



WITAJCIE W KOLEJNYM NUMERZE SPECJALNYM!

Tym razem literacki "Informator" poświęcony jest twórczości Janusza A. Zajdla. Życzę Wam interesującej lektury!
red.nacz.



W numerze:

Jan Plata-Przechlewski

Zajdel: poznawanie prawdziwego oblicza świata _____ 2

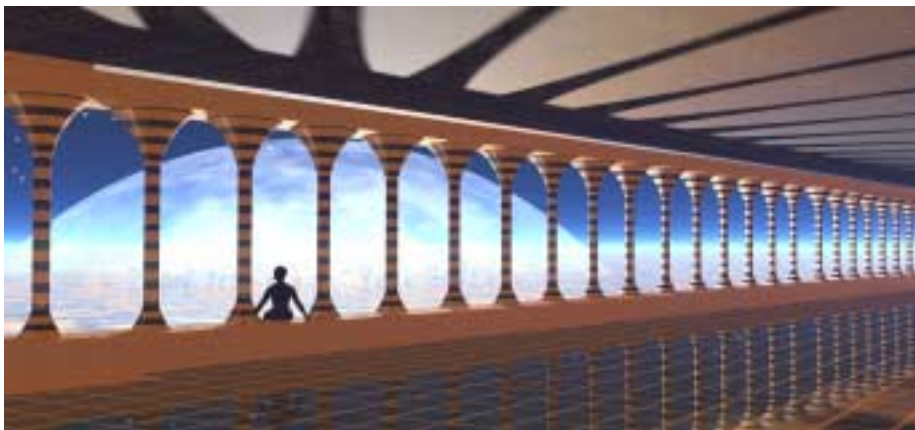
Adam Mazurkiewicz

Elementy *Bildungsroman* w twórczości Janusza Zajdla _____ 7

Semantyka i funkcja tytułów w twórczości Janusza Zajdla _____ 11

Wbrew przykazaniom. Uwagi na marginesie lektury

Wody Życia Janusza A. Zajdla _____ 18



Jan Plata-Przechlewski

ZAJDEL: POZNAWANIE PRAWDZIWEGO OBLICZA ŚWIATA

Pamiętając modele świata z klasycznych utworów Zamiatina, Huxleya i Orwella – warto zastanowić się nad specyfiką wizji prezentowanych przez najgłośniejszego, nieżyjącego już, polskiego reprezentanta *social fiction* – Janusza A. Zajdla. Jego najciekawsze dokonania literackie datują się na „gorący” okres przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Od Huxleya i Orwella odróżnia go fakt, że w swej twórczości nawiązuje do utopii, w której przyszło mu żyć **naprawdę**; od Zamiatina – iż był to jednak **schyłek** tej epoki, czas reżimu funkcjonującego w dużym stopniu dzięki inercji, bardziej groteskowego niż upiornego. Dlatego wizje stworzone przez współczesnego polskiego pisarza są dość odmienne od wizji z pierwszej połowy minionego wieku tworzonych i w demokratycznej Anglii, i w bolszewickiej Rosji...

Skupię się tu na trzech wybranych powieściach: *Wyjściu z cienia*, *Limes inferior* i *Paradyzji*. Pozwoli to bliżej przyjrzeć się przedstawionym w nich utopijnym modelom, zamiast omawiać i porównywać wszystkie przykłady Zajdłowskich „aluzji politycznych”.

We wszystkich trzech przywołanych utworach widzimy obraz społeczeństwa odgórnie zorganizowanego. Ów ład jest **totalny** (obejmuje wszystkie dziedziny życia), jest **narzucony** (przez najeźdźców bądź uzurpatorów) – i jest uważany za porządek „naturalny”, a raczej **optymalny** (przynajmniej przez większą część mieszkańców tych wykreowanych światów). Takie ujęcie tematu na pewno zbliża twórczość Zajdla do omówionych wcześniej powieści. Istnieje jednak, wyraźna i nader wymowna, różnica: twórca *Wyjścia z cienia*, *Limes inferior* i *Paradyzji* poświęca swą uwagę nie tyle prezentacji (nawet bez autorskiej aprobaty) utopijnego modelu – co... **lukom w jego funkcjonowaniu**. Można by, żartem, stwierdzić, iż „Polak zawsze znajdzie jakąś prawną lukę”. Wyjaśnienie tej różnicy wydaje się jednak inne: polski pisarz jako **jedyny** z przywołanych dotąd autorów, miał okazję żyć w tzw. „realnym socjalizmie” (Zamiatin wszak pisał swą powieść w realiach komunizmu wojennego i początków Rosji Radzieckiej; Orwell atakował, z bezpiecznej Brytanii, stalinizm; Huxley – ostrzegał raczej przed wynaturzeniami Zachodu niż Wschodu...).

W przywołanych wyżej powieściach mechanizm działa właściwie idealnie. Przywołajmy choćby obie utopie anglosaskie: w *Nowym wspianym świecie* precyzyjny obywatel jest rzeczywiście syty i zadowolony (tylko w tej utopii potrzeby socjalne są **naprawdę** zaspokajane; istnieją też dość skuteczne „wentyle bezpieczeństwa”); w *Roku 1984* terror jest tak perfekcyjny, doskonały i wszechwładny, że jakkolwiek skuteczny bunt jest – mimo podłych warunków życia – już **na zawsze niemożliwy** („gin zwycięstwa” jest tylko drobnym uzupełnieniem „buta wdeptującego się w twarz człowieka”).

Janusz Zajdel wyraźnie nie pretendował do bycia „polskim Orwellem”. Stworzył własny model *social fiction*, model oryginalny i interesujący. Można by go określić jako „utopię ułomną”. W swoich książkach pokazał on bowiem, że nie istnieje idealny system represji, że całej masy społecznych obostrzeń **nie da się w pełni kontrolować**, że „igrzyska” zafundowane tłumom nie wystarczą; a nawet – że owo „rozprężenie” reżimu może być **warunkiem jego dalszego funkcjonowania** (przecież w biologii wiele organizmów nie mogłoby żyć bez swoich pasożytów!). Ale jednocześnie – to dzięki owym „pęknięciom” bohaterowie jego powieści okrywają „drugie dno” przedstawionego świata (z kolei to rozmiłowanie się „wersji oficjalnych” z „rzeczywistym” funkcjonowaniem utopijnych modeli – zbliża powieści Zajdla do utworów jego wielkich poprzedników).

Teraz przyjrzymy się mechanizmowi odkrywania przez bohaterów trzech wymienionych wcześniej powieści prawdziwego oblicza otaczającego ich świata. Mechanizm ów jest dość podobny. Żeby porównanie to było czytelne i przejrzyste – najpierw omówię każdą powieść z osobna, a dopiero potem postaram się sformułować wnioski wspólne dla całości.

W *Limes inferior* (1979-1980) pisarz prezentuje nam obraz najbliższy, z pozoru, ideałowi. Widzimy ogromną metropolię, Argoland; dowiadujemy się, że podobne

metropolie (będące swoistymi „miastami-państwami”) są na całej Ziemi standardową, jedyną właściwą, formą ludzkiego osadnictwa (resztę globu zajmują tereny leśne i uprawy rolnicze). Zorganizowanie społeczeństwa wydaje się doskonałe i, można rzec, „obiektywne”: populacja została podzielona na siedem kategorii, zależnie od ilorazu inteligencji (ponieważ wykształcenie wyższe stało się powszechne i... obowiązkowe – o wszystkim decyduje test zdawany po zakończeniu studiów). Osoby o najniższym ilorazie inteligencji nie pracują (otrzymują zasiłki pozwalające im przeżyć); do pracy na rzecz całego społeczeństwa nadają się jedynie ci z grup wyższych (otrzymują też oni wyższe wynagrodzenie). W praktyce oznacza to, że pracuje – i zarabia – grupa nielicznych (od kategorii „3” do kategorii „0”), większość ludzkości zaś wegetuje – i frustruje się! – na przymusowych „wakacjach” („6”-„4”). Powód tej frustracji tkwi nie tylko w beczynności i niższym standardzie życia. Jest nim też obowiązująca w przedstawionym świecie forma środków płatniczych: nie ma już tradycyjnych pieniędzy. Wszelkie płatności regulowane są przy pomocy „punktów” – elektronicznych impulsów. Istnieją trzy rodzaje owych punktów: czerwone (najmniej wartościowe) – te otrzymują wszyscy, zielone (wyższej wartości) – dostaje się ich tym więcej, do im wyższej grupy się należy, żółte (najwartościowsze) – one są wynagrodzeniem za pracę. Wydaje się to połączeniem wszystkich trzech (możliwych) zasad wynagradzania: „każdemu po równo” (czerwone), „każdemu według jego możliwości” (zielone), „każdemu według jego pracy” (żółte)¹. Istnieje tylko jeden problem: punkty nie tylko różnią się od siebie wartością, ale i... „zakresem nabywczym” – za punkty czerwone można kupić tylko najbardziej podstawowe towary i usługi, dobra luksusowe zaś – można nabywać jedynie za punkty żółte. Stan konta zapisywany jest na specjalnym elektronicznym „kluczu”, indywidualnie dostrojonym do linii papilarnych właściciela – i będącym de facto kartą identyfikacyjną każdego obywatela.

Ten system, pozornie obiektywny, sprawiedliwy i doskonały, wytworzył ogromny „czarny rynek” nielegalnych usług i transakcji. Mamy więc „lifterów” (pomagających swym klientom zdać test do wyższej kategorii), „downerów” (czyniących dokładnie odwrotnie – gdy ktoś chce uniknąć pracy, ponieważ np. działa w „szarej strefie”) oraz całą grupę przestępców okradających cudze Klucze z punktów („wyciskacze”, „rękarze”, „zdziercy”, „hieny”) lub w inny sposób oszukujący system („daltoniści”). I owo „drugie życie” systemu świetnie prosperuje.

Główny bohater powieści, lifter o pseudonimie Sneer, znakomicie czuje się w świecie Argolandu. Chociaż de facto jest „zerowcem” – oficjalnie ma kategorię „4”, doskonale sobie radzi i... nie zastanawia się nad istotą otaczającego go świata. Dopiero spotkanie z wyrzuconym poza nawias społeczeństwa kolegą każe mu dostrzec, że „wolność” i „porządek” to pojęcia wzajemnie się wykluczające², a późniejsze własne kłopoty ostatecznie go przekonują, iż „w świecie Argolandu realny był właśnie Porządek [...] Wolność była pozorem”³.

Nie trzeba się bawić w detaliczne inwigilacje, prowadzenie kartotek, śledzenie każdego z osobna. Każdy krok każdego obywatela znaczący jest kolorowymi punktami zostawionymi na jego drodze: w sklepie, w automacie barowym, w kinie, w bramce metra, na Kluczu dziwki. Zamiast śledzić obywatela, wystarczy przejrzeć zapis bankowy jego wydatków. Jeśli wydaje, to znaczy, że żyje. Jeśli żyje – musi wydawać, brocząc punktami jak ranny zwierz, dopóki wszystkie z niego nie wyciekną⁴.

