

| Karolina Wierel

# LITERACKIE DYSTOPIE POCZĄTKU XXI WIEKU – MIĘDZY REALIZMEM A FANTASTYCZNOŚCIĄ

*NIE OPUSZCZAJ MNIE KAZUO ISHIGURO,  
TRYLOGIA IGRZYSKA ŚMIERCI SUZANNE COLLINS  
I KSIĘGA DZIWNYCH NOWYCH RZECZY MICHELA FABERA*

## **Abstract**

The article examines the relationship between the categories of “reality” and “fantasy” using Zygmunt Bauman's theory of “retrotopia”. To illustrate the presence of these concepts in selected dystopian texts from the early twenty-first century speculative fiction, the author refers to the works of Kazuo Ishiguro (*Never Let Me Go*), Suzanne Collins (*The Hunger Games*) and Michel Faber (*Book of Strange New Things*). The analysis also refers to the concepts such as “dark ecology” (Timothy Morton), “artificial nature” (Gernot Böhme) and the notion of identity as figure that creates its connections with the theory of retrotopia. The etymology of the word “retrotopia” indicates its relationship with the terms “utopia” and “retro style,” which also affects the interpretation. Characterized by a sense of nostalgia and a desire to return to the state of human communication with nature, retrotopia also reflects new social divisions and the departure from democratic ideas in small communities (tribes). It is argued that dystopian plot conventions help to express the last feature of retrotopia, namely, the criticism of the condition of a modern society.

**Key words:** dystopia, retrotopia, utopia, dark ecology, artificial nature

Twórcy tekstów kultury fantastycznej nieustannie dążą do przełamania wyobrażeń o świecie „realnym”. W niniejszym artykule zwracam uwagę na dystopie literackie jako ważny czynnik kształtujący kulturę popularną, w obrębie których wskazuję przykłady twórczości literackiej, będące egzemplifikacją zjawiska retrotopii.

Niniejszy artykuł stawia sobie za cel ukazanie relacji między tytułowym pojęciem z książki Zygmunta Baumana a wybranymi dystopijnymi narracjami literackimi: *Nie opuszczaj mnie* Kazuo Ishiguro<sup>1</sup>, trylogią *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins<sup>2</sup> oraz *Księżką dziwnych nowych rzeczy* Michela Fabera<sup>3</sup>. Wybór tekstów literackich uwzględnia różne poziomy popularności i różnorodne egzemplifikacje retrotopii, jak grono odbiorców, od literatury młodzieżowej (Collins), przez bardziej „poważnego” Fabera, po wymuskaną i eklektyczną powieść Ishiguro. Wszystkie wybrane do analizy powieści wyróżnia także odmienna siła oddziaływania na wyobraźnię zbiorową, co może stać się argumentem potwierdzającym szerokie stosowanie retrotopii w konstrukcji fabuł dystopijnych. Najważniejszym jednak czynnikiem determinującym wybór tychże utworów literackich stała się obecność w nich retrotopii jako zasadniczej osi konstrukcji narracji fantastycznych.

Pojęcie *retrotopii* traktuję jako istotne narzędzie do wskazania roli twórczość dystopijnej w popkulturze i w analizie relacji kategorii „realizmu” i „fantastyczności” jako konwencji, z których twórcy czerpią inspiracje do kreacji światów alternatywnych. Pojęcie „retrotopia” jest tytułem pośmiertnie wydanej książki Zygmunta Baumana z roku 2017<sup>4</sup>. Autor *Retrotopii* kreacje tekstów kultury traktował jako istotny czynnik kulturotwórczy, ale i ważne źródło wiedzy. W przypadku tekstów kultury nurtu SF wiedza z dziedziny szeroko pojętej nauki stanowi istotne źródło inspiracji do snucia wizji światów alternatywnych. Rober Conquest w roku 1963 napisał, że,

Dla każdego, kto interesuje się literaturą, fantastyka naukowa powinna być najbardziej osobliwym i znaczącym zjawiskiem z dwóch powodów. Przede wszystkim jest to tradycja, która wyrosła prawie całkowicie poza ogólnym nurtem literatury. A po drugie,

<sup>1</sup> K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie*, tł. Andrzej Szulc, Warszawa 2007 (*Never let me go*, 2005).

<sup>2</sup> S. Collins, trylogia: *Igrzyska śmierci*, tł. M. Hesco-Kołodzińska, P. Budykiewicz (*The Hunger Games*, 2008), tejsze, *Igrzyska śmierci*: M. Hesco-Kołodzińska, P. Budykiewicz *W pierścieniu ognia*, 2013 (*Catching Fire*, 2009), tejsze, *Kosogłos*, tł. M. Hesco-Kołodzińska, P. Budykiewicz, Poznań 2010 (*Mockingjay*, 2014).

<sup>3</sup> M. Faber, *Księżką dziwnych nowych rzeczy*, tł. Tomasz Kłoszewski, Warszawa 2015 (*The Book of Strange New Things* 2014).

<sup>4</sup> Z. Bauman, *Retrotopia*, tł. K. Lebek, Warszawa 2018 (*Retrotopia* 2017).

radykalnie zrywa ona z zasadami, które charakteryzowały powieści od XVIII wieku, szczególnie w aspekcie cech charakterystycznych dla mimetyzmu XVIII-wiecznego dramatu francuskiego. Oczywiście, uznanie konwencji literackiej realizmu za coś oczywistego, skutkuje tym, że kiedy owa arbitralna zasada zostanie złamana, umożliwia ona równie radykalną odpowiedź, że wszystko, co na zewnątrz jest „nie literaturą”, skutkując automatyzmem waloryzacji gatunkowej utworów. *Science-fiction* w tym aspekcie dokonuje tego, że zmusza ludzi do myślenia – lub, w najgorszym przypadku, udowadnia, że nie są w stanie myśleć. W obu przypadkach dobrze jest wiedzieć, gdzie jesteśmy<sup>5</sup>[tł. K.W.].

Opinia na temat literatury SF amerykańskiego krytyka z drugiej połowy XX wieku nie ogranicza się tylko do twórczości pisarskiej, lecz może być poszerzona na inne teksty kultury takie jak film, komiks, gry komputerowe itd. Ponad pół wieku później owa refleksja nie straci na aktualności, gdyż nadal głównym zadaniem twórców SF wydaje się być igranie z antropocentrycznością i racjonalnością odbiorców tejże twórczości. W tymże czasie zaczyna nasilać się atmosfera rozczarowania kierunkiem postępu kultury, a szczególnie cywilizacji Zachodu, co dodatkowo może inspirować twórców SF do wyrażenia opinii krytycznych pod adresem realnych debat na temat kondycji świata, kultury, ludzkości, natury itd.

