



### NIECODZIENNY WSTĘPNIK W NIECODZIENNYM NUMERZE

Witam Was serdecznie w tym - niespodziewanym i nietypowym, przyznacie – numerze "Informatora"!

Papier po raz kolejny zaskoczył nas swoją przebogata pomysłowością. Podczas listopadowego kolegium redakcyjnego zaproponował bowiem wydawanie co jakiś czas numerów specjalnych: krytycznoliterackich (z teoretycznymi tekstami nt. SF&F&H) lub może nawet krytyczno-literackich (z tekstami krytycznymi oraz z krótkimi formami literackimi).

Pomysł ten jest równie świeży, co przydatny: dłuższy tekst z zakresu teorii literatury (a zwykle rozwinięcie takiego tematu musi być obszerne!) "rozsadza" swą objętością nasz skromny periodyk; nie każdy też z PT Czytelników jest bliżej takim ujęciem tematu zainteresowany. Numery "specjalne" neutralizują ów dylemat.

Na początek, w jesiennym numerze AD 2004, prezentujemy trzech tuzów naszej GKF-owskiej krytyki i publicystyki. Miłej lektury!

*Jan Plata-Przechlewski*

P.S. Krzysztof ma jeszcze jeden pomysł, tym razem „Czerwonego Karła” dotyczący - ale o tym na razie cicho-sza...

*W numerze:*

*Witold Jabłoński. Jak kochają wampiry/2*

*Adam Mazurkiewicz. O recepcji romantycznych motywów wampirycznych we współczesnej literaturze i sztuce/9*

*Marcin Szklarski. Charakterystyczne elementy języka fantastyki naukowej/16*



## Witold Jabłoński

### JAK KOCHAJĄ WAMPIRY

Opowieść o wampirycznej miłości chciałbym zadedykować prof. Marii Janion. Można len esej potraktować jako notatki na marginesie lektury książki *Wampir. Biografia symboliczna*. Są to dosyć luźne uwagi, mam jednak nadzieję, że układają się w jakąś, w miarę spójną całość.

Nie zamierzam zajmować się zatem kwestią realnego istnienia wampirów i wampiryzmu ani też genezą wschodnioeuropejskiej legendy, zaskakująco żywotnej i powszechnie znanej od stepów Ukrainy po pasterskie wioski na pograniczu Węgier i Rumunii, w na poty mitycznej Transylwanii. Interesować nas będzie natomiast bytowanie kulturowe romantycznych i arystokratycznych krwiopijców, ich literackie przygody, spopularyzowane następnie przez najbardziej masowe medium XX wieku, jakim stał się film.

Odpowiedź na pytanie, kiedy i gdzie narodził się najslawniejszy wampir wszech czasów, wydaje się prosta. Hrabia Vladimir Dracula pojawił po raz pierwszy w roku 1897. w mglistym, zasnutym wyziewami piecyków na węgiel drzewny Londynie, mieście Kuby Rozpruwacza, doktora Jekylla, znanego również jako pan Hyde. a także znanego deprawatora młodzieży męskiej, jakim był wzięty komediopisarz i esteta. Oscar Wilde. Wbrew pozorom ci trzej, wymienieni tutaj jednym tchem dżentelmeni mają ze sobą wiele wspólnego, przede wszystkim łączy ich podwójna tożsamość, jaką wymuszała zakłamana i dwulicowa, wiktoriańska moralność. Ludzie pragnący realizować swoje nie akceptowane społecznie pragnienia i pożądaniami zniewoleni byli przez ciasny gorset mieszczańskich uprzedzeń i przesądów ukrywać się przed swoim środowiskiem, co prowadziło prostą drogą do patologii i zwyrodnienia. I tak. szanowany powszechnie lekarz rodziny królewskiej i znakomity chirurg nocą zamieniał się w oszalałego zabójcę prostytutek, które krajał z anatomiczną precyzją, jakby dokonywał sekcji na żywym jeszcze ciele. Podobny był w tym do literackiego bohatera noweli Stevenson. Opis domu Jekylla jest właśnie symbolicznym obrazem duszy człowieka rozdartego między koniecznością wypełnienia nakazów i obowiązków, jakie niesie za sobą bytowanie w określonym, rządzącym się bardzo ścisłymi regułami społeczeństwie a pragnieniem przełamania wszelkich obyczajowych norm. zerwania więzów, jakimi krępuje nas środowisko. Od frontu widzimy zatem solidne domostwo brytyjskiego uczonego z elegancko urządzonego salonem i gabinetem, na tyłach natomiast znajdują się zatęchłe brudne klitki, gdzie dokonuje się każdego wieczoru przerażająca metamorfoza przyzwoitego, pozornie nieskazitelnego człowieka w łaknącego krwawej rozpusty potwora. Podobnie rzecz się miała z nieszczytnym autorem *Portretu Doriana Graya*. W dzień odgrywał rolę przykładnego małżonka i ojca, nocą natomiast wymykał się wspólnie z lordem Alfredem Douglasem do męskich burdeli, które oficjalnie, rzecz jasna, nie istniały, i do gabinetów podejrzanych lokali, gdzie w obecności chichoczących z zażenowania chłopców z niższych sfer, głównie stajennych i lokajczyków, monologował o zakazanej miłości, wiecznej młodości i dwuznacznym pięknie greckich posągów. Warto zauważyć, że owe zbrodnie twórcy skandalizującej i bluźnierczej *Salonie* w oczach brytyjskiego wymiaru sprawiedliwości i opinii publicznej okazały się znacznie bardziej godne potępienia niż rzeźnickie popisy obłąkanego chirurga w mrocznych zaułkach Soho. Opisane powyżej sytuacje, choć nic dotyczą bezpośrednio postaci wampira, wskazują na pewien niezmiernie istotny aspekt wampirycznej tożsamości, jakim jest egzystencja poza oficjalnie przyjętymi normami, przy czym owo nocne bytowanie cechują dyskrekcja i tajemniczość. W dzień nie ma przecież upiórów, rodzą się dopiero nocą. Podobnie rzecz się ma z funkcjonowaniem ludzkiego umysłu. Pragnąc być zaakceptowanym przez własne środowisko,

kamuflujemy zazwyczaj te cechy naszego charakteru, które wydają się nie akceptowalne, i spychamy je w głębinę swojej podświadomości. Dopiero noc przynosi niekiedy wyzwolenie, dlatego nie bez przyczyny mówimy nieraz o mrocznych żądzach i namiętnościach.

W społeczeństwie o sztywnej, represyjnej moralności oficjalnej, jaką cechowała się bez wątplenia purytańska Anglia, powieść grozy stała się idealnym terenem do przemykania treści odbiegających od normy i ostro społecznie potępianych. Doskonałym przykładem jest tutaj słynna noc roku 1816 w willi nad Jeziorem Genewskim uwieczniona przez Kena Russela w filmie *Gothic*, a także paru innych pomniejszych reżyserów, m.in. Ivana Passera w obrazie *Lato demonów*. Grupka niezwykle przyjaciół, zbuntowanych na modłę romantyczną odmieńców, uciekła na kontynent europejski przed ciasnotą poglądów i zakłamaniami własnej sfery. Należeli do niej osławiony gorszyiciel, lord Byron, szalony poeta Shelley, jego wyemancypowana kochanka Mary Godwin i lekarz o grafomańskich zapędach, a zarazem sekretarz Byrona, John Polidori. Pewnego wieczoru cała czwórka umówiła się, będąc pod wpływem lektury niemieckich nowel grozy i obficie używanego eteru, że każde z nich napisze jakąś niesamowitą opowieść. Dwaj wielcy twórcy nie stworzyli jednak na zamówienie niczego interesującego. Polidori spłodził natomiast opowiadanie *Wampir*. Sportretowany tamże lord Ruthven jest oczywiście wynikiem zauroczenia dwudziestoletniego młodzieńca niezwykle osobowością brytyjskiego romantyka. Bez trudu rozpoznajemy pychę, niszczycielski wpływ na otoczenie, deprawującą moc i skandalizujące obyczaje biseksualnego sadysty, jakim był niewątpliwie lord Byron. Mary, późniejsza pani Shelley, pod wpływem swoistego „prania mózgu”, zafundowanego jej owej nocy przez obu poetów, naszkicowała wówczas postać Frankensteina, ale to już temat na zupełnie inną opowieść. Ważniejsze wydaje się natomiast, iż ta dwójka wyrobników pióra dała wtedy początek dwóm rodzajom horroru, niezwykle nośnym i popularnym aż po dzień dzisiejszy. Pierwszym był temat nieśmiertelnego upiora, dającego nocą upust swej nieokiełznanej żądzy, drugim temat szalonego naukowca, którego dzieło obraca się przeciwko niemu samemu.

Pora teraz wrócić do postaci głównego bohatera niniejszego szkicu. Twórcą hrabiego Draculi jest brytyjski pisarz, kontynuujący pod koniec XIX wieku tradycję powieści gotyckiej, która zapoczątkowała w Anglii epokę romantyzmu. Bram Stoker, bo o nim tutaj mowa, sięgnął pod wpływem swego węgierskiego przyjaciela, profesora Vambery, po stare kroniki z dziejów Europy środkowej, która wydawała się jego rodakom znacznie bardziej egzotyczna i tajemnicza niż skolonizowane przez nich Indie, czy kraje Bliskiego Wschodu. Studiując piętnastowieczne źródła natrafił w nich na autentyczną historię wołoskiego gospodarza Vlada, który uczłował często w otoczeniu wbitych na pal ziomek i pokonanych wrogów, dzięki czemu zyskał przydomek Palownik. Opowiadano także, że kazał przybić gwoździami do głów turbany dumnych tureckich posłów, kiedy nie chcieli ich zdjąć przed obliczem władcy. U potomnych zasłużył sobie na przydomku Dracula, który jedni wywodzą od smoka, inni tłumaczą jako Syn Diable. Makabryczne szczegóły z życia środkowoeuropejskiego gospodarza połączył Stoker ze słowiańskimi legendami o wampirach, upiorach, strzygoniach, jednym słowem żywych trupach, egzystujących dzięki wysysaniu krwi bliźnich. Następnie przeniósł swego bohatera z Transylwanii do Anglii i nakazał mu spacerować nocą po ciemnych zaułkach brytyjskiej stolicy w poszukiwaniu żeru. Powieść okazała się ogromnym sukcesem, doczekała się licznych wznowień, wydań w innych językach, widocznie zatem jej temat okazał się niesłychanie nośny i bliski wielu czytelnikom. Ukazanie się *Draculi* w szczególności zbiegło się z narodzinami kinematografii i trzeba stwierdzić, że to właśnie film uczynił ekscentrycznego hrabiego istotnym elementem masowej wyobraźni, czyniąc z niego postać w znacznym stopniu kultową, a nawet ikonę popkultury. Tak czy inaczej znawcy tematu doliczyli się ponad stu filmowych wcieleń potężnego arystokratycznego krwiopijcy.

Nie należy jednak sądzić, że historyczne informacje i ludowe przesady były dla Stokera jedyną inspiracją dla stworzenia owej niezwyklej postaci. Kryje ona w sobie wiele psychologicznych tajemnic, znaczeń i podtekstów, które warto zgłębiać, albowiem są częścią prawdy o nas samych.

Pisarz był wielbicielem, powiernikiem i sekretarzem słynnego w owych czasach odtwórcy ról Szekspirowskich, sir Henry'ego Irvinga. Już od pierwszego spotkania nie mógł się oprzeć zniewalającemu urokowi aktora i ta wielka, nigdy nie spełniona namiętność naznaczyła jego życie na dwadzieścia siedem lat. Przyjaźń ich, jak przyznawał Stoker, „była tak głęboka, tak zażyła i trwała jak tylko jest to możliwe między mężczyznami”. Występy Irvinga wprowadzały twórcę w stan euforycznej hysterii, postać idola jawiła się w jego snach, prześladowała swymi wyrazistymi oczyma i zdawało się, wysysała z autora *Draculi* wszelkie żywotne siły. Mamy więc oto wszystkie podstawowe cechy nieodpartego czaru cechującego transylwańskiego hrabiego: wyniosłość i nieprzystępność, hipnotyczny dar podporządkowywania innych swej woli, wreszcie demoniczne piękno niemożliwej do zaakceptowania miłości. Dracula, podobnie jak lord Ruthven z noweli Polidorigo, niszczy wszystko i wszystkich z kimkolwiek się zetknie. Przyzwoite początkowo wiktoriańskie panienki nie potrafią mu się oprzeć i gotowe są zerwać dla niego z obyczajami swojej stery, jak też porzucić szablonowych, przeciętnych narzeczonych. Lucy Westenra staje się bezwzględnie „kochanką Szatana” i wampiryzmą, porwijącą nieletnie ofiary, druga zaś, cnotliwa początkowo Mina Murray zdradza męża, za nic mając konsekwencje tej „niedobrej miłości”, skandalicznego romansu z podejrzanym cudzoziemcem. Stephen King w swoim zbiorze esejów zatytułowanym *Danse macabre* uznał, że Dracula nie atakował mężczyzn. Znakomity amerykański autor horrorów pomylił się jednak albo też świadomie przeinaczył fakty. Zapomniał najwyraźniej o postaci obłąkanego Renfielda. o wielce dwuznacznej scenie, kiedy to hrabia wyrwa Jonathana Harkera ze szponów swoich strzyg, wołając „On jest tylko mój!”, nie wspominając już o takim drobiazgu, jak całkowicie męska załoga statku „Demeter”.

