

Adam Mazurkiewicz

**MIASTO – WYBÓR CZY KONIECZNOŚĆ?
O MOTYWACH URBANISTYCZNYCH
WE WSPÓŁCZESNEJ ANTYUTOPII**

We wstępie do pracy popularyzującej zagadnienia socjologii wielkiego miasta Andrzej Wallis stwierdza: „Poczynając od biblijnych wzmianek o Sodomie i Gomorze, przez całe dzieje ludzkości przewijają się w kronikach, dziełach literackich i filozoficznych, jak i innych utworach refleksje nad miastem. Pobudzało ono umysły ludzkie, fascynowało i niepokoiło”¹. Zdaniem Lewisa Mumforda, miasto stworzyło nową formę życia społecznego, jakościowo różną od dotychczasowych: stopniowemu zawężaniu przestrzeni bytowej towarzyszył proces intensyfikacji stosunków międzyludzkich, zaś wymuszona z czasem rozbudowa metropolii stworzyła warunki do swoistej „archiwizacji” doświadczeń przeszłości. W ten sposób metropolia stała się skarbnicą kultury przekazywanej kolejnym pokoleniom². Osadzanie akcji utworów w mieście ma niezwykle bogatą tradycję literacką. Zabieg ten znalazł jednak szczególny wyraz w prozie należącej do kręgu beletrystyki fantastycznonaukowej – utopii negatywnej³.

¹ A. Wallis, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967, s. 9.

² Zob.: L. Mumford, *The City in History*, New York 1961, s. 569.

³ Na potrzeby niniejszego szkicu mianem kontrutopii (utopii negatywnej) określać będziemy utwory, w obrębie których zaproponowana została wizja społeczeństwa zniewolonego przez system władzy, dążący do podporządkowania interesów jednostki celom państwa. Takie określenie pola zainteresowań omawianego tu zjawiska uwolni od zobowiązań do rozróżnień między antyutopią a dystopią. Należałoby się zastanowić nad relacją antyutopii i fantastyki naukowej. Wydaje się, iż twórcy wizji przyszłych losów ludzkości, kreślonych w minorowej tonacji, chętnie sięgają do fantastycznonaukowej rekwizytorni, by dzięki niej wzmocnić wymowę dzieł. Wywodząc kształt świata przedstawionego z przesłanek własnej współczesności, niejednokrotnie stawiają sobie za zadanie ostrzec potomnych przez skutkami dalszej degradacji środowiska naturalnego i niekontrolowanego rozwoju cywilizacji technicznej (należy pamiętać, iż są to dwa „dyżurne tematy” antyutopii). *Notabene*, fantastyczność świata przedstawionego antyutopii bywa sygnalizowana najczęściej czasem przyszłym (w stosunku do czasu odbiorcy) zdarzeń składających się na fabułę utworu. Równie często czas akcji pozostaje nieo określony.

Niewątpliwy wpływ na wizje zawarte na kartach kontrutopijnych utworów miały obrazy deprecjonujące miasto i sprowadzające je do roli „nowożytnej nierządniczy babilońskiej”⁴. Chaos industrialnych przestrzeni rozpatrywany jest przez twórców utopii negatywnej najczęściej w kategoriach „piekła na ziemi”⁵, w którym „rozpuszczają się potrzeby duchowe człowieka, aspiracje grup ludzkich przestają być czytelne”⁶.

W utworach Janusza A. Zajdla, Stanisława Lema i innych pisarzy metropolia nie tylko „wchłonęła” przedmieścia i pobliskie osady, lecz stała się również celem migracji ludności⁷. Wieś, o ile zostaje ukazana (co jest

⁴ Jednym z obliczy sygnalizowanego tu procesu była rozpoczęta jeszcze w XVIII w., lecz w pełni rozwinięta nieomal stulecie później, krytyka miasta. Wpływ na jej krystalizację miał „szeroki rozwój procesów urbanizacyjnych i szybki wzrost szpetnych, a pod względem budowy chorych miast fabrycznych” (A. Wallis, *op. cit.*, s. 10). Jako literacki odpowiednik sygnalizowanych tu tendencji może służyć następujący opis: „Z jednej strony [...] widać było podwórza domów robotniczych [...] z lewej [...] ulica, nie brukowana, otoczona rowami, [...] nad którymi rosły stare, umierające drzewa, chylące się coraz bardziej, podmywane ściekami spływającymi z sąsiednich fabryk [...]. Z dachów, z popsutych rynien, z balkonów lała się woda [...], śnieg topniał i ściekał po frontach pałaców i domów żłobiąc długie, czarne smugi po ścianach pokrytych pyłem węglowym i sadzami [...]. Błoto było czarniejsze i płynniejsze [...]. Rynsztokami płynęły ścieki z fabryk [...], przyływ był tak obfity, że nie mogąc pomieścić się w płytkich rynsztokach, występowały z brzegów [...] aż po wydeptane progi niezliczonych sklepików, ziejących z czarnych zabłoconych wnętrz brudem i zgnilizną [...]. Domy stare, obdarte, brudne [...], świecące niby ranami nagą cegłą [...], stały ohydny rzędem domów-trupów” (W. Reymont, *Ziemia obiecana*, t. 1, Gliwice 1991, s. 98–109).

⁵ Równie często, co infernalną, twórcy antyutopii wykorzystują symbolikę biologiczną. Znamienny jest w tym względzie opis miejskiej aglomeracji w *Limes inferior* Janusza A. Zajdla. W powieści metropolia „była ogromną, żywą istotą, monstrualnym polipem rozsiadłym pośrodku rozległego obszaru i wysysającym z niego wszystko, co się dało” (J. A. Zajdel, *Limes inferior*, Warszawa 1987, s. 77).

⁶ W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 130.

⁷ Interesującą kwestią, jaką można poruszyć na marginesie analizy motywu miasta we współczesnej literaturze kontrutopijnej, jest pytanie o przyczyny osadzenia akcji utworów w metropoliach. Innymi słowy: czy możliwa jest utopia negatywna (a szerzej – w ogóle jakakolwiek wersja utopii), która rozgrywałaby się w scenerii wiejskiej. Wydaje się, iż twórcy kontrutopii założyli apriorycznie, że przyszłą formą życia społecznego będzie miasto, wywodząc owo przekonanie z futurystycznych prognoz, dotyczących postępu technicznego. Miasto wydawało się twórcom utopii negatywnej formą społecznej organizacji tak oczywistą, że skonwencjonalizowany jego obraz na stałe „zagościł” na kartach kontrutopii, tworząc scenerię dla fabularnych perypetii bohaterów. W efekcie autorów *science fiction* (niezależnie od wykorzystywanej poetyki, tj. czy prezentują świat przedstawiony w tonacji „serio”, czy też – jak w przypadku np. *Kongresu futurologicznego* Stanisława Lema – odbiorca ma do czynienia z groteską) łączy przekonanie zarówno o konieczności funkcjonowania człowieka przyszłości w mieście, jak i pewność, iż stanie się ono dlań betonową dżunglą. *Notabene*, obrazowanie metropolii w kategoriach dżungli nie jest pomysłem współczesnych twórców *science fiction*. Jako pierwowzór dla takiej biologicznej symboliki miejskiej aglomeracji należy wskazać tendencje naturalistyczne charakterystyczne dla literatury schyłku XIX w., szerzej na ten temat zob.: I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie polskiej okresu Młodej Polski a problemy naturaliz-*