Odo Marquarda, analizując rzeczywistość drugiej połowy ubiegłego wieku, stwierdza, iż:

„Czymkolwiek miały być nasze czasy, są w każdym razie epoką przemianego gospodarowania utopiami i apokalipsami, entuzjazmem dla zbawienia na Ziemi i pewnością katastrofy, oczekiwaniem bliskiego nastania, z jednej strony nieba na ziemi, a z drugiej piekła na ziemi, a w każdym bądź razie – aż nazbyt emfatycznymi – filozofiami postępu i filozofiami upadku. Dlaczego należą do naszego świata i jedne, i drugie?”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> R. Conquest, *Science Fiction and Literature*, w: *Science Fiction. A collection of Critical Essays* by Mark Rose, Prentice Hall, 1976, s. 33, przedruk z *The Critical Quarterly*, V (1963), s. 355-67: „To anyone interested at all in literature science fiction should be a most curious and significant phenomenon, for two reasons. In the first place, it is a tradition which has sprung up almost entirely outside the general flow of literature. And in the second place it makes a fairly clean break with principles which have come to be rather taken for granted in a novel since the Eighteenth Century, rather as the unities used to be in French drama. Of course, to take literary conventions for granted, and when they are broken to retort hotly that anything outside them is »not literature« is a piece of unthinking automatism. Science fiction here performs the service of making people think-or at worst making them show that they are incapable of thinking. In either case it is a good thing to know where we stand”.

<sup>6</sup> O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 79 (*Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, 1994).

Owo pytanie zdaje się być jednym ze źródeł krytyki Zachodu, jak i wyobraźni SF. Z owego napięcia intelektualno-emocjonalnego wyłonił się szczególnie rodzaj SF – dystopia, będąca negatywem opowieści o wyobrażonym świecie prezentowanym w utopiach. Fascynacja wizjami spełnienia się utopijnych projektów technicznych, społecznych i politycznych opartych na idei postępu, miesza się z przeczuciem nadciągającej katastrofy, która ziemski raj uczyni jego najbardziej przerażającą, infernalną rzeczywistością, co sprawia, że imaginaria przyszłości i przeszłości łączą się w twórczości SF, jak i w pojęciu retrotopii. Obie kategorie swoją moc kreacyjną czerpią z lęków i nadziei twórców i odbiorców tekstów kultury.

Po śmierci Bauman 9 stycznia 2017 roku w komentarzu do jego dorobku naukowego i twórczości polski kulturoznawca, Wojciech Józef Burszta, stwierdził, iż dla zmarłego naukowca szczególnie literatura była znaczącym źródłem poznania ducha czasów „płynnej nowoczesności”<sup>7</sup>. Bauman sądził, iż literatura wyprzedza nauki społeczne, jak i samą naukę w kreowaniu wizji przyszłości. Opinia filozofa przytoczona przez Bursztę może nie jest odkrywcza, lecz potwierdza rozwój badań włączający „fikcyjność” w obszar epistemologiczny dyskursu o rzeczywistości i tzw. „realności”. Dążąc do holistycznego ujęcia tematu dystopii i retrotopii w badaniach nad fantastyką nie należy skupiać się tylko na literaturze, lecz poszerzać jej obszar refleksji na inne formy twórczości artystycznej i traktować ogół twórczości w ujęciu semiotycznym jako teksty kultury, zwiększając tym samym obszar badawczy o inne formy jakie przyjmuje twórczość SF, w którym to znajdują się również *fantasy*, dystopie, postapokalipty prezentowane za pomocą filmów, seriali, gier komputerowych, komiksów, powieści fabularnych – ogólnie ujmując ową sferę jako wszechogarniającą popkulturę.

W celu prezentacji wzajemnych wpływów retrotopii na dystopie odwołam się do poglądów Hansa Blumenberga z książki *Paradygmat dla metaforologii*. Autor krytykuje kartezjańskie ujęcie świata, wedle którego wyjaśnienie/sąd naukowy może być konstytuowany tylko za pomocą narzędzi „jasnych i wyrazistych w formułowaniu”<sup>8</sup> i określaniu tego co „realne”. W opinii Blumenberga, konsekwencją coraz głębszego teoretyzowania staje się ujęcie języka naukowego jako języka „pojęć”, czego konsekwencją jest wyłączenie ze sfery naukowej

<sup>7</sup> Por.: W. Burszta, *Płynność a retrotopia*, w: *Przyszłość kultury. Od diagnozy od prognozy*, pod red. A. Kisielskiej, A. Kisielskiego, M. Kostaszuk-Romanowskiej, Białystok 2017, s. 18.

<sup>8</sup> H. Blumenberg, *Paradygmat dla metaforologii*, tł. Bogdan Baran, Warszawa 2017, s. 7-14 (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 1998).

tego co metaforyczne, symboliczne, alegoryczne, **fantastyczne**. Blumenberg wskazuje, iż z poglądami Kartezjusza już na początku recepcji filozofii kartezyjańskiej nie zgadzał się między innymi Giambattista Vico, który mówił o „**logice fantazji**”<sup>9</sup> jako równoznacznej „logice historii”, gdyż absolutną jasność i nieomyślność w formułowaniu sądów może mieć tylko istota doskonalsza od człowieka. Idąc tropem rozumowania Vico Blumenberg stwierdza, iż logiką fantazji jest także metafora, jak i symbol, gdyż obie kategorie odwołują się do tego, co wyobrażone, jak i do tego, co doświadczone i przeżyte, a także wydedukowane. Blumenberg przypomina antykartezjańskie poglądy Vico, aby tym samym ponownie włączyć sferę fantazji do obszaru epistemologicznego<sup>10</sup> współczesnego świata i umożliwić rozpoczęcie badania sfery wyobrażeniowej – zbudowanej na relacji tego co realne i fantastyczne. Filozof stwierdza: „Co pozostaje człowiekowi? Nie „jasność” tego, co dane, lecz tego, co sam wytworzył: świat jego obrazów i tworów wyobraźni, jego przypuszczeń i projekcji fantazji w nowym produktywnym sensie”<sup>11</sup>.

