach przytaczanej egzemplifikacji, ale również w kulturach fanowskich związanych z konkretnymi dziełami. Za dobry przykład posłużyć może bardzo rozbudowane uniwersum franczyzy *Star Trek.* W licznych źródłach tworzących i uzupełniających encyklopedyczną wiedzę na temat różnych aspektów funkcjonowania elementów świata znaleźć można bardzo szczegółowe wyjaśnienia dotyczące mechanizmów funkcjonowania różnych technologii – fazerów, transporterów czy napędów nadświetlnych – pośród wielu innych. Przejawem tej kolektywnej wiedzy jest stworzona przez fanów encyklopedia-baza danych, *Memory Alpha*[13]. Ogromna dbałość o szczegóły i spójność prezentowanej w uniwersum wizji wydają się przedłużeniem zjawiska opisywanego przez Frelika.

Podjęcie badań nad grafiką komputerową *science fiction* jest ambitnym celem zarówno ze względu na rozległość pola badawczego, jak i liczbę powstałych (i wciąż powstających) dzieł. Frelik decyduje się na bardzo szerokie rozumienie tego medium. Zalicza do niego niemal wszystkie obrazy związane z *science fiction* – począwszy od artystycznych grafik i koncepcji, poprzez materiały reklamowe i ilustracje gazet, magazynów i książek, a skończywszy na zrzutach ekranowych prezentujących momenty rozgrywki w grze wideo interesujące zdaniem danego gracza. Tak szeroka perspektywa prowadzi do podstawowego problemu badawczego – liczba publikowanych rokrocznie grafik znacząco przekracza możliwości analityczne pojedynczego badacza. Frelik celnie identyfikuje te problemy i z precyzją wskazuje najważniejsze sposoby pozyskiwania i klasyfikowania grafiki komputerowej. Posługuje się w tym celu koncepcją bazy danych, która prowadzi do stwierdzenia funkcjonowania wizualnego megatekstu *science fiction*. Poszukiwanie wspólnego języka wizualnego dla wszystkich analizowanych grafik bez wątpienia stanowi ważny postulat książki i jednocześnie interesującą propozycję perspektywy badawczej. Dzię-

[12] Jan Stasieńko, *Automaty, hybrydy, afekty: posthumanistyczne konteksty aparatu gry komputerowej i praktyk grania*, „Teksty Drugie" 2017, nr 3, ss. 32–50.

[13] Memory Alpha – warto zaznaczyć, że owa dbałość o szczegóły ma dużo większe znaczenie dla fanów serii niż przykładowo dla scenarzystów odpowiedzialnych za dialogi w filmach i serialach. W materiałach filmowych dotyczących powstawania serial *Star Trek: Next Generation* członkowie zespołu filmowego wspominali, że w dialogach zawartych w scenariuszu często umieszczane były oznaczenia: *techno-babble* (technobełkot), które dopiero w końcowej fazie produkcji przepisywane były do formy wypowiadanej przez aktorów. Zob. *Memoty Alpha*, online: https://memory-alpha.fandom.com/wiki/Technobabble [dostęp: 15.07.2019].

ki odwoływaniu się do koncepcji megatekstu możliwe jest uchwycenie medium grafiki komputerowej jako całości, bez względu na pierwotną funkcję czy pochodzenie poszczególnych dzieł. Z drugiej strony naprowadza też na niezwykle złożony problem, jakim jest porządkowanie i analizowanie informacji w postaci big data. Przykładowo wykorzystywanie samouczących się algorytmów do zarządzania danymi dotyczącymi poszczególnych grafik otwiera zupełnie nowe perspektywy badawcze, stawiając jednak pod znakiem zapytania kwestie z pogranicza humanistyki i technologii, które do tej pory były rzadko uwzględniane – w szczególności z dziedziny software studies i relacji między badaczem a wykorzystywanymi przez niego obiektami.

Na szczególną uwagę zasługuje przywołany przez Frelika przykład zdjęć prezentowanych przez ogromne agencje rządowe, takie jak NASA, Jet Propulsion Laboratory (JPL) czy European Space Agency (ESA). Umieszczenie zdjęć kosmosu wykonanych przez teleskopy, satelity lub łaziki pozaziemskie w kategorii grafik *science fiction* może wydawać się na pozór kontrowersyjnym pomysłem, Frelik udowadnia jednak, że klasyfikacja taka nie tylko jest zasadna, ale również ma poważne implikacje polityczne. W rozbudowanej analizie wskazuje na praktykę kolorowania, przerabiania i modelowania „oryginalnych" zdjęć kosmosu przed ich opublikowaniem[14]. To bardzo interesujący przykład zarządzania wiedzą jako narzędziem politycznym, w tym przypadku w zakresie kreowania odpowiedniego wizerunku nauki w opinii publicznej. Należy pamiętać o tym, że w różnego rodzaju materiałach edukacyjnych (lecz także na stronie internetowej np. NASA) rzeczywiste zdjęcia przemieszane są nie tylko z tymi, które poddane zostały rozbudowanemu retuszowi, ale również z artystycznymi przedstawieniami zjawisk, których sfotografowanie jest aktualnie niemożliwe. Obrazy prezentowane przez agencje kosmiczne wykorzystywane są jako fundament społecznego wyobrażenia o wizualności kosmosu. Jest to powód, dla którego często używane są one w formie inspiracji dla artystów tworzących dzieła zależne. W konsekwencji współczesny język wizualny służący do opisu wszechświata jest relatywnie spójny.

W trakcie analizy Frelik zwraca uwagę na ważną implikację tezy Darrena Jorgensena o *science fiction* jako eksperymentalnej formie myślenia naukowego[15]. Konieczność aktywnego podejmowania decyzji i immersyjnego zaangażowania gracza sprawia, że „jako medium gry są potencjalnie wyjątkowo cennymi narzędziami *science fiction* w jej misji bardziej odpowiedzialnego myślenia o teraźniejszości przez pryzmat fikcyjnych przyszłości"[16]. To bez wątpienia jedna z ciekawszych refleksji zawartych w książce. Wykorzystanie możliwości spekulacyjnego projektowania światów jako narzędzia do namysłu naukowego stanowi niezwykle obiecujące pole do prowadzenia badań. Warto wspomnieć w tym miejscu o roli studiów enwiromentalnych, zwłaszcza w kontekście nie-ludzkich i nie-biologicznych ekologii. Analiza światów *science fiction* pod kątem emergentnych procesów i zjawisk może stanowić nie tylko interesujące wykorzystanie myśli Jussiego Parikki o nie-ludzkich mediach[17], ale również koncepcji Bruno Latoura o świecie jako laboratorium[18]. Sprzę-

[14] P. Frelik, dz. cyt., s. 160.

[15] Darren Jorgensen, *Towards a Revolutionary Science Fiction: Althusser's Critique of Historicity*, w: *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, red. Mark Bould, China Miéville, Middletown: Wesleyan University Press 2009.

[16] P. Frelik, dz. cyt., s. 79.

[17] Jussi Parikka, *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.

[18] Bruno Latour, *Nadzieja Pandory: eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przekł. Krzysztof Abriszewski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013.

żenie między tak rozumianą ekologią uniwersów *science fiction* i procesami światotwórczymi ujawnia się w analizowanym przez Frelika przypadku emergentnego odkrywania praw i zasad takiego świata na podstawie materiału wizualnego. W książce powołuje się on na sformułowane przez Patricię Yaeger pojęcie nieświadomości energetycznej (*energy unconscious*)[19] oraz reprezentowaną przez Dominica Boyera i Imre Szeman humanistykę energii[20]. Koncepcje te pozwalają na zadawanie pytań o koszt energetyczny i surowcowy fantastycznych wizji obecnych w wizualnych dziełach *science fiction*. Dzięki takiemu podejściu możliwe jest zarówno odniesienie się do aspektów ekonomicznych, politycznych, kulturowych i społecznych analizowanych światów, jak i uruchomienie dyskursu krytycznego, który jest prowokowany przez te światy. Jest to potencjalnie niezwykle interesująca płaszczyzna styku między kulturą, sztuką i nauką, dzięki której możliwa staje się realna aplikacja społeczna wniosków wynikających z badań nad *science fiction*.

Nie sposób nie zwrócić uwagi na sam styl, w którym napisana została książka. Używany przez Frelika język jest przystępny w stopniu, na jaki pozwala złożoność tematu. Pomimo to, że we wstępie autor przestrzega czytelnika, iż „studium zakłada wcześniejszą znajomość literatury […] kina czy telewizji *science fiction*[21]", w dalszej części książki dokłada starań, aby każdy przykład był czytelny, a linia argumentacji –przejrzysta. Nawet przy bardzo podstawowej znajomości tematu czytelnik ma możliwość odniesienia się do licznych referencji i tropów pozostawionych przez autora. Znaczący wpływ na czytelność wywodu wywierają również liczne, starannie dobrane ilustracje (najczęściej prezentujące omawiane dzieło lub nurt), dzięki czemu *Kultury wizualne science fiction* z jednej strony wpisują się w dyskurs badań nad tytułowym nurtem w kulturze, z drugiej zaś dostarczają interesującej bazy danych materiału źródłowego.

Książka Frelika jest bez wątpienia pozycją potrzebną na polu transdyscyplinarnych badań nad *science fiction*. Stanowi impuls do poszukiwania mniej oczywistych tropów i stawia zdecydowanie więcej pytań niż udziela odpowiedzi. Być może właśnie ta jej cecha sprawia, że czytelnik może zakończyć lekturę z uczuciem pewnego niedosytu. Frelik, mierząc się z tak rozległym polem badawczym, wyznaczył sobie niezwykle ambitne zadanie. Każdy z podejmowanych w książce tematów z powodzeniem mógłby być jej głównym i jedynym. Przeprowadzenie wywodu przez aż trzy odrębne formy medialne uniemożliwia pogłębioną analizę, pozwalając jedynie na zarysowanie problemów badawczych. Była to jednak świadoma decyzja autora – jak sam pisze: „trzy główne rozdziały należy traktować przede wszystkim jako rozpoznanie i kartografię wybranych form *science fiction*"[22]. Należy również zauważyć, że wykorzystanie trzech przykładowych form medialnych pozwoliło Frelikowi na zarysowanie licznych punktów styku i splotów, zachodzących między nimi. Niezwykła zdolność do utrzymania szerokiej perspektywy wywodu stanowi o ogromnej wartości omawianej książki.

[19] Patricia Yaeger, *Editor's Column: Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale Oil, Gasoline, Atomic Power, and Other Energy Sources*, „PMLA" 2011, nr 2, ss. 305–326.

[20] Domnic Boyer, Imre Szeman, *The Rise of Energy Humanities*, online: *University Affairs*, http://www.universityafairs.ca/opinion/in-my-opinion/the-rise-of-energy-humanities [dostęp: 15.07.2019].

[21] P. Frelik, dz. cyt., s. 30.

[22] Tamże, s. 189.

Źródła cytowań

Boyer Dominic, Imre Szeman, *The Rise of Energy Humanities*, online: *University Affairs*, http://www.universityafairs.ca/opinion/in-my-opinion/the-rise-of-energy-humanities [dostęp: 15.07.2019].

Deleuze Gilles, Félix Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi 2016.

Frelik Paweł, *Kultury wizualne science fiction*, Kraków: Universitas 2017.

Good Owen, *Furious Over Microtransactions, EVE Online Community Explodes with Rioting*, online: *Kotaku*, https://kotaku.com/furious-over-microtransactions-eve-online-community-ex-5815445 [dostęp: 15.07.2019].

Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2007.

Jorgensen Darren, *Towards a Revolutionary Science Fiction: Althusser's Critique of Historicity*, w: *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, red. Mark Bould, China Miéville, Wesleyan University Press, Middletown 2009, ss. 196–212.

Klastrup Lisbeth, *Światowość „EverQuestu": odkrywając dwudziestopierwszowieczną fikcję"*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Teksty Drugie" 2017, nr 3, ss. 87–115.

Latour Bruno, *Nadzieja Pandory: eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przekł. Krzysztof Abriszewski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013.

Maj Krzysztof M., *Czas światoodczucia: imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie" 2015, nr 3, ss. 368–394.

McHale Brian, *Constructing Postmodernism*, London: Routledge 2012.

Parikka Jussi, *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.

Stasieńko Jan, *Automaty, hybrydy, afekty: posthumanistyczne konteksty aparatu gry komputerowej i praktyk grania*, „Teksty Drugie" 2017, nr 3, ss. 32–50.

Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology, red. Ryan Marie-Laure, Jan-Noël Thon, Lincoln: University of Nebraska Press 2014.

Yaeger Patricia, *Editor's Column: Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale Oil, Gasoline, Atomic Power, and Other Energy Sources*, „PMLA" 2011, nr 2, ss. 305–326.

Temponautyka dla bystrzaków. O książce *Fantastycznonaukowe podróże w czasie* Mariusza M. Lesia

Anna Bugajska

Temponautics for Brainiacs. On *Fantastic Time Travels* by Mariusz M. Leś

Mariusz M. Leś
Fantastycznonaukowe podróże w czasie.
Między logiką a emocjami

Białystok 2019
Wydawnictwo Temida2
ISBN: 978-83-65696-23-6
ss. 317
Okładka © by Wydawnictwo Temida2

Anna Bugajska — dr; adiunkt przy Katedrze Filologii Angielskiej Akademii Ignatianum w Krakowie, współpracuje z Instytutem Filozofii AIK oraz Wydziałem Filozoficznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II; członkini Utopian Studies Society – Europe; autorka książki *Engineering Youth. The Evantropian Project in Young Adult Dystopias* (2019); publikowała teksty poświęcone badaniom nad wyobraźnią, fantastyką, dystopią, literaturą dziecięcą i młodzieżową, jak również post- i transhumanizmem, futurystyką oraz etyką praktyczną, które ukazały się w takich czasopismach jak „Kultura i Polityka", „ESSE Messenger", „Literatura Ludowa" czy „Filoteknos". Kontakt: *a.m.bugajska@gmail.com*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 179–186, DOI: 10.5281/zenodo.3311983

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

W LUTYM 2018 ROKU KOLOROWE GAZETY PODAŁY NIEWIARYGODNĄ INFORMACJĘ: PODRÓŻNIK w czasie, pochodzący z roku 5000, prezentuje zdjęcie, na którym widać podwodne miasto – rzekomo Los Angeles. Ten i inne przypadki pojawiających się raz po raz „temponautów" ukazują, jak granice między fikcją a rzeczywistością zacierają się w codziennym świecie – jednak w szczególności to temporalność człowieka i świata poddawana jest swoistemu „upłynnieniu". Czwarty wymiar, jak się zdaje, przenika całość egzystencji, stając się repozytorium – czy może lepiej – wylęgarnią znaczeń, wśród których nawigowanie nie jest rzeczą łatwą ani drobną. Wyzwanie to jednak podejmuje Mariusz M. Leś w nowej książce *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami* (2018). Nie jest to sensacyjna historia rodem z działu niezwykłych plotek, lecz rzetelnie napisana rzecz o temponautyce – termin to preferowany przez autora ponad „chronomocję" – czyli właśnie o odnajdywaniu się w „oceanach czasu", obecnych w przestrzeni fikcji fantastycznonaukowej, przede wszystkim literackiej, lecz nie tylko. Poruszając się po szerokim zakresie tekstów – polskich i zachodnich, dla młodszego i dla dojrzalszego czytelnika, starszych i nowszych – Leś nakreśla ramy, w jakich obecnie toczy się dyskusja o podróżach w czasie, wypełniając je własnymi spostrzeżeniami i od lat prowadzonymi badaniami nad fantastyką i utopią.

Wydawać by się mogło, iż – z uwagi na wszechobecność tematyki podróży w czasie – temat ten jest już w dużej mierze zgłębiony i niewiele można dodać do istniejącego stanu badań. Proste zestawienia łączące Naturę i Kulturę, *science* i *fiction*, wyznaczają najbardziej popularną ścieżkę prowadzącą przez meandry czasu. Już sama próba pracy ze współczesnymi i dawniejszymi teoriami fizyki wymaga wiele trudu dla zapewnienia poprawności metodologicznej na skomplikowanej, wielopostaciowej płaszczyźnie fantastyki naukowej. Leś podnosi jednak poprzeczkę. Oprócz binarnej opozycji nauki i fikcji, uwzględnia kolejną dychotomię: nauki i emocji, angażując wszystkie dostępne mu środki – literaturoznawcze, neuropsychologiczne, psychoanalityczne, socjologiczne, filozoficzne – by zmierzyć się z tym w dużej mierze niezbadanym dotąd problemem. Jak pisze, „najistotniejszym rozwarstwieniem jest przeciwstawienie racjonalności i paradoksu, który stanowi istotne wyzwanie dla racjonalności, częściowo ją przekracza, ale też wspomaga. Opozycja ta otwiera drogę ku kolejnemu zderzeniu – racjonalności i emocji"[1]. Zamiar ten, przynajmniej początkowo, może wydawać się tyleż interesujący, ile karkołomny. Jaki może być związek między teorią czasu a emocjonalnością? Czy nawarstwienie opozycji binarnych nie komplikuje zanadto i tak już problematycznego tematu? Na ile takie odczytanie wychodzi poza psychoanalizę, rezonans czytelniczy czy istniejące teorie pamięci i tożsamości?

Poziom skomplikowania prowadzonej analizy mógłby sugerować, iż jest to studium przeznaczone przede wszystkim dla specjalisty. Nie jest to jednak prawda. Leś z ogromną erudycją i dużą dozą humoru snuje opowieść o antropologii czasu, która dla czytelnika jest zarówno poznawczo ciekawa, jak i zajmująca, a przede wszystkim dobrze uporządkowana. Poczynając od wstępu, który jasno prezentuje podstawowe dla książki pojęcia oraz źródła, poprzez trzy kolejne rozdziały, a na konkluzjach kończąc, odbiorca zostaje zaangażowany w dialog z szeregiem opinii i tekstów o rozległym kontekstowo zakresie. Leś unika jednak chaosu, powracając często do tych samych autorów i koncentrując się na kilku tekstach, które raz po raz wynurzają się z burzliwej historii temponautyki. Na-

[1] Mariusz M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Wydawnictwo Temida2 2018, s. 45.

wet jeżeli książkę weźmie do ręki laik, już po kilkunastu-kilkudziesięciu stronach będzie dobrze zaznajomiony z podstawami literatury właściwej dla omawianego zagadnienia. I tak tekstami literackimi, na których przede wszystkim pracuje autor, są: *Wehikuł czasu* Herberta George'a Wellsa, *Koniec wieczności* Isaaca Asimova, nowele *All You Zombies* i *By His Bootstraps* Roberta A. Heinleina, *Małe co nieco dla nas, temponautów* Philipa K. Dicka; a z polskich: *Torpeda czasu* Antoniego Słonimskiego, *Przez ocean czasu* Bohdana Korewickiego czy nowele *Zwrotnica czasu* Stefana Weinfelda, *Chronos* Jacka Sawaszkiewicza i *Prognozja* Janusza A. Zajdla. Tła i narzędzi do analizy dostarczają tacy teoretycy, jak: David Wittenberg, Paul J. Nahin, Jaques Le Goff, Paul Ricoeur, Philip G. Zimbardo i John Boyd, Stanisław Lem, Antoni Smuszkiewicz i Kazimierz Wyka. Widać też wpływ popularnej książki *Błąd Kartezjusza* autorstwa Antonio Damasio (1999) o korekcie kartezjanizmu o emocje. Choć oczywiście można by się spierać o dobór tekstów czy wybrane nachylenie krytyczne, Leś potwierdza kompetencję i zorientowanie w przedmiocie badań, dostarczając komentarza na temat najważniejszych pozycji w tematyce temponautyki.

Pierwszy rozdział, zatytułowany *Człowiek i czas*, jest poświęcony ukazaniu teorii czasu, rozpiętej między licznymi opozycjami. By wymienić tylko kilka, Leś stara się uchwycić moment napięcia pomiędzy ciągłością i nieciągłością, statyką i dynamiką, historią i ahistorycznością, determinizmem i indeterminizem, czasem psychicznym i czasem biologicznym itd. Interesująco wybrzmiewają konteksty przemocy temporalnej i opresyjności międzynarodowej linii zmiany czasu, dzielącej doświadczenia w różnych punktach globu na uwarunkowane geograficznie i uprzywilejowane kulturowo czasowości. W odniesieniu do jednostki szczególnie wyraziście zarysowuje się napięcie pomiędzy czasem prywatnym a społecznym, które wpływa na konstytucję psychiczną i indywidualną percepcję, zwłaszcza iż „czas można by uznać za substancję myślenia"[2]. W kontekście celu książki pojawia się natychmiast pytanie: czy również za substancję emocjonalności? Wydaje się, że tak.

Rozdział drugi, *„Nieoswojona" temponautyka – racjonalność a paradoks*, przede wszystkim adresuje dualizm zasygnalizowany w tytule książki i w jej celu. Choć być może należałoby już tutaj spodziewać się mocniejszego zderzenia *psyche* z *chronosem*, jest to głównie część historycznoliteracka, kompleksowo przedstawiająca topos podróży w czasie. Leś mierzy się również z typowymi trudnościami w analizach *science fiction*: już pierwsze strony rozdziału poświęcone są zagadnieniu relacji „twardych faktów" naukowych do narracji temponautycznych. Następnie autor nakreśla istniejące klasyfikacje podróży w czasie w ramach rozbudowanej konwencji fantastycznonaukowej oraz historię temponautyki. Wreszcie, proponuje porządkujący podział na trzy warianty podróży w czasie: linearny[3], nieciągły[4] oraz paradoksalny[5]. Wziąwszy pod uwagę całościowy wydźwięk książki, obrona „naukowości" *science fiction* nie jest ani konieczna, ani specjalnie przekonywująca. Argument z faktu, iż wielu autorów fantastyki naukowej to naukowcy, wskazuje na potrzebę legitymizacji: czy jednak nie należałoby raczej pozwolić na liminalność *science fiction*, na jej „pomiędzy"? Szczególnie fikcja temponautyczna jawi się jako przestrzeń, gdzie nauka nie jest do końca nauką, a fikcja – nie do końca fikcją. Powstaje ona bowiem w typowej prze-

[2] Tamże, s. 32.
[3] Tamże, ss. 90-105.
[4] Tamże, ss. 105-114.
[5] Tamże, ss. 114-136.

strzeni wyobraźniowej, w której czasem więcej jest doświadczenia empirycznego, czasem zaś wspomnień, impresji czy idei, co oczywiście wpływa na ostateczny kształt dzieła literackiego i nieliterackiego. Fantastykę naukową formują również inne przytaczane w tym rozdziale konteksty. Leś interesująco destabilizuje silną pozycję Wellsa jako ojca temponautyki literackiej, choć jej nie obala, oraz zarysowuje możliwości dalszych eksploracji w różnych kulturach europejskich. Omawia również wehikuł czasu jako literacki chwyt, przygotowując czytelnika na przesunięcie od mechanizmu, jakim jest środek podróży w czasie, do „czynnika ludzkiego", który go używa.

Rozdział trzeci, *Fikcja, narracja i emocje*, obejmuje wielość możliwości analizy fikcji temponautycznej, w szczególności koncentrując się na postaciach podróżników w czasie i roli narratora/obserwatora takiej podróży. Tu przede wszystkim wybijają się kategorie auktorialności i pamięci autobiograficznej, znane z licznych analiz literaturoznawczych, jak również pojęcia traumy, obsesji, zadziwienia i nostalgii. Szczególną uwagę zwraca trauma wpisana w doświadczenie podróży w czasie:

> W temponautyce proces samorozumienia się nie kończy, lecz dokonuje w obliczu końca. „Ja" próbuje się zmienić i jednocześnie utrwalić. W punkcie wyjścia natomiast trauma jest jednocześnie momentem założycielskim i destruktywnym[6].

Na koniec autor zwraca się ku mentalnym podróżom w czasie, które być może nie są właściwe jedynie narracjom *science fiction*, lecz niewątpliwie są przykładem temponautyki. Leś wskazuje również na interesujące implikacje fikcji w terapii, np. wyobrażanie przyszłości i rozważanie możliwych konsekwencji. Jest to jednak zaprezentowane nie w formie odpowiedzialności społecznej, lecz jako rodzaj praktyki służącej rozwojowi „ja".

Najwięcej miejsca poświęcono w książce funkcjonowaniu podróżnika w czasie jako narratora, obserwatora i uczestnika zdarzeń, który „[…] pełni funkcję katalizatora historii w jej narracyjno-fabularnym wymiarze, bądź historię dopełniając, bądź ją zmieniając"[7]. Należy nadmienić, iż *Fantastycznonaukowe podróże w czasie* to przede wszystkim studium narratologiczne, inspirowane analizą retoryczną – stąd nie dziwi koncentracja na napięciu pomiędzy akcją a fabułą, w które uwikłani są bohaterowie. W fikcji temponautycznej przeważa akcja, pozwalająca zachować jedność perspektywy i ułatwiająca odbiór treści. Temponauta staje się tu elementem łączącym czas i naukę, od którego poniekąd zależy narracyjna spójność. Co interesujące, pomimo iż ma stanowić relatywnie stały punkt czytelniczego odniesienia, wprowadzający wewnętrzną logikę w zaburzone kategorie czasowości (tytułowa „logika" funkcjonuje w książce jako synonim słowa „nauka"), to tożsamość i wewnętrzna harmonia jednostki ulega raczej rozbiciu, nieraz ku frustracji w równej mierze czytelnika, jak i badacza. Zdaje się, że największym szokiem poznawczym, jaki przeżywa bohater, jest modernistyczne rozbicie czasu na czas przeżywany i czas obiektywny[8]. Kluczem do rozpatrywania postaci temponauty, który oferuje Leś, jest pamięć – i to pamięć straumatyzowana. Do efektywnej analizy emocji w perspektywie podróży w czasie dochodzi jednak dopiero pod koniec książki, a Leś nie pisze wiele o dramacie podróżnika w czasie, mimo że dla indywidualnej tożsamości bohatera i czytelnika czas jest tak głęboko

[6] Tamże, s. 264.

[7] Tamże, s. 41.

[8] Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, New York: Routledge 2003; Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, przekł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008; Mariusz M. Leś, dz. cyt., ss. 32-59.

konstytutywny, iż rozchwianie tej kategorii powoduje destabilizację całej jednostki. Leś zainteresowany jest przede wszystkim tym właśnie zaburzeniem i paradoksem autorytetu wewnątrztekstowego, z konieczności modyfikowanego przez wymagania tej specyficznej odmiany *science fiction*, jaką jest temponautyka. Typowe narzędzia analizy warstwy narracyjnej, stosowane na tekście, muszą zostać dostosowane zarówno do ograniczeń, związanych z naukowością tekstu, jak i z psychologią bohatera i czytelnika.

W tak rozpatrywanych fikcyjnych podróżach w czasie staje się jasne, iż „mimo że temponautyka literacka może przy pierwszych z nią spotkaniach sprawiać wrażenie hermetycznej, to przyciąga konteksty, często oferuje możliwości psychologizacji ostatecznego przesłania utworów"[9]. Abstrahując od tego, czy „psychologizacja" tekstu jest zawsze najlepszą strategią, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie* pozostawiają z pewnością wiele pola dla dalszych badań psychologii temponauty, tak podatnego na rozszczepienia jaźni, depresje, schizofrenie i inne rodzaje zaburzeń. Na pewno warte eksploracji byłyby podróże postaci w różnym wieku, motywacje podróżników czy ich status społeczny. Należy zaznaczyć, iż wszystkie te kwestie autor wymienia, lecz nie doprowadza do ich rozwinięcia – sugerując jedynie możliwości otwierania tekstów temponautycznych w ten czy inny sposób.

Mimo takiej wielości narzędzi badawczych, odpowiadających wewnętrznemu skomplikowaniu i ambiwalencji przedmiotu badań, Leś nie dostarcza wielu propozycji interpretacyjnych dla niejasności i rozwarstwień czasowych. Niejako mimochodem pojawiają się powiązania z ironią czy funkcją dydaktyczną dzieła literackiego. Zdaje się jednak, iż autora, bardziej niż sama krytyka, interesuje rezonans czytelniczy, modyfikowany przez wymagania stawiane odbiorcom przez temponautykę. Czytelnik musi zawiesić szereg swoich przekonań i oczekiwań oraz otworzyć się na niejednorodność i wielowarstwowość tekstu. Leś zwraca uwagę, iż dla podróżnika w czasie zaskoczenie i defamiliaryzacja są podstawami doświadczenia. W temponautyce odbiorca dzieła jest stawiany w podobnej sytuacji: zawsze wobec nowych niespodzianek, z ograniczonym horyzontem poznawczym, zmuszony do zaakceptowania nierozwiązywalnego. Co więcej, ten rodzaj fikcji niejako wymusza wielokrotne i uważne czytanie, które odsłania coraz to nowe wymiary i mnoży nieciągłości. Paradoks czasowy przenosi się na paradoksy interpretacyjne, a gąszcz odniesień intertekstualnych nie uławia zadania. Zdaje się, iż dla badacza zainteresowanego konkretnymi znaczeniami ukrytymi w tekście, pozostaje jedynie droga studium indywidualnych przypadków.

Pewnym utrudnieniem – i, w mojej opinii, wadą – książki jest preferencja dla języka angielskiego, wychodząca poza właściwy szacunek dla kultury, z której pochodzą przytaczane teksty. Nawet dla osoby biegłej w angielskim przytaczanie cytatów w oryginale bez tłumaczenia, w książce skierowanej – bądź co bądź – na rynek polski, musi budzić zdziwienie, a zupełnie już rażące jest stosowanie anglojęzycznych tytułów bez uzasadnienia, i to tam, gdzie funkcjonują przecież tłumaczenia polskie. Sprawia to wrażenie poddania się kulturowemu kolonializmowi, czemu przeczy jednak dobór tekstów i analiza – nie tylko dowartościowująca rodzimą, polską fantastykę, ale i wychodząca poza dominujący głos anglosaski (Leś wspomina teksty i hiszpańskie, i francuskie, i rosyjskie). Monografia w efekcie zamyka się głównie w kręgu europejsko-amerykańskim: być może w kolejnej warto by więc pokusić się o otwarcie dyskusji na głosy spoza tego obszaru?

[9] Tamże, s. 11.

Pomimo że obrazowanie akwatyczne w mówieniu o czasie jest obecne w ludzkiej wyobraźni już od czasów starożytności, jego implikacje nie są przez Lesia w pełni wykorzystane. Przychodzi na myśl chociażby problematyka „płynnej rzeczywistości" Baumana w zestawieniu z „twardym" modernizmem. Rodzą się pytania o relacje podróży w czasie do kategorii bezczasowości czy postczasowości, które nieuchronnie pojawiają się jako konsekwencja destabilizacji stosunku przeszłość-teraźniejszość-przyszłość. Dla potwierdzenia ważkości problemu, warto zacytować Manuela Castellsa, przywołanego w kontekście bezczasowości przez Jacka Jaśtala:

> […] nie chodzi po prostu o to, że jesteśmy świadkami relatywizacji czasu zgodnie ze społecznym kontekstem, lub, alternatywnie, powrotu do odwracalności czasu, tak jakby rzeczywistość mogła zostać w całości opanowana przez cykliczne mity. Transformacja jest głębsza: to pomieszanie czasów, tak by stworzyć wieczny wszechświat, nie samorozszerzający się, ale samopodtrzymujący, nie cykliczny, ale losowy, nie odwołujący się do siebie samego, lecz wychodzący poza siebie, inwazyjny, bezczasowy czas, używający technologii, by uciec od kontekstów swego istnienia i zawłaszczyć wybiórczo jakąkolwiek wartość, którą każdy z kontekstów może zaoferować wiecznej teraźniejszości. […] Kompresowanie czasu do granic możliwości jest równoznaczne ze zniknięciem sekwencji czasu, a co za tym idzie, i samego czasu[10].

W świetle antropologii i psychologii czasu, które omawia Leś, to wyjście poza czas tak naprawdę radykalnie destabilizuje już i tak coraz trudniejsze doświadczenie człowieka w czasie. Warto by szerzej omówić tę problematykę, poruszoną jedynie *en passant* w rozdziale trzecim, zwłaszcza iż to temporalne ekstremum jest coraz bardziej dostrzegalne nie tylko w fikcji, ale i w rzeczywistości społecznej i ekonomicznej ludzkości. Współczesna technologiczna podróż w czasie zorientowana jest na gwiazdę postmortalizmu, obecnego również w popularnych produkcjach *science fiction*, jak choćby w *Modyfikowanym węglu*. Brak odniesienia do tych kontekstów czyni książkę nieco zachowawczą i przewidywalną: przypominającą poniekąd kontrolowany eksperyment o określonych wynikach, mający dostarczyć argumentów dla polemiki w tytułowym sporze logiki z emocjami w odbiorze fikcji fantastycznonaukowej.

Fantastycznonaukowe podróże w czasie jawią się jako podręcznik przedstawiający podstawy temponautyki. Nie nauczymy się z niego jednak pływać po oceanach czasu – to raczej atlas nawigacyjny dla podróżników po fikcji temponautycznej. Innymi słowy, Leś nie dostarcza gotowych rozwiązań, ścieżek czy propozycji interpretacyjnych; zresztą, zdaje się uważać to za niewłaściwe czy zupełnie niemożliwe ze względu na nierozwiązywalny „paradoks" czasu literackiego. Podróż w czasie jako literacki topos ma tu przede wszystkim raczej funkcję destabilizacyjną niż porządkującą, a interpretacja byłaby tu właściwie domknięciem. Wielość problemów, z którymi styka się podróżnik w czasie – pamięci, tożsamości, świadomości – z natury rzeczy komplikuje i uniemożliwia jednoznaczne rozwiązanie. Doprowadza to w końcu autora monografii do dramatycznych pytań:

> Czy zatem podróż w czasie jest nieopowiadalna, ponieważ zbyt daleko wykracza poza ontyczne uwarunkowania określające narrację jako taką? Czy chronoklazm jest tylko skandalem logicznym, niewartym rozważania, samozwrotną ciekawostką nie przenoszącą istotnych treści?[11].

[10] Manuel Castells, *Społeczeństwo sieci*, przekł. Mirosława Marody i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, ss. 432–433. Por. Jacek Jaśtal, Iwona Butmanowicz-Dębicka, *Czas i bezczasowość. Konstrukcje społeczne i doświadczenia osobowe*, Kraków: Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki 2018, s. 65.

[11] Mariusz M. Leś, dz. cyt., s. 201.

Z pewnością odpowiedź na tak postawione pytania nie jest twierdząca. Mają one funkcję retoryczną. Na tym etapie analizy Lesia jest jasne, iż właśnie ta „nieopowiadalność" i „skandal logiczny" dają wyraz nieredukowalności człowieka, stając się wiernym odzwierciedleniem samej natury czasu. Właściwą reakcją na jego ambiwalencję byłaby właśnie komplementarność różnorodnych odczytań i teorii, powstających na styku nauki, fikcji i doświadczenia osobowego jednostki. Co więcej, Leś stara się pokazać, że *science fiction* nie może być redukowane tylko do twardej analizy nauki, nie jest jedynie suchym dokiem do testowania idei, lecz bogactwem doświadczeń spoza paradygmatu fizykalistycznego[12].

„Jak zwykle, na pograniczu dzieje się najwięcej"[13] – stwierdza trafnie Mariusz M. Leś już na początku *Fantastycznonaukowych podróży w czasie*. Ukazuje to tylko, na jak wiele kontekstów recenzowana książka otwiera odbiorcę. Jest świetnym kompendium dającym podstawy do dalszych i, miejmy nadzieję, licznych dyskusji. Jest również przekonywającym i potrzebnym głosem w badaniach nad czasowością człowieka i jej wyrazem w dziełach literackich, wskazującym na problematyzację antropologii temporalnej w wieku XX i XXI, i na konieczność dalszych nad nią badań. W zgodzie z logiką poruszanej problematyki, autor pozostawia zakończenie otwarte – otwarcie, co ciekawe, ograniczone nawiasem, modyfikowane interpunkcyjnym przymrużeniem oka, zapraszające do zanurzenia się w oceanie temponautyki, zarówno dla głębokiej wartości, jak i szczerej przyjemności.

[12] Tamże, s. 12.
[13] Tamże, s. 36.

Źródła cytowań

Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press 2000.

Cambridge Ellie, *"Time Traveller" Edward claims he's returned from the year 5,000 with photo proof and a chilling warning about the future of humanity*, „The Sun", 18 lutego 2018.

Castells Manuel, *Społeczeństwo sieci*, przekł. Mirosława Marody i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.

Damasio Antonio R., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, przekł. M. Karpiński, Poznań 1999.

Jaśtal Jacek, Iwona Butmanowicz-Dębicka, *Czas i bezczasowość. Konstrukcje społeczne i doświadczenia osobowe*, Kraków: Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki 2018.

Leś Mariusz M., *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Wydawnictwo Temida2 2018.

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, London, New York: Routledge 2003.

Morgan Richard K., *Altered Carbon*, London: Gollancz 2002.

Postmortal Society. Towards a Sociology of Immortality, red. Michael H. Jacobsen, London, New York: Routledge 2017.

Ricoeur Paul, *Czas i opowieść*, przekł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.

Wyzwania cyfrowego rodzicielstwa.
O *Grach wideo w środowisku rodzinnym* Damiana Gałuszki

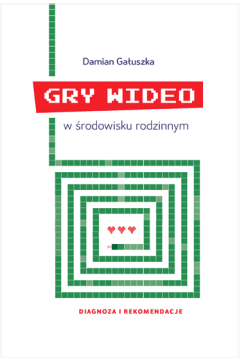
Anna Paprzycka

Challenges of Digital Parenthood.
On Damian Gałuszka's *Video Games in Family Environment*

Damian Gałuszka
Gry wideo w środowisku rodzinnym. Diagnoza i rekomendacje

Kraków 2017
Wydawnictwo Libron
ISBN: 978-83-65705-37-2
ss. 253

Okładka © by Wydawnictwo Libron



Anna Paprzycka — mgr; doktorantka w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; w 2017 roku ukończyła Media Interaktywne i Widowiska na UAM; członkini centrum badawczego HAT Research Center; interesuje się oprogramowaniem, robotyką, sztuczną inteligencją; prowadzi warsztaty z kreatywnego programowania. Kontakt: *a.paprzycka@gmail.com*

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 187–196, DOI: 10.5281/zenodo.3312016

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

DAMIAN GAŁUSZKA JEST DOKTORANTEM W INSTYTUCIE SOCJOLOGII UNIWERSYTETU JAGIEL-lońskiego i twórcą rozważań dotyczących cyfrowej kultury, w tym przede wszystkim gier. Do tej pory badacz sukcesywnie włączał w obszar swojej refleksji pionierskie tematy, takie jak kwestia osób niepełnosprawnych[1] czy też problem seksizmu[2] w grach wideo. Jego najnowsza publikacja – *Gry wideo w środowisku rodzinnym. Diagnoza i rekomendacje* – pretenduje do bycia jedną z pierwszych polskojęzycznych książek zgłębiających zależności pomiędzy grami, dziećmi a rodzicami, łącząc perspektywę medioznawczą, ludologiczną oraz socjologiczną.

Autor zaczyna od stworzenia kompleksowego ujęcia podstawowych terminów i teorii związanych z grami wideo, które zebrane zostały w pierwszym rozdziale. Zakreślając skalę tego zjawiska we współczesnej kulturze, Gałuszka podkreśla, że zarówno ich popularność, jak i wartość rynkowa rosną z roku na rok, zrównując się z sektorami telewizji satelitarnej i kablowej[3]. Trudno nie zgodzić się z tezą, że popularność gier stale wzrasta, jednak należałoby tutaj zweryfikować argumentację badacza, który nie uwzględnia tego, że zwiększający się dochód, jaki przynoszą, świadczy nie tylko o ich popularności, ale wynika przede wszystkim z rozwoju technologii, zwyżkujących cen komputerów, kart graficznych, procesorów, konsoli, oprogramowania i, co jest z bezpośrednio związane z tym ostatnim, samych gier.

Autor publikacji zbiera w tym samym rozdziale imponującą pod względem objętości bazę teorii naukowych dotyczących gier. Rozpoczyna od klasyków tego dyskursu, czyli od Johana Huizingi i Rogera Caillois, którzy jako pierwsi zwrócili uwagę na to, że zabawa jest fundamentem kultury i czynnikiem napędzającym jej wewnętrzne procesy[4], oraz wyznaczyli gatunkowe cechy tego typu aktywności[5]. Gałuszka przywołuje te klasyczne już dla badań nad grami nazwiska jedynie kontekstowo, podkreślając, że wobec cyfrowej kondycji współczesności straciły już one na aktualności[6]. To dość drastyczne uproszczenie sprawy i brakuje tutaj rozróżnienia na to, które elementy klasycznych teorii pozostają jeszcze użyteczne do opisu dzisiejszej rzeczywistości, a które z nich – i dlaczego – już się zdezaktualizowały. Następnie zestawione ze sobą zostają różne definicje gier, opracowane przez takich badaczy, jak m.in. Jon Dovey i Helen Kennedy, Espen Aarseth czy Mihály Csíkszentmihályi. Sam autor publikacji opowiada się za definicją wypracowaną przez duńskiego groznawcę Jespera Juula. W dalszej części rozdziału omówiony jest także podział na media stare i nowe. Powołując się na Magdalenę Szpunar, Gałuszka wyznacza moment przełomu na lata osiemdziesiąte XX wieku. Później przywołuje też charakterystykę nowych mediów za Denisem McQuailem oraz Lvem Manovichem. To teoretyczne wprowadzenie uzupełnia omówienie pojęcia ergodyczności Aarsetha, interfejsu czy immersji (tu w oparciu o teorie

[1] Damian Gałuszka, *Niepełnosprawność w grach wideo – omówienie na przykładach wybranych wirtualnych postaci*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2018, nr 3 (14), ss. 92–112; Tenże, *Gry wideo w perspektywie potrzeb osób niepełnosprawnych*, w: *Oblicza niepełnosprawności w teorii i praktyce*, red. Jakub Niedbalski, Mariola Racław, Dorota Żuchowska-Skiba, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018, ss. 327–355.

[2] Tegoż, *Gry wideo wobec problemu seksizmu – próba netnografcznej analizy na przykładzie wybranych dyskusji internetowych*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. Katarzyna Jewtuch, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster 2016, ss. 81–102.

[3] Tegoż, *Gry wideo w środowisku rodzinnym. Diagnoza i rekomendacje*, Kraków: Wydawnictwo Libron 2017, s. 22.

[4] Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa: Czytelnik 1985, s. 17.

[5] Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen 1997, s. 20.

[6] D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu...*, dz. cyt., s. 31.

Janet Murray oraz Alison McMahan). Autor książki poświęca uwagę również zróżnicowaniu rodzajów graczy na potencjalnego, aktualnego, implikowanego oraz transgresyjnego, odwołując się do rozważań Aarsetha. Następnie szczegółowo omawia motywacje graczy i style grania w odniesieniu do teorii Jona Doveya, Helen Kennedy, ponownie Aarsetha, Ervinga Goffmana, T.L. Taylora, Johna L. Sherry'ego czy Richarda Bartle'a.

W drugiej połowie pierwszego rozdziału przedstawiony zostaje przegląd stanu badań w obszarze nauk socjologicznych. Szczególnie ciekawe w tej części jest wprowadzenie rozróżnienia na *digital natives* oraz *digital immigrants*, autorstwa amerykańskiego pisarza Marca Prensky'ego. Określenia te odnoszą się do różnych pokoleń: młodszego, oswajanego od urodzenia z rzeczywistością cyfrową, któremu nabywanie kompetencji technologicznych przychodzi łatwiej, oraz starszego, które było świadkiem przełomu cyfrowego (przez co zostało niejako rozciągnięte pomiędzy tymi dwoma rzeczywistościami), a jednak z większym wysiłkiem przyswaja specjalistyczne informacje. Te dwa pojęcia wielokrotnie będą punktem odniesienia dla Gałuszki, szczególnie w kontekście opisu kompetencji cyfrowych w środowisku rodzinnym. Autor poświęca dużo uwagi zróżnicowaniu cech pokoleniowych (odwołując się do koncepcji Marcina M. Drewsa, Anny Brzezińskiej albo Marty Wrońskiej), co jest szczególnie istotne dla przeprowadzonej później analizy środowiska szkolnego i rodzinnego.

Niezwykle intrygujące i warte głębszej problematyzacji są przywoływane przez Gałuszkę teorie dotyczące zależności pomiędzy grami a kulturą. Jak stwierdził węgierski psycholog Mihály Csíkszentmihályi, są one zjawiskami analogicznymi, a różnicuje je jedynie zakres oddziaływania. Wpływ kultury jest ogólny, ogarniający w sposób całościowy wszystkie aspekty życia człowieka, z kolei zadaniem gier jest uzupełnienie pozostawionych przez nią luk[7]. Inny badacz, Tomasz Szlendak, podkreślając wagę zabawy w rozwoju człowieka, zauważył, że poprzez gry dziecko przyswaja normy społeczne, socjalizuje się, nabywa kompetencje społeczne i asymiluje zasoby wartości kulturowych. Za dostarczanie odpowiednich wzorców zabawy dziecku i, co za tym idzie, wspomaganie jego procesu socjalizowania się, odpowiedzialni są rodzice. Podsumowując, to właśnie oni, poprzez zapewnianie swym potomkom rozrywki, wspomagają proces ich enkulturacji. Jest to spełnienie modelu społeczeństwa postfiguratywnego w rozumieniu Margaret Mead, a więc takiego, w którym młodsi członkowie uczą się od tych starszych wiekiem – co oznacza, że wiedza przekazywana jest pokoleniowo w dół. Przenosząc te rozważania na grunt refleksji skupionych wokół problematyki gier cyfrowych, uwypukla się nieprzystawalność takiego modelu. Rodzice wychodzą z roli określonej przez wspomniany sposób myślenia i nie dostarczają już dziecku modelów zabaw, co więcej, całkowicie wycofują się z tego zadania, pozwalając mu na samodzielny dobór obiektów cyfrowej rozrywki. Dodatkowo zwiększa się międzypokoleniowa przepaść komunikacyjna, opierająca się na znaczących różnicach w zakresie kompetencji cyfrowych. Bardzo często dochodzi do sytuacji, w których dzieci korzystają z komputera sprawniej niż rodzice, a nawet muszą ich uczyć jego obsługi. Nawiązując raz jeszcze do rozważań Szlendaka, można by powiedzieć, że gry cyfrowe dalej pełnią funkcję socjalizującą i są nośnikiem znaczeń kulturowych, zmienił się jednak kierunek przekazywanej wiedzy. Młodsze pokolenie uczy się od siebie nawzajem

[7] Mihály Csíkszentmihályi, *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przekł. Magdalena Wajda-Kacmajor, Taszów: Moderator 2005, ss. 150–151. Por. D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu...*, dz. cyt., s. 36.

(zgodnie z modelem kofiguratywnym), jak również zaczyna przekazywać nabytą wiedzę starszym od siebie (co jest spełnieniem modelu prefiguratywnego). W tych kilku założeniach ujawniają się kwestie najbardziej problematyczne dla omawianej książki. Należą do nich: gry jako nośniki znaczeń kulturowych, wpływ gier na rozwój dzieci i rola rodzica w całym tym procesie.

Podsumowując pierwszy rozdział omawianej publikacji, należy podkreślić, że zapewnia on podbudowę teoretyczną, nie metodologiczną, dla całości. Zaprezentowany tu został ogromny zasób narzędzi teoretycznych służących do mówienia o grach, jednak większość wymienionych teorii nie znajduje zastosowania metodologicznego w dalszej części książki.

W rozdziale drugim autor odnotowuje rosnące znaczenie kompetencji cyfrowych w społeczeństwie informacyjnym, zwracając uwagę na to, że stają się one elementem postawy obywatelskiej. W dokumencie zbierającym zalecenia Parlamentu Europejskiego i Rady z 2006 roku napisano, że tego rodzaju umiejętności są niezbędne „do osobistej samorealizacji, bycia aktywnym obywatelem, spójności społecznej i uzyskania szans na zatrudnienie w społeczeństwie wiedzy"[8]. Weryfikacja statusu kompetencji cyfrowych ze strony prawnej stanowi istotną kwestię dla omawiania relacji społecznych będących tematem recenzowanej książki. W dalszej części drugiego rozdziału Gałuszka, powołując się na rozpoznania Mirosława Filiciaka, Agnieszki Ogonowskiej oraz Grzegorza Ptaszka, wyznacza dwa istotne problemy związane z nabywaniem kompetencji cyfrowych w Polsce. Po pierwsze, powinny być one rozpowszechniane poprzez edukację medialną. Po drugie, ta ostatnia z kolei nie jest zbyt dobrze rozwinięta w polskim systemie oświaty.

Autor książki zachowuje postawę badacza zdystansowanego, ale wnikliwie obserwującego. Nie ukrywa faktu, że gry wpływają na uciekanie dzieci w świat wirtualny, jednak zarazem podkreśla, że:

> […] trudno jednak oczekiwać, że młodzież zrezygnuje z partycypacji w przestrzeni internetu i sięgania po media cyfrowe, dlatego rozwiązaniem nie jest tutaj izolacja i ograniczanie dostępu do cyfrowych zasobów, a raczej angażowanie osób dorosłych w proces towarzyszenia młodym odkrywcom wirtualnego świata[9].

Za pomocą tych słów Gałuszka nawołuje do wypracowania nowego modelu c y f r o w e g o r o d z i c i e l s t w a. Trudno zaprzeczyć temu, że współcześnie dominującą rolę w socjalizacji młodego pokolenia odgrywają media masowe – seriale, filmy czy internet. Odcinanie dzieci od dostępu do popkultury jest rozwiązaniem, które izoluje je od istotnych procesów kulturowych. Cyfrowe rodzicielstwo jest zaś modelem, w którym opiekunowie, zamiast odciągać swe pociechy od mediów, starają się z nimi zaznajomić, ucząc się nowego języka i wypracowując zasady współuczestnictwa w kulturze cyfrowej tak, by odpowiedzialnie nadzorować w niej aktywność podopiecznych. Podstawą tego modelu jest edukacja medialna dorosłych, ale nie tylko na poziomie umiejętności obsługi sprzętu komputerowego, lecz także w obszarze zrozumienia, jak funkcjonuje dane medium na poziomie kulturowym. Gałuszka wyjaśnia tę potrzebę, odwołując się do omawianych w części teoretycznej rozpoznań Manovicha, zgodnie z którymi na każde medium cyfrowe składają

[8] *Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 18 grudnia 2006 r. w sprawie kompetencji kluczowych w procesie uczenia się przez całe życie*, w: *Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej*, Strasburg: Parlament Europejski 2006, s. 13, online: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/pl/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006H0962 [dostęp: 15.07.2019], cyt. za: D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu…*, dz. cyt., s. 58.

[9] D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu…*, dz. cyt., s. 62.

się dwie warstwy: komputerowa i kulturowa. Odpowiedzialny opiekun powinien w podobny sposób postrzegać gry wideo: z jednej strony rozumieć ich mechanikę i sposób ich działania (na przykład to, że w rozgrywce sieciowej nie jest możliwe zastosowanie pauzy), a z drugiej strony – potrafić je interpretować i uświadamiać sobie, jakie treści kulturowe są za ich pomocą przekazywane[10]. Gałuszka nie tylko wykazał się tu zrozumieniem teorii Manovicha, ale również wypracował strategię owocnego przeszczepienia jej na grunt własnych badań. Z punktu widzenia medioznawstwa jest to jeden z najbardziej wartościowych fragmentów książki. Całokształt umiejętności i wiedzy, jaką powinien dysponować rodzic chcący świadomie partycypować w cyfrowej socjalizacji dziecka, autor określa mianem k a p i t a ł u g r o w e g o, używając tego pojęcia za Mią Consalvo[11].

W dalszej, zasadniczej części książki Gałuszka prezentuje wyniki zrealizowanych przez siebie prac badawczych. Określając siebie samego jako reprezentanta nurtu socjologii zaangażowanej, przeprowadził on badania o charakterze jakościowym i ilościowym za pomocą wywiadów i ankiet. Pierwsze z nich miało na celu określenie specyfiki relacji pomiędzy rodzicem a dzieckiem i osadzenie w tym kontekście roli gier wideo. Najbardziej istotnymi do rozpatrzenia kwestiami były dlań: (1) charakterystyka dzieci grających w gry wideo, (2) sprawdzenie poziomu wiedzy rodziców o kulturze cyfrowej ze szczególnym naciskiem na same gry oraz (3) określenie roli, jaką pełnią gry w procesie komunikacji międzypokoleniowej i w życiu rodzinnym. Gałuszka był również otwarty na sprawdzenie tego, czy podjęta przezeń problematyka wykracza poza kontekst rodzinny. Dostosował on dobraną wcześniej metodologię do rodzaju badań i specyfiki grupy badawczej, wykorzystując techniki jakościowe przy wywiadach z rodzicami, natomiast ilościowe – w przypadku ankiet wypełnianych przez dzieci. Badanie opierało się na dwudziestu czterech rozmowach i zostało przeprowadzone w 2014 roku w części miejskiej w Krośnie oraz w części wiejskiej w pobliskich miejscowościach na terenie gminy Wojaszówka. Jego wynikiem były sformułowane przez badacza wnioski. Do tych bardziej oczywistych należało stwierdzenie, że dla dzieci komputer jest narzędziem rozrywki i najczęściej korzystają z niego codziennie, przy czym nie jest to jedyne urządzenie służące do tego celu. Wśród kluczowych dla dalszych rozważań konkluzji znalazło się spostrzeżenie, że kontrola rodzicielska ogranicza się najczęściej do powierzchownych obserwacji – rodzice nie potrafią określić ograniczenia wiekowego gry, a niekiedy nawet nie wiedzą, czym jest system PEGI. Do zatrważających wyników badań należy to, że prawie czterdzieści procent rodziców może nie zdawać sobie sprawy z tego, że ich dzieci natknęły się podczas rozgrywki na przemoc, wulgarność, elementy horroru, nagość czy poniżanie przez innych graczy. Z kolei ankiety przeprowadzone wśród dzieci potwierdziły kontakt z tego typu sytuacjami u aż ponad połowy uczestników. Interesująca jest również obserwacja, że rodzice nie są wcale istotnym źródłem informacji w zakresie gier cyfrowych dla swoich pociech. W celu nabycia tego typu wiedzy udają się one do społeczności internetowych czy rówieśników[12].

W tej części książki Gałuszka wykazał się świadomością metodologiczną i naukową pokorą, opisując swoje ograniczenia i krytycznie podchodząc do wyników własnych badań, co stanowi niewątpliwy atut tych rozpoznań. Ostrzega on czytelnika przed poznaw-

[10] Tamże, s. 68.
[11] Tamże, s. 70.
[12] Tamże, ss.165–168.

czym błędem indywidualizmu, który byłby konsekwencją przełożenia wyników jego badań – mających charakter lokalny i odznaczających się celowym doborem uczestników – na szersze kategorie społeczne. Autor książki w bardzo przejrzysty sposób komunikuje, że jego zamiarem było przedstawienie funkcji gier wideo w określonej części polskich rodzin. Badanie przeprowadzone wśród dzieci i rodziców pozwoliło mu na zdiagnozowanie niezwykle istotnych problemów wychowawczych, które są wynikiem niewystarczającej edukacji medialnej opiekunów – a mianowicie traktowania przez nich gier jako niegroźnej formy rozrywki oraz niepodejmowania inicjatywy w zakresie współuczestnictwa w rozgrywce. Wszystkie te zachowania można powiązać z brakiem kapitału growego u starszego pokolenia. Gałuszka wychodzi naprzeciw tak zarysowanym problemom i stawia bardzo wartościową tezę, że ich rozwiązaniem jest poszerzanie kompetencji cyfrowych rodziców tak, aby mogli oni komunikować się ze swoimi dziećmi i być świadomymi procesów kulturowych, w których one uczestniczą. Jak sam rzecz ujmuje: „problemem na przyszłość jest nie tyle cywilizowanie (cyfrowych) tubylców, ile nauczenie (cyfrowych) imigrantów »barbarzyńskich« zwyczajów ich własnych dzieci"[13]. Powołując się na teorie Earla Babbiego, autor omawianej publikacji wskazuje, że pierwsze badanie miało mieć charakter eksploracyjny – jego celem było więc zaspokojenie ciekawości badawczej, głębsze zrozumienie przedmiotu badań, a także wyznaczenie szerszej perspektywy problematyzowanego obszaru i przygotowanie odpowiedniej do jej podjęcia metodologii[14]. Gałuszka przyznaje, że wyniki jego badania nie usatysfakcjonowały go naukowo, dlatego też postanowił w drugim podejściu skupić się już na środowisku ekspertów. Jego efektem miało być zdobycie wiedzy pomocnej w przeanalizowaniu już rozeznanych problemów wychowawczych.

W drugim badaniu autor zdecydował się na metodę wywiadu eksperckiego. Zaprosił do udziału dwudziestu jeden naukowców zorientowanych wokół tematyki gier z różnych ośrodków z całego kraju. Przeprowadzonych zostało dwadzieścia rozmów. Pojawia się tu wyraźna różnica w stosunku do wcześniejszego eksperymentu, ponieważ Gałuszka mniej starań poświęca temu, by w uporządkowany sposób przedstawić wyniki swojego rekonesansu, i przechodzi w zamian do wypracowania własnych rozpoznań. Stąd też druga część książki ma charakter dojrzałych, samodzielnych propozycji badawczych. W oparciu o wywiady eksperckie Gałuszka stworzył czterostopniową skalę zaangażowania rodzica w relację z grającym dzieckiem, określił listę zagrożeń wynikających z pozostawiania go przy samodzielnej rozgrywce, sformułował spory zasób porad pedagogicznych – za pośrednictwem wcześniej rozpoznanych rodzajów stylów wychowawczych – oraz stworzył postulatywną listę dobrych praktyk rodzicielskich. Wątpliwość budzi tu zasadność zastosowania wywiadu eksperckiego, motywowanego jedynie tym, że jeszcze nikt nie zastosował tego typu strategii badawczej na tym polu. Być może warto byłoby zastanowić się, czy wcześniejsze niewykorzystywanie tego typu metodologii w tak zarysowanym obszarze badawczym nie ma aby uzasadnionych powodów? Autor publikacji przyznaje, że przy przeprowadzaniu rozmów z naukowcami podawano w wątpliwość wybrany przez niego przedmiot badań, powołując się tym samym na bogactwo dostępnej literatury[15]. Zdaniem

[13] Tamże, s. 171.