w polskiej utopii negatywnej praktyką niezwykle rzadką), jest przestrzenią zmechanizowanych farm, dostarczających miejskiej aglomeracji żywności. Miasto w tym przypadku postrzegane jest jako stan chorobliwy, imitujący naturę. Jednakże – w przypadku metropolii – „naturą jest coś, co naturą być nie może. Urbanizm zabija naturę. Miasto to sztuczne organizmy, nieprzyjazne człowiekowi. Zaś sam człowiek zaraża się właściwościami miejskiego otoczenia”⁸. Oddzielający jednostkę od natury twór urbanistyczny wymusza na człowieku życie chwilą obecną – bez pamięci o przeszłości, która została odrzucona (Julia Nidecka, *Wilki na wyspie* – 1982; Dariusz Romanowski, *Świat za szkłem* – 1987), bądź – częściej – sfalszowana⁹.

Niekontrolowany rozwój miast, prezentowanych na kartach powieści, będących utopiami negatywnymi przyczynia się do zaniku ich pierwotnych koncepcji. Wyrazem tego procesu może być utrata przez owe aglomeracje centrum. Jako miejsce symbolicznie najważniejsze, gromadzi ono wszak nie tylko główne urzędy, organizujące życie społeczne jednostki, jest to również przestrzeń pamięci o zmianach społecznych i cywilizacyjnych, zachodzących w czasie od założenia miasta do chwili obecnej. Muzea, pamiątkowe tablice, uwieczniające najważniejsze momenty dziejowe, pomniki – to fizyczne symbole pamięci o przeszłości. Centrum jest także miejscem historycznie najstarszej części zabudowy. Elementy zgromadzone na relatywnie niewielkim obszarze usytuowanym centralnie w stosunku do dzielnic przemysłowo-mieszkalnych tworzą w mieście przestrzeń pamięci. Miasta, prezentowane na kartach utworów kontrutopijnych, *de facto* są zlepkiem dzielnic¹⁰. Każda z nich – jak w przypadku bazy kolonistów w *Paradyzji* Janusza A. Zajdla – stanowi swoistą mikrometropolię z własnym centrum, rozumianym jednakże wyłącznie jako miejsce lokalizacji urzędów administracyjnych. Jednocześnie nie można w takim mieście odnaleźć centrum historycznego, rozumianego jako najstarsza dzielnica metropolii. Jest to przyczyna, dla której

mu, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984; J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980. *Notabene*, oddźwięki takiego sposobu myślenia o mieście można odnaleźć również w ówczesnych publikacjach zgoła nieliterackich: przykładem niech pozostanie wydany w 1893 r. *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, we wstępie do którego czytamy: „Organizm, którego arterie stanowią właśnie ulice, doprowadzające nieustannie cyrkulację życia miejskiego do głównego punktu, nazywamy sercem miasta” (*ibidem*, s. 5).

⁸ *Ibidem*, s. 154–155.

⁹ To stały motyw rodzimych utworów kontrutopijnych, zwłaszcza powstałych w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Odczarowywaniu i odkłamywaniu pamięci o przeszłości służyła w nich (traktowana jako przeciwwaga dla oficjalnej propagandy) Księga. Zob. na ten temat: A. Mazurkiewicz, *Mit Księgi jako element mitologii świata przedstawionego w polskiej powieści fantastycznej*, „Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4.

¹⁰ Jeżeli zaś – jak w przypadku osady z *Calej prawdy o planecie Ksi* Janusza A. Zajdla bądź Nowego Londynu z *Marsa* Rafała Kosika – istnieje centrum, nie pełni ono wyznaczanej mu tradycją architektoniczną i kulturową roli.

mieszkańcy światów utopii negatywnej stopniowo przestają pamiętać o przeszłości – nie istnieje bowiem przestrzeń „pamięci wspólnej”, która by swą obecnością „przypominała” im o historycznych uwarunkowaniach ich obecnej egzystencji.

Miasto w utopii negatywnej to swoisty labirynt. Jest on waloryzowany w sposób jednoznaczny negatywnie: jako przestrzeń wroga bohaterowi, „upodobnione do labiryntu miasto osacza [go] [...]. Więzy nie pozwalając na swobodę ruchów [...]. Mury nie tylko ograniczają jego możliwości, są jakby wobec niego agresywne”¹¹, przypominając – by posłużyć się słowami jednego z bohaterów *Limes inferior* Janusza A. Zajdla – klatkę: „Sneer [...] pomyślał o aglomeracji jak o wielkiej klatce pełnej zwierząt, karmionych i chronionych przed nie sprzyjającymi okolicznościami, lecz [...] pozbawionych szerszego wybiegu”¹².

Miejskie labirynty tworzone są przez ulice i zaułki, których nie brak w żadnej metropolii¹³. W nich też „najintensywniej odczuwa się hektyczne pulsowanie stworzonej przez człowieka antynatury”¹⁴. Rytm owego pulsu wyznacza zagubienie jednostki, nie potrafiącej wśród plątaniny miejskich arterii odnaleźć drogi; błakającej się bez celu. Szczególnie dobitnie tę właściwość rozrośniętego nadmiernie miasta podkreśla Stanisław Lem, w którego *Pamiętniku znalezionym w wannie* aglomeracja uosobiona została w postaci Gmachu. Wędrując korytarzami budowli, bohater powieści ma poczucie, iż zabłądził w niedookreślonej przestrzeni, wypełnionej „samotnym tłumem” urzędników: „błądziłem pośród mnóstwa szarż, każdy korytarz pełen był energicznego stąpania, strzelania drzwiami i obcasami. [...] Znowu sam, wśród niezliczonych korytarzy, schodzących się, rozchodzących, bezokiennych, zalanych blaskiem, o ścianach bez skazy, o szeregach śnieżyście lśniących drzwi, umęczony, zbyt słaby, żeby zdobyć się na [...] próbę wtargnięcia gdziekolwiek, wejścia w któryś z tysięcznych kołowrotów, obracających się za dźwiękoszczelnymi taflami”¹⁵.

Labirynt wielkiego miasta, zarówno w tym przypadku, jak i w innych, uzmysławia samotność przemierzającego go bohatera. Chaotyczny rozrost Argolandu w *Limes inferior* Janusza A. Zajdla i jedynie pozornie zaplano-

¹¹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 173.

¹² J. Zajdel, *Limes inferior*, Warszawa 1987, s. 123.