Stopniowo Sneer zauważa i inne niedoskonałości swego świata. Odkrywa, że poziom gospodarczy Argolandu spada: coraz mniej kategorii dóbr można nabyć za punkty czerwone (kolejne towary i usługi trafiają do grupy zielonych): wielu obywateli z kategorią „3” nie może już znaleźć pracy; spada przeciętny poziom intelektualny grup najwyższych („A jeśli [studia] miały stać się obowiązkowe, trzeba było umożliwić każdemu ich ukończenie. Umożliwić to znaczy dostosować poziom wymagań do poziomu studentów”⁵). Ponadto Sneer spostrzega, iż władza pobłażliwym okiem spogląda na rozmaitych przedstawicieli „czarnego rynku” – nie toleruje natomiast jakiegokolwiek

¹ J.A.Zajdel, *Limes inferior*, Warszawa 1978, s. 32

² Op.cit., s. 34

³ Op.cit., s.58

⁴ ibidem

⁵ Op.cit., s. 31

publicznej krytyki („Dwóch cywilów wlokło małego handlarza w kierunku zaparkowanego w bocznej ulicy samochodu. Cała reszta punkciarzy – jakby nigdy nic – kontynuowała swą działalność”⁶).

Prawda, do której zostaje w końcu dopuszczony, jest znana tylko wąskiej grupie „nadzerowców” rządzących społeczeństwem: cały tensystem został Ziem narzucony przez Obcych (o których istnieniu wie tylko ów „światowy rząd”), lecz trzeba go utrzymać, by nie wywołać gorszego kataklizmu: bezpośredniej interwencji najeźdźców.

Finał powieści jest równie optymistyczny co baśniowy (nawiązuje do *Alicji w krainie czarów* Carrola) – a zaskakuje czytelnika tym bardziej, że *Limes inferior* jest chyba najprecyzyjniejszą i najbardziej dopracowaną powieścią Janusza A. Zajdla.

Świat ukazany w *Paradyzji* (1981-1982) nawet nie zachowuje pozorów wolności i dobrobytu.

Tym razem pisarz nie tworzy modelu społeczeństwa ziemskiego, lecz sięga do fabularnego wzorca wypraw kosmicznych. Sto lat przed opowiedzianymi wydarzeniami grupa osadników z Ziemi wyruszyła w kierunku, nadającej się do zasiedlenia, planety Tartar. Konwój składał się z dwunastu kontenerów (z hibernowanymi pasażerami) i z sześciu jednostek napędowych (pilotowanych załogowo). Jednak dowódca wyprawy, komandor Cortazar, stwierdził, że na Tartarze nie ma warunków do zasiedlenia – i stworzył ogromną stację orbitalną zamieszkałą przez osadników (posłużył się do tego celu kontenerami z konwoju). Tartar miał być jedynie eksploatowany (informacje o jego cennych złożach potwierdziły się). Gotową już stację Cortazar nazwał „Paradyzją” – i ogłosił uniezależnienie się od Ziemi. Odtańd stosunki z macierzystą planetą stały się chłodne (wręcz wrogie) i dotyczyły wyłącznie handlu.

Ziemiom wiadomo było jedynie, że Paradyzja jest zamkniętym światem, że o życiu jej mieszkańców brak właściwie informacji, że otrzymanie wizy na jej teren jest prawie niemożliwe.

Główny bohater powieści, pisarz Rinah, jest Ziemianinem mającym napisać reportaż o Paradyzji (i jednocześnie wyjaśnić zniknięcie wcześniej wysłanego tam dziennikarza).

Już pierwsze zetknięcie się z tym światem jest przynębiające. Dokładna odprawa celna, rewizja osobista, informacje o nakazach i zakazach... Wszystko to było dla Ziemianina całkowicie irracjonalne. „Współczesne Rinahowi realia astropolityczne nie uzasadniały jakichkolwiek obaw w kwestii uznania suwerenności Paradyzji. Jednakże – z bliżej nie znanych powodów – Paradyzjczycy wciąż nie mogli pozbyć się nieufności wobec wszystkich dookoła. [...] Opuszczając prom Rinah czuł się niepewnie – jak człowiek wkraczający do statku kosmicznego jakichś obcych istot”⁷.

Na samej stacji Rinah zauważa trzy rzeczy:

- iście spartańskie warunki życia mieszkańców (skoszarowanie, brak pieniędzy jako środka płatniczego, ciągłe alarmy);
- nieustannie podsycaną psychozę lęku przed ludźmi z Ziemi (informacje o groźbie sabotażu, propagandowe filmy w telewizji);
- powszechną inwigilację (prowadzoną przez wszechobecny system komputerowy).

...A ponadto mieszkańcy stacji nieustannie głoszą, iż żyją w najwspanialszym ze światów.

Pisarz jest w stanie zrozumieć lęk przed kosmiczną katastrofą i trudne warunki życia – lecz prymitywna propaganda antyziemska i totalna kontrola wszystkich obywateli są dlań szokujące. Jednak wydaje mu się, na początku pobytu, iż Paradyzjczycy akceptują w pełni swój styl życia.

Jego przewodnik wyjaśnia mu, dlaczego wszystkim zarządza komputer: „Tutaj, w Paradyzji, rządzi Prawo. Wszelka władza, jakkolwiek by nie była, nawet bardzo mądra i sprawiedliwa, nie jest w stanie ustrzec się przed subiektywizmem. W naszych warunkach nie możemy pozwolić sobie na subiektywizm w rządzeniu. Prawo jest obiektywne i podporządkowuje wszystkich bez wyjątku potrzebom i interesom całego społeczeństwa.

⁶ Op.cit., s. 106

⁷ J.A.Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 1984, s.10

Nigdzie takie podporządkowanie nie jest tak do końca potrzebne, jak właśnie tutaj, w tym naszym sztucznym świecie⁸.

Wkrótce Rinah dowie się, czemu, między innymi, służy owa „obiektywna ocena”: obywatele otrzymujący karne punkty dostają mniejsze racje żywnościowe, są kierowani do najmniej atrakcyjnych prac, a poniżej pewnego poziomu oceny – zsyła się ich do kopalń Tartara:

Rodzaj i miejsce pracy, do której kierowani są mieszkańcy, wynika po prostu z obiektywnej oceny każdego z nas, a precyzyjny system, biorący pod uwagę wszystkie cechy osobowe człowieka, ustala, co ów człowiek może i powinien robić w najbliższym czasie. [...] Nisko oceniony nie ma prawa wyboru: musi robić to, co mu przypadnie w podziale zajęć⁹.

Przy czym, co trzeba dodać, Paradyżę dotyka podobny problem, co Argoland: trzeba mieć coraz więcej punktów, by nie trafić na Tartar...

Ale Rinah odkrywa coś jeszcze: nie wszyscy mieszkańcy stacji uważają Paradyżę za „kosmiczny Raj”. Wielu z nich stara się oszukać wszechobecny system inwigilacji (są na to różne techniczne sposoby – niestety można z nich korzystać sporadycznie, by komputer ich nie namierzył), a w codziennych rozmowach posługują się tzw. koalaniem (językiem skojarzeniowo-aluzyjnym, polegającym na unikaniu niebezpiecznych słów i jednoznacznie brzmiących stwierdzeń¹⁰). Ich jawny bunt wydaje się jednak niemożliwością (totalna kontrola, zamykane grodzie i przejścia, wreszcie – fakt, iż Paradyżę orbituje w przestrzeni kosmicznej).

W końcu Ziemiain dochodzi do „drugiego dna” otaczającej go rzeczywistości: „[...] cała machina porządkująca ten świat posiada jeszcze... właścicieli”¹¹. Ludzie żyjący w tej stacji kosmicznej nie są społeczeństwem rządzącym się własnymi, nawet najdziwniejszymi, prawami. Są grupą oszukiwanych niewolników, pracujących w tartarskich kopalniach dla – starannie ukrywających się – władców.

Problemy z dokonaniem prostych pomiarów ruchu obrotowego Paradyżi (zakaz dokonywania wszelkich doświadczeń z wahadłem; „Znane są fakty fałszowania historii dla otumanienia społeczeństwa. Ale żeby fałszować **fizykę**”¹²...) doprowadziły Rinahę do odkrycia „trzeciego dna”: pozbawione okien kontenery „Paradyżi” nie unoszą się w Kosmosie; spoczywają, ułożone rzędem, na powierzchni Tartara – planety nadającej się do normalnego życia, a zawłaszczanej przez dowódcę wyprawy, jego załogę oraz ich potomków.

Wasz Cortazar był naprawdę genialnym łotrem... Uwięził **całe** społeczeństwo, pozbawiając wiele pokoleń prawa do normalnego życia i normalnego świata znajdującego się tuż obok, za warstwami metalu, kłamstwa i strachu przed wymyślonym niebezpieczeństwem...

– ...a dzieci po dziś dzień śpiewają pieśni na jego cześć¹³.

Swego odkrycia Rinah Devi nie miał szans przekazać Paradyżycykom. Ale nie wiedział też, że wśród kolejnych pokoleń mieszkańców Paradyżi narasta stopniowo bunt...

Trzecia z omawianych tu powieści to *Wyjście z cienia* (1978). Fabuła bliższa jest wprawdzie tematyce „inwazyjnej”: obcy przybysze ostentacyjnie rządzą Ziemią, większość ludzi uważa ich za okupantów – jednak i tu odnaleźć można pewne elementy utopii negatywnej.

Najeźdźcy z Kosmosu podporządkowali sobie Ziemię – w zamian za rzekomą pomoc w międzyplanetarnym konflikcie zbrojnym (a oficjalnie: w ramach „ochrony” Ziemi przed kolejnym najazdem „złych” Kosmitów).

Planeta została podzielona administracyjnie na „kwadraty” (wg siatki południków i równoleżników), które zastąpiły dawne państwa (co zlikwidowało odwieczne spory międzynarodowe oraz – wynikające z nich – wojny; ale z kolei oznaczało zamknięcie całej populacji w poszczególnych enklawach).

⁸ Op.cit., s. 35

⁹ Op.cit., s. 45-46

¹⁰ Op.cit., s. 62-64

¹¹ Op.cit. s. 105

¹² Op.cit. s. 104

¹³ Op.cit. s. 135

Główny bohater powieści, nastolatek Tim, uczy się w szkole „oficjalnej” geografii i historii (zohydzającej „samodzielne” dokonania ludzkości) – i coraz wyraźniej zauważa rozdzźwięk między tym, co zawarte jest w podręcznikach, a tym, co słyszy w domu lub na ulicy (ojciec klnie na przybyszów, złorzeczą im też przechodnie).