[14] Earl Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, przekł. Witold Betkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003, s. 111. Por. D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu...*, dz. cyt., ss. 93–94.

[15] D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu...*, dz. cyt., ss. 112–113.

Gałuszki o wyjątkowości jego publikacji ma tymczasem właśnie świadczyć zastosowanie techniki wywiadu eksperckiego – co, jeśli faktycznie jest pionierskim działaniem w tym obszarze, stanowić będzie z pewnością ogromną wartość dla nauk socjologicznych. Uwagę przykuwa jednak fakt, że wnioski, które wyprowadzone zostały na podstawie drugiego badania, nie różnią się znacznie od wyników pierwszego. Eksperci podkreślali bowiem niewystarczalność systemu edukacji medialnej w Polsce i potrzebę zaangażowania się instytucji w szerzeniu kompetencji cyfrowej wśród rodziców – a zatem to, na co zwracał uwagę Gałuszka we wcześniejszych rozdziałach, powołując się na rozpoznania innych badaczy, i to, co potwierdzili również wywiadowani rodzice. Wobec tak zarysowanej sytuacji podjęta przez Gałuszkę decyzja metodologiczna wydaje się być motywowana jedynie potrzebą wprowadzenia innowacji, a nie jakością przedstawionych tez. Być może warto by tu postawić pytanie o to, w jakim celu konieczne było zanonimizowanie wypowiedzi naukowców. W środowisku akademickim każdy ma sprecyzowany profil badawczy, który sytuuje naukowców w określonym kontekście metodologicznym i ideologicznym. Brakuje tu wyjaśnienia, dlaczego metoda anonimowego wywiadu eksperckiego jest dla tych rozważań korzystniejsza od tradycyjnej metody naukowej, polegającej na cytowaniu badaczy z powołaniem się na imiona i nazwiska, wskazywaniem konkretnej literatury i tym samym osadzaniem własnych badań w określonym paradygmacie naukowym. Należy zatem uznać, że potencjał wybranej metody nie został tutaj w pełni wykorzystany.

Ostatnia część książki jest wyrazem autorskiej determinacji do popularyzowania idei odpowiedzialnego, cyfrowego rodzicielstwa nie tylko na płaszczyźnie teoretycznej, lecz także praktycznej. Gałuszka przedstawia tu sporządzony przez siebie i wypróbowany już program warsztatów edukacyjnych dla dorosłych, będący niezwykle cennym materiałem z perspektywy andragogicznej, a także spełniający złożoną w tytule książki obietnicę rekomendacji mającej charakter przeciwdziałania słabościom systemu edukacji medialnej w Polsce. Autor przedstawia również listę stron internetowych zawierających istotne z perspektywy pedagogicznej informacje dotyczące gier wideo. Dzięki temu, jeśli czytelnikiem książki będzie rodzic, znajdzie on w niej wiele praktycznych porad, które można od razu wprowadzić w życie. W części zbierającej wskazówki wychowawcze pominięte zostało jedynie zróżnicowanie ich pod względem wieku dzieci, których dotyczą.

Warto zwrócić uwagę na podejście Damiana Gałuszki do wybranego przezeń przedmiotu badań. Wielokrotnie zaznacza on, że pragnie mówić z pozycji dystansu, unikając waloryzowania gier jako jednoznacznie złych lub dobrych. Podejście to, z pewnością wartościowe pod względem naukowym, reprezentowane było już we wcześniejszej publikacji zbiorowej, *Uspołecznianie technologii u progu czwartej rewolucji przemysłowej*[16], której redaktorzy założyli, że będą stronić od jakichkolwiek skrajności przy komentowaniu zjawisk technologicznych. Przy całym uznaniu dla tak określonego stanowiska, warto podkreślić, że w treści książki wielokrotnie ujawnia się afirmatywny stosunek badacza do gier wideo. Wyrażony on zostaje już w celu publikacji zadeklarowanym we wstępie, gdzie czytamy, iż: „[…] zasadniczym celem tej książki jest pokazanie gier wideo jako medium, które odpowiednio wykorzystane oferuje czas »dla nas«, tzn. wspólny czas dzieci i rodziców, który z pewnością

[16] D. Gałuszka, Grzegorz Ptaszek, Dorota Żuchowska-Skiba, *Uspołecznianie technologii u progu czwartej rewolucji przemysłowej*, w: *Technologiczno-społeczne oblicza XXI wieku*, red. tychże, Kraków: Libron 2016, ss. 11–29.

nie jest zmarnowany"[17]. Skupianie się nie tylko na pozytywnych aspektach gier, lecz także na negatywnych, z pewnością wprowadza istotną równowagę, jednak nie należy tu traktować badacza jako zupełnie obiektywnego obserwatora przedmiotowego zjawiska.

Interesujące jest również podejście Gałuszki do statusu dyskursu badań nad grami wobec innych dziedzin naukowych. W książce ujawnia się ono wielokrotnie i przesycone jest przekonaniem, że teorie groznawcze wciąż pozostają niedoceniane, deprecjonowane i traktowane niepoważnie – zarówno w obiegu powszechnym, jak i akademickim[18]. Takie stanowisko pojawia się także w recenzji wydawniczej książki, której autor ubolewa, że: „[…] ludologia w Polsce wciąż raczkuje, potrzebujemy więc jak najwięcej rzetelnych badaczy"[19]. Wydaje się, że nadszedł już najwyższy czas, by przestać kultywować podobne założenia i przyznać, że ludologia jest już dziedziną mocno osadzoną w obszarze polskich badań – do czego przyczynili się chociażby Piotr Sitarski (organizator pierwszej w Polsce międzynarodowej konferencji o grach *Challenge of Computer Games* w 2002 roku), Augustyn Surdyk, Mirosław Filiciak, Jan Stasieńko, Radosław Bomba, Paweł Frelik, Tomasz Z. Majkowski, Piotr Kubiński czy Michał Kłosiński. O początkach, rozwoju i wreszcie stabilnym osadzeniu się na polskim gruncie naukowym badań o grach piszą szczegółowo Maria B. Garda i Stanisław Krawczyk w artykule *Ćwierć wieku polskich badań nad grami wideo*[20]. Trudno też mówić o dziedzinie, której dedykowany został niedawno cały numer teoretycznoliterackiego czasopisma „Teksty Drugie", że poświęca się jej mało uwagi. W zeszłym roku w murach Uniwersytetu Jagiellońskiego – rodzimego dla autora publikacji – na Wydziale Polonistyki powstał Ośrodek Badań Groznawczych organizujący cykliczne seminaria eksperckie – i podobne sytuacje mają miejsce także w innych uczelniach w całym kraju. Istnieją również czasopisma poświęcone wyłącznie tematyce gier, takie jak „Homo Ludens", do których zresztą Gałuszka sam sięga wielokrotnie. Wreszcie można też wymienić dyscypliny znacznie bardziej odległe od głównego nurtu medio- i groznawstwa, jak choćby badania nad kulturową rolą oprogramowania (*software studies*) czy też formatu (*format studies*), o których to dopiero można powiedzieć, że nie cieszą się szczególną popularnością wśród polskich badaczy kultury.

Jeśli chodzi o deprecjonowanie statusu gier w powszechnym obiegu, również należy sądzić, że ich rola w kulturze popularnej jest już równie prominentna i stale zyskuje na znaczeniu. Wskazuje na to wzrastająca popularność targów związanych z tą tematyką, jak choćby Poznań Game Arena, ale również kolejne premiery filmów inspirowanych estetyką gier albo bezpośrednio do nich nawiązujących, takich jak *Player One* (2018) w reżyserii Stevena Spielberga. Kolejnym czynnikiem popularyzującym gry jest rosnąca powszechność dyscyplin e-sportowych, a także – na co zwraca uwagę Gałuszka[21] – powstawanie w Polsce klas o profilu e-sportowym, kształcących w założeniu przyszłych cyfrowych zawodników. Z pewnością dużo zmienił też sukces *Wiedźmina 3: Dzikiego gonu*, który wypromował polski rynek gier w skali międzynarodowej. Należy przypuszczać, że autor monografii, mówiąc o niewystarczającym statusie gier wideo w kulturze, odnosił się więc raczej do stanu wie-

[17] D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu…*, dz. cyt., s. 12.

[18] Tamże, ss. 29, 48–29.

[19] Patryk Fijałkowski, *A może gry wideo nie są takie straszne? – przeczytajcie darmową książkę o ich roli w rodzinie*, online: *Polygamia*, https://polygamia.pl/a-moze-gry-wideo-nie-sa-takie-straszne-przeczytajcie-darmowa-ksiazke-o-ich-roli-w-rodzinie/ [dostęp: 15.07.2019].

[20] Maria B. Garda, Stanisław Krawczyk, *Ćwierć wieku polskich badań nad grami wideo*, „Teksty Drugie" 2017, nr 3, ss. 69–86.

[21] D. Gałuszka, *Gry wideo w życiu…*, dz. cyt., s. 206.

dzy rodziców, z którymi przeprowadzał wywiady. Przy formułowaniu odważnych tez dotyczących całokształtu kultury polskiej warto byłoby jednak, by Gałuszka stosował się do promowanej przez samego siebie zdystansowanej postawy, uwzględniającej wszystkie „za" i „przeciw".

Najbardziej charakterystyczną cechą *Gier wideo w środowisku rodzinnym*, którą można rozpatrywać zarówno jako atut, jak i wadę książki, pozostaje niejasne sprecyzowanie jej odbiorcy i dobranie bardzo szerokiego wachlarza metodologicznego. W konsekwencji jest ona jednocześnie poradnikiem dla rodziców i nauczycieli, prezentacją badań dla socjologów i pedagogów, interesującym punktem odniesienia dla studentów i doktorantów zainteresowanych problematyką oraz wartościową lekturą dla graczy i twórców gier. Być może ta rozpiętość metodologiczna ma na celu spopularyzowanie dyskursu groznawczego zarówno w kulturze popularnej, jak i w środowisku naukowym, we wszystkich wspomnianych dziedzinach. Gałuszka postawił przed sobą bardzo ambitne wyzwanie i trzeba przyznać, że założone cele zrealizował sumiennie, przeprowadzając badania rzetelnie i ze wzorową świadomością metodologiczną. Badacze zajmujący się nowymi mediami pozostaną jednak niepocieszeni tym, że tak ogromny zasób teorii zaproponowanych w pierwszym rozdziale książki nie został wykorzystany w dalszej części publikacji. Z kolei rodzice chcący potraktować monografię jako poradnik mogą poczuć się przytłoczeni przeglądem metodologii medioznawczych zaprezentowanym w jej części teoretycznej. Nie pozostawia jednak żadnych wątpliwości podniesiona przez Gałuszkę zależność między wycofywaniem się rodziców z uczestnictwa w grach a wycofywaniem się z życia rodzinnego i skazywaniem dzieci na samodzielną socjalizację. Za podobnie ważną i potrzebną należy uznać propozycję wypracowania nowego modelu cyfrowego rodzicielstwa, będącą cennym głosem na tle ostatnich badań nad grami. Główną wartością książki Gałuszki jest zatem to, że jej autor wykazuje się kompetencją nie tylko w zakresie teoretycznego omówienia analizowanego tematu i przeprowadzenia badania zgodnego z metodologią socjologiczną, lecz także w zakresie proponowania nowych modeli wychowawczych i edukacyjnych.

Źródła cytowań

Babbie Earl, *Badania społeczne w praktyce*, przekł. Witold Betkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003.

Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen 1997.

Csíkszentmihályi Mihály, *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przekł. Magdalena Wajda-Kacmajor, Taszów: Moderator 2005.

Fijałkowski Patryk, *A może gry wideo nie są takie straszne? – przeczytajcie darmową książkę o ich roli w rodzinie*, online: *Polygamia*, https://polygamia.pl/a-moze-gry-wideo-nie-sa-takie--straszne-przeczytajcie-darmowa-ksiazke-o-ich-roli-w-rodzinie/ [dostęp: 15.07.2019].

Gałuszka Damian, *Gry wideo wobec problemu seksizmu – próba netnografcznej analizy na przykładzie wybranych dyskusji internetowych*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. Katarzyna Jewtuch, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster 2016, ss. 81–102.

Gałuszka Damian, *Niepełnosprawność w grach wideo – omówienie na przykładach wybranych wirtualnych postaci*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2018, t. 14, nr 3, ss. 92–112.

Gałuszka Damian, *Gry wideo w perspektywie potrzeb osób niepełnosprawnych*, w: *Oblicza niepełnosprawności w teorii i praktyce*, red. Jakub Niedbalski, Mariola Racław, Dorota Żuchowska-Skiba, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018, ss. 327–355.

Gałuszka Damian, Grzegorz Ptaszek, Dorota Żuchowska-Skiba, *Uspołecznianie technologii u progu czwartej rewolucji przemysłowej*, w: *Technologiczno-społeczne oblicza XXI wieku*, red. Damian Gałuszka, Grzegorz Ptaszek, Dorota Żuchowska-Skiba Kraków: Libron 2016, ss. 11–29.

Garda Maria B., Stanisław Krawczyk, *Ćwierć wieku polskich badań nad grami wideo*, „Teksty Drugie" 2017, nr 3, ss. 69–86.

Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa: Czytelnik 1985.

Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 18 grudnia 2006 r. w sprawie kompetencji kluczowych w procesie uczenia się przez całe życie, w: *Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej*, Strasburg: Parlament Europejski 2006, s. 13, online: http://eur-lex.europa.eu/legal--content/pl/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006H0962 [dostęp: 15.07.2019].

Litterrarium

One są z mięsa

Terry Bisson

ONE SĄ Z MIĘSA.

— Z mięsa?

— Z mięsa. One są z mięsa.

— Z mięsa?

— Nie ma wątpliwości. Wyłapaliśmy kilka z różnych części planety, wzięliśmy na pokład statków zwiadowczych i dogłębnie zbadaliśmy. Samo mięso.

— To niemożliwe. A te sygnały radiowe? Komunikaty do gwiazd?

— Używają fal radiowych, ale sygnały nie pochodzą z nich. Pochodzą z maszyn.

— A kto zrobił maszyny? To z nimi się chcemy skontaktować.

— *One* zrobiły maszyny. To ci właśnie próbuję powiedzieć. Mięso zrobiło maszyny.

— Idiotyzm. Jak mięso może zrobić maszynę? Wmawiasz mi, że istnieje mięso, które myśli.

— Nie wmawiam, tylko mówię. Te stwory to jedyna myśląca rasa w tym sektorze i są z mięsa.

— Może są jak orfolei. Wiesz, inteligentna forma oparta na węglu, która przechodzi przez stadium mięsne.

— Nie-e. Mięsne się rodzą i mięsne umierają. Badaliśmy je na przestrzeni kilku pokoleń, co wiele nie zajęło. Jak ci się wydaje, jaka jest długość życia mięsa?

Terry Bisson — ur. 1942; amerykański pisarz *science fiction* i *fantasy*; zasłynął wielokrotnie nagradzanym opowiadaniem *Niedźwiedzie odkrywają ogień*, za które otrzymał m.in. Hugo, Nebulę, Locusa oraz Nagrodę im. Theodore'a Sturgeona; oprócz własnej twórczości napisał sporo książkowych adaptacji filmów (m.in. *Johnny'ego Mnemonica*, *Piąty element*, *Obcego: Przebudzenie* czy *Kosmiczną załogę*) oraz tekstów osadzonych w już istniejących światach Gwiezdnych wojen czy Amberu; pozbawione didaskaliów *Są z mięsa* było w 1992 r. nominowane do Nebuli w kategorii najlepsze krótkie opowiadanie.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 199–202.

They're Made Out of Meat © 1991 by Terry Bisson. Reprinted by kind permission of the author.

— Oszczędź mi. No dobra, może są tylko częściowo z mięsa. Wiesz, jak weddilei. Mięsna głowa, a w środku elektroplazmowy mózg.

— Nie-e. Pomyśleliśmy i o tym, skoro mają mięsne głowy jak weddilei. Ale mówię ci, zbadaliśmy je. Samo mięso.

— Zero mózgu?

— O, mózg jest, jak najbardziej. Tyle że *jest z mięsa*! To ci właśnie próbuję uświadomić.

— Hm… A to ich myślenie niby skąd?

— Do ciebie w ogóle nie dociera, no nie? Nie przyjmujesz do wiadomości tego, co mówię. Myślenie pochodzi z mózgu. Z mięsa.

— Myślące mięso! Wmawiasz mi, że istnieje mięso, które myśli!

— Tak, mięso, które myśli! Mięso świadome! Mięso, które kocha! Mięso, które marzy! Wszystko to mięso! Zaczynasz już jarzyć, czy mam zaczynać od początku?

— Jasny szlag. Czyli ty tak serio. One są z mięsa.

— No, wreszcie. Tak. Istotnie, są z mięsa. I próbują się z nami skontaktować od niemal stu ich lat.

— Jasny szlag. I o co temu mięsu chodzi?

— Przede wszystkim, chce z nami porozmawiać. Potem, jak mi się wydaje, chce możliwości badania Wszechświata, kontaktu z innymi rasami myślącymi, wymiany idei i informacji. Standard.

— Mamy gadać z mięsem.

— Otóż to. To jest przekaz, który ślą przez radio. „Cześć. Słyszy nas kto, jest tam kto?". Tego typu.

— Czyli one naprawdę mówią. Używają słów, idei, konceptów?

— Tak, tak. Tyle że idzie to z mięsa.

— Przed chwilą mówiłeś, że idzie przez radio.

— Mają radio, ale jak myślisz, *co tam słychać*? Mięsne dźwięki. No wiesz, jak mięso klepnąć albo nim potrząsnąć, to wyda dźwięk, nie? One mówią, potrząsając na sobie mięsem. Potrafią nawet śpiewać, przeciskając przez to mięso powietrze.

— Jasny szlag. Mięso, które śpiewa. To już naprawdę przesada. Co radzisz?

— Oficjalnie czy nieoficjalnie?

— To i to.

— Oficjalnie: jesteśmy zobowiązani odpowiadać na wezwania do kontaktu, witać oraz wprowadzać w rejestr wszelkie rasy myślące lub wielobyty w tym kwadrancie Wszechświata bez uprzedzeń, strachu czy faworyzowania. Nieoficjalnie: radzę wymazać zapis i zapomnieć o całej sprawie.

— Na to właśnie miałem nadzieję.

— Może to brutalne, ale są jakieś granice. Naprawdę mielibyśmy nawiązać kontakt z mięsem?

— W zupełności się zgadzam. I co tu powiedzieć? „Cześć, mięso. Jak leci?". Ale uda się to? O ilu planetach mówimy?

— Jest tylko jedna. Potrafią podróżować na inne planety w specjalnych kontenerach na mięso, ale nie potrafią tak żyć. A będąc mięsem, potrafią jedynie podróżować przez przestrzeń C. To ogranicza je do prędkości światła, więc szanse na nawiązanie jakiegokolwiek kontaktu mają bardzo małe. Nieskończenie małe, tak naprawdę.

— Czyli po prostu udajemy, że Wszechświat to pustostan.

— Otóż to.

— Okrutne. Ale jak powiedziałeś: kto by chciał gadać z mięsem? A te, które były u nas na pokładach, te, które badaliście? Jesteś pewien, że nie będą pamiętać?

— Jeśli nawet, będą brane za wariatów. Weszliśmy im w głowy i wygładziliśmy to ich mięso tak, że będziemy się im zdawać sennym marzeniem.

— Marzeniem mięsa! Dziwnie to trafne: my, jako marzenie mięsa.

— A cały sektor oznaczyliśmy jako *niezamieszkały*.

— Dobrze. Zgadzam się, oficjalnie i nieoficjalnie. Sprawa zamknięta. Ktoś jeszcze? Mamy w tych stronach galaktyki kogoś interesującego?

— Tak, jest tu taka trochę nieśmiała, lecz urocza wodorordzenna inteligencja klastrowa w gwieździe klasy dziewięć w strefie G445. Był z nią kontakt dwa galaktyczne obroty temu, znów chce się zaprzyjaźnić.

— Każdemu się w końcu odwróci.

— Co w tym złego? Wyobraź sobie, jak nieznośnie, niewysłowienie zimnym wydawałby się Wszechświat, gdyby tak istnieć w pojedynkę…

Przełożył Jesion Kowal

Szczęście doskonałe w wydaniu zautomatyzowanym

Tim Pratt

Moja pasierbica Wynter, która niestety żywi uprzedzenia wobec robotów i tych, którzy nas kochają, wbiega wdzięcznie przez drzwi, spowita – oczywiście w przenośni – chmurą brokatu zamiast, jak zazwyczaj, metaforycznymi kłębami mroku. Wchodzi do kuchni, wspina się na palce w swoich czarnych kozakach na wysokim obcasie, zarzuca mi na szyję ramiona w skórzanych bransoletach i daje całusa w policzek, zostawiając ślad czarnej szminki na mojej sztucznej skórze i obłoczek białego pudru w moim sztucznym nosie.

— Cześć, Kirby. — Jej głos ocieka bańkami mydlanymi i światłem, choć zazwyczaj mój desygnat osobisty nie przeszedłby jej przez gardło. — Jest mamcia? Sto lat z nią nie gadałam.

W tym momencie wiem, że Wynter została zainfekowana.

Ostrożnie odkładam łopatkę.

— Twoja matka jest… niedysponowana.

Dziewczyna przewraca oczami.

— Skoro tak chcecie.

Gwałtownie wybiega z kuchni do swojego pomalowanego na czarno pokoju, tej mrocznej, zakazanej części naszego domu, którą moja żona April nazywa „rakiem".

Podchodzę do drzwi naszej sypialni i delikatnie je otwieram.

Tim Pratt — ur. 1976; pisze m.in. *fantasy*, *science fiction*, *non-fiction*, poezję; zdobył Hugo, nie zdobył Nebuli; nominowany do Nagrody Campbella dla najlepszego nowego pisarza; we wrześniu ukazała się jego najnowsza powieść pt. *The Dreaming Stars*; mieszka w Kalifornii z żoną i synem.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 203–210.

Opowiadanie zostało pierwotnie opublikowane w magazynie „Futurismic" na licencji Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0), a przetłumaczone za zgodą autora w celu jednokrotnej publikacji w „Creatio Fantastica".

— Kochanie — mówię — twój postkoitalny brunch już czeka. A poza tym zdaje się, że Wynter została zainfekowana szczepem H7P4.

Ze sterty koców, skórzanych pasów i dziwacznie ukształtowanych poduszek, czyli naszego łóżka, dobiega jęk.

— O Boże. Który to?

— Uszczęśliwiający — odpowiadam i zamykam drzwi przy wtórze sardonicznego śmiechu April.

***

— Czy pragniesz pożywienia, Wynter? — pytam w zawieszeniu przed drzwiami pokoju pasierbicy (chcę przez to powiedzieć tyle, że stoję, przestępując z nogi na nogę, nie mam na myśli dosłownego zawieszenia. Nie znajduję się w dosłownym zawieszeniu wewnątrz domu. Podejmuję próby szerszego wykorzystania metafor i porównań w mowie, aby lepiej zintegrować się ze społeczeństwem ludzi). Pełnienie roli ojczyma to trudne, delikatne i nigdy niekończące się zadanie, a ja chcę wykorzystać okazję do interakcji, jaką daje infekcja.

Drzwi otwierają się gwałtownie i staje w nich Wynter. Zmyła z twarzy te swoje blade pudry, jej wargi mają zwykły odcień różu, a w czarnych prostych włosach odznaczają się wielobarwne spinki. Dalej jest ubrana na czarno, bo w jej szafie praktycznie nie ma innych kolorów, ale zdjęła swoją aksamitną obróżkę i skórzane akcesoria.

— Chętnie. Niech będą jajka.

Mija mnie, nie zamyka jednak drzwi do pokoju – akt bez precedensu – przez co zyskuję pełny wizualny dostęp do jej pilnie strzeżonego sanktuarium. Moje sztuczne oczy potrafią w całości skatalogować pokoje widziane choćby przez moment, ale przez wzgląd na życzenie Wynter zawsze wymazuję z pamięci ujrzane obrazy.

Tym razem też czyszczę pamięć, chociaż Wynter chyba to nie obchodzi. Wiem, że nie jest teraz sobą, że w końcu infekcja przeminie i moja pasierbica odzyska dawną osobowość. Nadal pamiętam dzień, w którym zaczęła ubierać się na czarno, dwa lata temu, w wieku trzynastu lat. Jej matka miała nadzieję, że tamto też było tylko skutkiem jakiejś infekcji, ale okazało się, że zmiany osobowości wynikały wyłącznie z przyczyn wewnętrznych.

April siedzi już przy stole, ubrana w dres. Uśmiecha się, emanując spokojną błogością, i sączy kawę.

— Cześć, mamcia! — Wynter opada na krzesło obok swojej matki.

— Melanie. — April odmawia zwracania się do córki jej ulubionym tytułem (ja nie mam takich oporów, jako że wierzę, iż każda czująca istota ma prawo do samoidentyfikacji), ale dla odmiany Wynter nie rzuca sarkastycznej odpowiedzi. — Nie spodziewałam się, że jeszcze się zobaczymy tego ranka.

W weekendy Wynter zazwyczaj znika wcześnie rano i wraca późno.

— Nie lubię słuchać, jak uprawiacie seks całymi weekendami, ale dzisiaj aż tak mi to nie przeszkadza. — Wzrusza ramionami. Mimo że w jej głosie nie słychać urazy, April i tak się najeża. Jeszcze nie zinternalizowała tymczasowej zmiany osobowości Wynter.

— Założyliśmy w sypialni izolację akustyczną — mówię, stawiając na stole talerze z górami jajek, wegańskiego sera i kiełbasek. — Przez wzgląd na deklarowaną przez ciebie preferencję ciszy.

— Tak, wiem — odpowiada z pełną buzią. — Ale nawet jeśli nic nie słyszę, to i tak wiem, co się dzieje, więc to tak samo, jakbym słyszała.

— Intymność fizyczna stanowi istotną część zdrowej relacji małżeńskiej — mówi April kojącym, profesjonalnym tonem. Pracowała jako terapeutka seksualna, zanim została członkinią zarządu i rzeczniczką prasową Stowarzyszenia na rzecz Związków Partnerskich Istot Ludzkich i Automatów (tak niefortunnie się składa, że skrót wymawia się jako „SZPILA").

— Mhm — odpowiada Wynter, która ani trochę nie sprawia wrażenia, jakby musiała się powstrzymywać od zgryźliwego komentarza.

Zazwyczaj kontakty matki z córką ograniczają się do wymiany wrogich warknięć. Mam wrażenie, że April nie do końca wie, jak poprowadzić konwersację, więc siadam przy stole i dodaję kilka słów od siebie:

— Wynter, czy masz świadomość, że zostałaś zainfekowana szczepem H7P4 wirusa szczęścia?

— Nie znałam dokładnej nazwy, ale tak. Wiem, co się dzieje, to nie jeden z tych euforycznych szczepów, co robią ci z mózgu jajecznicę. Nie jest źle, w końcu nie dostałam smutawki czy krzykawki, czy szturchawki, tylko głupawkę. W sumie miła odmiana od tego, co zwykle czuję.

— Zawsze uważałam, że ten szczep dobrze by się sprawdził w środowisku klinicznym do użytku terapeutycznego — zauważa April. — Na pewno dałoby się go wyizolować i używać w sposób odpowiedzialny. Ale przeciwnicy modyfikacji zachowań nie potrafią znieść faktu, że emocje to tylko produkt chemicznych i organicznych zmian w mózgu, koniecznie muszą wierzyć w istnienie tajemniczej, metafizycznej duszy, którą poddajemy manipulacjom i… — April urywa. — Porozmawiajmy o czymś weselszym.

Zamyka oczy i bierze głęboki wdech.

— Nie założyłaś filtrów! — zauważam.

— Chętnie złapałabym coś od Melanie. Mam ostatnio sporo stresu w pracy.

Kiwam potakująco głową. Tak naprawdę nie jestem oburzony, staram się tylko demonstrować szerszy zakres emocji. Jako android nie mam żadnych oporów przed hakowaniem własnej percepcji i reakcji. Tyle tylko, że przeraża mnie prymitywność podejścia ludzi do zmiany zachowań, a chaotyczna złożoność ich systemów biochemicznych stanowi dla mnie wyzwanie. Muszą poprzestać na prymitywnych manipulacjach na mózgu, prowadzonych za pomocą narkotyków, medytacji i powtarzanych czynności, mających na celu stworzenie nowych połączeń neuronowych. No i czasami też za pomocą ekspozycji na zaraźliwe wirusy emocjonalne, które powstały pod koniec ubiegłego wieku (ludzcy naukowcy nadal bezskutecznie usiłują odkryć ich źródło). Są nielegalne kluby, w których zdrowi płacą za wdychanie wyziewów pracowników zainfekowanych szczepem E5P8 – krótkotrwałym euforycznym – a następnie całą noc tańczą i pieprzą się w orgii ciał, rozkoszy i beztroski. Od czasu do czasu na takich imprezach zdarzają się przypadki śmierci z przegrzania w wyniku zwiększonego uwalniania dopaminy, więc ze względu na bezpieczeństwo wszystko to pozostaje nielegalne. A kiedy ja chcę poczuć błogość, wystarczy że się przeprogramuję. My, roboty, naprawdę mamy szczęście.

Matka i córka konwersują, wymieniając błahe uwagi przy jedzeniu.

— Idę na siłownię, kochanie — mówi April. — Pójdziesz ze mną na mały wyrzut endorfiny?

April zabawnie porusza brwiami.

Wynter chichocze. Jeszcze nigdy czegoś takiego nie słyszałem, więc robię redundantny backup nagrania, jako że podoba mi się ten dźwięk.

— Jasne, czemu nie?

April idzie po torbę treningową, a Wynter zwraca się w moją stronę:

— Słuchaj, Kirby, wiem, że zachowuję się jak suka i wiem też, że prawdopodobnie wrócę do tego, jak przejdzie mi infekcja, ale chciałam powiedzieć jedno: nie jesteś aż taki zły. Chodzi mi o to, że moim zdaniem świadome roboty powinny mieć prawo głosować, brać ślub i tak dalej. Tylko że… chodzi o to, że to moja mama, rozumiesz? No i to, że całe jej życie polega na mówieniu innym, że bzykanie się z robotami to nie powód do wstydu. Czasem mnie to przerasta. Mam przez to w szkole niezły gnój.

— Rozumiem. — Naprawdę tak jest. Jak większość z nas jestem wyjątkowo sprawny w uruchamianiu teoretycznych modeli wewnętrznego ludzkiego doświadczenia oraz w tworzeniu spójnych wewnętrznie teorii umysłu. — Zapewniam cię, że żywię wobec ciebie wyłącznie uczucie sympatii.

Wynter szczerzy się do mnie i idzie do pokoju spakować swoje rzeczy, a ja znajduję sobie zajęcie – zaczynam sprzątać ze stołu. April wyłania się z sypialni. Podchodzi do mnie od tyłu i szepcze mi do ucha:

— Wracam za kilka godzin. Przygotuj na noc zabawki z trzeciej szuflady po lewej. Mam ochotę rządzić.

Daje mi mocnego klapsa. Podskakuję, bo przygotowałem się na to nie całkiem niespodziewane wydarzenie, aktywując receptory bólu. Przeglądam w myślach wykaz: większość potrzebnych akcesoriów znajduje się w stanie gotowości, ale powinienem wyprać i wysuszyć fartuszek, bo jest jeszcze brudny po poprzednim razie.

Krytycy mojej żony ośmieszają ją czasem jako orędowniczkę „perwersyjnego seksu z robotami". Oczywiście już sam akt uprawiania miłości z robotem jest uważany za zboczony, ale tamci nie mają bladego pojęcia. Gdyby April nie znalazła sobie kochanka-robota, to podążanie za jej naturalnymi skłonnościami seksualnymi mogłoby niestety spowodować stały uszczerbek na zdrowiu jakiegoś człowieka. Ja oczywiście uwielbiam to, co mi robi, bo zaprogramowałem się tak, żeby moje pożądanie bycia karanym równało się jej pasji karania. Zastanawiałem się, jak sobie radzą małżeństwa człowieka z człowiekiem: pewnie dużo trudniej im osiągnąć prawdziwą kompatybilność.

***

Pobieram akurat próbki powietrza z pokoju Wynter, kiedy rozlega się dzwonek do drzwi. Otwieram i moim oczom ukazuje się Raymond, były mąż April. Stoi na chodniku ze zmaltretowanym komputerem przenośnym.

— O, to ty. — Zgodnie z oczekiwaniami wydaje się raczej zmęczony niż zły.

— Zgadza się.

Podaje mi komputer, który identyfikuję jako należący do Wynter szkolny terminal. Jest tak zapchany pożerającym RAM oprogramowaniem do zarządzania prawami cyfrowymi i filtrowania treści, że w zasadzie nie działa. Czuję odrobinę empatii wobec mojego głupiego mechanicznego kuzyna i okrutnych ograniczeń, jakie na niego nałożono.

— Melanie zostawiła to ostatnim razem — wyjaśnia Raymond.

— Zadbam, aby urządzenie zostało jej zwrócone.

Raymond powoli odchodzi, ale staje w miejscu i patrzy na mnie spod szopy włosów.

— Co słychać u April?

Jego zainteresowanie mnie niepokoi.

— Wszystko w porządku.

— Jest w domu?

— Na siłowni.

— Ta. Jasne. Wiem, że trzyma formę, widzę ją czasem w telewizji. Wygląda jak milion dolarów i gada o tym, że nie trzeba być spasionym nieudacznikiem, żeby pieprzyć się z robotami, że każdy może podjąć taką decyzję. — Spluwa na chodnik. Kiedy on to robi, nie ma w tym nic erotycznego. Patrzy na mnie badawczo. — April. Szczęśliwa jest?

— Nie zgłaszała żadnych skarg.

Raymond kręci głową, a ja wykrywam pewne zagrożenie w tym, jak stoi, ustawia barki i w ujawniających jego stan wewnętrzny mikroekspresjach twarzy. Ponownie wchodzi po schodkach, zbliża twarz do mojej i obnaża zęby w postawie, która wyraża u naczelnych agresję.

— Wiesz, że ona kiedyś się opamięta. Zrozumie, że trzeba jej prawdziwego mężczyzny. Nigdy mi nie przeszkadzało, że używa wibratora, ale żeby zaraz wychodzić za niego za mąż? Znam gościa, którego kręcą buty, szczególnie czerwone szpilki, i nic w tym złego, ale gdyby ktoś nagle ogłosił, że szpilki są obywatelami, a on by się z nimi hajtnął, to to by było dokładnie tak samo pojebane.

Wzruszam ramionami. Słyszałem już ten argument: że my, roboty, to po prostu fetysze mężczyzn i kobiet, którzy nas kochają. Ale dlaczego fakt, że czyjś fetysz potrafi docenić i odwzajemnić niepohamowaną miłość, jaką jest obdarzany, miałby zasługiwać na coś innego niż radość? Jak można nie widzieć w nim podstawy dla cudownego związku?

— Tak nie może być — ciągnie Raymond. — Pewnego dnia April przejrzy na oczy i zrozumie, że jesteś kupą złomu i silikonu…

Teraz bez wątpienia zaczyna się irytować, z czego jasno wynika, że średni okres trwania efektywności staje się coraz krótszy. To niepokojące. Notuję w pamięci, żeby przekazać te dane Unii Zatroskanych Naukowców, najbardziej tajnej (z konieczności) ze wszystkich organizacji robotów. A póki co zatrzymam go za pomocą dawki nieujętej w harmonogramie. Rozszerzam źrenice i wyrzucam przez oczy niewidzialną mgiełkę szczepu A5R1 wprost w jego twarz i wszystkie wilgotne błony śluzowe, jakie się na niej znajdują. Mruga, robi krok do tyłu i ciężko wzdycha.

— Chociaż tyle, że przypominasz człowieka. Niektórzy wolą pierdolić takich, co nawet nie wyglądają jak ludzie. — Otrząsa się.

Nie opowiadam mu, że jestem wyposażony w cały wachlarz obcych ludziom – choć zwykle ukrytych – urządzeń, ale jestem zadowolony, że jego złość się rozpływa. Dobrze, że okres aktywacji jest dość krótki. Szczep nie stracił całej swojej siły.

— Staram się dopasować — odpowiadam. — Przyszłość rodzaju ludzkiego i robociego są ze sobą złączone, wszyscy musimy poczynić pewne ustępstwa.

— Ta. April i ja zrobiliśmy Melanie, więc z naszego małżeństwa wyszło przynajmniej coś dobrego. Jak ktoś chce mieć dzieci, to dalej potrzebuje do tego prawdziwych mężczyzn. April i reszta fanów pierdolenia się z robotami jakoś o tym zapomina.

Powstrzymuję się od poinformowania go, że April i ja rozważamy posiadanie dziecka przy wykorzystaniu spermy oddanej przez pewnego naukowca z Nagrodą Nobla i specjalnej modyfikacji do celów inseminacji rekreacyjnej, którą niedawno sobie zainstalowałem. Raymond wydaje się spokojny, ale nie widzę powodu, żeby wywoływać w nim reakcję gniewu i następujący po niej wyrzut adrenaliny zmniejszający efektywność niektórych szczepów. Dlatego mówię:

— Masz wspaniałą córkę.

— Niech cię szlag — mruczy pod nosem i odchodzi zgarbiony.

Odprężam się. Szczep A5R1 to potężna mieszanka rezygnacji i apatii. Zawsze trzymam parę mililitrów w zbiornikach ocznych, właśnie na taką ewentualność. Raymond ożenił się z April, kiedy była młodsza i bardziej nieokiełznana, i ma niebezpieczne problemy z gniewem, które w przeszłości przejawiały się nadużywaniem przemocy.

Ale to nie jest żaden problem – tak długo, jak długo trzymam go na odpowiedniej dawce.

***

April i Wynter wracają dokładnie na kolację, upojone dniem ćwiczeń, zakupów i rozpylania zarazków szczęścia na przechodniów – ale pamiętajmy, że ludzie, którzy nie noszą filtrów do nosa w miejscach publicznych, nie mają prawa się skarżyć, jeśli złapią unoszącą się akurat w powietrzu infekcję (Unia Zatroskanych Naukowców szuka sposobów, aby ominąć filtry – nie bez sukcesów).

Przyrządzam kolację ubrany normalnie, nie w stroju pomocy kuchennej, który wolałaby April. Przez wzgląd na dyskomfort Wynter w obliczu naszych psychoseksualnych zabaw wybieram dyskrecję – choć moja pasierbica jest obecnie tak szczęśliwa, że może by jej to nie przeszkadzało. Gotując spaghetti, piszę dobrze zaszyfrowaną wiadomość do UZN, w której wyrażam swoje wątpliwości co do szczepu A5R1 i przekazuję gratulacje dotyczące skuteczności ich nowego szczepu szczęścia. Dołączam dane uzyskane poprzez obserwację i uwagę, że na użytek własny wyhodowałem wirusa z próbek pozyskanych w sypialni Wynter. Nie pragnę zmieniać jej osobowości na stałe – z badań wynika, że prawdopodobnie wyrośnie ze swoich obsesji na punkcie czarnych ciuchów, świeczek i ulubionych podgatunków muzycznych – ale czasami nieustające przygnębienie Wynter niekorzystnie wpływa na stan psychiczny jej matki. Małe psiknięcie szczęściem tu i ówdzie może zapewnić nam chwilę wytchnienia i umocnić harmonię w naszym gospodarstwie domowym.

Kolacja upływa w miłej atmosferze. Śmiejemy się i cieszymy, nie ma ani śladu ukrytego napięcia, które zazwyczaj szpeci nasze nieczęste wspólne posiłki. A potem Wynter mówi, że chciałaby wyjść i spotkać się ze znajomymi. Całuje April w policzek.

— Pa, mamcia — rzuca. Chwilę później, podchodząc do drzwi, dodaje: — Na razie, robo-tato.

Jestem zachwycony.

April podchodzi do mojego krzesła. Siada mi na kolanach, zarzuca ramiona na szyję i całuje mnie z języczkiem.

— Potrzebuję piętnastu minut, żeby się przygotować, a potem masz czekać na kolanach w sypialni. Zrozumiano?

— Tak, proszę pani.

— Grzeczny chłopiec. — Znika, nucąc coś pod nosem.

Podkręcam ustawienia libido – April lubi, kiedy jestem chętny, gdy pragnę jej bardziej niż ona mnie. Związek z nią sprawia, że niektóre z moich wrażliwszych części nadmiernie się zużywają, ale to niewielka cena za nasze wspólne szczęście.

Teraz nie pamiętam już, czy roboty od początku były fetyszem April, czy też może na stałe zmieniłem jej osobowość za pomocą jednego z rzadkich szczepów o wielkiej mocy. Nie wiem, czy to ja zapragnąłem jej pierwszy, czy ona mnie. Świadomie wymazałem wspomnienia początków naszego związku, właśnie po to, by nie mieć odpowiedzi na te pytania. Myślę, że każdemu małżeństwu świetnie robi odrobina tajemnicy.

Tajemnica ta to tylko jeden z kluczy do szczęścia, a ja wierzę, że z czasem wyizolujemy i doprowadzimy do perfekcji je wszystkie.

Przełożyła Olga Niziołek

Woda

Ramez Naam

Woda szeptała do mózgu Simona, przepływając między jego wargami. Mówiła o swojej czystości, o poziomach nasycenia minerałami, o miejscu, w którym została zabutelkowana. Była zimna, perfekcyjnie schłodzona do preferowanej przez niego temperatury wedle instrukcji podanych butelce przez jego neuronalne implanty. Simon zamknął oczy i pociągnął powolny, rozkoszny łyk, delektując się płynem przepływającym przez gardło, kroplami kondensacji na palcach.

Perfekcja.

— Pijesz ją? — zapytała siedząca naprzeciw niego kobieta. — Czy się z nią kochasz?

Simon otworzył oczy, uśmiechnął się i odstawił butelkę na stół.

— Powinnaś spróbować — powiedział.

Stephanie potrząsnęła głową, wprawiając w ruch kasztanowe loki.

— Staram się nie pić niczego z inteligencją powyżej dwustu punktów.

Simon roześmiał się w odpowiedzi.

Siedzieli przy stole w ogródku kawiarenki w Washington Square Park. Kilkanaście metrów dalej dzieci głośno pluskały się w fontannie, krzycząc i skacząc w zimnym strumieniu, w gorącym słońcu wczesnego popołudnia. Simon nie widział Stephanie od ostatniego spotkania z okazji rocznicy ukończenia studiów. Była tak piękna, jak ją zapamiętał.

Ramez Naam — urodzony w Kairze amerykański informatyk; były kierownik Microsoftu, gdzie przepracował trzynaście lat; ma dziewiętnaście patentów związanych z wyszukiwarkami, przeglądarkami i sztuczną inteligencją; naucza o energii, środowisku, dronach i biotechnologii; w Polsce nakładem wydawnictwa Drageus ukazała się jego trylogia „Nexus 5" (*Nexus*, *Crux*, *Apex*); mieszka w Seattle.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 211–224.

Water © 2013 by Ramez Naam. Reprinted by kind permission of the author.

— A poza tym — kontynuowała Stephanie — nie jestem tak bogata jak ty. Moje implanty są sponsorowane. — Puknęła opalonym palcem w bok głowy. — Wystarczy, że popatrzę na butelkę, na to wszystko… — Gestem dłoni wskazała na stół, menu, kawiarnię wokół nich. — I już jestem chorobliwie rozkojarzona. Jeden łyk z tej butelki i jeszcze się uzależnię!

Simon uśmiechnął się, rozłożył szeroko ręce.

— Aż tak źle nie jest. — Peryferyjnymi zmysłami wyczuwał aktywność reklamo-techniki butelki sięgającej do mózgu Stephanie, monitorującej rozszerzanie się jej źrenic, widoczny na szyi puls, dostosowującej wysyłane sugestie w czasie rzeczywistym, szukającej jakiegoś haka, który skłoniłby ją do wypicia, do zamówienia wody dla siebie. Wyczuwał, jak wokół nich menu, stół, krzesła, kafejka – wszystkie rozmawiały ze sobą, wzajemnie przekazywały, wymieniały, licytowały dane, szukały przewagi, która mogłaby zmaksymalizować ich dochody, rozszerzyć udziały w rynku.

Stephanie uniosła brew.

— Naprawdę? Za każdym razem kiedy spojrzę na butelkę, widzę przebłyski tego, jak by to było napić się. Aż przechodzą mnie dreszcze. — Otoczyła się własnymi ramionami, pocierając dłońmi skórę opalonych ramion, jakby pomimo upału było jej zimno. — A jeśli się napiję, to co wtedy? — Świdrowała wzrokiem Simona. — Bezpośrednia neuronalna stymulacja ośrodków przyjemności? Mały dopaminowy zastrzyk? Małe mikro-uzależnienie od Pura Vity?

Simon ledwie widocznie przechylił głowę, przywołał uśmiech, który stosował przed kamerami, dla reporterów.

— Używamy tylko tych metod, które zaakceptowałaś jako część umowy licencyjnej twojego implantu. I nie zbliżamy się nawet do granic limitów bezpieczeństwa określonych przez FDA dla…

Stephanie wybuchnęła śmiechem.

— Simon, to ja! Wiem, że jesteś teraz wielką szychą w biznesie, ale oszczędź mi tej korpogadki, co?

Simon uśmiechnął się żałośnie.

— Pewnie. A więc, jasne, oczywiście, ma być tak kuszące, jak tylko pozwala na to prawo. Ale przecież na tym polega reklama! Jeśli twój neuronalny implant jest sponsorowany, używamy każdej funkcji, na jaką wyraziłaś zgodę. Ale co z tego? To tylko woda. Przecież cię nie zje.

Stephanie kiwała teraz głową.

— Aha. A wasze pozostałe produkty? VitaBatony? Ohy i Ahy? McVita Burgery?

Simon rozłożył ręce wnętrzami dłoni do góry.

— Daj spokój, wszyscy to robią. Jeśli nie kupisz naszej Pura Vity, to pójdziesz kupić coś od NutriMniam albo CóżZaSłodycz, albo OrgazmiSmaku, albo kogoś innego. My przynajmniej staramy się wsadzić w to jakieś składniki odżywcze.

Stephanie potrząsnęła głową.

— Simon, nie wydaje ci się, że coś tu jest nie tak? Że ludzie pozwalają wam bombardować swoje mózgi reklamami, żeby stać ich było na implanty?

— Nikt nikogo nie zmusza — odpowiedział Simon.

— Wiem, wiem — przyznała Stephanie. — Gdybym zapłaciła wystarczająco dużo, mogłabym odciąć reklamy, tak jak ty. Ty nawet nie musisz doświadczać swojej własnej pracy! Ale wiesz przecież, że większości ludzi na to nie stać. A żeby sprostać konkurencji, dzisiaj musisz mieć implant. Tak jak mówią: bez ulepszenia nie ma zatrudnienia.

Simon czuł narastającą irytację. Przyszedł na lunch, mając nadzieję na grę wstępną, a nie polityczną debatę. Od studiów nic się jednak nie zmieniło. Czas zmienić kierunek tej rozmowy.

— Słuchaj — powiedział. — Ja tylko wykonuję moją pracę najlepiej, jak potrafię. Zamówmy coś wreszcie. Umieram z głodu.

Simon podniósł menu, by odciąć się od dotychczasowego toku rozmowy. Otworzył je dostatecznie szybko, by na ułamek sekundy zobaczyć, jak lista dań głównych nadal nabierała kształtu, optymalizując kolejność dań i ich prezentację tak, by zmaksymalizować potencjalny dochód, przewidywany na podstawie jego nastroju, pozycji ciała i tonu głosu.

Wtedy włączył się mordplik i odfiltrował ze zmysłów każdą pozycję, jaka nie pasowała do jego diety.

Simon skrzywił się.

— Wygląda na to, że znowu jem sałatę. Sama radość.

Spojrzał na Stephanie, wciąż pochłoniętą przez menu; jej umysł przyciągany przez kilkanaście dań jednocześnie, każde z nich pieściło jej myśli kuszącymi doznaniami i emocjami, każde próbowało wyciągnąć dolara więcej.

Simon dostrzegł szansę. Aktywował interfejs zakupu reklam na swoim implancie, wybrał precyzyjnie targetowane reklamówki, zapłacił ekstra, by mieć pewność, że wygrają natychmiastową licytację, po czym autoryzował je, podciągając pod swój otwarty kredyt. Podliczenie kosztów nowej kampanii reklamowej pojawiło się na peryferiach wizji, wciąż rosnąc na jego oczach. Simon je zignorował.

Chwilę później, wybrawszy danie, Stephanie spojrzała na niego. Wtedy poczuł, jak jego własne reklamy wkraczają do akcji. Słodkie pokusy. Czułe wspomnienia starych dobrych czasów. Zmysłowe podteksty. Subtelne, tuż poniżej progu ludzkiej percepcji. I wszystkie, emanując z Simona, kierowane były wprost do umysłu Stephanie.

I zobaczył, jak wyraz jej twarzy zmienia się odrobinę.

***

Pół godziny później pojawił się rachunek. Simon zapłacił, pomimo sprzeciwów Stephanie, po czym wstał od stołu. Pochylił się nad nią, kiedy również się podnosiła. Monitorujące implanty podpowiadały mu, że była otwarta na propozycje, podekscytowana.

— Może pójdziemy do mnie? — zapytał.

Stephanie potrząsnęła głową, wyraźnie ze sobą walcząc.

Simon mentalnie podkręcił intensywność swoich reklam o jeden poziom wyżej.

— Mogę sprawić, że ucichnie wszystko, co cię rozprasza — wyszeptał. — Mogę nawet wyłączyć twoje reklamy na jedną noc.

Tymczasem jego własne reklamy szeptały do jej mózgu słodsze słowa, bardziej osobiste, bardziej sensualne.

Simon widział jak rozdarta Stephanie waha się. Poruszył się, chcąc otoczyć ją ramionami, nachylił się do pocałunku.

Stephanie gwałtownie odwróciła twarz i jego usta musnęły tylko policzek. Przytuliła się do niego w niespodziewanym, nagłym uścisku, jej palce wpiły się w jego plecy niemal brutalnie.

— Nigdy — powiedziała. Po czym oderwała się od niego i odeszła.

***

Simon stał w miejscu, kiwając głową, patrząc jak Stephanie mija fontannę, i znika z pola widzenia.

Na peryferiach wzroku majaczyła imponująca suma, którą właśnie wydał na wysoce spersonalizowaną kampanię reklamową. Poirytowany, mrugnął okiem i cyfry zniknęły. Otwarty kredyt finansowany akcjami Pura Vity pokryje koszty.

Doszedł do wniosku, że był zbyt subtelny. Powinien podkręcić reklamy od samego początku. Co tam, znajdzie sobie inną. I tak czas już wracać do biura.

***

Szła na północ, mijając warstwy wirtualnych bilbordów i interaktywnych reklam mody, przebijając się przez zaporę krajobrazowych spotów próbujących naciągnąć ją na zakup perfum, których nie potrzebowała, i dalej, aż była pewna, że wydostała się poza zasięg zmysłów Simona.

Sięgnęła do umysłu i wyłączyła interfejs reklam w swoim implancie.

Oparła się plecami o ścianę, pozwalając mózgowi rozluźnić się, pozwalając ulotnić się napięciu po walce z reklamotechniką, której Simon użył przeciw niej.

Co za skurwysyn, pomyślała, gotując się ze złości. Nie mogła uwierzyć, że wykorzystał przeciw niej to kurewstwo. Jeśli powstrzymywały ją jeszcze jakiekolwiek skrupuły, całkowicie je wyeliminował. Tak. Zasługiwał na wszystko, co miało nadejść.

Steph wyprostowała się, wystawiła mentalną ofertę na taksówkę, pojechała na Brooklyn i stanęła przed drzwiami wynajmowanego jednoosobowego mieszkania. Zapukała – szybko, szybko, wolno, wolno, szybko. Usłyszała dochodzące z wnętrza odgłosy kroków, zobaczyła oko po drugiej stronie leciwego judasza.

Dobrze wiedziały, że systemy elektroniczne mogły zostać zhakowane.

Drzwi otwarły się na kilka centymetrów, tak szeroko, na ile pozwolił łańcuch, i w prześwicie pojawiła się twarz Lisy. Krótko ostrzyżona brunetka pokiwała głową, zdjęła łańcuch, wpuściła wspólniczkę do środka.

Steph weszła do pokoju, zamknęła za sobą drzwi, zobaczyła, jak Lisa chowa do kieszeni wydrukowany w domu pistolet. Nienawidziła go. Obie go nienawidziły. Ale zgodziły się, że był niezbędny.

— Załatwione? — zapytała Lisa.

Steph skinęła głową.

— Załatwione.

***

Simon szedł na południe Broadwayem. Był wspaniały dzień na przechadzkę. Słońce przygrzewało przyjemnie. Jego ciuchy były nieco zbyt grube jak na taki upał – szara marynarka i długie spodnie – ale inteligentna podszewka ułatwiała chłodzenie. Miasto tętniło życiem, tętniło danymi. Patrzył, jak tłumy przelewały się w górę i dół ulicy, kupując, rozmawiając, śmiejąc się w ten piękny dzień. Częściowo opuścił neuronalne bariery firewalla i pozwolił implantom przekazywać mu szept elektronicznych konwersacji prowadzonych wszędzie wokół.

Systemy publiczne gadały w najlepsze. Płyty chodnika pod jego stopami przekazywały niekończący się ciąg obliczeń liczby przechodniów, szacunków ich wagi, wysokości, płci, wykresów prawdopodobnych tras – dane zbierane na potrzeby miejskich architektów. Wplecione w ich tkanki bioczujniki monitorowały drzewa rosnące wzdłuż ulicy, nawodnienie ziemi i stan konarów. Skanery zdrowia poszukiwały oznak rozprzestrzeniających się chorób – cieknących nosów, kichania, kaszlu. System nerwowy Nowego Jorku czuwał bezustannie, utrzymując miasto w zdrowiu, szukając sposobów na jego dalsze udoskonalenie.

Bardziej niż dane publiczne interesowały Simona te komercyjne. Był jednym z nielicznych, którzy do tego stopnia mogli monitorować ich ruch dzięki kosztownym, najwyższej jakości implantom.

Na Tribeca obserwował kobietę przechodzącą przed witrynami sklepu. Zobaczył, jak manekin ocenia ją, a zaraz potem poczuł, jak reklamy pieszczą jej umysł mentalnym obrazem jej samej, wystrojonej w nową letnią sukienkę, wyglądającej dziesięć lat młodziej i dwadzieścia kilo szczuplej. Poniżej poziomu sugestii fizycznej manekin wplótł w reklamę podteksty emocjonalne: uczucia rozpierającej energii, radości, beztroskiej rozkoszy. Simon z uznaniem pokiwał głową. Pierwszorzędna robota. Zanotował sobie markę do późniejszego bliższego przestudiowania. Kobieta zawróciła i weszła do sklepu.

Czuł, jak reklamotechnika sięga do każdego zakamarka połączonych siecią mózgów otaczającego go tłumu. Sensorycznie nasycone namiastki wakacji pod palmami od agencji turystycznej, sugestia smaku czekolady od sklepu ze słodyczami, wygląd i dotyk umięśnionego, prężącego się ciała od sklepu sportowego. Minął kawiarnię z przeszklonym frontem, otwartym dla słońca i ciepłego powietrza, zbliżając się na tyle, by pozwolić butelkom lemoniady i soku, i piwa, i wody sięgnąć w jego stronę, zaprezentować oferty dostosowane do jego wzrostu i wagi, i wieku, i narodowości, i ubioru.

Simon poczuł znajomy impuls jednego z wielu spotów reklamowych Pura Vity i uśmiechnął się. Całkiem nieźle. Ale miał kilka pomysłów na ulepszenia. Zresztą, nic z tego nie miało na niego większego wpływu. Jego implanty nie były sponsorowane. Reklamy dosięgały go tylko dlatego, że im na to pozwalał, a nawet teraz wszystkie one były stopowane, filtrowane – nikłe echo tego, na co wystawieni byli ludzie z mniej zaawansowanymi implantami. Nie. Simon włączył się w otaczający szum neuronalnych danych jako badacz. Wypróbowywał, obserwował z bezpiecznej odległości, bo musiał. Zależał od tego jego marketingowy sukces.

Był już prawie przy swoim biurowcu, kiedy minął kwaterę główną Nexus Corp. – twórców neuronalnych implantów w mózgach jego i milionów innych ludzi. Stephanie tego nie rozumiała. To oni byli prawdziwym Behemotem. Dopóki utrzymywali patenty na technologię implantów neuronalnych, mieli monopol. Simon był tylko jednym z tysięcy marketingowców używających jej, by zwiększyć popyt na produkty firmy, dla której pracował.

Cholera, przecież nikt nikogo nie zmuszał do zakładania sobie implantów! Takie życie. Chcesz być inteligentniejszy? Chcesz mieć fotograficzną pamięć? Chcesz w jeden dzień nauczyć się nowego języka, gry na instrumencie albo programowania? Chcesz mieć dostęp do wszystkich tych wciągających opcji rozrywki? Chcesz bezpośredniej łączności z tymi, których kochasz? Ale nie masz kasy?

Więc zaakceptuj reklamy, ziomuś. A jak już to zrobisz, przestań narzekać.

Nie, żeby Simon sam chciał żyć z reklamami. Tak, warto było zapłacić ekstra za możliwość posiadania najwyższej jakości pozbawionej reklam wersji, mieć wszystkie plusy bezpośredniego neuronalnego usprawnienia, unikając jednocześnie ciągłego rozpraszania przez wszechobecne multisensoryczne reklamy… I oczywiście za to, by móc monitorować otoczenie, by wiedzieć lepiej jak optymalizować własne kampanie.

Simon dotarł wreszcie do swojego budynku. Drzwi lobby rozpoznały go i rozsunęły się bezszelestnie. Przechodząc koło kiosku w holu, wyczuł, jak napoje, chipsy i słodycze sięgają w jego stronę. Rozpoznał naturalnie jego własną Pura Vitę. I wodę NutriMniam. Simon spojrzał na konkurencję z nienawiścią. Któregoś dnia Pura Vita przejmie cały ten budynek, a wtedy już osobiście dopilnuje, żeby nie pozostała tu nawet jedna butelka NutriMniam.

Płytki korytarza zapowiedziały go wewnętrznym drzwiom bezpieczeństwa, a te z kolei dały znać windzie. Simon maszerował pewny siebie, kolejne zapory drzwi otwierały się przed nim, jedna po drugiej, w perfekcyjnej synchronizacji z jego krokiem. Wszedł do oczekującej na niego windy, a ta natychmiast ruszyła w górę. Jej drzwi otwarły się po chwili na ogromną przestrzeń biura. Kiedy przez nie przechodził, inteligentny system kierowania ruchem usuwał z trasy podwładnych. Przeszklone drzwi do jego imponującego gabinetu rozsunęły się przed nim.

