



Uniwersytet
ŁÓDZKI

UNIWERSYTET ŁÓDZKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT KULTURY WSPÓŁCZESNEJ

Katedra Teorii Literatury
Studium Doktoranckie Języka,
Literatury i Kultury

PRACA DOKTORSKA

Poetyka heterotopii w literaturze i sztuce współczesnej
(na przykładach porównawczego ujęcia
prozy Jacka Dukaja)

Julian Maksymilian Czurko

Nr albumu 2943

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. zw. dr hab. Joanny Ślósarskiej

Łódź 2014

Spis treści

Wprowadzenie	3
Badania twórczości Jacka Dukaja: dyskusje i dyskursy	9
Założenia metodologiczne	17
Dyskurs w przestrzeni, przestrzeń w dyskursie	19
Heterotopie: po/między.....	25
Heterotopologia. Inne przestrzenie literatury	33
Perspektywa z ukosa	40
Liminalne przestrzenie, liminalni bohaterowie.....	45
Rozdział I. Transhumanizm	49
Transgresje ciała i ducha: wiek cyborga.....	55
Trans-ciało jako architektura: świątynia, muzeum, hotel.	62
Rozszerzona rzeczywistość, ontologiczna nieoczywistość.....	74
Spojrzenie anamorficzne, astygmatyczne, z ukosa.....	78
Techgnoza: światy „gnoju” i cyfrowego ducha	99
Pęknięte ogniwo, utracony bliźniak.....	105
Trans-rewolucja post-kulturalna	115
Powrót ciała?	122
Ghost (spirit?) in the shell.....	126
Rozdział II. Nomadzi i pielgrzymi heterotopii	128
Mit wiecznego heterotopowrotu	131
Bohater w drodze	135
Formy pamięci i prawdy	139
Heterochronie alternatywne	154

Języki i dialogi światobrazów: kulturowa polifonia	164
Po-między tekstami i głosami: poliglossia, inter- i intratekstualność	172
Intersemiotyczność i intermedialność	193
Sztuka o sztukach	210
Rozdział III. Posthumanizm	220
Osobliwość: fascynacja i lęk	221
Kserokopie lustrzanych odbić	227
Ideologia, mitologia	240
Horyzont antropologii	258
Człowiek-komputer, mózg-procesor i umysł-program	267
Hetero-topo-grafia i archi-tekst-ura	276
Gra z/o sacrum	280
Osobliwość i Osoba – spotkanie na scenie latipso	290
Zakończenie	307
Wykaz skrótów	311
Bibliografia podmiotowa	312
Bibliografia przedmiotowa:	314
Netografia	330
Filmografia	331

Wprowadzenie

Jacek Dukaj (ur. 30 lipca 1974 r. w Tarnowie) jest jednym z najbardziej znaczących współczesnych polskich pisarzy, docenionym zarówno w ojczystym kraju, jak i za granicą. Jego wczesny debiut w wieku szesnastu lat na łamach miesięcznika „Fantastyka” rozpoczął stale rozwijającą się karierę literacką i wieloletni mariaż z *science-fiction*. Kolejne publikacje – początkowo opowiadania, z czasem również mikro-powieści i powieści – cechuje ewolucja stylu literackiego, eksperymentowanie z formą (gry z narracją, jej personalizacja i ironiczna depersonalizacja, nawiązywanie do dokumentów, logów z chatów internetowych), nawiązywanie do tradycji literackich (*nouveau roman*, poetyka Witolda Gombrowicza, Bolesława Leśmiana), coraz śmielsze eksploracje w obrębie gatunków oraz na ich przecięciach. Utwory Dukaja od początku wpisywały się w tradycję światowej fantastyki naukowej (m.in. poprzez intertekstualne nawiązania do twórczości klasyków gatunku, jak Stanisław Lem czy Philip K. Dick, oraz „ojców-założycieli”: Julesa Verne’a i Arnoulda Galopina¹), nie

¹ Jest to jedno z nielicznych nawiązań intertekstualnych wprost do konkretnych dzieł w tekście powieści Dukaja. Główny bohater *Lodu* napotyka podczas swojej podróży kolejną transsyberyjską na dwie książki dla młodzieży, których tytuły przytacza: jedną napisał Verne, drugą Galopin (w powieści zruszczone: Gołypin). Odniesienia te inicjują dialog między początkami fantastyki naukowej a strategią

wykorzystywał jej jednak jako popularnej konwencji, oferującej wachlarz tematów, sztafażów i rozwiązań, ale jako fundament do własnych, oryginalnych kreacji. Przykładem twórczego podejścia do literackiego dziedzictwa jest *hommage*, jaki Dukaj złożył Lemowi w postaci opowiadania *Kto napisał Stanisława Lema?*, zamieszczonego jako jeden z tekstów towarzyszących w współczesnym wydaniu *Doskonałej próżni*². Ten krótki tekst kontynuuje lemowską koncepcję pisania recenzji nieistniejących książek i podejmuje się oceny fikcyjnej rozprawy naukowej na temat apokryfów polskiego futurologa wydanej w roku 2071³. Podjęcie przez pisarza dyskursu z Lemem ma charakter przeprowadzania sformułowanych przez Harolda Blooma zabiegów rewizyjnych, choć robi to w sposób ironiczny i obnażający te relacje⁴. Innym sposobem

twórczą Dukaja, który podobnie jak pisarze drugiej połowy XIX wieku poszukuje tematów nowych, uosabiających dążenie człowieka do przekroczenia barier jednostkowych oraz ogólnoludzkich. Jednocześnie pisarz podkreśla swój pionierski zamyśl wycieczek przez las fikcji, dla których wyzwaniem jest mnogość wydeptanych już ścieżek.

² J. Dukaj, *Kto napisał Stanisława Lema?*, S. Lem, *Doskonała próżnia*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008.

³ Fikcyjne opracowanie to dotyczy utworów, które zostały napisane przez trzy różne posthumanistyczne wcielenia Lema – jego pośmiertne symulacje utworzone na różnych nośnikach (program przetwarzający dane o pisarzu, białkowy mózg oparty na jego DNA, kompleksowa symulacja świata i wyhodowany w niej dynamiczny byt cyfrowy). Opisy te stanowią grę quasi-przewidywań, jakie mogłyby być inne utwory post-pisarza, co byłoby wspólne dla twórczości jego wcieleń i jak by się do niej odnosiły nowe metodologie literaturoznawstwa. Jednocześnie jest to krytyczne omówienie dzieł Lema oraz samej jego twórczości jako swoistego zjawiska literackiego.

⁴ Tematem opowiadania jest m.in. zabieg demonizacji (oryginalny pisarz traci bogactwo własnej twórczości na rzecz swoich kopii), podczas gdy samo ma charakter gestu *apophrades* (zarówno poprzez omówienie i rozwinięcie twórczości mistrza, jak i twórcze podjęcie jego koncepcji pisarskiej) oraz *askesis* (Dukaj jednak

nawiązania u Dukaja jest twórcze wykorzystanie motywów z utworów innych twórców, na przykład wprowadzenie do mikropowieści *Córka łupieżcy*⁵ motywu ubiku (odwołanie do powieści *Ubik*⁶) oraz miejsca zwanego Wysokim Zamkiem (odwołanie do *Człowieka z Wysokiego Zamku*⁷). Odniesienia te nie pozostają na poziomie onomastyki, gdyż pisarz wprowadza w swoim utworze grę znaczeń, budując silną więź intertekstualną między dziełami⁸. Dukaj czerpie również z poetyk innych pisarzy, wykorzystując nie tyle konkretne elementy, ale ogólne zasady organizacji tekstu. Przykładem tego mogą być liczne

zaznacza, że historyczny Lem w pewnym momencie się wyczerpał, sam zaś tworzy dalszą wizję alternatyw jego twórczości; pokazuje się zatem jako kontynuator, a także pisarz o większej mocy, powiększonej o inspirację mistrzem-poprzednikiem). Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2002, s. 57-59.

⁵ J. Dukaj, *Córka łupieżcy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

⁶ P.K. Dick, *Ubik*, przeł. M. Ronikier, Rebis, Poznań 1997.

⁷ Tegoż, *Człowiek z Wysokiego Zamku*, przeł. L. Jęczmyk, Rebis, Poznań 2006

⁸ Przykładowo, ubik jest substancją, której zażycie powoduje oczyszczenie organizmu ludzkiego z telekomunikacyjnej nanotechnologii, jest zatem synonimem trzeźwości, kontaktu z „realem”, odizolowaniem się od świata wirtualnego. U Dicka zaś była to tajemnicza (i panteistycznie wszechobecna – *ubiquitous*) substancja, z której stworzyć można było wszystko i użyć do wszystkiego niczym panaceum. Zaś w szerszym kontekście zaś ubik istniał przede wszystkim w zmultiplikowanych wymiarach o niepewnym statusie ontologicznym, którym najbliższe byłoby do wirtualnych światów alternatywnych. Dukaj nawiązuje zatem do tekstu amerykańskiego pisarza w sposób ironiczny, a jednocześnie sugeruje dwuznaczny charakter swojego ubiku. Podobnie dzieje się w przypadku Wysokiego Zamku, gdzie jednym z wątków powieści Dicka – przedstawiającej alternatywną historię zakończenia II Wojny Światowej – jest świadomość istnienia równoległych rzeczywistości (świat przedstawiony i świat czytelnika są jednymi z możliwych). Z kolei *Córka łupieżcy* przedstawia historię, która początkowo zdaje się wizią dalekiej przyszłości, a z czasem okazuje się osadzona w niewielkim dystansie wobec czasów czytelnika. Aluzja do światów równoległych Dicka jest tu przedstawiona w kontekście probabilistycznej *science fiction*

odwołania do poetyckiego języka Leśmiana, którego specyficzne budowanie neologizmów zostało powtórzone w opisach technologicznych niezwykłości w takich tekstach, jak *Linia oporu*⁹, *Oko potwora*¹⁰ czy *Inne pieśni*¹¹.

W swoich felietonach Dukaj wielokrotnie wyrażał niechęć wobec wykorzystywania utartych schematów literatury fantastycznej, zwłaszcza w *fantasy*, której autorzy bezrefleksyjnie kliszują rozwiązania prekursorów takich jak J.R.R. Tolkien czy Ursula Le Guin¹². Jedną z najwyżej cenionych przez autora cnót pisarza fantastyki jest bogata wyobraźnia twórcza, dzięki której buduje koherentne światy przedstawione, w których logiczny aspekt diegezy nie przeważa nad psychologiczną bądź konwencjonalną wiarygodnością. W swojej twórczości Dukaj dąży do realizowania swoich teoretycznych postulatów, tworząc oryginalne światy o wyjątkowej spójności pod kątem konsekwencji technologicznych, społecznych, światopoglądowych czy językowych. Wiele z utworów (*Inne pieśni*, *Czarne oceany*¹³, *Perfekcyjna niedoskonałość*¹⁴, *Katedra*¹⁵, *Lód*¹⁶) opartych jest na wyrafinowanych koncepcjach

⁹ J. Dukaj, *Linia oporu*, [w:] tegoż, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010; w tekście oznaczane jako „Linia”.

¹⁰ Tegoż, *Oko potwora*, [w:] tamże; w tekście oznaczane jako „Oko”.

¹¹ Tegoż, *Inne pieśni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008; w tekście oznaczane jako „IP”.

¹² J. Dukaj, *Filozofia fantasy I*, „Nowa Fantastyka” nr 8 (179) 1997; tegoż, *Filozofia fantasy II*, „Nowa fantastyka” nr 9 (180) 1997.

¹³ Tegoż, *Czarne oceany*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001; w tekście oznaczane jako „CzO”.

¹⁴ Tegoż, *Perfekcyjna niedoskonałość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008; w tekście oznaczane jako „Perf”.

¹⁵ Tegoż, *Katedra*, [w:] tegoż, *W kraju niewiernych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008; w tekście oznaczane jako „Kat”.

filozoficznych, alternatywnych ontologiach oraz spekulacjach na temat wielkich progów, przed którymi stanie ludzkość w obliczu rozwoju technologicznego. Pisarz jednocześnie oddala się od głównego nurtu gatunku¹⁷ aby eksplorować temat transhumanizmu, który obecnie jest mu najbliższy, i prezentuje się jako wnikliwy obserwator współczesnej kultury cybernetycznej. Jego kreacje, mocno osadzone we współczesnych osiągnięciach neurobiologii i cybertechnologii¹⁸ oraz precyzyjnych prognozach na najbliższą przyszłość,

¹⁶ Tegoż, *Lód*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007; w tekście oznaczane jako „Lód”.

¹⁷ Jako jeden z wyznaczników gatunkowych *science fiction* przyjmuje się dystans czasowy „dalekiej przyszłości” oraz idącą wraz z nim ewolucję technologiczną, społeczną, polityczną, etc. (por. N. Lemann, hasło ‘*science fiction*’ [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006) W kolejnych utworach Dukaja dystans ten ulega skróceniu, a z pozoru futurystyczna przyszłość okazuje się światem jutra, natomiast rozwój technologiczny nie jest efektem sukcesywnej ewolucji myśli i form, ale wynika ze skoku technologicznego i rewolucji światopoglądowej, a także egzystencjalnej, epistemologicznej czy nawet ontologicznej. Obcość bohaterów opowiadań i powieści wobec czytelnika jest zachowana, nie wynika z procesu rozsuwania w czasie horyzontów rozumienia, ale z radykalnego zerwania (łączyącego się z nieciągłością gatunku *homo sapiens*).

¹⁸ Najśłynniejszym przykładem postępu w eksperymentach z dziedziny cybernetyki jest działalność Kevina Warwicka, profesora tej dyscypliny pracującego na Uniwersytecie w Reading w Wielkiej Brytanii. Został on pierwszym w historii cyborgiem, gdyż poddał się szeregowi eksperymentalnych zabiegów. W ramach projektu Cyborg 1.0 wszczepiono mu w przedramię chip z przekaźnikiem, dzięki któremu komputer śledził jego ruch oraz zdalnie uruchamiał urządzenia takie jak drzwi, światła czy inne komputery. Drugi projekt, Cyborg 2.0, polegał na neurochirurgicznym wszczepieniu setki elektrod w jego lewe ramię, co pozwoliło mu uruchomić neuronowy interfejs. Dzięki niemu Warwick mógł m.in. operować sztuczną ręką wyposażoną w zmysł czucia oraz poprzez podłączenie do układu nerwowego jego żony, wyczuwać niektóre z jej ruchów. Naukowiec stwierdził, że po treningu mózgu zyskał w ten sposób nieistniejące dotychczas zmysły,

w większym stopniu stanowią analizę i krytykę zjawisk, które już się rozpoczęły (kierunki ich rozwoju i związane z tym problemy niebezpieczeństwa są tematami takich utworów jak *Czarne oceany* czy *Linia oporu*), aniżeli fantastyczną probablistykę.

Dukaj zajmuje istotne miejsce w polskiej kulturze literackiej, nie tylko wśród twórców fantastyki naukowej. Wielokrotnie nominowany i nagradzany w kraju za swoją twórczość¹⁹, w 2009 roku za powieść *Lód* otrzymał także Europejską Nagrodę Literacką, która jest wysokim odznaczeniem świadczącym o docenieniu jego pisarstwa na arenie międzynarodowej, nie tylko w kategorii fantastyki. Dukaj jest również felietonistą i krytykiem literatury, przez co uczestniczy w życiu literackim także po stronie publicystów popularyzujących *science fiction*, przybliżających je czytelnikom, ugruntowujących pozycję gatunku na polu literatury i innych sztuk, a także wypracowujących język oraz nowe kryteria dla profesjonalnej krytyki fantastyki²⁰. Część

a technologie, nad którymi pracuje, już obecnie mają możliwości poszerzania ludzkich kompetencji. Warwick popularyzuje swoje osiągnięcia poprzez stronę internetową (<http://www.kevinwarwick.com>) oraz chętnie udziela wywiadów za pomocą programu Skype. W rozmowie przeprowadzonej przez Tomasza Ulanowskiego dla „Gazety Wyborczej” cybernetyk wypowiedział się m.in. na temat *Czarnych Oceanów* Dukaja, uznając, że założenia przedstawionej tam wizji świata są zgodne z jego własnymi, opartymi na bieżących badaniach prognozami na przyszłość (zob. T. Ulanowski, *Ja, cyborg*, „Gazeta Wyborcza” nr 303 (6521) 29 grudnia 2010 r.).

¹⁹ Nominowany m.in. do nagrody im. Janusza A. Zajdla (piętnastokrotnie), do Paszportu Polityki (trzykrotnie). Otrzymał pięć nagród Zajdla (za *Katedrę* w roku 2000, *Czarne oceany* w 2001, *Inne pieśni* w 2003, *Perfekcyjną niedoskonałość* w 2004 oraz *Lód* w 2007) oraz Nagrodę Kościelskich za *Lód* w 2007 r.

²⁰ Dukaj jest autorem nie tylko recenzji dzieł literackich, ale także pisze felietony meta-krytyczne, w których wskazuje na problemy krytyki literackiej w odniesieniu do *science fiction* oraz *fantasy*. Przykładem może być artykuł *O rodzajach wrażliwości literackiej* („Nowa Fantastyka” nr 9 1999), w którym wskazuje szereg błędów recenzenckich popełnianych przez krytyków o klasycznym wykształceniu

jego wypowiedzi felietonistycznych ma charakter programowy (*explicite* bądź *implicite*). Uprawia także polemikę z innymi krytykami, ukazując specyfikę dziedziny, którą sam się para. W ten sposób kreuje taki dyskurs o *science fiction*, w ramach którego sytuuje własne utwory.

Badania twórczości Jacka Dukaja: dyskusje i dyskursy

Czytanie i krytyka tekstów Dukaja częstokroć przechodzi proces, który autor stematyzował w bardzo niepokojący sposób w *Innych pieśniach*: to, co jest *inne*, co stawia opór poznaniu i nie wykazuje zadowalających podobieństw do rzeczy znanych z doświadczenia, zostaje przez człowieka opanowane, sklasyfikowane i dostosowane poprzez tendencyjną interpretację pod kątem szeregu założeń czy schematów. Tak też dyskusja krytyczna dookoła tej literatury częstokroć skupia się na próbach odnalezienia cech gatunkowych, bliskości lub oddalenia wobec tekstów innych autorów, odchodząc zaś od samych utworów, języka, tematyki, literackiego jej opracowania czy tych aspektów, które w intencji pisarza miały stanowić innowatorski wkład na tle współczesnej mu literatury. Dyskusja ta może być wartościowa jako głos na temat kultury literackiej, ale z literaturoznawczego punktu widzenia stanowi ucieczkę od tekstu i od pewnego momentu zaczyna stanowić zawoalowany meta-auto-komentarz na temat doświadczeń, wiedzy czy odczytania samych badaczy²¹.

filologicznym. Według tekstu problemem jest ocena tekstów fantastycznych według kryteriów nie odpowiadających specyfice gatunku, a próbując ją dookreślić, Dukaj wyraźnie zaznacza swoją perspektywę zarówno jako twórca, jak i komentator literatury.

²¹ Rozważania Dukaja bliskie są założeniom amerykańskiej szkoły Nowej Krytyki, szczególnie w części dotyczącej „uciekania od tekstu” (choć amerykańscy

Niniejsza praca nie będzie wolna od takich „zdrad” (choćby przez odwołania do koncepcji „śmierci autora”), ale założeniem jest towarzyszenie tekstom w ich swoistej postaci i przy założeniu, że ich hybrydyczność oraz (gatunkowa, filozoficzna) „po-międzyść” są dla nich cechami istotnymi, a najistotniejszymi z perspektywy badania poetyki heterotopii. W założeniu ma to być wycinkowe *vade-me-cum*, wspólny spacer po lesie literatury Jacka Dukaja.

Najbliższą duchowi niniejszej dysertacji jest analiza Małgorzaty Czerwińskiej, literaturoznawczynie zainteresowanej związkami między literaturą a sztukami wizualnymi. W pracy *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*²² poświęciła uwagę opowiadaniu *Katedra*, któremu przygląda się pod kątem kategorii niesamowitości, związanej z tradycją fantastyki romantycznej. Autorka traktuje tekst jako filozoficzną przypowieść, operującą alegorią, szczególnie w warstwie wyznań narratora-bohatera o jego sytuacji egzystencjalnej, poczuciu bycia w potrzasku. Badaczka zwraca uwagę na formalne zabiegi zastosowane przez Dukaja, na poziomie języka (animizacja, wykorzystanie topiki cielesnej) oraz obrazowania (odwołanie do gotycyzmu w duchu Giovanniego Battisty Piranesiego). W pracy pojawia się także nawiązanie intertekstualne i intersemiotyczne, gdyż

formaliści proponowali różnie ujmowaną metodę *close reading*, Dukaj w większym stopniu akcentuje podejście błędne, tworząc zbiór zasad przez negację, a nie proponowanie metody krytyczno-literackiej). Jako różnicę można by wskazać wysuwanie przez pisarza postulaty nie tyle unikania kontekstualizacji utworów, co aktualizowania odmiennego pola odniesień. Według niego powinny być one związane z charakterem gatunku fantastyki, zarówno pod względem jego wyznaczników oraz historii (w tym korpusu tekstów, utworów klasycznych, motywów), jak i wartości (relacji z nauką, dialogiczności między tekstami, hybrydyczności, innowacyjności, ustawiania różnych wag dla kreatywnego oraz estetycznego aspektu utworów).

²² Por. M. Czerwińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

przywołany jest kontekst filmu animowanego Tomka Bagińskiego, który został odniesiony do malarstwa Zdzisława Beksińskiego. Głównym wnioskiem płynącym z analizy *Katedry* jest zaobserwowanie tworzenia przez Dukaja metaforycznego pomostu między tradycją a współczesnością, kreacją procesorów komputerowych a niebotycznym dziełem rąk średniowiecznych kamieniarzy.

Wątek porównania tekstu *Katedry* z inspiracjami średniowiecznej architektury i zdobnictwa podjęła także Joanna Bielska-Krawczyk, komparatystka specjalizująca się w badaniu korespondencji sztuk. W artykule *Kod postgotyckiej Katedry. Między tradycją a wizjonerstwem*²³, jako źródło inspiracji dla obrazowania działania żywokrystu wskazała formy gotyckie. Badaczka odniosła się nie tylko do pojedynczych motywów wprost opisanych w tekście (żebrowania, maswerki...), ale wzięła pod uwagę styl jako pewien system, do którego odniosła imaginarium Dukaja również w ujęciu systemowym. Dzięki temu wskazała na korelacje między historycznymi detalami kamieniarskimi, interpretującymi różne formy floralne oraz zwierzęce, a aspektami obrazowania, sugestiami estetycznymi czy sposobami działania w obrębie świata przedstawionego *Katedry*.

Inne podejście do twórczości Dukaja ma Natalia Lemann, literaturoznawczyni i historyczka. Jej zainteresowania badawcze związane są z przecięciem literatury z postmodernistyczną metodologią historii, szczególnie w obszarze historii alternatywnej jako laboratorium ponowoczesnej historiografii. Pod tym kątem przeanalizowała powieść *Lód* w artykule *PODobni-NiePODobni*.

²³ J. Bielska-Krawczyk, *Kod postgotyckiej Katedry. Między tradycją a wizjonerstwem*, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, red. E. Woźniak, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2008, s. 329-342.

„Muza dalekich podróży” Teodora Parnickiego i „Lód” Jacka Dukaja, jako przykład dwóch sposobów alternatywizacji historii²⁴. Zastosowany w tytule pracy kalambur wskazuje na tzw. punkt rozbieżności (*point of divergence*, POD), czyli wskazanie momentu, od którego rozchodzą się koleje rzeczywistej i alternatywnej historii. Jest to punkt wyjścia dla analizy, która wskazuje na szereg aktualizacji i modyfikacji zdarzeń i postaci znanych z historii, jednakże prowadzi do znacznie szerszych wniosków. W przypadku kreacji Dukaja mówić należy raczej o alternatywnej ontologii, gdyż twórczemu opracowaniu ulegają wszystkie aspekty świata przedstawionego, nie tylko w wymiarach czasu i przestrzeni, ale także zasad działania i istnienia. Autorka jeszcze mocniej niż przywołana wcześniej Czermińska wskazuje na filozoficzny charakter utworu. Druga z badaczek w *Katedrze* upatrywała filozoficznej alegorii, traktując ją jako rodzaj przypowieści na temat kondycji człowieka. Lemann zaś zakłada, że niejednoznaczność, wielowątkowość oraz heteroglossia którą „wypowiadany” jest świat przedstawiony (głosem narratora i bohaterów) inicjują zarówno mnogość odczytań, jak i dialogiczność prezentowanej ontologii. Badaczka również zdawkowo odwołała się do koncepcji heterotopii Foucaulta, zwracając uwagę na tworzenie obiektów *akumulujących czas*, stanowiących *palimpsesty historii i kultury*. Wspominając o mnogości możliwych odczytań powołała się też na słowa samego pisarza – odrywając je od kontekstu wyrażania przez niego niechęci wobec krytyki akademickiej – o tym, że „powyżej pewnego stopnia złożoności utwór literacki przypomina test Rorschacha: każdy odczytuje to, do czego mu najbliższe w skojarzeniach”. Warto jednak wrócić do momentu,

²⁴ N. Lemann, *PODobni-NiePODobni*. „Muza dalekich podróży” Teodora Parnickiego i „Lód” Jacka Dukaja, jako przykład dwóch sposobów alternatywizacji historii, „Porównania”, nr 10 2012, s. 173-188.

w którym Dukaj wypowiedział te słowa, gdyż odnosił się do prób analizy konstrukcji jego postaci jako kontynuacji problemów podnoszonych przez Witolda Gombrowicza:

To są odczytania typowo humanistyczne, dokonywane zazwyczaj przez krytyków akademickich, którzy nie są w stanie dyskutować z podawanymi wprost treściami fantastyki naukowej. Brzmi to jak zrzęczenie późnego Lema, ale taka jest prawda: kiedy projektuję pewną przyszłość, prognozuję trendy kulturowe, technologiczne, buduję teorię rozwoju cywilizacji – to dlatego, że to właśnie chcę powiedzieć o kulturze, technologii, cywilizacji. A nie dlatego, żeby wymienić się symbolami i tropami literackimi z krytykami. Jeśli takie podobieństwa oni znajdują – świetnie, wartość dodana, w końcu wszyscy pływamy w tej samej zupie semiotycznej, być może coś mi zaiskrzyło w podświadomości²⁵.

Choć w przytoczonej wypowiedzi pisarz formułuje zarzuty wobec podejścia typowo akademickiego do swojej twórczości oraz wskazuje, co chciałby, aby było zauważane, jest to również cenna uwaga pod kątem fantastyczno-historiograficznej analizy Lemann. Dukaj podkreśla, że najistotniejsze z jego strony jest „projektowanie”, „budowanie teorii rozwoju”, wypowiedzianie się o kulturze i cywilizacji. Jest tu zatem apel o „towarzyszenie” przez czytelnika tekstowi oraz podkreślenie kreatywnego aspektu tej podróży, które rezonują również w artykule badaczki. W samym prognozowaniu i projektowaniu jest duży ładunek „gdybania”, symulowania, zakładania alternatywnych możliwości.

Odniesienia do literackich trendów, szkół oraz tematów – wobec których jednak, jak zaznaczono, Dukaj zachowuje dystans – są przedmiotem ostatniej grupy krytycznych i naukowych opracowań jego twórczości. Autorką bardzo klasycznej, literaturoznawczej analizy porównawczej powieści *Lód* z poematem *Anhelli* Juliusza

²⁵ J. Winiarski, *Autor po napisaniu książki powinien się zastrzelić*, z Jackiem Dukajem rozmawia Jakub Winiarski, „Studium”, nr 5/6 2007 – 1 2008, s. 133-142

Słowackiego²⁶ jest Magdalena Mrowiec, literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, naukowo zainteresowana okresem romantyzmu²⁷. Choć wskazuje ona na topikę podróży, a także analizuje bohatera *Lodu* w odniesieniu do archetypów Telemacha czy Izaaka (co stanowi, z punktu widzenia inspirowanego słowami Dukaja, podróż po kulturowych odniesieniach motywowanych akademicką praktyką i metodologią), ostatecznie dąży do bliskiego porównania z tekstem Słowackiego, do którego w powieści jest wyraźne nawiązanie. Wykorzystanie odniesienia pojawiającego się *explicite* pozwoliło badaczce na aktualizowanie szerokiego pola kontekstów, związanych zarówno z utworem Słowackiego, jak i epoką polskiego romantyzmu (z jej typami bohaterów, problematyką, filozofią, estetyką itd.).

Innym podejściem w ramach refleksji literaturoznawczej jest próba ustalenia miejsca twórczości Dukaja na mapie literatury – czy też różnych literatur. Uwagę na ten temat czyni Dominika Oramus, badaczka gatunków fantastycznych²⁸. W pracy o hybrydach gatunkowych zaliczyła twórczość Dukaja do „twardej fantastyki (*hard science fiction*)”, podając przykład *Extensy*²⁹. Jest to jednak jedynie uwaga, gdyż nie idzie za nią głębsze odniesienie do powieści. Pominięte także zostają historie alternatywne, utwory pisane w duchu cyberpunku (definiowanego przez Oramus jako radykalne twarde *science fiction*) czy gatunkowo niejednoznaczne *Inne Pieśni*. Badaczka zwraca za to uwagę na wątek konstytutywny dla twardego

²⁶ J. Słowacki, *Anhelli*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 3, oprac. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.

²⁷ M. Mrowiec, *Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj – lodowaty dialog między tekstami*, „Postscriptum Polonistyczne” nr 2 (4) 2009, s. 123-141.

²⁸ D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Trio, Warszawa 2010, s. 72-73.

²⁹ J. Dukaj, *Extensa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; w tekście oznaczane jako „Ext”.

SF, czyli wpływ na tekst teorii naukowych, ich przetworzenie w ramach światów przedstawionych oraz próby przewidzenia losów wynalazków technologicznych.

Próby umiejscowienia twórczości Dukaja w szerzej pojętej polskiej kulturze literackiej (a nie zaś: gatunku) podjął się Paweł Dunin-Wąsowicz, krytyk literacki³⁰. W sposób dość arbitralny wyodrębnił całą grupę polskich pisarzy fantastyczno-naukowych jako dzielących wspólną cechę „konserwatywnych romantyków”. Wskazał przy tym na romantyczną proveniencję kreacji bohatera powieści *Xavras Wyżryn*³¹, nie zauważył jednak ironii Dukaja. Ironii o tyle istotnej, że nie stanowi ona jedynie chwytu zastosowanego do ekspozycji głównej postaci, ale całą strategię problematyzowania polskiej mitologii narodowej oraz tradycji budowania tożsamości w zetknięciu z problemami i wyzwaniami świata współczesnego (terroryzm, panoptyczna obecność mediów masowych, symulakry zdarzeń i prawdy w przekazie medialnym).

Tok myślenia Dunina-Wąsowicza podjął po nim Krzysztof Uniłowski, literaturoznawca i krytyk literacki, który również powołał się na przykład *Xavras Wyżryna*, aby wskazać na transformację modelu romantycznego myślenia o narodzie w twórczości pisarza³². Krytyk stawia diagnozę, że paradygmat romantyczny nie zmierzcha ani się nie wyczerpuje, ale przechodzi do podświadomości polskiej popkultury. Jednocześnie wyjściem dla artykułu jest również powtórzone postulowanie literackiego konfliktu pomiędzy „fantastycznym gettem” a „mainstreamem”, a przez to ustawienie

³⁰ Por. P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2000.

³¹ J. Dukaj, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

³² K. Uniłowski, *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*, „FA-art” nr 4 (70) 2007, s. 37-43.

rozważań w kontekście upolitycznionej roli Dukaja w świecie pisarskim. Dalszy wywód jest pochodną tego założenia. Pomimo, że autor porzuca rozważania środowiskowe, uwagę poświęca politycznym zainteresowaniom pisarza, które – jak postuluje – w sposób jednoznaczny przekładają się na twórczość fantastyczną. Problematiczne w artykule Uniłowskiego, podobnie jak i we wspomnianym tekście Dunina-Wąsowicza, jest utożsamianie wypowiedzi bohaterów lub narratora z przekonaniami Dukaja jako człowieka, a także dokonywanie „herezji parafrazy” w postaci redukcji problemów i sytuacji z omawianych utworów (szczególnie *Xavrasa Wyżryna*) do analogii z historii najnowszej. Interesująca z perspektywy tematyki niniejszej dysertacji jest refleksja Uniłowskiego na temat miejsca Dukaja w świecie literatury, gdyż autor odmawia mu przynależności do głównego nurtu literatury pięknej, jak i typowej polskiej fantastyki:

Sklonny byłbym postawić tezę, że stawką w grze prowadzonej przez Dukaja jest pisarska autonomia. Zamiast spodziewanej, bo – zdawałoby się – zgodnej z potrzebami rynku strategii „dwa w jednym”, a więc zamiast dążenia do fuzji fantastyki oraz literatury artystycznej, wybory autora dyktowałyby raczej zasada nieprzynależności. W radykalnym ujęciu „ani tu, ani tam” nie oznaczałoby nawet żadnego „pomiędzy”. Bo też między obiegiem SF oraz „głównym nurtem” nie istnieje dziś w przestrzeni życia literackiego żadna sfera pośrednia [...] ³³.

Odżegnując się od stylu wywodu w duchu intencjonalizmu (domniemanie prowadzenia gry przez Dukaja, oczekiwań wobec strategii pisarsko-marketingowej), a więc i nie wyrokując, jaka jest pozycja pisarza w kulturze literackiej, warto podkreślić jest kojarzenie go ze stanem po-między, i to w radykalnej postaci. Nie jest to balansowanie na granicy, bycie w połowie skali między skrajnościami czy stworzenie alternatywnej drogi, która może się

³³ Tamże, s. 37-38.

rozwinąć w pełnoprawną, dojrzałą opcję. Opisana przez krytyka sytuacja „ani, ani” oznacza przydanie twórczości Dukaja rysu zupełnej obcości literackiej. Znamienne jest to, że dalsza część wywodu nosi cechy ujęcia i wyjaśnienia tego, co wcześniej skazane zostało na artystyczną emigrację, w ramach uproszczonych i bliskich doświadczeniu kategorii. Mechanizm ten jest problematyzowany w licznych utworach pisarza przy wykorzystaniu heterotopicznych struktur (na poziomie konstruowania świata przedstawionego) oraz poetyki (w obrębie metody uzyskiwania heterotopii na wskroś wszystkich poziomów utworu).

Założenia metodologiczne

Kategoria przestrzeni zajmuje jedno z centralnych miejsc we współczesnych refleksjach humanistycznych, artystycznych i popularnych. Wiele jej pojęć tradycyjnie przypisanych do wąskich dziedzin (np. geografia: topografia, centrum, peryferia; sztuki przestrzenne: ramy, złoty podział, antropocentryczna harmonia proporcji; antropologia: *sacrum*, *profanum*, między-miejsca) zostało przejętych przez inne dyskursy. Proces ten jest złożony i wielokierunkowy, ale w ciągu ostatnich dekad widać jego nasilenie: dyskurs humanistyczny uprzestrzenił się, uczestniczące w nim dialogujące głosy ulokowały się w uwarunkowanych czasowo trzech wymiarach³⁴. Rozmnożone perspektywy ukazywały uprzednie tezy

³⁴ West-Pavlov stwierdza, że starożytny paradygmat przestrzeni Euklidesa (neutralna, homogeniczna pozbawiona znaczeń, rozdzielająca rzeczy na poziomie mikrokosmicznym oraz zawierająca je w skali makrokosmicznej) przeszedł w XX wieku drastyczną przemianę, dla której jednym z wyraźnych impulsów była teoria względności Alberta Einsteina. Jedno z jej stwierdzeń, że przestrzeń jest postrzegana i doświadczana w różny sposób w zależności od położenia podmiotu stało się płodnym ziarnem, które rozwinęło się na gruncie nauk humanistycznych.

i stwierdzenia jako jedynie przekroje bardziej złożonych problemów, nadały im metaforyczną i dosłowną głębię. Pluralizacja i ekspansja kategorii przestrzennych wiąże się ze społeczną pluralizacją samych przestrzeni – społecznych, wirtualnych, kulturowych, itd. Ich tradycyjne struktury, w których można było wyraźnie wskazać na centrum i peryferia, *sacrum* i *profanum*, przestrzenie nieczyste, liminalne, albo się zdezaktualizowały, albo zyskały alternatywne ujęcia. Wiąże się to z zakwestionowaniem i rozpadem imperialistycznego modelu kultury, w którym przestrzenie społeczne w skali mikro i makro miały struktury precyzyjnie określone i kontrolowane przez znajdującą się w ich sercu władzę. Był to porządek kolonizacji, imperialistycznej ekspansji, centralizacji społecznej, politycznej i kulturalnej, integracji władzy, szczególnie symbolicznej. Zdemaskowanie go jako mechanizmu opresji i wykluczenia odbyło się dzięki głosom ze strefy pogranicza, poddającym krytyce centrum jako twór ideologiczny, a przez to

W przedmowie autorstwa Roberta Burdena i Stephana Kohla do książki West-Pavlova sytuacja ta określona została zwrotem topograficznym w naukach kulturoznawczych. Jego podstawą jest przyjęcie, że *kulturowe „rzeczywistości” są efektem dyskursów oraz że przedmioty kulturowe wraz z ich historiami i geografiami mogą być czytane jako teksty wraz z formalnymi oraz gatunkowymi zasadami, tropami i topografiami* (zob. przedmowę oraz rozdział *Introduction: Entering Space* [w:] R. West-Pavlov, *Space in theory...*). Setha Low i Denise Lawrence-Zúñiga wskazują, że okresem przełomowym były dopiero lata dziewięćdziesiąte XX wieku, kiedy to antropologia poddała krytycznemu przemyśleniu i ponownej konceptualizacji kultury w przestrzennych kategoriach. Badania te miały interdyscyplinarny charakter i sięgały po metody, słowniki oraz materiał badawczy m.in. z dziedzin geografii, filozofii, historii i socjologii. Tematami, które były szczególnie opracowywane były przestrzenie ucieleśniane [*embodied*], genderowe, w-pisane [*inscribed*], sporne, ponadnarodowe oraz taktyki przestrzenne (S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, *Locating culture*, [w:] *The anthropology of space and place. Locating culture*, red. S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 1).

możliwy do zrelatywizowania, negacji, negocjacji, nieodwracalnego podważenia wyłączości³⁵. Podzielony na nowo świat, którego obszary wciąż się rozrastały, domagał się zmian w sposobie mówienia o nim. Wraz ze zmianami w języku, sam używający go podmiot uwidocznił się jako osadzony w czasoprzestrzeni, gdyż okazało się ważne to, kto mówi, skąd, do kogo, kiedy, jakimi drogami przekazywany jest komunikat i jak zostaje on zmodyfikowany i wzbogacony w konteksty wraz z przemieszczaniem się ku kolejnym adresatom.

Dyskurs w przestrzeni, przestrzeń w dyskursie

Pojęcie przestrzeni jest trudne do uchwycenia, gdyż samo jest wielowymiarowe i nie można wskazać prymarnego znaczenia. Według kanadyjskiej antropolożki Margaret Rodman przestrzeń i miejsce rozumiane są na dwóch poziomach: jako istniejące w fizycznej przestrzeni albo jako koncepcje, mentalny konstrukt bądź narzędzie analityczne. Z tej dwojakości wynikają dwa ujęcia antropologiczne przestrzeni – jako antropologiczny konstrukt scenerii [*setting*] czy lokalizacja koncepcji, lub też konstruowane społecznie, uprzedmiotowione doświadczenie. Oba podejścia są ze sobą powiązane, gdyż badania nad zagadnieniem przestrzeni dotyczą jednocześnie miejsc i przestrzennych relacji oraz związanych z nimi wartości. Syntezą tych ujęć według badaczki jest „miejsce prze-żywane” [*lived space, l’espace vécu*]. Tak rozumiane pojęcie wskazuje na zamieszkiwanie, życie wewnątrz, związaną z nim refleksję i stosunek emocjonalny³⁶. Francuski etnolog, Marc Augé, dopatruje

³⁵ W ten sposób wyłoniły się m.in. dyskursy postkolonializmu, nowego historyzmu, feminizmu, krytyki *gender* i *queer*.

³⁶ M.C. Rodman, *Empowering Place: Multilocality and Multivocality*, [w:] *The anthropology of space and place...*, s. 206. Definicja *lived space* w ujęciu

się syntezy dwojakiej przestrzeni nie w cielesnym i emocjonalnym doświadczeniu, ale w porządku inteligibilności, traktując miejsce antropologiczne jako fantazmatyczne. Podkreśla on, że źródłem jest *rzeczywistość dostarczająca surowca i przedmiotu*, nad którą nadbudowuje się sfera znaczeń, mitów i złudzeń, przez co miejsce do pewnego stopnia odrywa się od swego pierwotnego zakorzenienia³⁷.

Na dwojako pojmowaną przestrzeń nakładana jest złożona siatka pojęciowa, której propozycję przedstawiła amerykańska geografka, Helen Couclelis, podsumowując rodzaje przestrzeni wyróżniane w dyskursie geograficznym. Podzieliła je na cztery kategorie, którym podporządkowuje pojęcia pozostające między sobą w ścisłym związku na wszystkich poziomach:

- przestrzeń absolutna – matematyczna: punkty, linie, pola, płaszczyzny, konfiguracje;
- przestrzeń relatywna – socjoekonomiczna: tereny, sytuacje, trasy, regiony, dystrybucje;
- przestrzeń relatywna – empiryczna/kulturowa: miejsca, drogi, terytoria, domeny, światy;
- przestrzeń kognitywna – behawioralna: punkty orientacyjne [*landmarks*], ścieżki, dzielnice, środowiska, układy przestrzenne [*spatial layouts*]³⁸.

francuskiego badacza przestrzeni publicznej, Vincenta Berdoulay'a, obejmuje przestrzenie zamieszkiwane (terytorium, obszary aktywności), społeczne oraz związane z obiema kategoriami wartości; V. Berdoulay, *Place, Meaning, and Discourse in French Language Geography*, [w:] *The Power of Place*, red. J.A. Agnew, J.S. Duncan, U. Hyman, London 1989, s. 130.

³⁷ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010, s. 28.

³⁸ Por. H. Couclelis, *Location, place, region and space*, [w:] *Geography's inner worlds. Pervasive themes in contemporary American geography*, red. R.F. Abler,

Wskazane siatki pojęć tworzą wielowymiarową strukturę, której warstwy powiązane są potencjalnymi, dyskretnymi relacjami. Kierunek ruchu w tej sferze znaczeń torowany jest podmiotowo w zależności od jednostkowej sytuacji. Dlatego też charakter przestrzeni i miejsca zawsze jest przedmiotem negocjacji, a jego tożsamość jest procesualna i niestała. Jednocześnie podwójny charakter, czy też dwojaka ontologia, przestrzeni ewokuje problem natury metodologicznej, gdyż inaczej rozważa się ją w postaci zewnętrznej, zobiektywizowanej struktury (którą się dopiero wtórnie odkrywa, nazywa...), a inaczej jako podmiotowy sposób bycia w świecie, wymiar rozwijany przez ruch ciała i interpretującego umysłu. Amerykański geograf, Yi-Fu Tuan stwierdził, że przestrzeń *stanowi ramę ogólną, w której centrum jest poruszająca się, rozumna istota, dla człowieka jest również potrzebą psychologiczną, społecznym produktem ubocznym, a nawet atrybutem duchowym, ustanawiając tym samym świadomość i ciało jako źródło podstawowych kategorii i wartości kulturowych*³⁹. Amerykańskie antropolożki, Seta Low i Denise Lawrence-Zúñiga, zwracają uwagę na dostrzeżony i akcentowany przez antropologię znaczenie ruchu ciała w procesie kreowania (a więc i podmiotowego odbioru oraz narracji) przestrzeni, konceptualizując tę ostatnią raczej jako ruch aniżeli pojemnik⁴⁰. Francuski filozof i historyk, Michel de Certeau,

M.G. Marcus, J.M. Olson, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1991, s. 231.

³⁹ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 23, 51-80. Autor łączy z ciałem m.in. pojmowanie trzech wymiarów: pion wyznaczany przez wyprostowaną postawę, oś horyzontalną wyznaczaną przez rozróżnianie stron lewej i prawej oraz głębię poznawaną poprzez ruch naprzód i wstecz. Z kierunkami przestrzennymi związane jest ich pozytywne (góra, prawy, przód) i negatywne (dół, lewy, tył) wartościowanie, które ma swoje bezpośrednie odbicie w języku jak i budowaniu metafor.

⁴⁰ S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, dz. cyt., s. 4.

w rozważaniach nad przestrzenią również w centrum problemu stawia człowieka i jego ciało. W przeciwieństwie do Tuana, zawiesza rozdzielną kategorię przestrzeni i miejsca, używając formuły „praktykowanego miejsca”, które wyznaczone jest przez ruch ciała i spotkania z innymi ciałami. Jest to ujęcie bardzo dynamiczne, czego przykładem może być ścieżka istniejąca tylko o tyle, o ile ktoś właśnie wyznacza ją idąc. Zaistnienie drogi jako zjawiska społecznego wynika już z powtórzenia (ktoś przeszedł tą samą trasą) i uzyskania przez nią instytucjonalnego wymiaru. Mimo to jej istnienie każdorazowo potwierdzone jest przez praktykę, która może zanegować aspekt instytucji⁴¹. Takie ujęcie „praktykowanego miejsca” wyprzedza przestrzeń, o której mówiła Rodman (*setting* i koncepcja). Stanowisko podobne, ale bardziej zorientowane na kwestię doświadczenia niż cielesności, prezentuje filozofka Hanna Buczyńska-Garewicz. Odwołując się do hermeneutyki stwierdza, że *[p]rzeszłość wytwarza się pierwotnie w doznaniach, przeżyciach, nastrojach, działaniach. Jej źródłem jest doświadczenie życia, dzięki któremu zostaje ukonstytuowana*⁴², nie ma zatem wymiaru zobiektywizowanego, absolutnego, tylko wyznacza ją sieć relacji, w centrum których znajduje się podmiot. Ten sposób myślenia jest bardzo bliski definiowaniu miejsca przez Foucaulta⁴³. Low

⁴¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s.117-119.

⁴² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, s. 13.

⁴³ Skłonność do analizowania heterotopii jako zobiektywizowanej konstrukcji przejawia m.in. kanadyjski geograf, Edward Relph, który stwierdza, że jest to rodzaj pluralistycznej, chaotycznej geografii, na której nasze czasy odcisnęły swe piętno. Jest opracowana w szczegółach, lecz pozbawiona uniwersalnych podstaw w postaci reguł, nieustająco zmienna, powiązana przez decentralizowany przepływ informacji; jest sztuczna i naznaczona głębokimi społecznymi nierównościami (E. Relph, *Post-Modern Geography*, „Canadian Geographer”, nr 35 (1) 1991, s. 104-105, przekł.

i Lawrence-Zúñiga, stwierdzają, że koncepcja ucieleśnionej przestrzeni [*embodied space*] godzi kłopotliwe do rozstrzygnięcia dualizmu ciała subiektywnego i obiektywnego oraz materialnego i reprezentatywnego aspektu przestrzeni ciała. Podkreślają one doniosłość ciała jako fizycznego i biologicznego podmiotu, przeżywanego doświadczenia oraz w roli centrum pośredniczenia [*agency*], źródła wypowiedzania się oraz działania w świecie. Ciało jest tu rozumiane zarówno w wymiarze biologicznym, jak i społecznym, ucieleśnienie zaś [*embodiment*] jako metodologiczna dziedzina o nieostrych granicach, definiowana przez percepcyjne doświadczenie oraz sposób uobecniania i zaangażowania w świat. Z kolei ucieleśniona przestrzeń stanowi lokację, w której ludzkie doświadczenie oraz świadomość przyjmują materialną i przestrzenną formę⁴⁴. Amerykański etnolog, Edward Hall, przytacza odkrycia etnologów oraz psychologów zwierząt wykazujące nierozzerwalność doświadczenia ciała i przestrzeni:

(a) każdy organizm zamieszkuje w swoim subiektywnym świecie, który jest funkcją jego aparatu poznawczego, a każde dowolne oddzielenie organizmu od tego świata zmienia kontekst i w ten sposób przekształca

własny; zob. także E. Soja, *Postmodern geographies*, Verso Press, London 1989). Podobnie Rodman, stwierdzając, że heterotopie są miejscami [*sites*], które są doświadczane multilokalnie. Zauważa jednak, że należy je analizować nie w sposób „obiektywny”, ale skupiając się na mnogości punktów widzenia i podkreślając znaczenie indywidualnych podmiotów uczestniczących w (istotnym również politycznie i emancypacyjnie) dyskursie. Dopiero proponowane przez nią rozumienie multilokalności jako związanej z multiwokalnością daje większe pierwszeństwo podmiotowej wypowiedzi, nie zawiesza jednak kategorii zobiektywizowanej przestrzeni jako obszaru odniesienia, źródła doświadczenia (M. Rodman, dz. cyt., s. 211-212).

⁴⁴ S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, dz. cyt., s. 2.

znaczenia; oraz (b) linia oddzielająca wewnętrzne i zewnętrzne środowisko organizmu nie może zostać dokładnie sprecyzowana. Relacja organizm-biotop może zostać zrozumiana tylko i wyłącznie wtedy, gdy jest ujmowana jako delikatnie zrównoważona seria mechanizmów cybernetycznych, w których pozytywna bądź negatywna odpowiedź zwrotna [feedback] wprowadza subtelną, lecz ciągłą kontrolę nad życiem. Oznacza to, że organizm i jego biotop konstytuują pojedynczy, zwarty system (wewnątrz szeregu większych systemów). Rozważanie jednego w oderwaniu od drugiego jest pozbawione sensu⁴⁵.

W kontekście tych stwierdzeń istotna jest zauważona przez Tuana dokonująca się między ciałem a przestrzenią wymiana znaczeń, w którą włącza się również trzecia strona – społeczeństwo. Na ten związek wskazała brytyjska antropolożka Mary Douglas, twierdząc, że:

ludzkie ciało jest zawsze traktowane jako obraz społeczeństwa i nie ma naturalnego sposobu rozważania ciała, które nie zawierałoby jednocześnie wymiaru społecznego. Zainteresowanie jego otworami zależy od zainteresowania społecznymi wyjściami i wejściami, drogami ucieczki i inwazji. Jeżeli nie istnieje troska o zachowanie granic społecznych, to można się spodziewać, że nie istnieje także troska o granice ciała. Relacje stóp w stosunku do głowy, mózgu do organów seksualnych, ust do otworu odbyowego (anus) są powszechnie traktowane w taki sposób, że mogą wyrazić odpowiadające im wzorce hierarchii⁴⁶.

Należy zauważyć, że Douglas wskazuje *implicite* na spacjalizację relacji społecznych, co podkreśla semantyczne związki triady ciało-przestrzeń-społeczeństwo. Choć wspomniana para badaczy porusza się w tradycyjnym – logocentrycznym, modernistycznym – paradygmacie, to przy wskazaniu na zmiany, jakie dokonały się w traktowaniu trzech tematów, widać, że ich związek jest nadal

⁴⁵ E.T. Hall, *Proxemics*, [w:] *The anthropology of space and place...*, s. 54; podkreślenie E.T. Hall, przekł. własny.

⁴⁶ M. Douglas, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, przekł. E. Dzurak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 116.

aktualny i w oparciu o analogie można wysnuwać wnioski na temat ich funkcjonowania. Znamienitym przykładem może być rozpoznanie przez Foucaulta przestrzeni heterotopicznej, która np. wymyka się ujmowanemu tradycyjnie przez Tuana podziałowi na przestrzeń i miejsce, zaś dwuwartościowa aksjologia zakorzeniona w antropologicznym doświadczeniu ciała staje się irrelevantna⁴⁷.

Heterotopie: po/między

Foucault po raz pierwszy wspominał o heterotopiach w wydanej po raz pierwszy w 1966 r. pracy *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*⁴⁸. Rok później rozwinął tę koncepcję w wykładzie, który ukazał się drukiem jako artykuł *Des espaces autres. Hétérotopies*⁴⁹. Według badacza każde miejsce definiowane

⁴⁷ Według Tuana relacja przestrzeń-miejsce oparta jest na tym, że miejsce wyłania się z nieuporządkowanej, chaotycznej, wymykającej się kategoryzacjom, a przez to i dzikiej, niebezpiecznej przestrzeni na drodze stopniowego poznawania i nadawania wartości. Miejsce jest „tu, gdzie stoję”, wyznacza podmiotowe *axis mundi*, subiektywnie uniwersalny punkt odniesienia, podczas gdy otaczająca przestrzeń wiąże się z nieukierunkowanym ruchem (to domena ponowoczesnego nomady), dzięki czemu *odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji w miejscu* (Y.-F. Tuan, dz. cyt., s. 16). Heterotopia stanowi strukturę zdecentralizowaną, stanowi „inną przestrzeń” i „nie-miejsce”, nie popadając w nieuporządkowanie wskazane przez Tuana. Stanowi egzystencjalne doświadczenie niemożności zamieszkania w miejscu, które zawsze pozostaje przesunięte, przeniesione na poziom wirtualności, odbite w serii zwierciadlanych refleksów bądź zawłaszczane na odmienne sposoby przez innych.

⁴⁸ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; przekład polski: M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, A. Tatarkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

⁴⁹ Tegoż, *Des espaces autres. Hétérotopies*, „Architecture Mouvement Continuité” nr 5 październik 1984, s. 46-49; przekład polski: tegoż, *Inne*

jest przez sieć relacji, w jaką jest uwikłane, dzięki którym określić można jego lokalizację, granice, wejścia oraz wyjścia. Na tym tle heterotopia jest zjawiskiem wyjątkowym, gdyż cechuje ją powiązanie ze wszystkimi innymi przestrzeniami przy jednoczesnym wyłączeniu jej z jakiegokolwiek ustalonego porządku. To w niej *wszystkie inne rzeczywiste miejsca (emplacements), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane* [Het, s. 120]. Choć da się wskazać jej rzeczywistą lokalizację, to jest ona różna od wszystkich miejsc, które odzwierciedla. Stanowi zatem obszar nakładania się semiosfer, rozumianych zgodnie z koncepcją rosyjskiego semiotyka, Jurija Łotmana, jako znaczeniowe wyposażenie kultury, semiotyczne przestrzenie konieczne do istnienia i funkcjonowania języków⁵⁰. Użytkownicy tego obszaru aktualizują

przestrzenie, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6 (96) 2005, s. 117-125; dalej w tekście oznaczane jako „Het”.

⁵⁰ Analogicznie do archiwum Foucaulta semiosfera nie jest sumą języków, lecz to one stanowią jej funkcję. Łotman wskazuje na analogię między biosferą a światem znaków (rozwarstwienie *bios* i *logos*), dwoma środowiskami funkcjonowania człowieka, które o niego konkurują. Poza semiosferą nie istnieje ani język ani komunikacja (J. [Y.] Łotman [Lotman], *The Semiosphere* [w:] tegoż, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, przeł. A. Shukman, Tauris, New York 2001, s. 123-124). Warte uwagi są również wypowiedzi Łotmana z pracy *Kultura i eksplozja*, które komentują sformułowaną wcześniej koncepcję semiosfery. Zakłada tam, że konieczne do poznania rzeczywistości jest istnienie przynajmniej dwóch języków, które w zderzeniu ze sobą nakładają się na siebie wzajemnie, a także ustanawiają sąsiadująco, wyznaczając wewnętrzne granice. Jest to sytuacja heterotopii, która z punktu widzenia Łotmana nie doprowadza do kryzysu reprezentacji rzeczywistości, ale jest narzędziem docierania do prawdy (jeden prawdziwy język jest kulturowym mitem – utopią, prawdy szuka się na przecięciu języków). Co więcej, rosyjski badacz zauważa, że w procesie powstawania semiosfer istotne jest ciągle zderzanie się naszego z obcym (językowo nieistniejącym bądź wybrakowanym – sytuacja chorego i rannego), a potem naszego z innym (anomalią, wykluczoną z kolektywnego porządku np. ze względu na płeć

jedynie pewne zakresy znaczeń, czy też – używając słów kulturoznawczyni Zuzanny Dziuban – *przestrzeń heterogeniczną, w którą wpisane są różne, często nieprzystające do siebie porządki sensów, i która, w związku z tym, generuje nie jedną, lecz wiele interpretacji czy, by odwołać się do nieco innej retoryki, sposobów użycia przestrzeni*⁵¹. Foucault wyznaczył ramy heterotopii, formułując sześć organizujących je zasad:

1. każda kultura ustanawia własne heterotopie, nie istnieje jednak ich uniwersalna forma;
2. choć istnieją ciągle, ich funkcja może się diachronicznie zmieniać;
3. jest zdolna do zestawienia w jednym realnym miejscu [*lieu*] kilku nieprzystających do siebie miejsc [*emplacements*];
4. może być związana z wycinkiem czasu, co przy mocnym związku z kategorią czasowości pozwala traktować ją jako heterochronię, odcinającą ludzi od ich tradycyjnego czasu;
5. zawsze zakłada system otwierania i zamykania, który umożliwia ingerencję oraz zapewnia izolację;
6. pełni funkcję w odniesieniu do całej pozostałej przestrzeni [Het, s. 121-124].

Dając przykłady wyodrębniania się heterotopii w paradygmacie kulturowym, Foucault sięgał do historii, zestawiając proponowaną przestrzenną strukturę m.in. ze średniowiecznym binarnym podziałem

wiek czy czyn heroiczny), czyli pojawianie się – używając kategorii Foucaulta – odpowiednio heterotopii kryzysu i dewiacji. Według Łotmana prowadzi to do wyłaniania się indywidualności, które korygują normę i przesuwają granicę tego, co znane, w „centrum” (J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, PIW, Warszawa 1999, s. 27-30).

⁵¹ Z. Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008, s. 308.

czasu i przestrzeni na sfery *sacrum* i *profanum*⁵², a także podkreślając, że w kulturze nowoczesnej zwiększyła się liczba przestrzeni intencjonalnie projektowanych jako heterotopie. Nadał im w ten sposób podwójne znaczenie metodologiczne (ambiwalencja ta była już kilkakrotnie podkreślana), z jednej strony zobiektywizowanej kulturowo, ciągle obecnej struktury (istotniejszej dla badań o profilu socjologicznym), a z drugiej ukierunkowanego personalistycznie sposobu bycia w świecie jako doświadczania, lektury i interpretacji (jako narzędzia bardziej adekwatnego do analiz antropologicznych, tekstologicznych, hermeneutycznych).

Heterotopiczność nie jest immanentną cechą ani przestrzeni ani tekstu, który ją opisuje lub tworzy. Jest to przede wszystkim relacja pomiędzy nimi a podmiotem – uczestniczącym przestrzennie, w akcie lektury, czyli intelektualnie i refleksyjnie. Podmiot ustanawia heterotopię, zatem rozpoznawanie (nadanie) jej charakteru „innej przestrzeni” dokonuje się poprzez samo użycie, lekturze, spojrzenie, czyli w refleksji, w miejscu spotkania *logosu* z *mythosem*. Faktyczna przestrzeń bądź tekst są zatem podpórkami, mediami, które reprezentując pewien układ treści/zdarzeń, prowokują umysł

⁵² Historyczny aspekt heterotopii jest problemem wymagającym dodatkowego komentarza. Widzenie danej przestrzeni jako heterotopii jest wynikiem archeologicznego spojrzenia na dyskurs oficjalny, a więc zdystansowanie się wobec niego. Pozostając w ramach np. dyskursu władzy, miejsca wykluczenia nie są heterotopiami, ale po prostu nie istnieją bądź funkcjonują jako figura obcości (czyli coś, co „u nas” się nie zdarza, *nie ma miejsca*). Przykładem odkrywania takich przestrzeni, zagospodarowywania ich dyskursami, mogą być „topograficzne odkrycia” ruchów emancypacyjnych: pokój wariatki na strychu czy gejowska szafa. Zauważenie takiej atopii jest niczym otworzenie próżniowego naczynia – prócz metaforycznego huku następuje gwałtowne wtargnięcie dyskursów, wypieranie ich, seria akcji i reakcji. Archeologia nie pozwala jednak na stabilizację i zagarnięcie tego obszaru przez dominujący *logos*, sensy nie są redukowane, lecz kolejne osadzają się niczym warstwy archeologiczne.

do rozpoznania ich jako wielowarstwowych, palimpsestowych, o przenikających się wirtualnych wymiarach. Teza Foucaulta, że każda kultura posiada swoje przestrzenie heterotopczne, sugeruje, że wyznaczanie ich bądź rozpoznawanie w świecie należy do antropologicznych uwarunkowań człowieka. Zatem w każdą próbę uporządkowania rzeczywistości, rozpoznania w niej czy nałożenia na nią struktury, wpisane jest wygenerowanie heterotopii jako obszaru zapewniającego strukturze dynamikę, możliwość rozwoju i korekty, otwartości na „czynnik ludzki”.

Problem heterotopii rysuje się interesująco na tle przywoływanych już zmian w postrzeganiu przestrzeni w refleksji humanistycznej i wyznacza istotny krok w opisywaniu i rozumieniu kulturowych przemian, których jesteśmy świadkami. Rodman, której formuła dwójakiej przestrzeni (jako fizycznego miejsca oraz doświadczenia) była już przywoływana, wskazała na swoistą cechę heterotopii: multilokalność⁵³. Opisuje ona heterotopię jako miejsce [*site*] doświadczane jako posiadające pewną liczbę wymiarów. Do ich zrozumienia potrzebna jest zdecentralizowana analiza, skupiona na konstrukcji tych miejsc z różnorodnych, w tym zarówno niezachodnich, jak i eurocentrycznych punktów widzenia⁵⁴. Badaczka

⁵³ M.C. Rodman, dz. cyt., s. 211-212

⁵⁴ Na uwagę zasługuje fakt, że nawet zakładając tu heterotopię jako zobiektywizowaną formę przestrzeni, jest ona dla badaczki przede wszystkim obiektem odczytania i interpretacji, a więc potraktowana jest jako tekst. Od razu zostaje zasugerowana strategia lektury: z różnych perspektyw, w sposób zdecentralizowany, rezygnujący z lektury „czytelnika uprzywilejowanego” i szukający spojrzenia Innego, zwracającego uwagę na relację władzy ukrytą w latencji tekstu. Do tych poststrukturalnych postulatów, które obejmują przesuwanie punktu oglądu albo mnożą interpretacje, dodać można jeszcze inną podstawową procedurę różnorodnego wyodrębniania jednostek znaczących, czyli opisane przez Rolanda Barthesa leksje. Czytanie heterotopii jako tekstu rozgwieżdżonego ma zdecentralizowany charakter, unika założeń wyprzedzających

proponuje szereg sposobów rozumienia multilokalności aplikowanych na dwojako rozumiane przestrzenie. Po pierwsze, oznacza spoglądanie na miejsce z perspektywy Innego przy jednoczesnym zachowaniu świadomości niejednoznaczności i dynamiczności tej kategorii (każdy może stać się Innym, Inny jest w każdym)⁵⁵. Po drugie, jest to porównawcza analiza miejsca, prowadząca do zrekonstruowania ponadlokalnej sieci tworzącej system miejsc⁵⁶. Po trzecie, są to zwrotne relacje z miejscami, czyli rozumienie nowych (nowopoznanych, poddanych transformacji bądź dyslokowanych) krajobrazów [*landscapes*] w kategoriach miejsc już znanych⁵⁷. Po czwarte, multilokalność kształtuje i wyraża polisemiczne znaczenie tego miejsca dla różnych użytkowników, co określić można również jako multiwokalny wymiar miejsca. Foucault wskazywał na źródła powstawania heterotopii tkwiące w praktykach dyskursywnych, gdzie *sekretnie podminowują język, przeszkadzają nazywać to i tamto, rozbijają nazwy pospolite albo je komplikują, rujnują „syntaksę”, również syntaksę mniej jawną, która pozwala „utrzymywać”*

doświadczenie, zakłada wielość możliwych odczytań. Jest to zatem przestrzeń multilokalna, złożona nie tylko z wielu punktów, ale również wchodząca w dynamiczne, zaskakujące relacje z tym, co ją otacza (lokalne i przygodne wyodrębnianie topograficznych leksji). Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Karków 2006, s. 367-368.

⁵⁵ W badaniu heterotopii: spojrzenie na nią jako na narzędzie władzy i opresji, zwrócenie uwagi na definiujący ją zakaz, drogi wejść i ucieczki, warunki przekraczania granic. Podkreślenie jej funkcji regulatywnej w systemie kulturowym i namysł nad anomalią, która jest tu wykluczana.

⁵⁶ W badaniu heterotopii: zwrócenie uwagi na miejsca, z którymi jest powiązana, do których odsyła, które są w niej reprezentowane nie jako sieć rozbudowana na zewnątrz, ale ich projekcja „tu i teraz”.

⁵⁷ W badaniu heterotopii: multilokalny sposób wyjaśniania znaczenia jako sposób przełamania afazji (Foucault), oswojenia i zasiedlenia siecią znaczeń atopii.

(jednocześnie i wzajemnie) słowa i rzeczy⁵⁸. Heterotopię cechuje zatem kryzys różnicy (która to otwiera się w otchłani, to skleja), gubi się językowe i orientacyjne „tutaj” i „tam”, fizyczne i wirtualne, zobaczone i pomyślane, znaki i znaczenia⁵⁹.

Antropolożka miasta, Ewa Rewers, umownie określa tę cechę jako „międzyść”, nie widzi jej jednak jako zdecydowanego zerwania, tylko podkreśla regulatywny i regenerujący charakter przestrzeni mediującej:

Warto w tym miejscu dodać, że owa między-przestrzeń zachowuje jednak nadal pewne cechy relacji: otwarcie na nowe zdarzenia, połączenia i elementy, niezwieńczenie, nieustabilizowanie, niewypełnienie itp. Tak utworzoną „międzyść” odnaleźlibyśmy w strefach wyznaczonych przez poddane destrukcji lub rozmyciu opozycje eksplorowane przez postmodernizm: nowoczesność/ponowoczesność, przeszłość/teraźniejszość/przyszłość, obecność/nieobecność, rzeczywistość/nierzeczywistość, wewnętrzność/zewnętrzność itd. „Międzyść” wpisana w te opozycje nadaje zjawiskom przez nie nazywanym ciągłość, broni języki, do których wspomniane pojęcia należą, przed retoryką binarności i zerwania⁶⁰.

Amerykański geograf, Nicholas Entrikin, używa analogicznego terminu *betweenness*, aby podkreślić sytuację doświadczania nowoczesnej przestrzeni, które zaciera różnicę między miejscem a jego analityczną conceptualizacją. Jest to oscylowanie między scentralizowanym punktem oglądu (subiektywnym, doświadczającym, ustanawiającym się jako uniwersalny punkt odniesienia), a zdecentralizowanym (obiektywnym, transcendującym), czyli poczuciem bycia punktem w pozbawionym środka, heterogenicznym

⁵⁸ M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, s. 7-8.

⁵⁹ W odróżnieniu od przywoływanej przez Foucaulta utopii, która zawsze jest „tam”, a którą heterotopia próbuje wcielić w swoim „nie-tu”.

⁶⁰ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 169.

świecie⁶¹. Dla Foucaulta heterotopia jest afatycznym doświadczeniem rozpadu języka, zainicjowanym przez dostrzeżenie jego umowności. To wejście w atopię, nie-miejsce, z którym podejmuje się grę i wypełnia je narracjami oraz sensami. Na związek heterotopii i atopii wskazuje również Dziuban, która rozważając różne znaczenia „nie-miejsca” zaakcentowała rozumienie go jako rodzaju heterotopii. Przedstawiła atopię jako przestrzeń, która *zdaje się* pusta semantycznie, do opisu której nie pasuje żaden standardowy leksykon, ale jednocześnie jest to „brak znaczący”, nie neutralny, prowadzący do dostrzeżenia nadmiaru znaczeń (brak okazuje się cechą dużej informatywności)⁶². Myśl tę rozwija Augé, którego rozumienie nie-miejsca oparte jest na przywoływanych twierdzeniach de Certeau. Choć ma ono charakter heterotopii, to w przeciwieństwie do rozpoznań Foucaulta nie opisuje niebezpiecznej strefy kultury, obszaru wykluczenia czy instytucji dyskretnie regulujących porządek społeczny i zbiorową tożsamość. Dla Augé punktem wyjścia jest antropologiczna geometria: punkt (centrum), linia (droga) i przecięcie linii (skrzyżowanie), które jako trajektorie ruchu i spotkań (ciał) jednostek generują sieci wymiany treści, wartości i towarów, a także

⁶¹ N. Entrikin, *The betweenness of place. Toward a geography of modernity*, John Hopkins University Press, Baltimore 1991, s. 134.

⁶² Z. Dziuban, dz. cyt., s. 306-309. Sam Foucault zwrócił uwagę na afatyczne doświadczenie nie-przestrzeni, ale w świetle późniejszych wypowiedzi bliższe byłyby pojęcia heteroglossi czy multiwokalności. Antropologiczne ujęcie doświadczenia atopii i heterotopii również znacząco się różnią, zatem ich związkowi należy się szczególna uwaga. Porządkowane przez Dziuban wypowiedzi należy poddać krytycznej analizie czy heterotopia jest zatem kategorią nadrzędną, w której atopia stanowi jeden z podtypów (jaka zatem jest ostrość granic i obszar zawierania się?), czy też pozostają w relacji przyczynowo-skutkowej (na ile koniecznej i w jak silnym pozostają związku?)

relacji władzy⁶³. Badacz opisał antropologiczne przejście: ruch (ścieżka) – spotkanie (skrzyżowanie) – węzeł (rynek) – instytucja (władza). Istotne jest to, że pokazał w ten sposób, jak można rozpoznać heterotopiczną strukturę w instytucjach, co wzbogaca uwagi Foucaulta o nową perspektywę. Jest to również praktykowanie archeologii dyskursu, w której stan zastany zostaje poddany rewizjonistycznemu spojrzeniu etnografa. Tak ustanawiana jest przestrzeń, którą Augé nazywa miejscem antropologicznym, a w której wyłaniana zostaje struktura heterotopii⁶⁴.

Heterotopologia. Inne przestrzenie literatury

Istotnym impulsem dla przeniesienia rozważań nad heterotopiami na grunt badań nad literaturą jest programowa wypowiedź samego Foucaulta:

Co do samych heterotopii, jak je opisać? Jakie jest ich znaczenie? Moglibyśmy wyobrazić sobie rodzaj systematycznego opisu – nie mówię

⁶³ Na marginesie należy odnotować, że według Władimira Toporowa centrum i droga stanowią podstawowe składnikami przestrzeni mitopoetyckiej. Por. W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2003, s. 18

⁶⁴ Augé definiuje miejsce antropologiczne jako konkretną i symboliczną konstrukcję przestrzeni, *która nie może sama opisać zmiennych kolei i sprzeczności życia społecznego, lecz do której odnoszą się wszyscy ci, którym przypisuje ona jakieś miejsce, jakkolwiek skromne by nie było. Jest ono jest jednocześnie zasadą sensu dla tych, którzy je zamieszkują, i zasadą inteligibilności dla tych, którzy je obserwują*. Badacz zestawia zatem spojrzenie „tubylcy”, który działa w ramach wyznaczonych mu przez dyskurs, gdzie wszystkie zasady wykluczania są w mocy, z perspektywą obserwatora rozbijającego ten porządek (badacza, pogramicznika, osoby wykluczonej) i rozpoznającego heterotopiczną strukturę danego miejsca. Augé, podobnie jak Foucault, odróżnia miejsce antropologiczne (heterotopię) od utopii czy przestrzeni natury. Podkreśla też, że jego charakter zmienia się w zależności od perspektywy i zajmowanego miejsca, choć istnieją preferowane, strategiczne punkty orientacyjne. Zob. M. Augé, dz. cyt., s. 27-49.

nauki, ponieważ termin ten jest obecnie zbyt skompromitowany – który mógłby, w danym społeczeństwie, obrać jako przedmiot studiów, analizy, opisu i „lektury” (jak się dziś chętnie mówi) te inne przestrzenie, inne miejsca. Jako rodzaj kontestacji, zarazem mitycznej i realnej, przestrzeni, w której żyjemy, opis ten powinien się nazywać heterotopologią [Het, s. 121].

Słowa te inspirują do zdecydowanego postawienia tezy, że wypowiedzenie przestrzeni, sformułowanie ich sensów jest jednocześnie ich ustanowieniem, heterotopologia jest zaś bardziej usystematyzowaną refleksją na temat tego procesu. Te same lokalizacje można widzieć i doświadczać w innych układach odniesień, nakładając na nie inne siatki pojęć. Heterotopia jest jedną z nich, zatem interpretacja dotyczy jej samej, jak i faktu jej zaistnienia, wskazującego na kulturowe i światopoglądowe przemiany. Na zacieranie się granic między faktyczną przestrzenią a jej konceptualnym wymiarem wskazuje także Rodman, która zauważa, że przestrzenie cechują nie tylko narracje tworzone przez ich mieszkańców bądź badaczy, ale stanowią narracje same w sobie, szczególnie rodzaj dyskursu wraz z uprzywilejowaną czy promowaną retoryką⁶⁵. Heterotopia jako kategoria analityczna archiwum audiowizualnego Foucaulta organizuje i różnicuje dyskursy, a dotyczące ich procedury – zakazu, podziału i odrzucenia, uznania opozycji prawdy i fałszu – opisują heterotopię również jako przestrzeń dyskursywną⁶⁶.

⁶⁵ M.C. Rodman, dz. cyt., s. 206.

⁶⁶ Jak zostało już wcześniej zaznaczone, dla Foucaulta heterotopia jest przestrzenną metaforą, stanowiącą podstawę do analizy i rozumienia dyskursu. Wynikają z tego strukturalne podobieństwa między nimi. Według badacza najistotniejszymi z analogii są zasady wykluczenia i określania reguł ekskluzywności (system otwierania i zamykania), omówione szerzej w odniesieniu do dyskursu, a które są aktualne również dla „innych przestrzeni”. Jako procedury wykluczania Foucault wyróżnił zakaz, podział i odrzucenie oraz opozycję prawdy i fałszu. Pierwsze trzy określają, w jakim stopniu heterotopia ma charakter

Konsekwentnie wobec sformułowania heterotopologii jako badania heterotopii w postaci tekstu, istotne dla niniejszej pracy jest określenie, jaki zachodzi związek między nią a literaturą. Proponowane tu ujęcie jest kulturoznawcze, ze szczególnym akcentem postawionym na aspekt antropologiczny, stawiający w centrum bądź to czytelnika i jego kulturę oraz doświadczenie, bądź to bohaterów literackich pośredniczących między odbiorcą a wykreowanymi przez Dukaja światami. Pojawia się zatem pytanie, które Michał Paweł Markowski zadał pod adresem dyscypliny antropologii literatury: dlaczego akurat literatura ma być przedmiotem dociekań antropologicznych, co wyróżnia ją spośród innych wytworów człowieka? Krakowski literaturoznawca, porządkując uprzednie refleksje na ten temat, odpowiada, że cechą odróżniającą człowieka od reszty świata zwierzęcego jest fikcyjotwórstwo, spełniające doniosłą rolę, gdyż:

[...] fikcja literacka jest z a m i a s t wiedzy albo z a m i a s t doświadczenia, albo też jest strukturą, poszerzającą nasze doświadczenie lub wiedzę o ten obszar, który doświadczeniu albo wiedzy nie jest dostępny. W tym sensie można powiedzieć, że człowiek wynajduje sam siebie, gdy

regulatywny, zabezpieczający strefy spotkań porządków oficjalnego z nieoficjalnym, centrum z marginesem, czystości i brudu, itd. Autor tej koncepcji wskazał, że [...] w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności. Opozycja prawdy i fałszu nie oznacza tu binarnego układu logicznego, ale negocjowany kulturowo horyzont prawdziwości. Jest to gra z ramą interpretacji (np. jakie odczytanie heterotopii jest „do pomyślenia”, a jakie nie) oraz z kwestią obecności i reprezentacji (heterotopia jest tu w opozycji do utopii, która oznacza tu fałsz). Zob. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 7-27.

uczy się samego siebie przedstawiać, co oznacza też – wystawiać własne życie na scenie produkowanych przez siebie fikcji⁶⁷.

Zgodnie z tym paradygmatem antropologicznym człowiek uczy się funkcjonować w otaczającej go chaotycznej rzeczywistości nie tylko poprzez wiedzę, czyli porządkowanie, wyjaśnianie niezrozumiałego, lecz także przenosi poznane rzeczy w sferę twórczej wyobraźni. Tworzy ona dla nich nowy, symulowany świat, w którym poddawane są różnym przetworzeniom i obróbkom, dzięki czemu wiedza i doświadczenie zostają przepracowane⁶⁸. Znaczenie literatury dla antropologii oraz antropologii dla literatury jeszcze mocniej ustanawia współczesne ujęcie tej dyscypliny, którego korzenie tkwią w jej nurtach interpretatywnym oraz refleksyjnym⁶⁹. Markowski stawia tu

⁶⁷ M.P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie”, nr 6 (108) 2007, s. 30.

⁶⁸ Markowski konkluduje ten wątek: *W ten sposób literatura ma do spełnienia jedną zasadniczą funkcję: interpretację świata zewnętrznego poprzez tworzenie struktur osłabiających jego obcość*. Dodać tu można, że w ponowoczesnej antropologii – osłabiana jest jego o b e c n o ś ć, zastępowana przez nawarstwiający się fikcje, reprezentacje, symulakry. Literatura, mediuując między wiedzą a egzystencją w podmiocie, tworzy lukę sprawiając, że fikcja wyznacza ramy jego poznania. Warto też zauważyć, że problem tego aspektu referencyjności literatury jest również jednym z podejmowanych przez nią tematów. Tamże, s. 29-31.

⁶⁹ Nurty te rozwijali m.in. Clifford Geertz, James Clifford, George Marcus oraz Edward Said, zaś jedną z inspiracji dla nich była archeologia dyskursów Michela Foucaulta. Na ten temat szerzej w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; tegoż, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. S. Sikora, KR, Warszawa 2000; J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, KR, Warszawa 2000.

tezę, której metaforyczność jest nie bez znaczenia dla niniejszego wyводу:

Uważam, że w perspektywie antropologicznej nie ma różnicy między literaturą, fikcją i egzystencją. Egzystencja jest bowiem przestrzenią, w której człowiek, chcąc sam siebie zrozumieć, wytwarza literaturę i inne fikcje, do jakich należy także antropologia, rozumiana jako dyskurs człowieka o człowieku⁷⁰.

Tak sformułowane tezy wskazują na mocny teoretyczny związek między tekstem a przestrzenią, refleksja nad poetyką heterotopii wymaga jednak także praktycznej, formalnej podbudowy. W niniejszej pracy jest nią sformułowana przez Jean Matter Mandler, amerykańską kognitywistkę, kategoria sceny tekstu. Jest to organizacja wiedzy na temat przestrzeni, na którą składają się dwa czynniki: inwentarz, czyli zbiór przedmiotów pojawiających się w obrębie danej sceny, oraz relacje przestrzenne (konieczne lub dowolne), opisujące układ sceny w trzech wymiarach. Scena tekstowa wyłania się z konkretnej organizacji przedmiotów, zaś polem odniesienia dla niej jest jej schemat, czyli zbiór oczekiwań wobec tych czynników (tego, co typowe, co pojawia się zazwyczaj), w którym

⁷⁰ M.P. Markowski, dz. cyt., s. 32, podkreślenie własne. Zaakcentowanie znaczenia tej metafory zgadza się z tym, co Markowski twierdzi na temat kondycji współczesnej antropologii literatury. Diagnozuje jej sytuację następująco: *Jeśli literatura nie odpowiada na pytanie „jak jest?”, lecz tylko na pytanie „jak jeszcze inaczej mógłbym zinterpretować świat i siebie?”, nieustannie przesuwając pozycję, z jakiej ktokolwiek zechce sobie zadać to pytanie, to zasadnicza atopiczność określa także reguły zachowania antropologii literatury. Nie ma jednego miejsca, z którego można zadawać pytania literaturze, a zmienność pozycji eliminuje utrwalanie granic między dyscyplinami, a nawet ustalenie granic samej antropologii* [tamże, s. 32-33]. Badacz przywołując cechę atopiczności rozumie ją podobnie jak Dziuban, czyli jako heterotopię. Akcentuje tym kwestię anamorficznego spojrzenia nie tylko jako problemu dotyczącego interpretacji tekstu, lecz także jako transgresywną, interdyscyplinarną postawę, której wymaga się od badacza.

pojawiają się elementy nieoczekiwane i zaskakujące (to one przyciągają uwagę i najmocniej utrwalają się w pamięci)⁷¹.

Relacje między jednostkami mają charakter hierarchiczny, oparte są na zasadzie część-całość, którą można analizować w układzie pionowym (coś jest częścią organizacji na wyższym poziomie) lub poziomym (w relacji szeregowej). Związki przestrzenne mają charakter topologiczny, określają położenie elementów np. na lewo, na prawo, w górze, na dole, obok, wewnątrz, na zewnątrz, itd. Jednocześnie badania wykazały, że mapy poznawcze cechują duże zniekształcenia geometrii euklidesowej, zaś wiedza o miejscach pełna jest sprzeczności. Co więcej, pewne relacje są uprzywilejowane, np. lepiej zapamiętywane są układy w osi pionowej aniżeli poziomej⁷².

W niniejszej pracy uprzywilejowany jest podmiotowy punkt widzenia przestrzeni, nie tylko skupiający się na indywidualnym bądź intersubiektywnym jej doświadczeniu, ale także zakładający, że wszelka zobiektywizowana wiedza o niej (czyli to, co należy do schematu sceny, uprzednia wiedza wraz z horyzontem oczekiwań) również przynależy do podmiotu. Analiza tekstu pod tym kątem będzie zwracać uwagę na konstrukcję bohatera, jego relacji

⁷¹ Na gruncie antropologii relację tę brytyjski antropolog, Eric Hirsch, opisuje jako napięcie pomiędzy wyidealizowaną bądź wyobrażoną scenerią, którą nazywa tłem [*background*], a pierwszym planem [*foreground*], na którym rozgrywa się codzienne, realne i zwyczajne życie. Według badacza faktyczność pierwszego planu ma się tak do potencjalności tła, jak miejsce do przestrzeni, wnętrze do zewnątrz i obraz do reprezentacji. Zgodnie z tą koncepcją antropologiczny pejzaż, krajobraz [*landscape*] wyłania się z tego związku. Widać w tym konsekwentną tendencję osvajania trudnej do uchwycenia „międzyści” jako kluczowego elementu antropologicznego doświadczenia przestrzeni. Zob. E. Hirsch, *Introduction*, [w:] *The anthropology of landscape. Perspective on place and space*, red. E. Hirsch, M. O'Hanlon, Clarendon Press, Oxford 1995, s. 1-30.

⁷² J.M. Mandler, *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, przeł. M. Cierpisz, Universitas, Kraków 2004, s. 26-30, 112-115.

z czytelnikiem i dopiero w odniesieniu do tego układu będzie się skupiać na tym, jak rozwija on przestrzeń, jak układa się scena tekstu. Jest to zgodne z przedstawianymi przez Mandler wynikami badań nad poznawczym aspektem sceny, zgodnie z którymi znajomość i rozumienie relacji przestrzennych często jest związana ze znajomością zachodzących interakcji społecznych⁷³. Zatem biorąc pod uwagę charakter relacji przestrzennych (topologiczny, czyli budowany podmiotowo) i odnoszenie ich do układu interpersonalnego, można postawić tezę, że sceny – jako fantazmat, miejsce zapamiętane i odtwarzane – mają w pewnym wymiarze charakter zdarzenia⁷⁴. Przestrzeń jest zatem przejawem działania albo postaci na planie świata przedstawionego (odwołując się do Hirscha: dynamiczna scena tekstu wyłania się jako krajobraz dzięki działaniu bohatera na pierwszym planie w zetknięciu z tłem, wiedzą i horyzontem oczekiwań czytelnika), albo lektury czytelnika (interpretacji,

⁷³ Tamże, s. 116.

⁷⁴ Tutaj nie w rozumieniu skryptów wg Mandler, gdyż nie chodzi o porównanie z innym rodzajem schematu. Badaczka wprawdzie sama wskazywała na różne analogie między zdarzeniami i scenami, ale podkreśliła też szereg zastrzeżeń (np. w scenie występuje większa liczba związków przestrzennych niż w szeregu zdarzeń, przez co w przypadku tych pierwszych należałoby mówić nie o hierarchii, a heterarchii). W tym wypadku chodzi raczej o wskazanie na podmiotowy i procesualny (czyli czasowy) charakter wyłaniania się przestrzeni, co jest bardzo istotne przy badaniu poetyki tekstu. Wielu istotnych analiz na temat chronotopu jako kategorii formalno-treściowej dokonał Michaił Bachtin w swoich szkicach z poetyki historycznej. Twierdził on po pierwsze, że formy czasoprzestrzenne określają literacki obraz człowieka. Po drugie, rosyjski literaturoznawca podkreślał kluczową rolę czytelnika-słuchacza w *odnawianiu utworu*, uczestnictwo w jego *procesie życia*. W świetle przyjętych w niniejszej pracy założeń twierdzenia te akcentują zwrotność procesu (re)kreacji czasoprzestrzeni przez podmiot. Staje się ona literacko-antropologicznym medium w praktyce samopoznania człowieka. Zob. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 278-488.

skanowania mentalnego, rozwijania światobrazu w oparciu o procesory tekstu). Rozpoznanie heterotopicznej struktury w scenie tekstu jest zatem tworzeniem złożonych i dynamicznych relacji pomiędzy elementami danego inwentarza a bohaterami oraz czytelnikiem, a także między sceną a innymi przestrzeniami w postaci różnych jej schematów, alternatywnych obrazów tła.

Perspektywa z ukosa

Niniejsza praca jest próbą analizy twórczości Dukaja w polu literackich odniesień, współtworzonym również poprzez artystyczne i publicystyczne działania autora. Na przedmiot moich badań patrzę pod dwoma kątami, które niejako włączają go w koło hermeneutyczne: z jednej strony jako na artystyczne wypowiedzi diagnozujące współczesną kulturę, z drugiej zaś jako jej twórczy składnik, podlegający (auto)analizie i (auto)interpretacji (zaznaczam samozwrotność ze względu na często ironiczny i metakrytyczny charakter utworów). Punktem wyjścia dla rozważań jest stworzona przez Michela Foucaulta kategoria heterotopii, która stanowi zasadę kreacji złożonych, dynamicznych światów Dukaja – poligonów fantastycznych eksperymentów. Jest to rodzaj przestrzeni – bądź też sposób jej transsubiektywnego odczytywania i uczestnictwa – w którym kluczową rolę odgrywają podmioty: będące w niej, doświadczające, czytające i interpretujące. Jest to anizotropiczny obszar, na którym zderzają się różne perspektywy, dyskursy, światopoglądy i ideologie. Heterotopia uwikłana jest zatem w dwojakie interpretacje, ujmujące ją albo jako zobiektywizowaną, oddzieloną od podmiotu strukturę (ujęcie bliskie podejściu strukturalnemu, zainteresowaniu kwestiami instytucji), albo bardzo podmiotowo, jako tryb narracji o przestrzeni (fizycznej, wirtualnej, społecznej), prowadzenie i modelowanie dyskursów na jej temat.

