

„APOKALIPSY NIE BĘDZIE. STOP. KOCHAJ BLIŹNIEGO SWEGO”: RZEŹNIA NUMER PIĘĆ KURTA VONNEGUTA JAKO APOKALIPSA POSTMODERNISTYCZNA

W wykładzie zatytułowanym *The Modern Apocalypse*, wchodzącym w skład klasycznej książki *The Sense of an Ending* (1967), wybitny brytyjski literaturoznawca Frank Kermode proponuje rozróżnienie między dwiema postaciami modernizmu w literaturze anglojęzycznej. Pierwszą kojarzyć należy z takimi nazwiskami jak Ezra Pound, W. B. Yeats i T.S.Eliot w poezji, Wyndham Lewis i James Joyce w prozie. Kermode charakteryzuje ich jako pisarzy o umysłowości sceptycznej, krytycznie podchodzących do dekadencckich nastrojów swoich czasów, wielkich rewolucjonistów i eksperymentatorów w literaturze, a przy tym twórców świadomie nawiązujących do tradycji. Druga postać modernizmu wyewoluowała, zdaniem badacza, z ruchu Dada – jej główną cechą jest radykalne zerwanie z tradycją, kult Nowego, oderwanego od kulturowej przeszłości, a przez to zaskakującego i szokującego. Przedstawiciele wspomniani w wykładzie to Samuel Beckett i William Burroughs.

Kermode zarzuca modernistom okresu międzywojennego „niebezpieczne ciągotki do mitycznego myślenia”¹, mając na myśli przede wszystkim ich skłonność do rozumienia rzeczywistości historycznej w kategoriach apokalipsy, co pozwalało im nie tylko nienawidzić współczesności jako – by posłużyć się sformułowaniem T.S.Eliota – „panoramy bezcelowości i anarchii”², lecz także czekać z utęsknieniem na czas porządku i harmonii. Wszyscy wymienieni wyżej pisarze (z wyjątkiem Joyce’a) pokładali wielkie nadzieje w ruchach faszystowskich, a Yeats i Lewis wprost gloryfikowali wojnę jako warunek spełnienia apokalipsy: moment oczyszczenia, konieczny element przemiany świata na lepsze.³ „Najbardziej przerażającym elementem myślenia apokaliptycznego” – komentuje badacz – „jest zawarte w nim przekonanie, że musi nastąpić powszechna rzeź. (...) Marzenia o apokalipsie, gdy snute na jawie, mogą stać się najstraszniejszymi marzeniami”⁴. Jednak szczególnie istotna z punktu widzenia przedmiotu niniejszych rozważań wydaje mi się

¹ F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford 1967, s. 104.

² T.S.Eliot, *Ulysses: Order and Myth*, w: *A Modernist Reader: Modernism in England 1910-1930*, pod red. P. Faulknera, London 1986, s. 103.

³ O oczyszczeniu przez wojnę pisał Hegel w swoich rozważaniach o państwie. Podobnie u Marksa postępowo zakłada przemoc. Poeci tacy jak William Blake czy Percy Bysshe Shelley postrzegali krwawą rewolucję jako zapowiedź szczęśliwszego świata. Zatem nic nowego.

⁴ F.Kermode, dz.cyt., s. 108.

teza Kermode'a dotycząca relacji między estetyką a etyką: „totalitarne teorie formy współbrzmiały z totalitarną polityką lub znajdują w niej odzwierciedlenie”⁵.

Druga faza modernizmu (nowe prądy literackie, które ujawniły się po roku 1956, a więc wraz z pojawieniem się na scenie bitników) jawi się w ujęciu Kermode'a jako okres anarchii i estetycznego nihilizmu, którego sztandarowym hasłem jest radykalne zerwanie z przeszłością, odrzucenie balastu tradycji w celu wypłynięcia na bezkresne wody literackiej wolności. Ta „literatura wyczerpania” – by posłużyć się współczesnym *The Modern Apocalypse* określeniem Johna Bartha, diagnozującego te same nowe zjawiska – zasadza się na „w większości nieoryginalnych” grach i zabawach literackich, grzeszy formalną chaotycznością i emituje „więcej hałasu niż informacji”⁶, co oznacza, że w założeniu niejako pozbawia przekaz treści i sensu, a co za tym idzie uchyla się od jakiegokolwiek odpowiedzialności. Znowu jednak mamy do czynienia z myśleniem apokaliptycznym – warunkiem zmartwychwstania literatury okazuje się faza destrukcji: mówi się o śmierci powieści, w tym samym czasie pojawia się koncepcja „śmierci Autora” Barthesa; w podobnym duchu pisze Foucault i wielu innych. Choć apokalipsy z zasady się nie spełniają (etap szczęścia i harmonii pozostaje w sferze wiecznej antycypacji), tym razem było inaczej: w roku 1979 Barth publikuje esej *Postmodernizm: literatura odnowy*, w którym opisuje zjawisko magicznego realizmu w kategoriach pogodzenia tego, co historyczne, z żywiołem fikcji literackiej, fantastyki, mitologii i baśni oraz przywrócenia słowu jego wartości etycznej, podkreślając, że literatura odnowy charakteryzuje się tradycyjnie pojmowaną mądrością⁷. Trzeba tu zauważyć, że druga faza modernizmu Kermode'a jest dla Bartha pierwszą fazą postmodernizmu; wspomina o tym, gdyż w dalszej części wywodu będę posługiwał się tym drugim terminem.

Chciałbym przyrzeć się *Rzeźni numer pięć* Kurta Vonneguta w świetle naszkicowanych powyżej rozważań Kermode'a dotyczących myślenia apokaliptycznego o literaturze i rzeczywistości historycznej. W dalszej części artykułu proponuję odczytanie tekstu amerykańskiego autora w relacji do biblijnej apokalipsy jako gatunku, poszukując paralelizmów między tą postmodernistyczną powieścią a apokalipsami ze Starego i Nowego Testamentu (Księga Daniela, Objawienie Św. Jana) oraz apokalipsy należącej do apokryfów (Księga Henocha).