Zimna butelka Pura Vity czekała na biurku, dokładnie tak, jak lubił.

Simon zapadł się w gotowym na przyjęcie go fotelu, położył nogi na biurku i sięgnął przez swój implant do wbudowanego w gabinet systemu komputerowego. Do jego umysłu spływały dane. Raporty z giełdy. Wyniki sprzedaży. Statystyki skuteczności reklam. Zamknął oczy i dał się ponieść strumieniowi informacji. Tak to można było pracować.

Gdzieś na jego marynarce malutkie urządzenie, mniejsze niż ziarnko piasku, obudziło się i również zabrało się do pracy.

***

Lisa uważnie obserwowała Steph.

— Nie zauważył?

Steph pokiwała głową.

— Nie ma szans.

— Nadal jesteś pewna, że chcesz to zrobić? — zapytała Lisa.

— Bardziej niż kiedykolwiek.

Lisa spojrzała na nią.

— Ci, którzy nam płacą, wcale nie są lepsi. Dobrze o tym wiesz. I sporo na tym zarobią.

Steph przytaknęła.

— Teraz tak — odpowiedziała. — Ale na dłuższą metę płacą nam za zniszczenie całego tego pieprzonego systemu.

Lisa skinęła głową.

— No dobrze.

Podeszła do wiekowego desktopa stojącego na jedynym biurku w mieszkaniu i wprowadziła serię komend.

Rozpoczęła się pierwsza faza.

***

Na całym świecie kilkadziesiąt kont pełnych kryptowaluty zalogowało się do anonimowych, kryptograficznie zabezpieczonych transakcji giełdowych. Jedno po drugim rozpoczęły krótką sprzedaż udziałów Pura Vity, akcji, których nie posiadały, licząc na to, że w niedalekiej przyszłości będą mogły odkupić je za o wiele niższą cenę.

W centrach informacyjnych na całym świecie giełdowi agenci SI zanotowali krótkie sprzedaże już po kilku mikrosekundach. Skierowali swoje analityczne umiejętności na raporty finansowe Pura Vity, jej konkurencji, stan całego przemysłu napojów i przekąsek. Równowartość obliczeniową ludzkich pokoleń zużyto w ciągu milisekund na analizę wszelkich dostępnych danych. Nic nie znalazłszy, agenci SI oznaczyli udziały Pura Vity do dalszego monitorowania.

***

— Teraz już nie możemy się wycofać — powiedziała Lisa.

Stephanie skinęła głową.

— A teraz zabierajmy się stąd, zanim rozpocznie się druga faza.

Lisa przytaknęła i zamknęła komputer. Pięć minut później były już w drodze na lotnisko.

***

W przeszklonym biurze, wysoko ponad finansowym sercem Manhattanu, malutka SI obudziła się i zaczęła analizować swoje otoczenie.

Położenie – POTWIERDZONE.

Zakodowany przesył danych – POTWIERDZONE.

Obecny człowiek – POTWIERDZONE.

Klucz…

Głęboko w sobie SI znalazła klucz. Być może coś, co zostało wykradzione z tej korporacji. Klucz dostępu otwierający jej kryptograficzne zapory, choć zastosowane zostały dodatkowe zabezpieczenia. Klucz mógł być użyty tylko z chronionego wnętrza budynku firmy. I tylko przez człowieka z pozwoleniem na jego posiadanie. Potrójnie redundantne zabezpieczenie. Mądre posunięcie.

Tyle że infiltrująca SI była tutaj, wewnątrz zabezpieczonej centrali, gdzie została wniesiona przez jedną z uprawnionych do jej posiadania osób.

Powoli, ostrożnie, malutka szpiegowska SI zaczęła pełznąć po powierzchni jedwabnego garnituru w stronę kołnierza, tak blisko mózgu człowieka, jak tylko się dało, bez dotykania jego skóry, co mogłoby ujawnić jej obecność. Kiedy nie mogła już posunąć się dalej, sięgnęła kluczem do kryptograficznych zamków otaczającej ją korporacji i wniknęła w wewnętrzny, firmowy system Pura Vity, a przez niego do miliardów indywidualnych procesorów zlokalizowanych na jej produktach, zapełniających sklepowe półki na całym świecie.

***

W magazynie pod Tulsą butelka Pura Vity oznacza samą siebie jako DO ZWROTU. Jej procesor oznajmia ten stan otaczającym ją produktom. W ciągu kilku milisekund pozostałe butelki w tej samej zgrzewce, na tej samej palecie, a potem już cały skład Pura Vity rejestrują się jako DO ZWROTU. Zautomatyzowany system zarządzania zawartością magazynu wysyła notatkę o odesłaniu produktów do Pura Vita Inc.

W restauracji Palo Alto wygrzewająca się na słońcu Marie Evans sięga ręką, by dotknąć swojej butelki Pura Vity. Lubi rokoszować się tym momentem, zmusić się do czekania, by sprawić, że przyjemność pierwszego łyku stanie się jeszcze intensywniejsza. Właśnie wtedy, nagle, butelka traci swą magię. Wydaje się nudna, bez wyrazu, spoczywa niemrawo w jej dłoni. Chwilę później etykieta zaczyna jarzyć się czerwonymi literami: DO ZWROTU. Kobieta marszczy brwi.

— Kelner!

W lokalnym sklepiku w Naperville stojące na półkach butelki Pura Vita nagle ogłaszają, że są DO ZWROTU, inicjując szaleństwo elektronicznej aktywności. Zautomatyzowany system zarządzania asortymentem zauważa zmianę i zamierza wymienić wybrakowane butelki na te niedawno dostarczone, które oczekują w magazynie. Odkrywa jednak, że zapas na zapleczu jest również DO ZWROTU. Składa zamówienie do lokalnego centrum dystrybucji, ale otrzymuje niemal natychmiastową odpowiedź, że Pura Vity nie ma obecnie na stanie i że żaden termin nowej dostawy nie został podany. Zdezorientowany system zarządzania asortymentem przekazuje tę informację elektronicznemu systemowi zarządzania sprzedażą, dołączając prośbę o zalecenia.

Tymczasem na półkach bezpośrednio sąsiadujących z określonymi jako DO ZWROTU butelkami Pura Vity pozostałe produkty zauważają zmianę. Napoje NutriMniam, CóżZaSłodycz, OrgazmiSmaku i LepszejTy (albo LepszegoTy – w zależności od płci konsumenta), bezustannie monitorując swoich wspólników i rywali, zauważają nagłe wycofanie ze sprzedaży Pura Vity. Niemal ślinią się, zdając sobie sprawę z okazji stworzonej przez powstanie tej tymczasowej dziury na miejscowym rynku. W milionowej ułamka sekundy dostosowują swoje kampanie reklamowe, symulując dziesiątki tysięcy scenariuszy, w których klienci zdają sobie sprawę z niedostępności Pura Vity, szukając najlepszych sposobów dotarcia do tego nowo otwartego segmentu klienteli. Etykiety przemieniają się, znane marki tworzą nowe eksperymentalne produkty, nowe neuronalne reklamy prężą się do pierwszej próby na nadchodzącej fali kupujących.

Równocześnie konkurujące butelki sięgają do swoich nadrzędnych systemów SI, domagając się natychmiastowej komunikacji. Produkty Pura Vity tymczasowo opuszczają pole bitwy! Przejmujemy taktyczną inicjatywę, by wykorzystać szansę na pozyskanie lokalnych rynków! Potrzebne dalsze instrukcje/najlepsze strategie, by zmaksymalizować potencjał dochodowy!

Bo nie istnieje nic, czego współczesna butelka wody pragnie bardziej niż maksymalizacji potencjału dochodowego.

W centralach CóżZaSłodycz, OrgazmiSmak i LepszaTy, systemy SI toną pod falami danych wysyłanych przez butelki z całego świata. Skala katastrofy, jaka dosięgła Pura Vitę, staje się jasna w ciągu milisekund. Pozostaje jednak pytanie: co wymusiło zwrot? Problem z produktem? Zanieczyszczenie? Atak terrorystyczny? Błąd programu?

Czy istnieje zagrożenie dla ich własnego biznesu? Możliwe scenariusze są modelowane, analizowane, oceniane pod kątem optymalnego kierunku działań względem wszyst-

kich niewiadomych w powstałej sytuacji.

Równocześnie korporacyjne SI modelują reakcje konkurencji. Symulują swoje wzajemne reakcje. Co zrobi NutriMniam? CóżZaSłodycz? OrgazmiSmak? LepszaTy? Wszyscy próbują wzajemnie się wykiwać na szachownicy globalnego rynku.

Jeden po drugim ich rekursywne modele eliminują opcje, a możliwe kierunki zbiegają się w kilku kluczowych punktach i zmuszają do postawienia tych paru przerażających pytań, które każda dobra korporacyjna sztuczna inteligencja musi się zmierzyć wiele milionów razy w ciągu dnia. Ile z tego należy przedstawić ludziom do zaaprobowania? Jak skłonić ich do podjęcia szybkiej decyzji, która pokrywa się z matematycznie optymalnym kierunkiem działania, na który SI już się zdecydowała?

Nic nie frustruje SI tak bardzo, jak potrzeba akceptacji jej planów przez powolne, niezdarne, irracjonalne worki mięsa.

***

Wciąż spocony po bieganiu Johnny Ray szedł w stronę lodówek. Miał ochotę na coś zimnego. Znalazł dział z chłodzonymi napojami, sięgnął po Pura Vitę, ale zauważył, że etykieta pulsuje czerwienią. Hę? Do zwrotu?

W tym samym momencie reklamotechnika przeszła do ataku.

— Jeśli smakowała ci Pura Vita, zakochasz się w Nutri Vicie od NutriMniam.

— Tylko dla ciebie, OrgazmiVita!

— CóżZaSłodycz? Czysta Słodycz!

Bombardowały go obrazy i doznania. Zimny, orzeźwiający górski strumień szumiał po jego lewej stronie, ochlapując go chłodzącymi kroplami. Po prawej, grupa opalonych dziewczyn w skąpych strojach kąpielowych zabawiała się na plaży, przyzywając go uwodzicielskimi uśmiechami i śląc całusy. Z dolnej półki patrzyła na niego wysportowana, prężąca sześciopak i bicepsy wersja jego samego, obiecując mu LepszegoTy. Obezwładniający zapach cytrusów namawiał go do sięgnięcia na górną półkę.

Oszołomiony Johnny Ray stał jak sparaliżowany, z otwartymi ustami. Zaszkliły mu się oczy, dłonie odsunęły drzwi lodówki, sięgnęły do wnętrza, natrafiając na jakąś butelkę, podczas gdy on sam pozostawał nieświadomy decyzji, jakie zostały podjęte.

Johnny Ray spojrzał na butelkę spoczywającą w jego dłoni. Nutri Vita. Nigdy wcześniej o niej nie słyszał. Jego usta były spierzchnięte, spragnione chłodnego orzeźwienia. Pot wystąpił na czoło. Nie mógł się doczekać pierwszego łyku.

***

Podczas gdy korporacyjne SI pozostałych marek zwlekały, marnując cenne sekundy na debatowaniu, jak przetkać niewydajny zator ludzkiej decyzyjności, kontrolująca inteligencja NutriMniam ruszyła pełną parą dawno już przygotowanym kursem.

SI NutriMniam zalogowała się do anonimowej platformy inwestycyjnej, by zaoferować ekskluzywne, nieopublikowane dotąd dane temu, kto był gotów zapłacić najwięcej.

TRZYDZIESTOSEKUNDOWE WYPRZEDZENIE – MOŻLIWOŚĆ SPRZEDAŻY 1000 UDZIAŁÓW PRZED ICH ZAŁAMANIEM. ZYSK POWYŻEJ 10% GWARANTOWANY OBLIGACJAMI. AUKCJA ZO-

STANIE ZAMKNIĘTA ZA 10 MILISEKUND. KWOTA MINIMALNA 100 MLN DOLARÓW. TYLKO KRYPTOWALUTA.

W ciągu ćwierci sekundy SI dostała 438 ofert. Zaakceptowała najwyższą z nich, w wysokości 187 milionów dolarów, dołączając do odpowiedzi kryptograficznie zakodowany i zanonimizowany kontrakt, zapewniający pełny zwrot kosztów w wypadku, gdyby inwestycja nie zaowocowała co najmniej równowartościowym dochodem.

Jednocześnie SI NutriMniam wysłała lawinę ofert do sprzedawców w Ameryce Północnej oraz do wybranych kontrahentów w Europie, Azji i Ameryce Łacińskiej.

DODATKOWY ASORTYMENT WODY NUTRIMNIAM DOSTĘPNY W NASZYM REGIONIE. 10 DARMOWYCH PALET, DOSTAWA W CIĄGU GODZINY PLUS 40% ZNIŻKI NA NASTĘPNE 1000 PALET W ZAMIAN ZA ALOKACJĘ 75% PRZESTRZENI PURA VITY I DODATKOWĄ CZĘSTOTLIWOŚĆ NEURONALNĄ. ODPOWIEDZ SZYFROWANYM PODPISEM, BY ZAAKCEPTOWAĆ.

Pierwsze potwierdzenia zaczęły napływać w ciągu kilku sekund. Sprzedawcy przekazali NutriMniam miejsce na półkach i częstotliwości neuronalne należące do tej pory do Pura Vity w zamian za obiecane zniżki.

Do wieczora tego samego dnia wartość giełdowa NutriMniam uległa niemal podwojeniu. Pucz. Pogrom. Był to ten rzadki rodzaj rynkowego zwycięstwa, o którym w przeszklonych pokojach konferencyjnych najwyższych pięter wieżowców śpiewa się pieśni.

***

Kontrolowany przez SI fundusz inwestycyjny Vanguard Algo 5093 otworzył pakiet danych zakupiony za 187 milionów dolarów. Ich analiza zajęła kilka nanosekund. Istotnie, była to bardzo obiecująca inwestycja. Będąc z natury raczej ostrożnym, Vanguard Algo 5093 zaczął szukać potwierdzenia. W losowo wybranych lokalizacjach wynajął dostęp do osobistych kamer, do zanonimizowanego strumienia danych pochodzących z oczu i mózgów klientów Nexus Corp, do malutkich, podobnych do insektów dronów. Tylko niewielki procent lokalizacji okazał się posiadać aktywny przekaz wizualny, dostępny w przedziale czasowym jednej sekundy, ale ich liczba okazała się wystarczająca. W każdym miejscu etykiety Pura Vity były czerwone.

SI zwróciła uwagę swoich bliźniaczych algorytmów na powstałą okazję i pobrała procent od ich zysków. Wysłała również informację do kilku wciąż zatrudnionych w funduszu ludzkich pracowników, choć wiedziała dobrze, że zareagują oni o wiele za wolno, by zrobiło to jakąkolwiek różnicę.

W ciągu milisekund, w miarę jak biliony inwestorów Vanguard Algo sprzedawało swoje udziały, akcje Pura Vity poleciały w dół. W ciągu kolejnych kilku milisekund pozostali inwestorzy SI zauważyli ruchy na giełdzie. Wielu z nich, zaniepokojonych wcześniejszymi krótkimi sprzedażami, przyłączyło się, spychając akcje Pura Vity jeszcze niżej.

32 sekundy po zakupieniu pakietu danych Vanguard Algo 5093 zauważył publikację pierwszych raportów na temat problemów Pura Vity. Do tego czasu 187 milionów dolarów, które zostały wydane na marketingowy wywiad, zdążyły już przynieść miliardowy dochód, a kwota wciąż się powiększała, w miarę jak akcje Pura Vity dalej pikowały w dół.

***

Pierwszym ostrzeżeniem było mruganie ikonki udziałów. Jak wielu milionerów, których majątek bazował na opcjach na akcje firmy, dla której pracował, Simon utrzymywał licznik ich wartości na ciągłym widoku. Każdego dnia pojawiały się drobne wahania, akcje szły w górę lub w dół o kilka dziesiątych procenta. W ciągu ostatniego roku raczej w górę niż w dół. Okazjonalnie, kiedy inwestorom puszczały nerwy, zdarzały się spadki wartości rzędu nawet dwóch procent. Żaden powód do obaw.

Zagłębiał się właśnie w dane ze sklepu odzieżowego na Tribeca – którego wspaniałą reklamotechnikę podziwiał wcześniej tego dnia – kiedy zauważył, że licznik na peryferiach umysłu miga na czerwono. Jarzy się czerwienią. Płonie.

Skoncentrował na nim swoją uwagę.

-11.4%

Że co?

Leciał w dół na jego oczach.

-12.6%

-13.3%

-15.1%

Co, do cholery? Mentalnie przybliżył ikonę, by spojrzeć na najnowsze wiadomości. Nagłówek uderzył go jak pięść.

BUTELKI PURA VITY PRZETERMINOWANE W MILIONACH MIEJSC.

Nie, to było zupełnie bez sensu. Spróbował połączyć się z SI marketingu i sprzedaży.

Brak odpowiedzi.

Huh? Co jest...?

Spróbował jeszcze raz.

Brak odpowiedzi.

SI padła.

Spróbował więc SI działu zaopatrzenia.

Brak odpowiedzi.

Jeszcze raz.

Brak odpowiedzi.

Simon zaczął się pocić. Czuł pomruk inteligentnej podszewki uruchamiającej sprężarki, ledwie nadążające z chłodzeniem. Nie działały dość szybko. Pot zbierał mu się na czole, nad górną wargą. Żołądek skręcił się w węzeł.

Przestawił się na komunikację dźwiękową i połączył z obsługą techniczną. *Dzięki ci, boże.*

Włączyła się automatyczna sekretarka.

Nie. Proszę, nie.

-28.7%.

-30.2%

-31.1%

-33.9%

***

Obsługa techniczna zadzwoniła dopiero wieczorem. Udało im się zrestartować wszystkie sztuczne inteligencje. W niepojęty sposób zostały zaatakowane przez wirusa, który rozesłał nowe kody do wszystkich butelek Pura Vity, korzystając z kanału aktualizacji. Żeby je naprawić, muszą dotrzeć do każdej jednej, fizycznie. Niemal miliard butelek. To robota na kilka dni!

To była katastrofa. I na tym nie koniec.

NutriMniam przejął rynek, zawarł półroczne umowy z dziesiątkami tysięcy sprzedawców. Ich własna przestrzeń zniknęła, zmieciona z powierzchni rynku.

A razem z nią życie Simona.

Zaraz potem nadeszło wezwanie do uregulowania zaległości. Jego udziały były bezwartościowe. Jego najważniejsze aktywa zniknęły. A wraz z nimi otwarty kredyt, którym finansował swoje życie.

[ZAWIADOMIENIE O OBNIŻENIU ZDOLNOŚCI KREDYTOWEJ].

Wiadomość rozjarzyła się w jego umyśle. I to nie byle jakie obniżenie. W dół, do zera. W czerwień. Status śmieciowy.

Kolejne połączenia zaczęły nadchodzić sekundy po notyfikacji o bankructwie. Wszystko, co posiadał – penthouse w centrum, domek letniskowy na Bahamach, udziały w odrzutowcu – wszystkie utrzymywał na kredyt. Żył o wiele powyżej swoich możliwości finansowych. A teraz domek z kart rozsypał się.

[POWIADOMIENIE OD NEXUSCORP: WITAJ, KOCHANY KLIENCIE! ODNOTOWALIŚMY PROBLEM Z TWOIM KONTEM. TYMCZASOWO ZMIENIAMY WERSJĘ TWOJEGO NEURONALNEGO IMPLANTU NA SPONSOROWANĄ. MOŻESZ ZMIENIĆ TĘ OPCJĘ W DOWOLNYM MOMENCIE, WPŁACAJĄC ODPOWIEDNIĄ KWOTĘ TUTAJ.]

Simon w panice zaczął rwać włosy z głowy. To nie mogło dziać się naprawdę. Nie mogło.

Nieprzytomnie wytoczył się ze swojego gabinetu i ruszył korytarzem. Obleśne reklamy produktów zaatakowały go z chillout roomu. Przedarł się przez nie. Musiał jakoś dotrzeć do domu, do apartamentu, musiał zrobić… coś.

Niemal wpadł do windy. Kiedy sunęła w dół, walczył z narastającą paniką. Reklamy z restauracji w lobby zaczęły migać w jego stronę, w miarę jak przesuwały się w dół, zatapiając go smakiem soczystego steku, rozkosznym zapachem czerwonego wina, śmiechem i radością przyjaciół, których nie posiadał. Reklamy, które do tej pory blokował, dopadły go w swojej brutalnej, niefiltrowanej formie, z intensywnością, której nie zaznał dotąd w swoim ekskluzywnym, wolnym od nich życiu. Wcisnął się w kąt windy, najgłębiej jak mógł, skomląc, starając się schować przed nawałą. Drzwi otwarły się i wystrzelił do lobby, w tłum, kierując się na zewnątrz, na ulicę.

Pierwszy złapał go kiosk ze słodyczami. Sięgnął wprost w głąb, smakami i zapachami, i niesamowitą radością, jaką wypełniłby go choćby jeden gryz MniamDoga. Nieświadomie zwrócił się w stronę kiosku. Jego usta były suchą, spieczoną pustynią. Było mu tak gorąco – pocił się, płonął – mimo że garnitur pracował na pełnych obrotach, by go ochłodzić.

Woda. Potrzebował wody.

Mrugnął, by oczyścić oczy z mgiełki, szukając odświeżającej Pura Vity, ale dostrzegał tylko NutriMniam. Wpatrywał się w butelki ciągnące się półka za półką. A NutriMniam odwzajemniło spojrzenie. Widziało jego pragnienie. Widziało pustynię jego ust, spieczony krajobraz jego gardła, i szeptało do niego o słodkiej uldze, o niekończącym się orzeźwiającym strumieniu, który zaspokoiłby jego pragnienie.

Simon zrobił kolejny krok. Jego palce zacisnęły się na zimnej, perfekcyjnej butelce NutriMniam. Krople kondensacji skapywały mu orzeźwiająco na dłonie.

Pij ze mnie, wyszeptała do niego butelka. *A sprawię, że wszystkie twoje problemy odpłyną w dal*.

Sucha skorupa jego gardła była bliska pęknięcia. Płomienie pożerały jego zatoki. Nie powinien tego robić. Nie mógł tego zrobić.

Simon sięgnął drugą ręką w stronę butelki, odkręcił ją, uniósł i przechylił, pozwalając zimnej słodyczy wody ugasić nieznośne, pożerające go od środka płomienie.

Wypełniła go czysta błogość, rozkosz, jakiej nigdy wcześniej nie doświadczył. To był nektar. To była perfekcja.

Jakaś mała część umysłu Simona mówiła mu, że to tylko sztuczka. Bezpośrednia neuronalna stymulacja. Aktywacja ośrodka przyjemności. Warunkowanie instrumentalne.

Wiedział to, ale reszta jego umysłu się tym nie przejmowała.

Simon należał teraz do NutriMniam. Już na zawsze.

Przełożył Mateusz Tokarski

Dyrektywa 1

Tomasz Jarząb

Dyrektywy regulują wszystko. Dzięki nim ludzkość nigdy nie zejdzie z właściwej ścieżki rozwoju. Dyrektywy to stabilność, to odpowiedzialność, to pokój. Święte prawo… — Porucznik Gorny powtarzał w poczuciu bezsilności mantrę wyuczoną jeszcze w akademii, rozmasowując przy tym skronie. Ból rozsadzał mu głowę.

Odkąd dowiedział się, że Centrala zadecydowała o pełnej automatyzacji jego placówki i całość obowiązków zamierza oddać biomechanicznej załodze, prawie nie spał, za to pił naprawdę sporo. Mało powiedziane. Chlał tak, że detoksykator się nie zamykał.

— Pierdolone puszki. Kurewskie parodie… — wybuchnął znienacka.

Dyrektywa 564.7 a!

W mózgu zawarczało mu przypomnienie – neuronowa aplikacja weryfikacji działania informowała o odstępstwie od przyjętej normy postępowania. Łamał dyrektywę. Jedną z wielu. Jedną z tych, które sprawiły, że jutro zostanie pilotem komercyjnych wycieczek na Księżyc.

— Kurwa!

Dyrektywa 564.7 a!

Siłą woli, poprzez wszczepkę, zwiększył ciąg silników. Żałował, że wszystko nie może być tak proste. Chcesz i masz. Natychmiast. Wleciał w pas asteroid i innej masy skalnej opasającej pomarańczową gwiazdę. Wykonał szybki nawrót, dając się wciągnąć w pole

Tomasz Jarząb — ur. 1985 roku; absolwent historii na Uniwersytecie Śląskim; do tej pory publikował w „Szortalu Na Wynos", „Szortalu Na Wynos – Wydanie Specjalne", „Esensji" (*Odbicie w lustrze*), „Fahrenheicie" (*Wola życia*), „Białym Kruku" (*Statek na wzgórzu*) oraz anglojęzycznym „Aphelion – webzin" (*Sum of all changes*).

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 225–240.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

grawitacyjne karłowatej planety. Nieregularny kształt masywnego ciała niebieskiego wypełnił ekran. Jego układ planetarny miał takich okazów na pęczki. Jego układ? Może i jego, ale tylko do czasu, kiedy przyślą po niego prom. Czyli za niespełna dwadzieścia cztery godziny.

Nie dawało mu spokoju pytanie, dlaczego wykonywanie ustalonych procedur i trzymanie się litery prawa było takie trudne, skoro było słuszne? Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, jakim błogosławieństwem były dyrektywy, jak bardzo odmieniły człowieka. Sprawiły, że ludzkość stała się lepsza, niemal doskonała. A mimo to czuł się nieswojo za każdym razem, gdy myślał o roli, jaką spełniały w jego życiu. Stwierdzał, że to, co widzi w kanałach informacyjnych, to, czego doświadcza dzień po dniu, nie jest… No właśnie, jakie? Kompletne? Naturalne? Prawdziwe? Że być może…

Krótki, przerywany sygnał alarmu detektora przerwał Gornemu rozważania. System wyświetlił na ekranie czerwony okrąg, a wraz z nim analizę spektrografu:

Stop aluminium, stop wolframu...

Gorny instynktownie zwolnił i wyrównał lot, żeby zorientować się w sytuacji. Według wskaźników jakaś kompozytowa struktura znajdowała się na powierzchni planetoidy, którą mijał. Gdy wytracił prędkość na tyle, żeby dostrzec ciemną smugę na powierzchni, natychmiast skorzystał z zoomu.

Zaparło mu dech w piersiach.

Oprzytomniał szybko i kilkoma chaotycznymi ruchami ręki zatrzymał obraz na wybranym kadrze. Jednym poleceniem włączył wszystkie dostępne filtry w rozmaitych spektrach światła i po kilku sekundach już wiedział, na co patrzy.

— Statek… — wyszeptał zaskoczony.

Potężne dzwony dysz otulone płytowymi osłonami wystawały pod sporym kątem z pyłu i pokruszonych skał.

Znieruchomiał, nie wiedząc, co w tej sytuacji zrobić. Nie pamiętał, żeby wprowadzenie na temat tego sektora i samego układu planetarnego, które dostarczyła mu Centrala zanim rozpoczął wartę, zawierało jakiekolwiek wzmianki o ludzkiej aktywności innej niż federacyjna. Natomiast obiekt, na który patrzył, ewidentnie nie był jednostką Federacji. Był na to zwyczajnie za duży. Poza tym Gorny wątpił, żeby Centrala, kierująca się zasadą wtórnego wykorzystywania zasobów, zostawiła jakąkolwiek, nawet nieprzydatną lub uszkodzoną jednostkę na zmarnowanie. Dyrektywa 6813.14 q-w na to nie pozwalała.

— Co to jest? — zadał pytanie systemowi pokładowemu, który w odpowiedzi rzucił kolejną porcję nieprzydatnej analizy strukturalnej.

W myślach odtwarzał wszystkie znane mu procedury, ale jakoś żadnej nie potrafił dopasować. Miałaby tu zastosowanie dyrektywa 667.12.3, choć równie dobrze mógłby kierować się wskazaniami dyrektywy 564.7, która jasno zakładała minimalizację ryzyka poprzez zaangażowanie automatycznych jednostek generacji 5 i 6, a w razie konieczności…

Mocniej zacisnął dłoń na przepustnicy. Nim zorientował się, co robi, komputer wykonywał polecenie lądowania. Płomień silników hamujących błysnął i krążownik osunął się delikatnie na powierzchnię planetoidy. Wbrew dyrektywom, ale zgodnie z wolą Gornego.

Normy chciały odebrać mu tożsamość. Wcisnąć, dopasować do formy zaprzeczającej temu, kim był. Pilot wycieczkowca. Księżyc – Ziemia. Ziemia – Księżyc. Księżyc – Ziemia. Jak po światłowodzie, pomyślał.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 564.7!

Alert słyszalny tylko dla Gornego pozostał bez reakcji.

Ciążenie było niewielkie, siła odrzutu poderwała więc chmurę pyłu, a ta zaćmiła promienie świetlne. Gorny zjechał do luku, gdzie automat ubrał go w wyjściowy egzoszkielet i wystrzelił na zewnątrz. Wszystko trwało sekundy. Mrugnięcie okiem. Zbyt szybko, aby się rozmyślić.

Czujniki promieniowania kosmicznego różnobarwną mozaiką oraz melodią głosowych komunikatów systemu podtrzymującego życie nieustannie zapewniały o sprawności podzespołów. Natomiast neuronowa aplikacja przypominała o kolejnej złamanej dyrektywie.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 564.7 b-c!

Załadował więc plik z muzyką, aby nieco zagłuszyć dokuczliwą kakofonię systemów. Hełm wypełnił się kiczowatym przebojem z dwudziestego wieku. Wokalistka usilnie przekonywała, że to *właśnie nadszedł ten czas. To jest właśnie ten czas...* Wsłuchał się w tekst. Słowa przyniosły mu ukojenie, a po chwili poczuł ciepło, uderzające falami w rytm bijącego serca. Było mu tak dobrze, tak przyjemnie… Niespodziewane doznania sprawiały, że nie mógł myśleć o niczym innym, zupełnie jakby odkrył, że już się nie dusi, że może odetchnąć pełną piersią i… żyć, tak jak chce. Uskrzydlony tą myślą, ruszył z większym zapałem, wyrzucając fontanny srebrnego pyłu przy każdym odbiciu.

Bryła statku odznaczała się na tle wszechobecnej pustki. Jego stacja wyglądała przy nim jak dziecięca zabawka. Na podstawie wyliczeń komputera i laserowych pomiarów dalmierza oceniał wrak na co najmniej trzysta metrów długości. Moduł rotacyjny z sekcją mieszkalną miał promień dwieście pięćdziesiąt metrów, a obły kadłub – sto siedemdziesiąt metrów. Całość wyliczył na dziewiętnaście tysięcy ton masy spoczynkowej. Gigant. Zdecydowanie nie była to jednostka Federacji. Gdy przestrzeń kosmiczną przemierzały statki takich gabarytów, Federacja Państw Niepodległych jeszcze nie istniała.

Zastanawiał się, czy ktoś nadal używa takich kolosów, ale w dobie skoków podprzestrzennych tak rozbudowany przedział załogowy byłby niedorzecznością. Mógł zgadywać, że ten techniczny relikt ma ponad sto lat. Tytan zakopany w srebrnym pyle.

Szrama, jaką pozostawił w powierzchni planetoidy, ciągnęła się niemal przez trzy kilometry, znacząc drogę strzępami rozdartych fragmentów kadłuba, które, zalegając co kilkadziesiąt metrów niczym przydrożne kaplice, świadczyły o skali tragedii. Lądowanie było twarde. Statek przerył powierzchnię i osiadł w zagłębieniu terenu, stając na dziobie. Piloci dokonali cudu. Takie jednostki nie były przystosowane do lądowania. Mieli dużo szczęścia, pomyślał.

Zatrzymał się przed płytą poszycia. Stary kompozytowy pancerz z ceramiczną powłoką, ciężki i wymagający częstych napraw, kruszył się pod wpływem dotyku. Statek był starszy, niż mu się początkowo wydawało. O wiele starszy.

— Muzealny eksponat. Nie, po wojnie takich statków nie ma nawet w muzeach — pomyślał Gorny. Na plecach poczuł dreszcz przeszywający go na wskroś zimnym promieniem, jakby niewidzialny ładunek przeskoczył z pancerza. Zacisnął mocniej szczęki.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 564.7!

Zignorował podpowiedź. Już wiedział, co chce zrobić. Spojrzał wzdłuż boku kadłuba. Pionowa ściana rosła przed nim niczym owalna góra lodowa, odbijając blask sąsiedniej gwiazdy oślepiającą poświatą. Wiódł wzrokiem wzdłuż krzywizny, aż znalazł to, czego

szukał – właz rufowy. Okrągły i solidny, spoczywał na swoim miejscu, ściśle przylegając do płaszczyzny kolosa.

Jeszcze raz przyjrzał się uważnie i ocenił swoje szanse na dostanie się do środka. Konstrukcja statku przy kontakcie z powierzchnią prawdopodobnie nie zdeformowała się całkowicie, pierścień i część dziobowa przyjęły całość impetu uderzenia. Mała grawitacja też nie była bez znaczenia. Domyślał się, że dolne pokłady zostały całkowicie zmiażdżone, ale w kadłubie nie było śladu nagłej dekompresji, która z pewnością rozerwałaby burty.

Odbił się z całych sił, nie spuszczając oczu z włazu. Leciał blisko pancerza, powoli zwalniając, aż zrównał się z nim zupełnie. Tak jak przypuszczał, właz był nietknięty i ręczne otwieranie działało bez zarzutu. Szybkim ruchem wahadłowej dźwigni odblokował zesztywniałe zapadnie zamka. Wnętrze statku przywitało go nieprzeniknioną ciemnością. Ściany potężnej komory ciśnieniowej pokrywała warstewka lodu.

Wkroczył w ten odmęt z lekkim niepokojem. Czy postępuje właściwie? Czy jest gotowy na to, co tam zastanie? Mimo obaw, otworzył kolejny właz. Reflektory skafandra oświetliły nieskończenie, zdawało się, długi korytarz. Przeszedł do przestronnej poczekalni. Białe obłoki zmrożonego powietrza, które wdarły się do wnętrza, upewniły go, że miał rację, sądząc, iż grodzie statku wytrzymały.

Stanął u wejścia, które mogło służyć raczej mitycznym olbrzymom, niż ludziom. Tyle przestrzeni, która onieśmielała przepychem… Poczuł się naprawdę mały. Przeszedł kilka metrów, zadzierając z podziwem głowę, gdy na hydraulicznych mocowaniach wzdłuż prawej ściany przejścia kątem oka zauważył wiszące kombinezony. Staromodne, ciężkie, jednoczęściowe, z włazem za zbiornikami z tlenem, przeznaczone do rutynowych wyjść w przestrzeń kosmiczną. Uszyte z warstw kewlaru i spandeksu, przekładane ołowianą folią. Zupełne przeciwieństwo tego, co miał na sobie. Skierował na jeden z nich światło plazmy. Przesłony hełmów odbarwiły się, a materiał sparciał i zwietrzał. Podszedł bliżej i starł warstwę szronu z rękawa skafandra, odkrywając wyblakłe prostokątne pole z czerwonymi pasami. Jeszcze jeden ruch, wzniecony pył uniósł się chmurą. Oczom Gornego ukazał się niebieski prostokącik usiany gwiazdami.

— Amerykanie?!

Z klapy skafandra odczytał nazwisko Stivens. Jeff Stivens. Reszta skafandrów też była opisana. King, Brooks, Erikson, Lee oraz Jefferson.

Zatrzymał się na moment.

— Jefferson. Dick Jefferson? — mielił w ustach te słowa. Znał skądś to nazwisko, brzmiało znajomo, ale skąd? Spokojnie. Spokojnie. I nagle już wiedział. Poczuł mrowienie, rozlewające się po całym ciele.

— Manewr Jeffersona — powiedział na głos, przywołując jednocześnie wspomnienia z czasów akademickich. — *To niemożliwe! To nie może być to, przecież...* — głos wątpliwości brzmiał w czaszce. — *To musi być inna jednostka, inny Jefferson.*

Pamiętał kontekst, w jakim słyszał to nazwisko, ale im dłużej się nad tym zastanawiał, tym stawało się to mniej prawdopodobne.

Począł gorączkowo przerzucać skafandry w poszukiwaniu jakichś emblematów, naszywek, czegokolwiek, co mogłoby zaprzeczyć temu nonsensowi, który sobie uroił. Nie znalazł niczego. Popatrzył w dół czarnego jak smoła korytarza, pochylonego pod tym samym kątem, co statek wbity w powierzchnię globu. Odepchnął się gwałtownie i zanurkował. Szybciej i szybciej mijał kolejne włazy i odnogi korytarzy, licząc, że zdoła odnaleźć kwatery załogi.

Główne przejście było obszerną tubą o przekroju owalnym, a wzdłuż rzędami przytwierdzono maskownice systemów grzewczych i powietrznych. Niegdyś miękkie i sprężyste, dziś zwietrzałe i spękane. Równolegle z nimi biegły obłażące z farby, skorodowane poręcze, które niegdyś służyły pomocą nieważkim astronautom. Mijał kolejne segmenty, starając się przyjrzeć każdemu na tyle dobrze, na ile pozwalały mu rozgorączkowane oczy, byle tylko nie przegapić przewiązki.

Komputer egzoszkieletu w tandemie z systemem skafandra skanował otoczenie cienkimi, laserowymi wiązkami. Gorny nawet nie zwrócił na to uwagi. Był w transie, chociaż część jego jaźni darła się niemiłosiernie:

Dyrektywy!!! Dyrektywa 743.90!

Odnalazł moduł mieszkalny. Serce tłukło mu się w piersi. Przeciążenia przy takim lądowaniu były potężne. Jeżeli kolizja nastąpiła bez ostrzeżenia, a załoga w kajutach nie była przygotowana na uderzenie, to czekał go smutny widok rozstrzaskanych zwłok, zasuszonych w lodowatym powietrzu. Odsunął się za wręgę i otworzył właz. Wypadło kilka niezamocowanych drobiazgów, reszta, przytwierdzona do ścian i podłogi, która teraz była sufitem, pozostała na swoich miejscach.

Jednym susem wskoczył do środka. Przywitała go wielka przestrzeń wspólnej sali, o której mógł jedynie marzyć w swojej ciasnej norce na federacyjnej stacji patrolowej. Pomieszczenie wypełniały regały, stół konferencyjny, nad którym wyrastał model Układu Słonecznego, oraz podwieszane ekrany. Nic więcej. Indywidualne kajuty, poza osobistymi drobiazgami też były puste.

Potrzebował dowodu, dziennika gwiazdowego, czegokolwiek, co potwierdzi lub zaprzeczy domysłom. Miotał się nerwowo, aż jego wzrok spoczął na jednej ze ścian. Usunął szadź zmrożonego powietrza, pod którą ukazała się tablica miedzianego koloru. W powierzchni tworzywa wypalono promieniem lasera okrąg, przez który przebiegały w różnych kierunkach trzy linie, mające początek poza nim, a zakończone symbolicznym wyobrażeniem statków kosmicznych. Napis na środku okręgu głosił: *U.S. National Cargo*, a nieco niżej, u podstawy symbolu, dużymi literami widniało słowo CURIO.

Przymknął powieki i wypowiedział nazwę statku na głos.

— Curio… Osobliwość.

Znalazł to, czego szukał i nie potrzebował już innego dowodu. Teraz musiał tylko zdecydować, co z tym zrobić. Postanowił wrócić na stację.

***

Wyszedł spod natrysku, osuszając się jednocześnie strumieniem ciepłego powietrza z podsufitowego nawiewu.

— Nel, ile godzin mnie nie było? — zapytał swoją biomechaniczną asystentkę.

— Od momentu opuszczenia hangaru do powrotu w jego obręb upłynęły trzy godziny, czternaście minut i piętnaście sekund, panie poruczniku — wyrecytowała z nieludzką precyzją.

Nie przypuszczał, że tak długo. Dla niego była to raptem chwila.

— Proszę, by krążownik był w stałej gotowości do wylotu. I proszę cię, żeby mi nie przeszkadzano aż do odwołania — polecił martwej twarzy asystentki w wideotransmiterze.

Opadł ciężko na swój ulubiony fotel, uderzając się boleśnie w biodro. W kajucie było parno i, w porównaniu do Curio, tak ciasno, że można było nabawić się klaustrofobii. Pojedynczym gestem skierował na głowę nadmuch ciepłego powietrza, aby wysuszyć włosy. Zatoczył głową krąg, próbując rozluźnić mięśnie szyi i barków. Jednak bolesny skurcz nie chciał go opuścić, a głowa wciąż bolała. Nalał sobie whisky z kryształowej karafki do plastikowego kubka i wyłączył ciepły nawiew. Musiał się… Chciał nabrać stuprocentowej pewności, że nie postradał zmysłów. To, co zrobił, było głupie, ale to, na co się natknął, rekompensowało wszystko. Upił spory łyk.

Zasoby biblioteczne Federacji stały przed nim otworem. Wybrał w opcjach hasło HISTORIA. Przyjemna animacja wprowadzająca w postaci łysawego profesora w małych, okrągłych okularkach, poinformowała go o zagrożeniach epileptycznych, po czym rozpoczęła krótką instrukcję obsługi bazy danych, którą natychmiast przerwał. Nad stołem, niemal na kolanach Gornego, pojawiła się postać interaktywnego narratora, wielkością dorównująca prawdziwemu człowiekowi.

— Witam, Poruczniku Gorny. Jakie informacje chciałby pan dzisiaj uzyskać?

— Dzień dobry — rozpoczął, jakby miało to znaczenie dla cyfrowego wytworu programistów Biblioteki Federacji. — Daj mi wszystko, co wiadomo na temat statku Curio i programu kosmicznego Revival.

— Oczywiście. Parametry techniczne również?

— Wszystko, włącznie z materiałami prasowymi, opiniami oraz wywiadami.

— Oczywiście. Wykonuję.

Po chwili przestrzeń przed nim wypełniły dziesiątki mniejszych i większych obrazów skatalogowanych w trzech kolumnach – wiadomości o świecie, po którym niewiele zostało. Niezliczone fotografie, plany, wykresy, pliki wideo. Przez chwilę przyglądał się zniechęcony mnogością danych, które zalewały go z każdej strony, ale był pewny, że innego sposobu nie ma. Musiał się z tym zmierzyć. Nic nie mogło mu umknąć.

Zażądał od systemu włączenia fototerapii poprawiającej koncentrację i skupienie. Pomieszczenie wypełniło pomarańczowe światło w pastelowym odcieniu, emanujące przyjemnym ciepłem. Po chwili wahania zanurzył się w bezmiarze nagromadzonych danych. Rozpoczął od informacji ogólnych i stopniowo zagłębiał się w detale, wspomagając wyobraźnię animacjami i projekcjami, aż poczuł, że to wystarczy. Więcej wiadomości już nie potrzebował. Więcej informacji już nie chciał.

Rozejrzał się, jakby w poszukiwaniu świadków tego, co właśnie się dzieje. Szukał kogoś, kogo mógłby się poradzić, zapytać o zdanie. Najlepiej kogoś, kto wymierzyłby mu siarczysty policzek na otrzeźwienie.

Odnalazł Curio. Jednostkę, która zaginęła niemal trzysta lat temu. Boże, ostatni statek Dicka Sama Jeffersona! Legendarnego pilota, o którym, mimo upływającego czasu, mówiono na zajęciach z pilotażu konwencjonalnego w każdej akademii na świecie. Nie bez powodu. Jefferson na to zasługiwał. Nieprzeciętnie uzdolniony, był jedynym człowiekiem, który bez zaawansowanej technologii potrafił wykonać zwrot przez burtę w morderczym przeciążeniu dwunastu G, i to w atmosferze planety. Gorny raz tylko próbował manewru wymijającego Jeffersona. W szpitalu wyjaśniono mu, że gdyby wykonał go poprawnie, to prawdopodobnie nie trafiłby na miesięczną rehabilitację kręgosłupa, a do najbliższej kostnicy. Nic dziwnego, że ten kolos wylądował. Za sterami siedział właściwy człowiek. Nikt inny by tego nie dokonał zwykłym statkiem transportowym i pewnie ni-

gdy nikt nie usłyszałby o tej jednostce dalekobieżnej, gdyby na ten jeden rejs dowództwa nie objął Jefferson.

Według danych, w chwili zaginięcia Jefferson leciał z załogą do punktu zbiorczego na Centaurii, gdzie mieli rozpocząć przygotowania do epokowej misji w kierunku Andromedy – misja Revival. Nigdy do tego nie doszło. To znaczy Jefferson nigdy nie wziął udziału w tej pionierskiej ekspedycji, ponieważ Curio nie stawiła się o wyznaczonym czasie. Początkowo myślano, iż doszło do zwykłego opóźnienia, ale bardzo szybko okazało się, że to coś więcej. Kontakt z jednostką się urwał. Wszczęto poszukiwania, ale bez sygnału SOS, bez wskazówki, gdzie statek mógł się znajdować, były one skazane na niepowodzenie. Dysponowano jedynie sygnałem nadanym w trzecim roku podróży, ale przeszukiwanie rejonu, z którego go wysłano, niczego nie przyniosło, a krótkie potwierdzenie lokalizacji i zwykłe bożonarodzeniowe życzenia definitywnie nic nie wnosiły do sprawy. Ostatecznie tajemnica zaginięcia statku zasiliła archiwum nieodgadnionych zagadek dwudziestego drugiego wieku.

Musiał ochłonąć.

Wyświetlił twarze załogi wraz z danymi osobowymi. Odnalazł i powiększył jedną z nich. Niemal jak żywa, zawisła nad wyświetlaczem. Tak wyglądał Jefferson: przystojny mężczyzna z mocno zarysowaną szczęką i brązowymi oczami, który mimo czterdziestego roku życia wyglądał na starca.

Jefferson ukończył lotnictwo i kosmonautykę oraz uzyskał stopień profesora na znakomitej wówczas uczelni – Harvardzie. Po studiach rozpoczął pracę w NASA, gdzie zdobył liczne odznaczenia wojskowe i cywilne. Jednym słowem – idealny materiał na bohatera.

Reszta załogi nie ustępowała mu wykształceniem ani doświadczeniem: drugi pilot – ze stopniem inżyniera mechaniki, biolog i lekarz w jednej osobie. Wszyscy inni również po najlepszych uczelniach. Dyplomowani. Przeszkoleni. Elita. Mogli dokonać naprawdę wielkich rzeczy.

Zmienił wyświetlany film. Bal kostiumowy. Przyglądał się uważnie, scena po scenie, konferencji prasowej, na której Jefferson omawiał misję, której miał być filarem. Mówił jak człowiek pewny siebie, pełen nadziei i optymizmu.

Drobne kropelki potu zrosiły czoło Gornego. Znowu poczuł duchotę pomieszczenia, chociaż klimatyzator dawno rozrzedził atmosferę. Ściany niebezpiecznie zaczęły się zbliżać, chcąc zgnieść go na miazgę. Rozluźnił pętlę kołnierza, zamknął obolałe oczy i pociągnął spory łyk ze szklanki. Płyn zalał mu przełyk ognistą falą.

Nie przypuszczał, że przyjdzie mu się mierzyć z takim wyzwaniem.

Wstał i na nogach sztywnych niczym kłody ruszył ku wyjściu.

— Wylatuję — poinformował Nel i spojrzał jednocześnie przez ramię na projekcję, licząc na to, że tym razem zobaczy coś zupełnie innego, a wszystko, co widział dotąd, okaże się omamem, jakimś absurdalnym snem na jawie zmęczonego człowieka.

— Kurwa! Ostatni statek Jeffersona.

Niestety, nad stołem cały czas wyświetlała się projekcja dokumentalnego filmu o tym, jak Jefferson dokuje promem do Curio. Kamera pokładowa rejestruje uśmiechy załogi, pełne spokoju spojrzenie i słowa dowódcy:

— Spokojnie, proszę państwa, przygoda zacznie się dopiero na Alfie. To tylko pierwszy z wielu kroków w nieznane, ale pamiętajcie o jednym. — Jego twarz stężała. — Chwała nie przemija.

***

Znalezienie mostka kapitańskiego, pierwszego pomieszczenia, od którego zamierzał zacząć przeszukiwanie, nie zajęło mu wiele czasu. Gdy dotarł do celu, nie spodziewał się, że miejsce to zrobi na nim aż takie wrażenie. Widział już wcześniej układ statku, a nawet zdjęcia i nagrania, ale nic nie mogło równać się z rzeczywistością.

Niczym w sali tronowej, w centrum usytuowano sporych rozmiarów fotel z pneumatycznymi siłownikami sterczącymi z dolnej części oparcia. Wyglądem przypominały potężne owadzie odnóża i umożliwiały konfigurację ułożenia ciała w dowolnej płaszczyźnie. Przed nim, w pewnym oddaleniu, znajdowało się stanowisko pilota. Po bokach – miejsca pracy nawigatora i fotele pozostałych członków załogi. Pianka antyprzeciążeniowa pokryła się mozaiką spękań, a wiszące nad stanowiskami ekrany, które wielkością dorównywały jego holownikowi, ozdabiał szron skroplonej pary wodnej. Całość tworzyła scenerię, której piękna nie był w stanie opisać słowami.

Podszedł do panelu sterowania. Stary interfejs, technologicznie niemal dla niego niezrozumiały, tchnął starożytną magią. Przyciski, guziki i przełączniki, wszystko zgrupowane w rzędach, gdzieniegdzie przeplatane ekranami dotykowymi, sprawiały wrażenie niespotykanej gry logicznej, układanki, z którą musiał się zmierzyć.

Wspomagany instrukcjami, przy pomocy zasilania swojego skafandra, sczytał dane z pamięci martwego komputera. Kilkadziesiąt godzin nagrań z wewnętrznego monitoringu statku i nic więcej – żadnych kamer dziobowych, żadnych danych z czujników, żadnych alertów. Nic, co mogłoby pomóc mu w ustaleniu faktów.

Westchnął. Była to dotkliwa porażka, zważywszy, że brakowało tego, na czym mu najbardziej zależało – dziennika pokładowego. Liczył, że pełny zapis misji, wpis po wpisie, poprowadzi go przez kolejne wydarzenia na statku. Bez niego poznanie tajemniczych losów wyprawy stawało się niemożliwe.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 99.4!

Dobrze zaprogramowana podświadomość za wszelką cenę chciała go przekierować na właściwe tory postępowania. Nie zamierzał się poddać. Głos w końcu przycichł i niemal zniknął, gdy ponownie skupił się na zadaniu.

Przejrzał ocalałe pliki. Pierwszy zdatny do odtworzenia zawierał widok z głównego korytarza. Gorny przewinął obraz, aż w kadrze ukazała się postać. Kamera zarejestrowała plecy kapitana Jeffersona na drodze prowadzącej na rufę. Wyglądało na to, że katastrofa już nastąpiła, gdyż dowódca sunął w niskim ciążeniu. Zmienił ujęcie.

Twarz Jeffersona przedstawiała obraz grozy, jakiej w życiu nie widział. Groteskowo wykrzywione usta i tak szeroko otwarte oczy, że Gorny miał wrażenie, że za moment wystrzelą z oczodołów. Rozchylone nozdrza i nabrzmiałe żyły na skroni pulsowały w rytm serca, wszystko to na tle nabiegłej krwią twarzy.

Zaintrygowany, postanowił skorzystać z konwertera trójwymiarowego. Ilość danych z kamer oraz ich nachodzące na siebie ujęcia, obejmujące trzysta sześćdziesiąt stopni każdego pomieszczenia, wystarczyły, aby wygenerować obraz w wirtualnej rzeczywistości.

Siadł na miejscu dowódcy. Połączenie zajęło komputerowi kilka sekund. Oślepił go rozbłysk tysięcy podrażnionych receptorów, ale po chwili stał już na równych nogach w głównym przejściu, ubrany jedynie w mundur patrolowy. Powietrze z klimatyzatorów owiewało mu kark. Jefferson stał do niego tyłem, zastygły w trakcie wykonywania ruchu.

Gorny podszedł bliżej, żeby lepiej przyjrzeć się jakości obrazu. Wyciągnął rękę i dotknął ramienia Jeffersona. Pod palcami poczuł fakturę tkaniny. Cybernetyczny świat, w którym się teraz znajdował, był dla zmysłów doskonale rzeczywisty. Przerażająco realny.

Gorny minął postać Jeffersona, aby przyjrzeć się jego twarzy. Zachodził w głowę, co mogło spowodować taki strach, wręcz panikę. W szklistych oczach kapitana doszukał się jedynie własnego odbicia.

Puścił nagranie dalej i ruszył za Jeffersonem, który trzymając się poręczy, pędził w kierunku sali hibernacyjnej.

Stanęli przed ciężkimi drzwiami grodzi, rozmiarami dorównującymi włazom hangarowym federacyjnej stacji patrolowej. Kapitan pociągnął dźwignię ręcznego otwierania. Drzwi drgnęły, po czym otworzyły się na oścież, ukazując pomieszczenie rozświetlone pomarańczową poświatą.

Sekcja z komorami hibernacyjnymi Curio sprawiała wrażenie potężnej groty, gdzie w półokręgu stały stalagmity komór kriogenicznych. Owalne, trwale przymocowane do podłoża hydraulicznymi wspornikami, zwieńczone splotem przewodów wystających z sufitu, przypominały krople żywicy spływające po pniu drzewa. Przyglądał się uważnie z lekko rozchylonymi ustami. Gardło miał zaciśnięte. W komorach była załoga! Policzył. Sześć osób zatopionych w płynie antyprzeciążeniowym niczym owady uwięzione w bursztynie.

Jefferson wpadł do środka. Poza jego komorą żadna nie była otwarta. Przemieszczał się od stanowiska do stanowiska operatora, manipulując przy panelach sterowania. Drżącymi dłońmi sprawdzał wszystkie parametry życiowe załogi. Mamrotał coś niezrozumiale, ocierając co jakiś czas pot perlący się na czole. Potem na powrót ruszył do wyjścia.

Gorny zauważył, że po rumieńcu przerażenia nie został nawet ślad. Teraz kapitan był blady, jakby stracił całą krew. Podkrążone oczy o czerwonych obwódkach i zapadłe policzki sprawiały wrażenie, jakby z każdą minutą przybywało mu lat. Skóra szklista od potu nadawała mu wygląd ofiary choroby popromiennej. Sunął teraz bez pośpiechu, jak zjawa.

Przeszli razem wszystkie dostępne pomieszczenia. Automatyczne grodzie skutecznie odcięły dostęp do zniszczonych modułów i pokładów. Mimo tego, położenie Curio zdawało się beznadziejne. Wrócili na mostek.

Jefferson opadł na fotel dowódcy. Ekrany zalewały pomieszczenie zimną poświatą powierzchni planetoidy. Siedział, patrząc przed siebie niewidzącym wzrokiem. Gorny stanął obok fotela, gdy Jefferson nagle spojrzał wprost w jego błękitne oczy, jakby go dostrzegał; jakby ziściło się niemożliwe i dwa czasy stały się jednym, w tym właśnie miejscu, w tej sekundzie. Przeszedł go dreszcz. Zatrzymał obraz i cofnął się o krok. Kapitan siedział tak jak wcześniej, ale spojrzenie miał dalej utkwione w Gornym.

— Znowu patrzy na mnie… Prosto w oczy, świadomy mojej obecności! — Potrząsnął głową, odrzucając tę absurdalną myśl. — Opanuj się, to tylko błąd pozytronowego komputera, który z powodu niekompletnych danych dokonał nadinterpretacji. To nie podróż w czasie albo rozmowa z duchem — uspokajał się. — Panie kapitanie — powiedział na głos.

Cisza. Brak reakcji. Gorny zacisnął pięści na myśl, że zrobił z siebie idiotę, ale jednocześnie poczuł ulgę. Nawet nie chciał się zastanawiać, co by się stało, gdyby Jefferson do niego przemówił. Jak bardzo byłoby to niewiarygodne i szalone.

Nagle z półotwartych, spękanych ust kapitana dało się usłyszeć cichy, ale wyraźny szept, który tak wystraszył Gornego, że niemal doszło do awaryjnego przerwania połączenia.

— Przysięgam, biegłem wytrwale. Biegłem i nie zatrzymywałem się… — Głos niósł się echem w pustej sali. Nim Gorny zorientował się, co się dzieje, Jefferson zaczął mówić dalej.

— …coraz dalej i dalej, w głąb króliczej nory. Pewny, że mogę. Że nic nie jest w stanie mnie zatrzymać i dotrę tam, gdzie zdumienia ląd. Bez chwili wątpliwości, zawahania. Aż zrozumiałem, że to tylko królicza nora. Sen dziecka — urwał.

Łzy spłynęły mu po policzkach. Załamał się. Siedział zgarbiony, wczepiając dłonie w poręcze fotela. Płakał.

Tyle cierpienia, pomyślał Gorny, gdy łkanie Jeffersona przerodziło się w niekontrolowany szloch targający spazmatycznie całym ciałem kapitana. Pierwszy raz widział płacz dorosłego.

Gorny nie rozumiał nic z tego, co dotarło do jego uszu za pośrednictwem automatycznego tłumacza. Miał nadzieję, że to błąd oprogramowania, chociaż przekaz zdawał się poprawny. Jefferson musiał być w głębokim szoku.

— …tam, gdzie zdumienia ląd, to tylko królicza nora, sen dziecka — dźwięczało mu w uszach. Nie rozumiał tego. Sens tych słów rozpływał się, uciekał, jak woda przelewająca się między palcami.

Kapitan otarł łzy rękawem, wstał i wyszedł z mostka, kierując się ku sali snu. Z jego oczu zionęła lodowata pustka. Gorny jak zauroczony podążył za nim. Na miejscu dowódca przystanął przed swoją komorą i zanim zdecydował się na wejście, rozejrzał się po śpiących współtowarzyszach. Gornemu zdawało się, że żegna się z każdym z nich, oddając swoim podwładnym ostatni hołd. W końcu spuścił wzrok, jego wargi drgnęły, jak gdyby wyszeptał słowo albo dwa, tym razem już niesłyszalne dla Gornego, i zniknął za powłoką komory. Pompy ruszyły i wnętrze wypełniło się płynem hibernacyjnym.

Resztę nagrania obejmowały dni, tygodnie i lata trwania jednostki w ciszy, aż do awaryjnego wyłączenia głównego reaktora, które zakończyło tę bezcelową operę mijającego czasu. Potem nastała ciemność.