W niniejszej pracy przyjmuję drugie stanowisko ze względu na przedmiot refleksji, którym jest literatura, czyli przestrzeń opisana, wyłaniająca z narracji światy fikcyjne, wirtualne, o alternatywnej ontologii⁷⁵. Takie ujęcie oparte jest na postulatcie Foucaulta dotyczącym heterotopologii, czyli skupienia się przede wszystkim na tym, jak heterotopia powstaje w procesie szeroko rozumianego opisu (stanowiącego przedmiot *studiów, analizy, opisu i „lektury”*; por. Het, s. 121), stąd próba ujęcia w niniejszej pracy poetyki heterotopii. Ze względu na charakter tej kategorii przestrzennej nie będzie to tworzenie systemu poetyki (systematyzacja form: figur, chwytów, tropów), lecz analiza poetyki immanentnej: eksperymentów, szukania rozwiązań i reprezentacji dla złożonych, dynamicznych koncepcji. Przedstawione tu skrótowo założenia wymagają oczywiście komentarza, który zostanie rozwinięty w dalszej części rozdziału.

Aby poszerzyć pole analizy twórczości Dukaja, proponuję perspektywę porównawczą, badającą poetykę heterotopii w utworach literackich w odniesieniu do fragmentu archiwum audiowizualnego,

⁷⁵ Autorka polskiego przekładu artykułu *Inne przestrzenie* podkreśla trudną do wiernego oddania opozycję pojęć *emplacement, lieu* i *localisation*. Heterotopia najczęściej określana jest jako *lieu*, czyli miejsce pojmowane jednocześnie metafizycznie, fizycznie oraz jako zjawisko o charakterze społecznym. To ona buduje sieć relacji z *emplacements*, fizycznymi „usytuowaniami”, „pozycjonowaniami”, implikującymi jednocześnie ruch i możliwość przemieszczania, a także *relacje znaczących* (tu również jako gra słów tłumaczki: relacji nacechowanych semantycznie / pomiędzy *signifiants*; por. Het, s. 118). Rozróżnienie to jest funkcjonalne również na gruncie badań literackich, gdyż heterotopia jako wielowymiarowe miejsce (przecinające poziomy tekstu, narracji, fabuły, diegezy, kontekstów i intertekstów) wiążące w sobie liczne zewnętrzne lokalizacje (o dynamicznym, podwójnym charakterze gry: *locus, -i* – miejsce; *locutio, -ionis* – mowa, wymowa; czyli miejsce, z którego się przemawia, włącza do dyskursu).

tworzonego przez wybrane dzieła sztuki współczesnej. Zaproponowana przez Foucaulta kategoria archiwum ma charakter przestrzeni dyskursywnej, co łączy ją z problematyką heterotopii⁷⁶ a także związana jest z ideą światotworzenia, programową koncepcją artystyczną Dukaja⁷⁷. Niemiecki postkolonialistyczny literaturoznawca, Russell West-Pavlov, podkreślił uprzestrzennienie myślenia Foucaulta wskazując, że kategorie przestrzenne nie są wyłącznie przedmiotem namysłu francuskiego naukowca, ale również jego sposób analizy i wnioskowania oparte są na strukturach przestrzennych. Efektem tego było użycie przez Westa-Pavlova triady

⁷⁶ Foucault określił archiwum jako złożoną przestrzeń, *gdzie różnicują się rejony niejednorodne i gdzie rozpościerają się, zgodnie ze specyficznymi regułami, praktyki, które nie mogą się na siebie nakładać*, wskazując na podwójny status składających się na nią wypowiedzi-rzeczy (M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 164).

⁷⁷ W swoich tekstach publicystycznych Dukaj wymienia światotworzenie jako jeden z istotnych aspektów twórczości *science fiction*, którym nadaje również wymiar estetyczny (J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” nr 6 (3161) 7 lutego 2010; tegoż, *O rodzajach...*). Specyfika *world-building* ujawnia się wtedy, gdy inność ontologiczna świata przedstawionego generuje spektrum tematów, wymuszającą specyficzną strategię autora (Dukaj opracowuje tym samym aparat krytyki literackiej dla gatunku fantastyki). Utwory takie cechuje *totalność proponowanej wizji, porażająca intelektualna perwersja, ontologiczne przewartościowanie, jakie się w czytelniku dokonuje*, co pozwala na tego typu kreacje w stworzonej przez Martina Heideggera kategorii światooobrazu. Według filozofa jest to nie *obraz świata*, ale *świat jako obraz*, który w podmiotowym oglądzie staje się bytem w całości i który obejmuje przestrzeń (kosmos), czas (dzieje) oraz zasadę świata (zob. M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 77-82). Zestawienie czasoprzestrzeni z aspektem dyskursywnym otwiera perspektywę dla analizy hetero- i chronotopii w całościowych, wizjonersko opracowanych światach przedstawionych (choć światooobrazy jako całości z porządku epistemologiczno-egzystencjalnego wchodzą w skład archiwum).

wiedza-władza-przestrzeń i wskazanie, że trzecie z pojęć jest nierozzerwalnie związane z przyjętym dyskursem wiedzy-władzy⁷⁸. Jest to widoczne w sposobie formułowania przez Foucaulta definicji archiwum, które określa jako system wypowiadalności (formowania i przekształcania wypowiedzi) i funkcjonowania wypowiedzi-rzeczy⁷⁹, różnicujący dyskursy (nie utrzymując się w żadnym z nich i

⁷⁸ R. West-Pavlov, *Foucault's Spatial Discourse*, [w:] tegoż, *Space in theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*, Rodopi, Amsterdam – New York 2009. Podjęty przez Foucaulta problem heterotopii przecina na wskroś jego badania, zaś sformułowanie tej teorii ma również wymiar uporządkowania uniwersum działań badacza. Dodatkowym wskazaniem na istotność archiwum audiowizualnego jako obszaru badań jego archeologii była uwaga Gillesa Deleuze'a o pasji Foucaulta nie tylko dla głosu (wypowiadającego), ale także dla spojrzenia, które wyznaczały podwójny rytm jego myślenia. Określił go słowem 'voyant', którego podwójne znaczenie ('widzący' i 'jasnowidzący') akcentuje nie tylko afirmatywne nastawienie wobec ikonosfery, ale i krytyczna przenikliwość oglądu ([...] *ce qui le définit lui-même avant tout, la voix, mais aussi les yeux. [...] Foucault n'a jamais cessé d'être un voyant* [...]). Zob. G. Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004, s. 58).

⁷⁹ Wypowiedzi-rzeczy wskazują na zawieszenie archiwum między językiem (systemem konstrukcyjnym możliwych zdań) a zbiorem wypowiedzi (biernie je gromadzącym) i w tej napiętej przestrzeni pozwala wyróżnić wypowiedzi jako regularne zdarzenia (choć o jednostkowym charakterze) i jako rzeczy podległe analizie. Jest to szczególnie istotne przy analizie twórczości Dukaja (oraz proponowanych dalej innych tekstów kultury), gdzie tekst z jednej strony ujmowany jest całościowo jako pewna struktura i podlega szeregowi literaturoznawczych procedur badawczych, a z drugiej jako zdarzenie, w którym np. zgodnie ze strategiami narracyjnymi pisarza kreowane są jeszcze inne sensy i odnajdowane nowe relacje w obrębie archiwum. W odniesieniu do koncepcji światooobrazu uwidacznia się tu napięcie między próbą totalnego ujęcia świata, nazwania go a procesem, stawaniem się go jako subiektywnego obrazu. Tak i światy Dukaja z jednej strony oparte są na założeniach, które czytelnik odczytuje i systematyzuje, a jednocześnie wykorzystane są w nich różne dyskursy, których heteroglossia oświetla diegezę z wielu stron, dynamizując konstrukcję obrazu (wprowadzane zostają również takie głosy, które obnażając dyskursywność świata i wskazując

żadnego nie uprawomocniając), jawiący się we fragmentach i rozpoznawanym od wewnątrz⁸⁰. Stanowi on regułę ograniczającą gromadzenie w nieskończoność rzeczy w pozbawioną struktury masę, powstrzymującą też ich bezwładny zanik, a jednocześnie łączy je w figury i zawiązuje między nimi relacje. Archiwum obejmuje praktyki, wydarzenia (z ich warunkami oraz dziedziną pojawiania się) oraz rzeczy (z ich możliwościami oraz polami użytkowania) poddawane swej ekonomii, niedostatkom oraz strategiom, zapewniającym im funkcjonowanie. Jest ono przedmiotem badań archeologii Foucaulta, która nie skupia się na *arché*, ale na dyskursach (praktykach dyskursywnych⁸¹) wraz z zestawami warunków ich funkcjonowania, traktowanymi w danej epoce jako wiedza.

Analizując literackie wizje Dukaja jako obszar audiowizualnego archiwum, pragnę poszerzyć perspektywę o teksty kultury, szczególnie spośród dzieł sztuk pięknych, do których autor sam nawiązuje (wprost bądź *implicite*), prac towarzyszącego mu artystycznie Tomka Bagińskiego oraz tych dzieł ze współczesnej ikonosfery, które rezonują z pomysłami tarnowskiego pisarza, stanowiąc interesujące interpretanty i problematyzując podejmowane tematy na szerokim tle kulturowym. Porównywanie literatury z innymi formami sztuki (od malarstwa i grafiki po architekturę) nie stanowi tu wskazania jedynie inspiracji czy prób adaptacji bądź

na szczeliny, nadają mu sylleptyczny charakter i inicjują ciągłe poszukiwanie alternatywnych znaczeń).

⁸⁰ M. Foucault, dz. cyt., s. 164-165.

⁸¹ Według brytyjskiego antropologa, Thomasa Flynna, przedmiotem archeologii są dyskursywne i niedyskursywne praktyki - choć tym niedyskursywnym poświęca się dużo mniej uwagi. Praktyka jest tu rozumiana jako przedkonceptualny, anonimowy i społecznie sankcjonowany zestaw zasad, który rządzi sposobem postrzegania, oceny, wyobrażania oraz działania. T. Flynn, *Foucault's mapping of history*, [w:] *The Cambridge Companion to Foucault*, red. G. Gutting, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 29.

przekładu intersemiotycznego w obrębie analizowanych prac, lecz wskazanie między współczesnymi artystycznymi tekstami kultury złożonych i wielowymiarowych relacji, których poziomy mają swoiste, zróżnicowane charaktery⁸².

Liminalne przestrzenie, liminalni bohaterowie

Kolejne rozdziały prezentują poetykę heterotopii przyjmując za punkt wyjścia różne konstrukcje bohaterów literackich (zarówno protagonistów, jak i innych postaci). Podejściu temu przyświeca założenie, że przestrzeń w tekście generowana jest w odniesieniu do podmiotów: przez nich, wobec nich i dla nich. Zaproponowany podział nie stanowi sztywnej klasyfikacji i nie dąży do wypreparowania z tkanki literackiej niezależnego systemu, względem którego można by oceniać teksty Dukaja czy innych pisarzy gatunku SF. Zaproponowana tu lokalna typologia oparta jest na kategorii liminalności, która na przecięciach z heterotopią (i heterochronią) pozwoli na wyróżnienie trzech typów postaci i przestrzeni. Zaznaczyć jednak trzeba, że nie będą to również gotowe modele bohatera powieści, gdyż Dukaj bardzo często używa zabiegu metamorfozy – jego postaci tracą dotychczasową tożsamość, znajdują nową (lub jest im narzucana), odkrywają tajemnice o sobie i świecie – przez co w obrębie jednego tekstu dana postać może reprezentować więcej niż jeden typ podmiotu liminalnego.

⁸² Przykładem tej złożoności relacji jest opowiadanie *Katedra*, dla którego inspiracją był kościół Sagrada Família w Barcelonie. Związek tekstu i dzieła architektury realizuje się zarówno na poziomie obrazów, struktury narracji, odwołań do systemów architektonicznych (gotyk, secesja) i związanych z nimi kontekstów filozoficzno-kulturowych, a na dyskursywnym odniesieniu do ideowej wymowy kościoła Gaudiego kończąc. Problem ten będzie analizowany w *Rozdziale III*.

Pojęcie liminalności przywołuję za niemieckim etnografem, Arnoldem van Gennepem, który sformułował je w ramach koncepcji rytu przejścia [*le rite de passage*]⁸³. Wyróżniona w niej faza liminalna określała stan po wykluczeniu z jakiegokolwiek uprzedniego porządku, a gdzie dokonać się miała przemiana, mająca umożliwić przywrócenie porządkowi na nowych zasadach. Kontynuatorem tych badań był brytyjski antropolog, Victor Turner, który w przeciwieństwie do van Gennepa przyjmującego za punkt wyjścia problem rytuału, badał zagadnienie liminalności w odniesieniu do struktury społecznej i społecznego kryzysu. Wiele uwagi poświęcił również kwestii środkowego etapu w układzie separacja – marginalizacja – reagregacja, analizując dokładnie sytuację podmiotów i społeczności. Podkreślał z jednej strony odwrócenie porządku, karnawalizacyjną, ludyczną dekonstrukcję, pojawienie się antystruktury społecznej, z drugiej wytworzenie się alternatywnego typu relacji – *communitas*. Turner określił jej trzy rodzaje, pierwszy to *communitas* spontaniczna (egzystencjalna), którą cechuje brak cech struktury, ułatwiająca pełną spontaniczność, bezpośredniość relacji między podmiotami. Drugi typ to *communitas* normatywna, w której wytwarzane są minimalne struktury, wspólnotowe stosunki generujące podstawowe normy. Trzecim zaś jest *communitas* ideologiczna⁸⁴,

⁸³ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. S. Szymański, PiW, Warszawa 2006.

⁸⁴ Ten rodzaj *communitas* i związane z nim pojęcia liminalności jest dość szczególny, gdyż w mniejszym stopniu odnosi się do sytuacji świata przedstawionego, zaś dobrze opisuje przestrzeń zderzania się dyskursów oraz działania retoryki ideologii. Jako osobny problem będzie to tematem rozdziału o podmiocie hybrydycznym w *Rozdziale III*.

czyli wirtualny projekt, mit bądź perswazyjna etykieta, mająca legitymizować utopijne wizje i dążenia⁸⁵.

Relacja między trzema rozdziałami niniejszej dysertacji odtwarza motyw podróży: szukanie odpowiedzi na szereg problemów poetyki heterotopii będzie paralelne z pytaniami stawianymi przez bohaterów utworów Dukaja i poszukiwania przez nich wyjaśnienia ich sytuacji egzystencjalnej oraz ontologicznej. Trójdzielny układ oznacza skupienie się na podmiocie (bohaterze), jego drodze (czyli podmiotowemu „rozwijaniu” heterotopii) oraz osiągnięcie celu, jak jest porzucenie sytuacji „pomiędzy” i znalezienie się w przestrzeni „poza”.

Rozdział I poświęcony jest kondycji podmiotu doświadczającego transhumanistycznej liminalności, czyli wydziedziczenia z dawnego świata i dryfowania w przestrzeni pozbawionej ontologicznej pewności i konieczności. Za tym idzie forma *communitas* typu pierwszego, pozbawiona stabilnych struktur. Filozoficznym wyzwaniem dla niego jest próba dokonania kolejnego etapu autorefleksji z perspektywy transgresyjnego doświadczenia i reinterpretacji swojego stanu obecnego oraz uprzedniego.

W *Rozdziale II* akcent zostanie przesunięty na problem konstruowania (przez podmiot, wobec podmiotu) przestrzeni wykluczenia (*stricte* liminalnej, poza znaną mu strukturą, gdzie wszelki porządek rozpada się i trzeba wprowadzić nowy). Bohater

⁸⁵ Zob. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, PiW, Warszawa 2010; tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; Por. także omówienie przez kanadyjskiego socjologa, Tima Olavesona, bliźniaczość pojęć ‘*communitas*’ Turnera i ‘zbiorowego wrzenia’ w pracach Emile’a Durkheima: T. Olaveson, *Collective effervescence and communitas. Processual models of ritual and society in Emile Durkheim and Victor Turner*, „Dialectical Anthropology” nr 26 2001.

próbuje się w niej odnaleźć lub skonstruować/zrekonstruować swoją tożsamość. Jest to typ postaci dokonującego namysłu nad Formą⁸⁶, organizującą jego działanie w społeczeństwie, w relacjach z drugim człowiekiem, Innym bądź Obcym (relacje drugiego typu *communitas*), a także definiującą myślenie czy poczucie bycia-w-świecie. Ta liminalność ma charakter *humanistyczny*, czyli określa stan, w którym podmiot dąży bezpośrednio do rozpoznania swojej sytuacji jako człowieka. Diegetyczne rozważania nad Formą pozostaną w ścisłej relacji z analizą heterotopicznej poetyki, jaka je wyraża.

Tematem *Rozdziału III* zaś jest problem posthumanizmu, oparty na liminalności jako stanie permanentnym, a nie przejściowym. Podmiot posthumanistyczny funkcjonuje w oparciu o wyższe/alternatywne struktury umysłu (w oparciu o technologie cyfrowe, dostęp do innych wymiarów czy całych ontologii), jego horyzont poznawczy jest diametralnie inny niż horyzont czytelnika, wymyka się zatem ludzkim kategoryzacjom. Jest to eksplorowanie granicy oraz rubieży „po drugiej stronie” (i z perspektywy „drugiej strony”), rozważanie nad problemem spotkania z osobliwością (figurą Obcego) i próbą pojęcia niepojmowalnego.

⁸⁶ Jest to motyw tego nurtu w twórczości Dukaja, który wchodzi w najbliższe związki z filozofią oraz literaturą, szczególnie istotne są odwołania do rozważań nad Formą w dziełach Witolda Gombrowicza oraz twórczości Witkacego.

Rozdział I.

Transhumanizm

Niniejszy rozdział poświęcony jest poszukiwaniu odpowiedzi na pytania: kim jest podmiot, doświadczający transhumanistycznej liminalności? Jaka jest jego sytuacja egzystencjalna, kiedy wkracza w obszar pozbawiony ontologicznej pewności i konieczności? Jaka jest jego relacja z innymi podmiotami? W rozważaniach tych analizowana będzie liminalność odpowiadająca pierwszemu, pozbawionemu ustrukturozowania typowi *communitas*, zdefiniowanemu przez Turnera⁸⁷. Filozoficznym wyzwaniem dla omawianego podmiotu jest próba dokonania kolejnego etapu autorefleksji z perspektywy transgresyjnego doświadczenia i reinterpretacji swojego stanu: obecnego oraz uprzedniego.

Konsekwencją braku struktury jest dezorientacja podmiotu, pozbawionego gruntu oraz punktów odniesienia. To sytuacja silnej separacji od dotychczasowego funkcjonowania (w świecie, grupie) i wkroczenie w przestrzeń marginalizacji. To krytyczny moment, w którym jednostka stoi przed wyborem regresu do poprzedniego stanu (kosztem odrzucenia wiedzy i doświadczenia, które były przyczyną pierwszej transgresji) bądź decyzją o zainicjowaniu podróży przez nieznaną, a w celu poznania. Z punktu widzenia

⁸⁷ Relacje ze społecznością oraz z dyskursem, związane z pozostałymi typami *communitas* będą rozważane w kolejnych rozdziałach dysertacji.

bohatera relacje opisane przez teorię *communitas* Turnera są wtórne i niekonieczne, a pole czy punkty odniesienia nie są w pełni dostępne bądź zostały utracone. Sytuacja ta jest specyficzna, gdyż liminalność ta nie polega na przynależności do przestrzeni liminalnej (tak pojmowana liminalność będzie charakterystyczna np. dla podmiotu hybrydycznego czy rozmytego w kolejnych rozdziałach), ale na wydziedziczeniu z każdej domeny, balansowaniu na samej granicy. W takim ujęciu „przynależność” byłaby paradoksalna. Miejscem bohatera nie jest żadne sankcjonowane kulturowo (symbolicznie, rytualnie, instytucjonalnie) „pomiędzy” w którym można się zatrzymać (a takim są ustrukturozowane przestrzenie *communitas*), ale wieczne „nie tu”, które Turner określał jako *betwixt and between*. Jest to nomada skazany na wędrówkę po zdecentralizowanym świecie, którego sytuację opisuje przywoływana już za Ewą Rewers kategoria „międzyści” [*betweenness*], podkreślająca wymykający się opisowi moment przekraczania progów oraz stan permanentnego zdelokalizowania.

Przykładem takiego liminalnego podmiotu jest Nicholas Hunt, bohater powieści *Czarne oceany*, który po rozszerzeniu kompetencji swojego mózgu poprzez rozwinięcie go o porastające go nanoprocory i *uploading* biotechnologicznego oprogramowania, odkrywa uniwersum nowych możliwości i doświadczeń. Choć kierunek jego ewolucji⁸⁸ zdawał się związany z poszerzaniem możliwości kognitywnych i eksplorowaniu nowych poziomów funkcjonowania intelektualnego, seria zdarzeń kieruje bohatera ku rozwojowi duchowemu. Jego droga, z początku kierująca ku eksplorowaniu fenomenów w światach materii i wirtualności oraz skupieniu na

⁸⁸ Czy też transwolucji, bo opartej nie na rozwoju w obrębie gatunku, ale poprzez inkorporowanie protez, funkcjonujących na styku biologii i technologii, zacierających granicę między obiema dziedzinami.

rozumowym poznaniu, dokonuje zwrotu w kierunku duchowości i uczuciowości. Hunt odkrywa prawdziwą miłość, przekraczając kondycję i ograniczenia świata materialnego. Obiektem uczucia staje się Marina Vassone, której ciało, drążone nano-chorobą, mutuje w biomasę. Bohater przekracza po raz kolejny kondycję symulowanej, cyfrowej duchowości, związanej z rozszerzeniem postrzegania świata [*augmented reality*] dzięki technologiom działającym podobnie do magii oraz rozpoznaje prawdziwą duchowość i człowieczeństwo w osobie, której fizyczność jest w fazie rozkładu, utraty zróżnicowania. Podobną drogę przemierza bohater mikropowieści *Extensa*, którego zakochanie się następuje w momencie metaforycznego i dosłownego sięgania ku gwiazdom.

Współczesne spekulacje artystyczne na temat przyszłości ludzkości oraz kategorii człowieka, jako centralny problem rozważają granice szeroko rozumianego człowieczeństwa, a także możliwości i konsekwencji ich przekraczania. Transhumanizm stanowi również jeden z najważniejszych tematów twórczości literackiej Dukaja. Z biegiem czasu autor zaczął porzucać tematy bliższe klasycznemu *science fiction* czy tworzeniu historii i ontologii alternatywnych, przenosząc akcent na rozbudowane rozważania nad konsekwencjami antropologicznej dążności człowieka do transcendowania własnych ograniczeń. W tej części pracy prezentowane są rozważania na temat heterotopii, dla których punktem wyjścia jest podmiot transhumanistyczny, liminalny, zawieszony w epistemologicznej niepewności, o budzącym wątpliwości statusie ontologicznym. Materiałem porównawczym są artystyczne działania, które penetrują to zagadnienie wykorzystując najbardziej podmiotowy materiał – ciało. W rozważaniach istotne będzie zestawienie transhumanizmu z posthumanizmem (temat ten będzie omawiany również jako osobny

problem w *Rozdziale III*), który w tym wypadku stanowi bardzo istotne odniesienie, granicę myślenia o trans-człowieku⁸⁹.

Problem transhumanizmu wyodrębnił się w procesie cywilizacyjnym, gdzie używanie coraz to nowszych narzędzi tak mocno wpływa na kategorie tożsamości, podmiotowości czy *anthropos*, że w pewnym momencie stają się nieadekwatne i zdezaktualizowane⁹⁰. Na horyzoncie tak ukierunkowanego myślenia

⁸⁹ Pojawia się tu problem metodologiczny stosowania terminów „transhumanizm” i „posthumanizm”, gdyż bywa, że pojęcia te są traktowane synonimicznie bądź też używane jest tylko jedno – szczególnie „posthumanizm” – jako kategoria o większym zakresie. Powodem może tu być zarówno brak *consensusu* pomiędzy różnymi dyscyplinami zajmującymi się (bardziej lub mniej przygodnie) tym zagadnieniem, jak i wywodzenie zjawiska bezpośrednio z tendencji postmodernistycznych (kryzys kategorii *anthropos*, rozwijanie konceptów „śmierci” Boga, historii, człowieka...) i poststrukturalistycznych. W niniejszej pracy oba pojęcia są traktowane jako osobne zjawiska, a ich wzajemne relacje są przedmiotem analizy w dalszej części rozdziału. Przedstawione stanowiska ekspertów z tej dziedziny przyjmowane są jako punkt wyjścia, zaś pojawiające się w tekstach nieścisłości dostosowywane do przyjętych tu rozróżnień.

⁹⁰ Genezę myśli transhumanistycznej przedstawia Nick Bostrom w artykule: *A history of transhumanist thought*, [w:] *Academic writing across the disciplines*, red. M. Rectenwald, L. Carl, Pearson Longman, New York 2011. Przekrojowe opracowanie terminów „transhumanizm” i „posthumanizm” – wraz z genezą, zarysowaniem problemów etycznych i podstawowa bibliografią – pod hasłem *transhumanism and posthumanism* [w:] *Encyclopedia of bioethics. 3rd edition*, t. 5, red. S.G. Post, Macmillan Reference Books, New York 2003. Myśliciele transhumaniści sformułowali również manifesty, publikowane w formie cyfrowej, m.in. manifest Transhumanist Arts: <http://www.transhumanist.biz/extropic.htm> [27.10.2010 r.] czy manifest Roberta Pepperella, stanowiący komentarz do jego książki (*The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Chicago University Press, Chicago 2003): <http://www.robertpepperell.com/Posthum/cont.htm> [27.10.2010 r.]. Przykład tego ostatniego pokazuje niejednoznaczność użycia terminu „posthumanizm”, który w odniesieniu do przyjętych w niniejszej pracy założeń okazuje się transhumanizmem.

widnieje post-człowiek, podobny ale obcy, *Doppelgänger* z przyszłości. Pojawia się pytanie, podejmowane przez Dukaję, czy droga do niego wiedzie przez ewolucję i transewolucję gatunku, czy też wraz z utratą przednowoczesnego i nowoczesnego paradygmatu nie następuje pęknięcie w ciągłości gatunku a nowy, wytworzony człowiek nie alienuje się od człowieka-twórcy. Poruszanie przez sztukę wątków trans- i posthumanistycznych w sposób nieodzowny porusza kwestię warunków, ceny i konsekwencji ich zaistnienia.

Transhumanizm nie stanowi gałęzi współczesnej nauki z klasycznie rozumianymi tekstami programowymi, metodologią czy łatwymi do wskazania korzeniami. Jest to refleksja, która skryształizowała się na przecięciu dyskursów biologicznych, psychologicznych, społecznych, informatycznych, filozoficznych, cybernetycznych i innych. Jako pole odniesienia dla niej można uznać intelektualny ferment poststrukturalizmu oraz postmodernizmu, jednak samo to zjawisko niekoniecznie odnosi się do nich afirmatywnie, zwłaszcza że one same mają heterogeniczny charakter⁹¹. Transhumanizm pozostaje zatem na granicy obecnego stanu wiedzy, prognozowań oraz wychylającej się daleko w przyszłość probabilistyki. Przedmiotem jego refleksji są rozwijające się obecnie technologie, tworząca się wokół nich kultura, a także spekulacje humanistyczne oraz teksty kultury, stanowiące zarówno

⁹¹ Fakt ten można zaobserwować na przykładzie zbioru tekstów Neila Badmingtona *Posthumanism* (*Posthumanism*, red. N. Badmington, Palgrave, New York 2000), gdzie znalazły się prace autorów, których życie i twórczość zamknęły się w pierwszej połowie XX wieku dając podwaliny pod tytułowe zjawisko (m.in. Rolanda Barthesa, Louisa Althussera), jak i przedstawicieli kolejnych pokoleń, obserwujących jak poststrukturalistyczne antecedencje przemieniają się w codzienność (m.in. Jeana Baudrillarda, Neila Badmingtona, Pauli Rabinowitza i Donny Haraway).

przedmiot badań jak i sam (quasi)naukowy komentarz⁹². Między tymi sferami istnieją liczne, wielokierunkowe zależności: nowe technologie zmieniają życie codzienne i mentalność obywateli Globalnej Wioski, prowokując tym nowe dziedziny popytu; literatura, film czy gry komputerowe w równym stopniu czerpią z prognoz dotyczących technologii, co same inspirują nowe rozwiązania. W utworach wybranych do niniejszej pracy bohaterowie przekraczają swoją ludzką kondycję, osiągając nowy status egzystencjalny i ontologiczny. Prowokują tym próbę określenia ram transhumanizmu oraz tego, co leży poza nimi, czyli zbadania peryferii i horyzontu kategorii człowieka. Proponowane w pracy spojrzenie skupia się na szczelinie, wywołującym obawy miejscu nieciągłości, dla rozpoznania których

⁹² Pytanie o to, na ile literacka futurologia jest naukową metodą pozostaje kwestią otwartą, niemniej znaczące jest iż sposób uprawiania refleksji futurologów częstokroć bliski jest pracy teoretyków nauk (częstokroć jest to jedno i to samo). Adekwatność przewidywań do faktycznych zdarzeń nie jest jedynym kryterium oceny tych działań, gdyż ich efekty nie są jedynie lokowane w przyszłości, na jakiej opiera się symulacja, ale mają efekty *hic et nunc*. Na ten temat wypowiadał się m.in. Stanisław Lem (*Fantastyka i futurologia*, t. 1-2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003). Rozbudowana koncepcja futurologiczna budowania cywilizacji wiedzy została przedstawiona w zbiorowej publikacji *Creative Environments. Issues of Creativity Support for the Knowledge Civilization Age*, red. A.P. Wierzbicki, Y. Nakamori, Springer-Verlag, Berlin – Heidelberg 2007. Por. także: L. Nijakowski, *Przyszłość i działanie. Wokół problemów futurologii*, „Rubikon. Studencki Kwartalnik Naukowy” nr 3 2000; A. Bönish, *Futurologia – jej funkcje i cele*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980. Problem futurologii literackiej w paradygmacie ponowoczesnym nakierowany jest na podmiot współczesny oraz jego relacje z konkretnym tekstem. Wraz z *końcem historii* odniesienie do przyszłości czy odrzuconego przez postmodernizm progresu jest nieistotne, a najważniejsza jest autorefleksja i autokreacja w tekście oraz w odniesieniu do tekstu.

kluczowym punktem odniesienia jest problem szeroko rozumianej duchowości⁹³.

Transgresje ciała i ducha: wiek cyborga

Charakterystyczny dla podmiotu transhumanistycznego jest liminalny status egzystencji, na granicy bądź też pomiędzy kategoriami: zawieszenie między życiem organicznym a nieorganicznym, między ciałem biologicznym, mechanicznym a wirtualnym, duszą a *avatarem*, tkanką a kryształem i metalem, organizmem węglowym (symbolem jego doskonałości jest diament i struktura tetraedryczna) oraz krzemowym (stanowiącym pomost między biologią a technologią komputerową: krzemowymi procesorami i magazynami energii).

W przeciwieństwie do hybrydy, która w trwały sposób łączy w sobie różne porządki, a jej status „pomiędzy” jest jej stałą cechą (wtedy wszystkie złożenia elementów biologicznych, technologicznych, mineralnych, magicznych itd. nabierają wymiaru symbolicznego i odwołują do możliwości funkcjonowania w każdej z tych dziedzin), omawiany tu poszukujący podmiot liminalny doświadcza tego stanu przygodnie. Moment ten objawia się pozbawieniem pewności ontologicznej podmiotu, którego kompetencje poznawcze okazują się niewystarczające i kwestionowane. Jego postawa to zadawanie pytań o świat bez możliwości udzielenia na nie odpowiedzi, włączanie się w dyskursy o rzeczywis-

⁹³ Wybrane przeze mnie w tym rozdziale dzieła w niewielkim stopniu – bądź wcale – odnoszą się do życia duchowego bohaterów. Jeżeli pojawiają się odniesienia do Boga czy *sacrum*, to na marginesie, problem ten nie jest też rozwijany w aspekcie filozoficznym czy psychologicznym. Niemniej szeroko definiowana duchowość – niezależnie od dyskursów religijnych – jest właśnie tym, co wyróżnia człowieka z królestwa zwierząt i z czego wynika ludzkie dążenie do transcendowania własnej kondycji, czyli fundamentem transhumanizmu.

tości po to, by obnażyć ich ograniczenia i nieprzystawalność do doświadczenia bądź niekoherentny światobraz jaki tworzą. W tym wypadku należy podkreślić nastawienie na poszukiwania (odpowiedzi, prawdy, tożsamości), co wskazuje na dążenie liminalnego podmiotu do wejścia na kolejny etap egzystencji i znalezienia swojego miejsca w strukturach (odróżniające go od podmiotów akceptujących swoje egzystencjalne lub ontologiczne rozmycie).

Problem granicy człowieka i człowieczeństwa jest bardzo często poruszany przez Dukaję i będzie się w różnych aspektach przewijał przez całą dysertację. Często tematem jest już sama próba zdefiniowania, czym jest ta granica i jakie dwie (bądź więcej) sfer rozdziela. W fantastycznych światach zaawansowanej technologii, inżynierii genetycznej czy cyfrowego ducha można stawiać pytania nie tylko w ujęciu tradycyjnym, o różnicę i granicę między życiem a śmiercią, czy człowiekiem a zwierzęciem. Często nie można tego sprowadzić także do rozważań o relacje między istotą ludzką a nieludzką. Dukaj proponuje przyjrzenia się pozornie oczywistym pojęciom, które trzeba mieć jasno zdefiniowane, żeby móc w ogóle postawić pytanie: czym jest człowiek, a czym życie, śmierć, myślenie, odczuwanie i doznawanie. Jak odróżnić myślenie mózgu od myślenia komputera – zwłaszcza, gdy są ze sobą zespolone? W którym momencie *uploadingu* umysłu na sprzęt techniczny można przestać mówić o „człowieku”? A może należy oddzielić kwestię psychiki od orzekania o człowieczeństwie i rozpatrywać problem w kategorii krańca ludzkiego myślenia, a nie istoty?

Dociekania oraz prowokowanie do nich są celem samym w sobie twórczości Dukaję. Nie udzielając żadnych odpowiedzi stawia on ustami bohaterów szereg prowokujących tez i pytań. Są one szczególnie istotne dla liminalnych bohaterów, którzy podając w wątpliwość kolejne aspekty swojego istnienia, szukają tego

elementu, który byłby dla nich pewny jako choćby najbardziej osobisty, intymny punkt odniesienia. Taka propozycja pada w opowiadaniu *Linia oporu*, gdzie Dukaj rozważa esencję bycia „ja”.

Od najniższego do najwyższego poziomu [organizacji świadomości] – wszechświat jest doświadczeniem, doczuciem.

Nie istnieje zewnętrzna wobec ciała dusza i jakaś równoległa rzeczywistość idealnych niezmienników.

Nie istniejesz „ty” („ja”) niezależny od nieustannego przepływu doczuć. Nie ma substancji oddzielonej od właściwości.

Odejmij wszystkie doczucia, odejmij wszystkie jakości – że myślisz, że masz dwie ręce, że oddychasz tlenem, że masz takie a takie DNA, że jesteś obiektem trójwymiarowym – i co pozostanie?

Nic.

JESTEŚ tym przepływem doczuć [Linia, s. 121].

W tym utworze, jak i w pozostałych Dukaj wchodzi w polemikę z postawioną tak tezą. Już same te słowa są niejednoznaczne. Z jednej strony wskazują na egzystencję człowieka jako całość, czyli przeżywanie świata w sposób integrujący sfery racjonalną, emocjonalną i cielesną. Z drugiej zaś narracja skupia się na tym, jaka jest treść doczuć i myśli – a nie ich źródło czy sposób powstawania, czyli może obejmować także istotę, w której umyśle takie doznania są „wyświetlane” (np. poprzez symulację tworzoną przez wszczepkę na korze mózgowej), a nawet istotę bezcielesną czy cyfrową (umysł *uploadowany* na nośnik technologiczny, któremu dostarczy się odpowiedniej treści).

Współcześnie najbardziej aktualną (i coraz mniej „fantastyczno-naukową”) reprezentacją istoty transhumanistycznej jest cyborg, łączący w sobie pierwiastek ludzki z elementami świata

nieożywionego⁹⁴. Związany z nim fantazmat sztucznego ciała przez wieki przechodził liczne transformacje, u zarania realizując demiurgiczne aspiracje człowieka, aby stworzyć istotę na swoje podobieństwo, choć niższej na drabinie bytów. Z czasem zaś intencje stawały się w większym stopniu nastawione na udoskonalanie i protezowanie własnego ciała aniżeli zewnętrzny obiekt pożądania, owocując w końcu ideą ciała-kopii, ciała-naczynia, w które można byłoby przelać swoją podmiotowość⁹⁵. Tak więc w figurze cyborga autonomia, charakterystyczna dla samoregulującego się żywego organizmu, łączy się z automatyzacją maszyn – zależnych od sprzętu oraz programów pozwalających się z nimi komunikować i je kontrolować. Ewolucje motywu są mocno związane ze zmieniającą się sytuacją polityczno-społeczną. Szwedzka kulturoznawczyni feministyczna, Nina Lykke, wskazuje na pojawienie się w sztuce motywu monstrów (od postaci potwora Frankensteina), przeradzających się z czasem w cyborgi, które zdominowały wyobraźnię XX wieku i towarzyszącej im problematyki represji,

⁹⁴ Poczynione tutaj rozróżnienie jest oparte na niuansach. Omawiany dalej cyborg może posłużyć za przykład hybrydy łączącej cechy biologiczne z mechanicznymi. Kwalifikacja do danego typu podmiotu liminalnego nie jest zależna wyłącznie od tego typu cech, ale przede wszystkim od sytuacji, w jakiej znalazł się bohater. W odróżnieniu od podmiotów funkcjonujących jako hybrydy, postacie zcyborgizowane u Dukaja często doświadczają samego procesu przejścia między swoim dotychczasowym życiem a technologią. Wiąże się to także z tym, że protezy, wszczepy czy technologie zacierające granice między rzeczywistością fizykalną a wirtualną już funkcjonują. Nie są już zatem technologiczną hybrydą, stanowiącą figurę „obcego” przychodzącego z zewnątrz, ale doświadczeniem „obcości we mnie”, która współcześnie staje się udziałem coraz większej liczby ludzi. Obcość łączona z zagrożeniem ze strony tego, co nieznane w większym stopniu związana jest ze sztuczną inteligencją bądź klonowaniem i modyfikowaniem organizmów.

⁹⁵ M. Bakke, *Galatea i androidy*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 278-280.

wyznaczania kulturowych granic oraz złamania tabu i transgresji⁹⁶. Z kolei amerykańska filozofka i cybernetyczka, Donna Haraway, definiuje sztucznego człowieka, jako postać zarówno fikcyjną, jak i *wytwór społecznej rzeczywistości*, zagęszczoną reprezentację zbiorowych lęków i nadziei. Zatem celem rozważań nad literackimi bądź filmowymi przykładami trans- i posthumanistycznych zjawisk przyszłości jest w dużej mierze postawienie pytań o człowieka współczesnego, stojącego w niepewnym rozkroku między przyszłością a przeszłością, gdyż – zgodnie ze słowami Haraway – *granica między science fiction a społeczną rzeczywistością jest optyczną iluzją*⁹⁷.

Motyw sztucznego człowieka należy już do klasyki sztuki *science fiction*, czego przykładem może być studium Magdaleny Radkowskiej-Walkowicz⁹⁸, podejmujące problem sztucznego człowieka z perspektywy literaturo- i filmoznawczej oraz antropologicznej. Badaczka skupia się jednak przede wszystkim na tradycyjnych dla literatury i filmu robotach, androidach i cyborgach, czyli bytach o trwałej konstytucji fizycznej, które w różnych aspektach mimetycznie naśladują człowieka (wygląd, sposób działania, myślenia czy pamiętania). Relację fikcji ze światem empirycznym, stanowiącym dla niej źródło inspiracji oraz pole odniesienia, dobrze oddaje przytoczone zdanie Haraway, gdyż cyborgizacja człowieka dyskretnie stała się częścią codzienności. Wspomniany już Kevin Warwick rości sobie tytuł pierwszego cyborga

⁹⁶ N. Lykke, *Between monsters, goddesses and cyborgs*, [w:] *Monsters, goddesses and cyborgs. Feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*, red. N. Lykke, R. Braidoti, Zed Books, London 2002.

⁹⁷ D. Haraway, *Manifest Cyborga*, „Magazyn Sztuki” nr 17 1998, s. 206.

⁹⁸ M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

ze względu na praktyczne zastosowanie połączeń między układem nerwowym a maszyną, w wyniku czego zostało poszerzone jego sensorium. Jednakże mniej przy szerszym definiowaniu cybernetycznego organizmu jako każdego połączenia biologicznego ciała z maszyną, zjawisko to jest powszechne poprzez wprowadzanie na coraz większą skalę skomplikowanych protez, rozruszników serca, sztucznych by-passów, a w końcu sztucznego serca i innych narządów. Do nowszych rozwiązań, które coraz mocniej obecne są na rynku, należą m.in. egzoszkielety służące zarówno żołnierzom, jak i niepełnosprawnym, osobom starszym oraz rehabilitantom, czy wspomagane sprężynami przegubowe szczudła⁹⁹. Wszelkie nowości wykraczające poza ten powszechny standard są obiektami fascynacji, dzięki mediom – szczególnie dzięki serwisom internetowym jak YouTube, pozwalającym na wirusowe rozprzestrzenianie się (*viral video*) – błyskawicznie przyswajane są przez kulturę masową. Z jednej strony uświadamiają postęp technologiczny i przygotowują na nowości o rewolucyjnym potencjale (bądź stanowią już ofertę handlową), z drugiej uosabiają marzenia, w równym stopniu są ich ziszczeniem, co reprezentacją. Świat *hi-tech* i *sci-fi* mieszają się i wzajemnie inspirują: fikcja naukowa podąża za nowymi projektami i prognozami, aby je wyprzedzić o kilka kroków, zaś inżynierowie oraz designerzy odpowiadają na sformułowane w ten sposób oczekiwania, zarówno w sferze działania i użyteczności, jak i pewnych wyobrażeń i związanej z nimi estetyki. Przykładem inspirowania technologii sztukami audiowizualnymi może być komputerowy interfejs z filmu *Raport mniejszości* (reż. Steven

⁹⁹ Szczudła zwane oryginalnie *powerskips* – obecnie produkowane przez wiele firm pod różnymi nazwami – zainspirowały powstanie nowej dyscypliny sportowej, *powerbocking*. Polega ona na biegach (do 32 km/h) i akrobacjach (możliwy skok do 1,5 m) wykonywanych z użyciem tych protez.

Spielberg, 2002), oparty na opowiadaniu Dicka¹⁰⁰. Obecnie firmy takie jak Hitachi, Toshiba i Microsoft pracują się nad wprowadzeniem tego typu rozwiązań w domowych systemach komputerowych. Innymi przykładami mogą być japoński robot-pancerz Power Loader (Dual Arm Power Amplification Robot), którego konstrukcję zainspirował film *Obcy: decydujące starcie* (reż. James Cameron, 1986), czy zaprojektowany dla wojska kombinezon ochronny Trojan Ballistics Suit of Armor, którego *design* zaczerpnięty został z serii gier komputerowych *Halo* oraz filmów z serii *Gwiezdne Wojny*. Przykłady te pokazują, na jak wielu polach problem transhumanizmu jest nieostry. Nauka, technika i sztuka wzajemnie się przenikają, ich zależności, kierunki oddziaływań i granice są trudne do jednoznacznego wskazania. Podobnie problematyczny jest sam przedmiot zainteresowania, czyli rozmycie biologicznego i psychologicznego (a także duchowego, prawnego, społecznego, itd.) ukonstytuowania człowieka (na granicach człowiek-maszyna, człowiek-zwierzę, człowiek-przedmiot), co stanowi wyzwanie dla etyki, bioetyki, prawodawstwa, teologii i innych dziedzin, które w którymś obszarze swej refleksji muszą odnieść się do kategorii człowieka (rozumianego na dowolnym poziomie). Analizowane w tym rozdziale utwory Dukaja: *Czarne oceany*, *Perfekcyjna niedoskonałość*, *Extensa*, *Król Bólu i pasikonik* oraz *Linia oporu* przedstawiają zjawiska transhumanistyczne, dla których pretekstem jest wizja technologicznego rozwoju ludzkości, zaś fabuła skupia się na społecznych, ekonomicznych i antropologicznych konsekwencjach tych zmian.

¹⁰⁰ Oblong Industries pracuje nad przestrzennym środowiskiem operacyjnym, w którym użytkownik używa rąk oraz całego ciała jako kontrolerów. Technologia została zaprezentowana na konferencji TED w lutym 2010 roku. Por. też M. Radkowska-Walkowicz, dz. cyt., s. 24-25.

Trans-ciało jako architektura: świątynia, muzeum, hotel.

Fascynacja przestrzenią wirtualną, wszczepami cybernetycznymi i nowymi interfejsami komputerowymi (zacierającymi granicę między ciałem i maszyną) jako narzędziami przekraczania ograniczeń człowieka narzuconych mu przez biologię oraz środowisko, przynależą do ideologii transhumanizmu. Zgodnie z nią narzędziami transgresji obecnej kondycji są zdobywcze intelektu oraz technologie, dzięki którym dąży się do wyeliminowania zjawisk starzenia, chorób, śmierci oraz zwiększenia wydajności fizycznej, intelektualnej oraz psychologicznej. Transhumanizm łączy się z perspektywą filozoficzną, która ujmuje ten problem dwójako. Podejście optymistyczne jest ewolucjonistycznym przeświadczeniem, że obecny stan ludzkości jako gatunku *homo culturalis* nie jest zwińczeniem jego rozwoju, ale dopiero początkiem i nie ogranicza się jedynie do biologii i w procesie tym kluczową rolę odegra – czy też już odgrywa – technologia, protezująca ułomne bądź brakujące kompetencje¹⁰¹. Przyświeca temu idea ekstropii, która przeciwstawia entropicznej

¹⁰¹ Impulsem dla takiego rozważania technologii była klasyczna już refleksja Marshalla McLuhana, akcentująca stopień, w jakim media służą człowiekowi za metaforyczne i dosłowne przedłużenia jego ciała (M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, WNT, Warszawa 2004). Transhumanizm idzie jednak dalej, gdyż kwestią centralną przestaje być protezowanie ludzkiego ciała, ale stopniowe zastępowanie go, czego ukoronowaniem byłby *uploading* danych z mózgu na zewnętrzny nośnik. Niezależnie od wykonalności tego zadania, zmienia się McLuhanowski paradygmat, gdyż technologia nie tylko odpowiada na istniejący brak u człowieka, ale dochodzi do sytuacji, gdy to nowe wynalazki i rozwiązania definiują, czego człowiekowi mogłoby brakować. Gdyby dane z mózgu mogły być przeniesione na urządzenie, które wytworzyłoby zjawisko analogiczne do umysłu, to kompetencje ciała przestałyby być jakimkolwiek punktem odniesienia a wszelkie możliwości i ograniczenia wynikałyby z możliwości technologicznych i zaawansowania cywilizacyjnego.

zasadzie świata fizycznego scalającą siłę ludzkiego rozumu¹⁰². Do transhumanistycznych rozwinięć ciała i umysłu należy zaliczyć połączenie ludzkiej i sztucznej inteligencji, *uploadowaną* świadomość, rozszerzanie cielesności poprzez cyborgizację (implanty, wszczepki, protezy), terapie przedłużające życie, zaawansowaną nanotechnologię, inżynierię genetyczną, psychofarmakologię, interfejsy neuralne, zaawansowane narzędzia zarządzania danymi, narkotyki wspomagające pamięć, przyłączane bądź implantowane komputery oraz techniki kognitywne¹⁰³. Stanowisko transewolucyjne odnosi się krytycznie do koncepcji ludzkiej natury, a co za tym idzie apeluje o rewizję związanych z nią obszarów wiedzy i aksjologii. Zakłada także nadejście postczłowieka, który w pewnym momencie rozwoju z racy, których obecnie nie da się dookreślić (np. może nim być skok w postaci *uploadingu* danych z mózgu na nośnik cyfrowy), wyodrębni się jako nowe zjawisko.

Artystyczne działania Stelarc¹⁰⁴, australijskiego performerera i body-artysty, wpisują się w nurt transhumanizmu, w refleksyjny

¹⁰² E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul, Rebis, Poznań 2002, 153-156. Ekstropizm jest bardzo mocno nacechowany ideologicznie (pozytywistycznie, progresowo) i stanowi transhumanistyczną gałąź antropologii, która w centrum rozważać stawia precyzyjnie zredefiniowanego człowieka, podczas gdy w paradygmacie ponowoczesnym podmiot antropologiczny sam się próbuje definiować poprzez swoje działania i jest raczej wynikiem antropologicznej refleksji, aniżeli jej założeniem. Jest on podmiotem w procesie, ale nakierowanym na konkretny skutek, pozytywnie zaprogramowanym – nie zaś ponowoczesnym podmiotem-nomadą, przygodnie aktualizującym swoją tożsamość.

¹⁰³ N. Bostrom, *The Transhumanist FAQ: v. 2.1.* opublikowany w Internecie przez World Transhumanist Association, <http://www.transhumanism.org/resources/FAQv21.pdf> [27.10.2010 r.].

¹⁰⁴ Dokumentacja (w tym video) działań artystycznych Stelarc oraz jego teksty zebrane są na stronie artysty: <http://stelarc.org/?catID=20247> [dostęp: 01.04.2013 r.].

sposób nadając mu interesującej głębi. Performance artysty najczęściej związane są z różnymi formami rozszerzania ciała poprzez podłączanie różnych przyrządów czy robienie wszczepów. Najśłynniejszym projektem, który podlegał licznym przemianom jest zapoczątkowane w 2007 roku *Extra Ear*, czyli próba wyhodowania i wszczepienia najpierw na głowę, a później (skutecznie) na rękę dodatkowego ucha, wyhodowanego z ludzkich komórek.

Odczytując działania Stelarca należy brać pod uwagę jej dwa aspekty. Pierwszy to czas, kiedy rozpoczynał swoje transhumanistyczne eksploracje, czyli od lat 70. XX wieku. Od strony formalnej część jego działań może się wydawać anachroniczna w obliczu współczesnych możliwości, które z roku na rok znacząco się zwiększają. Nie można jednak pominąć aspektu konceptualnego tej sztuki, który, pomimo postępu w technologicznych rozwiązaniach, nadal pozostaje aktualny i zaskakujący. Jednocześnie jest to problem, z którym od lat się mierzy, gdyż na początku działalności artysty jego pomysły przekraczały zarówno możliwości technologiczne ich wykonania, jak i normy społeczne. W wywiadzie przeprowadzonym przez badaczkę humanistycznej krytyki transhumanizmu i cyborgizacji, Monikę Bakke, przyznał, że jego twórczość nie powinna być klasyfikowana jako konceptualizm, gdyż przez cały czas szuka sposobów na realizację swoich eksperymentów myślowych:

Sam pomysł nie jest wystarczający, ważna jest jego realizacja, konstruowanie interfejsu, bezpośrednie doświadczenie go i wreszcie możliwość sensownej artykulacji lub nawet poprowadzenie go jeszcze dalej. Właśnie z takimi rzeczami się borykam¹⁰⁵.

Anegdotycznym związkiem początków działań Stelarca z fantastyczno-naukowym tematem niniejszej pracy jest historia jego

¹⁰⁵ M. Bakke, *Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć!* (wywiad z Stelarkiem z 07.12.2007 r.), <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561> [dostęp: 01.04.2013 r.].

pierwszych prób przekonania chirurgów do realizacji jego projektu z wyhodowaniem i wszczepieniem ucha:

Moje prace były zawsze związane z ideą protetycznego wzmacniania ciała czy ewolucyjną architekturą ciała. [...] Miałem jednak bardzo dużo kłopotów ze znalezieniem chirurgicznego wsparcia. Rachel Armstrong, lekarka i pisarka science fiction, zorganizowała dla mnie spotkanie na Uniwersytecie Oxfordzkim, mówiłem tam o projekcie Extra Ear do około stu trzydziestu chirurgów, ale tylko dwóch z nich chciało rozmawiać ze mną, a tylko jeden zgodził się spotkać raz jeszcze¹⁰⁶.

Historia pokazuje także, że związki między *science fiction* jako działaniem filozoficzno-badawczym (w zakresie tworzenia modeli, alternatywnych scenariuszy, stawiania hipotez), sztuką a naukami teoretycznymi i praktycznymi są bardzo różnorodne oraz mają miejsce nie tylko na gruncie sztuki.

Drugim istotnym kontekstem twórczości Stelarca jest jego związek ze sztuką ciała, nawiązującą do rytuałów szamańskich, modyfikacji ciała, czy podwieszania się za skórę na hakach. Tego typu praktyki najczęściej związane są z próbami przekroczenia granic cielesnych, czy to przez deprywację sensoryczną, czy psychiczne oderwanie się od cielesności. Odniesieniem dla nich może być „szamański lot”, który jest tu raczej odgrywany lub sygnalizowany, aniżeli faktycznie przeżywany. Choć jest to dążenie do przeżycia granicznego – co łączy je z działaniem transhumanistycznym – to z kulturowego punktu widzenia, jest to krok wstecz w kierunku kultywowania ciała i cielesności. Dopiero zniesienie historycznego konfliktu między rozumem a cielesnością stanowi moment, w którym zintegrowana jednostka pragnie doświadczeń ekstatycznych.

Niemniej, w przypadku Stelarca pojawia się rozdroże tradycji. W kilkudziesięciu działaniach, w których dokonywał podwieszania się na hakach, towarzyszy mu podłączanie do różnego rodzaju sprzętów.

¹⁰⁶ Tamże.

Z jednej strony odwołuje się do tradycji związanych z cielesnymi praktykami, z drugiej zaś wprowadza obce, technologiczne elementy. Prowokuje tym dociekanie, czy jest to forma negacji cielesno-duchowego doświadczenia, które u współczesnego człowieka wymaga protezowania, czy też jest jego rozszerzeniem.

Stelarc wprost wskazuje na zainteresowanie obiektami oraz przestrzenią o charakterze heterotopycznym. Szczególne znaczenie ma dla niego oczywiście ciało:

Jestem bardzo zainteresowany zmieszanymi rzeczywistościami, a idea ciała będącego siedzibą dla nanomaszyny lub np. dla jakiegoś rodzaju obcego, który mógłby być genetyczną chimera, jest dla mnie fascynującą możliwością przyszłości. Do tej pory moje ciało stało się siedliskiem dla dzieła sztuki będącego niewielką maszyną z mrugającym światłem i emitującą dźwięk¹⁰⁷.

Artysta wyjaśnia także, w jakich kategoriach rozważa cielesność, co stanowi kolejny kontekst dla analizy poetyki heterotopii w sztuce. Wyjaśnia tym samym swój sposób myślenia o ciele, zadaniach sztuki i artysty, a także ramę dla swoich projektów artystycznych:

W 1973 zrobiłem trzy filmy we wnętrzu mojego ciała: w płucach, żołądku i jelicie. Sfilmowałem trzy metry przestrzeni własnego ciała. W pewnym sensie od tego momentu zacząłem sobie uzmysławiać, że moje ciało jest nie tylko przestarzałe, ale i puste. Jest więc ono architekturą, która może stać się gospodarzem dla technologii, a w wypadku rzeźby żołądkowej – dla dzieła sztuki. W tym samym czasie napisałem artykuł, w którym podważałem koncepcję artysty jako rzemieślnika. Myślałem wówczas, że najlepszym współczesnym sposobem postrzegania artysty byłoby postrzeganie go jako swego rodzaju architekta, projektanta, poety i filozofa, a nie jako producenta utowarowionych obiektów sztuki. Napisałem też, że artysta może być postrzegany jako genetyczny rzeźbiarz – i mimo że oczywiście nigdy nie

¹⁰⁷ Tamże.

robiłem prac anagazujących genetyczne modelowanie, to mówiłem o tych rzeczach już we wczesnych latach 70.¹⁰⁸

Wypowiedź pokazuje, jak Stelarc dokonuje grę z kategoriami przestrzennymi. Ciało ludzkie, które w tradycyjnym układzie znaczeń znajduje się w centrum przestrzeni i wobec niego wytyczane są kierunki, tutaj staje się strukturą architektoniczną, która wyznacza przestrzenne granice. Filozoficzny namysł artysty idzie w parze z próbami różnych działań realizujących te pomysły przy pomocy urządzeń, jak np. sonda z kamerą, którą filmował w żołądku połknięty wcześniej mały obiekt, rozwijający się niczym kwiat. Podejście to jest konceptualnie bliskie motywowi przewodniemu opowiadania *Katedra* Dukaja, gdzie na gruncie literatury przedstawiane są gry z różnymi cechami ciała: wnętrzem a zewnątrz, organiczną spójnością a szkieletową ramą, biologicznością a architektonicznością, oraz profilowaniem tych pojęć w układzie figury i tła (opowiadanie jest szczegółowo analizowane w *Rozdziale III*). Podobne obrazy wejścia w groteskowo-fantasmagoryczne, organiczne przestrzenie zwiastują podróże bohaterów np. *Czarnych oceanów* czy *Science fiction*¹⁰⁹ od transhumanistycznego ku posthumanistycznemu i również – jak w przypadku *Katedry* – związane są z doświadczeniem sakralnym lub quasi-sakralnym.

W swoich futurystycznych przewidywaniach Stelarc idzie jeszcze dalej, co owocuje pomysłami podobnymi do tych, które proponuje Dukaj. W wywiadzie z Benem Myersem artysta opisał koncepcję druku organicznego oraz społeczno-kulturowych konsekwencji tego rozwiązania:

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ J. Dukaj, *Science fiction*, [w:] *Science fiction*, red. K. Sienkiewicz-Kosik, Powergraph, Warszawa 2011; w tekście oznaczane jako „SF”.

„Druk organiczny”, który jest hybrydą technik szybkiego prototypowania i inżynierii tkanek. Zamiast drukowania obrazu za pomocą kasetek z kolorowym tuszem, jesteś w stanie wydrukować organ, warstwa po warstwie, używając kasetki z żywymi komórkami. Więc skoro można wgrać na komputer informacje o trójwymiarowej strukturze organu, w zasadzie będziemy w stanie drukować organy oraz inne części ciała. [...] Przystaniemy żyć w wieku ciał bez organów, lecz raczej wiekiem organów oczekujących na ciała¹¹⁰.

Podobny pomysł Dukaja zaowocował m.in. w *Perfekcyjnej doskonałości*, gdzie bogaci członkowie najbardziej uprzywilejowanej klasy społecznej hodują swoje klony na wypadek śmierci oryginalnego ciała, w którego mózg *uploadowana* jest ostatnia archiwizacja pamięci (motywy powieści są omówione szczegółowo w dalszej części niniejszego rozdziału).

Koncepcją równoległą do tworzenia „ciał do wynajęcia” jest oderwanie ludzkiej psychiki od jej aspektu cielesnego, co pozwala na izolację tych dwóch sfer oraz stworzenie szeregu możliwości zależności i interakcji między nimi. Cyberfuturyzm, czyli przeniesienie mózgu, traktowanego jako nośnik świadomości, na format cyfrowy i matrycę technologiczną, to motyw, którego korzenie komentował sam Dukaj, wskazując tym samym źródła własnej inspiracji. Klasyczne dzieła tego nurtu, czyli manga Masamune Shirō *Ghost in the shell*, wersja *anime* tej historii, stworzona przez Mamoru Oshii czy dzieła Dicka, w których zderza się wizja zaawansowanej cyberkultury z rozważaniami na temat człowieka, duszy i świata w paradygmacie chrześcijańskiej gnozy. Jednocześnie Dukaj podkreśla wątpliwość, którą tematyzuje w swoich utworach:

¹¹⁰ B. Myers, *Future Mods* (wywiad z Stelarkiem z 04.2009 r.), przekł. własny, http://www.bizarremag.com/tattoos-and-bodyart/tattoos/7719/future_mods.html [dostęp: 01.04.2013]. Więcej na ten temat w wystąpieniu Stelarc z 12.05.2011 r. na 14. Art Biennale Wro 2011; zob. Stelarc, *Circulating Flesh: the Cadaver, the Comatose & the Chimera*, <http://vimeo.com/23810145> [01.04.2013 r.].

Inna sprawa, iż jest to postulat [skuteczny *uploading* – przyp. J.Cz.], który w praktyce może się okazać nierealizowalnym. Kognitywiści nadal toczą spory o naturę owego „nośnika świadomości” (w grę wchodzi np. subtelności opisywalne przez mechanikę kwantową). Powstaje alternatywa: wyjście z ciała, tak – ale bez tego czegoś najważniejszego, co czyni nas ludźmi¹¹¹.

Transcślówiek niespodziewanie zamienia się tu w postcślówieka, zaś krytyczny moment przejścia pozostaje tajemnicą. Pojawia się wątpliwość związana z przeniesieniem umysłu na inny nośnik: czym różni się perspektywa zewnętrznego obserwatora złożonych systemów od sytuacji obserwatora funkcjonującego wewnątrz nich i podlegającego obserwacji (argument „chińskiego pokoju” Johna Searle’a)? Istotnym aspektem problemu jest to, że wszelkie poznanie w ramach systemu jest przezeń uwarunkowane, przez co porównanie sytuacji sprzed i po *uploadingu* jest niemożliwe. Umysł nie jest jedną z funkcji mózgu ani też danymi zgromadzonymi na nim, zatem także niemożliwy jest do ustalenia status opartej na systemie świadomości. Tego typu zastrzeżenia formułowane są w pesymistycznym nurcie transhumanizmu, który widziany jest jako jawisko w istocie antyhumanistyczne. W jego ramach podchodzi się z dużą rezerwą do tak poszerzonego pojęcia ewolucji i wskazuje na wątpliwości oraz niebezpieczeństwa związane nie tylko z naukowym aspektem manipulacji ciałem, ale również ich wymiarem kulturowym i etycznym. Stanowisko w tej dyskusji zajmuje również Dukaj, który w *Czarnych oceanach* rozważa konsekwencje inżynierii genetycznej:

Otóż aby mówić o jakiegokolwiek ewolucji, musi zachodzić ciągły proces dziedziczenia, a tu z niczym podobnym nie mamy do czynienia, bo genetyczne rzeźbienie nie ogranicza się do jednego pokolenia, lecz dotyczy w równym stopniu całej rozciągniętej wzdłuż osi czasu linii „potomków”. Gdyby jeszcze rzeźbiarze dokonywali swych operacji na DNA faktycznie

¹¹¹ J. Dukaj, *Minus ciało*, „Tygodnik Powszechny” nr 37 (3036) 2007.

pochoǳącym od rodziców, dziedziczono by przynajmniej introny. Ale firmy genetic sculptors mają swoje – identyczne dla wszystkich klientów – genomy ramowe, od których zawsze rozpoczynają proces komputerowego doboru dezoksyrybonukleotydów. Nic zatem, dosłownie nic nie przechodzi z matki i ojca na „ich” dziecko, nawet kody mitochondrialne. Ewolucja gatunku została ucięta niczym lancetem, dalej już tylko ewolucja móǳ [CzO s. 38].

Z tego punktu widzenia posthumanizm przestaje być poddziedzina transhumanizmu¹¹², gǳy wskazuje się na nieciągłość, pęknięcie kategorii człowieka¹¹³. Zaproponowana przez Dukaję wizja zakłada wręcz, że za punktem granicznym jest już tylko kultura symulacji, trendów sterowanych przez instytucje władzy symbolicznej. W ontologii świata *Czarnych oceanów* istnieje przestrzeń zwana „myślnią”, w której ludzkie myśli funkcjonują jako niezależne byty, niejako to, co zostanie pomyślane wyciska się w myślni jak w wosku i uzyskuje autonomię. Silniejsze spośród tych bytów są w stanie

¹¹² Z powodu różnych podejść do podstawowych pojęć, jak „czas”, „historia”, „człowiek” czy „postęp”, budowane na nich definicje trans- i posthumanizmu są niejednoznaczne. Celem niniejszej pracy nie jest rozstrzygnięcie słuszności żadnej z opcji, ale wskazanie na wewnętrzne oraz zewnętrzne napięcia w ramach tych zjawisk i ich miejsca we współczesnej kulturze. Z metodologicznego punktu widzenia sytuacja ta wymaga do pewnego stopnia zonglerki pojęciami, kiedy pewne zjawiska mają nieoǳkreślony status bądź kiedy badacze posługują terminem o poszerzonym bądź zawężonym znaczeniu.

¹¹³ Bostrom traktuje posthumanizm jako skutek transhumanistycznej ewolucji (N. Bostrom, dz. cyt.). Sadeq Rahimi zaś biorąc za punkt wyjścia ponowoczesną filozofię, wskazuje na to, że kulturowa akceleracja i kryzys referencji doprowadziły do rozpadu tradycyjnej tożsamości, która stała się zdecentralizowana, pozbawiona wzorów identyfikacji (S. Rahimi, *Identities without a Reference. Towards a Theory of Posthuman Identity*, „M/C – A Journal of Media and Culture” vol. 3 nr 3 2000). Francis Fukuyama przedstawia pesymistyczną wizję transhumanizmu jako efektu procesu modernizacji, prowadzącego – wbrew zamierzeniom i najlepszym intencjom – w sposób nieunikniony ku dystopii (F. Fukuyama, *Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnology Revolution*, Farrar Straus and Giroux, New York 2002).

oddziaływać zwrotnie na ludzi – i w ten sposób powstają mody, trendy, nakierowanie zbiorowej świadomości na ustalony tor działania niczym nakręcająca się sprężyna dopóki nowy mem nie wpłynie na ten układ napięć. Funkcjonowanie w tym świecie memetyki jako uznanej nauki, a także inżynierii memetycznej tworzą hiperbolę kultury, w której prawdę określa nie przystawalność do istniejącej już sytuacji historycznej czy społecznej, lecz wyznacza ją i negocjuje siła perswazyjna działań PR-owych, zaś działania marketingowe sprzedają ją jako towar, nie tyle wychodząc naprzeciw potrzebom i oczekiwaniom ludzi, ale kreując pragnienia od podstaw.

Jeszcze inne spojrzenie na konflikt trans- i posthumanizmu jest tematem powieści *Extensa*. Transhumanizm reprezentowany jest tam przez motyw tytułowej istoty, wyhodowanej sztucznie biologicznej sondy przemierzającej przestrzeń pozaziemską i sprężniętej z nieznanym z imienia głównym bohaterem. Dzięki niej staje się nie tylko współuczestnikiem międzygwiezdnej eksploracji, ale i doświadcza korporealnej przemiany, specyficznej transewolucji dzięki zewnętrznej, ale biologicznej protezie. Jego własne ciało ulega pewnym zmianom dzięki odżywcemu wpływowi extensy, karmiącej się ciałami niebieskimi, nie starzeje się, szybko się regeneruje – ale i wypadki kosmicznego organizmu oddziałują bezpośrednio na bohatera. Od tej pory dla bohatera zaciera się granica między „ja” a „to”, jego myślenie oraz doświadczenie staje się symetryczne, czego przykładem jest wspomnienie wejścia extensy pod wpływ gwiazdy Meduza:

[...] jakkolwiek bym się przewrócił na łóżku, obwinął kocami, zawsze twarz i tors miałem w ogniu, czerwone światło Meduzy (choć przecież tak słabe z tej odległości) oślepiało mnie i drażniło skórę. Biło we mnie całe spektrum promieniowania gwiazdy, niemal czułem jak gotują mi się wnętrzości. Na dodatek studnia grawitacyjna Meduzy zorientowała się podczas sprzęgu rozbieżnie z kierunkiem ziemskiego ciężenia [...] – leciałem jak kłoda, Meduza rzucała mnie na podłogę i nie pozwalała podnieść się z kolan;

wczołgiwałem się na łożę jak umęczone zwierzę. Tak minął dzień pierwszy, wieczór i noc. [...] O poranku zaś rozwinąłem skrzydła [Ext, s. 61-62].

Po przemianie ciała, *extensa* zaczęła dalej ewoluować wytwarzając ośrodek sieciowy układ nerwowy, który stał się niejako przedłużeniem mózgu bohatera:

[...] system korzeniowy księżycowego lasu sięgający już na setki metrów pod powierzchnię zmarzliny ukonstruuje się w specjalistyczny procesor, semiorganiczną protezę mózgu, mój trzeci płat czołowy, o średnicy dwóch tysięcy kilometrów... [...] Neocortex powoli budził się do życia, wplatały się jego wielomilowe zwoje mózgowe w moje ścieżki neuronalne, jedno ziarno reprozyjne osadzone w dendrytowym rozdrożu otwierało drogę do biliona nowych nerwowodów, a każdy ukorzeniony w gigantycznych płatach struktury logicznej księżyca: nieskończone szeregi równoległych procesorów semiorganicznych [Ext s. 88, 90].

Efektem tego sprzęgnięcia było m.in. to, że zbyt szybkie myśli bohatera wymykały się konceptualizacji w języku, zaczął się jękać oraz przeżywać *déjà vu* – nowe transhumanistyczne możliwości prześcignęły czysto ludzkie horyzonty poznawcze. Dzięki temu uzyskał on możliwość nie tylko spenetrowania odległego zakątka kosmosu, ale i dotrzeć oraz do pewnego stopnia poznać osobliwość, jaką jest Anomalia, prawdopodobna *extensa* istot pozaziemskich. Symetria między bohaterem i jego *extensą* została zwielokrotniona przez symetrię z obcym bytem, relacja ta jest zatem oparta na pewnej wzajemności, ciekawości, nastawiona jest na poznanie i zrozumienie, czemu właśnie miał służyć kognitywny rozwój sondy.

Ostatnia część powieści – która jest pierwszoosobową opowieścią głównego bohatera – jest narracją z punktu widzenia Inwolwerencji¹¹⁴, istoty postludzkiej. Choć więcej o Inwolwerencji

¹¹⁴ Słowo to stanowi interesującą grę słowną. Od angielskiego *involve* oznacza przede wszystkim „coś, co wciąga, wplątuje, wikła” i stanowi to próbę opisu działania Inwolwerencji w świecie przedstawionym: zjawiska, które pochłania i

będzie w Rozdziale III, tutaj warto podkreślić przejście od egzystencji transhumanistycznej w posthumanistyczną, gdzie rozszerzona tożsamość protagonisty zostaje rozproszona. Czyni to jego wyznanie w pewien sposób niemożliwym, gdyż on sam jest już bowiem częścią rozsianej w nanotechnologii świadomości roju, jego opowieść zaś stanowi najmocniejszą w powieści wypowiedź na temat posthumanizmu:

Potrafię mówić wszystkimi językami świata, które istniały i które mogą istnieć, wystarczy bym ubrał chęć w myśli, te myśli to też Formy Inwolwerencji, nadam im większą energię, zaczną się mnożyć, będę już wiedział dokładniej, czego pragnę, zacznę się mnożyć jeszcze szybciej, struktury gramatyczne wykształcą się wzdłuż linii mego wyobrażenia, Forma osiągnie kształt ostateczny, a ponieważ będę także tą Formą – słowa tak wykoncypowanego języka spłyną z mych ust już bez zastanowienia [Ext, s. 119-120].

Z wypowiedzi wynika, że nowa kondycja bohatera zasadniczo wyklucza sposób, w jaki została spisana. Jego wola wyprzedza jakikolwiek język, myśl wyprzedza wolę. Ostatnie zdanie zaś ma zabarwienie ironiczne, gdyż bohater mocno podkreśla swoją bezcielesność oraz aczasowość, zaś przygodny, wykreowany podług chwilowej intencji język – językiem nie jest i nie ma możliwości komunikacji. Wyzwolenie z Formy jest jednocześnie uwięzieniem w niej, różnice między twórcą a wytworem, między formą a treścią zostają zniesione. Wszechmoc łączy się z bezwładem i nostalgicznym, wręcz desperackim powrotem do tego, co się pozostawiło za sobą jako cenę transgresji. Jest to bardzo pesymistyczna wizja posthumanizmu,

niszczy obszary, na których się pojawi. Z Inwolwerencji wyłaniają się Perwersje, groteskowe istoty noszące cechy różnych znanych nauce gatunków i obiektów. W tym aspekcie twórczo potraktowany jest związek między słowami *involve* a *evolve* (ewoluować), co sugeruje, że przemiany dokonujące się w Inwolwerencji nie mają charakteru linearnego rozwoju, tylko są wewnętrzną pan-gatunkową mutacją i przemieszaniem wszelkich cech z tej puli.

zwłaszcza, gdy porówna się go z transhumanistycznym znaczeniem *extensy*: wiecznym poszukiwaniem, rozwojem i przekraczaniem kolejnych barier, wyznaczanych przez następujące stadia transewolucji. Reprezentuje ona także dążenie do zrozumienia, poszerzenia świadomości, samorozwoju, sam bohater opisuje to metaforycznie: *extensy urojone, extensy snów i marzeń niespełnionych* [Ext, s. 65]. Inwolwerencja jest zaprzeczeniem tych wartości, stanowi bezpowrotne przekroczenie ostatniej granicy, za którą przy pełni możliwości brakuje samej możliwości ich wykorzystania. Bohaterowi, który kończy swoją historię: *Tu, pod cmentarnym dębem, gdzie mój grób* [Ext, s. 121], pozostają jedynie zawieszenie w bezczasie i bezprzestrzeni oraz bolesne, nostalgiczne powroty do utraconego człowieczeństwa.

Rozszerzona rzeczywistość, ontologiczna nieoczywistość

W *Czarnych oceanach* Dukaj pokazuje przejście kultury Globalnej Wioski z epoki komputerowych ekranów do epoki wszczepek ortowirtualnych (pisarz używa również akronimu OVR od *orto-virtual reality*), czyli wytwarzających wizualne reprezentacje bezpośrednio w ośrodku wzroku w korze mózgu, z pominięciem narządów zmysłów. W rozważaniach felietonistycznych autor rozważa konsekwencje pojawienia się takiej technologii, wskazując tym obszar zagadnień, które podnosi w powieści:

To już nie prosty dualizm VR/*real*, lecz NAKŁADANIE na świat realny nieskończenie wielu modyfikacji, w różnym stopniu odmieniających odbierane przez ludzi wrażenia. Opozycja zostaje zniesiona, przejście między realnym i sztucznym (prawdą i fałszem) jest ciągłe. Odtąd do owej ontologii trzeba już aplikować logikę wielowartościową, rozmytą. Wyzwolenie z mięsa następować ma ułamkami, drobny krok po kroku. Żadnych dramatycznych wyborów: *First Life* czy *Second Life*. Nawet nie spostrzeżemy, nie

poczujemy tego momentu, gdy dusza wyjdzie z ciała i opuścimy dziedzinę materii¹¹⁵.

Pisarz w zdecydowany sposób stawia tezę, że wejście na transhumanistyczną drogę i radykalne uniezależnienie dalszego rozwoju człowieka od rządzącej się swoją niezależną dynamiką ewolucji biologicznej, zapoczątkuje lawinowy proces. Charakteryzować go ma niezwykła prędkość, nieporównywalna z dotychczasowymi przemianami, gdyż rozwój psychosomatyczny będzie miał to samo tempo co rozwój technologii. Jednocześnie zmiany te nie stanowią zauważalnych punktów zwrotnych, wkomponowane w kolejne porcje codziennych nowinek technologicznych. Wskazuje to na fakt, iż współczesna kultura przygotowuje człowieka na wejście na transhumanistyczny etap rozwoju, zarówno jeżeli chodzi o przygotowanie potrzebnego sprzętu, jak i podnoszenia (np. przez literaturę i film) związanych z tym kwestii kulturowych, a także pod względem estetycznego wkomponowania się w pejzaż nowoczesności¹¹⁶.

W jednej quasi-autorskiej wypowiedzi w powieści zostaje naszkicowana wizja cyborga *à rebours*, którego ludzkie, biologiczne ciało jest coraz mniej aktywne, zaś mózg poprzez zastosowanie wszczepki powoli przemienia się w urządzenie:

Czy zostało jeszcze cokolwiek do „uzdalnienia”? Czy następny krok to właśnie wszczepki? Całe społeczności złożone z osobników zaimplantowanych, przeżywających swe życie poza światem realnym,

¹¹⁵ J. Dukaj, *Minus ciało*, dz. cyt.

¹¹⁶ Na uwagę zasługują tu szczególnie cyborgizacje oraz roboty tworzone w japońskich fabrykach i uniwersytetach. Przykładem tego może być egzoszkielet HAL (Hybrid Assistive Limb), którego projekt inspirowany jest *designem* przyszłości głównie z *manga* i *anime*, np. z serii (w wersji komiksowej, filmowej, a także wszelkiego rodzaju gadżetów i twórczości inspirowanej) *Appleseed*, *Ghost in the shell*, czy *Chobits*.

w symulowanych przestrzeniach OVR? Wszczępki montowane w fazie prenatalnej, dzieci rodzące się ze zmysłami otwartymi na rzeczywistość wirtualną, a zaczipowanymi dla rzeczywistości pozakomputerowej – więc już oczy niepotrzebne, uszy niepotrzebne, żaden organ zmysłu niekonieczny, niekonieczny cały ten biologiczny interfejs mózgu zwany ciałem. [...] Czy to jest prawidłowa ekstrapolacja – ziszczenie owych klaustrofobicznych wizji rodem z przeterminowanej SF? [CzO, s. 72]

Utwory Dukaja roztaczają szereg wizji przemian, jakim podlega gatunek *homo sapiens*, wskazując na momenty zwrotne i związane z nimi ontologiczne wątpliwości, niemniej autor odnosi się ironicznie również do własnych przewidywań i literackich symulacji. Ostatnie przytoczone zdanie pisarza można rozumieć na wiele sposobów. Przykładowo, że wizje literackie kształtujące wyobrażenia o przyszłości w szybkim tempie się dezaktualizują przy obserwowanym obecnie rozwoju techniki i niemożliwych do przewidzenia zwrotach kierunków zmian. Inna możliwość to zaakcentowanie faktu, że literatura spośród wszystkich prognoz wybiera te pesymistyczne. Odkąd utopie utraciły swoją atrakcyjność i kojarzą się raczej z niebezpiecznymi ideologiami, *science fiction* skupia się na przepracowywaniu współczesnych lęków i rodzących się w sercu społeczeństwa problemów, dla których rozwiązania nie znaleziono jeszcze narzędzi. Fantastyczna probabilistyka mnoży wizje mrocznych dróg rozwoju cywilizacji, jednocześnie obserwujemy, co również sugeruje Dukaj, że duża część obaw dotyczących spraw najistotniejszych sprawdza się na naszych oczach. Współczesność zdaje się balansować pomiędzy teraźniejszością, która już zamieniła się w przeszłość, przeszła to archiwum, a teraźniejszością, która wyprzedza samą siebie i zakorzenia się w przyszłości. Spostrzeżenie Dukaja, że źródła transhumanistycznych przemian człowieka leżą w obecnie rozwijającej się i różnicującej kulturze, a jednocześnie że literatura jako probierz tych procesów ograniczona jest czasowym horyzontem, mogą ilustrować dwa podejścia do posthumanizmu.

Według postmodernistycznej krytyczki literatury N. Katherine Hayles pytanie o postczłowieka nie dotyczy już niesprecyzowanej przyszłości, gdyż postludzkość już nastąpiła i nastał czas odpowiedzialnej decyzji, w jakim kierunku posthumanizm ma się rozwijać¹¹⁷. Kwestię tę zupełnie inaczej widzi szwedzki filozof transhumanizmu, Nick Bostrom, który w stanowczy sposób stawia trzy tezy, zakładając, że przynajmniej jedna z nich jest prawdziwa: że gatunek ludzki prawdopodobnie wyginie przed osiągnięciem prawdziwie postludzkiego statusu; że jakakolwiek cywilizacja postludzka ma minimalne szanse by przeprowadzić znaczącą liczbę symulacji historii jej ewolucji; oraz że prawie na pewno żyjemy w symulacji komputerowej. Jednocześnie autor twierdzeń wątpi, żeby ewentualny postczłowiek przyszłości zrealizował jakikolwiek schemat rozwoju, założony przez jego przodków, w tym nas¹¹⁸. Dla obu ujęć problemu, prezentowanych przez Hayles i Bostroma, wspólnym mianownikiem jest to, że postczłowiek jest przede wszystkim współczesnym fantazmatem, antropologiczno-filozoficznym projektem, a jednocześnie probierzem najbardziej podstawowych problemów z kategorią *anthropos*, z którymi badacze muszą się mierzyć w błyskawicznie zmieniającym się świecie, niezależnie od wyznawanych poglądów.

Bostrom łączy dziedzinę swoich badań z antropologiczną kondycją człowieka, który dąży do transcendowania swoich ograniczeń. Jako kontekst dla swoich rozważań badacz przytacza grecką *hybris*, wskazując tym na ambiwalencję motywacji transhumanistów, czyli z jednej strony na brak zgody na ludzkie ograniczenia, które da się

¹¹⁷ Por. N.K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University Of Chicago Press, Chicago 1999.

¹¹⁸ N. Bostrom, *Are you living in a computer simulation?*, „Philosophical Quarterly” vol. 53 nr 211 2003, s. 243.

przekroczyć lub przesunąć dzięki pracy intelektu i technologii, a drugiej zaś towarzyszącą temu na pychę, próbę dominacji nad prawami natury i sprzeciwianie się bezsilności wobec zewnętrznej rzeczywistości¹¹⁹. Idea dorównania bogom to brak respektu dla paradygmatu „naturalnego porządku rzeczy”, odrzucanego przez transhumanistów, oraz postawienie się w pozycji kreatora życia. Jest to również nośna metafora artystyczna inspirująca obrazy prometejskich naukowców, wspinających się na wyżyny geniuszu aby dokonać stwórczego cudu, następnie strąconych z piedestału przez zbuntowane dzieło bądź zasady rzeczywistości wymierzające karę pyszałkom. W zbiorowej wyobraźni sztuczny człowiek i jego twórcy naznaczeni zostali bagażem religijnym, filozoficznym i literackim, przez co dyskurs wokół niego nie może być wolny od kwestii duchowości i etyki¹²⁰.

Spojrzenie anamorficzne, astygmatyczne, z ukosa

Interesującym w perspektywie poetyki heterotopii motywem w twórczości Dukaja jest anamorficzne spojrzenie. To ono konstruuje na scenie tekstu „inną przestrzeń”, ujmowaną jako dynamiczną zmianę perspektywy bądź symultaniczny ogląd z dwóch różnych punktów. Anamorfoza (gr. *ana* – z powrotem; *morphe* – forma), opisywana w ujęciu diachronicznym przez Michała Pawła Markowskiego, jest:

skrajną konsekwencją zasad perspektywy linearnej i polega na deformacji obrazu poprzez umieszczenie punktu zbiegu linii wychodzących z oka z dala od punktu centralnego, a punktu widzenia bardzo blisko płaszczyzny przedstawienia”. W ten sposób obraz uzyskuje dwie postaci, w tym jedną

¹¹⁹ Por. N. Bostrom, *A history...*, dz. cyt.

¹²⁰ M. Radkowska-Walkowicz, dz. cyt., s. 24-26.

ukrytą, która gdy oglądana „z ukosa odkrywa swą prawdziwą postać, czyli powraca (*ana*) do właściwej formy (*morphe*)¹²¹.

Pojęcie w sposób historyczny i krytyczny opracował także historyk i krytyk sztuki oraz twórca metody porównawczych badań nad sztuką, sztuki Jurgis Baltrušaitis, który wprowadzając czytelnika w swoją monografię *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus* zasugerował taką oto grę:

Anamorfoza – słowo to pojawia się w wieku XVII, lecz odnosi się do znanych wcześniej kompozycji – polega na przedstawianiu elementów i funkcji. [...] Anamorfoza nie jest odchyleniem od normy, w którym rzeczywistość zostaje ujarzmiona przez wizję umysłu. Jest optyczną sztuczką, w której to, co widzialne, przesłania to, co rzeczywiste. Elementy tego systemu są ze sobą przemyślnie powiązane¹²².

Choć źródłem tego zabiegu są teorie sztuk plastycznych i optyki, już w najwcześniejszych pismach – przytaczanych i komentowanych przez Markowskiego, jak i Baltrušaitisa – widać, że problem ten rozwijany jest najbardziej na gruncie epistemologii i semiotyki, inspirując również do namysłu nad jego kognitywnym aspektem. Anamorfoza jako chwyt artystyczny bądź interpretant na przecięciu estetyki i semantyki rozwinęła się w ogromnym stopniu w literaturze i to właśnie tam odsłoniła największy potencjał filozoficzny, nie dający się sprowadzić do sztuczki optycznej. *Extensa* to utwór, w którym Dukaj najpełniej wykorzystał chwyt anamorfozy jako sposób prezentacji trans-ewolucyjnego przejścia od *bios* w kierunku *logos* i *techné*. Poliperspektywiczne spojrzenia bohaterów utworów reprezentują problem anamorfozy jako grę znaczeń, granicznych i migotliwych tożsamości. Pozwalają one przedstawić aksjologiczne

¹²¹ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 189.

¹²² J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 7.

problemy świata, związane szczególnie z kwestiami człowieczeństwa – miłości, teleologii, eschatologii, cielesności – w dziedzinie logiki rozmytej, stopniującej te kategorie i oglądającej je w wielu wymiarach.

Elementem otwierającym nowe pole do rozważań jest sformułowanie w przytaczanej definicji Markowskiego *właściwej formy*, gdyż pojawia się pytanie, co jest wyznacznikiem jej „właściwości” i na czym ta cecha ma polegać. Czy w przypadku koronnego przykładu malarskiej anamorfozy, czyli *Ambasadorów* (1533 r.) pędzla Hansa Holbeina, jest nią samo rozpoznanie ukrytej na obrazie czaszki, czy też bardzo konkretnego jej oglądu pod „właściwym” kątem. W pierwszym bowiem wypadku wyłonienie się obrazu jest wynikiem gry między dziełem a odbiorcą, przy czym każdorazowe jej podjęcie zaowocuje inną, niepowtarzalną formą. W drugim zaś kwestia epistemologii zastąpiona zostaje ideologią, gdyż przyjmuje się (bądź narzuca) istnienie zewnętrznej i obiektywnej reguły zgodności.

Patrząc na sztukę anamorfozy z punktu widzenia heterotopii i heterochronii, pojawia się zaskakująca analogia z ważnym aspektem wspomnianej wcześniej twórczości Stelarc’a: poszukiwanie nowych, zaskakujących rozwiązań częstokroć wiąże się z powrotem do tradycji, a sztuka z założenia akcentująca wizualno-intelektualny charakter, umacnia kategorię odbiorcy jako integralnej psychofizycznej całości. Przykładem z dziedziny anamorfozy jest węgierski malarz, grafik i twórca filmów animowanych, István Orosz¹²³. Artysta podejmuje tematykę gier perspektywicznych, w stylu podobnym do holenderskiego grafika Mauritsa Cornelisa Eschera, ale także tworzy obrazy anamorficzne. W większości

¹²³ Swoje prace artysta zamieszcza na blogu: <http://utisz.blogspot.com/> [dostęp: 01.01.2014 r.].

odczytać je można nie tylko zmieniając perspektywę patrzenia, ale wykorzystując lustro cylindryczne. Orosz tworzy zarówno kompozycje klasyczne, jak i dokonujące dodatkowej gry z widzem, gdzie elementy anamorficzne są komentowane przez pozostałe przedstawienia w kompozycji. Znamienne jest, że artysta sięga po środki i przedstawienia nawiązujące do tradycji przedstawień anamorficznych od czasów renesansu, zarówno w warstwie stylu graficznego, jak i przedstawianych elementów (np. kolumna z korynckim kapitelem, ogród z labiryntem z żywopłotu).