Dracula jest więc w ujęciu Stokera demonem, uwodzącym i kuszącym do złego, upadłym i zbuntowanym przeciwko boskiemu porządkowi świata aniołem. W tym sensie jest więc również dewiantem, namawiającym zwykłych ludzi do przekraczania granic, jakie ustawiło wokół każdej jednostki społeczeństwo. Dzięki temu transylwański wampir stał się jednym ze sławnych romantycznych bohaterów, trwających w dumnym osamotnieniu, noszących w głębi duszy mroczną tajemnicę, tragicznych i nie pogodzonych z własnym losem. Na płaszczyźnie psychologicznej uosabia natomiast niezwykle rozbuchane męskie ego, a także marzenia o nieśmiertelności i wiecznej młodości, zyskanej choćby za cenę paktu z demonem.

Można stwierdzić, że filmowe adaptacje *Draculi* i pokrewnych mu tematów dzielą się zasadniczo na dwie szkoły. Jedną z nich jest szkoła Friedricha Murnaua, drugą Toda Browninga. Pierwsza powieliła schemat Pięknej prześladowanej przez Bestię, z tą różnicą, że krwiożerczy potwór nie ma w tym wypadku żadnej szansy na zbawienie i odkupienie swych zbrodni. Łużno oparty na paru wątkach z powieści Stokera niemy film *Nosferatu* Murnaua ukazuje więc odrażającego pod każdym względem stwora, łysą jak kolano kreaturę o mało twarzowych kłach i wiecznie brudnych, dawno nie przycinanych pazurach. Wybitny niemiecki reżyser dostrzegł w owej historii jedynie sentymentalną opowieść o nieszczej dziewczęce, prześladowanej przez odpychającego demona, która zmuszona jest poświęcić swą niewinność i życie, aby uratować miasto przed zagładą. I chociaż film Toda Browninga z 1931 roku z niezapomnianym Belą Lugosim w roli tytułowej, wierniejszy był utworowi Stokera, to jednak także przyczynił się do utrwalenia w masowej wyobraźni jarmarcznej opowieści o wystraszonej Minie, za którą ugania się po mrocznych korytarzach podły hrabia, pokonywany w końcu przez dzielnego narzeczonego panienki, któremu towarzyszy specjalista wampirológ. Kładziono zatem w tej historii główny nacisk na

molestowanie seksualne i gwałt, nie bawiąc się w żadne subtelności ani głębie psychologiczne, jasno przy tym wytyczając granice między dobrem a złem. Król amerykańskiego horroru, Stephen King napisał w *Danse macabre* z charakterystyczną dla siebie trywialnością: „pierwotnym, perwersyjnym gwałtciwcem jest wampir, który odbiera nie tylko cnotę, ale także życie. I być może w oczach milionów nastoletnich chłopców, obserwujących, jak wampir przybiera skrzydlatą postać i wlatuje do sypialni kolejnej śpiącej młodej damy. najlepszy z tego wszystkiego jest fakt, że nie potrzebuje on nawet tego. by mu stanął. Czy może być lepsza nowina dla chłopców wkraczających w okres dojrzałości seksualnej, z których większość została nauczona (w znacznej mierze także i przez kino), że udane związki seksualne oparte są na męskiej dominacji i kobiecym poddaniu?...” Dodajmy jeszcze, że poddanie się mocy wampira, przyzwolenie, aby wgrzył się w szyjną aortę, nieodłącznie związane jest z bólem, a więc łatwo doszukać się w tego rodzaju zbliżeniach elementów sadomasochistycznych, a bliskie związki z upiorami powstały z grobów nasuwają skojarzenia z nekrofilia... Nie da się w każdym razie zaprzeczyć, że to właśnie Lugosi stworzył kanon przystojnego, uwodzicielskiego arystokraty we fraku i czarnej pelerynie, a więc takiego Dracule. jakiego znamy z niezliczonych późniejszych filmowych i komiksowych wcieleń.

Stwierdziliśmy już, że powieść, a więc także i film grozy dawały idealny pretekst dla opowieści perwersyjnych, wykraczających poza granice oficjalnie uznawanej moralności. Dobrym przykładem jest opowiadanie irlandzkiego pisarza Josepha Sheridana Le Fanu zatytułowane *Carmilla*. Jest ono w gruncie rzeczy historią rodzącej się miłości dwóch młodziutek pensjonarek, miłości grzesznej i zamięszonej poczuciem winy. niezwykle jednak namiętnej. Tytułowa Carmilla jest pierwszym wampirem kobiecym w literaturze i dla wielu późniejszych twórców stała się prototypem wampia, kobiety fatalnej. Filmowa adaptacja noweli, dokonana w latach 60. przez francuskiego reżysera Rogera Vadima eksponowała przede wszystkim lesbijski podtekst uroczej, staromodnej powiastki. Przewrotną wersją tego samego motywu było również głośne w swoim czasie opowiadanie *Prawdziwa historia wampira*, napisane przez znanego z ekscentrycznych upodobań hrabiego Frica Stenbocka. W utworze tym niesamowity hrabia Vardalek uwodzi młodziutkiego polskiego chłopca Gabriela Wrońskiego, który zresztą chętnie poddaje się owej perwersyjnej grze. płacąc za udział w niej wiecznym zbawieniem i doczesnym żywotem. W tej niezwyklej historii mieszają się precyzyjnie przez autora splecione homoseksualizm, pedofilia i kazirodztwo, gdyż w chłopaku zakochana jest również jego rodzona siostra, z przerażeniem obserwująca przemiany, jakim podlega gwałtownie dojrzejący braciszek.

Rzecz ciekawa, iż wizja umęczonej Polski, jako gwałconej przez podłe demony niewinnej i pobożnej dziewicy, inspirowała także innych twórców. Dla przykładu w *Biesiadzie widm* Aleksandra Dumasa występuje sandomierska szlachcianka Jadwiga, notabene córka zabitego przez Moskali powstańca, której krwią poi się zakochany w niej wampir mołdawski Kostaki. Akcja opowieści rozgrywa się jednak nie w Polsce, lecz w trudnym do geograficznego zlokalizowaniu karpackim zamczysku. Adam Mickiewicz w jednym ze swoich wykładów w College de France nie wahał się jednak twierdzić, że „wiera w upiory wyszła z ludu słowiańskiego. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich”. Zapewne dlatego profesor Maria Janion, omawiając słynną pieśń wampiryczną Konrada z III części *Dziadów*, stwierdziła że „poraża [ona dzikością i obcością. Ujawnia straszliwy, szalony zew zemsty, słysząc go w niej jak wycie wampirów i wilkołaków. Czujemy, że Mickiewicz stanął tu wobec jakiejś ostateczności i zmierzył się z nią poza domeną moralności chrześcijańskiej” (*Wobec zła*). Skoro już poruszyliśmy „sprawę polską”, warto odnotować na marginesie próbę zmierzenia się z wampirycznym tematem dokonaną przez nie byle kogo. albowiem przez noblistę Władysława Stanisława Reymonta. W powieści *Wampir* pisarz dał wyraz swoim zainteresowaniom

spirytyzmem i okultyzmem, które fascynowały go od wczesnej młodości. Akcja utworu toczy się w Londynie, co wydaje się właściwym wyborem, skoro, jak już ustaliliśmy, było to miasto wielu sławnych dziwaków o wyszukanych upodobaniach. Główny bohater, Zenon jest Polakiem, który stara się zerwać z uwierającą jego osobowość polskością, dlatego też zwraca się ku ezoterycznym kultom. Podczas seansu spirytystycznego poznaje tajemniczą rudowłosą piękność, miss Daisy, która okazuje się właśnie tytułowym wampirem, a zarazem wysłanniczką demona Bafometa. Stylistycznie powieść nawiązuje do utworów młodopolskich, do omawianego tematu nie wnosi jednak niczego poza banałem o rzekomo wrodzonym kobiecym demonizmie. Z przykrością więc należy stwierdzić, że próba stworzenia polskiego romansu grozy w tym niewątpliwie najsłabszym z utworów Reymonta zakończyła się literacką klęską.

Erotyczny kontekst tematu wampirycznego jest najbardziej widoczny w utworach współczesnej amerykańskiej pisarki Anne Rice i wprowadzony z pełną świadomością pilnej czytelniczki dzieł Zygmunta Freuda i innych dwudziestowiecznych psychologów. Szczególnie interesujący jest obraz męskich wampirycznych typów, zaludniających karty jej *Kronik wampirów*. Przedstawieni są oni jako istoty przeraźliwie egoistyczne i okrutne, ale jednak zarazem wspaniałe, zdolne do uczuć niedostępnych kobietom, takich jak gorąca przyjaźń, z łatwością zamieniająca się w zgubną namiętność. Autorka przygląda się swoim bohaterom, Lestatowi, Louisowi i Armandowi, z uwagą badacza nieznanego gatunku zwierząt, a w jej opisach tych niebezpiecznych związków zawiść miesza się z fascynacją. Rzecz charakterystyczna, że cała trójka przeszła na stronę ciemności za sprawą swego rodzaju gwałtu dokonanego zawsze przez starszego, doświadczonego wampira. Od tej chwili wiecznie młodzi i piękni krwiopijcy patrzą na świat zupełnie innymi oczyma, przechodząc całkowitą metamorfozę stylu życia, gustów i upodobań. Można zaryzykować stwierdzenie, że dla czytelników pozbawionych pewnego rodzaju wrażliwości i wiedzy relacje zachodzące pomiędzy bohaterami powieści Rice pozostaną całkowicie niezrozumiałe. Już samo usytuowanie ramowej akcji *Wywiadu z wampirem*, zarówno w książce, jak i znakomitej ekranizacji Neila Jordana z 1994 r., w gejojskiej dzielnicy San Francisco, gdzie upiornie piękny Louis spotyka efebowego, żądnego mocnych wrażeń dziennikarza, wydaje się dosyć znamienne. Związek wrażliwego Louisa z jego wampirycznym stwórcą Lestatem ma wszelkie cechy erotycznego zauroczenia i przechodzi typowe etapy każdego romansu wykraczającego poza szablon przyjęty w społecznościach zdominowanych przez obyczajowość chrześcijańską. Mamy więc na początku cyniczne uwiedzenie podatnej i chętniej ofiary, potem przywiązanie rodzące się podczas wspólnie przeżywanych przygód, wreszcie powolne wypalanie się namiętności, a na końcu znużenie prowadzące nawet do agresji i w konsekwencji zerwania.

W powieści *Wampir Lestat* autorka każe tytułowemu bohaterowi walczyć z klanem staromodnych wampirów, zamieszkujących paryskie cmentarze i wyżywających się w satanistycznych obrzędach. Zachowująca się jak typowa nieakceptowana i zwalczana mniejszość, grupa odmieńców wychodzi w końcu z podziemia, aby pod wodzą Armanda stworzyć ku ucieście snobistycznych widzów słynny Teatr Wampirów. Wampiry stają się jeszcze jedną sensacją wspaniałego Paryża, tak jak stała się nią w swoim czasie rewia transwestytów „*Chez Michou*”. Lestat od samego początku pragnie wyjść z ukrycia i wystąpić w pełnym blasku reflektorów, poszukując akceptacji nie tylko w swoim środowisku, lecz także wśród „normalnej” części społeczeństwa. Marzenie to występuje szczególnie silnie w trzeciej części kronik, zatytułowanej *Królowa potępionych*, przeniesionej na ekran w 2002 roku przez Michaela Rymera. Powabny strzygóż zostaje idolem rockowym, bożyszczem tłumów, ale jego próba jawnej, otwartej egzystencji na oczach zafascynowanej nim młodzieżowej publiczności kończy się klęską. Żyjące w wyizolowanych gettach wampiry mają mu za złe publicznie ujawnianie ich sekretów, a większość widzów reaguje podczas koncertu przerażeniem,

kiedy przekonuje się, że nie chodziło wyłącznie o chwyt reklamowy. Lestatowi pozostaje w tej sytuacji powrót do swoistego elitarnego klubu, jakby komuny stworzonej przez przyjaciół o pokrewnych upodobaniach.