W odniesieniu do dystopii „realistyczne” zatem są inspiracje oparte na stale występującym w kulturach Zachodu poczuciu narastającego zagrożenia, powodującego lęk o przyszłość, który znajduje swoje odzwierciedlenie w tekstach filozoficznych, pracach naukowych, w twórczości artystycznej, literaturze i filmie, a także w mediach (prasa, radio, telewizja, Internet). „Fantastyczne” zaś w przypadku dystopii jest oparcie motywów, stylistyki i fabuł na postmodernistycznej konwencji gry tradycjami kulturowymi w połączeniu z wyobraźnią twórcy odwołującego się do wyobraźni zbiorowej<sup>12</sup>.

W klasycznym już ujęciu dystopii przez Antoniego Smuszkiewicza, pojawia się określenie dystopii jako utworu fabularnego przedstawiającego koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnętrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka<sup>13</sup>. Smuszkiewicz konkretyzuje pojęcie „dystopii” i postuluje odniesienie tego terminu do „czarnych wizji przyszłości”, które wynikają z krytycznej postawy wobec aktualnej rzeczywistości i jej tendencji rozwojowych oraz z pesymistycznego stanowiska wobec możli-

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 9.

<sup>10</sup> Tamże, s. 7-14.

<sup>11</sup> Tamże, s. 9.

<sup>12</sup> Por.: M.-L. Rayan, *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*, Baltimore, 2015.

<sup>13</sup> Por.: H. Blumenberg, *Paradygmat dla metaforologii...*, dz. cyt., s. 262.

wości jakiegokolwiek poprawy istniejącego stanu rzeczy<sup>14</sup>. Refleksję tę można jeszcze wzbogacić o myśl Joanny Czaplińskiej, wskazującej na fakt, że dystopie są zawsze hiperboliczną konstatacją istniejącego stanu rzeczy<sup>15</sup>. W kontekście przywołanych odniesień można zatem stwierdzić, iż wybrane do analizy teksty literackie są dystopiami, ponieważ sięgają do problemów kultury współczesnej, a jednocześnie są w swej wymowie uniwersalne i bazują na negatywnych scenariuszach przyszłości. Dystopie są zatem współczesnymi narzędziami krytyki kultury ponowoczesnej opartej na wizji postępu technologicznego Zachodu. Nowa rzeczywistość stanowi kontynuację realiów czytelnika, ale jest to świat „wytracony z równowagi” – przyrodniczej, cywilizacyjnej, aksjologicznej, epistemologicznej, a nawet ontologicznej, gdyż zmienia się w nim rola i sytuacja człowieka. Dystopie zatem jako rodzaj twórczości oscylującej między tym, co realne, a tym co fantastyczne, tym co jest przeszłością jak i przyszłością, korespondując z tym jak Bauman opisywał zjawisko za pomocą retrotopii.

Pojęcie retrotopii Bauman ukonstytuował na innych dwóch pojęciach: utopii i słowie *retro*, gdyż uważał, iż piewcy postępu obawiają się mrocznych widm przeszłości, które z kolei kierują uwagę ku przyszłości, odczuwając permanentnie nostalgię za przeszłością. Burszta interpretuje pojęcie Baumana jako „zwrócenie się ku wyobrażeniom przeszłości, nostalgiczny powrót w realia uważane za bezpieczne, zrozumiałe i stabilne, bo przewidywalne. Retrotopia zatem jest strategią poszukiwania pewności i ucieczką przed nieznanym”<sup>16</sup>. Zdaniem Baumana powrót do przeszłości ma być receptą na „płynność” świata współczesnego. Wyróżnikami retrotopii następujące sentymenty i praktyki powrotu: powrót do idei walki wewnętrznej społeczeństwa Thomasa Hobbesa<sup>17</sup> zawartej w jego dziele pt *Lewiatan*<sup>18</sup>, powrót do plemienności<sup>19</sup>, powrót do nierówności<sup>20</sup>, powrót do łona<sup>21</sup> (natury). Owe wyróżniki retrotopii zostaną przedstawione w ujęciu praktycznym, czyli w tekstach dystopijnych, jakie powstały na początku XXI wieku w obszarze kultur Zachodu.

Pierwszą z cech retrotopii są odwołania do mitologicznej i biblijnej metafory Lewiatana, obrazujące upadek społeczeństwa funkcjonującego na wadli-

<sup>14</sup> A. Smuszkiewicz, *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka”, 1985, nr 6, s. 65.

<sup>15</sup> J. Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001, s. 31.

<sup>16</sup> W. Burszta, s. 23.

<sup>17</sup> Z. Bauman, *Retrotopia...*, dz. cyt., r. 1: *Powrót do Hobbesa?*, s. 27.

<sup>18</sup> T. Hobbes, *Lewiatan*, tł. C. Znamierowski, Warszawa 2009 (*Leviathan*, 1651).

<sup>19</sup> Z. Bauman, *Retrotopia...*, dz. cyt., r. 2: *Powrót do plemion?*, s. 87.

<sup>20</sup> Tamże, r. 3: *Powrót do nierówności*, s. 149.

<sup>21</sup> Tamże, r. 4: *Powrót do łona*, s. 203.

wych zasadach, wzajemnej nieufności i teoriach spiskowych. Społeczeństwo żyjące we wspólnocie państwowej, metaforycznie przedstawione za pomocą figury Lawiatana, wydaje się nieuchronnie zmierzać ku katastrofie. W dystopiach wybranych jako egzemplifikacja analizowanego tematu odnajdziemy przykłady krytyki praktyk społecznych znanych czytelnikom, takich jak handel narządami, uprzedmiotowanie ciała i problem odpowiedzialności człowieka za ingerencje w ludzki genom. Owe problemy znajdują swoją egzemplifikację w przejmującej powieści Kazuo Ishiguro *Nie opuszczaj mnie*<sup>22</sup>. Konfrontacja ludzi z klonami w powieści Ishiguro prowadzi do smutnego wniosku, iż to nie człowiek jest miłosierny i humanitarny, lecz właśnie jego klon, istniejący tylko po to, aby wydłużyć człowiekowi życie. W perspektywie przyszłości biotechnologii i nanotechnologii Ishiguro powraca do trudnego pytania z *Frankensteina* Merry Shelley<sup>23</sup> o kwestię poczucia odpowiedzialności człowieka za ingerencję w sfery życia i śmierci oraz konsekwencje praktyk z obszaru biotechnologii i genetyki.

