

ANNA BOGUSKA
Instytut Sławistyki
Polska Akademia Nauk, Warszawa

W KRĘGU DWUDZIESTOWIECZNEJ DYSTOPII. O CZYTANIU POWIEŚCI *OTOK SNOVA* DAMIRA MILOŠA

Słowa kluczowe: literatura dystopijna, utopia, mikroutopia, współczesna literatura chorwacka, proza insularna

Keywords: dystopian literature, utopia, micro-utopia, contemporary Croatian literature, insular prose

Fabula wydanej w 1996 roku powieści *Otok snova* (*Wyspa snów*) autorstwa Damira Miloša zasadza się na tym samym schemacie, jaki odnaleźć można w będącej parodią romansów przygodowo-awanturnych *Prawdziwej historii* Lukiana. Treścią utworu rzymskiego satyryka, przypomnijmy, są losy grupy młodych podróżników, którzy wyruszają od Słupów Herkulesa i po licznych perypetiach, włączając w to wyprawę w przestworza oraz pobyt we wnętrzu wieloryba, skąd wydostają się podstępem, docierają do Wyspy Szczęśliwej leżącej nieopodal Wysp Występnych, miejsca, które, jak się okazuje, jest krainą umarłych rządzoną przez Radamantysa i zamieszkiwaną m.in. przez słynnych poetów, filozofów i bohaterów, których ci powołał do istnienia, spędzających razem beztrasko czas na ucztach i igrzyskach, czyli na tym, co robili za życia, tylko że w wersji sparodiowanej, zauważa Maria Maślanka-Soro¹. Analogiczny szkielet fabularny widoczny jest u chorwackiego pisarza i zasadza się on na trzech podstawowych elementach: 1) wyprawie, jaką podejmuje grupa młodych turystów opływających Wyspy Kornackie, 2) dotarciu przez jedną z uczestniczek eskapady na tytułową Wyspę Snów oraz 3) stopniowo objawiającej się przemianie rajskiej wyspy w jej zaprzeczenie, w rzeczywistość infernalną. O ile jednak opis państwa umarłych, jaki daje rzymski twórca przy wykorzystaniu konwencji parodystycznej na poziomie treści i strategii stylistyczno-retorycznych, ma nade wszystko

¹ Maria Maślanka-Soro, „Wyspy Szczęśliwe w starożytności: mit i rzeczywistość”, in *Archipelagi wyobraźni. Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*, ed. Ewa Łukaszuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007), 27.

charakter zabawowy, o tyle podziemne królestwo, którego obraz przedkłada Chorwat, funkcji takiej nie ewokuje, a w każdym razie nie jawi się ona jako dominująca. Rzeczywistość *Wyspy snów* w końcowych partiach tekstu przybiera kształt totalitarny, jest cyniczną hiperbolizacją wizji turystycznej sielanki, jaka towarzyszyła bohaterom wyruszającym w drogę, jest światem na opak, dystopijnym (dystopię rozumiem za Jerzym Szackim bardzo szeroko jako terminologiczny odpowiednik utopii negatywnej, w której ramach daje się sumaryczne ujęcie społeczeństwa złego i która nie jest związana z konkretnym sposobem wypowiedzi²). Powróćmy jednak do początku wizji Miloša, żeby precyzyjniej naświetlić kontekst kulturowy, który pozwala dostrzec zasygnalizowane wyolbrzymienie oraz następstwa przemiany prezentowanej rzeczywistości w jej prześmiewczy i piekielny odpowiednik.

Odsłona pierwsza – Wyspa Snów, czyli ponowoczesny „raj” turysty

W nakreślonej na pierwszych kartach książki relacji z wakacyjnej żeglarskiej wyprawy kilkorga młodych podróżników akcentuje się zasadę pełnego i nieskrępowanego oddania się przeżywanym doświadczeniom oraz chęć doznania czegoś odmiennego w stosunku do codzienności, co, jak zauważa John Urry, autor pracy pt. *Spojrzenie turysty*, odpowiada modelowi postturystryki:

Szczególnie ważną przyjemnością czerpaną z turystyki – akcentuje badacz – jest brawurowe łamanie drobnych zakazów kulturowych dotyczących zarówno konsumpcji, jak jedzenie i picie bez umiaru, beztrioskie wydawanie pieniędzy, noszenie zbyt śmiałych ubrań, późne chodzenie spać i wstawanie³.

