

ŻYCIE PO ŚMIERCI ŚWIATA. POSTAPOKALIPSA W GŁOWIE KASANDRY MARKA BARANIECKIEGO I STAROŚCI AKSOLOTLA JACKA DUKAJA*

MARTA BŁASZKOWSKA**

www.orcid.org/0000-0002-7678-5399

Interpretacja powieści katastroficznych i postapokaliptycznych jako zwierciadeł lęków społecznych typowych dla danej epoki cieszy się w humanistyce dużą popularnością i ma długoletnią tradycję¹. Do literatury popularnej ujęcie tematu końca znanego świata wkracza z początkiem wieku XIX – narodziny twórczości katastroficznej datuje się na 1805 rok, kiedy wydany został poemat prozą Jeana-Baptiste’a Cousina de Grainville’a *Ostatni człowiek (Le Dernier Homme)*. Ten utwór, podejmujący problem wielkiej zmiany społecznej i związanego z nią wymierania ludzkości, pod wieloma względami przypominający traktaty filozoficzno-religijne, choć daleki od chrześcijańskiej eschatologii, wraz z opublikowaną ponad dwadzieścia lat później i zbieżną pod względem nie tylko tematyki, ale i tytułu powieścią Mary W. Shelley *The Last Man*, wprowadzają nowy sposób rozumowania o końcu świata. Odcinają się od wiary w nadejście pełnego szczęśliwości Królestwa Bożego, jaka typowa była na przykład dla milenarystów, w zamian oferując ponurą wizję ludzkości

* Artykuł stanowi zmodyfikowaną wersję fragmentu rozprawy doktorskiej *Porządku nierzeczywistości. Koherencja światów przedstawionych w polskiej fantastyce współczesnej*, obronionej w czerwcu 2020 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

** Marta Błaszowska — dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Por. np. obszerną analizę tego tematu w wykonaniu Antoniego Smuszkiewicza (A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, ss. 188–215); powołuje się on także na wcześniejsze badania Krystyny Kłosińskiej (K. Kłosińska, *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, [w:] *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Katowice 1979) i Jerzego Kwiatkowskiego (J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977). O ujęciach socjologicznych i filozoficznych pisze z kolei chociażby Paweł Gąska, który sporą część swoich badań poświęca postapokalipsie (por. np. P. Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 2).

wyniszczonej i pogrążonej w chaosie. Walter Warren Wagar widzi w tym zwrocie konsekwencję XVIII- i XIX-wiecznej sekularyzacji, a także reakcję na ogromne zmiany społeczne i technologiczne oraz śmierć starego porządku świata².

Podobne mogą być motywacje katastrofizmu dwudziestolecia międzywojennego, opierającego swe pesymistyczne prognozy przyszłości na ugruntowanym już lęku przed zagrożeniami cywilizacyjnymi – w latach 30. XX wieku takie dość ogólne, choć ogromne obawy nabierają konkretniejszych kształtów, karmiąc się kolejnymi kryzysami ekonomicznymi, konfliktami politycznymi i rozwojem agresywnych idei społecznych³. Na gruncie polskim w początkach wieku XX tendencje te znajdują wyraz w utworach reprezentujących różne schematy fabularne⁴. Jednak, co istotne, wczesne polskie powieści katastroficzne rzadko przedstawiają faktyczną apokalipsę, skupiając się zamiast tego na nadchodzącym zagrożeniu i dramatycznej walce o jego uniknięcie lub o ucieczkę z ginącego globu i założenie nowej cywilizacji w innym miejscu. Takie zakończenie „pozwała ufać czytelnikowi w istniejąca gdzieś w kosmosie sprawiedliwość, z której mocy choć zginie społeczność (zgodnie zresztą z prawem nagrody i kary – zawsze ta, która nie wytworzyła godnych zachowania wartości), to jednak nie zginie ludzkość”⁵.

Z kolei te utwory z dwudziestolecia międzywojennego, w których katastrofa zostaje przedstawiona – na przykład *Antychryst. Opowieść z ostatnich dni świata* (1920) Jana Łady, *Miasto światłości* (1924) Mieczysława Smolarskiego, *Ostatni na Ziemi* (1928) Wacława Niezabitowskiego, a nawet groteskowe *Dwa końce świata* (1937) Antoniego Słonimskiego – dalekie są od takich prób pokrzepiania. Koncentrują się zwykle na globalnym kataklizmie równoznacznym z rozpadem znanego wcześniej świata, a czasem – jak w przypadku *Miasta światłości* i *Dwóch końców świata* – sięgają również po wątki postapokaliptyczne: pokazują życie po zagładzie i próbę zbudowania nowego układu społecznego, który jednak mimo pozornego piękna okazuje się niedoskonały⁶. W *Mieście światłości* mieszkańcy niby-szczęśliwego tytułowego miasta są

² W.W. Wagar, *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Bloomington 1982, ss. 55–57.

³ Por. A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 189.

⁴ Por. tamże, s. 190–191.

⁵ K. Kłosińska, dz. cyt., s. 69.

⁶ Podobne wątki można odnaleźć także w *Trylogii księżycowej* Jerzego Żuławskiego (wydanej w latach 1903–1911), która chociaż nie opisuje końca życia na Ziemi, przedstawia wieloaspektowy obraz tworzenia nowego społeczeństwa w kompletnie innych warunkach. Wizja Żuławskiego jest polemiką z koncepcjami naprawy świata i wyrazem pewnego rodzaju metafizycznego niepokoju i nieufności względem absolutnej wiary w postęp technologiczny. Zamiast zamierzonego rajy opartego na idei egalitaryzmu bohaterowie powieści wchodzących w skład trylogii tworzą na Księżycu silnie hierarchiczne państwo – zachowanie skartłowaciałych na skutek chowu wsobnego i warunków środowiska oraz słabych duchem mieszkańców kolonii ukazuje niedoskonałość mechanizmów cywilizacyjnych i przegraną człowieka w walce z naturą.