Wampiry w ujęciu Anne Rice są więc piękne, bezwzględnie egocentryczne i biseksualne, działające poza dobrem i złem oraz poza granicami narzuconymi zwyczajnym ludziom chociażby przez ich płć. Nie przypominają jednak tragicznych, romantycznych bohaterów powieści gotyckich, lecz raczej wyuzdanych libertynów z *Niebezpiecznych związków* Laclosa albo opowieści markiza de Sade. Mniej zależy im na nieśmiertelności, bardziej na zachowaniu wiecznej młodości i urody. Jeśli kogoś naprawdę kochają, to przede wszystkim samych siebie. Wbrew legendzie, te próżne istoty uwielbiają przeglądać się w lustrach, a nierzadko takim symbolicznym lustrem jest również druga osoba. Każdy z wampirycznych mistrzów: Marius, Armand, czy Lestat pragnie ukształtować wychowanka na swój obraz i podobieństwo, boleśnie także odczuwa bunt stworzonej przez siebie istoty.

Warto wspomnieć przy tej okazji jeden z najbardziej niezwykłych horrorów, jakim był *Hunter* Tony'ego Scotta nakręcony w 1987 roku. znany w Polsce pod tytułem *Zagadka nieśmiertelności*. Przenika go podobna erotyczna aura, jaka jest obecna w powieściach Rice. Para europejskich wampirów, wspaniale zagranych przez Catherine Deneuve i Davida Bowie, buszuje na ulicach i w dyskotekach Nowego Jorku. Porywają prostytutki płci obojga, aby sycić się ich krwią. Ponętna i wytworna, żyjąca od tysięcy lat wampirzyca porzuca w końcu gwałtownie starzejącego się partnera dla młodej lekarki (w tej roli Susan Sarandon), która usiłowała wyleczyć ich oboje. Zafascynowana tajemniczą Europejką kobieta morduje dla niej swego narzeczonego. Tytułowy głód, a może także żądza, kojarzy się nie tylko z seksualnym uwiedzeniem, ale także z głodem narkotycznym. Film otwiera ironiczna aluzja do wampirycznej tradycji: w supernowoczesnej dyskotekce zespół „Bauhaus” wykonuje swój największy przebój *Bela Lugosi's Dead...*

Anne Rice wyraziła się w *Wywiadzie z wampirem* z przekąsem o „dzikich, brytyjskich romansach”, natomiast w *Lestacie* określiła ustami narratora samego Draculę jako „wielką małpę wampirów”. Jej największym błędem wydaje się fakt, że nie doceniła wdzięku klasycznego, gotyckiego horroru. Odzierając swoje *Kroniki* z tajemniczości, przesadnie racjonalizując i unowocześniając na siłę wampiryczny świat, pozbawiła go jednocześnie romantycznej i metafizycznej aury, która tak urzekała wielbicieli utworu Brama Stokera. Nie udało się pisarce do końca uczynić Lestata godnym następcą Draculi. o czym zapewne marzyła.

Nieszczęsny transylwański hrabia musiał, jak się okazało, doczekać dopiero lat 90. XX wieku, aby oddano mu pełną sprawiedliwość. Francis Ford Coppola w swoim filmie *Bram Stoker's Dracula* z 1992 roku postawił wreszcie przysłowiową kropkę nad „i”. Nie tylko dokładnie odtworzył fabułę powieści, ale także ujawnił na ekranie treści głęboko w niej ukryte i zakamuflowane. W jego ujęciu Dracula jest wszystkim tym, czym chciał go widzieć Stoker: demonem wadzącym się z Bogiem, romantycznym indywidualistą, egzotycznym arystokratą, upiorem i magiem jednocześnie. Nade wszystko jest jednak czarującym, wspaniałym kochankiem, który odnajduje po latach poszukiwań jedyną prawdziwą miłość swego życia i sprawia że jego wybranka, Mina zaczyna podzielać owo płomiennie uczucie. Moment, w którym oszalała z miłości kobieta błaga nawiedzającego ją w łóżku upiora, aby uczynił ją wampirzycą, to chyba najdziwniejsza scena miłosna w historii kina. Wielka, ponadczasowa namiętność, która przeciwstawia się boskim i ludzkim prawom, przynosi wprawdzie cierpienie, lecz także finałowe wybawienie. Dracula przestaje być upiorem błąkającym się na pograniczu dwóch światów, Mina zaś odmieniona wewnętrznie powraca do świata ludzi. Można by rzec, iż Coppola „poprawiając” nieco powieść Stokera i uzupełniając jej akcję o dzieje romansu hrabiego z Miną Murray. w istocie ukazał całą głębię, złożoność i przewrotność tej niezwykłej powieści.

Omawiając erotyczną stronę wampirycznej egzystencji zmuszeni byliśmy przy okazji przejrzeć katalog rozmaitych seksualnych dewiacji. Różne aspekty wampirycznej miłości budzą skojarzenia z sadyzmem i masochizmem, homoseksualnym uwiedzeniem i nekrofilia, seryjnymi gwałtami i morderstwami. Należałoby w związku z tym zapytać, czemu opowieści wampiryczne budzą wciąż, także i w naszych czasach tak silny odzew ze strony ogromnej liczby odbiorców. Również wielu twórców współczesnych stara się opracować na nowo staromodny, zdawałoby się temat. Pewną skrajność stanowi postawa głównego bohatera filmu *Łowcy wampirów*, który nazywa swoich niesamowitych przeciwników konsekwentnie „pedałami” i uważa, że należy ich bezwzględnie wytepić. Widocznie jest zbyt prymitywny, aby dostrzec, że pewne rzeczy pozostają na świecie niezmiennie, tak jak chociażby mroczna strona ludzkiej natury, i masowa eksterminacja nie jest z pewnością żadnym rozwiązaniem, lak agresywną, nietolerancyjną postawę należałoby podsumować cytatem z *Doktora Faustusa* Tomasa Manna: „Jakże nudny i nieciekawy jest zdrowy człowiek. Zwłaszcza człowiek zdrowy psychicznie”.

Adam Mazurkiewicz

## O RECEPCJI ROMANTYCZNYCH MOTYWÓW WAMPIRYCZNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE I SZTUCE

U progu bieżącego roku czytelnicy „Przekroju” mogli przeczytać informację brzmiącą — zdawałoby się — nieprawdopodobnie. Oto — według Konrada Dulcowskiego, autora artykułu *Smak świeżej krwi* — w Polsce można spotkać wampiry. Miałyby one kontaktować się przez Internet, „przebudzając” kolejnych członków „Rodziny” (przywołane przez Dulcowskiego samookreślenie bohaterów artykułu).

Zdawać by się mogło, iż w dobie merkantylizacji kultury wiara — którą już wcześniej nierzadko określano mianem zabobonu — w możliwość egzystencji wśród ludzi istot, które przezwyciężyły śmierć i powróciły do życia, stanowi co najwyżej przejściowa moda. Tym bardziej iż trend ten istotnie kreowany bywa przez media na potrzeby kampanii reklamowych, które towarzyszą promocji filmów i gier, wykorzystujących motywy grozy. Wiare w wampiryzm można również uznać za zabawę, u podstaw której legły poczucie nudy w obliczu braku tabu we współczesnej kulturze i pogoń za sensacją (co można wyczytać „między wierszami” przywoływanego tu artykułu Dulcowskiego). Jednakże „moda” ta — czy też raczej jej literacki oddźwięk — trwa już ponad dwa wieki, niejako na marginesie przemijających epok i trendów kulturowych. A przecież wampir nie narodził się (czy też może należałoby powiedzieć: „nie przebudził się”?) wraz z *Narzeczoną z Koryntu* Goethego, bądź tytułowym bohaterem *Draculi* Brama Stockera.

Wampir, straszący odbiorców współczesnej kultury popularnej, to pogłos starszej wiary w istotę rodem z ludowego bestiarii. Istota ta przybierała w wierzeniach różne kształty i nazwy, odznaczając się zarazem jedną wspólną cechą — prężnym pragnieniem krwi, które zaspokoić mogła, jedynie polując na człowieka. We współczesnej kulturze popularnej nosferatu można uznać za jedną z jej ikon. Mary F. Rogers przez pojęcie to rozumie wytwór kultury popularnej, wkraczający w *ludzką codzienność i relacje społeczne*, [który] w *krańcowych przypadkach usurpuje sobie miejsce centralne (...). Ikona nie jest jedynie idea; w niezliczonych sytuacjach stanowi ona część doświadczenia, coś godnego zapamiętania, łączącego ze sobą fragmenty czyjejś przeszłości i rzucającego światło na przyszłość*<sup>1</sup>. Tak jak dla bohaterów artykułu Dulcowskiego wampiryzm stał się obiektywnym zjawiskiem, dla wielu zwolenników przygód kolejnych wcieleni hrabiego Drakuli „wiara” w wampiry to element eskapistycznej zabawy, umożliwiającej ucieczkę od szarej rzeczywistości. Może dlatego taką popularnością cieszyły się i nadal cieszą literackie i filmowe wcielenia istot Wiecznie Żywych (od niemego arcydzieła ekspresjonizmu niemieckiego, *Nosferatu. Symfonia grozy* po cykl *Blade: Wieczny łowca* i *Van Helsinga*), oraz gry komputerowe (*Kane, Dracula*)?

Jednocześnie wymogi kultury popularnej, dążącej do homogenizacji oczekiwań i potrzeb swego odbiorcy, sprawiają, iż stereotyp jego postaci, ukształtowany na drodze konwencjonalizacji atrybutów przypisanymi wampirowi, uruchamia już dzięki samej nazwie ciąg skojarzeń i pozwala na budowanie nastroju dzięki jedynie-li przywołaniu figury nosferatu<sup>2</sup>, który *jest aktywny nocą, dnia zaś przesypia, najlepiej w trumnie i zazwyczaj na ziemi przodków, żywi się ludzką krwią, może zmieniać postać [dodajmy, iż przybiera najczęściej kształt nietoperza, szczura, wilka lub mgły], przenikać przez ściany*

<sup>1</sup> M. F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 24.

<sup>2</sup> Por.: A. Gemra, *Wyobrażenia na manowcach: powieści niesamowite. Próba opisu*, „Literatura i Kultura Popularna” red. T. Żabski, nr 9, Wrocław 2000, s. 163.

*itp. Jest błądy, zazwyczaj wysoki i szczupły, ale obdarzony niezwykłą siłą, porusza się bardzo szybko, ma niesamowite oczy, (...) ostre zęby (...) i paznokcie, nieświeży oddech, zimne ciało*<sup>3</sup>. Analizując przywołany tu za Krystyną Walc portret wampira, można zauważyć, iż stanowi on konglomerat cech *stricte* zwierzęcych (kły i pazury, służące polowaniu), antropomorficznych i nadprzyrodzonych. Zwłaszcza pierwsza i ostatnia z wyróżnionych tu kategorii sprawia, że przed wampirem nie ma ucieczki — zwierzęcemu instynktowi łowieckiemu towarzyszą cechy, dzięki którym potrafi on przeniknąć przez strażę i mury. Można byłoby rzec, iż wampir jest drapieżnikiem doskonałym, jako że człowieczy wygląd stanowi dlań kamuflaż. Pozwala mu on tym skuteczniej polować na ofiarę (tj. ludzi), że zdaje się nie różnić od niej zewnątrznie<sup>4</sup>. Podobieństwo owo jest jednakże tylko pozorne, o czym przekonuje się Claire — bohaterka *Światła w tunelu* Johna Skippa i Craiga Spectora — która, ujrawszy z bliska wampira, dostrzegła, że *nie był [on] żadnym księciem z bajki, nie przypominał go nawet odrobinę (...). To, co wzięła za uśmiech, było w istocie złowiszczym grymasem*<sup>5</sup>.

Żywoć nosferatu w sztuce zapoczątkował jednak (zgodnie z ustaleniami Marii Janion) dopiero romantyzm, choć zaznaczmy już teraz, że wzorcową realizację bohatera wampirycznego — tytułowego Draculę ze wspomianej powieści Stockera — przyniosła późniejsza epoka, czerpiąca z romantycznej tradycji.