Z kolei Michel Faber w książce *Księga dziwnych nowych rzeczy* w wizji ewangelizacji przez nawróconego narkomana planety nazywanej Oaza powraca do tematu kolonizacji prowadzonej przez białych Europejczyków obszarów tzw. Nowego Świata oraz zmian kulturowych, jakie zachodzą pod wpływem ingerencji Zachodu w struktury państw poza europejskich. Krytyczne ujęcie historycznych wydarzeń czasów wielkich odkryć geograficznych i konsekwencji „cywilizowania” obcego społeczeństwa za pomocą religii chrześcijańskiej Faber przenosi na obszar pozaziemski, w ten sposób umożliwiając czytelnikowi przyjęcie postawy zdystansowanej wobec wydarzeń, które w świadomości powszechnej mieszkańców Zachodu jawią się jako wyobrażenia czasów rozwoju idei humanizmu i budowania potęgi społeczeństw Zachodu. Autor *Księgi dziwnych nowych rzeczy* w swojej ostatniej powieści dokonuje rewizji postawy europocentrycznej i antropocentrycznej, o czym może świadczyć następujący fragment rozmowy głównej postaci fabuły Petera z mieszkańcami Oazy:

Peter się roześmiał. – On nie może kochać Jezusa – To kot. Tę informację przyjęto milczeniem – chciał powiedzieć „w sposób świadomy”, ale zrezygnował. [...] Jego mózg jest bardzo mały, nie odróżnia dobra od zła, ani nie dlaczego żyje. Potrafi tylko jeść i spać. – To nie było uczciwe. Joshua [kot, K.W.] potrafił o wiele więcej<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Równie przejmujący obraz problemu odnaleźć można w ekranizacji książki Ishiguro. *Nie opuszczaj mnie*, reż. M. Romanek, USA 2010 (*Never Let Me Go*, 2010).

<sup>23</sup> M. Shelley, *Frankenstein, czyli nowożytny Prometeusz*, tł. M. Płaza, Czerwonak 2013 (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818).

<sup>24</sup> M. Faber, *Księga dziwnych...*, dz. cyt., s. 205.

Najbardziej znamienny przykład upadku społecznego Zachodu przedstawia Collins w *Igrzyskach śmierci*. W trylogii Collins stworzyła wyobrażenie totalitarnego państwa o nazwie Panem, które powstało po upadku USA w wyniku katastrofy ekologicznej. Koniec świata spowodowany nieracjonalną eksploatacją zasobów naturalnych jest jednym z głównych problemów dzisiejszej rzeczywistości. Zaś zagrożenia płynące z wypaczenia zasad demokracji prowadzą do rezygnacji z wolności w imię nieograniczonego dostępu do dóbr konsumpcyjnych. Nowy, odradzający się świat Panem powstał na gruzach wyobraźni czytelnika – człowieka Zachodu oraz w wyniku pomieszania różnych gatunków twórczości artystycznej, takich jak: utopia, dystopia, horror, fantastyka naukowa, baśń oraz mitologia. Hybrydyczny charakter światów dystopijnych uznać można także za analogiczny ze sferą ścierania się myślenia utopijnego z rozczarowaniem ideą postępu charakterystyczną dla postmodernistycznej krytyki kultury Zachodu. Collins w *Igrzyskach śmierci*<sup>25</sup> i kolejnych częściach literackiej serii za pomocą wizji państwa Panem wyraża krytyczne ujęcie scentralizowanego i silnie podzielonego społeczeństwa na mieszkańców Kapitolu i mieszkańców dystryktów, utrzymujących zdegenerowane centrum, czyli Kapitol. Ową wizję można interpretować jako wyobrażenie dantejskiego piekła, którego centrum, będące jednocześnie najbardziej mrocznym piętrem infernum, tworzy obraz futurystycznego centrum, z wyszukаныmi strojami, absurdalnymi zabiegami medycyny estetycznej i wszechogarniającą rozrywką, dla której mieszkańcy Kapitolu są zdolni poświęcić ludzkie życie na arenie *reality show Głodowych Igrzysk*<sup>26</sup>.

Ludzie żyjący w dystryktach są pozbawieni dostępu do zaawansowanej technologii i wyszukanych form rozrywki, czy wygod, a nawet stałego dostępu do jedzenia, ale to właśnie na obrzeżach Panem, w dwunastym dystrykcie rodzi

<sup>25</sup> S. Collins, *Igrzyska śmierci*, t. 1, tł. M. Hesco-Kołodzieńska, P. Budkiewicz, Poznań 2009 (*The Hunger Games*, 2008); też, *Igrzyska śmierci: W pierścieniu ognia*, t. II, tł. M. Hesco-Kołodzieńska, P. Budkiewicz, Poznań 2010 (*The Hunger Games: Catching Fire*, 2009); też, *Igrzyska śmierci: Kosogłos*, t. III, tł. M. Hesco-Kołodzieńska, P. Budkiewicz, Poznań 2011 (*The Hunger Games: Mockingjay* 2010).

<sup>26</sup> Ową „miejską ekstrawagancję” doskonale obrazują scenarzyści i reżyserzy w ekranizacji *Igrzysk Śmierci*. W scenach filmowych, kiedy pojawia się konferansjerka z Kapitolu, Effie Trinket, barokowy przepych jej strojów kontrastuje ze zniszczonymi i niemodnymi ubraniami mieszkańców i naturalistycznym wręcz obrazem Dwunastego Dystryktu. Por.: *Igrzyska Śmierci*, reż. Gary Rosse USA 2012 (*The Hunger Games*), *Igrzyska śmierci: W pierścieniu ognia*, reż. Francis Lawrence, USA 2013 (*The Hunger Games: Catching Fire*), *Igrzyska śmierci: Kosogłos*, cz. I, reż. Francis Lawrence, USA 2014 (*The Hunger Games: Mockingjay. Part 1*), *Igrzyska śmierci: Kosogłos*, cz. II, reż. Francis Lawrence, USA 2015 (*The Hunger Games: Mockingjay. Part 2*).



się nadzieja na odrodzenie człowieczeństwa i demokracji. Stamtąd pochodzą główne postacie trylogii Collins: Katniss, Peta i Gale, którzy walczą o wolność decydowania o swoim życiu i szacunek władzy do owego prawa. To właśnie w najbardziej dystrykcie zaczyna się rewolucja, której celem jest obalenie dyktatora Snowa i jego rządu.

Wybrane przykłady narracji literackich powieści stanowią przykłady krytycznego ujęcia Zachodu za pomocą konwencji dystopijnej, jak i zjawisk charakterystycznych dla *retrotopii*. Wizje odraczającego się po upadku państwa u Collins, czy u Fabera są kreowane z wykorzystaniem wyobrażeń o regresie cywilizacji spowodowanym degeneracją społeczeństwa, w sferach etycznej, politycznej, bądź społecznej. W każdym przypadku tworzenie „nowego lepszego świata” przypomina jeszcze bardziej zdegenerowaną kopię „starego” świata cywilizacji Zachodu, z tymi samymi ułomnościami i niedoskonałościami.

