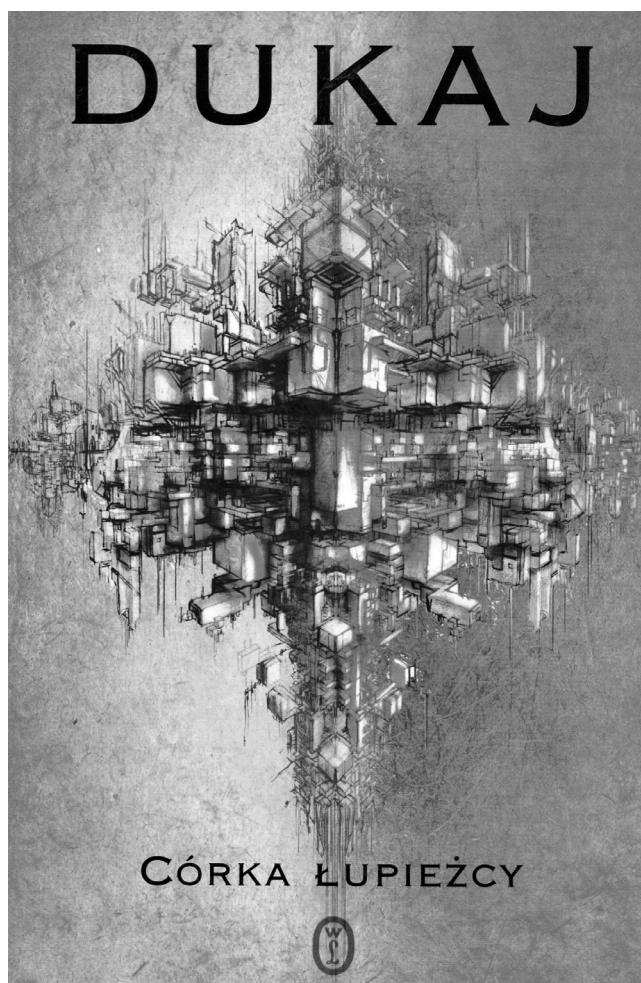


S. Lem, *Głos Pana*, 1968, Czytelnik. Projekt okładki: A. Heidrich



S. Lem, *Córka łupieżcy*, 2009, Wydawnictwo Literackie. Projekt okładki: T. Bagiński

Niewidzialna obecność Obcych w *Głosie Pana* Stanisława Lema i *Córce tupieżcy* Jacka Dukaja

Monika Brzóstowicz-Klajn / Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Zaproponowany przeze mnie temat dotyczy konceptualizacji w fantastyce naukowej możliwego doświadczenia przez ludzi obecności Obcych w sytuacji braku bezpośredniego kontaktu z nimi. Jak prezentuje się to wizualnie, z jakich konwencji korzysta. Proponuję przyjrzeć się dwóm utworom cenionych autorów, należących do bardzo różnych generacji, o odmiennym doświadczeniu historycznym. Zestawienie *Głosu Pana* Stanisława Lema (ur. 1921) oraz *Córki tupieżcy* Jacka Dukaja (ur. 1974) może pokazać zmiany zachodzące w sferze wyobrażeń tej samej problematyki podejmowanej w ramach *science fiction*.

Kanoniczne niejako dla polskiej fantastyki naukowej utwory Lema nieraz sięgają po motyw spotkania z obcą cywilizacją, prezentując właściwie doświadczenie niemożności uzyskania porozumienia z nią. Nawet we wczesnej powieści *Eden* widać sceptycyzm autora w tej kwestii – choć tu dochodzi do jakiegoś rodzaju ograniczonego kontaktu i obcość nie ma tak radykalnego wymiaru jak w późniejszych tekstach SF Lema. Najśłynniejszym z nich jest *Solaris*. Bohater tej powieści, Kris Kelvin, doświadcza obcości – wolno by rzec – o charakterze absolutnym, gdy staje wobec tajemniczego cytoplazmatycznego oceanu solariańskiego, w którym ludzie dostrzegają znamiona tego, co można by określić jako inteligencję. Jeszcze ciekawszy ze względu na problem kontaktu z Obcymi jest *Głos Pana*. Jego bohaterowie, naukowcy umieszczeni w ramach projektu „Master’s Voice” w tajnym ośrodku badawczym gdzieś na pustyni Nevada, cały swój czas poświęcają na analizy tajemniczego neutrinowego sygnału dochodzącego do Ziemi z układu Małego Psa. Nie mają do końca pewności, czy to rzeczywista wiadomość od przedstawicieli innej cywilizacji. Powieść nawet w finale nie rozwiązuje tego dylematu, nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Może badany sygnał jest tylko przypadkowym kosmicznym szumem tła?