¹³ Na podobieństwo miasta do labiryntu zwraca uwagę Tadeusz Budrewicz, według którego „w widzeniu poziomym miasto to zamknięty i uporządkowany system traktów komunikacyjnych. Narzucają one sposób poruszania się, wymuszają na jednostce podporządkowanie się interesom zbiorowości, powodują, że stają się one częścią anonimowego tłumu. Te trakty stanowią rodzaj labiryntu” (T. Budrewicz, „Skala ludzkiego wyrobu”? *Myślenie o mieście w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Ojczyzna Polszczyzna” 1993, nr 1, s. 73).

¹⁴ E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 46.

¹⁵ S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków 1971, s. 17, 42.

wany, koncentryczny rozwój Nowego Londynu na tytułowym Marsie w utworze Rafała Kosika¹⁶ mogą stanowić przykłady przestrzeni, w której jednostka czuje się zagubiona. Zarazem jest to – jak w *Pamiętniku znalezionym w wannie* Stanisława Lema – labirynt ułomny: bez wyjścia i centrum, rządzący się własnymi prawami¹⁷.

Jako tło akcji, miasto w utworach Janusza A. Zajdla, Macieja Parowskiego lub Julii Nideckiej „obecne” jest o tyle, o ile czytelnik „widzi” je oczami bohatera¹⁸. Przemierzający miejskie labirynty ich mieszkańcy traktują je jako przestrzeń oswojoną, znaną z codziennego doświadczenia¹⁹. Jeżeli zaś zwracają uwagę na otoczenie, czynią to zazwyczaj pod wpływem impulsu zewnętrznego, który wymusza zmianę perspektywy spojrzenia na to, co było dla nich dotychczas oczywiste: Carlos Ontena z *Według lotra* Adama Wiśniewskiego-Snerga, nastolatka z *Wilków na wyspie* Julii Nideckiej i inni

¹⁶ *De facto* rozwój kolonii wymuszony był względami zewnętrznymi, niezależnymi od woli osadników: „Miasto rozrastało się niemal równomiernie i przypadkowo we wszystkich kierunkach. [...] Kolejne osiedla powstawały jako półkoliste narośle [...]. Początkowo były to niemal slumsy dla biednych imigrantów [...]. W miarę upływu czasu następne i następne budynki tworzyły ochronę przed piaskiem i starsze osiedla podnosiły swój status” (R. Kosik, *Mars*, Katowice 2003, s. 36).

¹⁷ Budowla, po której krąży bezimienny bohater *Pamiętnika...* jest przestrzenią zróżnicowaną. Sterylne korytarze skonstrastowane są z wyglądem biblioteki, Wydziału Zbiorów, Sali Degradacji itd. Te enklawy wolne od sfunkcjonalizowanego wyglądu urzędu to swoiste labirynty wewnątrz labiryntu Gmachu, zaburzające jego strukturę (zwraca na to uwagę M. Wołk, *Człowiek i gmach. O „Pamiętniku znalezionym w wannie” Stanisława Lema*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wystouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 287). Lemowski Gmach zbudowany jest w sposób odmienny, niż klasyczny labirynt: konstrukcja symboliczna umożliwi osiągnięcie swego centrum, skrywającego dwuznaczną zawartość, jakim jest prawda o świecie. Budowla w *Pamiętniku znalezionym w wannie* jest ułomna – brak w niej centrum, ku któremu mógłby zdążyć bohater. Prawda o świecie znajduje się w przypadku *Pamiętnika...* – odczytywanego jako antyteza powieści inicjacyjnej – wszędzie, a więc nigdzie. Wędrujący w utworze Lema poprzez chaos korytarzy nie może jej odnaleźć, jako że nie wie, czego szukać – nie zna swego zadania, nie może więc poznać wyników jego rozwiązania.

¹⁸ Jeszcze w opowiadaniu E. M. Forsnera *Maszyna staje* (1909) siedziba jednej z bohaterek utworu zostaje zaprezentowana czytelnikowi przez wszechobecnego narratora w sposób tak szczegółowy, że na podstawie jej opisu można byłoby sporządzić plan. W powstałych później antyutopiach – począwszy od *My* E. Zamiatina (1924) a skończywszy na *Czarnych oceanach* J. Dukaja (2001) i *Marsie* R. Kosika (2003) miasto jest „ukryte” przed czytelnikiem, który rekonstruuje je na podstawie przemierzania się bohatera. Kształt opisów miasta w klasycznych utopiach renesansowych (a i oświeceniowych) to kwestia osobna. Są one pochodną funkcji użytkowej tego typu piśmiennictwa, traktowanego – na wzór *Państwa* Platona – jako dzieła filozoficznego. Zawarte w nich opisy miast mają zobrazować warunki, niezbędne do osiągnięcia przez zamieszkującą je społeczność stanu upragnionej szczęśliwości.

¹⁹ Do nielicznych wyjątków należą utwory, w których wędrującym jest przybysz „z zewnątrz”, któremu otoczenie jawi się jako egzotyczne; zwracające na siebie uwagę odmiennością i niepowtarzalnością. Należą tu – na gruncie rodzimej antyutopii – dwie powieści J. A. Zajdla: *Cała prawda o planecie Ksi* i *Paradyzja*.

bohaterowie kontrutopii dostrzegają egzotyczność przestrzeni, w której żyją, kiedy zmuszeni zostają do przekroczenia dotychczasowego „horyzontu codzienności”. Wówczas to miasto zostaje obnażone, pozbawione zwyczajności, by tym wyraźniej uwypuklić swą obcość: wędrujący przez Kroywen bohater *Według lotra* dostrzega wszechobecną sztuczność i chaos, który dotychczas był integralną częścią jego życia; bohaterka Nideckiej spostrzega zatrważającą ją różnicę w standardzie „dawnego” i „nowego” życia po tym, jak jej rodzina została zdegradowana w hierarchii społecznej. Traumatyczne doświadczenia, będące udziałem bohaterów, wywierają wpływ na ich sposób przewartościowania dotychczasowych pewników egzystencjalnych. Miasto, podobnie jak społeczna rzeczywistość, odsłania swe ukryte dotychczas oblicze, zaś bohaterowie muszą owe zmiany zaakceptować, by móc dalej żyć.

Tworząc obraz miasta przyszłości, autorzy współczesnej utopii negatywnej wykorzystują zazwyczaj jeden z poniższych sposobów:

- kreację na wzór jednej ze współczesnych metropolii;
- multiplikację struktur miasta tak, iż stanowi ono dla bohaterów jedyną formę przestrzenną;
- wykreowanie obrazu, będącego futurystyczną realizacją (dodajmy, iż najczęściej parodystyczną) postulatów współczesnych awangardowych architektów;
- kreację miasta stechnicyzowanego.

Poniżej przedstawiamy każdy z sygnalizowanych tu sposobów.

