

Filip Szalasek

Poetyka pustego miasta.

Pejzaże urbanistyczne w katastroficznej science fiction

Ruiny piętrzące się pod niebiosą jawią się w jasne dni podwójnie piękne, gdy spojrzenie napotyka w ich oknach lub nad murami przeciągające chmury. Takim ulotnym widowiskiem udostępnianym na niebie zniszczenia wzmacniają wieczność tych ruin.

W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*¹

1.

„Miasto wywodzi się ze sposobu, w jaki człowiek ratuje się przed własną bezradnością, [...] w swej głębokiej istocie stanowi przede wszystkim pewien szczególny i fundamentalny rodzaj więzi, która – wywodząc się z braku samowystarczalności człowieka – nakierowana jest na wzajemną pomoc”² – pisze Tadeusz Sławek w artykule *Miasto. Próba zrozumienia*. A jednak miasta mogą zostać obrócone w perzynę, a ich „głęboka istota” przekreślona, tak jakby ludzka bezradność i połączona z nią konieczność więzi mogły zostać zawieszona.

Nasuwa się nawet myśl, że rujnowanie miast – poza oczywistymi sytuacjami, kiedy to zniszczenie wiąże się na przykład z konfliktem mającym na celu ekspansję terytorialną – wynika z pogardy, jaką żywi człowiek dla wszystkiego, co w toku cywilizacyjnego rozwoju zostało uznane za nieodzowne jego naturze. W ostateczności – a jest nią zwykle nieznośne poczucie dekadenceńskiego zepsucia, które tłamsi i odsyła w zapomnienie satysfakcję, jaka płynie z działania i brutalnego triumfu – jesteśmy w stanie zerwać nawet z potrzebą poczucia wspólnoty i bezpieczeństwa. Najpierw zapobiegamy własnej słabości, budując miasta jako pancerze wokół naszych wrażliwych ciał, a potem burzymy je w złudnym poczuciu mocy, które – pomimo że jest nierozzerwalnie związane z klęską – zaspokaja pragnienie przeciwstawienia się nie tylko znikomości jednostki, ale również całego gatunku.

¹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tłum. B. Baran, Warszawa 2011, s. 130.

² T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Re-wers, Kraków 2010, s. 18.

2.

W książce *Wojna powietrzna i literatura (Luftkrieg und Literatur, 1999)*, zapisie wykładów wygłoszonych w Zurychu jesienią 1997 roku, Winfried Georg Sebald opowiada m.in. o spustoszeniu niemieckich miast w wyniku alianckich bombardowań podczas drugiej wojny światowej. Powołując się na dane ze *Strategic Bombing Survey*, Federalnego Urzędu Statystycznego i „innych oficjalnych źródeł”, autor podaje, że

sama tylko Royal Air Force podczas 400 000 nalotów zrzuciła na obszar nieprzyjacielski milion ton bomb, że spośród 131 miast, zaatakowanych po części jednorazowo, po części wielokrotnie, niektóre zburzone zostały niemal doszczętnie, [...] że trzy i pół miliona mieszkań poszło w ruinę, że pod koniec wojny było siedem i pół miliona bezdomnych, że na każdego mieszkańca Kolonii przypadło 31,4, a na każdego mieszkańca Drezna 42,8 metrów sześciennych gruzu³.

Powyższe cyfry – przekonuje Sebald – sprawiły, że wśród pisarzy niemieckich zawarty został „milczący i wszystkich na równi obowiązujący pakt, który nie zezwalał na opisywanie prawdziwego stanu materialnej i moralnej destrukcji, która ogarnęła cały kraj”. Wyjątkiem nie była „nawet okrzyczana, programowo deklarująca bezkompromisowy realizm literatura ruin, której [...] chodziło głównie o to, co «zastaliśmy po powrocie»” (WGS, s. 18). Ruiny pozostały *terra incognita* wojny, nawet pomimo komentarzy zagranicznych korespondentów, niestroniących od metaforycznych ujęć tego, co zobaczyli. Janet Flanner, dziennikarka „New Yorkera”, pisze na przykład o ówczesnej Kolonii, że „leżała na brzegu rzeki w gruzach, w samotności całkowitego zniszczenia” i że „to, co pozostało przy życiu, mozolnie torowało sobie drogę przez zasypane gruzem boczne ulice: skuleni ludzie, czarno ubrani – niemi jak miasto” (WGS, s. 42).

Ze zrozumiałym zainteresowaniem wspomina Sebald o relacji lorda Solly'ego Zuckermana, którą sam arystokrata określać miał jako „historię naturalną zniszczenia”. Przedsięwzięcie nie doszło do skutku, bo, jak wspomina Zuckerman: „moje pierwsze wrażenie z Kolonii domagało się czegoś bardziej wymownego, niż kiedykolwiek mógłbym napisać” (WGS, s. 42). Sebald dyskretnie podejmuje zamiar naocznego świadka spustoszenia. Przytacza w swojej książce rozliczne materiały źródłowe: od dokumentów i fotografii po pogłoski, których barwny styl można dziś bez trudu zidentyfikować jako prototypowy dla miejskiej legendy. Pisarzowi udało się również sugestywnie nakreślić obraz niespotykanego wcześniej zjawiska burz ogniowych, pochłaniających i rujnujących całe miasta (WGS, s. 37), oraz zebrać zaskakujące notatki na temat „fauny ruin” (WGS, s. 46–47), ale materiały, z którego

³ W. G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2012, s. 11–12. Cytuję za tą edycją, kolejne przytoczenia oznaczając inicjałami autora oraz numerem strony.

moglibyśmy dowiedzieć się, jak naprawdę wyglądały zgliszcza niemieckich miast, jest – zdaniem Sebalda – mimo wszystko nadal bardzo ubogi. Z prostego powodu: fakty i zmyślenia oddające rozmiary upadku „zostały [przynajmniej w Niemczech] wykluczone z pamięci kulturowej, ponieważ groziły przerwaniem *cordon sanitaire*, jakim społeczeństwo otacza żywiwoły urzeczywistnionej dystopii” (WGS, s. 115).

Sformułowanie poetyki spustoszonego miasta nie zależy jednak w całości od bazy faktograficznej. Równie wielkie znaczenie ma tutaj wyobraźnia, podsuwająca obrazy zniszczonych miast bez względu na to, czy było się naocznym świadkiem ich spustoszenia. Popularna literatura science fiction wykształciła osobny nurt poświęcony wyobrażeniom zagłady miast w wyniku różnorodnych katastrof. Uderzenie meteorytu, wojna nuklearna, śmiertelna epidemia – to tylko kilka, i to najbardziej schematycznych, spośród kataklizmów sprowadzanych na ludne aglomeracje przez autorów powieści postapokaliptycznych. Dla katastroficznego odłamu fantastyki naukowej spustoszona metropolia stała się symbolem zdegradowanej i pokonanej cywilizacji, a deskrypcje przestrzenne miejskich ruin wykształciły osobną poetykę.

3.

Bohater popularnej powieści Chucka Palahniuka – *Podziemny krąg* (*Fight Club*, 1996) – inauguruje rozległą siatkę terrorystyczną, której celem jest zniszczenie doprowadzonego do spotwornienia kapitalizmu i w konsekwencji przerwanie apatii, jaka zapanowała wśród obywateli konsumpcyjnego społeczeństwa Zachodu. Tyler Durden marzy o wyzerowaniu kont bankowych, o ostatecznej inflacji pieniądza, krachu korporacji. Chce także zlikwidować biurokrację i zanegować sens tzw. stylów życia, uporczywie lansowanych przez komercyjne media (pierwszą ofiarą jego knowań pada mieszkanie urządzone zgodnie z designerskim zamysłem firmy IKEA). Protagonista *Podziemnego kręgu* wierzy, że

miasto dzisiaj odznacza się rosnącą skłonnością do tego, aby – architektonicznie i społecznie – ujednolicić wyglądy i poglądy, sugeruje to, że jako przestrzeń bycia razem miasto służy głównie podporządkowaniu jednostki rygorom systemu oraz wymogom konsumpcji wraz z jej czasowo-telewizyjnym porządkiem dnia⁴.