bierni i skrajnie zgnuśniali, co pozbawia ich także zdolności obronienia się przed znacznie silniejszymi i sprytniejszymi ludźmi żyjącymi w puszczech; kiedy ci ostatni napadają na miasto, główny bohater, jeden z nielicznych zdolnych do jakiegokolwiek działania, uruchamia system obronny i doprowadza do zagłady globu, której udaje się uniknąć cudem tylko jemu i dwóm innym osobom. Powieść Słonimskiego można z kolei traktować jako rodzaj satyry na replikowany między innymi przez Smolarskiego stereotyp „dobrego dzikusa”⁷, silniejszego fizycznie i duchowo od przedstawicieli stechnicyzowanej cywilizacji. Przedstawiony w *Dwóch końcach świata* dyktator (to postać stanowiąca mało subtelne nawiązanie do Adolfa Hitlera) postanawia zniszczyć całą ludzkość za wyjątkiem wybranej przez siebie grupy lapońskich dzieci, z których chce stworzyć nową cywilizację opartą o powagę i prostotę oraz rugującą wszelkie formy „deprawacji”, takie jak taniec, dowcip czy elegancja. Ostatecznie wychowankowie buntują się, jednak nie wiadomo, co będzie konsekwencją przewrotu; jak zauważa Andrzej Stoff: „Utopijny wątek *Dwu końców świata* jest literacką realizacją życzenia »gdyby można było zacząć jeszcze raz od nowa«, a sposób jego rozwiązania równoznaczny jest z przekonaniem, że każde »od nowa« przeradza się wkrótce w »jak dawniej«⁸. Pozytywny akcent miałyby tu stanowić jedynie zachowanie możliwości wyboru, które pozwala jednostce na bycie sobą⁹.

Powojenne teksty katastroficzne i postapokaliptyczne znalazły sobie nowe pożywki w postaci kolejnych społecznych lęków: przed nuklearną zagładą, żarłocznym kapitalizmem czy buntem sztucznej inteligencji. Wraz z upływem czasu zdaje się też przybywać pesymistycznych przedstawień rzeczywistości po końcu znanego świata, coraz mocniej do głosu dochodzi także myśl dystopijna, która choć nienowa, pod koniec wieku i na początku następnego na dobre zadomawia się w popkulturowym dyskursie. Oczywiście już nawet sama nazwa „postapokalipsa” wskazuje, że katastrofa jest zwykle w tego typu narracjach raczej fabularnym pretekstem, bo większość uwagi poświęca się jej konsekwencjom i próbom odbudowy świata. Nie oznacza to jednak, że tragiczne wydarzenie traci na znaczeniu, jeżeli chodzi o budowę fantastycznego świata. Nieopisywanie momentu katastrofy wprost, urywkowe powracanie do niego w retrospekcjach albo przeskakowanie od chwili tuż przed apokalipsą do czasów o kilka lat późniejszych to mechanizmy, które dają się analizować w kontekście napięcia między dwiema z trzech sfer, które opisuje francuski psychoanalityk Jacques Lacan: Symbolicznym i Realnym¹⁰. To pierwsze, rozumiane jako

⁷ Por. A. Smuszkievicz, dz. cyt., s. 210.

⁸ A. Stoff, *Porachunki ze światem*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1979, z. 95, s. 67.

⁹ Por. tamże, s. 71.

¹⁰ Trzecim porządkiem jest Wyobrażeniowe, związane – mówiąc pokrótce i w uproszczeniu – z samoidentyfikacją podmiotu i sferą jego przekonań i wizji na temat jego samego i otoczenia.

rejestr zewnętrzny względem podmiotu, wpisujący jego życie w relacje strukturalne i podporządkowany systemowi i słowu, przykrywa ten drugi porządek i próbuje go stłumić, jednak działania te nie mają szans na pełne powodzenie: przedślowna i przedpodmiotowa sfera Realnego wymyka się i prześwituje przez nieszczelną sieć symbolicznych odwołań. Realne, „obszar [...], który nam umyka”¹¹, sfera nieuchwytna i nie do opisanania¹², przecina więc Symboliczne, wywołując traumatyzujące pęknięcie. Jako takie właśnie prześwity owych niezsymbolizowanych resztek Realnego chciałabym widzieć globalne katastrofy, bezpowrotnie zmieniające życie bohaterów tekstów post-apokaliptycznych.

Tak zwany nuklearny holokaust to scenariusz rozpowszechniony zwłaszcza w kulturze USA i przedstawiony w dziesiątkach tamtejszych tekstów, jego popularność jest jednak spora również poza kontynentem amerykańskim. Opisuje on katastrofę spowodowaną użyciem na masową skalę jakiegoś rodzaju broni jądrowej, co miałyby doprowadzić do śmierci znacznej części ludzkości bądź to na skutek opadu promieniotwórczego, bądź z powodu drastycznej zmiany klimatu. Za takimi obawami stoi oczywiście kilkudziesięcioletnia historia zagrożenia wojną nuklearną, której symbolem stały się grzyby atomowe nad Hiroszimą i Nagasaki; chociaż to jedyne w dziejach przypadki użycia tego rodzaju broni w celu ataku, zakorzeniły się niezwykle mocno w kulturze światowej i odbijają się w niej do dziś. Lęk ten był dodatkowo podsycany – zwłaszcza w okresie zimnej wojny – nie tylko przez wspomnienie tych straszliwych wydarzeń i ryzyko ich powtórzenia się, ale także przez cały medialny dyskurs wokół tematu konfliktu jądrowego, atmosferę polityczną i analizowanie możliwości lub niemożliwości ataku, które razem składają się na narrację nuklearną¹³. Tu z kolei za symbol posłużyć może Zegar Zagłady, opracowany w roku 1947 i pokazujący, jak daleko światu do jądrowej apokalipsy¹⁴. Jak podkreśla Tamara Hundorowa:

Samo domniemanie możliwości czy niemożliwości wybuchu atomowego nabiera w drugiej połowie XX wieku charakteru groźby, w okresie, kiedy pojawiają się wątpliwości odnośnie do natury i celów całej emancypacji ludzkości, programowanej pooswieceniowo. Z jednej strony broń jądrowa staje się świadectwem ogromnej technologicznej i rozumowej władzy nad naturą,

¹¹ J. Lacan, *Symboliczne, wyobrażeniowe i realne*, [w:] tegoż, *Imiona-Ojca*, tłum. R. Carrabino i inni, Warszawa 2013, s. 15

¹² Por. J. Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, tłum. J. Waga, Warszawa 2017, s. 132.