Chociaż trafiają się ludzie wręcz nadgorliwie służący przybyszom – konstrukcja tego świata jest inna niż w przypadku *Limes inferior* i *Paradyżi*: o Obcych wiedzą wszyscy, mało kto uważa też zaprowadzony przez nich system za „raj na ziemi”.

Interesujące jest stopniowe „dojrzwanie” młodego Tima oraz – pewna „bezdarność” Ziemiain po odlocie przybyszów (jedynie tu Zajdel zwrócił uwagę na ten aspekt odzyskanej wolności: w omówionych powyżej powieściach pozostawał on w sferze domniemywań).

Z Afryki Równikowej donoszą, że, że potomkowie obywateli dawnego państwa Gwamba pod wodzą nowo obranego przywódcy Gwambabala utworzyli państwo Nowa Gwamba w granicach sprzed inwazji. Doszło do starć z zamieszkałymi na tym terenie potomkami obywateli dawnego Bwamburu, kwestionującymi przebieg linii granicznej pomiędzy Nową Gwambą a Wielkim Bwamburu, który zamierzają reaktywować...

– No i proszę – powiedział Stawczak, wyłączając telewizor. – Wszystko nam pięknie wraca do normy¹⁴.

We wszystkich trzech przywołanych tu powieściach widzimy funkcjonowanie jakiegoś utopijnego ładu. Wraz z bohaterami powieści odkrywamy kolejne uwarunkowania opisywanego stanu rzeczy – i każdy z tych światów okazuje się być nie tylko mało atrakcyjny, ale również (a raczej: przede wszystkim) oparty na mistyfikacji.

Nietrudno też zauważyć, że każda z przedstawionych tu fabuł jest wyraźnym nawiązaniem do PRL i „realnego socjalizmu”.

W *Wyjściu z cienia* – dopatrzeć się można otwartej aluzji do wojsk radzieckich stacjonujących wtedy w Polsce (notabene – miała się potwierdzić nawet totalna demoralizacja tej armii!).

Paradyżę – to przede wszystkim satyra na, funkcjonującą w oficjalnej propagandzie b. KDL-ów, obawę przed militarnym zagrożeniem z Zachodu (choć mi osobiście niektóre wątki tej powieści nasuwały przede wszystkim skojarzenia z Koreą Północną oraz z osobą Fidela Castro)¹⁵.

W *Limes inferior* roi się przede wszystkim od nawiązań do tzw. „cinkciarzy”, pokątnego handlu walutą, czarnego rynku; ale z perspektywy dnia dzisiejszego – zauważa się też sarkastyczne nawiązania do tzw. „wyścigu szczurów” (nie jest to więc satyra na jeden system – i słowa jednego z „nadzerowców”, iż model zaproponowany przez Obcych skupił najgorsze cechy **obu** systemów panujących wcześniej na Ziemi¹⁶, nie były, być może, jedynie „daniną” złożoną cenzorowi...).

Ciekawe, jaką literaturę tworzyłyby dziś Janusz A. Zajdel. Czy nawiązywałby do dzisiejszych patologii życia publicznego (stając w szranki z młodym pokoleniem autorów polskiej *social fiction*), czy pisałby „apolityczne”, czysto rozrywkowe, utwory (wszak – w jego wizjach można znaleźć sporo humoru), czy (jak kilku innych pisarzy z jego pokolenia) zamilkłby całkowicie?

Jedno jest pewne: „baśniowy” finał *Limes inferior* okazał się właśnie tym scenariuszem, jakiego nie przewidział żaden sowietolog! Znaleźliśmy się nagle „po drugiej stronie lustra”. Czego pozostaje życzyć wszystkim bohaterom społecznych utopii Janusza A. Zajdla...

¹⁴ J.A.Zajdel, *Wyście z cienia*, Warszawa 1983, s. 143

¹⁵ Zabawną aluzją do klasyki gatunku jest w *Paradyżi* imię i nazwisko poety-dysydenta: Nikor Orley Huxwell

¹⁶ J.A.Zajdel, *Limes inferior*, s. 174

Adam Mazurkiewicz

ELEMENTY *BILDUNGSROMAN* W TWÓRCZOŚCI JANUSZA ZAJDLA

(na przykładach wybranych powieści)

Poetyka powieści inicjacyjnej zakłada dążenie bohatera do poznania samego siebie na drodze zrozumienia świata, w obrębie którego funkcjonuje. Wtajemniczenie postaci w świat przybiera w literaturze różne formy, niezależnie jednak od jego przebiegu można zauważyć paralele między strukturą fabularną a wyobraźnią, która kreuje sytuacje potencjalnie sprzyjające inicjacji. Według Mircea Eliadego *scenariusze inicjacyjne (...) są wyrazem psychodramatu, który odpowiada pewnej głębokiej potrzebie istoty ludzkiej. Każdy człowiek pragnie poznać pewne niebezpieczne sytuacje, stawić czoła próbom wyjątkowym i doświadcza tego wszystkiego na płaszczyźnie wyobraźni, słuchając bajek, albo je czytając, lub też — na płaszczyźnie swej egzystencji onirycznej — śniąc*¹. Literatura, zwłaszcza zaś nurt prozy inicjacyjnej, realizując, zarazem je degraduje. Dzieje się tak, ponieważ prezentując doświadczenie, podporządkowuje je jednocześnie fikcji literackiej.

Scenariusz inicjacji zostaje wpisany w fabułę utworu. Podróż, jaką odbywa bohater powieści inicjacyjnej, rozgrywa się na dwu płaszczyznach. Pierwszą z nich jest fabuła eksponująca przemieszczanie się postaci w przestrzeni **realnej** (lub — dzięki introspekcjom, snom i marzeniom — w czasie). Maria Janion, analizując współczesną powieść inicjacyjną zauważa, że *to, co jest dla niej najbardziej charakterystyczne, to poszukiwanie i doświadczanie prawdy w wędrówce — przez jednostkę lub przez niewielką grupę ludzi. Dążenie do wtajemniczenia, życie na pograniczu śmierci, stałe obcowanie ze zmarłymi cechuje drogę, na którą wkraczają bohaterowie powieści inicjacyjnych*². Przywołany przez badaczkę motyw wędrówki często utożsamiany bywa z metaforą ludzkiej egzystencji.

Jednocześnie w ramach powieści inicjacyjnej wędrówka odbywa się w przestrzeni **symbolicznej**. Elementy przestrzeni stają się znaczące, jako że wyznaczają kolejne etapy wtajemniczenia. Anna Sobolewska proponuje rozpatrywanie tego typu utworów w kategoriach dwudziestowiecznych powieści gotyckich, ze względu na labiryntowy charakter przestrzeni, w obrębie której porusza się bohater.

Odwolanie Sobolewskiej do powieści gotyckiej, a więc gatunku należącego do szeroko rozumianej fantastyki grozy, zakłada rezygnację z werystycznie traktowanego realizmu wizji świata przedstawionego. Świat ten jawi się postaciom funkcjonującym w jego obrębie jako istniejący pomiędzy przestrzenią, w której istnieją oni sami, a ich wyobrażeniem o niej. Nie jest to zarazem kreacja podporządkowana konwencji fantastycznej, ponieważ *rzeczywistość przedstawiona ma charakter oniryczny i jest równocześnie projekcją życia wewnętrznego bohaterów. Nad tym dwiema warstwami nadbudowuje się trzecia: warstwa znaczeń symbolicznych, narzucających się czytelnikowi z wyjątkową siłą*³. Wspomniana przez Sobolewską wielowarstwowość nadbudowuje sensy kolejnych odczytań.

Ową wartość inicjacyjną wydaje się podkreślać wybór poetyki *Bildungsroman* jako dominanty twórczości najważniejszych autorów nurtu *social fiction*. Znamienne jest przy tym zakorzenienie ówczesnej (tj. powstającej na przełomie lat

¹ M. Eliade, *Tematy inicjacyjne w wielkich systemach religijnych*, przekł. J. Reczek, „Znak” 1984, nr 11-12, s. 1565.

² M. Janion, *Tam gdzie rojsty. Przypadek romantycznego mediumizmu*, [w]: Taż, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 161.

³ A. Sobolewska, *W przestrzeni mitu. Współczesna powieść inicjacyjna: Tadeusz Konwicki, Hugh Walpole, Tarjei Vesaas*, [w]: Taż, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 128.

i osiemdziesiątych XX wieku) fantastyki naukowej w tradycji gatunku: scenerią dla *social fiction* wciąż pozostaje Kosmos (*Paradyzja, Cała prawda o planecie Ksi* Janusza A. Zajdla), pokład staku międzygwiazdowego (*Arsenał* Marka Oramusa, *Lalande 21185* Zajdla), inwazja pozaziemskich cywilizacji (*Ci przekłęci Polacy* Bronisława Kijewskiego, *Wyjście z cienia* Zajdla). Zarazem jednak następuje przesunięcie akcentów uwagi: twórcy *social fiction* zaczynają traktować wykorzystywaną rekwiwizytornię w sposób instrumentalny. Technika, jakkolwiek obecna na kartach ich utworów, to jedynie „danina” spleciana obranej konwencji (dodajmy, iż w podobny sposób należy traktować baśniową scenerię utworów *fantasy*, podejmujących analogiczną w stosunku do twórczości *social fiction* problematykę⁴). Koncentracja na społecznym życiu człowieka i jego problemach stanowią bodaj czy nie najistotniejszy wyróżnik *social fiction*. Tematykę tę można odnaleźć również w twórczości Janusza A. Zajdla.

W jego to właśnie prozie (zwłaszcza powstałej po roku 1975) bohater szczególnie często jest osobą dopiero wchodzącą w świat, poznającą rządzące nim reguły. Znamienne, iż owa „inicjacja społeczna” nie jest w twórczości Zajdla tożsama z wyborem na protagonistę jednostki młodej wiekiem (choć i takie rozwiązanie można napotkać, np. w *Wyjściu z cienia* — tu wybór formuły powieści skierowanej do młodzieżowego czytelnika zaakcentowany został młodym wiekiem bohatera, ekspozycją dynamiki akcji, szczegółami z życia szkoły).