1. KREACJA NA WZÓR JEDNEJ ZE WSPÓŁCZESNYCH METROPOLII

W myśl popularnych w latach sześćdziesiątych XX w. prognoz naukowców, o obliczu świata przełomu XX i XXI w. miały zadecydować ekspansywnie rozwijające się metropolie²⁰. Stopniowo tworzyłyby one łańcuch zintegrowanych ośrodków urbanistycznych, określanych przez Verę

²⁰ Por.: H. Kahn, A. Wiener, *The Year 2000. A Framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years*, New York, London 1967, s. 61–62. Na gruncie polskiej refleksji naukowej podobne tezy wysuwa M. Czerwiński – zob.: *Życie po miejsku*, s. 192–193. Należy jednakże pamiętać również o głosach „wieszczących” inną drogę rozwoju metropolii, które – z perspektywy czasu – okazały się bliższe współczesnym tendencjom urbanistycznym: już w 1901 r. Herbert G. Wells stwierdzał, iż „nie tylko liczba kolosalnych miast [...] dosięgnie swojego maksimum w wieku bieżącym, ale też [...] są one [...] skazane na powolną dyfuzję i rozsypanie się, a to doprowadzi zapewne do zniknięcia po pewnym czasie ich czarnej plamy z kart świata [...]. przyszłe miasta nie będą to właściwie miasta w dawnym znaczeniu [...]: będą one stanowiły nowy, zupełnie odrębny okres w rozmieszczeniu się ludzi” (H. G. Wells, *Wizje przyszłości, czyli o wpływie rozwoju wiedzy i mechaniki na życie i myśl ludzką*, przeł. J. Kleczyński, Warszawa 1904, s. 39–40).

Graaf mianem *giant cities*²¹. Badaczka, na podstawie dostępnych jej naukowych opracowań, prognozowała, iż „przyszła [...] forma życia – współczesny autor *science fiction* nie może tego pominąć – będzie wielkowiejska”²². Biorąc pod uwagę problemy, z którymi borykały się już wówczas (tj. w czasie, kiedy powstawała praca Graaf – w 1971 r.) skupiska miejskie, napawające pesymizmem wizje futurologiczne w kontrutopii zyskiwały wymiar zwielokrotniony w porównaniu z faktycznym stanem bezpieczeństwa publicznego, jaki można było zaobserwować na ulicach metropolii lat sześćdziesiątych XX w.²³

Jest to metoda relatywnie najmniej interesująca artystycznie. Wykorzystują ją głównie ci autorzy, którzy traktują element fantastyczny w sposób pretekstowy do wyrażenia bolączek cywilizacyjnych, znanych z pozaliterackiego doświadczenia ich czytelników. Owa swoista „jawność” wzorca nie zawsze musi być dla odbiorcy oczywista: Janusz A. Zajdel umieszcza powieściowy Argoland z utworu *Limes inferior* nad jeziorem Tibigan. Biorąc pod uwagę biografię pisarza, nietrudno dopatrzeć się w fikcyjnej aglomeracji jednego z amerykańskich miast – Chicago²⁴. Nie jest to jednak Chicago z przewodnika turystycznego. Pomimo analogicznego usytuowania geograficznego, w obraz amerykańskiej metropolii wpisana została rodzima rzeczywistość bazarów i „pchlich targów”, tandetnej architektury: Argoland ukazano w utworze jako miasto, będące „monstrualnym zlepkiem dawnych wielkowiejskich dzielnic, podmiejskich obszarów niskiej zabudowy i, otaczających pierścieniem śródmieście, licznych osiedli ponurych, monotennie jednakowych bloków mieszkalnych”²⁵.

Inna amerykańska metropolia, obecna w powieściach polskich twórców antyutopijnych, to Nowy Jork. Sygnałem lokalizacji akcji *Według lotra* Adama Wiśniewskiego-Snerga jest Kroynew – anagram nazwy tego miasta,

²¹ V. Graaf, *Homo futurus*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 79. Należy jednak zauważyć, iż wykorzystywany w fantastyce socjologicznej model rozrośniętego do monstrualnych rozmiarów miasta, nie znajdował odbicia w tendencjach urbanizacyjnych już w latach, kiedy powstawały prezentujące go utwory. Należałoby się więc zastanowić, dlaczego pisarze wykorzystywali je do konstrukcji swoich opowieści. Wydaje się prawdopodobne, iż czynili tak, by w odhumanizowanej scenerii ukazać tym wyraziściej upadek człowieczeństwa jednostki.

²² V. Graaf, *op. cit.*, s. 80.

²³ Niekiedy tendencja do rozpatrywania przyszłości w kategoriach przeniesionej w czasie współczesności prowadzi do ujęć groteskowych: w *Mieście koncentracyjnym* Jamesa G. Ballarda (1957) argumentem przemawiającym za wszechobecnością tytułowego miasta jest... cena nieruchomości, nie pozwalająca na marnowanie wolnej przestrzeni. Z kolei J. Blish w powieści *Gdzie twój dom, Ziemianie?* (1955) tworzy wizję miast wędrujących przez Wszechświat w poszukiwaniu dorywczej pracy dla ich mieszkańców. Podróż w Kosmosie nie zmieniła jednak ziemskich przyzwyczajzeń mieszkańców miast przemierzających Wszechświat.

²⁴ O amerykańskim epizodzie w biografii Zajdla wspomina M. Parowski – zob.: *Cinkciarz elektroniczny*, [w:] *idem*, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990, s. 161.

²⁵ J. A. Zajdel, *Limes inferior*, s. 76.

będącego zarazem miejscem zamieszkania bohatera. Podobnie jednak, jak w przypadku utworu Zajdla, wykreowany przez Wiśniewskiego-Snerga Nowy Jork-Kroynew to, przede wszystkim, sceneria dramatu człowieka, odkrywającego własną tożsamość. Autor *Według lotra* nie poświęca opisowi powieściowej metropolii wiele uwagi. Można odnieść wrażenie (jak się wydaje słuszne), iż Kroynew to jeszcze jedna z otaczających bohatera powieści atrap – tandetna i niedopracowana, wzbudza w nim nieufność, podobnie jak cała rzeczywistość w utworze²⁶.

Miasta przyszłości, wzorowane na współczesnych czytelnikowi metropoliach, najczęściej nie odbiegają kształtem od swych pozaliterackich pierwowzorów. Twórcy kontrutopii wyolbrzymiają problemy życia wielkomiejskiego (przeludnienie, wyalienowanie jednostki, bezrobocie, wzrost przestępczości), jednak ich sedno pozostaje to samo. Dla przywołanych tu autorów przyszłość miasta jawi się jako stan obecny przeniesiony w czasie, przy jednoczesnym pogłębieniu udręki codziennej egzystencji. Strategia ta niejako „usprawiedliwia” brak dokładniejszych opisów. Wydają się zbędne, skoro prezentowane w *Limes inferior* lub *Czarnych oceanach* metropolie przyszłości to kontynuacja stanu znanego odbiorcy z jego pozaliterackiego doświadczenia²⁷. Wszak w tym przypadku czytelnik ma prawo oczekiwać, iż wzorem dla literackich obrazowań stanie się przestrzeń realna, do której autor odwołuje się bądź *expressis verbis* (jak w przypadku *Czarnych oceanów* Jacka Dukaja), bądź też aluzyjnie (*casus* Argolandu-Chicago z *Limes inferior* Janusza A. Zajdla). W przypadku sygnalizowanych tu powieści oczekiwania odbiorcy nie zostają jednak spełnione. Nowy Jork z *Czarnych oceanów* ma niewiele wspólnego z miastem znanym czytelnikowi, Argoland zaś mógłby być każdym z miast usytuowanych nad jeziorem. Z kolei Snergowski Kroynew to abstrakt miasta; kondensacja metropolii, którą czytelnik przemierza, patrząc na nią oczami pierwszoosobowego bohatera, a zarazem narratora powieści.