¹³ Por. T. Hundorowa, *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 260.

¹⁴ Temat dyskursu i imaginariusium związanych ze strachem przed atomem porusza bardzo wiele opracowań; wśród nich warto wskazać na przykład książkę Spencera R. Wearta – por. S.R. Weart, *Nuclear fear. A history of images*, Cambridge–London 1988.

a z drugiej – symbolem najbardziej wyszukanego i najbardziej cywilizowanego barbarzyństwa – totalnej ludzkiej samozagłady.¹⁵

Tego rodzaju lęki korzenie mają oczywiście w dawniejszych dylematach, takich jak nieufność wobec technologii i idei powszechnego postępu. Równocześnie jednak wyrażają trwogę wywołaną istnieniem Realnego, które przychodzi z zewnątrz i doprowadza do załamania dotychczas znanego porządku. W takiej interpretacji wybuchy atomowe, katastrofa w Czarnobylu czy zagrożenia nuklearne przedstawione w tekstach fantastycznych¹⁶ obrazują „drugą śmierć”, radykalny rozpad i zniknięcie: „wskutek rządów dyskursu naukowego to, co w czasach markiza de Sade’a było fantazją literacką (radykalna destrukcja, która zawiesza proces życiowy), ma dzisiaj postać groźby czyhającej na nas w życiu codziennym”¹⁷.

Między innymi ze względu na to przeświadczenie o bliskości zagrożenia i jego prześwitywanie przez szczeliny w pozornie uporządkowanym i spokojnym świecie teksty reprezentujące „świadomość postnuklearną”¹⁸ dobrze oddają sferę napięć między Symbolicznym i wychylającym się zza niego Realnym. Co więcej, ten klucz analityczny okazuje się zasadny nie tylko dlatego, że teksty postapokaliptyczne, jak opisałam powyżej, w szczególnie sposób podchodzą do katastrofy prezentowanej jako wydarzenie traumatyczne, ale też z uwagi na to, że utwory tego rodzaju oddają wszechobecność Symbolicznego i jego dominującą rolę w życiu człowieka. Często sięgają bowiem po motyw odbudowy świata po apokalipsie – a więc rekonstruowania rozbitej przez wtargnięcie Realnego rzeczywistości według mechanizmów rejestru symbolicznego. Niejednokrotnie wykorzystują w tym celu, świadomie bądź nie, niekiedy dosłownie, innym razem ironicznie, kulturowe fantazje na temat kształtu idealnego społeczeństwa.

W zbudowanym na nowo świecie rozgrywa się akcja opowiadania (czy może raczej, ze względu na objętość, mikropowieści) Marka Baranieckiego *Głowa Kasandry*, uhonorowanego w roku 1985 Nagrodą im. Janusza Zajdla. Tekst ten, będący mieszkanką złożonych technicznych opisów, passusów o charakterze popularnofilozoficznym i rozważań nad kwestiami moralności, przedstawia rzeczywistość, w której po zagładzie ludzie żyją w niewielkich enklawach, unikając nie tylko radioaktywnych substancji, ale też starych rakiet,

¹⁵ T. Hundorowa, dz. cyt., s. 258–259.

¹⁶ W tę kategorię wpisują się również przykłady przedstawiające katastrofy nie faktycznie nuklearne, ale takie, które spowodowane zostały przez mało zrozumiałe dla przeciętnego człowieka technologie opierające się na manipulacji energią – np. przez Bombę Szen w *Autobahn nach Poznań* Andrzeja Ziemiańskiego.

¹⁷ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques’a Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2018, s. 70–71.

¹⁸ T. Hundorowa, dz. cyt., s. 259.

które – mimo całkowitej zmiany światowego porządku – wciąż działają i są w stanie uruchomić się automatycznie w zaprogramowanym lata wcześniej momencie. Protagonista *Głowy Kasandry* jest Łowcą Rakiet, postapokaliptycznym myśliwym, który wyszukuje i rozbija pociski, zapewniając ocalałym ochronę.

Fabularny pomysł Baranieckiego jest intrygujący zwłaszcza z uwagi na to, że opisana w utworze apokalipsa przebiega w kilku oddalonych od siebie w czasie fazach. Pierwszym wtargnięciem Realnego jest gwałtowna i błyskawiczna III wojna światowa, doprowadzająca do skażenia ogromnych obszarów planety, rozbicia istniejących wcześniej struktur politycznych i układów społecznych, a także masowych wędrówek ludów. Po pięciu latach od tych wydarzeń dochodzi do katastrofy ekologicznej: Trzech Dni Ciemności, podczas których rozpoczyna się proces kompletnej zmiany klimatu. Ten kataklizm powoduje konieczność ponownej przebudowy odtwarzanych powoli po wojnie mechanizmów społecznych i wprowadza chaos. Oczywiście – zgodnie z logiką konwencji postapokaliptycznej – w nowej rzeczywistości usilnie próbuje się odbudowywać stary porządek, ale nikt właściwie nie ma wątpliwości co do jego fasadowego charakteru. Teodor Hornic, protagonista tekstu Baranieckiego, odcina się od tego politycznego teatrzyku, pozostając samotnikiem i nie wiążąc się z żadnym z niezbyt skutecznie podtrzymywanych tworów państwowych, choć czasem działając na ich zlecenie; jego głównym celem pozostaje jednak znalezienie na wpół mitycznej tytułowej Głowy Kasandry, czyli rakiety zbudowanej podobno krótko przed wybuchem wojny, a zdolnej do zniszczenia całego życia na Ziemi. Odkrycie lokalizacji Kasandry i unieszkodliwienie jej stanowi *idée fixe* Hornica; mimo wątpliwości co do istnienia pocisku poświęca życie na jego szukanie, uznając to za wyzwanie rzucone mu przez los:

Szukam jej trzynaście lat. Za każdym razem, gdy wpadam na trop, wydaje mi się, że to Ona. Prześladowuje mnie w dzień i w nocy, bo czuję, że jest nieuchwytna i drwi sobie ze mnie. Jeżeli w ogóle istnieje! Wszyscy poszaleliście na jej punkcie. Kto Ją w ogóle tak nazwał? Kto dziś potrafi powiedzieć, skąd wzięła się jej legenda? Przecież to mit! Mit, który jest chyba potrzebny temu światu, bo za mało miał strachu.¹⁹