Jednakże poetykę powieści inicjacyjnej można w twórczości Zajdla odnaleźć nie tylko w utworach kierowanych do młodzieży: *Lalande 21185* — jego debiucie powieściowym, wzmiankowanym już *Wyjściu z cienia*, bądź *Prawie do powrotu*. Na istnienie związków między *Bildungsroman* a poetyką innych powieści Zajdla wskazuje kreacja ich protagonisty w taki sposób, by czytelnicy odnajdywali w nim rysy archetypicznej postaci detektywa. Bohaterowie *Limes inferior*, *Paradyzji* lub *Całej prawdy o planecie Ksi* — dążąc do odkrycia prawdy o świecie — osiągnęli autopoimanie. Traktując świat jako zadanie do rozwiązania — postaci te stawały się nośnikami aluzji do rzeczywistości pozatekstowej. Metoda ta (jakkolwiek, nie pozbawiona pokusy doraźności) pozwalała na przekaz wartości, które wykraczały poza świat przedstawiony. Lektura utworów z kręgu *social fiction* przez pryzmat aksjologii wydaje się tym istotniejsza, że ich odbiorcami są najczęściej ludzie młodzi, dokonujący inicjacji nie tylko w „dorosłą” (tj. nie przeznaczoną dla dziecięcego, a często również i dla młodzieżowego czytelnika) literaturę, ale i świat. Jest to wszak czas swoistego „epistemologicznego zagubienia”, będącego *de facto* przewartościowaniem dotychczasowych aksjomatów i poszukiwaniem własnego *modus vivendi*. Znamienna dla owego zagubienia jest sytuacja Tima — protagonisty *Wyjścia z cienia*. Uświadamia on sobie nagle, że *świat, który znał dotąd — jak mu się zdawało, zupełnie niezłe — zaczyna przejawiać jakieś nowe, dziwne i nieznanne właściwości*.

Wzmiankowany tu proces „dorastania” do prawdy o świecie w twórczości Zajdla oddany został jako stan niepewności co do prawdziwości dotychczasowej wiedzy o społeczeństwie. Czytelnik odczuwa ów dyskomfort poznawczy wraz z protagonistą odkrywającym niezauważalne przezeń dotąd „drugie dno” rzeczywistości. „Reguły gry”, uznawane przez Sneera (*Limes inferior*) lub Tima (*Wyjście z cienia*) za oczywiste i wykorzystywane przez nich do osiągnięcia własnych celów, okazują się równie fikcyjne, co naruszana przez nich iluzja ładu społecznego. Zwłaszcza Sneer zdaje się szczególnie predestynowany do dostrzeżenia pozorności „umowy społecznej”: sam wszak przyczynia się swą działalnością do jej utrwalenia. Podnosząc klasę użyteczności społecznej klientów, nie czyni ich jednocześnie bardziej użytecznymi *de facto*,

⁴ Do nurtu owej (nazwijmy ją tak umownie) „*social fantasy*” należą m.in.: *Twierdza Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza („Odgłosy” 1982); *Historia* Rafała Ziemkiewicza (*Rok 1984. Antologia współczesnej SF*, wyb. A. Szatkowski, Warszawa 1988); *Smok* Jacka Piekary („Fantastyka” 1984, nr 8); *Zabójca czarownic* Krzysztofa Kochańskiego („Fantastyka” 1984, nr 11); *Postanieniec* Andrzeja Drzewińskiego („Fantastyka” 1983, nr 6).

a jedynie *de nomine*. Jednakże i on funkcjonuje w fikcji, choć uzmysławia sobie to dopiero w chwili, gdy zostaje wprowadzony w sekrety organizacji.

Znaczącą funkcję w owej inicjacji odgrywa postać archetypicznego nauczyciela. Obecność nauczającego stanowić ma wszak gwarancję zdobycia wiedzy o świecie, tj. przejścia od stanu ignorancji do oświecenia⁵. Pozornie jest on również gwarantem, że będzie to wiedza „prawdziwa” (tj. nie zafalszowana ideologia), co bywa wykorzystywane przeciw poszukującym. Protagonista *Chrzestu bojowego*, Cudgel Knock, zostaje na tyle silnie uwarunkowany przez swych przełożonych i trening, że nawet w obliczu oczywistych faktów nie umie przyjąć innego niż wpojony mu punkt widzenia: *Spojrzał przed siebie i zdumiał się: obraz był znacznie ostrzejszy, niż ten, który oglądał przed chwilą, nim zalano mu wzjer. Czyżby szyba zniekształcała obraz? Teraz, bez niej, w miejscu bezkształtnej plazmy widział wyraźnie nacierające mrowie ludzkich twarzy, poszczególne ludzkie sylwetki! (...) Na szczęście długi trening nie poszedł na marne. W ułamku sekundy przypomniał sobie odpowiedni wykład z psychochemii... To omam, skutek jakiegoś halucynogenu (...) monstrum chce otumanić (...) zmysły (...) to jest plazma, wrogi żywioł, który muszę nienawidzić! (...).*

— *Liberté, egalité, justice — ryczało dzikie monstrum całym swoim plugawym cielskiem. Młodszy Obrońca Cudgel Knock nigdy dotąd nie słyszał takich słów. Szeroko otworzył oczy i bez trwogi patrząc prosto w miraż setek ślepiów bestii, z rozmachem opuścił łamignat⁶.*

Knock przechodzi formalne etapy inicjacji — nauczanie, konfrontację zdobytej wiedzy z rzeczywistością, kuszenie — jednak czytelnik ma świadomość fałszywości obranej przezeń prawdy o świecie. Ironiczny wydźwięk utworu podkreśla tytuł: chrzest bojowy w tym przypadku to nie tylko sprawdzenie umiejętności nabytych w trakcie szkolenia. To również moment uzmysłowienia odbiorcy potęgi kłamstwa, potrafiącego spacyfikować najbardziej subiektywne odczucia (wzrok, słuch). Opowiadanie to — pisane (co ważne) w 1982 roku, opublikowane zostało dopiero trzy lata później, kiedy wymowa utworu już osłabła — jest jednakże nie tylko abstrakcyjną opowieścią o granicach zniewolenia, lecz również komentarzem do rzeczywistości. Trenerzy Knocka, sprzeniewierzający się *ethosowi* przewodnika wprowadzającego w świat, to nauczyciele fałszywi, mający władzę. Podobnie „fałszywymi mistrzami” są przywódcy społeczeństw (głównie w *Calej prawdzie o planecie Ksi* i *Paradyzji*) oraz państwowi urzędnicy — pracownicy oświaty. Ich antytezę stanowią osoby — zdawałoby się — zupełnie przypadkowe. Uznawani za szkodliwych społecznie, bohaterowie ci stają się *de facto* przewodnikami protagonistów, uzmysławiając im pozorność świata, w którym ci funkcjonują. Nie dokonują, co znamienne, żadnych wyborów, pozostawiając prawo do nich swym podopiecznym: Alicja nie nakazuje Sneerowi (*Limes inferior*) użycia bransolety, służąc jedynie radą, jak ją wykorzystać; podobnie Greg (*Wyjście z cienia*) nie narzuca Timowi swojej wizji przeszłości.

Interesująca jest — z punktu widzenia dramaturgii fabuły — konfrontacja owych nauk. W *Wyjściu z cienia* nastoletni (choć na tyle dojrzały, by pozbyć się fałszywego idealizmu) protagonista zostaje poddawany indoktrynacji w szkole, która jest parodią idei placówki oświatowej. Własne poszukiwanie wiedzy przez uczniów zostało w niej zastąpione odgórnie zredagowanymi odpowiedziami, rozwój słownictwa — wykorzystaniem kalk językowych i stereotypów, zaś podstawy samokształcenia — nauką umiejętności udzielania oczekiwanej przez prowadzącego odpowiedzi na zadawane

⁵ Roli tak pojmowanego nauczyciela nie musi pełnić człowiek — lektura utworów z kręgu *social fiction* uzmysławia, iż może być nim również mityczna Księga. Jest ona dokumentem ukazującym alternatywną — w stosunku do oficjalnie propagowanej — wersję zdarzeń, mających istotny wpływ na życie społeczne jednostki. Na temat funkcji motywu Księgi w obrębie świata przedstawionego utworów *social fiction* zob.: *Księga jako element mitologii świata przedstawionego polskiej powieści fantastycznej* („Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 285–293).

⁶ J. A. Zajdel, *Chrzest bojowy*, [w]: tenże, *List pożegnalny*, Warszawa 1989, s. 115.

pytania. Jednakże obraz lekcji wychowania obywatelskiego jest nie tylko parodią tzw. „herbartowskiego systemu nauczania”⁷. To również obraz spustoszenia duchowego i intelektualnego narodu poddanego presji zależności od „Więszego Brata”. Wyraża się ono nie tylko w obowiązku uczestnictwa w okolicznościowych uroczystościach i apelach, lecz również w tematach podejmowanych na lekcji. Wagarujący Tim ironizuje: *temat (...) jak ocean: »Niezaprzeczalna bezalternatywność naszej jedynie słusznej polityki międzyplanetarnej« (...) Czy słuszna była błędna kosmopolityka byłej organizacji tak zwanych Narodów jakoby rzekomo Zjednoczonych i dlaczego nie była słuszna⁸.*

Szkolna nauka nie polegała w przywoływanym tu *Wyjściu cienia* na przyswojeniu użytecznych w różnych przejawach życia (prywatnego, społecznego, zawodowego) umiejętności i nawyków. Promowane było pamięciowe odtwarzanie zgodnych z aktualną polityką informacji, co nie służyło pełniejszemu zrozumieniu siebie i świata. Rok szkolny to czas — w perspektywie teleologicznej — stracony: Tim zdobywa głębszą wiedzę o życiu przebywając w leśniczówce niż siedząc w szkolnej ławie. Tam też spotyka antytezę swych oficjalnych nauczycieli (ich portret zbiorowy można odnaleźć w figurze profesora Brussa): starego kosmonautę i pszczelarza — dziadka Grega. On to — zgodnie z tradycją, wykorzystywaną m.in. w *Wilkach na wyspie Julii Nideckiej* — jako starszy (a więc *a priori* bardziej doświadczony) wprowadza chłopca w świat, odkrywając przed nim — a jednocześnie czytelnikiem — prawdę o rzekomej inwazji. Czyni to, posługując się parabolą. Analogią, umożliwiającą zrozumienie Timowi reguł świata, w którym funkcjonuje, stała się pasieka Grega. Dzięki rozmowie ze starszym Tim *porównywał (...) nowe wiadomości ze wszystkim, co słyszał o ludziach i o Proxach. Pomyślał, że to, co wiedział ze szkoły, z książek, gazet, telewizji — tak sielankowe, proste, jednoznaczne, było jakby (...) pyłkiem i nektarem⁹, umożliwiającym sprawne funkcjonowanie „ludzkiej pasieki”.*

Droga ku prawdzie i samopoznaniu zajdłowskich bohaterów uzmysławia funkcję *social fiction*, jaką pełniła ona w obiegu czytelnicznym. Poruszana na jej kartach problematyka etyczna nie zostaje oczywiście zawężona jedynie do poetyki *Bildungsroman*. *Woda życia* lub wątek losów Jedenastki z *Calej prawdy o planecie Ksi* wykraczają poza ramy poetyki powieści inicjacyjnej, podobnie jak trudno uznać *Limes inferior* za utwór poruszający jedynie kwestię dorastania Sneera do prawdy o Argolandzie. Jednakże odrzucanie — jako jednej z wielu perspektyw interpretacyjnych — *Bildungsroman* byłoby równoznaczne ze spłycaaniem problematyki twórczości Zajdla.