² Jerzy Szacki tak oto charakteryzuje utopię negatywną: „Utopizm owego sposobu myślenia polega, jak się wydaje, na tym, że świat rozpatrywany jest tak samo jak w «klasycznych», czyli pozytywnych utopiach, jako świat rozszczepiony na dobro i zło, świat bez światłocieni. W utopiach pozytywnych daje się sumaryczne ujęcie cech doskonałego społeczeństwa; w utopiach negatywnych – również sumaryczne ujęcie cech społeczeństwa złego, jakie mogłoby zaistnieć lub jest bliskie zaistnienia. W obu przypadkach przedmiotem opisu jest całość bezwzględnie jednolita: całkowicie dobra lub całkowicie zła; utopista negatywny kreuje społeczeństwo totalnie złe”. Jerzy Szacki, *Spotkania z utopią* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000), 201-202. Zaznaczam jednak, że w kwestii terminu bardziej szczegółowego, składam się ku pojęciu dystopii, ponieważ uważam, że prezentowane w omawianej książce wizje wyrastają raczej z tendencji współczesnej autorowi rzeczywistości, aniżeli z przesłanek utopijnych. W tym drugim przypadku mówi się raczej o antyutopii, jak zaznaczają Joanna Jeziorska-Haładaj oraz Andrzej Niewiadowski i Antoni Smuszkiewicz, autorzy *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Cf. Joanna Jeziorska-Haładaj, „Poetyka współczesnej powieści dystopijnej (na przykładach z najnowszej prozy brytyjskiej)”, *Obóz*, no. 47 (2007): 169 oraz Andrzej Niewiadowski, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990), 250-251, 262-264.

³ John Urry, *Spojrzenie turysty*, trans. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 151.

W powieściowej rzeczywistości poza wymienionymi wyżej reguła ta dotyczy także sfery erotycznej, albowiem bohaterowie książki z chęcią oddają się obok „niewinnych” uciech ludycznych, także tym bachicznym i menadycznym, a bardzo sensualne opisy wyprężonych na słońcu lub pływających w morzu nagich ciał wzbogacają arkadyjski krajobraz wysp. Opisywane realia jawią się zatem jako bardzo efemeryczne, uciechy zaś – niskie, intensywne i krótkotrwałe, bliskie zabawie, którą Johan Huizinga charakteryzuje jako tę przestrzeń, gdzie nie obowiązują prawa i obyczaje potocznego życia⁴. Wyspa widziana z takiej perspektywy przybiera kształt krainy dzieciństwa (choć z ducha Freudowskiego, perwersyjnego), niefrasobliwości, niedojrzałości, którą Francesco M. Cataluccio określa jako „chorobę naszych czasów”. Przejawiać ma się ona w tym, iż miejsce dawnych dorosłych zajęły „dziwnie krępkie dzieci”, „kuriozalni pełnoletni”, jak ich nazywa badacz, którzy realność, w jakiej przychodzi im żyć, traktują niczym doskonałą uciechę, parodię dziecięcych igraszek. „Wygłąda na to – pisze włoski autor – że znaleźliśmy się w potrzasku: w tragikomicznej, infantylnej rzeczywistości, która ma pozory niepoważnej i żartobliwej gry”⁵. Jeżeli tu nadmienić, że nie tylko zaprezentowane w powieści realia, ale również sposób ich ekspozycji – fragmentaryczny, asocjacyjny, utrudniający czytelnikowi możliwość rozpoznawania bohaterów choćby przez ich nienazywanie, mieszanie ich wypowiedzi i myśli, zdarzeń „rzeczywistych” i tych o charakterze wspomnień, marzeń czy snów, nie wspominając nawet o poszanowaniu czasowego następstwa – to nie ma wątpliwości, iż wydany przez autora *Niedojrzałości* osąd głęboko dotyczy świata przedstawionego omawianej książki⁶. Jednocześnie, w rzeczywistości tej bez trudu daje się rozpoznać paradygmat postmodernistyczny, w którego obrębie, jak odnotowuje John Urry, kultura jawi się jako antyteza uduchowienia⁷. Badacz, omawiając doświadczenie typowe dla współczesnych turystów, zauważa, że aktualnie model ten jest widoczny także w sytuacjach niezwiązanych z podróżowaniem i staje się integralną częścią również innych praktyk społecznych.

⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, trans. Maria Kurecka et Witold Wirpsza (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007), 28.

⁵ Francesco M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, trans. Stanisław Kasprzysiak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 7.

⁶ Na poziomie wyrazu podobny sposób prezentacji świata przedstawionego, jak ten wskazany u Chorwata, zastosował Jewgienij Zamiatin. Katarzyna Duda mówi w kontekście sposobu obrazowania Zamiatina o technice filmowej, charakteryzującej się nieoczekiwanymi cięciami, montażem luźno przepływających scen, „zbliżaniem i oddalaniem kamery” oraz punktowaniem zdarzeń i obrazów. Wskazuje ponadto na przemieszanie realizmu z fantastyką i symbolizmem. „Syntetyzm – konkluduje badaczka – połączony z dużą dozą ironii i groteski, dał zadziwiające efekty: udowodnił, iż deformacja rzeczywistości jest w istocie rzeczywistości tej odbiciem”. Wydaje się, że podobny wniosek można by postawić w odniesieniu do tekstu Chorwata, o czym dalej. Cf. Katarzyna Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Platon, 1995), 70.

⁷ John Urry, *Spojrzenie turysty*, 128.

Turysta, jak w pracach Zygmunta Baumana⁸, urasta w refleksji Urry'ego do rangi reprezentanta ponowoczesności. Wydaje się, że właśnie w ten wzorzec – paradygmat kultury postmodernistycznej i charakterystyczną dla niego figurę turysty – uderza powieść Chorwata, doprowadzając zabawowy model rzeczywistości do granic absurdu i przez to wskazując na zgubne skutki jego nadmiernej eksploatacji.

Wyraźnym sygnałem wskazującym na przemianę penetrowanej przestrzeni jest w powieści Miloša spektakularna burza, którą można postrzegać jako motyw „przerzutu” uprawdopodobniający przesunięcie bohaterów do świata fantastycznego. Dariusz Wojtczak zaznacza, że obok rzeczywistej podróży „do jakiegoś odległego punktu kuli ziemskiej” funkcję taką przypisuje się też wyprawie urojonej, odbywającej się we śnie lub pod wpływem narkotyków⁹. W fabule omawianej książki występują oba wskazane przez badacza elementy. Pierwszym z nich jest wspomniana burza. Za jej sprawą jedna z uczestniczek wyprawy po Wyspach Kornackich, gorliwa poszukiwaczka Wyspy Snów, w samotności trafia na nieznaną łódź, który szybko okaże się miejscem osobliwym, zamieszkiwanym przez dziwaków. Przypadkowo trafi ona do chaty lekarza, znawcy różnorakich traw i wywarów, który za ich pomocą wprowadza ludzi w stan uśpienia i który pełni rolę ich przewodnika po Wyspie Snów, po świecie ich własnych fantazji, co wprowadza drugi z motywów wymienionych przez Wojtczaka. Mogłoby się wydawać, że kraina, do której dociera dziewczyna, to świat apollinińskiego snu, gdyby nie fakt, że wspomniane fantazje są dosyć specyficzne i z ducha wręcz dionizyjskie, obfitują bowiem w treści erotyczne i są projekcją wydarzeń z różnych względów nierealnych do spełnienia w świecie rzeczywistym.