Czytelnik nie zostaje poinformowany o ostatecznym sukcesie lub porażce Durdena, ma jednak szansę zapoznać się z jego wizją świata przyszłości. Kluczową sceną powieści jest fantazja, którą bohater snuje na głos, aby podnieść na duchu przyjaciela, mającego po odniesieniu poważnych obrażeń w kraksie samochodowej:

– Będziesz podchodził łosia w lasach porastających wilgotne kaniony wokół ruin Rockefeller Center, zbierał małże w sąsiedztwie szkieletu Space Needle, pochylonego pod kątem czterdziestu pięciu stopni. Będziemy malowali ogromne totemiczne twarze i tiki

⁴ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia...*, s. 29.

przeciwko złym duchom na drapaczach chmur [...]. Wyobraź sobie – powiedział Tyler – jak podchodząc łosia, mijasz witryny domu towarowego i widzisz w nich śmierdzące stojaki z pięknymi sukniami i frakami gnijącymi na wieszakach; jesteś odziany w skóry, które starczą ci do końca życia, i wspinasz się po grubych jak ręka pnączach, oplatających Sears Tower. Wdrapiesz się jak Jaś po łądydze fasoli na ociekające wilgocią sklepienie lasu, i powietrze będzie tak czyste, że dojrzysz w dali maleńkie postaci młójące kukurydzę i układające paski dziczyzny do wysuszenia na poboczu opuszczonej ośmiopasmowej autostrady, która ciągnie się tysiące mil we wrześnieowym skwarze⁵.

Trzy budowle ikoniczne dla mocarstwowych Stanów Zjednoczonych zostały w postapokaliptycznej wizji Durdena wchłonięte przez naturę. Luksusowe wytwory konsumpcyjnego trybu życia trwają jeszcze, ale tylko jako ponure pamiątki błędów przeszłości. Czyste powietrze, czynności wymagające siły, odwagi i koncentracji, bezpośredni kontakt z naturą i nawrót myślenia magicznego – oto główne elementy postapokaliptycznego Złotego Wieku według protagonisty Palahniuka. Aby wyzwolić się spod konsumpcyjnej hipnozy, wymagana jest zmiana otoczenia na takie, które przywróci zaabsorbowanie przetrwaniem i podstawowymi potrzebami organizmu. Istotą filozofii Tylera trafnie obrazują wnioski wyciągnięte przez Podróżnika w czasie – bohatera słynnej powieści Wellsa – z obserwacji idyllicznej egzystencji Elojów:

Od niezliczonych już lat – myślałem sobie – nie było tu ani grozy wojny, ani gwałtu jednostki; nie było też niebezpieczeństwa ze strony dzikich zwierząt; nie było epidemii oszczędzającej jedynie silne fizycznie jednostki ani wreszcie potrzeby pracy. Do takiego życia ci, których nazywamy słabymi, są równie dobrze przystosowani jak silni; słabi już nie są w istocie słabi – co więcej, daleko bardziej przystosowują się oni do warunków życia, gdy tymczasem silnych pożera energia, dla której nie znajdują ujścia. [...] My, ludzie, ostrzymy się na kamieniu szlifierskim bólu i konieczności, a tutaj doznałem właśnie wrażenia, jak gdyby ów nienawistny kamień nareszcie został skruszony⁶.

Przyjęcie takiego toku rozumowania łatwo przychodzi bohaterowi *Dnia tryfidów* Johna Wyndhama, na pozór człowiekowi bardzo dojrzałemu, w przeciwieństwie do Tylera, który w gruncie rzeczy jest przez Palahniuka przedstawiany jedynie jako chuligan z wizją. Tuż po katastrofie, w wyniku której większość ludzkości oślepla, a światem poczynają rządzić drapieżne, genetycznie zmodyfikowane rośliny, Masen dość zaskakująco charakteryzuje swoje odczucia:

Stanąłem wobec faktu, że moja egzystencja nie ma już steru ani kotwicy. Mój tryb życia, moje plany, ambicje, wszystkie moje nadzieje rozwiały się nagle wraz z warunkami, które je kształtowały. [...] Jak się jednak okazało, dokuczliwa niekiedy pustka mojej egzy-

⁵ Ch. Palahniuk, *Podziemny krąg*, tłum. J. Manicki, Warszawa 2001, s. 135–136.

⁶ H. G. Wells, *Wehikuł czasu*, tłum. F. Wermiński, Wrocław 1985, s. 39–40.

stencji stała się teraz dla mnie błogosławieństwem. [...] I rzecz ciekawa, uświadomiłem sobie, że czuję coś wręcz przeciwnego niż powinienem odczuwać – czuję ulgę...⁷

Kilka stron dalej Masen, podobnie jak bohater Palahniuka, snuje wizję pochłanianych przez naturę miast, jak gdyby wyobrazenie to było logicznym rozwinięciem wyzwolenia się ze stylu życia lansowanego przez cywilizację Zachodu. Patrząc na zdewastowany Londyn, domyśla się, że podobny los spotykał także inne, na pozór niezwykłe, metropolie świata: „Trupy innych wielkich miast leżą pogrzebane w piaskach pustyni albo porośnięte dżunglą azjatycką. Niektóre padły już tak dawno, że nikt nie pamięta ich nazw. [...] Jeśli nie zdarzy się cud, spoglądam na początek końca Londynu i wszystkich innych miast, które ma spotkać los tamtych, pochłoniętych przez dżunglę”.

Nietrudno zauważyć, że w *Dniu tryfidów* wizja aglomeracji pochłanianych przez pustynię lub puszcze jest przedstawiana o wiele bardziej sugestywnie niż wspomnienia o życiu przed katastrofą. Autor skupia się na zapłodnieniu wyobraźni czytelnika wizją nowego świata, niemal całkowitym milczeniem zbywając codzienność własną i odbiorcy jako czas, który kojarzyć może się wyłącznie z nudą. Protagonista Wyndhama – w początkowych partiach powieści prezentowany jako niemrawy akademik – w obliczu pogłębiającej się anarchii i inwazji niebezpiecznych tryfidów⁸ ujawnia młodzieńczą żwawość i ciekawość świata. Autor pogłębia jeszcze wrażenie uczestnictwa w junackiej fantazji, kiedy pokazuje Masena śpieszącego na ratunek pięknej, lecz niezaradnej nieznaomej, którą trzeba wyzwolić z rąk złoczyńcy charakteryzowanego na łowcę niewolników lub pirata (późniejsza ukochana protagonisty jest w scenie wyzwolenia otwarcie nazywana „branką”).

Takie sceny, rozsiane po niemal wszystkich powieściach postapokaliptycznych, ujawniają infantylną podszewkę nowoczesnej wyobraźni ruin. Autorzy wyraźnie czerpią inspirację z tradycji chłopięcej powieści przygodowej, pełnej fantazji o niebezpieczeństwach czyhających w dżungli, życiu spędzonym na polowaniu, tropieniu i udowadnianiu swego męstwa podczas straceńczych wypraw. Spustoszenie miast zapewnia szybką zamianę budynków i ulic w fascynujące puszcze. To nie przyrodniczy żywioł jest według Masena przyczyną śmierci wielkich miast. Ich koniec dokonał się zanim jeszcze zostały wchłonięte przez naturę. Ruina cywilizacji jest przezeń postrzegana jako przejaw naturalnej cykliczności. Pomimo upływu czasu – od lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to science fiction, nie tylko postapokaliptyczna, kierowana była niemal wyłącznie do męskiego odbiorcy zafascynowanego edisonadami i nowinkami technologicznymi, aż do premiery *Podziemnego kręgu* na

⁷ J. Wyndham, *Dzień tryfidów*, tłum. W. Komarnicka, Warszawa 2001, s. 52. Cytuję za tą edycją, kolejne przytoczenia oznaczając inicjałami autora oraz numerem strony.

⁸ Trudno oprzeć się wrażeniu, że drapieżne, mobilne i prawdopodobnie inteligentne rośliny funkcjonują w powieści Wyndhama jako groteskowe „wzmocnienie” przygody w opuszczonym świecie. Bez nich postapokaliptyczna Anglia nie byłaby wystarczająco niebezpieczna, a bohater – pozbawiony tak konkretnego wroga i zmuszony sprostać jedynie pozyskaniu schronienia i żywności – powielalby anachroniczną w XX wieku fascynację robinsonadami.

progu wieku XXI – autorzy, jak i ich publiczność, wydają się niezmiennie kultywować nostalgiczne wspomnienie dzieciństwa jako okres autentycznej wolności, dla której odzyskania warto zaryzykować zniszczenie świata dorosłych, pełnego rygorów i granic kulturowych. Czy już nie dość długo bawili się w swoje głupie *polis*, próbując zamaskować pragnienie „konfrontacji z prawdziwym przeżyciem”, żywe we wspomnieniach młodego bohatera-narratora wstępnych partii *Autobiografii* Thomasa Bernharda?