Kolejną z cechą retrotopii, o której pisał Bauman, jest idea powrotu do **plemienności**. Ową „plemiennosc” można rozumieć jako strategię odwrotu od anonimowej zbiorowości przestrzeni wielkich aglomeracji, zmodernizowanych, zdehumanizowanych i odczłowieczonych na rzecz małych społeczności opartych na wspólnocie przeżyć, celów, czasem przepełnionych nacjonalizmem i populizmem, w imię zachowania tożsamości. W wybranych egzemplifikacjach tekstów kultury zjawisko retrotopii wyraża dwie skrajne postawy wobec wspólnoty, mogącej być źródłem konserwatyzmu, jak i początkiem odkrywania ludzkiej duchowości w małych wspólnotach. Odwrót od metropolii w stronę peryferiów, wyraża także potrzebę mieszkańca Zachodu powrotu do tego, co bliższe naturze i autentyczności. W świecie płynnej nowoczesności człowiek poszukuje namiastki tożsamości, na której zbuduje „swój” świat. Archaiczność wyobrażeń świata „po końcu”, po jakiejś apokalipsie (ekologicznej, nuklearnej, militranej, społecznej) sprawia, że ów nowy świat Panem (Collins), Hailsham (Ishiguro), czy z Oazy (Faber) wprowadzają złudzeniem bliskości „czegoś autentycznego”. Włoski filozof Gianni Vattimo w motywie powrotu do archaizmów wyobrażeń o kulturze Zachodu dostrzega

powszechną nieufność do naukowo-technicznej kultury Zachodu, rozumianej jako sposób życia, który narusza i niszczy autentyczne formy związku człowieka z samym sobą oraz z przyrodą i nieuchronnie wiąże się z systemem kapitalistycznego wyzysku i jego imperialistycznymi tendencjami<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> G. Vattimo, *Społeczeństwo przejrzyste*, tł. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 43 (*La société transparente*, 1992).

Słowa filozofa archaiczność czynią remedium na powrót zaufania do drugiego człowieka.

Tęsknota za bliskimi i swoim dystryktem w *Igrzyskach śmierci* przeciwstawiona została degeneracji mieszkańców Kapitolu, wyzutyk z empatii, współczucia i naturalności. Plemienność w *Igrzyskach* została nacechowana pozytywnie, jeśli odnosi się do plemienności dystryktów, zaś negatywnie w przypadku tworzenia enklaw w obrębie metropolii. Ekstremalnym przykładem retrotopijnej plemienności jest walka między przedstawicielami dystryktów podczas Głodowych Igrzysk. Zabijanie się na oczach widzów Kapitolu według klucza przynależności do dystryktów dostarcza kolejnego argumentu potwierdzającego okrucieństwo sytuacji, w której ostatecznie walczący będą zmuszeni zabić swoich towarzyszy, wypełniając w ten sposób symboliczne znaczenie bratobójczej walki, której celem jest umocnienie władzy Kapitolu nad dystryktami. Ludzie w realiach postapokaliptycznych w obliczu konieczności walki o życie i radykalnych środków jego ochrony są skłonni zrezygnować z wolności na rzecz kontroli życia i jego ocalenia.

Powrót do plemienności w *Nie opuszczaj mnie* Ishiguro dotyczy społeczności klonów, które na etapie oczekiwania na bycie dawcą, zaczynają wewnętrznie się różnicować i tworzyć małe grupy, wspierające się i nienawidzące jednocześnie. Dążenie do ograniczenia liczebności grupy prowadzi w fabule *Nie opuszczaj mnie* do wytworzenia się trójkąta emocjonalnego między głównymi postaciami, czego przykładem mogą być słowa Ruth opowiadającej o jej relacji z Kath: „Chciałam, żeby poczuła kontrast między moim dotknięciem i dotknięciem Ridney i Chrissi i umyślnie dotknęłam to samo miejsce, lecz ona nie poczuła różnicy”<sup>28</sup>. Ishiguro buduje intymność relacji na więziach powstałych przez wykonywanie małych gestów (czułości, współczucia, wrogości, zazdrości), które dla klona są trudne do powtórzenia, lecz to właśnie one świadczą o ich uczłowiczeniu i budują plemienne relacje małych wspólnot.

Plemienność małej wspólnoty występuje także w *Księżce dziwnych nowych rzeczy* Michela Fabera. Sytuacja powrotu do plemienności została stworzona przez autora w realiach pozaziemskich, na planecie o nazwie Oaza. Faber w niezwykle obrazowy i ciekawy sposób opisuje obcą planetę, jednocześnie tak różną i podobną do Ziemi. Oazjanie są w dużej mierze podobni do ludzi, zarówno pod względem sylwetki, jak i proporcji, jedyne co ich różni to twarze, które wyglądają niczym płatanina skłębionych zwojów lub wnętrze orzecha

---

<sup>28</sup> K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie...*, dz. cyt., s. 188.

włoskiego, no i wszyscy są do siebie bardzo podobni, rozróżnić ich można jedynie po kolorze szaty. Z początku głównej postaci Faberowskiej powieści trudno jest przywyknąć do nietypowej fizjonomii mieszkańców pozaziemskiej kolonii, jednak sprawę ułatwia fakt, że „dziwołagi” – jak nazywają ich ludzie zamieszkujący bazę USIC – w miarę niezłe posługują się językiem angielskim i wręcz garną się do chłonięcia wiedzy na temat Jezusa. Tytułowa *Księga dziwnych nowych rzeczy*, to nic innego jak *Biblia*, której fragmentów Oazjanie nigdy nie mają dość. Wokół Petera i praktyki lektury świętej księgi tworzy się nowa religijna wspólnota. Peter-misjonarz musi przekonstruować język biblijny, aby dostosować go do sposobu myślenia „nowych” wiernych.

Faber archaiczność czyni narzędziem kreowania wspólnoty opartej na pracy, modlitwie, zaufaniu i szacunku, jak wśród pierwszych chrześcijan<sup>29</sup>. Peter dostrzega archaiczność w sposobie wznoszenia budynku świątyni przez mieszkańców Oazy, lecz nie potrafi im wytłumaczyć, dlaczego tak jest:

Proces wznoszenia budynku był tu absurdalnie prosty, ale skuteczny. Przypominający prymitywny kociołek i obsługiwana ręcznie kadź z cementem dobrze unaoczniała, z jakim poziomem wyrafinowania miał do czynienia Peter. [...] Obawiał się, że to zbyt proste i niebezpieczne. Nie tak powinno się budować. [...] ale Peter postanowił zaufać Oazjanom. Miał nadzieję, że wiedzą, co robią. Ich osada, niebytnie imponująca pod względem architektonicznym, wdawała się trwała i stabilna<sup>30</sup>.