Z pozoru *Rzeźnia numer pięć* jest tekstem niedbałym: chaotycznym pod względem czasowo-przestrzenną prezentacji zdarzeń, pozbawionym psychologicznego pogłębienia postaci, niejednorodnym gatunkowo, pozlepianym z różnych tekstów należących do bardzo od siebie odległych rzeczywistości dyskursywnych, mieszającym empirycznie doświadczoną i naukowo potwierdzoną prawdę historyczną z fikcją literacką oraz przedstawiającym w krytycznym świetle, ale niepoważnej formie, obecność i działania amerykańskich żołnierzy w Niemczech pod koniec drugiej wojny światowej. Sam autor zdaje się zgadzać z taką opinią, stwierdzając, że to powieść „bełkotliwa (...), bo trudno jest powiedzieć coś mądrego na temat masakry”(31)⁸. Wydaje się ona być niemal modelowym przykładem tekstu, który skłonni byłibyśmy uznać za „literaturę wyczerpania” – tekstu będącego świadectwem artystycznej bez-

⁵ Tamże.

⁶ Dz. cyt., s.121.

⁷ J.Ba th, *Postmodernizm: literatura odnowy*, tłum. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5-6.

⁸ K.Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, przeł. L. Jęczmyk, Warszawa 1996. Za cytatem, w nawiasie, podaję numer strony.

silności wobec absurdu wojny w ogóle, a bezmyślnego barbarzyństwa, jakim było zbombardowanie Drezna przez lotnictwo amerykańskie i brytyjskie w szczególności.

Vonnegut wprost mówi o konfrontacji z tą bezsilnością, gdy wypowiada się na temat powstawania powieści: „Kiedy dwadzieścia trzy lata temu wróciłem do domu z drugiej wojny światowej, wydawało mi się, że nic łatwiejszego, jak napisać o zniszczeniu Drezna – wystarczy po prostu przedstawić to, co widziałem.”¹⁴ Jednak, by posłużyć się sformułowaniem Williama Sansoma – świadka nalotów na Londyn – wojna stała się doświadczeniem zbyt trudnym „dla literatury do wiernego opisanie”⁹. Posługując się nomenklaturą apokaliptyczną, można powiedzieć, że poziom upadku (okrucieństwa, barbarzyństwa, poczucia absurdu) stawał się niejednokrotnie tak ekstremalny, że doprowadzał do totalnego kryzysu konwencjonalne środki wyrazu, wyczerpywał realistyczne (oparte na wierności obiektywnym faktom) i modernistyczne (zasadzające się na wierności subiektywnym odczuciom) sposoby literackiego przedstawiania zdarzeń rzeczywistych.

Linda Hutcheon określiła typ prozy obierającej za temat wydarzenia historyczne, przy jednoczesnym kwestionowaniu możliwości dotarcia do ich prawdziwego kształtu, mianem historiograficznej metapowieści¹⁰. Za jedną z najważniejszych jej cech badaczka uznała oparcie poznawania zdarzeń historycznych na subiektywnym punkcie widzenia, co oznacza, że nie ma wśród tekstów zaliczanych do tej kategorii takich, w których narrator mógłby z całkowitą pewnością utrzymywać, że zna przeszłość, a co za tym idzie potrafi ją przedstawić w jej „prawdziwym” kształcie. W *Rzeźni numer pięć* sytuacja wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana, a to dlatego, że w odróżnieniu od powieści w rodzaju *Dzieci północy* Salmana Rushdiego, narrator nie jest tworem fikcyjnym, ale autorem-uczestnikiem niektórych zdarzeń. Bezpośrednia ingerencja autora w świat przedstawiony jest, według Davida Lodge’a, jedną z charakterystycznych cech poetyki tekstu postmodernistycznego¹¹ i ma często charakter literackiej zabawy na pograniczu zgrywy (tak jest na przykład w *Śniadaniu mistrzów*). W *Rzeźni numer pięć* ma ona jednak inną, o wiele donioślejszą, funkcję: wydaje się świadectwem przekonania, że subiektywny punkt widzenia wynikający z uczestnictwa w zdarzeniu nie może wystarczać. O ile historiograficzna metapowieść, dążąc do „umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji”¹², w zasadzie chętnie godzi się na takie ograniczenie (wynika z niego bowiem większy obszar do zagospodarowania dla fikcji), to drezdeńska powieść Vonneguta akceptuje je tylko z konieczności, autor sam chciałby poznać prawdę o tym zdarzeniu – tekst zawiera taki fragment:

Napisałem (...) do Wojsk Lotniczych z prośbą o bliższe informacje na temat nalotu na Drezno: kto wydał rozkaz, ile samolotów brało w nim udział, dlaczego to zrobiono, co to dało i tak dalej. Odpowiedział mi ktoś, kto podobnie jak ja pracował w dziale łączności ze społeczeństwem. Odpowiedział, że niestety informacje na ten temat są nadal otoczone tajemnicą wojskową.

Przeczytałem ten list na głos żonie i powiedziałem:

– Tajemnica? Na Boga – przed kim? (23)

⁹ Cytowane za: Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*, London 1987, s.72.

¹⁰ L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction: „The Pastime of Past Time”*, w: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London 1988.

¹¹ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London 1977, s. 239-243.

¹² L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 379.

Okazuje się zatem, że nasza wiedza na temat przeszłości jest tworem tekstualnym – zależy od dostępności lub niedostępności „źródeł”, czyli tekstów przekazujących informacje, interferujących ze sobą nawzajem oraz pośredniczących między zdarzeniem a naszą potrzebą wiedzy o nim. Trzeba jednak przy tym wspomnieć również o niejednakowej rzetelności źródeł, naukowych standardach ich opracowywania, rozmaitych intencjach autorów, kwestii polityki informacyjnej i podobnych problemach.