²⁶ Trudniej, ze względu na wykorzystanie elementów poetyki *dark future* i *cyberpunku*, odnaleźć współczesny Nowy Jork w ufantastycznionym mieście z *Czarnych oceanów* J. Dukaja (2001). Nie jest to zresztą jedyna amerykańska metropolia, w której rozgrywa się akcja tejże powieści – bohaterowie przemierzają się między Nowym Jorkiem, Bostonem a Waszyngtonem. Kształt miasta w *Czarnych oceanach* wzorowany jest na cyberpunkowych opisach, które można odnaleźć w twórczości W. Gibsona (*Neuromancer*, *Johnny Mnemonic*): metropolię otaczają zamknięte dla przybysza z zewnątrz enklawy, zarezerwowane dla prominentów, zaś dzielnice biedy to „tak zwane Grobowce, gdzie u schyłku lat zerowych wybudowano kilka tysięcy bloków w «standardzie socjalnym» z przeznaczeniem dla niewykwalifikowanych imigrantów” (J. Dukaj, *Czarne oceany*, Warszawa 2001, s. 413).

²⁷ Na temat związku literackiego obrazu miasta z tym, jaki istnieje w świadomości pisarza zob.: A. Stoff, *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*, [w:] *idem*, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 161.

Jednocześnie taki wybór sposobów obrazowania miasta potęguje „niewerystyczność” kreacji metropolii w przywoływanych tu powieściach. Zabieg ten, wzbogacony o przyszłościowy sztafaż rekwizytów, wpływa na czytelniczy odbiór *Według lotra*, *Limes inferior* i *Czarnych oceanów* jako utworów realizujących wymogi poetyki *science fiction*. W efekcie przestrzeń miasta została tu sfunkcjonalizowana (w znaczeniu: przeznaczona do celów innych, niż samo demonstrowanie jej istnienia) i podporządkowana wymogom futurystycznej kreacji świata przedstawionego²⁸.

2. MULTIPLIKACJA STRUKTUR MIASTA

Literackich źródeł obrazu „miasta-świata” należy upatrywać w antyurbanistycznym nurcie twórczości (głównie fantastycznonaukowej) początków XX w. Dla anglosaskiej *science fiction* znamienne wydaje się opowiadanie Edwarda M. Forstnera *Maszyna staje* (1901). Bohaterowie utworu, żyjąc we wnętrzu planety²⁹, coraz bardziej izolują się, utrzymując kontakty między sobą głównie za pośrednictwem elektronicznych środków przekazu. Kiedy zaś (wskutek długotrwałej eksploatacji bez należytej konserwacji), maszyna zostaje zniszczona – giną³⁰.

Miasto, traktowane przez bohaterów jako synonim świata, nie musi zajmować całej fizycznej przestrzeni globu³¹. Może to być enklawa, poza

²⁸ Należy pamiętać, iż wykorzystanie do futurystycznej kreacji miasta wzorca znanego czytelnikowi z jego pozaliterackich doświadczeń interpretować można również w inny sposób. Odnajdywanie elementów teraźniejszości w przyszłościowym świecie przedstawionym utworu uzmysławia ciągłość doświadczenia architektonicznego. Według M. Porębskiego, „każda budowla jest mniej lub bardziej wiernym powtórzeniem innej budowli, każde przejście czy rozgraniczenie powtarza wzór przejść i rozgraniczeń już istniejących, będących tworem jeśli nie techniki to natury” (M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 163).

²⁹ Analogiczny pomysł do autora *Maszyna staje* wykorzystał w mikropowieści *Miasto na górze* Kir Bułyczow. O ile jednak w przypadku utworu Forstnera zagłada podziemnej metropolii oznacza śmierć dla jej mieszkańców, bohaterowie *Miasta na górze* po zniszczeniu podziemnej osady rozpoczynają na powierzchni planety nowe życie.

³⁰ Większość pomysłów, sygnalizowanych zaledwie w utworze Forstnera, rozbudowują późniejsi autorzy: *Miasto koncentracyjne* Johna Ballarda i *Zamknięty świat* Roberta Silverberga ewokują bohatera niedostosowanego, poszukującego własnego *modus vivendi*; *Miasto na górze* Kira Bułyczowa można odczytać jako polemikę z pesymizmem *Maszyna staje*, wreszcie większość twórców antyutopii w podobny sposób przestrzega przed wyalienowaniem i standaryzacją.

³¹ Znacząca jest zwłaszcza postawa bohaterów *Limes inferior* Janusza A. Zajdla, dla których „tereny pozamiejskie jak gdyby nie istniały. Mało kto wybiegał myślą poza aglomerację, choć każdy przecież – w ramach odbytych wyższych studiów – uczył się o tym wszystkim” (J. A. Zajdel, *Limes inferior*, s. 76).

którą życie jest niemożliwe ze względu na właściwości środowiska przyrodniczego lub wskutek polityki władz³².

Szczególną realizacją obrazu „miasta-świata” jest ziemská kolonia na obcej planecie. W tym przypadku ograniczenie migracji kolonistów (przynajmniej w pierwszym okresie eksploracji) jest uzasadnione logicznie. Dopiero późniejsze decyzje prominentów noszą znamiona polityki. Zamknięcie miasta na wpływy zewnętrzne nie czyni go jednak przestrzenią bezpieczną. Przeciwnie – staje się ono dla swych mieszkańców pułapką, z której nie potrafią się uwolnić³³. Manipulacja wynikami fizycznych eksperymentów w Zajdlowskiej *Paradyzji* umożliwia trzymanie kolonistów w przekonaniu, że znajdują się na orbitalnej stacji, której bezpieczeństwo wymaga stałego nadzoru służb specjalnych nad jej mieszkańcami³⁴. *De facto* osiedle na Tartarze stało się dla jego mieszkańców kolonią, poza którą istniały tylko obozy pracy przymusowej. W tym przypadku jednak osadnicy nie byli świadomi ograniczeń przestrzennych, żyjąc w przekonaniu, że znajdują się w Kosmosie.