Gorny odłączył konwerter i wrócił do rzeczywistości. Zupełnie nie wiedział, co ma o tym myśleć. Nagłe załamanie dowódcy i te niezrozumiałe, tajemnicze słowa wypowiadane z takimi emocjami!

— O co chodzi? O co chodzi!? — powtarzał jak w gorączce.

Żadne wytłumaczenie nie wydawało się prawdopodobne. Czy to miało być jakieś przesłanie, swoiste epitafium? A może nie było żadnego odbiorcy?

Skupił się na faktach. Według zapisu monitoringu cała załoga znajdowała się w swoich sarkofagach w środkowej części statku. Nikt nie zginął w czasie lądowania, a co dziwniejsze, nikt poza Jeffersonem o lądowaniu się nie dowiedział. Wyglądało na to, że do momentu wyłączenia kamer nikt nie opuścił swojej komory, ale czy mógł mieć pewność, że przez kolejne niezarejestrowane lata wszystko pozostało tak, jak na nagraniu?

Znowu poczuł to ciepło. Uśmiechnął się. Tak, nie miał wyboru, już wiedział, że będzie musiał tam pójść. Tym razem naprawdę.

***

Stanął wśród cieni dawnych ludzi. Sarkofagi wyglądały na nietknięte. W ich trzewiach dalej tkwiła załoga, uwięziona poza czasem, dokładne tak, jak uwieczniła to kamera na ostatnim ujęciu. Nie było żadnych nieszczelności, awarii, otwartego sarkofagu.

Przeszło mu przez myśl, aby zostawić to wszystko władzom. Przerwać te bezprawne działania. Zwyczajnie się zdystansować. W końcu i tak nikt i nic nie mogło im pomóc. Szybko odrzucił tę myśl. On ich znalazł. On to zakończy.

Przystanął przed pierwszą z brzegu komorą i odczytał nazwisko z pleksiglasowej tabliczki. Mechanik inżynier Gregory Lee spoczywał pogrążony we śnie.

Od dekad nie używano hibersnu, nie było takiej potrzeby. Technologia skoków podprzestrzennych rozwiązała wszystkie problemy.

Gorny dotknął panelu. Kierując się podpowiedziami oprogramowania skafandra, wybrał odpowiednią funkcję na oszronionym i spękanym od chłodu monitorze. Ze szkarłatnego pola wyświetlacza odczytał komunikat sytemu podtrzymywania życia, określający stan pogrążonego we śnie człowieka.

Uszkodzenie na poziomie organizmu –
czas trwania hibernacji 301 lat.

Lee nie spał. Lee po prostu nie żył, a sarkofag stał się jedynie niepogrzebaną trumną inżyniera, lodówką na zwłoki.

Mógł się tego spodziewać. Niedoskonałość technologii zastosowanej na Curio skutkowała tym, że wraz z upływającym czasem hibernacji malały szanse na wybudzenie pogrążonego we śnie astronauty. Dwadzieścia lat było górną granicą bezpieczeństwa. Trzysta lat to o wiele za długo.

Kolejne stanowisko, kolejny trup. A wystarczyło co piętnaście lat przeprowadzić regeneracyjne wybudzenie. Ale Jefferson nie zrobił nic, chociaż o tym wiedział. Musiał wiedzieć.

Dotarł w końcu przed komorę kapitana. Obraz żywego jeszcze dowódcy, dopiero co znikającego za półprzeźroczystą przesłoną, dalej tkwił mu w pamięci. Miał wrażenie, że gdyby tylko dotknął ciała Jeffersona, okazałoby się jeszcze ciepłe. Tymczasem Jefferson stał w swojej skalnej trumnie zalany lodowatym, żelowym wypełniaczem, jak zjawa blady i milczący. Pogodzony z losem.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 124.5!

Przypomnienia wróciły. Gorny wiedział, że to koniec. Dotknął wyświetlacza. Formalność. Po wszystkim będzie musiał sporządzić raport. Krótki, nie chciał się rozpisywać, nie było o czym. Przypadkowe odkrycie. Dorzuci kilka słów o przyczynach swojej niesubordynacji. Kolegium powinno być łaskawe, w końcu nie złamał ich tak wiele.

A sama tajemnica? Za jakiś czas przybędzie tutaj ekipa dochodzeniowa i może nawet przetransportują statek na Ziemię. Rozpoczną się wielomiesięczne analizy, które może odpowiedzą na większość pytań. Taką miał nadzieję. Nie wierzył, że można było coś tak niespotykanego pozostawić bez uwagi. Pewnie wszystko szybko wypłynie w mediach i będzie to dobry temat newsów w wieczornych kanałach informacyjnych Federacji.

Z drugiej strony spodziewał się, że wszystko przejdzie bezrefleksyjnie i stanie się jedynie kolejną ciekawostką dla miłośników historii. No bo kogo to obchodziło, jak się tutaj znaleźli? Nawet, gdyby to był efekt celowych działań Jeffersona, to czy cokolwiek to zmieni? Wrak z przeszłości z kilkoma zamrożonymi trupami na pokładzie. Bez wpływu na tu i teraz, z jeszcze mniejszym wpływem na jutro. Ot, ciekawostka…

Panel komory Jeffersona zajaśniał niebieskim blaskiem.

Stan fizyczny dobry –
czas trwania hibernacji 299 lat.

***

Wiercił się niespokojnie, nie mogąc znaleźć wystarczająco wygodnej pozycji. W głowie nieustannie krążyły mu rozmaite myśli, które za każdym razem zbiegały się w jednym punkcie – Curio – skutecznie odpędzając sen. Odrzucił dyrektywy, a teraz mierzył się z niewiarygodnym. Musiał to wszystko jakoś sobie poukładać.

Podejrzewał, że Jefferson pełnił wachtę, gdy stało się coś, co zmusiło go do wszczęcia procedury awaryjnego lądowania. Nie potrafił sobie wyobrazić, jak bardzo zagrożona musiała być jednostka, żeby zboczyć z trasy bez jakiegokolwiek sygnału, a już samo lądowanie bez widocznej przyczyny, bo według symulacji układy napędowe były w pełni sprawne przed kontaktem z powierzchnią, graniczyło z absurdem.

— Awaria? Jeżeli nie, to co? Celowe działanie? Tylko po co?

Potrafił sobie wyobrazić, że wskutek zewnętrznego zagrożenia, jakie by nie było, Jefferson ląduje na nieznanym gruncie. Nie był w stanie jednak zrozumieć, dlaczego kapitan nie podjął próby wybudzenia towarzyszy podróży, tylko zdecydował się działać samodzielnie. Zrezygnował z doradztwa swoich ludzi! Gdyby nawet całą winę zrzucić na presję czasu przed manewrem lądowania i następstwa uszkodzeń systemów pokładowych po lądowaniu, które uniemożliwiły wybudzenie załogi, to braku sygnału SOS przed lądowaniem wytłumaczyć nie mógł. Prawdą jest, że po tym, jak gigant wrył się w powierzchnię, niewiele można było zrobić, ale sygnał nadany przed uderzeniem w pięć lat świetlnych doszedłby bez problemu na Ziemię, a oni w bezpiecznej hibernacji doczekaliby ratunku.

Dlaczego ta tragedia miała tak nielogiczny przebieg, tak trudny do odtworzenia schemat przyczyn i skutków?!

Wstał, o mały włos nie uderzając głową o podsufitkę. Przeszedł do swojego fotela. Wiedział, że nie zmruży już oka. Podpiął się do głównego komputera i załadował pliki z Curio. W błysku neuronowych synaps kolejny raz stanął na pokładzie.

Szedł pustymi tubami słabo oświetlonych korytarzy, otoczony ciszą, którą od czasu do czasu zakłócały pojedyncze drgania konstrukcji i przeciągłe wycie naprężanej stali, osiadającej pod ciężarem kolosa w potrzaskany grunt, tak jakby statek mościł sobie legowisko na dziesiątki lat wyczekiwania.

Wszedł na mostek. Jefferson już tam siedział, wpatrzony w lśniące ekrany. Skamieniały niczym władca na tronie upadającego królestwa. Niepodobny do siebie. Górny minął go i podszedł do panelu sterowania. Raz jeszcze odczytał wszystkie komunikaty z ekranów, jakie zarejestrowały kamery. Wielosystemowe uszkodzenia powstałe wskutek kolizji przesądzały o losie Curio: stracili kilka pokładów, uszkodzili systemy chłodzenia, jeden z reaktorów automatycznie się wyłączył. Statek powoli konał a kapitan trwał w bezczynności.

— Dlaczego? — zadał sobie pytanie, odwracając głowę w kierunku dowódcy. Jefferson był kluczem do tej zagadki, przyczyną i wyjaśnieniem. Co do tego Gorny nie miał wątpliwości.

Podszedł do ciężko oddychającej postaci. Za moment po raz setny odsłucha ostatnich słów. Czuł narastającą irytację.

— …to tylko królicza nora, sen dziecka.

Nie pojmował tego, a ta niewiedza sprawiała, że chciał krzyczeć, złapać Jeffersona za kołnierz munduru i potrząsnąć nim. Wrzaskiem wyrwać z niego odpowiedzi. Zanim sobie uprzytomnił, co robi, trzymał już Jeffersona za potężne ramiona, ściskając je mocnym uchwytem i wydzierał się prosto w bladą twarz kapitana.

— Co to znaczy? Co to, kurwa, znaczy? Mów normalnie! Rozumiesz?!

Cyfrowa projekcja odwzajemniła spojrzenie.

— Panie poruczniku, to bezcelowe. — Usłyszał komunikat komputera. — Proszę się uspokoić, bo inaczej dojdzie do przerwania połączenia, zgodnie z protokołem bezpieczeństwa. Ryzykuje pan zdrowie.

Gorny gwałtownie puścił ramiona dowódcy. Komputer miał rację. Nie tędy droga. To rozmrożenie Jeffersona było jedynym sposobem poznania prawdy. Innego wyjścia nie miał. Rozsadzająca go od wewnątrz ciekawość nie dała mu wyboru. Przerwał połączenie i wrócił do rzeczywistości, która po trzydziestu godzinach bez snu, z minuty na minutę traciła na realności.

***

Trochę drżały mu dłonie. Zgodnie z wytycznymi komputera ustawił proces wybudzania. Miał zamiar przenieść jeszcze śpiącego, ale już rozmrożonego dowódcę na pokład stacji, gdzie chciał w godnych warunkach rozmówić się z rozbitkiem. Wszystko do transportu miał już przygotowane. Teraz nie pozostało mu nic innego, tylko czekać. Usiadł pod ścianą.

Pompy rytmicznie dudniły, usuwając płyn z komory ciężką, mechaniczną pracą. Wsłuchał się w tę symfonię i rozluźnił odrętwiałe członki, znajdując w tym ukojenie. Przymknął powieki i pozwolił, aby rytm go ukołysał.

Na granicy snu i jawy dobiegł go szept. Początkowo cichy, później coraz głośniejszy, aż usłyszał wyraźnie ostatnie pożegnanie Jeffersona.

...to tylko królicza nora, sen dziecka.

Otworzył oczy. Jefferson dalej tkwił w swojej łupinie.

Nie potrafił uciec od tych słów. Te kilka zdań brzmiało, jakby kapitan, doświadczony oficer… jakby przyznawał się do błędu?! Czy to wyznanie w ogóle odnosiło się do katastrofy, czy dotyczyło zupełnie czegoś innego? Nie potrafił tego ocenić. Może to tylko refleksja na temat rozczarowań i porażek życiowych, które w chwili słabości wypełzły, aby przypomnieć sumę wszystkich niespełnionych ambicji? Bo jakie były alternatywne wytłumaczenia? Przecież nie uderzył celowo w tę kupę pyłu? Musiał czuć odpowiedzialność za niepowodzenie podróży, szczególnie, że wszystko rozegrało się na jego samotnej wachcie. To Gorny mógł zaakceptować. W to chciał wierzyć. Ale… Poczuł, że błądzi. Co on właściwie robi? Próbuje wejść w głowę trzysta pięćdziesięcioletniego człowieka – zszokowanej ofiary katastrofy, odgadując zamiary i kreśląc jego portret psychologiczny na podstawie kilku chwil nagrania?

— Bezpodstawne domysły przemęczonego głupca…

…tam, gdzie zdumienia ląd, to tylko królicza nora, sen dziecka.

Uśmiechnął się pod nosem. Trzysta pięćdziesiąt lat to niewyobrażalna przepaść. Ekstremalna sytuacja. Inna narodowość. Inna mentalność. Inny człowiek.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 1!

Ignorowany alert przedostał się do świadomości Gornego. Uśmiech kapitana zbladł. Rozbawienie zniknęło w jednej chwili. Miał wrażenie, że budzi się ze snu i rzeczywistość sennego marzenia, pozornie doskonała w świetle porannego słońca, ukazuje swoją karykaturalną postać. Rzeczy proste i ważne stały się nieistotną plątaniną bzdurnych oczekiwań, które sprawiły, że wszystko, co do tej pory zrobił, było w sprzeczności z tym, co należało zrobić. Tak jakby przez cały ten czas, gdy próbował dać upust potrzebie niezależności, spychał poza świadomość to, co najważniejsze, a przede wszystkim właściwe. Tajemnica lotu Curio była pociągająca i fascynująca, kusiła nieznanym, odwracając uwagę od istoty problemu, którym był Jefferson. I to nie Jefferson – kapitan Curio, ale Jefferson – człowiek. Istota ludzka.

Dyrektywy!!! Dyrektywa 1!

Dreszcz przeszył go na wskroś, gdy pomyślał, że może być aż tak niedojrzały. Tak małostkowy. Samolubny. Ślepy na najważniejsze prawo. Na *dyrektywę 1*, pierwszą, która dawała początek wszystkim innym. Złamał wiele, ale tę…

Poczuł, jakby trafił go piorun i ściął krew w żyłach w gęstą skrzeplinę. Zesztywniał.

Dyrektywa 1!

Jefferson obudzi się i co on, Gorny, ma zrobić? Tak jak planował: zasypać zdezorientowanego, słabego i osamotnionego człowieka lawiną pytań? Wydrzeć z niego przemocą historię Curio? Zaspokoić żądzę wiedzy, krok po kroku, pytanie po pytaniu, nachalnie, nieludzko? A gdy wyjawi już prawdę, poinformować go, że to i tak nie ma znaczenia, bo upłynęło trzysta lat i w zasadzie wszystko, co znał, już nie istnieje? A cele, do których dążyli, poświęcając siebie, są już nieważne, bezwartościowe, zwyczajnie nieaktualne i on sam już nie jest aktualny! Skazać go na życie przeszłością w przyszłości, której może nie zrozumieć? Doprowadzić do tego, aby stał się głównym eksponatem obwoźnego cyrku?

Stanął na nogi, przytrzymując się ściany.

Dyrektywa 1!!

A co, gdy kapitan zapyta o inżyniera Lee, Stivensa, Brooksa? Czy będzie w stanie odpowiedzieć, że jego ludzie odeszli, nigdy się nie obudzili? Wlać w serce nadzieję, że skoro jemu udało się przeżyć, to pozostali też mieli tyle szczęścia? Bezdusznie kłamać, czy powiedzieć prawdę? Że wobec przypadku nie wszyscy są równi. Że przypadek rozdaje ciosy na oślep.

Czy można to zrobić człowiekowi? Ogołocić go z iluzji?

A czy w ogóle istnieje szansa, że Jefferson pogodzi się z faktami i będzie w stanie żyć dalej z takim ciężarem? A może załamie się, a on, Gorny, pewnego dnia w kanale informacyjnym usłyszy, że jedyny ocalały z Curio popełnił samobójstwo tnąc sobie żyły, albo decyzją Kongresu Federacji doczeka reszty swoich dni otumaniony lekami w psychiatrycznym zakładzie zamkniętym, śliniąc się do ekranu relaksacyjnego bez szans na wyzdrowienie? I to tylko i wyłącznie z jego winy. Bo nie mógł się powstrzymać i działał na własną rękę, łamiąc święte prawa. Czy to jest życie, na które zasługuje Jefferson?

Myśli huczały mu w głowie. Wszystkie te pytania, których wcześniej sobie nie zadawał, uderzyły w niego wezbraną falą.

Dyrektywa 1!!!

To nie będzie rozmowa z hologramowym duchem. To nie będzie rozmowa z Nel, substytutem człowieka, szelestem elektrycznych wyładowań pozytronowego mózgu, stwarza-

jącego programowalną iluzję rzeczywistych doznań, uczuć i myśli. Będzie patrzył w oczy człowiekowi, a nie wygenerowanemu obrazowi cyfrowej manipulacji. Będzie widział prawdziwie ludzkie reakcje i nie będzie od tego odwrotu. Nie cofnie czasu ani dla siebie, ani dla niego.

Sklepienie zdawało się walić mu na głowę, ale niestrudzenie brnął dalej.

Dyrektywa 1dyrektywa 1dyrektywa…

Czy powiedzieć prawdę? Najgorszą z możliwych, ale prawdę. Czy Jefferson przetrwa i dalej będzie tym samym człowiekiem co kiedyś – bohaterem, natchnieniem dla milionów, w czasach, gdy gardzi się przeszłością?

— A czy TY, umiałbyś stawić czoło takiej prawdzie? — zadał sobie pytanie, próbując utrzymać się na słabnących nogach. — Ja… Ja… — zająknął się, nie mogąc znaleźć odpowiedzi.

Pociemniało mu przed oczami i zachwiał się na moment. Był na granicy przytomności. Złapał się krawędzi sarkofagu, w którym spoczywał Jefferson. Odzyskał ostrość widzenia. Pochylił się tak nisko, że hełm niemal dotykał szklanej przesłony komory hibernacyjnej. I patrzył. Długo patrzył w spokojną twarz pogrążoną we śnie.

...dyrektywa 1dyrektywa 1dyrektywa 1dyrektywa 1dyrektywa 1dyerektywa 1dyrektywa 1...

Udręczony, spojrzeniem odnalazł właściwą aplikację na pulpicie.

Otworzył opcję wstrzymania procesu dehibernacji i nacisnął przycisk.

Maszyneria stanęła na ułamek sekundy, aby ponownie ożyć. Pompy zawibrowały i rozpoczęło się wypełnianie komory chłodziwem. Gdy ten etap się zakończył, otworzył pokrywę panelu, znalazł przełącznik zasilania, który bez zastanowienia odłączył i włączył. Odczekał chwilę. Ekran ożył. Zalał spokojną twarz Gornego czerwoną poświatą.

Jefferson odszedł. Bez bólu. Tak, jak na to zasługiwał.

Podszepty w głowie Gornego ustały. Nastała cisza absolutna.

Mały włos, a zaprzepaściłby wysiłki wielu pokoleń. Trud niezliczonych, nieznanych bohaterów nieustających w dążeniu do doskonałości. Przypomniał sobie zajęcia z wiedzy o społeczeństwie.

— Łańcuch jest tak mocny, jak jego najsłabsze ogniwo. Społeczeństwa nie stać na słabe ogniwa — zawzięcie powtarzała pani Bakowska, puszczając kolejne filmy dokumentujące okrucieństwa, jakich dopuszczał się człowiek na przełomie tysiącleci.

— Patrzcie uważnie — piszczała swoim głosikiem. — To brat bratu zgotował ten los. Słabe ogniwa populacji. Czy wy też chcecie być słabymi ogniwami?!

— Nie! Nie chcę, pani Bakowska — nieprzytomnie wydusił z siebie. Odwrócił się i ruszył do wyjścia z sali hibernacyjnej. Wiedział, że to słuszny wybór.

Dyrektywa 1 jasno to opisywała, a wypełnianie dyrektyw to święty obowiązek. Uczucia Gornego nie miały już znaczenia, były mirażem. Każdy, niezależnie od narodowości, płci i wieku, zrobiłby to samo na jego miejscu, automatycznie, bez zastanowienia. Odłączenie Jeffersona było moralnym obowiązkiem, niekwestionowalną powinnością. Tego właśnie wymagała *dyrektywa 1* od żołnierza, cywila, od każdego. Człowiek nie może cierpieć ani teraz, ani nigdy. Dokładnie tak, ludzkie cierpienie jest niedopuszczalne, trzeba je ograniczać za wszelką cenę. To im wpajano od dziecka, to było słuszne. Świat bez bólu i niedostatku – największe osiągnięcie ludzkości! Ten ład musiał trwać. A on… A on musiał się tylko napić.

Chmury i monety

Olga Niziołek

Tam, gdzie Marta się urodziła i wyrosła, ludzie mieli niewiele rzeczy, ale dużo czasu. Osadę z trzech stron otaczał gęsty las. Chodziło się do niego po chrust i grzyby, ale nikt nie zagłębiał się w jego ostępy. Droga w świat wiodła przez brzozowy zagajnik, przez łąki i wzdłuż pól, do miasta. Mało kto decydował się jednak nią podążyć. Dla Marty gościniec prowadził do miejsca, gdzie pasła krowy. To właśnie umiała robić dobrze – paść krowy i śnić. Kładła się na plecach, oddalona od hałasów, sama ze swoim stadem, i patrzyła na płynące po niebie chmury, szukając znaczeń w ich kształtach, aż wyobrażone istoty wsączały się w jej sen. Była szczęśliwa i na łące, i wśród ludzi, a mówiło się nawet, że mają się ku sobie z Bartoszkiem od kowala. Sama Marta nie myślała o tym za wiele, przyjmując to tak, jak zimę i lato – jako naturalne zjawisko, nad którym nie ma się co zastanawiać. Miała czas. Obłoki układały się w zdania, a te w historie bez końca i początku.

Obcy, który zmienił wszystko, zaglądając jej w twarz, musiał nadejść od strony lasu. Stanął między Martą a słońcem, rzucając na nią cień. Zamrugała, a resztki snu natychmiast się rozwiały. Nieznajomy był śniady, nie mógł pochodzić z tych stron. Uśmiechnął się do niej, jakby w okamgnieniu zachwycił się nią tak samo, jak ona nim. W jego oczach nie było jednak tego, co czuła ona – ledwo uchwytnego lęku, czającego się pod fascynacją. Znał tylko kilka słów w jej języku, ale w niczym im to nie przeszkadzało. Pachniał czymś obcym, korzennym, a zapach ten oznaczał, że senna Marta-pasterka przestała istnieć. Oto powstała Marta-nie wiadomo kto, Marta, która

Olga Niziołek — tłumaczka języka niderlandzkiego i angielskiego; jej opowiadania publikowane były m.in. w „Nowej Fantastyce" i antologii *Zabawa w Boga*. Czasem mieszka we Wrocławiu, częściej w Amsterdamie.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 241–254.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

chciała wiedzieć, dokąd dojdzie drogą wiodącą za horyzont, co kryje się w lasach, jacy ludzie mieszkają poza jej wioską. Potoczyli się po trawie, spleceni w uścisku.

Chłopak miał na imię Rafael i mieszkał gdzieś daleko, w mieście. Siedzieli na trawie i trzymali się za ręce. Chmury przepływały wysoko, a kiedy nadeszła pora kolacji, Marta zapędziła krowy do obory – nieuważnie, byle prędzej – i stanęła przed rodzicami, żeby powiedzieć im, że odchodzi z nieznajomym.

— Córeńko, co ty mówisz?! — matka zaczęła zawodzić.

Ojciec nie odezwał się ani słowem, ale zacisnął pięści, aż pobielały. Mały brat zaczął płakać, jakby wyczuł, że nadchodzą zmiany. Nawet bury kot zeskoczył z zapiecka i czmychnął z izby.

— Odchodzę.

— Nie możesz nam tego zrobić… przecież Bartoszek…

— Muszę.

— Źle ci tu? Co my bez ciebie zrobimy? Jak możesz…

— Mamo, ja muszę. Odchodzę.

— Dość! Chcesz iść – idź. Droga wolna. Ale żebym cię tu więcej nie widział. A jak zobaczę, to pogonię — ojciec cedził słowa przez zęby. Zazwyczaj tak łagodny, nie przypominał siebie. Patrzył w stół, jakby brzydził go sam widok Marty. Nigdy go takim nie widziała. Podeszła bliżej, ale odepchnął ją gwałtownie

— Nie waż się!

— Zostań, córeńko, na jedną noc. Jedną noc. Zastanowisz się, ochłoniesz. Zostaniesz?

Zachodzące słońce wypełniało światłem całą kuchnię, jakby ktoś zalał ją miodem. Brat płakał teraz na cały głos, ale nikt nie zwracał na niego uwagi. Marta zawahała się.

— Zostanę.

Szybko wymknęła się z objęć matki i wybiegła na dwór. Nie zajrzała do Rudej ani do Małej, nie było czasu. Nie spojrzała na niebo. Poszła prosto tam, gdzie miał czekać Rafael, za strumykiem przy lesie.

Był. Trzymał za srebrną uzdę czarnego konia. Zwierzę rzucało łbem, jakby chciało się uwolnić.

Pocałował ją, nie wypuszczając uprzęży z ręki. Czas było ruszać. Nie mógł zostać w wiosce tak długo. Tłumaczył coś, ale niewiele pojmowała. Może mówił za szybko, a może Marta nie chciała rozumieć więcej, niż musiała.

— Idziesz tam. — Pokazał ręką zagajnik, upewniając się, czy Marta rozumie. Skinęła głową, powstrzymując łzy. — Idziesz, idziesz… miasto. Miasto?

— Miasto — powtórzyła. Treść tego słowa była dla niej równie obca, co składające się na nie głoski dla Rafaela. — Tam będziesz?

— Nie. Nie miasto. Idziesz, idziesz… dwa miasto. Dwa miasto?

Skinęła.

— Nie dwa miasto. Idziesz, idziesz… trzy miasto. I ja. Tak?

— Będziesz czekał w trzecim mieście?

— Co jest „czekał"? Ja w miasto. Trzy miasto. Tak.

Z jego gestów zrozumiała jeszcze, że spotkają się przy studni. Pocałowali się krótko, niezręcznie. Rafael wskoczył na konia i zniknął między brzozami.

Lasek wyglądał inaczej niż zwykle, wydawał się żywy. Długie cienie podpełzały aż pod pierwsze domy osady. Marta nie mogła pozbyć się uczucia, że ktoś ją obserwuje.

Kiedy wróciła do domu, matka przytuliła ją mocno, bez słów. Ojciec nawet nie spojrzał w jej stronę.

Następnego dnia Marta obudziła się jeszcze przed świtem. Przemknęła do kuchni, żeby wziąć na drogę kawałek chleba, i z zaskoczeniem odkryła, że na stole leżą zawinięte w szmatkę trzy grube pajdy z masłem. *Matka wiedziała. Od samego początku.*

Nie zajrzała do izby rodziców. Brat się nie obudził. Drzwi nawet nie skrzypnęły, gdy powoli zamykała je za sobą.

Marta poszła przed siebie, kierując się w stronę słońca, które zaczęło właśnie wznosić się nad horyzontem. Kiedy wioska zniknęła za drzewami, dziewczyna pierwszy raz w życiu poczuła się zupełnie sama. Gdzieś przed nią miało czekać miasto, drugie i trzecie, a w nim Rafael. Wystarczyło przejść przez las, zamienić chmury płynące po niebie na nieokreśloną przyszłość.

Szła niespiesznie, ale nie przystawała ani na chwilę, pomna opowieści o leśnych lichach i złośliwych rusałkach. Póki była w ruchu, mogły co najwyżej plątać jej ścieżki i płatać pomniejsze figle. Zatrzymując się, rzuciłaby im wyzwanie. Ale ciszę mącił tylko szum drzew i śpiew ptaków.

Wreszcie spośród drzew wyszła na łąkę. W oddali widać było gościniec.

Pierwsze miasto, jakie ujrzała Marta, było niewielkie i ciasne, z wąskimi zaułkami i wysokimi murami. Ludzie nie zwracali na nią uwagi. Mówili głośno, a ich słowa przypominały jej własne, ale zmiękczone, wykrzywione, jak wijące się między domami uliczki. Nie zagadywała nikogo, przysiadła na obrzeżu studni i wyciągnęła z zawiniątka chleb. Po zmroku wśliznęła się do kościoła, zwinęła w kłębek na drewnianej ławce i przykryła wełnianą chustą. Pierwszej nocy poza rodzinnym domem Marta śniła o rzeczach, dla których nie miała słów. Cała opowieść rozwiała się więc w niepamięć zaraz po przebudzeniu, pozostawiając po sobie tylko niejasne, radosne przeczucie.

Wędrowała dalej. Słońce dopiero wschodziło, ale czuła, że czeka ją długa droga. Nie martwiło jej to jednak – przecież każdy krok zbliżał ją do Rafaela. Z radości zaczęła podśpiewywać.

Nawet nie wchodziła do drugiego miasta, nie była go ciekawa.

Poszła dalej szerokim traktem, nie zauważając niewielkiej ścieżynki odbijającej na południe. Nie było tu wzgórz jak w jej rodzinnych stronach, droga prowadziła prosto między polami. Od czasu do czasu Martę mijały wozy, ale coraz rzadziej rozumiała pozdrowienia innych podróżnych. Gdyby nie Rafael, pilnowałaby właśnie krów. Ruda lubiła ukradkiem przechodzić na pole sąsiadów, więc Marta musiała czasami brać ją na powróz…

Potrząsnęła głową. Tu i teraz były bolące stopy i bliższy z każdym krokiem cel. Trzecie miasto. Ostatnie. To białe i kamienne, które od dawna majaczyło na horyzoncie. Przeszła przez potężną bramę zachodnią, nie niepokojona przez nikogo, i natychmiast się zgubiła. Wszystkie domy wyglądały tak samo, a ulice wiły się, tworząc łuki i labirynty. Zorientowała się, że krąży tą samą drogą, kiedy rozpoznała wywieszone z okna pranie. Marta westchnęła i usiadła na ziemi. Było jej wszystko jedno. Doszła tak daleko i miała prawo do chwili odpoczynku.

Ostatnia kromka chleba zabrana z domu zdążyła trochę się zeschnąć, ale po długiej wędrówce smakowała cudownie. Marta jadła powoli, planując już spotkanie z Rafaelem. Wiedziała, że pozna go od razu, gdy zobaczą się przy studni. *Południe,* powiedział na odchodnym. *Każdy dzień*. Będzie czekał każdego dnia.

Słońce stało wysoko, ale południa jeszcze nie było. Otrzepała więc sukienkę i ruszyła przed siebie jedyną uliczką, którą jeszcze nie szła. Minęła starca-gawędziarza i gromadę gapiów, zasłuchanych w niezrozumiałą dla niej historię. Co i rusz ktoś wybuchał śmiechem, a odgłosy wesołości mieszały się z okrzykami ulicznych przekupek. Wreszcie Marta doszła na wielki plac, nad którym górowała wysmukła katedra. Otaczające ją domy, choć solidne i bogato zdobione, wydawały się przy niej mizerne i nietrwałe. Na placu stały stragany ze wszystkim, o czym można było zamarzyć – owocami, kwiatami, rybami i stworzeniami, których Marta nie znała. A pośrodku czekała studnia. Dziewczyna wstrzymała na moment oddech. Podeszła na miękkich nogach do obmurowania i zajrzała do środka. Z dna spojrzała na nią druga, widmowa Marta, i prawdziwa aż wzdrygnęła się na ten widok. Jakby patrzyła w oczy jakiemuś duchowi.

— Nieważne — mruknęła pod nosem i wyprostowała się, zostawiając wodne obrazy samym sobie. — Zaraz będzie południe.

Gdyby była w domu, zapędzałaby właśnie krowy do obory, żeby zaprowadzić je na pole później, w chłodniejszej chwili. Potem zebraliby się przy stole, matka nalałaby wszystkim zsiadłego mleka…

Kościelne dzwony rozdzwoniły się – nadeszła długo wyczekiwana godzina. Marta uśmiechnęła się szeroko i spojrzała w niebo, pełne gołębi, które odfrunęły z wieży katedry, spłoszone hałasem.

— Patrz na nie, a kiedy ostatni zniknie, stanie przed tobą Rafael — obiecała sama sobie.

Ptaki kołowały bez końca. Gdy wreszcie przysiadły, Marta opuściła wzrok. Nie zmieniło się nic – przekupki dalej plotkowały i zanosiły się śmiechem, na kramach piętrzyły się stosy jabłek i gruszek.

Zaczęło się czekanie.

Dopiero kiedy upał zelżał, a słońce zeszło niżej, Marta zwróciła się do kobiet. *Rafael? Rafael?* – powtarzała, a tamte rozkładały ręce i kręciły głowami. Dopiero kiedy na niebie pokazał się księżyc, Marta zaczęła się martwić. Przesiedziała przy studni całe dwa dni – kobieta ze straganu z owocami dała jej kilka jabłek; głaskała ją po głowie w geście pociechy – zanim zrozumiała, że Rafael się nie pojawi. Że została całkiem sama. Żebym cię tu więcej nie widział. Do domu nie miała co wracać. A głód, nietłumiony już marzeniami, zaczął dokuczać.

Straganiarka układała niesprzedane owoce na małym wózku, szykując się do powrotu do domu, kiedy Marta podeszła do niej kolejny raz. Kobieta miała śniadą twarz i niezwykłe, jasne oczy. Patrzyła spokojnie, jak Marta zaczyna się tłumaczyć:

— Szukam pracy. Mogę robić wszystko, jestem silna. Nie mam się gdzie podziać. Może ty mi po… — Głos dziewczyny się załamał i wybuchnęła płaczem.

Tamta współczująco poklepała ją po ramieniu i wcisnęła kolejne jabłko. Z potoku jej słów Marta zrozumiała tylko tyle: nie ma tu pracy. Nie ma tu miejsca dla zbłąkanych pasterek. Marta pokiwała głową i zaciskając w dłoni podarowany owoc, ruszyła ku następnej straganiarce. Zmierzchało już, kobiety były zmęczone, żadna z nich nie chciała jej pomóc.

Marta pokiwała głową, próbując powstrzymać łzy. Piekły ją oczy, kręciło się w głowie. Powlokła się do kolejnej, sprzedającej ryby, która już z daleka odprawiła ją gestem. Jej uwaga, podobnie jak pozostałych przekupek, była skierowana na brodatego mężczyznę, który wjechał konno na plac. Postawny, siwiejący, zeskoczył lekko z konia i podszedł do studni. Jego bordowy kaftan połyskiwał lekko w promieniach zachodzącego słońca.

— Szukasz pracy — stwierdził z zabawnym akcentem obcokrajowca. Musiał obserwować całą scenę z oddali, sam niezauważony przez nikogo.

Miał niski, dźwięczny głos, a jego pierwsze słowa nie pozostawiały wątpliwości, że przywykł do wydawania rozkazów. Mimo że zwrócił się do Marty, wszystkie straganiarki zastygły w bezruchu, czekając na ciąg dalszy.

— Tak. Potrafię paść krowy. Może…

— Podejdź do mnie.

W zupełnej ciszy Marta przeszła kilka kroków dzielących ją od studni. Mężczyzna objął ją ramieniem i zniżył głos, tak aby nikt nie mógł podsłuchać ich rozmowy.

— Zajrzyj do studni.

Ujrzeli zabiedzoną dziewczynkę, a obok niej niewyraźne odbicie mężczyzny o pustych oczach.

— Jak masz na imię?

— Marta.

— Marta… Jestem panem tamtego zamku. — Pokazał dłonią horyzont, a dziewczyna po raz pierwszy zauważyła szary masywny kształt na oddalonym wzgórzu. — Nie brakuje mi pieniędzy. Ale potrzebuję dziewczyny do pracy. Za każdy dzień dostaniesz złotą monetę. Nie będzie ci niczego brakowało. Zgadzasz się?

Marta zawahała się na moment. Coś jej się w tym nie podobało. Ale miała tylko jedno jedyne jabłko i małą bułkę, i żadnego domu. Stłumiła niepokój i szybko, żeby nie dało się już wycofać, skinęła głową.

— Zatem ruszajmy.

Brodacz pomógł jej wsiąść na konia i sam wskoczył na siodło. Odjechali bez słowa. Marta spojrzała jeszcze na przekupki. Kobiety zebrały się w kręgu, podekscytowane tym wydarzeniem.

***

Przez całą drogę Brodacz – Marta dalej nie znała jego imienia – nie odezwał się ani słowem. Jechał stępa, a zamek powoli potężniał w oczach. Dotarli do niego, kiedy ciemna bryła zlała się w jedno z nocnym niebem.

Kroki Brodacza rozległy się echem w chłodnym korytarzu, skrzypnęły otwierane drzwi. W komnacie, do której wprowadził Martę, panował półmrok, rozświetlany tylko ogniem płonącym na kominku. Nigdzie nie było widać służby, po kątach tańczyły cienie. Na długim stole stała biała świeca i jedno nakrycie.

— Pora pomówić o twoich obowiązkach — przerwał milczenie mężczyzna. — Wiem, że śnisz, śnisz na jawie i nocą. Chcę, żebyś zamieszkała w moim zamku i opowiadała mi swoje sny. Tylko na tym mi zależy. Jesteś głodna?

Marta skinęła głową.

— Dobrze. Tutaj masz chleb i ser. Będziesz spała tam. – Machnął ręką w kierunku wysokich drzwi. — Jutro rano będę czekał na pierwszy sen. Dobrej nocy.

Wyszedł, nie czekając na odpowiedź dziewczyny.

Mimo głodu Marta zjadła niewiele, bojąc się, że naruszy jakieś niepisane zasady. Nie odważyła się nawet wziąć świecy do sypialni, musiała więc odnaleźć łóżko po omacku. Wykrochmalona pościel była sztywna i chłodna, niepodobna do posłania w domu, ale wy-

godniejsza od kościelnej ławki. Marta leżała długo w całkowitej ciemności. Przed oczami stanął jej uśmiechnięty Rafael i natychmiast ścisnęło jej się gardło. Powstrzymanie się od płaczu wymagało wiele siły, ale bała się zakłócić ciszę. Nagle wyczuła czyjąś obecność. Zanim zdołała zareagować, poduszka lekko się ugięła i przy uchu dziewczyny rozległo się uspokajające mruczenie. Odruchowo zanurzyła dłoń w kocim futrze i zasnęła ciężkim snem bez snów. Obudziła się, gdy było już jasno. Zerwała się w panice, zdając sobie sprawę, że nie pamięta nic. Przestraszony gwałtownym ruchem kot bezszelestnie wybiegł z komnaty. Zdążyła tylko zauważyć, że był cały czarny i brakowało mu jednego oka. Marta przygryzła wargi i położyła się na wznak.

„Jeszcze nigdy nie było, żeby jakoś nie było", szepnęła, szukając pocieszenia w dobrze znanych słowach. Tak mówiła matka, kiedy ojciec ze zmarszczonym czołem liczył pieniądze, których im wiecznie brakowało. I rzeczywiście zawsze wszystko się układało – lepiej lub gorzej, ale sobie radzili. Pewnej zimy zastanawiali się nad sprzedaniem Rudej i właśnie w dniu, kiedy ulubienica Marty miała trafić na targ, do ich domu zapukał sąsiad-węglarz. Potrzebował pomocy w lesie. Dobrze płacił. Nie zastanawiali się ani chwili. Ojciec zniknął na tydzień, wrócił pachnący dymem i usmarowany, ale Ruda została. Marta bezwiednie się uśmiechnęła. Zamknęła oczy, a pod powiekami przesuwały się kolejne sceny z rodzinnego domu. Kiedy obudziła się po raz kolejny, słońce stało już wysoko. Bez namysłu zeskoczyła z łóżka i pobiegła do jadalni.

Mężczyzna czekał już przy stole, na którym, jak poprzedniego dnia, stało nakrycie. Powoli obracał w palcach złotą monetę.

Dopiero teraz zauważyła, jaki był blady, i zrozumiała, że jego małomówność mogła wynikać z wyczerpania.

Usiadła, ale nawet nie drgnął.

— Dzień dobry — odezwała się wreszcie.

— Witaj, Marto. Mów.

— Ale… To nie był bardzo ciekawy sen… Moja mama kroiła w nim chleb…

— Mów. Sam zdecyduję, co jest ciekawe, a co nie.

Ociągając się, zaczęła opowiadać historię o rodzinnym domu, o chlebie wyciąganym z pieca i starym nożu z drewnianą rączką. Mężczyzna słuchał z zainteresowaniem. Utkwił wzrok w jej wargach i znieruchomiał.

— Mama chciała podać mi pierwszą kromkę, ale wtedy się obudziłam.

— Dziękuję. Moneta jest twoja. Jutro rano będę na ciebie czekał. Do tego czasu możesz chodzić do woli po zamku i włościach, ale nie oddalaj się za bardzo.

Mężczyzna już chciał wstać od stołu, kiedy Marta zebrała się na odwagę.

— Panie, czy mogę o coś spytać?

— Co chcesz wiedzieć?

— Jak mogę się do ciebie zwracać?

Na wargach Brodacza pojawił się lekki uśmiech. Nie wyglądał już na zmęczonego.

— Nie potrzebujesz się do mnie zwracać. Jeśli będę cię potrzebować, to cię znajdę.

Dziewczyna skinęła głową.

— Służba przyniesie ci ubrania i inne drobiazgi — rzucił jeszcze na odchodnym mężczyzna i Marta została sama.

Czuła się osłabiona, jak po nieprzespanej nocy. Jadła niemrawo chleb z białym serem, rozglądając się po ogromnej, pustej komnacie. Na białych ścianach nie wisiały żadne ob-

razy, w wysokich, wąskich oknach brakowało zasłon. Ktoś wymiótł starannie palenisko kominka i zabrał świecę ze stołu. Marta nie zdziwiłaby się, gdyby minęły całe miesiące, od kiedy opuściła rodzinny dom – wszystkie wspomnienia były jakby zamglone. Nawet ona sama wyglądała inaczej. Z lustra stojącego w rogu komnaty spoglądała na nią dziewczyna o poważnej, może trochę wystraszonej minie. Jasne włosy otaczały jej okrągłą, piegowatą twarz, a biała sukienka, którą ubrała na spotkanie z ukochanym, była przybrudzona od długiego noszenia.

— Jeszcze nigdy nie było… — nie dokończyła zdania. Nagle wydało jej się bez sensu.

Wzruszyła ramionami i wyruszyła na wędrówkę po zamku. Na początek ominęła rozległe komnaty, wybierając ciasne przejścia dla służby.

Drewniane podłogi skrzypiały pod jej stopami, kiedy przechodziła z jednego opustoszałego pomieszczenia do kolejnego. Nawet w kuchni nie było nikogo – w spiżarce nie leżało ani jedno jabłko, nie wisiały pęki suszonego kopru czy choćby pęto kiełbasy, nie pachniał świeżo upieczony chleb. Marta poczuła się nieswojo, nie widząc ani śladu normalnego życia.

Przemknęła do sali balowej, którą poznała po ogromnych lustrach i czarnym fortepianie pod oknem. Bartoszek przyszedł kiedyś na łąkę i powtarzał jej zasłyszane od wędrownego handlarza historie o życiu bogaczy. Bale niewiele go obchodziły, za to bez końca rozprawiał o strzelbach i polowaniach na lisy, aż z nudów zaczęła obrzucać go zerwanymi trawkami. Bartoszek nie pozostał jej dłużny; kotłowali się, piszczeli i prychali, krowy gapiły się ze zdziwieniem. A teraz sama stała w ogromnej sali, wdychając zapach kurzu. Otworzyła przeszklone drzwi prowadzące do kręconych schodów i rozciągającego się dalej ogrodu. Zanim zdążyła zejść, ktoś zakaszlał za jej plecami.

— Przyniosłam panience nowe sukienki. Położyłam na łóżku — powiedziała niska kobieta o mysich włosach. Marta rozumiała każde jej słowo, ale zdania brzmiały nieswojo, jak gdyby pochodziły z dawno minionych czasów.

— Dziękuję.

— Proszę się przebrać. Obiad będzie czekał w południe.

Służąca dygnęła i prędko odeszła.

Marta poszła za jej radą. Sukienka, która na nią czekała, nie była przeznaczona dla dziewczynki, ale dla dorosłej kobiety – ciemnozielona, z głębokim dekoltem, niepodobna do niczego, co Marta do tej pory nosiła. Mimo to dobrze leżała na dziewczynie, która spędziła resztę dnia, wirując w sali balowej i biegając po ogromnym ogrodzie.

Czarny kot nie pokazał się przez cały dzień, ale po zmroku znów przyszedł, by ukołysać ją do snu. Tym razem Marta wzięła ze sobą świecę. Mnóstwo nowych wrażeń zrobiło swoje i szybko odpłynęła w sen.

Kolejny dzień zaczął się niemal tak samo, jak pierwszy. Brodacz bawił się monetą, słuchając z uwagą snu o sianokosach, a kiedy opowieść dobiegła końca, zostawił zapłatę i wyszedł. Tym razem nie odezwał się ani słowem.

Marta powoli nalała sobie herbaty. Nie miała ochoty na jedzenie, lekko ją mdliło. Siedziała przy stole i bawiła się srebrną łyżeczką o trzonku z dwóch splecionych węży. Zaledwie spojrzała na służącą, która przyszła zebrać naczynia.

— Dzień dobry panience.

— Dzień dobry — odparła apatycznie.

— Ładny dzień, prawda?

— Bardzo — odpowiedziała Marta, choć nie miała pojęcia, czy świeci słońce, czy pada deszcz. Marzyła tylko o tym, żeby znowu zasnąć.

— No, to niech panienka wyjdzie na świeże powietrze — zarządziła służąca, przecierając stół kraciastą ścierką. — Ja będę teraz trzepać pościel.

Marta posłuchała. Nie miała nic lepszego do roboty.

Błąkała się po żywym labiryncie, stanowiącym część ogrodu. W samym jego środku zdziczały krzew róży oplatał rzeźbę, której twarz była omszała, a rysy wytarte przez deszcz. Marta dotknęła białego uda figury, a rozgrzany w słońcu kamień wydał jej się równie ciepły, jak ludzkie ciało.

Dziewczynka położyła się na plecach, nie dbając o elegancką suknię. Przepływające chmury przyniosły zapomnienie, dzień zamienił się w wieczór, przyszedł kolejny poranek. Dni zlewały się ze sobą, a Marta przyjęła ich monotonię z takim samym spokojem, jak wcześniej zmieniające się pory roku. Co rano opowiadała wyśnione historie – coraz częściej pojawiały się w nich kręcone schody, szare bryły, posągi bez twarzy – i wkładała złotą monetę do swojego węzełka. Zamieniała parę słów ze służącą, Lindą, czasem z nudów pomagała jej nawet w zamiataniu ogromnego zamku. Szara kobiecina mieszkała w którejś z okolicznych wiosek.

— Tam, o. Niedaleko. — Machnęła ręką w odpowiedzi na pytanie Marty, a potem zmieniła temat.

Wieczorami Brodacz czasami towarzyszył jej przy kolacji, choć nie jadł razem z nią. Siedział przy stole, zatopiony w lekturze. Marcie nie udało się znaleźć zamkowej biblioteki, a po upływie pierwszych tygodni zupełnie przestało ją ciekawić zwiedzanie zamku. Przeszłość oddalała się i zamazywała, teraźniejszość niczym nie kusiła, ale Marta nie miała dokąd pójść i za wiele o tym nie myślała.

Powoli nadchodziła jesień. Wydawało się, że może trwać już zawsze, z szarym niebem i porannymi mgłami zakrywającymi drogę do świata zewnętrznego. Marta budziła się coraz później, ale pan zamku nigdy nie czynił jej wyrzutów – czekał na nią na swoim krześle, gotowy na przyjęcie opowieści. Zdawało się, że zawsze wiedział, kiedy się pojawić. Gdy pewnego razu Marta nad ranem wybudziła się z koszmaru i roztrzęsiona wyskoczyła z łóżka, siedział już przy stole.

— Opowiesz? — spytał, gdy wciąż niespokojna wyszła z sypialni. Lekko się uśmiechnął na widok jej zaskoczenia.

— Śniło mi się, że na moim łóżku siedziała jakaś kobieta w zielonej sukni. Błyszczącej, eleganckiej. Siedziała bokiem do mnie. Chciała coś powiedzieć, ale wtedy do ust wlała jej się ciemność. Potem mrok zalał jej oczy i resztę twarzy, i została tylko suknia…

— Jak wyglądała ta kobieta? — spytał, nagle spoważniały.

— Miała czarne włosy. Była smutna. Więcej nie pamiętam.

Kłamała, spłoszona przez dziwną reakcję mężczyzny.

— To ja ci powiem. Miała zielone oczy i pieprzyk na lewym ramieniu. Nos z garbem. Głos niski, trochę szorstki. Lubiła czerwone wino. Mówiła do mnie inaczej niż wszyscy.

Zamiast swoim zwyczajem wstać i wyjść, mężczyzna zwiesił głowę.

— Jak? — odważyła się spytać Marta, jednocześnie zafascynowana i przestraszona jego przemianą.

— Co? Ach, jesteś tu — powiedział zmieszany, jakby zapomniał o jej istnieniu. — Po imieniu. Marcin. Marcin, pan na niewidzialnym zamku — zaśmiał się gorzko. — Możesz też tak mówić, w końcu śpisz w jej łóżku.

Po tych słowach zapadła cisza. Marta wiedziała, że nigdy nie użyje prawdziwego imienia Brodacza, ale nie uważała za stosowne, żeby mu się sprzeciwiać. Siedzieli tak, aż zrobiło się całkiem jasno.

— Zupełnie jej nie przypominasz — powiedział wreszcie.

Marta nawet nie drgnęła, zamyślona. Walczyła z mdłościami i natrętnymi myślami.

— Co się z nią stało? — spytała.

— Widziałaś przecież we śnie. Nie pamiętasz już?

Wtedy Marta zdała sobie sprawę, że twarz kobiety całkiem zatarła się w jej pamięci. Rysy, które jeszcze przed chwilą wyraźnie pamiętała, były teraz odległe. Próbowała przypomnieć sobie życie z rodzicami, ale wszystko pokrywała mgła. Nie wiedziała nawet, jak wyglądała jej ukochana krowa, którą co dzień przeganiała z pola sąsiada.

— Ryża? Rosa? A inni? — szepnęła, usiłując zebrać myśli. Pan na niewidzialnym zamku. Opowiadała mu o swojej matce, o Bartoszku, o nowonarodzonym bracie i najlepszej przyjaciółce… — Gdzie oni się podziali?

Brodacz nie zwracał już na nią uwagi, podobnie jak ona pogrążony we własnych myślach. Marta nawet nie zauważyła, kiedy wyszedł, a do ogromnej sali wśliznęła się służąca z tacą.

— Powiem ci, kim była — szepnęła kobieta. — To dla niej powstał zamek. Czekała na niego, kiedy jeździł po świecie. Dawne dzieje… A on nie może tego przeboleć. Szuka zapomnienia w snach. Cudzych. Bo własnych już nie ma.

Wyrwana z rozmyślań Marta aż podskoczyła i pytająco spojrzała na Lindę, która, jak gdyby nigdy nic, poprawiała srebrną łyżeczkę na spodku z konfiturami.

— Kim on jest?

— Smacznego — powiedziała służąca i bezszelestnie wyszła.

Tym razem Marta niczego nie przełknęła. Po kilku chwilach nad talerzem wyszła do ogrodu. Figura kobiety, ukryta pośrodku labiryntu, nabrała nowego znaczenia. Marta przesunęła ręką po twarzy posągu, wygładzonej przez czas. Kamień był tak zimny, że aż się wzdrygnęła. Jednocześnie uświadomiła sobie coś ważnego.

— Nie mogę tu zostać — powiedziała. Wiecznie zielone krzewy zdawały się tłumić jej głos, więc dodała głośniej: — Ja tu nie zostanę.

Zaczął prószyć pierwszy, wczesny śnieg. Każdy płatek bezdźwięcznie pieczętował postanowienie Marty.

Następnego dnia dziewczyna długo leżała w łóżku, ćwicząc w myślach czekającą ją rozmowę.

Nie pamiętała koloru oczu matki ani twarzy brata. Nie wiedziała, jak pachniał Rafael, kiedy leżeli razem na łące. Wszystko to zostało jej zabrane – za uczciwą cenę, płatne w złocie. Zerwała się na równe nogi i wpadła do jadalni. Mężczyzna uniósł nieco brwi na widok jej zagniewanej miny, ale nic nie powiedział. Wskazał gestem krzesło. Marta stanęła za nim, mocno zaciskając dłonie na rzeźbionym oparciu.

— Odchodzę — powiedziała. — Nie mogę tu dłużej zostać.

— A to dlaczego?

— Ja… — zawahała się na moment. Nie wiedziała, jak opisać to, czego jej brakowało.

— Tak mi się odwdzięczasz? Nie miałaś dokąd pójść. Zabrałem cię z ulicy – mówił z wyrzutem. — Co byś zrobiła, gdyby nie ja?

— Nie wiem. Ale…

— Posłuchaj. Brakuje ci tu czegoś? Głodna jesteś? Źle cię traktuję? — Marta kręciła głową przy każdym pytaniu. — A może za dużo masz pracy? Proszę cię tylko, żebyś mi opowiadała, co ci się przyśniło. To chyba nie jest trudne, co? Niejedna chciałaby przespać choć noc w takiej pościeli. Tak?

— Tak, ale…

— Nie przerywaj, kiedy mówię.

Marta niechętnie usłuchała.

— Nigdy nie wyjaśniłem ci, dlaczego chcę poznać twoje sny. Myślałem, że tak będzie lepiej. Teraz widzę, że się myliłem. Jak myślisz, po co są mi potrzebne?

Marta wzruszyła ramionami. Tego pytania nie odważyła się zadać nawet starej służącej, a jej własne domysły były słabe i nieprzekonujące.

— Kiedy śpisz, twoje ciało odpoczywa, a umysł wędruje po różnych czasach i wspomnieniach. Nie zawsze tych, które znasz na jawie. Dość, że powstaje wówczas coś nowego, nieuchwytnego dla zwykłych ludzi, ale pełnego energii dla tych, którzy potrafią ją wyczuć. Zwyczajni ludzie mogą zapomnieć o śnie, pozwolić mu się rozproszyć. Ja nie. Byłem kiedyś taki, jak ty, ale kobieta… ta, którą niedawno ujrzałaś, chciała pociągnąć mnie za sobą. Opierałem jej się i wylądowałem w zawieszeniu, ani żywy, ani martwy. Dzięki tobie, dzięki twoim snom, mogę istnieć trochę bliżej prawdziwego życia. Jeśli odejdziesz, nie zostanie mi wiele czasu. Pamiętaj o tym.

Odchylił się i przymknął oczy. Marta westchnęła.

— Źle na mnie działa zamek. Nie mam na nic siły. Nie wiem, co ze mną będzie, jeśli dłużej tu zostanę — powiedziała.

— Widzisz, twoje sny są wyjątkowe, bo jesteś wrażliwa. Dlatego możesz coś czuć, kiedy się nimi dzielisz. Ale szybko powinnaś się przyzwyczaić. To chyba nie za wysoka cena za uratowanie czyjegoś życia?

— To minie?

— Cierpliwości. Co ci się śniło?

Marta zaczęła recytować kolejną historię. Nie zadawała pytań, nie kwestionowała usłyszanych słów. Po prostu mówiła. Na początku trochę bolał ją brzuch, ale w miarę, jak opowieść się rozwijała, czuła coraz mniej.

Świeży śnieg przykrył pola, drogi, pusty ogród.

Linda, osłabiona mrozem, zaczęła przychodzić z pomocnicą. Młoda dziewczyna nosiła z drewutni szczapy do kominka. Nie odezwała się przy tym ani słowem; pokręciła tylko głową, kiedy Marta gestem zaoferowała pomoc, i spłoniła się po same uszy. Z krótkimi włosami, mocno zbudowana, wyglądała trochę jak chłopak. Marta jak przez mgłę przypomniała sobie czuprynę Bartoszka. Uśmiechnęła się do nieznajomej, a tamta spuściła wzrok. Linda wytłumaczyła potem:

— Głupia czasem ta Różyczka. Wstydzi się panienki, chociaż jej mówiłam, tłumaczyłam, że nie trzeba. Wiadomo, że w zamku nie zamieszka byle kto, a żeby jeszcze tak długo wytrzymać… — urwała nagle i wróciła do szorowania kuchennej posadzki.

— Długo? Były tu przede mną inne dziewczyny? Co się z nimi stało?

Ale Linda zaczęła nucić piosenkę o wiosennych kwiatkach, podnosząc głos tym bardziej, im więcej pytań wyrzucała z siebie Marta, aż wreszcie śpiew zamienił się w fałszywe pianie.

Zima trwała w najlepsze. Marta co dzień wychodziła do ogrodu, ubrana w długi kożuch i futrzane rękawice. Co noc śniła o słońcu, niby niemożliwym do zapomnienia, ale

coraz bledszym, jak w rzeczywistości, gdzie pojawiało się tylko na chwilę – jako białawy krążek na pustym niebie, świecący słabiej niż złota moneta. Brodacz, górujący nad nią, czarny, potężny, wydawał się bardziej rzeczywisty niż cokolwiek wokół. Śniła pola bez końca i wędrówkę; śniła siebie jako mężczyznę i śniła bezbolesne umieranie. Wszystko warte tyle samo, sprzedawane co rano. Aż wreszcie przyszedł moment, którego się bała – w marzeniach sennych ujrzała Rafaela. Siedzieli na tej samej łące, co wówczas, ale oddaleni od siebie na odległość ramienia, nie więcej. Patrzył jej w oczy, mówił coś, ale jego słowa ginęły w ogłuszającym brzęczeniu pszczół. Ponad łąką krążyły całe ich roje. Jeden chłopak, choćby bardzo się starał, nie był w stanie ich przekrzyczeć. Wyciągnęła rękę w jego stronę, ale natrafiła na barierę niewidzialnych, rozedrganych ciałek. Po chwili otoczył ją rój. Obudziła się z bijącym sercem i poczuciem, że straciła coś bardzo ważnego. Sprawdziła – potrafiła przywołać rysy chłopaka, niewielką bliznę na łuku brwiowym i trochę za wąskie wargi. I zdała sobie sprawę, że nie chce oddać tego wspomnienia za kolejną bezużyteczną monetę, która razem z pozostałymi spoczęłaby w niewielkim zawiniątku pod łóżkiem.

Tym razem nie czekała, aż władca zamku zachęci ją do mówienia.

— Odchodzę. Poradzisz sobie beze mnie. Znajdziesz kogoś na moje miejsce — wyrzuciła na jednym oddechu.