Warto przypomnieć, że takie myślenie pozostaje w zgodzie ze zjawiskiem, które można by określić mianem kryzysu dyskursu historiograficznego. W rozumieniu takich filozofów historii jak Dominick La Capra, Hayden White czy Frank R. Ankersmit reguły rządzące historiografią są podobne, jeśli nie identyczne z regułami tworzenia fikcji literackiej. Konieczność selekcji materiału, jego porządkowania (na przykład nadawanie zdarzeniom porządku chronologicznego, narzucanie im formy przyczynowo-skutkowej itp.), opieranie się na pisemnych relacjach dotyczących zdarzeń, konieczność uwzględniania i odwoływania się do innych interpretacji zdarzeń – wszystkie te elementy każą podchodzić sceptycznie do możliwości dotarcia do obiektywnej prawdy. Uprawianie historiografii polega więc, podobnie jak pisanie fikcji historycznej, w dużej mierze na zamianie knowing w telling¹³ albo, inaczej rzecz ujmując, zastępowaniu rzeczywistych zdarzeń zależnymi od dyskursu faktami¹⁴. Jednak, jak zauważa Kalle Pihlainen, o ile historyk zajmuje się wprawdzie konstruowaniem poziomu opowiadania o zdarzeniach, to „funkcją narratora [w prozie historycznej] jest prowadzenie mediacji między źródłami i wypełnianie luk poprzez przyjmowanie [arbitralnych] założeń, a częstokroć poprzez swobodne posługiwanie się wyobraźnią”¹⁵.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że tradycyjnym sposobem porządkowania zdarzeń historycznych jest wzorzec apokaliptyczny, doprowadzający do harmonii między terażniejszością a przeszłością i przyszłością. Reprezentuje on teleologiczne podejście do dziejów i ma tę przewagę nad wszelkimi innymi sposobami, że gwarantując *happy end*, nadaje sens naszemu przekonaniu, że żyjemy w zdegenerowanym świecie. Postaram się udowodnić, że warto odczytywać *Rzeźnię numer pięć* jako powieść nastawioną polemicznie wobec myślenia apokaliptycznego. Vonnegut – w moim rozumieniu – proponuje, byśmy wybrali raczej trudną niepewność prawdy oraz zaakceptowali poczucie absurdalności istnienia i działania w świecie, niż dali się uwieść sensowi uzasadniającemu konieczność krwawych łaźni.

Rzeźnia numer pięć stanowi doskonały przykład dzieła literackiego, w którym znajduje odzwierciedlenie kryzys dyskursu historiograficznego oraz kryzys tradycyjnego literackiego rozumienia i przedstawiania świata. Jest to utwór *par excellence* intertekstualny, zaś swoboda poruszania się narratora-autora między weryfikowalną rzeczywistością historyczną a światem wyobraźni i zmyślenia zdaje się wręcz niedościgniona.

Powieść Vonneguta rozpoczyna się od znamiennego stwierdzenia: „Wszystko to zdarzyło się mniej więcej naprawdę. W każdym razie wszystko to, co dotyczy wojny” (13). Uwaga ta odnosi się przede wszystkim do współwystępowania w tkance powieści poziomu zdarzeń rzeczywistych (chodzi tu o wątek drezdeński, oparty na osobistym doświadczeniu pisarza, który jako jeniec wojenny przeżył bombardowanie Dre-

¹³ H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, „Critical Inquiry” 1980, 7, 1.

¹⁴ L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction: „The Pastime of Past Time”*, w: dz. cyt., s. 119.

¹⁵ K. Pihlainen, *Textual Differences in Fact and Fiction*, „New Literary History” 2002, nr 1, s. 55.

zna) oraz fikcyjnych (wątek tralfamadorski, będący do pewnego stopnia parodią tandetnej prozy science fiction – w streszczeniu przypominałby przytaczane w powieści fabuły Kilgora Trouta). Trzeba przy tym podkreślić, że niektóre wplecione w akcję powieści zdarzenia rzeczywiste są nieweryfikowalne – skąd mamy wiedzieć, czy „pewien facet (...) został naprawdę rozstrzelany w Dreźnie za kradzież czajnika”, a „inny (...) naprawdę odgrażał się, że po wojnie załatwi swoich osobistych wrogów przy pomocy wynajętych morderców”(13)? Albo, że autor cierpiał męki w latrynie (135)?

Rzeźnia numer pięć nie ukrywa swego statusu fikcji literackiej; wprost przeciwnie – eksponuje go. Tekst powieści zawiera wiele wątków, miejsc, postaci i motywów znanych ze wszystkich wcześniejszych dzieł Vonneguta. I tak Ilium, gdzie mieszka Billy Pilgrim, znamy już z Pianoli, z Tralfamadorią i jej rolą w dziejach ziemskiej cywilizacji zetknęliśmy się w Syrenach z Tytana, o związku nieodpowiedzialności w korzystaniu z wiedzy i postępu technicznego traktowała Kocia kołyska, Howard W. Campbell to podwójny agent z Matki nocy, a Eliot Rosewater i Kilgore Trout to postaci z Niech Pana Bóg błogosławi, Panie Rosewater. Jest to tak, jakby autor chciał nas zapewnić, że choć na różne sposoby, to zawsze pisał o tym samym, że jego przesłanie nie zmieniło się.

Janusz Sławiński przypisywał postmodernizmowi „pluralistyczne podejście do zasobu form już istniejących”, przez co należy rozumieć przeczący „wszelkim ideałom jednorodności stylowej”¹⁶ dyskursywny eklektyzm, polegający między innymi na dowolnym mieszaniu gatunków niskich i wysokich, przy częstym uprzywilejowaniu tych pierwszych. Jeśli rozszerzyć to spostrzeżenie na konkretne teksty, to trzeba przyznać, że *Rzeźnia numer pięć* jest przykładem modelowym na poparcie tezy Sławińskiego. Mamy tu bowiem przywołane obok siebie: naturalistyczne arcydzieło literatury pacyfistycznej *Szkarłatne godło odwagi* Stephena Crane’a, wymyślone przez Vonneguta powieści nieistniejącego pisarza science fiction Kilgora Trouta (przypominające fabuły innych dzieł autora *Galapagos* oraz fabuły gigantów gatunku w rodzaju Raya Bradbury’ego¹⁷), *Braci Karamazow* Dostojewskiego obok szmirowatego romansu *Dolina lalek* Jacqueline Susann, studium antropologiczne traktujące na temat krucjaty dziecięcej *Niezwykłość pewnych powszechnych iluzji i szaleństwo tłumów* Charlesa Mackaya obok wprowadzającego motyw tańca ze śmiercią i zastygnięcia w czasie cytatu z *Celine i jego wizja* Eriki Ostrovski czy dokumentalnej relacji o rozstrzelaniu żołnierza za tchórzostwo *Egzekucja szeregowego Słowika* Williama Bradforda. Znajdziemy tu także śladowe ilości poezji Blake’a i Theodora Roethkego obok tekstów wulgarnej piosenki i limeryku. Również temat bezpośrednio dotyczący Drezną to przykład intertekstualnych napięć: Vonnegut obok cytatów z tekstów dokumentalnych (*Dreznó. Historia, miasto i galeria* Mary Endell, *Zniszczenie Dreznó* Davida Irvinga i fragmentu przemówienia prezydenta Trumana) umieszcza obszerne ustępy z rozprawy Howarda W. Campbella, postaci fikcyjnej, wspomnianego już bohatera *Matki nocy*. Są też nawiązania do Biblii.