Warto też przyjrzeć się uważniej kształtowi świata budowanego po katastrofach i zasadom, jakie w nim obowiązują. Przede wszystkim ludzie żyjący w momencie rozgrywania się akcji *Głowy Kasandry* dzielą się na tych, którzy pamiętają życie przed apokalipsą, i tych, którzy narodzili się później. Ci pierwsi mniej lub bardziej wytrwale dążą do przywrócenia dawnego porządku. Deklarują wprawdzie, że chcą uniknąć powtórzenia błędów przeszłości, ale i to w praktyce wygląda różnie: są w tej grupie jednostki bardzo agresywne,

¹⁹ M. Baraniecki, *Głowa Kasandry*, [w:] tegoż, *Głowa Kasandry. Opowiadania*, Rzeszów 1985, s. 24.

dominujące, mające tendencje autorytarne, ale nawet wśród tych żyjących pokojowo nie dziwi na przykład noszenie broni. Wzorcem jest zasadniczo struktura społeczna sprzed zagłady:

[...] zwyczajnie dość blisko oscylowały wokół pozostałości zwyczajowych epoki. Powielały lub przekształcały zachowując pamięć obrzędu nabytego jeszcze w tamtym dzieciństwie. Pokolenie Hornica i Walatha było jeszcze wciąż pokoleniem tamtej epoki. I na jego wzór kształtowane były dzieci.²⁰

Przedstawiciele młodego pokolenia, chociaż wychowywani w duchu pamięci o dawnym kształcie społeczeństwa, zdają się jednak zmierzać ku innym wzorcom. Obserwowane przez Hornica dzieci zamieszkujące przyjazną enklawę nie rozumieją do końca mechanizmów, jakie doprowadziły do wcześniejszych tragedii, a jednak częściowo intuicyjnie, a częściowo na podstawie zasłyszanych informacji odcinają się radykalnie od starego porządku. Ponieważ ich naturalne środowisko tworzą wybujałe, zdziczałe, pełne egzotycznych gatunków zwierząt i roślin lasy, ich wyborem jest nie cywilizacja miast i postęp technologiczny, a zgoda z naturą i dążenie do bliskości z nią. Jeden z chłopców, Alin, tak tłumaczy Hornicowi filozofię dziecięcych bohaterów:

Ja wiem, że to był zły świat. Oglądałem kolorowe zdjęcia. Tam było tak pusto. Wielu ludzi siedziało na pustej, kamiennej ziemi, ulicy. I było tylko jedno małe drzewko obmurowane ceglami, a wyżej zamknięte dookoła w klatce. Aż do korony.²¹

Sprzeciw wobec dawnego świata manifestują dzieci również poprzez niechęć do uczenia się, wynikającą nie z lenistwa, ale z przekonania, że „wszystko to się stało ze światem, bo ludzie za dużo umieli”²². Cywilizacja jest więc kojarzona z tym, co negatywne i ograniczające człowieka oraz odcinające go od świata przyrody; rozwój technologiczny i naukowy nie mają wymiaru pozytywnego, przeciwnie, doprowadzają do katastrof. Da się tu dostrzec echo znanych toposów: powrotu do natury i szlachetnego dzikusa; nowe pokolenie wyrastające na gruzach dawnego świata nie chce jego odbudowy, pragnie czegoś innego – odrzucenia naukowego dyskursu i cywilizacyjnego nakazu postępu.

Niektórzy negują też inne obowiązujące wcześniej reguły, sięgając do judeochrześcijańskich podstaw kultury zachodniej. Przykładem takich działań jest grupa, w której dorastała przyszła żona Hornica, Karia. Starszyzna uczyła tam młodzież zmienionej wersji biblijnej historii o wygnaniu z raju: według tego wariantu owoc zerwany z drzewa miał symbolizować pierwszy stosunek seksualny między rodzicami ludzkości, który określano jako „dar pierworodny” – dar życia i potomstwa – natomiast grzechem było dopiero zabicie Abla przez Kaina.

²⁰ Tamże, s. 49.

²¹ Tamże, s. 34–35.

²² Tamże, s. 34.

Karia afirmuje seksualność i nie potrafi przyjąć, że inni ludzie uznają relacje erotyczne za grzeszne. Jej podejście nie jest jednak w świecie przedstawionym zupełnie odosobnione: po apokalipsie płcią decydującą o kształcie relacji międzyludzkich są kobiety, które wybierają ojców swoich przyszłych dzieci i współżyją z nimi. Współgra to z opisywanym przez sięgających po psychoanalizę badaczy kulturą procesem zastępowania zakazującego rozkoszy Prawa Ojca przez Prawo Matki, które tę rozkosz bezwzględnie nakazuje²³. W świecie *Głowy Kasandry* pojawia się nie tylko taki właśnie nakaz – w tym zachęta do czerpania nieograniczonej przyjemności z seksualnej sfery życia – ale też, dosłownie, prawo ustalane przez matki i stawiające je w centrum.

Zakończenie *Głowy Kasandry* przynosi natomiast perspektywę kolejnej apokalipsy, i to tym razem takiej, po której nie będzie mowy o żadnym postświecie. Trafwszy wreszcie – przypadkiem! – do miejsca ukrycia tytułowej rakiety, Hornic odsłuchuje komunikat nagrany przez jej twórców, którzy przygotowali się na wojnę i jej konsekwencje. Ich plan obejmował opracowanie broni rozsianej po całym globie, której użycie doprowadzi do absolutnej zagłady ludzkości i wielu innych gatunków, z wyjątkiem tych, które okażą się odporne na promieniowanie. Motywacją dla całego Projektu Kasandra było przekonanie, że Ziemia po wojnie nuklearnej nie będzie już taka sama – zmieni się w skrajnie nieprzyjazne człowiekowi środowisko, w którym możliwe będzie stworzenie tylko ułomnych parodii dawnych cywilizacji i powolna agonia. Protagonista zostaje postawiony przed wyborem: albo zdecyduje się odpalić rakiety i zniszczyć wymierających powoli ludzi, albo ostatecznie unieszkodliwi pocisk, podtrzymując życie na planecie, która jednak staje się coraz bardziej wroga i niebezpieczna.