Przedstawiona historia nie obfituje w zdarzenia, brak tu próby wizualizacji tego, co obce. Dominują dyskusje naukowe stanowiące w swej istocie rodzaj rozważań filozoficznych. Utwór ukazuje w debaty epistemologiczne, przywoływane są teorie systemów i prawdopodobieństwa, koncepcje biologii ewolucyjnej oraz budowy i dziejów wszechświata, a nawet poruszane są kwestie etyki w nauce i szuka się inspiracji w popularnej i dość trywialnej beletryście fantastycznonaukowej. Rozwiązania, do któ-

rych naukowcy dochodzą, mają charakter cząstkowy i owocują kilkoma odkryciami. Tajemniczy sygnał okazuje się zawierać coś w rodzaju receptury technologicznej. Pozwala ona wyprodukować tzw. Żabi Skrzek, czyli galaretowatą masę, wywalającą energię na drodze „zimnych” reakcji jądrowych. Wkrótce odkryte zostaje również, że neutrinowy „deszcz” pełni funkcje podobną do inkubatora, wspomagającego mechanizmy powstawania życia; każe to na nowo przemyśleć koncepcje źródeł bioewolucji na Ziemi. Ale wychodzi też na jaw, że ów „deszcz” czy „strumień” uruchamia tzw. efekt Trexu. Ten ostatni zaś daje możliwość wywołania w dowolnym miejscu globu i kosmosu wybuchu jądrowego, co stanowi ogromne niebezpieczeństwo dla naszej planety. Ponieważ proces postępu prac badawczych stale podlega kontroli Pentagonu, naukowcy Hogarth i Protero utajniają eksperymenty jądrowe, zdając sobie sprawę, że zagrażają one ludzkości. Dopiero kiedy okazuje się, że Trex posiada niemożliwe do złamania zabezpieczenia, profesorowie ujawniają wyniki, co kończy się oskarżeniem ich o zdradę stanu i przejęciem projektu przez wojsko.

Fiasko doświadczeń Pentagonu doprowadza do powrotu naukowców do pracy oraz do ujawnienia istnienia drugiego, dotychczas utajnianego zespołu badawczego („Ghost Voice”), który przedstawia koncepcję alternatywną, opartą na teorii cyklicznego umierania i odradzania się wszechświata: może neutrinowy przekaz jest przypadkowo uporządkowaną formą erupcji, wyzwolonej przez ginący kosmos, nieintencjonalnie „adresowanej” do nowego kosmosu („Przez »szczelinę światów«, ginącego i powstającego, wyrwał się kłęb fali neutrinowej, rozdymanej jak bańka mydlana; energia tej fali starczy do wydmuchania następnego Wszechświata, a czoło tej fali jest impregnowane informacją odziedziczoną po tej fazie, co już szczyła...”¹). Niemożność weryfikacji obu hipotez i brak ich militarnych zastosowań doprowadza do powolnego wygaszenia prac.

Zresztą świat, po zamknięciu Projektu, idzie dalej swoją drogą. Moda na wypowiedzi uczonych, polityków i gwiazd dnia o kosmicznym rozumie minęła. Żabi Skrzek da się spożytkować, więc miliony budżetowe nie poszły na marne, nad opublikowanym kodem może sobie teraz łać głowę każdy z legionu maniaków...²

Pośmiertne zapiski matematyka Hogartha pozwalają ustalić, że wierzył on w intencjonalność „listu”. Uznał, że „zabezpieczenia” kodu przed niszczycielskim użyciem stanowią dowód rozumności nadawców, a mistrzostwo technologiczne, które widać w tym przypadku, wskazuje także niezbicie na wyraźną wyższość cywilizacyjną Obcych, uniemożliwiającą porozumienie. Dlatego według Hogartha „list” z kosmosu musi pozostać dla ludzkości zagadką.

Głos Pana to niezwykle tekst o dramacie bezskutecznego dążenia do zdobycia dowodu na istnienie pozaziemskich cywilizacji. Zagadnienie to ma w powieści charakter przyjętej i nieustannie sprawdzanej hipotezy. Ale ponieważ akcja rozgrywa się głównie w ośrodku badawczym i toczone dyskusje wciąż omawiają kwestię kontaktu z Obcymi, powstaje wrażenie silnej sugestii – samospełniającego się życzenia – że rzeczywiście mamy do czynienia z komunikatem z kosmosu. Inni istnieją w powieściowym świecie poprzez dyskurs, w formie rozpatrywanej hipotezy, ujmowanego słowami potencjału. Iluzję tę tworzy sam ruch myśli, mnożenie koncepcji, czyli pasja badawcza bohaterów, widoczna w toczonych

¹ S. Lem, *Głos Pana*, Warszawa 2008, s. 162.

² *Ibidem*, s. 176.

przez nich dyskusjach. Można więc rzec, że Obcy uobecniają się w powieściowym świecie jako zwerbalizowane byty hipotetyczne, a tę potencjalność ich istnienia wspiera przede wszystkim stanowisko prof. Hogartha, który wśród uczestników przedstawionych zdarzeń pełni szczególną rolę: narratora. Powieść bowiem ma być zbiorem jego notatek.