W przeciwieństwie do paradyzyjskich kolonistów mieszkańcy tytułowej planety Ksi z powieści Zajdła utrzymywani byli wokół centralnej osady nie fałszowaniem obrazu rzeczywistości fizycznej, lecz celowym zaniżaniem poziomu technologicznego do stanu umożliwiającego zaspokojenie dużym nakładem sił jedynie elementarnych potrzeb ludności. Kolonia w Zajdlowskiej *Calej prawdzie o planecie Ksi* (1983) to nie metropolia, lecz raczej na wół rolnicza osada, otoczona polami uprawnymi. Jej topografia z centralnie usytuowanym na wzniesieniu „sercem miasta” przywodzi na myśl budownictwo stanowiące odzwierciedlenie feudalnych stosunków społecznych. Jedynie przedstawiciele władz mają do swej dyspozycji zamknięte dla postronnych dzielnice willowe. Osadnicy, w wiele lat po kolonizacji, nadal wegetują w prowizorycznych modułach mieszkalnych: „bryła pod szczytem [...] okazała

³² Motyw ograniczenia przestrzeni bytowej bohaterów jest szczególnie eksponowany w nurcie polskiej fantastyki naukowej, określanym mianem *social fiction*. Zniewoleniu duchowemu towarzyszy w nim najczęściej ograniczenie swobody przemieszczania się, wymuszone zamkniętą budową miasta.

³³ Zastanawiające jest, na ile współcześni twórcy antyutopii w sposób świadomy, kreując obraz „miasta-pułapki”, odwoływali się do klasycznych realizacji utopii (*Utopii* Morusa, *Miasta Słońca* Campanelli). Obaj przywołani tu myśliciele podobnie izolowali swe miasta przed wpływami z zewnątrz. Czynili to, by chronić je przed zakłóceniami wynikłymi z kontaktów z reprezentantami innego, niż utopijny, porządku społecznego.

³⁴ Temu samemu celowi – przetrwaniu stacji – służyć miała lansowana przez władze Paradyzji jawność życia prywatnego, osiągnięta pozbawieniem poziomów mieszkalnych stałych ścianek działowych. Decyzję tę interpretowano względami historycznymi: „Gdy nasi przodkowie zaczęli budować wewnątrz Paradyzji, mieli do dyspozycji tylko gołe stalowe pomosty, dzielące każdy segment na poszczególne poziomy [...] sąsiedzi przeszkadzali sobie nawzajem, dzieci hałasowały... Nim jednak powstały ściany mieszkań, wszyscy już zdążyli przywyknąć do tego stanu [...] coś nam z tego zostało, jakieś nawyki, sentymenty...” (J. A. Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 1984, s. 26).

się [...] posągiem przedstawiającym ludzką głowę. Poniżej stały okazałe budynki z kamienia i drewna, o matowo połyskujących oknach. Było ich kilkadziesiąt, stojących luźno i otoczonych zielenią. Niżej, u podnóża stoku budynki były skromniejsze, rozmieszczone ciasniej przy wąskich uliczkach”³⁵. Owe dysonanse dotyczące komfortu życia nie są dla nich czymś w pełni uświadamianym i funkcjonują zapewne na mocy tradycji. Jednakże dla przybyszy z zewnątrz, jakimi są ziemscy zwiadowcy, tworzą obraz nierówności społecznych, istniejących w obrębie kolonii.

Nieprzypadkowo w świecie przedstawionym utworu Zajdla szczyt góry zwieńcza pomnik. Z uwagi na totalitarny charakter władzy sprawowanej w osadzie, traktującej system w kategoriach „politycznego *sacrum*”, decyzję o usytuowaniu monumentu można odczytywać jako *quasi*-religijną. Pomnik stanowiłby więc tym samym swoistą realizację „góry kosmicznej”, organizującej duchowe i społeczne życie kolonistów³⁶.

3. FUTURYSTYCZNA KREACJA

W tym przypadku wykorzystane zostają zazwyczaj architektoniczne postulaty XX-wiecznej awangardy urbanistycznej. Twórcy utopii negatywnej doprowadzili koncepcje Charlesa Le Corbusiera, Eugène’a Hénarda i innych reformatorów sztuki budownictwa do radykalnych postaci, stanowiących *de facto* zaprzeczenie pierwotnych założeń.

Awangarda pierwszego ćwierćwiecza XX w. za cel nadrzędny stawiała sobie zrewolucjonizowanie architektury miasta. Projektując nowe centra mieszkalne, miano uwzględnić w ich konstrukcji najnowszą wiedzę z zakresu medycyny i higieny³⁷. Zarazem koncepcje „miasta-ogrodu” Ebeneзера Howarda lub *Broadacre City* Franka Lloyd Wrighta, podporządkowane polityce, ujawniły – zdaniem Tomasza Żyro – „z całą jaskrawością proces instrumentalnego podejścia do utopii. Stąd już tylko jeden krok do przetworzenia krainy idealnej w utopię negatywną”³⁸.

W literackich obrazach miasta, parodiujących sygnalizowane tu postulaty, dominuje zmiana perspektywy: to nie miasto istnieje dla jego mieszkańców, zaspokajając ich potrzeby, lecz mieszkańcy podporządkowani zostają korporacjom, mającym swe siedziby w metropolii; są do nich

³⁵ J. A. Zajdel, *Cała prawda o planecie Ksi*, Kraków 1991, s. 195–196.

³⁶ Zob.: M. Eliade, *op. cit.*, s. 63.

³⁷ Szerzej na ten temat zob. m.in.: I. Wisłocka, *Dom i miasto jutra*, Warszawa 1971, s. 12–15.

³⁸ T. Żyro, *Urbanizacja a utopia*, [w:] *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, Warszawa 1994, s. 304.

jedynie dodatkiem³⁹. Ultranowoczesne miasto z *Marsa* Rafała Kosika jest przestrzenią obcą, nie poddającą się oswojeniu. W Nowym Londynie, jednej z marsjańskich kolonii, „nie było [...] przedmieść zastawionych kilkupiętrowymi domkami. [...] Tutaj od razu z ziemi wyrastały pięćdziesięciopiętrowe mieszkaniowce. Blżej centrum dochodziły do stu czterdziestu pięter. Ciemne mury i prostokątne, zakurzone okna od ziemi po dach. [...] Gęsta, wysoka zabudowa wymuszała sprawny i pojemny system komunikacji. Wysokie budynki były bezpieczniejsze”⁴⁰. Kosik w sposób wyraźniejszy niż przywoływani uprzednio autorzy, uwzględnia tendencje do decentralizacji miasta⁴¹: „serce osady”, przeznaczone w powieści Zajdla na pomnik założyciela kolonii na planecie Ksi, w *Marsie* zajmują wprawdzie początkowo również decydenci, z czasem jednak staje się ono dzielnicą biedoty, podczas gdy właściciele miejskich parceli żyją w mniej zanieczyszczonych enklawach na obrzeżach metropolii.