Zakończenie tekstu jest otwarte, nie wiadomo do końca, jaką decyzję podjął Hornic²⁴, ale niezależnie od rozwiązania perspektywa takiej apokalipsy zbliża

²³ O Prawie Matki pisze np. Slavoj Žižek, który stwierdza, że „dezintegracja ideału ja pociąga za sobą wejście »macierzyńskiego« nad-ja, które nie zabrania rozkoszy, lecz – przeciwnie – narzuca ją” (S. Žižek, dz. cyt., s. 178).

²⁴ Co ciekawe, z tej niejasności zrezygnowano właściwie całkowicie w scenariuszu niezrealizowanego ostatecznie filmu *Głowa Kasandry*, opisywanego jako tworzony „na motywach powieści Marka Baranieckiego pod tym samym tytułem”. Scenariusz w ogóle zresztą różni się znacząco od literackiego pierwowzoru, chociaż część istotnych dla niniejszych rozważań motywów powtarza się w obu tych tekstach. Wyeksponowany zostaje na przykład – i to nawet bardziej niż w mikropowieści – wątek powrotu do natury: Hornic i jego towarzysz uczestniczą w uczta i obrzędach związanych z kultem ognia jako siły oczyszczającej, protagonista mówi też bardzo wiele o wyzwoleniu od technologii, jakie postulują nowe społeczności. Zakończenie scenariusza jest natomiast znacznie mniej zagadkowe i raczej sensacyjne, a nie filozoficzno-metafizyczne, jak finał wersji pierwotnej. Hornic i Farson (łączy w sobie fabularne funkcje, jakie w pierwowzorze pełnią Walath, zarządca enklawy, zagraniczny oficer Watzinger i pilot Yves Jefferson) wraz z Karią trafiają do Głowy Kasandry, razem wysłuchują komunikatu jej twórców, ale mają rozbieżne poglądy na temat tego, co należy zrobić dalej. Farson chce uratować całą trójkę, wykorzystując możliwość poddania się hibernacji, ale doprowadzić do zagłady reszty ludzkości, by stworzyć nowy, spokojny i pozbawiony zagrożenia nuklearnego świat, Hornic natomiast

się już zupełnie do tego, co Lacan i Žižek nazywają „drugą śmiercią”. Ostateczność tego rozwiązania i jego – rozumianą po lacanowsku – realność podkreślają jeszcze wcześniejsze rozważania bohaterów o cykliczności, jaką da się zaobserwować, przyglądając się historii ludzkości: „o przekleństwach ciężących na ludzkim gatunku, od niepamiętnych czasów wojnami piszącym swoją historię do etapu, aż posiadał zdolność do wywołania tej jednej, największej wojny, po której rozpoczynać musiał od nowa swój cykl samorozwoju”²⁵. Człowiek, jak zauważa Žižek,

jest [...] istotą, którą rządzi popęd śmierci [...]. Samo pojawienie się człowieka nieuchronnie powoduje zaburzenie naturalnej równowagi, homeostazy właściwej procesom życiowym.

Młody Hegel, zastanawiając się nad ewentualną definicją człowieka, podsunął sformułowanie, które dziś, w dobie kryzysu ekologicznego, zyskuje nowy wymiar: „istota chora na śmierć”²⁶.

To myślenie zdają się podzielać twórcy *Kasandry*, w mniemaniu których zagłada ludzkości okaże się dla Ziemi wyzwalająca, pozwoli bowiem na wytworzenie się nowego ładu, w który nie będzie już ingerować technologia i agresja.

Ale są gatunki lub ich gałęzie, którym promieniotwórcze skażenie nie przeszkodzi rozwijać się dalej, a które uwolnione od biocenotycznego balastu skazanego na wymarcie utworzą nowy łańcuch życia. [...] Życie na Ziemi tym samym z umierania przejdzie do swoich drugich narodzin. Cóż z tego, że bez ludzi²⁷

– słyszy Hornic z głośników w punkcie dowodzenia Projektu *Kasandra*. Dla ludzkości nie będzie już szansy na odrodzenie, taka zagłada ma wymiar ostateczny, jakby to dopiero był pierwszy prawdziwy nuklearny holokaust, a wcześniejsze katastrofy stanowiły tylko element odwiecznego kręgu powstawania, rozwoju i umierania cywilizacji. Chociaż i poprzednie straszliwe wydarzenia ukazują wtargnięcie Realnego w Symboliczne i zburzenie ustalonego porządku, perspektywa uruchomienia *Kasandry* potwierdza w szczególności sposób, że „w radioaktywności śmierć – niczym sama materia, fundament i stały punkt oparcia wiecznego cyklu powstawania i giniecia – rozpada się i znika”²⁸.

stwierdza, że nikomu nie wolno podejmować takich decyzji. Dochodzi do strzelaniny, w której giną i Farson, i Karia, a Hornic wydostaje się na zewnątrz, zablokowany najpierw trwale korytarz prowadzący do Głowy *Kasandry*, i wraz z innymi uchodźcami odjeżdża do Tybetu, gdzie resztki ludzkości mają znaleźć bezpieczne schronienie. Por. M. Baraniecki, P. Karpiński, A. Wojnach, *Głowa Kasandry. Scenariusz filmowy na motywach powieści Marka Baranieckiego pod tym samym tytułem*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 2, ss. 44–56.

²⁵ M. Baraniecki, dz. cyt., s. 47.

²⁶ S. Žižek, dz. cyt., s. 71.

²⁷ M. Baraniecki, dz. cyt., s. 67.

²⁸ S. Žižek, dz. cyt., s. 71.