Gdyby przy lekturze *Głosu Pana* odwołać się do rozważań o obcości snuty przez Bernharda Waldenfelsa³, okazałoby się, że to dzieło Lema stanowi dobrą ilustrację dla koncepcji rozumienia obcości relacyjnie: w odniesieniu do tego, co swojskie, gdyż jest to utwór, który prezentując poszukiwania obcej cywilizacji, zarazem mówi o naszym, ludzkim świecie, o różnorodnych zależnościach projektów naukowych od mitologii kulturowej i uwarunkowań politycznych, o znaczeniu osobowości uczonych, o psychologii nauki, o zarządzaniu badaniami. Hogarth stwierdza:

Widziałem jednocześnie nasze przedsięwzięcie, gromady uczonych nadzorowanych dyskretnie przez państwo, którego jestem obywatelem; opleceni siatką podsłuchów, mieliśmy nawiązywać łączność z zamieszkującym Kosmos rozumem. W istocie była to stawka toczącej się globalnie gry, weszła do jej puli; w plejadzie niezliczonych kryptoniów, które przepełniają betonowe wnętrza Pentagonu.

I dalej:

Nikt z nas nie wie zatem, w jakiej mierze byliśmy urządzeniami obiektywnej analizy, w jakiej – uformowani przez współczesność, typowymi dla niej delegatami ludzkości, a w jakiej nareszcie każdy sam siebie tylko przedstawiał...⁴.

Konstruowana w badaniach i dyskursie nad potencjalnym sygnałem obcość obnaża także zło, które tkwi w ludzkim świecie; szczególną uwagę zwraca na to Jerzy Jarzębski:

Samo „zło” odnajdziemy tam z łatwością: czai się wokół pustynnych laboratoriów w postaci wścibskich wojskowych, wybucha pozornie czystym diabelstwem w efekcie „Trexu”, przybrać też może postać domniemanego „Szatana” – nadawcy „listu”. Rzecz jasna, ten ostatni to już czysta projekcja metafizycznego lęku, zrodzonego z niepewności co do natury świata⁵.

Z kolei według wspomnianego już Waldenfelsa obcość jest stopniowalna:

Ile porządków, tyle obcości. [...] Obcość może zrazu występować jako obcość **codzienna** albo **normalna**, która pozostaje w ramach danego porządku, tak jak np. obcość sąsiadów albo przechodniów na ulicy, z którymi możemy

³ B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Siodorek, Warszawa 2002. Praca ta prezentuje relacyjne ujęcie obcości: swojskość nie istnieje bez tego, co nieswojskie. Ontycznie obcość wiąże się z ideą porządku: to, co obce, jest tym, co wykracza poza dany porządek, nie mieści się w nim. Każda obcość stanowi niezbędne tło dla zwyczajności, kontrastuje z tym, co znane: „wszystko, co nad-zwyczajne, zachowuje bowiem odniesienie do określonych porządków, poza które wykracza” (*ibidem*, s. 35). Waldenfels, opierając się na porównaniu określeń obcości w różnych językach, wyodrębnia różne jej

znaczenia/aspekty. Ogólnie dominuje pierwsze z nich: dotyczące miejsca (coś, co występuje poza własnym obszarem). Po drugie, obce jest to coś, co należy do kogoś innego. Trzeci zaś aspekt obcości wskazuje na coś będącego odmiennego rodzaju i za takie uchodzącego (*ibidem*, s. 16).

⁴ S. Lem, *op. cit.*, s. 175.

⁵ J. Jarzębski, *Bóg, diabeł i list z Kosmosu* [posłowie], [w:] S. Lem, *op. cit.*, s. 182.

porozumieć się w codzienny sposób. [...] listonosz czy urzędnik w okienku pozostaje w pewnej mierze anonimowy, jednakże grana przezeń rola jest nam znana [...]. Poruszamy się w horyzoncie swojskości, nawet gdy wciąż odkrywamy w nim puste miejsca. [...]

Obcość rośnie wraz z pojawieniem się obcości **strukturalnej**, która dotyczy wszystkiego, co można napotkać poza określonym porządkiem, jak np. obcy kalendarz z nieznanymi świętami, obcy język, którego nie rozumiemy, obcy rytuał [...].

Swe apogeum obcość osiąga w formie **radykalnej**. Dotyczy ona tego wszystkiego, co pozostaje poza wszelkim porządkiem i stawia nas wobec wydarzeń, które podają w wątpliwość nie tylko jakąś określoną interpretację, lecz samą „możliwość interpretacji” [...]. Należą tu takie fenomeny graniczne jak erotyka, upojenie, sen czy śmierć, które przełamują bieg rzeczy, także porządek czasu i przestrzeni [...]. Radykalnej obcości nie należy przy tym mylić z obcością absolutną i totalną; wszystko, co nad-zwyczajne, zachowuje bowiem odniesienie do określonych porządków, poza które wykracza. [...] Aby odwołać się do przykładu z dziedziny języka – język obcy, który byłby całkowicie inny niż własny, przestałby być językiem obcym, stałby się jedynie szumem, który nie mieści się w obszarze możliwego porozumienia⁶.