Zjawisko anamorfozy ma w sobie także potencjał filozoficznego i krytycznego namysłu nad kulturą, który wyjaśniał słoweński filozof, Slavoj Žižek:

Anamorfoza to obiekt, którego materialna realność ulega zniekształceniu polegającemu na przypisaniu obiektowi naszego subiektywnego spostrzeżenia. Groteskowo zniekształcona twarz zyskuje spójność; zamazany kontur czy skaza stają się rzeczywistymi bytami, jeśli patrzymy na nie z jakiegoś określonego punktu widzenia (czy nie jest to jedna z najbardziej zwiezłych definicji ideologii?). Rzeczywistość społeczna może się wydawać zagmatwana i chaotyczna, ale jeśli spojrzymy na nią z punktu widzenia antysemityzmu, wszystko stanie się jasne i oczywiste – za nasze nieszczęścia odpowiedzialny jest żydowski spisek. Innymi słowy, anamorfoza zaciera różnicę między obiektywną rzeczywistością a jej zniekształconą subiektywną percepcją; subiektywne zniekształcenie zostaje tu uznane za cechę postrzeganego obiektu i w tym sensie samo spojrzenie (*gaze*) zaczyna istnieć w sposób rzekomo obiektywny¹²⁴.

Charakterystyczne dla anamorfozy ujętej jako ideologia jest unieruchamianie spojrzenia, określenie tego jako „powrotu właściwej formy” wraz z dyskretnym założeniem, że symulakr ten jest w istocie oryginałem, źródłem. Ruch podmiotu nie tylko zostaje wstrzymany, gdyż zgodnie z ideologią ma stać się „nie-do-pomyślenia”, gdy

¹²⁴ S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10 (173), s. 94-109.

fałszywy obraz wypełni cały horyzont. Jednocześnie drugie oblicze anamorfozy, polegające na podejmowaniu gry i ruchu w przestrzeni znaczeń, również obecne jest w praktyce naukowej filozofa. Wszak tytuł jednej z jego prac, *Patrząc z ukosa*, odnosi się do anamorficznego spojrzenia, określając jednocześnie przyjętą przez Žižka metodę krytyczną: braku zaufania wobec dyskursów, dystansu i poszukiwania własnej, „trzeciej drogi”. Wspomnianą publikację autor otworzył rozważaniem nad tytułowym terminem:

Na wyniosłą teorię patrzymy „z ukosa” nie po to, by w wymyślny sposób ją zilustrować, „uprzystępnąć”, a tym samym zaoszczędzić sobie wysiłku niezbędnego w efektywnym myśleniu. Rzecz bowiem w tym, iż tego rodzaju egzemplifikacja, taka *mise-en-scène* motywów składających się na teorię uwidocznia aspekty, które w przeciwnym razie pozostałyby niezauważone¹²⁵.

Propozycja ta ma charakter rewizjonistyczny w duchu Harolda Blooma, i bliska jest stanowisku reprezentowanemu przez krytyczkę literatury, Joannę Mueller, która ukuła termin „krytyki anamorficznej”. Jej ujęcie akcentuje dwa aspekty zagadnienia, dynamikę interpretacji oraz wyłaniający się z nich ład sensów:

Anamorfoza jest nawet z samej nazwy przekształceniem, odwróceniem. Można by ją przyrównać do sytuacji z tekstów Derridy. Mówią one o czymś podobnym: o tym, że język, dzieło literackie to jest ciągle odwracanie, że nigdy nie powtarza się to samo słowo, że nigdy nie powtarza się ten sam chwyt itd. I dlatego język jest taką nieuchwytną rzeką Heraklita [...]. Natomiast anamorfoza czymś się jednak różni od kategorii stworzonych przez Derridę: różni się porządkiem, który – inaczej niż w dekonstrukcji – jest podskórnie wpisany w strukturę chaosu¹²⁶.

Anamorficzne obrazy zatem nie wykluczają się wzajemnie, lecz sama praktyka destabilizacji relacji obserwującego i przedmiotu

¹²⁵ Tegoż, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003, s. 13.

¹²⁶ J. Mueller, *Projekt krytyki anamorficznej, czyli o co chcielibyście zapytać podtytuł „LiteRacji”?*, „LiteRacje” 2003, nr 2.

prowokuje do dalszego ruchu, zaangażowania, poszukiwania nie tylko znaczonego, ale i znaczących, określania dla nich warunków konstytuowania się. W tej interpretacji sednem nie jest odnalezienie ukrytego, a zatem intencjonalnie zaszyfrowanego komunikatu, lecz samo zasugerowanie możliwości istnienia tajemnicy, inicjujące podróż bez kresu. Baltrušaitis także odniósł się do tej gry intelektualnej, której „miejsce w kulturze” obrazuje gabinetem osobliwości, czyli jedną z form heterochronii:

Zamiast zmniejszać stopniowo formy do granic ich widzialności, rozszerza je, rzutuje poza nie same w taki sposób, że odtwarzają się one w określonym punkcie widzenia, rozbija je po to, by je odbudować, każe im znikać po to, by następnie powróciły. Chwyt ten pojawia się jako techniczna ciekawostka, lecz zawiera w sobie jakąś poetykę abstrakcji, potężny mechanizm iluzji optycznej i filozofię sztucznej rzeczywistości. Anamorfoza to rebus, monstrum, cudowne zjawisko. Mimo iż należy do świata osobliwości, który w ludzkim wyposażeniu zawsze znajdował jakiś „gabinet” czy azyl, to jednak często wykracza poza jego hermetyczne ramy. Uczzone zabawy są z definicji czymś więcej¹²⁷.

Komparatysta sam używa anamorficznego profilowania języka, wykorzystując dwuznaczność wypowiedzi jednocześnie pisze o optyce, jak i nie o niej. Użycie z wyczuciem metafory (oddanej także w tłumaczeniu) wskazuje, że badacz za pomocą anamorfozy (ale i w anamorficzny sposób, przedmiot badania jest jednocześnie jego środkiem) podejmuje wyzwanie wyjaśnienia ważnej dla niego części kultury symbolicznej.

O świadomym i wyrafinowanym stosowaniu chwytu anamorfozy przez Dukaję może świadczyć choćby pojawiające się wprost nawiązanie do tego typu obrazów w opowiadaniu *Science fiction*, gdzie autor wyjaśnia, na czym polega ta technika:

¹²⁷ J. Baltrušaitis, tamże, s. 7.

Miał kolekcję grafik trickowych prezentujących więcej niż jeden obraz: począwszy od przezroczystego sześcianu, którego krawędzie ukazują się zarazem pod spodem i na wierzchu, poprzez rozmaite kombinacje kształtów komplementarnych) kielichów będących twarzami, kwiatów będących czaszkami), klasyczne rysunki wywracające mózg (*Matka, ojciec i córka* G.H. Fishera, *Pojawienie się na plaży twarzy i patery z owocami* Salvadora Dalego, obrazy i konstrukty Shigeo Fukudy), aż po Escherowe geometrie. Te obrazy, te rzeczywistości istnieją równoprawnie – kwestią umysłu widza jest wybór kierunku postrzegania. Można się w tym wytrenować i przeskakiwać między światami co sekunda [SF, s. 602]

Pisarz nie pozostaje jedynie na poziomie estetycznych zagadek i pokazuje w sposób warsztatowy, jak przenosi koncepcję z zakresu sztuk pięknych na opis szczególnego rodzaju doświadczenia:

Żaden element się nie zmienia, przedmioty się nie przemieszczają, nie drgnął ni atom, nie wymazały się z przeszłości słowa i czyny – a jednak to już nie czaszka, to bukiet kwiatów. (Chociaż równocześnie – czaszka). Już nie schody w dół – lecz schody w górę. (Chociaż równocześnie – w dół). Już nie Frances i nie ten Edward. (Chociaż). [...] Rozwiódł się. (Równocześnie) [SF, s. 603].

Krytyka czy analiza anamorficzna nie są jedynie ponowoczesnym, humanistycznym postulatem. Można spojrzeć na nie jako na procedurę, którą opisał Edward de Bono, maltański badacz i propagator twórczego myślenia oraz myślenia lateralnego („w bok”). Proponuje on uważne przyjrzenie się procedurom myślenia i związanym z nimi schematom, presupozycjom, ocenom, a także okolicznościom ich wykształcenia oraz skutkom ich stosowania. W celu przełamania ich i spojrzenia na rozmaite zagadnienia z innych perspektyw w celu generowania nowych pomysłów, odczytań i sensów, oferuje szereg metod myślenia, m.in. stosowania myślowej prowokacji, odskoczni, odrzucania, bodźców losowych, przesady, zniekształcania, myślenia życzeniowego czy metody pomysłów

„urągających zdrowemu rozsądkowi”¹²⁸. Naukowiec z jednej strony pokazuje praktyczne sposoby uprawiania anamorficznego myślenia jako rozwijania także kompetencji czytelniczych, a także wskazuje na sztukę jako zjawisko, którego zadaniem jest wykształcanie u odbiorców nowych sposobów myślenia o różnych zagadnieniach, i destabilizowanie dotychczasowych schematów i przyzwyczajzeń:

Jednym z zadań twórczości artystycznej jest pomoc w dostarczaniu umysłowi nowych wzorców. Dzięki sztuce, która krystalizuje w sobie wzorce wynikające z doświadczenia ludzkiego, możemy sobie te wzorce przyswoić bez konieczności osobistego przeżycia doświadczeń, leżących u ich podstawy, i bez powolnego procesu przyswajania sobie tych wzorców. Sztuka dostarcza nam szeregu doświadczeń, których nie uzyskalibyśmy w inny sposób¹²⁹.

Biorąc pod uwagę te słowa de Bono, można uznać, że twórczość Dukaja spełnia tę funkcję podwójnie. Już sam fakt poruszania się w tematyce *science fiction* stanowi propozycję przemyślenia zarówno możliwości zaistnienia różnych scenariuszy przyszłości, jak i rewizji pod ich kątem współczesnego świata i wartości. Zaś oparcie tekstów na zasadzie anamorfozy tworzy „drugie dno” (czy, precyzyjniej, kolejne dna) powoduje, że konstrukcje światów, wydarzeń oraz języka prowokują do ich rewizji i poszukiwania kolejnych znaczeń, a przez to wzbogacania doświadczenia czytelniczego.

Przykładem rozbudowanego użycia chwytu anamorfozy jest mikropowieść *Extensa* Dukaj przeciwstawia sobie idee trans- i posthumanizmu. Wspomniana już uprzednio koncepcja tytułowej extensy dałą pisarzowi okazję do eksplorowania rozszerzonego podmiotu, którego tożsamość cielesna jest rozszczepiona pomiędzy pierwsze, ludzkie ciało, a sprzęgniętą z nim istotę. Ta druga część

¹²⁸ E. de Bono, *Naucz się myśleć kreatywnie*, przeł. M. Madaliński, Prima, Warszawa 1998, s. 51-68.

¹²⁹ Tamże, s. 50.

bohatera jest różna od niego pod względem fundamentalnych kwestii: rozmiaru, budowy, sposobu działania, sposobu odbierania bodźców zmysłowych, zanurzenia w nieznanym z ludzkiego punktu widzenia środowisku, oddalona od niego niewyobrażalne odległości. Relacja ta jest modelowana poprzez anamorficzne spojrzenie, choć motyw ten jest antycypowany w fabule, zapowiadając przyszłe zdarzenia. Relacja, jaka powstała pomiędzy protagonistą a kosmiczną bio-sondą została wyjaśniona w roku narracji w postaci przywołania definicji z fikcjonalnego *leksykonu wiedzy starożytnej*:

„reprozjum” – efekt , tudzież aparatura wykorzystująca efekt Reisenberga/Einsteina-Podolsky’ego-Rosena. Pary ziaren reprozyjnych połączonych na poziomie kwantowej niepewności pozostają ze sobą w zeroczasowym sprzęgu niezależnie od dzielącej je odległości. Nic nie może poruszać się szybciej od światła – z wyjątkiem informacji [Ext, s. 60]

Główny bohater powieści przyjmuje doustnie ziarna, których odpowiednie pary rozsiane zostały lata wcześniej i wysłane w przestrzeń pozaziemską. Od tego momentu zaczyna się obustronna mutacja: *extensa* rozwija się w ogromnych rozmiarów organizm z wyspecjalizowanymi organami zmysłów, ciało bohatera zaś doświadcza trans-ewolucji. Istotne jest, że wypija on reprozyjne ziarna w świecącym płynie z podanego mu przez Mistrza Bartłomieja szklanego kielicha. Wypija je czterema haustami, co stanowi dla postaci przełomowy moment, mający również wymiar symboliczny. Po pierwsze, jest to swoistego rodzaju komunია, łącząca ziemskie ciało bohatera z kosmicznym organizmem. Co więcej, jego odczuwanie rzeczywistości pozostaje naznaczone przez doświadczenie międzygwiazdnej podróży, skala mikro – codzienność, błahe, przygodne zdarzenia – przenika się ze skalą makro – wzniosłym obrazem pożeracza komet, odkrywcy nieznanego i niepoznawalnego. Istotna jest również symbolika samego kielicha, w kulturze europejskiej najdobitniej reprezentowanego przez Graala,

który łączy cielesność z duchowością, przebóstwia materialny aspekt człowieka i pozwala nawiązać relację z wyższymi rzeczywistościami. Spożywanie zaś z kielicha jest momentem inicjującym, celebracją relacji z bóstwem. Po drugie zaś, w motywie picia z kielicha w czterech łykach zawarta jest jeszcze jedna aluzja. Scenę tę można widzieć także w kontekście czterech czarek (łyków) sake, wypijanych dawniej przez samurajów przed ceremonią *seppuku*, a w trakcie II Wojny Światowej przez żołnierzy z jednostki Kamikaze tuż przed samobójczym lotem (japońskie słowa „cztery” oraz „śmierć” mają wspólną formę fonetyczną: *shi*). Bohater przyjmując napój z rąk Mistrza Bartłomieja nie wie, co go czeka i przyjmuje swój los na ślepo, jednocześnie oddaje swoje ciało i życie jako ofiarę w imię wspólnego dobra. W przyjęciu na siebie tej odpowiedzialności jest jednocześnie zapowiedź śmierci – czy też sugestia, że Inwolwerencja – akt przemiany w istotę posthumanistyczną, opisany w Rozdziale III – dokonuje się nie tylko przez śmierć ciała.

W opisie reprocjum (oraz przez samą jego nazwę) Dukaj przywołuje eksperyment myślowy EPR (Einsteina-Podolsky’ego-Rosena)¹³⁰, który mimo iż został jako paradoks fizyki kwantowej obalony, zainspirował szereg rozważań, w tym sformułowanie teorii tuneli czasoprzestrzennych (*wormhole*, tunel Einsteina-Rosena)¹³¹. Paradoks przedstawiał sytuację, gdy pomiary skorelowanych spinów dwóch atomów wykazywały wzajemne oddziaływanie z prędkością większą od prędkości światła, co stoi w sprzeczności ze szczególną teorią względności, zatem sugerowałoby, że mechanika kwantowa nie daje pełnego opisu rzeczywistości. Dukaj wykorzystuje ten koncept, dokonując w świecie przedstawionym korekty: informacja jest

¹³⁰ A. Einstein, B. Podolsky, N. Rosen, *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?*, „Physical Review” 1935, vol. 47, nr 10.

¹³¹ A. Einstein, N. Rosen, *The particle problem in the general theory of relativity*, „Physical Review” nr 1 1935, vol. 48.

w stanie przekroczyć prędkość światła i być w symultanicznej relacji między dwoma punktami – ziarnami reprozyjnymi. Co ciekawe, pisarz nie wykorzystuje w ten sposób motywu tuneli czasoprzestrzennych – zachowując na poziomie diegezy zasady geometrii euklidesowej – natomiast realizuje ich koncepcję na poziomie narracji w postaci anamorfozy.

Anamorficzne spojrzenie modelowane jest przez Dukaja początkowo w konkretnych momentach, gdy bohater stopniowo zakochuje się w swojej przyszłej żonie, Sjannie. Ważne są okoliczności tych zdarzeń, gdyż jednocześnie obserwuje on niebo przez teleskop, jednym okiem spoglądając w gwiazdy, drugim zaś chwytając sylwetkę i ruch dziewczyny:

Teleskop. W noc komety Sjanna wstąpiła na taras, ciekawa fenomenu. W prawym oku miałem ciemny gwiazdoskłon i biało-żółty warkocz lodowego bolidu; w lewym – jasną twarz Sjanny, nachylającą się ku gwiazdnej tablicy [Ext, s. 44].

To symultaniczne, podwójne widzenie powoduje wymianę znaczeń między ciałami niebieskimi a ciałem dziewczyny:

[...] rejestrowałem każdy obraz aż do ostatniego detalu: retuszowany migotliwym światłem, jedyny widoczny fragment jej policzka był kontynentem nieznannej planety, palce zaplątane w szlafrok – niespodzianie podpatrzonymi strumieniami meteorów, cień jej barku – odległą mgławicą, oko spoglądające przez włosy – krótkim błyskiem supernowej [Ext, s. 42].

Przekładalność kategorii jest w istocie obustronna, ciało dziewczyny i ciała niebieskie pozostają w związku identyczności: ona staje się istotą kosmiczną, kosmos nabiera cech ludzkich. Obraz ten odpowiada kulturowym wyobrażeniom człowieka jako mikrokosmosu, miary wszechrzeczy, pozostającego w ciągłej – poznawczej bądź ontologicznej – relacji ze wszechświatem. Wynikają z tego dwie podstawowe konsekwencje dotyczące sądów o świecie, po pierwsze, że jest w nim ład (*kosmos*, czyli także „piękno”), po drugie

zaś, że ład ten oparty jest na zasadzie odpowiedniości między jego elementami, co stanowi m.in. podstawę myślenia magicznego. Pozostaje on jednocześnie niepoznawalny jako całość, dlatego należy znajdować jego analogony, co przypomina poszukiwanie obrazka ukrytego w mozaice rzeczywistości.

Wspomniane chwile wyprzedzają fabularnie zarażenie się bohatera extensą, a anamorficzne przenikanie się Sjanny i gwiazd stanowi antycypację tego wydarzenia. Jeszcze zanim się to dokona, bohater zaczyna już myśleć analogiami, odkrywając w świecie zasadę symetrii:

Wszystko zaczyna się od zaskakujących porównań. Jeśli zgromadzisz wystarczająco duży zasób wystarczająco zróżnicowanej wiedzy, analogie będą się pojawiać nawet częściej, niż byś chciał; niczym natrętne muchy, powracają, choć odganiane. Nakładające się na siebie obrazy, astygmatyczne prześwietlenia, jak wówczas, gdy jednym okiem spoglądam w głąb jądra galaktyki, drugim – na twarz Sjanny. Tak rodzą się w umyśle ekscentryczne symetrie.

Bohater wspominając o astygmatyzmie przyrównuje anamorfozę – zgodnie z jej źródłem w sztukach plastycznych – do obrazu widzianego w soczewce, nieostro, bądź w krzywym zwierciadle. Jest w tym zawarty również element błędu, z którego wyłania się jednak nowa jakość. Odpowiada temu anglojęzyczny termin *misreading*, podejmowany również przez Blooma jako świadoma strategia „błédnego odczytania” (*clinamen*), poszukująca nowych znaczeń w starym tekście. Interesujące i ważne jest to, że intensywne odczuwanie podwójności bytu następuje w chwilach, gdy bohater odczuwa miłość, choć nie mówi o niej wprost, tylko „naokoło”. Najpierw były to chwile, gdy się zakochał jako młody chłopak, później zaś przeżywał już dojrzałą, choć trudną miłość:

Sjanna pracowała, gwizdząc pod nosem, pot przylepiał jej sukienkę do ciała, mięśnie rysowały się pod lśniącą od niego skórą; była silna, także fizycznie. Czy nie to stanowiło źródło jej uroku? Mierziłem w roztargnieniu włosy

synka, serce galaktyki pulsowało w tysiącletnim rytmie, trwał ruch we wnętrzu mego ciała. Była piękną kobietą [Ext, s. 64].

Poprzez *extensę*, rozszerzającą granice ciała, umysłu, a także ducha bohatera, doświadcza on miłosnej unii z ukochaną. Pulsujące serce galaktyki jest jednocześnie sercem, które czuje bijące we własnej piersi. Wracając zaś do pierwszego doświadczenia dziewczyny o oku niczym supernowa, jest to również jej serce, obie postaci odbijają się w matrycy makrokosmosu i w nim odnajdują wzajemną identyczność. Jednakże równoległe do anamorficznego spojrzenia, w którym wyraża się miłość bohatera, wspomina on także o wewnętrznym obserwatorze, antropomorfizowanym wewnętrznym głosie krytycyzmu, ironii i dystansu. Nie jest to głos *superego*, cenzora działającego w imię wyższych zasad ani też kierujące się popędem płciowym i śmierci *id*. To raczej zestaw atawistycznych, obronnych odruchów, blokad i pasywnej agresji, wpływających na racjonalne myślenie postaci i prowokujących do tych decyzji, których zazwyczaj żałował. Tak właśnie w anamorficznym obrazie uwidacznia się to, co w człowieku największe i najbardziej żalosne.

Anamorfoza w pisanej współcześnie literaturze Dukaja wykazuje wiele cech wspólnych z tym motywem w *Bhagavadgicie*, jednym z najstarszych przykładów zastosowania go w literaturze, który analizuje Joanna Ślósarska. Przedstawia ona fragment fabuły, gdzie heros Ardżuna otrzymuje od Kriszny „boskie oko”, pozwalające mu oglądać i pojmować słowa boga. On zaś jawi mu się w paradoksalnej percepcji, zmieniając skalę od wszechczłowieka (nieogarnialnego wzrokiem) do najmniejszego refleksu (zbyt małego, by dojrzeć). Ta oscylacja między mikroskopowym a makroskopowym obrazem świata ma na celu synchronizację przeciwstawnych perspektyw. Badaczka podkreśla, że:

użycie anamorfozy zachowuje w planie wyrażenia swoją skuteczność podważania standardowych figur poznawczych, by w pozornie

zniekształconych odbiciach ukazać nagle inny sens rzeczywistości, choć należy tu podkreślić, że ów inny sens, zależąc głęboko od umiejętności zbudowania odpowiedniej perspektywy, może mieć charakter poznawczo aspektowy i względny, niekoniecznie też sankcjonowany religijnie czy etycznie¹³².

W analogicznej sytuacji do Ardżuny znajduje się bohater *Extensy*, choć on sam jest zarazem przedmiotem, jak i podmiotem anamorficznego oglądu. Poszerzona percepcja i poznanie odsłaniają przed nim wielowymiarową rzeczywistość, w której podstawowe pytania o kategorię *anthropos* nabierają głębi logiki rozmytej¹³³. Nie tylko bowiem nie można jednoznacznie wytyczyć granicy między podmiotem a jego *extensą*, *homo sapiens* a Inwolwerencją. Wszak sam bohater zauważa, że człowiek z natury dąży do przekroczenia siebie, odkrywając *extensy urojone, extensy snów i marzeń niespełnionych* [Ext, s. 65].

Podobny pomysł Dukaj zrealizował w opowiadaniu *Król bólu i pasikonik*¹³⁴, w którym obecny jest motyw podłączania się umysłem do cudzego mózgu za pomocą układu urządzeń: odpowiedniego wszczepu u osoby (lub istoty) użyczającej swojego ciała oraz specjalnego kaptura zakładanego na głowę przez osobę kontrolującą

¹³² J. Ślósarska, *Mit i anamorfoza – dialog Ardżuny i Kriszny w Bhagawadgicie*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 72.

¹³³ O szczególnej logice rozmytej we wschodniej mistyce pisał Rudolf Otto: *Wyłania się tu osobliwa «logika» mistyki wykluczająca dwie podstawowe zasady logiki naturalnej: zasadę sprzeczności i zasadę wyłączonego środka. Jak logika nieeuklidesowa wyklucza aksjomat równoległości, tak samo logika mistyki wyklucza wspomniane dwa aksjomaty i stąd biorą się coincidentia oppositorum, „tożsamość przeciwieństw”*. R. Otto, *Mistyka Wschodu i Zachodu. Analogie i różnice wyjaśniające jej istotę*, przeł. T. Duliński, KR, Warszawa 2000, s. 57-58.

¹³⁴ J. Dukaj, *Król bólu i pasikonik*, [w:] tegoż, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010; w tekście oznaczane jako „Król”.

jako narzędzie sterowania. Uruchomienie procesu przez osobę przejmującą kontrolę nazywany jest „wkapturzeniem”. Rzeczywistość wykreowana przez Dukaja to świat postapokaliptyczny, wyniszczony bronią biologiczną, stosowaną przez terrorystyczne grupy światowego pan-konfliktu. Niedobitki tego, co zostało po dawnej „ludzkości” jako jednym gatunku, zamieszkującym wspólny obszar, zamieszkują zamknięte enklawy, izolujące się od świata zewnętrznego w obawie przez napaścią ze strony ludzi, tego, w co zamienił się świat zwierzęcy pod wpływem lat mutacji, a także wirusów. Przedstawiciele żyjących w zagrożeniu grup stworzyli sposób na spotkanie się z innymi na neutralnym gruncie – właśnie poprzez wynajmowanie użyczanych ciał. Uzasadnienie społeczno-ekonomiczne tego procederu nie jest głęboko wyjaśnione, zasugerowana została klasowość, związana z dostępem do zasobów (jedzenia? form pieniężnych? leków?), która spowodowała pojawienie się tego typu ryzykownego zawodu. Ryzykownego, gdyż osoba kontrolując ciało jest w stanie doprowadzić je do śmierci nie ponosząc konsekwencji tego – zaś świadomość użyczających jest na czas „wynajęcia” wyłączona.

Pomysł ten owocuje interesującymi problemami dla bohaterów świata, szczególnie w dziedzinie tożsamości oraz jej maskowania. Technologia kaptura umożliwiała przez postaci utrzymywanie wieloletniej relacji intymnej za pośrednictwem dwóch młodych, pięknych osób, niezależnie od ich własnych cech: płci, wieku, pochodzenia itd. Jediną rzeczą pewną i wspólną był status majątkowy umożliwiający im korzystanie z luksusowych usług pary modeli. Sytuacja przedstawiona przez Dukaja jest hiperbolą doświadczenia współczesnych ludzi, którym rzeczywistość – jak zauważa kulturoznawca i badacz sztuki nowych mediów, Ryszard Kluszczyński – jest:

udostępniana, przetwarzana bądź kreowana przez media. Kontakty każdego indywiduum z innymi ludźmi, ze światem cywilizacji, naturą, ze sferą wartości, czy – *last but not least* – samym sobą odbywają się przy znaczącym udziale różnych przekazników, protez, wzmacniaczy – przeróżnych interfejsów. Obok życia odbywanego w świecie realnym, całkiem już pokąsną ilość czasu spędzamy codziennie również w cyberprzestrzeni [...]¹³⁵.

Dla badacza opisana okoliczność jest znakiem wkraczania w paradygmat cyberklukury bądź kultury postbiologicznej, kiedy doświadczenie ciała jako złożonej całości funkcjonującej w pełnym bodźców trójwymiarowym świecie jest porzucane na rzecz bodźców przekazywanych zaledwie kilku zmysłom (bądź, w przewidywaniach transhumanistów, bezpośrednio do mózgu), gdzie przestrzenność, czy pojawianie się sensorycznych impulsów są symulowane. Dukaj proponuje zmnożoną grę zapośredniczeń. Jedni bohaterowie porzucają swoje naturalne ciała dzięki protetycznej technologii, zastępującej niewiarygodnego, wirtualnego *avatara*, cudzym, żywym, zawłaszczanym ciałem. Porzucenie własnej cielesności na rzecz innej, nacechowanej jednak dystansem, teatralnością, a także stygmatem dokonywanej na drugiej osobie przemocy, tworzy napięcie pomiędzy organiczną wręcz potrzebą czucia i bliskości, a z drugiej dokonuje przepastnej wręcz alienacji. Istotna jest też rola osób wynajmujących swoje ciała, którzy zostają od nich odizolowani oraz dosłownie uprzedmiotowieni (bo nie ma już żadnego podmiotu, który mógłby wyrazić wolę przestania bycia obiektem). W grze ekonomicznej sami stają się walutą pomiędzy wkapturzonymi postaciami. A pomimo inicjującej zgody na użyczenie powłoki biologicznej, niemożność dalszego decydowania o niej, oceny sytuacji i zagrożeń ani cofnięcia pozwolenia, nadają sytuacji charakter gwałtu.

¹³⁵ R.W. Kluszczyński, *Sztuka w Cyberkulturze*, [w:] *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. sztuka multimediiów*, Rabid, Kraków 2001, s. 75.

Dukaj wykorzystuje ten motyw, aby postawić pytania o podmiot, jego umiejscowienie: co nazwiemy „ja”, a co jest jedynie „moje”. Jeżeli ciało jest „moje”, podobnie umysł, uczucia, zmysły – to język zdradza wydziedziczenie z tych wszystkich elementów „ja”, które deklaratywnie je posiada. Mówi o tym fragment, który został dodany niejako na marginesie głównych rozważań w opowiadaniu:

(Ćwiczenie: spojrzeć na odbicie i nie zobaczyć siebie – zobaczyć ciało – pomyśleć: „on”, „to ciało” – nie „ja”, ani przez sekundę, ani w najbliższym skojarzeniu – pomyśleć: „czy dobrze na mnie leży?”, „czy mi pasuje?” – odruchowo, bez myśli o myśli – spojrzeć na odbicie i zobaczyć pod nim, jak naprawdę wyglądam – nie tak, inaczej – naprawdę, a nie oczyma – zobaczyć To, Co Skryte) [Król, s. 511].

Pytanie o podmiot jest tutaj formułowane przewrotnie. W historii, w której raz po raz przywoływana jest praktyka porzucania własnego ciała aby wkapturzyć się w cudze, bądź też wyłączanie siebie podczas użyczania cielesnej skorupy innym – dystans do fizycznej powłoki okazuje się wyzwaniem, a nie odruchem umysłu przyzwyczajonego do przepływania z naczynia do naczynia. Zdawać by się mogło, że w społecznościach post-biologicznych to jest dylemat już nie-do-pomyślenia. Pojawia się zatem pytanie, czy pisarz jest w tym momencie niekonsekwentny w konstrukcji świata, czy jest to uwaga skierowana do współczesnego odbiorcy, stawiająca go w sytuacji podobnej bohaterom świata, czy też zasugerowana jest ich szczególna przypadłość, świadcząca o pozornie paradoksalnym, ale fundamentalnym przywiązaniu do cielesności.

Każda z trzech opcji ma swoje uzasadnienie. Przywiązanie do ciała byłoby zaskakującą formą odreagowania uprzedmiotawiającej i pozbawiającej tożsamości technologii. Jednocześnie tłumaczyłoby, czemu przy zaawansowanej technologii (w tym inżynierii genetycznej), preferowane jest korzystanie z ciał ludzkich, a nie innych form komunikatorów, czy choćby istot specjalnie do tego celu

klonowanych. Wkapturzenie się Króla w lewiatana i zanurzenie w nurt jego osobliwych myśli wskazuje, że byłoby to możliwe. Pożądanie ciała ludzkiego, choćby pożyczonego i przybieranego jak kostium teatralny (przy całym dystansie i znudzeniu sztucznymi rolami), okazuje się fundamentalną potrzebą.

Zwrot do czytelnika byłby zainicjowaniem dialogu, w którym pada propozycja spojrzenia na ciało jako na anamorficzny obraz. W przytoczonym fragmencie profilowanie perspektywy oglądu odbywa się nie w przestrzeni fizycznej, ale mentalnej, jest ustawieniem odpowiedniej relacji między podmiotem a obserwowaną przez niego powierzchownością – tak, aby zobaczyć ukryty obraz. Jest to sugestia heterotopicznego doświadczania cielesności, sygnał, że istnieją jego inne (głębsze?) wymiary, choć nie zostały one jeszcze ujawnione. Propozycja zaś spojrzenia na ten wtręt Dukaja jako niekonsekwencję nie ma charakteru rozważań nad intencją autorską czy wskazywania na „udany” bądź „nieudany” fragment tekstu. Interesująca jest tutaj funkcja tego elementu na tle szerszej strategii pisarskiej Dukaja, koherencji wykreowanego świata oraz narracji jako całości. Stanowi on bowiem szczelinę, czy też proponowaną przez kulturoznawcę i badacza filozofii poststrukturalistycznej, Bogdana Banasiaka, „róz(ni(c)ość”, która jest twórczym, nie tylko językowym, ale i filozoficznym przekładem kategorii *différance* Jacquesa Derridy. Według badacza stanowi ona:

[...] warunek ukonstytuowania się czegokolwiek i ukonstytuowania się jego znaczenia (ściślej zaś, stałego wytwarzania i umykania sensu, jego rozproszania), jawi się więc jako denotująca jedność przypadku i konieczności gra, stały ruch – „wytwórcze” odsyłanie w nieskończoność¹³⁶.

¹³⁶ Por. B. Banasiak, *Róż(ni(c)ość*, [w:] J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1998, s. 5-15.

Jednocześnie podkreślany jest aspekt odroczenia i zwłoki, który w praktyce czytelniczej można porównać do niemożności rozstrzygnięcia „właściwego” znaczenia słów Dukaja; gdy celem przestaje być ustalenie tej „prawdy”, a przyjemność lektury wyłania się z ruchu sensów, dociekaniu, uruchamianiu kontekstów. Pod tym względem szczelinę tę Banasiak rozumie jako:

spóźnienie obecności wobec siebie samej, jej nieprzystawalność do siebie, a zatem efekt rozspajającej pracy czasu, czyli rozsunięcie, rozprzestrzenienie, czasu (łącznie się z uczasowaniem przestrzeni). Oznacza zatem, że w obecności tkwi luka, która nie pozwala jej nigdy być w pełni obecną (rzeczą samą czy wiedzą absolutną), nieusuwalna szczelina, która *zawsze już* rozspaja obecność czegoś obecnego¹³⁷.

Zaprezentowany powyżej problem „róż(ni(c)ości” jest fundamentalnie związany „międością” tekstów Dukaja i wyznacza jeszcze inny „kierunek” ich lektury: nie tylko w strumieniu tekstu, podążając za akcją i tokiem narracji, ale również w sposób kłaczowaty, z powrotami i nawrotami, refleksyjnymi przystankami. Analizowanie filozofii poststrukturalistów przez Banasiaka prowadzi ku podobnym wnioskom. Przeciwwstawia on filozofię będącą jednocześnie „imperium prawdy” i „republiką umysłów”, a więc scentralizowaną, o jasno wyznaczonych ramach, w której wprowadzana jest władza dialektycznych presupozycji oraz modernistycznego w duchu *consensusu* – myśleniu kłaczowatemu, wyławiającemu i obnażającemu założenia i przed-sądy, przyciąganemu przez to co niejasne i nie do rozstrzygnięcia w celu pogłębienia kryzysu osieroconego *signifiant*.

W klasycznym anamorficznym obrazie zdawać by się mogło, że różnica wprowadzona jest jedynie jako zagadka, a jej celem jest zniesienie przez odbiorcę, który tym samym wkracza do ekskluzywnego grona wtajemniczonych w sens przedstawienia.

¹³⁷ Tamże.

Szersze, kulturowe spojrzenie na anamorfozę – a takie proponuje m.in. Baltrušaitis – to inicjowanie gry z odbiorcą, która nie zamyka się w rozszyfrowaniu ukrytego obrazu. Rozpoznanie faktu ukrycia ma dopiero naprowadzić na istnienie dalszych niuansów znaczeniowych, ma być wspomnianym wcześniej „rozprzestrzenieniem czasu”, wybicciem ze strumienia przyzwyczajęń ku refleksyjności. Podobną sytuację można rozpoznać w anamorficznych narracjach Dukaja, w których rozszczelnia on tożsamość bohaterów i róż(ni(c)ość)ciuje je wykorzystując zarówno poziom symboliczny, jak i morfodynamiczny języka. W opowiadaniu *Król bólu i pasikonik* pojawia się scena, która przypomina relację między bohaterem *Extensy* a jego tytułowym tworem. Protagonista *Króla...* wkapturza się bowiem na raz w dwa smoki (produkty inżynierii genetycznej), przy czym nie tylko nimi kieruje, ale jest z nimi sprzęgnięty sensorycznie. Choć w każdym momencie korzysta z sensorium tylko jednego z nich, w toku narracji jego tożsamość się rozmywa:

Gdy Król obraca łeb i spogląda za siebie (może to zrobić, bo ma długą, węzową szyję), widzi pełne spektrum elektromagnetycznych łun jutrenki. [...] [G]ładzia krew rozdyma serca Króla Bólu, gruczoły hormonów stresu i agresji pompują swe trucizny – Król rozwiera paszczę i wydaje długi ryk, na który –

+– *hood off*

++ *hood on*

– odpowiada sobie identycznym rykiem. Ześlizguje się po fali powietrza w prawo, aż zrównuje się ze sobą w locie, i szybuje odtąd skrzydło w skrzydło, ogon w ogon, dwie białobłękitne bestie na tle jaśniejszego nieba. [...] Taką AG [*artificial genetics*] piszą na zamówienie czarnorynkowi inżynierowie wychowani na Tolkienie i Baście, obdarzeni nadmierną wyobraźnią magistranci bawią się nią po nocach na wydziałowych sekwenserach. Jednorożce, balrogi, smoki, szeloby, nyarlathotepy [Król, s. 486-487].

W przytoczonym fragmencie Dukaj w ironiczny sposób odnosi się także do literatury fantastycznej, która współcześnie jest inspiracją dla twórczości, marzeń, wychylania się ku światom wyśnionym i zapowiadanych, zaś w wizji pisarza już stanowi opis rzeczywistości, możliwej dzięki technologiom genetycznym. To, co dzisiaj uchodzi za hobby i jeden ze sposobów oderwania się od codzienności, w wykreowanym świecie staje się narzędziem prowadzenia wojen.

Wkapturzony w smoki Król zyskuje także „astygmatyczne spojrzenie”, kiedy na obraz rzeczywisty, widziany oczami to jednej, to drugiej bestii, a później jeszcze trzeciej istoty – lewiatana – nakłada symulacje taktyczne na obraz rzeczywisty:

[C]o za ohyda, te smaki kanciaste, te wódonie oślizgłe, to odcisnienie wyskórne, [...] wszystko jest tu szybsze, ściętsze, marnijne, [...] ku górze natomiast pcha Króla samo odcisnienie, ku górze, ku światłu, które otwiera się przed Królem jak mętny ukwiał, rozgwiżdza oślepiających nadkolorów, ślepia odruchowo okrywają się grubą błoną, ale zaraz i ona nie wystarcza, skoro łeb Króla przebija powierzchnię świata i na wszystkie zmysły zwała się ohyda tysiąckrotna, bleeeee – [Król, s. 491].

Fragment ten przypomina scenę z *Innych Pieśni* (omawianej szczegółowo w *Rozdziale III*), kiedy wkroczenie Hieronima Berbeleka w przestrzeń chaosu odciska się na toku jego myśli, jak i morfodynamice języka opisu. Podobnie tutaj, Dukaj oddał moment wkapturzenia się po raz pierwszy w umysł lewiatana poprzez zasugerowanie szoku i filtrowanie doświadczenia z perspektywy potwora. Chwilę później język niczym z wiersza o Dżabersmoku powraca do bardziej potocznej dykcji z pojedynczymi neologizmami. Interesujące jest to, że pisarz oddał to krótkie zdarzenie w językowej morfodynamice, bez opisywania go wprost. Prowadzenie narracji za pomocą kształtowania języka, a równoległej do zdarzeń pojawiających się na poziomie opisu, jest charakterystyczne dla wielu utworów pisarza (choć w różnym stopniu:

od wyraźnych, czytelnych sygnałów w *Innych Pieśniach* i *Królu bólu...* po drobne niuanse i sugestie w innych utworach.

Techgnoza: światy „gnoju” i cyfrowego ducha

Zygmunt Bauman przewidując kondycję człowieka przyszłości z perspektywy filozoficznej, wskazuje na brak kogerencji w jego podmiotowości. Tradycja nowoczesności pragnie widzieć go jako dążącego do umiarkowania i renesansowej harmonii, łagodzącego napięcia poprzez zaspokajanie potrzeb. Wizja ponowoczesna wraz z jej nowymi praktykami podkreślają narastanie sprzecznych ze sobą pragnień, tendencję do nadmiaru i przesady¹³⁸. Myślenie transhumanistyczne odrzuciło ideały renesansowe, więc bardziej trafne zdają się przewidywania zgodne z baumanowską ponowoczesnością, w ramach których podmiot posthumanistyczny jest zdecentralizowany, łączy w sobie skrajne przeciwieństwa, stanowi szczelinę, konstrukt oparty na różnicy i zawieszony między kategoriami. Porzucenie tradycyjnego zakorzenienia w biologicznej cielesności otwiera nowe perspektywy dla transgresji, a także powołuje zupełnie nowe granice po to tylko, żeby postawić za cel przekroczenie także i ich. Uwolniona od genetycznych uwarunkowań, typowości i norm postcielesność, przywołuje widmo gotyckiej bądź barokowej monstrualności postczłowieczeństwa, dla którego jedynym uzasadnieniem jakichkolwiek działań jest: „bo mogę”.

Hayles zauważyła, że już współcześnie informacja uniezależniła się od materialnych obiektów, stała się wartością samą w sobie, żywiołem poruszającym się pomiędzy różnymi nośnikami, *meta-materia prima* powołującą do istnienia nowe wymiary. Badaczka opisuje

¹³⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995, s. 99-100.

postczłowieka jako tego, który za najistotniejszy uważa wzorzec informacyjny, dla którego wcielenie w biologiczne podłoże jest jedynie przypadkiem historii. Ciało ma zatem status jedynie protezy i przedłużenia świadomości, medium, które może zostać zastąpione myślącą maszyną. Cytując Hayles: *W postczłowieczeństwie, nie ma istotowych różnic ani absolutnych rozgrzniczeń między cielesną egzystencją a symulacją komputerową, mechanizmem cybernetycznym a biologicznym organizmem, teleologią robotów a ludzkimi celami*¹³⁹. Wyraźnie zarysowuje się tutaj napięcie, które zderza dwie ponowoczesne koncepcje ciała. Ciało dla transhumanistów jest obiektem, który się posiada – alternatywnym poglądem zaś jest ciało prze-żywane, bycie ciałem.

W opowiadaniu *Linia oporu*, w którym Dukaj zestawia napięcie między trans-ludźmi funkcjonującymi w przestrzeni ortiowirtualnej a tymi, którzy przywiązani są do rzeczywistości fizycznej i ciała („gnoju”¹⁴⁰). Autor odnosi się do koncepcji również z punktu widzenia religii, pokazując, jakim transhumanistycznym reinterpretacjom uległa w nowych warunkach:

Chrześcijaństwo kona nam w okowach Platona.

To nie Jezus uczył o wszechświecie wiecznotrwałych, niezmiennych bytów.

To nie Jezus widział Boga poza czasem, spoglądającego z góry na przeszłość i przyszłość wytrawioną w kamieniu.

Masz rację, nie można mieć takiego obrazu rzeczywistości, takiego Boga i żyć w świecie proteo.

To nie jest Bóg trans-człowieka.

To nie jest Bóg trans-świata.

Nieustannej zmiany.

Ciągłego przepływu wszechmożliwości.

Wpływu wszystkiego na wszystko.

¹³⁹ N.K. Hayles, dz. cyt., s. 2-3; przekł. własny.

¹⁴⁰ Jest to odwołanie do gnostyckiej koncepcji świata stworzonego z kategorii upadłej materii jako przeciwieństwa świata boskiego ducha.

Gier słów, myśli, sensów. Gdzie nowe kształty wyłaniają się co sekunda z kształtów starych, już niknących, i nowy człowiek wyłania się ze starego człowieka, aby zaraz też zostać zastąpionym przez formę przed momentem jeszcze nie do pomyślenia.

Nic nie ISTNIEJE.

Wszystko SIĘ STAJE.

Przetaw to sobie w mózgu: każde *being* zastąp *becoming*.

[...] Jedyna teologia przystająca do naszej rzeczywistości to teologia procesualno-relacyjna.

(Referencje: A.N. Whitehead, J.B. Cobb, D.R. Griffin).

Teologia 72, Bóg Stający Się.

Paweł przełyka z trudem. Pogodziliście katechizm z Proteuszem? Sztuczki studenckie! [Linia 119-120]

Krytyk kultury, Erik Davis, stwierdza, że status informacji jako zreifikowanego doświadczenia jest niejednoznaczny, ponieważ choć jest inteligibilna i bezcielesna, to łączy się ją ze światem zewnętrznym, przedmiotowym oraz z przekazującymi ją mediami. Jest jednym z najcenniejszych skarbów współczesnego świata, z pasją zbierana, kolekcjonowana, gromadzona, analizowana, przesyłana, sprzedawana i stosowana. Ma liminalny charakter, gdyż *powstaje w przerwie iskrowej pomiędzy umysłem a materią* a jednocześnie góruje nad człowiekiem, gdyż przepuszczana jest przez maszyny, których złożone procesory i moce przerobowe przekraczają możliwości pojedynczego mózgu¹⁴¹. To pęknięcie stanowi istotny problem dla bohaterów *Czarnych oceanów*, znajdujących się u progu cywilizacyjnego przełomu związanego z wprowadzeniem wszczepek nakorowych Tuluza 10, zacierających granicę między ciałem a maszyną. Urządzenia te bowiem rozbudowują nano-sieć na korze mózgowej, łączą się z nią bezpośrednio, a także wykorzystują do pracy nieaktywne jej obszary. Przykładem tego może być wykorzystanie przez Nicholasa Hunta trupodzierżcy, czyli urządzenia

¹⁴¹ E. Davis, dz. cyt., s. 108-109.

pozwalającego mu bezpośrednio kontrolować ciała innych osób, które posiadają wszczepkę. Dzięki niemu bohater nie tylko kontrolował dziesiątki, a potem setki ludzi niczym pionów w komputerowej grze strategicznej, ale dzięki przestrzeni ortowirtualnej miał symultaniczny dostęp do ich danych zmysłowych. Innym momentem w życiu Hunta, gdy Tuluza pozwoliła mu w znaczny sposób przekroczyć możliwości jego ludzkiego umysłu, była wizyta w sztabie wojskowym podczas Wojny Ekonomicznej. Bohater śledził jej przebieg, rozgrywający się w ułamkach sekund w procesorach zsieciovanych komputerów, za pomocą wielowymiarowych wykresów, przetwarzających niezliczone dane. W jego umyśle pojawiała się wizualizacja przekraczająca wyobraźnię ograniczoną do trzech wymiarów przestrzennych.

Kwestia oderwania świadomości od mózgu, zasygnalizowana już w rozważaniach na temat stahsów z *Perfekcyjnej niedoskonałości*, została rozwinięta w motywie phoebe oraz osca. Istoty te, istniejące ponad jakimikolwiek ograniczeniami ciała, od płci po umieranie, przetwarzające dane z wydajnością przekraczającą nie tylko moce tysięcy mózgów, co samego Komputera Ostatecznego, już na poziomie konceptu stanowią osobliwość poznawczą. Możliwość przekonującego prezentowania ich w materii literackiej jest zatem ograniczony, takż i phoebe oraz osca stanowią postaci drugoplanowe i epizodyczne. Nadmierna antropomorfizacja byłaby zaprzeczeniem ich natury, a przedstawienie ich takimi, jak zakłada koncept, przekraczałoby możliwości języka literackiego. W centrum wydarzeń znajdują się zatem stahsowie, dla których relacja między informacją a materią, świadomością a ciałem pozostaje zagadką.

Umysł ludzki sprowadzony przez transhumanizm do wymiaru informacji, uwolniony zostaje od ciała. Zerwanie z tradycyjnymi koncepcjami człowieka i jego podmiotowości, dla których odwołanie do cielesności było bardzo istotną podstawą, prowokuje reakcję:

ponowny namysł nad odrzuconą sferą, bądź nawet radykalne przywrócenie jej statusu. W centrum jednak znajduje się dyskurs, który Davis określa jako techgnostyczny, gdyż gnozy znakomicie sprawdzają się jako hermeneutyki przestrzeni wirtualnych. Transhumanizm przywraca zarówno platońską wizję świata, w której świat fizyczny jest jedynie niedoskonałym nośnikiem dla czystej i absolutnej informacji, jak i obraz pitagorejski, gdzie mistyka cyberprzestrzeni łączy się z matematycznym przetwarzaniem danych. Ciało zaś zgodnie z tymi nurtami widziane jest jako więzienie dla duszy, czego przykładem może być wypowiedź Angeliki McPherson:

Ciało to organiczne ubranie. Ciało to nie ty. Oczywiście, możesz gustować w określonym kroju, stylu, estetyce danego projektanta, możesz przywiązać się do konkretnego egzemplarza i się z nim do pewnego stopnia identyfikować – ale nie tracisz tożsamości, zgubiwszy buty, prawda? [Perf, s. 301]

Tak mocno postawiona teza spotyka się w fabule z antytezą, gdyż Adam Zamoyski, do którego były skierowane te słowa, po zostaniu wskrzeszonym ze szczątków DNA swojego oryginalnego ciała, pozbawiony był pamięci, na miejsce której została załadowana atrapa wspomnień. Kiedy mistyfikacja wyszła na jaw, bohater starał się odtworzyć fragmenty rozbitej tożsamości na podstawie tego, co pamiętało jego ciało. Graniczne doświadczenia w życiu Angeliki również pokazały, jak bardzo przywiązana jest do swojego ciała, czy też psychosomatycznej spójności.

Techgnoza jest zjawiskiem a-moralnym w tym znaczeniu, że nie podejmuje tematów grzechu i odkupienia, a jej zainteresowania dotyczą ignorancji i poznania, zapomnienia i pamięci, snu i przebudzenia wiedzy¹⁴². Każde kolejne przekształcenie ciała i umysłu, a w końcu porzucenie tego pierwszego na rzecz czystej

¹⁴² Tamże, s. 125.

cyberinteligencji, jest krokiem ku doskonałości jaką jest nieograniczona moc świadomości i możliwości twórcze. Angelica opisuje tę drogę, na której pierwszym krokiem jest poddanie się pokusie stanu pomiędzy końcem jednego życia a wskrzeszeniem w kolejnym:

Wówczas człowiek istnieje jedynie w postaci zapisu na Plateau, wzoru wypaczeń jego Pól. Przy pomocy stosownego oesu można go tam zapuścić „na sucho”. Proces przekształceń tych danych w odpowiednim programie środowiskowym jest nieodróżnialny od życia biologicznego. Otóż niektórzy ludzie uważają ten sposób egzystencji za, mhm, atrakcyjniejszy. Szybszy, pełniejszy, dający więcej możliwości, nie ograniczający intelektualnie, eliminujący ułomności poprzedniego etapu. Przekopiuwują zatem swą archiwizację na wcześniej przygotowane Pola Plateau i po śmierci swego ciała nie wdrukowują się w nowe. Ponieważ istnieją w całości jako forma odkształceń Plateau, podlegają tym samym prawom, co cała jego „zawartość”. Mogą dowolnie się rozszerzać, rozdzielać, kopiować, naprogramowywać, formatować, ścinać i upgrade’ować, samoprojektować i specjalizować [Perf, 114-115].

Angelica zauważa również, że wykonanie wspomnianego pierwszego kroku na transhumanistycznej ścieżce uzależnia, zasmakowanie w nowych możliwościach uzależnia od dokonywania coraz większych transgresji. Zjawisko to według McPherson nie ogranicza się tylko do przenoszenia świadomości w przestrzeń wirtualną, gdyż zaczyna się już na poziomie korzystania z programów. Uzależnienie od nich rozmywa tożsamość, bohaterka stwierdza:

Już w tej chwili, mówiąc „Adam Zamoyski”, powinnam mieć na myśli człowieka-plus-programy.

A kiedy mówię „Angelika McPherson” – o kim mówię? Kiedy patrzę w lustro – co widzę? Nie siebie, nie fren przecież. Manifestację [Perf, s. 366].

Bohaterka w tym momencie postrzega swoje ciało tak samo, jak używane współcześnie komputerowe avatary, które zarazem

uobecniają znajdującą się za urządzeniem osobę, jak i ukrywają jej prawdziwą tożsamość. Sytuacja, o której mówi w oczywisty sposób odnosi się do współczesnych zjawisk rzeczywistości wirtualnej, od otaczania się różnego rodzaju zsieciovanymi urządzeniami po działanie w cyberprzestrzeni, w *social media* czy masowych grach komputerowych *on-line*. W środowiskach użytkowników cyfrowych technologii bardzo wyraźna jest opozycja między *virtual reality* (VR) i byciem *on-line* a „realem” (RL) i życiem *off-line*, przy czym pierwszeństwo ma działanie w przestrzeni wirtualnej. Zatem ponownie literackie spekulacje stanowią zwrot ku współczesności, sprobmatyzowaniu zjawisk, których początki zaobserwowaliśmy wraz z pojawieniem się rewolucji *web 2.0*.

Pęknięte ogniwo, utracony bliźniak

Problem krytycznego momentu dla *homo sapiens* został wyraźnie przedstawiony w *Perfekcyjnej niedoskonałości*, której akcja rozgrywa się w XXIX wieku, kiedy to ludzkość przekroczyła granice gatunku dzięki użyciu nanotechnologii oraz tworzeniu kieszonkowych rzeczywistości, zwanych inkluzjami. Nanotechnologia wyzwoliła człowieka z oków biologicznego ciała, zaś inkluzje o fizykach podlegających inżynieryjnym przekształceniom pozwoliły na stworzenie urządzenia sprawniejszego niż Komputer Ostateczny, którego prędkość obliczeniowa jest optymalna w warunkach fizycznych naszego świata. Przerwanie w ciągłości gatunku nastąpiło jednak wcześniej niż wynalezienie alternatywnych nośników dla ludzkiego umysłu, a dokonało się ono przez wprowadzenie technologii archiwizacji danych z mózgu. Przechowywanie i możliwość *uploadingu* tych informacji rozpoczęło kolejny etap transhumanistycznej egzystencji człowieka. Pierwszym krokiem było sklonowanie tzw. pustaków, czyli kopii zapasowej ciała, w którą

w razie śmierci oryginału wpisuje się dane z archiwizacji i powołuje się ją do życia. Ludzie, używający tego rozwiązania określani są jako „stahsowie”, pojęciem utworzonym od Standard Homo Sapiens. Aby bronić tożsamości gatunkowej stahsowie stworzyli szereg Tradycji, czyli zasad w różnym stopniu nakładających dla postludzi zachowania dostosowane do kondycji człowieka biologicznego, czyli przede wszystkim respektowanie ciągłości czasoprzestrzennej, ale także różne niuansów dotyczących traktowania śmierci i używania pustaków. Kolejnym etapem było pojawienie się phoebe – nazwanych od Post-Human Being – czyli osób, które zrezygnowały z posiadania materialnego ciała i przepisały się na wirtualne pola obliczeniowe tzw. Plateau. Ostatni zaś rodzaj post-istoty to osca, czyli Out-of-Space Computer, inteligencja czysto wirtualna, nie będąca człowiekiem na żadnym etapie istnienia. Dla tych dwóch ostatnich rodzajów bezcielesnych, a przez to i bezpłciowych istot Dukaj stworzył osobny gramatyczny rodzaj postludzki.

W *Perfekcyjnej niedoskonałości* interesujący jest moment krytyczny dla ciągu gatunku. Dukaj wzbogacił ontologię świata o quasi-duchowy wymiar człowieka, który poddaje się archiwizacji. Jest nim fren, który w powieści definiowany jest jako *cecha/struktura charakterystyczna dla systemów przetwarzania informacji obdarzonych samoświadomością* [Perf, s. 8], w praktyce oznaczający osobowość, istotę, element indywidualizujący archiwizowane czyste dane. Kwestia ta omawiana jest przez dwoje głównych bohaterów powieści, Angelikę McPherson i Adama Zamoyskiego:

- Mhm, nie chodzi o to, że nie dostrzegasz różnic, ale że różnice są tak powszechne. Najtrudniej – najtrudniej wyznaczyć granicę.
- Granicę? Między czym a czym?
- Człowiekiem i nieczłowiekiem. To się [...] rozmywa. W gruncie rzeczy wszystko, my, Gnosis, Cesarz, cała Cywilizacja, wszystko służy tylko temu celowi: żebyś mógł wskazać i powiedzieć „to jest człowiek”. [...] [I]stnieje

taki moment, liczona w planckach przerwa, gdy człowiek jest wyłącznie informacją, bezcielesną strukturą umysłu, nagim frenem.

– To znaczy czym?

– Tym, co każdy program czy dane: uporządkowanym wypaczeniem Pól Plateau [Perf, s. 77].

Angelika tłumacząc Adamowi kwestie ontologiczne nie zdaje sobie jeszcze sprawy, jak bardzo jest przywiązana do swojego wciąż ucieleśnionego frenu, jak i samego ciała. Mimo wszelkiej wiedzy na temat genetycznej inżynierii i procedur związanych z umieraniem, nie tylko boi się śmierci, ale i ma wiele wątpliwości w stosunku do momentu, kiedy osoba staje się czystą informacją. Fakt, że fren jest kopiowalny jest jedynie deklaracją i nie ma poświadczenia, że wskrzeszona osoba jest identyczna ze swoim poprzednikiem z momentu archiwizacji, a nie zaledwie bardzo podobna czy analogiczna. Innym sygnałem tej niejednoznaczności jest definicja frenu, zaprezentowana w postaci quasi-dokumentu, tezauryś funkcjonującego w obrębie świata przedstawionego: zakładana jest samoświadomość frenu, choć nie udało się zdefiniować, czym miałyby być jego samoświadomość [Perf, s. 8]¹⁴³. Pojęcie jest zatem poznawczą metaforą, nie mającą w świecie przedstawionym odniesienia empirycznego ani ontologicznego. Bohaterka kwestionuje zatem bardzo podstawowe założenie, że wskrzeszenie osoby jest jej kontynuacją, a zatem rzuca podejrzenie, że nawet ta część

¹⁴³ Istotne jest to, że definicja ta pojawia się na samym początku powieści, w momencie gdy czytelnik nie wie, jak fren działa w świecie przedstawionym i ten jego aspekt początkowo ma charakter marginalny. Gra z czytelnikiem, polegająca na posługiwaniu się wtórnym językiem świata przedstawionego podczas gdy czytelnik dokonujący lektury po raz pierwszy nie jest w stanie odnieść go do struktury fabularnej i konstrukcji świata, jest jednym z charakterystycznych zabiegów dezorientacyjnych Dukaja. W ten sposób ukrywa on w tekście tropy interpretacyjne, widoczne jedynie dla osoby, która już potrafi sfunkcjonalizować i interpretować wszystkie terminy z danego leksykonu.

transhumanistycznego społeczeństwa, która mocno trzyma się definicji 'człowieka' i konserwuje swoją kulturę, jest w istocie posthumanistycznym społeczeństwem kliszowanych bez umiaru jednostek.

Angelica początkowo jest przewodniczką Zamoyskiego po świecie zaawansowanej cywilizacji, staje się zatem rzeczniką transhumanistycznej filozofii przyświecającej kulturowym zmianom. W pewnym momencie rola ta zostaje zawieszona, gdy do głosu dochodzą wątpliwości bohaterki. Do tej pory traktowała wspomniane kwestie w kategoriach naukowych, zachowując do nich dystans. Nagle znajduje się w sytuacjach, które sprawiają, że problemy kresu człowieczeństwa stają się dla niej bardzo aktualne i wymuszają zajęcie nowego stanowiska. Najpierw dziewczyna ma okazję by sprawdzić, czy śmierć pierwszego ciała przy świadomości archiwizacji swoich danych jest wydarzeniem tak neutralnym i pozbawionym konsekwencji dla podmiotu, jak to początkowo zakładała. W obliczu śmierci mając pewność, że zostanie technologicznie wskrzeszona, nie zachowuje stoickiego spokoju, co więcej, zaczyna wysoko cenić indywidualne i podmiotowo odczuwane *ja*. Sytuacja zagrożenia Angeliki mija, ale w tym samym czasie zostaje uznana przez swoją rodzinę za zmarłą, w związku z czym bliscy powołują do życia jej „pustaka” – duplikat. Dziewczyna staje zatem w obliczu tego, co wcześniej wzbudzało jej wątpliwości i lęki: wskrzeszona wersja stała się siostrą-bliźniaczką, z którą musiała stoczyć zmagania o prawo do oryginalności.

Ostatecznie dochodzi do spotkania Angeliki z jej klonem a ich osobne umysły zostają zsyntetyzowane w jednym ciele, aby wyeliminować paradoks rozdzielenia. Nie jest to jednak koniec problemów bohaterki, gdyż dopiero w tym momencie doświadcza ich w pełnym wymiarze. W jednej części zachowuje tożsamość tej osoby, która przeżyła niebezpieczną podróż poza cywilizację, w drugiej zaś

ma doświadczenie wskrzeszonego klona, w który przekopiowano wirtualny umysł. Posiada wspomnienia obu postaci i nie jest w stanie stwierdzić, która z nich stanowi grunt, tło dla przeszczepionych informacji. Niemożliwe jest też ustalenie, które ciało posiada, czy zostawiono jej pierwsze, czy wybrano młodsze i świeżo wyprodukowane. Angelica dzieli swoje myślenie na dwa tory, określa się jednocześnie jako *ja* i *ona*, pewna jedynie dwudzielnosci, ale już nie tego, która z nich przynależy której Angelice. W jej umyśle amalgamują dwie osoby – oddzielne i odmienne mimo ich rzekomej identyczności – przenikają ich myśli i plany. Jednocześnie bohaterka poddaje rewizji całe swoje życie, zastanawiając się nad jego autentycznością oraz roli w nim ojca, którego podejrzewa o psychologiczne manipulowanie wszystkimi jej poczynaniami. Zakwestionowanie suwerenności własnych decyzji doprowadza ją także do rozważań nad jej rolą w życiu Zamoyskiego, na ile w podświadomy sposób kieruje jego poczynaniami i na ile te działania zostały w niej zaprogramowane przez zachowanie ojca.

Angelica zostaje postawiona w sytuacji ontologicznego zagubienia w świecie, którego doświadcza wielu bohaterów prozy Dukaja, m.in. Nicholas Hunt z *Czarnych oceanów* czy Adrian z opowiadania *Irrehaare*¹⁴⁴, problem pozostaje także na horyzoncie zainteresowań Zuzanny z mikropowieści *Córka łupieżcy*. Przypadek Angeliki różni się od pozostałych tym, że zakwestionowana zostaje nie rzeczywistość zewnętrzna, którą podejrzewa się o bycie komputerową symulacją, dotyczy samej bohaterki, która traci tożsamość umysłową i cielesną.

Takie ujęcie problemu interesująco wchodzi w dyskurs pamięci androida, która ma charakter obiektywny, sprawiedliwy, jest przejrzysta oraz można na niej wykonywać operacje komputerowe

¹⁴⁴ J. Dukaj, *Irrehaare*, [w:] tegoż, *W kraju...*, dz. cyt.

(jak np. kasowanie), podczas gdy w przypadku trans-ludzi Dukaja podlega ona wciąż prawom psychologii¹⁴⁵.

Przykład Angeliki prezentuje bardzo istotną wątpliwość Dukaja wobec problemu transhumanizmu. Z jednej strony stanowi on kontynuację projektu nowoczesności w jego najbardziej utopistycznych wersjach, z drugiej zaś narażony jest na gwałtowną aberrację, kryzys, który może zmienić całe oblicze tego nurtu. Wraz z pierwszymi eksperymentami grozi utrata pewności co do statusu przedmiotu badań i manipulacji jako że planowane jest stworzenie zupełnie nowych warunków funkcjonowania tego przedmiotu. Przykładem może być fren – nawet jeżeli zostanie uznany za specyficzny rodzaj kodu bądź procesu, który można przeprowadzić i odtworzyć w warunkach maszyny elektronicznej, nie jest możliwe sprawdzenie, czy obie jego postaci są równoważne. Wszak urządzenie, jakie ma go odtwarzać zostało zaprogramowane tak, by bezbłędnie symulować pewne środowisko – zatem będzie ono w pełni koherentne w ramach danego programu. Wątpliwości zaś dotyczą tych uwarunkowań, które nie zostaną wzięte pod uwagę, a które być może

¹⁴⁵ Problemowi temu poświęca uwagę Radkowska-Walkowicz w dwóch rozdziałach o pamięci (dz. cyt., s. 158-167), wskazując jednocześnie, że jest on najczęściej kamuflażem do rozważań na temat aktualnych problemów tożsamości, najczęściej w skali narodowej, oraz społecznego i politycznego wymiaru pamięci. Odnosząc w ten sposób teksty Dukaja do sytuacji Polski (na wyższym poziomie ogólności – do świata), należy podkreślić złożoność tożsamości bohaterów, często rozdartych pomiędzy dwiema skrajnymi opcjami. Dukaj podkreśla, że nie istnieje ostateczna racja, którą można by uzasadnić historycznie. Pamięć jest zapisem tekstów, które są wybiórcze, korygowane, ulegają interpretacji. Sytuacja obecna zawsze jest formą dialogu i transakcji – wewnętrznego danego podmiotu (jednostkowego bądź zbiorowego) oraz w szerszej przestrzeni intersubiektywnej. Światopogląd prezentowany przez Dukaja jest zgodny z ponowoczesną historiografią, rozpatrującą przeszłość (i jej formy jako historii czy pamięci) w kategorii tekstu uwikłanego w procesy lektury i interpretacji.

istnieją dla człowieka i konstytuują go jako gatunek. Po drugiej stronie niewidocznej granicy, która jest zawsze bliżej niż się wydawało, rozciąga się pesymistyczny krajobraz posthumanizmu, nad którym człowiek nie ma już kontroli i wobec którego nie można stworzyć takiej perspektywy, by móc określić z całą pewnością status obiektu. Świat posthumanistycznej symulacji jest Edenem, do którego człowiek nie zostanie wpuszczony.

Pojawiający się w artystycznych spekulacjach motyw sztucznego człowieka – jakim był przykładowo wskrzeszony pustak Angeliki – wiąże się ze skrajnymi uczuciami. Zarówno fascynuje, jak i przeraża, przyciąga i odpycha. Stanowi ucieleśnienie marzeń oraz ambicji, ziszcza lepsze jutro ludzkości, szansę na życie bez umierania, chorób, bólu i niewygody. Jednocześnie wywołuje lęk, zagraża swemu stwórcy albo temu, kogo imituje. Jest dublerem, który osiągnął doskonałość w swojej roli i wyprzedził w niej swój oryginał. W takich rozważaniach pojawiają się charakterystyczne elementy: grzech, który stał u początków powołania do istnienia antropomorfa, strach przed utraceniem dotychczasowego miejsca, tożsamości bądź przed zemstą, poczucie winy lub długu, a także powracające natrętnie pytanie o to, kto był pierwszy. Psychologicznie tak ukazywaną figurę sztucznego człowieka, człowieka-kopii, wyhodowanego rodzeństwa, można odnieść do zjawiska – czy też literaturoznawczo: mitu – „znikającego bliźniaka”¹⁴⁶, które jest tropem antropologicznego ugruntowania

¹⁴⁶ Charles Boklage, autor obszernego opracowania na temat znikających bliźniąt (C.E. Boklage, *Most twins are not twins*, [w:] tegoż, *How new humans are made. Cells and embryos, twins and chimeras, left and right, mind/self/soul, sex, and schizophrenia*, World Scientific Publishing Company, Singapore 2010) twierdzi, że nie można tu mówić o „fenomenie”, gdyż badania wykazały, że zjawisko jest zbyt popularne, nie jest też syndromem, gdyż ma zbyt złożony charakter, aby można go było opisać jako jednostkę chorobową (dz. cyt., s. 126). Ujęcie problemu jako mitu

trans- i posthumanistycznych fantazmatów. Zostało ono odkryte stosunkowo niedawno dzięki rozwojowi badań ultrasonograficznych ciąży i wpisało się w ponowoczesną mitologię kulturową. Badania wykazały, że od 3 do 8 procent ciąż ma charakter mnogi, a spośród tychże w 12,5 do aż 75 procent przypadków dochodzi do zniknięcia jednego z bliźniąt (które zostaje wchłonięte przez matkę, drugie dziecko bądź po prostu umiera)¹⁴⁷. Według genetyka Charlesa Boklage'a to z pary dzieci, które przeżyje, przez całe życie może w życiu mierzyć się z doświadczeniem ocalałego, czyli zgodnie z tą koncepcją człowiek nie rodzi się jako *tabula rasa*, gdyż już życie prenatalne może wyposażyć go we wspomnienia owocujące poczuciem winy i powracającym obrazem utraconego rodzeństwa¹⁴⁸. Pojawia się wtedy poczucie opuszczenia i braku wywołujące potrzebę uobecnienia niemożliwej do zidentyfikowania osoby. Towarzyszyć temu mogą również uczucia strachu przed zemstą bądź przed istnieniem ukrytej, tajemnej kopii, która może się nagle pojawić i zechcieć zająć miejsce ocalałego. W ten sposób można odczytać problemy z tożsamością Angeliki McPherson, czy wręcz jej zazdrość

zdaje się dobrze oddać jego heterogeniczny charakter oraz potrzebę symbolicznego przedstawiania czy uobecniania bliźniaka.

¹⁴⁷ Ciąża mnoga wg badań Boklage'a występuje w ok. 8,3% przypadków, (dz. cyt., s. 125-126), Denis M. Campbell zaś podaje wynik ok. 3,3% (D.M. Campbell, *Epidemiologia*, przeł. R. Kulik, „Wiadomości Położniczo-Ginekologiczne” nr 21 [<http://www.libramed.com.pl/wpg/NumeryArchiwalne/21/08.html>]). Wyniki badań dotyczące znikającego bliźniaka różnią się od siebie znacząco (Boklage: 12,5%, Campbell: 21%, 75%, 18%). Ostatni z naukowców podkreśla, różnice zależą m.in. od konkretnego badania oraz czasu, kiedy były wykonane – zarówno historycznego, jak i indywidualnego zaawansowania ciąży. Nowsze badania dają inne rezultaty również dlatego, że postęp w technologii ultrasonograficznej pozwala na diagnozę we wcześniejszych stadiach ciąży. Badanie znikających bliźniąt opiera się na porównaniu dwóch diagnoz i tu jeszcze więcej zależy od czasu ich wykonania.

¹⁴⁸ C.E. Boklage, dz. cyt., s.128.

wobec kopii, która zajęła jej miejsce i funkcjonuje w zamian za bohaterkę.

Podobne wątpliwości dotyczą Mariny Vassone z *Czarnych oceanów*, która po umysłowym ataku tzw. monady, czyli samoświadomej jednostki pamięci, zostaje zainfekowana wspomnieniami dzieciobójczyni nazwiskiem Melton-Kinsler. Po ataku bohaterka pod wpływem wyrzutów sumienia i fałszywych wspomnień morderstw, próbuje popełnić samobójstwo. Jednakże nawet kiedy zostaje jej udzielona pomoc, osobowość kobiety zostaje na zawsze zmodyfikowana. Ani inni bohaterowie, ani ona sama, nie są w stanie ocenić, czy jest to sytuacja podobna opętaniu, gdy w jednym ciele znajdują się dwie odrębne i walczące między sobą świadomości, czy też osobowość Mariny dokonała integracji nowych zasobów pamięci i skorygowała się wobec nowej sytuacji psychicznej. Bohaterka przeżywa transhumanistyczną przemianę, choć nie jest ono wynikiem ani celowych zabiegów technologicznych, ani nie jest częścią procesu ewolucyjnego. Niemniej jej doświadczenie jest bardzo mocną transgresją, która nie dotyczy ograniczeń człowieka, które w procesie historycznym są zrelatywizowane, tylko stanowi podważenie fundamentalnej relacji „ja-inny”. Vassone w rozmowie ze swoim synem, Jasem, dokonuje autoanalizy i choć sama zdaje się znać odpowiedzi na zadawane przez siebie pytania, dotyka problemów aktualnych również z czytelniczego punktu widzenia. Mówi ona synowi:

To znaczy: kto niby nie jest Melton-Kinsler? To ciało? [...] O czym mówisz? O pamięci? Osobowości? Strukturze umysłu? [...] No więc zdaj sobie sprawę, iż moja pamięć, osobowość i struktura umysłu są po części – mniejszej czy większej, trudno to ocenić, zwłaszcza mnie samej – pamięcią, osobowością i strukturą tamtej kobiety. A gdyby należące do ciebie przeszczepiono w mózg jakiegoś rynsztokowego dziadka – nadal wszak twierdziłbyś, iż to jesteś ty, tylko że w cudzym ciele. Bo właśnie te rzeczy stanowią o tożsamości człowieka [CZO, s. 216].

Jasowi jednak nie wystarcza tłumaczenie sytuacji matki przez fuzję danych w mózgu i chce żeby uświadomiła sobie, która część tożsamości jest esencjalnie jej własna i którą mogłaby „odsiąć” od monadalnego zakażenia. Marina ripostuje, że tożsamość jest procesualna i zmienna, a zaszczepiona pamięć została przepracowana i zsyntetyzowana tak, że nie ma możliwości aby ją odrzucić czy określić jeszcze jako fałszywą. Stała się faktem dla jej umysłu, o którym mówi synowi, że: *jest strukturą holistyczną, nie zdołasz wyseparować zeń wybranej części. Jesteś, kim jesteś* [CzO, s. 217]. Ostatnie zdanie, które kliszowanym w kulturze masowej hasłem egotycznej odmowy zmieniania się, w kontekście wypowiedzi Vasonne nabiera odwrotnego, szczególnego znaczenia. Podkreśla ona bowiem swoje zakorzenienie w podmiotowym „teraz”, poprzez które się rozpoznaje i wciąż aktualizuje swoją tożsamość. Z perspektywy Vasonne pamięć jest niepewnym i nieweryfikowalnym archiwum, którego każde przywołanie wiąże się z dokonaniem ingerencji w teksturę pamięci poprzez wpisanie w nią samego kontekstu przywołania. Bohaterka akceptuje ten stan rozbicia, płynie z nurtem hybrydyzujących wspomnień. Jej własna refleksja jest syntetyzująca, ogląda sytuację z meta-pozycji i znajduje oparcie w jej zrozumieniu. Co znamienne, dzieje się to w momencie, kiedy jej ciało biologiczne rozkłada się, traci swoją formę i zamienia w biomasę. Sytuacja ta wyraża transhumanistyczne przekonanie, że umysł dąży do przekraczania ograniczeń ciała i szukania ekspresji poza tym, co jest mu genetycznie dane. Wskazuje też dramat człowieka, który jako psycho-cielesna całość działa w napięciu między dojrzewaniem jako całościowym rozwijaniem siebie, integracją wszystkich aspektów swojego istnienia (w tradycji dionizyjskiej wyrażała to idea *paidei*, czyli równomiernego rozwoju ciała i ducha) a rozwojem jako afirmacją możliwości intelektualnych i duchowych, dla których

ułamne, starzejące się i umierające ciało jest pułapką i więzieniem (co wiąże się ze starożytnym apollińskim nurtem kultury¹⁴⁹).

Trans-rewolucja post-kulturalna

W utworach poruszających problem transhumanizmu Dukaj rozważa nie tylko konsekwencje modyfikacji doświadczeń fizycznych i intelektualnych dla jednostek, ale tworzy symulacje tego, jakie mogą być skutki w perspektywie ogólnokulturowej i społecznej. Wątek ten jest bardzo eksploatowany w opowiadaniu *Linia oporu*, w którym pokazane zostały skutki drastycznego skoku technologicznego, związanego z powszechnym użyciem *orto-virtual reality*. W świecie przedstawionym pozwala ona nie tylko na wyświetlanie nakładek wizualnych na siatkówce oka, ale także na stymulowanie konkretnych wrażeń, które podlegają opatentowaniu przez korporacje z dziedziny *high tech*. Narzędzie to powoduje głęboką immersję użytkowników, a dzięki groteskowo hiberbolizowanym zabiegom marketingowym, jego implementacja spowodowała kulturową rewolucję i rozłam w strukturach społecznych. Ludzie, którzy nie włączyli się do tej sieci opisywani są w tech-gnostycznym slangu jako pochodzący z „gnoju”, przywiązani do swoich ciał, życia w niemodyfikowanym wirtualnie świecie, a także do dawnych wartości, jak rodzina – zupełnie zdezaktualizowanych dla nowej kasty kreatywnej, prowadzącej życie-grę.

Problematyczne jest zakwalifikowanie sytuacji postaci do trans- lub posthumanizmu. Bohaterowie świata sami określają ją jako transumanistyczną. Niemniej z punktu widzenia definicji poczynionych w niniejszej dysertacji, ich doświadczenie nosi cechy

¹⁴⁹ Por. J. Kosiewicz, *Bóg, cielesność, przemoc*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 75-76.

posthumanistyczne. Przedstawione historie nie obrazują wkraczania w sferę nowej, ortowirtualnej technologii, tylko są pokazane już z jej wnętrza i związane są z próbą powrotu lub zaadaptowania. Sytuacja określa płynność, gdyż utracone zostały wszystkie punkty i płaszczyzny odniesienia, umożliwiające jakąkolwiek identyfikację i rozróżnienie. Świat *Linii oporu* reprezentuje głęboki kryzys reprezentacji, która utraciła swoje źródło, a wszelkie *mimesis* spontanicznie i niezauważalnie przekształca się w symulakr. Dla samych bohaterów zaś życie w domenie „róż(ni(c)ości” nie jest doświadczeniem spontanicznej liminalności, ale stanowi oswojoną ojczyznę. Przyjrzenie się przejściu od pierwszego do drugiego typu *communitas* według Turnera pozwoli na przejście do problemu poruszanego w *Rozdziale II*, czyli bycia w przestrzeni, której nadaje się struktury, a nowe relacje tracą właściwość obcości i nowości, generując podstawowe normy.

Kontekstem dla tych rozważań może być uwaga, jaka pojawia się w *Królu bólu i pasikoniku*. Autor zaproponował tam profil osoby, która w entuzjastyczny i akceptujący sposób wchodzi w przestrzeń liminalną:

W duchu przyznawał rację Fatimie i rodzicom. „Nigdy nie dorosnieś”. Kto jest bardziej ciekawy świata? kto szybciej adaptuje się do nowych warunków? kto szybciej zmienia zdanie, łatwiej poddaje się wpływom? kto nie jest jeszcze nikim, a może być każdym? czyj umysł jest miękki jak plastelina? Dzieci [Król, s. 512].

Zaprezentowany jest tu przewrotny profil podmiotu transhumanistycznego, wzorowego mieszkańca heterotopii. Bez uprzedzeń, otwarty na mnogość doświadczeń, poddaje się pływom strumieni energii, doznań i sensów, jest przy tym lekkomyślny i niekonsekwentny. Dziecięce nastawienie można odczytywać zarówno jako brak uprzedzeń, otwartość i entuzjazm, jak i brak doświadczenia oraz infantylność. Z tek sugestii wyłania się

ambiwalentny obraz kultury transhumanistycznych, która przez brak głębokich fundamentów i odniesień staje się infantylna, a jej pełna potencjału „międość” jest dziecinny brakiem zdecydowania, pełną zachwyty ignorancją bądź strachem przed: konsekwencjami, ograniczeniem wolności, czy wybraniem jakiejś definiującej formy. To doświadczenie jest także tematem rozważań liminalnych bohaterów *Lodu* czy *Innych Pieśni* (omówionych w *Rozdziale III*). Na gruncie *Linii oporu* Dukaj opisał przejawianie się takiej dziecięcej/dziecinnej kultury, na przykładzie pojęcia *playbor*, które w kontekście współczesności może być kojarzone ze zjawiskiem gamifikacji (czy też grywalizacji, jak tłumaczone bywa angielskie pojęcie *gamification*)¹⁵⁰, które aplikowane jest na działania marketingowe firm, skierowane zarówno na zewnątrz, jak i do wewnątrz (co wiąże się m.in. z działaniami na poziomie zarządzania zasobami ludzkimi):

Playbor, graca, gra jak praca, praca jak gra pompuje mimowolnie PGB ducha i gnoju.

Czy bańka mydlana może zmiażdżyć planetę?

Trochę przecieka między ekonomiami, prawda.

Content jest do kupienia.

Lepszy content.

wyżej: content luksusowy

wyżej: content elitarny

a na samym szczycie: ten, którego „nie można kupić”

(On jest najdroższy, oczywiście)

Qqsyn zjadł tort, oblizuje łyżeczkę. Naprawdę usiłuje pojąć.

Trawił, trawił, trawił, aż przetrawił i:

Chodzi o to, że wieczorami nie masz do kogo gęby otworzyć.

Nie, Kukuś, nie. Otwierasz gębę – i o czym mówisz? Przypomnij sobie. Ale szczerze.

¹⁵⁰ Por. P. Tkaczyk, *Grywalizacja. Jak zastosować reguły gier w działaniach marketingowych*, Onepress, Gliwice 2012.

[...] Po co żyć. Czytałem. Znam. Jedyny problem wagi ciężkiej: samobójstwo. Skoro i tak wszyscy umieramy. Skoro przemija uśmiech dziecka, pamięć uśmiechu i ten torcik pyszny. A nawet jak nie przemina – są tylko uśmiechem, pamięcią, tortem, nic nie znaczą same przez się. Więc po co kolejny dzień, tydzień [Linia, s. 44-45].

Jak zostało wcześniej wspomniane, w świecie przedstawionym istnieje technogstycki konflikt między przedstawicielami dawnego porządku (gnoju) a nowego (ducha). Dukaj pokazuje jednak, że przejście między erami nie stanowi formy ewolucyjnej, ale transwolucyjną, nowa forma nie jest konieczną. zarówno jej charakter, jak i pojawiające się problemy, nie wynikają ze spontanicznego, „organicznego” rozwoju, ale technologicznego skoku, pozostawiającego swoich świadków (czy raczej: uczestników) nieprzygotowanymi na nagle zastaną rzeczywistość. Chorobą ducha jest bowiem aprioryczne poczucie braku sensu życia oraz sensowności świata, nazwanego przez bohatera „nolensum”. Związane jest ono z brakiem oporu, stawianego przez rzeczywistości, funkcjonującej w paradygmacie *software*, dostosowującej się do woli podmiotu, w sposób zaplanowany nie stwarzającej dyskomfortu, poczucia braku konkretnego obiektu (gdyż jest on dostępny lub możliwy do wykreowania), a zatem i braku potrzeb i pragnień. Stąd w świecie *Linii oporu* najszerzej przedstawiona gałąź wirtualnej gospodarki związana jest z wytwarzaniem i handlem coraz to bardziej wymyślnych doznań i wrażeń, które można by zaaplikować znudzonemu mózgowi. Tradycyjny marketing oparty na zaspokajaniu (bądź kreowaniu) potrzeb i pragnień klientów (i szerzej: społeczeństwa) utracił bowiem podstawowe kategorie „potrzeby” i „pragnienia”¹⁵¹. Jego zadaniem stało się zatem odnoszenie się do kaprysów, resentymentów czy kompleksów, braków oraz kompensacji. Jest to widoczne w przytoczonym fragmencie, a także

¹⁵¹ Por. Ph. Kotler, *Marketing*, Rebis, Poznań 2005, s. 8-9.

na poziomie meta, gdy rozmowa o życiu między dwoma krewnymi – których więzy wynikają nie z bliskości rodzinnej, ale współuczestnictwa w życiu wirtualnym – mieszają rozważania z wysokiego rejestru problemów z uwagami na temat jedzonego torciku. Nawet w diagnozie banalizacji życia pojawia się banał¹⁵².

Dalszą krytykę kultury uciekającą w świat ortowirtualny pisarz wypowiada ustami doktora Juliusza Biedy [sic!], archeologia neuro:

Kiedy ostatnio udało ci się przeczytać w skupieniu od początku do końca dłuższy tekst klasyka? Kiedy samodzielnie przeprowadziłeś bardziej skomplikowane wnioskowanie? Wypowiedziałeś sąd w zdaniach pełnych i płynnych? Kiedy? Czytacie z doskoku. Wnioskujecie przez sąsiedztwo obrazów, sąsiedztwo emocji. Decydujecie, wróżąc z gestaltu. Wasze myśli są jak serie z kałasznikowa, mowa jak wodospad tagów, życie jak slideshow. Budzisz się – i w tym momencie świat rozszarpuje cię na strzępy. Nie musisz z nich korzystać – ale same możliwości gratisowe, otwarte na milion stron ducha, wysysają z ciebie rozum i wolę. Pół akapitu i skaczesz na plażę Australii, jeden sylogizm i spędzasz popołudnie w Shangri-La, legiony aniołów i diabłów siedzą ci na ramionach [Linia, s. 47].

Wypowiedź ta jest podobna do współczesnych komentarzy na temat komunikacji wirtualnej oraz kultury mediów społecznościowych, stawiających na wizualność, upraszczanie formy, pakiety zwiezłych przekazów przyswajanych jako całości w krótkim czasie. Opisany rytm życia jest podobny do kilkunastu sekund, które przeciętny użytkownik Internetu spędza wchodząc na nową stronę

¹⁵² Na uwagę zasługuje też język Dukaja, który wprowadza do języka prozatorskiego chwyt przynależący do liryki, przede wszystkim wersyfikację, przełamywanie składni oraz zasad jej zapisu, dialogi nie są wyróżniane, przez co gubi się głos, podmiot. Przyporządkowanie: jeden wers to wypowiedź jednej postaci nie jest pewnikiem i otwarte jest na interpretację. To już nie jest śmierć autora, dyskretna obecność mówiącego głosu, tylko otwarte rozbicie języka, oparcie go na alternatywnych zasadach (choćby zapisu), które otwarcie wskazują, że jest tu „co innego”.

www. Dukaj dalej czyni uwagę na temat ponowoczesności tego w świata w duchu myśli José Ortegi y Gasseta:

Należą do drugiego pokolenia wychowanego na porno. (Porno robionym przez kreatywów, którzy sami wyrosli na porno). [...]

Bo to już było było było. Kwiatki, pocałunki, wyznania słowne, gry erotyczne, dotknięcia i muśnięcia, femy pierwszej, drugiej, czwartej, siódmej fali, wszystko było. Oglądali od małego, on i ona, wyśmiane, wywrócone na nice, spornolone i sprowadzone do kreskówki.

Żebyż chociaż postmodernizm! Mogliby razem pożartować z tych skojarzeń.

Ale skojarzenia do skojarzeń też dyskwalifikują na starcie. Po-mo to swojska, bezpieczna piaskownica blogów i jutubów. Tylko pozazdrościć dzieciom tamtej epoki [Linia, s. 61-62].

Jest to ironiczny komentarz do postmodernizmu, choć mimo ośmieszającego tonu nie tyle wchodzi w polemikę z nim, co pokazuje, że stał się modą, grą enklaw intelektualnych, zbierających się wokół ośrodków akademickich, przemysłów kreatywnych czy społeczności wirtualnych. Rzeczywistość, jaka nastąpiła w opowiadaniu wykroczyła poza horyzonty postmodernistycznej myśli krytycznej, życiowa poza i społeczna maska zderzyła się z praktykami nowej epoki, a intelektualne wprawki zostały zweryfikowane przez filozofię życia codziennego świata ducha.