⁷ System ten, zawdzięczający nazwę swemu twórcy — Janowi Fryderykowi Herbartowi — dominował w drugiej połowie XIX wieku, zwłaszcza w Cesarstwie Niemieckim. Jedną z jego cech było kształcenie wszystkich uczniów w klasie i szkole według jednego wzoru i za pomocą metod opartych na represjach (głównie karach fizycznych). Według Herbarta celem nauczania było przekazywanie uczniom gotowego do pamięciowego opanowania materiału, który egzekwowano w sposób rygorystyczny. W efekcie uczniowie byli postrzegani za spełniających wymogi szkoły, o ile potrafili odtworzyć w sposób bezbłędny dyktowane im na lekcjach notatki. System ten spotkał się z ostrą krytyką już na początku XX wieku. Według Roberta Dottrensa *pod względem wychowawczym szkołę tradycyjną* [jak zwykło się określać dydaktykę Herbartowską] *cechuje autorytaryzm, któremu dziecko musi się bezwzględnie podporządkować (...)* *Celem wychowawczych wysiłków jest nie tyle zindywidualizowany rozwój zdolności i zainteresowań poznawczych uczniów, co raczej przekazanie im wiadomości* (R. Dottrens, *Vom Werden der Neuen Schule*, [w]: *Auf neuen Wegen. Moderne Unterrichtsformen in der Schweiz*, Zürich 1955, s. 9), których zakres i interpretację wyznacza polityka oświatowa, sterowana przez ośrodek władzy. Na temat systemu Herbarta zob.: B. Nawroczyński, *Wstęp*, [do]: F. J. Herbart, *Pisma pedagogiczne*, Wrocław 1967.

⁸ J. A. Zajdel, *Wyjście z cienia*, Kraków 1990, s. 20.

⁹ Tamże, s. 97.

Adam Mazurkiewicz

SEMANTYKA I FUNKCJA TYTUŁÓW W TWÓRCZOŚCI JANUSZA A. ZAJDLA (na wybranych przykładach)

„Tytuł, jaki jest, każdy widzi” — można byłoby sparafrazować zamieszczoną w *Nowych Atenach...* definicję konia, autorstwa ks. Benedykta Chmielowskiego. Istotnie: jakkolwiek intuicyjnie tytuł jest postrzegany jako element kompozycyjny dzieła literackiego, pozostaje niejako na „marginesie” refleksji teoretycznoliterackiej. Znamienny wydaje się brak hasła *Tytuł* w skorowidzu rzeczowym dwu najpopularniejszych podręczników do teorii literatury: *Poetyce. Wstęp do teorii dzieła literackiego* Adama Kulawika i *Zarysie teorii literatury* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego.

Ow brak pogłębionej refleksji teoretycznoliterackiej prowadzi niekiedy do pokusy tworzenia podstaw wiedzy „tytułologicznej” w sposób tyleż kuriozalny, co *pseudo-erudycyjny*. *Pour une sémiotique du titre* Léo H. Hoecka (Urbino 1973) bądź — nawet w większym stopniu — *Essai sur le titre en littérature et dans les arts* Cristiana Monceleta (b.m.w., 1972) to jaskrawe przykłady prac, z których lektury czytelnik niewiele może dowiedzieć się na interesujący go temat, mimo ich nader sugestywnych, *nomen omen*, tytułów. Zwłaszcza praca Monceleta *kokietuje tandetną metaforą* (...) *i tonie w anegdotach*¹.

Nikłe zainteresowanie tytułem ma zapewne związek z pewnym jego niedookreśleniem terminologicznym. Czymże bowiem jest tytuł? Odpowiedź pozornie wydaje się oczywista: to „wizytówka” utworu, jego wyróżnik. Tak też postrzega go Stefania Skwarczyńska — autorka pierwszej znaczącej próby opisu tytułu w kategorii teoretycznoliterackiej. Według badaczki *tytuł w stosunku do utworu pełni przede wszystkim rolę »imienia i nazwiska«, jednostkuje dzieło; bez niego trudno byłoby go wskazać*². Jednakże — biorąc pod uwagę specyficzną formę wypowiedzi, jaką jest dzieło literackie — swoistą „wizytówką” utworu w tym samym stopniu, co tytuł, zdaje się oryginalność kreacji świata przedstawionego lub kompozycja. Propozycja Skwarczyńskiej, by traktować tytuł jako „dodatkową cząstkę kompozycyjną” (oprócz innych, tj.: motta, słowa wstępne, dedykacji), nie wyjaśnia jednak istoty tego, czym on jest i jakie może pełnić funkcje w utworze.

Równie niewiele pomocna w określeniu, czym jest tytuł, zdaje się jego definicja, zamieszczona w *Słowniku współczesnego języka polskiego*. Cóż bowiem miałoby oznaczać, iż mianem tytułu określa się *nazwę nadaną dziełu literackiemu, plastycznemu, naukowemu, filmowemu, teatralnemu, itp. lub części dzieła przez autora, wydawcę, dystrybutora itp.*³? W przytoczonej tu definicji wątpliwości wzbudza przede wszystkim dowolność autorstwa tytułu, którego pomysłodawcą nie musi być

¹ D. Danek, *Dwie funkcje tytułu: identyfikacja utworu i wprowadzenie do utworu*, [w]: *Dzieła literackie jako książka*, Warszawa 1980, s. 101. Tam też można zapoznać się ze streszczeniem obu przywoływanych tu prac, które autorka referuje, wskazując na liczne nielogiczności. Zarówno szkic Hoecka, jak i Monceleta nigdy nie były w całości bądź fragmentach, tłumaczone na język polski.

² S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, cz. III: *Kompozycja dzieła literackiego* r. V: *Kompozycja dzieła literackiego z aspektu jednostek konstrukcyjnych*, Warszawa 1954, s.452.

³ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 1164, hasło: *Tytuł*.

twórca sygnowany nim dzieła. W takim ujęciu tytuł funkcjonuje niejako w „oderwaniu” od konkretnego utworu, co z kolei pozostaje sprzeczne tyleż z czytelniczym doświadczeniem, co zdrowym rozsądkiem. Podobnie określenie mianem tytułu wyrazów (bądź ich grupy) niczego nie wyjaśnia. Dlaczego bowiem, przykładowo, tytułowym bohaterem ma być ta, a nie inna postać, lub jaka jest relacja między tytułem a utworem? A jednak — jakby na przekór zgłaszanym tu wątpliwościom — czytelnik rozpoznaje tytuł „na pierwszy rzut oka”, niezależnie od jego graficznego usytuowania na stronie⁴. Co więcej: nierzadko może też określić funkcję, jaką pełni w obrębie sygnowanego nim dzieła literackiego. Według *Encyklopedii języka polskiego* tytuł może:

1. informować o gatunku literackim;
2. informować o głównym bohaterze;
3. informować o charakterze bohatera;
4. informować aluzyjnie o treści;
5. być aluzją metaforyczną do treści⁵.

Dla przeciętnego odbiorcy tytuł jest podstawowym (oprócz nazwiska autora i — niekiedy — logo wydawniczego) znakiem rozpoznawczym, umożliwiającym identyfikację konkretnego dzieła. Tak też — jako znak — będziemy go traktować. Należy jednak dodać, iż będzie to znak rozumiany w specyficzny (zaczepiony z językoznawstwa) sposób, jako twór, w którym *można (...) wyróżnić określone przedstawienie (...), a z drugiej strony określone pojęcie*⁶.

Rozróżnienie dwu aspektów znaku, przyjęte na potrzeby niniejszego szkicu za ustaleniami Ferdynanda de Saussure’a, wymaga dopełnienia trzema zastrzeżeniami, modyfikującymi znaczenie terminu znak, będącego analogią tytułu⁷:

1. Każdy tytuł jest osobnym znakiem, niezależnie od stopnia jego rozbudowania i treści, tj. bez względu na semantykę tworzących go słów (słowa);
2. Analogia tytułu i znaku językowego zawsze pozostanie niepełna, tytuł bowiem — w przeciwieństwie do znaku — jest całkowicie pozbawiony tego, co w językoznawstwie zwykło się określać mianem „arbitralności znaku językowego”, tj. *braku związku naturalnego między formą dźwiękową wyrażen językowych (...) a ich znaczeniem*⁸. Znaczenie tytułu (a więc jego treść) pozostaje zawsze elementem dzieła;
3. Relacja między tytułem a sygnowanym nim utworem zostaje ustalona w jednorazowym akcie twórczym, jednakże interpretowana każdorazowo w trakcie lektury; podobnie znak językowy jest zmienny znaczeniowo, zależnie od interpretacji użytkownika.

Andrzej Stoff — analizując funkcję tytułu w utworze literackim i relacje zachodzące między nim a dziełem — przywołuje cztery funkcje: formalną, informacyjną, kompozycyjną, oraz ideową⁹. Realizacji pierwszej z nich badacz upatruje w każdym przypadku, nie wiążąc jej zarazem z artystyczną koncepcją utworu: w funkcji tej *tytuł jest jakby sygnałem wywoławczym, który oznacza utwór i służy do*

⁴ Kwestii tej, z zakresu typografii, nie będziemy omawiać dokładniej, jako że pozostaje ona poza zakresem zainteresowań niniejszej pracy.

⁵ Por. *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1994 s. 366, hasło: *Tytuły utworów literackich*.

⁶ *Encyklopedia języka polskiego*, s. 408, hasło: *Znak*. Zob. też: T. Milewski, *Językoznawstwo ogólne*, Warszawa 1965, s. 9.

⁷ Zarówno pomysł, by traktować tytuł jako analogię znaku językowego, jak i związane z tym konieczne modyfikacje semantyczne zaczerpnięto z pracy Andrzeja Stoffa *Funkcja tytułu w dziele literackim* („Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska” 1975, z. 66, s. 3–17).

⁸ *Encyklopedia języka polskiego*, s. 23, hasło: *Arbitralność znaków językowych*.

⁹ A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, op. cit., s. 6–7.

odróżnienia go od innych. Dla sprawnego pełnienia tej funkcji wystarczy sama obecność elementu słownego, bez względu na jego semantyczną zawartość i rodzaj związku z zasadniczym tekstem utworu¹⁰. Funkcję tę szczególnie jasno uzmystawia usytuowanie tytułu w przestrzeni komunikacji literackiej. Pozwala on na sprawną (tj. bez zakłóceń, wynikających z nieporozumień) rozmowę o książce, jednakże bez — sygnalizowanej przez Stoffa — pogłębionej analizy jego relacji w stosunku do treści utworu (co nie oznacza, iż można operować tytułem bez znajomości dzieła, przezeń sygnowanego, o czym później).