Posługując się tymi rozróżnieniami, można by stwierdzić, że powieść *Głos Pana* pokazuje, jak zapis strumienia neutrinowego, początkowo odbierany jako od wieków płynący przez Ziemię neutralny nurt niewidzialnych cząstek, pozostaje ową obcością totalną, absolutną i dlatego właściwie niepostrzeżoną jako obdarzona potencjałem semantycznym. Ale gdy pojawia się koncepcja zobaczenia w tym strumieniu cech sugerujących, że jest on świadomie uformowanym sygnałem, do którego odczytania brakuje nam klucza, interpretuje się go jako obcość **radykalną** i próbuje się go „oswoić”, sprowadzić do obcości już niższego stopnia: ograniczonej, bo o charakterze strukturalnym.

Z dziełami Stanisława Lema nieustannie porównuje się twory Jacka Dukaja. Zestawia się np. dwa ich najsłynniejsze teksty – *Solaris* i *Katedra*⁷. Dzieła tych pisarzy łączy bogactwo problematyki. I Lem, i Dukaj traktują konwencje fantastycznonaukowe poniekąd mniej lub bardziej instrumentalnie, jako formy dla intelektualnej przygody wplecionej w atrakcyjną fabułę i niezwykle gry językowe. W światach przyszłości Dukaja odnajduje czytelnik dylematy swoich czasów. W twórczości tego autora bardzo często mamy do czynienia z tajemnicą, różnie rozumianą. Tak jest w *Katedrze*, *Ekstensie*, *Perfekcyjnej niedoskonałości* czy *Innych Pieśniach*. Również w najgłośniejszym *Lodzie* tajemnicze są Lute, obce byty określane jako nieziemskie anioły mrozu. Ich obecność zmienia historię Ziemi, ale ich charakter nie jest znany.

Córkę tupieżcy z kolei łączy kontekstowo z *Głosem Pana* kreacja sugerująca istnienie Obcych przy jednoczesnym braku kontaktu. Ta mikropowieść została pierwszy raz wydana w 2002 r. w antologii *Wizje alternatywne 4*, a w 2009 wyszła samodzielnie. Główna bohaterka, 18-letnia Zuzanna, osierocona przez oboje rodziców, mieszka w Krakowie przyszłości, sama. Jej ojciec, Jan, archeolog, zginął na jednej z wypraw, gdy dziewczyna była mała. Matkę wiele lat później też utraciła. *Córkę tupieżcy* wielu czytelników uważa za utwór zbyt krótki ze względu na potencjał fabularny w nim zawarty. Część

⁶ B. Waldenfels, *op. cit.*, s. 33–35.

⁷ Zob. I. Pięta, *Bóg, człowiek, świat w prozie Jacka Dukaja*, [w:] *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M. M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014.

odbiorców narzeka też na jego częściową wtórność w sferze motywów, choć w odniesieniu do literatury fantastycznej istotniejszy dla publiczności jest sposób realizacji znanego motywu niż szukanie nowych. Rzeczywiście, Dukaj wykorzystał konwencje fantastyki naukowej, co odbija się bardzo na stylu, prze-syconym różnymi terminami naukowymi i *quasi*-naukowymi, związanymi z futurystycznymi technolo-giami. I to wszystko połączył z popularnymi schematami, jak motyw rodzinnej tajemnicy – wszak ojciec bohaterki ginie w niejasnych okolicznościach – czy wątek spisku korporacji. Scena ze skrytką w banku, którą odnajduje Zuzanna – zawierającą pieniądze i klucz do mieszkania w Stanach Zjednoczonych – su-geruje podwójne życie Jana. Z czasem okaże się, że rzeczywiście sprzedawał on informacje konkurencji. Pewne sytuacje przywołują zatem skojarzenia z klasyczną literaturą szpiegowską – z powieściami o Ja-mesie Bondzie Iana Flemminga lub z cyklem o Jasonie Bournie, bohaterze stworzonym przez Roberta Ludluma. Jest w utworze Dukaja również prywatny detektyw, który stylizuje się według wzorca prozy Raymonda Chandlera – itp.