Ryzyko zagłady atomowej przeraża między innymi dlatego, że jest ona konsekwencją ludzkiej pychy i przekonania o władzy człowieka nad światem; straszliwa technologia wymykająca się spod kontroli ukazuje dobitnie niedoskonałość ludzkiego systemu porządkowania świata. Co więcej, znajduje się ona w sferze możliwości – wtargnięcie Realnego, *tuché*²⁹, może nastąpić w każdej chwili, brutalnie rozbijając iluzję codziennej spójności. Symbolicznie ukazuje więc całą swą niedoskonałość i niezdolność do opisu świata:

Promienie są z gruntu *nieprzedstawialne*, żaden obraz im nie odpowiada. Mając status czegoś rzeczywistego, status „twardego rdzenia”, wokół którego wszelka symbolizacja zawodzi, stają się czystym pozorem. Promienie radioaktywne – ani widzialne dla nas, ani poznawalne – są obiektami na wskroś chimerycznymi, odbijają wpływ dyskursu naukowego na świat naszego życia.³⁰

Na podobnej zasadzie funkcjonują niektóre inne czynniki zagrożenia, które teksty postapokaliptyczne wykorzystują jako przyczyny globalnych katastrof. Niewidzialne promienie doprowadzające do śmierci znacznej części ludzkości to motyw bardzo popularny – to, że nie są „ani widzialne dla nas, ani poznawalne”, pozwala na pokazanie za ich pomocą, jak radykalnie i niepojmowalnie Realne potrafi wbić się klinem w pozornie trwałą strukturę Symbolicznego. Właśnie promieniowanie o niejasnej genezie jest przyczyną apokalipsy w *Starości aksolotla* (2015) Jacka Dukaja, powieści często analizowanej z uwagi na swoją nietypową formę – wydano ją bowiem pierwotnie jedynie w postaci e-booka³¹, dołączając ilustracje, emblematy gildii funkcjonujących w postapokaliptycznej rzeczywistości oraz działający w oparciu o system hiperłączy leksykon, tłumaczący niektóre zjawiska pojawiające się w wykreowanej rzeczywistości. Pierwszy rozdział tekstu opisuje chwile przed katastrofą, której przyczyną jest fala neutronowa wywołana przez promieniowanie pochodzące z kosmosu, przemieszczająca się wraz z obrotem Ziemi. Bohaterowie mają możliwość obserwowania, jak stopniowo umiera znany im świat, media reagują bowiem błyskawicznie: kamery telewizyjne rejestrują „tysiące przechodniów skoszonych prawie na miejscu, aleje trupów, nad którymi tylko wiatr porusza reklamami i śmieciami”³², a w internecie można obejrzeć interaktywne modele planety, ukazujące, kiedy śmiertcionośna fala dotrze do konkretnych miejsc. Ludzie mają pełną świadomość, że za kilka godzin umrą, a w obliczu tego faktu zachowują się bardzo różnie – panikują, wpadają w histerię lub przeciwnie,

²⁹ Por. J. Lacan, *Tuché i automaton*, tłum. K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 31.

³⁰ S. Žižek, dz. cyt., s. 70.

³¹ Wersja papierowa została wydana dopiero w 2019 roku.

³² J. Dukaj, *Starość aksolotla*, [s. l.] 2015, *Piwnice IT*. Powieść została wydana w formatach EPUB, MOBI i PDF; korzystam z wersji EPUB, w której paginacja różni się w zależności od urządzenia wykorzystywanego do odczytu, rezygnuję zatem ze wskazywania numerów stron, zamiast tego podając tytuły rozdziałów, z których pochodzą dane fragmenty.

w odrętwienie albo próbują desperacko wykorzystać ostatnie chwile życia na przyjemności. Niektórzy usiłują też zrozumieć naturę kosmicznego promienia i zastanawiają się, czy globalnej zagładzie można było jakkolwiek zapobiec, ale z ich wysiłków nic nie wynika, bo przyczyna apokalipsy w *Starości aksolotla* jest dokładnie taka, jak promieniowanie radioaktywne opisywane przez Žižka: niewidzialna i niezrozumiała, a ludzie w konfrontacji z nią – „zepchnięci na pozycje bezsilnych świadków”³³.

W powieści Dukaja bardzo wyraźnie widać jednak, że katastrofa nie niszczy wszystkiego: wtargnięcie Realnego oznacza tylko – a może aż? – koniec znanego bohaterom świata i konieczność stworzenia nowych form. I to właśnie jest zasadniczy temat *Starości aksolotla*. Okazuje się bowiem, że część ludzkości przetrwała, chociaż w radykalnie innej postaci, tworząc wirtualne kopie swoich umysłów za pomocą gadżetu InSoul3, służącego pierwotnie do tworzenia spersonalizowanych awatarów na potrzeby gier wideo. Podstawę nowego społeczeństwa tworzą więc przypadkowi gracze, w tym nastolatki, oraz pasjonaci technologii, którzy wpadli na pomysł, żeby zeskanować swoje mózgi i przenieść je do wirtualnej rzeczywistości. Ocaleńcy są właściwie tylko zlepkami sygnałów istniejącymi w sieci, a ich funkcjonowanie w świecie zewnętrznym jest możliwe wyłącznie dzięki maszynom, do których można się włamać i za ich pośrednictwem wchodzić w interakcje z otoczeniem – taka robotyczna postać nazywana jest transformerem. Protagonista powieści, Grześ, uczy się stopniowo życia w tym nowym świecie, nawiązuje znajomości i robi coraz większą karierę, bo przed zagładą pełnił funkcję technika – ma więc, w przeciwieństwie do większości przeżywców, spore pojęcie o sprzęcie komputerowym, dzięki czemu potrafi naprawiać niektóre z urządzeń albo je ulepszać.

Reakcją na apokalipsę jest, jak zazwyczaj, próba ustanowienia nowego porządku, mająca na celu zmierzenie się ze stawiającym opór symbolizacji Realnym. W tym przypadku strukturę społeczną rekonstruuje się w oparciu o dwa filary. Pierwszym z nich jest pamięć o czasach sprzed zagłady biologicznej, wywołująca melancholię, przed którą ocaleńcy usiłują uciekać w teatralne naśladowanie dawnych zachowań. Przybiera ono postać wręcz groteskową, transformery nie mają bowiem ludzkich potrzeb ani ograniczeń – nie muszą jeść ani pić, nie uprawiają seksu, nie płaczą, nie śpią – a mimo to kierowane przez swoich użytkowników zachowują się tak, jakby dotyczyły ich biologiczne prawa. Dobrym tego przykładem jest poniższa dłuższa scena rozgrywająca się w barze w Tokio:

A oni, smutne roboty, siedzą tu, stoją, drepczą naokoło w koślawej parodii kawiarnianego zagadania.