W fantastycznym międzygwiazdowym świecie łatwo można rozpoznać elementy świata realnego. Faber czujnie buduje ową rzeczywistość z obrazów, które znamy lub, o których słyszeliśmy. Kosmiczny świat się uwiarygodnia i wzbudza niepokój. Można jeszcze powiedzieć, iż wraz z wyjazdem na Oazę misjonarz porzuca również swoje bezimienne plemię ludzi. Peter odrzuca ziemskie pochodzenie na rzecz nowej społeczności, w efekcie czego staje się on zupełnie obcy pozostawionej na Ziemi żonie i nigdy nie zintegruje się z pokojowymi przedstawicielami kolonii. Plemiennność zatem można uznać także za strategię oporu wobec zbiorowości przeżywania, gdyż umożliwia ona swoim reprezentantom budowanie realnych więzi, umacniając tym samym poczucie odpowiedzialności za ową wspólnotę i niwelując deficyt tożsamościowy. Zatem „plemiennność” zostaje niejako przeciwstawiona zbiorowości i idei humanistyki,

<sup>29</sup> Por.: J. Gnilka, *Pierwsi chrześcijanie: źródła i początki Kościoła*, tł. W. Szymona, Kraków 2004 (*Frühen Christen*, 1999).

<sup>30</sup> M. Faber, *Księga dziwnych nowych rzeczy*..., dz. cyt., s. 213.

jaką przez wiele wieków było utopijne pojęcie „ludzkości”, implikujące wyimaginowane więzi z ideą, a nie realnymi ludźmi. Dystopijne wspólnoty małych grup opierają się na instynkcie przetrwania i potrzebie bezpieczeństwa, będąc kontrapunktem wobec anonimowej, „płynnej” zbiorowości, która może być utożsamiana z figurą Lewiatana.

Kolejną ostatnią cechą retrotopii jest **sentymen**t **za naturą** – tęsknota za powrotem do stanu sprzed rewolucji technologicznej, za tym, co na zaawansowanym poziomie ucywilizowania kultur Zachodu nie jest już możliwe i wpływa na powstawanie kolejnych utopii (literackich, społecznych, religijnych, kulturowych itd.). Bauman ów sentyment sytuuje w obszarze nostalgii człowieka żyjącego w realiach „płynnej nowoczesności” i nazywa „pragnieniem powrotu do łona” (*Back to the Womb*), co odzwierciedla ekologiczny nurt myślowy w kulturze współczesnej i ekologiczne implikacje Baumanowskiej myśli filozoficznej.

Z kolei Timothy Morton ekologię określa jako „dziwne dziwactwo” (*weird weirdness*)<sup>31</sup> kultury Zachodu powstałe za sprawą dynamicznych zmian cywilizacyjnych. Tytuł książki Mortona, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence* ekologię sytuuje w obrębie konwencji intelektualnej ukształtowanej na podobieństwo literatury i kina gatunku *noir*. Ów klimat gatunkowy *noir* wpłynął na powstanie pojęcia *dark ecology*, co w wolnym tłumaczeniu może oznaczać „ciemność ekologiczną”, czy może lepiej „mroczną ekologię”. Zatem wedle Mortona ekologia jest finalnie przyznaniem się człowieka do zbrodni popełnionej przeciwko przyrodzie, co obrazuje odwołaniem się do gatunku powieści *noir* „W wersji *noir* narrator jest implikowany w opowieści na dwa poziomy, które normalnie nie krzyżują się i której wielu, nie może przekroczyć ze względu na ograniczenia strukturalne. [...] Ekologiczna świadomość to moment, w którym narratorzy dowiadują się, że są tragicznym zbrodniarzem”<sup>32</sup> (tł. K. W.) W wybranych do analizy powieściach dystopijnych ekologia nie zawsze stała się tematem głównym fabuł, lecz w każdej stanowi istotny czynnik interpretacyjny, prześwituje niejako z obrazów zniszczonej cywilizacji i odradzającej się przyrody.

<sup>31</sup> T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016, s. 6.

<sup>32</sup> Tamże, s. 9: „The darkness of ecological awareness is the darkness of noir, which is a strange loop: the detective is a criminal. In a strong version of noir the narrator is implicated in the story: two levels that normally don't cross, that some believe structurally can't cross. [...] Ecological awareness is that moment at which these narrators find out that they are the tragic criminal”.

W *Igrzyskach śmierci* kontrastem dla upadłej „wielkości” człowieka są obrazy natury<sup>33</sup>. Rolą przyrody w tekście trylogii jest wyznaczenie przestrzeni wolności ludzkiej egzystencji. Przestrzeń poza ogrodzeniem dystryktów przez mieszkańców stref kontrolowanych przez Kapitol jawi się jako obszar poza jego władzą, a więc jest przestrzenią wolności i szczęścia człowieka, który będąc tam, staje się bliższy utraconemu za sprawą terroru człowieczeństwu i wolności i temu, co można nazywać „stanem naturalnym”. Owo wyobrażenie przyrody można zestawić z obrazami przyrody ujarzmionej i podporządkowanej woli przywódcy państwa totalitarnego prezydenta Snowa. Figury hybryd gatunkowych, jak np. *zmiechów*, czy *kosogłosów* odzwierciedlają zdegenerowaną kondycję moralną mieszkańców Kapitolu. W trakcie rozwoju fabuły czytelnik obserwuje ewolucję figury *kosogłosa*, który od znaku struktury szpiegowskiej, dla której owa hybryda gatunkowa została stworzona w laboratorium Kapitolu, staje się znienawidzonym przez prezydenta Snowa symbolem rewolucji i reprezentacją możliwości wyzwolenia się spod tyranii Kapitolu. W trakcie *Głodowych Igrzysk* kosogłosa wykorzystano do torturowania trybutów. Ptaki naśladowały odgłosy rozpacz i cierpienia bliskich trybutów, w ten sposób doprowadzając Katniss i Finnicka do kryzysu psychicznego. Kosogłosa występują także w przestrzeni naturalnej. Po nieudanym eksperymencie z ich wykorzystaniem do szpiegowania, zostały wypuszczone do lasu i doskonale zaaklimatyzowały się w środowisku naturalnym. Zmiany ról zmodyfikowanych ptaków w fabule narracji Collins reprezentują ewolucję funkcji przyrody w opowieści o świecie Panem, potwierdzając siłę natury w procesie ewolucji – hybrydy zostały elementem świata fauny.