Od pierwszych stron powieści zwraca uwagę czytelnika niezwykle rozwinięty poziom cywilizacji przyszłości: to świat otwarty, dzięki nowym technologiom nie ma w nim zamkniętych granic, istnieje możliwość bezcielesnego przemieszczania się na dalekie odległości – dzięki lśnieniu, które pozwa-la przenosić się swojej wirtualnej prezentacji nawet na inny kontynent. Tak się dzieje, gdy Zuzanna, lśniąc, odwiedza swego chłopaka, Kamila, chwilowo pracującego w Brazylii. W świecie tym ludzie radzą sobie nie tylko z przestrzenią, z wielkimi dystansami, ale także z czasem: można rozmawiać z własnym dzieckiem, zanim ono w ogóle zostanie poczęte, istnieje już bowiem jako byt przedurodzeniowy w spe-cjalnych maszynach chtonicznych – organicznych komputerach pozwalających modelować osobowo-ści. Z kolei prababka Zuzanny pośmiertnie nadal realnie komunikuje się ze swoją wnuczką, gdyż umarli w tym świecie żyją w tzw. Cieniu, jako wcielenia informacyjne. Możliwy jest też inwazyjny zabieg od-mładzania; najchętniej poddają mu się 40-latkowie. Liczba niezwykle gadżetów, o jakich wspomina się za pomocą różnorodnych neologizmów, okazuje się spora i znacząca. A historia swoistego śledztwa, które będzie musiała – z pomocą wyjątkowego, bo 10-letniego detektywa – przeprowadzić bohaterka, wyjaśni m.in. źródło inspiracji dla tych niezwykle technologii i wynalazków. Akcja rozpoczyna się, gdy w dniu 18. urodzin Zuzanna otrzymuje od nieżyjącego ojca spory spadek oraz list i – jako prezent – osobliwy klejnot. Podczas wizyty na cmentarzu okazuje się, że klejnot ten ma specyficzną właściwość: przywołuje znikąd miasto; nie jego wizję, lecz realne, unoszące się tuż nad ziemią potężne Miasto, które na głównej bohaterce robi ogromne wrażenie (co oddaje użycie majuskuły).

Wszyscy wypowiadający się odbiorcy właśnie kreację Miasta zgodnie uznają za największy atut tego utworu. Dukaj nawiązuje w niej do kilku wyrazistych i popularnych konwencji, ale podobnie jak Lem w *Głosie Pana*, czyni je nośnikiem dla refleksji nad potencjalnością kontaktu z innymi cywiliza-cjami – formami obcości – i nad konsekwencjami, jakie może przynieść człowiekowi takie spotkanie. Rzeczywiście, czytelnika wciąga swoją tajemniczością koncepcja Miasta-planetoidy, które może po-jawić się w każdym miejscu Ziemi, a jednocześnie właściwie jest bytem wszechkosmicznym – działa na swoich własnych, nieznanym ludziom zasadach i przemieszcza się swobodnie w kosmosie, między galaktykami. To konstrukcja na wskroś obca. Jak Waldenfelsowska obcość **radikalna**, obcość Miasta charakteryzuje się zwątpieniem w szansę na jakiegokolwiek zrozumienie i interpretację tego, co nie na-sze, tego, czego doświadczamy jako przeciwieństwa swojskości. Wrażenia Zuzanny z pierwszego spot-kania z Miastem dobrze to oddają:

Samo opowiadanie Niewyraźnemu [tj. wynajętemu przez bohaterkę detektywowi *à la* Chandler – M. B.-K.] o Mieście umniejszyło wiarę Zuzanny w nie o połowę. Są rzeczy możliwe i są rzeczy niemożliwe, to była rzecz niemożliwa, miasto-widmo. Żeby jeszcze rzeczywiście zwid i mara – ale weszła, dotknęła, zabrała kryształ. I staruszka, staruszka na cmentarzu – też je widziała. Więc co? Jedno wielkie szaleństwo, fałsz pamięci⁸.

Tam, gdzie powinno się rozciągać puste pole, ugór i łąka z chłopem i krową – stało Miasto. [...] Zuzanna zorientowała się, że – wraz z całym cmentarzem – znajduje się w Miasta głębokim cieniu. [...] Wieczór był późny, to prawda, lecz pierwsze budynki dzielił od granic nekropolii bodaj kilometr – jakże więc musiały być wysokie! Z trudnością szacowała ich rozmiary, ich proporcje nie były proporcjami znanymi z jakiegokolwiek miasta Ziemi. Na przykład ten biały ostrosłup po lewej – czy on rzeczywiście miał dwudziestometrowe i czterdziestometrowe drzwi? Czy to w ogóle były okna i drzwi? [...] Miasto nie respektowało żadnych zasad architektonicznych, trudno też było Zuzannie, kiedy tak się gapiła z wpółotwartymi ustami, znaleźć dla niego wspólny klucz estetyczny⁹.

Ta obcość dziwnego Miasta, które pojawia się nagle znikąd, jest namacalna, wyczuwalna zmysłowo. Można je eksplorować, a jednak po pewnym czasie przestrzeń ta znika, by znów ukazać się w innym miejscu, przywołana dzięki niezwykłemu klejnotowi, jaki bohaterka otrzymała w spadku od ojca. Miasto budzi strach, ale i przyciąga, opisane zostaje z wykorzystaniem konwencji fantastyki grozy, de-skrypcje przypominają też niekiedy thriller: „zobaczyła mroczną nieskończoność wysokich labiryntów, rzeźby monumentalne i zwichrowane iglice aż po purpurowe chmury [...]”¹⁰. W Mieście jest pełno zniszczeń: wędrując po bruku z idealnie czystego lustra, Zuzanna widzi pierwszą z szeregu ruin:

Zawaliło się tu coś w rodzaju stadionu, otwartego cyrku – Kryształowe Coloseum. Gruz wylewał się grubym jęzorem aż na lustro chodnika. Podeszła do granicy zwału; płaskie obcasy sandałów trzaskały głośno o diamentową nawierzchnię alei, niosło się to po Mieście dziwnym echem. Teraz dopiero zdała sobie sprawę, na jaki to strach jej ciało reagowało gęsią skórką i przyspieszonym biciem serca: w Mieście panowała bowiem całkowita, nienaturalna, niezłym nie zmacona cisza. Jakby ktoś zdusił do zera potencjometr dźwięku. Ni jednego szmeru, ni szelestu [...]. Dopiero w ich braku poznajemy atrybuty życia; życie jest hałaśliwe, śmierć milczy dyskretnie¹¹.