Lektura utworów z kręgu horroru wampirycznego pozwala na wyodrębnienie dwu — funkcjonujących również współcześnie — jego nurtów. Nurty te operują różnymi poetykami, choć mają ten sam cel — wzbudzenie w odbiorcy uczucia grozy. Są to:

- model eksponujący tajemnicę związany z istnieniem wampira;
- model eksponujący obcość wampira.

Poniżej omówimy je kolejno.

### model eksponujący tajemnicę związany z istnieniem wampira

Wyrafinowany wampiryzm, który można znaleźć na kartach *Zagłady domu Usherów*, *Berenice* Egara Allana Poe bądź *Very A. Villiersa de l'Isle-Adama*, niewiele ma wspólnego z orgiastycznymi obrazami krwawych uczt. Zamiast „klasycznych” wampirów, o uproszczonym rysunku psychologicznym, przywołani tu autorzy proponują czytelnikowi istoty niedookreślone ontologicznie<sup>6</sup>. Postacie te — egzystując na pograniczu jawy i snu, życia i śmierci, racjonalizmu i szaleństwa — istnieją w „zawieszeniu”. Nie potrafią odróżnić tego, co widzą, od tego, co im się zdaje. Nieuchwytność kresu egzystencji bohaterów sprawia, że trudno jest w sposób jednoznaczny odpowiedzieć na pytanie, czy w *Verze l'Isle-Adama* zmarła ukochana istotnie odwiedzała swego męża, bądź czy lady Magdalena z *Zagłady domu Usherów* Poego nie została pogrzebana za życia. Tym samym zaś wampiryzm to — zwłaszcza dla bohaterów opowiadań Poego — specyficzne przedłużenie życia, bądź też (jak w *Pannie młodej z krainy snów* Théophile'a Gautiera, *Wenus z Ille* Prospera Merimego) wskrzeszenie do życia — dodajmy, iż przywołane tu opowiadania łączy motyw przywrócenia do życia zmarłej kochanki, zmienionej siłą uczucia w wampira.

Znamienne dla omawianego tu modelu jest łączenie wampiryzmu z wyrafinowanym erotyzmem. Nosferatu w tym przypadku posila się nie tyle krwią swej ofiary, co łączącą

<sup>3</sup> K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, „Literatura i Kultura Popularna”, red. T. Żabski, Wrocław 1996, t. V, s. 134.

<sup>4</sup> Znamienna pod tym względem jest scena z filmu *Blade: Wieczny Łowca*, w której jeden z bohaterów, podążając za przygodnie spotkaną dziewczyną, trafia do dyskoteki dla wampirów, gdzie omal nie zostaje pożarty.

<sup>5</sup> J. Skipp, C. Spector, *Światło w tunelu*, przekł. R. P. Lipski, Poznań 1992, s. 306–307.

<sup>6</sup> Zob.: B. Zwolińska, *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poeego*, [w]: *Gotyctym i groza w kulturze*, red. G. Gazda i in., Łódź 2003. Zob. również: też, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej*, Gdańsk 2002.

go z nią więzią emocjonalną. W ukazywaniu chorobliwego erotyzmu celował zwłaszcza Poe, którego Magdalena z *Zagłady domu Usherów* to wzorcowy wręcz przykład wampira żywiącego się emocjami, mającymi swe źródło głównie w erotycznej więzi łączącej ją z bratem<sup>7</sup>. W tym bowiem przypadku (i w wielu innych przywołanych tu utworach) *plciowość jest (...) potężną bronią kobiety-wampira, a związek z mężczyzną, utrzymany często na granicy kazirodztwa, implikuje też bohatera określonego typu*<sup>8</sup>. Pewnego rodzaju wyjaśnieniem motywacji takiego przedstawienia postaci nosferatu mogą być słowa z innego opowiadania Poego, *Przedwczesnego pogrzebu*. W utworze tym narrator stwierdza: *Istnieją pewne tematy przejmujące do głębi, wszelako nazbyt okropne, iżby mogły stać się przedmiotem rzetelnej literatury powieściowej*<sup>9</sup>. Uwagę tę można traktować jako swoisty manifest programowy Poego, który doświadczenie grozy — płynące z kontaktu ze zjawiskami wykraczającymi poza sferę racjonalnej codzienności — uznał za niemożliwe do opisaną za pomocą języka literatury realistycznej.

Podobną do Poego metodę wykorzystywał Stefan Grabiński, tworząc wzorowaną na pomysły autora *Berenice* postać wampira psychicznego (*Kochanka szamoty, W domu Sary*). Grabiński potrafił w wyrafinowany sposób wykreować mroczną, „gęstą” atmosferę, uniemożliwiającą bohaterom jednoznaczność interpretacji obserwowanych przezeń zjawisk<sup>10</sup>.

Nurt horroru eksponujący tajemnicę związaną z istnieniem nosferatu, mimo iż nośny artystycznie i myślowo, nie znalazł szerszego zainteresowania w poromantycznej twórczości. Prócz wspomnianego Grabińskiego, sięga po niego Paweł Siedlar, czyniący bohaterką *Czekając w ciemności* wampira energetycznego, czerpiącego siły witalne z ludzkich emocji. Być może przyczyną sygnalizowanego tu małego zainteresowania wyrafinowanym wampiryzmem należy upatrywać w rynkowych mechanizmach rządzących kulturą popularną: w tym przypadku powieści w stylu Poego byłyby — zwłaszcza dla odbiorców wychowanych na estetyce *splatterpunku* i filmów *gore* — nieatrakcyjne, jako nie dostarczające silnych wrażeń wizualnych.

#### model eksponujący obcość wampira

Nosferatu, nawet jeśli będziemy pojmować go w sposób dosłowny, stanowi odwołanie do pierwotnego lęku przed obcością, wynikającą z jego odmienności. Przypomnijmy, iż nie należąc do świata kultury (tu w rozumieniu: człowieka) ani natury, nosferatu zdaje się bytem funkcjonującym *a reboure* — który można zdefiniować jedynie poprzez zaprzeczenie: nie żyje, ale i nie jest martwy, skoro porusza się i łaknie; zdaje się być nieśmiertelny (istnieje wszak niewiele sposobów na unicestwienie go, a i te mogą okazać się zawodne: przypomnijmy, iż w *Rodzinie wilkołaka* Aleksego K. Tołstoja przebitcie wampira kółkiem jest niewystarczającym sposobem na uśmiercenie go. W makabryczno-groteskowej scenie nosferatu wykorzystuje narzędzie swej śmierci, by szybciej dogonić ofiarę: *odwróciwszy się, ujrzałem starego Gorczę, który opierając się o swój kół skakał jak Tyrolczyk, którzy u siebie w górach w ten sposób pokonują*

<sup>7</sup> Symbolikę związaną z erotycznym aspektem mitu wampirycznego wykorzystali w przewrotny sposób twórcy kina komercyjnego w czasach obowiązywania w Hollywood tzw. „Kodeksu Haysa”. W tym przypadku horrory pełniły zastępczą funkcję w stosunku do filmowych romansów, w których zakazano (jako niemoralnych) scen ukazujących pocałunek bohaterów. Ponieważ Kodeks Haysa zabraniał ukazywania jakichkolwiek scen mających choćby wydźwięk erotyczny, *nie można było pokazać [do roku 1968] mężczyzny całującego kobietę, ale można było pokazać coś, co w gruncie rzeczy wyglądało bardzo podobnie — mężczyznę zatapiającego kły w szyję omdlejącej kobiety* (W. Orliński, *Kino wciąż żywych trupów*, „Gazeta Wyborcza”, sobota—niedziela, 19–20 czerwca 2004, s. 9).

<sup>8</sup> B. Zwolińska, *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poego*, s. 32.

<sup>9</sup> E. A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb*, [w]; tenże, *Opowieści niesamowite*, przekł. B. Leśmain, S. Wyrzykowski, Kraków 1984, s. 133.

<sup>10</sup> Por. A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński*, [w]; *Pisarze dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 235.

*przepaści*<sup>11</sup>), a jednocześnie — w utrwalonych tradycją przekazach — zabija go słońce, symbolizujące siłę witalną. Wreszcie nie musi odżywiać się tak jak inni, w zamian posiadając się esencją życia — krwią. W efekcie, jako istota nie podlegająca prawom natury ani kultury, zostaje wykluczona ze społeczności i obciążona klątwą<sup>12</sup>.

Model eksponujący obcość wampira najpełniejszy wyraz znalazł we wspomnianym już *Draculi* Brama Stokera<sup>13</sup> — powieści będącej (pod wieloma względami) utworem wzorcowym<sup>14</sup>. Współcześni twórcy powracają doń wielokrotnie, po to by interpretować dzieje wołoskiego gospodarza na jeden z trzech sposobów: jako negację, modyfikację lub potwierdzenie dotychczasowych wyobrażeń na temat natury wampira<sup>15</sup>. Obecnie nosferatu może — przykładowo — obawiać się słońca (jak don Sebastian de Villeneuve z *Czarnego zamku* Daniela, lub Rudy Pasko i Peggy Lewin, bohaterowie *Światła w tunelu* Johna Skipa i Craiga Spectora) bądź unikać go, jako istota prowadząca nocny tryb życia (dienne światło osłabia, ale nie zabija potomków Barlowa w *Miasteczku Salem Kinga*), może też nie działać nań w ogóle (Dragosani z *Nekroskopa* Briana Lumley'a, „prastara istota” — przodek nowojorskich wampirów ze *Światła w tunelu*).

We współczesnych realizacjach często ulega transformacji sceneria akcji. Stokerowski zamek bywa najczęściej zastępowany zaułkami miasta: Chicago w *Krwawej uczcie* Patricii N. Elrod, Kraków w *Kuzynkach* i *Księżniczce* Andrzeja Piliipiuka, Paryż w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice, bądź fikcyjne tytułowe miasteczko Salem z powieści Stephena Kinga — to przykłady miast zampiryzowanych. Za pierwowzór owych miast - siedlisk wampirów uznać można opis zwampiryzowanych wsi podkarpackich, zaczerpnięty np. przez Aleksego K. Tołstoja z *Opisu podróży na Wschód odbytej na rozkaz króla* pióra Josepha Pittona de Tourneforta (Paryż 1717). O podobnych przypadkach wspomina również Augustino Calmot w *Rozprawie o pojawianiu się duchów i wampirów lub zmartwychwstałych na Węgrzech, na Morawach,*

<sup>11</sup> A. K. Tołstoj, *Rodzina wilkołaka*, [w]; *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, przekł. R. Śliwowski, Warszawa 1990, s. 219.

<sup>12</sup> Ślad owego wykluczenia można odnaleźć m.in. w *Księdze Kapłańskiej* - w postaci ostrzeżenia danego Mojżeszowi przez Pana: *Jeżeli kto z domu Izraela albo spośród przybyszów, którzy osiedlili się między nimi, będzie spożywał jakakolwiek krew, zwróć oblicze moje przeciw temu człowiekowi spożywającemu krew i wyłącz go spośród jego ludu (...). Bo życie wszelkiego ciała jest w jego krwi — dlatego dałem nakaz synom Izraela: nie będziecie spożywać krwi żadnego ciała, bo życie wszelkiego ciała jest w jego krwi. Ktokolwiek by ją spożywał, zostanie wyłączony* (Kpł. 17, 10, 14). Potwierdzone prawem Bożym wykluczenie ze społeczności wiązało się nie tylko z faktycznym odrzuceniem jednostki podejrzewanej o wampiryzm i odebraniem jej prawa do ochrony przed niebezpieczeństwem. Inność, którą wampir reprezentował odmiennością wyglądu i zachowania (nocny tryb życia, łaknienie zakazanej krwi, zdolności paranormalne), Marek Wydmuch traktuje jako zagrożenie mechanizmów społecznych aktami kanibalizmu w czasie klęsk żywiołowych (zob.: M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 51).

<sup>13</sup> Polski przekład powieści Stokera to przykład ironii losu: najbardziej znany utwór podejmujący wątek nosferatu zaprezentowany został rodzimemu czytelnikowi w wersji skróconej dopiero w 1990 roku (przekł. D. Ściepuro, Jelenia Góra, wyd. CIVIS-PRESS). Wydanie to, które należy uznać raczej za trawestację powieści Stokera niż jej przekład, pomija wątek związany z Renfieldem i van Helsingiem, zaś Draculę uśmierca cios jedynie Quinceya, co zostało przedstawione w dzienniku doktora Sewarda. Pełne wydanie *Draculi* (przekł. M. Wydmuch, Ł. Nicpan, Warszawa, wyd. ALFA) ukazało się dopiero w 1993 roku, niejako „towarzysząc” wchodzącemu wówczas na ekrany polskich kin filmowi *Dracula* Francisca Forda Coppola (dodajmy, iż w wydaniu tym śmierć Draculi relacjonuje w swym pamiętniku Mna Harker).