Obcość miasta, dysonans między nim a jednostką, zauważalne są nie tylko w przypadku rygorystycznej realizacji postulatów funkcjonalizmu miejskiego w *Marsie* Kosika. LeCorbusierowski panestetyzm aglomeracji z *Dru-giej jesieni* Wiktora Żwikiewicza (1982) jest równie odległy od realizacji idei miasta przyjaznego jednostce, co metropolia Nowego Londynu w *Marsie*. W utworze Żwikiewicza czytelnik obserwuje miasto afunkcjonalne, którego twórcy nastawili się na epatowanie mieszkańców ekscentrycznymi rozwiązaniami urbanistycznymi: ich celem było „przełamać architektoniczne doktryny [...] PROJEKT ten postuluje [...] wyzwolenie [...] siedliska *homo sapiens* z ograniczeń określających bytowanie [...] w płaszczyźnie powierzchni globu [...]. Przeniesienie strefy bytowej człowieka w strefę powietrznej otoczki Ziemi umożliwi [...] rozwój cywilizacji stojącej na progu kosmosu, rozwiąże prob-

³⁹ Podporządkowanie w kontrutopiach jednostki miejskiej aglomeracji można traktować jako literacką reakcję na postulaty Edwarda T. Halla, dotyczące konieczności uwzględnienia w większym, niż dotychczas, stopniu traktowania człowieka jako mieszkańca aglomeracji. Autor *Ukrytego wymiaru* przestrzegał: „Sytuacja człowieka jest dziś sytuacją twórcy świata, w którym żyje [...]. kreując ów świat decyduje w istocie o tym, jakim typem organizmu stanie się w przyszłości” (E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 27). Dla twórców literackich industrialnych piekieł przestroga Halla wydaje się zdezaktualizowana – miejski Moloch zasiedlają „submani”, nie potrafiący zmienić swej egzystencji. Taki obraz przyszłego „człowieka miejskiego” można wywieść – co wydaje się nieco paradoksalne – z powieści S. Lema *Powrót z gwiazd*. Główny bohater utworu, Hal Bregg, powraca z długiego lotu w Kosmos i zastaje społeczeństwo pozbawione przemocy. W pełni uzależnione od techniki żyje ono w mieście, nie potrafiąc przetrwać bez cywilizacyjnych udogodnień.

⁴⁰ R. Kosik, *Mars*, Katowice 2003, s. 166.

⁴¹ Tendencje te nie stanowią w myśli urbanistycznej *novum*. Już w 1907 r. Chwalebnyk pisał: „Wszędzie po wielkich miastach zaobserwowano wielce charakterystyczne przesuwanie się ludności wielkomiejskiej z centrum miasta ku jego krańcom, przy czym zauważono daleko idące wyludnienie się śródmieść wielkomiejskich przy jednoczesnym wzroście liczbowym mieszkańców na obwodzie wielkiego miasta” (E. Chwalebnyk, *Wielkie miasta, ich rozwój, rozrost i przyszłość*, s. 68).

lemy wewnętrznej komunikacji”⁴². Żwikiewicz celowo „przerysowuje” w groteskowy nieomal sposób postulaty Le Corbusiera, proponującego rozwiązania architektoniczne podporządkowane bezkolizyjności komunikacji miejskiej i pełniejszemu niż w przypadku typowych projektów wykorzystaniu dostępnej przestrzeni dzięki zabudowie miasta wieżowcami⁴³.

Rozbudowaną, wielopoziomową strukturę miasta czytelnik odnajduje również w powieści Macieja Parowskiego *Twarzą ku ziemi* (1981). W tym jednak przypadku nie ma ona podkreślać – jak w utworze Żwikiewicza – dążenia ludzkości do opanowania żywiołu powietrza, lecz uwypukla raczej stosunki społeczne⁴⁴. Aglomeracja z *Twarzą ku ziemi* została podzielona na trzy części: podziemny Subway, zamieszkiwany przez decydentów, MIASTO – swoisty skansen i gigantyczne wieżowce na powierzchni, zasiedlone przez szeregowych obywateli, ani nie należących do kadry kierowniczej, ani nie związanych ze strukturami władzy. Owa trójdzielność aglomeracji współtworzy niejednorodny obraz miasta, na który składają się zarówno „grupki wysokich budynków, rozrzuconych w nieregularnej zabudowie. Wszystkie do siebie podobne, różniły się tylko zblakłymi kolorami balkonów i ilością kondygnacji [...]. Całe serie podobnych do siebie, wydłużonych w górę albo na boki prostopadłościaków”⁴⁵, jak i „kolista forteca z cegły oraz cztery wieże smukłych, strzelistych budowli”⁴⁶.

Niezależnie od oceny estetycznej przywoływanych tu rozwiązań, zwraca uwagę „przerysowanie” pierwotnych, oryginalnych założeń XX-wiecznej awangardy. Przedstawiciele racjonalizmu architektonicznego, kierując się zasadą Louisa Sacllivana („forma idzie za treścią”), dążyli do optymalnych rozwiązań poprzez analizę przeznaczenia budowli. Powieściowi architekci z *Drugiej jesieni* poprzestali na formie, nie rozpatrując zastosowanych rozwiązań pod kątem ich społecznej użyteczności. W efekcie zespół architektoniczny wysuwa funkcję estetyczną przed użytkową. Przeciwnie cele postawili przed sobą budowniczy aglomeracji z *Twarzą ku ziemi*

⁴² W. Żwikiewicz, *Druga jesień*, Poznań 1982, s. 9. Szczególnie intrygujący jest pomysł „osadzenia w atmosferze szkieletów nośnych lżejszych od powietrza, sięgających stratosfery, a w ziemi zakotwiczonych osnową szklanych strun i – zależnie od konfiguracji terenu – posadowionych na naturalnych cokołach górskich masywów” (*ibidem*).

⁴³ Na temat postulatów Le Corbusiera zob. np.: K. Fiałkowski, *Siedmiu architektów XX wieku*, Warszawa 1981, s. 44–45.

⁴⁴ *Notabene*, prezentowane w powieści rozwiązanie urbanistyczne jest – o czym wspominają bohaterowie utworu – nawiązaniem do koncepcji społeczeństwa przyszłości zawartej w *Wehikule czasu* Herberta G. Wellsa: „Starszy mężczyzna uśmiechnął się i powiedział gorzko – Wracają stare pomysły. Bo na razie wszystko się zgadza. Są Morlokowie, Eloje, tyle że zamienieni miejscami. „Wehikuł czasu” à rebous” (M. Parowski, *Twarzą ku ziemi*, Katowice 1989, s. 242).

⁴⁵ *Ibidem*, s. 22–23.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 108.

Parowskiego, ci bowiem skupili się na funkcjonalności osiedli (dotyczy to zwłaszcza dzielnic biedoty), całkowicie nie zwracając uwagi na aspekt estetyczny bryły architektonicznej.