Wizualnie Miasto jawi się w powieści jakby wycięte z powojennego krajobrazu po bitwie i połączone w opisach z konwencją thrillera. Okazuje się, że można w nim spotkać zmutowaną postać Błękitnego Kosiarza, który na oczach Zuzanny zabija. Nie od razu wyjaśni się tajemnica jego pochodzenia. Miasto jest eksplorowane przez archeologów oraz zamieszkałe przez istoty takie jak Kosiarz, które uległy mutacji pod wpływem lokalnego środowiska, eldżetu. Ciekawe są również rozmowy, jakie prowadzi bohaterka z przedstawicielem Instytutu Wernera, badającym Miasto.

Ta wspaniała, przepełniona ogromem niezwykłych wynalazków i udogodnień przyszłość okazuje się jednak podszyta regresem. Miasto bowiem jest prastare, niewykluczone nawet, że powstało przed Wielkim Wybuchem. Lgnie do wytworów napotykanych we wszechświecie. Na korzystanie z nich pozwala zjawisko tworzenia symetrii, oznaczające kopiowanie obiektów nieożywionych z pominięciem

⁸ J. Dukaj, *Córka łupieżcy*, Kraków 2009, s. 41.

⁹ *Ibidem*, s. 28–29.

¹⁰ *Ibidem*, s. 33.

¹¹ *Ibidem*.

tego, co żywe¹². Miasto przechowuje więc w swoich kwartałach materialne artefakty skrajnie odmiennych fizyk. Na naszej planecie zaś powoduje to przewrotnie, że najlepiej rozwijającą się dziedziną staje się archeologia, ponieważ wszystkie rozwiązania techniczne są przejmowane z Miasta i tylko dostosowywane do ziemskich warunków, w związku z czym samodzielna, ludzka myśl techniczna zanika. „Wykopaliska” z Miasta pozwalają ludziom udoskonalać ciała i umysły, ale kierują ich zarazem na niebezpieczną ścieżkę ku samozagładzie. „Może Miasto jest śmiertelną pułapką na cywilizację i czystym materii nieożywionej; dlatego w kosmosie nie ma innych cywilizacji, ponieważ giną [one], na różne sposoby wykorzystując wiedzę wydobytą z Miasta albo »idą w upiory« – w inne kontinua?” – zastanawia się w swojej interpretacji *Córki łupieżcy* Grzegorz Rogaczewski¹³.

U Dukaja to, co obce, budzi szacunek, fascynację, chęć poznania i zrozumienia, co w jakimś sensie pociągają za sobą „oswojenie” obcości i próby uczynienia jej mniej **radikalnej**, a coraz bardziej **strukturalnej**, dającej się opisać przez analogie. Ale bohaterowie omawianego i różnych innych utworów tego pisarza, zbliżając się do tajemnicy, oddalają się od ludzkości. Płacą wysoką cenę – własnej tożsamości: zarówno ich świadomość się zmienia, jak i ciało mutuje. Tak się dzieje chociażby przy obcowaniu z Lutymi w *Lodzie* i w przypadku bohatera słynnego opowiadania Dukaja *Katedra*, księdza Lavona; do jego ciała dostaje się tajemnicza substancja, żywokryształ, stanowiąca współbudulec Katedry – świątyni wzniesionej na dalekiej planetoidzie przez ludzi w celu uczczenia ofiarnej śmierci jednego z kosmonautów, Izmira, przy którego grobie dzieją się cuda. Ciało księdza mutuje, nie potrzebuje do życia tlenu, często zapada w stan katatonii, nie może już opuścić planetoidy. Podobnie Zuzanna, córka łupieżcy Jana Klajna, pozostaje w Mieście, zrywa całkowicie więzi z poprzednim życiem na Ziemi. Podlega działaniu eldżetu, zmieniającemu jej ciało na poziomie DNA. Pod koniec powieści dziewczyna, wraz z małą córką, jest wręcz częściowo odmiennym bytem.