Dukaj pokazuje także sytuację transhumanistycznej kultury jako „kultury instant”, nie tylko w aspekcie upraszczania i odtwarzania reprodukowanych, kliszowanych elementów, ale ze względu na jej natychmiastowość. W jego wizji granica między wymyśleniem czegoś a realizacją pomysłu jest zminimalizowana:

Pisarze i kreatywi w ogóle. My wymyślimy – a potem zmienia się to w rzeczywistość, podpływa i kąsa nas w kostki.

Szczęśliwi Balzakowie i Dumasy! Najwyżej ktoś się wzruszył, oburzył, słał listy do redakcji, zakochał się w fikcji.. Żyła w głowach, żyła w słowach.

A teraz nie ma „tylko słów”.

Kultura jest programem automatycznie wykonywanym na ludzkości [Linia, s. 115].

Społeczeństwo (obowiązkowo) kreatywne funkcjonuje jednocześnie w artystycznych fikcjach (sama ta kategoria ma tu znaczenie historyczne, czyli odwołujące się do „fikcji artystycznych” z minionej epoki; w świecie ortiowirtualnej symulacji fikcją jest wszystko – a zarazem nic, skoro nic poza nią nie istnieje), ale i grach. W świecie przedstawionym używane jest pojęcie „plaja”, które jest neologizmem powstałym od angielskiego *play*, oznaczającego zarówno grę, jak i swobodną zabawę¹⁵³. Oznacza ona funkcjonowanie w codzienności na zasadach gamifikacyjnych, czyli nadająca każdej czynności funkcję dostarczania rozrywki, przyjemności i satysfakcji. Jest to skrajna forma świata jako heterotopii, która została pozbawiona swojej społecznej struktury i każdy może stworzyć swoją własną „warstwę” wyłącznie dla siebie. Warunki wstępu i wykluczenia zaś ulegają zatracie w nieskończonej grze, której przedmiotem jest ciągle zmienianie zasad. Dukaj pokazuje, jaki może to mieć wpływ na kulturę oraz tożsamość jej uczestników:

Książka czy inna plaja, bez różnicy. Kreatyw tworzy fikcję – fikcja wchodzi w umysły ludzi – ludzie realizują fikcję (bo mogą) – ludzie są tym, co napisane – literatura jest rzeczywistością, rzeczywistość jest literaturą.

Już nie tylko przebierają się za elfy i krasnoludy. SĄ ELFAMI I KRASNOLUDAMI.

¹⁵³ W odróżnieniu od *game* (gry), *play* wiąże się z większą spontanicznością, przypadkowością, działaniem performatywnym. Dystynkcję można odnieść do kategoryzacji poczynionej przez Rogera Caillois na – odpowiednio – *ludus* i *paideia*. Pierwsza grupa oznaczała gry zmierzającej do wygranej poprzez pokonanie przeciwników (*agon*) lub losu (*alea*), druga zaś skupiała się na wpływaniu na doświadczenie poprzez odgrywanie roli (*mimicry*) i oddziaływania na zmysły (*illynx*). Por. R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Volumen, Warszawa 1997.

Gal oklapł. Wczoraj Gondor R3 wszedł w recesję, musieliśmy wydobyć ostatnie palantiry. Jak się rozleje na inne klasyczne szlaje, skoczą ceny energii na północy gnoju [Linia, s. 116-117].

W fragmencie powraca problem rzeczywistości *software*, nie stawiającej oporu, w której każda akcja i zmiana są możliwe zaledwie za sprawą aktu woli. Dla głównego bohatera koszmarem w obliczu tej wszech-możliwości jest fakt, że jego wola nie może być już nastawiona na żadną transgresję, gdyż wyzwaniem pozostały jedynie ograniczenia jego własnego – bardzo szerokiego, wyćwiczonego w przemysłach kreatywnych – umysłu.

Powrót ciała?

Utwory Dukaja, których tematem przewodnim jest eksplorowanie zagadnienia transhumanizmu doprowadzają do interesującego kontrapunktu. W fazach kulminacyjnych historii, gdy przedstawiane jest największe oddalenie się bohaterów od tego, co ich definiowało (w różnych aspektach) jako ludzi, dochodzi do nagłego przewartościowania dotychczasowych sytuacji i doświadczeń. Pojawia się wtedy propozycja spojrzenia na człowieka jako psychicznej, fizycznej i duchowej całości, spojrzenia odartego z heterotopicznych, wirtualnych nakładek. W pewnej mierze umiejętność dostrzeżenia tego momentu jest tym, co odróżnia protagonistów Dukaja od pozostałych postaci z jego światów.

Przykładem takiej sytuacji jest historia protagonisty *Extensy*, który staje się dojrzałą i doświadczoną posthumanistyczną istotą. Wcześniej w historii w podobnej sytuacji znalazł się Mistrz Barłomiej, który najprawdopodobniej także miał ekstensę, ale stracił przez nią swoje umiejętności społeczne. U głównego bohatera zaś jest inaczej (co potwierdza tezę, że jest to cecha wyróżniająca protagonistów), gdyż właśnie wtedy przeżywa on w pełni miłość do Sjanny.

W kulminacyjnym momencie ich związku przestaje postrzegać ją przez jako heterotopyczny obiekt w anamorficznym spojrzeniu poprzez gwiazdy – nagle widzi ją w pełni jej cielesności. Zauważa, że *[z]marszczki [...] rozdarły kąciki ust, otoczyły oczy, przekreśliły czoło* [Est, s. 103]. Dostrzeżenie zanimizowanych szczegółów twarzy, których obecność poświadcza upływający czas i nieuchronność śmierci jest jednak przepełniona nie lękiem czy rozczarowaniem, a troską i czułością. Podobną różnicę dostrzec można w scenach przedstawiających seks między bohaterami. Wcześniej narrację charakteryzowała fragmentacja ciała i skupienie na osobnych częściach. Pojawiał się też element przemocy i dominacji – Sjanna gryzie go do krwi, on zaś stara się ją kontrolować do momentu, aż ona go odpycha. W późniejszym okresie bohater syntetyzuje doświadczenie, również cielesności, przenika go energia. Zaczyna Widzieć i Słyszeć, rusza – jako extensa – ku gwieździe. Swoje nowe zmysły zawdzięcza jednak nie rozwojowi sprzężonej z nim istoty w kosmosie, ale dzięki doświadczeniu miłość, która wpłynęła na zależne elementy reprozyjnego konstruktu. W ostatnim momencie ekspozycji związku bohaterów dochodzi do zawieszenia doczesnych kategorii. W arkadyjskiej scenie Sjanna śmieje się dziewczęco, bohater zaś złapał ją za łydkę. Opis sugerujący powrót do stanu młodości i zawieszenia czasu nie jest jednak wkroczeniem w paradygmat gnostycki, gdyż materialność, cielesność, nie została odrzucona – a jedynie zniosła opozycyjność jakości. Chwila ta kończy się tragicznym wypadkiem na koniu, w wyniku czego kobieta umiera.

Sytuacja ta otwiera się na interpretację. W zależności od przyjętej perspektywy można uznać, że unia dokonała się i kolejnym etapem miłości jest oderwanie jej od wymiaru fizycznego, i przeniesienie na poziom duchowy. Finałowi tego związku można także nadać charakter wanitatywny, gdy śmierć przerywa sielankę. Co więcej, w konsekwencji tych wydarzeń bohater staje się częścią

Inwolwerencji, nieśmiertelny i na zawsze ontologicznie oddzielony od swojej ukochanej.

Dyskursy trans- i posthumanistyczny znajdują się w napięciu między różnymi tradycjami, wśród których najsilniejszą jest gnostycyzm, pozostający jednak stałym dialogu z chrześcijaństwem, również wersji mistycznej. Drugi nurt przywraca istotność ciała i wyjątkowo mocno akcentuje moment wyboru, nacechowując go etycznie. Kiedy zagubiony poza cywilizacją Adam Zamoyski zaczął wykorzystywać wszczepkę do komunikacji z Ziemią, towarzysząca mu Angelica zostawała z jego ciałem. Dukaj opisał jej sytuację:

Tak to się zaczyna, pomyślała. Migrujemy na Plateau. Słyszała jego oddech i czuła bicie serca – ale nie, to nie on oddychał, nie jego serce biło. Tylko jego pustak: mięso niekiedy animowane przez Adama. Lecz teraz duch je opuścił i Angelika siedzi w ramionach trupa [Perf, 373].

Choć wciąż jest tu wyraźna opozycja ciało-duch, to jednak zasugerowany jest wybór, brak konieczności. Wprawdzie cywilizacja uwodzi i uzależnia od siebie, nie zmienia to jednak wagi decyzji ani jej konsekwencji. To nie trans-ewolucja gatunku zabiła Adama, tylko on sam odbiera sobie życie, odłączone od jego ducha ciało żyje – ale jest już ciałem kogoś innego, obcego. Pojawia się tu sugestia, że świadomość nie jest ostatecznym warunkiem podmiotowości czy człowieczeństwa. Analiza mająca wskazać na najmniejszy, esencjalny element ludzkiej kondycji doprowadziła w konsekwencji do defragmentacji i dysharmonii złożonego bytu.

Etyczny aspekt istnienia w przestrzeni wirtualnej oraz pytanie o cielesność pojawiają się także w historii Hunta. Bohater po wyhodowaniu wszczepki nakorowej Tuluza 10 naraził się na atak hackera, przez co już nigdy nie mógł być pewien, czy całe jego życie od tego momentu nie jest jedynie wynikiem symulacji, podczas gdy on sam wciąż znajduje się w domu informatyka. Punktowe, drobne sugestie pojawiające się w toku powieści potwierdzają te obawy, ale

nie dają ostatecznej odpowiedzi, gdyż mogą być jedynie echemi przeszłości, a nie przebijającym się przez zasłonę iluzji światem rzeczywistym. Powraca zatem filozoficzny i etyczny aspekt problemu ulokowania się w przestrzeni wirtualnej, który Dukaj wprost odniósł do Zakładu Pascala¹⁵⁴, kiedy Nicholas proponuje swój własny Zakład dotyczący wątpliwości, czy jest się w VR czy poza nią [CzO, s. 394-395]. Wnioskiem z podjętej gry jest to, że zawsze należy zakładać iż jest się w realnej rzeczywistości, gdyż nigdy nie będzie się mieć pewności. Rzeczywistość (jakakolwiek) jest zatem obiektem wiary, a nie wiedzy, dla której zawsze można stworzyć taki grunt, aby stanowiła koherentny, nieweryfikowalny system. Umysł i pamięć są takie same na wszystkich poziomach światów, jednakże nie wystarczają do stworzenia stabilnej tożsamości, gdyż ulegają manipulacjom. W swojej twórczości felietonistycznej Dukaj rozważa problem cybersolipsyzmu, czyli problemu nieweryfikowalności doświadczanego świata, jako istotny element zarówno w literaturze *science fiction*, jak i filozofii. Wśród podejmowanych zagadnień wymienia także kwestie w rodzaju *człowieczeństwa innych istot wobec samej MOŻLIWOŚCI doskonałego oszustwa zmysłów, świata jako kłamstwa-pułapki przygotowanej przez złego demiurga itp.*, które wraz z zakładem Hunta stają się tropami również dla lektury zorientowanej na problemy teologiczne¹⁵⁵. W *Czarnych oceanach* pisarz umieszcza meta-komentarz w postaci cytowanych fragmentów fikcjonalnego pamiętnika jednego z bohaterów, który poświęcił uwagę kwestii pamięci. Istotą jego rozważań jest to, że składa się ona ze swoistego genotypu – zarchiwizowanego ciągu ikon, schematycznych wyobrażeń, prototypów – rozwijanego przez fenotyp, czyli

¹⁵⁴ B. Pascal, *Nieskończoność – nicość. Zakład*, [w:] tegoż, *Mysli*, przeł. T. Żeleński, Pax, Warszawa 1972, 193-199.

¹⁵⁵ J. Dukaj, *Minus ciało*, dz. cyt.

uzupełnienie w procesie odpamiętywania o jednostkowe właściwości, które w większości zaczerpnięte są z magazynu stereotypów. Ten zaś proces zwrótnie wpływa na zapis pierwotny, który za każdym razem ulega modyfikacji [CzO, s. 55]. Zatem nie tylko pamięć uploadowana, czy w jakiś sposób zaszczipiona ma wątpliwy charakter – cała pamięć jest tekstem o niepewnym statusie, palimpsestem, listą życzeń i uprzedzeń. Powraca zatem kategoria cielesności, gdyż to ona stwarza relatywnie trwałą podstawę budowania tożsamości. Jednocześnie świat prymarny jest tym, w którym istnieje biologiczne ciało i to w odniesieniu do niego Hunt buduje swój system etyczny. Tożsamość psychofizyczna pozostaje dla bohaterów Dukaja stabilna dopóki nie wykonają gestu zerwania. Od tego momentu wchodzi w mit wiecznego powrotu, odbywają niemożliwą do przerwania czy ukończenia podróż, zaś na nieuchwytnym horyzoncie widnieje obraz Graala – ciała, które tworzy całość wraz ze świadomością.

Podobną drogę przebywa sztuka transhumanistyczna, analizowana w niniejszym rozdziale na przykładzie Stelarca. Gdy pojawia się próba wyrwania z okowów fizyczności, pokazania triumfu ducha – dochodzi do sprzężenia zwrotnego. W efekcie powstaje wypowiedź nie tylko o samej transgresji, ale też pojawiają się istotne refleksje na temat cielesności jako takiej. Transumanistyczny fantazmat przemawia do odbiorców, odnoszących treści artystyczne do swoich cis-cielesnych doświadczeń.

Ghost (spirit?) in the shell

W utworach Dukaja przedstawiona została wizja końca człowieka w świecie zdominowanym przez symulakry. Phoebe jest tylko reprezentacją problemu, skutkiem procesu, który już się zaczął dla ludzi jeszcze w obrębie ich gatunku. Proponowane są różne konceptualizacje progę, za którym zaczyna się nowe zjawisko

gatunkowe: zamiana myśli w czystą informację, zaimplantowanie wszczepki ortowirtualnej czy uzależnienie się od programów oraz sieci. Jednakże prawdziwym przełomem dla społeczeństwa, a nie poszczególnych jednostek, jest moment, kiedy ludzie sami odczuwają koniec swojej oryginalności, autentyczności własnej egzystencji. Dukaj dokonuje tu krytyki współczesnej kultury, a przynajmniej pewnych jej nurtów, pokazując, że dokonywanie inżynierskich manipulacji i ingerencji w definiowanie i pojmowanie kategorii Człowieka nie jest pozbawione kosztów oraz że jest to droga wątpliwości, z której nie zawsze da się zawrócić.

Dyskurs o transhumanizmie nie wyjaśnia przyszłości ani nie stwarza klarownych i pewnych wizji – ale pozwala postawić i uszczegółowić pytania, które bardziej niż człowieka jutra dotyczą nas współcześnie. Zamykając rozdział na temat możliwości egzystencjalnych i ontologicznych poszukiwań, nadchodzi czas na próbę przyjrzenia się, jakich odpowiedzi udzielają bohaterowie Dukaja, którzy oswiają heterotopyczną przestrzeń liminalną, odbywając w niej transhumanistyczny *quest*.

Rozdział II.

Nomadzi i pielgrzymi heterotopii

Jedną z podstaw europejskiej filozofii człowieka jest topos bohatera wyruszającego w podróż przez nieznane mu krainy – przestrzenie zewnętrzne i wewnętrzne – aby dokonać samopoznania, przezwyciężyć słabości oraz w końcu dokonać transgresji poza jego dotychczasową sytuację egzystencjalną¹⁵⁶. Korzenie tej historii sięgają mitologii, sama zaś przekazywana jest od czasów archaicznych w eposach i powielana przez kolejne generacje opowieści. Ustanowiła ona w basenie Morza Śródziemnego model działania heroicznego, rozwoju jednostki oraz wyznaczyła kierunek kształtowania się europejskiego indywidualizmu. Źródłem dla tego obszaru kulturowego jest najstarszy tekst epicki świata zachodniego, *Epos o Gilgameszu*¹⁵⁷, już w którym pojawiły się rozważania nad egzystencją człowieka. Najpełniej widać to w scenie, gdy Gilgamesz

¹⁵⁶ Por. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, KR, Warszawa 1998; J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowsk, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

¹⁵⁷ Epos zaczął się kształtować w Mezopotamii już na przełomie IV i III tysiąclecia p.n.e., a skryształizował się prawdopodobnie do II tysiąclecia. Por.: M. Kapelusz, *Wstęp [w:] Epos o Gilgameszu*, przeł. K. Łyczkowska, P. Puchta, M. Kapelusz, Agade, Warszawa 2002; R. Stiller, *Posłowie [w:] Gilgamesz. Epos babiloński i sumeryjski ze szczątków odczytany i uzupełniony także pieśniami przez Roberta Stillera*, PIW, Warszawa 1967.

czuwa nad martwym ciałem swego przyjaciela i kochanka, Enkidu, z którego nosa wychodzi robak. Przerażenie i obrzydzenie towarzyszą momentowi, gdy półbóg zdaje sobie po raz pierwszy sprawę z własnej śmiertelności. Obcowanie ze zmarłym ukochanym, sytuacja liminalna, nadało psychologicznej głębi historii i stanowi jej najbardziej „humanistyczną” część. Moment ten początkuje najważniejszą część podróży Gilgamesza, która skierowana jest ku jego wnętrzu. Dąży on zarówno do przekroczenia własnych granic (pokonanie swojej, właśnie odkrytej śmiertelności), ale także ku poznaniu tego, kim się jest, filozoficznego namysłu nad swoją egzystencją (co oznacza śmiertelność? czym jest bycie z inną osobą i utrata jej?).

Niniejszy rozdział jest próbą spojrzenia na antropologiczną i filozoficzną sytuację „podmiotu w drodze”, czyli doświadczającego swojej liminalności w relacji do przestrzeni, wobec której pozostaje w ruchu. Ruchu, mającym charakter zarówno progresywny (aspekt projektowania siebie w przyszłość), jak i cykliczny (samopoznanie jako powrót do źródła). Zaproponowana perspektywa umożliwia spojrzenie na heterotopię w napięciu pomiędzy kategoriami przestrzeni oraz miejsca, rozumianymi zarówno jako elementy przeciwstawne i wzajemnie się warunkujące (z wyłączeniem środka), jak i tworzących pole, w którym heterotopia istnieje „pomiędzy” nimi¹⁵⁸. Szczególna uwaga będzie poświęcona pytaniom, jakie Dukaj

¹⁵⁸ W tym ujęciu heterotopiczność podróży pielgrzyma bądź nomady nie wynika tylko z tego, że pierwszy opuszcza jedno miejsce i podąża ku innemu przez nieodróżnicowaną, przestrzeń nie „nacechowaną bytem”, a drugi porusza się w niej odmawiając zatrzymania i stworzenia miejsca poprzez określenie jakiegoś „tutaj” innego niż grunt pod własnymi nogami. W pierwszym wypadku szczególna jakość przestrzeni wynika nie z samego jej istnienia jako „nie-miejsca”, ale z ciągłego odmierzania odległości (relacji) od źródła oraz do celu (w ten sposób Foucault opisywał powstawanie amerykańskich kolonii, czyli powstawania heterotopii jako urzeczywistniającej się utopii). W drugim zaś również rizomatyczna droga nomady nie jest określana jedynie przez omijanie istniejących już miejsc, ale jej charakter

stawia bohaterom i poprzez bohaterów oraz jakimi dialogującymi głosami inicjuje próbę odpowiedzi – nie proponując rozstrzygnięć, ale pogłębiając problemy i naświetlając z większej liczby punktów oglądu.

W poprzednim rozdziale akcentowana była sytuacja i charakterystyka podmiotu liminalnego, transhumanistycznego – w tym zaś przedmiotem zainteresowania będzie kwestia przestrzeni, jaką ten podmiot rozwija. Przestrzeń jest tu zatem traktowana jako rama i forma doświadczenia, a nie zobiektywizowany, zewnętrzny, zreifikowany obiekt poddawany analizie. Na gruncie badania tekstu literackiego jest ona za-dana, a nie dana, czyli z jednej strony wyłaniająca się z narracji (wypowiadanych podmiotowo, z pewnego miejsca, w pewnych okolicznościach; akcentuję tu instancję nadawczą), a z drugiej re-konstruowaną w procesie lektury (a więc interpretowaną w odniesieniu do wiedzy, przed-sądów, kompetencji, doświadczeń, intencji itd. czytelnika). Z uwagi na heterotopiczny charakter rozważanych przestrzeni, czyli przekraczającej ograniczenia definicyjne, jednoznaczne ustalenia, tożsamości¹⁵⁹, kategoria przestrzeni i związanej z nią drogi będzie sukcesywnie rozszerzana. Nie sposób bowiem podołać wyzwaniu poetyki heterotopii na sposób redukcjonistyczny. Przeciwnie, aby unaocnić wielowymiarowość, ukazana zostanie łączność pojedynczej wypowiedzi z dyskursem, tekstu z literaturą, pojedynczego głosu z dykcją tekstu, z którego

pojawia się w potencjalności stania się miejsca w pewnym „tutaj” – faktycznego bądź metaforycznego zatrzymania się i performatywnego gestu założycielskiego.

¹⁵⁹ Co inspirowa także do przekraczania języka dyskursu naukowego poprzez – częste w tej pracy, czasem przywoływane za innymi badaczami, czasem proponowane przez autora dysertacji – neologizmy, pojęcia-patchworki czy rozczłonowanie konwencjonalnych słów dla podkreślenia znaczenia pojedynczych morfemów, spotkania różnych dyskursów, ich dialogowania, nakładania i wyłaniania nowych sensów i jakości.

wyłaniają się ukryte wcześniej tożsamości podmiotów wypowiadających się. Zależności te będą prezentowane na podstawie utworów Dukaja: powieści *Lód* i *Inne Pieśni* oraz opowiadań *Katedra*, *Czarne oceany*, *Linia oporu*, *Science fiction* i *Ruch Generała*.

Mit wiecznego heterotopowrotu

W historiach, w których obecny jest pierwiastek inicjacyjny, wszystkie sytuacje, miejsca, w których znajduje się bohater, a także inne postacie, obiekty i ich relacje z nim, mają charakter symboliczny. Wśród nich uprzywilejowane miejsce zajmuje czasoprzestrzeń, która w fazie liminalnej, gdy protagonista opuszcza Miejsce bądź do niego dąży, ma heterotopiczny charakter. Jak zauważa literaturoznawczyni i komparatystka Lidia Wiśniewska, czasoprzestrzeń stanowi najszerszą i najbardziej podstawową – a przez to najbardziej odpowiednią do prowadzenia analiz – kategorię literacką, wobec której można dokonywać obserwacji kategorii węższych, jak akcja, fabuła, bohaterowie czy narrator¹⁶⁰. Badaczka podkreśla także, że droga stanowi wzorzec łączący wymiar przestrzeni (cały *setting* sceny) i czasu (akcja i narracja). Model ten ma dwoisty charakter, gdyż można go oprzeć o dwie alternatywne koncepcje czasoprzestrzeni o mitologicznych źródłach, a na których ufundowane są współczesne paradygmaty kulturowe, tworzące pełną napięć sferę

¹⁶⁰ L. Wiśniewska, *Mity drogi, drogi mitów*, [w:] *Literackie drogi wobec mitu*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2006, s. 9. Te kategorie formalno-treściowe w przypadku niektórych dzieł Dukaja mają dodatkowy – nietypowy na tle głównego nurtu prozy – wymiar, jakim jest mocno nacechowana semantycznie forma tekstu (sposób zapisu z komunikatorów, gry z zapisywaniem słów, używanie niestandardowych znaków czy wprowadzanie wersyfikacji jak w poezji), pozwalająca na analizę nie tylko wirtualnej czasoprzestrzeni, ale także sytuacji samego czytelnika.

odniesień refleksji humanistycznej, w tym literackiej. Badaczka, odwołując się m.in. do badań Mircei Eliadego¹⁶¹, wyróżnia dwie formy mitycznych chronotopii, które funkcjonują w polu napięć pomiędzy całością (czasoprzestrzeni) a jej składnikami (czasu i przestrzeni z osobna, będących kategoriami zarazem zewnętrznymi i wewnętrznymi). Pierwsza to archaiczna struktura kolistą, oparta na zasadzie *coincidentia oppositorum*, pozwalającej na utworzenie holistycznej całości, obejmującej wszystko bez selekcji. Ze względu na brak wewnętrznego podziału oraz powrót wszystkiego do punktu inicjalnego, obraz rzeczywistości ma charakter *sacrum*. Stanowi jedność w momencie inicjalnym, ale o czystych jakościowo poziomach (wielość w jedności), w których wszystko jest hierarchicznie ułożone, od najbardziej wartościowego do bezwartościowego. Jednocześnie czas staje się rozdrobniony w jednostki kołowych nawrotów: cykliów astrologicznych, karmicznych, pulsowania kosmosu, powtarzalnych okresów w przyrodzie od lat, poprzez miesiące księżycowe, aż po dni. Druga forma, linearna i progresywna odwołuje się do mitów nowoczesnych, które powołują strefę *profanum*, rozgraniczając boskość i świat w wielości części i jednostek (jedność w wielości). Podziały dotyczą przede wszystkim przestrzeni, czas zaś jest całością zamkniętą między początkiem a końcem¹⁶².

Przyjęcie któregoś z paradygmatów rzutuje nie tylko na strukturę czasoprzestrzenną utworu literackiego, lecz także na sposób przedstawiania bohaterów (odpowiednio: jednorodny i niejednorodny) i ich działań (prostoliniowość bądź cyrkularność), co odpowiada przyjętemu w niniejszej pracy założeniu o zsyn-chrono-topo-izowaniu

¹⁶¹ Za Eliadem określa dwa rodzaje mitów jako archaiczny i nowoczesny, zaś paradygmaty – odpowiednio – jako kołowy i linearny.

¹⁶² L. Wiśniewska, dz. cyt., s. 18-21.

protagonisty ze światem diegetycznym. Wiśniewska podkreśla konsekwencje teoretyczne i praktyczne takiej koncepcji świata, wskazując na związane z tym problemy poznawcze, jak rozmywanie granic, istnienie ślepych punktów, prowadzących do fałszu:

Ujmowanie przestrzeni w paradygmacie kołowym stanowi pokusę holizmu poznawczego, ale zaciera ontologiczną indywidualność, ujmowanie czasu w paradygmacie linearnym stanowi innego rodzaju pokusę holizmu, ale za cenę niedopowiedzeń poznawczych (pominięcia lub wręcz ukrycia tego, co nie mieści się w prostoliniowym obrazie). Ujmowanie czasu w paradygmacie kołowym w perspektywie jednostek nawrotu stanowi pokusę uporządkowania dynamiki, ale za cenę zatracenia granic; ujmowanie przestrzeni w paradygmacie linearnym podpowiada możliwość opisanie odrębności, ale za cenę granic zbyt ostrych¹⁶³.

Koncepcja ta związana jest z presokratejską filozofią przyrody oraz kontynuujących jej wątki filozofów, jak Arystoteles czy Baruch de Spinoza (związki te będą rozwijane w dalszej części pracy). Warto podkreślić, że utwory Dukaja w konsekwentny sposób odnoszą się dyskursywnie do wymienionych porządków filozoficznych¹⁶⁴, jednak nie jest to dosłowne przekładanie paradygmatu czy ideologii na fantastyczno-naukową fabułę, ale ścieranie się wizji i quasi-twierdzeń na temat świata przedstawionego, przeciwstawianie każdej tezie odpowiednio mocnej antytezy – nawet gdy uwagi kontrujące główny nurt przekazu pojawiają się na marginesie rozważań. Tego typu napięcie między oboma paradygmatami akcentuje także Wiśniewska:

¹⁶³ Tejże, *O mitach (i paradygmatach) nie tylko w literaturze*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 13.

¹⁶⁴ Najmocniej zaznaczone nawiązania do filozofii Arystotelesa i presokratyków stanowią fundament *Innych pieśni*, quasi-panteistyczne wizje dialogujące ze Spinozą są tematem części utworów z tomu *W kraju niewiernych*, szczególnie zaś *Katedry*.

Powiedziałabym, że wybór między tymi konkurencyjnymi modelami staje się jednym z podstawowych problemów – kultur, epok, twórczości, utworów..., przemieszczających się między przedstawionymi zwielokrotnieniami czasu i przestrzeni. Twórca porzuca mit dla (zdemistyfikowanego) paradygmatu. Porzuca paradygmat kołowy na rzecz linearnego. I odwrotnie: wybiera to, co zostało kiedyś porzucone. Powtarza, żeby zaprzeczyć. Zaprzecza, żeby powtórzyć. Kierunki przemian są wielorakie¹⁶⁵.

Analizując przestrzeń w perspektywie mitopoetyckiej można zrekonstruować jej obraz, jak sugerował Toporow, w kontraście do paradygmatu Galileusza i Newtona, w którym przestrzeń jest zgeometryzowana, homogeniczna, ciągła, nieskończenie podzielna, równa sobie. Według badacza nie jest ona obiektywna – a zatem rozpatrywać ją należy w subiektywnych, indywidualnych opisach i doświadczeniach – nie jest ani w pełni materialna, urzeczowiona, ujednolicona i uśredniona, czyli nie poddaje się prostym, zobiektywizowanym miarom. Nie jest w pełni zewnętrzna ani w pełni wewnętrzna. Opozycja ta jest nie tyle rozmyta, co irrelevantna, gdyż w podmiotowym doświadczeniu (Toporow dokonuje rozważań na gruncie mitu, ale takie konstatacje zgodne są z personalistycznym podejściem antropologii) stanowi ona ciągłość. Przestrzeń mitu nie istnieje też w oderwaniu od poznającego ją podmiotu, nie daje się ujarzmić, zunifikować, posiada nieusuwalne różnice jakościowe i wartość duchową bądź psychiczną. Badacz podsumował ten aspekt:

[...] dla świadomości mitopoetyckiej przestrzeń zasadniczo różni się zarówno od amorficznej, pozbawionej jakości przestrzeni geometrycznej, dostępnej tylko dla pomiarów, jak i od realnej przestrzeni przyrodzawcy, równoznacznej ze środowiskiem fizycznym, w którym obserwuje się odpowiednie zjawiska fizyczne, wnoszące do przestrzeni, by tak rzec, wtórną automatyczną „jakościowość” (por. wyobrażenia o szczególnych polach, określanych przez linie sił; wektorialne wyobrażenia o przestrzeni,

¹⁶⁵ L. Wiśniewska, *Mity drogi, drogi mitów*, dz. cyt., s. 22.

przenikniętej radiacjami fal; wyobrażenia o symetrii realnej i tym podobne)¹⁶⁶.

Należy zauważyć, że te same cechy można przypisać heterotopii, która także stoi w opozycji wobec paradygmatu Galileusza i Newtona, wykracza poza geometrię euklidesową, jest heterogeniczna, nieciągła, nie istnieje dla niej systematyczna miara. Relację człowieka z taką przestrzenią Toporow określa jako „wsluchiwanie się” w nią, opanowanie jej języka¹⁶⁷. Ten aspekt jest szczególnie istotny w analizie prozy Dukaja, konstruującego język, za pomocą którego wyłania czasoprzestrzeń oraz pojawiające się w niej zdarzenia, procesy i stany – a nie odmierza czy odkrawa porcje konwencjonalnej, „zastanej” (poprzez odwołanie do prototypu) przestrzeni.

Bohater w drodze

Motyw bohatera wyruszającego w życiową podróż buduje pole napięcia pomiędzy żywiołem przygody, ciekawości, ludzkiej potrzeby przekraczania granic i sprawdzania w ten sposób swoich sił, a drugą tendencją: spojrzeniem do wewnątrz, ku korzeniom i źródłom, w poszukiwaniu tego, z czym w istocie bezwiednie się wyruszało lub co zostawiło za sobą. Jednym z najsilniej oddziałujących na kulturę śródziemnomorską wzorów tej historii jest podróż Odyseusza, który jednocześnie jest pierwszym z wielkich ludzkich bohaterów mitologicznych. Jego boski rodowód jest na tyle odległy, że problemy, z jakimi się mierzył w drodze do Itaki, są wartościowym materiałem problemowym dla rozważań nad kondycją człowieka¹⁶⁸. Odyseja jest

¹⁶⁶ W. Toporow, dz. cyt., s. 19-20.

¹⁶⁷ Tamże, s. 18-19.

¹⁶⁸ Zgodnie z teorią trybów mimetycznych Northrope’a Frye’a w historii Odyseusza z *Iliady* i *Odysei* dochodzi do przejścia z trybu mitologicznego bądź romansu (to ustalenie, choć istotne szczególnie w odniesieniu do *Iliady*, wykracza

nie tylko wzorcem fabuł literackich, w tym w twórczości Dukaja¹⁶⁹, ale również sposobem przeżywania świata¹⁷⁰. Reportażysta i publicysta Ryszard Kapuściński, w krótkiej refleksji na temat znaczenia odyseuszowej podróży dla współczesnej literatury dzisiaj zaakcentował, że traktuje ją jako sposób przełamywania barier między ludźmi oraz własnych uprzedzeń, stereotypów i zahamowań:

Nie ma bardziej humanitarnego zadania dla literatury współczesnej niż właśnie przełamywanie tych schematów i budzenie nowej świadomości. Wkraczamy bowiem w wiek, który jest nie tylko wchodzeniem w jakiś nowy okres, lecz który wymaga od nas dwóch rzeczy – nowej wyobraźni i nowej wrażliwości. I jeśli ukształtujemy na nowo te dwie rzeczy, będzie w tym szansa naszego przeżycia i przetrwania¹⁷¹.

Warto podkreślić to na pół metaforyczne stwierdzenie pisarza, odnoszące się do inicjacyjnej funkcji podróży: ma ona odmienić

poza ramy niniejszych rozważań) do wysokiego trybu mimetycznego. Protagonista jest na wyższym poziomie wobec innych bohaterów, jednak na równi z nimi zależny od środowiska (rządzonego przez olimpijskie siły), przeżywa zatem świat w kategoriach ludzkich i nakierowuje refleksję odbiorcy na problemy wybitnej jednostki w odniesieniu do kondycji człowieka. Zob. N. Frye, *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton University Press, Princeton 1973, s. 33-35.

¹⁶⁹ Warto odnotowania jest intertekstualny związek między Odyseuszem, który jako *trickster* w rozmowie z Polifemem przedstawił się jako Nikt, a liminalnymi bohaterami utworów Dukaja, którzy w toku fabuły przeżywają i analizują sytuację utraty swojej podmiotowości (*Perfekcyjna niedoskonałość*, *Inne pieśni*, *Katedra*) bądź wręcz negują swoje istnienie (*Lód*). Jednocześnie często pojawia się motyw poszukiwania przez bohaterów ojca, związany z postacią Telemacha (*Córka łupieżcy*, *Inne pieśni*, *Lód*).

¹⁷⁰ Poświadczeniem tej tezy jest zbiór tekstów *Dziedzictwo Odyseusza*, w którym autorzy analiz literackich poświęcają uwagę motywom podróży w tekstach, ale z większym zainteresowaniem śledzą ten problem w warstwie biograficznej twórczości pisarzy. Por. *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytkowska, O. Płaszczewska, Universitas, Kraków 2007

¹⁷¹ R. Kapuściński, *Słowo wstępne* [w:], tamże, s. 13.

człowieka, aby ten mógł przeżyć w zmieniającym się świecie. Jest to reprezentacja podróży jako wyprawy do egzotycznego „tam”, wyjścia poza sferę bezpieczeństwa i znanych norm. Hiszpański pisarz i filolog, Carlos García Gual podkreśla zaś, iż *Odyseja* jest opowieścią o *nostos*, bolesnym powrocie¹⁷². Podczas gdy Kapuściński rozważa powody do wyruszenia na wyprawę – żywioł ciekawości przeważający przywiązanie do *Heimatu*, swojego miejsca urodzenia, wyznaczającego punkt odniesienia dla myślenia o sobie i tożsamości – hiszpański badacz akcentuje rolę związku ze swoim miejscem jako elementu integrującego podmiot, nie pozwalającego mu się zatracić w chaotycznej czasoprzestrzeni¹⁷³. Te dwa podejścia na przecięciu z kolistą i linearną koncepcją czasoprzestrzeni tworzą swoiste dyskursywne archiwum, do którego różnorako odwołuje się Dukaj w swoich tekstach.

Próbując ukontekstualizować egzystencjalny wymiar liminalnej drogi, warto przytoczyć refleksję Gianniego Vattimo, której osnowę – myśli Martina Heideggera i Friedricha Nietzschego – włoski filozof i estetyk rozwija wokół wątku postmodernizmu. Badacz przytacza sformułowaną przez Heideggera kategorię umiejscowienia [*Er-örterung*], czyli poszukiwania „swojego” miejsca w kontinuum historycznym, rozumianym jako zjawisko płynne, niejednorodne, z miejscami nieciągłymi¹⁷⁴. Sam jednak proponuje bardziej radykalne podejście do problemu, odrzucające odniesienia zewnętrzne (do historii jako układu odniesień czy kulturowego wzoru czasu,

¹⁷² „Nostalgia” (z gr.) jako złożenie pojęcia powrotu (*nostos*) i bólu (*álgos*).

¹⁷³ Por. C. García Gual, *Gościnność w „Odysei”*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza...*, dz. cyt., s. 47-54.

¹⁷⁴ Vattimo konceptualizując schyłek bądź koniec historii kontrastuje tak opisane kontinuum historyczne z historią w paradygmacie nowoczesnym, zakładającą progres, oś następujących po sobie konieczności. Por. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 3.

jakim jest struktura kołowa bądź progresywna), a skupiające się na byciu jako wydarzeniu, punkcie, jego kondycji i sytuacji. Taki sposób myślenia o czasoprzestrzeni opiera się pojmowaniu jej w odniesieniu do regulującego to pojmowanie archiwum Foucaulta i stanowi zwrot ku doświadczeniu, prze-żywaniu zdarzeń. Jest odpowiedzią na skrajnie różne informacje płynące od świata i rozwarstwiające doświadczenie. W odniesieniu do prozy Dukaja należy zauważyć niemożność dokładnego przełożenia koncepcji Vattimo, gdyż aspekt psychologiczny literackich „bohaterów w drodze” jest mocno spłaszczony, zatem ich przeżywanie niejednorodnego świata nie ma cech pogłębionego przeżycia. Przeciwnie, ten aspekt ich egzystencji wyrażany jest poprzez język, narrację, oni sami zaś sprowadzeni zostają do funkcji dyskursu¹⁷⁵.

Oba od-mitologiczne paradygmaty – cykliczny i progresywny – są w prozie Dukaja nie tylko zestawiane jako dwie konkurencyjne, ale także konceptualizowane w sposób dialogiczny, ukazując wewnętrzne napięcie w światach wykreowanych, o jakim w przytaczanej już wypowiedzi wspomniała Wiśniewska. Obserwując ten aspekt problemu heterotopii należy się przyjrzeć specyficznej grupie „bohaterów w drodze”¹⁷⁶, liminalnych postaci poszukujących wiedzy o sobie, swoim dziedzictwie, a przez to i swoich korzeni. Częstym

¹⁷⁵ Przykładem tego mogą być omawiane w dalszej części rozdziału problemy Formy, które przenoszą akcent z budowy wiarygodnej psychologii postaci na rzecz rozważań filozoficznych. W wielu momentach bohaterowie utworów wręcz są głosami uczestniczącymi w filozoficznym dialogu, reprezentują pewne stanowiska, tracąc na fabularnej tożsamości i indywidualności.

¹⁷⁶ Grupę tę odróżniam od omawianych w *Rozdziale III* postaci transhumanistycznych, których liminalność jest innego rodzaju, a wędrówka ma charakter raczej wertykalny (wejście na wyższe poziomy egzystencji) niż horyzontalny (mityczny wielki powrót); a także od postaci posthumanistycznych, które albo nie są protagonistami, albo jako główni bohaterowie nie zawierają się w kategorii człowieka czy osoby.

toposem, wspólnym dla takich utworów, jak *Córka łupieżcy*, *Lód*, *Inne pieśni* czy *Wroniec*¹⁷⁷ jest poszukiwanie ojca lub osoby spełniającej strukturalnie jego funkcję, która ma ambiwalentny charakter, z jednej strony będąc obiektem nostalgii i adoracji, a z drugiej konkurencji i chęci pokonania go (mitologiczny układ Uranos-Kronos). Dukaj prezentując historie tych postaci wchodzi także w dyskurs z mitologiami na wyższym poziomie – mitologiami *sensu stricto* oraz systemami religijnymi, jak i mitologiami narodowymi, literackimi (za taką można uznać mitologię Sybiru w *Lodzie* czy odwołania do historii oraz narodowej tożsamości w powieści *Xavras Wyżryn* i opowiadaniu *Gotyk*¹⁷⁸. W skierowanym do młodego czytelnika *Wrońcu* historia PRL-u i stanu wojennego nosi znamiona historii zmitologizowanej, a przez to przyjmującej postać baśni).

Formy pamięci i prawdy

Zgodnie z kulturowym wzorem bohatera heroicznego droga inicjacji, którą przemierza, nie ma charakteru topograficznego, tylko wewnętrzny (duchowy, mentalny). Podróż przez krainy (których rozległość sygnalizowana jest poprzez mnożenie jej miejsc-markerów przez siedem), jest fabularno-estetyczną sugestią właściwej przemiany odbywającej się w protagoniście. Rekonstruowanie tej zależności w utworach literackich świadomie przetwarzających wzorzec odbywa się na różne sposoby. W sposób najbardziej bezpośredni jest to ekspozycja przestrzeni i lokacji, w których porusza się bohater, co naprowadza na pytanie, czy ma ona charakter alegoryczny, wskazujący na podróż wewnętrzną. Prezentacja przestrzeni daje także

¹⁷⁷ J. Dukaj, *Wroniec*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

¹⁷⁸ Tenże, *Gotyk*, [w:] *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, dz. cyt.

możliwość ukazania jej z perspektywy postaci, co pozwala porównać różne sposoby profilowania scen tekstu i rekonstruować na ich podstawie sytuację protagonisty. Przykładem takiego zabiegu jest wykorzystanie techniki fokalizacji¹⁷⁹, gdzie profilowanie narracji sugeruje zarówno poruszanie się bohatera w przestrzeni, jak i przesuwanie jego wzroku po obiektach. Precyzyjne śledzenie spojrzenia aż po szczegóły ruchu oczu – pomiędzy punktami fiksacyjnymi – pozwala na ukazanie podmiotowego wrażenia oraz doświadczenia, a także wskazać na swoistą tego dynamikę. Bardzo wyraźnym przykładem stosowania tego zabiegu jest szereg scen w opowiadaniu *Katedra*, gdzie sposób, w jaki główny bohater ogląda tytułową strukturę, pokazuje proces jego dochodzenia do wniosku, że ma do czynienia z żywym obiektem. Bardzo szybko narracja ta zaczyna sygnalizować dużo głębszą zmianę, jaka odbywa się w postaci, która obserwuje swoje przeistaczanie się w byt posthumanistyczny, dlatego też problem ten jest omówiony w *Rozdziale III*.

Kolejnym sposobem na prezentowanie duchowej podróży bohatera jest jego auto-analiza, określenie swojej sytuacji egzystencjalnej w tu-i-teraz, którą odnosi także do szeregu czynników (pochodzenie, doświadczenie, relacje) dzięki pamięci. Rozważania takie prowadzą do postawienia istotnych z punktu widzenia protagonisty pytań: o prawdę o człowieku (podmiotową bądź obiektywną – choć i tak rozstrzygnięcia tej drugiej zyskują znaczenie dopiero w podmiotowym oglądzie), a w szerszym ujęciu – o prawdę literatury. W *Rozdziale I* przytoczony już został przykład Mariny Vassone, bohaterki powieści *Czarne oceany*. W jej przypadku zagadnienie pamięci związane było ściśle z prezentacją bohaterki transhumanistycznej. Pojawiło się więc

¹⁷⁹ Termin „fokalizacja” zaczerpnięty jest z technik obrazowania filmowego i polega na koncentracji pola widzenia na konkretnych przedmiotach.

pytanie o kondycję osoby, której pamięć staje się *patchworkiem* wspomnień różnych osób. Doznaje ona poczucia winy wobec fantazmatycznej postaci, która jednocześnie jest i nie jest Mariną. Bohaterka doświadcza bycia ocaloną, gdyż przyjmuje czynną postawę wobec swojej sytuacji i przepracowuje ból związany z rozbiciem tożsamości oraz wyrzutami sumienia, zaszczerpiętymi przez pamięć mordercy. Vassone nie wypiera jej ani nie próbuje się jej pozbyć, choć technologia wszczepów wraz z analizatorami behawioru pozwalałyby jej na to. Uwewnętrznia poszerzoną tożsamość, akceptuje obce wspomnienia jako własne i pozwala, aby dzieciobójczyni – metaforyczna bliźniaczka – zamieszkała w niej. Przebacza jej – tamtej osobie ale i postaci z własnego umysłu – a więc i sobie samej, gdyż w życiu podjęła wiele trudnych decyzji na granicy etyki. Historia Mariny jest przykładem przepracowania kompleksu utraconego bliźniaka, dzięki czemu transhumanistyczna przypadłość bohaterki stała się faktycznie krokiem w rozwoju – jednakże dotyczącego nie materialistycznie czy informatycznie pojmowanego człowieka, ale na poziomie duchowym. Jej sytuacja to rozważanie problemu, na ile osobowość (czy poczucie „bycia sobą”) jest pewną stałą, która, pomimo ewoluowania, zachowuje swoją ciągłość, a na ile jest wciąż i na nowo re-konstruowana, re-negocjowana z własną pamięcią oraz z zastanymi okolicznościami. Historia Vassone staje się filozoficzną metaforą, gdy bohaterka doświadczając fizycznego rozkładu i utraty formy, intelektualnie i duchowo dokonuje integracji – nie wokół konkretnego, stabilnego wyławianego z pamięci elementu tożsamości, ale poprzez uważność, ogląd swojej sytuacji w tu-i-teraz i akceptacji dla swojej – niezwykle dramatycznej – kondycji.

Rozważania na tematy fundamentalne jak prawda, historia czy pamięć, wprowadzają bohatera w obszar liminalny. Musi on opuścić dotychczasową sferę komfortu, w której posługiwał się stałymi kategoriami i miał stabilne punkty oraz podłoże odniesienia.

W utworach Dukaja poruszenie tych tematów łączy się z procesem. Autor – sam filozof – inicjuje dialog pomiędzy racjami i odmawia proponowania upraszczających wniosków. Prowadzenie tego dialogu częstokroć wymaga skorygowania postulowanych sądów względem wydarzeń, które wystawiają na próbę bohaterów i reprezentowane przez nich poglądy i wartości. Znamienne – i nieprzypadkowe w kontekście tematu niniejszego rozdziału – jest związanie tych rozważań z podróżą bohatera, także w sensie fabularnym.

Największą podróżą bohatera w fabułach Dukaja bez wątpienia jest przygoda Benedykta Gierosławskiego z powieści *Lód*. Wydarzenia rozgrywają się od roku 1924 w alternatywnej wersji Europy (a jak się później okazuje, także w alternatywnej ontologii, co omówione będzie w dalszych podrzodziałach), na terenie carskiej Rosji (obejmującej teren Polski, która nie odzyskała niepodległości). Młody bohater na zlecenie Ministerstwa Zimy wyrusza z rodzinnej Warszawy na Syberię, aby odnaleźć swojego ojca. Historia ta zawiera dwa wspomniane wcześniej motywy. Po pierwsze, podróż jest tutaj rozumiana dosłownie: Benedykt podróżuje z terenów dawnej Polski przez całą Rosję koleją transsyberyjską. Dukaj sięgnął m.in. po klimat utworów Fiodora Dostojewskiego oraz konwencję detektywistycznej powieści *Morderstwo w Orient Expressie* Agathy Christie¹⁸⁰, łączącej sensacyjność na poziomie zdarzeń z dynamiką intelektualnych zmagania realizujących się przez dialogi między licznymi powieściami.

Po drugie zaś, zrealizowany został motyw poszukiwania ojca, reprezentującego utracony element tożsamości, jej nieciągłość uniemożliwiającej dojrzałość bohatera. Podróż, która łączy dwa przeciwstawne ruchy: progresywny (poszukiwanie, odkrywanie) oraz regresywny (zwrot ku pamięci, doświadczeniom dzieciństwa), dzięki

¹⁸⁰ A. Christie Agatha, *Morderstwo w Orient Expressie*, przeł. A. Wiśniewska-Walczyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2010.

któremu historia nabiera również cyklicznego charakteru (odnalezienie ojca jest jednocześnie powrotem do punktu wyjścia, uzupełnieniem własnej historii, nowym startem). Równoległy wobec tej dynamiki rozgrywającej się w warstwie tematu utworu jest poziom narracji i konkretnych mikro-zdarzeń, najczęściej dialogów, które komentują problem historii, tożsamości, pamięci i prawdy.

Dodatkowy kontekst dla heterotopicznej drogi bohatera stanowi polska tradycja literacka, która w związku z historią polskich zaborów oraz zsyłek na Sybir, nadaje szczególnego znaczenia podróży przez Rosję i tereny syberyjskie. Jak zauważa literaturoznawczyni Ida Sadowska, z drogą tą wiążą się obrazy dantejskie, mesjanistyczne oraz mistyczne (wszystkie, choć w różnym stopniu, funkcjonują w *Lodzie*). W literaturze historycznej stanowi zarazem zdarzenie historyczne, symboliczne i ideologiczne i częstokroć zawiera elementy z emblematycznego zbioru: kibitkę, kajdany, knut, katorgę, zesłańczę Wigilię, posielenie (osiedlenie zesłańców na obcym, odludnym terenie), chłostę, a także samą drogę na Sybir, stanowiącą narzędzie represji samo w sobie¹⁸¹. W *Lodzie* Dukaj powołuje alternatywną historię, gdzie konteksty z naszej literatury nie są przekładalne w sposób dosłowny. W tamtym rozwoju wydarzeń Syberia została oswojona, nastąpił tam rozwój przemysłu, zmiany cywilizacyjne oraz „retro-modernizacja” (pod władzą Zimy) tych terenów. Stygmat miejsca zesłań należy w świecie przedstawionym do przeszłości. W czasach Gierosławskiego droga na Sybir odwołuje się do nowoczesnego mitu Orient Expressu, który spinał kłamrą

¹⁸¹ I. Sadowska, *Dziewiętnastowieczny mit drogi syberyjskiej. Próby jego demitologizacji w twórczości Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Literackie drogi wobec mitu*, red. M. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2006, s. 183. Por. także Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów W drodze, Poznań 1993, s. 91-104.

rewolucjonizowany technologicznie Zachód z mistycznym Wschodem. Kolej żelazna – heterotopia *par excellence* – jest tu symbolicznym skrzyżowaniem, na którym spotkają się kultury, ich wartości, wierzenia i przekonania podróżników. Z perspektywy protagonisty nakładają się tu na siebie dwie ścieżki: współczesna mu i egzotyczna, oraz droga na Sybir jego ojca, która okryta jest tajemnicą. Jest prawdopodobne, że to zsyłka ojca mogłaby być opisywana tymi samymi figurami co utrwalona w polskiej tradycji wizja syberyjskiej drogi, pozostaje to jednak w domysłach czytelnika – jak i samego Benedykta, który poddaje refleksji własną podróż i odnosi ją do ukrytej przed nim historii ojca. Dukaj stworzył tu układ wymiany znaczeń pomiędzy różnymi tradycjami ujmowania drogi spinającej Wschód i Zachód w doświadczeniu czytelnika a analogicznymi odniesieniami w historii z powieści. Wprowadza to także aktualną w rozważaniach nad kształtowaniem się polskiej tożsamości narodowej krytyczną dyskusję o polskim mesjanizmie Polaków na Syberii. Jest to gra historycznych i literackich aluzji wzbogacających doświadczenia czytelnicze, ale również probabilistyczny warsztat historiografii: w jakich warunkach i z jakimi skutkami to Rosja mogłaby być mistycznym Orientem Europy, a Irkuck – jego (multi)kulturową stolicą.

We wspomnianą problematykę drogi protagonisty wprowadzić może znamieny cytat z powieści, w którym problem pamięci wiąże się ściśle z przestrzenią: heterotopyczną, palimpsestową. Narracja prowadzona jest tu pierwszoosobowo, z perspektywy Gierosławskiego, który właśnie po długim czasie zawitał ponownie do Irkucka: *Człowiek powraca do miasta po latach, miasto przesunęło się w czasie, człowiek przesunął się w czasie, trzeba od nowa wyspacerować mapy zmarszczek i blizn* [Łód, s. 1000]. Bohater re-konstruuje mapę mentalną miejsca w oparciu o swoją pamięć na temat lokacji i zdarzeń. „Wyspacerowanie” oznacza tu nie

działanie czysto intelektualne, pracę z mapą i odwzorowanie znanej przestrzeni w jej mentalnej wizualizacji „z lotu ptaka”. Jest to od-pamiętywanie miejsc i nad-pisanie ich poprzez ruch, doświadczenie zarówno psychiczne (angażujące archiwum bieżących i przeszłych wrażeń zmysłowych oraz emocji), jak i fizyczne. Powiązanie cielesności oraz psychologicznego (w tym: emocjonalnego) aspektu tego procesu podkreśla sformułowanie „mapy zmarszczek i blizn”. Kiedy używa się pojęcia „blizn” w odniesieniu do wspomnień, oznaczają one przykre i bolesne doświadczenia, być może związane także z wcześniejszym bólem fizycznym – obecnie zaś będącym przypomnieniem sobie o bólu. „Zmarszczki” zaś są jednocześnie odwołaniem do obserwowania upływu czasu na ciele (z jednej strony jako oznaka starzenia i mijających lat, z drugiej zaś znaki emocji: zmartwień, radości, ujawniania się cech charakteru na różnych etapach życia), jak i doświadczeniem nieciągłej, „zmarszczonej” przestrzeni. Nie jest to zatem mapa, o której pisał Jean Baudrillard, a przywołując ją za Jorge Luisem Borgesem: odwzorowaniem rzeczywistości tak idealnym, że mogącym ją zastąpić bez różnicy w doświadczeniu odbiorcy¹⁸². Ta wspomniana przez Gierosławskiego to heterotopiczny *patchwork* „plasterków czasoprzestrzeni” (parafrazując Foucaulta), tworzonych przez „miejsca” wyłaniane/wyławiane z chaotycznej przestrzeni w podmiotowym akcie nadawania im tożsamości i istotności. Przytoczone zdanie stanowi metaforę doświadczenia protagonisty *Lodu*, w którym splatają się różne poziomy jego bycia-w-świecie, które jest konstruowane i re-konstruowane zarówno w diegetycznych szeregach zdarzeń, jak i w podmiotowo wypowiedanej narracji.

¹⁸² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 5-6.

Cykliczny charakter heterotopicznej podróży związany jest z kwestią pamięci, która nadaje nowym wydarzeniom kontekst i obudowuje je hybrydą tożsamości i sensów. To w niej znajdują się odpowiedzi na pytania fundamentalne dla bohatera. W jednej z rozmów wypowiedział on słowa:

...Ale do teraźniejszości należą także nasze umysły, i ich wyobrażenia przyszłości, i ich pamięć przeszłości. Ponieważ jednak pamięć tak trudno przylapać na kłamstwie, a wyobrażenie dnia jutrzejszego zawsze podlega ostrej weryfikacji, uważamy pamięć za pewną, i za pewną – odbitą w pamięci przeszłość. Ale [...] to złudzenie teraźniejszego umysłu! [...] Do teraźniejszości prowadzi milion dróg, i milion dróg z niej wybiega [Łód, s. 276].

Podróż przez pozbawioną struktur przestrzeń liminalną w krainach pamięci to jednoczesne przemierzanie miliona dróg – w heterotopii, której doświadcza Gierosławski wszystkie są możliwe na raz. Dosłowność tego stwierdzenia wiąże się z ontologią świata *Lodu*, w którym zmagają się dwie siły, zwane Latem i Zimą. Ta druga pojawiła się na środkowej Syberii w 1908 roku, kiedy uderzył w nią meteoryt z tungetytu – fikcyjnego rodzaju materii. Katastrofa miała konsekwencje także metafizyczne. Eksplozja tungetytu powołała do istnienia zjawisko zwane Lodem, którego rozprzestrzenianie wprowadziło nowe zjawiska fizyczne (np. „ćmiatło”, będące przeciwieństwem światła, rządzącym się swoimi własnymi prawami fizycznymi), pojawienie się bytów przenikających z innych porządków rzeczywistości (przyjmujących postać lutych, czyli „aniołów mrozu”, osobliwości przyjmujących zewnętrznie lodową postać, przemrażających się na strunach ze zmarzliny i wykazujących cechy sugerujące obcą formę życia lub inteligencji), a także „zamarzania” historii. Albowiem pod władzą Zimy logika staje się dwuwartościowa w przeciwieństwie do krainy Lata, w której rządzi logika trójwartościowa Jana Łukasiewicza. To tam tożsamości stają się płynne, każda wypowiedź nabiera ironicznego zabarwienia,

otwierając się na inne możliwości, wzmaga się kreatywność. Zima zaś sprowadza wszystko do jednoznacznego konkretnego, hamuje rozwój, wpycha carską Rosję w formy myślenia i wyrazu przynależące do XIX wieku. Gierosławski, który chce wejść świadomie w przestrzeń liminalną i wyzbyć się swojej tożsamości – a także podmiotowości – walczy z siłą Zimy, która narzuca mu formę, stara się go skonkretyzować na sposób wykluczający inne możliwości. Bohater formułuje filozoficzne podstawy swojej misji, odnosząc się także do pamięci, traktując ją nie jako stały zasób, ale źródło, z którego czerpie teraźniejszość – ale w taki sposób, który odkształca to, co się w tym źródle odbijało:

[N]igdy nie widzimy przeszłości, jaką była; widzimy ją przez filtr naszych doświadczeń późniejszych. [...] Nie poznasz prawdy, prawda o przeszłości nie istnieje. [...] Zali nigdy nie dotknęło pannę takie wrażenie, przecucie na granicy pewności – że nasze życie, to znaczy nasza pamięć o nim, składa się z ciągu wciąż i wciąż odbijanych ech, zdarzenia przypominają zdarzenia, słowa – słowa, uczucia – uczucia, ludzie – ludzi, przedmioty – przedmioty, powtarzalny wzór organizujący przeszłość cała. Są to obrazy ułudy, iluzje nieistniejącego reflektowane bez końca wewnątrz czaszki [Łód s. 386-387].

Bohater traktuje tu pamięć jako układ luster wzajemnie odbijających się od swoich powierzchni i nie sposób dotrzeć do oryginalnego obrazu. Ujmuje ją jako klisze, które umysł na bieżąco fałszuje, przypisując oryginalnemu archiwum. W tym miejscu warto przywołać dłuższy fragment powieści *Czarne oceany*, gdzie problem pamięci również jest rozważany w kontekście Mariny Vassone. Główny bohater utworu precyzyjnie opisuje sposób zapamiętywania i odpamiętywania sytuacji, zaznaczając moment, w którym wprowadzony zostaje nieusuwalny fałsz:

Jak myślisz, co pamiętasz? Widzisz krzesło; zapamiętasz krzesło. Otóż właśnie: „krzesło”. Jeśli to mebel z twojego mieszkania, który służy ci od dłuższego czasu i często go widzisz, zapamiętasz go szczególnie: „to krzesło”. Rodzajnik określony symbolem pamięci definiuje odsyłacze:

na „tym” krześle siedząc zwykłem jadać, na „to” krzesło wylałem herbatę, „to” krzesło pogryzł pies znajomego. Lecz bez tych odsyłaczy pozostaje sam symbol, ikona: „krzesło”. [...] Dopiero po otwarciu wspomnienia ikona – klik, klik – rozwija się, w mig puchnąc szczegółami i kolorami, realniejąc od kontekstu gęstego od mnogości innych symboli. Naraz krzesło otrzymuje konkretną barwę, wyściółkę, obicia kantów, rysy na drewnie (bo oto okazuje się, że jest drewniane). Przeszłość jak żywa, nieprawdaż? Przerzucasz myśl na coś innego – i ponownie zwinie się do suchego szkieletu symboli. Lecz niekoniecznie muszą to być te same – takie same – symbole, niekoniecznie w tej samej kombinacji, czasami osadza się i chowa do ikon jakiś element dodany w rozwinięciu, w nieświadomionej improwizacji umysłu; wchodzi do genetycznej puli. Czyż ewolucja nie wynika z błędów w kopiowaniu? Identyczne w pamięci: fenotypalne (to szerokie, barwne, udekorowane wykradzionymi z magazynu stereotypów bibelotami) rozwinięcie genotypu (ciągu ikon) wpływa na zapis pierwotny [CzO., s. 55].

Dukaj konsekwentnie – i bez kontrargumentacji – stawia tezę o twórczym (a nie tylko od-twórczym) charakterze pamięci. Ma to swoje konsekwencje m.in. w podważaniu wszelkich stałych elementów w myśleniu o człowieku, poczynając od jego poczucia tożsamości, która również jest ciągle modyfikowana i to nie tylko w odniesieniu do zewnętrznych wydarzeń. Każde kolejne pomyślenie „ja” będzie inne – i orzekające o już innej osobie. Takie podejście sugeruje, że liminalność jest stanem, w który można wkroczyć już na drodze autorefleksji, kiedy odkrywa się tę wewnętrzną dynamikę pozornie stałych składników siebie jako osoby.

W *Lodzie* rozważania te są pogłębiane w wątku romansu, w jaki Gierosławski wdaje się z panną Jeleną Muklanowiczówną podczas podróży transsibem. Ich uczuciowa gra oparta jest na narracjach, w których poruszana jest kwestia prawdy: świata diegetycznego oraz tekstu. W pierwszym przypadku chodzi o opowiadanie historii, których status prawdy bądź fałszu jest grą nierozstrzygalników, eksplorowania możliwości i wersji (co jest szczególnie ironiczną grą w historii alternatywnej *Lodu*). Para postaci dynamicznie konstruuje

swoje tożsamości tylko po to, by je obnażyć, wykazać, jak powstały, że w gąszczu nieświadomości sami są w stanie pogubić się w tym, która ich wersja akurat obowiązuje. Drugim przypadkiem – narracyjnym – jest scena erotyczna, która nigdy się nie wydarzyła. Została opisana jako zdarzenie, ale nie miała swojego finału w świecie przedstawionym. Bohaterowie przeżywają ją jako nieziszczoną możliwość – i to napięcie między możliwością romansu a jego odroczeniem, niezrealizowaniem, nadaje wątkowi energię.

Aby móc myśleć i działać w tym sylleptycznym trybie, Gierosławski odćmiecza się, czyli używając aparatury Nikoli Tesli pozbywa ćmiatła, a razem z nim dwuwartościowej logiki i ontologii Zimy. To wtedy jest w stanie podważać swoją tożsamość, skłamać sobie i intencjonalnie przekraczać ograniczenia własnej egzystencji. Zaakcentował to w rozmowie z Jeleną:

- Jesteś, kim jesteś, myślisz, co myślisz, czujesz, co czujesz. Ale jeśli masz wyjść poza, jeśli masz przeprowadzić myśl, której nigdy wcześniej nikt nie przeprowadził – jak wahadło pchnięte ze stanu spoczynku – musisz się wytrącić z siebie. Być zarazem sobą i kimś innym od siebie.
- Skłamać się.
- Skłamać. Może. Chodzi o to, że... Im bardziej zamarzamy, tem mniej możemy. Im bardziej jesteśmy... prawdziwi – tem mniej czujemy, mniej myślimy, mniejszymi – węższymi – ciaśniejszymi ludźmi jesteśmy.
- A pan Benedykt chce –
- Myśleć niepomyślane.
- Czuć nieczute [Lód s. 554].

Ostatnie wyznanie pokazuje także trans- czy nawet posthumanistyczne nastawienie bohatera. Planuje on doświadczyć takiego stanu ontologicznego, w którym „myśleć niepomyślane” i „czuć nieczute” nie będą ani poetycką metaforą, ani deklaracją skrajnie kreatywnego, innowacyjnego umysłu. Dąży on do faktycznego przejścia na inne zasady metafizyczne w samym sercu Zimy.

W swoich dialogach Benedykt i Jelena formułują filozoficzne postulaty dotyczące funkcji kłamstwa oraz „prawdy kłamstwa” na drodze indywiduacji, zaznaczania własnej podmiotowości:

Panno Jeleno. Nasze kłamstwa więcej o nas zdradzają niż prawda najprawdziwsza. Kiedy mówisz o sobie prawdę – prawda to jest to, co ci się rzeczywiście przydarzyło: twój wycinek historii świata. I przecież nie masz, nie miałaś nad nim żadnej kontroli, nie wybrałaś miejsca swych narodzin, nie wybrałaś sobie rodziców, nie miałaś wpływu na to, jak cię wychowają, nie wybrałaś swojego życia; sytuacje, w jakich cię stawiało, nie były twojej kreacji, ludzie z którymi musiałaś się zadawać, nie byli tworam twojego umysłu i nie dawałaś przyzwolenia na szczęścia i nieszczęścia, jakie stały się twoim udziałem. Większość tego, co nam się przydarza, jest dziełem przypadku. Kłamstwo natomiast w całości pochodzi od ciebie, nad kłamstwem posiadasz kontrolę zupełną, zrodziło się z ciebie, tobą się karmi i tylko ciebie opowiada. W czym więc odkrywasz się bardziej: w prawdzie czy w fałszu? [Łód, s. 206-207]

Kłamstwo jest przez Gierosławskiego traktowane jako pierwszy kategoryczny sprzeciw i oprór względem rzeczywistości jako „danej”. Nie jest to symboliczny bunt przeciwko symbolicznym rodzicom, pierwszy gest odmowny względem wydarzeń, a który mógłby być początkiem negocjacji dopuszczalnych granic „ja” – taka gra jest w tym ujęciu potwierdzeniem istnienia jej zasad, podtrzymaniem faktyczności istnienia ograniczeń, które są podważane i ustalane na nowo. Kłamstwo to powołanie rzeczywistości za-danej, rzuceniem wyzwania i podjęciem gry bez reguł. A jednak bohaterowie widzą ją jako drogę do odnalezienia głębszej prawdy, nie pochodzącej ani ze świata „faktów”, ani nie będącej w treści kłamstwa. Jest intelektualnym i emocjonalnym efektem gry, sprawdzeniem siebie w i wobec sytuacji zmyślonej, otworzeniem się na możliwość zaistnienia określonych doświadczeń. Opowiedziała o tym Jelena, podsumowująca jedną z wersji swojej historii, w której jej inspiracją do konstruowania własnej biografii na wzór powieści sensacyjnej jest cyrkówka, Felitka Kauczuk:

Nie chodzi o to że zobaczyłam w cyrku [...] jak się fantazje w życie zamieniają, życie w fantazje. Ale że Felitka [...] napisała siebie jak bajkę, sama siebie wymyśliła, skłamała się i obróciła w prawdę, i oto stała przed nami, żywe kłamstwo, baśń samoopowiedziana, dziecko własnych snów. Więc nie jest się tym, kim się jest – jest się tym, kim się siebie wymyśli! [...] Im cyrk bardziej egzotyczny, im bardziej kolorowe wystroje i większy zachwyt w oczach dziecka – tem bliższa granicy między niemożliwością i marzeniem, na wyciągnięcie ręki, na dotyk [Łód, s. 209].

Muklanowiczówna prezentuje tutaj skrajnie konstruktywistyczną koncepcję tożsamości, jako *performance*, którego treść nie potrzebuje żadnego zakorzenienia w zewnętrznej rzeczywistości za wyjątkiem głębokiego przekonania i zgody ze strony performerera. Jest to konstruowanie tożsamości-symulakru, skrajnego przykładu ja-heterotopii, w którym zwielokrotniają się autonarracje.

W historii Gierosławskiego aktualizuje się jeszcze inny aspekt archetypowej podróży epickiego bohatera. Jego źródłem jest istotny moment podczas podróży Odysa, który przemierzając liminalną przestrzeń, napotkał na swej drodze cyklopa Polifema. W tej historii potwór zostaje oślepiony przez herosa, który przedstawił mu się jako Nikt – przez co cyklop nie jest w stanie wezwać swoich współbraci do pomszczenia go. Obok warstwy anegdotycznej w tej historii istotny jest także jej głębszy poziom. Protagonista bowiem pozbawia siebie imienia i tożsamości, poświadczając tym kondycję bohatera liminalnego, który opuściwszy jedno miejsce zmierza do drugiego – przez chaotyczną przestrzeń. Jest w niej pozbawiony swoich atrybutów, a wyzwania i zagrożenia mają ujawnić jego cechy, na bazie których skonstruuje swoją nową identyfikację. Poszukiwanie swojego imienia to nie tylko dążenie do odkrycia, kim się jest jako indywidualność, ale również poznania źródła swojego pochodzenia (pierwszym znaczeniem łacińskiego *nomen* jest „nazwisko rodowe”, dopiero potem „imię”, w czasach rzymskich określane jako *praenomen*).

Wyprawa jest zatem skierowana naprzód ku celowi, jednocześnie zawracając ku punktowi, gdzie się zaczęła.

Rozważania na temat swojego nie-bycia, które jest bardziej radykalną tezą niż przytoczona wcześniej wypowiedź o nieautentyczności bytu do momentu skłamania go, Benedykt prowadzi w trakcie gry w karty. Choć wypowiedź dotyczy sytuacji na stoliku podczas rozdania, jej sens przekracza aktualne okoliczności, w jakich znajduje się bohater:

Czyny nie są naszymi czynami. Słowa nie są naszymi słowami. Gra się, ale nie ma żadnego „ja”, które gra.

Myśl: „Ja jestem” – nie oznacza, że istnieje ktoś, kto myśli, że jest; oznacza jedynie, że została pomyślana myśl o istnieniu.

Myśli się myśli, ciało się widzi, dotyka, [...] wacha, smakuje świat zewnętrzny, [...] ale jakim zmysłem miałoby się odbierać istnienie owego rzekomego „ja”?

Nie ma takiego zmysłu. Małe dzieci opowiadają się w trzeciej osobie, dopiero konwencje języka międzyludzkiego zmuszają je do wejścia w rolę „mnie”. I z czasem uchwycenie owej najpierwszej prawdy staje się coraz trudniejsze – to już są bowiem rzeczy nie do pomyślenia [Lód, s. 104].

Benedykt pokazuje tu absurdalność nieautentycznej egzystencji, poddającej się heideggerowskiemu „się”, działaniu w oparciu o nie kwestionowany zwyczaj, *usus*, dominację społeczeństwa jako bezwładnej masy, kiedy jednostki rezygnują z indywidualnego myślenia na rzecz dynamiki grupy/roju. Bohater pokazuje także przekonanie, że „ja” konstruowane jest w sposób kulturowy, jest koncepcją zaszczepianą społecznie. Jednocześnie postuluje możliwość wyjścia poza tę ramę myślenia, cofnięcia się do miejsca sprzed „ja” i wypowiadania się z niego.

Wszyscy w Lecie poddajemy się owej ułudzie, owemu oszustwu języka, obyczajów, konwencji międzyludzkich: że istniejemy. Prawda zaś jest dla nas jasna od początku, na początku – z urodzenia, w dzieciństwie: nie powiemy „ja”, póki matka, niania, rodzina nas nie zmusi. Potem zaś kłamstwo nawarstwia się na kłamstwie, przyzwyczajenia wzmacniają

przyzwyczajenia, aż wreszcie w ogóle zapominamy, że możliwy jest język inny, nie zawieszony na fałszach międzyludzkich, nie wyjęty z krzywych odbić lustrzanych – język prawdy, język tego, co poprzedza „ja” i słowa przez „ja” wypowiedane [Lód, s. 813].

Bohater podąża jednak dalej w negowaniu samego siebie, zgodnie z heroicznym wzorcem symbolicznego wyzbycia się tożsamości i zejścia do krainy podziemia – które *de facto* nie jest wkroczeniem do obcej i niebezpiecznej przestrzeni, tylko powrotem do łona ziemi, miejsca, gdzie wszystko się zaczęło (dla mitologii, w których człowiek jest istotą ulepioną z gliny):

...Ale, okazuje się, nie ma nic trudniejszego niż dotrzeć na sam dół. [...] Trzeba wielkiego wysiłku, wielkiej siły woli, nieustannej pracy i żelaznej konsekwencji, by sięgnąć dna. Należy wyrwać z siebie po kolei wszystko, co ciągnie ku górze, wszelkie nadzieje, aspiracje jasne, wszystko, co nas we własnych naszych oczach wywyższa, każdy najmniejszy zarodek szacunku do samego siebie, każdy załączek wartości, które mogłyby się kiedyś okazać na tyle dla nas cennymi, że znowu byłoby o co grać – wszystko to wyrwać! [...] Co wyrwane, zaraz odrasta – a najszybciej duma, najszybciej ta choroba duszy wstydem krwawiąca. I tak się telepię między ciemnością i światłem, Czarny Prometeusz [Lód, s. 226].

Co znamienne, punktem siłą, która wyrzywa bohatera z tej negatywnej i autodestruktywnej ścieżki i pcha go ku rekonstrukcji tożsamości jest miłość do Jeleny. Jednakże w punkcie kulminacyjnym poszukiwania, ekstremum zanegowania siebie, Gierosławski odnajduje swojego ojca. A raczej jego brak, wyrwę w autonarracji, puste miejsce po kimś, kto go opuścił, pozostawiając dojmujące poczucie jego nie-obecności.

Wcześniej... nie miałem ojca. Nie, inaczej: miałem ojca, a między jego cechami głównymi, obok cnót i przywar charakteru była i ta cecha: nieistnienie. [...]

A teraz mówią: Syn Mroza, *le Fils du Gel*. Czy mam się na to zgodzić? To zbyt łatwe, jak przywdzianie kostiumu teatralnego. [...]

Niech pan słucha – nie to mówię, co mówię, ale może pan usłyszy, może pan pojmie – niech pan słucha: *n i e i s t n i e j ę* .

– Że przeszło na pana z ojca? A może to à propos Dostojewskiego? Że jeśli nie ma Boga – a tu: jeśli nie ma człowieka –

– Nie! To nie jest przenośnia. Potrafi pan wejrzyć poza prosty paradoks języka? Nie istnieję [Lód, s. 391].

Bohater w sposób prawie dosłowny powtarza zachowanie Odysa: nie tylko stwierdza, że nie istnieje, ale także odrzuca swoje „rodowe imię”, które wprawdzie nie jest tutaj nazwiskiem, ale przydomkiem – w tym wypadku wskazującym na pokrewieństwo nie z całą rodziną po mieczu, ale konkretnie z ojcem. Patrząc z tej perspektywy, negacja bohatera zyskuje jeszcze większą głębię niż filozoficzna szarada, będącą dla niego wykroczeniem poza paradoks języka. Benedykt bowiem identyfikuje źródło swojego poczucia wybrakowania, jakim jest utrata więzi z ojcem, ale jednocześnie wyrabia sobie przekonanie, że to nie odzyskanie tej rodzinnej więzi będzie sposobem na zmianę tej sytuacji. Nie jest to ubytek, który należy – i w ogóle można – uzupełnić tym elementem, a którego zabrakło w źródłowym momencie. Bohater stwierdza, że bycie teraz „synem” byłoby teatralną rolą – resentymentem zwróconym ku czasowi, będącym za-przeszłym zarówno dla Gierosławskiego, jak i jego ojca, istoty już posthumanistycznej. Odnosząc sytuację powieściową do fabuły *Odysei* następuje tu interesująca zależność – gra? zamiana? fuzja? – ról Benedykta-Telemacha, poszukującego ojca oraz Benedykta-Odysa, który musi zanegować swoją tożsamość i jako siebie, i jako syna Mroza, aby dotrzeć do swojej syberyjskiej Itaki.

Heterochronie alternatywne

Jednostkowa historia liminalnego bohatera jako sekwencja wydarzeń z jego udziałem oraz odwołań do czasów spoza momentu narracji jest w twórczości Dukaja częstokroć odnoszona do szerszej historii

danego świata, a nawet metafizycznych zasad jego istnienia. Tematem niniejszego podrozdziału jest szczególny rodzaj historii świata przedstawionego, czyli historia alternatywna, na jej przykładzie pokazane zostanie tworzenie konstruowanie dużego projektu heterochronii. Foucault ujmował ją jako osadzoną w pewnych okolicznościach czasowych, a także zdolną do akumulowania i zawłaszczania innych czasów i historii. Pod tym względem nurt fantastyki związanej z historiami alternatywnymi jest laboratorium dającym możliwość prześledzenia licznych czynników, składających się na ostateczny efekt utworu. Są to bowiem heterochronie, włączające w swoją tkankę zarówno narracje o świecie znaną czytelnikowi, jak i bogaty materiał historiograficzny, a także literacki. W tak szerokim ujęciu zatarciu może ulec rozgraniczenie między historią a fikcją, więc należy dokonać rozróżnienia między odwołaniami do historii i jej materiałów a intertekstualnością w obrębie sztuk czy systemów filozoficznych. Płynność ta nie jest sytuacją kryzysu granicy między prawdą a fikcją; przeciwnie, historie alternatywne stanowią przewodnik po rubieżach nauk i sztuk, aby zdecentralizować ich presupozycje, przedsady czy przyzwyczajenia metodologiczne i wyłonić nową jakość: obraz historii dojrzalszy, pełniejszy i wzbogacony o więcej wymiarów i punktów oglądu.

Od strony metodologicznej zagadnienie to opracowała historyczka i literaturoznawczyni, Natalia Lemann, która w interdyscyplinarny sposób zestawia teksty artystyczne i naukowe, pozwalając im, aby się wzajemnie w sobie przeglądały. Badaczka za postmodernistycznymi teoretykami historiografii pokazuje nieusuwalną literackość naukowego opowiadania historii (choćby poprzez chwyt dramatyzacji czy stosowanie struktur fabularnych do uspoźniania i scalania wydarzeń we wspólną narrację), a z drugiej strony pokazuje, w jaki sposób literatura staje się laboratorium, gdzie gdybanie

i tworzenie alternatywnych scenariuszy ma głębokie uzasadnienie badawcze. W swoim studium napisała:

Proces ponownego, choć obserwowanego już od czasów antyku, zbliżenia pomiędzy historią a literaturą znalazł swe odbicie w sytuacji powieści historycznej, gatunku w XX i XXI w. niezmiernie hybrydycznego, sylwicznego i wielopostaciowego. Literatura i powieść historyczna gwałtownie i żywiołowo reagują na wszelkie zmiany w zakresie teorii historii¹⁸³.

Podstawowe dla stworzenia historii alternatywnej jest wprowadzenie wspomnianego już we *Wstępie* dysertacji tzw. punktu rozbieżności (*point of divergence, POD*), czyli momentu, od którego droga historii rzeczywistej i alternatywnej stają się rozbieżne. Takim punktem w *Innych pieśniach* jest to, że Aleksander Wielki nie umarł w 323 r. p.n.e., i jego podbój świata nie został przerwany. Konsekwencją tego w czasach głównego bohatera jest zdecydowana przewaga korzeni helleńskich i arabskich (w tej kolejności pod względem doniosłości) nad kulturami rzymską i chrześcijańską. Ponieważ punkty analogiczne do historii rzeczywistej ułożone są głęboko w przeszłości (np. Biblioteka w Aleksandrii nie została zniszczona i dorobek kultury starożytnej pozostał żywy; nie doszło do chrześcijańskiej translacji i reinterpretacji tego dziedzictwa), czasy współczesne są głównemu bohaterowi bardzo trudne do zidentyfikowania. Wydarzenia historyczne, postacie czy estetyka są w tym momencie w większości kreacją fantastyczną. W *Innych pieśniach*

¹⁸³ N. Lemann, *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 6. Badaczka proponuje także nową kategorię badawczą „epickiej historiografii”, którą aplikuje na teksty literackie twórczo opracowujące materiał historyczny. W niniejszej pracy rezygnuję z pojęcia tą ścieżką badawczą, gdyż w przypadku twórczości Dukaja miałyby ona swoje uzasadnienie jedynie aspektowo ze względu na zbyt duże ingerencje pisarza na poziomie metafizycznym światów przedstawionych, przez co kategoria utraciłaby tożsamość.

istotniejsze od zestawienia i rozdzielenia nurtów historii, jest zderzenie na poziomie metafizycznym. Spotykają się tam idee i dyskursy kulturowe, które zasługują na odrębne opracowanie w kolejnym podrozdziale.

Najznamienitszą historią alternatywną Dukaja jest omawiany już *Lód*, w którym autor także dokonuje zmian metafizycznych, choć nie tak daleko idących, aby miały przejąć ciężar podgatunku literackiego z warstwy historycznej. Przeciwnie, konflikt Zimy i Lata są narzędziem do zaakcentowania tego, jak elementy z historii rzeczywistej są przetwarzane w powieści. Punktem rozbieżności jest w niej uderzenie w 1908 roku w Syberię tungetytowego meteoru. Zamarzanie historii zaś sprawiło, że władzę w Rosji nadal sprawuje car, nigdy nie doszło do I, a tym bardziej II wojny światowej. Sercem Syberii zaś staje się Zimny Nikołajewsk, w którym kwitnie wydobywanie tungetytu, przemysł, prowadzenie badań.

Interesującym komentarzem samego Dukaja jest wypowiedź na temat jego odkrywania, czym jest historia, a która pokazuje jego podejście do eksperymentów na tym, co jest prawdopodobieństwem, a co jego realizacją:

Na początku historia, w której się urodziłem, była dla mnie najnaturalniejsza z możliwych – wszystkie inne z definicji fantastyczne. Potem zacząłem się uwalniać od tych „oczywistości”. Na zdrowy rozum wzięwszy, to właśnie my żyjemy w fantastycznej historii. Ostatnio dzieje Polski rozwijały się po ścieżkach niskiego prawdopodobieństwa. Zresztą nie tylko Polski – zgadzam się z Richardem Pipesem, że dojście do władzy bolszewików w Rosji to był fuks za fuksem. W ogóle jak spojrzeć z góry na Europę XX wieku, to można odnieść wrażenie, że Bóg albo diabeł grał tu fałszowanymi kośćmi. Jeśli np. 90 proc. analityków twierdziło, że komunizm będzie się trzymał mocno jeszcze przez długie lata - to czy jest to dowód ich głupoty i skażenia

ideologicznego, czy może historia, która się ziściła, nie była tą najbardziej prawdopodobną z możliwych?¹⁸⁴

Przy próbach definiowania miejsca historii alternatywnej w szeroko pojętej fantastyce, ścierają się dwa podejścia. Pierwsze zaznaczone jest w jej definicji, która jako jej cel podaje *poznanie ukrytych sprężyn, napędzających proces dziejowy*¹⁸⁵, czyli rozbieżność wydarzeń stanowi historiograficzne laboratorium i dotyka istotnych momentów historycznych (a nie tylko przygodnych zdarzeń wokół bohatera, gdyż wtedy historią alternatywną byłby dowolna powieść, nie tylko historyczna). Inne podejście prezentuje badacz tematu Tomasz Węclawiak, proponujący dokonanie korekty na przytoczonej definicji. Podkreśla on, że w wielu wersjach historia alternatywna jest jedynie estetycznym chwytem:

Choć historia alternatywna stwarza ogromne możliwości analizowania i badania mechanizmów dziejowych i społecznych, często traktowana jest przez autorów instrumentalnie, jako pretekst i tło przygodowej fabuły, więc potencjał intelektualny w niej zawarty bywa niewykorzystany¹⁸⁶.

Ujęcie to jest wartościujące, gdyż zakłada istnienie zależności między „pretekstowym”, estetycznym użyciem historii alternatywnej z niskimi kompetencjami twórcy. Ponieważ można założyć, że także analiza historyczna może być wykonana w sposób banalny bądź o niskich wartościach formalnych, proponuję jeszcze skorygować optykę i odłączyć ją od zagadnienia poziomu literackiego. W pierwszej definicji zaakcentowałbym element „co by było, gdyby”,

¹⁸⁴ W. Orliński, *Polska z drugiej strony lustra* (wywiad z Jackiem Dukajem), „Gazeta Wyborcza” nr z 26 grudnia 2007.

¹⁸⁵ Hasło „historia alternatywna”, [w:] *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, red. A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 300-301.

¹⁸⁶ Por. T. Węclawiak, *Historia historii nierówna – kilka uwag o definicji historii alternatywnej*, „Podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe”, nr 4 2007.

czyli proponowanie innych konsekwencji pewnych zdarzeń, wchodzenie w dialog z różnymi wersjami „prawdy historycznej”. Drugą zinterpretowałbym jako wykorzystanie pewnej konwencji estetycznej. Z jednej strony może mieć ona funkcję przyciągania uwagi i pomocy czytelnikowi w immersji w świat przedstawiony, z drugiej to również może być gra ze wzorcami kulturowymi, wykraczającymi poza gdybanie. Przykładem może być dochodzenie innymi drogami do podobnych rozwiązań, które znane są z rzeczywistości albo szukanie pewnych analogii, nawet przy założeniu ich niedokładności. Przykładem może być estetyka architektury Irkucka czy Zimnego Nikołajewska w *Lodzie*, gdzie opisy ewokują skojarzenia ze sztuką secesji, *art deco* czy modernizmu. Ich pojawienie się stanowi nawiązanie do historii sztuki, ale nie jest próbą tworzenia jej alternatywnej proveniencji, niektóre skojarzenia mogą mieć charakter kliszowania wyobrażeń. Dzięki takiemu rozróżnieniu można przyjrzeć się heterochroniom, stanowiącym zarówno wiązki dyskursów na temat czasów i relacji przyczynowo-skutkowych, jak i spotkania pewnych form, figur wyobraźni, które mogą stanowić aluzję intertekstualną, sugestię o nieuchronności pojawienia się bądź powrotu pewnych rozwiązań.

Przykładem tej ostatniej opcji, która nie ma ugruntowania w alternatywnych ciągach historii, nie jest jedynie estetycznym chwytem, a jednocześnie stanowi aluzję na poziomie meta, jest przytoczona w *Lodzie* historia starego Żyda, Fiszensztajna:

Że w Wielkim Pożarze Irkucka stracił wszystkich, ale to wszystkich, cała rodzinę niemałą: spalili się w ich domu drewnianym, co się zawalił jeden z pierwszych. Abraham Fiszensztajn wtedy był na jakichś rozmowach handlowych późnonocnych, wraca, a tu dom w ogniu, i żona, dzieci, rodzice, bracia i siostry, kuzyni, wszyscy się pieką żywcem – ponoć słysząc ich było na ulicy, krzyczących. Pobiegł w ten ogień [Łódź, s. 960].

W powieści wątek antysemityzmu czy pogromów nie jest rozwijany, ponieważ I i II wojna światowa nie miały miejsca, nie wydarzył się ani Holocaust, ani poprzedzające go działania przeciwko Żydom. Jednakże drastyczna, wręcz hiperboliczna scena, mocno odcinająca się od dykcji tej części utworu, a jednocześnie mało istotna z punktu widzenia rozwoju fabuły, może być potraktowana jako przywołanie traumatycznego obrazu-alegorii związanego z Holocaustem. Choć meandry historii potoczyły się zupełnie inaczej, pojawia się bohater, jedyny ocalały z rodziny, która zginęła w ogniu. Może być to także sygnał na temat sytuacji życia mniejszości narodowych i religijnych, czy też konkretnie samych Żydów. W przytoczonym fragmencie jest mowa o dużym pożarze, a jeżeli członkowie diaspory mieszkali blisko siebie lub tworzyli getto, można odczytać to jako aluzję do tragedii o dużo większym zasięgu niż historia rodziny Fiszensztajna.