Ujarzmiona przyroda staje się narzędziem walki – w sensie dosłownym – w lesie i w dżungli, w trakcie zamagań na arenie. Naturę Collins uczyniła symboliczną – przez kwiatki na grobach Rue i Prim, piosenkę *Drzewo wisielców* śpiewaną przez Katniss, a następnie powtarzaną przez kosogłosa, która z czasem stała się hymnem rewolucji. Natura staje się istotnym elementem w budowaniu symboliki, opartej właśnie na elementach zaczerpniętych z natury, jak prymulki sadzone przez Peetę przed domem Katniss, aby przypominały jej o Primrose – jej tragicznie zmarłej siostrze. Ekologiczny wątek obecny w *Igrzyskach śmierci* jest wartością dodaną owej narracji. Rolą przyrody zdaje się być

<sup>33</sup> Szczególną więź z przyrodą głównej postaci trylogii Collins, Katniss i jej przyjaciela Gale’a, umiejętnie wyeksponowano w ekranizacji trylogii, nadając przyrodzie znaczenia symboliczne, jako strefy wolności, „prawdziwego życia” i „naturalnego” piękna, co staje się szczególnie wyraziste w zestawieniu z przepychem Kapitolu.

przypomnienie odbiorcy o chthonicznych korzeniach człowieka, z którymi stracił on więź. Collins zdaje się przypominać czytelnikom, że nadal człowiek jest częścią natury, a jednocześnie wskazuje, iż niemożliwy jest powrót do natury, gdyż „naturalność” także została zmodyfikowana i wizja nakreślona w pracach Jean Jacques Rousseau, stała się tylko literacką fantazją. Obrazy zniszczonej natury i jej zurbanizowanej wersji w trakcie *Głodowych Igrzysk* wyraźniej podkreślają różnice między tym, co stworzone przez człowieka w świecie antropocentrycznym, a przyrodą w dystryktach i poza murem dystryktu dwunastego, w której żyją „dzikie” zwierzęta nie znające ludzi, czego przykładem jest jeleń spotkany przez Katniss i Gale’a na polowaniu, który nigdy nie widział człowieka, więc nie odczuwa przed nim lęku. Zmiany, jakie zaszły w przyrodzie i relacjach z nią w epoce antropocenu, są powodem, dla którego możliwe jest tworzenie wyobrażeń „sztucznej natury”<sup>34</sup> i jej „naturalności”, będącej znaczącym elementem kreacji świata człowieka nowoczesnego<sup>35</sup>.

Inny poruszający obraz koegzystencji natury i cywilizacji prezentuje Ishiguro w *Nie opuszczaj mnie*. Malarska i nostalgiczna sceneria brytyjskiego wybrzeża przedstawiona w powieści podkreśla tragizm losów klonów, Kathy, Tommiego i Ruth, które cieszą się ostatnimi chwilami wolności i radości życia. Ich ucieczka z ośrodka, gdzie są kontrolowane i oczekują na wyrok bycia dawcą, była aktem desperackiej odwagi i z góry skazanym na niepowodzenie buntem przeciwko okrutnemu losowi. Klony, jako istoty wywodzące się z przetrzeźni laboratoriów można uznać za personifikację sfery cywilizacji i antropocentryczności. Celem ich egzystencji jest bycie „częściami zamiennymi” zamożnych ludzi. Klony są istotami imitującymi naturę, nie przypominają w niczym maszyn wyposażonych w sztuczną inteligencję, czy androidów, gdyż w swoim ciele nie mają implantów i technologii umożliwiającej ich egzystencję. Klony reprezentują „sztuczną naturę” – naśladują to, co przyrodnicze, a technologia zastosowana do ich stworzenia stała się transparentna. Ruth marzy o tym, aby pojechać samochodem w „dzikie miejsce” np. do Dartmoor. Mówi: „Tak strasznie chciałabym zobaczyć te moczary i całą resztę”<sup>36</sup>. Dosko-

<sup>34</sup> Por.: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu naturalnego*, tł. Jarosław Marecki, Warszawa 2002 (*Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Für eineökologische Naturästhetik*, 1992).

<sup>35</sup> Filmowe obrazy zniszczonej natury i jej zurbanizowanej wersji w trakcie *Głodowych Igrzysk* wyraźniej podkreślają różnice między tym, co stworzone przez człowieka w świecie antropocentrycznym, a przyrodą w dystryktach i poza murem dystryktu dwunastego, w którym żyją „dzikie” zwierzęta, nie znające ludzi, czego przykładem jest jeleń spotkany przez Katniss i Gale’a na polowaniu w ostatniej części filmowej serii Collins.

<sup>36</sup> K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie*, tł. Andrzej Szulc, Warszawa 2007, s. 227.

nały nastroj dawców w kontakcie z naturą prezentuje opis wycieczki do łodzi na moczarach:

Z początku jechaliśmy wąskimi krętymi drózkami, a potem niemal pustą szosą przez otwarty monotony teren. Z tej części naszej wycieczki do łodzi zapamiętałam, że po raz pierwszy od wieków przez szare chmury zaczęło przeświecać słońce i że za każdym razem, gdy spoglądałam na siedzącą obok mnie Ruth, miała na ustach łagodny uśmiešek<sup>37</sup>.

W losach klonów z powieści Ishiguro odnajdziemy także symboliczną reprezentację pragnienia „powrotu do łona”, o której pisał Bauman w *Retrotopii*. Niektóre z klonów marzą o tym, aby odnaleźć swój pierwowzór, czyli istoty, która mogłaby uosabiać matkę/ojca. Owym poszukiwaniom pierwowzorów towarzyszą rozważania klonów na temat wyobrażanych przez nich tożsamości ich pierwowzorów. Tommy opowiada Kathy o spotkanym przez jego znajomych mężczyźnie, który mógłby być jego „pierwowzorem”/„modelem”.

Każda rozmowa o pierwowzorach była z pewnością o wiele bardziej krępująca niż, powiedzmy o seksie. Równocześnie było jednak widać, że ludzie są tym zafascynowani – w niektórych przypadkach ogarnięci obsesją – sprawa więc stale wpływała, na ogół w formach poważnych sporów [...] Z tego co pamiętam, doniesienia o modelach pojawiały się falami. Mogło minąć kilka tygodni, kiedy nikt nie poruszał tego tematu, a potem wiadomość o dostrzeżeniu jednego powodowała cały wysyp<sup>38</sup>.