Choć baliśmy się takiego prawdziwego nalotu powietrznego, bombowego bądź terrorystycznego na nasze miasto rodzinne, który aż do tego październikowego popołudnia został mu oszczędzony, to jednak my (wychowankowie) pragnęliśmy w głębi duszy autentycznej konfrontacji z takim nalotem powietrznym, bombowym bądź terrorystycznym, jako konfrontacji z prawdziwym przeżyciem; jeszcze nigdy nie przeżyliśmy takiego strasznego wydarzenia, a prawdą jest, że pragnęliśmy go ze szczeniackiej ciekawości⁹.

4.

Odrealnione obrazy pustych, pochłanianych przez przyrodę miast, katastroficzna science fiction uzupełnia o darwinistyczną refleksję nad możliwościami przystosowania się człowieka do nowych warunków. W swojej debiutanckiej powieści *Zatopiony świat* James Graham Ballard, jak wielu innych fantastów-fatalistów, nie widzi żadnej szansy na przetrwanie ludzkości:

Słońce wciąż kryło się za roślinnością po wschodniej stronie laguny, ale narastający upał wywabiał wielkie drapieżne owady z kryjówek w całym hotelu. Kerans nie miał ochoty opuszczać balkonu, żeby schronić się za zasłoną z drucianej plecionki. W świetle poranka nad laguną zawisło niezwykle, żałobne piękno: ponure, zielonoczarne liście skrzyków i paproci, intruzów z triasowej przeszłości, i na wpół zatopione dwudziestowieczne gmachy o białych ścianach odbijały się razem w ciemnej tafli wody, jak dwa połączone z sobą światy, zawieszane gdzieś na rozstaju dróg w czasie¹⁰.

Ów krótki obrazek to miniatura apokalipsy odmalowanej przez Ballarda na początku powieści¹¹. Nadaktywne słońce pobudza biocenozę, przywracając Ziemię do postaci triasowej dżungli, pożerającej miasta i wyniszczającej ludzkość chorobami,

⁹ T. Bernhard, *Autobiografie*, tłum. S. Lisiecka, Kraków 1998, s. 22.

¹⁰ J. G. Ballard, *Zatopiony świat*, tłum. M. Świerkocki, Pruszków 1998, s. 7.

¹¹ Tamże, s. 28: „Migracja ludności do strefy podbiegunowej trwała następne trzydzieści lat. W kilku ufortyfikowanych miastach udało się chwilowo powstrzymać napór wzbierających mórz i rozrastającej się dżungli, wznosząc skomplikowane tamy, ale woda przerwała je w końcu co do jednej. Ludzie mogli żyć już tylko w strefie dawnych kół podbiegunowych, w Arktyce i na Antarktydzie. Płaski kąć padania promieni słonecznych chronił tam mieszkańców przed skutkami nasilonego promieniowania. Z powodu radiacji ludzie musieli opuścić także miasta położone wysoko w rejonach górskich, ale bliżej równika, bo choć panowała

którym nie może skutecznie się przeciwstawić system immunologiczny osłabiony przez sterylne środowisko nowoczesnej metropolii. *Zatopiony świat*, prezentując naturę jako jednego z bohaterów utworu (jedynego zresztą dynamicznego, o możliwościach ekspansywnych), demaskuje jałowość marzenia o stworzeniu niszy ekologicznej dla ludzkości. Mit *giant city* okazuje się świadectwem desperackiej ucieczki przed żywiołem, nie zaś patetyczną aspiracją do podporządkowania sobie ekosystemu.

W ujęciu Ballarda dżungla cechuje się bardzo bujnym rozwojem poszycia, licznie rosną w niej liany, krzewy światłolubne i okazałe rośliny zielne. Powstaje niejako piętrami: w wyniku zniszczenia jednej warstwy drzew, dostęp do światła uzyskują dolne warstwy roślinności¹². Nieprzebyta gęstwina, jaką tworzy roślinność, w tym zwłaszcza niespotykany w bardziej umiarkowanych strefach klimatycznych rozrost niektórych reprezentantów flory i obfitość lian, często ciernistych lub kolczastych, powoduje, że przez wielu podróżników dżungla jest identyfikowana jako las pierwotny¹³. Intuicyjnie wyczuwa się wiekowość dżungli: jedna jej warstwa rośnie na drugiej, wykorzystując jej upadek, przez co formacja roślinna upodabnia się do geologicznej. Analogia ta wzmaga złudzenie pobytu wewnątrz gigantycznej budowli utworzonej siłami natury, wykazującej się w roli architekta metodyczną inteligencją¹⁴.

W porównaniu z widmami urbanistycznej architektury, wyblakłymi i chylącymi się ku upadkowi, ekspansywna flora ruin poraża egzotyczną kolorystyką. Szklany wieżowiec funkcjonuje w nowoczesnej cywilizacji jako symbol zwycięstwa: nie tylko udaje się stawiać budynki coraz to wyższe, ekonomicznie wyzyskujące ograniczenia przestrzeni, ale także estetyczne, o lekkiej, przejrzystej, funkcjonalnej konstrukcji, której zwierciadlana fasada odbija niebo. Ukazując drapacze chmur podtopione, z wyłonionym szkieletem, o potrząskanych szybach, elewacjach spętanych lianami i wnętrzami wypatroszonymi przez panoszące się korzenie, autorzy wizji postapokaliptycznych zwracają uwagę, że ludzkość przed katastrofą zbyt często zadowalała się odbiciami i reprezentacjami oryginału. Świat przedstawiony w ich powieściach to ruina, odstręczająca, ale i zrywająca z iluzją przestworzy dostępnych na wyciągnięcie ręki każdego mieszkańca metropolii. W tym zdewastowanym świecie niebo jest zasnuwane obłokami radioaktywnego opadu lub poraża wzrok nadaktywnym słońcem, jednakże jest tym prawdziwym niebem, nie odbitym w szybie.

w nich niższa temperatura, rozrzedzona atmosfera nie zapewniała w górach dostatecznej osłony przed promieniowaniem”.

¹² Por. J. Weiner, *Dżungla*, [w:] *Encyklopedia biologiczna*, red. Z. Otałęga, Kraków 2000, s. 107.

¹³ Zob. np. S. Lisowski, *Świat roślinny tropików*, Poznań 1998, s. 42.

¹⁴ Również Brian Aldiss nadaje przyrodzie charakter inteligentnego żywiołu. W powieści *Non Stop* (1958) dżungla zarasta wnętrza gigantycznego statku kosmicznego, stając się naturalnym środowiskiem kolejnych pokoleń zdegenerowanych kosmonautów. W *Cieplarni* (*Hothouse*, 1962) zaś, dwa miliardy lat po upadku ludzkiej cywilizacji technicznej, rośliny ewoluowały do stopnia przewyższającego skarłałych potomków *homo sapiens*.

Zielono-czarne liście gigantycznych roślin kontrastują z białymi ścianami podtopionych budynków i nie ma wątpliwości, które z tej pary reprezentuje zwycięskie wartości. „Żałobne piękno” rozbuchanej natury jest w powieści szeroko opisywane, w przeciwieństwie do pozostałości cywilizacji, charakteryzowanej jako coraz wyraźniej niknące i tracące na znaczeniu dopełnienie rzeczywistości. Narkotyczny urok dzięki przyrodzie sprawia, że poddająca się mu planeta staje się przestrzenią zatraty, w której na powierzchni ludzkiej świadomości wypływają wypierane dotychczas zwierzęce instynkty. Niektórzy z pozostałych przy życiu bohaterów *Zatopionego świata* starają się jeszcze o odnowienie cywilizacji, ale ich walka skazana jest na porażkę. Po katastrofie nie da się już wyplenić przyrody, szczególnie, kiedy wspiera ją wzmożona radiacja słoneczna i obfite napływanie wody z topiących się biegunów. Niektórzy koncentrują się na zachowaniu równowagi psychicznej, ale większość nie potrafi wyrwać się z grawitacji anarchicznego trybu życia i potęgującego go oddziaływania natury. Jak to ujmuje Stanisław Lem, analizując katastroficzne wątki twórczości Ballarda, bohater *Zatopionego świata*

godzi się na kataklizm, którego wspaniałością jest wprost hipnotycznie zauroczoney. [...] w jakimś ogromnym hotelu trwa, nic już właściwie nie robiąc, a jedynie w zafascynowanym letargu przyglądając się postępom żywiołu, który zalewa olbrzymie, wyludnione miasto. [...] Pod tym okrutnym naciskiem człowiek ów niejako zstępuje w głąb coraz starszych pokładów atawistycznych swego jestestwa, jego intelekt ulega jakby wymianie na biologię [...]. Z kolei sam utwór najwyraźniej przytakuje temu uwstecznieniu, uważając je niejako za wyjście najwłaściwsze, i to nie tylko w sytuacji katastrofy, lecz podług wyobrażenia, że intelekt (*ratio*) jest czynnikiem złym w człowieku i że usunięcie go byłoby zbawienne¹⁵.