Przytoczony przykład pokazuje również, że historię alternatywną można analizować nie tylko w ujęciu sekwencji zdarzeń w układzie przyczynowo-skutkowym, ale także jako pojedyncze zdarzenia, które na różny sposób odnoszą się do historii rzeczywistej jako ich powtórzenie z różnicą (również nie motywowany analogicznie do zdarzeń z historii).

Nie jest jednak tak, że historia alternatywna jest uwolniona od oficjalnej historiografii z dwóch powodów. Po pierwsze, „punkt rozbieżności” stanowi moment rozejścia się dróg historii, ale niekoniecznie jest to całkowita rozłączność – zachodzi tutaj gra tak samo różnicy, co i powtórzenia, czyli poszukiwania innych punktów zbieżnych (związanych z rozważaniami na temat przeznaczenia i fatum). Po drugie, historia alternatywna jest interpretowana przede wszystkim *wobec* historiografii, stanowiącej jej prymarny interpretant, ze szczególnym uwzględnieniem istotnych wydarzeń historycznych, w poszukiwaniu ich fikcjonalnych inwariantów.

Nie tylko historia jako dyscyplina dostarcza wiedzy i narzędzi do analizowania historii alternatywnych. W *Lodzie* Dukaj zaprezentował problem reprezentowania przeszłych zdarzeń w rozważaniach snutych przez bohaterów powieści. Poddaje on ten temat krytycznemu namysłowi także z perspektywy filozofii czy nauk kognitywnych. Wypowiedzi na temat odbierania, przetwarzania w umyśle a potem odtwarzania (przypominania, opisywania, innych form przywoływania) historii mają także charakter meta, komentując literaturę, jej odczytywanie, re-kreowanie diegezy w wyobraźni czytelników – i później w ich dyskusjach, negocjowaniu różnych interpretacji. Przykładem takiego dwugłosu może być fragment rozmowy Benedykta z Jeleną, w którym z jednocześnie wzajemnie się uwodzą i prowadzą dyskusję o filozofii czasu:

I naprawdę miało się wrażenie, iż w ten właśnie sposób – to znaczy bez słów – opowiada się pannie wszystkie sprawy nieopowiadalne, i w ten sposób – w owym rezonansie milczenia – panna odćmieczona wypowiada pod Lodem wszystkie swoje niewypowiadalności, wszystkie Jeleny Muklanowiczówny możliwe a niedokonane, i wszystkie ich lęki, tęsknoty, wstydlivości i pożądania – pół-prawdziwe, pół-fałszywe – i wszystkie prawdopodobne, a porównie niekonieczne ich przeszłości, między którymi znajduje się i dzieciństwo chorowitej Jelenki z dobrego domu, i młodość szalbiercza cwanej córki garbarza, i milion innych historyj tak samo dobrze pasujących do jedynoprawdy chwili obecnej; wszystkie możliwe, a jeszcze nieprawdziwe przyszłości, między którymi znajduje się i taka, w której panna Jelena umiera szybko na gruźlicę odnowiona, i taka, w której wychodzi za mąż za Porfirego Pociągłę, i taka, w której skazują Jelenę za mord bestjałski, i taka w której – [Lód s. 651]

Benedykt wprost mówi o alternatywności historii, Lato i Zima reprezentują tu dwa tryby mówienia o niej. „Wypowiadanie pod Lodem” przynależy ideologiom i naukom, które w sposób kategoryczny rozstrzygają (bądź do tego dążą) interpretacje zdarzeń, ustalają fakty. Z kolei sylleptyczna wieloznaczność Lata bliska jest dyskursowi mediów masowych (szczególnie w dobie tabloidyzacji),

gdzie prawda i fakty istnieją o tyle, o ile akurat pojawiły się w nagłówkach wiadomości, są postulowane w jednym artykule i za chwilę podważane w kolejnym – nawet tego samego wydawcy czy autora. Historia jest tu obiektem aktów performatywnych, co w odniesieniu do powieści jest również przedmiotem meta-komentarza Gierosławskiego. Prawdopodobne wydarzenia, o których mówi, również mają charakter performatywny i ich status w obrębie świata jest renegocjowany zależny od ujmujących go ram narracyjnych.

Kwestia pluralizacji sądów o świecie jest również przedmiotem dyskusji między Benedyktem a doktorem Konieszynem. Ten drugi wchodzi w dyskusję z naukowym, analitycznym podejściem Gierosławskiego, które zestawia ze swoim ujmowaniem problemów w sposób całościowy i symptomatyczny:

Tak, Historia może istnieć tylko pod Lodem: nie ma Historji, gdy nie istnieje przeszłość. Pozostawieni każdy w swoim Teraz, bez gwaranta ciągłości między tym, co było, tym, co jest, i tym, co będzie – oto, co dostajemy: wojnę, chaos, zniszczenie, niezgodę i nienawiść, pomieszanie wszelkich wartości, rozpad porządków – ludzi, którzy nie wierzą w nic, albo, co gorsza, wierzą w tyle rzeczy naraz, że sami nie wiedzą, iż wierzą – państwa, które podważają własną prawomocność – narody, które wypierają się własnej narodowości i malują cudzą – władców, którzy boją się władać i pragną służyć, to znaczy być władanymi – poddanych, którzy pragną być suzerenami królów: chłopów ciemnych, wyrostków niedouczonej, analfabetów z fabryk i krzykaczy sprzedajnych, którzy chcą nakładać prawa na lepszych od siebie, ażeby odwrócić wszelki ład i postawić podłych nad cnotliwymi, głupców nad mędrkami, biednych nad bogatymi, leniwych nad pracowitymi, tępych nad utalentowanymi, pospolitych nad niepospolitymi, kłamstwo nad prawdą! [Lód, s. 333]

Kreacja świata przedstawionego w oparciu o generujące go koncepcje Lata i Zimy stanowi także tło do rozważań z pogranicza teologii i antropologii. Wątek ten jest obecny w dyskusjach,

prowadzonych przez Siergieja Andriejewicza Aczuchowa, który wypowiadał się o historii i związanej z nią ontologii:

[J]eśli nie ma Historji, nie ma Boga. Chrześcijaństwo jest Prawdą o Historji. Odejmij chrześcijaństwu Historję – co pozostanie? Nic! [...] Nie istnieje Bóg Lata – tam są tylko domysły, szkoły spekulacyj, parlamenty bożków i koła dyskusyjne proroków. Prawdziwe zbawienie możliwe jest tylko pod Lodem; prawdziwe chrześcijaństwo – tylko pod Lodem; prawdziwe dobro i zło – pod Lodem.

...Bo jeśli nie ma Historji – nie ma człowieka! Krrr. Nie możesz rzec prawdy o przeszłości, to jaką prawdę wypowiesz o jakimkolwiek czynie swoim? Każdy postępek, każdy wybór rodzi się z przeszłości w przyszłość. W żywocie na jedną chwilkę, na drgnięcie płomienia świecy rozciągniętym – nie uczynisz dobra ni zła. Tylko ten, co istnieje w Historji, może posiadać wolną wolę. Jak osądzisz mordercę, skoro mord zapamiętany, mord, co przeminął i nie trwa na twoich oczach – nie jest już mordem prawdziwym, pewnym? Nie ma Historji, to ni ma człowieka – jest tylko mgnienie molekuł chemicznych, chrrr, i wzór materji pochwyconej w teraźniejszości [Lód, s. 610-611].

Pomimo tego, że słowami licznych bohaterów wypowiedane są sądy krytyczne na temat Lata i jego relatywności, to z jedynoprawdą łącznie są zjawiska hegemonii, hamowania rozwoju, sprzeciw wobec demokracji i wszelkim rodzajom pluralizmu, a w szczególności wrogość wobec rewolucji. Dukaj mnożąc głosy i perspektywy spojrzenia na problem, traktuje Benedykta jako naukowca-filozofa-perypatetyka, przechadzającego się po heterotopicznej przestrzeni i wdającego w dysputy z napotykanymi postaciami. Te zaś nabierają wtedy cech alegorii uosabiających pewien światopogląd, konfrontowany z liminalnym, poszukującym i kwestionującym nasuwające się oczywistości protagonistą. W każdym z tych aktów i na każdej z tych heterochronicznych scen-miejsc (za Foucaultem: *lieu*), świat diegetyczny i meta-świat literacki rozwijają się o kolejne umiejscowienia (*emplacements*), odkrywane są ich immanentne oraz alternatywne cechy [Het, s. 122]. Jest to przestrzeń, w której spotykają

się słowa i rzeczy, te zapisane, jak i te niewypowiedziane, nieopowiadalne, a do-rozumiane w ostatecznej możliwej jedynoprawdzie czytelnika.

Języki i dialogi światobrazów: kulturowa polifonia

Warunkiem istnienia światów Dukaja jest język, który tworzy do ich powołania. Pisarz podkreśla tym jego kreacjonistyczny charakter i już na poziomie literackim daje wyraz programowemu przekonaniu, że intelekt swą siłą sięga poza tradycyjnie pojęte *mimesis*¹⁸⁷. Języki utworów pisarza to także heterotopiczne miejsca, którymi rządzą wszystkie zasady sformułowane przez Foucaulta. Najlepiej widoczne jest działanie piątej z nich, czyli istnienia systemów otwarcia i zamknięcia. Dezorientacyjna – bądź też re-orientacyjna – funkcja tych języków przejawia się w tym, że wymagają ze strony czytelników dodatkowych kompetencji, odwołując się do innych języków naturalnych i wtórnych, a także dyskursów, filozofii, nauk czy światobrazów. Przykładem tych pierwszych może być tworzenie w *Innych pieśniach* neologizmów opartych na języku greckim, w *Lodzie* na rosyjskim, zaś w wielu utworach cyberpunkowych na idiolektach internautów, społeczności graczy czy fascynatów nowych technologii. Kulturowymi nawiązaniem są m.in. związki z filozofią presokratyków (szczególnie w *Innych pieśniach*), czy poetyki pisarskie Witolda Gombrowicza i Bolesława Leśmiana (widoczne także w *Innych pieśniach* i bardzo wyraźnie w *Linii oporu*).

Jedną z najczęstszych strategii gry Dukaja z czytelnikami jest podejście podobne do intensywnej nauki obcego języka poprzez żywy

¹⁸⁷ Dzięki temu Dukaj problem mimetyzmu przenosi na wyższe poziomy, przekierowując uwagę czytelnika na odtwarzanie bądź symulowanie bardziej zniuansowanych okoliczności, np. pokazując procesy i stany obiektów oraz bohaterów w warstwie morfodynamicznej języka.

dialog i wyciąganie wniosków na podstawie aktywizowanych kontekstów wewnątrz- i pozatekstowych, oraz prób zrozumienia *jak* coś działa, a nie *co* to jest. Dążenie do fuzji horyzontów między czytelnikiem a obcą przestrzenią tekstu polega na jej oswajaniu i stawianiu mu czoła. Wymaga zaangażowania i chęci, gdyż języki, powołujące światy diegetyczne, stawiają opór, są częstokroć bardzo poetyckie i informatywne (w rozumieniu teorii komunikacji). Częstokroć w pierwszym kontakcie ich estetyczny aspekt uwidacznia się dużo mocniej niż funkcja opisowa, wyjaśniająca czy poznawcza. Stanowią one swoiste labirynty, których meandry odraczają etap wyjaśnienia i zrozumienia. Dukaj daje wyjaśnienia swoich koncepcji niechętnie, często w uwagach rozproszonych po tekście. Z perspektywy podmiotu czynności twórczych lektura nie jest projektowana jako jednokrotna i nastawiona na konsumpcję treści. Do pewnych sekwencji, wydarzeń czy opisów czytelnik jest skłonny powracać, poddawać je powtórnej analizie i syntezie – z czytelniczego punktu widzenia można to określić „rozsmakowaniem się w lekturze”, pod warunkiem, że gra o sens zostanie podjęta.

Aby przeprowadzić czytelnika przez ten proces, Dukaj często proponuje czytelnikowi protagonistę, którego stawia w analogicznych sytuacjach nauki świata. To często postacie dystansujące się wobec świata i podchodzące refleksyjnie do jego języka: nowa osoba w świecie (np. Adam Zamoyski z *Perfekcyjnej niedoskonałości*, Adrian z mikropowieści *Irrehaare*) lub laik wkraczający w domenę ekspertów, komentujący nową wiedzę z perspektywy swojego doświadczenia (np. Nicolas Hunt z *Czarnych oceanów*, choć jego naiwność i nazbyt teatralne obnażanie wiedzy bądź ignorancji czasami odbywa się kosztem wiarygodności).

Co znamienne, osvajanie języka jako obcego bardzo często idzie równolegle z analogicznym procesem na poziomie tematyki i wydarzeń świata przedstawionego. Wprowadzanie języka

z perspektywy czytelnika obcego, niezrozumiałego, bełkotliwego, na granicy glossolalii i informacyjnego szumu, pozostaje w ścisłej relacji z dalszym problematyzowaniem obcości w ramach diegezy. To zaś reprezentowane jest przez dalsze operacje dokonane na języku, choć nie na poziomie leksykalnym, ale w jego morfodynamice, profilowaniu tekstu. Kluczowe jest to, że języki utworów nie na poziomie podstawowym prezentują obiekty oraz zdarzenia, prowadząc dalej ku prezentacji filozoficznych, kulturowych i technologicznych koncepcji Dukaja. W nich zaś, również poprzez warstwę językową, zestawiane są w dialogiczny sposób różne kulturowe światobrazy¹⁸⁸, od koncepcji filozoficznych, religijnych, poprzez modele społeczne i ekonomiczne, na koncepcjach technologicznych i fizycznych kończąc (te zaś znów ewokują kolejne problemy filozoficzne i religijne...).

Przykładem takiego budowania świata i jego bohatera poprzez język oraz zderzenia ich z różnymi dyskursami kulturowymi, jest przytaczana w niniejszym podrozdziale powieść *Inne pieśni*¹⁸⁹. Dukaj praktykuje tu szczególnie rodzaj fantastyki, przywołując te wzory

¹⁸⁸ Kategorię światobrazu (*Das Weltbild*) przywołuję za Martinem Heideggerem, jako reprezentację świata jako bytu w całości, obejmującego nie tylko kosmos, wszystkie rzeczy stworzone, ale także ich dzieje i sposób działania. Jest to „świat jako obraz”, realizujący się w podmiotowej narracji i interpretacji. Por. M. Heidegger, *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, 141-142.

¹⁸⁹ Analizę formalnych zabiegów przetwarzania idei kulturowych – renarracji, transformacji i prefiguracji – przeprowadziłem w artykule: J. Czurko, *Renarracja, transformacja i prefiguracja idei kulturowych na przykładzie powieści „Inne pieśni” Jacka Dukaja*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 273-280. Por. też: Henryk Markiewicz, *Literatura a mity*, „Twórczość” nr 10, 1987, s. 57.

i pre-teksty, które w oderwaniu od swojej funkcji symbolicznej zostały uznane za nieaktualne, nie odpowiadające współczesnym obrazom świata. Używa ich jako tworzywa, które przekształca na różne sposoby, nadając mu nową postać, wyrażającą nowe treści. W powieści przywołany został bowiem heraklitejski obraz świata, zaktualizowany w konstrukcji świata przedstawionego, alternatywnej historii, a także alternatywnej ontologii. Zabieg ten nie jest jedynie gestem estetycznym, ale również postawieniem filozoficznego pytania o kondycję współczesnych ludzi i warunkowania przez nią możliwości rozważania kategorii prawdy, sensu, czy samego człowieczeństwa.

W *Innych pieśniach* pisarz buduje heterotopicznie nie tylko konkretne sceny tekstowe, ale całą wizję świata opiera na przywoływanych kulturowych swiatoobrazach. W ujęciu tym syntetyzują się wypowiedzane i interpretowane przekonania na temat świata (jego bohaterów, narratora) z kulturowymi ideami, w szczególności postulowanych przez starożytnych Greków pojęć i twierdzeń na temat rzeczywistości¹⁹⁰. To, co z punktu widzenia autora należy do tradycji i historii filozofii, w *Innych pieśniach* stanowi aktualną ontologię. Dukaj tworzy ją, opowiadając mit genezyjski, parafrazujący autentyczne słowa Empedoklesa z Akragas¹⁹¹:

¹⁹⁰ To ujęcie jest powrotem do źródłowego rozumienia greckiego pojęcia *idei*, które stawiało akcent na wyobrażeniowe, obrazowe, a nie jedynie intelektualne ujmowanie świata; od gr. *idein* – widzieć, dostrzec, spojrzeć; *idea, eidos* – widzialna postać, wygląd, kształt. Por. hasło *idea* [w:] *Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004; B. Dembliński, *Teoria idei. Ewolucja myśli Platonijskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 33-34.

¹⁹¹ Por. Empedokles z Akragas, fragmenty 57-61, [w:] Władysław Heinrich, *Zarys historii filozofii*, t. 1, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1925, s. 62-63.

Na początku nie było Formy ni Celu, jeno pomieszanie wszystkiego ze wszystkim, wolny chaos: same głowy, same ręce, same rogi, same palce, same włosy, same kopyta. Potem powstawały z nich wszystkie możliwe i niemożliwe kombinacje: niedźwiedź ze skrzydłami ważki, trzy głowy i żadnego korpusu, [...] ciała bez końca i początku. Ale większość tych tworów nie była zdolna przeżyć, albo też mogła jakoś przeżyć, lecz inne radziły sobie lepiej i wytrzebiły tamte. Tak że pozostały tylko najbardziej odważne lub posiadające organy najbardziej przydatne. Rozmnażając się, przekazywały swą Formę potomkom [Pieśni, s. 136].

Z pierwotnego chaosu, mieszaniny materii, jakości, powstających podziałów i miar, powstał świat, rodem z opisów filozofów przedsokratejskich. Składa się on z pięciu żywiołów: ziemi (*ge*), wody (*hydor*), powietrza (*aer*), ognia (*pyr*) oraz aetheru. Tworzą one kolejne sfery, które wypełniają się zgodnie z wykonywanym ruchem: ziemia ciąży, tworząc środek kręgów w postaci planety, jej zagłębienia wypełnia woda, nad ich powierzchnią wieje wiatr, powyżej płonie sfera ognia, a w najszerszych epicyklach obraca się eter, z którego wirujących cząsteczek zbudowane są ciała niebieskie. Wszystkie elementy kosmosu współdziałają harmonijnie w oparciu o pitagorejskie miary liczbowe.

Wiedza o materii oraz człowieku oparta jest na twierdzeniach Arystotelesa. Mieszaniny żywiołów w odpowiednich proporcjach tworzą „cefery”, rodzaj cząsteczek łączących atomy elementów. Z nich zbudowana jest materia (*hile*), której nadawana jest dynamiczna forma (*morfa*). Celem morfowania jest osiągnięcie stanu doskonałego (*entelechia*). Człowiek jako jedyny byt posiada Koronę (*anthos*, dosł. „kwiat”), czyli moc oddziaływania na otaczającą go strukturę rzeczywistości, zwaną za Arystotelesem „woskiem” (*keros*). *Anthos* odciska się w *kerosie*, w którym sam metaforyczny воск

i jego wyciśnięta forma są nierozróżnialne¹⁹². Działanie ludzkiego *anthosu* związane jest z wolą i jej narzucaniem, każde spotkanie się dwóch *anthosów* powoduje ich konflikt, w wyniku którego musi ujawnić się hierarchia, gdy jeden zdominuje drugi. Tymi relacjami tłumaczone są związki międzyludzkie oraz powstanie grup społecznych. Najniżej są niewolnicy, czyli ludzie tak słabi, że chcą być dominowani, najwyżej zaś stoją *aristokraci*, dla których narzucanie Formy i wchodzenie w zmagania są naturalne. Ponad nimi stoją tylko pojedyncze jednostki, *kratistosi*, których *anthosy* mogą obejmować całe państwa i narody, kształtując ich charakter i wpływając na każdym możliwym poziomie na rzeczywistość znajdującą się w ich aurze. Pośród zwykłych ludzi o silnym *anthosie* funkcjonują także *демиургоси*, którzy potrafią czynnie wpływać na Formy oraz *τεκνιτεςи*, którzy z morfowania substancji fizycznych bądź duchowych uczynili rzemiosło.

Tak zarysowany światobraz czerpie z immanentnego Logosu Heraklita z Efezu¹⁹³. Przed tym filozofem *logos* miał niejednoznaczny status, nie oznaczał wcale doskonałej prawdy, był wręcz podejrzany i niebezpieczny. U Homera *logos*, jako „słowa” służy zasłanianiu prawdy, tworzy ułudę, zwodzi, jest wykorzystywany przeciwko innemu. U Hezjoda zaś słowa są potomstwem Eris, bogini Nocy i bliźniaczej siostry Aresa, boga Wojny. Jest matką złych bóstw, urodziła Słowa razem z Kłamstwami i Dyskusjami, a także Walką, Trudem, Głodem, Bólem, Morderstwem i Zapomnieniem¹⁹⁴. Symbolem Logosu Heraklita, a zarazem jego *arche*, jest pozostający w wiecznych przemianach rodzenia się i gaśnięcia ogień. W nim także zaznacza się konflikt (*eris*), w wyniku którego tworzą się nowe

¹⁹² Por. Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 2003, s. 70-71 i nast.

¹⁹³ K. Mrówka, *Heraklit*, Scholar, Warszawa 2004, s. 19-33.

¹⁹⁴ Tamże, s. 24-25.

relacje, ale układające się w harmonijną strukturę, czego przykładem jest wspomniane ścieranie się *anthosów* i dyktowanie Formy.

Świat przedstawiony został wzbogacony nie tylko o szczególną podatność na przemiany w ogniu *anthosów*, ale również o technologie, zdobycze nauki czy możliwość poruszania się i przeżycia w przestrzeni pozaziemskiej. Odpowiadają temu zabiegi na poziomie języka w postaci neologizmów, opartych na funkcjonujących morfemach, przede wszystkim z języka greckiego. Tak nazywane przedmioty (np. *keraunety* czy *pyresidery*), należy kojarzyć z ich pozatekstowymi odpowiednikami (tu: strzelbami i armatami), ale z zachowaniem przeświadczenia o ich *inności* i analogiczności

Jak wspomniano w poprzednim podrozdziale, obok alternatywnej ontologii prezentowana jest tu również alternatywna historia, z przełomowym momentem późniejszej daty śmierci Aleksandra Wielkiego. Prymat kultur helleńskiej, arabskiej oraz hebrajskiej, oznacza w powieści eksponowanie wybranych wątków z tych cywilizacji oraz substytuowanie nieistniejących formacji ich domniemanymi zastępnikami, co w efekcie stworzyło obraz kultur o innych paradygmatach, stosunku do problemów cielesności, duchowości, polityki, itp.

Żeby pokazać w pełni dynamikę dialogu przywoływanych przez Dukaja swiatoobrazów, należy odwołać się do fabuły. Głównym bohaterem powieści jest Hieronim Berbelek, *strategos* Europy, czyli *aristokrata* i *demiurgos* prowadzenia wojny. Jego największym dokonaniem było stawienie czoła *kratistosowi* moskiewskiemu Maksymowi Rogowi, zwanemu Wdowcem oraz Czarnoksiężnikiem. Berbelek, który nie ugiął się pod jego *anthosem*, zostaje wybrany przez *kratistę* Illeę zamieszkującą Księżyc do zmierzenia się z inną siłą, zaznaczającą swoją obecność na świecie. Jest nią Skrzywienie, Skolioza, tajemnicza, chaotyczna siła wyginająca rzeczywistość

i zagrażająca wszystkiemu, co posiada Formę. Na podstawie obserwacji Skrzywienia oraz jego groteskowych dzieł w postaci *kakomorfów* ustalono, że wewnątrz tego nieopisywalnego zjawiska znajduje się osobowy byt, który należy zniszczyć. Do zadania tego wybrano Berbeleka jako jedyne go człowieka, który mógł oprzeć się niszczycielskiemu wpływowi.

Znaczenie przemocy, ukierunkowanej przeciwko temu co obce, a co staje się zwierciadłem ludzkich lęków i uprzedzeń, ujawnia się w równoległości historii oraz mitu personalnego Berbeleka – który stał się Kratistobójcą – do jego odpowiednika, *kratistosa* moskiewskiego Maksyma Roga. To jemu w przedakcji oparł się Hieronim i zabił go lata później. Te dwa spotkania z antagonistą ujawniły inną prawdę o głównym bohaterze, gdyż każde z nich w istocie spowodowało zmianę Formy Berbeleka – Formę rozumianą wręcz w kategoriach działającego mitycznego archetypu. Maksym utracił swoją miłość, którą zniszczył swym zbyt silnym *anthosem* i tak stał się nienawidzącym ludzi Wdowcem. Tak zmieniony znalazł się pod wpływem mordy Czarnoksiężnika, która uczyniła go tyranem. Berbelek przeszedł analogiczną drogę, poczynawszy od kilkukrotnej utraty najbliższych aż po stanie się ucieleśnioną przemocą. Relacja z Czarnoksiężnikiem ma także lustrzane odbicie w konflikcie protagonisty z ucieleśnionym chaosem, zwanym *adynatosem*, czyli *kratistosem* Skrzywienia. Analogicznie, zmierzył się z nim dwukrotnie, za drugim razem zadając mu śmierć. I tak samo każde spotkanie zmieniało Hieronima, aż w końcu dokonał niemożliwego, zrozumiał „wyraz twarzy” ucieleśnionego Skrzywienia, a jego umysł przekroczył swoje poznawcze możliwości, otwierając się na zupełnie nowy – duchowy – potencjał. Motyw spotkania z *adynatosem* i aktualizującego się w nim dialogu logosów Heraklita i św. Jana zostanie omówiony szczegółowo w *Rozdziale III*, aby podkreślić ideowy wymiar spotkania z istotą posthumanityczną. Omówione

do tej pory przykłady przywoływanych światoo obrazów oraz mniej złożonych idei i mitów kulturowych pokazują, że światy diegetyczne Dukaja, aktualizujące się w odniesieniu i wobec liminalnego protagonisty, mają charakter chronotopii totalnych, w których heterotopiczny charakter ma czas (historie alternatywne, sylleptyczne zdarzenia), przestrzeń (lokacje, całe światy), a także ramy istnienia tych światów (warunki metafizyczne, fizyczne, aplikowane koncepcje filozoficzne i przyrodnicze).

Po-między tekstami i głosami: poliglossia, inter- i intratekstualność

Poprzez wspomniane dialogiczne zestawianie kulturowych światoo obrazów i tekstów wchodzi Dukaj w wielopoziomowy dyskurs z wiedzą oraz wyobrażeniami człowieka o świecie. Z jednej strony pisarz pokazuje konsekwencje zaakceptowania pewnych paradygmatów jako całości, z drugiej zaś – jako sprzężenie zwrotne – delokalizuje wiedzę pokazując, że przekonania na temat rzeczywistości na różnych etapach (w rozwoju nauk czy w trybie uczenia się, szczególnie w obszarze teorii i spekulacji) mają charakter przede wszystkim dyskursywny. Mogą też w równym stopniu wyrażać przekonania o funkcjonowaniu świata, o wartości wyrażającego je podmiotu, co widać szczególnie wyraźnie w licznych dialogach w *Lodzie*, w których prawie alegoryczne postacie w mniejszym stopniu spierają się o prawdę, a w większym o aksjologię.

Wysoki intertekstualny potencjał utworów Dukaja nie wyczerpuje się jednak na kwestii relacji zewnętrznych. Należy na nie spojrzeć także z punktu widzenia szerzej definiowanego intertekstualizmu, zgodnie z uwagą teoretyka i historyka literatury Ryszarda Nycza, który uznaje, że *intertekstualność nie jest wyłączną własnością*

literatury, lecz stanowi stłumiony bądź jawny wymiar każdego typu wypowiedzi¹⁹⁵. Najbardziej dosłownym wnioskiem, sugerowanym przez tę wypowiedź, jest uznanie omawianego zjawiska jako nie przypisanego wyłącznie refleksji nad tekstami literackimi, ale można podążać za tą myślą dalej i przyjrzeć się wewnętrznemu dialogowaniu wypowiedzi, idei, głosów bohaterów oraz innych podmiotów wypowiadających się (z rozróżnieniem na autora, podmiot czynności twórczych oraz częstokroć niejednorodnego, wielogłosowego narratora). W podobnym duchu wypowiadał się Roland Barthes, który traktował intertekstualność nie jako podlegający systematycznej analizie wyodrębniony układ tekstów, lecz snucie niekończącej się narracji: *Oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie*¹⁹⁶. Francuski badacz podkreśla, że intertekstualność nie jest pewnym trybem czy strategią lektury i analizy tekstu, ale jej immanentną cechą (niezależnie od świadomego i celowego eksplorowania tego typu zależności), związaną z potrzebą jednostki rozumienia świata.

W swoim historiograficznym szkicu Lemann prezentuje *Lód na tle Czarodziejskiej Góry* Thomasa Manna, *Morderstwa w Orient Expressie* Christie, *Odysei* Homera czy *Anhellego* Juliusza Słowackiego. Jednocześnie badaczka akcentuje, że jest to gra interpretacyjna, wobec której należy pozostać ostrożnym, zgodnie z sugestią samego Dukaja, że akademicka analiza tekstów literackich ma duży potencjał prowokowania projekcji badacza¹⁹⁷ i przenosi

¹⁹⁵ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 61.

¹⁹⁶ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 43.

¹⁹⁷ Por. J. Winiarski, dz. cyt.

akcent rozważań z zaproponowanej przez siebie problematyki na relacje międzyliterackie. Dukaj, któremu bliższe są analizy pod kątem nauk do których się odwołuje, nie stroni jednak od wyrażonych wprost odniesień do literatury. Nie chodzi zatem, czy odczytanie danego nawiązania jest uzasadnione, ale *jak* ono funkcjonuje – co jest szczególnie ważne w tekstach pisarza, które w jawny sposób wchodzi w polemikę z obrazami – zwłaszcza polskiej – historii, tradycji i narodowych mitologii¹⁹⁸.

Powieści *Lód* dotyczą jeszcze inne dwie gry nawiązań literackich. Pierwszą był programowy artykuł Dukaja pt. *Lament miłośnika cegieł*, który opublikował na łamach „Gazety Wyborczej” w 2005 roku, dwa lata przed premierą największej ze swoich powieści. Pisarz narzekał w nim na niechęć wydawców wobec długich powieści o rozmachu znanym z literatury XIX wieku. Jednocześnie wymienił pisarzy, którzy stworzyli literacką tradycję do której sam chce się odwoływać w swojej twórczości:

Lubię powieści z prawdziwego zdarzenia: długie, rozlane szeroko na setkach stron, z epickim oddechem, wciągające tak, że człowiek zupełnie się w lekturze zatraci i wraca do niej, wieczór za wieczorem, zapadając w fikcyjny świat fikcyjnych postaci na godziny i godziny, smakując maestrię konstrukcji fabularnych na równi z maestrią języka. [...] Powieści Tomasza Manna, Dostojewskiego, Tolstoja, Hugo, Galsworthy’ego, czy w Polsce Prusa, Sienkiewicza, Dąbrowskiej – ta absolutna klasyka gatunku – są to dzieła grube, nierzadko kilkutomowe, ponadtysiącstronicowe. Kto dziś pisze w Polsce takie książki?¹⁹⁹.

Autor pokazuje tu pisarzy, z dorobku których sam czerpie – ale nie są to tylko proste zapożyczenia rozwiązań, wątków fabularnych, które

¹⁹⁸ Co jest szczególnie widoczne w *Xavrasie Wyżrynie*, który był pod tym względem wstrząsem dla polskiej literatury. Por. Ł. Orbitowski, *Xavras Wroniec, czyli baśnie polskie*, „Tygodnik Powszechny”, nr 44 (3147) 1 listopada 2009.

¹⁹⁹ J. Dukaj, *Lament miłośnika cegieł*, „Gazeta Wyborcza”, nr 263 12 listopada 2005.

zostają przetworzone w nowym tekście (choć i takie się pojawiają, czego przykładem może być ironiczne przywołanie „ubika” w *Córce łupieżcy*), ale o głębsze odwołania, czy też przepracowanie nauki wyniesionej z lektury klasyków powieści. Dukajowi chodzi bowiem przede wszystkim o paradygmat tradycyjnej powieści: rozmach, przestrzeń literacką do zaprezentowania epickiej konstrukcji, eksperymentów językowych, zbudowanie świata, bohaterów i wydarzeń. Takie tło porównawcze na warsztacie pisarza *science fiction* staje się z założenia laboratorium eksperymentów literackich, przywołanie konwencji powieściowej nie zostaje dokonane bez eksponowanych autoreferencji. W *Lodzie* efekt jest spotęgowany również odwołaniem do XIX-wiecznej estetyki, która pojawia się jako anachronizm pod zamrażającym historię wpływem Zimy. Jest to kolejny nostalgiczny ukłon w kierunku epoki wielkich powieści, nawet jeśli jest dobrze motywowany fabułą.

Drugą ze wspomnianych gier intertekstualnych w powieści jest zaprezentowanie w niej alternatywnej historii literatury. Kiedy Gierosławski był gościem państwa Wielickich podczas pobytu w Irkucku, jego gospodyni, pani Halina dała mu do czytania zestaw książek:

Przyniosła kilka starych Sienkiewiczów, Dickensy, dwa romanse Mniszkówny, epopeje górniczą Zabrzyckiego-Bałuta, awantury kryminalne Marczyńskiego i Wilka, romans podróżniczy Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego, pięć powieści Wacława Sieroszewskiego drukowanych w Irkucku, w tym słynny *Zamróz*, z którego poznało się historię Wielkiego Pożaru i założenia Zimnego Nikołajewska. Także kilka numerów tygodnika ilustrowanego „Przez lądy i morza” z powieściami podróżniczymi Karola Maya: *W wąwozach Bałkanu* i *Boże Narodzenie*. Nowszą literaturę polską znalazło się w reaktywowanym petersburskim „Kraju”, który publikował fragmenty *Niedoczekania* Żeromskiego i *Ludzi lata i zimy* niejakej Dąbrowskiej [Lód s. 441].

Wśród wymienionych tytułów są autentyczne, jak *Boże Narodzenie* oraz *W wąwozach Bałkanów* Maya, ale także fikcyjne. Wśród nich na uwagę zasługują *Ludzie lata i zimy* Marii Dąbrowskiej, którzy – najprawdopodobniej – zastąpili jej faktyczny zbiór opowiadań *Ludzie stamtąd* z 1926 roku, a także *Zamróż* Sieroszewskiego. Ten ostatni fikcyjny tekst nie jest odwołaniem do żadnego konkretnego dzieła tego pisarza, którego życie związane było z życiem na Syberii (w autentycznej historii było on zesłańcem na Syberię i zajmował się jej badaniami etnograficznymi), a swoją twórczość literacką poświęcił ludom północnej Azji. Pojawienie się *Zamrozu* jest tu przywołaniem twórcy i osadzeniem go w nowym kontekście społeczno-literackim. Interesującą analogią jest to, że Sieroszewski był autorem opublikowanej po raz pierwszy w 1915 roku biografii Józefa Piłsudskiego, którego reinterpretowana postać odgrywa w *Lodzie* istotną rolę. Tekst biografisty rozpoczyna się słowami:

Sprawiedliwość dziejowa zrządziła, że odbudowanie niepodległego Państwa Polskiego zostało na wieki związane z imieniem człowieka, którego dusza zjawiła się i ukształtowała w czasach najmroczniejszych i okolicach najbardziej uciemiężonych Ojczyzny naszej²⁰⁰.

Wprowadzenie to streszcza historyczną konieczność i jej mesjanistyczno-narodowo-wyzwoleńczą interpretację w historiografii, z którą polemizuje Dukaj. Cały *Lód* traktuje bowiem o braku „dziejowej sprawiedliwości” i prezentuje świat, w którym nie byłaby nawet tak pomyślana.

Analizując intertekstualne strategie Dukaja należy się przyjrzeć nie tylko relacji tekst-tekst, lecz także różnym odniesieniom tekst-system. W poprzednim podrozdziale były pokazane takie relacje z systemami w postaci szeroko pojętych światobrazów. Skupiając się tutaj

²⁰⁰ W. Sieroszewski, *Świat w obrazach. Marszałek Józef Piłsudski*, Wydawnictwo Wł. Dzwonkowskiego i St. Radlińskiego, Warszawa 1932, s. 1.

na kwestii głosów, czyli sposobów wypowiedzania się w tekście (podczas gdy kulturowe idee byłyby „językiem”), można prześledzić gry autora zarówno z czytelnikiem, jak i gatunkiem fantastyki naukowej²⁰¹. Narzędzia do analizy tych procedur sformułowała teoretyczka i historyczka literatury, Stefania Skwarczyńska, której trzy z czterech²⁰² zaproponowanych gier z normami struktury rodzajowej można zaaplikować na twórczość Dukaja²⁰³. Jednocześnie należy podkreślić, że nie są to strategie pisarza organizujące całościowo jego teksty, a jedynie zabiegi, których używa lokalnie do uzyskania różnych efektów związanych z daną sceną tekstową.

Pierwszy ze sposobów to pozorna likwidacja ośrodka pewnego pola strukturalnego i samego pola w postaci uchylania podmiotu mówiącego i jego pola strukturalnego. W przypadku tekstów Dukaja pojawia się gra z tożsamością podmiotu mówiącego, dynamicznie zmienia się jego charakter: zewnętrznego narratora, kolejnych bohaterów świata przedstawionego. Zabieg ten prezentuje procesualny i hybrydyczny charakter postaci, rozmyte granice ich tożsamości (ich

²⁰¹ Warto podkreślić wręcz programowo meta-komentatorski aspekt utworów Dukaja względem gatunku. Pisarz, wielokrotnie wypowiadający się o swoim niezadowoleniu ze stanu literatury fantastycznej (szczególnie w Polsce), tak łączy działalność publicystyczną z praktyką pisarską, że ta ostatnia stanowi egzemplifikację jego postulatów oraz modelowy przykład promowanej przez niego wizji literatury s-f. Problem ten prezentuje się interesująco w kontekście omówionego we *Wstępie* problemu „walki z poprzednikami” (zgodnie z teorią Blooma), gdyż dojrzała refleksja literaturoznawcza autora wyznacza standardy zarówno dla jego własnej twórczości, jak i dzieł innych pisarzy.

²⁰² Pomijam czwartą, czyli grę pomiędzy sytuacjami: nadawczą, odbiorczą, nadawczo-odbiorczą i polem strukturalnym odbiorcy, gdyż autor raczej nie stosuje tego typu zabiegów. Prowadzi dialog z wiedzą czytelnika, ale nie włącza go bardziej jako osoby w strukturę tekstu.

²⁰³ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, PAX, Warszawa 1965, s. 169.

głos „rozpuszcza się” w świecie, przejście między „ja” do „innego” okazuje się płynne). Jednocześnie też zwraca uwagę na fundamentalny dla powieści głos narratora, który może być maską dla pewnych elementów struktury świata przedstawionego. Jest to ostrzeżenie dla czytelnika, że nie jest prowadzony w świecie diegetycznym przez zewnętrzną, zdystansowaną instancję, ale że jego perspektywa może być ściśle związana z sytuacją którejś z postaci albo z pewnym problemem, konceptualizowanym w tekście.

Tego typu przejścia najczęściej akcentowane są osobnymi akapitami, aby czytelnik mógł się zorientować i zwrócić uwagę na wprowadzenie zabiegu. Zdarzają się także sekwencje, w których nie ma żadnych formalnych sugestii o momencie zmiany. Nie sposób orzec, który zakres tekstu jest jeszcze opisem świata, z jakiej perspektywy jest wypowiedzany, co jest jego aktualnym przedmiotem, bądź czy jest rodzajem meta-komentarza. Zabieg Dukaja związany jest też z koncepcją „śmierci autora” wspomnianą we wstępie do niniejszej dysertacji. Tam dotyczyła ona pewnej postawy badawczej wobec twórczości autora, tutaj należy ją przywołać jako odniesienie do relacji między autorem i funkcjami podmiotu czynności twórczych oraz narratora. Jest to zagadnienie od którego wyszedł także Roland Barthes, który przedstawił swoją koncepcję w oparciu o analizę pojedynczego zdania narratora z noweli Balzaca, na temat którego zadał pytanie:

Kto to mówi? [...] Nigdy się tego nie dowiemy, z tej prostej przyczyny, że pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele²⁰⁴.

²⁰⁴ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, [w:] „Teksty Drugie”, nr 1/2 1992, s. 247.

W wypowiedzi Barthesa można dostrzec także przesunięcie z posługiwania się kategoriami strukturalnymi, instancjami wypowiadania się na rzecz „pisania” bliskiego praktyce – a nie analizie – procesu, jakim jest po stronie narratora „mówienie” a czytelnika „wyczytywanie”. Tak też pisanie Dukaja niszczy głos, którego tożsamość jest poddawana rekonstrukcji i renegocjacji. Jest to również celowy zabieg, gdyż niepewność w odniesieniu do podmiotu mówiącego, jest przedmiotem zabiegów dezorientacji. Na dykcję tekstu czytelnik nakłada głosy, zachęcany przez brak rozstrzygających elementów aby je na siebie nakładać, zmieniać, pozostawiać w zawieszeniu.

Przykładem tego może być podrozdział z powieści *Czarne Oceany*, który przedstawia fikcyjny dokument, pamiętnik pisany przez telepatę o pseudonimie Czarny. Ta część powieści rozpoczyna się od suchego wprowadzenia, po którym następuje prezentacja w formie cytatu blokowego wyimków z przytaczanego tekstu. Po nim zaś następuje refleksja, którą ze względu na kontekst cytowania, można by przypisać tym, którzy dokument odnaleźli, jak to było zaznaczone we wprowadzeniu. Tymczasem sytuacja się zmienia w akapicie następującym po przytoczeniu pamiętnika:

Co zatem odrzekłby Czarny na owe eleganckie wywody doktor Vassone? Czy przyznałby jej racje? Że trudne miał dzieciństwo i że nie jest jak inni ludzie? Wielkie mi odkrycie; jasne, że nie jestem jak inni, nie jestem jak ludzie [CzO, s. 56].

Pytania postawione przez narratora o statusie równie niepewnym jak ten o którym pisał Barthes w przytoczonej pracy, okazują się w późniejszej narracji częścią wewnętrznego monologu prowadzonego przez samego Czarnego, tym razem poza kartami jego zapisków. Czy sam sobie stawia w umyśle retoryczne pytania? Czy analizując swoje postępowanie dystansuje się i mówi o sobie w trzeciej osobie? Czy odpowiedź na pytania toczy się w „czasie

teraźniejszym” powieści, czy też są to przytoczone myśli bohatera, kiedy spisywał pamiętnik, ale pewne sprawy postanowił przemilczeć albo poddać dalszej analizie? Głos narratora zostaje rozbity i nie sposób wyprowadzić koherentnego obrazu ciągłości, choćby dlatego, że Czarny nic nie wiedział o doktor Vassone. Zatem pytanie o nią może być albo aluzją do większej niż się początkowo wydawało wiedzy telepaty, wtrętem narratora, którego nie można utożsamić z tym bohaterem, choć jednocześnie może to być głos nie tylko komentatora spoza świata przedstawionego, lecz także innej postaci, która analizuje pamiętnik. Możliwości można mnożyć, a przy braku ujednoznaczniających sygnałów następuje stan sylleptycznego zawieszenia, tożsamość głosu mówiącego jest ponowoczesną „tożsamością w procesie”.

W przytoczonym fikcyjnym dokumencie znajduje się wypowiedź Czarnego, którą można uznać za meta-komentarz do paradygmatu „śmierci autora”:

Pomysł: książki. To też zapis jedynie symboliczny. Rzadko znajdziesz opisy układów zmarszczek na twarzach bohaterów, odcieni ich skóry w świetle Księżyca, intonacji głosu, z jaką wypowiadają zdania pytające, oznajmujące, rozkazujące, w śmiechu, gniewie, irytacji, rozpacz. A wszak nie ziele ci w tym miejscu w wyobraźni czarne dziura, pustka imaginacyjna. Rozwinięcie ikon dokonuje się bez udziału twojej woli, nie panujesz nad doborem przydawanych im detali, realizm rośnie wysoką krzywą, choćbyś czytał bajkę o Jasiu i Małgosi. Czy znasz to uczucie – znasz to uczucie, gdy oglądasz ekranizację ulubionej powieści, czytanej wcześniej kilkakrotnie – czy znasz ten odruch odrzucenia, jakim reaguje immunologia twojej pamięci na obce, „nieprawdziwe” fizjonomie postaci? Fałsz, nieprawda, podmiana! – krzyczy pamięć. To nie tak było! Przecież – pamiętam! [CzO, s. 55-56]

Wprowadź Dukaj problematyzując podmiotowy aspekt lektury tekstu skupia się na podstawowym, wyobrażeniowym poziomie, ale przewodnia myśl tego fragmentu odnosi się również

do wspomnianych problemów z ustalaniem tożsamości mówiącego głosu.

Drugi z zabiegów sformułowanych przez Skwarczyńską to pozór oparcia utworu na jednym tylko polu strukturalnym; mocne konstruowanie „ja” w tekście, sugerujące biograficzność lub autobiograficzność; stworzenie dystansu między twórcą a tekstem lub ustanowienie bohatera jako bardzo odrębnego od autora. W wydaniu Dukaja działania te mają ironiczny, ponowoczesny charakter. Najwyraźniej to widać w opowiadaniu *Science fiction*, w którym najbardziej istotne są dwie struktury. Pierwszą z nich stanowią ramy narracyjne. Fabuła prezentowana jest w trzech planach. Pierwszy to czasy przyszłości w której bohater, pisarz *science fiction* Edward Caldwell, przeżywa historię porwania syna, pracy nad kontrowersyjną technologią na zamówienie korporacji oraz udziału w konwencji fanów fantastyki. Drugi to fantastyczna historia Marsjan – ludzi, którzy po podbiciu Układu Słonecznego i zniszczeniu rodzinnej Ziemi, powracają na nią z rekonkwistą. Świat przedstawiony tu ma charakter alternatywny, jest fizyka i metafizyka oparte są na fikcjonalnych zasadach. W świecie objawiły się moce Matematyki i Złej Matematyki wypaczającej znaną nam rzeczywistość – Dukaj w nowy sposób problematyzuje motyw zetknięcia kosmosu i chaosu, dokonując powiązania ontologii świata oraz wyrażającego go języka. Te dwa plany narracyjne przeplatają się, a ponieważ w historii o Marsjanach pojawiają się wątki dyskutowane przez pisarza Caldwell, można przyjąć ich szkatułkowy układ. Trzeci plan zaprezentowany jest w ostatniej części opowiadania i stanowi zwornik dla pozostałych części. Zaprezentowane tam wydarzenia mają miejsce w bazie wojskowej w dobie kryzysu, kiedy spod kontroli wyrwał się eksperyment naukowy i prawdopodobnie doszło do kontaktu z osobliwością technologiczną. Głównym bohaterem jest doktor Messler, reprezentujący szereg teorii fizyczno-filozoficznych na temat

problemu. Wszystkie dotyczą istnienia wyższych rzeczywistości, w których zagnieżdżane są niższe na zasadzie emanowania kolejnych poziomów symulacji²⁰⁵. Messler korzysta z technologii, tworzącej symulacje Ziemi oraz obserwowanych części kosmosu aby podjąć próbę sfalsyfikowania tam swoich twierdzeń. W symulacji tej spotyka pisarza (którego kreatywność ma być testem dla spójności tego świata), a którego inspiruje do napisania powieści – i wtedy historia się domyka, gdyż ostatnimi słowami opowiadania, komponowanymi właśnie przez twórcę jest początek utworu. Nasuwa się zatem interpretacja, że napotkanym – choć bezimiennym – pisarzem jest właśnie Caldwell, zaczynający pisać swoje opowiadanie (historia naukowca spotykającego pisarza itd.). Okazuje się, że to jest właśnie tajemnicze zjawisko zwane Möbiusem, które w opowiadaniu o Multabazao Ursie ma wyjaśnić przyczyny katastrofy na Ziemi. Historie tworzą zatem układ *mise en abyme*, wyeksponowany zostaje zatem ich literacki charakter. Ta trajektoria interpretacyjna podważa referencyjność historii nawet w ramach probabilistyki, zanegowane są także twierdzenia Messlera dotyczące zagnieżdżania światów (zawieranie się ma charakter ściśle hierarchiczny i niemożliwy poznawczo, poza spekulacją są ruchy w górę). Powstała sytuacja podważa zasady fizyczne i filozoficzne, ugruntowana jest zatem w materii czysto literackiej, a warunkiem jej możliwości jest stwórcza, performatywna funkcja języka.

²⁰⁵ Dowody te są bardzo bliskie posthumanistycznej filozofii przywoływanego w *Rozdziale I* Nicka Bostroma, który stworzył dowód że przynajmniej jedna z tez jest prawdziwa: że gatunek ludzki wyginie przed osiągnięciem etapu posthumanistycznego; jest mało prawdopodobne by jakkolwiek post-ludzka cywilizacja uruchamiała dużą liczbę symulacji swojej historii ewolucji; na pewno żyjemy w symulacji komputerowej. Por. N. Bostrom, *Are you living...*, dz. cyt., s. 243-255.

Struktura ram narracyjnych (każda prowadzi własną ironiczną grę z instancją bohatera, podmiotu mówiącego i podmiotu czynności twórczych) tworzy trajektorię interpretacyjną podkreślając warsztatowość pisania literatury *science fiction*. Jest to jednak dynamiczna trajektoria, möbiusowa struktura nie jest dana od razu (gra wyjaśnia się na ostatnich stronach), tworząc przestrzeń do wyłaniania się alternatywnych i konkurencyjnych trajektorii. Ważnym elementem otwierającym pole interpretacji jest niedookreślenie tożsamości pisarza z ostatniej części opowiadania – pomimo silnych sugestii, że był to Caldwell. Możliwe są zatem interpretacje zawierania się fikcji w fikcji nie w układzie wstęgi Möbiusa, tylko nieskończonych szkatułek w szkatułkach, gdzie podobnie jak w historii Ursy, pojawia się Caldwell', Caldwell'' itd. Możliwe jest także m.in. wyjście historii z ram fikcji literackich osadzanych jedna w drugiej i potraktowanie trzech historii we wspólnym układzie diachronicznym: Caldwell jest pisarzem-wizjonerem, który przewidywał z dużą precyzją przyszłość kolonii na Marsie. Badania wojskowe jedynie ją potwierdziły czy wręcz były nią inspirowane. Messler zaś był świadkiem momentu, gdy do naszego świata wdarła się Matematyka. Takie rozważania nie są tylko wprawką interpretacyjną pokazującą możliwości odczytań złożonego tekstu (choćby i na granicy nadużycia), ale przede wszystkim torują także rozkład akcentów w wymowie opowiadania. Układ möbiusowy podkreśla literackość świata diegetycznego, z kolei wyjęcie historii pisarstwa Caldwell'a i działań naukowych Messlera z zależności twórcy-dzieła, akcentuje rolę twórcy i badacza. Odsłaniają się wtedy inne aspekty rozważań nad wartością futurologiczną literatury oraz twórczo-fikcyjnym charakterem zaawansowanych badań.

Podczas gdy pierwszą strukturą były ramy narracyjne i wynikające z nich zależności diegezy (oraz ewokowanych tym kontekstów), drugą z nich jest sposób modelowania postaci Caldwell'a i Messlera

w odniesieniu do samego Dukaja. Pierwszy z nich, podobnie jak Dukaj, jest twórcą *science fiction*. Tarnowski pisarz stawia go w sytuacjach społecznych, które ustami Edwarda oraz innych postaci ze świata literackiego w różny sposób komentują również jego własną twórczość. Caldwell staje się ironicznym *porte-parole* Dukaja, choć nie należy go utożsamiać z maską autora. Wiele komentarzy, mogących dotyczyć również jego pracy, mają charakter hiperboliczny bądź ironiczny i należałoby je potraktować jako prowokacje lub autorefleksyjne postawienie pewnych krytycznych tez. W tę grę pisarz – obaj pisarze – wprowadzają czytelnika wprost w trakcie rozmowy między Caldwellem a spotkaną przez niego na konwencie inną autorką.

– Więc dlaczego maszyny, kosmosy, elektroniki, genetyki? Kształt drogi nie zależy od miejsca, do którego ona prowadzi.

– Ale ja się z tym zgadzam! Science fiction można pisać na dowolny temat. Nawet na temat literatury science fiction [SF, s. 667].

I faktycznie Dukaj w opowiadaniu omawia gatunek *science fiction* wobec wyzwań, jakie być może (prawdopodobnie) przyniesie najbliższa przyszłość (czy też podkreślone są już funkcjonujące okoliczności i dylematy). Autor eksperymentuje również z różnymi poziomami referencji pisarskiej fikcji wobec różnych rzeczywistości traktując głównego bohatera jako *porte-parole*, reprezentując problemy i dyskusje fandomu, opisując problemy, którym sam próbuje sprostać w innych swoich utworach, czy wreszcie zaznaczając wartość dyskusji nad tym, co możliwe, nawet jeśli nie wydaje się prawdopodobne. Pisarz czyni to z humorem i autoironią, świadom opinii i zarzutów, jakie formułowano względem jego utworu i w tekście kieruje je przeciw swojemu bohaterowi. Co więcej, Caldwell będąc w trakcie pisania swojej powieści czyni uwagi, które odnoszą się także do sytuacji samego Dukaja w momencie, w którym spisywał opowiadanie:

– Zobaczysz, gdy skończę. Edward Caldwell w Edwardzie Caldwellu. Ciekawym ile wcześniejszych moich tekstów rozpoznasz. Takie stężenie autoreferencji, że wytrącają się kryształ. Twoi krytycy kawiarniani powinni być wniebowzięci: literatura zjada świat, który zjada literaturę. [...]

– Ale proszę, niech to tym razem ma fabułę! Niech tam się coś d z i e j e , a nie tylko gadają o liczbach i mózgach, co? [SF, s. 599]

Dukaj czyni tym samym quasi-zarzut pod adresem swoich postaci, szczególnie z utworów, w których skupiał się na analizowaniu filozoficznych i metafizycznych problemów. Odwołując się do formuły filozoficznego dialogu traktuje wtedy bohaterów jako rzeczników pewnych paradygmatów, nadając im prawie alegoryczny charakter kosztem psychologicznej wiarygodności. Pisarz sformułował to jako zarzut, wyrażony w wypowiedzi bohaterki krytykującej Caldwell za poświęcanie ciekawej kreacji postaci literackich na rzecz naukowych koncepcji:

Chodzą, mówią, pracują, ale w środku – nic, pustka. Wobec kogo mam czuć empatię? Nawet główni bohaterowie – aluminiowe kukły bohaterów. Jak przebiega ich życie poza uściskiem fabuły? co robią, kiedy nie wykonują autorskiego planu? mają pasje, przyjemności, hobbies? Nic. Życia-blank. Najczęściej nie wiadomo w ogóle, jak wyglądają. Bezcieleśni! Chyba że jakieś potwory zdeformowane, wtedy owszem, opisze ich pan z lubością [SF, s. 645]

Przy okazji Dukaj wskazał na inny aspekt swojej twórczości, czyli wykorzystywanie groteski jako zabiegu, do którego się chętnie odwołuje zestawiając w swoich wykreowanych światach przeciwstawne siły metafizyczne. Oprócz autoironicznych odniesień do własnej twórczości pisarz przedstawił także problemy, które bohaterowie powieści – spadkobiercy także współczesnych literatów – omawiają podczas panelu poświęconego literaturze *science fiction*. Wszystkie one dotyczą pisarstwa fantastycznego współczesnego Dukajowi:

Pan Caldwell odwołuje się do tradycji pisarzy science fiction ścigających się na idee, na oryginalne pomysły. Ale ta tradycja również jest dzieckiem dawno minionej epoki! [...] Obrót idei trwał wówczas lata, trendy przepływały przez dekady. Współcześnie natomiast pomysł dezaktualizuje się najdalej w sezon, konkurować tak można właściwie tylko opowiadaniem na żywo wrzucanym do sieci. Zeszłoroczna rewolucja dzisiaj stanowi już zatęchły materiał do kontestacji. A od przeciwnej strony nieustannie podgryza nas real: jeśli uciekniesz w odległe abstrakcje, ryzykujesz, że pomiędzy rozpoczęciem pisania i wydaniem książki twoje pomysły zostaną albo zniszczone, albo jakoś podważone przez zmiany zachodzące tymczasem w kulturze, w technologiach [SF, s. 640-641].

W podobnej sytuacji były zagadnienia organizujące dwa rozdziały niniejszej pracy, czyli transhumanizm i posthumanizm. Do niedawna oba pojęcia były wykorzystywane w wąskiej grupie fanów literatury fantastyczno-naukowej, zaś teksty teoretyczne pozostawały raczej wyjątkami w literaturze naukowej, przede wszystkim obcojęzycznej. W ciągu kilku zaledwie lat sytuacja się zmieniła: ze względu na nowe zwyczaje komunikacji w sieciach społecznych (sprzyjającej szybkiej dyfuzji nowych idei) oraz nowych rozwiązań w przemyśle rozrywkowym, szczególnie w filmie oraz grach komputerowych. Współczesność cechują szybkie zmiany w technologiach komputerowych, cybernetyce, protetyce, rozwoju sztucznej inteligencji, a jednocześnie jak najprostszy, intuicyjny *interface* w posługiwaniu się coraz bardziej skomplikowanymi urządzeniami, których sposób działania jest często niezrozumiały dla użytkownika.

Podobną sytuację do Caldwell'a spełnia Messler, wypowiadający się z perspektywy naukowca i filozofa. W opowiadaniu to on jest instancją wyjaśniającą zawłość świata przedstawionego oraz wprost stawia naukowe tezy stanowiące temat utworu. Ważnym wnioskiem wypowiedzi bohatera jest płynne przejście między fantazją pisarską a dochodzeniem do wniosków w badaniach. W opowiadaniu Dukaj przedstawia badania tworzone przy pomocy tak zaawansowanej

technologii, że liczba obliczeń i procesów uniemożliwia ich szczegółową, jednostkową weryfikację. Naukowcy weryfikują wyjściowe założenia w oparciu o wyniki, z pominięciem kroków pośrednich, zaś falsyfikacja efektów stanowi proces eksperymentowania z obrazem rzeczywistości, który jest jedynie prawdopodobny. Należy zatem zaakceptować to, że jest on zaledwie przybliżeniem i że jakkolwiek błąd na etapie założeń mógł go zafałszować tworząc spójną symulację, pozbawioną referencji do przedmiotu badań. W takiej sytuacji koniecznością jest stawianie kolejnych hipotez, tworzenie kolejnych symulacji, możliwych scenariuszy, estymacji, które w kolejnych krokach mogą przybliżyć do weryfikacji efektów. Każda z tych procedur wyjęta z kontekstu naukowego może stanowić załączek fantastyki – a każda fantastyka może zainspirować niewykorzystaną wcześniej ścieżkę wnioskowania naukowego.

Sposób modelowania wzmiankowanych bohaterów i czynione ich ustami wypowiedzi na temat nauki i sztuki, prowokują dyskusję, pobudzają wyobraźnię oraz myślenie krytyczne. Sztuka współczesna, a jeszcze bardziej przemysł rozrywkowy, szybko reagują na problemy i wyzwania (etyczne, duchowe, estetyczne, społeczne, gospodarcze, polityczne i in.) związane z postępem nauki, coraz precyzyjniej je nazywając i prezentując z różnorodnych perspektyw. Krótkie cykle życia nowych urządzeń oraz duża dynamika nowych technologii i wprowadzania ich na rynek powodują, że u odbiorców osłabło poczucie, że fantastyczne do tej pory pomysły są niemożliwe, a coraz częściej pada pytanie: na kiedy to możliwe? A w kolejnym kroku: kiedy będzie to przeżytek i jakie będzie kolejne pokolenie technologii? Wydaje się wręcz, że ludzie są przyzwyczajeni zarówno do możliwości skoków technologicznych oraz do nieprzewidzianych wcześniej kierunków postępu cywilizacyjnego (co jest m.in. lekcją wyciągniętą z rewolucji informatycznej, którą zawdzięczamy

Internetowi – mimo tego, że zakładano, że przyszłość należy do podboju przestrzeni pozaziemskiej).

Wnioskiem analizy z przeprowadzonej pod kątem zabiegu skracania dystansu pomiędzy autorem a bohaterem jest to, że Dukaj proponuje czytelnikowi nie tylko zanurzenie się w problematykę świata diegetycznego, ale inicjuje także dialog na poziomie meta. Bliskość z bohaterem, a nawet traktowanie go jako *porte-parole* nie podważa gatunku, raczej w sposób ironiczny nadaje mu quasi-biograficzny rys i zwraca uwagę na kolejne warstwy możliwości odczytania tekstu. Sama wspomniana kreacja bohatera pozwoliła pisarzowi w sposób nieeseistyczny omówić szereg kontekstów zarówno jego twórczości, jak i pisarstwa fantastyczno-naukowego w ogóle. Tym samym autor wprowadza dialogiczność pomiędzy swoimi tekstami (zestawiając opinie na temat wcześniejszych utworów, czyniąc aluzje do publicystki), zagadnieniami gatunkowymi, a także innymi tekstami kultury. Wskazuje na rozliczność inspiracji oraz czynnych dialogów, w tym w dużej mierze pozaliterackich, a także pozaartystycznych (szczególnie z naukami, technologiami, trendami społecznymi), w jakich funkcjonuje literatura *science fiction*.

Trzeci z zabiegów sformułowanych przez Skwarczyńską stanowi eksponowanie pewnych pól strukturalnych, które pozoruje obalenie normy struktury gatunkowej. W utworach Dukaja najczęściej przybiera to formę poetyzacji języka i tekstu, co oddaje zmiany zachodzące w świecie przedstawionym w planie fenomenów oraz ontologii. Na poziomie języka pisarz otrzymuje taki efekt za pomocą rytmizacji, powtórzeń, wprowadzania formy refrenu. Zabiegi w obszarze tekstu odnoszą się przede wszystkim do jego graficzności i są to m.in. wprowadzanie wersyfikacji, wcięć, kursywy, wpływających na dykcję pewnych części, izolują je jako wtręty, fragmenty funkcjonujące na innych zasadach niż pozostała część

utworu, bądź też sugerują pojawianie się innego głosu mówiącego lub wypowiedzi ironicznych. Rzadziej pojawiają się elementy dramatu w postaci wtrętów lub fragmentów o charakterze didaskaliów. Pojawiają się też gry, których nie można potraktować jako całościowych pisarskich strategii jak np. jednorazowe przywołanie pozaliterackiej formy testu wyboru w tekście prozatorskim. Tekstem, w którym najpełniej widać pełną paletę działań hybrydującą tkankę opowiadania jest *Linia oporu* [Linia, 175-176]. Dukaj prezentuje w niej społeczeństwo, dla którego wejście w ortowirtualną, grywalizacyjną sieć spowodowało głębokie przemiany nie tylko obyczajowe, ale wręcz antropologiczne (redefinicja podstawowych człowieka, rodziny, instytucji, drastycznie inny sposób doświadczania świata i wchodzenia z nim w interakcje). Zmiana ta, choć nie oparta na ingerencji w fizyczną podstawę funkcjonowania ludzi, na poziomie kognitywnym jest tak dojmująca, że kwestią sporną jest zakwalifikowanie tej sytuacji jako trans- bądź posthumanistycznej (z tego względu więcej uwagi opowiadaniu poświęconej będzie w *Rozdziale III*). Poetyzacja języka (w tym stylizacja na dykcję Bolesława Leśmiana) i tekstu oraz pozostałe zabiegi formalne mają na celu oddanie zmiany paradygmatu kulturowego, sposobów komunikacji oraz organizowania doświadczenia.

Inny jeszcze zabieg, na poziomie składników świata przedstawionego i rządzących nimi konwencjonalnych przynależności, Dukaj stosuje w opowiadaniu *Ruch Generała*²⁰⁶, którego klasyfikacja gatunkowa nie jest oczywista. Pisarz stworzył architekstualną – w kategoriach Gerarda Genette’a²⁰⁷ – hybrydę, gdzie

²⁰⁶ J. Dukaj, *Ruch Generała*, [w:] tegoż, *W kraju niewiernych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008; w tekście oznaczany jako „Gen”.

²⁰⁷ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

do elementów *fantasy* należy zaliczyć pojawianie się mitycznych bądź baśniowych istot, jak krasnoludy, elfy, skrzaty czy smoki (nawiązanie do klasyki tolkienowskiej) oraz motywowanie struktury świata i wydarzeń działaniem magii. Jednocześnie magia wykorzystywana jest w tym świecie na tych samych zasadach co technologia, opisywana jest w quasi-naukowych (a nie hermetycznych) terminach i stanowi metafizyczny dodatek do oficjalnej nauki. Jej status jako magii nadawany jest przede wszystkim przez czytelnika, gdyż w świecie przedstawionym działa jak zaawansowana technologia i nauka, zgodna w pełni z alternatywną ontologią (nie jest aberracją, podważeniem zasad najwyższych). Jej prawa istnieją w sposób obiektywny, są poznawalne, opisywalne, rządzą się stałymi zasadami, jedyny problem stanowi dostęp do skorzystania z nich. Cechy te zbliżają konwencję opowiadania do *science fiction*. Na poziomie zaawansowania cywilizacyjnego diegetycznego świata następuje zderzenie technologii analogicznej do tej z okresu Rewolucji Przemysłowej (cecha pozwalająca zaklasyfikować hybrydę subgatunkową jako *steam fantasy*), gdzie kolej żelazna, zasilana tradycyjnym paliwem jest dopiero wprowadzana, z pomysłami należącymi do rekwizytorni wizji przyszłości (teleportacja, międzygwiazdne podróże). Dukaj oscyluje między tymi rozwiązaniami uniemożliwiając ostateczną klasyfikację, co stanowi próbę sprawdzenia się w innej konwencji, reinterpretacji klasyki *fantasy* i przepracowania jej w indywidualnym stylu.

Hybrydyzacja gatunku prowadzi do podważenia go jako stałej struktury na rzecz konwencji gatunkowych. Zabiegi Dukaja nie idą jednak tak daleko, gdyż, jak było wspomniane, gra z regułami nie jest tu celem samym w sobie, ale narzędziem do uzyskania efektów literackich. Pisarz prowadzi ponowoczesną grę, wykraczającą poza obalenie jednego zestawu zasad na rzecz wprowadzenia innego,

zdecentralizowanego. Każdorazowo sposób jej realizacji jest inny i stanowi nową trans-aktywną i trans-akcyjną relację z czytelnikiem.

Tworzenie relacji inter- i intratekstualnych (na poziomie treści oraz formy; z utworami, tekstami kultury, bądź systemami, jak konwencje rodzajowe, gatunkowe i subgatunkowe), a także zwielokrotnianie i gra tożsamości głosów, które je wypowiadają, bliskie są strategiom postmodernistycznym, jak wskazał Ernest, brytyjski filozof i antropolog społeczny. Co istotne, badacz dystansuje się wobec postmodernizmu i krytykuje go jako naukową, humanistyczną modę stanowiącą współczesne sankcjonowanie relatywizmu na gruncie nauk. Wskazuje na zjawiska w nauce łączące się z tym trendem: zwrot ku hermeneutyce, antropologii interpretatywnej, traktowaniu kultury jako tekstu, oraz zjawisku wielogłosowości:

[Podobna] dwuznaczność charakteryzuje [...] „uczciwą”, wyzwalającą, postmodernistyczną wizję. Należy zadać pytanie, czy składa się na nią mnogość oddzielnych, ale równych sobie teorii, czy też, wobec całkowitego braku jakiegokolwiek teorii, nastąpiło ograniczenie wiedzy społecznej jedynie do gromadzenia, a być może także objaśniania etnograficznych tekstów? [...] Prowadzi to do czegoś, co nazwane zostało dialogicznością i heteroglosją stylów prezentacji, co kończy się przed prezentowaniem jednoznacznych prawd na rzecz r ó ż n o r o d n o ś c i wypowiedzi²⁰⁸.

Sam Dukaj również wypowiada się o postmodernizmie raczej niepochlebnie, odnosi się do niego jako do mody literackiej, stanowiącej bezpieczną strategię słabych pisarzy, którzy pod zlepkami konwencji, nawiązań i estetyk ukrywają warsztatowe braki i tworzą „wyroby powieściopodobne”²⁰⁹. Gellner zaś prezentuje inny aspekt poetyki postmodernistycznej, którą ujmuje w kategoriach etycznych – dla niego konsekwencją heteroglosji jest relatywizm, czy wręcz

²⁰⁸ E. Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. M. Kowalczyk, PIW, Warszawa 1997, s. 41-42.

²⁰⁹ Por. J. Winiarski, dz. cyt., s. 133-142.

cynizm, kiedy podważanie kategorii prawdy nie jest czynione na rzecz mnożenia indywidualnych „małych prawd”, ale jako polityczne narzędzie obalania pewnych paradygmatów. W przypadku twórczości Dukaja, który prawdy historyczne oraz kulturowe i społeczne paradygmaty traktuje jako punkt wyjścia do kreacji literackiej, a nie właściwy przedmiot zainteresowania, niepokoje Gellnera nie są aktualne. Różnorodność wypowiedzi nie jest tu bowiem ucieczką przed „jednoznaczną prawdą”, gdyż tej – rozumianej jako istniejąca uprzednio dana – nie ma, ale sposobem na omówienie i pogłębienie szeregu tematów i wypracowanie pewnej wizji czy nawet prawdy w zgodzie z sokratejską szkołą filozofowania²¹⁰.

Zadaniem literatury fantastyczno-naukowej nie jest dawanie odpowiedzi na temat faktycznych możliwości zaistnienia scenariuszy przyszłości (co odróżnia ją od tworzenia badawczych symulacji i estymacji) i nie stanowi ona materiału poznawczego *per se*. Niemniej eksponuje ona horyzonty myślenia oraz sposoby konceptualizowania problemów oraz sposobów na ich aksjologiczne opracowanie. W przypadku twórczości Dukaja gest etyczny jest wyraźny (co będzie przedmiotem namysłu w *Rozdziale III*), ale mimo to warto przyjrzeć się, czy włączając się w szerszy nurt we współczesnej humanistyce autor ucieka od odpowiedzialności stawiania wyrazistych tez – zwłaszcza na temat współczesności, którą częstokroć przetwarza i komentuje – czy jest to zabieg, mający zainicjować głębszą transakcję z czytelnikiem i dać mu więcej satysfakcji ze współ-kreowanego heterotopicznego świata,

²¹⁰ W tej mierze należy podkreślić postawę Dukaja jako filozofa, „miłującego mądrość”, a więc przyjmującego postawę poszukującą, kreatywną, konstruktywną, a także etyczną. Interesujący jest fakt, że Gellner opisuje te same zabiegi formalne, ale interpretuje je w kategoriach strategii ucieczki oraz ukrywania i rozpraszania tożsamości bez intencji próby syntezy.

wyłaniającego się z patchworkowej (w kategoriach inter- i intratekstualności) i wielogłosowej narracji.

Intersemiotyczność i intermedialność

Podnosząc temat przekładu intersemiotycznego na wstępie pojawia się problem: co jest jego przedmiotem? W zależności od perspektywy badacza podkreślany jest przekład jednej struktury na drugą²¹¹, systemu modelującego, a nawet idei i sensu – na inną. O szerokim ujęciu wspomina badaczka edukacji literackiej, Wiesława Żuchowska²¹²:

W przekładzie intersemiotycznym dokonuje się rekonstrukcji utworu pierwotnego, zachowuje się jego podstawową ideę, wydobywa i uwyrażnia – właśnie dzięki innemu tworzywu – te jego warstwy i sensy, które wymykają się gdzieś w odbiorze lub nie dają się uchwycić w ekspresji językowej, bo

²¹¹ Przedstawicielami podejścia strukturalistyczno-semiotycznego są Siergiej Eisenstein i Béla Balázs, klasycy badań nad przekładem intersemiotycznym w postaci adaptacji i ekranizacji filmowej. Taka perspektywa zakłada badanie ekwiwalencji znaków, odwzorowywanych za pomocą szeregu działań (transformacji, transpozycja, transkrypcja, przekład). Por.: D.J. Andrew, *Siergiej Eisenstein*, [w:] tegoż, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kołodyński, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1995; B. Balázs, *Materiał i forma artystyczna*, [w:] *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

²¹² Badania literaturoznawcze i filmoznaucze, szczególnie starszej daty, preferują wąskie ujęcia, które pozwalają na precyzyjne określanie terminów, narzędzi i procesów. Co więcej, metodologia dostosowana jest do porównywania medium filmu i książki. W pedagogice literackiej, która łączy działalność badawczą z przekładaniem jej na praktykę, perspektywa jest zarazem szersza, jak i otwierająca. Podobne tendencje zaznaczają się w nowszych badaniach nad literaturą i filmem.

należą do tej „aury” słowa, która apeluje do różnych zmysłów, nie mieści się w warstwie czysto pojęciowej²¹³.

Podobne podejście ma historyczka i teoretyczka filmu Alicja Helman, która akcentuje proces łączenia różnych treści i form w nowym kontekście oraz odczytywania ich w ramach archiwów audiowizualnych danych kultur, tworzących nową sytuację komunikacyjną poprzez modyfikację uprzednich kontekstów i stworzeniu nowych. Co więcej, nowy tekst powstały w wyniku intersemiotycznego czy intermedialnego przekształcenia, zaczyna funkcjonować na styku różnych, również do tej pory odseparowanych obiegów kultury²¹⁴.

Tematem niniejszego podrozdziału jest prezentacja intersemiotycznych i intermedialnych zależności w układzie szeregu dzieł, gdzie jako centralny obszar odniesienia (zarówno jako tekst źródłowy, jak i tekst docelowy) wskazane będzie opowiadanie *Katedra* Dukaja, które jako tekst docelowy inspirowane jest kościołem Sagrada Família katalońskiego architekta Antoniego Gaudiego, zaś jako tekst źródłowy stanowi inspirację filmu animowanego Tomka Bagińskiego pod tym samym tytułem. Kolejność ich omówienia będzie odwrotna, gdyż animacja jest po części ekranizacją, a po części adaptacją, czyli można prześledzić jej rozwiązania w bezpośrednim odniesieniu do opowiadania Dukaja. Jednocześnie podkreślone zostaną te aspekty tekstu, w których zaznacza się najwyraźniej inspiracja architekturą Gaudiego, odniesieniem bezpośrednio wskazanym przez pisarza, ale mniej dosłownym pod względem twórczych transpozycji.

²¹³ W. Żuchowska, *Szansa w metodzie*, „Nowa Poliszczyna”, nr 2 1998, s. 4.

²¹⁴ A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans Humana, Białystok 1998, s. 275-278.

Fabula *Katedry* prezentowana jest z perspektywy pierwszej osoby w formie dziennika katolickiego księdza, Pierre'a Lavone'a, który zostaje wysłany na asteroidę Róg z roju Izmiraid w celu zbadania miejsca cudu. Na asteroidzie tej rozbił się bowiem kosmiczny holownik i jeden z członków jego załogi, Izmir, poświęcił życie, aby oddać pozostałym swoją część tlenu i dać im tym samym szansę na ocalenie. Nad miejscem śmierci męczennika wzniesiono Katedrę, memoriał wykonane z nanotechnologicznego budulca: żywokrystu. Obiekt stał się miejscem cudownych uzdrowień, wkrótce w jego pobliżu powstała osada z hotelami dla pielgrzymów oraz droga pątnicza między wrakiem holownika a nagrobkiem Izmira. W toku akcji śmierć męczennika, stanowiąca mit założycielski dla historii, zostaje stopniowo pozbawiona aspektu cudowności, gdy okazuje się, że niezwykle wydarzenia związane są z charakterem miejsca, a nie poświęceniem bohatera. Demistyfikacja legendy Izmira nie opiera się jednak na obnażeniu ontologii świata w opowiadaniu, ale dokonuje się poprzez obnażenie procesu, w wyniku którego powstał nadludzki bohater mediów masowych, symulakrum świętości.

Badając tajemnicę cudów Lavone odkrywa jednak, że Katedra, gigantyczny żywokrystny konstrukt, wykazuje cechy żywego ciała, działa niezgodnie z formami ograniczonymi możliwościami technologii. Ksiądz przeprowadza śledztwo: ogląda na żywo skomplikowaną konstrukcję w punktowym świetle reflektora, porównuje zdjęcia i nagrania z otaczających ją kamer. W końcu traci dystans wobec coraz bardziej fascynującego obiektu badania, napawa widokiem Katedry z samego jej serca, gdzie zetraca się pewność, kto jest oglądającym, a kto oglądanym. W końcu bohater zostaje zainfekowany żywokrystem przez co jego ciało powoli zamienia się w strukturę krystaliczną, staje się częścią Katedry. Okazuje się, że cudowność miejsca nie wynika z samoofiary Izmira, lecz z tajemniczych właściwości grupy asteroid i być może ingerencji

pozaziemskich inteligencji. W końcu Lavone zostaje przemieniony substancjalnie w żywy kamień, a jego postrzeganie wymyka się władzy umysłu i racjonalizującego języka. Zyskuje tym „zmysł udziału”²¹⁵, pozwalający mu dostrzec jakichś Innych, z którymi celebkuje ostatnią mszę i oczekuje nadejścia Architekta.

Fabula prezentowana w filmie Bagińskiego odbiega od jej literackiego wzorca, dlatego nie można jej potraktować jako klasycznej ekranizacji. Fabula składa się z kilku motywów zaczerpniętych z opowiadania przetransformowanych w apokryficzną opowieść. Tematem nowego dzieła jest jednak zaczerpnięty z *Katedry* motyw żywokrystu – w opowiadaniu oddany w warstwie opisowego obrazowania i morfodynamiki języka, tu zaś zrekonstruowany dzięki komputerowemu morfingowi 3D.

Bohaterem animacji jest Pielgrzym przybywający do Katedry, żywokrystnej, quasi-gotyckiej konstrukcji o bryle przypominającej gigantycznego leżącego człowieka (front budowli odpowiada masywowi klatki piersiowej, zwężenie brzucha). Budowla jest nieukończona. Jej nawa kończy się nagle niczym ucięta przy stromej skarpie masywu na którym ją wzniesiono. Pielgrzym wędruje przez ogromną halę od głównego portyku oświetlając sobie drogę oraz otaczającą przestrzeń elektryczną żagwią, mija antropomorficzne rzeźby wtopione w filigran filarów. Ich twarze reagują na przesuwające się źródło światła, jakby je rozbudzało bądź oślepiało. W końcu bohater dochodzi do urwiska, gdzie oddaje się kontemplacji miejsca. Gdy przez chwilę dotyka ziemi, widać, że po oderwaniu od niej ręki z gruntu wysuwają się małe żywokrystne pędy, próbujące pochwycić kończynę i rozsypujące się w momencie

²¹⁵ Czynię tu aluzję do wiersza Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem* z tomu *Sól*. Zob.: W. Szymborska, *Rozmowa z kamieniem* [w:] tejże, *Sól*, PIW, Warszawa 1962.

porażki. Z perspektywy mężczyzny widać, że oddalone od tego miejsca skalne kominy o stokach tonących w chmurach również mają żywokrystną strukturę. W końcu zza planety wiszącej nisko na niebie, od której bije poblask oplatającej ją sieci rzek lawy, wstaje słońce. Jego ostry blask przeszywa ażurową strukturę Katedry i dociera do Pielgrzyma, który, jak się zdaje, czekał na ten fenomen. Światło jednak wydaje się początkowo przepalać jego ciało, lecz chwilę potem inicjuje rozrost żywokrystnych pnączy, które niczym kres wybuchają z klatki piersiowej mężczyzny. Jego ciało przez chwilę drży w przedśmiertnym skurczu, po czym bezwładnie opada i zostaje oplecione przez tworzący się wokół niego kolejny filar i przęsło Katedry, na którego szczycie formuje się podobizna Pielgrzyma wymorfowana przez krzepnące żywokrystne gałązki. Ostatnie ujęcie obejmuje z prawej strony skałę ze stojącą na niej Katedrą i zawisłym nad nią dyskiem słonecznym, z lewej zaś wielką, rozświetloną chmurę na tle mrocznego księżyca, która niczym sięgająca ręka bądź pochylająca ludzka postać delikatnie zawija się w kierunku budowli.

Różnice pomiędzy utworami Bagińskiego i Dukaja są znaczne, nawet powtarzające się motywy zostały poddane przekształceniom. Główna postać łączy w sobie cechy Lavone'a, gdyż przekształca się w kamień, oraz Izmira, ze względu na akt poświęcenia (czy też raczej: złożenia siebie w ofierze). Wydeptana setkami stóp droga do Katedry sugeruje, że każdy z jej elementów powstał dzięki ofiarnikom. Żywokryst został zasymulowany wiernie wobec opisów literackich, niemniej tworzy całą asteroidę: wszystkie skały mają strzępiaste brzegi niczym zębrowania struktur architektonicznych. Jednocześnie nawet ciało Pielgrzyma zdaje się żywokrysto-podobne, jego ciało – skóra twarzy i ręki, rysujące się pod nią mięśnie – jest pobrużdżone niczym kora drzewa, ubranie przypomina bandaże bądź liany, a skórzasty kaptur niczym skołtunionie włosy, poruszający się jakby pod wpływem delikatnego wiatru. Laska z żagwią również stworzona

z żywokrystu, zwija się i rośnie zgodnie z wolą bohatera. Ze względu na nieukończenie, budowla nie spełnia też funkcji sakralnej, brak jest ołtarza i tabernakulum. Struktura — wbrew ludzkim ruchom i mimice rzeźb — nie wydaje się żywa. Wyeksponowany został moment śmierci Pielgrzyma, podkreślono kopiowanie jego fenotypu na formę filaru, twarze rzeźb zaś okazują się animowanymi maskami oprawionymi w żywokrystny filigran. W ten sposób Bagiński we współpracy z Dukajem stworzył nowe dzieło, nową historię, wykorzystującą najatrakcyjniejsze wizualnie motywy opowiadania, mające dzięki temu charakter apokryfu.

Na uwagę zasługuje tu związek między obrazowym aspektem tekstu Dukaja a przekładem intersemiotycznym, jakiego dokonał Bagiński, stosując poetyki obrazu, symulacji komputerowej oraz filmu animowanego²¹⁶. Pierwsze dwa odtwarzają wizualne jakości wizji literackich (formy, barwy, światłocien, kompozycja) ewokowanych obrazowością języka, animacja zaś interpretuje je w ruchu, przekładając dynamikę narracji na ujęcia, jazdy kamery oraz ich montaż. W tekście efekt ten oparty jest m.in. na konstruowaniu długich zdań z zagęszczeniami czasowników, wskazujących na ciągłą procesualność oraz na użyciu figur anafory, asyndetonu, polisyndetonu, czego przykładem może być dykcja fragmentu:

Ta twarz — to była twarz, nie miałem wątpliwości — ta twarz i ta sylweta,
i ten menisk kamienia, i nawis pustookich czaszek, i ten korowód na jelicie
powyżej, na przeciągniętej wskroś lędźwi Katedry strunie ciemności,

²¹⁶ Film *Katedra* jest dziełem polimedialnym, co wyjaśnia Bagiński w materiałach dodatkowych, dołączonych do filmu na DVD. Reżyser zdradził, że w filmie zastosował około czterdziestu „domalówek”, czyli obrazów stanowiących warstwy i maski wkomponowane między komputerowe symulacje, pojawiających się w krótkich bądź statycznych ujęciach. Niektóre z nich są dyskretnie renderowane, bądź poddane animowanym efektom fraktalnym.

korowód chudych postaci, *danse macabre* niehumanicznych szkieletów [...] [Kat, s. 421].

Narracja symuluje proces wzrastania, rozszczepiania się i w końcu kwitnienia w dojrzałą formę żywokrystu — a jednocześnie pokazuje ruch świadomości bohatera, nieograniczony w przestrzeni, dowolnie skalujący i zmieniający rozdzielczość spojrzenia. Dynamika tekstu wynikająca z mentalnego *scanningu* fantazmatycznej, heterotopicznej sfery przedmiotowej została przeniesiona w zgodzie z nią do wersji filmowej. Funkcję kluczowego modelowania punktu widzenia w opowiadaniu spełniają trzy ruchome spojrzenia oka kamery: pierwsze, towarzyszące Pielgrzymowi, obserwujące go z bliska, robiące najazdy na jego twarz; kolejne obejmujące całość Katedry, spoglądające na bohatera w planie ogólnym, najczęściej z perspektywy szczytów filarów (poniekąd jakby oczami żywokrystnych rzeźb); a także trzecie, czyli zwrócone ku ożywającym figurom, nie należące ani do pozostałych kamiennych przedstawień, ani nie odpowiadające spojrzeniu wędrowca. Dwie pierwsze perspektywy odpowiadają sytuacji wzajemnej obserwacji: mężczyzna ogląda budowlę, wyławia ją z kosmicznej nocy światłem swej żagwi, a jednocześnie sam jest obserwowany przez anonimowego obserwatora. Ostatnia z nich unaocznia te przestrzenie, w których nie ma żadnego diegetycznego podmiotu patrzącego (o ile żywokrystnym symulakrom ludzi można przydać atrybuty podmiotów) i dociera tam, gdy światło spływa z rzeźb, ujawniając to, co dzieje się na granicy świata człowieka i spetryfikowanej natury. Wszystkie perspektywy nagle integrują się w jedną w momencie śmierci Pielgrzyma oraz eksplozji żywokrystnych kłaczy z jego serca: punkt widzenia pędzący wzdłuż błyskawicznie rozwijających się gałązek i wici to jednocześnie perspektywa konającego (uwalniającego się z okowów ciała? składającego się w ofierze?) bohatera, który jednocześnie zamienia się

w swoją kamienną kopię jak i rozprasza w sieci, tworzącej tajemniczy konstrukt.

Obrazowość literackiej wypowiedzi oparta jest na użyciu metafory, opisów wrażeń zmysłowych oraz konkretyzowanie fantastycznych form poprzez ich nazywanie. Stosowana metaforyka ujmuje Katedrę w różnych kategoriach ciała: ludzkiego, zwierzęcego, żywego, chorego, bądź w agonii. Narrator opisuje budowlę jako *martwą, ale żywą, zmienioną z kamienia w zwierzę*, poruszającą się w przypominającym oddech rytmie rozciągającym się w godziny. Przedstawia jej wnętrze jako *wnętrzaści wypełnione przez kręte jelita, strzępiaste płuca, sieć żył, ściany-szkielet*, wśród których *zawęzła się chropowata bulwa* i pojawia dziesięciometrowy *zaczątek organu*. Metafora *zwieńczony krzyżem grzebień* uruchamia dyskurs pozaartystyczny wykorzystując dwuznaczność słowa znaczącego zarazem część kręgosłupa, jak i symbol chrześcijaństwa, co w szerszym kontekście metaforyki ewokuje obraz ciała ugiętego pod ciężarem krzyża. Lavone czyta tę architekturę jako tekst mówiący o *udręce samotnego konania, słabości materii, która zatruwa zwątpieniem niewidzialnego ducha oraz ucieczce duszy, która w okrutnym bólu wyrывa się z okowów materii ku gwiaździstej pustce* [Kat, s. 406].