<sup>14</sup> „Kanonizacja” powieści Stokera owocuje ilością przywołań, dokonanych zwłaszcza przez twórców filmowych. Anna Gemra podaje, iż do roku 1996 powstało 99 *ważniejszych filmów, w których istotną rolę odgrywa Dracula* (cyt. wg.: A. Gemra, *Postaci horroru: Odmieniec i Monstrum*, „Literatura i Kultura Popularna”, red. T. Żabski, Wrocław 2003, t. XI, s. 67).

<sup>15</sup> Zob.: K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, op. cit.

itd. (Wenecja 1756). Obie relacje znane były zapewne Tołstojowi<sup>16</sup>. Najczęściej ludzcy bohaterowie są nieświadomi faktu, iż owe miasta stanowią dla nosferatu swoistą „niszę ekologiczną”. Z wymienionych powyżej tytułów jedynie w przypadku Salem sygnalizowana zostaje przemiana, jaką przechodzi tytułowe miasteczko po pojawieniu się w nim wampira. Kiedy przybywa doń główny bohater powieści, Ben Mears, zastaje społeczność, dla której *czas biegnie zupełnie innym rytmem. W takim miłym, małym miasteczku nie mogło wydarzyć się nic nieprzyjemnego. Wszędzie, ale nie tutaj*<sup>17</sup>. Gdy ponownie przyjeżdża do osady, aby rozprawić się z wampirami, wita go cisza i pustka. Za swoiste przetworzenie figury zamku - siedziby wampira - można w powieści Kinga uznać opuszczony Dom Marstenów, górujący ponad osadą niczym *mroczna latarnia, rzucająca swój ponury blask na martwe miasteczko*<sup>18</sup>.

Przestrzeń, którą zasiedlają współczesne wampiry i Stokerówką posiadłość hrabiego Drakuli łączy element infernalnej labiryntowości. Jest ona waloryzowana w sposób jednoznaczny negatywnie: jako przestrzeń wroga człowieczemu bohaterowi *osacza [go] (...). Więzy nie pozwalają na swobodę ruchów (...). Mury nie tylko ograniczają jego możliwości, są jakby wobec niego agresywne*<sup>19</sup>. Dom Marstenów, podobnie jak całe miasteczko z powieści Kinga, bądź linie nowojorskiego metra ze *Światła w tunelu* Craiga i Skippa, zdają się jedynie unowocześnionymi wersjami karpackiego zamczyska, po którym błądzi Jonathan Harker.

O niewystarczalności dotychczasowego (nazwijmy go umownie „tradycyjnym”) sposobu wykorzystywania wątków wampirycznych świadczą nie tylko utwory, których autorzy sięgają po intertekstualne nawiązania. We współczesnych realizacjach figura wampira „rozsadza” wręcz konwencję, modyfikując nie tylko przywoływany schemat, lecz również poetykę nurtu. Niejako na marginesie literatury, którą można bez zastrzeżeń określić mianem horroru, pojawił się bowiem nurt łączący cechy opowieści grozy i baśni współczesnej. Na potrzeby niniejszego szkicu określimy go mianem *gothic fantasy*. Przynależące doń utwory (m.in. *Imperium lęku* Briana Stableforda, dylogia Kima Newmana: *Anno Dracula* i *Krwawy baron. Anno Dracula 1918*, *Wampir z mgieł* Christie Goldeny, *Genevieve* Jacka Yeovila [Kima Newmana]) sięgają po elementy poetyki charakterystycznej zarówno dla horroru, jak i *fantasy*, by tworzyć eklektyczne wizje światów, w których wampiry mają ten sam status ontologiczny, co ludzie. Bohaterowie *gothic fantasy* — nosferatu i śmiertelni — toczą ze sobą walkę, jednakże ludzcy bohaterowie nie traktują Wiecznie Żywych jako istot z podań. Przykładowo: zdążający na front bohaterowie *Krwawego barona. Anno Draculi 1918* Kima Newmana traktują jako oczywistość, iż walczące w szeregach armii wampiry spędzają dni (zgodnie ze Stokerowską tradycją) w trumnach, wypełnionych ziemią z miejsc narodzenia. Nie jest więc dla nich zaskoczeniem, iż *otwartą trumnę, ustawioną obok innych, napełniono do połowy śniegiem, jakby czekała na wampira — Eskimosa, który śpi na warstwie ojczystego lodu*<sup>20</sup>. Tym samym „skandal ontologiczny”, jakim w tradycyjnym nurcie literatury grozy staje się manifestacja obecności wampira, zostaje unieważniony.

<sup>16</sup> Sugeruje to René Śliwowski (zob. biogram Tołstoja w *Opowieściach niesamowitych...*, s. 420), powołując się na nieokreśloną pracę André Lirondellego. Znajomość owych źródeł miała — według Śliwowskiego — posłużyć Tołstojowi do kreacji Hercegowiny jako krainy, w której wampiry (określane przez Tołstoja konsekwentnie mianem wilkołaków), *wysysają (...)* *krw z najbliższych swych krewnych i najwierniejszych swych przyjaciół, a ci zaś, kiedy umrą, również przemieniają się w wampiry, toteż (...) istniały całe wsie, których ludność przemieniała się w wilkołaki* (A. K. Tołstoj, *Rodzina wilkołaka*, s. 193). Czytając te słowa, trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż znajomości utworu Tołstoja wiele zawdzięcza Kingowska wizja zwampiryzowanego Salem.

<sup>17</sup> S. King, *Miasteczko Salem*, przekł. A. Nakoniecznik, Warszawa 1991, s. 35.

<sup>18</sup> Tamże s. 413.

<sup>19</sup> M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w]: tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 173.

<sup>20</sup> K. Newman, *Krwawy baron. Anno Dracula 1918*, przekł. J. Ochab, Warszawa 1999, s. 135.

Podobnie unieważnione zostaje napięcie towarzyszące lekturze horroru wampirycznego w przypadku utworu demaskującego człowieka jako odpowiedzialnego za napady, które mogą uchodzić za efekt ataku wampira. Zdemaskowanie jako odpowiedzialnego za zbrodnie człowieka „podszywanego się” pod wampira sprawia, iż czytelnik uczestniczy w trakcie lektury w swoistej grze konwencjami: w przypadku dylogii Kima Newmana jest to — o czym już wspominaliśmy — odwołanie do *fantasy*; Guy Smith w *Wampirach z Knighton* sięga po elementy powieści detektywistycznej (bohater to policjant podejrzewany o popełnienie zbrodni, który bierze udział w śledztwie, by oczyścić się z zarzutów). Powieść Smitha wprawdzie rozpoczyna się w sposób sugerujący jej związki z tradycją horroru wampirycznego (czy też szerzej: tradycją literatury grozy), jednak w trakcie rozwoju fabuły czytelnik przekonuje się, iż *Wampirem z Knighton* bliżej jest do schematu jednego z nurtów literatury detektywistycznej (wykorzystującego schemat przygody „policjanta na urlopie”) niż do „opowieści z dreszczykiem”. Zdarzenia, jakkolwiek początkowo tajemnicze, znajdują całkowicie racjonalne wyjaśnienie: wampirzyce to młode anarchistki, wykorzystywane przez miejscowego polityka usiłującego zdyskontować napięcia między Walijczykami a Anglikami dla własnej kariery politycznej, wampirze kły okazują się sztuczna szczęka, zaś „woń grobów” to zapach niemytego ciała. Owe „maskaradzie” towarzyszy znamieny finał. Oto spragnione narkotyków anarchistki zabijają swego mocodawcę tak, jak mogłyby to zrobić wampiry — wysysając mu krew.

Grę w symulację horroru wampirycznego podejmują niekiedy również twórcy współczesnej literatury grozy: Rasalom *vel* Molasar z *Twierdzy* Paula Wilsona podaje się za wampira — wołoskiego gospodarza, manipulując profesorem Cuza, którego pragnie wykorzystać do własnych celów. Podobnie postępuje demoniczna Lilith w *Sabacie II: Krwawej bogini* Guya Smitha, nakłaniając do zbrodni członków nazistowskiej organizacji Front Wyzwolenia. W obu przypadkach — tak w *Krwawej bogini*, jak i w *Twierdzy* — czytelnikowi przedstawione zostają powieści z kręgu literatury grozy, jednak „udają” one coś, czym w istocie nie są, bowiem ani Molasar - Rasalom, ani Lilith to *de facto* nie wampiry, lecz istoty demoniczne o innej proveniencji.

\*  
\* \*

„Odczarowane” współcześnie historie o wampirach stały się opowieściami z pogranicza mitu i literatury, po które nader chętnie sięga kultura masowa.<sup>21</sup> Wampir jest w niej traktowany w sposób instrumentalny, służąc przywołaniu i zwerbalizowaniu lęków tkwiących w podświadomości odbiorcy. Dzięki nosferatu czytelnik może odczuwać strach w kontrolowanych fikcyjną sytuacją granicach. Spoglądając na niezliczone przywołania wampira w różnych tekstach kultury, należałoby zadać sobie pytanie, kim jest on dla współczesnego odbiorcy kultury popularnej. Wskrzeszany dla przestrachu, ośmieszany w utworach i filmach, w przypadku których o  *krok dalej jest już tylko miejsce dla parodii*<sup>22</sup>, wampir towarzyszy ludzkości niczym cień, choć jego magnetyczny czar osłabł. Tendencje naturalistyczne, towarzyszące prezentacji nosferatu, współbrzmia (do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić) z zanikiem sfery symbolicznej. Bodaj najbardziej spektakularnym przykładem dokumentującym ów zanik symboliki związanej z postacią nosferatu może być scena śmierci wampira: w utworze Stokera *Dracula* zmienia się jedynie w pył. Współcześnie trudno znaleźć utwór, który w podobnie oszczędnych słowach ukazywałby triumf człowieczych bohaterów. Estetyzacji chwili śmierci nosferatu towarzyszą (z zamierzenia wymyślne, w istocie zaś często niesmaczne) opisy:

<sup>21</sup> Utwory, których bohaterem jest wampir, nader skrupulatnie wyliczają m.in. Anita Has-Tokarz (A. Has-Tokarz, *Motyw wampira w literaturze i filmie*, [w]: *Wokół gotycyzmów*, red. A. Gazda i in., Kraków 2002) oraz Krystyna Walc (K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, *op.cit.*).

<sup>22</sup> A. Kołodzyński, *Przebudzenie Księcia Ciemności*, „Kino” 1993, nr 2/3, s. 17.

Oczy Dragosaniego jakby wybuchły od wewnątrz i pozostawiły puste krateru na twarzy, purpurowe strugi ściekały po białych policzkach (...). Piana i krew wypłynęły z niesamowicie rozwartych szczęk, rzucał szaleńczo głową (...). Szyja pogrubiała się, twarz oblała purpura i błękit. Wampir (...) przybrał kształt pijawki, przebijając się w górę do gardła, wypłynął ustami Dragosaniego z krwią i śluzem<sup>23</sup>.

Twórca przywołanego tu opisu kresu egzystencji nosferatu sięga po splatterpunkową estetykę odrazy, by z obrazu śmierci uczynić ponure widowisko. Sam zaś zgon wampira nie budzi lęku metafizycznego, a jedynie estetyczne obrzydzenie.

Na zanik sensów, które niosła z sobą figura nosferatu, wpływ ma również „rozchwianie” aksjologiczne współczesności, sprzyjające swoistej „bonizacji” zła: Lestat – bohater *Wywiadu z wampirem* Anne Rice – jest bardziej ludzki niż polujący nań ludzie; Jack Fleming z *Krwawej uczy* Particii N. Elrod tropiony jest przez gangsterów, reprezentujących zło i zagrożenie ładu społecznego większe niż wampir; zaś z dwu braci Villanuewa zdecydowanie bardziej okrutny niż don Sebastian jest inkwizytor. Można byłoby rzec, iż wampir i jego pogromca „zamienili się miejscami”, tak iż niekiedy odnosi się wrażenie, że mamy w tym przypadku do czynienia z modyfikacją motywu „szlachetnego upiora” – istoty rozumiejącej i odczuwającej.