Pozostałe funkcje nie mają już owego pragmatycznego charakteru funkcji formalnej. Są w zamian związane z immanentnymi cechami utworu jako dzieła literackiego. Za każdym razem mogą współwystępować w obrębie danego utworu, najczęściej jednak dominuje jedna z nich.

Niejasność statusu tytułu (choć już nie jego relacji z dziełem, któremu patronuje) odnaleźć można na kartach powieści Lewisa Carolla *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Rozmowa tytułowej protagonistki z Rycerzem uzmystawia (choć przynajmniej, że w hiperboliczny sposób) trudności, jakie można napotkać, próbując określić tytuł:

— Pozwól, że zaśpiewam ci piosenkę, żeby cię pocieszyć (...) Nazwa tej piosenki nazywa się „Rybie oczy”.

— To znaczy, tak się nazywa ta piosenka? — powiedziała Alicja, starając się okazać zainteresowanie.

— Nie, nic nie rozumiesz — powiedział Rycerz nieco zbity z tropu. — Tak się nazywa jej nazwa. A nazwa brzmi „Staruszek”.

— Więc powinnam była powiedzieć: »tak się nazywa ta piosenka«? — poprawiła się Alicja.

— Nie, nie powinnaś była, to zupełnie inna sprawa! Piosenka nazywa się „Sposoby i Drogi”; ale tak się tylko nazywa, wiesz!

— W takim razie, cóż to jest za piosenka? — powiedziała Alicja zupełnie już zdezorientowana w tej chwili.

— Właśnie zbliżałem się do tego — powiedział Rycerz. — Jest to piosenka „O siedzącym na furtce”, a melodia jest moim własnym wynalazkiem¹¹.

Dla Rycerza tytuł jest nadrzędną wypowiedzią o utworze, swoistym metatekstem, jako że jego tematem jest treść sygnowanego nim dzieła. Jednakże mówienie o autotematyzmie tytułu ma sens wyłącznie w odniesieniu do opatrzonego nim utworu. W „oderwaniu” od niego tytuł przestaje znaczyć, o ile nie zostanie „dopełniony” znajomością dzieła, z którym pozostaje w relacji.

Autotematyczny aspekt tytułu podkreśla zwłaszcza Maria Renata Mayenowa. W *Poetyce teoretycznej* pisze ona: *Zastanówmy się nad pierwszym elementem tekstu językowego, tytułem. Wydaje się rzeczą oczywistą, że jest to jednocześnie pierwsza wypowiedź metatekstowa. Tytuł jest taka wypowiedzią niezależnie od tego, czy jest tak rozbudowany, że zawiera swoiste streszczenie właściwego tekstu (...), czy też tak enigmatyczny jak jednowyrazowy (...). W ciągu lektury może się okazać, że tytuł jest użyty metaforycznie, że jest dwuznaczny, może nabrać nieoczekiwanego znaczenia, ale zawsze jest pierwszą metatekstową wypowiedzią¹²*. Wspominanej przez Mayenową metatekstowości nie można oczywiście traktować jako przeciwstawienia tytułu i utworu. Bardziej właściwe byłoby mówienie nie tyle o opozycji, co wzajemnym uzupełnianiu się treści tytułu i treści dzieła. Metajęzykowość tytułu zwraca uwagę na bogactwo możliwości interpretacyjnych dzieła, do którego się on odnosi, zależnie od tego, którą z wymienionych uprzednio funkcji pełni sam tytuł.

¹⁰ Tamże, s. 7.

¹¹ L. Carrol, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 121–122.

¹² M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 272.

Analiza tytułu literackiego może ewokować różne kierunki odniesień, jednak zawsze winna być powiązana z „realnymi” utworami. Materiał dokumentacyjny umożliwia bowiem konkretyzację a jednocześnie weryfikację propozycji badawczych.

Jako materiał źródłowy proponujemy tytuły utworów Janusza A. Zajdla. Był on najwybitniejszym twórcą fantastyki socjologicznej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Z bogatej spuścizny tego przedwcześnie zmarłego w 1985 roku pisarza (osiemdziesiąt trzy opowiadania oraz pięć pozostających w konspektach i siedem opublikowanych powieści) wybraliśmy tytuły najbardziej charakterystyczne, a zarazem nośne problemowo. Jako podstawę źródłową przyjęliśmy zestawienie bibliograficzne, autorstwa Jadwigi Zajdel, dołączone do tomu *List pożegnalny*¹³.

W obrębie tytułów utworów Zajdla — z uwagi na dominujące funkcje, jakie pełnią w relacji do tekstu — można wyróżnić następujące ich typy:

1. tytuły informujące niejako „wprost”;
2. tytuły sugerujące metaforyzację treści utworów.

Poniżej omówimy je kolejno.

W przypadku dominacji **funkcji informującej** tytuł ukierunkowuje lekturę na wymienione w nim elementy. Wśród tej klasy tytułów można wyróżnić podtypy, określające:

- 1) bohaterów będących istotami żywymi. Są to między innymi:

Psy Agenora. Pomimo iż pozornie bohaterem jest nadzorca składu odpadów promieniotwórczych, akcja została skonstruowana w ten sposób, aby czytelnik nie miał wątpliwości, iż postaciami pierwszoplanowymi są psy przywołanego w tytule dozorca. Ich cierpienie, powodowane życiem w stałej obecności odpadów radioaktywnych, ewokuje *implicite* pytanie o odpowiedzialność człowieka za środowisko naturalne, które przekształca w trakcie rozwoju cywilizacji i cenę, jaką za ten proces płaci.

869113325 — wbrew pozorom tytuł ten to wyróżnik (pełniący funkcję analogiczną do imienia) człowieka, żyjącego w świecie zdominowanym przez komputery. W tym przypadku, oprócz informacji o tym, kto jest protagonistą utworu, tytuł jest pośrednio również sygnałem antyutopijnego charakteru świata przedstawionego. Pełni więc dodatkową funkcję, określaną przez Stoffa mianem ideowej, tj. takiej, której obecność ujawnia osobisty stosunek pisarza do opisywanych kwestii i wskazówek dotyczących możliwości interpretacji utworu¹⁴. Reifikacja indywidualności (czy też raczej jej symbolu, jakim pozostaje w świadomości ogólnej imię) jednostki do szeregu cyfr, sygnalizuje stosunek Zajdla do automatyzacji życia obejmującej wszelkie sfery aktywności człowieka — w tym również stosunki społeczne. Jest również swoistym Zajdłowskim „głosem w dyskusji” na temat skutków automatyzacji i technicyzacji życia. Minorowa tonacja wizji, zawarta na łamach *869113325* wydaje się bardziej prawdopodobna, niż optymistyczne peany nad możliwościami rozwoju jednostki w dobie ekspansji cywilizacji technicznej, zawarte w utworach powstałych w dobie tzw. „Złotego Wieku SF”¹⁵.

¹ *Bibliografia twórczości Janusza A. Zajdla (z przekładami)*, [w]: J. A. Zajdel, *List pożegnalny*, Warszawa 1989, s. 187–199.

¹ Zob.: A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim* s. 12.

¹ Określenie „Złoty wiek” („Golden Age”) nawiązuje do periodyzacji historii anglosaskiej fantastyki naukowej, autorstwa Lestera del Rey’a (*The World of Science Fiction 1926 — 1976. The History of a Subculture*, New York 1979). Mianem tym określa on *science fiction* powstałą w latach 1938 — 1949. Beletrystyka przyszłościowa tego okresu miała — zdaniem del Rey’a — popularyzować osiągnięcia nauki i techniki, tworząc jednocześnie poetykę nurtu, określaną (również w polskiej krytyce i publicystyce dotyczącej fantastyki naukowej) mianem *hard science fiction* (omówienie periodyzacji del Rey’a zob. w: A. Niewiadowski *Literatura fantastycznonaukowa*, Poznań 1992, s. 30–31).

2) urządzenia techniczne, na których koncentruje się akcja utworu:

Konsensor. Podobnie jak w przypadku *Pśów Agenona* jedynie **pozornie** bohaterem jest lekarz Michał, odwiedzony przez swojego kolegę Reissa z Instytutu Automatów Homoidalnych. *De facto* utwór opowiada o tytułowym konsensorze wspomagającym lekarza w diagnozowaniu przypadłości pacjentów.

Telechronopator. Również w tym przypadku akcja koncentruje się wokół urządzenia pozwalającego na odbywanie eskapad w przyszłość i przeszłość, nie zaś na obsługujących je naukowcach.

3) sytuację, w jakiej znaleźli się bohaterowie utworu :

Po balu. Opowiadanie jest zapisem rozmyślań robota powracającego z dorocznej maskarady, przypominającej czasy panowania ludzkości.

Dzień liftera. Jest to fragment większej całości, jaką stanowi powieść *Limes inferior*. Główny bohater, Sneer, rozmawia z klientem na temat podniesienia stopnia jego przydatności społecznej, a następnie — po stracie Klucza — szuka pomocy obawiając się weryfikacji. Tytułowa formuła „dzień” może oznaczać w tym przypadku zarówno czas dosłowny (tu w znaczeniu: „dzień z życia”), spędzany na — *nomen omen* — codziennych czynnościach, jak o metaforyczny synonim czasu, jaki nastąpił dla owego liftera (jak w przypadku np. *Dnia szakala* Fredericka Forsythe`a).

Bunt — przybycie człowieka na planetę, której cywilizacja została oparta na dwóch żyjących w symbiozie rasach, wywołuje tytułową rewoltę Muskulatów.

W przypadku dominacji funkcji związanej z metaforyzacją znaczeń mamy do czynienia z:

1. tytułami będącymi metaforami sensu stricto:

Feniks. Jest to nietypowa realizacja jednego z motywów fantastycznonaukowych — inwazji kosmitów. Graktycy mieli wyłonić się, niby Feniks, z atomowej pożogi, aby stworzyć nową cywilizację na gruzach ludzkiej: *Graktycy są jakby »nastawione« na pewne określone natężenie promieniowania, przy których zaczynają się rozwijać (...). Te, co trafią na planetę, którą wstrząśnie kataklizm atomowy, zaludnią ją*¹⁶.