5.

Zrujnowane miasta są metaforą przemijania potęg. W *Dniu tryfidów* czytamy:

Ze względów bezpieczeństwa czekałem cały rok, nim pojechałem znów do Londynu. Ten najbardziej złotodajny teren moich wypraw był zarazem najbardziej przygnębiający. Miasto wciąż wyglądało tak, jakby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej mogło w każdej chwili znowu powrócić do życia, chociaż wiele samochodów na ulicy pokryło się już rdzą. W rok później zmiana była jeszcze bardziej wyraźna. Wielkie płyty tynku opadające z fasad domów zaczęły tarasować chodniki. Na ulicach poniewierały się oderwane dachówki i kominy. Trawa i chwasty, porastające rynsztoki, broniły dostępu spływającej wodzie deszczowej. Liście zatkały rynny, wskutek czego również trawa, a nawet niewielkie krzewy wyrosły w zamulonych rowkach okalających dachy. Każdy prawie budynek nosił teraz zieloną perukę, pod którą gniły stropy. Przez wiele okien widziało się zawalone sufity, zwoje oderwanych tapet, ściany lśniące od wilgoci. Zieleń parków

¹⁵ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 2003, s. 240.

i skwerów stanowiła istną dżunglę wylewającą się na okoliczne ulice. Roślinność wciśkała się wszędzie, strzelając z pęknięć w asfalcie, gnieźdząc się nawet na siedzeniach porzuconych samochodów. Atakowała ze wszystkich stron starając się odzyskać jałowe tereny stworzone przez człowieka. Ale rzecz ciekawa, w miarę jak te żywe rośliny opanowywały miasto, wrażenie stawało się coraz mniej przykre. Wszelkie widma i duchy zaczęły opuszczać Londyn, odchodząc z wolna w pomrokę dziejów (JW, s. 207).

Opis postapokaliptycznego Londynu cechuje u Wyndhama reporterska trzeźwość, miejscami nawet beznamiętność. Podkreślona zostaje przede wszystkim rosnąca siła nowego nawyku. Początkowo bohater *Dnia tryfidów* określa panoramę zrujnowanej aglomeracji jako najbardziej przygnębiającą. Stwierdza jednak, że im doszczętniej natura pochłania miasto, tym mniej bólu sprawia widok ruiny. Wyndham, podobnie jak Ballard, odmalowuje przestrzeń po katastrofie jako świat sprzęgnięty z wnętrzem jego mieszkańców. Jak w systemie naczyń połączonych: im wyraźniejsza jest wymiana wzajemnych bodźców, tym większe ukojenie. Doświadczenie graniczne, jakim było przetrwanie kataklizmu, rozbudza w psychice bohaterów potrzebę wytchnienia. Ulegając jej, zwracają się w stronę przestrzeni, nie tylko dlatego, że są ostatnimi ludźmi na Ziemi, ale też dlatego, że od poznania nowego środowiska – i od przystosowania się doń – zależy ich przetrwanie. Masen przyjmuje tę wiadomość ze sporą dozą optymizmu:

Stałem znów na Picadilly Circus, wodząc spojrzeniem po ruinach i usiłując odtworzyć w myśli tłumy, od których niegdyś się tu roilo. Nie potrafiłem już ich sobie wyobrazić. Nawet w mojej pamięci utraciły realność, spłowiwały, wyblakły. Stały się takim samym tłumem historycznym, jak promenady widzów w Koloseum rzymskim lub nieprzebrane szeregi wojska asyryjskiego, przy tym równie oddalonym w czasie. [...] przypominałem sobie uroki dawnego życia – wśród odrapanych, rozpadających się z wolna budynków przypominał mi się tylko zamęt, frustracja, bezcelowy pęd naprzód, ustawiczny i wszechobecny brzęk pustych blaszanek, aż w końcu nie byłem pewien, czyśmy tak znów dużo stracili... (JW, s. 201–202)

Natura powracająca na wyjałowione urbanistycznymi przestrzeniami tereny nie jest więc tylko symbolem znikomości ludzkich wysiłków, rozpoznaniem natury jako siły górującej nad kulturą, ale także czynnikiem analogicznym do procesu systematycznego odchodzenia starego ładu w zapomnienie, pokrywania się patyną jego zasad i znaków charakterystycznych. Pejzaż postapokaliptyczny sygnalizuje koniec cywilizacji i demokracji, nie zaś ludzkości jako takiej. W świecie spustoszonych metropolii pocieszająca wydaje się perspektywa ustalenia nowego kanonu piękna.

[...] istotę ekspresji ruin stanowi ujawniona w nich wrogość między siłami natury a dziełem ludzkiego ducha. Jest ona uchwytna najbardziej wyraziście, jakby pierwotnie, w widoku zrujnowanej budowli, i to zniszczonej stopniowo, w sposób naturalny,

nie zaś zburzonej przez człowieka. Inne rodzaje zepsutej formy, nawet te tradycyjnie w kulturze europejskiej uważane za estetycznie równoważne ruinie, jak fragmentaryczne czy uszkodzone dzieła innych sztuk (okaleczona statua, szczątkowy tekst) wywołają wprawdzie [...] wyobraźnię, ale zawsze odsyłają do poprzedniego, pełnego stanu przedmiotu – gdy tymczasem ruina architektury jest samodzielną jednostką estetyczną i nową, zrozumiałą całością¹⁶.

Rośliny porastające gruzy budynków i przechadzające się po opustoszałych ulicach dzikie zwierzęta¹⁷ wyrażają marzenie o nowym początku, powrocie do russoistycznego Złotego Wieku, w którym człowiek naturalny koegzystuje z przyrodą pośród ponurych pozostałości starego, antagonistycznego wobec natury ładu¹⁸. Dekadenckie przecucie znajdowania się na krawędzi czasu, nieuchronnego końca historii, wizja ludzkości skazanej na wegetację w zaawansowanym technologicznie państwie opiekuńczym rozładowują się w wizjach ponownej tyranii natury¹⁹ – władzy bardzo jednoznacznej w porównaniu z siecią skomplikowanych zależności społeczno-politycznych. Omijając moment apokalipsy, autorzy koncentrują się na nowym początku, bliższym wartościom zagubionym w toku rozwoju kulturalnego, a za symbol owej odnowy uznają oniemiałe, spustoszone miasto, w którym nie słychać „nic, prócz śpiewu drutów telegraficznych poruszanych wiatrem...” (JW, s. 7).

6.

Również inne narracje Ballarda – nie tylko debiutancki *Zatopiony świat* – koncentrują się często wokół przestrzennych uwarunkowań opuszczonych lub zrujnowanych miast oraz pejzaży naturalnych, tchnących pustką i niesamowitością. Jak pisze Lech Jęczynek w posłowie do polskiego zbioru opowiadań *Ogród czasu* (1983),

¹⁶ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin: ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 8–9.

¹⁷ W powieści Angeli Carter *Marianna i barbarzyńcy* (*Heroes and Villains*, 1969), czy w *Jestem legendą* (*I Am Legend*, 1954) Richarda Mathesona, wyludnione aglomeracje zamieszkują potomkowie zwierząt, którym po katastrofie udało się opuścić zoo.

¹⁸ Mimo że o wiele mniej efektowny od morza ciemności czy przedstawień piekła na ziemi, motyw *et in Arcadia ego* zapewnił sobie poczesne miejsce w programowo najbardziej posępnej konwencji science fiction. W postapokaliptycznym opowiadaniu *Głowa Kasandry* Marka Baranieckiego zyskuje szczególnie urokliwą realizację, jawnie czerpiącą z imaginarium chłopięcych powieści przygodowych: „Przed nim po horyzont szumiały trawy na pofalowanym łagodnymi wzgórzami terenie. W zagłębieniach połyskiwały granatowe oka stawów i jeziorok. Pejzaż był niemal sielankowy. [...] Tak było chyba przed tysiącem lat – pomyślał. [...] Zapragnął jeszcze przed zachodem słońca wykąpać się w kryształowo czystej wodzie najbliższego jeziorka”, M. Baraniecki, *Głowa Kasandry*, Rzeszów 1985, s. 27.