Patrząc na tę powieść przez pryzmat tradycyjnych norm literackich, można by jej zarzucić formalny promiskuityzm. Przyjmując zaś przyjazny dla niej punkt widzenia, bez trudu dostrzeżemy rządzącą tu zasadę antyelitaryzmu, która przejawia się niechę-

¹⁶ J. Sławiński, *Postmodernizm dla starszych i początkujących*, „Teksty Drugie”1993, nr 1, s. 157.

¹⁷ Por. streszczenie opowiadania R. Bradbury’ego *Maszyna Kilimandżaro* w: K. Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, tłum. J. Rybicki, Warszawa 1994, s.210.

cią do ujęcia hierarchizującego oraz „totalitarnych teorii formy” – wszystkie wymienione powyżej teksty funkcjonują na zasadzie egalitaryzmu, liczy się bowiem jedynie ich funkcja w przekazywaniu nadrzędnego przesłania Vonneguta: jak we wcześniejszych powieściach namawia nas do umiarkowania, sceptycyzmu, stoicyzmu i praktykowania współczucia. Nie należy zatem przyjmować, że powieść jest przykładem omawianej przez Kermoda drugiej fazy modernizmu z jej anarchią i nihilizmem. Nie jest dowodem na śmierć literatury. Wręcz przeciwnie, pokazuje, jak znakomicie powieść może skonfrontować się z doświadczeniami „zbyt trudnymi dla literatury”. Tym samym nie mieści się we wzorcu apokaliptycznym.

Rzeźnia numer pięć nie jest po prostu grą czy zabawą literacką, nie da się tu powiedzieć, że „to, co czyni artysta, nie jest przedsięwzięciem w pełni »poważnym«”¹⁸, gdyż Vonnegut jest przede wszystkim moralistą, który nie zrywa z tradycją, lecz wchodzi z nią w spór na gruncie etycznym. Jednym z przedmiotów tego sporu, jak miemam centralnym dla dreźnieńskiej powieści, jest myślenie apokaliptyczne. Aby lepiej zrozumieć, o co dokładnie pisarzowi chodzi, należy poświęcić kilka słów kwestii, w jaki sposób autor *Recydywisty* korzysta z Biblii, poświęcając szczególną uwagę związkowi *Rzeźni numer pięć* z apokalipsą jako gatunkiem.

Vonnegut, wielokrotnie określający sam siebie mianem „agnostyka”, „ateisty” czy „sceptyka religijnego”¹⁹ i wierzący, że „sprawiedliwe życie trywializują te metody bata i marchewki, jakimi są obietnice wysoce nieprawdopodobnej nagrody lub kary w wysoce nieprawdopodobnym życiu przyszłym”²⁰, traktuje Biblię dosyć instrumentalnie. Zastanawiając się nad dziełami, które „mimo upływu lat, a nawet wieków, nadal są interesujące”, stwierdza, że na pierwszym miejscu jest wśród nich „antologia zwana przez nas *Biblią*”²¹ (trzeba tu dodać, że czyni to spostrzeżenie w kontekście rozważań o Marku Twainie jako moralisście). Z kolei w odpowiedzi na list Dziekana Kaplicy Uniwersyteckiej Transylvania University pisze, że „Biblia to przydatny punkt wyjścia w dyskusjach z Amerykanami”²². Jego przyjaciel Bernard O’Hare odczytuje przesłanie autora *Hokus-Pokus* jako błaganie, by kierować się bardziej „Kazaniem na Górze niż naukami tych, co prowadzą świat ku Apokalipsie”²³, co pozostaje w zgodzie z następującym wyznaniem z *Niedzieli Palmowej*: „Jestem oczarowany Kazaniem na Górze. Mam wrażenie, że miłosierdzie to jedyna dobra idea, jaką dotąd otrzymaliśmy”²⁴. Nie jest zatem Biblia dla Vonneguta księgą objawioną czy Pismem Świętym, lecz raczej znakomitym tekstem literackim zawierającym niezmiernie ważne przesłanie moralne (Kazanie na Górze).

W tym miejscu musimy zdać sobie sprawę, że postrzeganie Biblii jako tekstu literackiego stanowi istotny element kultury społeczeństwa amerykańskiego ze względu na konstytucyjnie zagwarantowaną neutralność państwa w kwestiach religijnych. Ma to ścisły związek z historią czytania Biblii w szkole – jak pokazuje David Norton nierzadko wyrażane były w Stanach Zjednoczonych wątpliwości, czy obecność Biblii

¹⁸ J. Sławiński, dz. cyt., s.157.

¹⁹ Używa tych określeń w *Niedzieli Palmowej* i *Losach gorszych od śmierci*.

²⁰ K. Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, dz. cyt., s. 270.

²¹ Tamże, s. 225.

²² Tamże, s. 270.

²³ Tamże, s. 252.

²⁴ K. Vonnegut, *Niedziela Palmowa*, tłum. M.Fedyszak, Warszawa 1995, s. 311.

w szkole nie narusza zasady równości wyznań. W roku 1963 Sąd Najwyższy wydał zakaz używania Biblii w szkołach dla celów religijnych. W przytoczonym przez Nortona fragmencie uzasadnienia decyzji czytamy:

Z pewnością można stwierdzić, że Biblia jest warta studiowania dla swych walorów literackich i historycznych. Nic z tego, co tutaj stwierdziliśmy, nie wskazuje, że takie podejście do Biblii czy religii, gdy są prezentowane obiektywnie jako część świeckiego programu edukacyjnego, nie może być praktykowane zgodnie z Pierwszą Poprawką do Konstytucji.²⁵

Vonnegut, jak zobaczyliśmy wcześniej, kładzie równie mocny nacisk na wartości moralne przekazywane przez Biblię. Nie jest jednak wobec nich bezkrytyczny. Jak się za chwilę przekonamy, trudno w jego twórczości, a z pewnością w *Rzeźni numer pięć*, znaleźć przykład opowieści biblijnej czy przesłania, do których odnosiłby się z entuzjazmem podobnym do tego, jaki żywi dla Kazania na Górze.