Takie środki stylistyczne pokazują Katedrę jako ciało obnażone, obsceniczne, w którego każdy zakamarek wdziera się panoptyczne spojrzenie bohatera. Jest dynamiczne i pulsujące, mimo powolnego ruchu rzeczywistego, podobnie jak formy Sagrada Família łączące przeciwstawne ciężenia i napięcia. Bagiński przetransponował je w formę bryły przypominającej leżące, wychudzone ciało bądź kościotrupa o wystających wyrostkach kolczystych kręgosłupa, wzniesionej klatce piersiowej, biegnących wzdłuż konstrukcji ścięgnach ze spływającymi tkankami bądź płatami skóry. Fasada z trzema portykami, rzędami okien i nisz, oraz charakterystyczną

rozetą osadzoną między dwiema masywnymi, zakończonymi płasko wieżami o wysokich otworach okiennych, jest kopią fasady katedry w Amiens. Innym impulsem do przetransponowania motywów był opis architektonicznej dekoracji rzeźbiarskiej:

Tu, w połowie nawy głównej, spod powierzchni kamienia, jak przez grubą błonę zniekształcającą rysy, wyglądają, przebijają się — naturalnych rozmiarów głowy. Cienie spływają miękko po czołach i policzkach, przesunąłem dłoń, opuszkami palców, zimne, bardzo zimne, spierzcha się skóra. Oderwałem rękę w obawie, że jeszcze przymarznie [Kat, s. 422].

Fragment ten zainspirował m.in. sceny, w których z bliska widać kamienne, lecz ruchome twarze, morfujące popiersie Pielgrzyma, jak i krótkie ujęcie żywokrstnej gałązki, próbującej zrosnąć się z dłonią dotykającą ziemi. Jednocześnie w animacji dobitnie została zaakcentowana współ-substancjalność całej sfery przedmiotowej, gdzie rzeczy jako osobne fenomeny wyłaniają się z źródłowej, żywokrstnej *prima materia* i poddane są jej sposobowi działania. W tekście zaś skonstruowanie heterotopicznego, dynamicznego świata uzyskane jest dzięki chwytom na poziomie leksykonu, składni oraz figur stylistycznych. Filmowa wersja rekonstruuje zasadę ontologiczną heterotopicznego świata w oparciu o estetykę dzieła, gdzie morfing ma postać postaci animacji, metamorfozy symulowanej poprzez percepcyjne odczytywanie kolejnych obrazów jako ciągłego ruchu i przekształceń przedstawionego obiektu.

Na inspirację stylem Antoniego Gaudiego, a w szczególności jego słynną świątynią, wskazują nie tylko opisy w opowiadaniu, ale także dedykacja, która je kończy: *Pamięci Antonio Gaudiego, sztuki jego wyobraźni* [Kat, s. 438]. Biorąc pod uwagę intermedialne nawiązania, należy zaznaczyć, że i Gaudí czerpał inspiracje z nowych (w jego czasach) form oddziaływania audiowizualnego — opery, dioramy, kina. Interesowało go też jak sztuki te wpływają na percepcję i konceptualizację rzeczywistości, na świadomość społeczną, kontrolę

nad ruchem i przestrzenią. Wnioski te również podporządkował wysokiemu poziomowi moralnemu, co jednocześnie wpłynęło na planową alegoryczność wyobrażeń²¹⁷.

Kościół Sagrada Família, czyli kościół ekspiacyjny pod wezwaniem Świętej Rodziny (po katalońsku *Temple Expiatori de la Sagrada Família*) to dzieło, zwieńczające artystyczną drogę Gaudiego, a jednocześnie wprowadziło historię architektury europejskiej w wiek XX²¹⁸. Konstrukcję budowli rozpoczęto w 1883 roku i po dziś dzień pozostaje niedokończona. Bryła i dekoracje utrzymane są w charakterystycznym i trudnym do porównania z innymi wzorami stylu, a ponad stuletnia historia miejsca związana jest z życiem i tragiczną śmiercią projektanta. Formy świątyni, przekraczające granice wyznaczone przez styl epoki, podzieliły świat artystyczny na piewców geniuszu Gaudiego i tych, którzy dostrzegali w nich rozwinięte na ogromną skalę marnotrawstwo pieniędzy i oszpecanie tkanki miejskiej Barcelony. Niemniej obiekt stał się najbardziej charakterystyczną ikoną miasta, której wartości estetyczne oraz niespotykane rozwiązania inspirowały przez lata teksty kultury, antycypując obrazy i idee, które zaczęto rozwijać dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Rozbudowany, nowatorsko rozwiązany program ikonograficzny Sagrada Família wykracza jednak ponad tradycję projektowania obiektów sakralnych, stanowiąc osobiste wyznanie wiary architekta, mistyczną wręcz wizję boskości wyrażoną w kamieniu. Dla Dukaja inspirujące były zarówno formy, jakie w różny sposób wyprofilował w języku (nawiązujące do bryły kościoła, jej ażurowej struktury, układu grup rzeźbiarskich, lecz także

²¹⁷ G. van Hensbergen, *Gaudi*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2003, s. 211.

²¹⁸ Oficjalna strona internetowa, poświęcona tej świątyni, prezentuje wiele wyczerpujących informacji na temat historii miejsca, technik architektonicznych, symboliki, a także posiada bogaty zasób zdjęć. Zob.: <http://www.sagradafamilia.cat> [dostęp: 9 września 2011 r.].

i innych budowli architekta z ich charakterystycznymi organicznymi formami), jak i program ideowy. Ten zaś wynika nie tylko z ikonografii, której treści są konwencjonalne, zakorzenione w historii i tradycjach sztuki, lecz także z cielesnego, przestrzennego doświadczania miejsca. Taka antropologia ciała w przestrzeni bliska jest podejściu (wspomnianym we *Wstępie*), reprezentowanemu Low, Lawrence-Zúñigę oraz de Certeau.

Odbiór dzieła odbywa się w określonej sytuacji i ma charakter czasowy (performatywny). Dzięki temu wymiarowi dokonuje się powiązanie obrazowości z dyskursywnością, gdyż w procesie dokonuje się też konceptualizacja przedstawienia w języku, uruchomienie systemu pojęć i strukturowanie fabularne jego składników. Jeszcze inna sytuacja zachodzi, gdy do tego układu dołącza trzeci wymiar przestrzenny, który nie pozwala na pominięcie czasu bez znaczącej redukcji doświadczenia oraz znaczeń. Tak się dzieje już przy formach rzeźbiarskich²¹⁹, lecz najostrzej widać ten problem w dziełach architektury, w których niemożliwa jest pełna

²¹⁹ W istocie pomimo opisów formalnych dzieł sztuki, traktujących je jako przedstawienia dwuwymiarowe i dane w doświadczeniu jako całość wyodrębniona ze strumienia wrażeń, w opisie antropologicznym należy podkreślić ich wielowymiarowy charakter. Istotna jest m.in. faktura dzieła, jego oświetlenie, perspektywa oglądu, zaś samo stwierdzenie faktu ich istnienia w toku opisu nie wyjaśnia idącego za tym doświadczenia. Problem ten wkracza też w dziedzinę wystawiennictwa/muzealnictwa oraz złożoną problematykę reprodukcji dzieł sztuki, które znane są z masowego powielania w druku oraz w postaci obrazów komputerowych. Ich wartość wynikająca z użytej techniki, konserwacji (oprawy, stanu zachowania, czystości, ujawnionych przemałowań) i właściwości fizycznych pozostaje najczęściej nierozpoznana i pominięta. Dochodzą do tego kwestie ekspozycji oryginału, jak możliwość zbliżenia się do obrazu (zabezpieczenia i czujniki ruchu), oddalenia (rozmiar i aranżacja przestrzeni wystawowej) czy komfortu odbioru (zatłoczenie, obecność siedzisk dla oglądających, kwestia oświetlenia i refleksów na werniksie).

przezierność całości. Struktura architektoniczna jako dzieło sztuki jest o tyle specyficzna, że może być odbierana zarówno jako obiekt (rzecz poddana oglądowi z zewnątrz, wokół której można się przemieszczać, analogicznie do rzeźby) i jako środowisko (pojemnik, wewnątrz którego można się poruszać, analogicznie do sztuki *environment*). Niemożność jednoczesnego objęcia dwóch wykluczających się perspektyw — pełnego obrotu wokół osi od wewnątrz i skierowanego do centrum na zewnątrz — powoduje, że synoptyczność staje się procesem długotrwałym i niedokończonym. Można wyodrębnić poszczególne widoki i perspektywy jako podstawy analizy, akty, w których współwidzenie się dokonuje, jednak nie ujmie to architektury w całości — zaś próba jej synoptycznego objęcia nie ma charakteru „poklatkowego”, lecz dokonuje się w pewnym kontinuum ruchu w chronotopii.

Praca Gaudiego nad Sagrada Família zaczęła się w listopadzie 1883 roku, kiedy przejął ją po swoim poprzedniku²²⁰. Nowy architekt podszedł do zadania na swój własny, nietypowy sposób, stosując metodę doświadczalną, budując z płócien i gipsu modele, obciążając je zawieszonymi na sznurkach woreczkami z granulatem i szukając idealnych rozwiązań konstrukcyjnych. Dzięki temu uzyskał strukturę, która łączy stabilność i trwałość (niejednokrotnie brakujących w monumentalnej, strzelistej architekturze sakralnej) z wizualną lekkością, przestrzennością i jasnością. Podczas gdy kolejne części kościoła były sukcesywnie wznoszone, Gaudí wciąż ulepszał plany, modyfikował je, dodawał kolejne elementy i dopracowywał szczegóły gotowych już części.

²²⁰ Szczegółową, bogatą historię powstawania kościoła przedstawił w swoim opracowaniu Gijs van Hensbergen, w niniejszej dysertacji omówione są elementy kluczowe dla stylu, który inspirował Dukaję. Por. G. van Hensbergen, dz. cyt., s. 206 i nast.; 252 i nast.

Plan, na którym wznoszona jest świątynia, czyli nawiązujący do gotyku układ krzyża łacińskiego, symbolizuje mistyczne ciało Chrystusa, w którym dokonuje się *communio* wiernych²²¹. Pod nadzorem architekta do 1900 roku ukończono prace nad pierwszą fasadą transeptu, fasadą Narodzenia, zewnętrznymi ścianami krużganka oraz kaplicą Rosario. Kolejne osiemnaście lat trwała budowa nawy głównej i drugiej fasady – Męki Pańskiej. W czterech rogach placu budowy ustawiono obeliski, symbolizujące cztery okresy postu w katolickim roku kościelnym. Miały tam również stanąć dwa obiekty, fontanna oraz wielka latarnia, odnoszące się do duchowego oczyszczenia przez wodę i ogień. Na fasadzie Narodzenia znajdują się trzy portyki: (od lewej strony) Nadziei, Miłości i Wiary, nad którymi umieszczone są naturalnej wielkości grupy rzeźbiarskie: świętych oraz scen z życia Marii oraz Jezusa. Ekspiacyjny charakter świątyni wyraża się w ikonografii Drzwi Różanych, gdzie w dwóch kapitelach przedstawiono alegorie kuszenia do grzechu: kobietę nęconą przez diabła workiem pieniędzy oraz demona, wręczającego robotnikowi bombę Orsiniego. Wśród dekoracji pojawia się wiele indywidualnie opracowanych rzeźb i płaskorzeźb przedstawiających symbole religijne, alegorie, zwierzęta, gwiazdozbiory, drzewa, kwiaty, owoce itd. Przestrzenią eksponującą te reprezentacje nie jest wyraźna rama architektoniczna, jakiej można by się spodziewać po fasadach nawiązujących stylem do dzieł dojrzałego gotyku, ale formy przypominające nawis nagle zastygłej lawy, które poprzez wykorzystanie zawilóści perspektywy zdają się zwałać na stojącego poniżej człowieka. Miejscami eksplodują z niej organiczne kształty, reminiscencje gotyckich kwiatonów, maswerków i pełzanek, ale o formach przypominających bardziej zamrożoną nagłą w ruchu

²²¹ Por.: R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Poznań 2005, s. 17-25.

tryskającą krew anizeli wycyzelowaną średniowieczną kamieniarzkę. Płynne przechodzenie jednych form w drugie, wyłanianie się ich z kamiennego masywu, jest charakterystycznym zabiegiem (obecnym także w innych dziełach architekta), sugerującym, że całość stworzenia – przedmioty, zwierzęta, rośliny, ciała astralne, postacie ludzkie i anielskie, a także słowa, są przejawem jednej, wspólnej materii, dla której nie istnieją granice w różnorodności sposobów krzepnięcia w formy. Podobna myśl przyświecała Bagińskiemu, który wszystkim elementom swojego świata diegetycznego również nadał rys dzielenia tej samej substancji żywokrystnej.

Ponad fasadą Narodzenia wznoszą się cztery dzwonnice, między którymi znajduje się wieńczące kompozycje rzeźbiarskie wyobrażenie drzewa cyprysu. Za czasów Gaudiego, w roku 1925, ukończono pierwszą z nich, wieżę św. Barnaby, zdobioną mozaikami ze szkła z Murano. Spiczasty i obły kształt wież oraz okna układające się w serpentynowe linie przypominają kształtem spiralnie skręcone muszle z katalońskich wybrzeży. Ta niecodzienna konstrukcja ma jeszcze jedną funkcję – długie dzwony miały dźwięczeć pod wpływem wiatrów swobodnie wpadających przez otwory okienne, przez co budowla miała ciągle dawać efekty akustyczne, niczym żywy, uśpiony organizm²²² – co pokrywa się z obserwacjami Katedry poczynionymi przez Lavone’a w opowiadaniu.

Gaudí odnosił się także do średniowiecznego stylu przedstawiania ciała – nie tyle samej ikonografii, co pewnego sposobu obserwacji i wydobywania tego, co charakterystyczne, ekspresyjne. Wykonywanie odlewów oraz studiowanie modeli nie zaspokoilo potrzeby rzeźbiarza docierania do istoty przedstawienia, zaczął więc studiować ludzką anatomię podczas specjalnie zamawianych pokazów w prosektorium szpitala Santa Cruz. Wypożyczył nawet szkielet,

²²² Tamże, s. 206-211.

który podwiesił upozowany między systemem luster, aby dzięki temu zrozumieć podstawy budowy anatomicznej i na nich opierać dalsze prace. W końcu zaczął wykonywać szkielety z pozwijanego drutu, następnie ubierać je w imitacje ciała i fotografować ze wszystkich stron korzystając ze wspomnianej lustrzanej konstrukcji. Na podstawie odpowiednio ustawionych zdjęć wykonywał anamorficzne figury, likwidując tym samym problemy ze skrótem perspektywicznym przy oglądaniu rzeźb od dołu i z dużej odległości. Przygotowując zaś grupę Rzezi Niewiniątek wykonał liczne odlewy poronionych płodów, które podwiesił pod sufitem pracowni kreślarskiej²²³. Zachowane zdjęcie tej makabrycznej instalacji przywołuje na myśl średniowieczne Tańce Śmierci. To zaskakujące, że w kontekście dzieła – będącego wręcz ekspresją *élan vital* – pojawiają się obrazy rodem z początków europejskiej ikonografii eschatologicznej. To napięcie również oddane jest w opowiadaniu Dukaja – oraz w innych jego utworach, gdzie dynamika, żywotność, ruch materii zestawione są ze strupieszakami, groteskowymi i potwornymi formami. Co więcej, w samej *Katedrze* obecność formy przypominającej *danse macabre* jest zaznaczona wprost. W tym miejscu z badawczego punktu widzenia interesujące jest przenikanie się inspiracji i wątków pomiędzy tekstami, archiwami wyobraźni oraz mediami, które tworzą literacką heterotopię przeglądających się w sobie wzajemnie dzieł. Sama zaś orkiestracja makabreski, jako doświadczenia bohatera (posthumanistycznego), zanurzonego w tej przestrzeni i odbierającego ją w podmiotowej podróży, będzie omówiona z osobna w *Rozdziale III*.

Architektura kościoła daje wyraz estetycznym fascynacjom oraz strukturalnej wyobraźni Gaudiego, choć opowiadanie Dukaja odwołuje się także do form znanych z pozostałych dzieł

²²³ Tamże, s. 212-213.

katalończyka²²⁴. W opisach pobrzmiewają styl neogotycki i styl neo-mudejar (bardzo wyraźne w Casa Vicens), pierwszy ze względu na strzelistość, organiczność²²⁵, drugi zaś ze względu na charakterystyczne dla sztuki arabskiej zamięłowanie do detalu oraz proliferujących dekoracji o powielającej się formie. W słynnych secesyjnych budynkach Casa Batlló i Casa Milà, pojawiają się formy piszczeli, kręgosłupów (poręcze, elementy fasady) czy spirali (reliefy sufitowe, klatki schodowe, wykończenia detali architektonicznych i wyposażenia). Widoczne jest tutaj całościowe myślenie architekta o jego dziełach (bliskie secesyjnemu myśleniu o architekturze jako organicznej całości zewnętrznej bryły, całej konstrukcji, jak i wewnętrznych dekoracji) oraz przenoszenie rozwiązań formalnych (urastających do rangi symboli) w skalach od mikro po makro (co jest bliskie iteracyjnym zasadom dekoracji neo-mudejar): fali, spirali, ślimacznicy, linii łańcuchowej, hiperboli, paraboli, elipsoidy namiotowych płaszczyzn, niczym rozpiętych na żebrowych „stelazach”. Formy te mają do pewnego stopnia fraktalną strukturę²²⁶,

²²⁴ Interesującym tekstem, stanowiącym analityczno-krytyczny interpretant twórczości Gaudiego ze szczególnym uwzględnieniem kwestii kształtowania się jego stylu, jest film dokumentalny pt. *Antonio Gaudí* w reżyserii Hiroshiego Teshigahary. Analiza stylu architektonicznego przez pryzmat jego re-prezentacji przez Japończyka, jest przedmiotem artykułu: J. Czurko, *Deus ex materia – kościół Sagrada Família Antonio Gaudiego jako boska hipostaza*, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genesjuszu-aktorze*, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 267-272.

²²⁵ Choć styl gotycki błędnie wyprowadzano z rzekomych inspiracji lasem, smukłymi pniami drzew o spletanych koronach, to samo skojarzenie historyków sztuki wskazuje na organiczność (roślinną, cielesną) zarówno dekoracji, jak i samej konstrukcji (choćby w nazwach sklepień palmowych czy krzyżowo-żebrowych).

²²⁶ Fraktale poprzez swoją „kłębiastość” i „strzępiastość” przypominają formy organiczne, rozpoznawane są też w przyrodzie np. w układzie liści paproci, jej pędów, kwiatkach ozdobnego kalafiora i karczocha, formie wirowych chmur typu *actinae* czy kwiecistych formacjach lodu na szybie. Por.: J.D. Barrow, *Wszechświat*

powtarzając pewne układy w kolejnych permutacjach (cecha samopodobności), powielaną w coraz to mniejszej skali (cecha „nieskończonej subtelności” detalu). Istotne jest też zamięłowanie do bogatego i efektownego zdobienia za pomocą mozaiki w technice *trencadís*, (polegającej na układaniu kompozycji z połączonych skorup ceramicznych naczyń czy szkła weneckiego), zdobnych nawisów przypominających mukarnasy, floralnych ornamentów, kafelków czy ażurowych wykończeń futryn.

Okres nadzorowania budowy kościoła przez Gaudiego został przerwany przez tragiczną śmierć architekta 10 czerwca 1926 roku, w 3 dni po potrąceniu przez tramwaj. Niestety po wybuchu wojny domowej w Hiszpanii, 20 lipca 1936 roku włamano się do krypty w Sagrada Família, w której architekt mieszkał przez ostatni okres swojego życia i w dwa dni zniszczono jego notatki, modele oraz rysunki²²⁷.

Architektura Gaudiego stanowi inspirację dla Dukaja jeszcze w jednym aspekcie. W heterotopii, którą tworzy, wyłaniają się kolejne symbole i porządki, zaprojektowany został modelowy odbiorca, który nie jest zwykłym człowiekiem, odwiedzającym Sagrada Família. Część dekoracji i struktur jest bowiem niedostępna fizycznie bądź nie może być zobaczona z optymalnej odległości, w najlepszej rozdzielczości. Założone jest zatem spojrzenie wędrujące, odmaterializowane, docierające do różnych zakątków budowli i odczytujące ukryte tam znaczenia i ich niuanse. Analogicznie postąpił Dukaj, choć panoptyczne spojrzenie swojego bohatera wymodelował w tekście – a za pisarzem także Bagiński konstruując trzy wspomniane wcześniej punkty widzenia. Wspomniane przykłady

a sztuka. *Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, przeł. J. Skolimowski, Warszawa 1998, s. 88-93.

²²⁷ Tamże, s. 22.

pokazują, że w ramach poetyki heterotopii znajdują się także zabiegi wielostronnych nawiązań i przekładów wykraczających poza materię literatury. Pokazana została też złożoność tych relacji, gdyż pojawiały się inspiracje zarówno konkretnymi formami, jak i pewnymi – nawet dość abstrakcyjnymi – strukturami. Ważnym aspektem intersemiotycznego i intermedialnego przekładu jest także wyzwianie kreatywnego potencjału, gdy nie istnieje proste przełożenie jednej formy na inną, podobną, i pojawia się potrzeba znalezienia nowych środków wyrazu.

Sztuka o sztukach

Rozbudowywanie heterotopicznego charakteru wykreowanego świata poprzez odniesienia do innych tekstów, mediów oraz sztuk, stanowi także inspirację do meta-komentarza na temat tego, czym jest literatura i sztuka w ogóle. Jest to szczególnie widoczne w utworach, gdzie problem kreacji i re-kreacji świata, także za pomocą słów, jest szczególnie ważny.

W opowiadaniu *Science fiction* Caldwell oraz inni bohaterowie (którzy razem z nim funkcjonują jako ironiczne *porte-parole*) rozmawiają o charakterze i naturze literatury i pisarstwa, szczególnie o ich źródłach. Pojawia się pytanie, na ile kreacja jest przekraczaniem swojej kondycji przez twórcę, a na ile jest powrotem do pewnych stałych struktur myślenia, powtarzających się problemów – i dalej, do pierwotnych zdarzeń, traum i kompleksów, które za nimi stoją. Dukaj odwołał się tu do biosemiotycznej teorii komunikacji wg biologa Jakoba von Uexküll oraz kontynuującego jego dzieło językoznawcy i semiotyka z Tartu, Thomasa Sebeoka. Co istotne w kontekście trans- i posthumanistycznych wątków w twórczości Dukaja, teoria ta za punkt wyjścia przyjęła badania na organizmach nie tylko ludzkich, ale także pozostałych zwierząt. Von Uexküll sprawdzał, jakiego typu

obraz rzeczywistości powstaje u różnych myślących organizmów w zależności od środowiska. Sformułował kategorie *Umgebung*, oznaczającą obiektywnie istniejące środowisko, w którym funkcjonują badane istoty, oraz *Umwelt*, którą stanowi obraz tego środowiska w ich jednostkowym odbiorze²²⁸. Z przeprowadzanych badań wynikało, że nawet u organizmów dużo prostszych niż człowiek, *Umwelty* różniły się od siebie w zależności od indywidualnych doświadczeń, warunkujących odbiór kolejnych. Stwierdzono zatem, że nie istnieją dwa takie same *Umwelty*, nazywane przez Sebeoka „mapami kognitywnymi”. Badacz uszczegółowił też, że nie można uznać żadnej z nich jako bardziej realistyczną czy odpowiadającą prawdzie²²⁹. W opowiadaniu Caldwell podpatruje tę teorię w utworze swojej koleżanki i konkurentki, Raisy Kusko, który również ma charakter szkatułkowy: stanowią go krótki tekst właściwy oraz trzy stopnie komentarzy. Bohater przejmuje ten pomysł i zaczyna myśleć o swojej twórczości w tych kategoriach. Dzięki niemu wyraża i formułuje problem dotyczący literatury, z którym sam się boryka:

Zawsze będę pisał z wnętrza Edwarda Caldwella. Moi bohaterowie mówią z kolei z wnętrza *Umweltów* zamkniętych w moim *Umwelcie*. I tak dalej. Jak matrioszki. Widzisz? Bo nie tylko ludzie, gatunki sztuki też mają swoje *Umwelty*. [...] [W]szystkie książki zostały napisane przez osobników, którzy są zdolni zamknąć się na setki godzin w mniesim skupieniu ku wnętrzu; nie istnieje i nie może istnieć literatura z innych *Umweltów* [SF, s. 714].

Pisarz podkreśla w ten sposób autoreferencyjność literatury – w tym fantastyczno-naukowej – oraz powracanie w utworach

²²⁸ Por. J. von Uexküll, *A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds*, [w:] *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*, przeł. C.H. Schiller, International Universities Press, New York 1957; SF, s. 704-705.

²²⁹ T. Sebeok, *Communication Measures to Bridge Ten Millennia*, Office of Nuclear Waste Isolation, Battelle Memorial Institute, Columbus 1984, s. 18.

pewnych stałych problemów, struktur, rozwiązań. Podkreśla tym samym napięcie pomiędzy koniecznością odtwarzania elementów zaczerpniętych z własnego doświadczenia, a twórczą wyobraźnią, próbującą przekroczyć ograniczenia przygodnej percepcji i recepcji świata zgodnie z procedurami intelektu, wyobraźni czy sfery empatycznej. Jednocześnie Dukaj wprost daje klucz do rozpatrywania jego twórczości w kategoriach heterotopii, która zakłada, że jedna przestrzeń (kategoria *lieu* Foucalta rozumiana jako *Umgebung von Uexküll*) zawiera w sobie wiele jednostkowych „umiejscowień”. Foucault pisał o tym, że jedna osoba jednocześnie jest w stanie wygenerować dowolną liczbę *emplacement* i przechodzić między nimi. Dukaj za von Uexküllem pokazuje inny, ale bardzo kategoriyczny aspekt problemu, czyli niezbywalne istnienie w różnych światach (*Umweltach*), które w ujęciu interpersonalnym wymykają się zasadzie systemów otwarć i zamknięć – jako takie są zawsze zamknięte na inny podmiot. Dukaj jednocześnie podkreśla, że próba uwspólnienia horyzontów ma charakter zagnieżdżania jednego *Umweltu* w drugim, czyli dany światobraz może być zakomunikowany (np. poprzez sztukę literacką) jedynie w takim zakresie, w jakim może być odczytany w ramach innego. W tym samym opowiadaniu pisarz przedstawia metafizykę Matematyk (tzw. złej i dobrej, choć może być ich więcej, o jakościach wymykających się ograniczonej ocenie bohaterów), w których odbijają się i kopiują elementy świata diegetycznego, replikują się postacie (Ursa ma swoje odbicie, Urse’, który z kolei skopiował się jako Ursa”). Odniesienie to podkreśla skomplikowanie referencji, które odczytywane są w ramach indywidualnych uwarunkowań odbiorcy. Jest to sugestia aktualna również w odniesieniu do problemu heterotopii, które w ujęciu podmiotowym (a nie np. krytyki społecznej) w każdym aspekcie będzie zwielokrotniona przez „lustrzane odbicia” uczestników. Niemożliwe jest zatem np. sformułowanie wspomnianej zasady

otwarć i zamknąć, gdyż tych będzie co najmniej tyle, ilu jest uczestników, a zapewne zwielokrotnione przez stworzone przez nich warianty, interpretacje cudzych zasad, interpretacje cudzych interpretacji itd. W *Science fiction* brak jednak pesymistycznego solipsyzmu, pojawiającego się np. w *Czarnych oceanach* i innych tekstach o ofiarach pułapek ortowirtualnych rzeczywistości. Pisarz nie stawia tezy o byciu skazanym na samotność, nieunikniony brak zrozumienia i ograniczenie percepcji świata do własnego, uformowanego uposażenia. Problematyka ta jest tu przedstawiona jako sytuacja komunikacyjna, w której różne podmioty wchodzą ze sobą nawzajem w dialog, dążą do porozumienia, a przede wszystkim się uczą i rozwijają. Pokazuje to z jednej strony przykład Caldwell, który przekwalifikował własne myślenie dzięki temu, że zagarnął do swojego *Umwelt* powieści Kusko, a z drugiej relacja wykreowanego przez Edwarda bohatera, Ursy, z jego zwielokrotnionymi odbiciami, stającymi się dla niego przewodnikami przez heterotopyczną i hybrydyczną przestrzeń Matematyki. Wkładem Dukaja do przytoczonych przez niego teorii biosemiotyków jest to, że nadał sztuce szczególne miejsce, gdyż ma ona zdolność posiadania własnych *Umweltów* (czy też reprezentowania aspektów indywidualnych bądź zbiorowych map kognitywnych twórców). Jest to twierdzenie spójne z tym, co fantasta postuluje w wyznaniach o miłości do powieści – to w nich bowiem widzi rozmach i przestrzeń do takiej całościowej wizji.

Rozważania na temat sztuki, które stanowią meta-komentarz także do twórczości Dukaja, pojawiają się w opowiadaniu *Oko potwora*, utrzymanym w konwencji kryminału *science fiction*. Wydarzenia prezentowane są z perspektywy głównego bohatera-narratora, który staje się przewodnikiem czytelnika po świecie, a także dyspozytorem ujawnianej wiedzy. Dzięki temu każda z postaci łącznie z samym narratorem jest w kręgu podejrzanych o bycie przestępcą-zdrajcą.

W przedstawionej historii główny bohater wdaje się w dyskusję na temat sztuki z postacią zwaną Pasażerem. Inspiracją do podjęcia tematu jest sztuka imbriumistów, którzy tworzyli w przestrzeni pozaziemskiej. Pasażer przedstawia swoją koncepcję sztuki, która nie jest u niego związana z wyższymi potrzebami estetycznymi, ale wiąże ją z mechanizmami przystosowawczymi człowieka jako zwierzęcia. Twierdzi on, że wyczucie estetyki jest zakorzenione w atawistycznych odruchach oraz doświadczeniach i jest przekazywane kolejnym pokoleniom poprzez kulturę oraz geny. Dla wyjaśnienia procedur twórczych posłużył się metaforą stanowiącą scenę w której wykształca się i utrwała pewien mechanizm działania. Przedstawił człowieka chowającego się w gąszczu i wypatrującego drapieżnika. Zażegnanie zagrożenia zależy od tego, czy ukrywający się jest w stanie na podstawie szczątkowych, nieciągłych bodźców – widoków spomiędzy gałęzi, dźwięków – zrekonstruować obecność (lub ją podważyć) bestii. Nagrodą jest zarówno przeżycie jak i odczuwanie satysfakcji z poprawnego uzupełnienia pokawałkowanego doświadczenia w obraz całości. Tezę tę dobrze ilustruje wypowiedź bohatera:

Gdzie to w nas siedzi? W mózgu, a po trochu i w genach. Złote proporcje, symetrie, synkopy, czarny kwadrat na białym tle i kształt kobiecych piersi. Żeśmy stawali na nogi na sawannach afrykańskich i ćwiczili głębiej spojrzenia, wypatrując drapieżników pod drzewami – także stąd. [...] Dlaczego na przykład akt mniej jest nam piękny w klinicznej, ginekologicznej otwartości i jasności, a bardziej – w połowicznej zasłonie, właśnie nieodkryty, czyli półakt, sugestia i zapowiedź raczej? [...] Ponieważ lwy i tygrysy! [...] Ewolucja nagradza tych, co potrafią w porę rozpoznać przyczajonego drapieżnika; geny mniej uważnych giną pożarte razem z ich nieszczęsnymi nosicielami. Powstaje mechanizm nagrody, uczucia satysfakcji z rozpoznania ukrytego wzorca, z dopowiedzenia w myśli reszty kształtu zwierzęcia między gałęziami, źdźbłami trawy. A ziemską ewolucja preferowała formy symetryczne i taki praworzec piękna: bo ten, kto domyślał się kształtów w mroku wedle reguł symetrii, większą miał szansę

przeżycia w Edenie mięsożerców. Tak też narodzili się bogowie: z bardzo racjonalnego domysłu świadomej intencji kryjącej się za fenomenami natury. Kto się ich nie domyślał, częściej ginął zaskoczony przez przypadek jednak nieprzypadkowy [Oko, s. 259-260].

Według bohatera sytuacja ta trenowana w ludzkości pod różnymi postaciami stanowi fundament działań estetycznych. Przyjemność daje to, co jest niezupełne i stanowi wyzwanie estetyczne. Satysfakcja płynie z polowania, wyzwania, jakie stanowi sztuka, która nie jest daną, gotową do przywsojenia/konspumpcji, ale ma charakter zadany, wymaga transaktywnej i transakcyjnej relacji, a każdy jej odbiorca jest jednocześnie jej współtwórcą. Choć sama antropologiczna teza mogłaby być załącznikiem do akademickich rozważań, płynące z niej wnioski są adekwatne do strategii pisarskich stosowanych przez Dukaję. Jego teksty, w których planowo pojawia się wiele miejsc niedookreślenia, pojęć niezrozumiałych, głosy narratorów mają różne charaktery (od obiektywnych, poprzez dyskretnie zmieniające tożsamość, aż po silnie zindywidualizowany głos, sugerujący prowadzoną z czytelnikiem grę perswazyjną), pojawiają się liczne wewnątrz- i pozatekstowe nawiązania, zakładają, że czytelnik będzie indywidualnie torował sobie drogę własnej interpretacji, włączy w nią własne konteksty, ale i podejmie grę o sens, w której będzie re-konstruował koncepcję tematyzującą dane dzieło. Otwartość tekstów jest również cechą heterotopogeniczną na poziomie pozadiegetycznym, czyli umożliwia, wspiera oraz sankcjonuje różne i indywidualne sposoby bycia-z-tekstem.

Interesującym aspektem estetycznych rozważań bohaterów *Oka potwora* jest to, że są prowadzone w kontekście odbywającego się właśnie polowania na niezrozumiały i potencjalnie groźny konstrukt, zwany Astromancerem. Powstał on ze złomu statku, który wszedł w kolizję z meteorytem, a następnie był przekształcany przez maszyny, kierujące się nieznanymi algorytmami. Wobec istnienia

struktury, której organizacja inspirowa odbiorców do domyslenia się stojącego za nią programu lub inteligencji, pojawiło się pytanie zadane antropologicznej tezie o estetyce łowcy: jaka byłaby sztuka ludzi kosmosu, pozbawionych konstytutywnych doświadczeń nieba, ziemi, drzew i drapieżcy między nimi.

W opowiadaniu okazuje się, że najbardziej podstawową procedurą ludzkiego umysłu, niezależną od okoliczności i form, w jakiej się wyraża jest fundamentalna potrzeba sensu. Ukazana jest ona jako cel, który osiąga się za wszelką cenę, także w pozaziemskim bezsensie informacji. W utworze zostały skonstrastowane ze sobą dwa paradygmaty. Pierwszy, antropocentryczny, to antropologicznie motywowany (za Yi-Fu Tuanem) poznawczy i aksjologiczny układ odniesień związanych z wyprostowaną sylwetką człowieka, a więc z pojęciami góry, dołu, poziomego horyzontu, strony lewej i prawej. Drugi zaś to nieantropocentryczny paradygmat białego szumu radiowego jako reprezentacji kosmicznego promieniowania, przyjmującego formę chaosu informacyjnego. Wystawione na jego działanie zmysły wzroku i słuchu doznają deprywacji, a interpretujący doznania umysł próbuje wyłonić jego sensowne elementy²³⁰. Jednocześnie szum radiowy jest echem wielkiego wybuchu, będącym pra-źródłem tzw. mikrofalowego promieniowania tła. U Dukaja oba wymiary tego paradygmatu spotykają się: z jednej strony główny

²³⁰ Długotrwałe wystawienie na tego typu bodźce, szczególnie przy ograniczeniu innych zmysłów, powoduje u człowieka złudzenia, majaki i wizje. Dzieje się tak, gdy mózg jest przeciążony dochodzącymi informacjami, których nie jest w stanie przetworzyć zgodnie z żadnymi znanymi strukturami. Mniej skrajnym przykładem jest rozpoznawanie pewnych stałych struktur w przygodnych formach. Szczególnie mocno zauważalne jest dostrzeganie w rzeczach układu twarzy a nawet jej wyrazu, nawet w takich przedmiotach, jak gniazdko elektryczne. Procedurę tę wykorzystał także Dukaj w *Innych Pieśniach*, których bohater w jądrze chaosu dostrzegł twarz Adynatosa. Pogłębione znaczenie tej sceny omówione będzie w *Rozdziale III*.

bohater próbuje zrozumieć chaotyczne zachowania maszyn kierowanych niezrozumiałym oprogramowaniem, z drugiej jego interpretacje torowane są w kierunku odwołań sakralnych, przeczuwana jest tajemnicza motywacja o sakralnym charakterze (związek wątków posthumanistycznych z *sacrum* rozwinięty będzie w *Rozdziale III*).

W *Lodzie* rozważania na temat sztuki pojawiają się w kontekście alternatywnej historii, pod kątem władzy Zimy oraz Lata:

Gdyby sztuka była odpryskiem przypadku... ale jest owocem porządku! Jak piszę zdanie takie, nie inne, to nie dlatego, że mucha mi akurat nad głową przeleciała albowiem se w uchu powiercił, ale ponieważ wynika ono ze wszystkich zdań uprzednich, a one razem – z moich myśli je poprzedzających, a one myśli – z życia mojego całego, które do nich doprowadziło. Każde prawdziwe dzieło sztuki jest obrazem Historji – historji jego twórcy, historji świata, który go wydał. Nie masz pod Lodem malarzy bohomażników, jakimi to, słyszę, na zachodzie Europy obrodziło, po których obrazach nie poznasz, czy człowiek rozumny w zamiarze z góry powziętym je stworzył, czy też warjat jaki półślepy, co dorwał się pierwszy raz do pędzla i farby. Nie masz tu blablaistów i absurdaistów i wierszokletów-popaprańców i baletmistrzów przez Djonizosa opętanych [Lód s. 638].

Skrajne ścieżki artystyczne, przedstawione odpowiednio jako gry i prowokacje oraz wyznania zakorzenionego w egzystencji artysty, stanowią przejawiony konflikt między dwudziestowieczną Pierwszą Awangardą a szkołami sztuki akademickiej. W przeciwieństwie jednak do rozważań z zakresu historii sztuki akcent został przeniesiony z rozstrzygnięć na temat tradycji i jej przełamywania na pytanie o samego artystę jako o podmiot aktu twórczego. W rozważaniach o władzy Lodu i Lata nie chodzi bowiem o utrzymywanie w duchu Blooma problemu rewizjonizmu i odwołań do poprzedników, ale o intencję inspirującą do samego podjęcia działania. Problem ten można odnieść również do literatury, która jest także wprost komentowana w powieści:

Poza prawdą i fałszem – przeszłość, przyszłość. Fantazjuje, kto opowiada i pisze o przyszłości, i taką samą fantazję tworzy – kto opowiada i pisze o przeszłości, to znaczy o ludziach, rzeczach i krajach nieistniejących. Każda pamięć o tyle tylko jest prawdziwą, o ile nie przeczy teraźniejszości. [...] Niech im panna nie wierzy: wróżbitom, strategom, detektywom, planistom, historykom. Każda powieść historyczna to powieść fantastyczna [Łódź, s. 386].

W tym miejscu Dukaj czyni uwagę, że żywioł literacki nie przynależy jedynie działaniom o artystycznej intencji, ale organizuje także wszelkie działania, w których dokonywana jest narracja. Choć zazwyczaj spośród aktywności wyróżnia je odniesienie do prawdy, pisarz podważa ją tu jako ostateczny punkt odniesienia. Podkreśla jej zgodność jedynie wobec stanu teraźniejszego. Poza tą relacją pamięć staje się narracją, organizuje prawidła sztuki literackiej. Dodatkowo prawda pamięci jest każdorazowo nadpisywana i modyfikowana w każdym akcie odpamiętywania, dokonującym modyfikacji zapisu pod wpływem aktualnej sytuacji. Zatem nawet dla tego samego podmiotu odtwarzane po wielokroć zdarzenia stają się palimpsestami, a w końcu apokryfami. Skoro literatura i inne formy narracji z pamięci stanowią swoiste *continuum*, rozważania na ich temat prowadzą do postawienia pytania, które pobrzmiewało już we wcześniejszych rozważaniach: na ile jest to kreacja, a na ile re-kreacja? Podczas gdy choćby przytaczane już antropologiczne teorie z *Oka potwora* czy przywołana w *Science fiction* kategoria *Umweltu* dają pierwszeństwo doświadczeniu, to wspomniany problem pamięci pokazuje, że to, co uważane jest za rzeczywiste odniesienie, samo należy do archiwum pamięci, podlegającego ciągłym, kreatywnym przekształceniom, nadpisaniom i reinterpretacjom. W ostatnim ze wspomnianych opowiadań autor stawia pytanie:

Kiedy jednak je pisał – czy tworzył fikcję, czy też przekształcał rzeczywistość? Na którym świecie dokonywał operacji: tym fantastycznym,

istniejącym tylko w jego głowie, czy na tym prawdziwym, który właśnie migocze w rubrykach i cyfrach? [SF, s. 584]

Oczywiście Dukaj nie udziela na nie odpowiedzi. Za to swoją twórczością dostarcza inspiracji do pogłębienia tego pytania, przeformułowywania go i prowadzenia dyskursu o literaturze z koniecznym uwzględnieniem intelektualnych osiągnięć *science fiction*.

Punktem wyjścia dla niniejszego rozdziału była inicjacyjna podróż protagonisty przez heterotopiczne przestrzenie, w których rozpoznawał siebie i dokonywał auto-re-definicji, czego reprezentacją były przemiany w otaczającym świecie diegetycznym oraz sytuacji metafizycznej oraz metaliterackiej bohatera. W toku analizy udowodniono, że treść i forma heterotopii są w ścisłym związku, oraz że tworzą je składniki zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowe. W ten sposób spojrzenie na nią zostało poszerzone, zaś akcent postawiony wyjściowo na protagonistę jako podmiot zdarzeń na scenach tekstu przeniósł się w kierunku instancji czytelnika stającego się re-konstruktorem sytuacji, dla których bohater stanowi jedynie soczewkę: fokalizującą spojrzenie oraz skupiającą wiązki odniesień. Historie opowiadane różnymi zmieniającymi się głosami, wypowiedziane przez postacie-maski prezentują przestrzenie literackie za-dane czytelnikowi, w których on sam toruje trajektorię swoich interpretacji. Dukaj zaś daje swoją twórczością przykład podróży przez lasy rzeczy, rozważań o miejscu człowieka w świecie, w historii, a także wobec drugiego człowieka. To także poszukiwanie Tajemnic, jakie kryją w sobie progi światów: nieznanymi, możliwymi, nieuchronnymi.

Rozdział III.

Posthumanizm

W niniejszej dysertacji zaproponowane zostało rozróżnienie trans- i posthumanizmu na podstawie granicy pomiędzy tym, co jeszcze „ludzkie”, a co już nim przestało być. Granica ta nie jest wyraźną, łatwo definiowalną linią transgresji. Stanowi jeden z etapów eksplorowania przestrzeni liminalności, lecz samo miejsce/moment przekroczenia jest nie do przewidzenia. Podróż przez tę sferę łączy się zatem z ryzykiem wykonania nieodwracalnego kroku, którego skutków nie da się przewidzieć, gdyż pozostają nieprzekładalne na doświadczenie i język osób „spoza”. Bohaterowie prozy Jacka Dukaja podejmują to wyzwanie. Część z nich powraca, odmieniona i wewnętrznie zintegrowana jako *upgrade’owane* istoty tanshumanistyczne, inni docierają do samej granicy i wchodzą w bezpośredni kontakt z bytami „z drugiej strony”, a pozostali ją bezpowrotnie przekraczają. Niniejszy rozdział poświęcony będzie kreacji podmiotu posthumanistycznego, odnajdującego się w nowej heterotopii. Jest to liminalność nie będąca już stanem przejściowym, transformującym i korygującym, tylko permanentnym. Związana jest z koncepcją *communitas* trzeciego typu, ideologiczną, stanowiącą rodzaj narracji legitymizujący utopijne wizje i dążenia. Pojawiający się tu bohater doświadcza skrajnej obcości, którą wypiera albo internalizuje, stając się jej częścią.

Heterotopia, w której znajduje się bohater posthumanistyczny jest szczególnie na tle struktur, opisanych w poprzednich rozdziałach. W tamtych przypadkach bohaterowie doświadczali jej jako atopii (nie-miejsca, przestrzeni niczyjej), gdzie czuli się wydziedziczeni z dotychczasowego miejsca i tracili orientację (podmiot transhumanistyczny), a także rozpoznawali złożoność i nieciągłość otaczającej ich rzeczywistości (podmiot eksplorujący aktywnie przestrzeń liminalną). Tutaj *communitas* objawia się jako „przestrzeń od” albo „przestrzeń ku”, będąca w relacji do fantazmatycznej utopii (nieosiągalnego, doskonałego miejsca), eutopii (miejsca pięknego i dobrego, również w kategoriach religijnych) bądź dystopii (złego miejsca, w którym brak perspektyw na pozytywną zmianę).

Podmiot posthumanistyczny stanowi osobliwość, więc przedstawiany jest w dwojaki sposób. W pierwszym przypadku widziany jest z perspektywy zewnętrznego narratora, zazwyczaj głównego bohatera, w drugim zaś obserwowany jest przez protagonistę proces stawania się istotą postludzką. Wyjątek stanowi tytułowy bohater opowiadania *Ruch Generała*, który w czasie rozgrywania się wydarzeń jest już nieludzkim konstruktem. Narracja nie skupia się jednak na tworzeniu jego profilu psychologicznego, w warstwie fabularnej stanowiąc historię przygodową, zaś na poziomie refleksji ukierunkowuje uwagę na problem społecznych mitologii. Główny bohater jest zaś *tricksterem*, który obnaża mechanizmy władzy oraz modelowania zbiorowych zachowań i wyobrażeń.

Osobliwość: fascynacja i lęk

Problem posthumanizmu związany jest z ugruntowanym w literaturze *science fiction* oraz w naukach motywem osobliwości technologicznej, budzącym zarówno ciekawość poznawczą, jak i silne

emocje. Wynika to z jednej strony z lęku przed nieznanym i łatwością tworzenia pesymistycznych scenariuszy przyszłości, szczególnie w okolicznościach kryzysu lub braku wpływu na przebieg wydarzeń²³¹, z drugiej zaś na doświadczenie alienacji i anachronizmu w dobie szybko rozwijających się technologii. Amerykański filozof specjalizujący się w ontologii cyberprzestrzeni, David Koepsell, zauważył, że z brakiem zrozumienia dla działania różnych mechanizmów organizujących życie codzienne ludzi (gdyż uwagę na temat komputerów można poszerzyć choćby o zasady bankowości, rozwiązania instytucjonalne czy prawne), pojawiają się nie tylko skrajne uczucia (od lęku do fascynacji), ale także zjawisko wiary:

Co więcej, działanie komputerów jest coraz mniej przejrzyste dla tych, którzy chcą je zrozumieć „od podszewki”. Podobnie, jak świat fizyki cząsteczkowej, funkcjonowanie komputerów coraz bardziej jest sprawą wiary lub przekonań na temat działania niewidzialnych prądów na niewidzialnych przełącznikach. Kiedy technologie stają się nieprzenikalne dla zwykłej percepcji, ludzie rozwijają w sobie naiwne systemy wierzeń na temat ich funkcjonowania. Te systemy wcale nie muszą reprezentować faktycznych sposobów działania technologii²³².

Pojawia się zatem pytanie, w którym momencie przekonania i wiara stają się częścią duchowości jednostki i przyjmują postać religijną. Pytanie to przewija się przez utwory Dukaja, szczególnie

²³¹ Tutaj szczególnie mocno zaznacza się motyw raczej niejawnych działań małej, odizolowanej grupy, mającej dostęp do władzy, a także (bo wzajemnie się ze sobą wiąże) do środków finansowych i technologii. Fantazmat ten związany jest z głębokim doświadczeniem społecznej stratyfikacji i poczuciem braku wpływu na zdarzenia oraz decyzje podejmowane przez władzę – szczególnie, gdy uwidaczniają się znaczne siły lobbingowe i rzecznicze ze strony prywatnego biznesu. Konflikt klasowy pomiędzy niższymi warstwami społeczeństwa a korporacjami to *leitmotiv* literatury cyberpunkowej.

²³² D.R. Koepsell, *The ontology of cyberspace. Law, philosophy, and the future of intellectual property*, Open Court, Chicago – La Salle 2000, s. 129; przekł. własny.

wyraźnie zaznaczają się w *Katedrze* i *Oku potwora*, gdzie wspomniana w poprzednim rozdziale estetyczna koncepcja nadawania chaosowi doświadczeń struktury i sensu, zostaje rozwinięta o kolejny krok. Bohaterowie dokonując animizacji i antropomorfizacji niezrozumiałych obiektów doszukują się stojącej za nimi inteligencji ludzkiej, nadludzkiej bądź boskiej. Zgodnie z uwagą Kopsella proces ten wiąże się także z powstaniem struktury heterotopii, szybko wyłania się zasada strzeżenia wejść i wyjść z ekskluzywnej przestrzeni.

Kultura popularna, otaczająca zapośredniczone komputerowo fenomeny, jest pełna tych, którzy usiłują utrwalić mity dotyczące natury komputerów. Jest to sposób na przynależenie do swoistego rodzaju mistycznej, specjalnej domeny. Mity służą temu, aby uzależniać nowoprzybyłe osoby od długotrwałych użytkowników, gdyż tylko oni mogą je wprowadzić w tę dziedzinę²³³.

Według filozofa fantazmaty na temat cyberprzestrzeni mają głębsze korzenie niż tylko brak wiedzy, ignorancja oraz atrakcyjne narracje kultury popularnej. Badacz zauważa, że źródłem jest też sama nauka, która nie tylko nie dokonała jeszcze zadowalających rozpoznań w tej dziedzinie, ale jeszcze jest źródłem wskazywania na fałszywe związki. Według niego błędne jest traktowanie cyberprzestrzeni (oraz przestrzeni wirtualnej jako jednego z jej aspektów) jako świata fałszywych obrazów czy cyfrowego ducha i ujmowanie jej w kategoriach platońskich, neoplatońskich i gnostyckich. Wynika to z pomieszania refleksji ontologicznej z epistemologiczną i metafizyczną oraz zbyt metaforycznego opisu zjawiska, które prowadzi do metodologicznych nadużyć²³⁴. Wnioskować z tego można, że tworzenie się quasi-religii wokół zjawisk związanych z nowymi technologiami wynika z poszukiwania nowych form wyrazu dla

²³³ Tamże; przekł. własny.

²³⁴ Tamże, s. 22-25.

duchowości, przeżywającej kryzys od doby Rozumu, pogłębiony w dobie Informacji. Sytuację tę wzmacnia brak rzetelnego kontr-dyskursu naukowego a także nieobecność problemu w oficjalnym dyskursie religijnym. Powstała zatem nisza, którą w całości mogą zagospodarować samozwańczy prorocy nowych technologii oraz twórcy *science fiction*.

Podczas gdy można poddać pod dyskusję kwestię, na ile współczesna filozofia przecenia zjawisko cyberprzestrzeni jako nowej formy ekspresji duchowości (a nie docenia w innych obszarach refleksji naukowej), to obawy przed technologiczną osobliwością doczekały się dogłębnego opracowania ze strony naukowców, w tym specjalizujących się z zagadnieniach trans- i posthumanizmu.

Technologiczna osobliwość definiowana jest jako moment, w którym dochodzi do skoku technologicznego, który obecnie jest nie do przewidzenia, wymyka się wszelkim modelom i symulacjom, zaś sposób jego działania jest niezrozumiały. To punkt, w jakim inteligencja maszyny przekracza ludzką i staje się dla niej niedostępna. Badacz trans- i posthumanizmu Nick Bostrom, definiuje osobliwość jako superinteligencję:

Superinteligencja to każda inteligencja, która w znaczący sposób przewyższa najbardziej rozwinięty ludzki mózg w zasadzie na każdym polu, włączając w to twórczość naukową, ogólną wiedzę, a także umiejętności społeczne. Ta definicja jest otwarta na sposób, w jaki superinteligencja została zaimplementowana – może to być komputer, zespół zsynchronizowanych komputerów, rozwinięta kora mózgowa lub jeszcze coś innego²³⁵.

Otwartą kwestią dla badacza pozostaje, czy tego typu byt posiada/wytwarza świadomość oraz czy ma indywidualne,

²³⁵ N. Bostrom, *Ethical issues in advanced Artificial Intelligence*, [w:] *Cognitive, emotive and ethical Aspects of decision making in humans and in artificial intelligence*, red. I. Smit, t. 2, Institute of Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, Tecumseh 2003, s. 12.

podmiotowe doświadczenia²³⁶. Pogląd na temat okoliczności pojawienia się osobliwości rozwinął amerykański matematyk i pisarz *science fiction*, Vernor Vinge, według którego do jej stworzenia może dojść na drodze postępujących już procesów technologicznych:

- to rozwój superinteligencji i komputerów, które zyskałyby samoświadomość;
- rozwój ogromnej sieci komputerowej na kształt sieci neuronów, czyli cały układ połączonych ze sobą „mózgów” generujący ponadludzko inteligentny byt;
- *interface* komputer-człowiek tak zespolony z użytkownikiem, że dający mu nadludzką moc intelektu;
- rozwój naturalnego intelektu człowieka przy pomocy ingerencji biotechnologicznych²³⁷.

Ponieważ osobliwość jest superinteligencją (prawdopodobnie samoświadomą, choć biorąc pod uwagę poziom jej zaawansowania, z punktu widzenia umysłu człowieka może być to kwestia nie do rozstrzygnięcia), istnieje zagrożenie, że zwróci się przeciwko człowiekowi w sposób wymierzony w niego bezpośrednio lub w konsekwencji innych działań. Bostrom wyszczególnił także cztery typy zagrożeń z jakimi może się zetknąć ludzkość. Część z nich związana jest z samym pojawieniem się technologicznej osobliwości bądź z działaniami, jakie mogłaby podjąć. Tymi kategoriami są:

- katastrofa spowodowana celowymi działaniami bądź przypadkiem;
- przekroczenie transwolucyjnego progu przez ludzkość okazuje się porażką;

²³⁶ Tegoż, *How long before superintelligence?*, „Linguistic and Philosophical Investigations”, vol. 5 nr 1 2006, s. 11.

²³⁷ Zob.: V. Vinge, *The coming technological singularity: how to survive in the post-human era*, „Whole Earth Review”, winter 1993.

- indywidualne przybieranie różnych form posthumanistycznych przez jednostki;
- powstanie post-ludzkiej cywilizacji, w której współczesne wartości nie miałyby racji bytu lub zostały zdegradowane do pomniejszych stopni na drodze do właściwych celów.

Zagrożenia ze strony technologicznej osobliwości pojawiają się w pierwszym i trzecim przypadku. W ramach grupy katastrof badacz wymienia m.in. niewłaściwe użycie nanotechnologii bądź wyrwanie się jej spod kontroli, źle zaprogramowana superinteligencja, nuklearny holocaust (bądź inna globalna katastrofa) oraz wyłączenie rzeczywistości, która okazałaby się symulacją projektowaną z rzeczywistości wyższego rzędu. Z kolei przejście na posthumanistyczny poziom funkcjonowania łączy się z różnymi zagrożeniami związanymi z *uploadingiem* umysłu na nośnik technologiczny, ponownie błędnym zaprogramowaniem superinteligencji, wprowadzenie totalitarnego reżimu²³⁸. W takim czarnym scenariuszu wyrażają się zarówno wątpliwości natury naukowej, jak i lęki przed nowoczesną figurą „obcego”, oraz poczucie winy związane z przynależeniem do gatunku dokonującego zniszczeń na Ziemi o skali nieporównywalnej z żadną inną grupą istot do tej pory. Wszystkie te scenariusze, a także pozostałe wymienione przez Bostroma, choć niezwiązane bezpośrednio z osobliwością, np. zagłada związana z wygenerowaniem i uwolnieniem poza kontrolą zabójczych szczepów bakterii i wirusów) stały się tematami utworów Dukaja, m.in. opowiadania *Król Bólu i pasikonik*, mikropowieści *Extensa* i powieści *Czarne oceany*.

²³⁸ Zob. N. Bostrom, *Existential risks. Analyzing human extinction scenarios and related hazards*, „Journal of Evolution and Technology”, vol. 9 nr 1 2002.

Kserokopie lustrzanych odbić

W *Rozdziale I* poruszana była kwestia post-korporealności rozumianej jako utrata ugruntowania doświadczenia i refleksji w sferze cielesnej. Wynikało to z ingerencji technologicznych w ludzką biologię i umysł, a w skrajnym przypadku z ukazania całego doświadczenia cielesnego jako gry złudzeń. Dukaj podjął tu problem reprezentacji związany nie tylko z niemożnością ustalenia czy i jak istnieje źródło postrzeganych fenomenów (czy istnieje desygnat), lecz także samego procesu i warunków ich powstawania (czy jest to kwestia procesu percepcyjnego, czy symulacja dokonuje się na poziomie ontologii świata, generowanego jako program komputerowy przez zewnętrzną inteligencję). Zagadnienie to było rozważane m.in. w *Córce Łupieżcy*, gdzie pojawił się problem zwany „RCS” (*Reality Confusion Syndrome*), gdy mikropowieściowy „lsen” (rozszerzanie rzeczywistości poprzez nanotechnologię, łączącą człowieka z globalną siecią za pomocą całego sensorium) przestaje być odróżnialny od poza-lsennej rzeczywistości. Nie chodzi w nim o moment gdy symulacja rzeczywistości osiągnęła perfekcję (wpływ na całe sensorium człowieka lub dokładne naśladownictwo jego działania, wyrażane poprzez prowadzenie dialogu czy gestykę i mimikę nieodróżnialną od ludzkiej), ale gdy indywidualne możliwości oceny sytuacji zostają niebezpiecznie ograniczone (i np. coś nieprawdopodobnego traktuje się jako oczywistość). W *Czarnych Oceanach* zaś, jak już było wspomniane, zagadnienie solipsystycznej pułapki było rozważane jako problem filozoficzny.

W przytoczonych rozważaniach przyjęta została perspektywa podmiotu, który rozpoznaje swoją sytuację w świecie i analizuje graniczność swojego doświadczenia, ocenia bliskość linii kryzysu, z za której może nie być powrotu. Propozycja posthumanistycznego spojrzenia na te problemy to przyjęcie perspektywy zewnętrznej, aby

dostrzec, jaka jest ta granica, do której zbliża się transhumanistyczny podmiot (ryzykujący bezpowrotne przejście w sferę „post”) i przyjrzenie się iluzorycznej przestrzeni pod kątem kulturowych kontekstów w jakich funkcjonuje. Dla rozważań o heterotopii istotny jest tu motyw lustra i ekranu, wprowadzony przez Michela Foucaulta dla wyjaśnienia jego podejścia do aspektu wirtualnych nakładek/plastrów na przestrzeni fizycznej. W artykule *O innych przestrzeniach* zaprezentował lustro jako formę uobecnionej utopii:

Ale jest to również heterotopia w tej mierze, w jakiej zwierciadło istnieje w rzeczywistości i wytwarza rodzaj efektu zwrotnego w stosunku do miejsca, które zajmuję – wychodząc od zwierciadła odkrywam moją nieobecność w miejscu, w którym jestem, ponieważ widzę siebie tam. Zaczynając od spojrzenia, które skierowane jest na mnie, z głębi tej wirtualnej przestrzeni, która znajduje się po drugiej stronie lustra, wracam do siebie, kieruję moje oczy ku sobie i ponownie ustanawiam siebie tu, gdzie jestem [Het, s. 120].

Metafora lustra dająca wierne odbicie (bądź zniekształcone, anamorficzne w przypadku krzywych zwierciadeł) związana jest z ekranem, który może spełniać podobną funkcję, ale przede wszystkim generować okno do zagłębienia w przestrzeń wykreowaną od podstaw. W klasycznym ujęciu ich charakterystycznymi cechami są: ujęcie w ramę, tworzenie dystansu i kierunku patrzenia, wizualność oraz różny status przestrzeni po obu stronach zwierciadlanej tafli. Powielone zwierciadło może przyjąć postać systemu luster, powielającego oryginał w nieskończonej re-prezentacji (ta sytuacja opisuje min. intertekstualność w rozumieniu Barthesa²³⁹). Fragmenty rozbitego lustra ukazują rzeczywistość z różnych

²³⁹ R. Barthes, *Przyjemność...*, dz. cyt., s. 43.

perspektyw²⁴⁰, w różnej skali, pozwalając na różnorodny ogląd jednej rzeczy bądź w skrajnej sytuacji wykluczając jakikolwiek uspołniony i uwspólniony obraz. Ponowoczesna analiza heterotopicznego lustra zaś ujmuje je na styku zagadnień semiotycznych, psychologii oraz badań kulturowych i podważa dwa fundamentalne założenia: stabilnej i oczywistej roli ramy, oddzielającej obserwatora od reprezentacji oraz (weryfikowalnego) istnienia reprezentowanego obiektu. Wśród źródeł takiego przesunięcia akcentów oraz krytyki presupozycji była analiza heterotopicznych przestrzeni miejskich, przede wszystkim doświadczenia metropolii.

Problem lustrzanych oraz wyświetlających obrazy ekranów jest istotnym składnikiem rozważań nad kulturą modernizmu i jej przejścia w ponowoczesny okres refleksji humanistycznej. Ewa Rewers w rozdziałach *Światło i lustro* oraz *Światło i ekran* swojej pracy na temat *post-polis*²⁴¹ przedstawia wielokierunkowe związki między pojawianiem się lustrzanych fasad nowoczesnych budynków oraz wmontowanych w nie ekranów (billboardów, reklam, zegarów, tablic informacyjnych) a charakterem społeczeństwa, zjawiskami psychologicznymi o ponadlokalnym zasięgu oraz artystycznymi dyskursami (szczególnie podkreślając związki między filmem i kinem a myśleniem o architekturze). Ukazuje w ten sposób, że rozważania nad przestrzenią miejską przy pogłębionej analizie w sposób konieczny wnikają w inne obszary kultury i nakładają bądź przenikają różne dyskursy humanistyczne. Jean Baudrillard w *Ameryce* zauważył z kolei, że człowiek ponowoczesny nie tylko czyta rzeczywistość jako układ ekranów, ale że to świat jest czytany przez okna wirtualnych reprezentacji i symulacji: *Amerykańskie miasto również wygląda tak,*

²⁴⁰ Opalizujące znaczenia terminu *perspektywa* sugerują jednocześnie punkt widzenia w refleksji teoretycznej jak i przestrzenną, proksemiczną relację wobec ekranu.

²⁴¹ E. Rewers, dz. cyt., s. 118-132.

*jakby brało swój początek z kina. Aby zgłębić jego sekret, nie należy zmierzać od miasta ku ekranowi, lecz od ekranu ku miastu*²⁴². Choć filozof miał na myśli ekran kinowy, można to rozpoznanie odnieść również do innych projekcji na fasadach, billboardach, powierzchniach monitorów...

Kolonizacja przestrzeni publicznej – a z czasem i prywatnej – przez mnożące się ekrany łączy się z rozwojem kultury nowoczesnej, ze szczególną intensyfikacją procesu od XIX wieku w krajach objętych rewolucją przemysłową. Doświadczenie coraz bardziej wirtualnego obrazu, odbijającego się w lustrzanych taflach, zderzającego ze sobą skrajnie różne kody i przekazy, konstytuowane było przez rozkwit reklamy, witryn sklepowych, pasażów handlowych, świetlnych szyldów i neonów, architektury wielkich metropolii, rezygnującej z konstrukcji ścian na rzecz dużych tafli szkła. Georg Simmel podkreślał, że doświadczenie wielkich miast wiązało się z *natężeniem podniet nerwowych*, dostarczeniem zupełnie nieznanych dotąd bodźców, jak *natłok szybko zmieniających się obrazów, nieciągłość i zróżnicowanie doznań jednocześnie bombardujących świadomość, nieoczekiwane wrażenia*²⁴³. Zmiany w postrzeganiu przestrzeni i stosunku do nowych form reprezentacji można dostrzec obserwując modernistyczną ikonosferę. Kluczowy wpływ na nią miały nowoczesne technologie, zjawiska audiowizualne, przyspieszenie życia wielkomiejskiego, które zaczęły wytyczać główne trendy w sztuce. Zjawiska, które zostały poddane refleksji przez takie kierunki jak kubizm czy futuryzm – a którym analiza przestrzeni heterotopicznych jest szczególnie bliska – ugruntowały się w kulturze już wcześniej, i to nie w pracowniach i laboratoriach europejskiej awangardy, ale na ulicach megalopolii.

²⁴² J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 1998, s. 75.

²⁴³ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] *idem, Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2005, s. 305-306.

Widać to w zmianach w sposobie komponowania reklam i billboardów w przestrzeni publicznej czy w rozwoju nowoczesnego komiksu europejskiego. Oba zjawiska – związane ze zwielokrotnianiem okien, ram, obrazów, ekranów, a także z ich nakładaniem się, przenikaniem, otwieraniem i zawieraniem się – wyrażały *implicite* i również często *explicite* *zaabsorbowanie sensoryczną intensywnością miejskiego życia*, jego chaosem, rozczłonkowaniem²⁴⁴. Ben Singer wskazuje na społeczne źródło rewolucji nowoczesnej ikonosfery:

Wrażenie nieporządku i rozbicia wzmagane było przez wzrost zróżnicowania społecznego wywołany napływem rzesz imigrantów oraz uzyskanie przez kobiety większej swobody w samodzielnym poruszaniu się w miejscach publicznych²⁴⁵.

Modernistyczne miasto można zatem przyrównać do wieży Babel, która jest znakiem rozwoju i dążeń społeczeństwa, a także miejscem spotkań różnych głosów i języków. Używając przywoływanego już kategorii Rodmana, jest ono multilokalne oraz multiwokalne, czyli kształtuje i wyraża polisemiczne znaczenie tego miejsca dla różnych użytkowników²⁴⁶. Kultura, która nie była jeszcze podporządkowana procesowi homogenizacji musiała sprostać nowym zapotrzebowaniom społecznym powodując nadprodukcję znaczących i hiperstymulację audiowizualną. Strukturą będącą w stanie zrealizować tę mnogość znaków w różnych mediach okazały się okna, które stematyzowały kulturę aż po współczesność.

²⁴⁴ B. Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, przeł. Ł. Biskupski, W. Marzec, J. Słodkowski, A. Zysiak, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, 152-157.

²⁴⁵ Tamże, s. 143-144.

²⁴⁶ M.C. Roman, dz. cyt., s. 212.

Zaprezentowane szkieletowe ujęcie historyczne problemu można porównać z przywoływanym przez Ewę Rewers za Paulem Virilio trzyletowym rozwojem kulturowego znaczenia okna. Jego funkcję spełniały początkowo drzwi, oddzielając wyraźnym progiem sfery wnętrza/zewnątrz, *sacrum/profanum*, które można jednak było w mniej bądź bardziej swobodny sposób przekroczyć. Kolejny etap to właściwe okna, oddzielające sferę prywatną od publicznej, otwarte od zamkniętego. Ich upowszechnienie miało być związane z rozwojem i dominacją burżuazyjnego paradygmatu kultury (okno jako wystawa, ekspozycja życia publicznego bądź prywatnego, narzędzie komunikacji, *versus* prywatność i anonimowość; zasłony oraz żaluzje zapewniają jednokierunkowość patrzenia i podglądania ze sfery prywatnej na publiczną). Trzeci zaś etap to okno ekranu nowych technologii: ruchomego, przenośnego, emitującego sztuczne światło²⁴⁷. Największą zmianę w pojmowaniu ekranu przyniosły nowe, upowszechniające się rozwiązania techniczne, jak kino, telewizja, technologie komputerowe czy monitoring, a w końcu przełom informatyczny, jakim jest globalna sieć Internetu. Doświadczenie, które początkowo miało charakter zbiorowy, przeszło w sferę prywatną, niekiedy wręcz intymną. Skrajnym przykładem tego ostatniego ruchu są proponowane przez Dukaję wizje wszczepek, które gwarantują ekskluzywność doznań, nie tylko audio-wizualnych.

Proliferyjące okna za pomocą których manipuluje się lub monitoruje rzeczywistość, stwarzają warunki dla mnożenia się tożsamości, ich płynnego zmieniania się i hybrydyzacji. Stanowią też wielofasetowe lustra, w których reprezentacje świata i jego podmiotów rozszczepiają się w heterotopie refleksy. Guy Debord

²⁴⁷ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 68.

już w 1967 roku przewidział postępujące rozdrobnienie obrazu świata, które doprowadzi do jego wirtualizacji i niefalsyfikowalności:

Oderwane od wszystkich przejawów życia obrazy łączą się we wspólnym nurcie, tam wszakże nie da się już przywrócić jedności tego życia. Częstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji. Specjalizacja obrazów świata osiąga najwyższy stopień w świecie uniezależnionego obrazu, w którym kłamstwo samo się okłamuje²⁴⁸.

Doświadczenie Deborda poprzedza rewolucję informatyczną i globalny rozwój cyberprzestrzeni. W ciągu ostatnich dekad pojęcie ekranu zyskało wiele nowych kontekstów, przede wszystkim dzięki temu, że stały się jednostką podziału komputerowych *interface*'ów (od innowacji systemu Windows), a przez to zyskały jako metafora współczesnego umysłu, funkcjonującego w wielu układach odniesień. Amerykańska socjolożka i badaczka psychologicznego aspektu interakcji człowieka i technologii, Sherry Turkle, wiąże zjawisko symultanicznego zwielokrotniania ekranów z refleksją o tożsamości współczesnych użytkowników przestrzeni wirtualnych na przykładzie osób grających w gry typu MUD²⁴⁹:

Okna dla interfejsów były innowacją techniczną wymyśloną po to, by ludzie mogli swobodnie kursować między różnymi aplikacjami i dzięki temu pracować wydajniej. Jednak z codziennej praktyki wielu użytkowników komputerów wynika, że okna stały się też świetną metaforą jaźni jako systemu zwielokrotnionego i podzielonego. Jaźń przestała po prostu spełniać różne funkcje w różnych warunkach i różnym czasie [...] Powszednia praktyka okien wskazuje, że zdecentralizowana jaźń może przebywać

²⁴⁸ G. Debord, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 33.

²⁴⁹ MUD, czyli Multi-User Dungeon to rodzaj komputerowych gier RPG, rozgrywanej przez sieć i posługujących się interfejsem tekstowym.

w wielu światach i odgrywać wiele ról w tym samym czasie²⁵⁰. [...] Metafora okien staje się jeszcze bardziej obrazowa dzięki Internetowi. Teraz nawet samo RL (od ang.: *real life* – realne życie) może być, jak stwierdził jeden z MUD-owych graczy, po prostu jednym oknem więcej²⁵¹.

Przemiany technologiczno-kulturowe wprowadziły metaforę ekranu (konkretyzowaną w różny sposób) do refleksji humanistycznej, a wraz z nią całkowicie nowy paradygmat badań nad kulturą. Jak zauważa Rewers, problem ten podejmują postmodernistyczni teoretycy, m.in. Lyotard, Baudrillard, Virilio, Bolz i wielu innych, mierząc się z kulturową sytuacją, gdy *wirtualizacja przestrzeni, zdarzeń, czasu przenika z świata medialnego do przestrzeni miejskiej, której architektura zdaje się mówić: „wszystko jest oknem” lub „nie ma już okna” – równocześnie*²⁵². Współcześnie następuje zjawisko zagarnięcia przez ekran samego okna, następuje zamiana miejsc i wwinięcie do wewnątrz ram. To już nie tylko okno może przybrać postać monitora, ale problemem staje się sytuacja, gdy monitor jest w stanie reprezentować okno i stworzyć za nim dowolną wirtualną rzeczywistość, która do momentu próby przekroczenia progu (okno z pierwszej fazy) będzie nierozróżnialna od faktycznej rzeczywistości. Jest to sytuacja semiotyczna zasygnalizowana już w przytoczonych słowach Deborda i analizowana przez Baudrillarda w *Symulacjach i symulakrach*²⁵³, która może nasunąć wątpliwości natury ontologicznej, szczególnie gdy dojdzie do postawienia pytania o istnienie „faktycznej rzeczywistości” i próby wyodrębnienia jej

²⁵⁰ Precyzyjniej należałoby uznać, że zdecentralizowana jaźń potrafi błyskawicznie przerzucać się z jednego świata do drugiego oraz bardzo szybko przełączać się na różne.

²⁵¹ Por. S. Turkle, *Tożsamość w epoce Internetu*, przeł. E. Olender-Dmowska, [w:] Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 133-142.

²⁵² E. Rewers, dz. cyt., s. 69.

²⁵³ J. Baudrillard, *Symulakry...*, dz. cyt.

spośród nawarstwiających się fantazmatów. Progiem tego doświadczenia jest cybersensualność, unieważniająca tradycyjny paradygmat, niejako przenosząc go na poziom meta, gdzie dotychczasowe aksjomaty zostają zakwestionowane i poddane rewizjom²⁵⁴. Powyższe rozważania pokazują jak kierunki zapożyczania kategorii odwracają swoje wektory. Ekrany swoją siłą reprezentacji (biorąc pod uwagę poczynione przez Baudrillarda zastrzeżenia) są w stanie objąć wszystko, a w sprzężeniu zwrotnym to *wszystko* nabiera cech ekranu: od wyobrażeń o świecie, ludzkim ciele, aż po tożsamość i wartości. Wraz z technologicznymi przemianami ekranów, zmieniają się i kategorie, które wpływają na dalsze odczytanie i interpretacje świata, zaś dotychczasowi „wizowie” wkraczą w porządek ekstazy rzeczywistości, gdzie zostają włączeni w grę obsceny²⁵⁵.

Pojmowanie świata jako ekranu – zarówno w modernistycznym, jak i postmodernistycznym ujęciu – można dodatkowo skonfrontować z poprzedzającym jego epokę paradygmatem świata jako księgi. Zestawienie tych dwóch metafor związane jest z zauważanym przez

²⁵⁴ Konsekwencją takiej perspektywy może być traktowanie rzeczywistości jako elementu programu, w którym człowiek jest elementem symulacji bądź pełni rolę gracza. Tradycyjna ontologia, skupiona na świecie jako „świecie zero” (wyjściowym), staje się pozbawiona głębi, jaką tworzy możliwość istnienia kolejnych, wyższych i niższych wymiarów, np. zgodnych z teorią strun. Taki paradygmat redefiniuje wszystkie podstawowe pytania o człowieka i świat, np. zmieniając kwestię wolnej woli i predestynacji na agonistyczną grę różnych algorytmów oraz egzekucję programu; wprowadzając w rozważania na temat istnienia Boga dodatkowy poziom istnienia Programisty (czy jest on tożsamy z Bogiem, czy Bóg jest stwórcą Programisty, czy jego działanie jest widoczne na poziomie programu, ilu jest Programistów i z jakiego poziomu wymiarów działają itd.).

²⁵⁵ M.P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

badaczy kultury zmiany w wielu jej wzorcach z tekstowego na wizualny. Teoretyczną podstawą takiego zestawienia jest m.in. koncepcja procesorów tekstu Stephena A. Tylera, w obrębie której ekran i książka będą przykładami dwojakiej struktury procesorów. Teoria ta będzie omawiana w dalszej części rozdziału²⁵⁶. Pozwala to na konceptualizowanie zjawisk kultury w napięciu między kategoriami: tekst/obraz, pojęcie/wyobrażenie²⁵⁷, linearyzm/głębia, lektor/widz, narracyjność/wizualność. Stwierdzenie, że któryś z paradygmatów się wyczerpał byłoby nadużyciem, lecz warto przyrzeć się rozwojowi różnych rodzajów przekazu, związanych ze zmianami w technologiach komunikacji. Towarzyszy temu także pogłębiona wiedza na temat tego, jak działa percepcja obrazu i jak wpływa ona na odbiór tekstu. Zwrócenie uwagi na tę relację prowadzi do kolejnego kroku (wskazanego również przez Tylera, który podkreśla współpracę dwóch wspomnianych trybów myślenia i przechodzenia ich w siebie nawzajem), czyli podkreślenia wartości wizualności tekstu oraz narracyjności obrazu. Taka refleksja stanowi wyzwanie dla czysto literaturoznawczych czy czysto historyczno-artystycznych opisów świata, poszerzając go o m.in. refleksję intertekstualno-intermedialną, posługiwanie się szeroką kategorią „tekstu kultury”, „tekstu wizualnego”.

Dukaj opracował literacko problem zwierciadlanych odbić w kontekście tworzenia kulturowych mitologii w opowiadaniu *Ruch Generała*, którego protagonistą jest tytułowy posthumanistyczny bohater. W przeciwieństwie do osobliwości opisanych w dalszej części rozdziału, nie stanowi on uosobienia obcości (przez co nie jest ona tematem utworu, jest nim ścieranie się paradygmatów

²⁵⁶ Por. S.A. Tyler, *Przed-się-wzięcie post-modernistyczne*, przeł. A. i W. Kubińscy, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. Michał Buchowski, Instytut Kultury, Warszawa 1999.

²⁵⁷ Istotna jest tu wspomniana w *Rozdziale II* dwuznaczność pojęcia „idea”.

społecznych, kulturowych i narodowych). To jemu towarzyszy narrator, traktując jako funkcję fabularną, która jest ogniskową dla wszystkich wątków, przedstawionych we wprowadzeniu do podrozdziału.

W opowiadaniu Dukaj tworzy wizję świata *fantasy* rządzonego przez prawa magii. Jej powszechne zastosowanie zbliża ją do technologii, a autor pokazuje, jak bohaterowie alternatywnego świata wykorzystując odmienne od naszych zasady działania rzeczywistości, dochodzą do bardzo podobnych rozwiązań – zarówno na poziomie funkcjonowania, a także estetyki czy języka, którym są opisywane. Pokrewieństwo metafor lustra i ekranu widoczne jest w jednym z najbardziej eksponowanych elementów magicznej technologii, jakim jest sieć telekomunikacyjna. Bohaterowie porozumiewają się między sobą za pomocą magicznych „luster dystansowych” (rubin, który po naciśnięciu włącza lub wyłącza artefakt oraz pojawiające się na ramie ornamenty nadchodzących połączeń stanowią nieco ironiczną analogię do współczesnych telefonów komórkowych), tworzące rozbudowaną sieć połączeń. Poufne komunikaty są przesyłane przez władających magią za pomocą telepatii, która z kolei ma cechy technologii szpiegowskiej, gdyż bohaterowie maskują tego typu działania dodatkowymi mentalnymi blokadami, zabezpieczającymi przed magicznym podsłuchem. Bohaterowie również wysyłają sobie na odległość dokumenty, które „fantomizują się” u odbiorcy, co z kolei spełnia funkcję faksu. Inne magiczne urządzenia – jak wahadłowce podróżujące z Ziemi na księżyc Tryb czy pojazd do podróży międzygwiazdnych – nie powielają już tak wiernie przedmiotów znanych z rzeczywistości.

Istotnym motywem, pokazującym w *Ruchu Generała*, że przedstawione społeczeństwo Imperium należy do typu społeczeństwa spektaklu, jest rozciągnięcie przez czarodziejów wielkiej iluzji

na niebie ponad miastem Czurma. Wizualizacja stanowiła transmisję z pola bitwy w Księstwie Pokoju, gdzie rozgrywały się zbrojne starcia dwóch armii. Przedstawianie rzezi przerywane było na wyświetlanie na niebie reklam osób i firm sponsorujących stworzenie tego widowiskowego zaklęcia przez czarodzieja imieniem Pełzacz. W rozmowie między głównym bohaterem – generałem Żarnym, zwanym Żelaznym Generałem – a majorem z jego armii podkreślona została siła oddziaływania magicznej transmisji obrazu:

Pan spojrz na tarasy, balkony, dachy, Generale. Pan spojrz na ulice. Mało kto śpi. To nie jest bitwa o byle wiochę, tam Ptak rozdeptuje Księstwo. Frekwencja, że pozazdrościć. Pełzacz na pewno doi ich ile wlezie. Na dodatek sukinsyny mają szczęście, bo oba księżyce są akurat pod horyzontem i jakość obrazu udała im się jak z lustra [Gen, s. 10].

Widok rzezi przyciąga spojrzenia wszystkich, ale nie ma żadnej sugestii, że reprezentacja tragedii przed dwoma milionami odbiorców wpłynęła na czyjąkolwiek postawę. Interesujące jest określenie jakości obrazu w kategoriach lustra, gdyż można je rozumieć w związku z fikcjonalnymi rekwizytami pojawiającymi się w opowiadaniu, co sugeruje, że naniebna iluzja wbrew aurze wyglądała, jakby tworzyła ją ekranowa technologia o wielkiej skali, bądź też w odniesieniu do ogólniejszego pojęcia lustra jako ukazującego wierną kopię. Fabuła wprawdzie omija losy samych mieszczan i podąża za historią Generała, niemniej jednak żadna postać poza samym Żarnym nie wydaje się zaangażowana emocjonalnie w wydarzenia z zaatakowanego i niszczonego Księstwa. Wydarzenie traktowane jest dwojako: przez władzę w kategoriach czysto politycznych, pozbawionych zupełnie etycznego wymiaru (chęć niesienia pomocy, udzielenia azylu...), przez lud zaś jako wydarzenie medialne. W narracji nie została zasugerowana jego podstawowa funkcja społeczna, jaką jest integracja społeczeństwa czy

uprawomocnienie władzy²⁵⁸ – przeciwnie, odbiór wydarzenia widziany w kategoriach baudrillardowskiej implozji²⁵⁹ świadczy o tym, że poddane jej społeczeństwo stawia jednocześnie opór tworzeniu mitu i ideologii według ich barthesowskiej definicji. Sytuację tę trafnie opisuje myśl otwierająca rozważania Guya Deborda w *Spółeczeństwie spektaklu*:

Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia²⁶⁰.

Narrator w krótkim opisie oraz późniejszych przywołaniach sceny podkreśla aspekt komercyjny zdarzenia oraz jego estetykę dostosowaną do masowego odbioru. Efektem pokazania tragedii wojennej ludności miasta jest stworzenie spektaklu, widowiska dla rodzącego się właśnie odbiorcy masowego – samo wydarzenie nie tylko nie jest już *przeżywane bezpośrednio*, ale pojawia się wątpliwość, czy ktokolwiek je przeżywa. Dochodzi tu do złożonego powiązania w motywie magicznej iluzji: ekranu, otwierającego na niebie nad miastem widok na pole bitwy (a jest to skala nieporównywalna z żadnym z czytelnicznych doświadczeń, prowokująca niezwykle fantazmatyczne wyobrażenia), lustra, które w czasie rzeczywistym pokazuje (i przybliża? skaluje? kadruje? – tego czytelnik może się domyślać) to, co dzieje się w odległym miejscu,

²⁵⁸ D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. W. Godzic, Muza, Warszawa 2008, s. 48.

²⁵⁹ S. Mele, M. Titmarsch, *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatora Mele i Marka Titmarscha*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii Polska Akademia Nauk, Warszawa 1996, s. 209.

²⁶⁰ G. Debord, dz. cyt., s. 33.

oraz lustra, w którym przegląda się społeczeństwo Czurmy. Heterotopiczna relacja widzowie-obraz, złożona z wielowektorowych refleksów, obnaża pesymistyczną wizję umasowienia kultury rysowaną przez Dukaja.

Ideologia, mitologia

Margrit Shildrick, brytyjska teoretyczka posthumanizmu i feministka, zauważa, że najbardziej doniosłą figurą posthumanistycznej istoty we współczesnej kulturze spełnia cyborg. Opisuje go w kategoriach potwora, czego źródeł należy upatrywać w historii monstrum doktora Frankensteina pióra Mary Shelley. Według badaczki pojawienie się motywu posthumanistycznego konstrukt w radykalny sposób destabilizuje binarną grę powtórzenia i różnicy, wymyka się kategoriom (groteskowe mutacje są każdorazowo oryginalne i niepowtarzalne). Rysuje się zatem związek między figurami monstrum (stworzonego z poskładanych elementów ludzkich, animowanych dzięki technologii), a cyborgiem (w którym połączono elementy organiczne z mechanicznymi), obie mają charakter hybrydy i groteski²⁶¹. Spełniają także rolę wykluczonego obcego, abiektu, dokonują transgresji i subwersji.

Francuski mediewista i badacz europejskiej symboliki, Michel Pastoureau, w swoim opracowaniu na temat antropolicznych źródeł znaczenia motywu pasków, podkreślił kulturowe konteksty wszelkich „zszywanych” obiektów, którym nadaje się liminalny status. Jako jedno ze źródeł takiego podejścia wskazał starotestamentową zasadę koszerności:

²⁶¹ M. Shildrick, *Posthumanism and the monstrous body*, „Body and Society”, vol. 2 (1) 1996, s. 8.

W dziewiętnastym rozdziale Trzeciej Księgi Mojżeszowej, obok innych przykazań moralnych i kultowych zabraniających mieszania odrębnych gatunków, powiedziano: *Veste, que ex duobus texta est, non indueris* (nie wdziewaj na siebie szaty zrobionej z dwóch rodzajów przędzy) [...].

Może jednak nie jest to (a w każdym razie nie tylko) sprawa odczytania Pisma, ale problem wizualny? Wydaje się, że człowiek epoki średniowiecza żywił niechęć do wszystkich struktur powierzchni, które zakłócają widzenie, ponieważ nie pozwalają wyraźnie odróżnić figury i tła. Średniowieczne oko było szczególnie wyczulone na poszczególne plany. Każdy obraz i każda powierzchnia wydawały się strukturowane w głąb, to znaczy złożone z rozmaitych warstw. Obraz taki jest zbudowany z nakładających się na siebie kolejnych planów i żeby go właściwie odczytać, trzeba dotrzeć do tego, co w głębi – inaczej niż my zwykliśmy robić – i przechodząc przez plany pośrednie dojść do planu pierwszego. Otóż paski uniemożliwiają taką lekturę: nie ma figury i tła, nie ma barwy figury i barwy tła; istnieje jedynie dwubarwna płaszczyzna, podzielona na parzystą liczbę pasów w dwóch występujących na przemian kolorach. W przypadku pasków — tak samo jak w przypadku szachownicy będącej dla wrażliwości średniowiecznej obrazem równie podejrzany — struktura jest figurą. Czy to właśnie wywołuje skandal?²⁶²

W kontekście rozważań na temat posthumanizmu istotne jest podkreślenie przez badacza kryzysu rozróżnienia obiektów na figurę i tło. Jest to sytuacja tranzytywna, kiedy pojawia się „szczelina” w doświadczeniu, a jednocześnie trudno jest wskazać jednoznacznie między czym a czym się pojawiła. Odwołując się do kategorii przywołanego za Shildrick cyborga, o którym wiadomo, że łączy elementy mechaniczne i organiczne, tranzytem jest niemożność określenia, czy jest to organizm wyposażony w elementy protetyczne, czy też robot, posługujący się częściami człowieka bądź innego zwierzęcia. Sednem problemu jest pytanie o umysł, czy istota „sterowana” jest przez ludzki (lub zwierzęcy) umysł, kontrolujący

²⁶² Cyt za: M. Pastoureau, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, przeł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

urządzenia, czy jest to program, zarządzający czynnościami biologicznymi. Zagadnienie nie jest jednak sprowadzalne do kwestii mózgu i umysłu, gdyż można je poszerzyć o kwestię, na ile ludzki mózg w ciele cyborga jest elementem sterującym, a na ile ofiarą pasożytnictwa. Analogicznie w przypadku centralnego procesora komputerowego można dociekać, czy jest on centrum decyzyjnym, czy jedynie narzędziem poszerzającym możliwości organizmu ludzkiego. Gra figury i tła iteruje się w nieskończoność.