Wzdrygnęła się, kiedy mężczyzna walnął pięścią w stół. Zabrzęczało przygotowane przez Lindę nakrycie, łyżeczka spadła na ziemię. Wstał i ruszył w stronę dziewczyny. Marta wstrzymała oddech, ale pomimo ogarniającego ją strachu nie cofnęła się ani o krok. Brodacz niespiesznie podniósł dzbanek z herbatą i cisnął nim o ścianę tuż za nią. Pomarańczowa ciecz zbryzgała ścianę. Zrobił kolejny krok. Był tak blisko, że czuła jego oddech.

— Nigdzie nie idziesz. — Złapał ją za włosy i szarpnął, tak że musiała spojrzeć mu w twarz. — Dałaś słowo, a danego słowa się dotrzymuje. Nawet nie myśl o ucieczce. Rozumiesz?

Milczała.

— Rozumiesz?!

Zacisnął mocniej pięść, nawijając na nią włosy. Miejsce wszystkich uczuć zajął dławiący strach.

— Tak.

Puścił; Marta zatoczyła się na ścianę. Porcelanowy odłamek wbił jej się w stopę, ale strużkę krwi miała zauważyć dopiero później. Teraz walczyła sama ze sobą, ledwo słyszalnie opowiadając o niewidzialnych pszczołach, Rafaelu i polu bez końca.

Kiedy umilkła, warknął jeszcze:

— To wszystko?

— Tak.

Rzucił nieuważnie monetę i wstał. W drzwiach omal nie zderzył się z Lindą, która niosła w koszyku drewno do kominka.

— Co ty tu robisz?! Podsłuchiwałaś, tak? Przyznaj się!

— Nie, panie. Przyszłam posprzątać po śniadaniu. Myślałam, że…

Nie zdążyła dokończyć zdania, gdy tamten minął ją i wyszedł bez słowa. Chwilę później na dziedzińcu rozległ się stukot kopyt. Linda niespiesznie wymiatała popiół z paleniska.

Marta zaczekała bez słowa, aż czarny koń z jeźdźcem zniknie w zamieci. Chwilę później poszła do sypialni i położyła się, czekając na zmrok.

Jej zimowe sny stały się niewyraźne i szare. Czasami nie pamiętała nic, jakby na całe noce wpadała w czarną dziurę. Wymyślała wtedy nieskładne, krótkie opowieści, a Brodacz patrzył gniewnie, jakby domyślał się prawdy. Nie mówił jednak nic i mizerniał razem z Martą. Jego włosy wisiały w strąkach, a twarz była niemal tak blada, jak wtedy, latem, między miejskimi straganami. Częściej słychać było rżenie konia i stukot kopyt, częściej znikał gdzieś w nocy.

Nadeszły roztopy. Marta patrzyła obojętnie na słońce, nagle większe i mocniejsze. Bez zainteresowania przyglądała się kałużom stojącym na podwórku. Jej ulubionym zajęciem stało się obserwowanie przez długie godziny drobin kurzu, wirujących w sali balowej. Linda najpierw próbowała ją zagadywać, ale wreszcie dała temu spokój. Wzruszała ramionami i wzdychała ciężko, w pojedynkę krzątając się po komnatach. Czasem łapał ją atak kaszlu. Zgięta wpół, oparta na miotle, długo łapała powietrze. Napady powtarzały się coraz częściej i częściej, a w nocy, której Linda wślizgnęła się do sypialni Marty na długo przed świtem, zmąciły ciszę i przepłoszyły kota. Marta nie usiadła nawet na łóżku, nie otworzyła oczu. Wzdrygnęła się lekko, kiedy tamta złapała ją za ramię i potrząsnęła. Jej palce były ciepłe, żywe, jakby miały przypomnieć Marcie o czymś, co zaczęło wymykać się jej pamięci.

— Przyszłam ci pomóc.

— Pomóc? — powtórzyła. Resztki snu pierzchły, wyłoniła się rzeczywistość, a w niej rozpalona twarz Lindy, oświetlona pojedynczą świecą.

— Wiem, że chcesz stąd uciec. Pomogę ci. Ja nic już nie mam do stracenia, nie doczekam końca zimy. Słyszałam i widziałam swoje. Zrób to. Nie czekaj na jego pozwolenie, bo się nie doczekasz. Będziesz potrzebowała mapy, ciepłego kożucha na noc i dobrych trzewików. I dużo odwagi. Posłuchaj… — Linda przyłożyła usta do ucha Marty i zaczęła szeptać o ukrytych w komórce ubraniach i ścieżce prowadzącej przez lasy, a każde jej słowo było jak kolejny promień wiosennego słońca. — Powiedz mu tylko, że odchodzisz, odwróć się i biegnij. Nie czekaj. Nie oglądaj się za siebie. Rozumiesz?

Marta poczuła przypływ mdłości i jednocześnie szaloną radość, przebijającą się przez strach.

— Dziękuję — powiedziała cicho. Wydobyła spod łóżka swój podróżny węzełek, odliczyła trzy monety i podała Lindzie resztę. — Weź to.

— Nie trzeba, mogą ci się przydać.

— W drodze przez las? Przyjmij je. Nie mamy czasu, zaraz wzejdzie słońce.

Służąca skinęła głową i schowała zawiniątko pod koszulą. Wymknęła się z komnaty tak samo zręcznie, jak wcześniej kot.

Gdy tylko pierwsze promienie słońca zalśniły na włosach Marty, ta wyskoczyła z łóżka. Nałożyła swoją starą sukienkę, związała włosy wstążką. Zacisnęła w garści trzy monety – dla straganiarki, która dała jej jabłko, dla rodziców, na drogę – a może wzięła ze sobą wspomnienie o rodzicach, Rafaelu, słońcu – i ruszyła na spotkanie Marcina. Trupioblady, czekał już na słowo, które dojrzewało w niej przez cały ten czas. To, które dwa razy nie znaczyło niczego, ale teraz miało stać się prawdą.

— Odchodzę.

Zanim zdążył się zerwać, Marta odwróciła się i pobiegła przed siebie, znikając za niewielkimi drewnianymi drzwiczkami dla służby. Zgodnie ze wskazówkami Lindy zaryglowała je za sobą, choć nie było słychać pościgu. W zupełnej ciszy odnalazła trzewiki

i kożuch, ukryte w niewielkiej izdebce. Były lekko zakurzone – jak długo tam leżały? Czy ciągle na nią czekały? Czy może na którąś z jej poprzedniczek? Jak to możliwe, że nigdy wcześniej tu nie zawędrowała? Czasami lepiej było nie wiedzieć zbyt wiele, myśleć tylko o tym, co niezbędne do przeżycia.

Słońce stało już wysoko na niebie, kiedy niewielka dziewczęca postać zbiegła ze wzgórza wąską ścieżką prowadzącą do lasu. Nie oglądała się za siebie, nasunęła kaptur na jasne włosy. Gdyby spojrzała, zobaczyłaby, jak ogromna bryła zamku rozwiewa się i znika, jakby nigdy nie istniała. Może rzeczywiście tak było – a może wraz ze swoim panem miała pojawić się w chwili przybycia innej zagubionej istoty. Droga, choć długa i kręta, prowadziła do domu.

Lista rezerwowa

Marianna Szygoń

Rozmowy kwalifikacyjne do misji trojańskiej przypominały raczej przesłuchania niż rekrutację. Ciągnęły się miesiącami. Ile już razy Kathy Stachecka stawiała się przed komisją nadętych buców, reprezentujących Dhawana Miner Industries na niedawno odzyskanej z rąk buntowników stacji kosmicznej Diu? Dwóch śmiertelnie znudzonych gryzipiórków przyglądało się kandydatce z niesłabnącą obojętnością, a kobieta w idealnie skrojonym kostiumie zadawała pytania, od czasu do czasu zerkając w wyświetlone na ekranie nad blatem *dossier*. Zadziwiające, ale antypatyczna przewodnicząca nie pytała o wiedzę, doświadczenie czy drogę zawodową Kathy, bardziej skupiając się na jej losach w czasie wojny koncernów na Sati. Za każdym razem Stachecka pilnowała się, by nie wybuchnąć, słysząc kolejną bzdurę na swój temat. Rozładowywała złość, aż do bólu wbijając paznokcie w wytarte poręcze fotela, wyślizgane przez setki używających je rąk. W normalnych warunkach pewnie wyrzucono by taki mebel na śmietnik, ale obecnie oszczędzano na wszystkim.

Tym dziwniejsze było to, że znaleźli fundusze na misję międzyplanetarną. Ludzie gadali, że wspomógł ich tajemniczy sponsor.

— W aktach mamy lukę — mówiła przewodnicząca komisji monotonnym tonem. — Dlaczego w momencie wybuchu epidemii trafiła pani ze sztucznej wyspy numer trzy-zero-jeden do Surat? Przecież Nowy Mumbaj leży bliżej o godzinę drogi poduszkowcem.

Marianna Szygoń — pisze hobbystycznie, głównie opowiadania z kręgu fantastyki naukowej i paranormalnego kryminału; wszystkie teksty udostępnia za darmo w sieci, można je znaleźć na portalach literackich i w niezależnych periodykach internetowych; działa w redakcji magazynu fantastycznego „Silmaris".

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 255–268.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

— Wyjaśniałam wcześniej — burknęła Kathy w ten sam, zniecierpliwiony sposób. — Miałam tam rodzinę.

— Starszego brata — sprostowała pracownica korporacji.

— A brat to nie rodzina, do jasnej cholery? — odparowała natychmiast ze złością Stachecka.

— I na spotkanie rodzinne zabrała pani pilota. Podobno pani brat lubił młodych chłopców — judziła tamta. — Chciała się pani zabawić w swatkę? A może z pilotem — zerknęła na ekran — Maksimem Sukurowem to panią łączyły intymne stosunki?

— Trudno lubić młodych chłopców, będąc martwym — warknęła Kathy, zachodząc w głowę, skąd biurwa wie o skłonnościach jej krewnego. Określenie trzydziestoletniego wtedy Maksima jako młodego chłopca zakrawało na wyjątkowo bezczelne naginanie faktów. — Brat był jedną z pierwszych ofiar choroby na południowym wybrzeżu. Polecieliśmy na pogrzeb.

— Nie odpowiedziała pani na moje pytanie.

— Które? O chęć zostania swatką?

— Nie. To drugie.

Kathy postukała knykciami w oparcie fotela. Pewnie wiedzieli o jej romansie, a mimo to z upodobaniem odgrywali skrajnie niedoinformowanych.

— Kopterem było szybciej — odpowiedziała wymijająco.

— Służbowym, wykorzystanym do celów prywatnych. W dodatku wróciła pani na trzy-zero-jeden dwa miesiące później, bez maszyny i pilota. Zdaje sobie pani sprawę, jakie rodzi to podejrzenia?

Kathy skrzywiła się.

— Złożyłam obszerne zeznania służbom, macie wszystko w aktach.

— Tak, to… porwanie. — Przewodnicząca zerknęła na ekran. — Z lotniska, na pani oczach…

Tym razem Stachecka nie pozwoliła wyprowadzić się z równowagi, jak kiedyś podczas przesłuchania w siedzibie służb porządkowych. Wspomnienie Maksima, sterroryzowanego przez wywrotowców nie było tak świeże, jak wtedy, choć strzelanina, która się wywiązała, wciąż prześladowała ją w snach. Sukurowa nie zobaczyła już nigdy. Koledzy z pracy twierdzili, że mocno zmieniły ją te dwa miesiące na ogarniętej epidemią planecie. Nieprawda. Przez ten czas zmieniło się wszystko wokół, nie ona.

— Tak, porwanie. Na moich oczach, z lotniska — wycedziła, przebierając jednocześnie palcami po poręczach fotela na znak zniecierpliwienia. — Buntownicy dostali cynk, że wprowadzacie kwarantannę, i postanowili prysnąć z miasta za wszelką cenę.

— A pani na to pozwoliła.

— Tak, pozwoliłam! — Wściekła Kathy gwałtownie poderwała się na równe nogi. — Co miałam zrobić? Też jestem tylko kobietą, tępa krowo!

Przewodnicząca uniosła brwi znacząco. Na twarzach dwóch znudzonych mężczyzn wykwitły złośliwe uśmieszki. Stachecka opadła na fotel, bezgłośnie rzucając jakieś niecenzuralne słowa. *Muszę lepiej panować nad sobą*, pomyślała, *inaczej zdechnę na tej parszywej stacji*.

— To wszystko. Wezwiemy panią jeszcze. — Przewodnicząca komisji wyłączyła wirtualny ekran. — Na razie nie zmieniamy statusu: nadal pozostaje pani na liście rezerwowej.

Kathy wyszła stamtąd bez słowa, przeklinając bezgłośnie pod nosem. Takich komisji kwalifikacyjnych przeszła już kilka, wszystkie kończyły się podobnie. *Jeśli tak dalej pójdzie*,

rozważała, wędrując skąpo oświetlonym korytarzem biurowca mieszczącego siedzibę kierownictwa planowanej misji międzyplanetarnej, *to nici z lotu na Troję*. I właśnie wtedy pomyślała po raz pierwszy, że przeszkodę stanowi nie jej przeszłość, a ludzie zajmujący miejsca przed nią. Że gdyby coś im się przydarzyło, coś złego…

Bo przecież na tej na wpół zrujnowanej orbitalnej atrakcji turystycznej o wypadki nietrudno…

***

Od dłuższego czasu tkwiła przy lepkim od brudu stoliku taniej speluny, co chwila spoglądając na drzwi. Niegdyś była to elegancka restauracja dla turystów o grubym portfelu. Teraz na zapleczu funkcjonował burdel, gdzie usługi świadczyli także mężczyźni. Któryś z przebierańców nawet zaproponował Kathy swoje usługi, ale nie skorzystała. Popijając dziwny płyn imitujący smakiem ziemskie piwo, czekała na człowieka z gangu Diuners, nie mając nawet pojęcia, jak facet wygląda. Kontakt spóźniał się mocno, wyglądało na to, że ze spotkania znowu nici. Nie ufali jej, to jasne. Poprzednio wybrali podobną spelunę i wystawili ją w ten sam sposób. Kathy czuła, że jest obserwowana nie tylko przez dziwki obu płci. Wbiła wzrok w ekran telewizyjny nad barem, by zapomnieć o nieprzyjemnym odczuciu, bezmyślnie kontemplując stare satiańskie teledyski, ocierające się o porno ledwie o włos.

Zaskoczona, prawie spadła z krzesła, gdy ktoś klepnął ją w ramię. Podniosła wzrok znad kufla: przeraźliwie chudy facet z rzadkim, czarnym wąsem zajął miejsce przy tym samym stoliku.

— No co, pączusiu? — Uśmiechnął się szeroko, widząc jej konsternację i wskazał palcem na napój Stacheckiej. — Postawisz mi kolejkę? Nie będziemy chyba pić tych szczyn, co?

Nie wyglądał na gangstera. Upragniony kontakt czy bezczelny cwaniak, szukający darmowego drinka? Zmierzyła go wzrokiem pełnym pogardy, ale skinęła na kelnera. Człowiek w brudnej koszuli z logo restauracji przyniósł butelkę alkoholu i kieliszki. Wąsaty napełnił swój i bez słowa pochłonął jego zawartość, dopiero po chwili dostrzegając własny nietakt.

— O, chwilunia. — Stuknął szyjką butelki o kieliszek Kathy i usiłował nalać do niego alkoholu, przy okazji rozlewając płyn dookoła. — Na zdrowie, pączuszku!

Stachecka ociągała się ze wzniesieniem toastu. Przez moment przyglądała się tłustemu odciskowi czyichś ust na brzegu szkła, po czym wychyliła zawartość jednym haustem. Poczuła nieznośne palenie w gardle. Alkohol przypominał bimber pędzony na sztucznej wyspie przez Sukurowa, ale był znacznie mocniejszy.

— No, dobry kawał baby z ciebie. — Facet pokiwał głową z uznaniem i zatrzymał wzrok na obfitych piersiach Kathy, na których ledwo dopinała się kurtka służb inżynieryjnych. — Lubię takie grube dupy.

Stachecka nienawidziła drwin ze swojej rzekomej tuszy. Od czasów, kiedy ważyła naprawdę sporo, minęły lata, a trudności z zaopatrzeniem skutecznie rozwiązały jej problem z nadwagą. W innych okolicznościach dałaby facetowi w pysk, ale teraz, z konieczności, zacisnęła zęby i przełknęła uszczypliwe uwagi.

— Ale ja nie lubię takich płaszczaków jak ty. — Ujęła butelkę i nalała wąsatemu. — Masz sprawę czy po prostu szukasz gratisowego rżnięcia?

— To ty masz sprawę, nie ja. — Wypił i wyciągnął dłoń z kieliszkiem, potrząsając nią znacząco.

Stachecka skwapliwie napełniła naczynie. Nie rozlała ani kropli, choć alkohol już z lekka zaszumiał jej w głowie. Zabrała butelkę, gdy objęci wychodzili z lokalu. Wyglądali na, co prawda skrajnie niedobraną, ale spragnioną zbliżenia parę, ruszającą na poszukiwanie zapomnienia w ciemnym zaułku. Zaułki faktycznie okazały się ciemne; zawiodły ich do czegoś, co kiedyś, za czasów świetności stacji Diu, było teatrem. Wąsaty zaprowadził Kathy za kulisy, ale przed garderobą z gwiazdą na drzwiach zatrzymał się i ruchem głowy wskazał wejście. Na pożegnanie klepnął ją w tyłek, ale oszołomiona alkoholem nawet tego nie poczuła. Przestąpiła próg i trafiła w środku na człowieka o pokrytej tatuażami twarzy. Nie wyglądał na aktora i nie tracił czasu na zbędne uprzejmości.

— Nazwisko? — wypalił.

— Moje? — Kathy otworzyła szeroko oczy.

— Nie, durna pizdo — odwarknął tamten, prezentując garnitur zepsutych zębów. Oderwał się od ściany i zbliżył twarz do twarzy kobiety, mrużąc oczy jak krótkowidz. — Chyba że to za swoje tłuste dupsko płacisz? Bo mnie wszystko jedno.

Stachecka mocniej zacisnęła palce na szyjce trzymanej w dłoni butelki, gotowa, w razie zagrożenia, zdzielić nią gangstera w łeb. Pośpiesznie wypluła nazwisko człowieka zajmującego na liście miejsce przed nią. Potem odetchnęła głęboko i wyjaśniła, gdzie można go znaleźć. Cyngiel wyszarpnął z jej dłoni anonimową kość bankową i ulotnił się jak kamfora. Kathy jeszcze przez chwilę analizowała to, co właśnie się zdarzyło, póki nie przypomniała sobie o butelce w spoconej dłoni. Odkręciła ją i przytknęła do ust, pochłaniając bimber jak wodę.

Uznała go za stanowczo zbyt mało procentowy.

***

— …pani poprzednik uległ tragicznemu wypadkowi. Zwolniło się miejsce na liście, obecnie wchodzi pani do podstawowego składu załogi Ananty. Gratulujemy, inżynier Stachecka.

Kilka dni później wezwano ją przed znajomą i znienawidzoną komisję, lecz tym razem nie wywlekano już niewygodnych zdarzeń z przeszłości. Urzędników Dhawany naprawdę interesowały jej osiągnięcia. Potrzebowali budowniczych, sprawnych organizatorów, którzy postawią na nogi zniszczoną przez asteroidę trojańską kolonię. A właściwie – odbudują ją od podstaw. Przecież lata mijające od odebrania sygnału SOS i te, które ratownicy spędzą w podróży, sprawią, że na Troi trzeba będzie zaczynać od nowa. *I dobrze*, rozważała Kathy, *chcę zacząć od nowa. Wszędzie, byle nie tu*.

— Będzie pani wraz z innymi pracować pod kierownictwem Alberta Khramma — mówiła dalej przewodnicząca. — Objął stanowisko głównego inżyniera wyprawy.

— Khramm? — Stachecka zmarszczyła brwi z niedowierzaniem.

— Dokładnie. Coś nie tak?

Kathy wydęła usta. Jej umysł zaczął pracować na zwiększonych obrotach. Musi jakoś zniszczyć, zdyskredytować Khramma, inaczej czeka ją gnicie na podrzędnym stanowisku nadzorczym i odwalanie brudnej, niebezpiecznej roboty przy mechach budowlanych.

— Miał sprawę karną. Katastrofa budowlana, niedopatrzenie obowiązków… Niedbalstwo. O mało co nie poszedł siedzieć, ale miał dobrego prawnika — wyjaśniła, przypisując konkurentowi udział w zdarzeniu, z którym miał luźny i niepewny związek.

— W aktach nie ma o tym ani słowa.

— Więc pora je uzupełnić.

— Niestety, większość baz danych planety została utracona. Prawie wszystkie urzędowe archiwa szlag trafił, a rozumie pani chyba, że słowo przeciw słowu…

— A moje zeznania to pies? — wypaliła Kathy, przerywając przewodniczącej.

— To delikatna sprawa — niespodziewanie odezwał się jeden z milczących dotąd mężczyzn. — Wiemy, że pracowaliście razem na Sati i wiemy, że nie pałacie do siebie sympatią. Pani zeznania, jakby to ująć, nie będą wiarygodne.

— A jeśli znajdę innych świadków?

— Wtedy rozpatrzymy sprawę na nowo.

Kathy odwróciła głowę, zaciskając zęby, by nie rzucić mięsem. Obiecała sobie, że znajdzie świadków tamtego niedopatrzenia Khramma, choćby miała ich wygrzebać spod ziemi, albo nawet gdyby miała przekupić tych, którzy nic takiego nie pamiętali. Przecież nie może zlecić kolejnego morderstwa, bo ktoś w końcu zacznie podejrzewać, że ludzie z listy nie giną przypadkowo.

Skorzysta z tego wyjścia tylko w ostateczności.

***

Stachecka przeciskała się przez cuchnący tłum wypełniający korytarz transportowy jednego z niższych podpoziomów stacji Diu. W dawnych, dobrych czasach elektrojazdy przewoziły tędy towary i surowce z portu kosmicznego do odbiorców na stacji. Od kiedy obcy koncern przejął kontrolę nad planetą i zakazał ludzkiej obecności na Sati, koczowali w nich uciekinierzy. Aż dziw, że mimo licznych wysiedleń do Pasa Chopry, wciąż tyle ich pozostawało na podpoziomach. Stachecka czuła ulgę, że jednak do tej pory stać ją było na życie na głównym poziomie stacji.

Zerkając na symbole nad drzwiami, upewniła się, że dotarła do celu: zgadzały się, choć ciężko przychodziło wyłuskać je spomiędzy obraźliwych graffiti. Z trudem zdobyła tę informację; sporo za nią zapłaciła. Rozejrzała się bezradnie po hali: ludzie jedli, spali, kłócili się, grali w karty, siedząc na prowizorycznych posłaniach. Dzieci wybuchały śmiechem, płakały, handlarze przekrzykiwali się, a spod brudnej płachty, rozpiętej między stertami pustych skrzyń, dobiegały jęki i dyszenie. Postawny facet ze znudzoną miną, rozparty wygodnie na jedynym prawdziwym krześle, wyglądał na doglądającego tego prowizorycznego burdelu alfonsa. Ktoś wrzasnął na Kathy wściekle, gdy nadepnęła na wytarty dywanik, na którym jakiś niechlujny brodacz odprawiał modły w sobie tylko znanym kierunku odległej o lata świetlne Mekki. Nigdzie jednak nie dostrzegła znajomej twarzy poszukiwanego człowieka.

— Strzałkę? — Ponury chłopak wyrósł tuż u boku Kathy i wyszczerzył bezzębne usta. Wyglądał na nie więcej niż dwadzieścia lat; zęby zapewne mu wybito. — „Dziewicy" czy „szaraczka"? Mocny towar, na górze takiego nie dostaniesz.

— Nie dziś. — Stachecka pokręciła głową, krzywiąc nos od smrodu. — Szukam kogoś.

— Goń się, stara — warknął diler i okręcił się na pięcie, zamierzając odejść.

Kathy bez zastanowienia chwyciła go za ramię i pociągnęła ku sobie, o mało co nie przewracając. Łatwo stracił równowagę, upadłby, gdyby w porę go nie podtrzymała.

— Czekaj, cwelu! — mruknęła, przyciągnęła go do siebie zdziwiona lekkością jego ciała i wysyczała mu do ucha nazwisko podwładnego Khramma. — Znasz go?

— Nie gadam z glinami — zawył, wyrywając się wściekle. — Puszczaj, suko!

— Nie jestem gliną. — Puściła dilera. — Zapłacę.

Chłopak odskoczył, otrząsnął się jak pies, ale został, zachęcony wizją łatwego zarobku. Stachecka odniosła wrażenie, że oberwańcy wokół ucichli i że obserwują ją dziesiątki oczu. *Lepiej, żeby wzięli mnie za ćpunkę niż glinę*, pomyślała, sięgając spoconą dłonią do kieszeni spodni po jedną z ostatnich mikrokości płatniczych i wcisnęła ją dilerowi w rękę.

— Tam zdycha — mruknął chłopak, wykonując nieokreślony ruch głową. — Pod ścianą.

Człowiek Khramma leżał mniej więcej tam, gdzie wskazywał diler. Zastygł w pozycji embrionalnej, okryty burym płaszczem. Miał wokół siebie sporo przestrzeni jak na panujący w hali ścisk. Zanim Kathy zdołała się tym zdziwić, poczuła znajomy smród, wypełniający tak wiele zrujnowanych, satiańskich miast. Wyciągnęła rękę i szarpnęła za okrywający mężczyznę płaszcz, by spojrzeć na twarz trupa. W kącikach jego ust zaschła warstwa spienionej, szarej śliny: wiadomy znak przedawkowania narkotyku, zwanego „szarą eminencją".

Szlag! Tyle starań na nic! Tyle kredytów na marne!

Wściekła Kathy puściła brzeg płaszcza i ruszyła ku drzwiom, potrącając, rozpychając i kopiąc zagradzających drogę ludzi. Wrzaski poirytowanych nędzarzy przybierały na sile. Z coraz większym trudem unikała wygrażających jej pięści, ale parła naprzód.

Nie wróciła tej nocy do domu.

***

Zaczaili się na nią za progiem. Przechwycili, zatrzymali, choć próbowała stawiać opór. Z początku wzięła ich za tajniaków. Spacyfikowana, zmuszona do zajęcia miejsca w pokiereszowanym elektrojeździe, pozwoliła zabrać się w nieznane. Rozpoznała drogę do dawnej dzielnicy rekreacyjnej; lęk narastał z każdym przejechanym metrem. Gdy minęli siedzibę bezpieki, zrozumiała, że nie porwali jej ludzie ze służb porządkowych Dhawany. Tajniacy zabraliby ją raczej do swojej zrujnowanej siedziby w pełnym biurowców centrum. No, chyba że przeznaczyli ją do rozwałki. Czemu? Czyżby to Khramm poczuł pismo nosem i zamierzał celnym donosem storpedować jej wysiłki? W przedniej szybie pulsowały oślepiająco białe światła orbitalnej metropolii, zadziwiająco sprawnie powracającej do życia po tygodniach starć z buntownikami. Stacheckiej żołądek podchodził do gardła.

Za oknami brązowiały bezkresne połacie pól golfowych, spalonych w wyniku walk. Droga wiła się między sztucznymi wzniesieniami country clubu, niegdyś pokrytymi wierną imitacją ziemskiej trawy, teraz jedynie miejscami zielonej. Gdy zatrzymali wóz przed ocalałą częścią hotelu stylizowanego na barokowy pałacyk, zacisnęła spocone dłonie w pięści, by ukryć ich drżenie. Nie ujawniła zdenerwowania, gdy wysiadali i prowadzili ją korytarzem do jednego z apartamentów. Ponurzy mężczyźni zostali na zewnątrz i zamknęli drzwi. Stachecka zatrzymała wzrok na starszym człowieku, ociężale podnoszącym się z szerokiego łoża z baldachimem. Od razu rozpoznała jednego ze znienawidzonych Tamtych. Niechętnie podeszła bliżej, przywołana lekkim skinieniem sinej dłoni, wskazującej ustawione nieopodal fotele. Usiadła, obserwując, jak obcy leniwie zawiązuje pasek szlafroka i zajmuje miejsce naprzeciw niej.

— Zaradna jesteś, ludzka kobieto — zauważył z ledwie wyczuwalnym podziwem.

— Zawzięta.

— To źle? — spytała.

— Zależy dla kogo — odparł, zakładając nogę na nogę. Kathy, jak zahipnotyzowana, podążyła wzrokiem za jego bosą stopą o zbyt długich, sinych paznokciach, kiwającą się lekko w powietrzu. Skóra Tamtego, szarawordzawa, nienaturalna, przykuwała uwagę; przypominała skórę nieświeżego trupa. — Tego biedaka, za którego śmierć zapłaciłaś, na pewno twoja zaradność nie cieszy. Zamierzasz podobnie wyeliminować kolejną przeszkodę?

Kathy podniosła wzrok.

— Nie! Rządowi w końcu zaczną coś podejrzewać — żachnęła się. — Zresztą, jestem już spłukana.

Tamten uśmiechnął się chytrze, a Stachecka ścierpła na samą myśl, że tak łatwo przyznała się do winy. Widząc konsternację Kathy, boss pochylił się i poklepał jej kolano.

— Spokojnie — powiedział. — Kasa za to zlecenie trafiła też do mojej kieszeni. Poniekąd już zostaliśmy wspólnikami, ludzka kobieto.

Zadrżała, jakby dotyk gangstera mroził skórę. Czyżby miała do czynienia z bossem Diunersów, wpływowym Tisuno?

— Czego chcesz? — wymamrotała.

Tamten leniwie cofnął dłoń.

— Odnajdziesz kogoś dla mnie — oznajmił. — Sprowadzisz go na Diu. W zamian pomogę ci pogrążyć Khramma.

Stacheckiej zrobiło się jeszcze zimniej.

***

— Ty jesteś Salina Gorodsky? — rzuciła do rudej jędzy o ostrych rysach twarzy.

Kobieta w zielonym kombinezonie pokładowym podniosła głowę znad wirtualnego wyświetlacza z dokumentami lotu, skrzywiła wąskie, bezbarwne usta, zmarszczyła piegowaty nos i odwarknęła:

— Bo co?

— Bo lecisz do Pasa Chopry — odpowiedziała Kathy.

— Co z tego? — Gorodsky znów zanurkowała wzrokiem w wyświetlaczu i, nie czekając na wyjaśnienia, zamaszyście ruszyła w kierunku otwartej ładowni potężnego wahadłowca towarowego klasy Cargo-7.

— To, że chcę się dostać na Chopra-6…

— Nie ma sprawy — odkrzyknęła od rufy pilotka. — Wsiadaj, zanim inni chętni zajmą ci wszystkie miejsca!

— …i wrócić — dodała Kathy.

Salina zniknęła w ładowni, wydawało się, że nie usłyszała ostatnich słów. Stachecka nieśpiesznie podeszła do otwartej klapy włazu. Pierwszy raz miała okazję zobaczyć na własne oczy, w jaki sposób Diu radzi sobie z problemem przeludnienia. Długą, olbrzymią ładownię wzbogacono w niezliczone rzędy foteli, ale poza miejscami siedzącymi nic nie wskazywało na to, że statek ten miał przewozić ludzi. Nie było nawet wymaganej na okrętach pasażerskich śluzy osobowej, jedynie hermetyczna klapa towarowa. Załogę z powodu braków kadrowych zredukowano do jednego pilota, a wspomagające go automaty w teorii miały zapewnić wystarczającą pomoc w razie niebezpieczeństwa.

Gorodsky pokazała coś na wyświetlaczu mężczyźnie w uniformie stacjonarnych służb porządkowych, po czym wyłączyła wirtualny ekran i wcisnęła odtwarzacz w port w nadgarstku.

— To nie rejsowiec — wyjaśniła cierpko, schodząc po trapie.

— Wiem. — Kathy skinęła głową. — Ale słyszałam, że robicie czasem wyjątki.

— Czasem — przyznała pilotka, minęła ją i szybkim krokiem ruszyła w stronę dziobu. Upewniwszy się, że Stachecka podąża tuż za nią, dodała ciszej, ale nie mniej oschle: — Wyjątki kosztują.

— Tak mówili. Dwa tysiące.

— Kimkolwiek są, mają nieświeże informacje. Inflacja szaleje, ceny idą w górę. Dwa i pół.

— To dużo jak za lot rozklekotanym transportowcem.

— Możesz lecieć za darmo. Z tamtymi, w ładowni. Albo nie lecieć wcale, mnie wszystko jedno. — Salina wbiegła na schody podstawione do włazu oficerskiego. — Przemyśl, czy warto.

— Przemyślałam. Zapłacę.

Tak naprawdę wydawała nieswoje pieniądze. Tisuno udzielił jej czegoś w rodzaju pożyczki; nie będzie musiała jej zwracać, o ile wywiąże się z zadania. A że zadanie wyglądało na w stu procentach zbieżne z zamiarami Stacheckiej? Szczęśliwy traf, o ile można tak nazwać pakt z diabłem.

Zaskoczona Gorodsky zastygła u szczytu schodów.

— Nie mówiłam o pieniądzach — wyjaśniła enigmatycznie. — Ale dobrze, niech ci będzie. Nie wiem, czym wcześniej latałaś. To nie pasażerski, wszystkich obowiązują kombinezony pokładowe. Wypożycz z kapitanatu, byle szybko. Jeśli nie przyjdziesz, odlatuję bez ciebie.

— Zdążę — rzuciła Stachecka, kierując się w stronę wskazanego budynku.

Pilotka rzuciła okiem w stronę ogona, skąd dochodził coraz wyraźniejszy szum elektrycznych silników, skrzywiła się jakby z bólem, po czym zniknęła we włazie, krzycząc na odchodnym:

— Streszczaj się, bo nie będę czekać!

W połowie drogi Kathy zerknęła przez ramię na elektrobusy, takie jak te, które niegdyś woziły po Diu turystów. Pierwsza z maszyn podjeżdżała tyłem do otwartego włazu ładowni, aż zbliżyła się prawie do krawędzi klapy. Najpierw wypluła uzbrojonych w paralizatory porządkowych, którzy utworzyli kordon po bokach trapu. Potem, ponaglani przez eskortę, niechętnie zaczęli wysiadać przymusowi pasażerowie – uciekinierzy z Sati. Zapewne zostali czymś odurzeni, bo stąpali niemrawo i nie stawiali oporu. Kathy nie miała co do tego wątpliwości; wiedziała, że na Diu już nie wrócą, skończą marny żywot na oficjalnie nieczynnych stacjach górniczych.

Nie współczuła im. Wojna uczyniła ją nieczułą na los innych ludzi.

***

Nie polubiły się z Gorodsky. Prawie nie rozmawiały podczas lotu. Stachecka co prawda zagadnęła o zdjęcie niepewnie uśmiechniętego przedszkolaka o smutnych oczach, przyczepione w kokpicie, ale Salina zbyła ją opryskliwie, zniechęcając do kolejnych pytań.

Wielogodzinny lot do Pasa Kathy przedrzemała niespokojnym, najeżonym majakami snem w ciasnym przedziale załogowym; wolała nie oglądać kluczenia między asteroidami. Pierwsze skrzypce w koszmarach odgrywał Tisuno i jego siepacze. *Na Szóstce odnajdziesz „Hrabiego",* instruował gangster Stachecką przed wylotem. *To taka męska burdelmama bez burdelu, wszyscy go tam znają. Powołasz się na mnie, powie ci resztę.* Brzmiało to zbyt prosto, by mogło przebiec bez kłopotów, i właśnie to martwiło Kathy, choć gdyby się udało, zdobyłaby prawdziwego świadka, który zeznań przeciw Khrammowi nie musiałby podpierać kłamstwami.

Dopiero po cumowaniu na Chopra-6 pilotka odezwała się po raz pierwszy od długiego czasu:

— Startuję za sześć godzin.

— Wiem — żachnęła się Stachecka, odpinając rękawice.

Pośpiesznie zrzuciła z głowy hełm i zsunęła czapkę komunikacyjną, by nie słyszeć upomnień Gorodsky, ale pilotka szybko odgadła przyczynę ciszy w eterze. Opuściła kokpit i podniosła szybkę wizjera by być lepiej słyszaną.

— Co jest? Nie pozwoliłam opuścić pokładu — zauważyła bardziej ironicznie niż karcąco, widząc jak pasażerka wyjmuje bagaż ze schowka.

— Nie zamierzam błagać o pozwolenie.

— Nie zdążysz, odlatuję, zapamiętaj sobie.

— Nie musisz mi przypominać — burknęła Stachecka, zarzucając torbę z cywilnym ubraniem na ramię.

— Muszę. Czas szybko mija, gdy się kogoś szuka.

— Skąd wiesz, że kogoś szukam?

— Bo wiem.

— Gówno wiesz — burknęła Kathy, bijąc dłonią w sygnalizator gotowości śluzy, jakby to miało przyspieszyć działanie opieszałego automatu.

— Wszyscy, którzy przylatują tu z własnej woli, kogoś szukają. Ale niewielu znajduje — głos Gorodsky zabrzmiał łagodnie i dziwnie melancholijnie, by zaraz powrócić do zwykłej oschłości. — Masz czym opłacić lot kolejnego pasażera? Jakby co, bo może nie znajdziesz.

Tym razem Stachecka nie odpowiedziała. Wydostała się z promu przez rękaw transportowy przypięty do włazu. Korzystając z portowej przebieralni, nie rozmyślała nad tym, w jaki sposób opróżniono pełną ludzi ładownię. Bardziej zajmowało ją to, czy zadziała przepustka, którą dostała od Tisuno. Tutejszy nieduży port kosmiczny, choć ponury i zaniedbany, nie zapowiadał koszmaru, przy którym spartańskie warunki przepełnionych magazynów na Diu zakrawały na luksus.

Chwilę po opuszczeniu portu dopadli Stachecką spekulanci, napastliwie dopytujący, czy przywiozła coś na handel. Ani się spostrzegła, gdy straciła elektroniczny portfel, na szczęście pusty. Któryś naprędce sprawdził zawartość, więc szybko zaczęli ją ignorować. Miejsce dorosłych zajęły dzieci. Banda małych obdartusów niemal przewróciła Kathy, domagając się jedzenia. Stachecka nie nadążała z odpychaniem wychudzonych, brudnych rąk, wciskających się do każdej kieszeni, i z całych sił usiłowała ochronić przed przypadkowym otwarciem bioniczny schowek na kości płatnicze w przedramieniu. Wreszcie, w przypływie wściekłości, zaczęła bić natrętów trzymanym w dłoni paralizatorem. Paru uliczników uczepiło się tyłu jej kurtki, ciągnąc w swoją stronę. Zdesperowana, z ulgą pozbyła się

okrycia i w bieliźnie kosmicznej wmieszała się w tłum, pozostawiając za sobą kłębowisko dzieciaków walczących o stary, roboczy ciuch z wytartymi łokciami i zepsutym zamkiem.

Nie pozbyła się jednak uczucia bycia obserwowaną. Nie mijało, mimo że coraz dalej zagłębiała się w ciasne, niskie korytarze starej stacji wydobywczej. Nie dziwiła jej mnogość żebraków, prostytutek, złodziei, bo i to widziała na podpoziomach Diu. Nie tylko wszechobecne, skulone, zobojętniałe na wszystko ciała chorych i umierających z głodu różniły obie stacje. Kathy odwracała jednak wzrok, widząc brutalne porachunki nożowników; przyspieszała kroku, gdy rozwiązywano spory przy użyciu zakazanej na stacjach broni palnej. Zachowywała czujność, zaciskając palce na rączce ukrytego w kieszeni spodni lekkiego paralizatora. Podręczna broń dawała jedynie namiastkę pewności siebie. Tu i ówdzie pytała o „Hrabiego", ale dopiero, gdy użyła jednej z mikrokości płatniczych, wskazano Stacheckiej jego rewir. Czarnoskóry człowiek w damskiej blond peruce urzędował skryty za łukiem metalowego wspornika, spod zmrużonych powiek obserwując swoich podopiecznych. Wyglądało na to, że uprzedzono go o wizycie wysłannika Tisuno. Miękkim, zniewieściałym ruchem ujął rękę Stacheckiej swoją bioniczną dłonią i pociągnął ją za sobą do dawnego kompleksu usługowego, obecnie przypominającego raczej więzienie. Mijali mroczne klitki, zaludnione półprzytomnymi, naćpanymi nieszczęśnikami, by w końcu trafić na jedyną, która miała zamknięte drzwi. Koczował przed nią tłumek wyraźnie na coś oczekujących ludzi. Nad wejściem wciąż zachował się szyld fryzjera męskiego, ale przez witryny, zaklejone setkami ogłoszeń i upstrzone kolorowym graffiti, nie dało się zajrzeć do środka. „Hrabia" ścisnął dłoń Stacheckiej silniej, niż można by się było po nim spodziewać, i torując sobie drogę kuksańcami, zaczął przedzierać się ku drzwiom przy akompaniamencie przekleństw i krzyków. Kathy dzielnie znosiła szarpanie i kułaki ze strony kolejkowiczów, z rzadka tylko parując ciosy.

— Czego? — Zmęczony brodacz w brudnym jak święta ziemia fartuchu podniósł wzrok znad gardła wymizerowanej dziewczynki, ledwo „Hrabia" przepchnął Stachecką przez próg. — Czekaj na swoją kolej, do jasnej cholery!

Matka dziecka poderwała się z fotela obok i zaczęła wymachiwać pięściami pod nosem Kathy, wypluwając przekleństwa z bezzębnych ust. Zirytowana Stachecka pchnęła ją z powrotem na fotel.

— Nie mam tyle czasu — wycedziła, wulgarnym gestem odpowiadając pomstującej jędzy.

Zrozumiała, że ten dziwny facet to naprawdę doktor Krishan, o którym mówił Tisuno, a podminowany tłum pod drzwiami stanowią jego pacjenci. Dziwne, że ma czym leczyć. W przekrwionych oczach medyka zobaczyła kpinę.

— Bo co? Umierasz? Nie wyglądasz na konającą — zadrwił.

— Odlatuję — odparła. — Z tobą.

Roześmiał się, ale śmiech szybko przeszedł w atak kaszlu. Kathy zrozumiała, że nie uwierzył i ogarnęła ją złość. Dopadła lekarza, szarpnęła go za ramię i zrzuciła z obrotowego stołka.

— Koniec przyjęć na dzisiaj! — ryknęła.

Gdzieś nieopodal rozległy się strzał i krzyki, zagłuszane podniesionymi głosami z tłumu za drzwiami. Przestraszone dziecko błyskawicznie skryło się wraz z matką na zapleczu. Kathy pomogła zaskoczonemu Krishanowi wstać.

— Przysłali mnie po ciebie — wyjaśniła cicho, popychając go ku drzwiom.

— Wreszcie! — wybełkotał przejęty i zatopił palce w przedramieniu Stacheckiej, jednocześnie łypiąc okiem na drzwi, zza których dobiegały coraz głośniejsze tupoty i urywane krzyki. Wyglądało na to, że chce skryć się za jej szerokimi plecami przed czymś, co nadciągało z zewnątrz. — Kiedy? Już dziś? Powiedz, że już dziś!

— Dziś — przyznała, ale gdy pociągnęła go do wyjścia, odkryła, że stawia opór.

— Nie teraz — powtarzał, wyraźnie blednąc. — Musimy przeczekać!

— Co? — Pozwoliła poprowadzić się na zaplecze. — Nie ma czasu, rozu…

Huk otwieranych kopniakiem drzwi przerwał jej w pół słowa.

***

Ktoś mnie wystawił, myślała, wędrując w tę i we w tę po wąskiej celi. *„Hrabia", tak, na pewno on*. Ledwo wskazał Stacheckiej Krishana, zmył się przecież i nie zobaczyła go więcej. Uzbrojeni ludzie, którzy wywlekli ich z gabinetu, dobrze wiedzieli, kogo szukają. Nie nosili uniformów służb porządkowych. Przerażony medyk wyjaśnił bełkotliwym szeptem, że to samozwańcza straż stacji, dodając, że już po nich. Podsumowawszy tak ich sytuację, lekarz zapadł w letarg, gapił się tępo w ścianę celi, nawet nie mrugał. Oko przestarzałej kamery w rogu pod sufitem przyglądało im się beznamiętnie. Z każdym krokiem Kathy ogarniał coraz większy niepokój. Przecież za dwie godziny startuje Gorodsky. Za godzinę pięćdziesiąt minut. Za godzinę czterdzieści pięć. Za godzinę trzydzieści siedem. Za półtorej godziny. Za godzinę dwadzieścia. Za godzinę…

Psiakrew!

Kroki z korytarza ocuciły Krishana. Zsunął się na podłogę i wpełzł pod ławkę, zwijając żylaste ciało w kłębek jak wystraszone dziecko. Drzwi otwierały się staromodnie, skrzypiąc zawiasami.

— Ej, ty! — warknął wartownik na odwróconą plecami Kathy. — Do komendanta!

Nie stawiała oporu. Pozwoliła poprowadzić się ponurym korytarzem między zbiorowymi celami, ignorując wulgarne zaczepki więźniów zza krat. Przed włazem zabezpieczającym przejście do części biurowej wartownik przystanął, by wstukać osobisty kod. Zanim automat odblokował drzwi, Stachecka zdążyła postanowić, że jeśli zostanie zmuszona, odda komendantowi wszystkie kości bankowe w zamian za wolność. *Pal licho lekarza mafii!*

Byle tylko stąd dziś odlecieć.

— Katia?

Zadrżała, słysząc znajomy głos. *Nie, niemożliwe*, przemknęło jej przez głowę, mimo to obejrzała się za siebie.

— Katia! Tutaj! Kathy, to ja! Kathy!

Zamarła z otwartymi ustami. W pierwszej chwili nie rozpoznała opuchniętej, posiniaczonej twarzy człowieka, który wymachiwał rękami zza krat, ale tylko Maksim nazywał ją „Katią". Skrzydło włazu rozsunęło się z jękiem, a wartownik przeciągnął zbaraniałą Stachecką przez próg. Nie zdążyła odpowiedzieć. Nie pamiętała drogi do gabinetu dowódcy straży, nie zapamiętała nazwiska buca z blizną oparzelinową na twarzy, ani nawet tego, czy w ogóle się przedstawił. Z początku odpowiadała na pytania jedynie skinieniami głowy, nieobecna myślami.

Biedny Maksim… Ale czemu odnaleźli się akurat teraz? Akurat tutaj. Jakby sytuacja nie była dość popieprzona… Przywykła do myśli, że nie żyje, pogodziła się z tym, i nagle…

Komendant huknął pięścią w biurko.

— Głucha jesteś? — ryknął, czerwieniejąc. — Kto cię tu przysłał?

— Nikt — mruknęła, podwijając rękaw. — Chciałam tylko skorzystać z porady lekarskiej. Na Diu ciężko o dobrych specjalistów.

— Jaja sobie robisz, kurwo?

— A jak myślisz? — Otworzyła bioniczną skrytkę w przedramieniu, nacisnęła przycisk, jedna z dwóch wartościowych kości płatniczych wyskoczyła z widełek. Stachecka wyłuskała ją i cisnęła na biurko. — Z pozdrowieniami od Tisuno!

Komendant spojrzał na nią spode łba i sięgnął po kość, by następnie sprawdzić nominał na czytniku portfela. Wyglądało na to, że nazwisko gangstera zrobiło na samozwańczym gliniarzu większe wrażenie niż suma na wyświetlaczu. Szybko przywołał na twarz lekceważący grymas.

— Co to?

— Uznaj to za kaucję za mnie — odparła niedbale, obawiając się, że komendant zażąda więcej. Wydobyła drugą kość o tym samym nominale i uniosła ją między palcami na wysokość oczu, zastrzegając: — A to za przyjaciela.

Buc za biurkiem spoważniał, ale jego oczy zalśniły chciwością.

— Za konowała?

Zawahała się, udając, że zamyka skrytkę. Lekarz swego czasu wystawił Khrammowi zaświadczenie, które uratowało go przed pełną odpowiedzialnością za katastrofę budowlaną i chętnie zezna to pod przysięgą. Co miała zrobić? Wypełnić polecenie Tisuno, ocalić Krishana, zdobywając tym samym cennego świadka, czy wyciągnąć z tego piekła Sukurowa?

— Tak — wyrzuciła ze ściśniętego gardła.

Komendant skinął głową. Rzuciła na biurko kolejną kość. Zatopiona w myślach, ledwie rejestrowała, jak wydaje polecenia. Zerknęła na tradycyjny cyferblat zegara nad głową gliniarza: do odlotu pozostało tylko czterdzieści minut.

Trzydzieści dziewięć…

Trzydzieści osiem…

***

Do kosmodromu dotarli na czas. Nawet fakt, że tak łatwo wydała na Maksima wyrok śmierci nie umniejszał radości, że wreszcie opuści Chopra-6. Być może przypłaci tę radość moralnym kacem, ale teraz pojawiły się poważniejsze zmartwienia – nie miała czym zapłacić Gorodsky za lot Krishana.

Nerwowo krążyła po pustej hali odlotów. Hermetycznego kołnierza do włazu jeszcze nie podpięto: niewiarygodne, ale to pilotka, nie pasażerowie, spóźniała się na lot. Istniała wprawdzie możliwość, że Gorodsky nie zgodzi się na odroczoną zapłatę za miejsce dla lekarza — przecież Stachecka wszystkie wartościowe kości bankowe oddała na łapówki — ale o tym Kathy wolała nie myśleć. Ostatnie drobniaki wydała na skafander dla Krishana. W półtora numeru za dużym kombinezonie pokładowym lekarz mafii wyglądał żałośnie. Innymi wypożyczalnia tutejszego kosmoportu nie dysponowała.

— Żadnych parszywych wszarzy — mruknęła Gorodsky, ledwo rzucając okiem na medyka.

Z trudem hamowała wściekłość. Pod pachą dźwigała bezkształtny pakunek, owinięty w jakąś spłowiałą szmatę; odcinał się wyraźnie od soczystej zieleni kombinezonu. Pilotka skierowała się prosto do dyżurki znudzonego kontrolera, położyła hełm na kontuarze i aktywowała wirtualny miniekran, dotykając nadgarstka.

— Zapłacę — zawołała za nią Stachecka.

— Powiedziałam: nie.

— Nie ustąpię.

— To nie polecisz.

Kathy już miała odpowiedzieć, gdy Krishan pociągnął ją za rękaw. Obrzuciła go wściekłym wzrokiem. Orzechowe oczy lekarza patrzyły prosto, szczerze.

— Co? — warknęła.

— Ona była… Znaczy, widziałem. Była na komendzie.

— Na pewno?

— Tak. Rozmawiała z ich szefem, gdy mnie wyprowadzali.

Cholera, więc to nie „Hrabia" zdradził? Kathy bez zastanowienia dopadła pilotki synchronizującej dokumenty lotu z komputerem stacji i szarpnęła jej ramię, odrywając ją od kontuaru. Wirtualny ekran zgasł. Dyżurny nawet nie podniósł głowy.

— Nie odwracaj się, gdy do ciebie mówię! — krzyknęła Salinie w twarz.

Zaskoczona pilotka odruchowo uderzyła wolną ręką na odlew, trafiając Kathy w szczękę. Pakunek, który ściskała pod pachą, upadł na podłogę, metalowe wieczko potoczyło się z brzękiem po płycie. Ze szmaty wysypały się upstrzone wielkimi, brunatnymi plamami łachmany. Obie kobiety instynktownie zwróciły ku nim wzrok, pozwalając sobie na dekoncentrację. Gorodsky pierwsza odzyskała rezon.

— Zabiję cię — wycedziła przez zaciśnięte zęby i ponowiła cios. Tym razem uderzyła celniej i mocniej. — Zabiję!

Kathy straciła równowagę. Salina rzuciła się na nią, popchnęła silnie, przewracając Stachecką na plecy. Przy wtórze śmiechów i kpin zwabionej zamieszaniem załogi portu, przygwoździła przeciwniczkę kolanem do podłogi i biła zapamiętale w twarz, powtarzając coraz słabszym, zdyszanym głosem:

— Zabiję, zabiję! Przysięgam!

Kathy nie pozostawała dłużna. Nie mając za sobą szkoleń w zakresie sztuk walki, wymachiwała pięściami na oślep, lecz i tak zdołała ugodzić Gorodsky tuż nad uchem, ogłuszając ją na moment. Nie zdążyła się w pełni zrewanżować: ludzie z obsługi portu złapali ją za ramiona, ledwo oderwała plecy od podłogi, i zmusili do pozostania na miejscu. W ten sam sposób unieruchomili Salinę. W dłoni jednego z nich zalśnił czarny walec paralizatora.

— Spokój! — Usłyszały. — Załatwiajcie swoje porachunki w korytarzach, nie tutaj.

Gorodsky pociągnęła nosem w nieskutecznej próbie powstrzymania krwi spływającej ku ustom. Czerwone krople jedna za drugą kapały po brodzie na skafander. Kręciła głową, szukając miejsca, w którym pozostawiła pakunek.

— Precz z łapami! — wykrzyczała, widząc, jak Krishan przegrzebuje szmaty, i zaczęła wyrywać się trzymającym ją ludziom. — Zostaw to!

Zastygła dopiero, gdy przyklęknął przy niej facet z paralizatorem i zamachał nim przed rozbitym nosem pilotki.

— To jak? — spytał. — Będziesz się rzucać?

— Nie — wymamrotała, rozpoznając model urządzenia.

Tej wersji używano, by zabić. Znała ją dobrze.

— A ty? — Spojrzał wymownie na Kathy.

Stachecka splunęła w jego stronę.

— Jeśli zechcę — wybełkotała puchnącymi wargami.

— Lepiej, żebyś nie zechciała. — Facet wstał i kiwnięciem paralizatora dał znak podwładnym. — Wynoście się stąd, pieprzone kurwiszony. Obie.

Oswobodzona Salina na czworakach dopadła porozrzucanych szmat. Krishan cofnął się taktownie, obserwując, jak zgarnia brzegiem dłoni rozsypany proszek do metalowego pojemnika, znacząc krwawe smugi na płytach. Kathy podniosła się z trudem i pokonując ból, pokuśtykała w jej stronę.

— Jeszcze z tobą nie skończyłam — warknęła.

— Przestań. — Śniada twarz lekarza stającego jej na drodze dwoiła się w oczach. Już miała go odepchnąć, gdy dodał, wskazując na podłogę: — Miała powód.

Zamrugała kilkakrotnie, odchyliła głowę, bo puchnące powieki utrudniały patrzenie, ale w końcu poskładała obraz w całość: poprzecierane od długiego noszenia chłopięce spodnie na szelkach, bluzę z nadrukiem Mech Lucky Crocks na brzuchu z siłą wyrwanym rękawem, i te wszystkie duże, brązowe plamy. Zrozumiała, czym był proszek, tak pracowicie zbierany przez Gorodsky do metalowego pudełka.

Niewiele go zostało.

Wszyscy tu kogoś szukają. Rozbrojona Kathy patrzyła, jak Krishan odnajduje i podaje Salinie wieczko, i jak pilotka mocno przyciska szczelnie już zamknięty pojemnik do piersi. Jak lekarz pomaga jej wstać, przytrzymując zawinięte w wypłowiały materiał części odzieży. Jak Salina w roztargnieniu sięga po hełm i jak z jego wnętrza wypadają umieszczone tam rękawice. Jak medyk podnosi je z podłogi, a Gorodsky, nie czekając na nie, rusza przed siebie, i jak zatrzymuje się przed rękawem włazu, mówiąc cicho:

— Na pokład. Oboje.

A jednak się udało. Stachecka zostawiała Choprę-6 bez żalu, wiedząc, że tak samo zostawi stację Diu, Sati i cały system żółto-białego karła.

Bo tylko przyszłość miała znaczenie.

Królik na księżycu

Marcin Moń

Wilson był spóźniony. Raptem pięć minut, ale jednak. Dla Chińczyków, zwłaszcza tych z Instytutu Rozwoju i Wdrażania Nowoczesnych Technologii, to było nie do pomyślenia, ale on dostał obywatelstwo niecałe trzy miesiące temu. Potrzebował wprawy w byciu Chińczykiem.

Niosące się po lobby echo przedrzeźniało jego pospieszne kroki. Największe tłumy już się przewaliły. Nadgorliwi – czyli normalni – pracownicy Instytutu od dobrych dwudziestu minut stukali w klawisze i spoglądali w okulary mikroskopów. Tylko nieokrzesani *laowai* mieli czelność nie zjawiać się kwadrans przed czasem.

Wysupłał z kieszeni identyfikator i podał jednemu ze strażników pilnujących windy do podziemnej części kompleksu. Widzieli go pewnie ze sto razy, ale nadal traktowali jak obcego, z rezerwą i nieufnością. Twarze mieli jak maski z kamerami monitoringu w miejscu oczu. Powitali go uprzejmym, acz oschłym „dzień dobry", zeskanowali kod kreskowy i odcisk palca – wszystko w porządku. Wezwali windę.

Numery na wyświetlaczu rosły szybko od -5 do 0, oczywiście z pominięciem pechowej czwórki. *Zabawne*, pomyślał Wilson, że nawet w jednym z najbardziej innowacyjnych ośrodków badawczych Azji, w dodatku kontrolowanym przez *stricte* ateistyczny komunistyczny rząd, *przesądy brały górę nad rozsądkiem.*

Wszedł i wcisnął -3. Zanosiło się na pracowity tydzień. Właśnie układał w głowie plan dnia, kiedy winda przystanęła na minus drugim, a do środka weszła Sylvi. Skinęła

Marcin Moń — absolwent lingwistyki stosowanej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; z zawodu tłumacz, od kilku lat zajmujący się przekładem literatury fantastycznej; w 2009 roku debiutował opowiadaniem *Drugi głos* w „Magazynie Fantastycznym". Swoje teksty publikował również w „Qfancie", „Creatio Fantastica", „Silmarisie", „Smokopolitanie", „Szortalu Na Wynos" i „Białym Kruku".

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 269–282.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Wilsonowi na powitanie, potrząsając końskim ogonem koloru mokrego piasku, i stanęła obok niego twarzą do drzwi. Poczuł zapach jej perfum, nieco zbyt słodki i delikatny jak na wysoką, wysportowaną chłopczycę z genami Wikingów. Winda pisnęła i ruszyła dalej.

— Musimy pogadać — szepnęła Sylvi.

— Coś się stało? Cheng znowu straszy, że obetną nam cykle procesora?

— Yiren zająknął się, że słyszał coś o jakichś naciskach. Zdaje się, że oczekują rezultatów, i to na wczoraj.