Iwona Pięta zauważa, że u Dukaja pojęcie Tajemnicy łączy się w immanentny sposób z obcością, „brakiem tożsamości między ludzkim umysłem a tym, z czym się [on] styka”¹⁴. I u Lema, i u Dukaja widać fascynację tym, co obce i ludzkiemu poznaniu niedostępne. Ale inaczej niż w różnych ujęciach Lema, w tekstach autora *Katedry* możemy obserwować, jak człowieka pochłania to, co obce, także gdy ma on do czynienia jedynie ze śladami obecności Innego. Co więcej, spotkanie z nim jednak następuje, ale przez mutacje, za cenę zaprzestania bycia sobą, czyli w dotychczasowym kształcie tożsamości ludzkiej istoty. Granica między tym, co antropocentryczne, a tym, co obce, okazuje się ruchoma. Dlatego poznający bohater, taki jak Zuzanna, musi przekroczyć zakres własnych indywidualnych możliwości, wyjść poza dotąd istniejące kategorie społeczne, a nawet gatunkowe. Eldżet w ciele córki Jana Klajna czyni ją kimś odmiennym, bytem innego niż człowiek poziomu, żyjącego prawie wiecznie, a w każdym razie bardzo długo. Właściwie bohaterka zostaje nazwana Upiorem Eldżetu. Nie wskazuje to jednoznacznie na katastrofę (choć groźba samozagłady istnieje), za to na pewno otwiera na perspektywę przemian posthumanistycznych. Pod koniec powieści mowa jest:

o wielkich rewolucjach na Ziemi, o technologii antygravitacyjnej – zwanej już powszechnie „anielską” – zmieniającej kompletnie oblicza miast, o implantach przykręgosłupowych, wypełnionych gorącą magmą, dzięki którym ludzie

¹² Tego zjawiska Dukaj nie wymyślił. Chodzi o supersymetrię, czyli symetrię wewnętrzną pomiędzy cząstkami elementarnymi o spinach połówkowych i całkowitych. Pisarz przekształcił to światotwórczo dzięki możliwościom, jakie daje literatura. Według G. Rogaczewskiego (*Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, <http://esensja.stopklatka.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=326&strona=1> [data dostępu: 6 XI 2015]) imię Zuzanna (zdrobniale

– Susy) nawiązuje do idei supersymetrii, gdyż jej angielski skrót funkcjonujący w nauce to właśnie SUSY. Natomiast nazwisko bohaterki, Klajn, ma pochodzić od butelki Kleina – dwuwymiarowej, ale jednostronnej powierzchni topologicznej.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ I. Pięta, *op. cit.*, s. 148.

wyroili się na niebo niczym pszczoły wiosną, miliony pszczół, i o podobnych implantach wszczepianych w dłonie, ramiona, pozwalających w jednym naprężeniu grawitonicznych mięśniów rozerwać człowieka na strzępy, zrównać z ziemią budynek...¹⁵

Co wynika z zaproponowanego zestawienia *Głosu Pana* i *Córki łupieżcy*? Sądzę, że w obu powieściach widać wyraźne zmiany generacyjne i związaną z tym częściową nietożsamość doświadczeń cywilizacyjnych i kulturowych, które odbijają się w sposobie realizacji fantastycznonaukowego motywu doznania niewidzialnej obecności Obcych. U Lema kontakt nawet tylko z potencjalnym Innym mówi przede wszystkim o ludziach, określa swojskość, czyli to, co właściwe światu człowieka, wobec tego, co obce. Utwór Lema skupia się na dylematach epistemologicznych, znów jako wynikających z ludzkiego potencjału i ograniczeń. Wyraźnie uwidaczniają się także negatywne skłonności mieszkańców Ziemi, obecność zła i zagrożeń z tym związanych. U Dukaja człowiek pod wpływem kontaktu z pozostałościami/śladowcami nie jednej, lecz wielu cywilizacji kosmicznych ulega gwałtownej transformacji, zmienia się zatem sama jego swoistość, jego pojęcie i fizyczna natura. *Córka łupieżcy* wskazuje na perspektywy posthumanistycznych procesów, których początki zdaje się jej autor widzieć w naszej teraźniejszości. Czy w ten sposób Dukaj snuje na naszych oczach wizję przyszłej przemiany *homo futurus* w Obcego?

Także sposoby kreowania owej niewidzialnej obecności przez obu pisarzy są bardzo różne. W skrócie można je sprowadzić do dominacji werbalności w utworze Lema i przewagi wizualności u autora *Lodu* – co zapewne tłumaczy, dlaczego czytelników tak urzekło przedstawienie tajemniczego Miasta w *Córce łupieżcy*. Kontekst współczesnej, zdominowanej przez formy audiowizualne kultury wiele tu znaczy. Koncepcja Miasta, pojawiającego się nad ziemią przypomina słynną Laputę z *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta (1726). Oczywiście, Dukaj nie kopiuje tej kreacji mechanicznie. I co ważne: zdaje się korzystać bardziej z jej współczesnych, wizualnych przetworzeń niż z oryginału literackiego. Wskazuje na to motyw klejnotu o osobliwych właściwościach, który „przywołuje” Miasto. Takie rozwiązanie spotykamy w cenionym *anime* wybitnego i znanego japońskiego reżysera, Hayao Miyazakiego: *Laputa – podniebny zamek* (1986). Film przedstawia historię poszukiwania Laputy, legendarnej, niezwyklej wyspy, unoszącej się w przestworzach. Na niej znajdują się największe osiągnięcia myśli technologicznej człowieka, mogące posłużyć do panowania nad światem. Spadkobierczynią klucza do latającej wyspy jest osierocona dziewczynka, która otrzymała specjalny naszyjnik – kamień, rodzaj klucza do Laputy, umożliwiający jej lewitację. Nawiązanie do wizualnie przepięknego obrazu Miyazakiego jest w *Córce łupieżcy* wyraźne i mogło też wpłynąć na specyfikę opisu tajemniczego Miasta¹⁶. Jednocześnie Dukaj motyw ten ciekawie przetwarza i unowocześnia, wiążąc go z tradycją *science fiction*. W wersji autora *Lodu* Miasto właściwie pełni także funkcję upiornego i fascynującego statku kosmicznego – a zarazem rodzaju lapidarium wszechświatowych zasobów – o zasięgu międzygalaktycznym.