Tradycyjnie wykorzystywana figura wampira, jako istoty zagrażającej człowiekowi swą obecnością, choć obecna we współczesnej kulturze (np. w kolejnych ekranizacjach powieści Stokera, bądź cyklu Briana Lumley’a *Nekroskop*), straciła swe uprzywilejowane miejsce. Metaforyzacja wizerunku nosferatu zniosła jego pierwotną, ostrzegawczo-moralizatorską funkcję, nadając mu status bytu pozornego, iluzji. Przypisane wampirovi atrybuty nie tyle więc służą we współczesnej kulturze popularnej rozpoznaniu zagrożenia, ile stanowią dekorację pustą semantycznie, stając się figurą estetyczną, której wzbudzające niekiedy odręzy obrazowanie pełni rolę „wabika” na potencjalnego odbiorcę, znudzonego standaryzacją pojedynczych utworów<sup>24</sup>. Romantyczna figura nosferatu, którą niegdyś odczytywano m.in. jako symbol transgresji w zło<sup>25</sup>, uległa dziś prawom rynku, by „śmieszyć, tumanić, przestraszać”. Przeważa za *signum temporis* wypadnie uznać telewizyjną reklamę energetyzującego napoju „Red Bull”. Pacjent (odziany, dodajmy, zgodnie z wampirzą „modą” w pelerynę z wysokim kołnierzem) wyraża obawę, czy po usunięciu kłóć będzie mógł latać, na co dentysta zadaje pytanie: „Coś pan, z Transynwalii? Red Bull doda ci skrzydeł”, po czym obaj wypijają napój i odlatują. Wampir – jako bohater spotu reklamowego – nie musi już dysponować nadnaturalną mocą – wystarczy mu spożycie odpowiedniego napoju. A sam wampir? Może – na wzór lorda Ruthvena – zniknąć, by pojawić się w bardziej sprzyjającym mu czasie, gdy w imię zachowania tradycyjnego podziału na białe i czarne ktoś powie: »Potwory, czarownice, a jednak was żal«.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> B. Lumley, *Nekroskop*. t. I: *Mówca umarłych*, przekł. T. Małec, Gdańsk 1991, s. 297.

<sup>24</sup> Piotr Kowalski zwraca uwagę na to, iż jako mieszkańcom masowej wyobraźni coraz trudniej nam umiejscowić konkretne wyobrażenie, ale za to z łatwością przychodzi posłużenie się schematem i stworzenie własnej bestii, potwora czy całej fabuły (P. Kowalski, *Zwierzocełkupiory, wampiry i inne bestie. Krwiożercze potwory i erozja symbolicznej interpretacji*, Kraków 2000, s. 184).

<sup>25</sup> Tak odczytuje figurę nosferatu np. Maria Janion – zob: też, *Polacy i ich wampiry*, dz. cyt., s. 43.

<sup>26</sup> A. Kuczyńska, *Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna*, [w]: *Gotycyzm i groza w kulturze*, s. 22.

Marcin Szklarski

## CHARAKTERYSTYCZNE ELEMENTY JĘZYKA FANTASTYKI NAUKOWEJ

W niniejszej pracy przedstawiony zostanie specyficzny język literatury science fiction. Część teoretyczna pracy została oparta na bardzo dobrym, syntetycznym wykładzie dra Ryszarda Handkego<sup>1</sup>, natomiast szczegółowe przykłady zostały zgromadzone przez autora.

Specyfika języka fantastyki naukowej wynika z nietypowości jej świata przedstawionego: z występowania licznych elementów nie istniejących w świecie i fikcji werystycznej; z zaprzeczania rzeczywistości. Implikuje to konieczność użycia dla ich przedstawienia środków odmiennych niż w literaturze realistycznej. Szczególnie istotne są one w aspekcie jednego z najważniejszych elementów kreujących „fantastyczną naukowość”: wyjaśniającej zawartości naukowej lub (znacznie częściej) wyjaśnienia pseudonaukowego. Środki te można podzielić na neologizmy i opis.

### 1. NEOLOGIZMY

Neologizmy w science fiction mają charakter głównie terminologiczny, jako że ich naturalnym podłożem i punktem odniesienia jest język nauki i techniki. Posiadają one jednak odmienną funkcję niż terminy, ukazujące zmiany już u r z e c z y w i s t n i o n e lub prawdopodobne. Neologizmy w fantastyce naukowej są natomiast głównym składnikiem decydującym o przynależności dzieła literackiego do tego gatunku. Stanowią one w niej c z y n n i k k r e u j ą c y odmienny, fantastyczny świat jutra, oglądanego jako dziś i wczoraj. Są one t w o r z o n e - nie zapożyczone z nauki - „pod wpływem potrzeby prezentowania, unaoczniania elementów i wyglądom budowanego przez siebie świata fikcji.” (RH) Za neologizm w science fiction należy więc uznać każde n a z w a n i e zmyślonego elementu fantastycznego jutra, odsyłające przez znaczenie nowego słowa do nie istniejącego desygnatu.

Neologizmy takie muszą przyjąć na siebie niejako funkcję pośredniczenia między terażniejszością a jutrem. Użycie znanego słowa w znanym kontekście nie wprowadzałoby bowiem elementu fantastycznego, z kolei desygnat całkowicie fantastyczny musiałby posiadać całkowicie fantastyczną, obcą nazwę, osadzoną w całkowicie fantastycznym kontekście - a więc i całkowicie niezrozumiałą. Autor SF musi wobec tego szukać neologistycznego „złotego środka”: z jednej strony, nowe słowo powinno być osadzone w rzeczywistości werystycznej, z drugiej zaś - musi ono zawierać element obcy, nie należący do systemu, wprowadzający klimat „obcości”. Nazwanie nowego desygnatu opiera się na naśladowaniu sytuacji werystycznej, ale w taki sposób, aby wyobrażenie było utrudnione, „nieostre”, tak by świat fantastyki naukowej był możliwy do zobrazowania, a zarazem inny od świata realnego. Desygnat jest więc „szczególnie mglisty i ogólnikowy, nie na tyle jednak, by zupełnie wykluczyć możliwość unaocznienia.” (RH) Jest to element charakterystyczny dla fantastyki naukowej.



## 2. BADANIE NEOLOGIZMÓW

Jak powinno wobec tego wyglądać badanie neologizmów? Ze względu na to, że posiadają one tylko jedną funkcję - stylistyczno-kreacyjną - sprowadza się ono w zasadzie do analizy budowy słowotwórczej. Według Ryszarda Handkego, w literaturze science fiction można wyróżnić trzy typy takiej budowy:

1) Pełna czytelność - całkowicie czytelne są i cała struktura, i formanty słowotwórcze. Neologizm może być ewentualnie dopełniony opisem funkcji czy wyglądu desygnatu;

2) czytelność tylko w zakresie przynależności do klasy słowotwórczej;

3) czytelność wywołana tylko przez kontekst (a i tak ograniczona) - „(...) neologizm stawia opór zabiegom analitycznym, nie pozwala na wiarygodną rekonstrukcję leżącą u podstaw czynności słowotwórczej.” (RH)

Jak ocenić neologizm, jego „trafność”, udanie się? Jego cechami idealnymi są według Handkego: jeśli chodzi o zdolności do uzmysławiania i konkretyzacji - „pełna rozpoznawalność, przejrzystość znaczeniowa tak poszczególnych elementów, jak i całej struktury (...) maksymalna »naoczność«, konkretyzacja wyobrażeń, zrozumiałość, poznawalność, dostępność doświadczeniu odbiorcy, bliskość wobec świata realnego.” (RH) Z kolei elementami fantastyczności są „różnorakie sygnały rozluźnienia związku z tym, co praktycznie znane odbiorcy, zwiększenia odległości, zmniejszenia wyrazistości i czytelności aluzji, jaką jest neologizm w stosunku do nazwy realnego przedmiotu lub typu nazw.” (RH) Optimum tych sprzecznych tendencji jest dążenie do ich równowagi.

Jeśli z kolei chodzi o konkretne wskazówki co do kształtowania się signifié, wyobrażenia desygnatu, to składają się na nie:

- pozakontekstowa relacja do leksemów ustabilizowanych już znaczeniowo,
- oraz relacja do kontekstu - pozostałych składników tekstu, określająca funkcjonalną wartość semantyczną w utworze.

Badać należy więc:

1) czytelność neologizmów:

- na zasadzie porównawczych odniesień do tej odmiany języka, na tle której dokonywane są innowacje;
- na zasadzie porównawczych odniesień do kontekstu, w którym neologizm funkcjonuje;

2) czytelność samej budowy neologizmów.

## 3. RELACJE MIĘDZY NEOLOGIZMAMI A SŁOWNICTWEM JĘZYKA I KONTEKSTEM UTWORU

### A. NEOLOGIZMY OPARTE NA SŁOWNICTWIE

Pierwszą grupą szczegółowo rozpatrywanych w tej pracy neologizmów są twory oparte na słownictwie. Są one tworzone analogicznie do istniejących wyrazów, niekiedy stanowią ich repliki o zasadzie widocznej i często wyraźnie wiązanej z funkcją wyrazu w science fiction. W sposób podobny jak nieneologizmy odnoszą się one do postaci i funkcji desygnatów świata przedstawionego SF. Spełniają także podobną funkcję, jak neologizmy w świecie przedstawionym. Są one zrozumiałe i czytelne pozakontekstowo - możliwość przyporządkowania nowego wyrazu do klasy „podobnych” implikuje wstępne zakwalifikowanie jego znaczenia, doprecyzowywanego następnie w kontekście. Znaczenie kontekstowe jest tym precyzyjniejsze, im jaśniejsze znaczenie pozakontekstowe.

Oto przykłady niektórych czytelnych, mniej czytelnych i nieczytelnych:

1) „Wstępna analiza zakresu i treści znaczenia neologizmu, oparta na przejrzystości struktury wyrazu i podobieństwie jego składników do tego, co znane, może znajdować potwierdzenie, konkretyzację, ewentualnie rozwinięcie w znaczeniu kontekstowym. Wówczas wszystko sprzyja wyobraźności desygnatu, i neologizm kreując element świata przedstawionego, rysuje go ostro i wyraziście.” (RH):

– „lotostrada” (LCWM 48)<sup>2</sup> - złożenie analogiczne do słowa „autostrada” („droga przystosowana do szybkiego ruchu samochodowego, z bezkolizyjnymi jedno- lub wielopoziomowymi skrzyżowaniami”) z wyrazem „lot” i interfiksem „o”; autostrada powietrzna, służąca do szybkiego ruchu pojazdów powietrznych. Znaczenie znajduje potwierdzenie i rozwinięcie w kontekście: „najwyższy pas [lotostrady]”, „zielona wstęga lotostrady”;

– „noktokulary” (DSM 53) - połączenie wyrazów „noktowizjer” („przyrząd umożliwiający widzenie w ciemności, przetwarzający promienie podczerwone (cieplne) w światło widzialne”) i „okulary” („para szkielec optycznych w oprawie (najczęściej z uchwytemi zakładanymi na uszy), wyrównujących wady wzroku”); noktowizor w kształcie okularów, tj. znacznie niniejszy i bardziej funkcjonalny niż noktowizjer werystyczny. Znaczenie potwierdza kontekst: noktokulary są przydatne na planecie, gdzie niewiele jest światła;

– „anabiozer” (DSM 53) - dodanie do wyrazu „anabioza” („stan pozornej śmierci wskutek zamarznięcia lub wyschnięcia”) angielskiego (ale przenikającego i do języka polskiego) sufiksu -er, oznaczającego wykonawcę czynności; coś, co utrzymuje lub wprawia ludzi w stan anabiozy. Obraz jest potwierdzany w kontekście: „(...) pięć lat świetlnych [za statkiem kosmicznym] (...) sunie gigantyczny Josif Wissarionowicz Stalin ze stu osiemdziesięcioma tysiącami anabiozerów, a w każdym z nich cholerny komunista”;

– „AstroKorps” (DSM 54) - neologizm analogiczny do niemieckich złożzeń nazywających wojska, siły zbrojne, typu: rodzaj sił zbrojnych + korps (część „korps” może przy tym nie być powszechnie zrozumiała); oddziały, siły zbrojne gwiazdne, mające związek z gwiazdami, kosmiczne. Potwierdzenie w kontekście: „(...) czarny Wiesel [pojazd powietrzny] z krzyżami Luftwaffe (...) należał do serii produkowanej przez Messerschmitta na specjalne zamówienie AstroKorps”;

– „megawinda” (DSM 54) - bardzo czytelne złożenie: duża, wielkich rozmiarów winda. Potwierdzenie w kontekście: „ (...) [pojazd powietrzny] przeleciał nad opadającym już na platformie windy wahadłowcem, z wahadłowca jedynie szary statecznik wystawał nad ziemię”; jest to winda zwożąca statek kosmiczny i ludzi pięćset metrów pod powierzchnię ziemi;

– „stratopajak” (DSM 54) - złożenie analogiczne do konstrukcji „stratosfera” („warstwa atmosfery na wysokości od 12 do 45 kilometrów”); pajak mający związek ze stratosferą, żyjący w niej. Dopełnienie kontekstowe: „(...) to stratopajaki, żeglujące od wulkanu do wulkanu”.