Limes inferior — to zwrot pochodzący z łaciny, oznaczający dosłownie *granicę piekielną*. Należy jednak pamiętać również o innym, zleksykalizowanym, znaczeniu słowa *limes*, funkcjonującego w kulturze antycznej: była to granica, poza którą nie rozciągało się panowanie Rzymu. Z uwagi na specyfikę funkcjonowania przywoływanego tu utworu (należącego do nurtu *social fiction*, który — w naturalnym dlań kontekście przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku — pełnił funkcję analogiczną do nie istniejącej wówczas współczesnej powieści politycznej), dopuszczalna wydaje się interpretacja w duchu socjologicznym. Piekiło byłoby w tym przypadku równoznaczne (w usytuowaniu przestrzennym) z dołem, zaś *limes inferior* znaczyłoby po prostu „dolną granicę”, poza którą rządzący Argolandem nie mieliby wpływu na wydarzenia. Zazwyczaj za taką niemożliwą do kontroli grupę społeczną uznaje się margines społeczny i środowiska kryminogenne. Jest to swoista antynomia elit, tj. „szczytów społeczeństwa”. Akcja utworu w istocie toczy się w tej warstwie społecznej, a główny bohater — Sneer — jest członkiem marginesu społecznego, żyjącym z fałszowania danych dotyczących stopnia „użyteczności społecznej” mieszkańców Argolandu. Robert Klementkowski wiąże tytuł powieści Zajdla z matematycznym określeniem na dolną granicę zbioru: Argolandem *zarządzają osobnicy o inteligencji najwyższej, ale — zgodnie z wewnętrznym umotywowaniem [?] — posiadający numer »0« (...). Okazuje się jednak, że są tacy, których poziom intelektu znajduje się znacznie poniżej zera. Na tej zasadzie można tworzyć kolejne poziomy zarządzające planetą, a dolna granica owego ludzkiego zbioru nie istnieje*¹⁷. Interpretacja ta jest oczywiście równouprawniona z prezentowaną powyżej, jednak wątpliwości budzi mnożenie bytów hipotetycznie zarządzających ludzkością

¹⁶ J. A. Zajdel, *Feniks*, [w]: tenże, *Feniks*, Warszawa 1981, s. 24.

¹⁷ R. Klementkowski, *Modelowe bokowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70 i 80*, Toruń 2003, s. 146. Autor pracy konsekwentnie podaje błędny zapis tytułu powieści Zajdla jako *Limes interior*.

w sytuacji, gdy w utworze bohaterowie mają świadomość istnienia rasy jednej kosmicznej, mającej wpływ na losy Ziemi. Jednocześnie zaś ontologia świata przedstawionego nie uprawnia do mnożenia bytów na wzór teorii Nadistot Adama Wiśniewskiego-Snerga.

Wyjście z cienia. Formuła tytułowa sugeruje wyzwolenie się z zależności od kogoś (czegoś) potężniejszego, w którego „cieniu” się pozostawało. W powieści byli to kosmici, eksploatujący Ziemię w zamian za opiekę przed rzekomą groźbą inwazji innej rasy. Tytułowe wyjście z cienia to metafora procesu odzyskiwania wolności i suwerenności, stanowiącego treść utworu. Znamienne, iż Zajdla — bardziej niż emancypacja polityczna — interesuje „wyzwolenie się” od uzależnienia mentalnego, jakie powstało w trakcie okupacji Ziemi przez Proksów. Kiedy agresorzy odlecieli, *ludzie siedzieli w domach, prawie nikt nie chodził po ulicy. Wszyscy czekali. Czekali jeszcze przez kilka następnych dni, chodząc do pracy, do sklepów, na spacer do parku. Kulturowali swoje dotychczasowe przyzwyczajenia i zachowania na wypadek gdyby wszystko miało powrócić do normalnego stanu*¹⁸. Dzięki przeniesieniu ciężaru zainteresowania z czynnika akcji (jakim była działalność nielegalnej organizacji, badającej zwyczajnie Proksów) na kwestie społeczno-polityczne oraz etyczne — Zajdlowi udało się w interesujący sposób poruszyć problem wyzwolenia duchowego i dorosnięcia do decydowania o własnym losie ludzkości, której przestał zagrażać kosmiczny najeźdźca.

2. tytuły będące ironiczną wykładnią treści zawartych w sygnowanych nimi utworach:

Woda życia okazuje się *de facto* wodą śmierci. Awaria na statku kosmicznym zmusza członków jego załogi do makabrycznych czynów w imię przetrwania: mordują oni nieświadomych kolonistów, pogrążonych w hibernacji, by uzyskać z ich ciał wodę, niezbędną do przetrwania podróży kosmicznej.

...et in pulverem reverteris. Cywilizacja oparta na autodestrukcyjnych tworzywach rozpadających się w szary pył, sama ulega zagładzie w wyniku przypadkowego trzęsienia ziemi, uwalniającego zgromadzone zapasy destructexu. Fabuła utworu stanowi dosłowną wykładnię zwrotu, którego druga część zawarta jest w tytule: *Pulvis es et in pulverem reverteris (Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz)*¹⁹.

Paradyzja — Tytuł jest w tym przypadku zniekształconym fonetycznym zapisem angielskiego słowa *paradise* (raj). Wbrew nazwie — mieszkańcy Paradyzji zmuszeni są mieszkać w koszarowych warunkach, przypominających karną kolonię. Dodatkowo ironiczną wymowę tytułu powieści wzmaga fakt, iż ów rzekomo sztuczny satelita *de facto* znajduje się na planecie zwanej Tartar. Pierwotnie był on (w *Iliadzie* Homera było to miejsce położone tak głęboko, jak wysoko nad ziemią znajduje się niebo, podobnie w *Teogonii* Hezjoda) najniższą położoną częścią świata. Z czasem jednak pojęcie to uległo leksykalizacji i mianem Tartaru zaczęto określać miejsce tortur przeznaczonych dla osób, które za życia popełniły najcięższe zbrodnie. W takim też znaczeniu występuje w powieści Zajdla — jako obóz pracy i reedukacji dla osób „nieprzystosowanych społecznie” (tj. *de facto* wolnomyślicieli i jednostek potencjalnie zagrażających politycznemu *status quo* Paradyzji oraz tych, którzy nie dość solidnie wypełniają codzienny obowiązek aktywnego uczestnictwa w indoktrynujących programach telewizyjnych). Zajdlowski Tartar jest *groźną planetą nieustającej walki żywiołów*²⁰. W istocie Paradyzja i Tartar to jedno. Rzekomy sztuczny satelita jest osadą na powierzchni planety, co dodatkowo wzmaga ironiczną wykładnię nazwy kolonii: raj okazuje się więzieniem, z którego nie ma możliwości ucieczki. Prawda ta dostępna jest jednak nielicznym. Są to kurierzy pomiędzy kolonią a kopalniami, którzy za prawo do pobytów w „enklawach luksusu” na powierzchni planety milczą, nie ujawniając prawdy o kolonii.

¹⁸ J. A. Zajdel, *Wyjście z cienia*, Kraków 1990, s. 166–167.

¹⁹ Cyt. wg: *Aforyzmy, cytaty i sentencje łacińskie*,

²⁰ J. A. Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 1984, s. 122.

Utopia — w świecie przedstawionym Ziemia to miejsce odwiedzin licznych przybyszów z Kosmosu, zaś w skutek ciągłych zamieszek życie przeciętnego człowieka stało się uciążliwe. Bohaterem jest pisarz, tworzący powieść o idealnym świecie, w którym czytelnik odnajduje realia własnej rzeczywistości pozatekstowej. Przywołana w tytule koncepcja gwarantująca powszechną szczęśliwość okazuje się jednak niemożliwa do osiągnięcia, ponieważ Ziemianie są zbyt gościnni, by zakazać wstępu na swą planetę innym rasom.

Pełnia bytu. Tytuł wskazuje na ukazanie stanu, którego osiągnięcie umożliwiłoby zaspokojenie wszelkich potrzeb egzystencjalnych i duchowych. W kontekście fabuły, opowiadającej o losie muchy tkwiącej w miodzie, tytuł nabiera ironicznego zabarwienia: możliwość zaspokojenia głodu staje się pułapką, a tytułowa pełnia bytu — absolutnym zniewoleniem.

*
* *
*

Janusz [Zajdel] spieszył się. Nie pieścił, nie cyzelował literackich efektów(...). Pisał szybko, »na silnym impulsie«, rzucając na papier to, co najważniejsze. (...) Nie cenił samoistnych, nie służących konkretnym celom eksperymentów literackich (...) tylko wtedy chciał i mógł modyfikować swój warsztat, gdy było to bezwzględnie potrzebne, gdy czemuś konkretnemu służyło²¹ — wspominał przed laty Maciej Parowski. Gdyby jednak na twórczość Zajdla patrzeć wyłącznie z perspektywy oryginalności rozwiązań formalnych lub fabularnych — umknęłoby to, co stanowi o jej niepowtarzalnej wartości. Autor *Paradyzji* był pilnym i surowym obserwatorem życia społecznego, ale też i (jeśli wierzyć znającym go osobiście, a nie ma powodów, by tego nie czynić) ciepłym człowiekiem, obdarzonym poczuciem humoru. Ow serdeczny, ale i uczciwy stosunek do bliźnich przejawiał się w jego twórczości już na poziomie tak elementarnym, jak tytuły poszczególnych utworów. Nie stroniąc od ironii Zajdel potrafił zaciekać ich brzmieniem, tych zaś, którzy zapragnęli poznać jego utwory, nie rozczarowywał niebanalnym spojrzeniem na poruszane kwestie i ważkością podejmowanej problematyki.

Analiza tytułów uświadamia ponadto, jak istotną funkcję pełnią one zwłaszcza w przypadku utworów odnoszących czytelnika do realnych problemów współczesności; takie zaś w pisarstwie Zajdla, mimo futurystycznego sztafażu rekwizytów, przeważały. W tym bowiem przypadku tytuł zdawał się „mówić”: „Czytelniku! Z bogactwa znaczeń, jakie potencjalnie z sobą niosę, wybierz, ile jesteś w stanie dostrzec i ile potrafisz odczytać przez pryzmat własnych doświadczeń i oczekiwań²²”.

²¹ M. Parowski, *Janusz i my (wspomnienie Macieja Parowskiego)*, [w]: J. Zajdel, *List pożegnalny*, Warszawa 1989, s. 182–183.

²² Zob.: D. Danek, *Dwie funkcje tytułu: identyfikacja utworu i wprowadzenie do utworu*, [w]: *Dzieło literackie jako książka*, s. 94.

Adam Mazurkiewicz

WBREW PRZYKAZANIOM UWAGI NA MARGINESIE LEKTURY WODY ŻYCIA JANUSZA A. ZAJDLA

Twórcy fantastyki naukowej, podejmując problematykę moralną, nie wahają się przed postawieniem pytań, które tylko pozornie można nazwać łatwymi. Pośród nich szczególnie miejsce zajmują kwestie związane z życiem i śmiercią. Czym jest życie? Jakie są granice jego obrony? Jedną z wielu prób odpowiedzi na owe pytania wydaje się opowiadanie *Woda życia* Janusza A. Zajdla.

Akcja utworu akcja rozgrywa się w przestrzeni kosmicznej. Zaletą obranego przez Zajdla rozwiązania fabularnego jest izolacja bohaterów od wpływów środowiska, które mogłyby w znaczący sposób zniekształcić reakcje postaci. Brak presji otoczenia wyzwala w człowieku najpierwotniejsze instynkty, które skrywa on w trakcie relacji międzyosobniczych, podlegając wypracowanym przez społeczeństwo zakazom i nakazom. Lot astrolotu w kierunku Darii — jednego z globów bliżej nieokreślonego układu planetarnego — upływa w spokoju, przez nic niezakłócony. Dyżurujący członkowie załogi wykorzystują to, poświęcając czas na rozmowy, dzięki którym czytelnik może zapoznać się z celem podróży, jak i (co jest istotne, z punktu rozwoju akcji utworu) metodą transportu kolonistów.