„Godinama proučavam trave ovog otoka spremajući različite čajeve, a čaj koji ste prije spavanja popili nedvojbeno uzrokuje takve snove” – tłumaczy przybyłej gospodarz, wiedząc doskonale, że po wypiciu naparu miała erotyczny sen, i zapewniając: „ako imate nekih želja, i skrivenih, nekih posebnih sklonosti, možete mi vjerovati. Svaku vašu želju mogu u vašem snu ispuniti [...]. Tako da dođem u vaš san. Poput sluge”¹⁰.

⁸ Zygmunt Bauman wskazuje w wielu swoich pracach turystę i powiązany z nim sposób bytowania jako najlepiej odpowiadający jednostce ponowoczesnej i rzeczywistości, w której ta funkcjonuje. To, co w pierwszej kolejności charakteryzuje Baumanowskiego turystę, to ruchliwość uznawana za wartość nadrzędną i utożsamiana z wolnością. Turysta przede wszystkim wędruje, co więcej, nie zna celu swojej drogi, nie posiada domostwa, kolejne postoje odbywa zaś w obozowiskach. Z innymi kontaktami ma pobieżne, świat postrzega jako elastyczny i niezdolny do utrzymania żadnego kształtu na dłużej. Obserwuje go swym „rozbieganym” wzrokiem, stale szukając nowych bodźców i atrakcji. Opisani przez Miloša bohaterowie, jak zaznaczono poprzez przywołanie myśli Johna Urry'ego, są turystami także we wskazanym przez obu badaczy sensie. Cf. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 157-159.

⁹ Dariusz Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1994), 51.

¹⁰ Damir Miloš, *Otok snova* (Zagreb: Meandar, 1996), 56. „Latami uczyć się traw tej wyspy, przygotowując rozmaite herbaty, a herbata, którą przed spaniem pani wypija, niewątpliwie powoduje

Ideał egzystencji upływającej pod hasłami różnorodności i ludyczności, które prowokowały bohaterów książki do poszukiwań coraz bardziej ekstremalnych przyjemności, zdaje się od tego momentu przybierać wyraźniejsze kształty. Należy jednak zaznaczyć, że Wyspa Snów, jaką odnajduje dziewczyna, jest nie tyle obiecany istniejącym, „materialnym” rajem, ile przestrzenią wyobrażoną, niby-miejscem, jakimś apollińsko-dionizyjskim misterium jedności, które oferuje przybyszowi niezwykle doznania, ale nie na jawie, co pozwala dostrzec kolejną inwariantną cechę tekstów o charakterze utopijnym, a mianowicie podział świata przedstawionego na kształtowany według modelu empirii i świat fantastyczny¹¹.

Pod wpływem narkotycznego napoju – pisze Friedrich Nietzsche – o którym mówią w hymnach wszystkie pierwotne ludy i narody, lub wskutek gwałtownego, całą naturę namiętnie przenikającego nadejścia wiosny budzą się owe dionizyjskie podniety, a wobec ich przyboru subiektywność znika w zupełnym samozapomnieniu¹².

Zaakcentowane przez twórcę *Narodzin tragedii* powiązanie sięgania po specyficzny trunek ze stanem uniesienia, jakiemu patronuje Dionizos, bóg płodnych sił natury, religijnej ekstazy i winnej latorośli, szafarz przelotnego upojenia, jak się niekiedy o nim myśli, obecne, jak wskazują znawcy tematu, w szeregu tekstów starożytnych, omawiających czy to obrzędy ku czci ekstatycznego boga, czy szerzej – elementy religii orfickiej¹³, wydaje się zasadne i w odniesieniu

takie sny”; „jeśli ma pani jakieś pragnienia, i ukryte, jakieś szczególnie skłonności, może mi pani wierzyć. Każde pani pragnienie mogę we śnie spełnić [...]. W ten sposób, że pojawię się w pani śnie. Niczym sługa”. Tłumaczenia cytatów z powieści moje – A.B.

¹¹ Dariusz Wojtczak, *Siódmy krąg piekła*, 54.

¹² Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, trans. Bogdan Baran (Warszawa: Aletheia, 2009), 44.