Dla zrozumienia jasno skonstruowanych neologizmów nie jest nawet potrzebne dokładne wniknięcie w treść poszczególnych części znaczeniowych - wystarczy do tego zauważenie ich narzucającego się podobieństwa z istniejącymi formami.

2) „Między znaczeniem, na które wyraz zdaje się wskazywać swą formą, i tym, o którym świadczy swą funkcją w kontekście, może (...) zachodzić w mniejszym lub większym stopniu sprzeczność. W tym wypadku skłócone znaczenia i oparte na nich rozbieżne, lub nawet wykluczające się wyobrażenia utrudniają, względnie uniemożliwiają uobecnienie desygnatu w płaszczyźnie wyobrażeń świata przedstawionego utworu.” (RH) W takim wypadku dominuje zazwyczaj znaczenie kontekstowe:

— „Superświat” (HG 260) - złożenie cząstki „super” („uwydatniającej wysoki stopień, wysoką jakość”) z wyrazem „świat”; świat wysokiego stopnia, jakości (?); w kontekście neologizm oznacza jeden ze skomplikowanej struktury światów nadrzędnych i podrzędnych wobec siebie wzajem (przy czym świat „realny” jest dla świata wyższego światem czytanej w nim książki). To, że w dużej mierze sprzeczne są znaczenia pozakontekstowe i kontekstowe (chyba że jeden ze światów uzna się za „super”), utrudnia obrazowanie;

— „przełączka” (LCWM 48) - neologizm pochodzący od słowa „przełączacz” („rozłączając połączenie jakichś przewodów, połączyć jeden z nich z innym przewodem”) z niejasnym sufiksem -ka (tworzącym nazwy czynności - „przepierka”, nazwy przedmiotów służących do wykonywania czynności - „ścierka” itp.); coś służącego do przełączania przewodów, czynność ich przełączania. W znaczeniu kontekstowym jest to miejsce, gdzie dokonuje się zmiany pasów powietrznych lotostrady (patrz: pierwszy przykład pkt. 1). Jest to neologizm niejasny, wskazujący pozakontekstowo desygnat częściowo odmienny od kontekstowego;

— „monochrom” (DSM 53) - połączenie cząstek „mono” (jeden, jedyne, dotyczący jednej części) i wyrazu „chrom” przy derywacji wstecznej słowa „chromia” (barwa, kolorystyka), struktura podobna do złożenia „polichromia” („wielobarwne malowidła zdobiące powierzchnie ścian, sklepień itp.; dekoracja malarska pokrywająca rzeźby i wyroby rzemiosła artystycznego”); coś jednej barwy, jeden kolor, jednokolorowe malowidło. Neologizm jest niejasny i przez to bardzo trudny do wyobrażenia, znajduje jednak rozwinięcie i uzupełnienie w kontekście: obraz jednego lub prawie wyłącznie jednego koloru („(...) nałożyłem firmowo nowe okulary Zeissa, popielaty monochrom uderzył mnie w źrenice.”);

— „mikroorbital” (DSM 53) - połączenie cząstki „mikro” (drobny, mały), słowa „orbita” („tor, po którym poruszają się ciała niebieskie, statki kosmiczne itp. względem innego ciała niebieskiego”) i bardzo niejasnego sufiksu -l (prawdopodobnie jest to stylizacja na język angielski; orbital - orbitalny); coś drobnego, małego, znajdującego się na orbicie lub poruszającego się po niej. W kontekście następuje uzupełnienie niejasnego znaczenia: „Tam, ponad brunatnoszarym bagnetem chmur (...) krążyły po wciąż zmienianych orbitach wyrzutnie rakiet (...) Chodzą również plotki o (...) mikroorbitalach z pojemnikami wypełnionymi śmiertelnie zjadliwymi bakteriami”. „Mikroorbital” jest to więc niewielki pojazd kosmiczny, na którym składa się (i z którego można zrzucić do atmosfery) broń biologiczną;

— „kosmolit” (LP 16) - neologizm z założenia bardzo nieprecyzyjny (patrz pkt. I, część B), pozwalający jedynie domyślić się jakiegoś związku z kosmosem. Nie jest on wyjaśniany w kontekście: „[słowa spikera:] Nadaliśmy zestaw kronik z lat siedemdziesiątych. Obecnie transtel [bohater powieści: „telewizor jakiś”] przynosi swój zasięg na studia kosmolitów.”

## B. NEOLOGIZMY POZBAWIONE OPARCIA W SŁOWNICTWIE

Do innego rodzaju neologizmów należy ich grupa pozbawiona oparcia w słownictwie. Neologizmy takie „(...) nie dają się odnieść, przynajmniej w sposób nie budzący wątpliwości, do żadnego istniejącego wyrazu, rodziny wyrazów lub ich typu (...) ich wartość znaczeniową określa tylko świadomość związku z desygnatem” (RH), a brak oparcia w słownictwie ogranicza ich funkcję komunikatywną, produktywność i częstość występowania, niski jest stopień ich zrozumienia pozakontekstowego. (Wyjątkiem jest w tym przypadku pełnienie przez nich funkcji poetyckiej. O podobieństwie do innych jednostek kodu językowego mogą decydować „(...) ledwie uchwytna aluzja brzmieniowa, podobieństwo dźwiękowej instrumentacji, zbliżona melodyka, wreszcie podporządkowanie konkretnym paradygmatom fleksyjnym

i zdolność do pełnienia określonych funkcji składniowych.” (RH) W fantastyce naukowej neologizmy tego typu mają specjalną rację istnienia - wyrażają nieidentyczność desygnatu ze wszystkim, co istnieje w momencie tworzenia fikcji, a co ma swoje odbicie w języku.

Jeśli chodzi o czytelność podobnych tworów na tle kontekstu, to istnieją dwie możliwości:

1) Funkcja znaczeniowa w kontekście jest nie dość jasna, sprecyzowana, w związku z czym kontekst posiada ograniczoną przydatność dla uczytelnienia neologizmu. „Niewyobrażalność desygnatu ogranicza możliwość kreowania przez takie neologizmy elementu świata przedstawionego, potęguje natomiast ich zdolność do wytworzenia klimatu fantastyczności, właśnie przez pozostawianie w obrazie świata miejsc niejasnych i przez to niepodobieństwo niezrozumiałych.” (RH) Doskonałym przykładem jest tu słownictwo „Powrotu z gwiazd” Stanisława Lema; bohater powieści powraca z długiej podróży kosmicznej i zastaje Ziemię bardzo zmienioną i w dużym stopniu niezrozumiałą, także w aspekcie językowym. Są to tworzy typu:

— „SOAMO” (LP 13) - „miarowo sunące w powietrzu litery (...) może były to nazwy stacji, może reklamowanych produktów. Nic mi nie mówiły”;

— „bons” (LP 23) - prawdopodobnie coś do jedzenia: „Mijaliśmy kilka (...) lokali, (...) dziewczyna (...) na widok neonowej twarzy z pulsującymi rumieńcami, która wciąż obliżywała się z wywalonym śmiesznie językiem, zawołała: — O, bonsy! Chcesz bonsa?”;

— „systolicacja”, „enzom”, „arraker”, „obliterowiec” (LP 18) - fragmenty tekstu serwisu informacyjnego.

2) Wartość semantyczna neologizmu jest przybliżona, a to „(...) dzięki oparciu, którego używają mu na przykład pojawiające się w kontekście elementy bezpośredniego opisu wyglądu desygnatu lub jego działania. Wartość semantyczna może być również wyznaczana przez funkcje, które wyraz zdolny jest pełnić w kontekście. Oparcie w kontekście zapewnia w tym przypadku neologizmom możliwość kreowania elementów świata przedstawionego, choć naoczność tych elementów jest mniejsza niż wówczas, gdy składa się na nią czytelność zarówno kontekstowa, jak i pozakontekstowa” (RH):

— „CWM” (LCWM) - nie rozwinięty, niejasny z założenia skrót (tematem opowiadania, z którego pochodzi, jest odkrywanie, czym jest CWM); w kontekście jest on określany jako aparat do przekazywania myśli;

— „FTM” (DSM 53) - skrót jak wyżej; w znaczeniu kontekstowym jest to pojazd „toczący się” po planecie Serce Mroku;

— „harvar” (DSM 54) - nazwa papierosa;

— „ozot” (LP 56) - rodzaj jedzenia: „Talerzyki (...) z dymiącą masą, z której wystawały jakby końce zapalek, w środku niby upieczone jabłko; naturalnie ani jabłko, ani zapalki, a to, znów, co wzięłam za płatki owsiane, zaczęło, tknięte łyżeczką, rosnąć.”

## 4. ZMIANY FUNKCJI SEMANTYCZNEJ

Oprócz neologizmów słowotwórczych w fantastyce naukowej wykorzystuje się także zmiany funkcji semantycznej słów. Dochodzi do niej w efekcie dwóch procesów: zmiany znaczenia na linii nazwa - desygnat oraz współwyznaczania treści i zakresu znaczenia przez dwa lub więcej zestawione ze sobą składniki wypowiedzenia. „W drugim wypadku izomorfizm dotyczy w istocie tylko piętra poszczególnych wyrazów, gdyż ich zestawienie jest zazwyczaj nie tylko dotąd mało lub wcale nie sportykane, ale wręcz szokujące.” (RH)

## A. NEOSEMANTYZMY

Za neosemantyzmy nie należy przy tym uważać wszystkich potocznie znanych wyrazów, w stosunku do których kontekst implikuje zmianę treści i zakresu znaczenia - co wynikałoby z całkowitego zaakceptowania konwencji fantastyki naukowej: założonej nieidentyczności elementów przedstawianego przez nią świata z rzeczywistością. W istocie odbiorca, aby zrozumieć „obcy” świat języka utworu, godzi się na podobieństwo języka tego utworu do języka używanego współcześnie; jest on stylizowany archaicznie w stosunku do możliwego do wymyślenia języka przyszłości, niezrozumiałego dla dzisiejszego czytelnika, tak by zachował funkcję komunikacyjną. Jako neosemantyzmy odbiera się więc tylko te wyrazy, w których przypadkach kontekst implikuje zmianę znaczenia w porównaniu z ich izomorficznymi odpowiednikami.