Jednak mimo że Vonnegut jawi się jako zdeklarowany piewca moralnego przesłania Kazania na Górze, podchodzi on nieco sceptycznie do możliwości wprowadzenia go w życie. Jedną z występujących w powieści postaci, Eliot Rosewater, „przeprowadzał eksperyment, który polegał na okazywaniu szczerzej sympatii każdemu spotkanemu człowiekowi. Uważał, że może to uczynić świat nieco przyjemniejszym miejscem zamieszkania”(112). Postać tę znamy z wcześniejszego utworu. Główny bohater Niech pana Bóg błogosławi, panie Rosewater jest multimilionerem owładniętym obsesją czynienia dobra i okazywania miłosierdzia potrzebującym. Powieść ta nawiązuje do biblijnej przypowieści o miłosiernym Samarytaninie oraz czynów Jezusa Chrystusa. Dobre uczynki bohatera są, jak w przypadku Samarytanina, zaskakujące: tu jednak z powodu jego odziedziczonego ogromnego bogactwa. Również motywy, szczególnie te podświadome, każące Rosewaterowi naśladować Chrystusa, uczą czytelnika patrzeć ostrożnie na wprowadzane w życie miłosierdzie. Max F. Schultz mówi o „emocjonalnym bankructwie wysiłków Eliota, by kochać wszystkich ludzi tak samo”²⁶, co odpowiada słowom ojca bohatera: „Eliot uczynił ze słowem »miłość« to samo, co Rosjanie uczynili ze słowem »demokracja«”²⁷. Pojawia się tu analogia do podejrzewanego przez Kermode’a związku między totalitarną teorią form a totalitarną polityką: po pierwsze Vonnegut nie dąży do modernistycznie rozumianej artystycznej doskonałości, a po drugie ostrzega nas przed skutkami praktykowania perfekcjonizmu moralnego.

Z kolei za dobry przykład sceptycyzmu autora co do etycznej i, co ważniejsze, praktycznej wartości samych przesłań biblijnych może posłużyć fabuła *Ewangelii z Kosmosu* Kilgora Trouta, w której przedstawiona została historia Jezusa, z tą jednak kolosalną różnicą, że prorok nie był synem Bożym. Nowa Ewangelia została Ziemiąnom подарowana przez przybysza z Kosmosu, który po przestudiowaniu Nowego Testamentu doszedł do wniosku, że „chrześcijanie wykazują taką skłonność do okrucieństwa (...) przynajmniej częściowo” z powodu „niedbałej konstrukcji fabularnej Nowego Testamentu”(118). Dalej fabuła brzmi tak:

²⁵ D. Norton, *A History of the English Bible as Literature*, Cambridge 2000, s. 367.

²⁶ Max F. Schultz, *The Unsensibility of the Self; and, the Unconfirmed Thesis of Kurt Vonnegut*, w: *Black Humour Fiction of the Sixties*, Athens, Ohio 1980, s. 48.

²⁷ K. Vonnegut, *God Bless you, Mr. Rosewater*, New York 1965, s.65.

Przybysz zakładał, że zamiarem Ewangelii było między innymi nauczenie ludzi miłosierdzia, nawet dla najędźniejszych z nędźnych.

Tymczasem wymowa Ewangelii była taka:

Zanim kogoś zabijecie, upewnijcie się, czy nie ma on zbyt mocnych pleców.

*

Brakiem wszystkich opowieści o Chrystusie, twierdził ów przybysz z Kosmosu, jest to, że Chrystus, który nie prezentował się zbyt okazale, był w rzeczywistości Synem najpotężniejszej Istoty Wszechświata. Czytelnicy wiedzieli o tym od początku, toteż kiedy dochodzili do sceny ukrzyżowania, myśleli sobie (...):

O rany, też wybrali sobie faceta do linczowania!

Za ta myślą jak cień szła inna: są inni faceci, których można linczować. Jacy? Tacy, którzy nie mają pleców. (118)

Według autora *Rzeźni numer pięć* warunkiem nietoksycznego miłosierdzia jest empatia i współczucie (również dla samego siebie), zawierające w sobie akceptację niedoskonałości. Dla wzmocnienia tego poglądu Vonnegut posłużył się przypowieścią o żonie Lota, której:

zapowiedziano, że ma się nie oglądać tam, gdzie zostali wszyscy ci ludzie i ich domy. Ona jednak obejrzała się i za to ja kocham, bo to było tak bardzo ludzkie.

Została za karę zamieniona w słup soli. (...)

Ludzie nie powinni oglądać się za siebie. Ja w każdym razie nie zrobię tego już nigdy.

Skończyłem swoją książkę o wojnie. Następna książka, jaką napiszę, będzie śmieszna.

Ta jest nieudana i tak być musiało, gdyż napisał ją słup soli. (34)

W ten sposób Vonnegut przyznaje sobie również ludzkie prawo oglądania się, ryzykując, że, podobnie jak żona Lota, stanie się niewygodnym świadkiem poczynań władzy, który może potem zapytać „co to dało” (23). Tak jak Sodom i Gomora, również Drezno zostało zniszczone w deszczu ognia, który, jak należy przypuszczać, spełnił funkcję nie tyle kary, ile sposobu sanacji, będąc przy tym gestem tyleż praktycznym, co symbolicznym. O zniszczeniu miast biblijnych Vonnegut pisze: „Jak wiadomo, mieszkańcy obu tych miast byli grzesznikami i świat tylko na tym zyskał” (34), co w kontekście całej jego wypowiedzi o przypadku żony Lota brzmi sarkastycznie. O spaleniu Drezna mówi natomiast, że „nie było przedsięwzięciem militarnym, ale religijnym, wagnerowskim, teatralnym”²⁸ oraz, że „było tak bezsensowne, że tylko jedna osoba na całej planecie wyniosła z (...) [tego] korzyść. To ja jestem tą osobą. To ja napisałem tę książkę, która przyniosła mi sporo pieniędzy i sławy”²⁹. Jest to dobry przykład sporu Vonneguta z mitem apokalipsy i to nie dlatego, że pisarz kwestionuje ukryte w nim przesłanie, że przyszłe szczęście i harmonia warte są takich ofiar, ale ponieważ jego zdaniem zniszczenie nigdy nie prowadzi do niczego dobrego, ma wartość wyłącznie negatywną.