¹⁹ W przewyżczeniu dominacji natury James Gunn widzi jeden z czynników fundujących science fiction. Zob. J. Gunn, *Przedmowa*, [w:] *Droga do science fiction*, t. 2, tłum. C. Bogdański, Warszawa 1986, s. 10.

spektakularna katastrofa jest jednym z podstawowych tematów science fiction [...]. Ballard posuwa się na tej drodze o krok dalej, pokazuje świat po katastrofie, krajobraz po bitwie, dogorywanie światów, które swoją katastrofę mają już za sobą. [...] Ballarda nie interesuje zbytnio naukowe uzasadnienie plag [...], jego utwory mają przede wszystkim charakter obrazów przeniesionych z koszmarnego snu²⁰.

I dalej:

Pustynne krajobrazy Ballarda są zewnętrznym projektem stanów psychicznych jego bohaterów, wyrazem spustoszenia duchowego, tego, co nazywa *psychicznym zerem*. Jest to zgodne z programem surrealizmu, ale Ballard jest surrealistą w science-fiction, o której mówią, że znalazła kontakt z masową podświadomością, że ujawniła stłumione pragnienia, kompleksy i lęki współczesnych społeczeństw uprzemysłowionych. Z tego punktu widzenia nie jest Ballard odosobnionym fenomenem, lecz szczególnie jaskrawym przypadkiem demaskującym surrealistyczny charakter całej science-fiction, którą można rozpatrywać jako literaturę marzeń sennych gatunku homo sapiens, jako wyraz podświadomych – lub nie do końca sprecyzowanych – tęsknot i lęków w formie przyszłościowych utopii i znacznie częstszych dystopii²¹.

Panorama wizji postapokaliptycznych Ballarda ma właściwości zbliżone do pejzażu romantycznego: krajobrazy obdarzone są wartościami symbolicznymi, łątwo uchodzą za analogon stanów emocjonalnych. Rozważając ten wymiar przedstawianych przez Ballarda przestrzeni, Jęczynek powołuje się na pojęcia kosmosu wewnętrznego (*inner space*) i zewnętrznego (*outer space*)²². Co oznaczają te terminy w pisarskiej praktyce Ballarda, ilustruje jedno z najpopularniejszych opowiadań Anglika – *Ostatnia plaża* (*The Terminal Beach*, 1964):

Jak zwykle w te denerwujące popołudnia, kiedy nawet najbliższy powiew morskiej bryzy nie wzbijał pyłu, Traven siedział w cieniu jednego z bloków, zagubiony gdzieś w środku labiryntu. Oparty plecami o szorstką betonową ścianę, wpatrywał się apatycznie w sąsiednie alejki i rząd drzwi naprzeciwko. Każdego popołudnia wychodził ze

²⁰ L. Jęczynek, *Krajobrazy wewnętrzne J. G. Ballarda*, [w:] J. G. Ballard, *Ogród czasu*, tłum. L. Jęczynek, Kraków 1982, s. 499.

²¹ Tamże.

²² Vera Graaf rozumie te pojęcia jako część programu nowofalowej science fiction: „*Inner Space* jest polemicznym wystąpieniem przeciwko upodobaniu, jakie science fiction i jej czytelnicy znajdują w *Outer Space* – Kosmosie. Termin, od którego przyjął nazwę nowy kierunek, został ukuty przez J. G. Ballarda: «*Inner Space* jest to przestrzeń wyobraźni, w której spotykają się i skupiają w jedno zewnętrzny świat realny i wewnętrzny świat ducha». Ballarda fascynuje obserwacja i rozszyfrowywanie wewnętrznego Wszechświata, krajobrazów duszy, których fantastyczne kontury i formy można porównać z obrazami surrealistów”, V. Graaf, *Homo Futurus. Analiza współczesnej science fiction*, tłum. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 164.

swojej celi w opuszczonym bunkrze obserwacyjnym na wydmach i szedł między bloki. Przez pierwsze pół godziny ograniczał się do alejki obwodowej, od czasu do czasu próbując otworzyć któreś drzwi zardzewiałym kluczem znalezionym wśród potłuczonych butelek i blaszanych puszek na przesmyku piasku oddzielającym poligon od lotniska, a potem w sposób nieunikniony niepewnym krokiem zmierzał do centrum bloków, wbiegając i wybiegając z korytarzy, jakby chciał wypłoszyć z kryjówki jakiegoś niewidzialnego wroga. Wkrótce zgubił się zupełnie. [...] W końcu zrezygnował i siadał w pyłe, przyglądając się ceniom wypełzającym ze szczelin u podstawy bloków.

Ta wyspa to stan umysłu [...]. Poza piaskiem i kilkoma anemicznymi palmami cały krajobraz wyspy był syntetyczny: dzieło człowieka nasuwające skojarzenia z rozległym systemem zrujnowanych betonowych autostrad. Od czasu moratorium na próby z bronią jądrową wyspa została zrujnowana przez Komisję Energii Atomowej, ale dżungla bunkrów, rowów, wież i schronów wykluczała jej powrót do stanu naturalnego (Traven przyznawał też istnienie silniejszych motywów podświadomych: jeżeli człowiek prymitywny czuł potrzebę asymilacji zjawisk świata zewnętrznego do swojej psychiki, to człowiek dwudziestego wieku odwrócił ten proces; zgodnie z kartezjańską miarką wyspa istniała, jak rzadko które inne miejsce)²³.

Martwota upalnych, pylistych dni prowokuje Travena do wynajdywania wątpliwych rozrywek, wyznaczania sobie jakiegokolwiek celu, jak na przykład poszukiwanie drzwi, do których pasował będzie znaleziony wśród śmieci klucz czy próby wypłoszenia z kryjówki wyimaginowanego wroga. Labiryntowy charakter zabudowań wzmagają dezorientację i poczucie osamotnienia. Jak stwierdza Michał Głowiński w *Mitach przebranych*, przestrzeń błędniaka to

metafora rozmaicie kształtowana, jednakże niemal bez wyjątku mówiąca o istnieniu w przestrzeni obcej i wrogiej, nie dającej się oswoić i psychicznie zagospodarować, przestrzeni, która nieustannie osacza i wciąż grozi najgorszym. Labirynt był taką przestrzenią dla wszystkich, którzy się weń zapuszczali [...] taką pozostał dla tych, którzy nie wyruszyli w tę przestrzeń pełną błędników i krzyżujących się dróg, prowadzących donikąd, ale jakby skazani zostali na ciągłe w niej przebywanie, a więc jest to dla nich teren nie przygody, choćby nawet zakończonej śmiercią, ale codziennej egzystencji²⁴.

Otoczające bohatera opustoszałe miasto to plan realny opowiadania, przestrzeń, która swoim ponurym wyglądem przynębia i otępia, nie daje się „oswoić” i „psychicznie zagospodarować”. Chcąc nie chcąc, protagonista nasiąka nią i interioryzując doświadczenie przestrzeni, zamienia je z przeżycia empirycznego w psychiczne. Przestrzeń zaczyna egzystować na planie mentalnym, staje się wyrazem odczuć, jedyną metaforą nadającą się do opisanego świata, który nagle stał się kompletnie

²³ J. G. Ballard, *Ogród czasu...*, s. 450–451.

²⁴ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133.

obcy. Granica między *inner space* a *outer space* Travena zostaje zatarta. Między tym, gdzie jest, a tym, co nosi w sobie, przestaje rysować się wyraźna granica. Proces ten trafnie objaśnia Władimir Toporow w eseju poświęconym zależnościom pomiędzy przestrzenią a odzwierciedlającym ją tekstem:

Drugi przypadek jest przeciwstawny w stosunku do pierwszego: odnosi się do interio-ryzacji przestrzeni (świata), czyli do wchłaniania (w-ciągania) jej do wewnątrz, kiedy już świat zewnętrzny, dokonując projekcji na człowieka, na Ja, wyznaczył mu swoją miarę. Przykładem mogą być stany ekstazy (choćby w marzeniach sennych, olśnieniach, w transie mistycznym), podczas których człowiek ma wrażenie, że znajduje się w silnym polu przestrzennym, narzucającym mu swoją strukturę, doświadcza swego rodzaju spacjiacji lub też – w innym aspekcie – jest świadkiem znikania przestrzeni (i czasu, jak w apokaliptycznym prorocztwie) lub też – odwrotnie – tworzenia nowej przestrzeni i czasu. Przestrzeń przemienia się przy tym w ekstazy kondensację energii podmiotu²⁵.