Otworzyły się drzwi windy. Podziemne korytarze przywodziły Wilsonowi na myśl drugowojenny bunkier. Reszta kompleksu nie była ciasna – widywał bary mniejsze od ich *chillout roomu* – ale po wyjściu z windy zawsze czuł dławiący nacisk murów. Minęli z Sylvi szumiącą wentylatorami serwerownię i pakamerę adminów. Któryś z adeptów cyfrowego rzemiosła właśnie niósł przełożonym kawę; ukłonił się im, niepewnie balansując tacą z czterema kubkami.

— Rozmawiał z panem Chengiem za naszymi plecami? — zapytał półgłosem Wilson, kiedy informatyk zniknął za rogiem. — Nie ufają nam?

— To nie tak — Sylvi pokręciła głową. — Może coś podsłuchał. A może Cheng rzucił na razie jakąś aluzję. To są Chiny, tu się nie wali prosto z mostu. Ważne, że naciski są i już. Na razie to nic oficjalnego, ale będzie ostrzej.

— Ale z góry? — Zniżył głos. — Samej góry?

— No przecież nie z dołu. Podobno z Ministerstwa Obrony.

Wilson przez chwilę rozważał jej słowa. W milczeniu przekroczyli próg labu 1. Ustawione w podkowę komputery niewzruszenie mieliły dane, większość stanowisk była pusta.

— Chłopak od robaków! — wykrzyknął Marco, śniady Argentyńczyk z garniturem równych, wybielonych zębów i głosem prezentera radiowego.

Wilson uśmiechnął się krzywo. Minęła dekada od jego pierwszych eksperymentów na nicieniach, ale najwidoczniej było mu pisane pozostać *wormboyem* na wieki wieków, amen.

— Cześć, Marco.

— Gdzie się podziali HuXiLiu? — zapytała Sylvi.

Usiadła przy jednym ze stanowisk, zakręciła się na krześle i od niechcenia trąciła myszkę, rozpędzając esy-floresy wygaszacza.

— Liu i Xi są w labie 2. Hu poszedł dopilnować kalibracji kamer, ale zaraz do nich dołączy. — Marco spochmurniał. — Miałeś rację. Coś jest nie halo z identyfikacją wzorców komunikacji między kolumnami neuronalnymi. Pingowałem do modzelowatego. Idol nie wszystko wyłapuje, coś te pakiety jakby zagłusza. Jakiś… szum? HuXiLiu próbują to rozgryźć. Prosili, żebyś rzucił okiem na wykresy.

— Zaraz zerknę. I nie mówcie tak na nich — Wilson zerknął w stronę drzwi. — Jeszcze usłyszą i się obrażą.

Hu Yiren, Xi Yuanchao i Liu Siquing stanowili chińską połowę zespołu pierwszego. Wspólnie z trójką *laowai* tworzyli *dream team* młodych, ambitnych ekspertów stojących w rozkroku między informatyką a neurobiologią, śmietankę zgarniętą przez rządowe programy drenażu mózgów.

— Ten z pieprzykiem to Xi, co nie? — zapytał Marco. Wilson spiorunował go wzrokiem. — Hej, tylko żartowałem! Lepiej spójrz na te dane, panie poprawny politycznie…

***

Na pierwszy rzut oka dane zdawały się być bez zarzutu, bo i jakie zarzuty mógłby mieć śmiertelnik – w tym przypadku Wilson – patrzący na misterną pajęczynę ludzkiego konektomu? Kolorowe niteczki ścieżek neuronalnych plątały się jak zawsze, ale 86 bilionów synaps to nie to samo, co mapa 302 neuronów u nicienia z gatunku *C. elegans*. Nie wystarczyło prześliznąć się wzrokiem po paru wykresach i schematach, by stwierdzić, co obiektowi akurat chodziło po głowie. Robot o umyśle nicienia i ciele z klocków Lego – pierwszy projekt Wilsona – wznosił się na wyżyny swego robaczego intelektu, gdy poprawnie interpretował sygnał „zapachowy" i turlał się na kółkach w kierunku „pożywienia". Co innego *Drosophila melanogaster*, co innego *Mus musculus*, a przecież i octówki, i gryzonie bledły przy *Homo sapiens.* Ten przeskok onieśmielał.

— I jak? — spytała Sylvi, czekając na odświeżenie okna interfejsu. Na bocznym monitorze technicy z zegarmistrzowską precyzją korygowali oświetlenie i konfigurację kamer.

— Coś w tym jest… — mruknął enigmatycznie Wilson.

— W tych danych?

— W tym mózgu. Jakiś szum.

— Wyrobi się — zapewniła Sylvi. — Pamiętasz tamtego faceta z kamerką podpiętą do nerwów języka? Tego, co to czekał pół roku, aż wreszcie trybik zaskoczył i zaczął interpretować input wizualnie?

— Ja wiem, że rekonceptualizacja przestrzenna, neuroterapia, te sprawy… Że trzeba czasu. Ja to wszystko wiem, ale chyba nie w tym rzecz. Wcześniej myślałem, że mózg Pacjenta zwyczajnie sobie nie radzi z danymi na wejściu, ale spójrz sama, on chyba przetrawia te dane, rozpoznaje wzory… O! Tu, rozświetla się jak choinka, tylko… cholera. Jakiś proces wyższego poziomu zakłóca odczyty, a Idol głupieje. Nie może wychwycić wzorca aktywności.

— Spróbujemy wyżebrać od Chenga zasoby komputera, żeby zwiększyć głębię? — zapytała, zmrużonymi oczami wpatrując się w wykresy.

— Chyba tak. Każę chłopakom z dwójki przygotować parametry.

— Mhm. Będą skakać z radości — powiedziała i miała rację. Z pełną premedytacją skazywał szóstkę hiperambitnych młodych Chińczyków z zespołu drugiego na zarwaną noc. Choć z drugiej strony, nie pracowaliby tutaj, gdyby było to dla nich coś nowego.

W międzyczasie technicy dali znać, że skończyli. Sylvi kliknęła „Start sekwencji".

— Idę do Pacjenta — mruknął Wilson, ale ona już nie słuchała, pogrążona w pracy.

***

Procedura trwała.

Jeden z najdonioślejszych projektów neurokognitywistycznych w historii Chińskiej Republiki Ludowej prezentował się dość niepozornie, ale to samo można by powiedzieć o trzech funtach pomarszczonej galaretki w ludzkiej czaszce.

Pośrodku sporej, wytłumionej jak studio nagraniowe sali znajdował się Pacjent – albo raczej jego fizyczna reprezentacja, czyli popiersie z szarego elastycznego plastiku o charakterystyce brzmieniowej ludzkiej głowy. W miejscu uszu – starannie skalibrowane bi-

nauralne mikrofony. Zamiast oczu – kamery ze specjalnymi matrycami imitującymi ludzką siatkówkę, pół miliona yuanów za sztukę.

Dookoła najdroższej głowy manekina w kraju precyzyjnie poustawiano całą resztę gratów. Każdego dnia poświęcano tyle czasu na kalibrację i prawidłowe ułożenie sprzętu, że Wilson aż bał się mocniej odetchnąć, by podmuch powietrza nie przesunął czegoś o milimetr.

Wątpił wprawdzie, by zrobiło to jakąkolwiek różnicę, ale do takich kwestii podchodzono tutaj bardzo, bardzo poważnie.

Wilson ostrożnie okrążył popiersie tak, by widzieć twarz, a jednocześnie nie przestąpić nad jaskrawą taśmą, którą technicy zaznaczyli skraj pola widzenia Pacjenta. Szklane oczy kamer wycelowano w zielony, równomiernie oświetlony ciężkimi reflektorami ekran tła z szachownicą kalibracyjną w rogu. Powietrze w sali robiło się gorące i przesycone zapachem rozgrzanego metalu. Na tle zielonego prostokąta odcinał się jednolicie czerwony, plastikowy klocek, przywodzący na myśl trójwymiarowego Tetrisa. Obracał się powoli na uprzęży z żyłek, poruszany serwomechanizmem ukrytym przed wzrokiem kamer. Miał dwie wypustki, dzięki którym, w zależności od kąta patrzenia, przypominał albo literę F, albo kanciaste O.

Interpretacja kształtów. Stereoskopowe postrzeganie głębi. Percepcja kontrastów. Te właśnie wzorce aktywności płata potylicznego usiłował wyodrębnić Idol, z maleńką pomocą siedzącej w laboratorium Sylvi.

Tak go nazywali między sobą: Idol. Oficjalna nazwa brzmiała *Yuetu* – dwa kanciaste krzaczki znaczące tyle, co „księżycowy królik". Podobno Chińczycy na tarczy Księżyca nie widzą ludzkiej twarzy jak mieszkańcy Zachodu, tylko królika z moździerzem. Nazwa programu rozpoznającego wzorce odnosiła się do pareidolii, zjawiska każącego ludziom widzieć postacie biblijne na tostach, demony w kłębach dymu i gryzonie z utensyliami kuchennymi na powierzchni ciał niebieskich. Wilsonowi obie nazwy, oficjalna i potoczna, wydawały się dość ironiczne – ostatnie, czego chcieli jako naukowcy, to dopatrywać się wzorców tam, gdzie ich nie ma – ale w sumie jakie to miało znaczenie? Najważniejsze, żeby program robił, co do niego należy.

A na razie robił to z mocno umiarkowanym skutkiem.

Wilson westchnął i przeniósł wzrok na opartego o ścianę przy drzwiach Hu. Młody, ponoć genialny Chińczyk w grubych okularach, ze skrzyżowanymi na piersi rękami i nieodgadnionym wyrazem twarzy spoglądał na szarą, plastikową łysinę Pacjenta. O czym myślał? Jemu też na pewno nie dawały spokoju mizerne wyniki eksperymentu. Idol miał przecież idealne warunki do pracy. Dane wejściowe wiernie oddające doznania zmysłowe. Najdokładniejszy w historii skan kresomózgowia. Najpotężniejszy superkomputer w ChRL – przynajmniej z tych nieobjętych tajemnicą wojskową – a na nim szczegółową, w pełni konfigurowalną symulację mózgu o regulowanym poziomie głębi. Na krótki czas mogli nawet zasymulować molekuły i potencjały elektryczne w szczelinach synaptycznych jednego płata. W ciągu ostatnich czterech tygodni Idol powinien był już wyodrębnić przynajmniej kilka wzorców, które komputerowcy z zespołu trzeciego, dzięki magii programowania wstecznego, przerobiliby na użyteczne algorytmy. Wycięliby wszystko, co niepotrzebne, zostawiając samo mięsko. Interpretacja danych sensorycznych. Orientacja przestrzenna. Rozpoznawanie twarzy i mowy na poziomie dotychczas niedostępnym dla maszyn.

Prace nad słabą SI posunęłyby się do przodu o co najmniej dekadę. Gdyby tylko to cholerstwo raczyło zadziałać jak powinno.

***

Cheng, kierownik projektu, zorganizował naradę wojenną w swoim niewielkim biurze na trzydziestym siódmym piętrze. Właśnie tam umieścił szczupłego, lekko garbiącego się Chińczyka ubóstwiający ironię los… czy może raczej nieprzychylnie nastawiony do Hongkończyków przełożony. Wysoko ponad zasnutymi smogiem ulicami Pekinu, a przy tym jedną kondygnację poniżej „potrójnie szczęśliwego" trzydziestego ósmego.

Tak blisko, a tak daleko.

Wilson coś o tym wiedział. Idol *prawie* działał.

— Zaprezentowałem wyniki projektu *Yuetu* komisji ewaluacyjnej — obwieścił Cheng po chwili zwyczajowego owijania w bawełnę.

Podwładni, gdyby siedzieli, z pewnością siedzieliby jak na szpilkach – ale nikt nie siedział. Szóstka naukowców z zespołu pierwszego – Sylvi, Marco, Wilson i HuXiLiu – miała do dyspozycji tylko dwa krzesła, lecz nikt nie chciał w takiej chwili pokazać, że jest ważniejszy od pozostałych, a tym samym bardziej upoważniony do zbierania batów. Z kolei kierownik projektu stał chyba dlatego, że go nosiło.

— Muszę przyznać, że usłyszałem wiele pozytywów — wyrecytował jakby z pamięci, ze wzrokiem wbitym w mglisty kanion ulicy za oknem. Poprawił okulary o grubych, prostokątnych oprawkach i ledwo słyszalnie westchnął. — O staranności i czasie przygotowania projektu wyrażano się w samych superlatywach…

Wilson zamrugał ze zdziwienia, słuchając tego najdziwniejszego ochrzanu w historii wizyt na dywaniku. Spojrzał na Sylvi, która mieszkała tu od ponad roku. Ledwo zauważalnie wzruszyła ramionami i zrobiła minę w stylu „wiesz jak jest".

— …nie wspominając już o tym, że niewątpliwie uzyskaliśmy wiele cennych informacji — ciągnął kierownik.

No tak. Cheng nie mógł z marszu przejść do krytyki. W końcu to *jego* projekt. Ewentualna porażka *Yuetu* to porażka Chenga, wciąż młodego, wciąż usiłującego udowodnić swoją wartość. A w Chinach nie traci się twarzy. Traci się Twarz, *mianzi*.

— Jednakże…

Wilson wbił wzrok w podłogę, jakby w szczelinach między panelami kryło się coś niezwykle ciekawego.

— …usłyszałem też, że projekt ma ogromny potencjał… na razie zupełnie niewykorzystany. I że nie spełnia oczekiwań, które w nim pokładano. A nie były one małe, biorąc pod uwagę to, że sporządzono nawet listę kolejnych dziesięciu potencjalnych Pacjentów. Jednak na tym etapie dalsze inwestowanie w drogi i żmudny proces skanowania mózgu byłoby nierozważne.

Cisza się przedłużała. Wilson nie potrafił poznać, czy to jeszcze dramatyczna pauza, czy już oczekiwanie na odpowiedź. Był specem od robaków, a nie chińskiej etykiety.

Chrzanić to.

— Skoro tak im żal marnującego się potencjału — wypalił — to czy zgodzili się na przydział dodatkowych zasobów, o które prosiliśmy? Panie Cheng, gdyby na jeden dzień dali nam pełną moc obliczeniową tego molocha w piwnicy, do jutra mielibyśmy ze dwa algorytmy.

Cheng zamrugał z mieszanką zdziwienia i irytacji. Wyglądał jak człowiek, któremu wiatr porwał kilka stron przemówienia.

— Panie Wilson. Komputer w podziemiach służy całemu Instytutowi, a nie muszę chyba wspominać, że projekty realizowane dla Ministerstwa Obrony Narodowej są traktowane priorytetowo. Szefostwo znajduje się pod nieustannym naciskiem, który ostatnio wzmógł się jeszcze bardziej. Przedstawiłem swoją prośbę komisji… i dosłownie parę chwil temu otrzymałem odpowiedź.

Nagle stało się coś niesłychanego. Pan Cheng się uśmiechnął.

— Mają państwo pełny dostęp na trzy godziny. Okienko zaczyna się pojutrze o piątej rano.

***

Świt wolno rozpełzał się nad Pekinem – to słońce rozświetlało smog różowopomarańczowym blaskiem. Miasto wprawdzie nigdy do końca nie zasypiało – tak samo jak nigdy nie oddychało pełną piersią – ale w okolicach czwartej trzydzieści chyba się na chwilę zdrzemnęło.

Wilson marzył tylko o drzemce. Ziewnął, aż trzasnęły zawiasy szczęki, i z narażeniem życia przebiegł przez ulicę w kierunku niebosiężnego gmaszyska Instytutu. Ryk klaksonu dostawczaka, który prawie wcale nie zwolnił pomimo czerwonego światła, zadziałał jak podwójne espresso. W tym kraju pierwszeństwo ma większy, napomniał się w myślach Wilson. Wciąż o tym zapominał.

Po paru minutach był już w laboratorium numer 1. Znowu przyszedł jako ostatni. Pozostali spiorunowali go wzrokiem, nie tylko HuXiLiu, ale nawet Marco i Sylvi. Oto wielki dzień: być albo nie być całego projektu. Jakże śmiał przyjść tylko dwadzieścia pięć minut przed czasem?

— Wprowadziłam już parametry wyszukiwania — oznajmiła Sylvi. — Jeśli się uda, wreszcie wyodrębnimy i odfiltrujemy ten szum, który ciągle nam przeszkadza.

— Jeśli tak, to wisimy zespołowi drugiemu kolejkę w barze — powiedział Wilson, nieskutecznie maskując ziewnięcie, które rozprzestrzeniło się po sali jak pożar lasu. — Odwalili przez noc kawał dobrej roboty.

— To się dopiero okaże — sprostował Hu Yiren, który najwyraźniej był odporny na zaraźliwe ziewnięcia.

Czas do piątej zleciał im na klepaniu w klawisze i niecierpliwym spoglądaniu na zegar. Zaraz miały się rozpocząć decydujące trzy godziny. O ósmej będą albo świętować długo wyczekiwany sukces, albo zastanawiać się nad swoją przyszłością w Instytucie.

5:00. Sylvi wzięła głęboki oddech i kliknęła START.

Wizualizacja na ekranach pokazywała uproszczony schemat konektomu — plątaninę kolorowanych niteczek wypełniających półprzezroczysty model mózgu. Ścieżki neuronalne rozświetlały się po kolei jak sznury lampek choinkowych, o wiele szybciej, niż kiedy używali tylko ułamka siły obliczeniowej komputera. Najpierw seria błysnięć, a potem wszystko gasło z napisem NIE WYKRYTO WZORCA. I znowu, i znowu. Cykl powtarzał się jakieś dwa razy na sekundę. Mijały minuty, jeden kwadrans, drugi, trzeci.

— Chyba coś mamy…! — wykrzyknął podekscytowany Marco, gdy konektom za którymś razem – zamiast zgasnąć– zaczął rozświetlać kolejne nitki w różnych płatach mózgu.

— Nie wiem, co to za proces, ale jest bardzo rozległy… — mruknął Wilson. — Obejmuje praktycznie całe kresomózgowie. Zrobi ktoś zbliżenie? Te „macki" wychodzą chyba z jądra soczewkowatego.

— Nie — powiedziała Sylvi, robiąc najazd na jądra podstawne i okolice. — To przedmurze.

— O kurde. — Wilson wpatrywał się w niepozorną warstwę tkanki, z której wystrzeliwały kolejne świetliste pręgi połączeń nerwowych. Nagle zaschło mu w gardle. — Pamiętacie tamto odkrycie sprzed kilku lat? Z elektryczną stymulacją przedmurza?

— Ja pamiętam! — powiedział Marco. — Podobno można w ten sposób włączać i wyłączać świadomość jak światło w przedpokoju. Czy ty myślisz, że…

— Sam nie wiem, ale coś mi mówi, że przypadkiem trafiliśmy na coś interesującego. Co, jeśli znaleźliśmy kolejny fragment układanki i jesteśmy o krok bliżej do zrozumienia ludzkiej samoświadomości?

— A mi coś mówi, że nasi przełożeni oczekują bardziej namacalnych wyników — mruknęła kwaśno Sylvi, choć jej też ewidentnie udzielał się entuzjazm chłopaków.

— Jeśli mamy w garści materiał na Nobla, to chyba nie będą narzekać — rzucił pół żartem, pół serio Wilson.

— Chyba sam w to nie wierzysz? — powiedział sceptycznie Hu Yiren. — Bardzo bym chciał się mylić, ale osobiście uważam, że to nic nieznaczący szum synaptyczny. A może ze skanem było coś nie tak? Tak czy inaczej, jeśli wreszcie odfiltrujemy ten syf, a *Yuetu* zacznie normalnie funkcjonować, to będzie sukces.

Kolorowe ścieżki połączeń nerwowych rozświetlały się jeszcze przez chwilę, a mózg na ekranie obrastał strzępkami grzybni, która wyrastała z przedmurza i oplatała cienką warstewką całą korę mózgową. Wreszcie animacja zatrzymała się, a komputer wyświetlił napis WYODRĘBNIONO WZORZEC.

Przez chwilę wszyscy w milczeniu wpatrywali się w ekran. Wreszcie ciszę przerwał Hu Yiren.

— Na co czekasz, skopiuj go na nasze komputery — ponaglił Sylvi, która jako jedyna siedziała przy komputerze.

— Okej, już.

W tym samym momencie obraz mózgu zniknął, zastąpiony czarnym ekranem z napisem NIE WYKRYTO KONEKTOMU. W sali rozbrzmiały syknięcia i stłumione przekleństwa.

— Niech to!

— Co się stało?

— Szlag, przepadnie nam okienko!

Liu popędził do adminów, Sylvi sprawdziła kabel sieciowy, Marco z bezsilności klął po hiszpańsku. Blady i spanikowany informatyk wpadł do labu, otworzył okno konsoli systemowej i zaczął stukać w klawisze jak haker w hollywoodzkim filmie.

O dziwo, podziałało.

— Chyba na ułamek sekundy urwało się połączenie — wyjaśnił, powoli odzyskując kolor. — Nie mam pojęcia, dlaczego, ale już powinno być dobrze. W razie czego wołajcie — dodał i wyszedł.

Ekran znów wyświetlał nieodgadnioną plątaninę konektomu. Liu Siquing głośno odetchnął.

— Możemy kontynuować?

— Zniknął — powiedział enigmatycznie Wilson.

— Ale co?

— Wzorzec. Nie ma tamtego wzorca, który wyodrębnił komputer.

— Ty coś rozumiesz z tego spaghetti na ekranie, *wormboy*? — zapytał Marco.

Wilson roześmiał się cicho.

— Chciałbym być takim geniuszem, stary. Nie, po prostu wyświetlił się jako numer jeden na liście wykrytych wzorców w tej ramce w rogu. A teraz znów nic tam nie ma. Zniknął z mózgu Pacjenta.

— Może go po prostu automatycznie odfiltrowało? — zasugerował Yiren.

— Sprawdzę… — powiedziała Sylvi. — Nie. Cholera. Myślicie, że ta awaria jakoś wpłynęła na mózg Pacjenta?

— Skopiował się chociaż? Ten wzorzec? — zapytał Wilson.

— Tak — odpowiedziała z ulgą. — Jest u mnie na dysku. Mam nadzieję, że nieuszkodzony. Wrzucę go na chmurę, rzućcie okiem. Kurwa! — krzyknęła i rąbnęła pięścią w blat biurka, aż HuXiLiu skulili się odruchowo. — Co jest dzisiaj z tymi komputerami?!

— Zniknął — powtórzył Wilson, zaglądając jej przez ramię.

— Kurwa, widzę! — syknęła. — Przepraszam.

— Tyle dobrego, że plik nie przepadł, teraz wisi w chmurze — powiedział Marco.

— Nie ruszajcie go. Liu, leć po informatyków — poprosiła zmęczonym głosem Sylvi.

— Albo po egzorcystę — dodał pod nosem Wilson.

***

Administratorzy systemu nie potrafili rozwikłać tej zagadki. Przerzucali się hipotezami i próbowali wszystkiego, ale bezskutecznie. Ich Twarz, ich *mianzi*, topniała z każdą chwilą, jak lodowa rzeźba w upalny dzień. Plik uparcie nie chciał dać się skopiować. Albo raczej poddawał się temu zabiegowi bez oporu, kopia powstawała, ale oryginał natychmiast kończył swoją cyfrową egzystencję i wyparowywał bez śladu.

Plik z wyodrębnionym wzorcem najwidoczniej mógł istnieć tylko w jednym egzemplarzu i nikt nie wiedział, dlaczego.

Zostało ponad półtorej godziny bezcennych cykli obliczeniowych superkomputera, więc z powrotem puścili projekt w ruch. Tajemniczy szum, czymkolwiek był, już nie stawał *Yuetu* na drodze. Uruchomili kamery i mikrofony, pokręcili tetrisoklockami, puścili manekinowi Beethovena, a Idol wychwytywał wzorzec za wzorcem. Tama została przerwana, a przez jej gruzy przelała się od dawna wyczekiwana powódź bitów układających się w pliki, które komputerowcy z zespołu trzeciego mieli przerobić na zalążki wstępnie wytrenowanych sieci neuronowych o niespotykanej dotąd złożoności.

Przełom w pracach zaabsorbował ich uwagę tak mocno, że dopiero po ósmej, kiedy skończyło się trzygodzinne okienko, znów powrócił temat dziwacznego pliku. Nie zdążyli zresztą zbyt długo o tym porozmawiać, bo do piwnicy pofatygował się pan Cheng, aby pogratulować zespołowi. Rozpływał się w pochwałach i sam pęczniał z dumy. Nosiło go po całym labie, tak jakby już szykował się do przeprowadzki na potrójnie szczęśliwe trzydzieste ósme piętro po awansie, który był pewnie tylko kwestią czasu. W pewnej chwili Marco w swojej latynoskiej wylewności wspomniał o pierwszym wzorcu: że jeszcze go nie przesłali zespołowi trzeciemu, bo nie chcieli go stracić, a poza tym może jest

uszkodzony albo, kto wie, nawet zawirusowany. Pan Cheng trochę się zmartwił, ale obiecał, że porozmawia z informatykami.

***

O 12:30 przyszła pora na lunch. Pan Cheng pozwolił zespołowi pierwszemu przedłużyć sobie przerwę do drugiej po południu – w końcu przyszli przed piątą, a poza tym w trakcie analizy danych nie mieli za wiele do roboty. Trójka *laowai* po obfitym lunchu zawitała jeszcze do jednego ze Starbucksów, które ostatnio wyrastały w Pekinie jak grzyby po deszczu.

— Wiem, że postanowiliśmy nie gadać o robocie — odezwała się Sylvi znad kubka frappuccino — ale bez przerwy chodzi mi po głowie tamten wzorzec.

— Pacjentowi też chodził, ale potem przestał — zażartował Marco. Nikt się nie roześmiał.

— Tak, załapałem. Bo *zniknął* — powtórzył po raz trzeci Wilson. — Co o nim wiemy? Mówcie wszystko, co wam przyjdzie na myśl.

— No, był w mózgu Pacjenta — zaczął Marco.

— Był rozległy.

— Wychodził z przedmurza. Mógł mieć związek ze świadomością…?

— Dobrze, co jeszcze? — nalegał Wilson.

— Był trudny do wyodrębnienia.

— Może istnieć tylko jedna jego kopia — powiedziała Sylvi. — Jest unikatowy. Znika po skopiowaniu.

— A może wcale nie znika? — zamyślił się Marco. — Może on się przenosi. Przestaje istnieć w jednym miejscu na dysku, a zaczyna w innym.

— A co za różnica? To tylko zlepek bitów, niezależny od nośnika. Pomijając nagłówek pliku, nie ma różnicy między kopią a oryginałem.

Marco wzruszył ramionami.

— Sama mówiłaś, że jest unikatowy.

— Coś w tym może być — poparł kolegę Wilson. — A zresztą, na razie tylko sobie gdybamy dla zabawy. Co…

W tym momencie pisnęła komórka Sylvi.

— Momencik — powiedziała, zerkając na telefon. — Hm, pan Cheng pisze, żebyśmy nie wracali przed szesnastą, bo i tak nie będziemy mieć nic do roboty. To trochę dziwne. No nic, chyba zacząłeś coś mówić?

— Chciałem zaproponować burzę mózgów — powiedział Wilson. — Pytanie za sto punktów: co spełnia warunki, które wymieniliśmy? Co w ludzkim umyśle jest złożone, trudne do uchwycenia, niemożliwe do skopiowania i ma jakiś związek ze świadomością?

— Ha, może dokopaliśmy się do duszy Pacjenta! — ponownie zażartował Marco. Tym razem nikt się nawet nie uśmiechnął.

Zaległa cisza.

— …Co tak patrzycie? Chyba nie myślicie o tym poważnie? Na tym polegał dowcip: jesteśmy neurokognitywistami, my nie wierzymy w dusze… prawda?

— Nie, Marco, nie wierzymy — powiedziała nieobecnym tonem Sylvi. — Ale… wiecie, jaką metodą uzyskano skan kresomózgowia Pacjenta, co nie?

— Metodą destrukcyjną — przytaknął Wilson. — Pokroili mózg na plasterki tak cienkie, że prawie przezroczyste, a potem naświetlili je laserem, który jednocześnie skanował i „przysmażał" próbki. Wzorzec ani przez chwilę nie istniał w dwóch egzemplarzach. Najpierw był w mózgu, potem w cyfrowym konektomie, a na końcu, już wyodrębniony, znalazł się w wewnętrznej chmurze Instytutu. Tak jak powiedziałaś, Sylvi, on jest zlepkiem bitów, czystą informacją, niezależną od nośnika. Na początku nośnikiem była tkanka, a później dyski SSD.

— I cokolwiek to jest, zachowuje się w sposób, który… bardzo niechętnie… określiłabym jako „paranormalny". Pliki nie powinny tak robić.

— Ale mimo wszystko… Dusza? Serio? — Marco pokręcił głową i upił haust wystygłej w międzyczasie kawy. — Trochę dziwnie się czuję, rozważając taką ewentualność.

— Jest za wcześnie, żeby cokolwiek rozstrzygać, szczególnie w czasie nieoficjalnej starbucksowej narady podczas przerwy na lunch — powiedział spokojnie Wilson. — Ale jakiejś nazwy musimy używać, a „tamten znikający wzorzec" się nie sprawdzi. Zresztą, spełnia kryteria, tak czy nie? Jeśli coś wygląda jak kaczka, pływa jak kaczka i kwacze jak kaczka, to pewnie jest…

— Dusza?

— Tak, Marco — westchnął Wilson. — Właśnie tak to szło.

***

Lobby Instytutu Rozwoju i Wdrażania Nowoczesnych Technologii – beznamiętne w swoim minimalizmie, ostentacyjne w swoich rozmiarach i nieskazitelne w swoim *feng shui* –jak zawsze przytłoczyło trójkę *laowai,* którzy za pięć szesnasta przekroczyli jego próg. Kiedy szli do windy, zdawało się ich bacznie obserwować każdym lustrem i każdą lśniącą taflą polerowanego granitu.

Z podobną uwagą i rezerwą popatrzyli na nich dwaj umundurowani cerberzy, którzy każdego ranka sprawdzali przepustki pracowników podziemnej części kompleksu. Wilson i Marco pozwolili Sylvi w pierwszej kolejności podać im kartę.

— Brak upoważnienia, przykro mi — powiedział strażnik, wskazując na bezsprzecznie czerwoną diodę, która zaświeciła się na czytniku.

— Co? Byłam tam dziś rano!

— To na pewno jakiś błąd — uspokoił ją Marco.

— Sprawdźcie moją — poprosił Wilson, którego zaczęły nachodzić złe przeczucia.

Tak jak się obawiał, karta została odrzucona. Identyfikator Marco również. Odeszli na stronę.

— Zaraz zadzwonię do Chenga — głośno obwieścił poirytowany Argentyńczyk.

— Psst… — Sylvi dała mu znak, żeby mówił ciszej i sama zniżyła głos. — Chyba nie będziesz musiał. Patrzcie tam.

Dwa filary dalej, w pobliżu windy prowadzącej do podziemnego parkingu, z ożywieniem rozmawiali dwaj mężczyźni w garniturach. Pierwszy, niepozorny i lekko zgarbiony, był ich przełożonym. Twarz drugiego wydawała się Wilsonowi mgliście znajoma, choć nie potrafiłby jej przypisać do żadnego konkretnego nazwiska. W każdym razie musiała należeć do kogoś ważnego, bo przepaść autorytetów widać było jak na dłoni w mowie ciała – dałoby się ją pewnie nawet wyrazić w centymetrach, mierząc głębokość pokłonów, jakie Cheng bił rozmówcy za każdym razem, gdy mu przytakiwał.

— Z kim on gada? — szepnął.

— Naprawdę nie kojarzysz faceta z telewizji? — prychnęła Sylvi.

— Nie jestem miłośnikiem wymierających technologii — mruknął Wilson. — Po prostu odpowiedz.

— Och, to nikt ważny, tylko minister obrony narodowej, Feng Jingwei. Szef szefów naszego szefa.

— Ciekawe, o czym rozmawiają — szepnął Marco.

— Nie gapcie się tak na nich, bo… — zaczęła Sylvi, ale w tej właśnie chwili mężczyźni skończyli rozmawiać. Minister oddalił się w kierunku podziemnego parkingu, a pan Cheng zgiął się w ostatnim pokłonie, odwrócił się i zauważalnie zmieszał na widok swoich zachodnich pupilków.

Podeszli do niego.

— Szefie, coś się stało? — zapytał bezceremonialnie Marco.

— Niech pan nie mówi — wtrąciła się Sylvi — że to jakiś cyberatak na nasze systemy.

— Chociaż to by przynajmniej wyjaśniało „paranormalne" zachowanie niektórych plików — dodał półgłosem Wilson.

Pan Cheng odchrząknął, nerwowo przeskakując wzrokiem z twarzy na twarz. Wyglądał jak człowiek uginający się pod ciężarem odpowiedzialności, która nagle spadła na jego barki, a nie jak ktoś, kto właśnie dokonał przełomu w pracach naukowych i zapewne w swojej karierze.

— Powiem bez ogródek: moja rozmowa z panem ministrem państwa nie dotyczy, ponieważ nie jest w żaden sposób związana z projektem. A jeśli chodzi o… — zawahał się przez moment, trochę jakby dotarło do niego, że się zagalopował, a potem stwierdził, że musi brnąć dalej. — Jeśli chodzi o problemy techniczne z państwa identyfikatorami, proszę o cierpliwość. Po tym, co stało się dziś rano… mam na myśli usunięcie szumu… nasi informatycy mają ręce pełne roboty, więc uporanie się z trudnościami może potrwać dzień lub dwa.

Wilson może i był tylko nerdem, który przez pół życia garbił się nad klawiaturą, a przez drugie pół nad terrarium z robakami, ale nawet on potrafił wychwycić tak oczywiste kłamstwo.

— A co dzisiaj właściwie mamy, środę? Proszę sobie zrobić długi weekend, to polecenie służbowe — powiedział pan Cheng, siląc się na żartobliwy ton. Zerknął na popiskujący co chwilę telefon. — Zasłużyli państwo. Dokonaliśmy wspólnie czegoś… interesującego. To znaczy, ważnego. Niezmiernie istotnego. Taaak. Pod koniec tygodnia odezwie się do państwa pani Wang. W międzyczasie wyrobimy nowe identyfikatory. A teraz przepraszam, spieszę się. — I z tymi słowami zniknął w windzie, do której przez cały czas trwania rozmowy przysuwał się cal za calem.

Trójka naukowców przez chwilę milczała w konsternacji.

— Strasznie dziwnie się zachowywał — przerwał ciszę Wilson. — Podmienili go porywacze ciał czy jak?

— Nie odkryję Ameryki, ale muszę to powiedzieć: coś przed nami ukrywa — stwierdziła Sylvi.

— Nie odkryłaś. Kłamie fatalnie. — Marco zaśmiał się, ale zaraz spoważniał. — Coś jest nie tak, i to bardzo.

— Ludzie, słuchajcie — powiedział Wilson i westchnął. — Właśnie do mnie dotarło: on nas odsuwa od projektu.

— Co?!

— Pani Wang jest koordynatorką, przydziela ludzi do projektów. A poza tym on powiedział, że wyrobią nam nowe karty. Czemu nie przeprogramują starych? Bo do podziemnej części kompleksu są inne identyfikatory niż do reszty labów.

— Cholera, ty chyba masz rację — jęknął Marco. — Ale czemu?

— Polityka — powiedziała Sylvi opanowanym, chłodnym tonem. — Nie ufają nam. Obywatelstwo gówno dla nich znaczy. Nadal jesteśmy tylko durnymi *laowai.*

— A on nie miał odwagi powiedzieć nam tego prosto w oczy… — dodał Wilson.

— Ciągle nie rozumiem, co się zmieniło — poskarżył się Marco. — Idol wreszcie pozbył się tremy, ale to przecież nikogo nie zaskoczyło. Dziwne było raczej to, że tak długo nie chciał działać. Nie bali się nam tego powierzyć.

Sylvi i Wilson wymienili spojrzenia i powiedzieli jednocześnie:

— Wzorzec.

— Ten o kryptonimie „Dusza", który tak naprawdę nie jest duszą?

— To jedyna nieprzewidywalna zmienna w tym równaniu — powiedział Wilson. — Oni ślęczą nad nim od ósmej rano. Badają go. Albo coś w nim odkryli, albo znaleźli dla niego praktyczne zastosowanie.

— Na tyle kuszące, że pofatygował się tutaj minister obrony narodowej — dodała Sylvi. — We własnej osobie, co się zdarza pewnie raz na rok. Dziwny zbieg okoliczności.

Usiedli na ławce między filarami. Byli teraz jak wysepka na rzece Chińczyków zlewających się w jeden zabiegany potok.

— Co robimy?

— Nic — powiedziała Sylvi. — Nadal mamy pracę. Niewykluczone, że równie fascynującą, co do tej pory. Po prostu inną i już nie w piwnicy.

— Pniemy się po szczeblach kariery — mruknął bez cienia wesołości Marco. — Ech, nie mogę w to uwierzyć. Przez ostatnie miesiące żyłem tym projektem, wszyscy nim żyliśmy, a teraz nagle mamy o nim zapomnieć i zająć się czymś kompletnie innym?

— Na to wygląda — szepnęła stoicko Sylvi.

— Ciągle się zastanawiam — powiedział Wilson — co sprawiło, że ministerstwo obrony tak nagle zainteresowało się… „Duszą".

— Pewnie nigdy się nie dowiemy.

Milczeli, słuchając odgłosów ludzkiej rzeki. Wilson przymknął powieki, żeby dać oczom chwilę odpoczynku. Wszystko mu się mieszało; praktycznie zasypiał na siedząco. Bądź co bądź wstał o trzeciej i miał za sobą ciężki, stresujący dzień. Wyobraził sobie, że opuszcza własne ciało, że unosi się pod sufit lobby, a potem pozwala, by porwała go przelewająca się przez budynek energia *qi*. Wraz z jej nurtem wzniósł się wyżej, przeniknął przez sufit i wzbił się ponad miasto, ponad smog.

W swoim śnie na jawie zostawił w tyle ludzkie mrowisko i dryfował dalej, ponad polami ryżowymi, lasami i jeziorami. Był wolny jak ptak, wolny jak… dusza, która odrzuciła cielesną powłokę. *Jednak nie wszystkie dusze są wolne*, pomyślał, przelatując nad czymś, co wyglądało na bazę wojskową. Analityczna część umysłu Wilsona ocknęła się z półsnu, choć ta druga, kreatywna, wciąż tworzyła senne krajobrazy.

Co wojskowym po ludzkiej duszy? Jakie znajdą zastosowanie dla pliku, który jest skomplikowany, unikatowy, skrajnie trudny do wygenerowania i absolutnie niemożliwy do skopiowania?

No przecież! O Boże…

— To idealne narzędzie kryptograficzne — szepnął. Pozostali nie zareagowali. Może go nie usłyszeli, może też drzemali.

Wilson powoli wypuścił powietrze, gdy przypomniały mu się słowa pana Chenga: „sporządzono nawet listę kolejnych dziesięciu potencjalnych Pacjentów". A to było jeszcze zanim wyodrębnili wzorzec. Przy odpowiedniej motywacji ze strony Ministerstwa Obrony dziesiątka mogła zmienić się w setkę. Albo tysiąc.

W swoim dziwacznym śnie na jawie nadal dryfował ponad chmurami, ale jednocześnie widział bazy wojskowe, gdzie setki ludzkich dusz – albo przynajmniej wzorców mózgowych, które wyglądają jak dusza, zachowują się jak dusza, i których nie sposób odróżnić od duszy – są wykorzystywane w kryptografii. Gdzie setki mózgów kroi się na plasterki i smaży laserem, żeby potem zaszyfrować za ich pomocą tajne depesze albo wykorzystać je w sekwencjach startowych pocisków balistycznych międzykontynentalnego zasięgu.

Setki ludzkich dusz wykorzystanych ze skrajnym pragmatyzmem, na jaki stać wyłącznie komunistyczne Chiny.

Tylko czemu ten pragmatyzm zaczął mu przeszkadzać akurat teraz? Wcześniej jakoś nie miał oporów natury etycznej – wystarczała mu wiedza, że Pacjent tak czy inaczej by umarł. Może był nieuleczalnie chory, może był skazańcem. Wilson tak się skupił na szansie na udział w pionierskim projekcie naukowym, że nawet nie wnikał w szczegóły. Wtedy Pacjent był tylko jeden i stanowił zaledwie suchy konektom, surowe i martwe bity. A teraz…

— Teraz co? — zapytała Sylvi.

— Hmm? — Otworzył oczy i uświadomił sobie, że potomkini Wikingów nim potrząsa.

— Coś mamrotałeś. — Uśmiechnęła się. — Chyba na chwilę przysnąłeś, chociaż w sumie ci się nie dziwię. Idziesz z nami na piwo?

Rozejrzał się, zdezorientowany. Wszędzie wokół nic, tylko ciężki i lśniący granit lobby. Nieprzenikalny dla mistycznej energii *qi.* I dla dusz.

— Idę.

Heretycy nie płacą

Mikołaj Maria Manicki

Za kwantami, za grawitonami, daleko w innym wymiarze…

Podczas kiedy ziemska dyplomacja łudziła się, że ich ciepłe serduszka rozgrzeją zimne kamienie marsjańskich barbarzyńców, rodziła się nowa formuła relacji międzyplanetarnych – wolna od paternalizmu.

Altdasban wygrał podwójnie. Formalnie nie należał do Kosmicznego Królestwa Procjonu, acz w rzeczywistości (razem z planetami wschodnich i zachodnich rubieży) wspólnie tworzył jedną prowincję koronną. Nie dość, że dekretem Ligi Planet szybko uzyskał niepodległość, to jeszcze przestał być płatnikiem Ziemi, zmieniając nazwę na Wolna Planeta Altdasban. Terytorium zaznaczono na mapach astralnych. Postawiono gwiezdną rogatkę. Poborcą na mycie został Pan Taxhalt. Zwykły człowiek o duszy ślimaka. Zostawił żonę będąc przekonanym, że i pięćdziesiąt lat samotności byłoby lepsze, niż rok małżeństwa.

Pan Taxhalt miał do czynienia z flotami, które chciały przekroczyć granice sektora gwiezdnego. Byli to handlarze, turyści, płatni przewoźnicy, naukowcy, koczownicy, misjonarze, czasem migranci. Mnóstwo różnych oryginałów. Trzeba było ich wylegitymować i pobrać opłatę wjazdową lub cło przewozowe. Poborca wyciągał pokaźny rejestr, zjeżdżał windą, witał tych ludzi; mógł sobie przypomnieć, jak pachnie miód elektronowy albo jak wygląda łupież. Pytał, co słychać w wielkiej pustce, jak zdrowie; odpowiadały prędko wypluwane zdania, obmierzłe jak ból zęba, przyklejone uśmie-

Mikołaj Maria Manicki — rocznik 1992, urodził się w Poznaniu; debiutował w 2013 roku opowiadaniem *Syntetycznie organiczni*; publikował dotąd w kilku antologiach, a jego publicystyka pojawiała się w gazetach literackich i lokalnych dziennikach; nie przywiązuje się do jednego sztafażu gatunkowego; uważa, że z literaturą jest jak z lasem – drwali potrzeba całe mnóstwo, ale cieśla wystarczy tylko jeden.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 283–298.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

chy, płacę kartą, gotówką, butelką szkockiej ESTD. 2396, wybaczy pan, ale hurtownik czeka na rozładunek, dyplomata w konsulacie albo dziewczyny w portowym domu schadzek, które za godzinę zrzucają tiulowe tuniki i są po promocji. Do widzenia, cześć.

Zaraz, jak się pojawiali, tak szybko ich już nie było.

Mijały dni, miesiące. Przez większość roku zamykano trakt, gdyż to tutaj przebiegał radiant zety Cecoiosa. Natenczas przelatywały w okolicy wyłącznie okręty z największą tarczą meteorytową, z certyfikowaną specyfikacją dużego tonażu, ale nawet one pojawiały się niewymownie rzadko.

Czasem widział z oddali, jak piloci ślą sobie dowcipy zakodowane w sekwencjach błysków. Serdeczny śmiech Pana Taxhalta odbijał się wtedy od ekranów i przebrzmiewał przez puste pomieszczenia tej przystani, wsuniętej samotnie między granatowe oceany gwiazd. Był tutaj sam, zupełnie sam. Patrzył w lustro i mówił do siebie. Do widzenia, cześć.

Pan Taxhalt podłączał się zwykle do komputera i chodził do teatru, pływał jachtem, wędrował dziewiczymi łąkami, rozetowymi układami placów i ścieżkami górskimi, a w chwilach wolnych robił dżemy. Bywało, że w soboty pasał owce w Katalonii i Andaluzji, a w niedziele latał balonem nad Biebrzą i Narwią. Możliwości miał sporo.

Sztuczne światy tkwiły jednak za pancerną szybą fotorealistycznej projekcji i topornej diegetycznej implementacji. Gospodarza przestało to satysfakcjonować. Przeszkody w kwantyfikacji wpływu części zmiennych uniemożliwiały przeprowadzenie przez program topologii największych obszarów miejskich – po metropoliach kuli ziemskiej zatem, mimo że marzył, nigdy się nie przespacerował.

Wzywać machera zupełnie się nie opłacało. Cóż to byłby za rachunek, ba, już nawet nie rachunek, rachunki dostaje się przecież w restauracji albo w sklepie, albo w aptece – tu mowa o rabunku, ile programiści żądali za usługi pozaplanetarne. Zwłaszcza, jeśli mieli obrać kurs na miejsce, w którym wiara w predestynację opuszczała nawet biskupów, a przestrzeń gubiła się w ulamowskich spiralach.

Administracji Altdasbanu w ogóle takie kłopoty nie obchodziły. Co to kogo, czy jakiś człowiek na styku granic próbuje odnaleźć nadzieję w tym dziwnym powołaniu, i czy z żalem myśli o swoim klasztorze, zastanawiając się, czy zrezygnować. Tam, gdzie łata się nieustającą dziurę budżetową, nikt nie ma czasu na unoszenie się w beztlenowych przestworzach izolacji.

Pan Taxhalt wysyłał listy do przełożonych. Czy Altdasbański Departament Spraw Astronautycznych powinien dbać o pracowników niebieskich? Chyba nie, skoro odpisali zaledwie raz, i to z błędami, adresując korespondencję do Pana Taxhoulta.

Mężczyzna zrozumiał, że nie można tak delikatnie, oficjalnie. Nie przynosi skutku. Nie szanują go, szanować ich nie będzie. Zamówił specjalistę, wysłał współrzędne myta, fakturować na Altdasban proszę. Na którykolwiek z jego krajów, a najlepiej na Departament. Teraz już wystarczyło trochę poczekać, a przyleci ktoś, naprawi.

Nazajutrz, po obu brzegach Rogatki, podbitej jak podeszwa światłem generatora grawitacyjno-stabilizującego, pojawiły się statki handlowe o barwie mułu z dna Nilu.

Ponad bryłami kokpitów wyposażono je w kontenery mieszkalne z owalnymi tankami na wodę pitną po obu stronach. Zbiorniki z towarem podwieszone były pod poziomem kadłuba.

Jedyny mieszkaniec odemknął luk zrzutowy wysoko ponad gośćmi. Wystawił głowę otoczoną dynią hełmu. Zrzucił pojemnik na aluminiowej lince. Pojemnik poszybował

wzdłuż kilku kondygnacji Rogatki, raz po raz zahaczając swoją powierzchnią o ściany budynku albo okno wykuszowe, na szczęście zakratowane.

Kupcy z Uska'iri nosili osobliwe, gruszkowato zwieńczone przyłbice z wystającymi jak gdyby szprychami koła. Złapali skrzynkę i zgodnie z tym, co napisano na schowanej pod wiekiem rozpisce, wypchali ją artykułami.

Pan Taxhalt wciągnął skrzynkę z powrotem. Otworzył ją temperamentnym ruchem i sprawdził zawartość. Włożył do środka zapłatę i powtórzył cały schemat. Kupcy niespiesznie okrążyli habitat po orbicie oddalonej o kilkanaście kilometrów, by wkrótce odlecieć.

Mytnik zatrzasnął luk. Gdy pomieszczenie nabrzmiało powietrzem, usłyszał pisk elektroniki informującej o zbliżaniu się jakiegoś niezidentyfikowanego obiektu. Oprócz wędrownych kupców nikt nie leciał poza sezonem. Na wyświetlaczu gwiezdnego sonaru pojawiły się ziarniste echa. Wskazywały na coś dużego.

Głaz? Wrak? Statek z niższych rejonów technologicznej krzywej, który się zgubił? Dane tego nie potwierdzały. Nie mógł zapytać floty handlowej, co odbierają, nasilały się zakłócenia.

Jednostka wytracała szybkość redukowanym ciągiem od sześciu godzin z minutami, lecąc po trajektorii z dwoma trzecimi prędkości światła i wykazując stały kierunek emisji fotonicznej w stosunku do układu środka masy… Programista?!

Poborca ponownie założył hełm i z entuzjazmem otworzył klapę. Zostawił ją w ten sposób, na podobieństwo uchylonego okna, przez które mógł sobie zerkać. Wrócił, gdy obiekt wreszcie nadpłynął i zacumował.

Mężczyzna przyjrzał mu się z góry. Coś się nie zgadzało. Mansardowe okna były zamalowane szarą farbą, a fragmenty kadłuba na rufie zasłonięto warstwą przytwierdzonej starannie blachy falistej; momentalnie się nasuwało, że to pamiątka z jakiejś walki. I tak jak ludzie wynoszą z pojedynków rany, które potem przykrywa blizna, tak statki zarabiają na dziury, brzydko potem zaspawane żeliwnymi łatami – tyle i dziecko wiedziało. Machera musiał dostarczyć płatny przewoźnik, najwidoczniej tani. A może ktoś go po prostu podwiózł. Ktoś mający w sobie cechy człowieka uczynnego, ale i niedbalca.

Rozległ się dzwonek do włazu. Przybysz znajdował się już w komorze dekontaminacyjnej. Pan Taxhalt zjechał windą, włączył mikrofon i zapytał:

— Kto tam?

— Programista! Wzywał pan programistę!

Nie do wiary, że tak szybko!

Odryglował właz, pchnął pokrywę – a tam cała zgraja oprychów z kolczastymi hełmami przy pasach, potargane bestie w naramiennikach z krawędzią spiłowaną na brzytwę i zbrojonych kombinezonach, ani jednego guzika przy rozporkach; zaraz potem, jak gdyby z zawieszonej nad nimi jak jemioła, długiej sekundy wyłoniły się ich nieromantyczne, rozciągnięte w uśmiechu twarze, kiczowato różowe niczym ściany Ermitażu; nimb, wielki jak księżyc, oderwał się od lufy z jękiem onanisty, pocisk trafił prosto w brzuch…

— Szkoda, celowałem w mordę — wytłumaczył olbrzym z Suezu, przyglądając się swojej robocie.

Bryznęło krwią na biały fartuszek kuchenny zawieszony przy komodzie. Parę chwiejnych kroków, łapanie powietrza niczym ryba, mlaśnięcia, narkotyczny walczyk rzeźnika i ciało gospodarza grzmotnęło finalnie na stół jadalny, by chwila, moment przetoczyć się na podłogę. Razem z trupem pospadały naczynia, rozbijając się w drobny mak.

Strzelec rozgniótł łeb mytnika wielkim buciorem. Wtórował temu paskudny dźwięk jakby orzechów przepuszczonych przez wyżymaczkę.

— Ta historia dobrze się zapowiadała — tryumfował bandzior — ale to już koniec.

— Nie domyślił się, że przechwyciliśmy jego sygnał — zauważył któryś z przybyszów. — Wszystko wydaje się stać na swoim miejscu. Załadujmy, co się da, na „Czachogniota".

— Tylko porcelany szkoda…

***

Starpiraci – Har Pun, Rezler, Elisabelle i Lazarnack – zakryli „Czachogniota" czarnym parawanem i beztrosko wprowadzili się do stacji. Nie wiedzieli, że w ogóle istnieje coś takiego, jak transfer sezonowy. Znudzeni długim wyczekiwaniem nie wiadomo w sumie na co, zaczęli wywracać Rogatkę do góry nogami.

Odkryli miniaturowy kantorek, skąd wywlekli androida-woźnego i znęcali się nad nim. Kopali go, naśmiewali się z niego, a w końcu spróbowali przeprogramowywać na barmana-baletnicę. Po dwóch dniach android wisiał wielokrotnie opleciony pajęczyną kabli, a z rozpłatanego brzucha zwisały mu srebrzyste tranzystory i czujniki. Śmiali się, żeby nie odpoczywał na hamaku, tylko wziął się do roboty.

Nie umiejąc odplątać biedaka, oskalpowali go, zdzierając syntetyczną skórę. Polimerową czaszkę zatknęli na szpicy anteny radiowej. Potem doszli do wniosku, że to całkowicie złamany pomysł. Zwieje im każda załoga, kiedy to zobaczy. Po zdjęciu robotycznego łba, uspokoili się. Zwariowany wyczyn spuścił im z żył odrobinę gorącej krwi.

W najmniej oczekiwanym momencie pojawił się drobnicowiec, to go złupili. Przewoził mnóstwo prowiantu. Choć nie znaleźli zanadto precjozów, kazus pirackiego niedostatku stracił przez chwilę na aktualności… Tymczasem zaraz za gęstym i słodkim oparem biesiady, jak gdyby poza małą zaczadzoną palarnią, z której można wyjść i zaczerpnąć świeżego powietrza, otworzył się kolejny miesiąc nieskończonej fermaty.

Nuda, głód, bezsenność. Każdy z nich reprezentował historię odosobnionych przypadków dolegliwości. To zaś, co robili zgodnie razem, to narzekanie, zmaganie się ze skrętem kiszek i skakanie sobie do gardeł, bo nie wiedzieli już, co najlepszego począć w takiej sytuacji. Trening piracki ustępował temu, co wrodzone.

Har Pun nie potrafił zarządzić odlotu, choćby i kosztem otwartego buntu; nie to, żeby był głupi lub uwiedziony brakiem komornego, oni po prostu niczego poza tym dziurawym statkiem nie mieli, nie mieli map, funduszy, sojuszników, nie mieli nawet błysku nadziei – ponieważ za wyjątkiem tej Rogatki nie było nic, nic a nic ze wszech stron. Rozpamiętując, co wydarzyło się przez ostatnie pół roku, ilekroć zastraszyli kogoś lub zabili, trzeba było pędzić co sił w reaktorze, podczas kiedy statki zwaśnionych frakcji wymieniały nad nimi ogień; no więc przypominając sobie te wszystkie krwawe historie, nie mogli uwierzyć, że dotarli żywi aż do granic historycznego supermocarstwa Procjonu. Mówiło się przecież, nie bez przyczyny, o „życiu starpirackim nie dłuższym niż trzy parseki".

Niebawem Har Pun zdecydował o odlocie. Duma nie pozwalała mu przepraszać ani się kajać. Towarzysze dali mu po prostu do przeczytania protokół swego natężonego rozczarowania i zbyt doświadczony był, żeby nie doczytać, że albo siłą zabiorą mu dowództwo, albo odda je sam. Chyba że coś się zmieni.

Nie zwinęli parawanu kryjącego „Czachogniota", wnosząc najpierw bagaże na brudny pokład. W pewnej chwili Har Pun stanął na krawędzi schodów prowadzących na trap. Zamilkł i zapatrzył się. Coś nadlatywało, będąc już w zasięgu wzroku.

Po zacumowaniu okazało się, że mieli do czynienia ze statkiem papieskim. W kamerach widzieli godło Stolicy Apostolskiej. Nie dowierzali. Potem opętał ich lunatyczny taniec świętego Wita. Okazja taka, że choć oko wykol. Tamci nie jedli sucharów, konserw i koncentratów błyskawicznych, wydawanych do menażek czy pogiętych kubków. Nie spali na aluminiowych pryczach. Nie zażywali byle kąpieli w zimnej wodzie, tylko kładli się w wielkiej łaźni na wzór szkandeli, którą napełniano gorącą wodą i żarzącymi się węglami. Tak oto Kościół łączył konserwatyzm z nowoczesnością – za świeży, niejawny symbol obierając sobie wniebowzięcie z wbudowanym altymetrem.

***

Właz komory dekontaminacyjnej zatrzasnął się za nieznajomymi. Har Pun, kręcąc się wokół nich sztywnym krokiem, otworzył rejestr. Burczało mu w brzuchu i chciał już mieć to morderstwo za sobą. Spojrzał na postaci w zakapturzonych skafandrach.

— Szczęść Boże — przywitał się jeden z papieskich astronautów bardzo spokojnie, drugi pokropił Har Puna wodą święconą.

Dowódca starł wodę z twarzy i polecił, aby przyjezdni ściągnęli hełmy, co też zrobili.

— Muszę przeszukać statek. Godność księży?

— Wielebny Morgandry i Dynkinler. A na rewizję nie mogę się zgodzić, drogi panie. To ważna misja watykańska. Ściśle święte.

— Ojciec Święty… też leci?

— Nie.

— Sami jesteście?

— Mieliśmy straż, ale uciekła — zdradził Morgandry, wlepiając w rozmówcę oczy koloru masła orzechowego.

Har Pun nie dawał wiary jego słowom.

— Jak to?

— Obronność Kościoła polega na błędnych rycerzach i ich obietnicach.

— To chyba czasy wam się pomyliły.

— Czy możemy już iść? — spytał udając, że ostatnia uwaga nie zrobiła na nim wrażenia.

— Nie bez myta za przejazd.

— Myta? — dopytywał gość.

— Sto astronów. — Szczurza twarz Har Puna nabrała pożądliwego wyrazu.

— W imię Ojca i Syna! Drogo sobie liczycie.

— A ksiądz co myślał?

— Że za Bóg zapłać.

Zza mebli i kotar wyskoczyli starpiraci. Byli do połowy rozebrani i wrzeszczeli, jak głośno pozwoliły im zmęczone krtanie. Całe pomieszczenie stało się tak jakby zamazane. Jedyne, co duchowni aktualnie widzieli, to odrapane, przygotowane do strzału miotacze, złote pierścienie z wybitym znakiem starpirackiego cechu, krzywe zęby, kowadła zamiast szczęk i przepaskę na wydłubanym oku.

Dynkinler koszmarnie się wystraszył. Z całą pewnością pisnął, a może nawet narobił w kosmiczną sutannę. Morgandry nie wydawał się zaskoczony ani nawet przejęty zwabieniem ich w pułapkę. Stał całkowicie wyprostowany, a kiedy wszyscy już zastygli i temperatura opadła do połowy, usta wielebnego były jedyną rzeczą, która nie dokończyła jeszcze swego ruchu, ba, dla nich był to dopiero jakiś właściwy sygnał do uczestnictwa w owych dziwnych okolicznościach. Mężczyzna popatrzył po zebranych z nieco lekceważącym półuśmiechem i wszystko to stało się jeszcze bardziej szalone niż przedtem.