³³ S. Žižek, dz. cyt., s. 70.

– Wódeczki jeszcze?

– A poproszę.

Stalowe paluchy z chirurgiczną precyzją obejmują delikatne szkło. Są do tego specjalne programy wspomagające motorykę, do picia wódki.

Oczywiście nie piją wódki, te trunki to atrapy. Niczego nie piją, niczego nie jedzą, ćwierćtonowe mechy w barze Chūō Akachōchin, mogą tylko odgrywać te gesty życia, z mozołem powtarzać przyzwyczajenia przebrzmiałej biologii. [...]

Grzesiu dotyka końcem palca-chwybaka puszki i patrzy, jak budweiser kolebie się przed nim w lewo i w prawo. [...] Jakby do rytmu tej rozgibanej puszki gną się i kolebią metalowo-plastikowe cielska dwóch seksbotów, odgrywających na podium w głębi baru straszliwą parodię aktu seksualnego człowieka. Geisha i Geisha, dwa żeńskie mechy na nieznanym transformerach, symulują z precyzją i czułością hartowanej stali pocałunki lesbijskie, pieścizoty piersi i pośladków, pancerne palce na pancernych łonach, taniec pożądania zwierzęcego wypotworniały w zimnym obrzędzie maszyny, pod strumieniami laserowych blasków, w obłewie żołnierskiej muzyki striptizu. Grześ patrzy, patrzy i emotuje duszną żenadę. Ileż tu pięter sztuczności, ile warstw cudzysłowów – gubi się, gdy usiłuje je zliczyć. Nie mogą się upić, nie mają nawet programów do symulacji upicia. Nie mogą uprawiać seksu, nie mają programów do połączeń i podnieceń seksualnych. Co im pozostało – suchy teatr sekса, w tych robotach skonstruowanych dla erotycznej obsługi prawdziwych, organicznych ludzi.³⁴

Dosłownie powtarzane zachowania z minionego świata są one zupełnie pozbawione treści; zostaje zachowana jedynie forma, a jej ciągle odgrywanie ma oczywiście funkcję kompensacyjną. Bezmyślne, karykaturalne wręcz kopiowanie społecznych rytuałów i działań, które sprawiały dawniej przyjemność, pozwala ludzić się, że rzeczywistość dalej ma dawny kształt. Podobny jest cel przywoływania historii i legend o terapeutycznym wydzźwięku – opowiadających o tym, że gdzieś żyją prawdziwi ludzie, którzy zagładę przetrwali w samolocie lecącym w kierunku przeciwnym do ruchu śmiercionośnego promienia³⁵, albo że udało się w jakimś miejscu planety stworzyć raj, pozwalający na zalogowanie się do hiperrealistycznej symulacji biologicznego życia człowieka.

Drugim filarem tego świata jest natomiast zastąpienie dawniej obowiązujących reguł uproszczonymi prawami rodem z wieloosobowych gier online, MMO. Opierają się one przede wszystkim na osobistej korzyści i prostych zasadach dominacji. Jak trafnie zauważa Przemysław Kaliszuk, nowy system społeczny zbliża się w swojej płynności do neotrybalizmu:

Sojusze są doraźne, długofalowe planowanie w zasadzie nie bywa wykorzystywane. [...] O trwałości relacji decyduje aktualny bilans korzyści i strat, jakie oferuje akurat perspektywa wspólnego działania.³⁶

³⁴ J. Dukaj, dz. cyt., *Melancholia w Kyōbashi Tower*.

³⁵ Ten motyw wykorzystuje serial *Kierunek: noc*, stworzony dla platformy Netflix, na której umieszczony został w maju 2020 roku. Jacek Dukaj był jego producentem wykonawczym.

³⁶ P. Kaliszuk, *Postapokalipsa i terażniejszość*. „Starość aksolotla” Jacka Dukaja, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 2, s. 68.

Można się tu doszukać kolejnego przykładu działania według nakazu przeżywania rozkoszy, która w zniszczonym świecie staje się wartością nadrzędną. Jako że transformery są tylko nośnikami cyfrowych kopii umysłów użytkowników, ich materialność nie ma znaczenia, dopóki świadomość może zostać przeniesiona do innego urządzenia. Stąd ciągłe przekraczanie granic i zachowania przemocowe, które przecież tak naprawdę też stanowią manifestację zrytualizowanej formy, reliktu dawnych czasów.

Apokalipsa w *Starości aksolotla* jest jednak przede wszystkim momentem, w którym Realne dochodzi do głosu i pozostawia po sobie trwały ślad w postaci zmiany podejścia do kwestii tożsamości. Po zagładzie życia kategoria ta musi zostać zupełnie przeformułowana i bohaterowie – na czele z protagonistą – niemal bezustannie poddają ją refleksji. Wiadomo przecież, że kopia umysłu tworzona przez InSoul3 to tylko pewien wycinek, mający posłużyć do zbudowania wiarygodnego awatara w grze – czy zatem można w ogóle mówić, że te rozproszone świadomości to jeszcze ludzie? Czy można wierzyć ich pamięci o świecie sprzed katastrofy? Czy są w stanie faktycznie stworzyć na nowo biologiczną formę prawdziwego człowieka i zrekonstruować jego uwarunkowania kulturowe, skoro mają do dyspozycji tylko własne, niedoskonałe wspomnienia i popkulturową papkę? Postapokaliptyczna rzeczywistość opiera się przede wszystkim na galopującym postępie i kolejnych próbach odtworzenia i ulepszenia ludzkiego gatunku; jest to jednak w gruncie rzeczy ciągle powtarzanie, pozbawione aspektu kreatywnego:

– Słyszałaś, żeby transformer dokonał jakiegokolwiek odkrycia, żeby się nauczył czegoś naprawdę nowego, zmienił zawód albo przyzwyczajenia? Minie następne dziesięć tysięcy obrotów Ziemi i nadal nie wyszkolimy żadnego nowego technika, nie przybędzie nam informatyków i genetyków. Te same transformery będą obtaczać w metalu te same okruchy wiedzy, guglać po skarbnicach przeszłości za szkolnymi przepisami na nadprzewodnik i RNA.