Literacka przestrzeń – jak to ujmują Toporow – „przemienia się w kondensację energii podmiotu”, kiedy deskrypcje spacjiacji zwolnione zostają z tradycyjnych, utylitarnych funkcji. Charakterystyka postapokaliptycznego pejzażu *Ostatniej plaży* jest uniezależniona od fabularnego kontekstu, nie służy retardacji czy budowaniu suspense. W opowiadaniu brak właściwie fabuły rozumianej jako sekwencja wydarzeń, zmierzających do punktu kulminacyjnego. Traven błąka się bezcelowo, penetrując przypadkowe zakamarki opuszczonej metropolii. Opowiadanie przypomina więc serię migawek połączonych jedynie osobą protagonisty i jego reakcjami na otoczenie. O podobnym podejściu wspomina Dorota Korwin-Piotrowska, relacjonując przemiany zachodzące na przestrzeni wieków w ujęciach partii deskryptywnych. Oto jak przedstawia się jej zdaniem modernistyczna metoda kreowania opisu:

prezentowane w opisie szczegóły często nie wiązały się bezpośrednio z akcją, tj. nie tworzyły ani jej tła, ani scalonej informacji o wyglądzie czy charakterze zaangażowanych w nią osób, lecz stanowiły ekwiwalent sytuacji percepcyjnej bądź emocjonalnej podmiotu, analogicznie do zabiegów malarskich impresjonizmu. Aż do sytuacji skrajnej, „gdy postać, wtopiona w tło, dematerializuje się, potraktowana jest jako plama barwna, harmonizująca z tonacją scenerii”²⁶.

Zrośnięcie postaci ludzkiej z otoczeniem (drzewami, skałami, budynkami) jest stałym elementem repertuaru baśni i wizji psychotycznych, wykazujących zbieżności z ekspresjonistycznym stylem odmalowywania tła zdarzeń czy wyglądu bohaterów. Detale modernistycznego opisu, funkcjonujące jako ekwiwalent sytuacji

²⁵ W. N. Toporow, *Przestrzeń i tekst*, [w:] tegoż, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 86.

²⁶ D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 30.

percepcyjnej, mają wyrażać ulotne poruszenia wnętrza, drobne impulsy, których nie sposób wyrazić inaczej niż niejednoznaczными symbolami. Nastrojowość takiej „twórczości ekwiwalentu” generuje przyzwolenie dla pewnej dowolności interpretacyjnej: odbiorca – deszyfrując treści naddane utworu i samodzielnie decydując, co jest ich nośnikiem, podmiot czy otoczenie, z którym się zrózł – staje się medium sugerowanych przez tekst emocji. W ten sposób dzieli z bohaterem *Ostatniej plaży* doświadczenie bycia otoczonym przez spustoszone miasto.

7.

Ostatnia plaża niejednokrotnie skupia się na odczuciach Travena po przebudzeniu się, oddając w ten sposób sytuację czytelnika, który rozpoczyna lekturę opowiadania i również trafia do obcego świata. Moment zapadnięcia bohatera w sen umyka narratorowi, a drobiazgowo sprawozdania z impulsów zamroczonego niespokojnym letargiem umysłu nie porządkują toku opowiadania, lecz przeciwnie: pobudzają do mglistych retrospekcji, załamujących jego bieg. Ciągłe powtórzenia sprawiają, że czytelnik przestaje szukać w tekście wskazówek, co do czasu akcji i przedstawia się na monotony rytm przestrzeni otaczającej protagonistę. W cytowanym wydaniu złożonym z około stu akapitów, z których część jest jednozdaniowa, „bloki” pojawiają się 47 razy, „bunkry” – 35, a „beton” – 21. Specyficzny dobór słów i jednostajna, repetytywna narracja sprawiają, że zrujnowane miasto przedstawia się jako przestrzeń obsesyjnej wizji, wyłaniającej ze zróżnicowanej rzeczywistości wciąż te same obiekty.

Miasta... są opustoszałe, nieruchome i milczące. Robią wrażenie, iż wyciekło z nich wszelkie życie. Na próżno szukalibyśmy tu roślin czy zwierząt, a z rzadka pojawiające się ludzkie istoty robią wrażenie zabłąkanych zjaw. Fizjonomię tych miast określają monumentalne budowle... Sprawiające wrażenie powstałych bez udziału ludzkiej woli, tak jak powstają górskie łańcuchy. Za ślady ludzkiej działalności skłonni jesteśmy w nich uznać może tylko zegary tkwiące we frontonach budowli, chorągiewki zatknięte na szczytach wież, posągi wznoszące się na placach... To, co określa ich istotę, to nie jest stopień podobieństwa do jakichś realnych pierwowzorów, lecz niepowtarzalna atmosfera, jaką ewokują – atmosfera tajemniczości, nostalgii, oczekiwania²⁷.

Cytat nie pochodzi z postapokaliptycznej powieści, lecz z pracy *Surrealizm* Krystyny Janickiej. Zwraca uwagę nie tylko podobieństwo atmosfery, ale także identyczność rekwizytów dzielonych przez prozę Ballarda i sugestywny opis tzw. pustych miast – jednego z tematów realizowanych w malarstwie Giorgia di Chirico. Obserwowane przez protagonistę Ballarda „cienie wypełzające ze szczelin u podstawy bloków” i – zaproponowane przez Janicką – porównanie nielicznych postaci ludzkich do zjaw, kontrastują z ciężarem zabudowań miejskich: geome-

²⁷ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 57.

trycznych, kanciastych okazów uniformizmu obecnego w architekturze po drugiej wojnie światowej.

Zabudowa Eniwetok, pośród której błąka się Traven, przypomina grubo ciosaną surowość brutalizmu, ruchu architektonicznego popularyzowanego od lat pięćdziesiątych do połowy siedemdziesiątych XX wieku w Wielkiej Brytanii przez małżeństwo projektantów – Alison i Petera Smithsonów. Ów termin ukuli w roku 1953, inspirując się francuskimi sformułowaniami *béton brut* oraz angielskim *raw concrete* (surowy cement) użytymi przez Le Corbusiera, urbanistę i architekta, do opisanego wielu konstrukcji wzniesionych na wyspach brytyjskich po 1945 roku. Kiedy Ballard przeciwstawia migotliwym cieniem molochy o przytłaczającej kubaturze, obrazuje surrealistyczne wrażenie, że bezduszna zabudowa miejska żyje bardziej niż to wszystko, co się w nią „zaplątało”: ludzie, uczucia czy nawet zjawiska świetlne²⁸.

Tak zarysowane uwarunkowania spacialne postapokalipsy po raz kolejny zwracają myśli ku przestrzeni labiryntowej, która

pojmowana jest w przeważającej liczbie przypadków jako przestrzeń nieprzychylna, kryjąca groźne tajemnice, osaczająca, obca. I w tej postaci staje się on jakby kwintesencją przestrzeni zamkniętej, jej najbardziej wymowną i skondensowaną postacią, szczególnie odmianą „negatywności przestrzennej” czy też „przestrzeni negatywnej”. Wyzbyty planu, nie tylko boskiego, ale również – jakże często – na miarę ludzką, przeciwstawia się przestrzeni otwartej. Nie tylko w sferze empirii, przede wszystkim – przez swe sensory symboliczne²⁹.