4. MIASTO STECHNICYZOWANE

Ukazywane jest ono jako (mniej lub bardziej) sprawnie działający mechanizm, o którego całość dbają wyspecjalizowane automaty. Człowiek jest w tym przypadku zaledwie tolerowanym elementem całości, próbujących koegzystować z maszyną. Takie obrazowanie miasta należy traktować jako najpełniejszy wyraz lęków człowieka przed reifikacją jednostki, poddanej presji wszechobecnej techniki. Niekiedy – jak w przypadku *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema (1961)⁴⁷ – człowiek pozornie panuje nad otaczającą go techniką, jednakże *de facto* jest od niej uzależniony. Dla wędrowców przemierzających labirynty stechnicyzowanej metropolii (a jest nim zarówno Hal Bregg w przywoływanej tu powieści Lema, jak i bohater *Cylindra van Troffa* Janusza Zajdla – 1980) obraz miasta automatów rodzi poczucie wyobcowania, swoistej „nieprzystawalności” człowieka do stworzonej przezeń namiastki środowiska, w której egzystuje. Uświadamia to sobie bohater sygnalizowanej tu powieści Zajdla, który – obserwując naprawę ogniów fotoelektrycznych przez automaty – stwierdza: „moja rakieta, moje przybycie, ja sam wreszcie – wszystko to nie miało znaczenia, nie zostało zauważone. Automatyczny system naprawczy szybko i sprawnie usuwał przypadkowe szkody, nie analizując ich przyczyn”⁴⁸. Sprawne funkcjonowanie miasta automatów poraża bezduszną doskonałością, uzmysławiając zbędność w nim człowieka⁴⁹.

⁴⁷ Na temat związków powieści Lema z utopią negatywną zob.: A. Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 41–42.

⁴⁸ J. A. Zajdel, *Cylinder van Troffa*, Katowice 1990, s. 62.

⁴⁹ Niekiedy – jak w przypadku opowiadania Ray’a Bradbury’ego *Nadejdą ciepłe deszcze* (1966) – „dehumanizacja” przestrzeni akcji utworu ewokuje nastrój grozy. Zautomatyzowany dom z opowiadania Bradbury’ego to swoista stechnicyzowana wersja „nawiedzonego domu”, który w tym przypadku „stał samotny w mieście ruin i popiołów. Był to jedyny dom, który pozostał. W nocy zburzone miasto jarzyło się radioaktywną luną widoczną na wiele mil” (R. Bradbury, *Nadejdą ciepłe deszcze*, [w:] *Kroniki marsjańskie*, przeł. A. Kaska, Warszawa 1986, s. 162). W ten sposób nawiedzony dom został zwielokrotniony do postaci *ghost city* powstałego w atomowej pożodze. *Notabene*, reifikacja człowieka prowadzi zautomatyzowane miasto do upadku. Funkcjonuje ono wprawdzie nadal, lecz w miarę, jak wyczerpują się zasoby automatów, zaczyna podupadać. Należy jednak pamiętać, iż dysfunkcyjne miasto to motyw z pogranicza fantastyki katastroficznej i antyutopii. O klasyfikacji do określonego nurtu każdorazowo decyduje konkretyzacja czytelnicza. To odbiorca decyduje, czy wykorzystany przez autora schemat fabularny utworu będzie identyfikował z krytyką stosunków społecznych (co jest charakterystyczne dla utopii negatywnej), czy ostrzeżeniem przed rozpadem cywilizacji technicznej (to zaś domena fantastyki katastroficznej).

Motyw miasta technicyzowanego można jednak traktować nie tylko jako projekcję lęków współczesnego człowieka przed coraz większymi możliwościami stworzonej przez niego techniki. To również obraz świadomości wyobcowania jednostki ze stworzonej przez nią namiastki naturalnego środowiska. Tragiczność położenia mieszkańca antyutopijnego miasta automatów pogłębia brak alternatywy dla *homo urbis*. „Miejski człowiek” nie potrafi bowiem egzystować poza sztuczną przestrzenią metropolii. Może dlatego Hal Bregg w finale *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema, pogodzony z przemianami świata, do którego powrócił z otchłani Kosmosu, wraca do domu – czyli miasta?

* * *

*

Centralne usytuowanie miasta w literackiej geografii negatywnych form utopii aktualizuje nie tylko – na co zwraca uwagę Andrzej Stoff – opozycję tego, co sztuczne i tego, co naturalne⁵⁰. W ujęciu twórców kontrutopii przeciwstawienie sztuczności i natury ustępuje miejsca opozycji tego, co wzbogaca i tego, co zubaża duchowo mieszkańca metropolii. Standaryzacja zabudowy i tendencje do urbanistycznej gigantomanii rządzących literackimi światami przywoływanych tu utworów przyczyniły się do wyobcowania jednostki. Zarazem łączenie w literaturze kontrutopijnej wątków krytyki urbanizmu z pierwiastkami katastroficznymi prowadzi nierzadko do banalizacji podejmowanej tematyki: obrazy miejskiej dżungli szybko przechodzą w sferę kulturowych stereotypów, ujawniając jałowość i artystyczną miałość wykorzystujących owe kalki fabularne utworów. Niezależnie jednak od oceny artyzmu przywoływanych tu utworów, należy zwrócić uwagę na pesymizm utopii negatywnej, płynący z analizy mechanizmów społecznych i ich wpływu na życie jednostek.

Na kartach utworów Janusza A. Zajdla, Macieja Parowskiego i innych pisarzy miasto to teren przerażającego eksperymentu społecznego; przestrzeń pozbawiająca szans na ucieczkę od standaryzacji. Niczym biblijny Moloch pożera ono indywidualizm jednostki, odzierając ją z podmiotowości. Jest samowystarczalne, a zarazem wrogi człowiekowi, który nie może go opuścić. W najpełniejszy wreszcie sposób staje się obrazem cywilizacyjnej pułapki. Jest wyborem, który – dla mieszkańców literackich ponurych rajów – stał się koniecznością. Jednakże literatura – będąca dokumentem „pisarza świadomości”⁵¹ – stara się ukazać miasto nie tylko jako projekcję lęków wywołanych demonami industrializmu i standaryzacji. Dla przywołanych tu (i wielu

⁵⁰ Zob. A. Stoff, *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań...*, s. 157.

⁵¹ Określenie Andrzeja Stoffa – zob.: *idem*, *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań...*, s. 166.

innych) autorów miejska aglomeracja *de facto* była pretekstem, scenerią dla ukazania czegoś, co w istocie „miało znaczenie nadrzędne w stosunku do substancji formalnej – było obszarem skupiającym przejawy życia zbiorowego”⁵² w jego pełni – wraz z wypaczeniami. Mówiąc więc o mieście, utopia negatywna pozostaje nadal w kręgu problematyki związanej z człowieczeństwem jednostki poddanej presji systemu.

Adam Mazurkiewicz

**WHAT IS THE CITY – A CHOICE OR A NECESSITY?
ON URBAN MOTIFS IN PRESENT-DAY ANTI-UTOPIA**

(Summary)

The heroes of Polish present-day anti-utopia live in cities. The city is created in novels as a closed space, antagonistic to human freedom; in fact, as a kind of prison. The article presents types of cities in anti-utopia and their connections with the anti-urban trend of Polish modern literature.

⁵² B. Szmidt, *Ład przestrzeni*, Warszawa 1981, s. 304.