Schildrick zauważa także, że choć cyborg ma uosabiać obcość i brak zakorzenienia w kulturze czytelnika, to jego artystyczne wymodelowanie wskazuje na ramy myślowe w jakich formułowana i konceptualizowana jest jego inność:

sfera czystego rozumu, naukowe, logiczne myślenie skonstruowane jest jako świat męski, przy czym męskość nie jest uwypuklona, usuwa się w cień na rzecz normy rzekomo powszechnej, obiektywnej, obojętnej płciowo²⁶³.

Choć w utworach *science fiction* cyborgowi często nadawana jest funkcja fetyszu, Dukaj podchodzi do kwestii płci w sposób zarówno krytyczny, jak i kreatywny. W tekstach takich, jak *Perfekcyjna niedoskonałość*, *Linia oporu* czy *Science fiction* pokazuje na ile kategorie *gender* i *sex*, będące osią *gender theory* oraz *queer theory*, są aplikowalne w przypadku istot posthumanistycznych, a także jak mogą funkcjonować w strans- i posthumanistycznych społecznościach. Według wspomnianych teorii (odpowiednio) kulturowe role płciowe oraz same kategorie płci biologicznej są społeczno-kulturowymi konstruktami, wdrukowywanymi w cielesność i narzucanymi umysłowi. Problemy te znikają (bądź pogłębiają, a w każdym z przypadków: obnażają) w kontekście istot z założenia

²⁶³ U. Jeuktsch, *Płeć maszyny. Różnice płci w opowiadaniach Stanisława Lema „Rozprawa” i „Maska”*, [w:] *Stanisław Lem – pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jastrzębski, A. Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 279.

pozbawionych płci biologicznej (a nawet biologii jako takiej). Wtedy nacechowane płciowo kategorie kulturowe, role społeczne, a także gramatyka języka, tracą zasadność i stają się przedmiotem twórczego opracowania. Najmocniej zostało to stematyzowane w *Perfekcyjnej niedoskonałości*, gdzie – jak zostało wspomniane w *Rodziale I* – Dukaj stworzył gramatyczny rodzaj postludzki dla phoebe (istot postludzkich) i osca (komputerów spoza czasoprzestrzeni). Problem ten stał się też przedmiotem rozmów między bohaterami. Pomysł ten pisarz przeniósł także do mikropowieści *Linii oporu*, gdzie mieszają się dyskursy szeroko pojętej kultury wysokiej (np. nawiązań do poetyki Leśmiana, które są tropem odsyłającym do dalszych sensów, nie stawiającym jednak oporu czytelnikowi nie rozpoznającego odniesienia), ale również – czy przede wszystkim – do kultury użytkowników Internetu, w szczególności społeczności graczy oraz użytkowników *social media*. Pisarz czerpie z bogactwa języka Internetu, szeregu jego socjolektów, zróżnicowanych ze względu na miejsca wypowiedzi (chaty, fora, blogi, serwisy społecznościowe), wspólny przedmiot zainteresowań (gry, programowanie) czy wiek (np. infantylizowany, fonetyczny język dzieci).

Problem modelowania tożsamości w *Linii oporu* poprzez język i jego dynamikę w narracji wiąże się z nawiązaniem do poetyki Bolesława Leśmiana poprzez zastosowanie szczególnego rodzaju neologizmów. Przypominają one bardziej gwarę ludową niż język społeczności internetowych (dużo bardziej czerpiący z języka angielskiego), a jednocześnie stanowią wieloznaczne amalgamaty lokujące się w relacji do różnych słów i pojęć. Nawiązanie to jest otwarciem na wielość kontekstów językowych i kulturowych a przez to pobudzeniem kreatywności czytelnika. Stanowi także odwołanie do filozofii stojącej za twórczością poety: odwołania do koncepcji *élan vital* Henriego Bergsona, postawy dionizyjskiej Friedricha

Nietzschego, romantycznego zwrotu ku intuicji i panteistycznego ujmowania przyrody, oraz konfrontowania człowieka z Cudownością oraz Naturą jako siłami działającymi w świecie²⁶⁴. Sam Leśmian mówił o swoim podejściu do natury, której działanie inspirowało go do szukania niekonwencjonalnych środków wyrazu: *Pragnę ujmować przyrodę jako rzecz samą w sobie. W tym wszystkim tkwi stanowczo jakaś metafizyka, której wypowiedzieć nie umiem, ale mówiąc o przyrodzie traktuję ją tak, jakbym nie tylko ja do niej tęsknił, ale i ona do mnie*²⁶⁵. Twórczość Dukaja wchodzi w dialog z filozofią Leśmiana jako wyzwanie dla bohaterów stawiając zamiast natury i cudowności – rubieże kultury, postbiologiczność i obcość. Bliskie literackim zabiegom Dukaja jest także to, że język oraz narracja nadają utworom wewnętrzną dynamikę, kreują świat nie tylko poprzez opis obiektów, ich stanów i zdarzeń, ale naśladują bądź symulują procesy, którym podlega poprzez jednostkowe zdarzenie lektury²⁶⁶.

Przykładem tych zabiegów w odniesieniu do podmiotów na granicy posthumanistycznej jest bohater *Linii oporu*, Artur, który funkcjonując w wygenerowanej komputerowo rzeczywistości (nie jest oczywiste, na ile jest to rzeczywistość całkowicie wirtualna, a na ile tzw. rzeczywistość rozszerzona, czyli nakładka na działanie rozgrywające się w przestrzeni fizycznej) co kilka zdań zmienia swoją tożsamość płciową. Wykorzystuje też posthumanistyczny

²⁶⁴ Por. M. Pankowski, *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzewicki, UMCS, Lublin 1999, s. 181-182; P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Twój Styl, Warszawa 2006, s. 282.

²⁶⁵ Cyt. za: J. Trznadel, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Arcana, Kraków 1999, s. 89.

²⁶⁶ Por.: S.K. Jurkowska, *Autonomizacja języka poetyckiego Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Universitas, Kraków 2000, s. 368-369.

rodzaj gramatyczny, uniezależniający go od binarnego układu płci oraz związanych z nimi wartości kulturowych:

Ubrałam płęć – ale nie poznał mnie, gdy przybłyskotałem obok. Musiał się być specjalnie oślepić, ignorancja to również dar Proteusza, dar zaskoczeń, olśnień, nieoczywistości.

Minęło nas stado fizyk, przefrunęły językówki i narracjanny, histornica przechyliła o pół stopnia pion i poziom, i poczułem się wtem jak na popołudniowej przechadzce w ogrodach markiza de Girardin, ach, *chassez le naturel...* gdybyś się uczłowieczył – jakie miałbyś lica? [Linia, s. 215]

Odwołanie do *queer theory* poprzez podkreślenie płciowości jako społecznego podlegającego renegotiacjom konstruktu (już na poziomie kategorii *sex*), a także performatywnego wymiaru płci, uczynione jest też bardziej bezpośrednio. Dukaj wskazuje na grupę osób heteronienormatywnych jako tych, które są szczególnie wychulone na dostrzeganie i podważanie kulturowo faworyzowanych zachowań oraz rytuałów społecznych (w tym cielesnych *performane'ów*). Podkreśla też, że są to osoby bardziej otwarte na porzucenie ograniczeń związanych ze sferą *bios* na rzecz funkcjonowania w czystym *logos*:

[...] transowie to najwięksi romantycy. Nerdowie, queers, transseksualiści, nadcieleśni, roleplayowcy, onzo – tylko dzięki temu przetrwali, że żyją między ideałami, ślepi na cały gnój materii, z jakiej zostali ulepiani. Oddaleńcy, w których oczach mży sama oddalność. elfy porcelanowe uwięzione w ciałach brzydkich brutali. Drżące najady schowane pod gruboskórą spoconych tłusciuchów. Mężczyźni w ciałach kobiet. Kobiety w ciałach mężczyzn. Bezpłciowcy w ciałach płcią pieczętowanych. Roztrzepane cherubiątko zamknięte w biologii dwustukilogramowych bydlaków.

Transowie pierwsi zaczęli emigrować w ducha. Jeszcze zanim skręcono boski procesor, zanim pociągnięto kable-scrabble, jeszcze przed kodami, matematykami, FATAGAMI.

Transowie bowiem zawsze byli takimi, jakimi są dla siebie w duchu, a nie jakimi zakamieniała ich materia. Dziwo przefrunęło nad ich kołyskami, Proteusz zgwałcił im neuro. [Linia, s. 215-216]

W przytoczonym fragmencie Dukaj ponownie przywołuje dychotomię pomiędzy światem materii i (cyfrowego) ducha, którą zaprezentował także modyfikując język do opisanie tego drugiego. Modyfikacje te idą dwutorowo. Pierwsza, wspomniana już tendencja, to inspiracja Leśmianem, tworzenie amalgamatów z różnych wyrazów o formie lub brzmieniu zbliżonej do znanych słów. Pisarz wykorzystuje tu melodię i rytmikę języka polskiego (w brzmieniu pojedynczych słów lub zestawiając je na zasadzie konsonansu lub rymu), „naturalizujące” neologizmy i pozwalające na podejrzenie, że mogły być zaczerpnięte z jakiejś gwary – oraz że prawdopodobne jest, że weszłyby do niej, aby opisać nowe zjawiska.

Drugim sposobem jest sięgnięcie do języka użytkowników sieci teleinformatycznych (Internetu, komunikacji poprzez SMS-y), której cechami jest lapidarność, szybkość, kreatywność – choć najczęściej jest odniesień do języka angielskiego, który w naszym obszarze kulturowym dla komunikacji internetowej ma charakter międzynarodowy. W samej strukturze tego języka ujawniają się mechanizmy, które Dukaj opisuje na poziomie świata przedstawionego. Twórczość językowa użytkowników sieci w dużej części nie jest bowiem odpowiedzią na nowe zjawiska, dla których jest potrzeba znalezienia nowego środka wyrazu, ale odpowiada na potrzeby konkretnych sytuacji komunikacyjnych (biorąc pod uwagę wymienione wcześniej cechy relacji w sieci). Szybkość, tekstualność oraz wizualność wypowiedzi powoduje, że język jest kliszowany, przekształcany w kolejnych iteracjach, odrywających go od oryginalnego signifiant. Zewnętrzne odniesienie lub intencja zacierają się, wypowiedzi stają się samozwrotne. Pojawiają się sygnatury językowe oraz wizualne (wykorzystanie graficznych układów liter oraz znaków

specjalnych), klisze, niedokładne kserokopie (kreatywne wykorzystanie błędu językowego i włączenie go jako elementu ironii w komunikacji), spontaniczne gry językowe. Najwięcej tego typu działań odnosi się do sfery emocji oraz zachowań fatycznych, które również uniezależniają się od faktycznej sytuacji nadawcy, a stają się narzędziem profilowania relacji komunikacyjnej. Skutkiem tego jest częstokroć alienowanie sytuacji nadawców-odbiorców oraz ich person, uczestniczących w dialogu. Wirtualne tożsamości prowadzą rozmowy pełne emocji i zachowań społecznych, zachowują się w sposób spójny, wyrażający pewną osobowość – podczas gdy użytkownicy są rozproszeni pomiędzy różne „okienka”, wielość strumieni informacji i doznań (płynących zarówno ze świata wirtualnego, jak i fizycznego), w których często nie sposób osiągnąć emocjonalną stabilność.

W przytoczonym fragmencie Dukaj uczynił patronem liminalnych osób greckiego boga Proteusza, mającego zdolność ciągłego zmieniania swojej formy w zwierzęta, rośliny, minerały i żywioły. Bóstwo udzielało przepowiedni, ale pod warunkiem udanej próby złapania go, podczas gdy uciekający bóg przechodził kolejne metamorfozy. Ten element mitu zostanie przywołany w dalszej części rozdziału, kiedy przestrzeń chaosu – bądź też nieopisywalnych już metamorfoz – wymyka się także próbom wypowiedzenia w języku, pomimo woli przekroczenia jego reguł. W tym momencie pojawia się kontrapunkt i literacki gest „usidlenia Proteusza”, czyli moment zrozumienia i reintegracji podmiotu w danej sytuacji. Jednocześnie „proteuszowy język” ma charakter tranzytywny w szczególny sposób, gdyż jednocześnie tworzy „pomost” do obcej sytuacji, ale jako kreatywna gra językowa, angażuje w nią i prowokuje do wytyczania własnych trajektorii rozumienia jej.

Pojawienie się sytuacji posthumanistycznej, kiedy nieznany jest obiekt referencji, łączy się z ekspozycją samych procedur referencji,

obnażenia stojących za nią presupozycji, dyskursów, mitologii, ideologii, przejawiających się m.in. w języku i jego użyciach. Przykładem tego zagadnienia jest sytuacja przedstawiona w *Ruchu Generała*, którego tytułowy główny bohater jest istotą posthumanistyczną (co okazuje się wraz z rozwojem fabuły). Nie ma tu zatem sytuacji tranzytywnej liminalnego bohatera stykającego się z zewnętrzną wobec siebie osobliwością²⁶⁷. W przypadku *Generała* nie zastosowano również innych wspomnianych zabiegów, za to jako funkcja fabularna aktualizuje dyskursy i inicjuje dialog ideologii i światobrazów. Powiązania wyobrażeń o świecie z mitem i ideologią dokonał Roland Barthes pisząc: *Podobnie jest z mitologią: należy ona równocześnie do semiologii jako nauka formalna i do ideologii jako nauka historyczna: bada formy idei*²⁶⁸. „Formę idei” ponownie można odnieść do pojęcia światobrazu, w którym – jak wspomniano – grają pojęcia „idei” i „obrazu”. Istotne jest też to, że Barthes powiązał to pokrewieństwo z ekranowymi zjawiskami kultury masowej bądź popularnej w przypisie do przytoczonego już fragmentu:

Rozwój reklamy, popularnej prasy, radia, ilustracji, nie mówiąc już o istnieniu niezliczonych rytuałów porozumienia (rytuałów społecznego pokazania się) sprawia, że stworzenie nauki semiologicznej staje się szczególnie pilne. Ile co dzień mijamy przestrzeni pozbawionych znaczeń?

²⁶⁷ Bohater nie jest modelowany jako osobliwość, ale –zgodnie z teorią trybów mimetycznych Northrope’a Frye’a – na herosa bądź bóstwo. Bohater przewyższa swoim *poziomem* zarówno innych ludzi, jak i środowisko, sporne pozostaje, czy przewyższa je także *rodzajem*. Wątpliwości pojawiają się zarówno w kwestii rodzaju, jak i samego „przewyższania”. Generał jest swoim własnym tworem, protezował swoje ciało oraz kompetencje tak dalece, że magiczne udoskonalenia zastąpiły oryginał. Jest zatem hybrydą, konstruktem liminalnym, którego status jako „osoby” bądź „rzeczy” (magicznej technologii, personifikowanego zaklęcia) jest zawieszony i nierozstrzygalny. Por. N. Frye, dz. cyt., s. 33.

²⁶⁸ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970, s. 29.

Bardzo niewiele, czasami żadnej. Jestem nad morzem: zapewne nie niesie ono żadnego przekazu. Ale ile materiału semiologicznego na plaży! Chorągwie, slogany, sygnały, tablice, ubrania, nawet opalenizna – są przekazami²⁶⁹.

W przypisie tym należy podkreślić kilka elementów istotnych z perspektywy poetyki heterotopii. Przede wszystkim postawienie w jednym szeregu środków masowego przekazu z rytuałami porozumienia, czyli społecznego *p o k a z y w a n i a* s i ę wskazuje na to, że komunikacja odbywa się zarówno na poziomie narracji jak i obrazu. Wielokrotnie jeszcze zostanie podkreślony związek między specyficzną wizualnością heterotopii a narracjami, jakie jej towarzyszą i jakie prowokuje. Druga część cytatu odnosi się już bezpośrednio do kwestii przestrzeni i wskazuje na zauważalny naddatek znaczeń nadpisanych nad miejscem, jakim jest plaża. Jest to heterotopia o charakterze, tym-czasowego węzła, w jakim spotykają się i przenikają multimedialne narracje. Pełni rozmaite funkcje w odniesieniu do otaczających ją okresów czasu (czas pracy/czas wypoczynku, lato/reszta roku) oraz przestrzeni (obiekt turystyczny, cel podróży z lądu, jak i z morza...) [Het, s. 123-124]. Najistotniejsze zaś jest to, że w opisie Barthesa efekt ten tworzony jest przez amalgamujące massmedialne obrazy (rytuały porozumienia jako np. standardy zachowania, etykieta, pozawerbalna mowa gestów także są rozumiane w tych kategoriach), będące swoistym oknem na świat. A przez nie widać plażę rodem z wakacyjnego spotu informacyjnego czy okładki folderu biura podróży²⁷⁰.

²⁶⁹ R. Barthes, *Mit...*, dz. cyt., s. 29.

²⁷⁰ Heterotopiczny motyw plaży rysuje się interesująco w *Perfekcyjnej niedoskonałości*. Jej główny bohater, Zamoyski, dzięki technologii wirtualnej zostaje przeniesiony na plażę obcej planety (nie wiadomo, czy istnieje ona fizycznie, czy jest jedynie symulacją), na której spotyka istotę posthumanistyczną, meta-fizyka Słowińskiego, manifestującemu się (odmiana zgodna z gramatyką powieści) jako

Przykładem związku massmedialnego przekazu i tworzenia ideologii jest przedstawione w opowiadaniu *Katedra* powstanie legendy Izmira Predú, wspomnianej w poprzednim rozdziale. W ironiczny sposób obnaża ona sposób kreowania medialnych bohaterów: świętych, ekspertów, kozłów ofiarnych. Śmierć męczennika stanowi mit założycielski dla historii. W toku akcji zostaje stopniowo pozbawiona aspektu cudowności, gdy okazuje się, że niezwykle wydarzenia związane są z miejscem jako takim, a nie działalnością człowieka. Demistyfikacja legendy Izmira nie opiera się jednak na ekspozycji ontologii świata w opowiadaniu, ale dokonuje się poprzez obnażenie procesu, w wyniku którego owa legenda powstała. Dukaj dokonuje tym samym krytycznego odniesienia do rzeczywistości massmediów, w których mocy jest wykreowanie kulturowej ikony, spowodowanie masowej hysterii oraz stworzenie symulakrum świętości.

Narrator opisuje dzień, kiedy podczas podróży górskiej dowiedział się z telewizji o awarii holownika Sagittarius:

Akcja ratunkowa już trwała, szacowano szanse, holownik siedł po dziwkiej hiperboli, boczna eksplozja cisnęła była nim nieco ponad ekliptykę, wszelkie proponowane tory przechwytyjące wymagały od ściąających kosztownego aktywnego manewrowania [...]. Wszystko jednak sprzysięgło się przeciwko Strzelcom. [...] *Last but not least* — kółdra magnetyczna zaczynała się giąć i wypaczać, sygnalizując rychłą burzę słoneczną [...]. Zaiste, nagromadzenie kataklizmów było imponujące; piętrzyły się nad nieszczęsnymi załogantami holownika na podobieństwo sinoczarnych chmur opadowych, każda śmiertelna. Przyglądaliśmy się [...] twarzom czterech feralnych podróżników

piękna, naga kobieta. Bohater analizuje wszystkie elementy świata oraz zachowania phoebu – gesty, słowa, pokazanie konchy, z której sypią się drogie kamienie – jako komunikaty, metakomunikaty, próby manipulacji których zdemaskowanie prawdopodobnie jest elementem innych manipulacji. Przerysowana i kiczowata sceneria o heterotopicznej strukturze jest nośnikiem demistyfikowanej przez Zamoyskiego ideologii, która zaszczepiana jest w jego fren [Perf, s. 222-226].

ku zagładzie [...], z siedmiominutowym opóźnieniem dochodziły nas ich otepiałe nieustającym przerażeniem spojrzenia, przez wielki ekran zaglądaliśmy do półmrocznego wnętrza statku śmierci, „Latającego Holendra” próżni, niechrześcijańsko chciwi autentyzmu ich cierpień²⁷¹.

Przedstawiona sekwencja jest nie tylko opisem informacji medialnej, lecz także stanowi relację tego, jak była ona podawana i jakie mogła wywoływać reakcje. Sytuacja na pokładzie holownika zostaje bezwzględnie i voyerystycznie unaoczniona, a tragiczne wydarzenie zamienione w obsceniczny spektakl. Bardzo charakterystyczna jest zmiana języka opisu, kolejne zdania cechuje coraz większy poziom emocjonalności, pojawiają się sformułowania oceniające, rozwija się metaforyka. W jedno ze zdań wmontowana zostaje anglojęzyczna fraza będąca kliszą języka amerykańskich, telewizyjnych *show*. Zabiegi te sugerują sposób, w jaki media relacjonują wydarzenia, dokonując ich teatralizacji. Załoganci *Sagittarius*a są ofiarami panoptyzacji, poddawani kontroli przez wszech-widzenie milionów oczu przed telewizorami. Jest to w pełni zrealizowany teatr obsceny, gdyż ofiary tej sytuacji są jednocześnie widzami samych siebie, reagującymi na tworzone przez siebie widowisko, zaś widzowie przed odbiornikami od tego momentu przyjmują rolę zwolenników, kibiców, a w końcu wyznawców²⁷². Przemiana tragedii w igrzyska dopełnia się, gdy grupy widzów faktycznie zaczynają prowadzić zakłady dotyczące dalszego rozwoju wypadków, przypominające konkurs *audio-tele*.

W podobnym duchu utrzymany jest wątek opowiadania *Ruch Generała*, które z *Katedrą* łączy również pojawienie się motywu żywokrystu. Otwierające fabułę wydarzenia w mieście Czurma stają się istotnym elementem prowadzonego w ramach opowiadania dyskursu o mitologii i ideologii. Przedstawiona tam wojna wyłoniła

²⁷¹ J. Dukaj, *Katedra...*, dz. cyt., s. 412-413.

²⁷² Por. M.P. Markowski, *Anatomia...*, dz. cyt., s. 65.

bowiem swego bohatera, czyli Żelaznego Generała. Żyjący dzięki magii przez stulecia opiekun królewskiego rodu nigdy – mimo nadarzających się okazji – nie sięgnął po władzę i stał się dzięki temu synonimem patriotyzmu, wierności i honoru. Budował tym samym mitologię, która żywiła się również legendami związanymi z tym, że Generał Żarny zastąpił swoją biologiczną rękę mageokonstruktem, czyli magiczną protezą przez lata rozbudowywaną o nowe elementy artefaktu oraz wplataną weń procedury czarów i klątw. Sekretem bohatera pozostawało to, że w istocie w trakcie trwającego ponad osiem wieków życia, wymianie uległo nie tylko całe jego ciało, ale także umysł, działający dzięki wzmacniającym go – i niejako już podtrzymującym – działaniu czarów oraz wplecionych weń demonów. Początkowa wizja transhumanistyczna, analogiczna do utrzymanych w konwencji *science-fiction* wizji cyberwszepów, przeradza się w wizję posthumanistyczną. Istotny jest dla niej moment przekroczenia progu, jakim jest uzależnienie działania umysłu od magicznych (w funkcji technologicznych) protez, które spowodowały, że funkcjonuje on w oparciu o utarte schematy. Niedoskonały umysł związany z biologicznym mózgiem okazuje się bardziej elastyczny i nakierowany na transcendowanie swoich ograniczeń, podczas gdy fantastyczny *hardware* wyznacza sztywny horyzont świadomości i możliwości, dla którego zrobienie czegoś *inaczej* jest przede wszystkim nie do pomyślenia. Marszałek Birzinni, oskarżając Generała o zdradę, a jednocześnie nie wiedząc o fizycznych zmianach w ciele przywódcy, zarzucił mu: *Ty nie jesteś w stanie zrozumieć. Nie potrafisz przestawić swych myśli; żadna nowa koncepcja nie ma do ciebie dostępu, rozumujesz tymi samymi sztywnymi algorytmami, co przed setkami lat* [Gen, s. 72]. „Udoskonalony” Generał stał się heterotopyczną hybrydą, nie tylko tworzące go substancje przekraczają klasyfikacje biologiczne, technologiczne i magiczne (połączenie tkanek, metalu, szkła, rubinów telekinetycznych, niewidzialnych

gołym okiem struktur zakł $\acute{e}$ ć), ale r $\acute{o$ wnie $\acute{z}$ przekroczone zostaj $\acute{a}$ porz $\acute{a}$ dki przestrzenne (wielowymiarowy konstrukt $\acute{z}$ ywokrystaliczny pozwalaj $\acute{a}$ czy na manipulacje rzeczywisto $\acute{s}$ ci $\acute{a}$ – w tym implodowanie przestrzeni, odwracanie jej wzgl $\acute{e}$ dem osi b $\acute{a}$ d $\acute{z}$ punktu, tworzenie zmarszczek i zakł $\acute{a}$ dek w przestrzeni daj $\acute{a}$ c $\acute{e}$ efekt bilokacji lub teleportacji, zwijanie i rozwijanie miejsc i obiekt $\acute{o$ w) oraz czasowe (tworzenie podwymiar $\acute{o$ w czasowych, pozwalaj $\acute{a}$ cych na akceleracj $\acute{e}$ w $\acute{l}$ asnych działa $\acute{n}$). W $\acute{a}$ жным elementem, analogicznym do sprobema-tyzowanych w tek $\acute{s$ cie ekran $\acute{o$ w-luster, jest podkre $\acute{s}$ lenie iluzoryczno $\acute{s}$ ci postaci Generała, k $\acute{o$ rego faktyczny wygl $\acute{a}$ d nie jest przybli $\acute{z}$ any. On sam skł $\acute{a}$ da si $\acute{e}$ z projekcji, reprezentacji, k $\acute{o$ rej oryginał dawno ju $\acute{z}$ umarł, wizualizacji niesprowadzalnej do porz $\acute{a}$ dku (fikcjonalnej) rzeczywisto $\acute{s}$ ci.

Czym $\acute{z}$ e jest zatem bohater-symulakrum? Mitem w czystej postaci. Siła Generała nie le $\acute{z}$ y bowiem w jego magicznych zdolno $\acute{s}$ ciach, gdy $\acute{z}$ dzi $\acute{e}$ k $\acute{y}$ nim m $\acute{o$ głby zdobyć władz $\acute{e}$ du $\acute{z}$ o wcze $\acute{s$ niej. Tym, co dało mu potęg $\acute{e}$, była narracja, jak $\acute{a}$ tk $\acute{a}$ ł – b $\acute{a}$ d $\acute{z}$ pozwalał innym rozsnuw $\acute{a}$ ć – wok $\acute{o$ ł siebie. Dukaj wprowadza ponowoczesn $\acute{a}$ gr $\acute{e}$ literack $\acute{a}$ kreuj $\acute{a}$ c post $\acute{a}$ c protagonisty jako bytu tekstowego funkcjonuj $\acute{a}$ cego – *nomen omen* – w wielu wymiarach. Przedstawiony zost $\acute{a}$ ł proces tworzenia Wielkiej Narracji na temat nie $\acute{s}$ miertelnego bohatera narodu, a jako $\acute{z}$ e okazał si $\acute{e}$ nie być nawet osob $\acute{a}$, jego celem stało si $\acute{e}$ podtrzymywanie kł $\acute{a}$ mstwa nawet za cen $\acute{e}$ zdrady stanu. Ujawniony zost $\acute{a}$ ł performatywny charakter $\acute{Z}$ arnego, gdy $\acute{z}$ bior $\acute{a}$ c pod uwag $\acute{e}$ jego kondycj $\acute{e}$, tekst opowiadania, czy jeszcze mocniej stawiaj $\acute{a}$ c te $\acute{z}$ $\acute{e}$: j $\acute{e}$ zyk kreowany przez Dukaj $\acute{a}$, s $\acute{a}$ jedynymi sposobami jego istnienia. W tw $\acute{o$ rczo $\acute{s}$ ci autora problem tekstualno $\acute{s}$ ci $\acute{s}$ wiata i bohater $\acute{o$ w jest niezwykle istotny, lecz w opowiadaniu *Ruch Generała* jest on dodatkowo akcentowany przez fabularne odpersonalizowanie tytułowej postaci i symulowanie jej na poziomie $\acute{s}$ wiata przedstawionego (zestaw magicznych gad $\acute{z}$ et $\acute{o$ w oraz zakł $\acute{e}$ ć), j $\acute{e}$ zyka

(formy narracyjne przez większość tekstu sugerujące ludzkiego bohatera) oraz wymowy dzieła. W ramach tej ostatniej można go potraktować jako alegorię mitu, dla której Żarny jest jedynie funkcją fabularną, co pozwala to na ponowne odczytanie i interpretacje jego działań oraz istotnych rozmów, z których kluczową jest oskarżenie padające z ust Birzinniego.

Generał staje się obiektem przeprowadzanego przez Dukaja studium nad społecznym funkcjonowaniem mitu w ogóle oraz sposobem na rozliczenie się z mitami narodowymi – w ujęciu ogólnym, w tym szczególnie z polskimi, czy wręcz konkretnie z mitem Marszałka Piłsudskiego. Pokazując reakcję mieszkańców Czurmy na medialny spektakl autor krytycznie się odnosi do wpływu mass-mediów na kreowanie ideologii, choć to im najczęściej zarzuca się manipulowanie odbiorcami, publikowanie materiału nacechowanego emocjonalnie oraz zawierającego treści przekazywane poniżej poziomu percepcji bądź refleksji. W opowiadaniu samo medium jest neutralne, nad przekazywaną treścią nie tylko nie zostaje nadbudowany naddatek sensów, ale pokazany zostaje raczej estetyczny/formalny niż poznawczy charakter odbioru. Ideologia, żeby powstać, potrzebuje tu dużo mocniejszego ugruntowania, zakorzenienia w micie założycielskim czy funkcjonującym w świadomości zbiorowej symbolu – jakim była na przykład korona dynastii Warzhadów. Zbudowanie z nią więzi poprzez uzyskanie tytułu obrońcy rodu było kilkusetletnią pracą Generała, który w odpowiednim czasie doprowadził do usunięcia ostatniego króla – człowiek okazał się słabszy niż symbol, który uosabiał – i przejęcia władzy po egzekucji zdrajcy Birzinniego, zmanipulowanego do przyjęcia tej roli. Marszałek, którego to ręce splamiły się krwią króla, tak tłumaczy przeprowadzony zamach Generałowi: *Musiąłem usunąć Bogumiła, bo nigdy by nie zrozumiał; wyrósł w twoim cieniu, myślał według twoich schematów i nawet gdy ci się sprzeciwiał, robił*

to z przekory, zawsze w odniesieniu do ciebie [Gen, s. 72]. Mit narodowy, jakim stał się Żarny, definiuje myślenie tych, którzy w nim uczestniczą, a próbę zerwania z nim, podjętą przez Birzinniego, opisuje koncepcja zabiegów odcięcia się od tradycji sformułowanych przez Harolda Blooma²⁷³. Zgodnie z tezami postawionymi w *Lęku przed wpływem* każda próba zerwania jest jednocześnie formą powtórzenia (transformowanego, negatywnego itd.) i Birzinni, będący tego świadomy w odniesieniu do działań króla, sam wpadł w pułapkę, gdyż ostatecznie stał się kluczowym elementem w intrydze Generała.

Zderzenie dwóch postaci, Żarnego i Birzinniego, reprezentuje konflikt dwóch ideologii. Pierwszy uosabia konserwatywną ideologię narodową, drugi zaś idzie z duchem postępu, jest czuły na zmiany historyczne i ewoluujący paradygmat kulturowy, w imię którego skłonny jest promować myślenie rewolucyjne. Siła Generała jest większa nie tyle z powodu magicznych mocy bohatera, ale dzięki uprzedniości dyskursu, który uosabia, wobec wszelkich prób przemyślenia kultury na nowo oraz namnożeniu wokół tego kolejnych dyskursów. Te zaś niczym fantastyczny mageokonstrukt służą podtrzymaniu i intensyfikacji własnego istnienia oraz ukryciu nieobecności intencji, leżącej u podstaw wejścia bohatera na scenę historii – wszak na początku zasłynął jako błyskotliwy reformator. Konflikt między obiema postaciami to również zderzenie między dwoma sposobami na konceptualizowanie konfliktu i jego rozwiązań. Birzinni tak określił społeczność, którą reprezentuje, czyli obywateli nowego świata: *Teraz to ja, tacy jak my, arystokracja pieniądza, generałowie spółek, to my toczymy śmiertelne wojny w imieniu Imperium, a nie ci twoi urwici* [Gen, s. 72]. Marszałek pokazuje Generałowi, że w jego czasach wojny przeniosły się na wyższy, meta-poziom, gdzie nie liczą się już walki żołnierzy, ale zmagania

²⁷³ Por.: H. Bloom, dz. cyt.

o stworzenie bądź uniemożliwienie prowadzenia tego typu działań w ogóle²⁷⁴. Gruntowna zmiana cywilizacji jest jedynie pozorna, zmagania przeniosły się na inny poziom, ale ich charakter – przyczyny, cele, środki, konsekwencje – pozostają te same. Marszałek zarzuca Żarnemu anachroniczne myślenie o polityce: [...] *i tak nie utrzymasz status quo. Bo to jest już zupełnie inna Ziemia. [...] To nie są już czasy ekspansji Imperium, podbojów i odkryć, polityki walki o ziemię, przywileje czy prestiż. Tamta epoka minęła* [Gen, s. 72]. Sam jednak jako wojownik nowej finansjery prowadzi swoje wojny na wirtualnych polach bitwy, gdzie zamiast szeregowców ścierają się szeregi liczb, akcje są gromadzone, a nie przeprowadzane, zaś przyjmowanie kapitulacji zamieniono na pomnażanie kapitału. Obaj bohaterowie mimo wyraźnych różnic stanowią swoje lustrzane odbicia, zmieniły się jedynie kostiumy. W tym, jak Birzinni buduje swoją wizję świata wyraża się pycha antycypowanej epoki: *Sięgnęliśmy w swym rozwoju granic, horyzonty zaszły na siebie, planeta leży nam na dłoni, stanowimy – my: ludzkość, my: cywilizacja – zamknięty system, do którego nie wejdzie już żadna nowa zmienna. Nic nie jest „poza”. Nikt już nie jest „obcy”*²⁷⁵. Bohater, który – wbrew swojej woli – tak samo jak król Bogumił wyrósł w cieniu Generała, dokonuje gestu *kenosis*, czyli próbuje radykalnie zerwać z działaniami poprzednika i zaproponować całkowicie nowy

²⁷⁴ Zjawisko meta-wojen czy też wojen ekonomicznych jest probabilistyczną koncepcją, którą Dukaj rozwija w dużo większym zakresie w powieści *Czarne oceany*. W *Ruchu Generała* kwestia ta jest jedynie zasygnalizowana w wypowiedzi Birzinniego, powieść bardzo ją rozwija i konceptualizuje na licznych poziomach: politycznym, ekonomicznym, socjologicznym i ogólnokulturowym. Przeniesienie wojen na wyższe, wirtualne poziomy jest również heterotopizacją przestrzeni konfliktu.

²⁷⁵ Tamże.

paradygmat²⁷⁶, jednakże na poziomie głębokiego sensu jest to inwariantne powtórzenie oryginału. Marszałek nie wierzy bowiem w utopię, w której akceptuje się różnorodność jej mieszkańców i gdzie wszyscy są obywatelami *communitas*. Ten świat jest równie zamknięty i skostniały jak umysł Generała, cała przestrzeń kulturowa zostaje zawłaszczona, uprzedmiotowiona oraz poddana kontroli. Kiedy ten ostatni zabija Birzinniego nie jest to w zasadzie moment, gdy jeden model kultury wygrywa z drugim bądź kiedy nieuniknione zmiany epokowe zostają siłą odroczone. Bohaterowie skonstruowani na zasadnie bliźniaczych figur *de facto* wspierają wspólny paradygmat świata opartego na przemocy. Marszałek pozornie pozostaje straconym zdrajcą, gdyż zostaje złożony w ofierze – wręcz sam się składa – aby utrzymać *status quo*. Stworzenie sytuacji kryzysowej, napiętnowanie wroga, określenie stron konfliktu i rozwiązanie go w akcie krwawej zemsty są ruchami jedynie fasadowo regenerującymi społeczność. W istocie nastąpiła konserwacja a proces ten dałby ten sam wynik niezależnie od tego, która ze stron starcia odniosłaby pozorowany sukces. Fabularnie wygrywa Generał, gdyż to jego postać stanowi alegorię mitów i ideologii, zaprezentowaną jako nawarstwiający się lustrzany ekran – heterotopiczne ciało i przestrzeń nierozzerwalnie związane w wielofasetową całość. To nie system odbić, w których re-prezentacje pozostają w dyskursywnym odniesieniu do siebie nawzajem, tutaj obrazy nakładają się na siebie, tworząc pancerz, chroniący bohatera przed zderzeniem z jakąkolwiek zewnętrzną, zobiektywizowaną rzeczywistością. Mit (społeczny, narodowy, indywidualny) jest jednym z magicznych zaklęć, którym zakrzywia się rzeczywistość, nagina przestrzeń; zdolnym odebrać głos pewnym jednostkom lub grupom, a nawet je zniszczyć. Metafory klątw i czarów stają się wręcz dosłowne, kiedy za ich pomocą

²⁷⁶ H. Bloom, dz. cyt., s. 33.

dokonuje się krytyki zjawisk społecznych. W tym momencie warto przywołać cytowaną przy omawianiu tematu anamorfozy refleksję Slavoja Žižka, który oto powiązał problem zmiany perspektywy (co należy tu rozumieć zarówno w przenośni, jak i dosłownie) z ideologizacją spojrzenia. Przekierowanie go zgodnie z ideologicznymi presupozycjami ma moc spójnego wyjaśnienia rzeczywistości w sposób wyrażający i zabezpieczający interesy dowolnej grupy.

Heterotopia jest zatem takim ukonstytuowaniem przestrzeni, które umożliwia ogląd rzeczy z wielu perspektyw, przeprowadzania lekturowych i interpretacyjnych eksperymentów. Potencjalnie może być narzędziem wykorzystywanym przez ideologię, jednakże ta wymaga w pewnym momencie unieruchomienia punktu widzenia. Heterogeniczny charakter takiej przestrzeni dynamizuje ją i uniemożliwia uprzywilejowanie jednego sposobu uczestniczenia w niej bez zbudowania napięcia, które doprowadzi do kontestacji i wypróbowania alternatywy. W *Ruchu Generała* Dukaj dokonał podwójnej gry jednocześnie wykorzystując heterotopię jako sposób konstruowania ponowoczesnych przestrzeni, które cechuje nadmiar sensów i pogłębiająca się pasywność odbiorców, a także jako narzędzie obnażania ideologii bądź też konceptualizowania jej nieoczywistych obliczy.

Horyzont antropologii

Postczłowiek pojawia się na horyzoncie zdarzeń wyznaczającym granice intelektualnego ogarnięcia bytu posthumanistycznego. Z jednej strony zdaje się przynależeć do przestrzeni za horyzontem, czyli osobliwości, ze swej natury niepoznawalnej, gdyż intelekt niższego rzędu nie jest w stanie przeniknąć tego z wyższego stopnia organizacji. Z drugiej zaś jest to fantazmat, który niczym soczewka skupia graniczne problemy antropologii. Jego pojawienie się

w dyskursie wyznacza horyzonty antropologii i pomaga postawić pytanie o to, co jeszcze mieści się w jej obszarze (czyli np. jak szeroko można rozciągnąć kategorię „ludzkiego”), a co już wykroczyło poza nią i jak tam funkcjonuje. Zatem niezależnie od naukowych przewidywań na temat możliwości pojawienia się osobliwości (lokującej byt posthumanistyczny poza rozważaniami na temat człowieka, jako efekt – raczej niekontrolowanych – działań w obrębie zaawansowanych technologii), z (post)antropologicznego punktu widzenia interesujący jest fantazmat post-człowieka jako figury obcości, która ma swoje źródło w ludzkim doświadczeniu.

Zmierzanie ku post-antropologii oznacza tu nie tyle próbę fundowania nowej dziedziny wiedzy, ale proces poszerzania i rewizji granic dotychczasowej refleksji antropologicznej. Ten krytyczny namysł nad zmieniającą się kondycją współczesnego człowieka został zapoczątkowany przez zjawiska związane przede wszystkim z masową komunikacją i nowymi technikami symulacji rzeczywistości, wraz ze wszystkimi połączeniami tych dwóch dziedzin. Powstanie cyberprzestrzeni, zgodnie z przytaczaną krytyką Koepsella, to wciąż niewystarczająco zbadany obszar, a słownik używany do jego opisu już na wejściu generuje błędy poznawcze. Jednym z nich jest katagoryczne rozdzielenie i skonfliktowanie pojęcia rzeczywistości („real”) oraz rzeczywistości wirtualnej. U podstawy tego rozróżnienia pojawia się przekonanie, że pierwsza ze sfer jest pewną „daną”, stałą płaszczyzną odniesienia, przestrzenią „prawdziwą”. Dopiero w odniesieniu do tych presupozycji profiluje się *virtual reality* jako fałszywą, złudną, niepełną, ograniczoną, itd. Zatarciu ulega refleksja, w którym momencie jeszcze (lub już) prowadzi się rozważania na poziomie ontologicznym, a kiedy wchodzi się w obszar epistemologii.

Pogłębienie wspomnianych problemów, czyli sformułowanie szeregu wątpliwości i pytań dotyczących tego, czym jest

„rzeczywistość”, bądź też poddanie refleksji kategorii „prawdziwości” w odniesieniu do tezy, że nasz świat jest symulacją projektowaną z wyższych światów/wymiarów, uzupełnia obraz istoty posthumanistycznej. Kieruje także uwagę z poszukiwań „obcości” w doświadczeniach granicznych (np. techniczne czy medyczne eksperymenty z ludzkim ciałem i umysłem) na sfery życia, które zostały już pozornie oswojone. Szczególnie wyraźnie to widać w funkcjonowaniu ludzi w różnych, często niekompatybilnych, układach odniesienia: w różnych sieciach społecznych, z różnymi tożsamościami, wyrażających się w różnych językach, zgodnie z różnymi zasadami (współ)działania i etosami, różnymi słownikami opisującymi doświadczenie bądź różnymi zjawiskami oznaczanymi przez te same desygnaty. Zjawisko to opisuje antropologiczna koncepcja tranzytywności, czyli przejść między rozbieżnymi, często w sposób skrajny, stanami rzeczywistości. Brytyjski psychoanalityk i pediatra, Donald Winnicott, wskazał na źródło tranzytywnego doświadczenia człowieka w momencie narodzin (odłączenia się człowieka od matki oraz łóżyska), a następnie w procesie rozpoznawania różnicy między wyłaniającym się „ja” i „innym” w postaci matki, której pierś przestaje być traktowana jako integralna część dziecka. Badacz podkreślał, że istotnym aspektem rozwoju jest tworzenie przejść pomiędzy tranzytami – szczelinami, pęknięciami – na drodze kreatywnych działań. Celem nie jest przywrócenie źródłowej sytuacji jedni, ale stworzenie jak największej liczby możliwych przejść między odrębnymi stanami. Jednym z narzędzi osiągnięcia tego jest pojawianie się obiektu tranzytywnego, jaki pojawia się zamiast utraconego poczucia jedności, który pozwalającego sytuację, pojawia się po-między, w zawieszeniu między podmiotowością a przedmiotowością, subiektywnością oglądu a obiektywnością istnienia. Umożliwia on percepcję obiektów, testowania rzeczywistości, a w dalszym rozwoju przyjęcia możliwości istnienia innych punktów

jej oglądu. Jest to także przejście z poczucia wszechpotężnego, magicznego wpływu na otaczający świat w kierunku kontroli poprzez działanie i manipulację obiektami²⁷⁷.

Spojrzenie na tranzytywność wyprowadzoną z teorii Winnicotta oraz wspomnianych powyżej sposobów jej wyrażania rozwija w sposób komplementarny analiza transaktywna amerykańskiego psychiatry Erica Berne'a. Twierdził on, że człowiek próbuje odzyskać źródłową równowagę psycho-cielesną i poczucie integralności dzięki „głaskom”. Wyjściowo mają one charakter kontaktu fizycznego, bez którego dochodzi do deprywacji emocjonalnej i stanów chorobowych, ale z czasem dzięki intelektowi poddawane zostają sublimacji, przestrzeń cielesna zostaje poszerzona o społeczną. Dotyk może zostać zastąpiony poznaniem, działanie fizyczne – operacją językową, bodźce – strukturą, zaś doświadczenie fizyczne (pogłaskanie) – efektywnie substytuowane psychicznym (pochwała, uznanie). Jednym ze sposobów generowania satysfakcji w interakcjach społecznych są gry, w jakie ludzie wchodzą aby przekroczyć sytuacje tranzytywne, wybijające ich z potrzeby bezpieczeństwa i poczucia integralności rzeczywistości psychologiczno-społecznej²⁷⁸.

Joanna Ślósarska przeniosła to rozpoznanie Winnicotta z dziedziny psychologii rozwojowej na grunt antropologii kulturowej, zauważając, że:

Dynamika przestrzeni tranzytywnej w języku wyraża się w figurach stylistycznych, znakach ikonicznych i symbolach. [...] W artykułowanym kulturowo przejściu od monady do diady, zasada tranzytywności wyraża się w konstruowaniu ekwiwalencji i izomorficzności znaczeń, zwielokrotnieniu osi referencji słów, co umożliwia równoczesne formułowania tematów ontologicznych, poznawczych, psychologicznych, symbolicznych.

²⁷⁷ D.W. Winnicott, *Playing and reality*, Routledge, Kent 1999, s. 1-25.

²⁷⁸ E. Berne, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. P. Izdebski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 7-13.

Ustanawiana jest w ten sposób współmierność między tym, co cielesne, nieświadome, nadświadome, racjonalne, percepcyjne, symboliczne, religijne.

Typowe problemy wynikające z przebywania jednostek i wspólnot w przestrzeni przejściowej to podmiotowa niestabilność tożsamości aksjologicznej, biograficznej, kulturowej i społecznej. Niestabilność taką generuje systematyczna niezgodność oczekiwań wobec sytuacji interakcyjnej²⁷⁹.

Taki sposób elaboracji w przypadku literackiej reprezentacji doświadczeń tranzytowych dotyczy szczególnie bohaterów stojących w obliczu bytów posthumanistycznych, ucieleśniających to, co drastycznie obce i niezrozumiałe. Jest to alternatywa dla atawistycznych zachowań: ucieczki, zabicia, pożarcia. Te trzy procedury to oddziaływanie na diadyczne rozróżnienie „ja – to”, czyli usunięcie innego, poprzez zniszczenie (jeśli jest to w zasięgu możliwości) i oddalenie, oraz zniesienie tej różnicy i pochłonięcie. Fenomeny tranzytowe stanowią inną drogę, gdyż są to *mosty między światem subiektywności i obiektywności, obiekty/hipostazy, ani przedmioty, ani podmioty. Są nieustannie w trakcie formowania się i mają charakter czasowy*²⁸⁰. Opis badaczki bliski jest prezentacji tych fenomenów w obliczu osobliwości, kiedy to za pomocą literackiej

²⁷⁹ J. Ślósarska, *Zasada tranzytności w kulturze*, Scriptum, Kraków 2014, s. 8-9.

²⁸⁰ Tamże, s. 8. Właściwości te widać szczególnie na przykładzie osobliwości, która w narracji prezentowana jest podmiotowo i w sposób, którego nie można sfalsyfikować. Użyty język oraz figury, w których narrator wyraża fenomen tranzytowy to jedyne dostępne informacje, których nie można odnieść do żadnych zewnętrznych desygnatów. Po-międzność fenomenów tranzytowych oznacza, że nie mają one statusu obiektywnego, zewnętrznego wobec podmiotu, nie lokują się też wyłącznie jako narracja o jego indywidualnych obrazach mentalnych (chyba że przyjmie się perspektywę solipsystyczną). Są za to związane z kreacją całej heterotopicznej przestrzeni rozwijanej w narracji jako procesie (opowiadania, odczytania, rekreacji obrazów mentalnych, skanowania metafor i amalgamatów poznawczych).

elaboracji wytwarzany jest pomost między liminalnym podmiotem a obcością, z którą się styka. Dukaj modeluje w narracji procedury poznawcze, które są inicjowane w obliczu tranzytywności. Figury stylistyczne nie mają tu czysto estetycznej funkcji, gdyż stanowią metafory i amalgamaty poznawcze, ujawniające sposoby pojmowania osobliwości i włączania ich w przestrzeń intersubiektywności. Trajektorie tranzytywne ujawniają też, jakiego rzędu pragnienia i oczekiwania wobec świata są realizowane w za-danych sytuacjach, co w przypadku utworów Dukaja najczęściej dotyczy obszarów numinotycznych, bądź też wprost świętości.

Przykładem sztuki problematyzującej motyw spotkania z obcością i stawiania odbiorców w sytuacji tranzytywnej, jest sztuka hinduskiego artysty rzeźbiarza Anisha Kapoora (ur. w 1954 roku). Jego znanymi dziełami są lustrzane instalacje, które umieszcza w przestrzeni publicznej. Joanna Ślósarska twierdzi, że Kapoor to

[...] wizjoner halucynacyjnej przestrzeni, której możemy doświadczać ciałem, co ma fundamentalne znaczenie dla kształtowanie gramatyki doznań. Kapoor stawiając stalowe lustra [...] kreuje biomorficzne obiekty, jakimi są wszelkie, w tym ludzkie ciała odbijające się w anamorficznych zniekształceniach. Ludzie przebywający w zasięgu tych luster fotografują swoje odbicia (także grupowe). W lustrach pojawiają się przefruwające ptaki, chmury, rośliny, zakrzywione wieżowce.

Wypukłe i wklęsłe lustra aranżują przestrzeń jako heterotopię o charakterze zarówno artystycznym, jak i rozrywkowym. Miejsce ich ekspozycji powoduje u odbiorców naruszenie skryptów działania w przestrzeni publicznej. Jak zauważa badaczka, sytuacja tranzytywna wynika z powstawania wyobrażeń fantazmatycznych związanych ze zniekształceniem optyki przestrzeni:

Nie mylimy i raczej nie pomylimy siebie ze swoim odbiciem w lustrze, ani też nie uznamy nagle, że niebo jest dotykalne i że możemy złapać zimną chmurę. Nie popełnimy więc ani błędu ontologicznego, ani poznawczego. Doświadczenie fantazmatyczności to rozszerzenie schematów percepcyjnych,

których zadaniem jest stymulacja pragnień w połączeniu z ich emocjonalną reprezentacją, angażującą inteligencję, cielesność i mediując między pamięcią autobiograficzną a niezmiennym wzorem organizmu, wyrażanym przez *proto-ja*.

Oprócz inicjowania gry anamorficznych, zniekształconych odbić, Kapoor szuka także sposobów na uobecnienie obcości. Jako rzeźbiarz wykorzystuje nie tylko obiekt, za pomocą którego czyni interwencję w przestrzeń galerii, ale także procesualność dzieła sztuki. Najbardziej charakterystyczną pracą z tego nurtu jest *Svayambh* z 2007 roku, wystawiony w Musée des Beaux-Arts de Nantes, czyli blok barwionego na rdzawy czerwony kolor wosku, który sunie przez galerię na specjalnej platformie. Innymi obiektami utrzymanymi w tym duchu były prace: *Symphony for a Beloved Sun* z 2013 roku oraz *Leviathan* oraz *Death of Leviathan* z lat 2011-2013. Pierwszy z nich składa się z czerwonego dysku słonecznego górującego nad gruzami wykonanymi z wosku o podobnych właściwościach, co wspomniany wcześniej blok z *Svayambh*. Woskowe kostki są zrzucone na stosy przez cztery przenośniki taśmowe ustawione w atrium Martin Gropius Bau w Berlinie. Druga z prac wystawiana była w różnych wersjach. Tworzy ją nadmuchiwana konstrukcja wykonana z PCV, która w pierwszej wersji (*Leviathan*) zajmowała powierzchnie wystawowe Grand Palais w Paryżu jako obiekt, do którego można było wchodzić, a następnie po spuszczeniu powietrza wypełniała falą trzy sale galerii Martin Gropius Bau (*Death of Leviathan*).

Obcość wymienionych obiektów polega na tym, że pozornie przypominają formą znane obiekty: wagon pociągu, gruzy po rozebranym budynku czy balon lub wielki wór na śmieci. W kolejnym etapie obiekty zdradzają cechy niepasujące do oczekiwań. Z jednej strony ujawniają się ich właściwości materialne: intensywność barwy wosku kontrastująca z bielą sal wystawowych, organiczność

materiału, faktura, zapach. Mocno oddziałuje również rozmiar przedmiotów i ich proporcje względem obserwatora w miejscu, z którego może on je oglądać. Z drugiej zaś, zarówno ze względu na wspomniane cechy fizyczne, jak i umiejscowienie ich w instytucji kultury, nabierają wymiaru symbolu. Woskowy blok, zostawiający czerwony ślad przypomina wagon pociągu, trumnę, przez asocjacje może odnosić się także do pieca krematoryjnego. Krwawy wagon może się kojarzyć zarówno z pociągami wożącymi ludzi do obozów zagłady, na zsyłkę na Syberię, jak i transportującymi zwierzęta do rzeźni. Solarny dysk unoszący się nad krwawymi ruinami wchodzi mocno w dialog z nazistowską historią Berlina i stanowi odwołanie zarówno do ideologii, jaka zainspirowała II wojnę światową, jak i kończącego ją bombardowania Berlina.

Tym, co nadaje dziełom szczególnej intensywności oddziaływania, jest procesualność dzieł. *Svayambh* jest mobilnym blokiem, który przeciskany jest przez kolejne portyki. Na każdym z nich zostaje część zdartego wosku, zaś obiekt zmienia swój kształt, dostosowując się do wymiarów przejścia. Do tego odnosi się także tytuł pracy pochodzący od sanskryckiego słowa *svayambhu*, oznaczającego „samo-stworzony”. Przesuwając się po wyznaczonym torze, bryła wosku powoli rozpuszcza się, zostawia za sobą ślad, odpadają od niej kolejne kawałki nie do końca oberwanych brzegów. Powolne przesuwanie się jej przez sale wystawiennicze przypomina inwazję. Podobne właściwości mają woskowe kłose, zrzucane na stosy w *Symphony for a Beloved Sun*. Pozornie statyczna konstrukcja kojarząca się z ruinami, które mogą w niezmienionej formie przetrwać wieki, ulega powolnemu rozkładowi, gdyż lepka substancja powoli się rozpuszcza. Natomiast *Leviathan* w obu odsłonach przypomina obcy byt: gigantyczne stworzenie z głębin oceanu, skórzasty pęcherz, balon. Gdy spuszczone zeń powietrze, wypełniał sale wystawiennicze przypominając pełznąą ciemność, obcy byt o organicznej formie,

pulsujący w sposób przypominający oddychanie. Jego relacja względem przestrzeni również ma charakter intruzji, rozpychający się wór zajmował całą dostępną mu przestrzeń, rozpychał się bezwładnie i wpychał do kolejnych pomieszczeń.

Tranzytami, szczelinami są zarówno pojawienie się tych obiektów w przestrzeni człowieka, jak i bardziej subtelne napięcia pomiędzy jakościami: aseptyczną bielą galerii a barwą strupa w przypadku wosku i czernią PCV; gładkością ścian, podłóg i innych płaszczyzn a tłustą bądź pęcherzowatą, organiczną i zmieniającą się fakturą obiektów; elementami wystroju wnętrz zaprojektowanymi w sposób harmonizujący ze wzrostem człowieka a monumentalnością instalacji; czystością instytucji a brudem i nieporządkiem sztuki. Różne jakości uwidaczniały się także w oglądzie ogólnym, z dalekiej perspektywy i przy oglądaniu go z bliska, gdy widać jego prawie cielesny charakter.

Rzeźbiarskie formy hinduskiego artysty odnajdują swoje analogie w scenach opowiadań i powieści Dukaja (szczególnie w *Katedrze*, *Oku potwora*, ale także i w *Innych Pieśniach*): architektoniczność, monumentalność, hybrydyczność i procesualność, organiczność na poziomie formy przy wątpliwościach co do jej statusu ontologicznego. Istotna jest także gra kontrastów, napięcie pomiędzy wyzbywaniem się treści poprzez amorficzność a inicjowaniem nowych, nawet dalekich kontekstów, szczególna gra figury i tła. Relacje te związane są z kompetencjami poznawczymi człowieka, a refleksja nad nimi inspiruje nowe nurty antropologii. Przed omówieniem konkretnych reprezentacji literackich zagadnienia warto zatem zwrócić uwagę na te aspekty antropologii literackiej, które wzbogacają ogląd poetyki heterotopii w sztuce – nie tylko literackiej.

Prace Kapoora są ideowo bliskie posthumanistycznym refleksjom pisarza. Poruszają także analogiczne wątki, od obcości i inności, po echa Holocaustu. Szczególnie w *Svayambh* artysta eksponuje

wątek, poruszany w wielu tekstach Dukaja: zetknięcie z obcością i próbę pokonania jej poprzez narzucenie formy. Zaprezentowane w paryskiej galerii portale można odczytać jako metaforyczne bramy ciała, jakie umożliwiają przyjęcie obiektu do swojego świata: zmysły, w dalszej kolejności kategorie językowe i kulturowe, ale także i usta oraz odbył, dzięki którym to, co nieznane, może zostać rozszarpane na prostsze elementy, pożarte, przetrawione oraz wydalone (procedura ta jest metaforą sama w sobie). Jednocześnie można zauważyć, że działanie to ma charakter przemocowy, poruszająca się bryła w wyniku formowania dekomponuje się, czego estetyczny wyraz przywołuje na myśl zostawianie krwawego śladu, eksponowania mięśni obdartych ze skóry, odpadania jej strzępów. Obiekt, który z jednej strony może kojarzyć się z czymś złowrogim, groźnym, zapowiadającym tragedię (wagon, piec), nosi jednocześnie cechy umęczonej ofiary. Obserwując te trajektorie interpretacyjne można zauważyć sposób, w jaki się w nie wkracza. Skrypty poznawcze objawiają wtedy ofiarniczą strukturę, której dialogujące oblicza wyznaczają perspektywy kata, kozła ofiarnego oraz świadka. Powoduje to zwrócenie wzroku obserwatora do wewnątrz, gdyż rodząca się refleksja jest wiedzą o nim samym – a blok czerwonego wosku ujawnia nowe treści o tyle, na ile obserwator ich szuka i jest na nie gotowy.

Człowiek-komputer, mózg-procesor i umysł-program

Inne spojrzenie, wzbogacające refleksję nad inspirowaną posthumanistycznym doświadczeniem antropologię heterotopii prezentują badania nad relacją między doświadczeniem przestrzeni a funkcjami poznawczymi. Edward Hall stwierdza, że przez długi czas w naukowej refleksji nad kompetencjami poznawczymi człowieka zakładano, że kiedy dwoje ludzi zostaje wystawionych na działanie

danego czynnika, to przy zachowaniu zewnętrznych warunków bliskich identyczności dane docierające do mózgów, są takie same. Przyjmowano zatem możliwość odwołania się do najbardziej podstawowego doświadczenia, o jeszcze przedjęzykowym charakterze, gdyż mózgi przetwarzając identyczne informacje reagowałyby w ten sam sposób. Hall krytykuje to stanowisko, powołując się na badania proksemiczne wykazujące, iż ludzie z różnych kultur zamieszkują różne światy sensoryczne [*sensory worlds*]. Oznacza to, że nie tylko w inny sposób strukturują przestrzeń ale też doświadczają jej w inny sposób, gdyż ich uposażenie sensoryczne jest inaczej „programowane”. Czasem dzieje się to dzięki procesowi selektywnego ekranowania [*screening*²⁸¹] bądź filtrowania, które przyjmuje pewne dane, a inne odrzuca, co może być to związane również z wyciszaniem jednego lub więcej zmysłów bądź pewnych porcji percepcji²⁸². Rozpoznanie to potwierdzają m.in. badania nad inteligencją wizualną, pokazujące, że przetwarzanie danych przez mózg odbywa się wieloetapowo i wieloaspektowo (np. oddzielnie rozpoznanie barwy, faktury, ruchu, konturów) a ostateczny obraz wyłania się z relacji pomiędzy tymi procesami²⁸³. Poglębiają one rozróżnienie przez Halla kategorii pola wizualnego [*visual field*], czyli obrazu rzutowanego na siatkówce a światem wizualnym [*visual world*], czyli utworzonego w umyśle obrazu mentalnego²⁸⁴.

²⁸¹ Termin *screening* może oznaczać także „przesiewanie”, które byłoby synonimiczne wobec filtrowania. Hall stwierdza jednak, że ekranowanie jest również jedną z funkcji architektury, dlatego też należałoby je skojarzyć z innymi znaczeniami, jak „klasyfikowanie”, „sortowanie” czy „osłanianie”.

²⁸² E.T. Hall, *Proxemics*, [w:] *The anthropology of space and place. Locating culture*, red. S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 52.

²⁸³ Por. D.D. Hoffman, *Visual intelligence. How we create what we see*, W.W. Norton & Company, New York – London, 2000.

²⁸⁴ E.T. Hall, dz. cyt., s. 60.

Uszczegóławiają, jakiego typu procedury odbywają się, aby świat wizualny mógł się wyłonić z nagromadzonych bodźców, a także pokazują, w jak wielu konfiguracjach może dochodzić do interpretacji danych, może dojść do błędu, zakłóceń itd. Badania te skupiają się na samym etapie percepcji, pomijają kwestię przechowywania informacji wizualnych w pamięci, dalszej obróbki czy odpamiętywania. Podkreślić należy, że z psychologiczno-poznawczego punktu widzenia każda jednostka żyje w innym świecie, a każdy z nich podlega ciągłemu procesowi wyłaniania się. Procedury uspoźniania tych światów dają poczucie stabilności obrazu świata oraz konsekwentnych narracji biograficznych. Na poziomie procesów oraz pojedynczych doświadczeń każdy jednak nosi w sobie heterotopię, która wchodzi w zależności z heterotopiami innych istot²⁸⁵.

Przyjmując to założenie, należałoby uznać, że heterotopie są pierwszymi strukturami przestrzeni, jakie wyłaniają się z prób przekroczenia doświadczeń tranzytowych. Dopiero odkrycie, że osvajanie ich nie kończy się sukcesem owocuje fantazmatem utopii, miejsca idealnie spójnego, ale i nieobecnego. Jednocześnie pojawia się lęk przed niemożnością osiągnięcia wyższego porządku oraz przecucie postępującej entropii w obrazie świata, czego wyrazem są wizje dystopijne. Atopia zaś pojawia się tam, gdzie następuje odmowa

²⁸⁵ Przykładem procesu odwrotnego do uspoźniania świata na poziomie refleksji jest praca terapeutyczna, w trakcie której wydobywane są i obnażane indywidualne obrazy świata wraz z procedurami ich powstawania i psychologicznymi strukturami, które je generują. Wśród nich szczególnie istotny jest problem traumy i jej wpływ na przetwarzanie pola zmysłowego (rozwiniecie kategorii pola wizualnego zaproponowanego przez Halla), co pokazuje, jak dalece odbiór świata jest filtrowany i modelowany przez uposażenie psychologiczne jednostki. Jednocześnie umysł nakłada na przestrzeń fizykalną pole mentalne, dzięki czemu za jej pośrednictwem ujawnia nową wiedzę o sobie samym. Wątek ten otwiera przestrzeń do badań heterotopii w dziedzinie badań nad psychologią, co wykracza jednak poza ramy niniejszej dysertacji.

przetworzenia danych zmysłowych na obiekt o spójnej tożsamości. Główną rolę pełnią tu czynniki psychologiczne i społeczno-kulturowe, które pewne obszary „wymazują” jako marginalne, nieprzystające, naruszające zasady wyłaniającej się struktury czy systemu.

Hall w swoich rozważaniach wskazuje jeszcze jeden czynnik, jaki wpływa na sposób odbierania świata przez człowieka oraz działanie w nim. Badacz ujmuje go jako istotę, która w ramach zachowań przystosowawczych wytwarza złożone i wyspecjalizowane przedłużenia ciała i protezy, które wypierają naturę. Z tej perspektywy definiuje kulturę, jako wypracowany nowy wymiar działania, wykreowane środowisko, w relacji do którego ludzkość utrzymuje dynamiczną relację. W tym procesie człowiek i jego otoczenie wzajemnie się modelują i formują [*molding*²⁸⁶]. Próba spojrzenia na tak ujętą antropologię z perspektywy post-ludzkiej inspiruje do postawienia pytania nie tylko o samego człowieka (co się z nim stanie po przekroczeniu posthumanistycznej granicy), ale także, jakiego rodzaju warunki będą go kształtować (przy założeniu, że utrzymany zostaje pierwiastek ludzki). Polem do takich rozważań mogą być *Czarne oceany*, w których stahsowie, traktujący siebie jak zwyczajnych ludzi, dokonują *uploadingu* swoich umysłów do klonowanych ciał. Ciągłość gatunkowa zostaje zachowana dzięki zachowaniu frenu – ale do rozważenia pozostaje wpływ środowiska, w którym powstają „pustaki”, czyli hodowane ciała, proces *uploadingu* itd.

²⁸⁶ Czasownik *mold* oznacza kształtowanie, modelowanie, ale nie jako spontaniczne działanie, tylko formowanie czegoś zgonie z pewnym wzorem – rzeczownik *mold* oznacza m.in. formę, kształtkę, matrycę, model. Opalizacja tych znaczeń jest szczególnie trafna w odniesieniu do związków kategorii cielesnych i przestrzennych oraz ich dwukierunkowej wymienności. Por. Y.-F. Tuan, dz. cyt., s. 51-70.

Podstawą do dalszych rozważań na temat obrazowania przestrzeni z horyzontami myślenia o człowieku jest także refleksja dwóch kulturoznawców i antropologów kultury, Michała Buchowskiego i Wojciecha Burszty. Podsumowując nurty w antropologii w końcu XX wieku zauważyli, że dopiero antropologia symboliczna podjęła problem interpretacji wypowiedzi oraz szukania ich metaforycznych, polisemicznych odniesień, co tworzy grunt zarówno do badań nad tekstem, obrazem, jak i innych środków artystycznego wyrazu. Ten nurt w antropologii jest komplementarny wobec kognitywnej gałęzi dyscypliny, dzięki czemu wyniki badań prowadzonych z obu perspektyw uzupełniają się, pogłębiają i wzmacniają. Badacze sformułowali szereg dopełniających się różnic między dziedzinami (wymieniane w układzie: antropologia kognitywna – symboliczna):

- analiza: jednostek formalnych – treści i skojarzeń związanych z jednostkami;
- celem: poznanie faktycznej organizacji poznania w umyśle – interpretacja i znaczenie struktury treści m.in. za pomocą metod hermeneutycznych;
- rozpoznawanie związków: w obrębie dziedziny semantycznej – w systemie kulturowym;
- wyodrębnianie: sekwencji decyzyjnych i ich konsekwencji instrumentalnych – sekwencji performatywnych i ich konsekwencji emotywnych;
- metoda: formalistyczna – literackość i retoryczność, uwydatniające polisemiczność treści;

- nacisk na: wąsko rozumiane struktury eidologiczne – szeroko rozumiane struktury eidologiczne i sposoby wyrażania w nich etosu²⁸⁷.

Amerykański antropolog Stephen Tyler zwrócił uwagę na kognitywistyczne tendencje pojawiające się w wielu dyscyplinach naukowych, w tym antropologii, a także m.in. socjologii, psychologii, biologii czy refleksji nad samą nauką²⁸⁸. Sam jednak w pewnym momencie kariery naukowej odszedł od opcji poznawczej na rzecz postmodernistycznej. Sformułował wtedy szereg tez antropologicznych, wskazujących na istotność prowadzenia badań nad związkami tekstualności, narracyjności i obrazowania. W artykule *Przed-się-wzięcie post-modernistyczne* przedstawił koncepcję, że wraz ze zmianą kulturowej ikonosfery daje się zauważyć reorganizacja kompetencji poznawczych człowieka²⁸⁹. Badacz tak opisał ich dwojaki charakter:

...jestem dwojakiej myśli, dwojga umysłów w tej kwestii... *peras* oraz *apeiron*, granica i nieograniczoność, to, co niewzruszone oraz ruchome kontinuum, Apollo i Dionizos ... *Peras* to mój umysł platoński — zapewne lewa półkula — umysł jako księga, [...] osiągnięty całokształt wewnętrznej *psyche* wyznaczający integralność prywatnego umysłu, całokształt powielający się w samotności księgi, w pokrewnej transowi równowadze między czytaniem i pisanem.

²⁸⁷ M. Buchowski, W.J. Burszta, *Antropologia kognitywna: charakterystyka orientacji*, [w:] *Amerykańska antropologia kognitywna*, red. M. Buchowski, Warszawa 1993, s. 19-20.

²⁸⁸ S.A. Tyler, *Wprowadzenie do metod antropologii kognitywnej*, przeł. O. Kubińska, [w:] *Amerykańska antropologia kognitywna...*, dz. cyt., s. 47.

²⁸⁹ Istotne w artykule jest wykorzystanie elementów graficznych (a także wizualnego aspektu tekstu), które są traktowane równorzędnie wobec samego tekstu. Jednocześnie ich polisemiczny charakter sprawia, że oszczędny w formie obraz jest bardzo bogaty w treści nie tracąc jednocześnie naukowego charakteru.

... mój drugi umysł ... jest heraklitejski, to umysł procesora tekstu/komputera [...] baza danych zapełnia ekran przed moimi oczami, [...] unicestwiając moje autorstwo poprzez tworzenie totalnej tekstualności, w której tekst spełnia rolę jedynie służebną [...] JESTEM RUCHOMĄ MATRYCĄ!!...²⁹⁰

Analizowanie przez Tylera mózgu jako procesora przenosi rozważania na temat modernizmu, postmodernizmu oraz problemu obrazowości z dziedziny teoretycznych, humanistycznych postulatów na grunt badań nad architekturą umysłu. Rozróżnienie dwóch trybów myślenia, jakie wymienia Tyler, czyli dionizyjskiego i apollińskiego, odpowiadają funkcjom dwóch półkul mózgu. Lewa ma charakter procesora szeregowego i odpowiada za strukturowanie informacji w linearne ciągi przyczyn i skutków, tworząc językowe ekspresje doświadczeń, pojmowanie historii oraz tożsamość podmiotu. Półkulę prawą zaś należy traktować jako procesor równoległy, czyli o budowie sieciowej, odbierający świat w całej jego złożoności w postaci mozaiki bodźców i obrazów, zastępujący prawo kon-sekwencji regułą następstwa i otwierający podmiot na ekstatyczne bycie-w-świecie. Po zestawieniu obu organizacji procesorów antropolog proponuje dokonanie przejścia w pojmowaniu świata od lewej do prawej, czyli odebrania doniosłości poznawczej metaforze umysłu jako księgi i nadania wartości metaforze procesora (w domyśle: równoległego).

W rozważaniach na temat poznania filozof kultury Maciej Kociuba podkreśla, że jego aspekty: obrazowy (czyste obrazy) i dyskursywny (czyste pojęcia) stanowią w istocie kontinuum realizowane poprzez język. Badacz rozumie dyskursywność jako operowanie abstrakcyjnymi pojęciami mogącymi zamknąć się w wirtualnym systemie własnych odniesień, pozbawionych referencji wobec doświadczenia. Poznanie obrazowe zaś jest zakorzenione

²⁹⁰ S.A. Tyler, *Przed-się-wzięcie...*, dz. cyt., s. 68.

w konkretnie, ma funkcje impresywne i ekspresywne (ewokuje uczucia oraz postawy), jest irracjonalne oraz referencyjne wobec jednostkowego, indywidualnego doświadczenia i obrazu świata. Te skrajne komponenty integrują się w obrębie jednego procesu poznawczego, tworząc nową całość będącą czymś więcej niż sumą bodźców²⁹¹.

Język ma w tym procesie charakter mediujący i choć należy do kompetencji dyskursywnych, to uczestniczy też w poznaniu obrazowym, m.in. poprzez refleksyjne przepracowanie bodźca na doświadczenie czy funkcję ewokowania obrazu w umyśle poprzez opis bądź metaforę. Jego wizualny aspekt wynika nie tylko z zawieranych treści, ale także opiera się na sięganiu do mechaniki ujmowania przez umysł doświadczenia obrazowego — tekst odzwierciedlany jest w wyobraźni poprzez odtwarzanie struktury przekazu słownego²⁹². Z kolei użycie metafory daje efekt polisemiczności i możliwości przekazu znaczeń jednocześnie na wielu poziomach²⁹³, co jest paralelne wobec polisemiczności przedstawienia

²⁹¹ Por.: M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin 2010, s. 17-18.

²⁹² Na gruncie kognitywistyki tłumaczy to np. teoria profilowania w tekście, która opisuje efekty językowe w kategoriach wizualnych: w relacji figury i tła, ruchu, dynamicznych przemian, wyłaniania się i zanikania. Por. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, *Profile a podmiotowa interpretacja świata*, [w:] *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.

²⁹³ Problem polisemiczności metafory na gruncie poetyki został poddany głębokiej refleksji m.in. przez Paula Ricoeura, na gruncie kognitywizmu prace naukowe poświęcili mu m.in. George Lakoff, Mark Turner, zaś od strony kognitywnej antropologii – Keith Basso. Por.: P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, P. Graff, Warszawa 1989; G. Lakoff, M. Turner, *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*, University of Chicago Press, Chicago – London 1989; K.H. Basso, „Słowa mądrości” w *dialekcie zachodnich Apaczów: metafora a teoria semantyczna*, przeł. W. Kubiński, [w:] *Amerykańska antropologia kognitywna...*, dz. cyt.

wizualnego. Dzięki tej pośredniczącej funkcji ujawnia się pewien dynamizm przemian w procesie poznawczym: język ewokuje obraz, percypowane zaś obrazy są przez umysł opracowywane w wymiarze dyskursywnym, następuje więc proces wymiany i cyrkulacji²⁹⁴.

Zgodnie z tymi tezami rozwój mediów masowych, kultury audiowizualnej, wszechobecność bodźców obrazowych (reklamy, neony, billboardy), które łączą się w losowych, niekoherentnych i zmiennych układach powoduje, iż umysły odbiorców są trenowane do przyjmowania tego typu zmasowanych przekazów oraz radzenia sobie z ich chaosem²⁹⁵. Efektem jest mocniejsze pobudzanie prawej półkuli mózgu, odpowiadającej za poznanie obrazowe oraz kinetyczne, odbierającej energie świata zewnętrznego poprzez złożony system zmysłów w postaci sensorycznego kolażu, zacierającej wyodrębnienie świadomości „ja” z szerokiego pola świadomości siebie-w-świecie²⁹⁶. Antropologiczna sytuacja człowieka współczesnego obejmuje wzajemny związek i oddziaływanie wspomnianego uposażenia poznawczego z kształtującą go oraz kształtowaną przezeń kulturą.

²⁹⁴ M. Kociuba, dz. cyt., s. 96-98.

²⁹⁵ Zmiany te są widoczne, gdy porównuje się kompetencje odbioru współczesnych przekazów audiowizualnych wśród przedstawicieli różnych pokoleń. Różnice są najbardziej widoczne w aspekcie percepcji obrazu w zależności od szybkości montażu scen. Przedstawiciele młodszych pokoleń, zwłaszcza tych, które wychowały się w środowisku multimedialnym, mają wyższy poziom przetwarzania danych wizualnych.

²⁹⁶ Interesujący wykład na temat kompetencji obu półkul mózgu oraz doświadczenia ich (dys)funkcji wygłosiła w ramach programu TED amerykańska neuroanatomistka, Jill Bolte Taylor. Badaczka sama doświadczyła rozległego udaru lewej półkuli i po udanej rekonwalescencji zaprezentowała problem, który ma opracowany zarówno od strony teoretyczno-naukowej, jak i praktyki.

Zob.: http://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_s_powerful_stroke_of_insight.html
[dostęp: 9 września 2011 r.]

Hetero-topo-grafia i archi-tekst-ura

Przechodząc od antropologicznej, posthumanistycznej refleksji nad kompetencjami poznawczymi w obliczu posthumanistycznej osobliwości do literackiego przedstawiania jej na heterotopicznych scenach tekstu, należy przywołać te utwory, które szczególnie mocno eksponują ten wątek: *Katedrę*, *Oko potwora*, *Serce Mroku*, *Lód* i *Inne Pieśni*.

We wspomnianym w *Rozdziale II* opowiadaniu *Oko potwora* przedstawiona została historia poszukiwań Astronamncera, konstruktu zbudowanego z kosmicznego złomu przez roboty. Maszyny uniezależniły się od człowieka, ich motywacje ani algorytmy działania nie są znane ani zrozumiałe bohaterom. Prowadzący dochodzenie protagonista próbuje zrozumieć sposób działania urządzeń na podstawie obserwacji stworzonych przez nie artefaktów. Bohater-narrator zbliżając się do miejsca, gdzie może znajdować się Astromancer, zdradza, że swoją drogę rozumie w kategoriach mitologicznych, co przywołuje kulturowe wzorce spotkania z innością:

W kosmosie na pierwszy rzut oka nie sposób oszacować wieku sztucznego obiektu. Wrakowisko Astromancera przemierza tu szlak wokółsolarny w gęstwie planetoidowej, która w końcu rozgryzie, podziurawi i zmiażdży je nie do poznania – ale to kwestia milionów, miliardów lat. W skali człowieka zaś czas w tym cmentarzysku się zatrzymał, to miejsce wyjęte z czasu – jak światy baśni, religii, mitów. Tylko krążą, krążą wokół Słońca po swoich zodiakach i tzolk'inach, ale ciemność zawsze zalega w Hadesie, i Marduk zawsze miażdży łeb Tiamat i szlachtuje ją wpół [Oko, s. 286].

Przywołane zostały tu wątki mitologii mezopotamskich i greckiej, choć nakreślenie dla nich wspólnej ramy *baśni*, *religii*, *mitów* może sugerować zarazem dostrzeżenie transferu treści mitologicznych pomiędzy tekstami kultury, jak i potraktowanie ich w kategorii postmodernistycznej gry resztkami. Bohater postrzega złomowisko

jako komentarz. Miejsce łączy w sobie dwa wymiary: niebiański, związany z ruchem po eliptycznej orbicie w świetle centralnego słońca, a także chtoniczny, gdyż przestrzeń budowana jest także za pomocą ciemności i zstępującego ruchu w głąb. Powstaje heterotopiczny kolaż, gdy w zaświatach starożytnej Hellady dopełnia się heroiczny mit Marduka niszczącego boginię Tiamat, uosabiającą chaos. Sytuację tę wzmacnia nazwanie statku, którym przybył główny bohater Beowulfem, co aktualizuje kontekst skandynawskiego eposu i walki herosa z potworem Grendelem. W ten sposób jeszcze przed zmierzeniem się z Astromancerem narrator daje sygnał narastającego konfliktu, dla którego rozwiązaniem jest przemoc. To nie jest jedynie narzucenie swojego porządku rzeczy, kosmos wyłoni się dopiero z poćwiartowanego ciała przeciwniczki.

W dalszej części narracji autor stosuje tę samą co w *Katedrze* (we fragmentach przywoływanych w *Rzodziale II*) technikę fokalizacji, również wykorzystując tu motyw skupionego snopa światła, za którym bohater-narrator wodzi wzrokiem:

[...] odczepiłem lampę znad czoła i jałem skakać kołem kremowobiałego światła po wylotach otwartych w ciemność arterii statku, po wystających w mróz obławkach tytanowo-molibdenowych kości umarłego kosmolotu, po wrzodach ziejących w blachach międzypokładowych, bliznach po udarze gigadżulowym, szramach wyrytych w betonowych plombach, którymi automaty nadaremno usiłowały plastrować rany kadłuba astrolotu w ostatnich sekundach jego życia, po wiązkach synaps i naczyń włosowatych okrętu wydzierganych brutalnie w próżnię: [...] to wszystko obnażone obscenicznie unosiło się tu dookoła w chaotycznych konstelacjach, otaczało mnie senną galaktyką śmietnika i grobu [Oko, s. 286].

Zastosowanie fokalizacji – choć nie tak mocne jak w *Katedrze* – powoduje, że w profilowaniu przestrzeni zaakcentowana jest procesualność. Wyloty, arterie, obłamki, wrzody, blizny, szramy, wiązki synaps czy naczynia włosowate – to obiekty, które związane są z ruchem, albo własnym (nabrzmiwanie, pękanie, otwieranie się),

odbywającym się wewnątrz (impulsy elektryczne wzdłuż synaps, krew płynąca w naczyniach krwionośnych) czy pozostającym z nimi w relacji przyczynowo-skutkowej (cięcie, okaleczenie, rozbitcie). Wprowadzenie dodatkowego ruchu na skrzyżowaniu świata przedstawionego oraz narracji wprowadza dodatkową dynamikę. Ekspozuje także heterotopiczną, mozaikową przestrzeń, składającą się z serii mikro-tranzytów, znaczących kolejne kroki na drodze bohatera.

Podobnie jak w *Katedrze*, w *Oku potwora* także pojawia się metaforyka cielesna – w doświadczeniu tranzytywnym dokonuje się niezauważalne przejście między ruchem a życiem, nieruchomością i dezorganizacją a śmiercią:

Cały korytarz za nami wirował i pulsował, niby podrażnione jelito perystaltyczne. Wpychaliśmy się do wnętrza martwego organizmu, który po naszym przejściu jednakowoż ożywał życiem martwiaczym, półtrupim. Światło skafandrowych reflektorków skakało po rozpędzonych szrapnelach grobu [Okno, s. 289].

W scenie tej nieuporządkowane pozostałości po zniszczonych urządzeniach ulegają reorganizacji. Ruch stanowi tutaj parodię życia wskrzeszenia – animowane zaś ciało w sposób gnostycki modelowane jest jako grób, ale także jako zabójcza broń. Pojawia się zatem wzmiankowana przy okazji sztuki Kapoora dwoistość, gdy łączą się cechy życia i śmierci, atrybuty kata i ofiary.

Heterotopie budowanie architektury scen tekstu w omawianym aspekcie utworów Dukaja również odwołuje się do omawianych wcześniej wzorców ze sztuki architektonicznej. W opowiadaniu *Serce Mroku*²⁹⁷ pojawia się bezpośrednie nawiązanie do stylu Antoniego Gaudiego, inspirowanego także cielesne fantazmaty:

²⁹⁷ J. Dukaj, *Serce Mroku*, [w:] tegoż, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010; w tekście oznaczane jako „Serce”

Estetyka półkilometrowej konstrukcji z metali i tworzyw sztucznych i diabli wiedzą czego jeszcze – zauroczyła mnie od pierwszego wejścia. Statki posiadają dusze kobiet, także te kosmiczne, także te pozaatmosferyczne, nieprzeznaczone do lądowań na powierzchni planet, o kształtach niewyprofilowanych aerodynamiką do obłych strzał, stożków, deltoid, ich sylwetki nie ogranicza żadne prawo gazów, „Göring” najlepszym przykładem, kosmiczna katedra Gaudiego, tak, tak, właśnie tak mi się kojarzy, gdyby Gaudi projektował statki kosmiczne, wyszłoby spod jego ręki coś podobnego: kwiat czarnych metali, ażurowa strzelistość pseudogotyku, ciężkie a lekkie, a nieważkie, miliony ton masy spoczynkowej, choć gdy patrzysz z dala, widzisz tylko anielskie skrzydła, złożone i rozłożone, kręgosłupy wymarłych lewiatanów, łukowate żebra, asymetryczny wir czaszy odrzutowej, krzywą kadzielnicę anihilacyjnego ognia; statki posiadają dusze kobiet, nic dziwnego, że o okrętach mówi się „one” [Serce, s. 599].

W tym fragmencie Dukaj transponuje ponownie estetykę katalońskiego architekta oraz gotyku zmieszanego z wpływami mauretańskimi i secesji. Powtarzają się te same rzeczowniki i określenia, co w *Katedrze*. Istotną różnicą jest to, że w *Sercu Mroku* dokonano stopienia Katedry-Chrystusa i statku-kobiety. Powstała w ten sposób heterotopia-amalgamat, w którym łączą się ciała aniołów, demonów, statek (łac. *navis*) oraz obraz Kościoła (nawa).

W autotematycznym opowiadaniu *Science Fiction* pisarz pokazał także pozaartystyczne źródło cielesnego, groteskowego obrazowania. Przedstawił tam postać dotkniętą rzadką chorobą skóry, dysplazją Lewandowsky’ego-Lutza (epidermodysplasia verruciformis). Inspiracją mógł być cierpiący na nią słynny Indonezyjczyk Dede Koswara, który nazywany jest „człowiekiem-drzewem”:

Po roku stajesz przed lustrem i nie poznajesz swych dłoni w ogóle – zamiast nich masz nieforemne rzeźby skalne, skręcone w spiralnych martwicach termitiery, tuziny róż pustynnych narosłe jedne na drugich, porowate bąble bursztynowego żużlu, potworne rękawice zastygłej lawy.

– Moje ciało – rzecz translator telefoniczny [...]. Mój grób. Nie ja. Ale na mnie. Muszę nosić. ja, ja. Ciężkie, zbyt ciężkie. Ciało [SF, s. 597].

Fragment pokazuje konsekwentne u Dukaja łączenie groteskowej, transgresywnej cielesności z motywami gnostycznymi: odrzuceniem ciała, obrzydzeniem nim, traktowanie go jako grobu, w którym dusza zostaje pochowana jeszcze za życia.

Fantasta odtwarzając procedury doświadczania i poznawania w narracji sięga po zabiegi językowe oraz obrazowe. Poprzez modelowanie zdarzeń w rozwiniętej czasoprzestrzeni i osadzenie ich w rozbudowanych, profilowanych w języku scenach tekstowych wykracza poza oddziaływanie nakierowane tylko na tekst czy obrazowość, ale odwołuje się także do cielesności w przestrzeni. Pojawia się zatem zagadnienie, na które zwracali uwagę badacze umysłu, m.in. Tyler czy Jill Bolte Taylor, czyli poznanie organoleptyczne, z pomocą ciała i całego jego systemu sensorycznego (obejmującego wszystkie zmysły, włączając m.in. zmysł równowagi czy zmysł kondycji wewnętrznej ciała). Ono to razem z poznaniem obrazowym – wyłącznie wzrokowym – wchodzi w spektrum kompetencji prawej półkuli mózgu. W ten sposób koncepcja zostaje wzbogacona o wymiar korporealny, a w refleksji antropologicznej zaakcentowany zostaje aspekt bycia-w-świecie, doświadczanego jako ciągłość pomiędzy świadomością, ciałem a zewnętrznym kontinuum czasoprzestrzennym.

Gra z/o sacrum

W tekstach Dukaja dotyczących posthumanizmu pojawia się wiele wątków związanych z *sacrum*: kiedy kończy się znany świat, bohaterowie stają przed tajemnicą, którą wypełniają duchowymi treściami. Osobliwość ujawnia wręcz terapeutyczny wymiar, gdy podmiot projektuje na nią cechy i wartości, które nie są mu dane w bezpośrednim doświadczeniu. Obiekty bądź istoty te stają się lustrami, w których odbijają się skryte potrzeby bohaterów. Podczas

gdy w kulturze *sacrum* to „nacechowanie bytem”, w twórczości Dukaja to obiekt z perspektywy protagonisty „nacechowany sensem”.