Nic dziwnego zatem, że na głębszym poziomie relacji intertekstualnych jest *Rzeźnia numer pięć* **parodią apokalipsy jako gatunku literackiego**. Parodia zaś, jak zauważa Hutcheon, „podobnie jak inne formy intertekstualne (takie jak aluzja, pastisz, cytaty, naśladownictwo itd.) (...) polega na nakładaniu się tekstów”³⁰. Warto też, przyglądając się nakładaniu się powieści drezdeńskiej i apokalips, pamiętać o innej

²⁸ K. Vonnegut, *Losy gorsze od śmierci*, dz. cyt., s. 256.

²⁹ K. Vonnegut, *Niedziela Palmowa*, dz. cyt., s. 290.

³⁰ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 335.

uwadze badaczki, tej mianowicie, że parodia to – zgodnie z grecką etymologią tego słowa – równocześnie mówienie „obok” i „naprzeciw, anty”. Musimy też zaakceptować fakt, że zgodnie ze wspomnianą już niechęcią Vonneguta do form doskonałych, nie odkryjemy tu jubilerskiej konstrukcji w rodzaju *Ulyssesa* Joyce’a. W kwestii dotyczącej apokalips zamierzam posłużyć się komentarzem Anny Świderkówny³¹.

Świderkówna rozpoczyna swoje rozważania o apokalipsach od krótkiego wyjaśnienia znaczenia tego słowa: „Po grecku *apokalypsis* oznacza «objawienie», a mówiąc dokładniej «odsłonięcie», odsłonięcie jakiejś ukrytej tajemnicy. Stało się ono określeniem nowego gatunku literackiego, który narodził się w świecie biblijnym w trudnych czasach zagrożenia, walki o wierność Najwyższemu, prześladowania i męczeństwa”³². Następnie badaczka podkreśla, powołując się na słowa Jezusa w Ewangelii św. Łukasza, że apokalipsa to „wezwanie nie do rozpaczy, ale (...) do niezłomnej nadziei”³³. A zatem wszystkie katastrofy i kataklizmy w skali kosmicznej i ziemskiej oraz śmierć i wieczna zatrać całych mas ludzi, o których mowa na przykład w Apokalipsie św. Jana, to tylko konieczny, przejściowy etap do wiecznej szczęśliwości dla najwierniejszych Bogu. Natomiast jako dzieło literackie „stanowi apokalipsa (...) opowieść o kimś, kto otrzymał objawienie, a otrzymał je po to, aby je innym przekazać (...). Jest to objawienie tajemnic, znanych aż do tej chwili jedynie Bogu, toteż tylko On może je odsłonić”³⁴.

W *Rzeźni numer pięć* objawienie staje się udziałem Billy’ego Pilgrima, a otrzymuje je on nie od Boga czy, co w apokalipsach częste, jakiegoś anioła, lecz od Tralfamadorczyków, mieszkańców odległej planety. Świderkówna pisze, że mądrość objawiona „zstępuje na wybrańca Bożego różnymi drogami, takimi jak sny czy wizje, jak podróże do nieba i do piekieł”³⁵. Bohater najstarszej znanej nam apokalipsy – Henoch – został porwany do nieba, gdzie poznał wiele nieznanych nikomu tajemnic.

Podobnie bohater Vonneguta został uprowadzony w latającym spodku na Tralfadorię, gdzie otrzymuje bezcenną wiedzę o naturze wszechświata i poznaje jego koniec (odpowiednik podróży do nieba) oraz bez przerwy wpada we własną przeszłość, a konkretnie: powtarza swoje losy z końca drugiej wojny światowej (podróż do piekieł). W „piekle” Billy ugruntowuje swoją wiedzę o ludzkim okrucieństwie i życiu jako tragifarsie, w „niebie” poznaje prawdziwą naturę czasu. Dowiadyuje się dzięki temu, że śmierć nie istnieje, gdyż trup w danym momencie może doskonale się miewać we wszystkich innych momentach, co stanowi parodię motywu Baranka z Apokalipsy Janowej, który jest „jakby zabity”, lecz stojący; jak to ujmuje Świderkówna: „Zabity – bo ukrzyżowany, jednak stojący – bo zmartwychwstał”³⁶. Poznaje także okoliczności, w jakich nastąpi koniec Wszechświata (Tralfamadorczyk mówi mu: „Wysadzimy go w powietrze przeprowadzając eksperyment z nowym paliwem dla naszych latających talerzy”(126), ale, jak wiemy, we wszystkich innych momentach Wszechświat będzie istniał). Co więcej, z Syren z Tytana pamiętamy, że cała historia cywilizacji na Ziemi z jej wojnami, konfliktami i triumfami służyła realizacji nie Boskiego planu, ale przekazy-

³¹ A. Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, Warszawa 1996.

³² Tamże, s. 185.

³³ Tamże, s. 186.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 188.

³⁶ Tamże, s. 191.

waniu sobie trywialnych informacji przez podróżujących w Kosmosie Tralfamadorczyków. Historia okazuje się tu z ludzkiego punktu widzenia absurdalna, a przez to wcale nie mniej okrutna i tragiczna. Inaczej niż w biblijnych apokalipsach – nie nadaje już jej wartości ani sensu jakaś wyczekiwana świetlana wieczność.