Można też jednak stwierdzić, że w obu omawianych powieściach obecny jest ton przestrogi, że obydwaj pisarze wskazują na negatywny wpływ, jaki kontakt z Obcymi, nawet potencjalny, wywiera na człowieka¹⁷. A najciekawsze, że zagrożenie nie pochodzi od tego, co obce, lecz wynika z naszego sposobu osvajania go, rozumienia i wykorzystywania. To miejsce wspólne ideowo obu tekstom.

¹⁵ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 128.

¹⁶ Nawiązania do dzieł plastycznych nie są u Dukaja czymś wyjątkowym. We wspomnianym już opowiadaniu *Katedra* tego autora opis tytułowej budowli inspirowany jest słynną barcelońską bazyliką zaprojektowaną przez A. Gau-

diego – Sagrada Familia. Zob. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 247–254.

¹⁷ W *Córce łupieżcy* wymowne jest pod tym względem niepokojące motto: tekst piosenki zespołu Nick Cave and The Bad Seeds *Do You Love Me? (Part II)*.

Słowa kluczowe / Keywords

współczesna fantastyka naukowa, koncepcje Obcego, twórczość Stanisława Lema, twórczość Jacka Dukaja, posthumanizm / contemporary science fiction, concept of a Stranger, oeuvre of Stanislaw Lem, oeuvre Jacek Dukaj, post-humanism

Bibliografia / References

- Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata**, *Swój/obcy, czyli odgraniczanie jako sposób identyfikacji*, [w:] **idem**, *W pułapce przeciwnieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012.
- Czerwińska Małgorzata**, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Dukaj Jacek**, *Córka łupieżcy*, Kraków 2009.
- Jarzębski Jerzy**, *Bóg, diabeł i list z Kosmosu* [posłowie], [w:] **S. Lem**, *Głos Pana*, Warszawa 2008.
- Lem Stanisław**, *Głos Pana*, Warszawa 2008.
- Mazurkiewicz Adam**, *Pretendent do (fantastycznego) Parnasu? Rzecz o pisarstwie Jacka Dukaja*, [w:] **idem**, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007.
- Płaza Maciej**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.
- Rogaczewski Grzegorz**, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, <http://esensja.stopklatka.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=326&strona=1> (data dostępu: 6 XI 2015).
- Waldenfels Bernhard**, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002.

dr hab. Monika Brzóstowicz-Klajn (karylla@amu.edu.pl)

Adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury UAM w Poznaniu. Stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (1996). Współautorka haseł do *Słownika realizmu socjalistycznego* (pod red. Zdzisława Łapińskiego i Wojciecha Tomasika, 2004). Opublikowała rozprawy *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej* (1998) i *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie* (2012). W ramach badań nad utopiami zajęła się opisem miejsca *science fiction* w literaturze lat stalinowskich. Obecnie pracuje nad problematyką różnorakich związków między fantastyką a historią i w ramach tych badań opublikowała kilka artykułów. Jest też współautorką *Małej encyklopedii obciachu* (2008).

Monika Brzóstowicz-Klajn (Institute of Polish Philology, Adam Mickiewicz University, Poznan) / Invisible presence in *His Master's Voice* by Stanislaw Lem and *The Plunderer's Daughter* by Jacek Dukaj

The paper compares two short novels: *His Master's Voice* by Stanislaw Lem (1921–2006) and *The Plunderer's Daughter* by Jacek Dukaj (born in 1974) and analyses their methods of presentation of the motif of Aliens in situation without direct contact. Both writers belong to different generations and differences between their cultural experiences can be seen in conceptualizations of this motif. In *His Master's Voice* scientists only debate about Aliens as a hypothesis. The system of discourse (order of verbalism) dominates over the story in this novel. In contrast in *The Plunderer's Daughter* the story and its visualism are more important in the literary construction. The Aliens are represented by very sensually described flying City, which moves freely within space, between galaxies. The younger writer refers not so much to literature (to Laputa, flying kingdom in *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift) as to film *Laputa: Castle in the Sky*, directed by Hayao Miyazaki. Lem warns against the nuclear energy. Dukaj shows dangers of posthuman transformations in the future. In both novels the motif of Aliens is still the way to talk about human world.