– Może i tak. Ale wszystko to – szybciej, sprawniej, lepiej³⁷.

Świat po zagładzie jest już zupełnie rozbity i nie wraca do dawnego kształtu; zatrzymany w jakimś momencie, może tylko być w nieskończoność odtwarzany. Symboliczny porządek zapamiętany przez transformery i kopiowany w wielu wariantach jest zupełnie nieszczelny, a przez dziury w nim prześwituje cały czas Realne. Grześ, który przez całą powieść pełni rolę depozytariusza konserwatywnego podejścia do świata³⁸, zmuszony jest do ciągłych konfrontacji z tym, co zupełnie nie mieści się w ramach jego pojmowania. Nastające po sobie kolejne małe katastrofy, coraz szybciej biegnący czas i coraz gwałtowniejsze narodziny i śmierci nowych namiastek

³⁷ J. Dukaj, dz. cyt., *Odlot*.

³⁸ Por. P. Kaliszuk, dz. cyt., s. 74.

rzeczywistości jawią się jako splot trudnych do odróżnienia zjawisk będący nową, paradoksalną formą stabilizacji³⁹.

Również geneza kosmicznego promienia nie zostaje ostatecznie wyjaśniona: bohaterowie dowiadują się jedynie, że pochodzi on z konkretnego miejsca w galaktyce i był wymierzony w Ziemię. Nie jest jednak jasne, kto i w jakim celu użył tej śmiertelnej broni, ani nawet – czy był to atak jedynie na tę planetę, czy też szersze działanie. W ten sposób źródło zagłady pozostaje w sferze niedopowiedzeń, co sygnalizuje, że przyczyna katastrofy nie jest istotna, prawdziwe znaczenie ma bowiem tylko to, jak wpłynęła ona na ludzkie istnienie. Podobne niedopowiedzenia stosują też inne teksty postapokaliptyczne – w wielu z nich pojawia się wątek poszukiwań powodu zagłady, które kończą się klęską, czasem natomiast traumatyczne wydarzenie próbuje się obudować narracją mitologizującą albo tłumaczącą je w jakiś przystępny, choć zupełnie nienaukowy sposób.

W obu powyżej omówionych tekstach o apokalipsie uderza najbardziej to, że ukazują one brak języka mogącego oddać doświadczenie kontaktu z Realnym. O katastrofie mówi się zazwyczaj mało – sam jej moment przedstawiony jest jak gdyby mimochodem, zwykle nie wprost, obserwowany z boku albo najzupełniej pominięty, zaś bohaterowie zwykle niewiele dyskutują o dokładnym przebiegu traumatycznego wydarzenia. Jeżeli natomiast chodzi o przyczynę zagłady, to jest nią działanie siły albo niezrozumiałej dla człowieka, albo wyrywającej się spod jego kontroli, która w dodatku oprócz trwogi budzi również respekt. Jak tłumaczy Tamara Hundorowa, w XX wieku lęk przed atomowym holokaustem poskutkował czymś, co nazwać można sublimacją nuklearną, opierającą się

na fakcie, iż jakaś destrukcyjna siła – bomba atomowa – zagraża istnieniu człowieka i świata; siła ta wywołuje jednocześnie podziw i strach, a także pragnienie znalezienia formy, która pozwoliłaby ją ujarzmić, wyrazić niewyraźne. Jeżeli przyjmijemy dyskurs nuklearny jako formę sublimacji, która pojawia się po traumie (katastrofie), staje się jasne, dlaczego mówienie o wybuchu atomowym jako o rzeczywistości⁴⁰ staje się niemożliwe: chodzi bowiem o zupełne zniszczenie świata, jednostki i samego języka.⁴¹

Jak sądzę, refleksję tę można pociągnąć jeszcze dalej. Nie tylko trwoga na wspomnienie Hiroszimy, Nagasaki czy Czarnobyli wymaga przepracowania – opór symbolizacji stawia samo istnienie wokół niego owej przedobrazowej i przedślowej sfery Realnego, która ukazuje całą śmieszność i niedoskonałość struktury symbolicznej. Realne budzi podziw, lęk, fascynację i tęsknotę równo-

³⁹ Por. J. Berger, *After the end: representations of post-Apocalypse*, Minneapolis 1999, s. XIII.

⁴⁰ Hundorowa ma oczywiście na myśli nie realność w znaczeniu przyjmowanym przez Lacana, a całość doświadczanej rzeczywistości.

⁴¹ T. Hundorowa, dz. cyt., ss. 261–262.

czeńście, a jako to, co wymyka się reprezentacji, powoduje również w podmiocie uczucie niezrozumiałej dla niego do końca wzniosłości, podobnej do tej, do której, omawiając ponowoczesność, odwołuje się Jean-François Lyotard⁴².

Marta Błaszowska

LIFE AFTER THE END OF THE WORLD: POST-APOCALYPSE
IN MAREK BARANIECKI'S *CASSANDRA'S HEAD*
AND JACEK DUKAJ'S *THE OLD AXOLOTL*

Summary

This is a critical reading of two Polish science-fiction novels of the post-Apocalypse subgenre, *Cassandra's Head* by Marek Baraniecki and *The Old Axolotl* by Jacek Dukaj, with the help of concepts borrowed from the philosophical toolkit of Jacques Lacan. Each of the two books envisages an apocalyptic catastrophe and its consequences as well as the subsequent attempts to rebuild human civilization. The action in either novel is shaped by tensions between the Symbolic and the Real. The latter, though suppressed and shut out, keeps resurfacing, usually when it is least expected, leaving an indelible marks in the life of the survivors. An analysis of the handling of this conflict in the two novels offers a number of insights into the way these two fundamental modes (or, Lacanian orders) of human perception are integrated into the worlds of post-Apocalyptic fiction.

Key words: Polish literature of the late 20th century – science fiction and fantasy – dystopia – post-Apocalypse – Lacanian orders of perception – Jacques Lacan (1901–1981) – Jacek Dukaj (b. 1974) – Marek Baraniecki (b. 1954).

Słowa kluczowe: Jacek Dukaj, Marek Baraniecki, science fiction, katastrofizm, fantastyka, apokalipsa.

⁴² Por. J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm*, [w:] tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 56.