Tragizm postaci klonów kreowany jest między innymi na dychotomii ich osobowości, która jest podzielona na część racjonalnego tłumaczenia sobie i otoczeniu, że pierwowzór nie oddziałuje na przyszłość swojego kлона, i część emocjonalno-intuicyjną, nieustannie pragnącą go odnaleźć i poznać swój „model”. Gorzka prawda wypowiedziana przez Ruth była złamaniem tabu społeczności dawców. Zbuntowana dziewczyna z rozczarowaniem stwierdza: „Wszyscy to wiemy. Jesteśmy skopiiowani z hołoty. Ćpunów, prostytutek, pijaków, meneli. Być może więźniów, pod warunkiem, że nie byli stuknięci. Od nich właśnie pochodzimy. Wszyscy o tym wiemy, więc dlaczego nie powiedzieć tego wprost?”<sup>39</sup> Tajemnica, stanowiąca tabu społeczności klonów, sprawia, że mogą oni mieć marzenia o przyszłości innej od ich pierwowzorów.

---

<sup>37</sup> Tamże, s. 249.

<sup>38</sup> Tamże, s. 159-160.

<sup>39</sup> Tamże, s. 189.

Marzenie klonów o wolności i miłości nie dotyczy tylko ich relacji międzypłciowych. Tytuł książki Ishiguro to fragment kołysanki, jakiej mieszkańcy ośrodka szkolenia klonów w Hailsham, słuchali na magnetofonie. Kathy słuchając piosenki wyobrażała sobie, że to ona jest matką śpiewającą swojemu dziecku, którego nigdy nie będzie mogła mieć z racji swoich ograniczeń biologicznych. Tytuł piosenki *Nie opuszczaj mnie* może również odnosić się do nieuniknionego losów dawców i jej relacji z Tommym i z Ruth, ich wspólnego losu dawców i ich nieuchronnej śmierci.

W każdej z wybranych do analizy książek występuje również czwarty z wyróżników retrotopii, motyw **powrotu do nierówności społecznych**. Przykładem literackiej realizacji owego motywu odnajdziemy w wizji państwa Panem u Collins. Wyłania się z niego obraz społeczeństwa silnie podzielonego na biednych mieszkańców dystryktów i zamożnych mieszkańców Kapitolu. W trakcie *Głodowych Igrzysk* rywalizują ze sobą mieszkańcy poszczególnych dystryktów, co odzwierciedla politykę prowadzoną przez Kapitol, której celem jest skłócenie dystryktów i utwierdzenie społeczności Kapitolu w przekonaniu, iż są wyjątkowi, a luksus, jaki ich otacza, to hołd złożony przez dystrykty w geście solidarności społecznej. W trakcie igrzysk trybuci są zmuszani do zabijania przedstawicieli innych dystryktów i zmusza żyjących do kolejnych morderstw, ku ucieście widzów, śledzących zmagania trybutów na ekranach telewizorów. Owa sytuacja przypomina realną dysproporcję między mieszkańcami państw Zachodu, a resztą świata i naświetla krzywdzący podział na kraje Pierwszego, Drugiego, Trzeciego i Czwartego Świata<sup>40</sup>.

Baumanowską *retrotopię* można uznać za narzędzie wykorzystywane przez autorów powieści gatunków fantastyki do podważania wiary w sens przeszłości i do walki z permanentną „płynnością” zglobalizowanej rzeczywistości, także literackiej. Retrotopia swoje powstanie zawdzięcza silnym związkom z „fantastycznością”, którą można przekornie, w duchu filozofii Vico i jego „logiki fantazji” oraz Blumenberga teorii „metafor absolutnych”<sup>41</sup>, określić za pomocą pojęcia „nie-realności”, zaś realność konstytuować na tym, co sytuuje się w granicach „nie-fantastyczności”. Opozycyjne kategorie, tylko funkcjonując wspólnie, jako kontrapunkty myśli i wyobrażeń, kreują przestrzeń alternatywności, która w przypadku analizowanych powieści wykazuje charakter dys-

<sup>40</sup> J. D. Eller, *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokalne światy*, tł. A. Gąsior-Niemiec, Kraków, s. 493-526.

<sup>41</sup> Por.: H. Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii...*, s. 9, 13.



topijny i wyraża lęki oraz nadzieje twórców i odbiorców nurtu fantastyki, jak i twórczości określanej mianem „realistycznej”.

### Bibliografia:

- Bauman Zygmunt, *Retrotopia*, tł. K. Lebek, Warszawa 2018 (*Retrotopia*, 2017).
- Blumenberg Hans, *Paradygmat dla metaforologii*, tł. B. Baran, Warszawa 2017 (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 1998).
- Böhme Gernot, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu naturalnego*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2002 (*Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Für eineökologische Naturästhetik*, 1992).
- Burszta Wojciech, *Płynność a retrotopia*, w: *Przyszłość kultury. Od diagnozy od prognozy*, pod red. A. Kisielewskiej, A. Kisielewskiego, M. Kostaszuk-Romanowskiej, Białystok 2017.
- Conquest Robert, *Science Fiction and Literature*, w: *Science Fiction. A collection of Critical Essey* by Mark Rose, Prentice Hall, 1976, przedruk z „*The Critical Quarterly*”, V (1963).
- Czaplińska Joanna, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001.
- Eller Jack David, *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokalne światy*, tł. A. Gąsior-Niemiec, Kraków 2012 (*Cultural anthropology: global forces, local lives* Routledge, New York-London 2009).
- Faber Michel, *Księga dziwnych nowych rzeczy*, tł. T. Kłosowski, Warszawa 2015 (*The Book of Strange New Things* 2014).
- Gnilka Joachim, *Pierwsi chrześcijanie: źródła i początki Kościoła*, tł. W. Szymona, Kraków 2004 (*Frühen Christen*, Freiburg: Herder, 1999).
- Hobbes Thomas, *Lawiatan*, tł. C. Znamierowski, Warszawa 2009 (*Leviathan*, 1651).
- Marquard Odo, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994 (*Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, 1994).
- Morton Timothy, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016.
- Ryan Marie-Laure *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*, Baltomire 2015.
- Shelley Mary, *Frankenstein, czyli nowożytny Prometeusz*, tł. Maciej Płaza, Czerwonak 2013 (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818).
- Smuszkiewicz Antoni, *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka” 1985, nr 6.
- Vattimo Verbatim, *Spółczesność przejrzyste*, tł. Magdalena Kamińska, Wrocław 2006 (*La société transparente*, 1992).