W ujęciu Głowińskiego labirynt bywa symbolem zniewolenia, ale „wyzbyty planu” nie przypomina więzienia zaprojektowanego przez człowieka dla innych ludzi, a raczej wynaturzone dzieło przyrody: wypiętrzenie skał, sprawiające wrażenie z góry obmyślanego, lub puszcze, w której punkty orientacyjne wciąż zmieniają miejsce, jak gdyby złośliwie. Brutalistyczna architektura Eniwetok również generuje halucynacje. Na planie estetycznym monotonia geometrycznych kształtów i jednolita szarość cementu więzi oko, niwelując poruszenia wyobraźni. Podporządkowana utylitarnym celom, zabudowa wyspy przypomina plany

²⁸ Paradoks sytuacji, w której architektura i maszyny wydają się być ożywione w przeciwieństwie do ludzi, zwięźle obrazuje grafika autorstwa Jacka Gaja, umieszczona na okładce cytowanego przeze mnie wydania *Ogrodu czasu*. Na ilustracji widać karoserię samochodu (w dodatku swojskiego garbusa), który zamiast kół posiada pajęczę odnóża. Wrak został przedstawiony jako znacząca hybryda maszyny i żywego organizmu: koło – niezbędny element mechanizmu ułatwiającego człowiekowi życie i wzmagającego możliwości jego ekspansywnej natury – został zastąpiony najbardziej rozpoznawalną częścią ciała stawonoga – istoty symbolizującej atawistyczne obrzydzenie. Autor grafiki, zrównując koło – wynalazek kojarzony zwyczajowo z początkiem cywilizacji technicznej – z pajęczymi odnóżami, posłużył się przewrotną, generującą poczucie niesamowitości metonimią.

²⁹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości...*, s. 138.

utopijnych miast – prostopadłe względem siebie ulice, swoboda ruchu – ale jakby zbyt racjonalnych, martwych, wieszczących zmierzch tego, co ludzkie w machnięciu ręką na nie dość precyzyjne rozplanowanie peryferyjnych alejek. Odhumanizowana zabudowa przywodzi na myśl koszmar totalnej unifikacji, rozpląnięcia się jednostki w świecie przypominającym rzeczywistość ula lub mrowiska. Zagubienie w opisanym przez Ballarda labiryncie ruin wymusza, podobnie jak więzienie, degradację. Przestrzeń ta, mimo że drobiazgowo rozplanowana (a może właśnie dlatego, bo perfekcyjny plan emanuje zwykle aurą bezduszności), budzi klaustrofobiczne odczucia, góruje nad bohaterem, umniejszając go.

8.

Opustoszałe miasto z *Ostatniej plaży* Ballarda ma utylitarny, racjonalny cel, ale wyraźnie zdegenerowany, obrócony przeciwko własnym użytkownikom. Słusznie pisze Sławek, że „surowość struktury miejskiej oznacza jej uwolnienie od sieci ludzkich celów, a zatem wyswobodzenie spod władzy ludzkiej historii”³⁰. Specyficzna architektura Eniwetok posiada kilka takich funkcji, które „uwalniają ją od sieci ludzkich celów” i podporządkowują nie tyle „władzy ludzkiej historii”, co raczej wymogom statystyki produkcyjnej. Po pierwsze, masywne mury mają chronić i izolować realizowane w nich projekty; po drugie, jednostajność zabudowań ma minimalizować rozkojarzenie mieszkańców, wzmacniać koncentrację na zadaniu; po trzecie, ma motywować imperialistyczne skłonności, sugerować, że zamieszkujący ją człowiek powinien „dorosnąć” do otoczenia, dorównać formatem i nieustępliwością bezdusznie precyzyjnym konstrukcjom.

Przypominają się futurystyczne ruiny z komiksów Enki Bilala (szczególnie te z *Trylogii Nikopola*) czy z *Metropolis* Fritza Langa, gdzie jedyną używką jest ogrom zabudowy, której mieszkanie – jak podpowiada wyobraźnia – łatwo popada w halucynacyjne nastroje. Przestrzeń bliźniacza dla Ballardowskiego Eniwetok występuje także w cyklu komiksów *Druuna* Paolo Serpieriego. Tytułowa bohaterka porusza się po ruinach miast, w których na próżno szukać najmniejszego choćby przejawu obecności przyrody. Otaczają ją wrogie mutanty i psychotycy, ale nieprzyjazne są także mechanizmy i budynki. Jak gdyby obdarzone wolną wolą, postanowią szkodzić Druunie. W uniwersum zarysowanym przez Serpieriego złośliwość rzeczy martwych należy rozumieć dosłownie. W obu utworach lokacje urbanistyczne przedstawiane są w roli argumentów przeciw właściwościom, które rozwój cywilizacji wytyczył jako wzory osobowościowe. Podobnie jak Druuna, licząca na bezpieczeństwo pośród – zdawałoby się neutralnych – maszyn i budowli, Traven przekonuje się, że postapokaliptyczne miasto jest obdarzone wolą, milczącą, monolityczną i wrogą.

Heroizm, nowatorstwo, optymistyczne wizje jutra – są w spustoszonej miejscie podważane i określane jako niepotrzebne. Odczucia budzone przez spotworniałe

³⁰ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia...*, s. 26.

i zdegradowane osiągnięcia techniki i architektury trafnie wyraża ustęp ze *Zmierzchu Zachodu*. Porzucone aglomeracje i osamotnieni, uwięzieni w nich bohaterowie, mogliby stwierdzić z kąśliwą autoironią, równie dobitną jak oratorska werwa Oswalda Spenglera:

Jesteśmy ludźmi cywilizacji [...]. Nie może już być mowy o wielkim malarstwie czy muzyce. Także możliwości architektoniczne są od stu lat na wyczerpaniu. Pozostały tylko możliwości ekstensywne. Nie widzę jednak niczego ujemnego w tym, że dzielne i rozpierane bezgranicznymi nadziejami pokolenie dowie się zawczasu, iż część tych nadziei jest niechybnie skazana na niepowodzenie. I niechby to nawet były najdroższe nadzieje; człowiek wartościowy to w sobie przemoże³¹.

Geometrycznie rozplanowane Eniwetok wydaje się być idealnym środowiskiem dla takiego światopoglądu, ale Traven, jako istota ludzka, nie może być jego uosobieniem. Za sprawą swego protagonisty Ballard sugeruje, że zdolny przemóc w sobie beznadziejność zmierzchającego świata Spenglerowski „człowiek wartościowy” to mrzonka. Miejska przestrzeń *Ostatniej plaży* dobitnie przypomina, że aby odczuć kosmiczny strach, nie trzeba opuszczać Ziemi.

Stwierdzenia: „ta wyspa to stan umysłu” i „cały krajobraz był syntetyczny” znajdują swoją pointę w spostrzeżeniu Travena, że „człowiek prymitywny czuł potrzebę asymilacji zjawisk świata zewnętrznego do swojej psychiki, a człowiek dwudziestego wieku odwrócił ten proces”. Bohater Ballarda uświadamia sobie, że otaczająca go przestrzeń jest odbiciem wnętrza współczesnego człowieka, ruiny jego dążeń. Z perspektywy dojmującego osamotnienia, prowadzącego ku powolnej przemianie w zjawę błakającą się po szczątkach postindustrialnego *ancien régime'u*, protagonista Ballarda zaczyna odczuwać „atmosferę tajemniczości, nostalgii, oczekiwanian” i coraz pełniejsze stopienie swoich z nią nastrojów. Traven niepowstrzymanie wrasta w przestrzeń opustoszałej aglomeracji, coraz wyraźniej odzwierciedlając ją swoim stanem ducha, interioryzując ją aż do punktu własnej dezidentyfikacji. Czytelnika, oglądającego ów opuszczony świat oczami powieściowych bohaterów, łatwo przekonać, że „opis jest nie tylko eksplikacją postrzeżeń dotyczących jakiegoś przedmiotu (obiektu), ale i ewokacją postrzegającego podmiotu”³².

9.

Cofanie się ludzkości do warunków prymitywu – i przyjęcie go jako perspektywy oglądu rzeczywistości – doczekało się sugestywnego rozwinięcia także w powieści *W kraju rzeczy ostatnich* Paula Austera (*In the Country of Last Things*, 1987). Obserwacje rozprzężenia moralnego oraz brutalne sceny postępującego zezwierzęcenia zawdzięczają swoją plastyczność szczególnemu rodzajowi przestrzeni.

³¹ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2001, s. 55.

³² H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 486.

Miejsce akcji zostaje ograniczone do jednego, niezbyt rozległego miasta – ściśle strzeżonej enklawy, do której docierają tylko nieliczne sprzeczne wiadomości ze świata, według jednych doniesień wyniszczonego, według innych – rajskiego.