Można w tym aspekcie wyróżnić dwa przypadki, będące biegunowymi możliwościami:

1) Element świata science fiction jest zasadniczo różny od pierwotnie kojarzonego z danym wyrazem, zarówno w użyciu pozaliterackim, jak i w utworach należących do innych odmian gatunkowych:

— „wizjer” (ZP 5) - „otwór w ścianie pomieszczenia, zbiornika, naczynia, pozwalający obserwować ich wnętrze; także: zaopatrzony w soczewkę otwór w drzwiach umożliwiający obserwację tego, co dzieje się na zewnątrz”. W kontekście: coś służącego do patrzenia na zewnątrz statku kosmicznego, prawdopodobnie odpowiednik okna („Statek wykonał niewielki zwrot. Obraz platformy orbitalnej zniknął z pola widzenia, Tibor zamknął wizjer (...)”);

— „frachtowiec” (ZP 5) - „statek frachtowy, przewożący towary drogą morską”. W kontekście: statek kosmiczny o tej samej funkcji;

— „samolot” (HG 1) - „statek powietrzny z napędem silnikowym, utrzymujący się w powietrzu na skutek działania sił aerodynamicznych”. W kontekście: samolot przelatujący między dwoma światami;

— „Imię Ważne” (HG 131) - imię będące immanentną częścią człowieka, określające go, jego skłonności, życie, a także sposób śmierci; identyczną funkcję ma neosemantyzm „Imię” (HG 89);

— „interkom” (LCWM 48) - „dwustronny system łączności wewnętrznej za pomocą mikrofonów lub głośników”. W kontekście: interkom przekazujący także obraz rozmówcy; system łączności wewnętrznej między pojazdami powietrznymi latającymi lotostradami (patrz: opis neologizmów); ewentualnie - system łączności zewnętrznej między samochodami (charakter interkomu nie jest dokładnie sprecyzowany; w drugim przypadku dochodzi do dalszego przesunięcia semantycznego); także metonimiczne przeniesienie nazwy „interkom” na urządzenie przekazujące informacje („(...) na ekranie interkomu ukazała się twarz (...)”);

— „Baxterson” (LCWM 50) - neosemantyzm oparty na angielskiej formie nazwiska. W kontekście jest to nazwa tabletki służącej do odmładzania, utworzona od domniemanego nazwiska twórcy („Z zamkniętymi oczami oczekiwał na błogosławione działanie specyfiku. Wiedział, że za chwilę poczuje ulgę, starość ciała ustąpi młodości.”);

2) Różnice między funkcją wyrazów w świecie werystycznym a użyciem kontekstowym dotyczą jedynie jakości; zachodzi zmiana pojemności, nie wartości semantycznej. Dobrym przykładem są tu nazwy niczym nie różniące się od masowo występujących rzeczywiście terminów technicznych, nazw narzędzi i urządzeń:

— „poziom” (ZP 37) - przesunięcie znaczenia terminu budowlanego „płaszczyzna równoległa do podstawy wyznaczająca element budowlany w wymiarze wysokości”. Jest to nazwa kondygnacji stacji kosmicznej, o tyle odpowiedniejsza od narzucającego

się „piętra” („kondygnacja budynku nad parterem lub inną, niżej od niej położoną kondygnacją”; parter - „najniższa nadziemna kondygnacja budynku”), że trudno mówić w kontekście o parterze; również pojęcie wysokości jest tu nieco zachwiane;

— „awatar” (ZWS 6) - „wcielenie innej osoby”. W kontekście: wcielenie pewnej osoby w inną postać, której obraz i kształty reprezentują go w komputerowym świecie wirtualnym („(...) kiedy już przemierzył wszystkie olśniewające, kosztowne pejzaże głównych interfejsów firmy, Al przyjął go w swej prywatnej komórce, w nie-oficjalnym awatarze.”).

„Z punktu widzenia funkcji kreatywnej oczywiście neosemantyzmy są mało produktywnie, i w utworach SF pojawiają się raczej sporadycznie. Niosąc z sobą wyobrażenia i skojarzenia wychodzące poza obręb fantastyki, uosabiają one nacisk, który wywiera na nią rzeczywistość współczesna momentowi jej kreowania. Właściwość tę tracą w miarę, jak słabnie ich wyrazistość jako neosemantyzmów. Z chwilą, kiedy odbiorca zatracza świadomość ich izomorfizmu, poczynają one funkcjonować jako neologizmy z wszelkimi tego konsekwencjami. Granice owej świadomości są, naturalnie, płynne i mają charakter indywidualny.” (RH)

## B. PRZESUNIĘCIA ZNACZENIA POD WPLYWEM ZESTAWIENI WYRAZOWYCH

Innym typem neologizmów semantycznych są przesunięcia znaczenia pod wpływem zestawień wyrazowych. W przeciwieństwie do neosemantyzmów, ich rola w fantastyce naukowej jest bardzo znaczna, posiadają one bardzo wysoki wskaźnik produktywności „fantastyzacji”. Istnieje tu pewna prawidłowość: człon określany zestawienia (najczęściej rzeczownik) pełni zarazem funkcję identyfikowania z elementem znanym i nie mającym z fantastyką nic wspólnego. Natomiast człon określający (najczęściej przymiotnik lub jego funkcjonalnie równorzędny odpowiednik) jest sygnałem odmienności, nosicielem fantastyczności. Wskazuje on na taką właściwość, która temu elementowi świata przedstawionego może przysługiwać jedynie poza granicami fikcji werystycznej. „Ma tu miejsce niejako ufantastycznienie tego, co stanowi człon określany, przy zachowaniu bądź zewnętrznego podobieństwa wyglądu, bądź istotniejszego podobieństwa funkcji” (RH):

— „sztuczne planety” (ZP 33);

— „Stary Glob” (ZP 33) - Ziemia;

— „migracja międzypoziomowa” (ZP 37) - jest to niezwykle określenie poruszania się między poziomami stacji kosmicznej, ograniczanej w bardzo restrykcyjny sposób;

— „statek pozaatmosferyczny” (DSM 54) - statek latający poza atmosferą (neosemantyczne uzupełnienie przymiotnika „pozaatmosferyczny” w kontekście: statek „nie przeznaczony do lądowań na powierzchni planet”);

— „akcelerator biologiczny” (DSM 54) - połączenie wyrazów „akcelerator” („przyspieszacz”, „urządzenie fizyczne do przyspieszania cząstek naładowanych, czyli do nadawania im wielkich energii”, „urządzenie służące do przyspieszania lub zwalniania ruchu silnika spalinowego w samochodzie”) i „biologiczny” („pochodzący z żywego organizmu, związany z żywym organizmem, organiczny, życiowy”); jest to coś, co przyspiesza procesy biologiczne na planecie Mroku, także określenie biosfery tej planety, w której występują bardzo niezwykle gatunki zwierząt;

— „księżycowa stocznia” (DSM 55) - połączenie wyrazów „stocznia” („zakład zajmujący się budową, remontem i konserwacją statków” [wodnych]) i „księżycowy” („związany z księżycem”); zakład zajmujący się budową, remontem i konserwacją statków kosmicznych, znajdujący się na księżycu.

## 5. OPIS JAKO SPOSÓB KREOWANIA ELEMENTÓW FANTASTYCZNYCH

Na koniec niniejszej pracy pozostaje jeszcze omówić ogólnie założenia kreacji świata przedstawionego przez opis. W przeciwieństwie do wspomnianych już rozmaitych form neologizmów (będących przynajmniej świadectwem prób tworzenia nazw), choćby przybliżone oddanie przy jego pomocy elementów niewerbalnych jest niemożliwe. W tej sytuacji dogodnym środkiem przybliżania fantastyczności jest porównanie, płaszczyzna łącząca zarówno opis, jak i neologizmy, realizujące się w opisanym już mechanizmie przesunięć znaczeń pod wpływem zestawień wyrazowych (np. „czysta wyborowa”). W przypadku, gdy „(...) wyniki postrzegania nie mieszczą się w żadnych zobiektywizowanych kategoriach, (...) nowość przedmiotu nie pozwala jeszcze na społeczne uzgodnienie środków, które uczyniłyby owe wyniki komunikatywnymi. Opisujący usuwa wówczas drogą porównania znaleźć w kodzie, wspólnym jemu i adresatowi opisu, takie elementy, które na zasadzie porównania wydają się najpodobniejsze do tego, co opisuje (...) Stosowanie cząstek kodu o społecznie uzgodnionej wartości do komunikowania czegoś, co z istoty swej wyklucza możliwość odwoływania się do wspólnoty wyobrażeń, w fantastyce naukowej sprowadza się do faktycznego eliminowania składników fantastycznych i zastępowania ich niefantastycznymi, które je prezentują jedynie pośrednio. Na zasadzie podobieństwa tych ostatnich (...) zostają one uznane za ekwiwalent zdolny dać adresatowi opisu przybliżone, lecz w zasadzie adekwatne wyobrażenie o jego fantastycznym przedmiocie.” (RH)

Opis jest w science fiction bardzo produktywny - ze względu na łatwość i naturalność prezentacji realiów za pośrednictwem środków o ustalonej wartości wyobrażeniowej. „Równocześnie jednak produktywność tę ograniczają towarzyszące opisowi jawne odwoływanie się do sfery heterogenicznej względem opisywanego elementu fantastycznego i następstwa tego, w sytuacji narracyjnej wyrażające się w konieczności montowania wspólnoty narratora z odbiorcą. W praktyce faktyczny zakres i częstotliwość użycia opisu wyznacza wypadkowa działań tych dwóch przeciwstawnych czynników”. (RH) Oto przykłady wykorzystania tego środka:

— opis dziwnego żyjącego organizmu stworzonego na podstawie informacji otrzymanej z kosmosu (LG 100): „Żabi Skrzek - taką nazwę nosił u biochemików - stanowił substancję półpłynną w jednych, galaterowatą w innych warunkach; w temperaturze pokojowej, pod normalnym ciśnieniem i w niezbyt wielkiej ilości, przedstawiał się jako lśniąca, kleista ciecz, przypominająca rzeczywiście okryte śluzową otoczką jaja żabie, skąd właśnie poszła nazwa”;

— o tajemniczym, również żywym, oceanie planety Solaris (LS 198): „Teraz dopiero nie tylko wiedziałem, ale czułem, że naprzemienne, tłusto lśniąca garby i rozpadliny otchłani poruszają się nie jak morski przypyły czy chmura, ale jak zwierzę. Bezustannie, choć nadzwyczaj powolne, skurcze umięśnionego, nagiego kadłuba - tak to wyglądało; odwracający się sennie grzbiet każdej fali płońą czerwienią pian (...).”;

— o wieżach kontrolnych na niedostępnym dla ludzi lotnisku kosmitów (ZWC 14): „Tim raz jeszcze odszukał wzrokiem wieżyczki. Zgrubienia u ich szczytów miały kształt elipsoidy. Na szarej powierzchni każdej z nich widać było lśniący punkt, z tej odległości wyglądający jak szkliste oko. Te »oczy« nie były nieruchome. Patrząc przez chwilę, Tim zauważył ich powolne ruchy w poziomie i w pionie. Cyklopowe spojrzenie wieżyczek kontrolnych omiało strefę wokół [otaczających ją] linii czerwonych chorągiewek.”

## 6. WZAJEMNA WYMIENNOŚĆ I ŁĄCZNOŚĆ JĘZYKOWYCH ŚRODKÓW KREOWANIA FANTASTYKI

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o wzajemnej łączliwości i wymienności językowych sposobów kreowania fantastyki. Wzajemny związek posiadają opis i zmiana funkcji znaczeniowej, a dodatkowo także opis i neologizm. Znakomicie ilustruje to (cytowany przez R. Handkego) wywód bohatera „Solaris” Stanisława Lema o autorze książki o tytułowej planecie: „Jak długo mógł, posługiwał się przede wszystkim językiem opisu, a kiedy brakło mu słów, radził sobie, stwarzając nowe, często niefortunne, nie przystające do opisywanych zjawisk.”

Taką też techniką posługują się pisarze fantastyki naukowej.

### Przypisy:

- 1) Handke, Ryszard, Językowe sposoby kreowania składników fantastycznych, [w:] Spór o SF s. 228 - 248, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989. Wszystkie cytaty pochodzące z tego źródła oznaczone są: (RH);
- 2) Wszystkie przykłady użycia środków językowych są oznaczone następującymi symbolami (liczba w nawiasie oznacza stronę):  
 DSM - Dukaj, Jacek, Serce Mroku, [w:] Nowa Fantastyka, nr 11/1998 (194), s. 53 - 68;  
 LCWM - Lech, Piotr Witold, CWM, [w:] Nowa Fantastyka, nr 8/2000 (215), s. 48 - 56;  
 HG - Huberath, Marek, Gniazdo światów, SuperNOWA, Warszawa 1999;  
 LG - Lem, Stanisław, Głos Pana, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978;  
 LP - Lem, Stanisław, Powrót z gwiazd, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975;  
 LS - Lem, Stanisław, Solaris, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968;  
 ZP - Zajdel, Janusz, Paradyzja, Iskry, Warszawa 1984;  
 ZWC - Zajdel, Janusz, Wyjście z cienia, Czytelnik, Warszawa 1983;  
 ZWS - Ziemkiewicz, Rafał A., Walc stulecia, SuperNOWA, Warszawa 1998.

### GDĄSKI KLUB FANTASTYKI

ADRES GKF : Gdańsk-Przymorze, ul. Opolska 2  
 ADRES KORESPONDENCYJNY : skr. poczt. 76, 80-325 Gdańsk 37  
 ADRES INTERNETOWY „INFORMATORA”: informator@gkf.art.pl  
 REDAKCJA: Jan Plata-Przechlewski (red. nac.), Marek Michowski,  
 Krzysztof Papierkowski, Marcin Szklarski, Michał Szklarski  
 RYSUNEK NA OKŁADCE: Sławomir Wojtówic

KONTO BANKOWE GKF: PKO BP I O/GDYNIA nr 52 1020 1853 0000 9902 0067 8359

Nakład 400

WYDAWNICTWO BEZPŁATNE

INFORMATOR  
# 186

**Teksty drukowane w „Informatorze” odzwierciedlają przekonania Autorów i nie zawsze pokrywają się z poglądami redakcji**