Zatem, podobnie jak w pismach apokaliptycznych, akcja w *Rzeźni numer pięć* rozgrywa się na dwóch planach. Pierwszy to scena ziemską, gdzie „historia świata (...) zmierza nieubłaganie do swego końca. Poprzedzają go najróżniejsze znaki i utrapienia. Wreszcie nadchodzi Sąd Boży, który zwiastuje nagrodę dla tych, którzy wytrwali w wierności i karę nieubłaganą dla grzeszników”³⁷. U Vonneguta odpowiada mu seria wydarzeń z drugiej wojny światowej, kończąca się bombardowaniem Drezna. Ale obok tego świata widzialnego istnieje świat niewidzialny, ponadhistoryczny, do którego bohater apokalipsy zostaje „nieraz w cudowny sposób przeniesiony” i gdzie dane mu jest zrozumieć, że „ziemskim życiem kierują moce nieziemskie”³⁸, co oznacza, że „na każdą historyczną sytuację należy patrzeć przez tę właśnie [a zatem nadprzyrodzoną] perspektywę”³⁹. W powieści drezdeńskiej to pobyty Billy’ego na Tralfamadorii. Tam właśnie, dzięki nowej wiedzy, nabiera dystansu do ziemskich spraw i może pogodzić się z własnym losem oraz spokojnie patrzeć w przyszłość, co wyrażone zostało w formule: „wszystko było piękne, nic nie bolało”(133).

Z przesłaniem religijnym i moralnym pism apokaliptycznych wiąże się ich wymiar polityczny dotyczący wydarzeń współczesnych autorowi: Objawienie św. Jana zaczyna się od krytyki praktyk religijnych i władzy w Azji Mniejszej, podobnie rzecz się ma w przypadku starotestamentowej Księgi Daniela. W pierwszym przypadku chodzi o prześladowanie chrześcijan przez Rzym (objawienie miał Apostoł na wyspie Patmos, dokąd zesłany został karnie z Efezu za rządów Domicjana), w drugim o terror skierowany przeciwko Żydom za panowania Antiocha IV Epifanesa przedstawiony w sposób zaszyfrowany – w kostiumie historycznych wydarzeń na dworze królewskim w Babilonie (z tego właśnie powodu są tu „oczywiste błędy historyczne”⁴⁰). Również Księga Henocha jest tekstem politycznym, choć tym razem mamy do czynienia z metaforą; krytyka upadku obyczajów i dekadencji dotyczy bowiem, jak przypuszczają uczeni, hellenistycznych królów bądź kapłanów jerozolimskich⁴¹. Z kolei *Rzeźnia numer pięć* w pośredni sposób mówi o wojnie w Wietnamie, która toczyła się w momencie publikacji książki: wprawdzie tekst nie zawiera bezpośrednich nawiązań do militarnej napaści Stanów Zjednoczonych na Wietnam, ale streszczenie fabuły *Niemrawego cuda* Trouta bezsprzecznie dotyczy barbarzyńskich praktyk amerykańskiej armii w tym kraju:

[N]ajciekawsze w tej powieści, napisanej jeszcze w roku 1932, było to, że przepowiadała powszechne użycie napalmu do palenia ludzi.

Zrzucano go z samolotów i używano do tego celu robotów, jako że nie miały sumienia ani układów elektrycznych, które pozwoliłyby im wczuć się w sytuację palonych ludzi. (177)

³⁷ Tamże, s. 208.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 216.

⁴⁰ Tamże, s. 194.

⁴¹ Tamże, s. 214.

Nie chodzi więc Vonnegutowi, podobnie jak autorom apokalips (szczególnie Księgi Daniela), tak bardzo „o historię, lecz o pouczenie”⁴². Jest to tym istotniejsze, że wpisuje się w typowe dla pism apokaliptycznych przedstawianie historii degeneracji świata poprzez odwołanie się do dziejów następujących po sobie kolejno imperiów: babilońskiego, perskiego, greckiego i rzymskiego. W *Notes on the Apocalypse* purytański myśliciel Jonathan Edwards przedstawia argumenty świadczące o tym, że „to właśnie Ameryka jest miejscem, w którym zakrólujecie wieczna szczęśliwość: Azja i Europa odegrały swoją rolę w Boskim planie, teraz przyszedł czas Ameryki”⁴³. Vonnegut wiele miejsca poświęcił (i to nie tylko w *Rzeźni numer pięć*) obnażaniu mitu Ameryki; w jego ujęciu jawi się ona jako kolejne imperium ucieleśniające niesprawiedliwość, bezrozumnie korzystające ze swego bogactwa i militarnej potęgi.

Jak podkreśla Świderkówna, jest apokalipsa gatunkiem literackim pisany – tym między innymi różni się od ksiąg proroków, będących „mężami (...) słowa żywego”⁴⁴, choć należy podkreślić za badaczką, że są to gatunki pokrewne, a ich granice nie zawsze są bardzo ostre. Na samym początku *Rzeźni numer pięć* Vonnegut doprowadza do napięcia między „słowem żywym” a formą pisaną – przed rozpoczęciem właściwej akcji powieści, oznajmia, że „napisał ją słup soli. A zaczyna się tak: *Postuchajcie*: Billy Pilgrim wypadł z czasu. A kończy się tak: *It-it?*”⁴⁵ (34) [podkr. moje]. Oznacza to, że Vonnegut, niczym prorok, ma nam coś niezmiernie ważnego do zakomunikowania i, mimo że będziemy za chwilę *czytać* o losach Billy’ego Pilgrima, mamy do czynienia z czymś o znacznie większym ciężarze gatunkowym niż powieść.

Warto też zauważyć, że koniec utworu również stanowi wyraźne nawiązanie do apokalips: Księgę Daniela kończy wizja zmartwychwstałych („Wielu zaś, co posnęli / w prochu ziemi, zbudzi się / jedni do wiecznego życia, / inni ku hańbie, ku wieczystej zgrozie, / Mądrzy będą świecić (...) / jak gwiazdy przez wieki i na zawsze”) będąca obrazem „jakiegoś promiennego przemienienia”⁴⁵, triumfu nad śmiercią, a Objawienie Janowe zamyka wizja Nowego Jeruzalem. Wątek drezdeńskich losów Billy’ego Pilgrima kończy scena odgrzebywania spod gruzów ciał ofiar bombardowania, które nie zmartwychwstają – czy zostali zatem potępieni? Ci zaś, którzy pracowali w tej „kopalni trupów” (223) lub po prostu byli wtedy w Dreźnie, mimo że ocaleli, nie dostąpili wiecznego szczęścia: Billy Pilgrim i Eliot Rosewater spotykają się w szpitalu psychiatrycznym. Triumfowi nad śmiercią odpowiada tylko mowa ptaków: „Jeden z nich spytał Billy’ego Pilgrima: *It-it?*” (223). Na tym jednak nie koniec, gdyż tekst na płaszczyźnie rzeczywistości historycznej mówi też o innym uczestniku tych wydarzeń – autorze, który jak pamiętamy pojawia się kilkakrotnie w świecie przedstawionym (fikcyjnym). Otóż z rozdziału pierwszego dowiadujemy się, że Vonnegut odwiedził Drezno w 1967 roku, ale nie jest to w żadnym razie Nowe Jeruzalem: „Przypominało bardzo Dayton w stanie Ohio, tyle że więcej tu wolnych terenów. Ziemia tutaj musi zawierać tony mączki z ludzkich kości” (13) (podczas nalotu na Drezno zginęło 135 000 ludzi). Odnotujmy też, że opisując, jak to sam określa, swoje nocne „napady, związane z alkoholem i telefonem”, Vonnegut stwierdza: „wypłaszam z pokoju żonę,