Wymiana myśli pozwala na wysnucie wniosków, że weszła ona do użycia dopiero niedawno i nadal wzbudza kontrowersje. Sposób ten — nazwany liforyzacją — polega na usunięciu wody z tkanki człowieka bez naruszania ich struktury. W puste przestrzenie, powstałe po ekstrakcji koloidów (składników organicznych w postaci wodnych zawiesin), zostaje wprowadzona specjalna mieszanka gazowa, tak zwana »kompozycja Q«. Ma ona tę właściwość, że bardzo intensywnie rozpuszcza się w wodzie — podobnie jak np. gazowy amoniak. Dzięki temu wytwarza się korzystne podciśnienie zasysające przy uwadnianiu, a następnie całkowicie wydalą się z organizmu¹.

Lot zostaje niespodziewanie zakłócony wybuchem zbiornika ze sprężonym wodorem, który uszkadza układ regeneracji wody. Wskutek awarii klapy dehermetyzujące zostały otworzone i zapas wody „uleciał” w próżnię. Powstałą sytuację można pokrótce scharakteryzować w następujący sposób: zakładając zapotrzebowanie jednostki na wodę w granicach ponad dwóch litrów dziennie, do ukończenia lotu potrzebne było osiemset litrów.

W obliczeniach należało jednak uwzględnić stratę litra wody wydalanej przez skórę i z oddechem, której nie można było odzyskać w procesie destylacji. Na statku nie było już jej jednak w ogóle. Wyjściem z patowej sytuacji stała się lifolizacja ośmiu dotychczas zahibernowanych członków załogi, stanowiącej z Tomem i Martinem obsługę gwiazdolotu. Dzięki tej decyzji możliwe stało się uzyskanie trzystu dwudziestu litrów wody. Wcześniej jednak należało poddać zabiegowi dwu członków załogi, należącej do zmiany spiskowców. Konspiratorzy bowiem, aby nie wzbudzać podejrzeń zmienników, zbagatelizowali w raporcie skutki awarii.

Jak wynika z dalszej lektury opowiadania (Zajdel wykorzystuje tu metodę fragmentaryzacji akcji, pomijając mniej istotne z punktu rozwoju akcji utworu szczegóły, co graficznie zostaje każdorazowo sygnalizowane dzięki wykorzystaniu alinei), plan powiódł się i czytelnik spotyka bohaterów nieomal u końca podróży. Wówczas to okazuje się, że wyliczona przez Martina trajektoria lotu wydłużyła go o miesiąc. Związany z przedłużeniem czasu lotu problem niedoboru wody biotechnik postanawia rozwiązać, liforyzując swojego partnera. W trakcie dyskusji Tom wyznaje

¹ J. Zajdel, *Woda życia*, [w]: tenże, *Dokąd jedzie ten tramwaj?*, Warszawa 1988, s. 134.

jednak, że nie potrafi w ramach swojej specjalizacji przygotować do zabiegu: umie jedynie ożywić przemożonych w ten sposób osadników. Wyznanie to — szokujące dla Martina — jest brzemienne w skutki: oto czytelnik dowiaduje się, że załoga astrolotu została prawdopodobnie zamordowana i choć winowajca zapewnia, że jest inaczej, szansę na przywrócenie do życia są nikłe. Dopiero w kontekście tak zaprojektowanej sytuacji ujawnia się przewrotny makabryzm humoru Toma, mówiącego o hibernacji, jako o stanie *odwracalnej śmierci*².

Tom staje przed moralnym dylematem, który rozwiązać może jedynie na drodze wyboru „mniejszego zła”. Jeśli poświęci dziesięciu towarzyszy podróży dla dobra sześciu tysięcy nieświadomych osadników, złamie kodeks etyczny i zasady wpajane mu przez całe życie na Ziemi. Alternatywą jednakże pozostaje czy wzięcie na siebie odpowiedzialność za zniszczenie powierzonego mu statku, a tym samym śmierć wszystkich jego pasażerów.

Postępowanie biotechnika w sposób jednoznaczny osądza pilot, obrzucający go inwektywami w trakcie dyskusji preradzającej się w kłótnię: *Ty kanalio — krzychał — ty draniu! (...) Ty pijawko, ty wampirze!*³

Nietrudno dostrzec w tych oskarżeniach zdeformowanego postulatu Kanta dotyczącego dobrej woli. Wola ta, zastąpiona przymusem instynktu przetrwania, buduje prawo oparte o determinowaną rzeczywistość w której jedne czyny poprzedzane są zawsze innymi. Wzmiankowany tu priorytet konkretnego nad abstraktem tworzy filozofię człowieka wrzuconego w świat: nie znajdując w nim instancji obiektywnych, jednostka musi ustanawiać je sama. W tej sytuacji jednakże instancją obiektywną staje się własne ego, zaś priorytetem dobro jednostki kontrolującej sytuację. Niemożność ogarnięcia całości problemu, wciąż pojawiające się nowe niewiadome (Matt dowiaduje się prawdy o liforyzacji i losie towarzyszy dopiero, gdy prosi Toma o poświęcenie się dla dobra wyprawy) budzi niepokój, który Matt pragnie przezwyciężyć poprzez usensownienie swego czynu. Śmierć Toma ma ocalić osadników, choć nie przywróci ich do życia. Wybór ten, prowadzący do konfliktu interesów, jest próbą zbudowania normy, w której można byłoby się odnaleźć. Dlatego Tom złożony jest na ołtarzu zemsty Mata niczym kozioł ofiarny, mimo iż to Matt skorzystał najwięcej na śmierci pozostałej załogi.

Jednocześnie, oskarżając Toma, Martin oskarża zarazem całą cywilizację. Mówi wszak: *obaj jesteśmy ofiarami idiotycznych pomysłów naszej epoki*. Stwierdzenie to zbliża problematykę *Wody życia* do innych utworów Zajdla, zwłaszcza *Awarii* i *8913325*. Prawdziwym winowajcą — zdaje się mówić autor — nie jest ani Tom, ani wypadek. Za śmierć załogi odpowiadają ci, którzy wysłali ich w tę niebezpieczną misję, a szerzej: cała cywilizacja techniczna. Czy to dlatego brak jest w utworze jednoznacznej oceny postępowania protagonistów? Zarazem w goteskowo-makabrycznym zakończeniu utworu można dopatrywać się Starotestamentowo wymierzonej sprawiedliwości. Relatywizm oceny moralnej zachowań, kruchość opartych na społecznej umowie praw i konwenansów ujawniona zostaje w poprzedzającej morderstwo rozmowie.

Pomyśl, gdzie jesteśmy! Ziemia i jej prawa są daleko stąd! To my podejmujemy decyzje i ustalamy prawa! krzyczy Tom, słysząc w odpowiedzi, że zginie na mocy ustalonego właśnie przez partnera prawa. Ten nominalizm etyczny, likwidujący wszelkie normy moralne, może przerażać, pociągając zarazem bohaterów anarchią wyboru, prowadzącą do nihilizmu), jak i samej konstrukcji narracji. Trzecia osoba czasownika gwarantuje bezstronność — narrator nie identyfikujący się z żadnym z bohaterów może pozostać bezstronnym, a zarazem oddaje inicjatywę w ręce aktorów tego kosmicznego dramatu.

Nieprzypadkowo przywołany został tu ów rodzaj literacki: brak komentarza pochodzącego od narratora, konsekwentne wprowadzanie nowych wiadomości poprzez

² *Ibidem*, s.130.

³ *Ibidem*, s. 140.

⁴ *Ibidem*, s.141.

dialog zbliżają nowelę Zajdla do wymogów teatralnych⁵. Jednocześnie zaś ograniczenie opisu na rzecz rozmowy sugeruje związki *Wody życia* z platońskim dialogiem, czy też moralitetem, w którym nieistotny jest czas i miejsce akcji, zaś występujące postacie reprezentują wartości moralne. W noweli Zajdla prócz scenerii i rekwizytorni, sugerującej przyszłościowy czas zdarzeń, niemożliwe jest dokładniejsze określenie czasoprzestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie. Podobnie oni sami są raczej typami, niż indywidualnościami.

Na osobną uwagę zasługuje tytuł utworu, obnażający dwuznaczność i sarkazm Zajdlowskiego humoru. Woda życia — *aqua vita* — będąca *praźródłem*, *»fans et origo«*, z *którego wypływa życie*⁶ staje się wodą śmierci: *aqua mortis*. Gorzka ironia takiej makabrycznej gry znaczeń wyłaniająca się z treści utworu, nie zostaje tym razem złagodzona elementem kpiny, jak dzieje się to w przypadku *Stanu spoczynku*. Chłodny, wręcz oschły ton, w jakim relacjonowane są wydarzenia; opisy zbliżone w charakterze do teatralnych didaskaliów; wreszcie eliminacja neologizmów, mogących odwrócić uwagę czytelnika od spraw dla autora najistotniejszych, zbliżają nowelę do konwencji przypowieści, w której wszystko, co stanowi tło dla dramatów ludzkich wyborów, zostaje ograniczone do minimum.

Znamienne też, iż świadkiem egzystencjalnych wyborów staje się Kosmos, przez co zyskują one perspektywę uniwersalną. Czy można w takim ujęciu zaryzykować tezę o symbolicznym charakterze *Wody życia*, a szerzej całej fantastyki? Jeśli Wszechświat staje się scenerią dla rozgrywających się tam ludzkich dramatów; jeśli przestrzeń zostaje zmetaforyzowana, a bohaterowie to postacie miotane namiętnościami, teza ta wydaje się nie pozbawiona podstawy.

⁵ Na pięćset wersów, z których składa się utwór, sześćdziesiąt trzy z nich stanowi opis, przy czym trzydzieści trzy wersy przypadają na nawiązanie akcji (dane liczbowe podane według cytowanego wydania).

⁶ J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, przekł. J. Moderski, Poznań 1990, s.39.

GDAŃSKI KLUB FANTASTYKI

INFORMATOR
193

ADRES GKF : Gdańsk-Przymorze, ul. Opolska 2

ADRES KORESPONDENCYJNY : skr. poczt. 76, 80-325 Gdańsk 37

REDAKCJA: Jan Plata-Przechlewski (red. nacz.), Marek Michowski,
Krzysztof Papierkowski, Marcin Szklarski, Michał Szklarski

GRAFIKA: Sławomir Wojtowicz

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

Nakład 400

WYDAWNICTWO BEZPŁATNE

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