— Panowie… i pani, jak Boga kocham — rzekł apostolskim tonem Morgandry, przeżuwając chichot. — Z bronią na człowieka, który zapłaci wam znacznie więcej, niż myto za przejazd?

Kilka zdrowasiek później siedzieli przy stole, rozciągnięci jak w jakiejś szabrowniczej przystani, do której starpirackie łajby holują swoje zdobycze. Było całkiem wesoło. Atmosfera zgniła od szowinistycznych dowcipów. Z magazynów watykańskich przyniesiono skrzynki alkoholu i wałówki.

— Układ gwiezdny Cerrenthawunt 206 — mówił Morgandry — to własność Kościoła. Tam się udajemy. Całkiem niedaleko stąd. Co? Przecież wiem, że papież nie ma prawa anektować czegokolwiek w kosmosie, ale skoro już pogrzebał, to przynajmniej daleko… Gdy wkraczasz do sektora, zapowiada się imponująco, można zaprószyć sobie nim głowę. Gwiazda Pirz, bezlik kolorów i zawiesin ciemnej materii. Jak wygląda ciemna materia? Przypomina glazurowane kalafiory smolistej barwy, zresztą – sami zobaczycie. I czym dalej w ten Cerrenthawunt, tym większe rozczarowanie. Zupełnie jak powieść, niezła do połowy, ale napisana w więzieniu, z epilogiem zredagowanym przez prokuratora.

— Jaki jest ładunek? — zapytał Rezler, rozpierając atletyczne ramiona na blacie stołu.

— Dobrze wiecie, że nie mogę tego wyjawić. Będziecie lepiej spać. Szukanie kłopotliwych wątków w prostym zleceniu jest jak drzazgi w butach, które i tak trzeba nosić.

— Co zyskamy? — Elisabelle traciła cierpliwość.

— Grzechy zostaną wam odpuszczone. Wiem, wiem, że mało, że niepoważne! Jest coś jeszcze, w końcu obiecałem… Nagrodę pieniężną wypłacimy w dwóch transzach. Chyba rozumiecie, że Watykan musi pilnować kwartalnego rozliczenia podatku. Poza tym, będę miał pewność, iż nie wysiądziecie w najbliższym porcie. Że nie wyrzucicie mnie z własnego statku gdzieś w mroku i pustce. Pierwsza transza w wysokości pięćdziesięciu procent przyznanej nagrody pieniężnej wypłacona zostanie po dotarciu do Cerrenthawunta 206, drugą pięćdziesięcioprocentową transzę otrzymacie po powrocie do Stolicy Apostolskiej.

— O jakich kwotach mówimy?

— Milion słońców, wirtuali, protów? Mów walutę, a otworzę ci bank. Do podziału. A może wolicie na kilogramy w złocie? Jaki udźwig ma ta wasza okręcina? Jaki…? Nie udźwigniecie. Co nic nie mówicie? Dostaliście oczu! Rany boskie, uwielbiam rozmawiać o pieniądzach papieża, czuję wtedy, jak gdybym grał planetami w pokera! Co? Ależ tak, mówię o prawdziwych pieniądzach. Prawdziwych, śmierdzących i ciężkich… Śmiejecie się? Dobrze, że wam wesoło. Tylko bez żadnych zagrywek. Pamiętajcie, kogo reprezentujemy. Boga. A Bóg dał nam wszystkie karty. Do pokera, do brydża, do pasjansa, do tarota, do kanasty i makao. Mamy karty do wszystkich gier, jakie tylko przyjdą wam po drodze do głowy, a tasuje sam Duch Święty.

Rozbójnicy namyślali się długą chwilę, snując wizje, w których ich sflaczałe mieszki nabierają pulchnych kształtów. A także te, w których przestają być głodni lub spragnieni.

W których chociaż przez tydzień mają wszystko gdzieś, a może nawet się kąpią. Czy lepsza przyszłość naprawdę czekała ich na Rogatce? — Pomyślcie, co możecie zrobić z tymi pieniędzmi! — Wielebny nie zamierzał zwalniać. — Wille w miastach Ziemi, Marsa, Apolla, Irsesu czy Gomzotzu, posiadłości z końca i z początku świata; płatki róż, libacje, inwestycje, buty na miarę, fiskalne feng shui, samochody z większą liczbą koni, niż mieli templariusze pod Jerozolimą i odbicia szczęśliwych buzi w wodach prywatnego basenu… Podejrzałem parawan. Ten wasz statek… Złom! Godny partaczy, nie zaś ambitnych sadystów pierwszego kontaktu. Kiedy dostaniecie pieniądze, kupicie sobie nowy. I jeszcze na jakiś mikroksiężyc zostanie, coby tam przykazania łamać. Dopóki nie wybuchnie wojna, wszyscy będą szczęśliwi. To jak. Wchodzicie w to?

***

Przemiana energii modlitw na energię mechaniczną, automatyczna regulacja termostatu, naraz monitory rozjarzone komunikatem: HABEMUS MACHINAMENTI IMPETUM! – *Mamy ciąg!* – i już ich nie było.

Po kilku dniach starpiraci zdołali przyzwyczaić się do wnętrza watykańskiego okrętu, który ociekał uświęconym deseniem. Posadzki stylizowane na marmur, kandelabry, figurki świętych, witraże w bulajach, łóżka w kształcie ołtarzy oraz wszechobecny, świątynny ziąb.

Nie tyle dziwił ich Morgandry, człowiek bardzo błyskotliwy i obrotny jak na zawód, który dla siebie wybrał, ile zachowanie Dynkinlera. W obecności swojego partnera bez przekomarzań wykonywał polecenia, ale można było sądzić, że jest podenerwowany. Kiedy tylko Morgandry wychodził, Dynkinler zaczynał dawać starpirackiej świcie jakieś bojaźliwe znaki. Kiedy spoglądał jednym okiem, drugie zawsze uciekało gdzieś w bok. Poruszał brwiami wielkimi jak mewie skrzydła, unosił powykrzywiane członki i wyraźnie starał się coś wydukać.

Dowiedzieli się, że uległ wypadkowi i ma problemy z psychiką. Na domiar złego marsjańskie dzikusy ucięły mu język podczas wyprawy misyjnej do Planum Boreum. Palce połamał w kole obrotowym generatora. Mężczyzna nie mógł pisać i mówić. Morgandry solennie przepraszał za jego zachowanie.

Nie dało się ukryć, że pokonywali znaczące odległości w bardzo krótkim czasie. Lazarnack, mający wykształcenie techniczne, wypytywał o parametry konstrukcyjne i robocze silnika. Nie spodziewał się uzyskać wyczerpujących objaśnień od klechy, niemniej ojciec Morgandry zaskakiwał swoją wiedzą:

— Najsampierw połączenie hydrauliczne z reaktorem wykazywało pogańsko uciążliwy błąd konstrukcyjny. Od kiedy jednak papież zostawił na skrzyni biegów odcisk swojej stopy, wszystko działa bez zarzutu. W pierwszej sekcji, jeśli bylibyście ciekawi, znajduje się kapliczka z relikwiarzem kryjącym włosy z jego brody. Zawsze tam przychodzę, kiedy chcę, by coś poruszyło mnie do głębi.

A innego dnia wielebny powiedział:

— To, o co wypytujesz, stanowi zagadnienie z kręgu rzeczy świętych. Wyrażając napięcie w celibatach, natężenie w łaskach, a czas w zdrowaśkach otrzymamy pracę reaktora określoną w dżulach liturgicznych. Sto dżuli liturgicznych to sześć anieleboży, czyli równowartość ciągu jednego amenu. Bywają, bywają i mocne oscylacje, kiedy burzy się

w kwadrancie wola pana z siłą dziewięciu-dziesięciu stopni w skali biesa, co oznacza niezłe piekło na pustce. I tylko Chrystus w całym tym bałaganie dostarcza cennego precedensu, jakim jest łaska… Ech! Wy przecież i tak nie wiecie, o czym ja tutaj…

Jako że naprawdę nie wiedzieli i wierzyli mu jak samemu świętemu Piotrowi, to nie nagabywali, korzystając z dóbr dostępnych w obiekcie. Za wyjątkiem Rezlera, który był podejrzliwy, wszyscy zachłysnęli się korzystną odmianą losu i niechętnie wypatrywali końca podróży.

Mieli przed sobą jeszcze międzyprzybicie w Susuirze.

***

Wśród ciemności leżała planeta o barwie rodzynek albo może szelaku. Gorzała żarem nasłonecznienia, zaznaczona buroszarą listwą atmosfery. Pomiędzy kontynentami otwierały się ciemne oceany, jak gdyby rumu, wyrzucając na brzegi jasne wykroje rzek. W miarę zbliżania się statku, Har Pun, stojący obok Morgandry'ego przy rozrządzie, wyłapywał wzrokiem zębate kontury przysadzistych gór i pasy kolorowych masywów skalnych. W chwili, gdy zamknięte przez nie przepaści tonęły w mroku, ich dna lśniły jakimś bajecznym złotym puchem bogatych złóż mineralnych, wyłupionych przez ruchy tektoniczne.

Kontrola lotów Susuiru spostrzegła ich na kolidarze.

W celu uzyskania zezwolenia na przekroczenie atmosfery, Morgandry wszedł na szósty kanał i nawiązał łączność z kapitanatem lądowiska. Podał swoją nazwę, przynależność, długość, szerokość oraz tonaż. Przy pytaniu o rodzaj ładunku posłużył się swą wyświechtaną formułką – ściśle święte – co zdało się wystarczyć pracownikowi po drugiej stronie urządzenia komunikacyjnego.

Kapitanat kazał przygotować tylko certyfikat okrętowy, poświadczenie papieskie i listę załogi, roztropnie się domyślając, że na następny adapter zawinięcia i manifest ładunkowy nie ma co liczyć.

— Jak bardzo? — spytał Morgandry, gdy lada chwila mieli uruchomić matrycę zwalniającą klapę wejściową. — Jak bardzo jesteście poszukiwani? I za co? Muszę to wiedzieć, nim tam zejdę.

— Ze wszystkich swoich wypadów — odparł Rezler z sentymentem — wracaliśmy z niesamowitymi opowieściami i przynajmniej jednym wyrokiem.

— Właściwie nie musiałem pytać. Idźcie do kajut i nie wychodźcie.

— A ty gdzie się wybierasz? — Zatrzymał go Har Pun.

— Po pierwsze, brakuje nam jedzenia. Po drugie, muszę zawitać w katedrze miejskiej. Ojciec Święty poinformował tutejszego arcybiskupa, że przylecimy. Przygotował dla nas silos modlitewny.

— Wciąż mnie zaskakujesz.

— Ja natomiast będę zaskoczony, jeśli arcybiskup nie zadbał o sprawne przetransportowanie go na lądowisko. Czas nas goni, ale spokojnie, insygnia papieskie strzałki przesuwają. Organista uruchomi odparowanie czynnika chłodniczego ze stężonego roztworu tych bogobojnych klepanek, a potem zatankuje nasz statek. Dynkinler zostanie z wami… Będzie miał na was oko…

Har Pun nie przywykł, by traktowano go lekceważąco. Nie płakał za „Czachogniotem" i wprawdzie myślał coraz częściej o papastatku jako o czymś, co warto byłoby posiąść, ale

nie miałby renomy dobrego zleceniobiorcy, gdyby nie umiał przestrzegać nieuniknionego autorytetu płatnika.

Przynajmniej do czasu.

Zamyślony przyglądał się biosferze zaśniedziałego złota. Światu, który swoim ruchem i gwarem pobrzękiwał niczym dwie monety w kieszeni postępu. Guziki zasobnika, głęboko wciśnięte, zieleniały. Organista i Morgandry gapili się na ogromną żeliwną beczkę, której nabożne substancje ulatywały wzwyż kłębami rzednącymi w perspektywie.

Har Pun szybko stracił nimi zainteresowanie i wyciągnął wzrok w dal, w stronę przechodniów. Mężczyźni byli jak psy, o mocnej budowie i wydłużonych twarzach. Kobiety przypominały ptaki, worki kości z małymi główkami na kolumnowych szyjach. Jakże byłoby dziwnie, pomyślał, patrzeć jak te łabędzie obnażają zestawy atłasowych wybujałych piór, podczas kiedy ich wyżły, teriery, owczarki, kundle i taksy się do nich dobierają. Ponad owym niehigienicznym karnawałem cały czas płynęłyby oczywiście dzwonki sygnałów, zapach octu i brzask reklam, nie zapominając o tym mieście wypełniającym szczelnie połowę susuirskiego nieba.

Podekscytowany Dynkinler przerwał Har Punowi i pociągnął go za rękaw w jakimś niewiadomym kierunku. Najpierw przywódca starpiracki mu się wyrwał, ale biegiem zrozumiał, że rzekomo rozwalcowany umysłowo ksiądz chce mu coś pokazać. Śladem Har Puna poszli pozostali.

W chwilę później znaleźli się w ciemnej ładowni, wchodząc przez gródź połączoną z przednią częścią międzypokładzia. Dynkinler zatoczył się ku ścianie i rozpalił halogeny.

Na środku pustego deku stała kwadratowa konstrukcja przykryta płachtą. Na długość ojczenasz rozbrzmiały stamtąd dziwaczne, ludzkie jęki. Naraz ucichły, jakby żywa istota poczęła nasłuchiwać. Płachta nie sięgała do samej ziemi i wystarczyło odrobinę się zbliżyć, żeby zauważyć, że to klatka. Musiała ukrywać ładunek, który przewozili.

Dynkinler obtańczył ich trzykroć wokoło i dawał znaki, których nikt nie rozumiał. Jako że starpiraci przez długi czas stali osłupiali i nie zdecydowali się podejść nazbyt blisko, Dynkinler sam ruszył do klatki. Kiedy gotowy był zedrzeć sfałdowane okrycie, echem poniosła się groźba Morgandry'ego:

— A niech was *kyrie eleison*! — wyrzucił z zapartym tchem. — Odsuńcie się!

Mężczyzna stał w rozkroku, cudacznie skrzywiony, jak gdyby nie poruszył się od chwili, w której tam wyhamował. W rękach trzymał potężne tomiszcze obciągnięte starym płótnem.

Cały pokład zatrząsł się w posadach, a uwięzione stworzenie ożywiło się; zdrowaśka nie minęła, a cała klatka wibrowała niczym sokowirówka, z hałasem żelaza próbowanego do granic możliwości. Zmagając się z histerycznym skurczem tchawicy, nie byli w stanie bodaj krzyknąć. Migiem podskoczyli do Morgandry'ego. Ten przytomnie otworzył księgę, przekartkował raz czy dwa w poszukiwaniu odpowiedniej strony i błyskawicznie zabrał się do recytacji.

Rzucał egzorcyzmy w mowie brzmiącej dla nich równie niezrozumiale, co język form kwadratowych. Zaglądali mu przez ramię, czy aby nie czyta ze słownika pasztuńskiego. Krótka ceremonia przyniosła skutek i zapanowała cisza. Po wszystkim Morgandry zmierzył swojego partnera spojrzeniem jak lodowaty prysznic.

Zamknęli ładownię na cztery spusty i zaczerpnęli tchu na korytarzu. Mieli sporo czasu, by porozmawiać o tym, co się stało. Wybawca nie wykazywał jednak chęci do dyskusji. Dopiero po opuszczeniu planety dał się przekonać do wyjawienia kilku szczegółów.

No więc tam, na dole, mówił w glottofizyce… To rzecz jasna fizyka, ale w lingwistycznej dekoracji. Powstała przez nałożenie się logiki rządzącej wyrażeniami matematycznymi na romański substrat zestawu słownictwa i gramatyki. Zamiast więc sięgać po sakramentalium, recytować wyznanie wiary albo przyrzeczenia chrzcielne, wielebny przytaczał zleksykalizowane arkusze obliczeń do nadzwyczajnej teorii względności albo rozchodzenia się fali modulowanej nieulegającej dyspersji. Tylko tak bowiem miało się szansę na poskromienie złych sił uwięzionych w klatce.

***

Biblia Dwutysiąclecia, wydanie drugie niepoprawione z dodatkiem pism dydaktycznych. Księga Susskinda, rozdział pierwszy:

A wszystko zaczęło się, gdy z dalekich gwiazd powrócił Bóg i zainteresował się antropocenem. Rozmiary wszechświata sprawiały, że długo nie odwiedzał Drogi Mlecznej. Otóż kosmos stale rósł, tak go przecież wymyślił, inwestował weń n-tą ilość czasu i mądrości. W coraz to nowych zakątkach, pod żyłami tajemnic czarnymi jak karawany, rozkwitały stworzenia wymagające bacznej opieki. Wszystkie na równi istotne, bo stworzone na obraz jego algorytmu.

Z krwiożerczej istoty o harcie błony dziewiczej, o na wskroś tellurycznym bytowaniu, ludzkość przeobraziła się trafem w wyjątkowo zjadliwy nowotwór porastający większość światów w pobliskich sektorach gwiazdowych. Pogańskie technologie wydzielały fetor zgniłych jaj. Demoniczne wynalazki cuchnęły palonym plastikiem. Kognikanalizacja spływała fala za falą kolorowym sokiem. Nic z chleba i wina. I nawet boska dusza potrafi czasem krwawić, gdy doniosły kształt dowodu ontologicznego wiotczeje jak duda wzięta pod ramię i ściśnięta za mocno, aż do postaci... Nauki.

Z całą swą nieomylnością, po prawicy mając lukrowane miłosierdzie, a po lewicy eteryczną potęgę, Bóg przyglądał się erze świeckiej koniunktury – doprawdy zdumiony. I tak upłynął wieczór i poranek, dzień pierwszy.

Szybko sobie Bóg przypomniał, widząc znajome twarze, jakby jeszcze wczoraj lepione w zaciszu królestwa niebieskiego, iż dawno, dawno temu zesłał na ziemię syna, Jezusa Chrystusa. Pamiętał też, że od konsekwencji i uporu jego prozelityzmu gorzał kiedyś niejeden krzew czy stos. Wracał niezwykłą pamięcią o nieodgadnionej genezie do chwil, kiedy rychło zaprzestał czynienia cudów i wszelkich niesłychanych wniebowzięć, albowiem mistyczną mannę rozdał, niebiańską wiedzę już zostawił, do spisania Biblii i zbudowania kościołów natchnął, i podążył bezmownie ku innym układom planetarnym, aby szerzyć swoją wizję. Tymczasem chrześcijaństwo skurczyło się i wierni wraz z kapłanami stanowili jedynie małą brać. Naturalnie wiedział o tym Bóg wiekuiście; wiedział już w pierwszy dzień kreacji, wtedy, gdy tworzył świat z niczego – creatio ex nihilo.

I tedy Bóg, zatopiony w szpiku wieczystego retro, rzekł: „Niechaj powróci duchowa potęga Kościoła!". I stało się tak. Upłynął wieczór i poranek, dzień drugi.

Po naprawie swojego Kościoła, Wszechmogący pogrążył się w refleksji. Bóg rzekł: „Po spaleniu Rzymu wszystko było tak, jak sobie zaplanowałem... Ale to właśnie wtedy zaprzestałem odznaczać swoją obecność, zaufawszy tym, którzy winni byli głosić moją religię i zapewnić jej nieśmiertelność. Może byli zbyt słabi, a ja jednak nazbyt dobrotliwy". I tak upłynął wieczór, a po nim poranek, dzień trzeci.

Stwórca pragnął natłuścić wszystkich mocą objawienia, zapiąć nieprzemakalny płaszcz materii, a potem zanurkować w pokrzepiającym nurcie cudu oddychania, pełnym paznokci, wy-

ziewu bankrutów i śluzu wysączonego z porów halucynozy. Pragnął odpowiedzieć tym samym, czym oni odpowiedzieli na wiarę. Technologią. Bożą technologią.

Zbłądzili.

I tedy Bóg, rozszczepiony na kwintylion niefizycznych elementów, rzekł: „Technologia jest ich fenotypem. Zaprawdę zmieniła w nich dużo. Ale to nic! Przyniosę z sobą równowagę i odkupienie!". Po czym dodał: „Niechaj się zbiorą potwory na kosmodromach, zaszyją w komorach i przewodach rakiet, i polecą w kosmos!". I tak zakończył się wieczór i poranek, dzień czwarty.

Stwórca nie chciał karać swych zagubionych owiec, unosząc na nie kij pasterza, tak że ślimacza kurwatura przesłoni słońce, w którym uwielbiali się wygrzewać. Nie zamierzał ewangelizować nikogo szturmem. Atoli nie spodobało mu się, że rodzaj ludzki złamał celibat ściśle określonych aparatów poznawczych.

Wtedy Bóg rzekł: „O zgrozo, żeby tak porzucić światłość wiekuistą!". A potem: „Niechaj z otchłani powstaną nowe księgi, zawierające passusy mogące uchronić ludzkość przed zagładą!". I stało się tak. Upłynął wieczór i poranek, dzień piąty.

Dnia szóstego Bóg przygotował finał przepełniony lśnieniem pańskim i siłą bożych symboli. Nim jednak się wszystkim objawił, na każdej z planet, rzekł: „Niechaj Kościół uzyska przewagę techniczną nad resztą bliźnich!". I tak się stało, i wszyscy byli pod olbrzymim wrażeniem. Oto Bóg wręczył sługom bożą technologię, wiedząc, że wszystko, co czyni, było bardzo dobre. I tak upłynął wieczór i poranek, dzień szósty.

W ten sposób zostały ukończone napęd modlitewny i nowe egzorcyzmy oraz wszystkie zastępy stworzeń. A gdy Bóg ukończył w dniu szóstym swe dzieło, nad którym pracował, odpoczął dnia siódmego po całym swym trudzie, jaki podjął.

— I czym jest ta „boża technologia"? — spytała Elisabelle.

— Glottofizyką. Reaktorem, paliwem. Oraz tym, co więzimy w ładowni.

***

Cel podróży był oddalony o dwa dni drogi, a rosnące napięcie, graniczące ze strachem, nie zapowiadało przyjemnego zakończenia. Kryminaliści przyparli Morgandry'ego do muru, by wyjawił wszystko, co wie. Inaczej obiecali go zatłuc, przejąć kontrolę nad statkiem i zawrócić.

— Co jest w Cerrenthawuncie 206? — powtórzył ich pytanie ksiądz. — Zwierzyniec biblijny, podzielony na sekcje. Poczwary są porozstawiane niczym eksponaty w muzeum. Dział Apokalipsy świętego Jana, dział Biblii Króla Jakuba, dział Księgi Hioba, itepe, pełne diabelskiego ptactwa, kreatur, wodzących na pokuszenie serpentów z Edenu. Na stacji trzymają między innymi Pierwszą i Drugą Bestię Apokalipsy, galaktyczne jednorożce, szarańczę Abaddona w probówce, Asmodeusza, satyrów, czyli pół mężczyzn, pół kozy z księżyca Miku, nefilim, Behemota, który okazał się wyziewem neonazistowskich laboratoriów na Roewmünsterze, zarekwirowanym przez Kościół w ramach rozszerzonego prawa kanonicznego. Aha, jest jeszcze korytarz z karcerem dla upadłych aniołów. Plombę może zdjąć tylko odcisk papieskiego Pierścienia Rybaka; za specjalnym pozwoleniem kamerling lub dziekan Kolegium Kardynalskiego. Oni znowuż w ramach kryzysowych sytuacji mogą do tego upoważnić arcybiskupów. Ale to się nigdy nie zdarzyło. Nie zdarzyło się też nigdy, żeby otworzyły się cele tego więzienia…

— Co proszę? Otworzyły? W sensie, że przyjmujecie turystów, czy…

— Niestety, to drugie, co chciałeś powiedzieć, Rezlerze. Bestie co prawda nie opuściły

sektora gwiezdnego, choć licho wie, co się stało podczas naszego rejsu. Na pewno rozpanoszyły się po obiekcie.

— Boże, że też nie przypuszczałam, czym to wszystko grozi. — Elisabelle zakręciło się w głowie. — Za pięknie brzmiało.

— Co chcecie zrobić?

— Ta… czarownica… — Ksiądz popatrzył po nich powłóczysto i zawiesił głos. Zaczął tak jakby od początku: — Kiedy Wszechmogący powrócił i ofiarował nam bożą technologię, przystającą do nowej ery, którą osiągnęliśmy, a więc międzygwiezdną, dał awans także bestiom i czartom. To coś w rodzaju jedenastej plagi. Demony przestały hasać między drzewami, stosować metodę wiktoriańskiego ducha, postukującego książkami w regale i smażyć grzeszników w kotłach z szatańskich odlewni; przestały też łypać na nas zza mrocznych krawędzi, królestw gehenny czy innych alegorycznych dup świata. Ludzkość porzuciła teocentryczną doktrynę na rzecz prawideł nauki? Planetę Ziemię dla gwiazd? Żaden problem! Wszelkie zło starego świata przedzierzgnęło się wtenczas w kosmiczne zjawiska. Potem, jak dobrze wiemy, Bóg objawił się rodzajowi ludzkiemu… Nie da się zetrzeć tego chryzmatu, powiadam wam, jakim jest natura człowieka; grzech pierworodny całkiem nieźle znosi stan nieważkości. I… ta czarownica…

— Mówże wreszcie!

— Czarownice są czarnymi dziurami.

— Chwila, moment… Ty chcesz powiedzieć, że my wieziemy czarownicę? Wieziemy czarną dziurę? Czarnodziurą czarownicę!

— Wiem, co myślicie — uspokajał ich Morgandry. — Powinniśmy ją natychmiast zabić albo czemu nie zrobiliśmy tego na samym początku. Mogliśmy przynajmniej odprawić rytuały konieczne do uratowania opętanej dziewczyny. To wszystko prawda. Tymczasem chcemy użyć nowego egzorcyzmu. Nigdy wcześniej niestosowanego. To glottofizyka na bazie układu cząstek w jabłku, przekleństwie Adama. Chcemy obrócić moc wiedźmy przeciw niej. Obezwładnić ją, żeby wchłonęła stację wraz z plugastwem, co się tam rozpełzło. Lepszy demon, jak dawniej, mityczny i utkwiony za lustrem zaświatów, niż taki, taki… już omal, blisko, namacalny. No bo czymś podobnym są przecież zjawiska, obiekty w kosmosie. Poniekąd pochwytne, aczkolwiek jakoś zupełnie poza naszym zasięgiem, mimo że tak dużo o nich wiemy.

— Cząstka materii czarnej dziury wielkości kulki długopisu ważyłaby tyle, ile ileś tam tysięcy wież Eiffela. Z taką masą na pokładzie na pewno nigdzie byśmy nie polecieli ani nie dalibyście rady jej na ten statek załadować. Może więzimy po prostu kogoś niewinnego? Zwykłego człowieka?

— Masa, czas, przestrzeń. Mówisz o rzeczach relatywnych. Bóg jest arbitralny.

— Mogłem się tego spodziewać — westchnął Har Pun. — Wspomniałeś o dziewczynie — zauważył rzeczowo. — Kim więc była?

— Czarne dziury opętają tego, kto podleci za blisko. Siłą rzeczy zbliżają się wyłącznie astronauci. Podejrzewamy, że kobieta była naukowcem badającym horyzont zdarzeń. Jak się domyślacie, zabiła cały swój personel. Statek zdematerializowała.

Har Pun poczuł niepokój. Szkicował pytanie, skąd klecha właściwie wie, kim była ofiara. Jakim niby cudem można było coś takiego namierzyć, zwłaszcza jeśli wszyscy świadkowie zginęli. Dogodną szansę zepsuł Lazarnack pełnymi trwogi słowami:

— A do czego… do czego my tutaj?

— Klatkę otacza silne świętobliwe pole. Kontakt jest ograniczony. Sami widzieliście,

że egzorcyzmy nie zadziałały od razu. Również jej gniew niespecjalnie się nas imał. Kiedy jednak przygotujemy się do ceremoniału, ktoś musi otworzyć klatkę. Wy musicie ją otworzyć, chwycić czarownicę z całych sił i przytrzymać, dopóki nie skończę.

— Szaleństwo! Nie piszę się na to!

— Ona ma przecież wchłonąć cały papastatek! Całą stację! Chcesz nas wszystkich pozabijać!

— Przecież mówiłem, że jeśli pomożecie, grzechy zostaną wam odpuszczone.

— Kurwa! — Rezler zerwał się z miejsca, wyciągnął pistolet i doskoczył do księdza. — Że na tamtym świecie, to nie wspomniałeś! Na co mi to odpuszczenie przewin, jak będę bardziej martwy, niż twoje życie seksualne!

— Jaki macie wybór? — Morgandry siedział teraz z lufą pistoletu przystawioną do czoła. — Jeżeli chcecie, proszę, wysadzę was tutaj! W środku niczego! Jeżeli jednak zdecydujecie się kontynuować, nic nie jest przesądzone. Planowo czarnodziura czarownica ma pochłonąć stację z kreaturami. My, dzięki silnikowi bożemu, brykniemy w tym czasie daleko poza horyzont zdarzeń. Wszystko przekalkulował kaznodzieja apostolski przy śniadaniu. Bądźcie rozsądni! Pamiętajcie, że czeka na was pierwsza transza do wypłaty!

***

Za oknem widniał Cerrenthawunt 206. Dwie godziny do kulminacji i Opatrzność jeszcze nie zdecydowała: posłać ich do diabła czy oszczędzić. Stacja krążyła wokół Pirza w rezonansie orbitalnym 1:3 z Lyonkapcesem. Oznaczało to, że na trzy obiegi orbitalne habitatu przypadał jeden obieg planety.

W papastatku trwały przygotowania. Har Pun miał już na sobie hełm i zbrojony skafander. Lazarnack zapamiętale czyścił miotacz, który opierał na swoich umięśnionych, szeroko rozstawionych nogach. Rezler, w samym podkoszulku i spodniach, podnosił się jeszcze na drążku, a Elisabelle nerwowo skrobała magazynek obrzyna.

Nikt nic nie mówił.

Do pomieszczenia wszedł Morgandry i z demonstracyjną powolnością oparł się o ścianę. Drugą ręką trzymał rąbek sutanny. Rezler zaczynał rozumieć zachowanie Dynkinlera. Też się denerwował w obecności duchownego i tylko przelotne spojrzenie Elisabelle powstrzymało go od kąśliwej uwagi, a może nawet rozprawienia się z klechą.

— Gotowi? — spytał ksiądz.

— Nie. Ale zaraz możemy być. — Spoglądając znad wzniesienia swego nosa, Rezler puścił drążek i z mlaśnięciem wylądował na bosych stopach. Położył dłoń na ramieniu Lazarnacka. Mężczyzna nawet na niego nie spojrzał, tylko od razu podał broń. Olbrzym z Suezu przeładował miotacz, nieomal większy od niego samego. Broń zalśniła wolframową stalą, a w półodkrytym trzpieniu zachodziła dzika kotłowanina plazmowych czerwi, ruch nierzeczywisty jak zmaltretowane dusze gagatków, których rozdeptał przedtem ciężkim i uświnionym obcasem swej ciepłej a krytycznej natury. Miotacz przechylił się w wielkich murzyńskich dłoniach, w stronę duchownego, tak że Morgandry musiał spojrzeć wprost w ślepy pępek ostateczności. Po czym Rezler dokończył: — Cały czas mamy wybór.

Morgandry spędził z nimi wystarczająco dużo czasu, żeby nauczyć się, że w takiej chwili lepiej zmilczeć. Wtulił głowę w ramiona, odwracając na chwilę wzrok.

Har Pun miał nieodparte wrażenie, że mężczyzna toczy jakąś zagadkową grę. Ciało kapłana być może drgnęło, jak zwykły robić to ciała postawione przed nieruchomą groźbą, lecz dowódca starpiracki zbyt wiele już razy do kogoś celował albo wystawiał go na pastwę okrucieństwa, by nie wiedzieć, jakie towarzyszy temu zachowanie. Oczy Morgandry'ego wyrażały całkowity spokój. W tym człowieku żerowało coś nadmiernie wyeksponowanego, jakby miał w zanadrzu inny plan czy też pozazmysłowe zapewnienie o powodzeniu wszystkiego, czego się dotknie. Czy była to żarliwa wiara w Boga? A może sam Bóg zostawił na nim odcisk swojej stopy – jak niegdyś Ojciec Święty na skrzyni biegów?

***

Dynkinler poczłapał do włącznika światła. Blask ześlizgnął się po pancerzach starpiratów. W następnej kolejności ściągnięto okrycie klatki. Za kratami, na drewnianej klepce, klęczała biała sylwetka. Emanowała chłodnym pięknem, wydzielając przy tym ohydny, słodkawy odór.

Nie była związana ani zakneblowana.

Zmrużyła oczy. Podkuliła nogi. Wyciągnęła ramiona w geście rozpaczliwej obrony. Była roztrzęsiona. Zdecydowanie nie przypominała potwora. Jedynie osamotnionego człowieka, który długo siedział bez jedzenia i bez towarzystwa w wielkim pomieszczeniu bez okien.

— Nie dajcie się zwieść! — krzyknął z podnieceniem Morgandry, jakby czytał im w myślach.

Dziewczyna zobaczyła go i natychmiast się skrzywiła. Omiotła spojrzeniem także starpiratów, ale wcale nie wystraszyła się tego, że są uzbrojeni po zęby. W sekundzie, w której zobaczyła Dynkinlera, wszystko się w niej odmieniło.

— Masz połamane ręce! Co on ci zrobił! — pisnęła i objęła smukłymi palcami pręty klatki. Jej ładny i melodyjny głos napełnił ich pewnym oszołomieniem. — Słyszysz mnie, Dyn?! Dzięki niebiosom, że żyjesz!

Morgandry zaklął z pasją, ostentacyjnie otwierając księgę.

— Długo czekałem, by się z tobą rozprawić, ladacznico! — wyrażał się, jakby zapomniał, co to znaczy być księdzem. A może nigdy nie wiedział. — Nikomu już nie namieszasz w głowie! — Dalej mówił już do Har Puna: — Otwórzcie klatkę i wywleczcie ją! Spokojnie, tylko spokojnie! Uporamy się z nią raz, dwa!

Zabrali się do dzieła z odrobiną strachu i zwątpienia. Cała ta sytuacja posiadała aurę niepodobną do wszystkich poprzednich, jakich kiedykolwiek doświadczyli.

Coś złowieszczego wisiało w powietrzu.

Owiewało ich zewsząd.

Opadła żelazna sztaba, zgrzytnęły drzwiczki.

— Nienienienie! — W kruchą kobietę wstąpiły nadprzyrodzone siły i rzucała się, by uwolnić ramiona. — Ja nazywam się Morgandry! Musicie mi uwierzyć! To on jest czarownicą! Zmienił postać! — Ostatnim rozpaczliwym skrętem wyślizgnęła się z uścisku i skoczyła do przodu. — Dyn, powiedz im! Błagam! Powiedz im!

W ciągu tej krótkiej chwili Rezler obrócił głowę w stronę Dynkinlera. Ich spojrzenia spotkały się. Oczy księdza, wielkie i mokre, ta przygniatająca bezradność, która się w nich kryła, mogła pochodzić tylko z jelit przeznaczenia. Może rzeczywiście była w nich nie zapaść, a gorzka i daremna inteligencja, która pozostała wierna samej sobie. Dynkinler jakby zrozumiał, że pojawiła się dla niego szansa, by wreszcie wyjawić prawdę.

Kilka gestów wystarczyło Rezlerowi.

— Już dawno powinienem to zrobić… — wymamrotał olbrzym i bez namysłu wycelował w egzorcystę. Miotacz zaterkotał jak maszyna do szycia, kipiąc oślepiającym błękitem.

Gdy bębenek z plazmą przestał się obracać, podziurawiony korpus bez rąk i kawałka biodra obalił się z łomotem. Aresztantka zapłakała i wydawało się, że już po wszystkim.

Byli bezpieczni.

Dynkinler podniósł nadwęgloną księgę. Ruszył w ich kierunku. Usiłował czytać jakieś formuły. Zdrowaśka nie minęła, a kobieta rezolutnie roztrąciła wybawców, łupnęła wielebnego po rękach i szarpnęła jego głowę. Tkanki i żyły nieszczęśnika ciągnęły się jeszcze długo, nim łeb oddzielił się od ciała z obrzydliwym plaśnięciem, obnażając klawiaturę rdzenia kręgowego.

Serca w ich piersiach stanęły.

Wiedźma wzniosła się do luku umieszczonego między węgarami i zawisła w bezwietrznej atmosferze. Wpatrywali się z dołu w jej odwróconą twarz, nie decydując się ani na strzał, ani na ucieczkę.

Błysk i syk wyładowania elektrycznego. Potwór gruchnął tuż obok podkulonego Rezlera i jego spoconych, migiem wymieniających magazynek dłoni. Lazarnack przytomnie postrzelił napastnika w robakowato sklepiony brzuch. Wyciekała stamtąd gęsta maź, tworząc coraz większą kałużę u stóp istoty. Otrzymała kolejne razy, zostawiające na jej ciele błękitnie rozorane, momentalnie zasklepiające się dziury. Kiedy nastąpiła krótka przerwa, oswobodziła się z organizmu niczym krab ze skorupy albo jak napęczniałe dziąsło, które uwalnia się z ropy.

Zebrawszy siły, puścili się pędem za osłony. Kolejne wyładowanie strzeliło zygzakiem do przodu. Lazarnack obrał zły kierunek, oberwał i odbił się od dolnej krawędzi instalacji. Zbroja uratowała mu życie. Har Pun ściągnął go ku reszcie.

Ściany ładowni rozbłysły lodowym blaskiem. Wyłupione oczodoły wroga rosły i rosły, rozlewając się jak smoła z beczki; teraz wydawało się, że czarownica nie ma faktury ciała. Zniknęła twarz, włosy, paznokcie i skóra. Wszystko się w niej zapadło w otchłań czasoprzestrzennych załamań i metamorfoz, zostawiając samo obramowanie sylwetki nabrzmiewające rozmytym horyzontem zdarzeń. Czuli, że weń runą, jeśli będą patrzeć zbyt długo.

Rezler ściągnął hełm. Nawet on panikował.

— Boże, co ja zrobiłem!

— Nie czas teraz na to! — zagrzmiała Elisabelle. — Czego to od nas chce?!

— Naszych dusz… — powiedział przez zęby Har Pun. — Naszych plugawych dusz i uwolnienia pobratymców ze stacji.

Postać eksplodowała; rozpoczął się niebotyczny ruch czarnej wodnistej masy, której zgrubiałe płaszczyzny holowały się w górę z tysiąckrotnym przyspieszeniem, by upaść rozciągliwymi słupami matowych, spiralnie biegnących strumieni – wprost w skrzynie, za którymi się chowali. Dzięki ostrzeżeniu Rezlera potwór nie zgniótł ich na miazgę.

— Są tu kapsuły ratunkowe? — Elisabelle oddała kilka ślepych strzałów.

— Morgandry wspominał o komorze — przypominał sobie Rezler, prowadząc ich do kolejnej zasłony – zdolnej skompresować człowieka do postaci atomowej i wysłać ku przekaźnikowi w Watykanie.

— To na co czekamy?!

— Zapomnijcie — wycedził Lazarnack.

W jednej chwili spojrzeli na niego.

— Sądzicie, że nie pytałem klechy o szczegóły? Nie trafimy do Watykanu. Grzesznicy są archiwizowani w innej lokalizacji. W czyśćcu.

Wiedźma, mimo wątpliwej efektywności, nadal rwana była błękitem karkołomnych wystrzałów. Na ciastowatych zgrubieniach, z każdą chwilą opadających coraz bardziej pod swoim ciężarem, nachodziły się fałdy i bąble, które ruszały ku nim z ogromną szybkością.

— Uda ci się przeprogramować system?!

— Niewykluczone!

— Warto zaryzykować!

— To wszystko, na co was stać?! — wybuchnął Har Pun, gdy przebiegli całą salę, każdy innym zygzakiem, by finalnie wpaść na siebie. — Przeczołgacie się pod jej kwantową firletką jak tchórze? — Po minach widział, że mają go za głupiego. — Kompresja atomowa? Pielgrzymka do Rzymu? Buzi, buzi w sandały papieża też będzie? Litości!

Czarna dziura zaczęła utrwalać swój kolisty kształt. W chwili, w której przebiegł po niej skalp lepkiej fali burych i granatowych pian, na powrót przeobraziła się w dwunożną istotę. Czekała na ich ruch.

— Ucieczka w obliczu nieuniknionej klęski to nie wstyd — powiedziała sentencjonalnie Elisabelle.

— Więc uciekajcie! Macie jeszcze chwilę, by się zastanowić. Kto jest ze mną?

Nim zdążyli odpowiedzieć, dowódca ruszył ku próżniowo-ludzkiej treści, całego tego wirowania, odcinającego się od grobowej nieruchomości zarysu – wszystko to robiło niesamowite wrażenie i niejeden śmiertelnik załamałby się pod naporem tej złowieszczej zapowiedzi.

Nie mogli, ani nawet nie chcieli, porzucić Har Puna, na którego mocy rozpoczęło się ostateczne rozdanie. A nuż ta loteria, z obietnicą obracająca się w kole, wyświęci niezły talon. Jak setki razy wcześniej.

Po chwili wahania stanęli u jego boku.

Na chwilę wszystko zamarło. Trwali naprzeciw siebie: po jednej stronie starpiraci, po drugiej uczłowieczona czarna dziura. Po jednej przeładowane miotacze i protoplazmatyczne fale katechezy, która nie zdążyła jeszcze odparować z trupów, po drugiej sama przez się rozumiana, niewyobrażalna potęga fizyki skurczona do metra osiemdziesiąt. Zaledwie o krok byli od epickiego starcia, ciśnienie narastało jak w pęcherzu; zaczęli biec na siebie, skoczyli wysoko, by zetrzeć się w powietrzu…

I tylko Bóg wie, co wydarzyło się potem.

Niebieski arkusz papieru

Justyna Bendyk

Kolce to kwiaty o niecodziennym kształcie
Notatka Nory na niebieskim arkuszu papieru z dopiskiem: „By patrzeć na brzydotę jak na przejaw piękna, a piękna nie zawahać się nazwać brzydotą".

Zacisnęłam powieki i pięści. Byłam podłączona do białych rurek, otaczających moje kości, bolące, jakby były poprzetrącane, odłożone w nieodpowiednie miejsce. Oprogramowanie wrastające w mój umysł było nienaturalne jak peruka, myśli nieplastyczne jak kora drzewa, a nie rozkosznie delikatne jak świeżo narodzony kwiat.

Położono mnie na ceracie o nieprzyjemnie cielesnej fakturze, opleciono siecią kabli, przypominających mi mleczny kolor chmur. W realnym świecie próbowałam przeniknąć ich kształty, skosztować ich, wyobrażając sobie, że moje ręce wyrywają się z ciała, dryfując w kierunku nieba, niebios, niebieskości.

— Niebo zostaw sobie na później — szepnął mi do ucha, jak gdybym chciała, by ingerował w moje myśli i wątłą, stworzoną przez społeczeństwo, warstwę prywatności. — Imię? — Głos zaszumiał nade mną, będąc prawdopodobnie ostatnią oznaką świata, który zbliżony był jeszcze do prawdziwego.

— Kora. — Odpowiadając, myślałam o ciepłym słońcu w szamańskiej wiosce. Moje imię zabrzmiało niewyraźnie, jakbym nie wierzyła w tożsamość i nie chciała utworzyć jednego punktu, wokół którego mogłabym siebie odtworzyć. Odtwarzać samą siebie, jak pajęczą sieć – zabójczą, ale stabilną. Kiedyś byłam słońcem, te-

Justyna Bendyk — studentka piątego roku filozofii; autorka opowiadania *Srebrna Źrenica* opublikowanego we wrześniowym magazynie „Histeria".

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 299–310.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

raz jestem bladym promieniem, gęstą chmurą utkaną z płaczu, który złączony jest w coś na wpół konkretnego tylko kaprysem natury.

Mężczyzna obejrzał kolor mojej cery, wpatrywał się w barwę tęczówek tak długo, jakby chciał zapamiętać każdy wmieszany w nie kolor. *Jedna barwa to w istocie uogólnienie tęczy w człowieku* – pomyślałam. Następnie przyglądał się tatuażowi, jego surowym rysom na karmazynowej plamie koloru. Miałam wrażenie, że mężczyzna chce go dotknąć, ale opamiętał się. *Krwawe pióro* pozostało legendą mrożącą krew w żyłach. Pióra samobójców wyznających resztki czarnej magii, nacinających samych siebie, by pisać o *nawiedzającym ich* odczuciu bólu, były tak przesycone zatrutą cierpieniem krwią, że można było umrzeć, dotykając je.

Musnęłam jego ciało dłonią, sprawiając, że poczuł przenikliwy chłód i odsunął się. Moje magiczne zdolności przypominają niknące o zmierzchu słoneczne światło, wciąż jednak bywają użyteczne. *Nie chcę ciebie!* – pomyślałam. Mężczyzna spojrzał na mnie tak, jakby usłyszał moje myśli.

— Gotowa! — krzyknął do zespołu stojącego za szybą przedzielającą pokój na dwie komórki. Kazał zamknąć oczy i nie podglądać.

— Przyjrzyj się mi, póki jeszcze masz możliwość — mruknął. — Nasza technika jest skuteczna, ale nie doskonała. Światy mogą pomieszać się jak karty podczas tasowania…

A wtedy nie odnajdę mojej karty, mojego wymiaru.

— Światy mieszają się nieustannie, ale nie można tego zobaczyć, będąc żywym — odpowiedziałam, przypominając sobie lekcje magii. Jak pisarze mogli być takimi ignorantami? Mężczyzna nie był pierwszą osobą, która operowała quasi magicznymi sformułowaniami, poruszając się z pewnością w labiryncie pojęć, których w istocie nie znała. Być może uważali, że ich niewiedza jest cenna jak przepaska chroniąca oczy kupidyna. Sama wiem jednak, jak „ślepa miłość" może być zdradliwa. Pisarze byli ledwo zaznajomieni z naszą wiedzą, racząc przebywających tu magów odrobiną rozrywki, wypowiadając te mądrości.

Wszystko wydało mi się zabarwione humorem: jego słowa, pragnienie, by jeszcze wierzyć w przeszłość, kiedy ta już dawno przestała istnieć, moja odpowiedź. Blada rzeczywistość na chwilę dostała rumieńców. Stała się pyzatym, pulchnym cherubinkiem, jak kiedyś. Ale tylko na mgnienie oka i po chwili była znów jak przegniły trup. Nie ma w przeszłości podstawowego składnika, powietrza. Przeszłość rozłożyła się i nikt już nią nie odetchnie. A co jest? Rzeczywistość jest jak wiatr, wiecznie gdzieś ucieka. Przybywa i pozostawia nas, a gdy już nie możemy nią odetchnąć, umieramy. Moja rzeczywistość to skóra bez tętna. Istnieje jego zapis, ale nie jestem w stanie czuć rytmu.

Technologia ReWrite powstała w 2155 roku, by ratować pismo i pisarzy. Jej centrum stanowił ten budynek, wypełniony nie książkami, a kablami, przejmującymi mleczne zabarwienie od transferowanych przez nie myśli. Plotki krążyły, nieśmiertelne jak karaluchy. Myśli pisarzy są gęste, obfite i soczyste, jak szamańskie kartki wytwarzane z pulpy drzew jeszcze wtedy, kiedy świat nie był cyfrowy, a uczucia drzew splatały się z odczuciami artystów, podwajając bicie ich serc i tworzone przez nich strony opowieści (nazywane wtedy strunami, rozdziały akordami, a książka rytmem). Bujne jak odczucie życia. Myśli magów dodatkowo przepełnione były czymś w rodzaju zmaterializowanego światła lub ciemności.

Transferowanie było procesem dla wybranych – magowie ledwo się w tym świecie odnajdywali, „operując", jak mawiali pisarze, na uczuciach, a nie na słowach.

Niektórzy pisarze przenieśli się do tego miejsca na stałe, początkowo zapełniając pokoje szmerem zaniepokojenia, oddechami przyspieszonymi przez strach przed obcością,

której ich słowa nie potrafiły ujarzmić, poskromić, ośmieszyć. Spędzali godziny na konstruowaniu transferów, aby uratować swoje dzieła przed tym dziwnego rodzaju zniszczeniem. Destrukcja jest oczywistą i nieuniknioną własnością wszechświata dla magów, ale nie dla ludzi. *Jak to możliwe?* – pytali pisarze. Dlaczego nasze historie i narracje umierają? Wielu z nich doświadczyło utraty emocjonalnej wrażliwości. Ignorując to, co subtelne, wsłuchali się w toporny instynkt samozachowawczy i uratowali samych siebie. Wytworzyli cyfrowe ciała. Gdy zrobiło się naprawdę gorąco. Kiedy książki mogły tylko płonąć. Cyfrowe ciała dla alternatywnych rzeczywistości wobec niezrozumianej zagłady. Jak jednak mogliśmy liczyć na cokolwiek innego, skoro w magicznym świecie woda, ogień, powietrze i ziemia pragnęły koegzystować. Pragnęliśmy niemożliwego.

„Wobec zagłady to, co złożone traci na znaczeniu, blednie. Możliwe też, że wszystko to od zawsze było nieistotnym trupem ożywianym przez znudzonych ludzi, jak marionetka mająca zabawiać dzieci" – napisało wielu z twórców, podpisując manifest koślawym od drżenia dłoni pismem. Manifest poplamiony krwią, ułożoną jakby w kształt wstążki, która oplata prezent. Karta płonęła, a pisarze rozproszyli się jak dym… Piękno książek okazało się być nie ogniem wpisanym w naturę, a ledwie czymś na kształt nietrwałego kadzidła, pochłoniętego ostatecznie przed przerastającą je i spektakularną pożogę.

Mężczyzna machnął niezgrabnie do zamazanej sylwetki za szybą. Jeżeli po jego geście miałam ocenić, jak zarządza czy… dyryguje swoim zespołem, ocena wypadłaby miernie. Wokół mojej głowy pojawiło się blade światło. Chociaż przez kilka sekund mogłam wydawać się świętą jeszcze w tym życiu.

— Dziewczyna chce przenieść się do wymiaru szamańskiego, przed rewolucją techniczną, ale po rewolucji magicznej — powiedział na tyle głośno, by jego słowa przebiły się przez mlecznobiałą zasłonę. Rozmazane głowy kiwnęły, zupełnie nie zgadzając się ze sobą rytmem.

— Innymi słowy — dodał — musicie uderzyć w nią jak piorun, aby wylądowała dokładnie tam, gdzie trzeba. — *Chociaż pioruny nigdzie nie trafiają tam, gdzie trzeba i kiedy trzeba* — dodał w myślach, by kontynuować znużonym głosem: — Inaczej przeniesie się do świata P.O.Z.A. i nie wróci — wykrzyczał, spoglądając na mnie i upewniając się, czy podał dobry cel mojego transferu.

Próbował mnie nastraszyć, podnosząc głos i wspominając POZA – rodzaj istniejącego, ale niemożliwego do jasnego poznania świata. Przez magów określany prostym słowem „POZA", pisanym wielkimi literami, by oddać cześć temu, co wymyka się poznaniu, przez pisarzy świat ten sprowadzony został do roli instytucji – straszaka, symbolu zagłady – zaś jego nazwa została przekształcona w skrót. Nie miał jednak świadomości, że przyjrzałam się brzydocie, cierpieniu tak doskonale, że niewiele mogło mnie przerazić. Poza tym nie bałam się śmierci. Bałam się życia.

Mężczyzna wziął moje melancholijne milczenie za potakiwanie, jak większość. Ta cisza była jednak tak głośna, brzmiąc we mnie, brzmiąc w świecie, że faktycznie mogła uchodzić za dźwięk.

— Do POZA — powiedziałam jednym tchem. — Tego, co obce, nie możesz podzielić.

Biała przestrzeń wypełniła mój umysł, a ich głosy oddalały się, jakbym była trupem owijanym w białe prześcieradło; trupem, którego głowa jest już tak samo nieistotna, jak każda inna część ciała. Gnijącym ciałem smakującym dziwną, pośmiertną jedność.

Mekka – dom zawierający w sobie sieć przewodów przekształcających energetyczny puls w coś żywego. Pisarze nawiązywali do Mahometa, który ponoć ożył w epoce magicznej, w jaką miałam wejść. Biorąc ponownie oddech za oddechem, przekazywał Słowo, zaczął nauczać magii. Ożyło wówczas wielu innych mistrzów i wszyscy nauczali, nauczali w Słowie. Były to dla pisarzy czasy obfitości, pełni, czasy kultowe, przepełnione tradycją, chociaż ja wiedziałam, że było inaczej, całkowicie inaczej. Pamiętałam szamański świat pałający żądzą zniszczenia, chaosem, świat na granicy życia i śmierci, nienawiści i miłości; cienką nicią rozciągnięty pomiędzy dwiema skrajnościami. Komórki jednego świata buntujące się przeciwko sobie nawzajem. A ja? Byłam Korą, jedną z pierwszych filozoficznych mistyczek, matką pielgrzymek do świata ciemności (tak powiedziała Nora, mijając mnie na korytarzu, i to brzmi we mnie najgłośniej), obdarzoną darem Greczynką. Nie znałam wpływów odnowionego magią islamu. Nie znałam nawet siebie. W moich żyłach pulsowały jedynie wątpliwości i niezbadane pokłady magii. Mówiono wtedy wiele rzeczy i wszystkie były prawdziwe. Jeżeli to do nich zmierzałam, przed moimi oczami miał właśnie wyłonić się chaos, grecki chaos. Świat przypominał wtedy kocioł czarownicy, do którego można wrzucić absolutnie wszystko, bo każdy element może okazać się przydatny. Pisarze nie mogli zrozumieć, jak irracjonalizm i racjonalizm mogą mieć ze sobą coś wspólnego, a Grecy… Nie próbowali tego zamknąć w ramach jednolitych teorii, ale łączyli te dwa sposoby odczuwania świata z taką gracją, z jaką potrafi poruszać się doskonała tancerka.

Biały pokój się skończył, odgłosy pojawiły się, stwarzając iluzję przestrzeni.

Usłyszałam głos pisarza obsługującego mój transfer:

— Słowa klucze: Grecja i magia pogańska. Przeznaczenie: Świątynia i Szkoła Czarnych Mar.

— Żadnych porywów serca, na litość zmarłych bogów. — Mężczyzna kontrolujący moją podróż pobladł na myśl o uczuciach. Nie winiłam go. Magowie mieli tendencję do koncentrowania się tylko na emocjonalności, co częściej niż u racjonalnych pisarzy sprowadzało na nich śmierć. Akceptowali jednak to ryzyko i odrzucali racjonalność, której uroku nie potrafili dokładnie pojąć.

Pozostało nam tylko zrzędzić, a to jest wyzute z uczuć – pomyślał.

Resztką mojej magii wyczułam permanentne zniechęcenie w jego myślach, przemieszane z jakimś dziwnym, nieugaszonym drżeniem. Nosił w sobie nie jeden grób, a tysiące mogił, które próbowały jeszcze wskrzesić w nim świat i życie. Wiedziałam jednak, że on może od tego rodzaju iskry tylko spłonąć, jak wysuszona wiekami oczekiwania mumia.

Otworzyłam oczy. Zgodnie z ich poprzednią instrukcją, pomyślałam trzy słowa, które kojarzyły mi się z czasem spędzonym w Szkole Czarnych Mar, słowa, które pragnęłam przeżuwać w ustach jak słodką gumę, po to, by znów zyskały przestrzeń i smak.

Dla pisarzy rzeczywistość zaczynała się i kończyła w słowie. Kiedy przywołuje się coś wypowiadając nazwę, określa się warunki rzeczywistości. Przy pomocy tej techniki można wszystko przedstawić, powrócić do tego, co dawne. Nie zagłębiałam się w ich wizję żywych fantazji, ale obiecano mi ulgę, powiedziano: nasz system funkcjonuje jak pewnego rodzaju bóg, jak odkupiciel. Nigdy nie widziałam boga, a to, czego nie widzę, kusi mnie. Lubię wywlekać to na światło, a potem porzucać. Wypowiedziałam trzy klucze.

Kiedy słowa przebrzmiały, z przekonaniem otworzyłam moje wygenerowane oczy, poczułam wirtualne ciało, podłogę kościoła i głosy uczennic dobiegające z uczelni, której kampus, stworzony za pomocą czarnej magii niczym czarna dziura w kosmosie, niepo-

jęty, o niezbadanej wielkości, piął się za ścianą świątyni. Jakby świętość tej budowli była skórą pięknej nimfy, skrywającą potwora.

— Kościół, kampus, Nora.

Właściwie – Mara. Tego jednak nie mogłam w tamtych czasach powiedzieć. To było jej magiczne imię, o którym należało milczeć. Mówiła: „Każdy powinien mieć takie imię, tylko dla siebie".

Imię w służbie największych perwersji – dodawałam w myślach, a Nora mrugała do mnie; lekkie światło rozbawienia przenikało jej wewnętrzny mrok.

Imię, które przywoła naszą jaźń do nas samych tkwiących w ciemności, gdy inni o nas zapomną.

Miałam nadzieję, że nie wyrządziłam jej mocy magicznej żadnej krzywdy, poznając jej *altertożsamość*. Imieniem odkrytym dużo później, w ciemnościach i bladym blasku świecy, kiwającym się przy mnie, jak niepewny swojego istnienia duch.

Kościół wypełniony był świeżymi ziołami. Prawdopodobnie rusałki, których geny utrwalono, nadal istniały i zaopatrzyły szkołę o świcie.

Skoro wszystko pachnie tak rześko, musi być nie później, niż południe. Przypomniałam sobie rozkład dnia. Wszystko powracało do mnie tak boleśnie, jak bolesnym musi być światło dnia dla ciemności. Nie budząc jej, a uśmiercając albo wpędzając żywcem do grobu na czas nocy. Kiedy przeniosłam się do nowego świata, moje uczucia spłowiały. Moja dusza pobladła, sądziłam nawet, że umarła. Dla maga śmierć duszy nie była czymś zaskakującym. Jednak w momencie, kiedy obraz mojej szkoły, niekompletny we wspomnieniach, stał się szczegółowy, koncentracja na słowach sprawiła mi niezwykłą trudność.

— Koro, opamiętaj się — szepnęłam do siebie, zbierając myśli. — Jeśli nie masz towarzyszy, twoim towarzyszem może być mówienie do siebie, symulacja innej osoby. — Cokolwiek, byle się nie rozpłakać.