Bezpardonową walkę o pozostałości cywilizacji narratorka opisuje na przykładzie obserwacji kilku dzielnic i niewielkiej grupy anonimowych osób. Tym większym ładunkiem emocjonalnym nasycone są nagłe zniknięcia ludzi, których bezowocne poszukiwania – jeśli w ogóle podejmowane przez otępiałą resztę – toczą się na zamkniętym, restrykcyjnie ograniczonym terenie. Miasto jest całym kosmosem, który zdaje się pochłaniać postacie, połykać budynki i ulice zgodnie z popularną figurą symboliczną Nowej Fali, zwykłej przedstawiać metropolię jako żywy organizm, zazwyczaj wrogi człowiekowi lub przynajmniej zazdrośnie strzegący przed nim swoich tajemnic. Mroczne postapokaliptyczne miasto Austera jest więc przeszczerzeniem odgrywającą rolę pełnoprawnego czarnego charakteru. Pozwala też zaliczyć *W kraju rzeczy ostatnich* do grona powieści labiryntowych. Jak ujmuje to Michał Głowiński w cytowanej już pracy:

miasto z XX-wiecznej powieści labiryntowej różni się od miasta z powieści realistycznej, które mogło być straszne, mogło przypominać piekło, nigdy jednak bohatera nie przygniatało i nie wyciskało na nim tak silnego piętna. Mury nie tylko ograniczają jego możliwości, są jakby wobec niego agresywne. I to niezależnie od tego, czy składają się na wspaniałe budowle, czy też są już tylko nędznymi ruinami, ledwo przypominającymi o dawnej świetności. W tej przestrzeni osaczającej, po której można jedynie błądzić, bohater nie jest w stanie z nikim nawiązać kontaktu, a więc nie tylko znaleźć przewodnika. Wszelka komunikacja międzyludzka w głębszym sensie stała się niemożliwa³³.

Miasta Ballarda i Austera zdają się żywić wobec bohaterów skrajnie negatywne emocje. Nie tylko w *Kraju rzeczy ostatnich*, ale we wszystkich właściwie powieściach nurtu, miasto sprawia wrażenie wrogiego, obcego organizmu, zniewalającego protagonistów i eksperymentującego z ich psychiką. Jeśli nie jest rozszalałym żywiołem labiryntowych ulic, walących się ścian i podłóg-zapadni, postapokaliptyczny moloch pozostaje statyczną, nieustępliwą siłą, wciąż przypominającą bohaterom o nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Nieprzychylna obecność emanująca z ruin dławi życie, które potencjalnie mogłoby się gdzieś wśród gruzów odrodzić:

Jak okiem sięgnąć ze wszystkich stron rozciągał się identyczny krajobraz szarych ruin. Miasto było spalone, ale nie tak doszczętnie jak Baltimore. Niektóre budynki zdawały się wręcz nietknięte, lecz wszędzie królowała ta sama szarość, ta sama ohyda zniszczenia. Gdziekolwiek powyrastały drzewa, ale nawet one były tu brzydkie, skarłate, cherlawe. [...] Czuło się tu czyjąś obecność, czuło się coś wrogiego³⁴.

³³ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości...*, 173.

³⁴ K. Wilhelm, *Gdzie dawniej śpiewał ptak*, tłum. J. Kozak, Warszawa 1981, s. 180–181.

Drastycznie upraszczając, można powiedzieć, że w powieści realistycznej dom symbolizuje ciało – obszar intymności, wzmocnienie przeciwko warunkom atmosferycznym, ochronę przed drapieżnikami, pojemnik na duszę. W klasycznej science fiction z nurtu *space opera* tę rolę pełni niezniszczalny statek kosmiczny. W rzeczywistości postapokaliptycznej zaś zrujnowane aglomeracje bywają określane przez protagonistów jako „szkielety miast”. Wielopiętrowe zbiorowiska stalowych wsporników i przęsł przypominają trupy słoni i wielorybów – ogrom posępnej architektury złożonej z kości wypolerowanej przez czas i drapieżniki budzi poczucie groteskowego przestachu. Przeświecając między żebrami, światło zamienia wydrążone klatki piersiowe w sanktuaria. Wiatr, klekocząc obluzowanymi kośćmi, zdaje się sugerować, że szkielety ogromnych ssaków jeszcze raz zdają sprawę ze zbiorowej pamięci gatunku lub gotują się do kolejnej migracji, jakby nigdy nie uszło z nich życie. Postapokaliptyczne ruiny generują więc silny impuls groteski. Jak stwierdza Grażyna Królikiewicz w studium poświęconym ruinie jako przedmiotowi estetycznemu:

Zrujnowanie ujawnia i podkreśla walory przestrzenno-konstrukcyjne budowli, silniej łączy ją z otoczeniem, nadaje jej charakter właściwy bardziej scenerii czy wręcz – pejzażowi. Ruina staje się dziełem otwartym, pułapką dla oka, elementem gry z perspektywą. Prowokuje do optycznej rekonstrukcji i uzupełnień jako przedmiot w połowie drogi między tym, co było, a tym, co mogłoby być. Wyostrza kontur, a z nim cielesne i antropomorficzne pierwiastki architektury, stwarzając często efekt obrazu podwójnego, zdeformowanego bądź fantasmagorycznego, właściwy grotesce lub nawet przedmiotom surrealistycznym³⁵.

10.

Trudno oprzeć się postrzeganiu „pustych miast” w kategoriach cielesności i antropomorfizmu. Groteskowa wybujałość spustoszonego mołocha sprawia, że oznaki kresu zaczynają być postrzegane jako opaczny rozrost ogromnego organizmu. Zrujnowane metropolie, obdarzone złowrogą żywotnością, wydają się funkcjonować jako satyra na popularny w czasach prosperity mit metropolitalny³⁶. Megalopolis, *giant city*³⁷, miało pokryć całą planetę, zapewniając każdemu równość, wygodę, bezpieczeństwo i dostęp do informacji, osób i dóbr z każdego miejsca globu. Katastroficzne predykcje wielu autorów science fiction sprawiają, że spoglądają oni na rozrastające się

³⁵ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, s. 6–7.

³⁶ W *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego (Warszawa 1988, s. 403) znalazł się termin *subtopia*, ukuty przez architekta Iana Nairna na łamach „Architectural Review” (1955, No. 6): „Subtopia ang., (skr. od *suburban utopia*) iron. utopia suburbii, wizja Anglii roku 2000: ni wieś, ni miasto, pustynia szos, parceli, lotnisk, słupów, drutów, domków i pseudochałup”.

³⁷ Zob. V. Graaf, *Homo Futurus...*, s. 79–88.

przestrzenie urbanistyczne jak na tereny nawiedzone, podszyte niepokojącą atmosferą tajemniczej obecności. Posępny magnetyzm opustoszałych miast przypomina mikroklimat społeczeństw opisywanych w socjologicznych antyutopiach Orwella i Huxleya: przebywających w nich bohaterów dręczy wrażenie pozostawiania pod ciągłą obserwacją jakiegoś nieznanego, wrogiego zwierzchnika. Podobnie jak sztuczna inteligencja, metropolitalny moloch prowokuje wizje materii nieożywionej, która osiąga przewagę nad swoim ludzkim stwórcą. Według przewidywań autorów powieści postapokaliptycznych, nisza ekologiczna, jaką przez chwilę okazała się być cywilizacja miejska, zwiera się, aby prędzej czy później zmiażdżyć ludzkość pod własnymi gruzami.

The poetics of an empty city. Urban landscapes in catastrophic science fiction

Abstract

Post-apocalyptic novel – a catastrophic branch of science fiction devoted to the vision of civilization ruined by some sort of a cataclysm – managed to form a separate poetics of space creation. Images of the presented world depend on the psychological shape of the heroes who are directly exposed to the extreme boundary experience. When picturing the landscapes of desolated metropolises, the authors use solutions typical for horror and adventure novels, the ex- and impressionistic traditions as well as techniques typical for grotesque and naturalism. By extending the paths typical for science fiction, the post-apocalyptic novel moves away from the main movement and forms a separate convention of the description. The author of the article tries to shed some light on its assumptions by providing numerous examples of urban landscapes.

Key words: apocalypse, grotesque, catastrophism, popular literature, science fiction

Filip Szafasek

uczestnik Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego. Jego praca magisterska poświęcona była sposobom kreowania przestrzeni w powieści postapokaliptycznej. Publikował m.in. w „Schulz/Forum” i „Masce”, a kolejne artykuły – w „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Literaturze i Kulturze Popularnej” – są przygotowywane do druku. Obecnie pracuje nad doktoratem o literackich obrazach mizantropii oraz nad książką o krytyce muzycznej.