⁴² Tamże, s. 198.

⁴³ Z. Lewicki, *The Beginnings*, w: *A Handbook of American Literature for Students of English*, pod red. Z. Lewickiego, s. 19.

⁴⁴ A. Świderkówna, dz. cyt., s. 188.

⁴⁵ Tamże, s. 211.

ziewając mieszaniną gazu musztardowego i róż”(16) – jest to ten sam zapach, który wydzielają zwłoki wydobywane spod gruzów w powieści: „trupcy zaczęły się rozkładać, wydzielając woń gazu musztardowego i róż”(22). Autor mówi wyraźnie: od czasu Drezna jestem trupem (w sensie psychologicznym), ale też ma przez to na myśli, że w rzeczywistym świecie po masakrze nie ma zmartwychwstania.

Rzeźnia numer pięć zawiera też wiele innych elementów świadczących o intencji „nakładania się” na apokalipsę jako gatunek. Nie mają one jednak aż takiego znaczenia, jak te omówione powyżej i należą raczej do kategorii gier i zabaw literackich. Wymieniam zatem kilka bez zamiaru zachowania jakiejś hierarchii czy porządku ważności.

Chaotyczna konstrukcja Księgi Vonneguta przypomina chaotyczną konstrukcję Księgi Daniela, która zlepiona jest z fragmentów napisanych w trzech językach. Intertekstualna natura utworu, a szczególnie odniesienia i aluzje do wcześniejszych dzieł pisarza, znajduje odpowiednik w Apokalipsie św. Jana, księgi „która zawiera największej cytatów i reminiscencji z ST”⁴⁶. Skomplikowana relacja między autorem a samym tekstem (o czym była już kilkakrotnie mowa) cechuje też apokalipsy⁴⁷.

Tytułowy bohater Księgi Daniela w pierwszej części (rozdziały 1-6) ma, tak jak Billy Pilgrim tuż przed przybyciem do Drezna, trzech towarzyszy, z którymi wystawiony jest na wiele prób (inaczej jednak niż w Biblii towarzysze nie są doń przyjaźnie nastawieni i szybko giną). Można też uznać pobyt Billy’ego w izolatce i cudowne ocalenie przed Paulem Lazzaro przez angielskiego oficera za zabawną trawestację zamknięcia Daniela w jaskini lwa, a przeżycie bombardowania miasta, przy tak wielkiej liczbie zabitych, za odpowiednik wrzucenia Daniela wraz z towarzyszami do rozpalonego pieca. Z kolei z głosem trąby zwiastującym wizje św. Jana koresponduje „melodyjny krzyk sowy”(85) emitowany przez latający talerz, który za chwilę zabierze Billy’ego na Tralfamadorię.

Również liczby, odgrywające, jak dowodzi Świderkówna, ważną rolę w apokalipsach, pełnią istotną funkcję w *Rzeźni numer pięć*. Są to jednak, w odróżnieniu od objawień, liczby konkretne (choćby liczba ofiar nalotu). O zabawie z apokaliptyczną symboliką liczb świadczy natomiast przekomiczne (ale i głęboko mądre! – jak to u Vonneguta) posłużenie się reprezentującą w Biblii doskonałość siódmką:

załogi latających talerzy zidentyfikowały na Ziemi co najmniej siedem płci niezbędnych do zachowania gatunku. (...) Na Ziemi nie byłoby dzieci bez męskich homoseksualistów (...), bez kobiet po sześćdziesiątce (...), bez innych dzieci, które zmarły w pierwszej godzinie po urodzeniu. I tak dalej. (123-4)

Frank Kermode w swoich rozważaniach o funkcjonowaniu myślenia apokaliptycznego w historii Europy dochodzi do wniosku, że prawdziwie niebezpieczny jest dla nas moment, w którym apokalipsa jako fikcja degeneruje się w mit. Przez mit badacz rozumie, jak należy przypuszczać,

wypowiedzi, których głównym celem jest oddziaływanie na świadomość społeczną za pomocą czynników irracjonalnych, tworzenie swoistych wzorców (...) zachowania, które apelują nie do

⁴⁶ Przypis do wstępu do Apokalipsy św. Jana w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1971, s. 1396.

⁴⁷ A. Świderkówna, dz. cyt., s. 191-192.

opartej na faktach wiedzy, ale do wszelkiego typu emocji, uprzedzeń, przesądów, zastygłych, nie poddawanych krytyce sposobów myślenia⁴⁸.

Apokalipsa jako mit zawiera ukryte przesłanie makiaweliczne, mówiące o tym, że cel uświęca środki, że hekatomba jest etapem na drodze do wiecznego szczęścia, że wolno, a może nawet warto, poświęcić zdegenerowaną terażniejszość dla wspaniałej przyszłości. *Rzeźnia numer pięć* takiemu myśleniu się sprzeciwia. Vonnegut mówi nam jasno: Apokalipsa nigdy się nie wypełnia, więc czyż nie lepiej, zamiast organizować kolejną rzeź zapowiadającą niepewne zmartwychwstanie, uwierzyć, że „trał-famadorski pilot-oblatywacz naciśnie dźwignię startową i cały Wszechświat przestanie istnieć” (126)?



⁴⁸ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, s. 288.