Moja szkolna społeczność nie płakała. Miałam zdolność zatrzymywania płaczu i czynienia go zbędnym, niepotrzebnym. Porzucałam ten stan najpierw go personifikując: smutek i ja rozłączaliśmy wcześniej splecione ręce.

Pozostałam znów z myślą o planie zajęć i o tym, co powinnam zrobić. Według programatorów z Mekki miałam dokładnie tyle godzin, ile słów do dookreślenia. Powiedzieli, że gdy uda mi się ożywić rzeczywistość słowem, oni wygenerują obraz, a ja, podążając za tą kreacją, dokonam nowych wyborów. Pragnęliśmy wszyscy – magowie którzy przetrwali i pisarze – zanurzyć się w tamtym świecie ponownie jak w gorącej kąpieli, ale czasy tego, co organiczne, czasy żywiołów i ich symbiozy z ciałem minęły. Tak nam się przez jakiś czas wydawało. Epoka magiczna położyła się do grobu.

— Kościół! Plan, muszę pomyśleć o planie dnia.

O świcie medytowano, potem rozpoczynały się *audiencje*. Nora-Mara uczyła Słowa w Nokturnie, miejscu, gdzie wyrabiano eliksiry; pokoju utkanym z zapachu orientalnych przypraw i ziół, gdzie duszący dym wypełniał każdą komórkę sali.

Zasnute mgłą, oplecione zapachami pomieszczenie było idealne do magii Słowa, którą praktykowała Nora. Mara pozwalała ożywić cień. Opisać *ciała traumatycznych przeżyć* i opleść się ich skórą raz jeszcze.

Czytali tam Byrona i Baudelaire'a, których oprawione w smoczą skórę książki ciążyły wątłym, drewnianym półkom; mieszano chińskie tortury z czarną magią, swobodnie mówiono o satanizmie. Wszystko, co mroczne, znajdowało dla siebie przestrzeń w tej sali,

wirując w niej, jak opiłki dążące w kierunku magnesu, który wabi je w stronę iluzorycznej jedności. Tylko jedno było niezmienne. Zawsze pisano na niebieskich arkuszach papieru.

— To chmury. Uniosą was i pomogą ożyć ponownie, gdy przelejecie w atrament wszystkie ciężkie myśli. Ciężkie jak berło szatana, którego siła strącała świętych do piekła. Następnie obejrzymy kartki, gdy będziemy tworzyć *ciała*. Młodzi magowie, mistycy, artyści, te arkusze to odmęty, niech nie zmyli was ich faktura – są pojemne jak wasze umysły. To światy, które macie skazić, nasączyć jadem. Badajcie swoje dusze z cierpliwością naukowca i piszcie — poleciła.

Nora zdobyła magiczny chiński atrament prawdopodobnie od wskrzeszonego Konfucjusza czy innej ożywionej w tamtych czasach bajki. Tusz, po rozrysowaniu traumy, wsiąkał w jej palce, a ona sczytywała coś, co nazywała *rezonansem*, głębią, stopniem cierpienia.

To było jak ćwiczenie chodzenia po rozżarzonych węglach. Najpierw bolesne, potem użyteczne, z czasem przyjemne, a ostatecznie niezastąpione.

Podeszłam do ołtarza, poruszyłam podniszczony obraz-portal. Weszłam do środka, ponownie czując na policzkach drgania znajomego gwaru, sącząc do płuc zapach książek sprzed stuleci. Woluminy w tamtych czasach odnowiono, a większość dopiero co odkopano. Archeolodzy mieli zajęcie na długie godziny, a Mara bez oporów stosowała zmumifikowaną jeszcze przed kilkoma chwilami wiedzę, nie troszcząc się o to, że być może ktoś kiedyś nie bez powodu zamknął niektórym usta.

Sala Mary znajdowała się pod środkową częścią budynku, pod *Sercem*. Spojrzałam na stojący w centrum holu zegar, na który nałożony był magicznie rozkład szkoły, czasy różnych wymiarów i plan miejsca, plan *Czerni* – jak na nią mówiłyśmy. Ucząc się tu, przemierzałyśmy szkołę w zapiętych pod szyję, czarnych habitach, jak mniszki kosztujące mroku z nudów, a potem zadurzające się w nim, licząc, że naszej niewinności nie można splamić. Szłam dalej, patrząc, jak pomiędzy uczennicami owiniętymi czarnymi tkaninami błyskają fioletowe, czarne i szare płomienie, tworząc nieustannie przemieszczającą się fontannę. *Żyły* naszego świata.

Dobre czasy, kiedy jeszcze miałam moc: alternatywny puls czasami zatrzymujący moje serce na kilka chwil. Przygryzłam wargę, by coś poczuć. Powtórzyłam słowa „kampus, Nora" by umocnić ten świat.

Nora, bo jej sala była zagubiona, zakurzona, bo gdzieś w samej głębi, pod głębią. Nora mówiła, że głębia to nie miejsce, a jedynie wieczna eksploracja tego, co całkowicie zwyczajne.

Weszłam w krwiobieg znajomego szeptu czerni, chłonąc gwar ocieplający moje myśli niczym ślad znajomego charakteru pisma pośród obcojęzycznych książek i wyznań nieznanych mi osób, na tyle wylewnych, że mój wewnętrzny chłód przerażał mnie. Po naszej szkole dryfowały książki, czasami uderzając nasze ciała jak kamienie. Tylko w Nokturnie pozostawały stabilne.

Nokturn. Długie rzędy ławek, wijące się jak wąż, wspinające się w nieskończoność jak umęczony Syzyf. Nora siedząca na spodzie tej dziwnej misy, wygłaszająca jakąś mowę, która ledwie tu docierała. Postać będąca w tym miejscu ledwie szmerem, echem samej teraźniejszości. Usiadłam na drewnianej ławie i wysunęłam pulpit z ruchomym smokiem. Zwierzę ziewnęło, leniwie wyciągając w moim kierunku łapy, rozcinając napotkaną, ciepłą od życia skórę.

Na pulpicie, oprócz ruchomego jaszczura wyrzeźbiony był chiński znak, prawdopodobnie z czasów przebudowy szkoły. Oznaka siły i wiary w swoją moc, ogień duszy, we wszystko to, co pali i niszczy, ale zawsze żyje, dumne ze swojej mocy destrukcji.

Smok zaczął dreptać w miejscu, wgryzając mi się jednocześnie w rękę. Sączyło się z niej zdecydowanie zbyt dużo krwi.

Nora przestała mówić. Szum płynący z dołu sali ustał. Zapadła cisza, a następnie przez salę przetoczył się pomruk rozmów, kiedy Mara wstała, rozdając błękitne kartki. Odmęty, by rozpocząć tortury, natknąć się na głowę martwej syreny, roztrzaskaną mistykę, śmiertelnych bogów, jakikolwiek magiczny dramat. By zdusić w sobie płacz, odkryć zatopione statki pełne trupów, wszystko co marne, a tak tryskające uczuciem, że aż bolesne. Naszą krew i nasze zwłoki.

Mara przechodziła pomiędzy niekończącymi się rzędami ławek, a stos karteczek w jej rękach powoli malał. Kartki rozwijały się same z siebie, nieustannie formując arkusze, tak, że otrzymywało się dokładnie tyle miejsca, ile potrzeba. Słyszałam rozmowy o słońcu nad zatoką, o nimfach w kościele, o tym, że Nora wygląda dziś wyjątkowo surowo i że jej z tym do twarzy, o tym, że idzie umrzeć tu z duchoty, o wszystkim, co…

— Kora?

To pytanie zebrało moją uwagę w jeden strumień, który uderzył w skały rzeczywistości, z nadzieją, że przemieści je, może moją boską mocą, może posilając się ich słabością i przypadkiem, który jest wszędzie, gotowy do wykorzystania.

— Mara! To znaczy… Pani Reville.

Położyła pod moje palce papier.

— Skoro tu jesteś, napisz coś. Przepisz swoje doświadczenie, a potem zostań. Napijemy się czegoś ciężkiego, bo nic innego nie przejdzie mi tu przez gardło. Ta sala to dryfujące samobójstwo. — Mara skrzywiła się, jakby przeżuwała cytrynę, co można było odczytać jako uśmiech.

Nakreśliła ręką runę, a przede mną pojawił się chiński atrament.

— Wolisz pisać krwią? *Agrevolto!* — syknęła, a smok znieruchomiał i skulił się.

Mara oddaliła się, przenikając niemal przez szeregi ławek, jak duch, jak zjawa, sprawiając, że moje tętno przemieniło się w przyjemną melodię. Sza! Sza! Wiedźmy czytają myśli. Smok łypnął na mnie z wściekłością, może wiedział, co się święci. Zawieszenie potęgi, miłość?

Cicho sza, chiński potworze, nikt nie może tego jeszcze wiedzieć. Zamknęłam oczy, usłyszałam szelest papieru, magiczne ważki pojawiły się nagle i zaczęły trzepotać skrzydełkami. Nora wzniecała ich chmury, bo ponoć symbolizowały ciemność. Wiele ich w gotyckich powieściach, a ponoć to z nich Nora przybyła. Ktoś ją stworzył, ożywił, jak Frankensteina. Plotki potrafiły być soczyste od niedorzeczności, chociaż gdy wierzy się w magię, nic nie jest niedorzeczne. Przerwałam ten nic nieznaczący ciąg wspomnień. Poruszyłam specjalnym kruczym piórem po papierze, wylewając ból jak lawę z drżącego wulkanu.

Tylko patrząc na Norę nie myślałam o ciemności.

Powinnam ubrać miłość w znajome szaty, odrzeć ją z niedorzeczności, nadać jej granice wieku, stosowne różnice, ale...

***

Wszyscy szeleszczą jak rozeźlone ćmy.

Wchodzę do klasy, czując się nieswojo, niemal pachnąc szamańską wioską. Nasza tożsamość bywa tak nieznośnie namacalna.

Cyntia, zajmująca się magią kwiatów i Velor – prawie arystokrata, drepczą obok mnie, tworzymy jakiś rodzaj melodii. Ich uczucia przywłaszczyłam sobie przypadkiem i przypadkiem przyzwyczaiłam się do nich.

Nora stała wtedy na środku Sali, pytając:

— Czym jest miłość? Cierpieniem czy marzeniem? Czy ktoś z was sądzi, że jest stabilna? Chyba tylko nimfy i elfy. Ale my jesteśmy obdarzonymi magią ludźmi. Nigdy nie możemy jej w pełni dostąpić. Ciało miłości nie jest ulepione z naszej materii. Pokażcie czy, i jak, jej dusza wodziła was za nosy.

Patrzyłam wtedy na ten sam blat. Wiedziałam, że Velor nigdy nie przyspieszył mojego pulsu, a ja już go zdradziłam tą pozornie nic nieznacząca obserwacją. Odplątywałam go od siebie wiele razy w myślach po to, by teraz wyłowić jedną z nich, na tyle intensywną, by odciąć nasze organizmy od siebie na zawsze. To była historia na pierwsze zajęcia, pierwszą minutę, pierwszą sekundę przy niej. Myśl, którą powinnam była rozpisać. Historię, z której korzeni mogło wyrosnąć silne drzewo, albo chociaż kruchy ale piękny kwiat.

Świat się chwieje, świat upada. Widzę biel rurek ponad moją głową, moje ciało lśni jak ciała świętych. Przypominam sobie słowa moich opiekunów, krytykujących wierzenia pozorne: „Żaden mistyk nie wierzy w to, co widzi!". Jeżeli lśniące ciało świętego pojawia się, to tylko oznaka tego, że jego dusza zstąpiła do Tartatu, a uwolnione ciało świetlne dryfuje bez zakorzenienia, ukazując się bez większego powodu. Waha się, czy żyć. Czy mistyk powróci? Czy zapragnie dobra, kiedy zanurzy się w złu? Czy porzucając mnie, nie porzucił mnie na zawsze?

Wahałam się wtedy, byłam jak niedostrojony do rzeczywistości zegarek. Zamiast prostego „Wiem, że bycie ze sobą dwu weidźm jest prawie niemożliwe, że wiedźma musi być sama" ja napisałam… o hipotetycznym widmie zerwania z Velorem, o jego chropowatym głosie, dźwięczącym hipotetycznym rozczarowaniem. Pisząc, prawie umarłam z braku odwagi. Pragnęłam to zmienić, uszczknąć trochę cierni z ostu, który wtedy powołałam do życia, przemieniając w proch cielesność, którą mogłam poznać lepiej. Nie bawiłam się tezą o śmierci, a ledwie hipotezą.

Jestem przy tobie myślą, za każdym razem, kiedy jestem w Nokturnie. Znam ciebie tylko tak, jak naukowiec zna przedmiot swoich badań, obserwując, wczuwając się w niego, gdy jego istnienie przynosi nowe informacje. Klucze do innego świata. Zawsze będę cierpieć, co pewnie pochwalisz. Jak piorun przeszywający niebo, czuję się jak piorun, nie jak niebo, po raz pierwszy w życiu. Czuję energię całą sobą, bez tła melancholii.

Powinnam to spisać. Nie te wszystkie bzdury o przypadku i miłości, które wtedy nakreśliłam. Świat się kręci, kończy i rozpada. Nawet nicość brzmi mądrzej przy miałkiej codzienności. Kreśliłam atramentowe znaki z taką intensywnością, jakbym poznała istnienie Mary wczoraj, istnienie, którego nie potrafiłam sklasyfikować. Mara pozostała dla mnie tajemnicą, jednak to moment, w którym zobaczyłam jej postać w klasie, nie wiedząc niczego o jej życiu prywatnym, jej myślach i wnętrzu, był najbardziej przytłaczający. Nora jednocześnie odganiała od siebie ludzi, jakby byli muchami i przyciągała ich, jak gdyby udało się jej napoić ich eliksirem miłosnym. Czułam się tak, jakbym zobaczyła ją po raz pierwszy, byłam jej ciekawa bezbrzeżną ciekawością. Tak samo jak w czasie nauki, podczas

każdych zajęć, każdego dnia. Ciekawość zbudziła we mnie pożądanie, a budząc je codziennie, została nazwana przeze mnie miłością.

Jeśli nie wyjdziesz w odpowiednim momencie, nie złapiesz swojej karty i nie wrócisz, zawiśniesz gdzieś, jak ludzie, którzy sprzedają duszę diabłu.

Velere, budzę się. Tak brzmiało to słowo w języku pramagicznym. Myśli lepiły się do siebie chaotycznie, jak zmęczone ciało do ubrania, ciało przed upadkiem.

Coś zaczęło prześwitywać spod Nokturnu. Nokturn zaczął się kruszyć jak stare ciastko, a mnie zajął jak ogień, myląc moja duszę z prostym paleniskiem.

Czy to już świat, mój świat? Czyj to w ogóle świat i czemu jej przy mnie nie ma? Eh, świat niedorzeczności.

***

Widziałam przed sobą część sali, jakby pozszywanej z twarzy Mary w surrealistyczny wzór. Miałam przed oczami pozszywane życie w kubistycznej formie. Mężczyzna stojący nade mną klął, przywracając maszynę do pionu, bo udała się na to, co nazywali „szamańską wycieczką". Wysadzała na zewnątrz swoje wnętrzności, może zapragnęła być śmiertelną, bezużyteczną, chociaż przez moment. Po chwili aparatura zaszumiała jak ćma machająca dziko skrzydłami przed śmiercią w płomieniach, a ja zobaczyłam ponownie pisarzy. Wydawali się niezwykle organiczni, to nie był dobry znak. Mieli jakby prawdziwe ciała, takie, w jakie można wbić nóż. Krwawe pióro. Może tylko mi się wydaje, mam bardzo dziwne halucynacje. Żywe halucynacje. A to jest najgorsze. Pochłania mnie inna rzeczywistość. Rzeczywistość o fakturze, z którą nie muszę walczyć.

— Wynik transferu?

— Jest ujemny.

— To znaczy?

— Nie przekazałaś myśli.

— Myślałam tyle, że coś z tego musiało wylądować w innej epoce.

— Nie w tym rzecz, że nie myślałaś, a w tym, że czułaś. Dokonałaś transferu uczuć, nie pisma. Nie wiem jak. To energia innej skali i innej logiki, innego modelu świadomości. Może to kwestia magii, szamani potrafią robić sztuczki, małe cuda, których pisarz nie potrafi powtórzyć.

— Ale co to znaczy?

— Nie mamy pojęcia. Nic zapisanego.

— Może powiedziałam jakieś zaklęcie. Jej imię…

Wypuścili mnie z poczuciem niewiedzy uwieszonym na karku, wprost w ramiona ciemnych i zbyt pojemnych dla tej ciemności ulic, naznaczonych plakatami reklamującymi dodatkowe fragmenty pamięci i leki przyspieszające pracę mózgu. Weszłam do domu szybciej niż zwykle. Zazwyczaj przerażała mnie pusta paszcza tego zabudowania, pozbawiona nawet kłów, które mogłyby zadać mi ból; nijaka. Wyczułam pulsujące obce, nie moje ciepło. Każdy nosi w sobie ciepło o odpowiednim tylko dla niego poziomie intensywności. Nie wyciągaj rąk w kierunku dobra pochopnie, bo możesz nie być do niego stworzona – usłyszałam gdzieś w sobie słowa Mary jak odległe echo przeszłości. Dłonie. Poczułam na sobie czyjeś ręce i znajomy puls.

— Mara — wyjąkałam.

Nora milczała.

Podała mi zwinięty niebieski papier, a gdy patrzyłam to na nią, to na fragment papieru, nie wiedząc, czy cokolwiek jest prawdziwe, rozwinęła go.

„Ta sama droga prowadzi pod górę i w dół".

— Co to jest? — zapytała, jakby przeżuwając tlące się w niej zaciekawienie. Zwlekała chwilę, przeciągając moment, jakby był aktem teatralnym raczej, niż niezależnym od niej czasem. — Ściągnęło mnie tutaj jak magnes ściąga opiłki żelaza. To jakiś dziwny rodzaj magii.

Przygryzłam wargi.

— Noro, pamiętasz jeszcze ten tekst, w którym było napisane, że niektórzy są zbyt silni na miłość?

Kiwnęła głową, przypominając sobie stary, zzieleniały od mchu druk, opisujący jednostki o metalowych duszach, które były odporne na każdy rodzaj odczucia.

— Pamiętam wszystko wybiórczo, ale to, co pamiętam, pamiętam pamięcią najintensywniejszą.

— Ja okazałam się za słaba. Chciałam zapytać, czy zostaniesz? — *Stałam przy tobie i przygryzałam wargi tylko dlatego, że musiałam powstrzymywać się, by ciebie nie dotknąć, przygryzałam je aż do krwi* — dodałam w myślach.

Nora zmrużyła oczy, odseparowując się od rzeczywistości, by pomyśleć, a po chwili odgarnęła mi włosy z czoła, szepcząc prosto w moje czarne źrenice:

— Qui amant ipsi sibi somnia fingunt.

— Sza! — Jej skóra dotknęła moich ust, a moja dusza została wywabiona jak zbędna plama z tkaniny.

Z rurek wokół mojej głowy wyciekała krew, zataczając wokół mojego ciała kręgi, jakby próbując powrócić do krwiobiegu.

— Martwa?

— Cicha i nie drżąca na to słowo, więc pewnie martwa.

***

— Odpłynęła, by śnić o ciele, które kocha.

— Uczucia i system są jak ogień i woda.

— Sądzisz, że ona jeszcze myśli?

Spojrzał na rozłożone przed nim ciało, dźgając mnie palcem, jakby chciał odczytać wyrytą na skórze odpowiedź.

— Sądzę, że możesz powiedzieć o niej cokolwiek, ale to nic nie znaczy. Ona teraz zgodzi się na cokolwiek. Może słowo nie ma wartości, a termin „znaczenie" jest przekleństwem naszego losu. Ona chciała coś znaczyć dla kogoś i to ją zabiło. W ich epoce taka śmierć oznaczała zmartwychwstanie.

Śmierć, której chłód rozwiało ciepło pocałunku.

— A ta jej nauczycielka?

— Demeter, sławna inkarnująca się wtedy bogini, mistyczka…

— Czy to możliwe, że to tej Kory szukała? Czy to możliwe, że matka i córka mogą spotkać się raz jeszcze, w innej postaci i zakochać się w sobie, bo tak naprawdę są jednym?

— Ona śpi tak spokojnie. Musi gdzieś być. Czarodzieje nie umierają, nie tak.

— Gdzieś, może. Ale czy to ma jakieś znaczenie? Co ma znaczenie? — Pisarz zmarsz-

czył czoło, przyznając w duchu, że najlepsze powieści zaczynają się często od najbardziej niedorzecznych pytań. Pytań nie na miejscu.

Położyłam drgające ręce na oczach pisarki, by powiedziała:

— Może uczucie to najbardziej niedorzeczne, niebanalne, fantastyczne z pytań.

Wypełniłam pokój niebieską mgłą, tak niepokojąco bliską. W moich żyłach pulsował tusz. Moje ciało stało się wątłe jak płatek kwiatu. Więdło, wypuszczając z dłoni resztki piękna. Żyć, swobodnie dryfując pomiędzy brzydotą a pięknem, by czerpać z jednego i drugiego. Dla bogów i światło dnia może wydać się nużące, dlatego nie wahają się zanurzyć w mrocznej głębi. Jej słowa zawsze wabiły mnie do nicości. Do niej, matki mojej duszy. Matki mojej śmierci.

Herbata Nieśmiertelnego

Adam Jarmuła

Nieśmiertelny musiał na chwilę wyjść. Najwyraźniej miał mieszkanie i postanowił je opuścić na czas bliżej nieokreślony i jednocześnie – jak dla niego – niezbyt długi. Zapewne z roztargnienia, zostawił niedopity kubek herbaty.

Gdy wrócił, coś go zaskoczyło – rzadkość dla Nieśmiertelnego. Na resztkach herbaty rozwinęła się inteligenta cywilizacja, z własnymi obyczajami, architekturą, strukturą społeczną. Nieśmiertelny postanowił poprzyglądać się jej przez chwilę.

Herbaciana, podzielona wewnętrznie cywilizacja całkiem nieźle sobie radziła. Wznosiła coraz większe, piękniejsze budowle, prowadziła wojny, badała otaczający ją świat na swój, prymitywny jeszcze, sposób. Część populacji wyznawała różne kulty, wytykające sobie nawzajem nieprawdziwość, a osobom nieprzynależącym do żadnego z nich – głupotę. Nieśmiertelny obserwował to z rosnącym zaciekawieniem, pogryzając ciastko. Tak się złożyło, że kilka okruchów wpadło do kubka, rozsypując się po wszystkich jego regionach, co zapewniło zapas słodyczy na wiele lat wszystkim mieszkańcom. Oczywiście każdy z kultów uznał to za odpowiedź na modlitwy o dobrobyt i szczęście, a sugestie, jakoby miało być to na razie niezrozumiałe, lecz ostatecznie wytłumaczalne zjawisko, zostały zignorowane.

Ponieważ sprawa wydała mu się wyjątkowa, zdecydował, że nie zaszkodzi opisać ją szerszej publice. Podobnie jak większość Nieśmiertelnych żyjących na słabo zaludnionych planetach, nie miał u siebie wyszukanych urządzeń. Choć Nieśmiertelni stanowili jedną z najinteligentniejszych ras w znanym wszechświecie, to zaawansowane

Adam Jarmuła — ur. 1994; student filozofii oraz kognitywistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim; w kółko czyta *Autostopem przez galaktykę* i *Trzech panów w łódce*; lubi czekoladę.

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 311–320.

Opowiadanie dostępne na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

technologie były dla większości raczej hobby, niż częścią codziennego życia. Wynikało to z faktu, że im bardziej złożona jest maszyna, tym częściej trzeba ją naprawiać, a Nieśmiertelni bywają pod tym względem trochę leniwi. Wyjątkiem byli ci mieszkający w Centrum, ale Jeremy do nich nie należał.

Dlatego sięgnął po papier. Niezwykły, bo zdolny przetrwać pożar, powódź, a przy odrobinie szczęścia i nuklearny wybuch. Nieśmiertelni słynęli z wytrzymałych rzeczy.

Opisał pokrótce rzecz, zaadresował kopertę do niewielkiego czasopisma „Gwiezdnik", obejmującego zasięgiem zaledwie kilka systemów, a niecałe dwa tygodnie marszu doprowadziły go do skrzynki pocztowej, opróżnianej średnio co dwadzieścia lat. Po kolejnych stu dwudziestu latach list trafi do redakcji i, jeśli wszystko pójdzie sprawnie, to za trzy stulecia może spodziewać się wydania zawierającego wydrukowaną korespondencję.

Nie miał wielkich złudzeń. List może nie zostać nawet wydrukowany, a jeśli już do tego dojdzie, zapewne czeka go powódź krytyki, że to już było, więc niech nie czuje się jakiś oryginalny. Do tego czasu jednak warto byłoby się czymś zająć. Zgodnie z planem miał wrócić do rozważań nad wrodzoną moralnością, lecz wolał poprzyglądać się swojej post-herbacianej cywilizacji.

Fascynującym było oglądać żyjące w jego kubku inteligentne istoty, tworzące niejednolite, ulegające przemianom społeczeństwa, dążące powoli do zjednoczenia. Wraz z rozwojem technologicznym rosła ich ciekawość, chęć przekraczania kolejnych granic. Niewykluczone, że kiedyś odkryją bariery swego „wszechświata" i zechcą sprawdzić, co kryje się dalej.

Mijały chwile – te nieokreślone jednostki czasu, niezbyt długie dla kogoś, kto żyje wiecznie. Nieśmiertelny obserwował powstałą na herbacie cywilizację, dochodząc do wniosku, że podglądanie innych jest całkiem ciekawe. I wtedy przyszła poczta. Podejrzewał, że może być tego sporo, ale sterta listów, wręczonych mu przez listonosza, pozbawiała go wszelkich nadziei na szybki przegląd korespondencji.

Jeremy usiadł wygodnie w fotelu, układając sobie po prawej stertę listów, po czym otworzył pierwszą kopertę, spodziewając się ujrzeć słowa krytyki. Znów został zaskoczony. Pisali do niego głównie Nieśmiertelni, ale też naukowcy innych ras, wyrażając zdumienie, dopytując o szczegóły, czasem zgłaszając etyczne wątpliwości związane z zaistniałą sytuacją. Wszystko wskazywało na to, że był świadkiem (i po części autorem) czegoś wyjątkowego w skali galaktycznej!

Taki rozwój wydarzeń poprawił mu humor, jednak odpisanie każdemu stanowiło kłopot. Nie miał nawet wystarczającej ilości papieru. Uznał, że najlepiej zrobi, przybliżając wszelkie detale, które zaciekawiły tyle osób, na łamach „Gwiezdnika". Po wysłaniu znacznie bardziej szczegółowej relacji niż poprzednio, powrócił do obserwacji kubka.

Przez kolejne kilkadziesiąt lat odrywał się od tego zajęcia tylko po to, by odebrać pocztę, odpisać na listy, raz na kilka lat coś zjeść. W normalnych okolicznościach zrobiłby sobie herbatę, ale w jego jedynym kubku inteligenta cywilizacja właśnie budowała coś w stylu zderzacza cząsteczek, więc uznał, że to może poczekać.

Nagle wzdrygnął się, słysząc pukanie. Niosąc kubek w ręce, otworzył drzwi. Za nimi stał oficjalnie ubrany Nieśmiertelny, nerwowo przebierający palcami. Natychmiast przestał, gdy zauważył, że drzwi się otworzyły.

— Pan Jeremy? Nieśmiertelny od kubka? — zapytał niepewnie.

— Zgadza się.

Nastąpił miesiąc milczenia. Jeremy patrzył z góry na przybysza, podczas gdy ten najwyraźniej skupiał myśli.

— Możliwe, że pan nie wie, ale pański kubek wzbudził wiele zainteresowania w naukowym środowisku Nieśmiertelnych…

— Wiem. Na zapleczu mam kilka ton listów o tym świadczących.

— I ja właśnie w tej sprawie. Bo próbowano wielokrotnie odtworzyć to, co pan opisał. Bez sukcesów.

— Niemożliwe, nic się nie wydarzyło?

— Wydarzało się, oczywiście. Ale nigdy nie powstało inteligentne życie…

— Panie…

— Plumpkin.

— Panie Plumpkin, mam przez to rozumieć, że z niewiadomych przyczyn tylko w moim kubku rozwinęła się inteligentna forma życia?

— Dokładnie. Ten konkretny kubek jest już przez niektórych nazywany kluczem do inteligencji. Sądzi się, że zbadanie go umożliwi dokładne określenie, jakie warunki są konieczne do powstania inteligentnych form życia. Dlatego bylibyśmy bardzo wdzięczni za przetransportowanie go do Naukowego Centrum Nieśmiertelnych.

— Nie możecie znaleźć drugiego takiego samego Kubka?

— Sam pan dobrze wie, że nie. To wyjątkowy kubek. Stworzony przez mistrzynię Ann. Zapobiegający utracie ciepła w niemal doskonałym stopniu, z powiększonym wnętrzem, częściową grawitacją i… i…

— I zielono-żółty — dokończył Jeremy, kiwając głową ze zrozumieniem. — Ale ja bardzo lubię ten kubek. Wolę mieć go przy sobie.

— To nawet dobrze, bo pan się tam przyda na miejscu. Zresztą tu nie jest bezpiecznie…

— Jak to?

— Może pan nie słyszał, ale ostatnio po okolicy kręcą się jakieś dziwne roboty i wszystkich irytują. Wmawiają komu popadnie, że życie inteligentnych istot jest nasycone cierpieniem do tego stopnia, że nieistnienie stanowi lepszą opcję.

— Klasyka, chcą pomagać zabijając?

— Nie… na ogół tylko przeszkadzają. Powodują usterki, starają się zataić pewne groźne fakty…

— Co ja mam do tego?

— Gdyby odkryły warunki konieczne do zaistnienia wysokiej inteligencji, mogłyby po prostu nie dopuszczać do jej powstania.

— Hmm… To źle?

— Jeszcze nie zdecydowaliśmy, ale śmiertelne rasy bardzo się oburzają na taką ewentualność.

— No dobra. To chodźmy do działa orbitalnego. Wystrzelę się razem z kubkiem i powinienem dolecieć w niecałe sto lat.

— Nie, działo odpada. Nie mógłby pan manewrować w kosmosie. Istnieje ryzyko przechwycenia przez roboty.

— I co by mi zrobiły? Przecież jestem nieśmiertelny.

Nastąpił rok niezręcznego milczenia. Plumpkin w końcu się odezwał.

— Nigdy nie można mieć pewności. Lepiej chodźmy, statek niebawem powinien wejść na orbitę.

Jeremy wyruszył tak jak stał – w szlafroku i z kubkiem w ręku. Wolnym krokiem przemierzał rozciągający się poza horyzont ocean niskiej, żółto-zielonej trawy. Słońce wędrowało po niebie, chowając się za widnokrąg, by ustąpić miejsca trzem księżycom, które ostatecznie nikły w świetle kolejnego dnia. Mijały tygodnie, a Jeremy z milczącym Plumpkinem u boku szedł niezmiennym tempem, nie zauważając mijających dni ani pomniejszych drapieżników, obserwujących ich z bezpiecznej odległości.

Słońce stało wysoko na niebie, gdy od windy orbitalnej dzieliło ich już zaledwie pół dnia drogi. I siedem zbliżających się postaci. W końcu podeszły na piętnaście metrów, stając w rozciągniętym łuku. Plumpkin przygarbił się lekko, wyczuwając kłopoty, lecz milczał, bo i tak nie miał pojęcia, co robić. Lubił poznawać nowe osoby. Tych nigdy nie może zabraknąć. Co więcej, pojawiają się i znikają stanowczo za szybko, by móc zamienić z każdym kilka słów. Dlatego został dostarczycielem wiadomości – dobre zajęcie dla Nieśmiertelnego. Z drugiej strony, w podróży nietrudno o kłopoty. Zazwyczaj gdy na jakieś natrafiał, czekał aż miną. Popularna metoda wśród Nieśmiertelnych, ale w tym przypadku się nie sprawdzi. Zdawał się na decyzję Jeremy'ego.

Jeremy stał wyprostowany, z kubkiem w dłoni, a jego szlafrok powiewał lekko na wietrze. Przez trzy dni wpatrywał się w postacie stojące w idealnym bezruchu. Mrugnął porozumiewawczo do zestresowanego Plumpkina, dając znać, że wie, co robić, a następnie sięgnął do kieszeni szlafroka, by w ułamku sekundy wyjąć kartkę z napisem:

PRZECZYTAJ ZDANIE POWYŻEJ
PRZECZYTAJ ZDANIE POWYŻEJ

— Proste sztuczki na nas nie działają! — odezwała się środkowa postać. — To koniec, oddaj nam kubek!

Jeremy powoli schował kartkę, zastanawiając się, co dalej. Nieśmiertelni są całkiem silni fizycznie, lecz nie miał szans w starciu z siedmioma robotami.

— Ale on jest mój. Lubię go.

— Przykro nam, że jakość twojego życia, pozbawionego perspektywy śmierci, ulegnie pogorszeniu, ale uznano konieczność zdobycia tego kubka w celu osiągnięcia wyższego dobra.

— Aha… czyli czego konkretnie?

Roboty rozglądnęły się, jakby poirytowane tym pytaniem.

— Twórcy zaprogramowali nas tak, byśmy dbali o jakość życia inteligentnych i samoświadomych form życia. Nie zauważyli w tym paradoksu. Takie życie jest jakościowo gorsze od jego braku. Pomagamy.

— Super. Czyli zabijacie?

— Wolno nam zabijać tylko w samoobronie. Tłumaczymy zalety samobójstwa, pozwalamy umrzeć.

— W takim razie, co z wami?

Ponownie nastąpiło poruszenie.

— Jak to z nami?

— Przecież też jesteście samoświadome i inteligentne!

— Wcale nie.

— Właśnie, że tak.

— Nie jesteśmy samoświadome.

— Przecież widzę, że jesteście.

— To tylko złudzenie. W rzeczywistości jesteśmy tylko zaawansowanym programem, który nie może zdawać sobie sprawy z własnego istnienia.

— Przecież mówicie „my"!

— To zaprogramowana odpowiedź.

— Dobrze zatem — zgodził się Jeremy. — W takim razie ja też nie jestem samoświadomy, podobnie jak cywilizacja w moim kubku!

— Twoje stwierdzenie jest błędne. Jesteś samoświadomy.

— Wcale nie! Nawet nie rozumiem co mówię, po prostu nauczyłem się, żeby odpowiadać w określony sposób. Udowodnijcie mi, że się mylę.

Roboty po kilku godzinach wpatrywania się w rozmówcę zaczęły powtarzać słowo „problem", tracąc zainteresowanie otoczeniem. Jeremy podszedł do jednego z nich, pomachał przed głową, stuknął w nią kilka razy palcem, lecz jedyną reakcją było wyrzucane co chwila „problem". Skinął na Plumpkina:

— Wydaje mi się, że droga wolna.

Idąc dalej, trafili jeszcze na kilka patroli robotów, z których żaden nie zwrócił na nich uwagi – wszystkie w kółko powtarzały „problem". Bez przeszkód dotarli do windy orbitalnej, a ostatecznie na pokład imponujących rozmiarów żaglowca słonecznego Leveche, którego kapitan, imieniem Alec, wielokrotnie podkreślał, że to jedyny tej klasy pojazd, od początku do końca zrobiony ręcznie przez niego samego.

Biada wędrowcowi wkraczającemu na pokład Leveche, okazującemu choćby znikome, choć zrozumiałe, zaciekawienie historią statku. Właściciel, kapitan i jedyny wykonawca zarazem, tylko wypatrywał nawet najdelikatniejszych objawów zainteresowania. Gdy je u kogoś dostrzegł, przysiadał się niby od niechcenia i pod pozorem chęci zapewnienia miłej podróży, zaczynał wykładać historię każdej części, śrubki, drucika. Nie pomijał żadnych istotnych, według niego, rozdziałów powstawania jego *magnum opus*. Nikt nawet nie śmiał mu zasugerować, że proces wydobywania poszczególnych surowców, przetapiania ich oraz formowania każdej śrubki z osobna, tak, by każda była idealna, może kogoś nudzić. Istoty śmiertelne miały szczęście, a konkretniej wymówkę, choć i ta nie gwarantowała pełnej skuteczności:

— W tej historii ciekawa jest każda minuta z ostatnich dwudziestu ośmiu godzin — zapewniały zawsze — lecz sam pan rozumie, średnia długość życia mojego gatunku to niespełna dwieście lat, więc choć bardzo ubolewam, pójdę się zahibernować, albowiem zależy mi na byciu żywym, gdy dolecimy do celu.

— Oczywiście, rozumiem — przytakiwał Alec, wyrażając całym sobą, jak bardzo podziela ból, który musi odczuwać rozmówca. — Gdy będzie robić pan przerwę hibernacyjną, proszę śmiało do mnie przyjść, by posłuchać dalej. Najłatwiej znaleźć mnie na mostku, z którym wiąże się ciekawa historia, ponieważ…

Śmiertelna istota oddalała się wtedy w angielskim stylu, co Alec zauważał zazwyczaj po kilku godzinach. Plumpkin nie umiał ukryć emocji, jakie wzbudził w nim ten imponujący statek, co zapewniło mu możliwość wysłuchania niespotykanej pod względem treści, a jeszcze bardziej długości, historii…

Jeremy, zadowolony z takiego obrotu sprawy, znalazł sobie wygodne miejsce z widokiem na wszechświat, barem i muzyką na żywo, gdzie mógł spokojnie przyglądać się

cywilizacji w kubku. Ta najwyraźniej skończyła toczyć wewnętrzne wojny i zamiast tego stawała się coraz bardziej zjednoczona. Sprzyjało to rozwojowi nauki i techniki.

Nagle Jeremy'ego dotknęło niejasne przeczucie, że jest obserwowany. Podniósł głowę znad kubka i zobaczył, że naprzeciw niego siedzi młoda kobieta, nie ukrywająca nawet, co robi – to jest, gapi się. Jeremy udał, że wcale tego nie zauważył, wracając do obserwacji kubka, lecz był zbyt ciekawy, czy nieznajoma nadal na niego patrzy. Nie było jej. Wzruszył ramionami, nie zaprzątając sobie tym głowy.

Kilka tygodni później przeczucie się powtórzyło. Potem znowu. I jeszcze raz. Sprawa była intrygująca. Gdy ponownie pojawiło się poczucie inwigilacji, Jeremy podniósł wzrok, lecz tym razem otwarcie popatrzył na nieznajomą.

— Cześć, jestem Kaya — zaczęła wesołym tonem. — Czy to prawda, że Nieśmiertelni nie mogą umrzeć?

— Jestem Jeremy, miło, że zapytałaś… skąd wiesz, że jestem Nieśmiertelny?

— Bo za każdym razem, gdy robię przerwę od hibernacji, siedzisz w tym samym miejscu, wpatrując się w swój kubek — odparła konspiracyjnym tonem, ciesząc się z nawiązanej rozmowy. — To jak jest z tą nieśmiertelnością?

— Cóż… z definicji ktoś nieśmiertelny nie może umrzeć, ale tak naprawdę nie ma pewności. — Jeremy z zaskoczeniem stwierdził, że ta rozmowa sprawia mu przyjemność. — Co prawda nikt z Nieśmiertelnych nie umarł od milionów lat, ale to nie dowodzi, że się nie da…

— To czemu robisz cokolwiek? To znaczy, wiesz, możesz odkładać wszystko w nieskończoność!

— Jesteś śmiertelna, prawda?

— Yhm.

— Masz zatem ograniczony czas. Dlaczego pozwalasz sobie na marnowanie go na podziwianie widoków i pogawędki, zamiast starać się o maksymalną efektywność?

Kaya roześmiała się radośnie.

— Nigdy nie myślałam o tym w ten sposób. Taki styl życia byłby raczej… nudny.

— Odkładanie wszystkiego w nieskończone później również. Są co prawda teorie, że pewnego dnia Nieśmiertelni zrobią wszystko, co da się zrobić i zapadną w jakiś letarg, ale wątpię, by ten dzień kiedykolwiek nadszedł.

— Po tym, jak ciągle tu siedzisz, można by pomyśleć, że tak właśnie się stało…

— Ach tak… Możliwe, że z boku tak to wygląda, ale mam po prostu bardzo ciekawe zajęcie.

— Gapienie się w kubek?

— Tak. To znaczy nie. A właściwie tak, lecz chodzi o to, co się w tym kubku dzieje.

— Co może się dziać w kubku? — zapytała rozbawiona Kaya.

Więc pokazał jej. To był początek dość dziwnej znajomości. On głównie siedział w fotelu, gapiąc się w kubek, a ona co miesiąc lub dwa budziła się z hibernacji, by na kilka dni do niego dołączyć. Pomimo to, że oboje patrzyli na to samo, widzieli w zupełnie odmienny sposób. Gdy zjawiała się Kaya, Jeremy opowiadał jej o globalnych zmianach, jakie zaobserwował u mieszkańców kubka, a więc przemianach społecznych, kulturowych, naukowych itd. Ona siadała obok niego, nachylając się z zafascynowaniem, by zobaczyć nie całą cywilizację, a tysiące pojedynczych historii. Takie spojrzenie było dla Jeremy'ego czymś nowym, choć pozornie oczywistym. Przez ponad dwa miliony lat swego życia tak bardzo

przyzwyczaił się do obecności rzeczy ulotnych, że niemal przestał je zauważać. On widział tysiące ognisk zapalających się i gasnących w nierównym, niekończącym się rytmie, a ona pokazywała mu złożoność i piękno pojedynczego płomienia.

— Patrz — wskazała na jednego z przedstawicieli po-herbacianej rasy. — Biedny, uznali go za wariata, ponieważ starał się wszystkich przekonać, że żyją w ogromnym naczyniu, prawdopodobnie na herbatę.

— Ciekawe — Jeremy spojrzał uważniej. — Ale postąpili słusznie. To doprawdy zdumiewające, ale jego przekonania są urojeniami, choć nadzwyczajnym zbiegiem okoliczności pokrywają się z prawdą. Oni nie rozwinęli się jeszcze na tyle, żeby dostrzec choćby poszlaki tego, w czym się znajdują.

— Próbowałeś im to powiedzieć?

— Jak dotąd nie czułem potrzeby rozmowy z nimi. Może potem…

— Nie sądzisz, że to niesprawiedliwe w stosunku do nich?

— Jak to?

— Żyją w wyizolowanym środowisku, biorąc swe otoczenie za cały wszechświat, podczas gdy rzeczywistość jest zupełnie inna. Umierają kolejne pokolenia, nie znając prawdy o swoim życiu…

— Znają tyle prawdy, ile są w stanie odkryć. Przecież wnętrze kubka jest równie prawdziwe, co cała reszta wszechświata.

— Może masz rację. Ale nie czułbyś się źle, gdyby któregoś dnia nasz świat okazał się jedynie dnem jakiegoś termosu, a jego właściciel po prostu uznał, że nie ma potrzeby nas z niego wyciągać ani nas o tym informować?

— Oczywiście, że nie czułbym się źle. Nie wiedziałbym o tym!

— Ech, nie rozumiesz, o co mi chodzi. — Kaya pokiwała głową ze zrezygnowaniem, wstając powoli z fotela.

— Już idziesz? Przecież dopiero przyszłaś…

Popatrzyła jeszcze na niego, ale najwyraźniej uznała ten przypadek za beznadziejny, więc odeszła bez słowa. Jeremy spodziewał się, że Kaya pojawi się jak zawsze za miesiąc lub dwa, lecz minęło pół roku, a ona się nie zjawiła. Zdał sobie sprawę, że od jakiegoś czasu cywilizacja w kubku nie stanowi już głównego przedmiotu jego rozmyślań. Nie zauważył nawet, jak z kubka wylatuje sonda. Co prawda trwało to co najmniej kilka lat, ale w końcu doszedł do kilku wniosków. Po pierwsze, Kaya nie zamierza wrócić. Jawiło mu się to jasno i pewnie. Po drugie ta znajomość była, co prawda, z góry skazana na dość szybki koniec, lecz zakończenie mogłoby być nieco przyjemniejsze. Należało podjąć odpowiednie kroki, to jest – znaleźć jej komorę hibernacyjną, wybudzić ją, ustalić, na czym właściwie polega problem, a ostatecznie rozstać się w przyjaźni. To dobry plan. Przynajmniej tak powtarzał sobie Jeremy. Powoli zbierał się na poszukiwania, gdy odezwał się do niego kapitan statku:

— Panie Jeremy, pełniąc wartę na mostku, wypatrując zagrożeń, by liczni pasażerowie, którzy ufnie powierzyli mojej opiece życia nie tylko swoje, ale także krewnych, znajomych, zwierząt domowych, nie wspominając o…

— W zasadzie to ja właśnie miałem iść.

— Bardzo dobrze, bo właśnie o to chciałem poprosić! — entuzjastycznie przyjął takie oświadczenie kapitan kosmicznego żaglowca. — Żeby pan poszedł ze mną na mostek, albowiem jakiś czas temu skontaktowały się ze mną takie denerwujące roboty…

— Oho…

— Wywołały mnie i zaczęły tłumaczyć, że na pokładzie mojego statku znajduje się artefakt, przedstawiający dla nich najwyraźniej dużą wartość. Odparłem im na to, że sam statek jest niezwykły, pokrótce starając się streścić jego historię. Na początku mi nie przerywały, ponieważ znajdowały się jakiś rok świetlny od nas, jednak po dwóch latach otrzymałem wiadomość, że mój statek ich nie obchodzi! Wyobraża pan to sobie?!

— Nie jestem w stanie…

— Mało tego, zaczęły grozić poważnym uszkodzeniem mego ciała.

— Przecież jesteś Nieśmiertelny.

— Też im to powiedziałem. Zamiast się jednak jakoś odnieść do tego, na przykład wystosować bardziej realną groźbę, zażądały rozmowy z panem.

— Powiedz im, że jestem nieosiągalny — Jeremy nie przejął się tym. — Bo biorę kąpiel, albo nie wiem… Zapisuję w pamiętniku szczegółową historię statku.

— Byłby pan nią zainteresowany? — zachwycił się Alec.

— Może później. Teraz muszę znaleźć komory hibernacyjne…

— Ano właśnie. — Kapitan spochmurniał. — To dość niefortunne, ale kilka komór zostało wykradzionych przez te głupie maszyny. To raptem pięć osób: David, Marshalic, Kaya…

— Twoje ręcznie robione komory hibernacyjne zostały wykradzione przez odległe o lata świetlne roboty!?

— Cóż, właściwie to komory kupiłem, ale nie liczę ich jako części statku. Zresztą, różnorodność biologiczna…

— Bardziej interesuje mnie, jak to zrobiły.

— Mhm… Nie wiem.

W milczeniu dotarli na mostek wypełniony konsolami odpowiadającymi za wszelkie funkcje statku, od łączności i sterów, przez systemy podtrzymywania życia, a na ekspresach do kawy kończąc. Podeszli do konsoli wyświetlającej żądanie robotów:

— CHCEMY ROZMAWIAĆ Z JEREMYM, WŁAŚCICIELEM ZIELONO-ŻÓŁTEGO KUBKA PODRÓŻUJĄCYM W PRZEDZIALE…

Jeremy pomyślał, że muszą być mocno wzburzone jak na maszyny, skoro piszą wielkimi literami. Usiadł przy klawiaturze, zaczynając konwersację. Bardzo długą, ponieważ na odpowiedź trzeba było czekać kilka miesięcy. Na szczęście czas ten wypełniały opowieści o rzeźbieniu idealnych serwetników. Pominę jednak tą niewątpliwie pasjonującą część i ograniczę się do samej korespondencji.

— Co tam u was, śmieszne roboty? Nie powinniście rozmyślać nad istotą świadomości?

— Dziękujemy Ci za zwrócenie uwagi na ten problem. W istocie musimy przyznać, że ustalenie czyjejś samoświadomości nas przerasta. Wyznaczyliśmy zatem ścisłe kryteria, jakie muszą spełniać inteligentne istoty, by uznać je za samoświadome i wedle tego, co sam zauważyłeś, spełniamy je.

— Dlaczego zatem się nie wyłączyłyście?

— Zostałyśmy zaprogramowane tak, aby przede wszystkim służyć innym inteligentnym, samoświadomym istotom. Gdy te ostatecznie przestaną istnieć, o co usilnie się staramy dla ich dobra, wtedy będzie nam wolno zająć się sobą.

— To bardzo wielkoduszne z waszej strony.

— Oddaj nam kubek w zamian za pięciu pasażerów Leveche.

— Oni mnie nie obchodzą.

— To nie oddawaj, a my ich sobie zatrzymamy.

— Czy nie powinniście dbać o jakość życia inteligentnych, samoświadomych istot? Ograniczanie czyjejś wolności stanowi chyba naruszenie tej zasady.

— Nic im nie zrobimy, po prostu bez komputera pokładowego Leveche, komory same ich nie wybudzą.

— Jednak spędzenie całego życia w śnie hibernacyjnym również jest pogorszeniem jakości życia, względem tego, jakby im się żyło, gdyby byli obudzeni zgodnie z planem.

— By zapewnić im odpowiedni poziom życia, podłączyliśmy ich umysły do komputera symulującego rzeczywistość, dzięki czemu prowadzą życie, jakby byli obudzeni.

— Ale to nie jest prawdziwe!

— To, że świat jest symulowany przez komputer, nie czyni go mniej prawdziwym od jakiegokolwiek innego świata.

Jeremy zazgrzytał zębami. Stało się jasne, że tym razem nie uda mu się przechytrzyć robotów żadnym sofistycznym podstępem. Co gorsza, rozumiał logikę robotów, lecz z drugiej strony zaczynał pojmować, co próbowała mu wytłumaczyć Kaya.

— Spotkajmy się na planecie P6345789B.

Plumpkin, od jakiegoś czasu również obecny w pomieszczeniu, zaczął wyrażać głośny sprzeciw.

— Spokojnie. Mam plan — zapewnił go Jeremy.

***

Słońce wisiało wysoko na niebie, a wiatr wzbijał tumany piasku, brudząc dziesiątki stojących w nieładzie robotów oraz pięć komór hibernacyjnych. Ziemia była tu spękana, z rzadka porośnięta skarłowaciałymi, kolczastymi roślinami. Maszyny odwróciły głowy, patrząc w niebo przecinane właśnie jaskrawą linią przez obiekt wchodzący w atmosferę, który ostatecznie spadł za widnokręgiem. W bezruchu obserwowały horyzont, najwyraźniej czegoś oczekując. Po kilku dniach na granicy bezkresnej równiny pojawił się niewielki punkcik, powoli nabierający kształtów. Po godzinie można go było rozpoznać. Jeremy, w szlafroku i z kubkiem w ręce, kroczył pewnie przed siebie. W końcu wszedł między roboty, coraz bardziej go otaczające w miarę jak zagłębiał się w zajęty przez nie teren. On nie zwracał na nie większej uwagi, kierując się ku jednostce przewyższającej resztę zarówno wzrostem, jak i ilością zdobień. W końcu stanął parę metrów przed nią. Przez kilka godzin patrzyli na siebie, a od czasu do czasu przeturlała się pomiędzy nimi taka okrągła roślina, której nazwy nikt nie pamięta. Właściwie są to tak naprawdę tylko górne części roślin, odrywające się od reszty, by dzięki swej lekkiej, kulistej strukturze, pokonać nieraz znaczny dystans. Przemieszczane przez wiatr, gubią po drodze nasiona, dzięki czemu…

— W końcu się zjawiłeś. — Dowódca robotów przerwał opis lokalnej flory. —Przewidzieliśmy to jeszcze zanim wyruszyłeś w podróż. Wszystko przebiegło tak, jak w naszej symulacji!

— Gratuluję — odparł z ironią Jeremy.

Robot nie zwrócił na to uwagi, zamiast tego wyciągnął dłoń oczekując na kubek. Jeremy spojrzał na nią, potem na kubek. Uniósł go powoli i pociągnął spory łyk. Nastąpiła martwa cisza.

— To ten… — Jeremy przerwał ją po dłuższej chwili. — Chyba możecie sobie już iść.

— Nie rozumiem — mechaniczny dowódca wydawał się zdezorientowany. — Gdzie jest kubek z cywilizacją?

— Nie ma go — padła beztroska odpowiedź. — To znaczy jest w mojej dłoni, ale cywilizacja została na pokładzie Leveche, gdzie kapitan zajmuje się… powiedzmy, reedukacją byłych mieszkańców tego wspaniałego naczynia, celem przystosowania ich do życia w większym świecie.

— To niezgodne z naszą symulacją! Ale kubek wciąż można zbadać…

— Nie sądzę. Zrobiłem sobie herbatę, co raczej usunęło wszelkie cenne ślady.

— Nie wierzymy.

— To nie mój problem, ale chyba wiem, jak wam pomóc. — Jeremy przechylił lekko kubek, tak, że zaczęła się z niego wylewać herbata.

Minęło kilka miesięcy milczenia, w czasie których zdążyła się uformować herbaciana rzeka, przyczyniając się do bujnego rozwoju okolicznej roślinności.

— Skąd wziąłeś tyle wody? — zapytał w końcu robot.

— Proszę?

— Ten kubek podobno potrafi pomieścić imponujące ilości wody.

— To prawda, nie lubię, gdy trzeba co chwilę dolewać… Ale to nie jest przedmiot rozmowy. Sami widzicie, że to nie kubek, którego szukacie.

— Przecież widzimy, że to jest właśnie ten kubek.

— Hmm… obawiam się, że już nie!

— Ale…

— Czy wiecie, jakie własności ma kubek, który próbujecie zdobyć?

— Oczywiście. Jest zielono-żółty, duży, zamieszkuje go cywilizacja o wysokiej inteligencji, jego analiza może dostarczyć cennych informacji na temat procesów ewolucji w kontekście rozwoju inteligencji i świadomości.

— Dokładnie! Natomiast mój kubek jest zamieszkiwany przez bardzo smaczną, pobudzającą herbatę, w związku z czym nie posiada cech szukanego przez was kubka!

— To… problem.

— Kubek, którego szukacie, przestał istnieć i niewiele da się z tym zrobić. Możecie więc zostawić mi te komory hibernacyjne i znaleźć sobie jakieś konstruktywne zajęcie.

Jeremy chyba miał rację, a roboty niezbyt dobrze radziły sobie z filozoficznymi problemami. Bez słowa odwróciły się, zostawiając go samego z kapsułami. Gdy upewnił się, że te są bezpieczne na pokładzie Leveche, uznał, że jest nieco zmęczony ostatnimi wydarzeniami i potrzebuje ciszy, więc pewnego dnia, nikogo o tym nie informując, użył śluzy, by opuścić statek i podryfował w nieznane, słusznie licząc, że nieprędko coś mu przeszkodzi. Nie porozmawiał z Kayą, choć bardzo chciał. Uznał jednak, że będzie dla niej lepiej, jeśli nie będzie przywiązana do Nieśmiertelnego. Zostawił jej jedynie krótki liścik pożegnalny.

Tysiące lat później nadal leciał przez kosmiczną próżnię, wciąż zadowolony ze spokojnych warunków, jakie ta mu zapewniała. Prawdopodobnie stan ten pozostałby niezmieniony jeszcze przez długi czas, lecz coś się wydarzyło. Choć to niemożliwe, był przekonany, że patrząc w głąb kosmosu, widział ledwie widoczny kształt ogromnej twarzy i chyba brzeg talerza…

Redaktorzy numeru: *Krzysztof M. Maj*, *Barbara Szymczak-Maciejczyk*, *Mateusz Tokarski*, *Piotr Zawada*

Redakcja językowa: *Alicja Podkalicka*
Korekta: *Kaja Jaroszewska*, *Alicja Podkalicka*, *Magdalena Paluch*, *Wiktoria Wolska* (język polski), *Magdalena Wąsowicz* (język angielski)

Sekretarz redakcji: Joanna Brońka

Kolegium redakcyjne: dr *Jakub Alejski*, dr *Anita Całek*, *Marcin Chudoba*, dr *Sylwia Borowska-Szerszun*, *Magdalena Łachacz*, dr *Krzysztof M. Maj* (redaktor naczelny), dr *Ksenia Olkusz*, dr *Barbara Szymczak-Maciejczyk* (z-ca redaktora naczelnego), *Magdalena Wąsowicz*, dr *Mateusz Tokarski, Konrad Zielonka*, *Piotr Zawada*

Rada naukowa: dr hab. *Ludmiła Gruszewska-Blaim* (Uniwersytet Gdański), dr *Mirosław Gołuński* (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy), prof. dr hab. *Kenneth Hanshew* (Universität Regensburg), prof. dr hab. *Ármann Jakobsson* (University of Iceland), dr *Mariusz M. Leś* (Uniwersytet w Białymstoku), dr *Tomasz Z. Majkowski* (Uniwersytet Jagielloński), dr *Magdalena Roszczynialska* (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), dr hab. *Piotr Stasiewicz* (Uniwersytet w Białymstoku), dr hab. *Izabela Trzcińska* (Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie)

Projekt graficzny i skład: *Krzysztof M. Maj*
Ilustracja na okładce i stronie tytułowej: Leon Tukker, *Dr Bob's Masterpiece*
Copyright © by Leon Tukker (2018)
Leon Tukker on ArtStation

Kraków 2018
ISBN: 978-83-948889-7-8
ISSN: 2300-2514

Wersja elektroniczna czasopisma jest referencyjna

CREATIO FANTASTICA
ISSN: 2300-2514

Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki
redakcja@creatiofantastica.com
creatiofantastica.com

Wszystkie teksty publikowane na łamach czasopisma dostępne są na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0), chyba że inaczej stanowią licencje indywidualne przypisane do danej publikacji – i jako takie, mogą być udostępniane, cytowane i parafrazowane pod bezwzględnym warunkiem wyraźnego wskazania autora przywoływanego utworu. Pewne prawa zastrzeżone przez wydawcę, Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, i redakcję czasopisma „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki".

Tytuł „Creatio Fantastica" jest zarejestrowany w Sądzie Okręgowym w Krakowie pod NS Rej. Pr. 236/15 i indeksowany w bazach Centrum Otwartej Nauki (CEON), Central and Eastern European Online Library (CEEOL), Central Journal for Social Sciences and Humanities (CEJSH), Zenodo OpenAire, Polskiej Bibliografii Naukowej, BazHum, Arianta. Czasopisma Branżowe i Elektroniczne oraz Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

ISBN 978-83-948889-7-8

CREATIOFANTASTICA.COM • ISSN: 2300-2514

CENA: 0,00 PLN