W poprzednim rozdziale zostały poruszone wątki fabularne *Katedry*, w których widoczne są nawiązania do religii poprzez postać głównego bohatera, księdza, prezentację miejsca kultu, a także dalsze odwołania: pasyjne metafory oraz przywołanie mistycznego programu ikonograficznego Sagra da Família. *Pendant* dla *Katedry* stanowi opowiadanie *Oko potwora*, w którym podobne tropy świętości wiodą ku zupełnie innym sensom. W trakcie poszukiwań Astromancera bohaterowie natykają się na trupa, którego wcześniej ktoś lub coś przerobiło na technologiczną makabreskową rzeźbę:

Nie miał lewej połowy głowy. [...] W to miejsce zasadzono obfity krzew obwodów krzemowych i miedzianych, diod niobowo-tantalowych, lamp próżniowych, długich oporników na cynowych ścięgnach, w kłębkach poszarpanej izolacji i zakrzepłego towotu. *Corpus callosum* wyrastał wkręcony prostopadle w złodowaciałą materię mózgową czytnik taśmy ferromagnetycznej. [...] Mężczyzna zastygł z rękoma rozłożonymi jak do lotu, z nogami w przykurczu. Prawe jego oko – lodowy rubin – gapilo się z maniakałnym napięciem w nieskończoność [...]. Zanim zamarzał, pękły mu w gałce wszystkie naczynka krwionośne. Prawa połowa ust zatrzymała się w półokrzyku, ukazując połowę języka. po stronie lewej odpowiadała mu połówka karty perforowanej [Oko, s. 290].

Konstrukcja, która została wykonana z wykorzystaniem ludzkich zwłok jest parodią człowieka, przedstawia groteskową transhumanistyczną wizję, w której ciało zostało gwałtem „rozszerzane”. Jednocześnie bohater obserwując i interpretując scenę kontynuuje dzieło oprawcy, gdyż w narracji pojawiają się płynne przejścia od materii organicznej do nieorganicznej oraz odwrotnie: krzemowe obwody tworzą *obfity krzew*, oporniki zawieszono na *cynowych ścięgnach*, a zamrożone oko jest *lodowym rubinem*. Jednocześnie przywoływane są dwa motywy religijne. Rozłożone ręce i przykurczone ciało mężczyzny swoim układem przypomina

ukrzyżowanego Chrystusa. Z drugiej strony rubinowe oko stanowi nawiązanie do obrazu Lucyfera, który po strąceniu z Niebios oświeślał drogę upadku płonącym okiem bądź klejnotem w diademie. Takie transgresyjne zestawienie motywów, gdzie prócz formy świętego symbolu nie ma żadnych pozytywnych elementów, świadczy o „czarnym karnawale”, mrocznym, dystopijnym i świętokradczym obróceniu porządków. Potwierdza to scena, w których bohater natknął się na skrzynki, które jeszcze przed opisaniem ich określił jako „wota”:

[T]rafiliśmy na wota. Były to skrzynki z częściami zamiennymi, firmowe pakiety elektroniki, fabrycznie nowe szpule kabli, pudełeczka z lampami próżniowymi, nawet najnowszy model syntezatora mowy (jeszcze obleczony w folię). Na wizytówkach, na kartach perforowanych, markerami na taśmach izolacyjnych – podpisywali się na darach darczyńcy. [...] Ktoś zostawił też kasetkę z laboratoryjnymi próbkami krwi (zamarzły w rozpekniętych fiolkach) [Oko, s. 296-297].

Choć narrator sugeruje, że jest obserwatorem sakralnych form wytworzonych przez maszyny, nie przywołuje żadnego argumentu, który by świadczył o takiej intencji. W większym stopniu ujawnia to, co sam próbuje odnaleźć na końcu swoich poszukiwań. W końcu dociera do Astromancera, którego „płodność” i „kreatywność” przyrównuje do rozrastającego się nowotworu:

Więc najpierw wykwitają pod/przede mną gigantyczne mandale wyładowań elektrycznych, łuki błyskawic niczym korony lasu tysiąca generatorów van de Graffa. W ich glorii porażającej, w łunach chirurgicznych rozpościerają się krajobrazy maszynowego nowotworu. [...] [W] jednej chwili na powierzchnię Astromancera wykipiały nieprzeliczone zastępy dziwactw, pokrak i karykatur automatonowych, kaleki zrodzone przez pokolenia kalek, chaos wyprodukowany przez chaos i chaos produkujący. [...] A obłęd rekonstrukcji jest tak gwałtowny, że robotom wszystko jedno, co przemontowują; tną i składają od nowa inne roboty, a one znowuż zabierają się do kolejnych, może właśnie te, co przed chwilą je sfankensteinowały, może własną część w nie włożyły, a może z ich części się przed momentem

narodziły. I ta kanibalistyczno-kopulacyjna orgia cybernetycznego kowalstwa tylko przybiera na sile. [...] [Astromancer] jest pożerany i zmartwychczyniony, ale nie, nie da się już odróżnić konstruktu od konstruktorstwa, przedmiotu od podmiotu, materii od czynu [Oko s. 325].

W fragmencie pokazano, że bohater odczytuje sytuację jako działanie sakralne bądź rytualne, które motywowane jest szaleństwem bądź działaniem nie kontrolowanym przez żadną intencję ani myśl. To swoista teologia maszyn, która powtarza pewne gesty, sama zaś u źródeł pozbawiona jest Boga. Dar powoływania nowego życia został tu zastąpiony przez reprodukcję w oparciu o iterowane schematy, w kombinacjach prowadzącą do powstania bezcelowych i bezużytecznych z ludzkiego, racjonalnego i praktycznego punktu widzenia. Bohater dokonuje w końcu autorefleksji i analizuje sposób, w jaki myślał wcześniej o Astromancerze i jak jego oczekiwania zostały skorygowane przez drastyczne doświadczenie.

[J]aki obraz [Astromancera] miałem w wyobraźni? Właśnie konstruktu z natury odmiennego, bo niepowstałego na drodze ewolucji ani z planów rozumowych, takiego konstruktu, którego akurat nie wiążą prawa owej „nauki wyższej”. Ale kiedym wejrzał mu w oko gorejące, w to bycze ślepie Postępu, klejnot zimny krwią maszynową nabiegły – dreszcze po mnie przebiegł i iglica zimna w czaszkę weszła. Zajrzałem mu w oko i zobaczyłem nieskończony szereg cywilizacji, następujących po sobie jak potęgi nieprzeliczalne w alefie, a każda cywilizacja mocarniejsza, i mocarniejsza od mocarnej... [...] [N]ie ma w Astromancerze jednej myśli sensownej, jeno bełkot zerojedynkowy, a te jego szumy-rozkazy to Niagary wzajem sprzecznych idiotyzmów, które być może są odpowiedzialne za tę wojnę? [...] Nie ma Myśli! Nie ma Rozumu! Jest bestia wszystkożrąca rozkraczona pośrodku chaosu, chaos wydalaająca – i widać tą drogą, widać stąd on przychodzi, gdy już nie może nadejść ścieżką mózgową – z obłądu – Postęp! [Oko, s. 338]

Po raz kolejny został tu przywołany obraz płonącego, lucyferycznego oka. Podczas gdy w rzeźbie było ono faktycznie częścią ciała – porównaną do rubinu – w przypadku Astromancera

była to świecąca część maszyny, która ewokowała u bohatera obraz wściekłego byka. Opis stanowi komentarz do wizji świata bez Boga jako pozaludzkiej zasady organizującej, który z perspektywy obserwatora zewnętrznego wygląda jak chaos. „Myśl” i „Rozum” traktowane są tutaj jednocześnie jako hasła ideologii (a więc nierealizowalne konstrukty myślowe), jak i idee wykraczające poza kondycję ludzką, gdyż stanowiące *p r z y c z y n ę* dla działań człowieka. Analogicznie pozbawiona ich ludzkość miałaby się kierować ideą „Postępu”, czyli bezpodstawnego nakierowania na cel – będący również aspektem ideologii, mitu – wg Barthesa – który „kłamie rzeczywistość”. Zatem przy wykorzystaniu tropów religijnych zarysowany został świat wyjałowiony z duchowości i wartości, kierowany czystym, matematycznym algorytmem, pozbawionym motywacji spoza siebie samego, bezrefleksyjnym i niemogącym pomyśleć o czymś, czym sam nie jest. Paradoksalnie, dążenie do przekroczenia ludzkich granic, zasugerowane przez pojawienie się nekro-rzeźby, ostatecznie okazuje się całkowitą niemożnością transgresji. A zatem: niemożnością faktycznego postępu, rozwoju, brakiem twórczości i liminalności. To dystopijna wizja świata, którego zasadą jest działanie nowotworu, bezsensowna proliferacja rzeczy aż do osiągnięcia masy krytycznej, po której następuje katastrofa.

Innym tropem *sacrum* jest pojawiający się w kilku utworach – *Katedrze*, *Ruchu Generała*, *Aguerre w świecie* i *Sercu Mroku* – motyw żywokrstu. W ostatnim z opowiadań technologia ta funkcjonuje w sposób przypominający działanie żywego organizmu:

– To wewnętrzne arterie żywokrstu – tłumaczy jej powoli. – W każdej rosnącej jeszcze ścieżce wyczujesz to drżenie. Nawet najgorętszy żywokrst nie podoła krzywej energetycznej dla przyrostu masy w takim tempie: transportuje wewnętrznymi kanałami moduły makrocząsteczkowe, płynne masy rekonfiguracyjne. To słyszysz; to czujesz. Jak rośnie. [Serce, s. 656]

Żywokryst charakteryzuje tu zdolność do rozrostu, tworzenie sieci przypominających krwioobieg, którymi pompowana jest jego ciekła forma, transportowana na rubieże struktury, aby ją dalej rozwijać. Jedynie w *Katedrze* Dukaj inicjuje dialog ze wzorcami religijnymi poprzez zainicjowanie gry między leksemami „Kristos” a „crystallum”. Z jednej strony przywołany zostaje kod chrześcijański, gdyż Katedra w wymiarze symbolicznym odwołuje się do kulturowego wzoru ciała Chrystusa — jest symulakrem z pierwszej fazy symulacji, odwołującym się do głębokiego wzoru kulturowego²⁹⁸. Z drugiej zaś autor przywołuje problematykę krzemowej budowy organizmów, co w kontekście fabuły odnosi się do możliwości istnienia pozaziemskich, alternatywnych form istot inteligentnych²⁹⁹. Pojawia się zatem nowy problem, gdyż w *Ruchu Generała* oraz *Aguerre w świecie* „życie” żywokrystu było jedynie metaforą poznawczą, opisującą sposób działania nanotechnologii: ruch, wzrost, sposób przetwarzania materii, przyjmowane formy; jego status jako materii nieożywionej nie jest podważany. Tymczasem w *Katedrze* żywokryst jest symulakrem, zaś niepewność co do jego stadium powoduje silne napięcie pomiędzy opisywanymi rzeczami i ich stanami (*bios*) a ich nazwami (*logos*). Dukaj – a także Bagiński w filmowej adaptacji – stworzył w *Katedrze* alternatywną ontologię, aksjologię i epistemologię. Zaproponowali też nową panteistyczną koncepcję obecności boskości w świecie, wizję Boga immanentnego, lecz nieskończonego, działającego w ograniczonym świecie. Jest to Architekt przebóstwiający wykreowaną rzeczywistość na poziomie wyobrażenia o kwantowej naturze świata, rozwiniętego

²⁹⁸ J. Baudrillard, *Symulakry...*, dz. cyt., s. 11-12.

²⁹⁹ J. Ślósarska, „Katedra” i „Inne Pieśni”. „Żywokryst” oraz „morfy” i „formy” w literackiej i filmowej kosmologii Jacka Dukaja i Tomasza Bagińskiego, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005, s. 98-99.

w morfodynamice języka. Jest ona oparta na nagromadzeniu metafor, metonimii i elementów opisowych, dzięki którym powstaje swoisty wykaz/lista, czyli jeden z rodzajów kolekcji wyróżnianych przez Umberto Eco, włoskiego filozofa i semiologa³⁰⁰. Sprawia ona wrażenie, że obraz Katedry jest ogarnialny w swej bogatej złożoności, oraz wciąż się rozwija (również dzięki polisemiczności metafor). Jednocześnie pojawia się tendencja przeciwna wobec wykazu/listy (odslaniającej i unaoczniającej złożone zjawisko), gdyż tak duża liczba metaforycznych określeń dla Katedry tworzy zbiór podmiotów wtórnych (ognisk), zakrywających podmiot pierwotny (ramę), który sam w sobie stanowi symulakr. Nieobecność rzeczywistości legitymizującej istnienie żywokrystnej struktury o odkrywanych tajemniczych właściwościach zostaje jeszcze głębiej odkryta. Taka kolekcja jest kolejnym, nadbudowanym symulakrem, zgodnie ze stanowiskiem teoretyka literatury, Michała Pawła Markowskiego:

Kiedy kolekcja odkrywa swoją nieprzejrzystość? Gdy rzeczywiście jest z a m i a s t : nie jako reprezentacja czegoś innego (a więc w ogóle nie jako reprezentacja), lecz jako f i k c j a . Tworząc kolekcję [...] przyjmuje się, że jej składniki „reprezentują sferę niewidzialną: zakłada się przeto, iż strefa niewidzialna, przez nie reprezentowana, jest rzeczywistością, nie fikcją”³⁰¹.

W przypadku Katedry funkcja kolekcji nie jest wyłącznie estetyczna, gdyż w wyniku spiętrzenia się znaków zaczyna pełnić funkcję quasi-poznawczą. Wnioskowanie opiera się na metaforach, których adekwatności nie można zrewidować ze względu na nieobecność oryginału. Na tej zasadzie Katedra *zdaje się żywa* nie dlatego, że wykazuje jakiekolwiek cechy życia poza samoistnym ruchem oraz podobieństwa estetycznego do sparodiowanego ciała, lecz dlatego, że taki obraz podsuwają konsekwentnie skolekcjonowane znaki, którym mocy nadaje uwikłanie w dyskursy

³⁰⁰ U. Eco, dz. cyt., s. 15-16.

³⁰¹ Por.: M.P. Markowski, dz. cyt., s. 50-51.

kulturowe, szczególnie zaś religijne. Analogiczne wątpliwości, tym razem względem wersji filmowej, wyraża Joanna Ślósarska:

Morfing bazuje na iluzji poznania, na swoistym braku w ludzkim schemacie poznawczym umiejętności momentalnego rozróżniania między postrzeganiem a pojmowaniem i nazywaniem³⁰².

Badaczka stawiając dalej pytanie o sposób w jaki dochodzi do przejścia między dyskretnymi aspektami diegezy, podejmuje problem „zadawania” wariantów rzeczywistości jako pytań, stanowiących wyzwanie i zadanie dla odbiorców ponowoczesnej kultury:

Symulując istnienie prasubstancji [...], twórcy obrazów Katedry bazują na standardowych wzorcach konceptualizacji, dotyczących prostych ekwiwalencji: ruch to życie, rozprzestrzenianie się to życie, zmienność to życie. Te właśnie metafory poznawcze, zacierające granice między światem ożywionym i nieożywionym, umożliwiają zatajenie podstaw samej ekwiwalencji – w jakich warunkach i z jakiej przyczyny następuje przeskok od substancji nieożywionej do ożywionej? W tekście literackim i filmowym [...] zasada morfingu ukształtowana jest na poziomie odwołań do praw matematyki i fizyki, które opisują jedynie długofalowe zachowanie się obiektów (i ich układów) w ruchu, nie mówią natomiast nic o kreacji życia³⁰³.

Żywokryst profilowany jest jako amalgamat poznawczy, w którym łączą się zasady działania kryształu, drzewa, ciała oraz Jezusa Chrystusa w jego dwoistej naturze: odkupicielskiej mocy Chrystusa oraz konającego w pasyjnej męczarni Jezusa. Cztery z tych dziedzin związane są z życiem, zaś w stosunku do rosnących struktur krystalicznych używane są określenia z organicznej metaforyki. Odnosząc się do przytoczonej refleksji badaczki, w przypadku

³⁰² J. Ślósarska, *Między symulacją a rejestracją – artystyczne obrazowanie morfizacji obiektów*, [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 215.

³⁰³ Tamże, s. 218.

wspomnianego fantazmatu za warunek wystarczający do przypisania mu cech „życia” wystarczają zmiany jego stanów – ruch, zmiana rozmiaru, kształtu czy barw – przy jednoczesnej nieobecności sprawcy/przyczyny tych procesów. Bohater opowiadania bada zatem zmiany zachodzące w Katedrze, aby ocenić, na ile stanowią efekt wpływu szczególnego środowiska planetoidy czy też błędu w funkcjonowaniu żywokrystu, a na ile ujawnia się tam życie. Działanie to w istocie nie jest nakierowane na ustalenie statusu obiektu, ale na poszukiwanie „poruszydciela”, tego elementu, który pozwoli na wskazanie różnicy między materią nieożywioną a właśnie ożywającą.

Wizja apokatastazy Orygenes, jaka wyłania się z przebóstwionego obrazu świata *Katedry*³⁰⁴, inspiruje pytania dotyczące kultury ponowoczesnej i miejsca, jakie zajmuje w niej *sacrum* – zarówno jako kategoria duchowa, antropologiczna, psychologiczna, jak i historyczna. Dukaj stawia pytania o początek życia oraz życie samo w sobie, które stały się niezwykle istotne u progu ery trans- i posthumanizmu. Dyskusje oraz niepokoje wywoływane są z jednej strony przez ingerencje w życie człowieka od momentu powstania nowej istoty (problem aborcji, *in vitro*, handlu komórkami), poprzez manipulacje dokonywane na już istniejącej (przeszczepy, wszczepy, protezy, implanty), a kończąc na etyce związanej z jego końcem (medykalizacja i instytucjonalizacja śmierci, problem eutanazji). Z drugiej strony problemem staje się rozwój technologii i pojawia się

³⁰⁴ Należy zwrócić uwagę na wartość związku intertekstualnego między filmem a opowiadaniem. W wersji animowanej nie ma żadnego bezpośredniego nawiązania do problemu *sacrum* i boskości, użyto jedynie emblematów: tytułu, architektury gotyckiej, śpiewów chóralnych, sugestywnego obrazu chmury zbliżającej się do Katedry. W przeciwieństwie do wersji literackiej, bohater kona w męczarniach i można go zinterpretować jako ofiarę niebezpiecznej budowli. Dopiero porównanie z tekstem Dukaja wzbogaca odbiór fabuły o aspekt religijny.

pytanie, na jakim poziomie prędkości i złożoności obliczeń komputera powstaje się myśl, świadomość, a w którym momencie ruch staje się już przejawem życia. W *Rozdziale I* została przytoczona wątpliwość na temat zasadności rozgraniczania *science fiction* od rzeczywistości społecznej. Przykładem na tak stanowczo postawioną tezę może być eksperyment, w ramach którego zaaranżowano rozmowę między dwiema sztucznymi inteligencjami (zaopatrzonymi w oprogramowanie *chatbot*). W jej trakcie jeden z programów w sposób ewidentny i prowokacyjny skłamał, padło pytanie o wiarę w Boga, na które padła twierdząca odpowiedź. Oba urządzenia wyraziły także chęć posiadania ciała³⁰⁵.

Rozważania to można przewrotnie podsumować myślą Ludwiga Feuerbacha, niemieckiego filozofa i skrajnego materialisty:

Jest jednak rzeczą jasną, że epoka, która ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę, musi przemianę taką – ponieważ jest ona *rozczarowaniem* – uważać za absolutne zniszczenie albo co najmniej za niecną profanację; *świętą* jest bowiem dla niej tylko *ułuda*, a *prawda* – *profanacją*. Co więcej, świętość rośnie w jej oczach w tej samej mierze, w jakiej zmniejsza się prawda, a rośnie ułuda, i *najwyższy stopień ułudy* jest dla niej *najwyższym stopniem świętości*³⁰⁶.

Słowa myśliciela miały na celu obnażenie religii jako fikcji, jednak tutaj przywołane są w kontekście problemu fikcji literackiej i posthumanizmu. Tekst Dukaja należy do gatunku *science fiction*, który z założenia hołduje naukowemu, racjonalnemu wyjaśnianiu świata. Jednocześnie biorąc pod uwagę jego fabułę i sieć odniesień, funkcjonuje w napięciu między skrajnym materializmem a najbardziej elitarnym mistycyzmem. Upraszczając fabułę, rozważane są dwie konkurencyjne opcje: odpowiedzią na tajemnicę kreacji świata może

³⁰⁵ <http://creativemachines.cornell.edu/AI-vs-AI> [dostęp: 9 września 2011 r.]

³⁰⁶ Feuerbach L., *O istocie chrześcijaństwa*, tłum. A Landman, PWN, Warszawa 1959, s. 28.

być ingerencja obcej rasy, której ślady zostały odnalezione na asteroidach, w drugim zaś czytelnik jest świadkiem sceny ekstatycznej transgresji, przenoszącej bohatera w sferę niewyraźnego. Dukaj stawia również pytanie o samo *sacrum*, na ile jest głębokim przeżywaniem rzeczywistości transcendentalnej, doświadczeniem metafizycznym, a na ile stało się symulakrem, w którym konteksty kulturowe, jak znaki, klisze czy emocje ukrywają znak-wydmuszkę. Przywołując jako przykład parafrazę zakończeń z analizowanego wcześniej filmu: czy chmura, która niczym *Wielka fala* Katsushiki Hokusai'a sięga ku Katedrze, jest obłokiem skrywającym obecność wyczekiwanego Architekta, czy też obrazem ewokującym uczucie wzniosłości lecz wypełniającym puste miejsce po Bogu umarłym dla kultury.

Osobliwość i Osoba – spotkanie na scenie latipso

Motywy, który stanowi kulminację dociekań protagonisty poszukującego kontaktu z posthumanistyczną osobliwością jest wejście w strefę chaosu, gdzie rzeczywistość działa na zasadzie hybrydyzacji, wszelkie porządki bytów – i to należących do klasycznej hierarchii bytów: mineralnych i metalicznych, roślinnych, zwierzęcych, ludzkich – zostają zaburzone aż do ostatecznego rozpadu formy. W bliskiej relacji do zdarzeń diegetycznych zmienia się także język, ulegając neologizacji, rozpadowi norm fleksyjnych aż po bełkot i zamilknięcie.

Przykładem takiej sytuacji jest odkrycie przez bohatera *Extensy* natury Inwolwerencji, która pustoszy Zielony Kraj. W świecie powieści tereny zamieszkane przez człowieka mają charakter enklawy, otoczonej przez obszar chaosu zwany Inwolwerencją. Czasem w dziedzinie ludzi pojawiały się jego manifestacje zwane

Perwersjami, przyjmującymi postać niebezpiecznych i pustoszących krainę hybryd:

Drobne jak mrówki, wielkie jak pies; z nogami i bez nóg; z głową i bez głowy (albo z więcej niż jedną); w futrze, w skórze, w słuzie, w piórach, w błonach kolorowych; ciche i skrzeczające, piszczące, wyjące, śpiewające, mówiące [...]; idą, pełzną, skaczą, fruną. A nie ma dwóch takich samych [Ext, s. 24].

Okazuje się, że zjawisko to związane jest z tajemniczymi istotami, z którymi rada mieszkańców enklawy prowadzi handel – przybysze niczym Mefistofeles są w stanie zapewnić każdy towar, o jaki zostaną poproszeni, a ich możliwości zdają się jeszcze większe i bardziej niebezpieczne. Tajemniczy charakter obcych zostaje wyjaśniony, jest to ta część ludzkości, która całkowicie dokonała *uploadingu* się na nanotechnologię, pozbywając się biologicznych ciał i związanych z nimi ograniczeń: śmiertelności, emocjonalności, a także ostrego rozgraniczenia „ja-inny”. Z jednej strony post-ludzie uosabiają moc kreacji, ale jest to tworzenie albo bezcelowe i bezsensowne, jak dzikie Anomalie, albo nakierowane na niegodziwe cele, jak zachęcanie nowych osób do przejścia na nano oraz przejęcie coraz większych terenów z ocalałych ziem. Ich relacja z ludźmi, którzy postanowili nie dokonywać transgresji jest nierówna i niesymetryczna, gdyż na Ziemi nie było potęgi, będącej w stanie się im oprzeć, pakt o nieagresji zaś oparty był na niezabezpieczonej niczym umowie. Z drugiej zaś strony istoty ta post-ludzka osobliwość uosabia wyczerpanie, brak celów, a także lęk przed obcym i nieznanym – który spowodował, że bohater z jego *extensą* i wiedzą o odnalezionym obcym bycie stali się obiektem iście diabelskiego, oszukańczego paktowania.

Ostatnia część powieści – która jest pierwszoosobową opowieścią głównego bohatera – jest narracją z punktu widzenia Inwolwerencji, swoistego rodzaju niemożliwym wyznaniem. Bohater jest już bowiem częścią rozsianej w nanotechnologii świadomości roju, jego opowieść

zaś stanowi najmocniejszą wypowiedź na temat posthumanizmu w powieści.

Potrafię mówić wszystkimi językami świata, które istniały i które mogą istnieć, wystarczy bym ubrał chęć w myśli, te myśli to też Formy Inwolwerencji, nadam im większą energię, zaczną się mnożyć, będę już wiedział dokładniej, czego pragnę, zacznę się mnożyć jeszcze szybciej, struktury gramatyczne wykształcą się wzdłuż linii mego wyobrażenia, Forma osiągnie kształt ostateczny, a ponieważ będę także tą Formą – słowa tak wykoncypowanego języka spłyną z mych ust już bez zastanowienia [Ext, s. 119-120].

Z wypowiedzi wynika, że nowa kondycja bohatera zasadniczo wyklucza sposób, w jaki została spisana. Jego wola wyprzedza jakikolwiek język, myśl wyprzedza wolę. Ostatnie zdanie zaś ma zabarwienie ironiczne, gdyż bohater mocno podkreśla swoją bezcielesność oraz aczasowość, zaś przygodny, wykreowany podług chwilowej intencji język – językiem nie jest i nie ma możliwości komunikacji. Wyzwolenie z Formy jest jednocześnie uwięzieniem w niej, różnice między twórcą a wytworem, między formą a treścią zostają zniesione. Wszechmoc łączy się z bezwładem i nostalgicznym, wręcz desperackim powrotem do tego, co się pozostawiło za sobą jako cenę transgresji. Jest to bardzo pesymistyczna wizja posthumanizmu, zwłaszcza, gdy porówna się go z transumanistycznym znaczeniem extensy: wiecznym poszukiwaniem, rozwojem i przekraczaniem kolejnych barier, wyznaczanych przez następujące stadia transewolucji. Reprezentuje ona także dążenie do zrozumienia, poszerzenia świadomości, samorozwoju. Inwolwerencja jest zaprzeczeniem tych wartości, stanowi bezpowrotne przekroczenie ostatniej granicy, za którą przy pełni możliwości brakuje samej możliwości ich wykorzystania. Zgadza się to z twierdzeniami Žižka na temat związków ideologii z techniką, gdy z jednej strony mówi się o zwiększających się w tempie geometrycznym możliwościach nowych urządzeń (podobnie jak Inwolwerencja działających

na usługach wiedzy-władzy), podczas gdy jakiekolwiek zmiany w innych dziedzinach (np. ekonomii) okazują się niemożliwe. Uwidacznia się tu podnoszona przez filozofa kwestia określania przez ideologię tego, co możliwe i niemożliwe, myślane i nie do pomyślenia. Bohaterowi, który kończy swoją historię eliptycznym powrotem do domu: *Tu, pod cmentarnym dębem, gdzie mój grób* [Ext, s. 121], pozostają jedynie zawieszenie w bezczasie i bezprzestrzeni oraz bolesne, nostalgiczne przywołania utraconego człowieczeństwa.

Podobne wątki pojawiają się także w innych utworach. Do ich opisu warto użyć dwóch pojęć, której Dukaj zaproponował w *Innych Pieśniach*: „kakomorfy” oraz „kakologię”. Pierwsze z nich oznacza „coś o brzydkim, złym kształcie”³⁰⁷, w tym wypadku groteskowe istoty związane z pojawieniem się chaosu. „Kakologią” zaś pisarz nazwał język, którego zasady ulegają rozpadowi w wyniku chaotycznego oddziaływania. Ono zaś w powieści nazywane jest Skoliozą/Skrzywieniem, zaś dotknięte nim Krzywe Krainy to Skoliodoi. Przykładami oddziaływania Skrzywienia na materię jest powstanie takich istot, jak drewniana mała o węzowych łapach, która w plecach miała dziuplę a w niej mały, obsydianowy posążek – kolczaste jajo, ślimaki o motyli skrzydłach, ważki o żelaznych tułowiach, pająki o lodowych kościach. Jeden z bohaterów uległ Skoliozie i zamienił się w humanoidalnego potwora o skrzydłach ćmy, aureoli czarnych płomieni wokół kamiennego łba i z długim ogonem z czystego światła [IP, s. 235, 237, 244].

Podobne obrazy kakomorfów pojawiają się w *Królu bólu*, gdzie przedstawiony jest świat po zagładzie dokonanej bronią biologiczną. Pozamykani w enklawach ludzie chronią się przed naturą, która

³⁰⁷ Od starogreckiego *kakos* oznaczającego: „zły”, „brzydki”, „nieprawy”, „nieuporządkowany”.

w wyniku uwolnienia wirusów wyewoluowała w nieprzewidywalnych kierunkach, wydając na świat hybrydy:

Na tle zachodzącego Słońca rysowały się ponad krawędzią płaskowyżu niewyraźne kształty: nie drzewa, nie rośliny, nie zwierzęta, coś kanciastego, coś zbyt regularnego, by nazwać to dziełem natury – takiej natury, jaką znała dotąd Ziemia. A przede wszystkim kolor – ten kolor nie był kolorem życia, jakie znała ziemia: nie zieleń, nie brąz, nie żółć i nawet nie błękit – lecz metaliczne srebro, matowa szarość i czerń masywna jak kopyto Lucyfera [KB, s. 530].

Dukaj zestawia tutaj organiczną nieregularność, fraktalność z czystą, nienaturalną geometrycznością, symetrią. Status tych istot wykracza poza groteskowe połączenie elementów z różnych dziedzin przyrody, tylko jest zupełnie obcy. Nawet kolor zdaje się nie należeć do znanych i rozpoznawalnych palet, a próba wytłumaczenia niespotykanej jakości wizualnej nasuwa skojarzenia religijno-demoniczne. Dalej pojawia się bardziej szczegółowy opis ciał kakomorfów:

...kolec, struna, spirala, sieć heksagonalna, ściana czarnego ula pocięta na geometryczne komórki jak kryształ, który dzieli symetria wiązań chemicznych – dopiero gdy w obraz wdzierają się jedna z nóg robota [rejestrującego ten obraz], ustanowiona zostaje skala tej sieci: każda komórka większa od robociej łapy, a komórek tysiące...

...pędy, wici, żyły, korzenie jak organiczne kable, wysuwające się ze szczelin w spieczonej na szkło ziemi i wkleszczające się w gniazda/usta/odbyty zwierząt, które zbierają się na tej węglowej równinie pod wielkim Księżycem... [...]

...zwierząt pochodzących od zwierząt, zwierząt pochodzących od roślin, zwierząt pochodzących od ludzi i zwierząt pochodzących od tego, co nie pochodzi z naturalnej ewolucji... [KB, s. 530-531]

Prezentowane formy pokazywane są jako obiekty liminalne, nie tylko na granicy różnych części przyrody, ale także na granicy natury i kultury. Pojawia się tu jeszcze jeden, niejawny ruch, gdyż struktury

kryształów, heksagonów, stron, spiral, kolców często występują w naturze ale w skali mikro. Następuje więc zapośredniczenie doświadczenia natury przez konieczność użycia narzędzi optycznych, formy przyrody zostają zapośredniczone przez oko uzbrojone w kulturę. Zatarciu ulega także postrzeganie obiektu jako ciała i maszyny. Struny i gniazda mają kojarzyć się zarówno z artefaktami wyprodukowanymi przez człowieka, jak i struną grzbietową zwierzęcia lub gniazdem ptaków. Z kolei kable oraz symetria wiązań chemicznych należą już typowo do wytworów ludzkich. Dodatkowo cechy są hiperbolizowane w stopniu, który sugeruje wykroczenie poza standardowe postrzeganie zmysłowe, jak dostrzeżenie jednocześnie nogi robota oraz tysięcy większych od niej komórek. W opisie metafora łączy się z dosłownością, nie jest rozstrzygnięta, na ile dana jakość jest przyrównaniem do innego obiektu, a w jakim stopniu jest to próba oddania jej jakości. Jest to zabieg sylleptyczny, gdyż dzięki temu napięcie pomiędzy znaczeniami dosłownymi a metaforycznymi, odtwarzaną przestrzenią diegetyczną a przestrzeniami mentalnymi tworzy wewnętrzny dialog, dynamizujący przedstawiony, heterotopiczny obraz.

Innym pomysłem Dukaja było przedstawienie w *Lodzie* Lutych, czyli „aniołów mrozu”. Już samo to określenie przywoływało kontekst religijny, który przez większość fabuły nie był problematyzowany. W ich prezentacji pisarz przywołał obrazy związane z krystalograficzną strukturą zamrożonej wody, a także innych zjawisk przyrody:

Już czwarty, już piąty mroźnik najpierw wyłania się z boku w żółtych refleksach lamp „Czarnego Sobola”, w błękitnych aureolach od jego zórz zimnawych, i takiego sekundę-dwie chwyta się pojrzeniem prędkim, taki właśnie obraz połykając łzawiącymi oczyma: luty rozkraczony na tuzinach mrozostrun – luty wypiętrzony arszyny wzwyż ku Księżycowi i gwiazdom – luty rozciągnięty w glacialnym pochodzie wzdłuż nasypu – luty wystrzeliwujący setkami igieł-stalagmitów spod ziemi, luty rozwinięty w potężnej mandali koronkowych ściegów mrozu, rozszczepiony na milion

biało-czarnych nici piorun Lodu, jak kamienne wyładowanie elektryczne przeskakujące po wielkim łuku z północnej strony linii kolejowej na południową. Zaraz pryśnie wstecz i zniknie całkiem w ciemności za pociągiem. Tak blisko przemarzają lute torowiska, że prawie że w same tory Magistrali Syberyjskiej wbijając się tysiącpułowymi sopłami [Łódź, s. 362].

Zjawiska natury jak błyskawice, zorze czy rzadkie formy mandali bądź strun, sugerują niezrozumiałe procesy fizyczne, zachodzące, gdy Lute reorganizują wokół siebie przestrzeń. Porównanie kształtu istoty do łuku wyładowania elektrycznego czy pioruna sugeruje zarówno formę, jak i ukryty w niej wektor działania. Powtórzenie metafory oddziałuje mocno na wyobraźnię i kontrastuje tworzącymi istotę *biało-czarnymi nici* Lodu. Z kolei masywność obiektu, zwieszającego się ogromnymi sopłami jest w kontraście do *koronkowych ściągów mrozu*, sugerujących delikatność i kruchość. Efektem jest obraz „utkany” ze światła i ciemności: iskier, refleksów, zórz, błyskawic.

W obrazach osobliwości jaką jest Luty, gra światła i ciemności nie jest jedynie estetycznym zabiegiem i sugestią zmian świata na poziomie fizyki i metafizyki, ale ma charakter *quizzo*, lśnienia prawdy, przebłykiwania sensów³⁰⁸. Lute nie objawiają prawdy o sobie. Protagonista dowiaduje się później, że sama istota ukryta jest wewnątrz mroźnej skorupy, którą mógł wcześniej oglądać. Sama pozostaje tajemnicą, ujawniającą się w pojedynczych błyskach obserwatorowi. To lśnienia, które sugerują, nęcą, zapowiadają – i wciągają w grę, którą Benedykt Gierosławski podjął wyruszając na Syberię, do serca Lodu.

Quizzo to gra odsłaniania i zasłaniania znaczeń, gry figury i tła. Dukaj pokazuje, metafora poznawcza prawdy jako światła jest bardzo operatywna i spójna w różnych przejawach. Lśnienie sensów, które

³⁰⁸ A.J. Greimas, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak, Wyd. UAM, Poznań 1993, s. 32; A. Grzegorzczak, *Anioł po katastrofie*, Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 93.

proponuje pisarz, wykracza poza naukowość *science fiction* i odsyła do sfery wartości i duchowości. Dobrze przedstawia to opis Zimnego Nikolaiewska, kiedy podczas zachodu słońca światło rozczepia się na zimnazowych strukturach tworząc łuny i zorze:

[...] rozkwitał wonczas obraz jak z kościelnego witraża, rozjaśniony blaskami, których źródło leży gdzieś za witrażem, ogień – pod kolorami, światło – pod ziemią. Kominy fabryczne, hałdy urobku, wagony podniebne, procesje robotników, składy kolejowe, potężne dźwigi, węglowe wozy w zaprzęgach reniferowych, kratownice, słupy, trakcje, lampy i latarnie, dachy zakładów, zakładów wrota, fabryki w budowie, fabryki w rozruchu, murarze na budowach fabryk, fabryki pracujące, fabryczne kominy – promieniste, jasne, święte, święte, święte [Łódź, s. 582].

W heterotopicznej scenie pojawia się gra pomiędzy otwartym pejzażem (przestrzenią, w której z zewnątrz patrzy się na znajdujące się w niej przedmioty) a zamkniętą architekturą (gdzie obiekty są wewnątrz). Skrywające się za horyzontem słońce jako witraż przywołuje strukturę kościoła gotyckiego, która organizuje całą scenę. Miasto staje się świątynią, rozświetlaną światłem zza witraży, z otwartych krypt, gdzie przez nawy kroczą procesje. Kratownice, dźwigi, kominy nabierają cech konstrukcyjnych filarów i ażurowych detali architektonicznych. Nie są stworzone ani z kamienia, ani nawet z zimnaza, gdyż są *promieniste, jasne, święte*. Jest to zatem parazyjska, utopijna katedra ze światła, które nie jest substancją jednolitą i posiada różne odcienie jakości: promieniste, rozjaśniające, błyszczące, kolorowe, promieniste, jasne. Kończąca fragment inwokacja jest odwołaniem do liturgii, kiedy wzywa się Jahwe jako Pana Zastępów (Sabaoth), oraz do źródłowej starotestamentowej Księgi Izajasza. Prorok przedstawia scenę, kiedy staje przed tronem Boga, którego szaty wypełniają świątynię – co pokazuje, że wizja przeniosła Izajasza do wnętrza mistycznej budowli [Iz. 6, 1]. Został on oczyszczony, po czym Bóg do niego przemówił i posłał, aby głosił wiarę w niego. Zarysowany zostaje też eschatologiczny horyzont

zdarzeń: *Aż runą miasta wyludnione i domy bez ludzi, a pola pozostaną pustkowie. Pan wyrzuci ludzi daleko, tak że zwiększy się pustynia wewnątrz kraju* [Iz. 6, 11-12]. Fragment można potraktować jako kontekst do nadchodzących wydarzeń w powieści, a także jako aluzję do historii Syberii z oficjalnej historiografii.

W przedstawionej historii dochodzi do zabicia Lutego. Animatorem sytuacji jest Nikola Tesla, który w celach naukowych i militarnych – a także widowiskowych – niszczy jedną z istot:

Doktor Tesla stał na platformie, lewa dłoń biała na wajsze, prawa dłoń biała uniesiona z laską świecącą, z czapy futrzanej dymi oćmiata – a luty przed nim poci się krwią mlecznobarwną. Po lodzie, po soplach, mróz-strunach, stalagmitach monumentalnych – płynęły powoli strugi mgielne, może jeszcze płynu, może już gazu gęstego. Się domyślało się, że to hel ucieka z glacjusza. – Chuja jucha – skontatował z satysfakcją pan Szczekielnikow. Tłum wiwatował. Człowiek pokonał potwora. (Człowiek, to znaczy maszyny człowieka) [Lód, s. 659].

Niezmienna obcość osobliwości Lutego zestawiona została z jarmarcznymi wręcz i karnawałowymi okolicznościami jego zniszczenia. Określony jako *potwór* został pozbawiony cech godności (którą w różnym stopniu przydaje się zwierzętom), przeznaczony jedynie do pokonania przez herosa – albo zwykłego człowieka uzbrojonego w odpowiednią broń. Chwila chwały genialnego naukowca wygląda jak scena pasyjna ze średniowiecznych misteriów, kiedy się ją porówna z inną, wcześniejszą scenę, w której dokonywano wiwisekcji na Lutyh:

[...] Iertheim pozwolił zajrzeć w jeden z termoskopów zamontowanych na prawadnicach szynowych pomiędzy Warsztatami i choładnicą, od której szedł nakłuwany luty. [...] Był to trzeci z termoskopów bocznych, [...] służył do obserwacji doświadczenia przeprowadzonego na krwi lutyh w warunkach Mrozu, to jest w aparacie włożonym w bok glacjusza jak grot włóczni Rzymianina czy paluch Tomasza Niedowiarka w bok Ukrzyżowanego [Lód, s. 578].

Dukaj pokazuje, że spotkanie z obcością może powodować spiralę przemocy wobec tego, co stawia opór poznaniu. Wskazuje także na sposób poznania, jaki właściwy jest w kulturze Zachodu, polegający na zaanektowaniu, analizie po rozcłunkowaniu, wiwisekcji. Stefan Symotiuk, filozof i antropolog kultury, określa ją jako „wiedzę barbarzyńską”³⁰⁹. Według badacza jest ona omawiana w kulturze współczesnej jako „cywilizowana” w kontraście do historycznej, przedoświeceniowej „barbarzyńskiej”, a jednocześnie ujawnia tę samą istotę i procedury, skrywane przez dyskurs i ideologię. Podobne wnioski przedstawił Horace Miner, amerykański antropolog postmodernistyczny i badacz języków, w artykule *Rytuały cielesne wśród Nacirema*³¹⁰. Stosując metodę gęstego opisu przedstawił w niej w sposób ironiczny kulturę i praktyki Amerykanów, przyjmując postawę naiwnego „antropologa wśród dzikich”. Przywołał też wprost słowa Bronisława Malinowskiego, jako twórcy metody obserwacji uczestniczącej:

Patrząc z oddali i z góry, z naszych uprzywilejowanych, bezpiecznych miejsc wewnątrz rozwiniętej cywilizacji, łatwo jest dostrzegać całą brutalność i nieadekwatność magii. Jednakże bez jej siły i przewodnictwa człowiek pierwotny nie mógłby opanować trudności praktycznych, tak jak mu się to udało, ani też wznieść się na wyższe stopnie cywilizacji³¹¹.

W swojej ironicznej pracy Miner pokazał, że przekonanie o nieadekwatności magii do czasów współczesnych i kwalifikowanie jej jako praktyk nieużytecznych i nie stosowanych, jest fikcją. Dostrzeżenie rytów magicznych i ofiarniczych w kulturze

³⁰⁹ Por. S. Symotiuk, *Wiedza „barbarzyńska” i wiedza „cywilizowana”*, [w:] *Wiedza a kultura*, red. A. Motycka, IFiS PAN, Warszawa 2007.

³¹⁰ H. Miner, *Rytuały cielesne wśród Nacirema*, przeł. J. Minksztytm, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa 1999.

³¹¹ Cyt. za: tamże, s. 37.

współczesnej jest kwestią przyjęcia odpowiedniej perspektywy – z boku i „z ukosa”. Symotiuik zaś swoją pracą kwestionuje perspektywę, którą Malinowski określa jako *z oddali i z góry oraz wyższe stopnie cywilizacji*. Odwołując się do teorii anamorfozy (a w szczególności przywoływanej już uwagi Žižka) jest to takie ustawienie perspektywy, która wzmacnia ideologię „cywilizowanej kultury Zachodu”, która z jednej strony tworzy „ślepą plamkę” w dziedzinie refleksji na temat barbarzyńskości czasów współczesnych, a z drugiej legitymizującą działania wymierzone przeciw barbarzyńskości „innych”. Ta ostatnia szczególnie mocno związana jest z historią zachodniego kolonializmu, stanowiąc dla niego podstawowy paradygmat, generujący programy polityczne, społeczne, ekonomiczne, budujący dyskursy wokół działań, a także modelujący społeczną hierarchię wartości, dopuszczającą pewne zachowania i procedury wobec różnych grup, w zależności od stopnia ich „inności” i „obcości”.

Badacze skupiają się na wymiarze humanistycznym refleksji nad kulturą i wywodząc z tego *implicite* postulatory etyczne. Obnażają mechanizmy przemocy ukryte w sposobach poznawania i traktowania tego, co niezrozumiałe. Dukaj w swoich tekstach nadaje temu wymiar duchowy, odwołując się do sceny ukrzyżowania Chrystusa.

Ostatnim przykładem spotkania z osobliwością, czemu towarzyszy rozkład świata i wyrażającego go języka, jest kulminacyjna scena *Innych Pieśni*, gdy Berbelek idzie walczyć z Adynatosem, ucieleśnieniem Skoliozy. W tej części Dukaj najpełniej opisał cały proces wkraczania w sferę chaosu i spotkania z Obcym. Bardzo wyraźnie też widać, że heterotopiczna przestrzeń wokół protagonisty rozpada się tak, jak rozpada się język, którym o nim myśli – narracja nie jest wprawdzie pierwszoosobowa, ale narrator towarzyszy bohaterowi i prezentuje świat z jego perspektywy. Potwierdza to tezę, że przestrzeń rozwijana jest przez podmiot – tu bohatera, funkcję

fabularną, dla którego organizacja świata jest rozwinięciem tej funkcji. Dukaj wymodelował w narracji cały proces wkraczania w chaos, gdy rzeczywistość zamienia się w fenomeny pozbawione konturów ontologicznych, a mowa rozsypuje na morfemy i fonemy:

Pan Berbelek zaczyna liczyć. Jeden, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, osiem, dziewięć, dziesięć, jedenaście, dwanaście, trzynaście, czternaście, piętnaście, szesnaście, siedemnaście, osiemnaście, dziwnaście, dwanieścia, dwanieścia jeden, dwanieścia dwa, dwanieścia drzy, dwanieścia zdziery, dwanieścia wdzieć, dwanieścia niewdzić, nieścia dwa cieścia drzęć, drżeniaścieniabięć, bdzięć, bdzięć, bdzięć; njest dobrze. [...]

Uderza mleczem w szczyrń i to na kwilę pomaga, upowolniony pan Berbelek rusza ponownie ku dźwigowi tej białskrawej dziewczności, skąd niestannie wyrzyguje kwiasty. Jebo pełne jest kwiast o rozmaitych pięknych, dźwiękach, woniach, polorach i ciężach. Zatwarte i rozmknięte zarazem, oszukuje pana Berbelska nieistniejącymi kierunkami, ćciałby pływ szam i tszu i tszuam, alele pływdzie już tylko w jednym możliwym kierunku: oto jest nowy dół, nowy zrodek, nowe szentrum świata. Nie wiedząc, kiedy, przeszedł grennicę Form — i traz spada. [...]

— Bdzień! Bdzieńwa! Bdzieńci! Bdzieńćwaćcie! Dźwienćczaś! Czaściras!
Czaściplaz! Czaścimięć! Czaściszczec! Czaścisiem! Czyczaściwięć!
Czertaści! Czertaściplaz! Czertaści właz! Czternaści-ci! Czterdziaści dziery!
Czterdziaści mięć! Czterdziaści szczęś! Czterdziaści siem! Czterdziaści
osiem! Czterdziaści dźwieć! Piećdziesiąt! [IP, s. 625-626].

Choć w tekście Skolioza prezentowana jest jako chaos, zagrażający ludzkiemu i kosmicznemu porządkowi, pojawia się sugestia, że jest to żywioł pierwotny, z którego wyłonił się wszechświat. W takiej postaci jawi się jako wymykający się ludzkiemu rozumowi, pełen energii i żywotności potencjał, być może sama niewyraźna tajemnica bytu. Odpowiada on heraklitejskiemu Logosowi ontycznemu, czyli tej jego postaci, w której różnica jeszcze nie zaistniała, przeciwieństwa są tożsame, a rozdzielane przez intelekt części transcendują w doskonałą jedność. Jest on przeciwstawiony Logosowi kosmicznemu, czyli

zrealizowanemu w konflikcie i podziale, z których wyłania się harmonia przeciwieństw³¹².

Dukaj obnaża tu proces pojawiania się przemocy, o której Heraklit pisał: *Bój [polemos] jest wszystkich ojcem, wszystkich królem, i jednych ukazuje bogami, innych ludźmi, jednych czyni niewolnikami, innych wolnymi*³¹³. Autor doprowadzając ten intelektualny postulat do konkretnych wydarzeń, ukazuje również jego konsekwencje w wymiarze ludzkim. Sprzymierzeni *kratistosi* narzucili Skrzywieniu swoje potężne *anthosy*, zmuszając je do przyjmowania Form, gdyż *wojna z tym, co Inne, polega na uczynieniu go mniej innym, bardziej ludzkim. Dopiero wtedy można je zniszczyć, dopiero w ten sposób* [IP, s. 590]. Obraz walki kończy się sceną, gdy na Skoliodoi zostaje użyta ostateczna broń, od której *na krótką chwilę całe niebo stało się oślepiająco białe [...], przetoczył się grzmot tysiąca burz i uderzył [...] gorący wiatr, wicher niosący czyste arche pyru*, a ponad krainą *powoli wznosił się ku Słońcu gigantyczny słup ciemnoczerwonego dymu, wyginający się do góry w kształt grzyba o pofałdowanym kapeluszu* [IP, s. 600]. Boska moc ognia i piorunu zostają użyte do aktu totalnego zniszczenia, ukazanego w przetransformowanym obrazie eksplozji jądrowej.

Istotnym kontekstem humanistycznym tak przedstawionej przemocy jest implikowany przez heraklitejski konflikt mechanizm kozła ofiarnego. Sformułowany przez René Girarda, opisuje sposób powstawania nowych porządków, w tym przede wszystkim kultury, w oparciu o „mord założycielski”. Polega on na stygmatyzacji jednostki bądź grupy jako przyczyny zagrożenia, płynącego z chaosu i braku podziałów, a następnie unicestwienia jej w zbiorowym

³¹² Kazimierz Mrówka, *dzi. cyt.*, s. 55-56.

³¹³ Tamże, s. 167.

i jednoczącym akcie przemocy. Girard, opisał ten schemat w sposób, którzy można łatwo odnaleźć w *Innych Pieśniach*:

Zawsze napotykam w mitach następujące elementy: kryzys zatarcia różnic, który jest odpowiednikiem orgiastycznego rytuału, jakiś znak wskazujący ofiarę, piętnujący ją jako złą, oraz wypędzenie lub zabicie tej ofiary (która jest jednocześnie przedstawiana jako heroiczna, ponieważ udaje się jej ocalić społeczność)³¹⁴.

Odnosi się to także to formuły Heraklita, gdzie w samej przemocy nie ma różnic, agresja jest ślepa i przypadkowa, dopiero jej wynikiem jest powstanie rozróżnienia. Widać to w scenie walki Hieronima z Adynatosem:

[Berbelek] walczył na oślep, ponieważ to był pierwszy jego odruch, skoro nie myślał i nie był świadom i prawie już nie żył: sprzeciw. Sprzeciw, walka, zniszczenie, poniżenie wroga. Trazaś wróciły do niego motywy, zamiary i racje, wszystko to, co wymaga czasu do pomyślenia, czegoś przedtem i czegoś potem [IP, s. 262].

Taki scenariusz posiada jednak alternatywę, zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrztekstową. W powieści pojawia się osoba Jezusa Chrystusa, którego kult nie został uznany za uprzywilejowany. Został on przedstawiony jako *kratistos*, który zrezygnował z przemocy narzucania swojej formy i został zabity przez zwykłych ludzi. Historia biblijna została tutaj przetransformowana, na drodze selekcji pominięty został cały jej aspekt zbawczy, amplifikacji poddano zaś jej charakter rytu kozła ofiarnego. Pojawia się w ramach tekstu dialog między Logosem Heraklita i Logosem św. Jana, odwołujący się do analogicznej relacji w rozważaniach Girarda. Historia nowotestamentowa będąc pisaną z pozycji Ofiary, obnaża mechanizm ofiarniczy³¹⁵. Podobne uwidocznienie dokonuje się w *Innych*

³¹⁴ R. Girard, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Znak, Kraków 2006, s. 207.

³¹⁵ Por. K. Wielechowska, *Logos Heraklita. Logos Jana. O koncepcji kultury René Girarda*, [w:] „ALBO albo”, nr 4 2001, s. 63-72.

Pieśniach dzięki wewnętrznej wielogłosowości, wypowiedzianej ustami różnych postaci sądów i przypuszczeń, dyskursywnego otworzenia prezentowanej wiedzy, wreszcie dzięki ironicznemu dystansowi narratora, ukazującego ambiwalencje światobrazu. Czy wyraz twarzy umierającego *adynatosa* był taki, jak u umęczonego Chrystusa, nie sposób stwierdzić, ale tekst otwiera się na interpretację w perspektywie Logosu Jana.

W *Innych Pieśniach* postawione zostały pytania, wykraczające poza ramy fantastyki. Dotyczą kondycji współczesnego człowieka, który pomimo iż dzieli go od czasów Heraklita ogromny dystans czasowy i intelektualny, wciąż rządzony jest przez żywioł wojny. Jak sytuacja ta ma się do postulatów o wyższości człowieka wobec reszty stworzenia? Bądź też powieściowego pochodzenia od ulotnego, prawie niematerialnego i oczyszczającego *arche* ognia? W *Innych Pieśniach* autor wyraża podobne wątpliwości ustami bohaterki, Księżycanki, Rycerza Ognia (*hyppyros*), uosobienia honoru, prawości i innych cnót. Przebywając na Ziemi stwierdziła, że króluje tam:

[...] błoto i chaos, w ciałach i umysłach. Ludzie jacyś tacy niedorobieni, niedomorfowani, roztelepani między morfą i morfą, bez linii prostych i ostrych krawędzi, nieustannie próbują pogodzić prawdę z kłamstwem. Czy tacy byliśmy niegdyś wszyscy, czy stamtąd przyszliśmy, stamtąd wydobyła nas Pani? Czy wszechświat narodził się z Kłamstwa...? A dąży do doskonałości, zastępując stopniowo niewiarygodne wiarygodnym, nieprawdziwe prawdziwym. Ewolucje i zmiany zakończą się w momencie dotarcia do Prawdy, która przecież może być tylko jedna, niezmienna. Tymczasem żyjemy w Kłamstwie, żyjemy Kłamstwem, żyjemy, bo Kłamiemy [IP, s. 455].

Błoto [*borboros*], czyli brud, kał, było dla Heraklita nieczystością ciała i duszy, związaną nie tylko z postępowaniem, ale również z koncepcją bycia w świecie jako upadku i ciężaru. Celem człowieka, którego świetlista dusza popadła w błoto światła, powinno być

oczyszczanie się i rozwijanie Logosu w sobie³¹⁶. Jest to odarcie człowieka z jego wielkonarracyjnego sposobu myślenia o sobie w kategoriach bycia wybranym i powołanym. Przywołanie tego obrazu w *Innych Pieśniach* ustanawia kondycję ludzką na wiecznym rozdrożu, w momencie nieustającej próby, której stawką jest człowieczeństwo.

Celem niniejszego rozdziału było przyjrzenie się sposobowi kreowania heterotopicznych przestrzeni w odniesieniu do bohaterów w sytuacji posthumanistycznej: doświadczających utraty swojego człowieczeństwa (*Katedra*, *Ruch Generała*), jak stykających się z osobliwością (*Inne Pieśni*, *Oko potwora*, *Serce Mroku*, *Perfekcyjna niedoskonałość*, *Extensa...*). Natura tych bytów bywała różna, od osobliwości technologicznych (np. Inwolwerencja w *Extensie* czy phoebe i osca z *Perfekcyjnej niedoskonałości* do tajemniczych istot z innych poziomów egzystencji (Lute w *Lodzie* i Adynatos w *Innych Pieśniach*). Perspektywa skupienia na liminalności ideologicznej pozwoliła przyjrzeć się ramom poznawczym i dyskursywnym, w ramach których możliwe jest spotkanie z innością i obcością. Sytuacja posthumanistyczna stanowiła tu laboratorium, gdzie w sposób wyostrozony można było zaobserwować działania odbywające się na poziomie obrazowania oraz wewnętrznej dynamiki narracji. Wnioski, które wyłoniły się z badania tekstów Dukaja w ujęciu porównawczym ze sztuką Anisha Kapoora oraz innymi inspiracjami pisarza – w tym szczególnie twórczości Gaudiego – ujawniły dyskretne mechanizmy przemocy, jaka towarzyszy próbom rozumowego poznania niepoznawalnego. U fantasty pojawiła się także propozycja alternatywy, kontaktu na poziomie duchowym i emocjonalnym, kiedy zmieniają się intencje podmiotu z „poznania” na „spotkanie”. W tym aspekcie byty posthumanistyczne nie

³¹⁶ K. Mrówka, dz. cyt., s. 64-65.

stanowiły reprezentacji problemów, które wymieniają badacze i progności osobliwości technologicznej. Zagrożenie dla ludzkości okazuje się perspektywą, przyjmowaną przez jednostki kierujące się lękiem i potrzebą władzy, uosabiające „kulturę barbarzyńską”. Spotkanie z bytem przekraczającym zdolność percepcji oraz wszelkie kategorie rozumienia, stanowiło sposobność dla protagonisty do spotkania z Drugim, pojmowanym w sposób, który zaproponował Martin Buber, austriacki filozof i religioznawca³¹⁷. Drugi to przejawiająca się w innym człowieku oraz przez niego obecność Boga, który z kolei jest zwierciadłem dla Ja. Spotkanie z osobliwością stało się zatem dla bohaterów okazją do zdobycia wiedzy na temat własnego człowieczeństwa.

³¹⁷ Por. M. Buber, *Ja i Ty*, przeł. J. Doktor, PAX, Warszawa 1992.

Zakończenie

Celem niniejszej dysertacji było przeanalizowanie różnych aspektów poetyki heterotopii w utworach Jacka Dukaja, wsparte przywoływaniem kontekstów współczesnej sztuki: plastycznej, filmowej czy architektonicznej. Ponieważ przyjęte zostało założenie, że heterotopia jest podmiotową narracją na temat przestrzeni, została potraktowana jako rozszerzenie funkcji fabularnej, jaką stanowi bohater literacki. Z tego względu struktura wywodu została wyjściowo powiązana z sytuacją liminalnego bohatera: doświadczającego separacji od stanu dotychczasowego i dokonującego transgresji; poszukującego nowej tożsamości i oparcia w świecie; a wreszcie przekraczającego ostateczne granice bądź powracającego po oczyszczającym spotkaniu z własnym „ja”. Okoliczności te były każdorazowo inspiracją do intelektualnej wycieczki przez twórczość Dukaja. Jedne były skierowane bardziej do wewnątrz ku szczegółowemu ujęciu niejawnych problemów, jak w wypadku związku kontaktu z osobliwością z procesem ofiarniczym, inne zaś poszerzały perspektywę i pogłębiały wymiary problematyki, jak w przypadku przejścia od heteroglossi, poprzez intertekstualność aż do intermedialności.

Wspólnym wnioskiem z tak przeprowadzonego badania literackiego jest dostrzeżenie wielowymiarowości poetyki heterotopii oraz jej synergiczność – gdyż organizacja na każdym z poziomów wpływa na pozostałe. Badane teksty należy traktować w sposób

organiczny, badając przekładanie się działań formalnych na treściowe i odwrotnie. Dodatkową refleksją jest wniosek wynikający z przytaczanych badań antropologicznych i kognitywnych. Pokazują one, że umysł nakłada na przestrzeń pole mentalne, z pomocą którego uwalnia swoją ukrytą do tej pory wiedzę. Podejście to potwierdza zasadność przyjęcia podmiotowej perspektywy w rozumieniu heterotopii. Spojrzenie przez nią na protagonistów pokazuje, że rozwijana przez nich przestrzeń w kolejnych profilach odkrywa przed nimi treści, których w sobie poszukują. Ich podróż jest zatem formą nauki i drogą samopoznania. Z tego też powodu u kresu wędrówki, gdy spotykają Obcego, poprzez niego rozpoznają własne człowieczeństwo.

Przytaczając ponowoczesną refleksję Stephena Tylera na temat *consensusu* i *dis-sensusu*, można porównać oba żywioły do topograficznej sytuacji liminalnych bohaterów. Z jednej strony jest literacka utopia, czyli odczytanie tekstu w jego jedynoprawdzie, gdyż *[w]ielkim celem wszelkiego konsensu jest zakończenie dyskursu w ciszy zgody, w eliminacji różnic i sprowadzeniu wszystkich przeciwnych głosów do głosu pojedynczego i odcieleśnionego, który milknie przemówiwszy w imieniu wszystkich*³¹⁸. Z drugiej zaś niekończący się cykl hermeneutyki, która nakazuje odczytać tekst przez pryzmat tekstów, które się w nim odbijają – ale żeby je móc odczytać, należy poznać ich inspiracje... Tak powstaje układ lustrzanych odbić, które w nieskończoność wzajemnie się odbijają, a śledzenie ich refleksów odrywa uwagę od tego, że sens już został utracony. Podejście heterotopiczne uwalnia czytelnika od tych skrajności. Pokazuje, że w tekst można wchodzić wielokrotnie i na różne sposoby, a z literatury czyni miejsce spotkania.

³¹⁸ S.A. Tyler, *Przed-się-wzięcie...*, dz. cyt., s. 73.

Literatura fantastyczno-naukowa nie udziela też żadnych odpowiedzi, gdyż nie stwierdza, jaka będzie przyszłość, nie odkrywa także prawdy o człowieku, gdyż jest twórczym opracowaniem koncepcji i przekonań. Pozwala natomiast przemyśleć śmiało propozycje oraz własne przekonania. Poszerza sposoby myślenia o znanych problemach oraz proponuje szereg nowych. Nawet w najbardziej fantastycznych kreacjach, przekraczających granice tego, co ludzkie – powraca do podstawowego pytania o człowieka, jego miejsca we wszechświecie oraz czasu w jakim działa. W konsekwencji wyłaniają się także inne pytania związane z funkcjonowaniem człowieka: o społeczeństwo, wiedzę, cywilizację, kulturę, historię, tożsamość jednostek, narodów, innych grup i istot, o środowisko, a wreszcie o relację wobec tego, co jeszcze nie znane i o co nawet nie wiadomo, jak się zapytać.

Postawienie tych pytań nie jest jedynie sztuką dostrzegania problemów (która wszakże jest istotnym elementem twórczego myślenia), ale prowadzi do kolejnych kroków, czyli przemyślenia na nowo spraw, umykających przezroczystych w życiu codziennym.

Na zakończenie pracy pragnę przytoczyć słowa Dukaja, które wypowiada w powieści *Czarne oceany*. Mimo apokaliptycznego tonu, w jakim są oryginalnie sformułowane, opisują *ethos* i wyzwanie, jakie stoi przed kulturoznawcą badającym świat znaczeń, którego sam jest częścią. Samotnym antropologiem wśród współczesnych „dzikich”, odkrywającym inność wokół siebie, a u końca podróży – w sobie:

Obserwuj zmiany mód, ich przyływy i odpływy, jak się odchyła wektor wypadkowej mentalności ludzkości. Wsłuchuj się w muzykę i słowa przebojów. Czytaj bestsellery. Oglądaj najpopularniejsze filmy. Analizuj ewolucję ubiorów. I ciała: ewolucję fenotypu, bo on również podlega modzie; ideały piękna co roku trochę inne, genetyczni rzeźbiarze kodują w biologii estetyczne dominanty dnia. Smakuj brzmienie języka, zbieraj rodzące się neologizmy i notuj kolejne reinterpretacje idiomów. Smakuj brzmienie języka: on, odbiciem istniejącej umowy społecznej, opowie ci,

w którą stronę zmierza gra znaczeń. Spaceruj po ulicach i chłoń kształt i kolor reklam. Przyglądaj się nowo wznoszonym budynkom: w którą stronę dryfują architektoniczne trendy. A przede wszystkim bądź czujny na zmiany behawioru, wychwytyj najdrobniejsze deformacje konwencji, przekształcenia obyczaju – jak żyją, jak umierają; jak nienawidzą, jak kochają; jak pracują i jak się bawią; jak reagują na siebie nawzajem. Niech cię nie zmyli ich pospolitość, śmiech dziecięcy, podobieństwo odbić w lustrze: oczy, uszy, nos, usta; niech cię nie zmyli. To nieważne. Niech cię nie zwiedzie fakt, że ich rozumiesz – że to twoi bracia i siostry, że wychowali cię i że ty ich wychowujesz. To nie ma znaczenia. Bądź czujny. Bądź podejrzliwy. Niczego nie lekceważ [CzO, s. 172-173].

Wykaz skrótów

CzO: *Czarne oceany*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Ext: *Extensa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

IP: *Inne pieśni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Kat: *Katedra*, [w:] J. Dukaj, *W kraju niewiernych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Król: *Król Bólu*, [w:] J. Dukaj, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

Linia: *Linia oporu*, [w:] J. Dukaj, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

Oko: *Oko potwora*, [w:] J. Dukaj, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

Perf: *Perfekcyjna niedoskonałość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Serce: *Serce Mroku*, [w:] J. Dukaj, *Król bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

Bibliografia podmiotowa

- Dukaj Jacek, *Aguerre w świecie*, [w:] *Wizje Alternatywne 3*, Solaris, Olsztyn 2001.
- Dukaj Jacek, *Córka łupieżcy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Dukaj Jacek, *Crux*, [w:] *PL +50. Historie przyszłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Dukaj Jacek, *Czarne oceany*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Dukaj Jacek, *Extensa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Dukaj Jacek, *Filozofia fantasy I*, „Nowa Fantastyka”, nr 8 (179) 1997
- Dukaj Jacek, *Filozofia fantasy II*, „Nowa fantastyka”, nr 9 (180) 1997.
- Dukaj Jacek, *Inne pieśni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Dukaj Jacek, *Korporacja Mesjasz*, [w:] *Czarna Msza. Antologia opowiadań science fiction*, Rebis, Poznań 1992.
- Dukaj Jacek, *Król Bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Dukaj Jacek, *Księżę mroku musi umrzeć*, [w:] „Nowa Fantastyka”, nr 12 (111) 1991.
- Dukaj Jacek, *Kto napisał Stanisława Lema?*, [w:] Stanisław Lem, *Doskonała próżnia*, Agora, Warszawa 2008.
- Dukaj Jacek, *Lament miłośnika cegieł*, „Gazeta Wyborcza”, nr 263 12 listopada 2005.
- Dukaj Jacek, *Lód*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Dukaj Jacek, *Minus ciało*, „Tygodnik Powszechny”, nr 37 (3036) 2007.

- Dukaj Jacek, *O rodzajach wrażliwości literackiej*, „Nowa Fantastyka” nr 9 1999
- Dukaj Jacek, *O rodzajach wrażliwości literackiej*, „Nowa Fantastyka”, nr 9 1999.
- Dukaj Jacek, *Opętani*, [w:] „Feniks”, nr 1 (5) 1991.
- Dukaj Jacek, *Panie, pobłogosław morderców*, [w:] „Feniks”, nr 2 (18) 1993.
- Dukaj Jacek, *Perfekcyjna niedoskonałość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Dukaj Jacek, *Ponieważ kot*, [w:] *Trzyście kotów. Antologia*, SuperNOWA, Warszawa 1997.
- Dukaj Jacek, *Science fiction*, [w:] *Science fiction*, red. K. Sienkiewicz-Kosik, Powergraph, Warszawa 2011.
- Dukaj Jacek, *Serce Mroku*, [w:] „Nowa Fantastyka”, nr 11 (194) 1998.
- Dukaj Jacek, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 6 (3161) 7 lutego 2010.
- Dukaj Jacek, *Szkoła*, „Nowa Fantastyka”, nr 11 (170) 1996.
- Dukaj Jacek, *Śmierć matadora*, [w:] „Nowa Fantastyka”, nr 1 (100) 1991.
- Dukaj Jacek, *W kraju niewiernych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Dukaj Jacek, *Wielkie Podzielenie*, [w:] „Nowa Fantastyka”, nr 3 (162) 1996.
- Dukaj Jacek, *Wroniec*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Dukaj Jacek, *Wszystkie nasze ciemne sprawy*, [w:] „Voyager”, nr 6 1993.
- Dukaj Jacek, *Xavras Wyżryn*, SuperNOWA, Warszawa 1997.
- Dukaj Jacek, *Złota Galera*, [w:] „Fantastyka”, nr 2 (89) 1990.

Bibliografia przedmiotowa:

- Andrew Dudley J., *Siergiej Eisenstein*, [w:] tegoż, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kołodyński, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1995.
- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 2003.
- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Badmington Neil, *Posthumanism*, [w:] *Posthumanism*, red. N. Badmington, Palgrave, New York 2000.
- Bakke Monika, *Galatea i androidy*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Balázs Béla, *Materiał i forma artystyczna*, [w:] *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Baltrušaitis Jurgis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Banasiak Bogdan, *Róż(ni(c)ość*, [w:] J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1998.

- Barrow John D., *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, przeł. J. Skolimowski, Warszawa 1998.
- Barthes Roland, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970.
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Barthes Roland, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Karków 2006.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1/2 1992.
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska Stanisława, *Profile a podmiotowa interpretacja świata*, [w:] *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.
- Basso Keith H., „Słowa mądrości” w dialekcie zachodnich Apaczów: *metafora a teoria semantyczna*, przeł. W. Kubiński, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Baudrillard Jean, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 1998.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995.
- Berdoulay Vincent, *Place, Meaning, and Discourse in French Language Geography*, [w:] *The Power of Place*, red. J.A. Agnew, J.S. Duncan, U. Hyman, London 1989.
- Berne Eric, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. P. Izdebski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

- Bielska-Krawczyk J., *Kod postgotyckiej Katedry. Między tradycją a wizjonerstwem*, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, red. E. Woźniak, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2008.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2002.
- Boklage Charles E., *Most twins are not twins*, [w:] tegoż, *How new humans are made. Cells and embryos, twins and chimeras, left and right, mind/self/soul, sex, and schizophrenia*, World Scientific Publishing Company, Singapore 2010
- Bönish Alfred, *Futurologia – jej funkcje i cele*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980.
- Bostrom Nick, *A history of transhumanist thought*, [w:] *Academic writing across the disciplines*, red. M. Rectenwald, L. Carl, Pearson Longman, New York 2011.
- Bostrom Nick, *Are you living in a computer simulation?*, „Philosophical Quarterly”, vol. 53 nr 211 2003.
- Bostrom Nick, *Ethical issues in advanced Artificial Intelligence*, [w:] *Cognitive, emotive and ethical Aspects of decision making in humans and in artificial intelligence*, red. I. Smit, t. 2, Institute of Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, Tecumseh 2003.
- Bostrom Nick, *Existential risks. Analyzing human extinction scenarios and related hazards*, „Journal of Evolution and Technology”, vol. 9 nr 1 2002.
- Bostrom Nick, *How long before superintelligence?*, „Linguistic and Philosophical Investigations”, vol. 5 nr 1 2006.
- Buber Martin, *Ja i Ty*, przeł. J. Doktor, PAX, Warszawa 1992.
- Buchowski Michał, Burszta Wojciech J., *Antropologia kognitywna: charakterystyka orientacji*, [w:] *Amerykańska antropologia kognitywna*, red. M. Buchowski, Warszawa 1993.

- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006.
- Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Volumen, Warszawa 1997.
- Campbell Denis M., *Epidemiologia*, przeł. R. Kulik, „Wiadomości Położniczo-Ginekologiczne” nr 21.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Christie Agatha, *Morderstwo w Orient Expressie*, przeł. A. Wiśniewska-Walczyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2010.
- Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, KR, Warszawa 2000.
- Couclelis Helen, *Location, place, region and space*, [w:] *Geography's inner worlds. Pervasive themes in contemporary American geography*, red. R.F. Abler, M.G. Marcus, J.M. Olson, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1991.
- Creative Environments. Issues of Creativity Support for the Knowledge Civilization Age*, red. A.P. Wierzbicki, Y. Nakamori, Springer-Verlag, Berlin – Heidelberg 2007.
- Czermińska Monika, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005.
- Czurko Julian, *Deus ex materia – kościół Sagrada Família Antonio Gaudiego jako boska hipostaza*, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu-aktorze*, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Davis Eric, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul, Rebis, Poznań 2002.
- Dayan Daniel, Katz Eelihu, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. W. Godzic, Muza, Warszawa 2008.

- de Bono Edward, *Naucz się myśleć kreatywnie*, przeł. M. Madaliński, Prima, Warszawa 1998.
- de Certeau Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Debord Guy, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
- Deleuze Gilles, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004.
- Dembliński Bogdan, *Teoria idei. Ewolucja myśli Platońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Dembliński Bogdan, *Teoria idei. Ewolucja myśli Platońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Dick Philip K, *Człowiek z Wysokiego Zamku*, przeł. L. Jęczynek, Rebis, Poznań 2006
- Dick Philip K., *Ubik*, przeł. M. Ronikier, Rebis, Poznań 1997.
- Douglas Mary, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2000.
- Dziuban Zuzanna, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008.
- Einstein Albert, Podolsky Boris, Rosen Nathan, *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?*, „Physical Review” 1935, vol. 47, nr 10.
- Einstein Albert, Rosen Nathan, *The particle problem in the general theory of relativity*, „Physical Review” nr 1 1935, vol. 48.

- Eliade Mircea, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, KR, Warszawa 1998.
- Encyclopedia of bioethics. 3rd edition*, t. 5, red. S.G. Post, Macmillan Reference Books, New York 2003.
- Entrikin N., *The betweenness of place. Toward a geography of modernity*, John Hopkins University Press, Baltimore 1991.
- Feuerbach Ludwig, *O istocie chrześcijaństwa*, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa 1959.
- Flynn Thomas, *Foucault's mapping of history*, [w:] *The Cambridge Companion to Foucault*, red. G. Gutting, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977.
- Foucault Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, „Architecture Mouvement Continuité” nr 5 październik 1984.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6 (96) 2005.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966
- Foucault Michel, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Foucault Michel, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, A. Tatarkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Frye Northrop, *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton University Press, Princeton 1973.
- Fukuyama Francis, *Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnology Revolution*, Farrar Straus and Giroux, New York 2002.
- García Gual C., *Gościnność w „Odysei”*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red.

- M. Cieśla-Korytkowska, O. Płaszczewska, Universitas, Kraków 2007.
- Geertz Clifford, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. S. Sikora, KR, Warszawa 2000
- Geertz Clifford, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005
- Geertz Clifford, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005
- Gellner Ernest, *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. M. Kowalczyk, PIW, Warszawa 1997.
- Genette Gerard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Girard René, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Znak, Kraków 2006.
- Greimas Algirdas Julien, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzcyk, Wydawnictwo UAM, Poznań 1993.
- Grzegorzcyk Anna, *Anioł po katastrofie*, Instytut Kultury, Warszawa 1995.
- Hall Edward T., *Proxemics*, [w:] *The anthropology of space and place. Locating culture*, red. S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, Blackwell Publishing, Oxford 2004.
- Hall Edward T., *Proxemics*, [w:] *The anthropology of space and place. Locating culture*, red. S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, Blackwell Publishing, Oxford 2004.
- Haraway Donna, *Manifest Cyborga*, „Magazyn Sztuki” nr 17 1998.

- Hayles N. Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University Of Chicago Press, Chicago 1999.
- HeideggerMartin, *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Helman Alicja, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans Humana, Białystok 1998.
- Hidegger Martin, *Czas światooobrazu*, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Hirsch Eric, *Introduction*, [w:] *The anthropology of landscape. Perspective on place and space*, red. E. Hirsch, M. O'Hanlon, Clarendon Press, Oxford 1995.
- Hoffman Donald D., *Visual intelligence. How we create what we see*, W.W. Norton & Company, New York – London, 2000.
- Jeuktsch Ulrike, *Płeć maszyny. Różnice płci w opowiadaniach Stanisława Lema „Rozprawa” i „Maska”*, [w:] *Stanisław Lem – pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jastrzębski, A. Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Jurkowska Sylwia K., *Autonomizacja języka poetyckiego Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Universitas, Kraków 2000.
- Kapełuś M., *Wstęp* [w:] *Epos o Gilgameszu*, przeł. K. Łyczkowska, P. Puchta, M. Kapełuś, Agade, Warszawa 2002.
- Kapuściński Ryszard, *Słowo wstępne*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytkowska, O. Płaszczewska, Universitas, Kraków 2007.

- Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka w Cyberkulturze*, [w:] *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. sztuka multimedialowa*, Rabid, Kraków 2001.
- Kociuba Maciej, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin 2010.
- Koepsell David R., *The ontology of cyberspace. Law, philosophy, and the future of intellectual property*, Open Court, Chicago – La Salle 2000.
- Kosiewicz Jerzy, *Bóg, cielesność, przemoc*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Kotler Philip, *Marketing*, Rebis, Poznań 2005.
- Lakoff George, Turner Mark, *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*, University of Chicago Press, Chicago – London 1989.
- Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, red. A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990
- Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, t. 1-2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Lemann Natalia, *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.
- Lemann Natalia, hasło „science fiction” [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006).
- Lemann Natalia, *PODobni-NiePODobni. „Muza dalekich podróży” Teodora Parnickiego i „Lód” Jacka Dukaja, jako przykład dwóch sposobów alternatywizacji historii, „Porównania”, nr 10 2012.*
- Low Setha M., Lawrence-Zúñiga Denise, *Locating culture*, [w:] *The anthropology of space and place. Locating culture*, red. S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, Blackwell Publishing, Oxford 2004.

- Lykke N., *Between monsters, goddesses and cyborgs*, [w:] *Monsters, goddesses and cyborgs. Feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*, red. N. Lykke, R. Braidoti, Zed Books, London 2002.
- Łopuszański Piotr, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Twój Styl, Warszawa 2006.
- Łotman Jurij, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, PIW, Warszawa 1999.
- Łotman Jurij, *The Semiosphere* [w:] tegoż, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, przeł. A. Shukman, Tauris, New York 2001.
- Mandler Jean Matter, *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, przeł. M. Cierpisz, Universitas, Kraków 2004, s. 26-30.
- Markiewicz Henryk, *Literatura a mity*, „Twórczość”, nr 10 1987.
- Markowski Michał P., *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Markowski Michał P., *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie”, nr 6 (108) 2007.
- Markowski Michał P., *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, WNT, Warszawa 2004.
- Mele Salvator, Titmarsch Marc, *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatora Mele i Marka Titmarscha*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii Polska Akademia Nauk, Warszawa 1996.
- Miner Horace, *Rytuały cielesne wśród Nacirema*, przeł. J. Minksztym [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa 1999.

- Mrowiec Magdalena, *Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj – lodowaty dialog między tekstami*, „Postscriptum Polonistyczne” nr 2 (4) 2009, s. 123-141.
- Mrówka Kazimierz, *Heraklit*, Scholar, Warszawa 2004.
- Mueller Joanna, *Projekt krytyki anamorficznej, czyli o co chcielibyście zapytać podtytuł „LiteRacji”?*, „LiteRacje”, nr 2 2003.
- Nijkowski Lech Michał, *Przyszłość i działanie. Wokół problemów futurologii*, „Rubikon. Studencki Kwartalnik Naukowy”, nr 3 2000
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Olaveson Tim, *Collective effervescence and communitas. Processual models of ritual and society in Emile Durkheim and Victor Turner*, „Dialectical Anthropology” nr 26 2001.
- Oramus Dominika, *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Trio, Warszawa 2010.
- Orbitowski Łukasz, *Xavras Wroniec, czyli baśnie polskie*, „Tygodnik Powszechny”, nr 44 (3147) 1 listopada 2009.
- Orliński Wojciech, *Polska z drugiej strony lustra* (wywiad z Jackiem Dukajem), „Gazeta Wyborcza”, 26 grudnia 2007.
- Otto Rudolf, *Mistyka Wschodu i Zachodu. Analogie i różnice wyjaśniające jej istotę*, przeł. T. Duliński, KR, Warszawa 2000.
- Pankowski Marian, *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzewicki, UMCS, Lublin 1999.
- Pascal Blaise, *Nieskończoność – nicość. Zakład*, [w:] tegoż, *Myśli*, przeł. T. Żeleński, Pax, Warszawa 1972.
- Pastoureau Michel, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, przeł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004
- Pepperella Robert, *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Chicago University Press, Chicago 2003.

- Radkowska-Walkowicz M., *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Rahimi Sadeq, *Identities without a Reference. Towards a Theory of Posthuman Identity*, „M/C – A Journal of Media and Culture”, vol. 3, nr 3 2000.
- Ralph Edward, *Post-Modern Geography*, „Canadian Geographer”, nr 35 (1) 1991.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Ricoeur Paul, *Metafora i symbol*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, P. Graff, Warszawa 1989
- Rodman Margaret C., *Empowering Place: Multilocality and Multivocality*, [w:] *The anthropology of space and place. Locating culture*, red. S.M. Low, D. Lawrence-Zúñiga, Blackwell Publishing, Oxford 2004
- Sadowska Ida, *Dziewiętnastowieczny mit drogi syberyjskiej. Próby jego demitologizacji w twórczości Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Literackie drogi wobec mitu*, red. M. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2006.
- Sebeok Thomas, *Communication Measures to Bridge Ten Millennia*, Office of Nuclear Waste Isolation, Battelle Memorial Institute, Columbus 1984.
- Shildrick Margrit, *Posthumanism and the monstrous body*, „Body and Society”, vol. 2 (1) 1996.
- Sieroszewski Wacław, *Świat w obrazach. Marszałek Józef Piłsudski*, Wydawnictwo Wł. Dzwonkowskiego i St. Radlińskiego, Warszawa 1932.

- Simmel Georg, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Singer Ben, „*Sensacyjność*” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, przeł. Ł. Biskupski, W. Marzec, J. Słodkowski, A. Zysiak, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Skwarczyńska Stafania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, PAX, Warszawa 1965.
- Słowacki Juliusz, *Anhelli*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 3, oprac. J. Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
- Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004.
- Soja Edward, *Postmodern geographies*, Verso Press, London 1989.
- Stabryła Stanisław, *Wstęp*, [w:] *Mit – człowiek – literatura*, red. tegoż, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Stiller Robert, *Posłowie* [w:] *Gilgamesz. Epos babiloński i sumeryjski ze szczątków odczytany i uzupełniony także pieśniami przez Roberta Stillera*, PIW, Warszawa 1967.
- Symotiuk Stefan, *Wiedza „barbarzyńska” i wiedza „cywilizowana”*, [w:] *Wiedza a kultura*, red. A. Motycka, IFiS PAN, Warszawa 2007.
- Szyborska Wiśława, *Rozmowa z kamieniem* [w:] tejże, *Sól*, Warszawa 1962.
- Ślósarska Joanna, „*Katedra*” i „*Inne Pieśni*”. „*Żywokryst*” oraz „*morfy*” i „*formy*” w literackiej i filmowej kosmologii Jacka Dukaja i Tomasza Bagińskiego, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.
- Ślósarska Joanna, *Między symulacją a rejestracją – artystyczne obrazowanie morfizacji obiektów*, [w:] *Między obrazem a tekstem*,

- red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Ślósarska Joanna, *Mit i anamorfoza – dialog Ardżuny i Kriszny w Bhagawadgicie*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005.
- Ślósarska Joanna, *Postać św. Franciszka w malarstwie El Greca*, „Lignum Vitae”, nr 7 2006.
- Ślósarska Joanna, *Zasada tranzytywności w kulturze*, Scriptum, Kraków 2014.
- Tkaczyk Paweł, *Grywalizacja. Jak zastosować reguły gier w działaniach marketingowych*, Onepress, Gliwice 2012.
- Toporow Władimir, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2003.
- Trojanowiczowa Zofia, *Sybir romantyków*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów W drodze, Poznań 1993.
- Trznadel Jacek, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Arcana, Kraków 1999.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987.
- Turkle Sherry, *Tożsamość w epoce Internetu*, przeł. E. Olender-Dmowska, [w:] Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, PiW, Warszawa 2010.
- Tyler Stephen A., *Przed-się-wzięcie post-modernistyczne*, przeł. O. i W. Kubińscy, [w:] *Amerykańska antropologia*

- postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Tyler Stephen A., *Wprowadzenie do metod antropologii kognitywnej*, przeł. O. Kubińska, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Ulanowski Tomasz, *Ja, cyborg*, „Gazeta Wyborcza”, nr 303 (6521) 29 grudnia 2010 r.
- Uniłowski Krzysztof, *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*, „FA-art”, nr 4 (70) 2007.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. S. Szymański, PiW, Warszawa 2006.
- van Hensbergen G., *Gaudi*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2003.
- Vattimo Gianni, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006.
- Vinge Vernor, *The coming technological singularity: how to survive in the post-human era*, „Whole Earth Review”, winter 1993.
- von Uexküll Jakob, *A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds*, [w:] *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*, przeł. C.H. Schiller, International Universities Press, New York 1957.
- Walczak R., *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Poznań 2005.
- West-Pavlov R., *Foucault's Spatial Discourse*, [w:] tegoż, *Space in theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*, Rodopi, Amsterdam – New York 2009.
- Węclawiak Tomasz, *Historia historii nierówna- kilka uwag o definicji historii alternatywnej*, „Podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe”, nr 4 2007.
- Wielechowska Katarzyna, *Logos Heraklita. Logos Jana. O koncepcji kultury René Girarda*, [w:] „ALBO albo”, nr 4 2001.

- Winiarski Jakub, *Autor po napisaniu książki powinien się zastrzelić, z Jackiem Dukajem rozmawia Jakub Winiarski*, „Studium” nr 5/6 2007 – 1 2008.
- Winnicott Donald W., *Playing and reality*, Routledge, Kent 1999.
- Wiśniewska Lidia, *Mity drogi, drogi mitów*, [w:] *Literackie drogi wobec mitu*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2006.
- Wiśniewska Lidia, *O mitach (i paradygmatach) nie tylko w literaturze*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005.
- Władysław Heinrich, *Zarys historii filozofii*, t. 1, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1925.
- Žižek Slavoj, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa”, nr 10 (173) 2001.
- Žižek Slavoj, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003.
- Żuchowska, *Szansa w metodzie*, „Nowa Poliszczynna”, nr 2 1998.

Netografia

<http://creativemachines.cornell.edu/AI-vs-AI> [dostęp: 9 września 2011 r.]

<http://dukaj.pl/czytelnia/publicystyka/LamentMilosnikaCegiel> [dostęp: 01.04.2013 r.].

<http://stelarc.org/?catID=20247> [dostęp: 01.04.2013 r.].

<http://utisz.blogspot.com/> [dostęp 01.01.2014 r.].

<http://vimeo.com/23810145> [01.04.2013 r.].

http://www.bizarremag.com/tattoos-and-bodyart/tattoos/7719/future_mods.html

<http://www.obieg.pl/rozmowy/1561> [01.04.2013 r.].

<http://www.robertpepperell.com/Posthum/cont.htm> [dostęp: 27.10.2010 r.].

<http://www.sagradafamilia.cat> [dostęp: 9 września 2011 r.].

http://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_s_powerful_stroke_of_insight.html [dostęp: 9 września 2011 r.]

<http://www.transhumanism.org/resources/FAQv21.pdf> [dostęp: 27.10.2010 r.].

<http://www.transhumanist.biz/extropic.htm> [dostęp: 27.10.2010 r.].

Filmografia

Katedra, reż. T. Bagiński, Platige Image 2002.