¹³ Adam Krokiewicz na przykład wymienia plemiona trackie jako te, które czcząc Dionizosa, sięgały po różne trunki oraz podniety, co miało je wyzwalać z człowieczej niemocy, umożliwiając czynienie cudów i wiarę we własną boskość. Katarzyna Kołakowska z kolei, sięgając m.in. do hymnów homeryckich i Owidiusza, również napomyka o słodkim napitku używanym podczas misterii eleuzyńskich, który po procesie fermentacji zamieniał się w alkohol, a spożywany po długim okresie postu mógł się przyczynić do wzmagania różnych skrajnych stanów, w tym wizjonerstwa. W podobnym duchu wypowiada się Karl Kerényi, opisując zwyczaje związane z okresem świąt na obszarze Krety oraz na północ od niej, poczynając od Syrii i Cylacji, aż po Delfy, gdzie w kultowych grotach przygotowywano trunk z miodu. Autor *Dionizosa* zwraca także uwagę na fakt, iż wizje wywoływane m.in. przez napój mogły być, jak u puszcząńskich Indian z Ameryki Północnej, znacznie bardziej wyraziste i sugestywne niż marzenia sennie, że mogły stanowić intensyfikację tych ostatnich, o czym, zdaniem religioznawcy, zdaje się pisać Homer w *Odysei*, kiedy przedstawia epifanie Artemidy. Sięgnięcie przez Miloša po środki wspomagające wizje i sny można odczytać jako motyw pozwalający mu na osadzenie fabuły w warunkach „odmiennych od typowych dla empirii”, co Dariusz Wojtczak ocenia jako stały element powieści o charakterze utopii negatywnych. Cf. Adam Krokiewicz, *Studia orfickie* (Warszawa: Biblioteka Meandra nr 3, 1947), 82-83; Katarzyna Kołakowska, „Orficki charakter poematu Empedoklesa”, in *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, ed. Katarzyna Kołakowska (Kraków – Lublin: Wydawnictwo Homini et Wydawnictwo KUL, 2011), 47; Karl Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, trans. Ireneusz Kania (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 29-30, 59; Dariusz Wojtczak, *Siódmy krąg piekła*, 82.

do omawianej powieści. Widzenia, które stają się udziałem nowo przybyłej eksploratorki Wyspy Snów, są bowiem wywoływane poprzez specyfik, jakim częstuje ją zielarz i, jak już zaznaczono, przybierają nad wyraz intensywny i sugestywny charakter. Szczególnie mocno widoczne jest to w scenie, kiedy dziewczyna staje przed niby-mostem składającym się z męskich członków, który stanowi jedyną drogę wiodącą do podziemnego świata, dokąd zdąża. Trasę tę podróżniczka przebywa z pełnym poświęceniem, oddając się obcowaniu z każdym z nich:

Još jedan, i još, još, i gotovo da sam prstima mogla dohvatiti rub druge strane ponora, ali ne... Niti jedno nisam mogla preskočiti, svakog sam... Oh, ovaj u desnoj ruci već je svršio?! Izgubivši oslonac jače sam se stisnula oko onog u meni, pokušavajući slobodnom rukom... Morala sam požuriti. Još jedan... još samo jedan, i prstima napipam kraj stupa, izvlačeći se s posljednjeg... Prešla sam ponor. Nisam bila iscrpljena. Bila sam mrtva. Pogledam niz stup. S nekih se cijedila sperma, drugi su još bili ukrućeni, neki smežurani... tko li je sve ovo smislio, i čemu?¹⁴.

W tej absurdalnej, pornograficznej scenie dostrzec można replikę wydarzenia, którego uczestnikiem zgodnie z mitycznym przekazem stał się niegdyś sam Dionizos, bóg, któremu sterzący fallus stał towarzyszy jako obiekt kultowy w obrzędach. Takiego właśnie fallusa wykonanego z drewna figowego miał wnieść bóg Prosymnosowi bądź Polymnosowi (oba imiona, jak zaznacza Karl Kerényi, oznaczają wysławianego w pieśniach fallusa kultowego) na znak wdzięczności za wskazanie mu drogi do świata podziemnego, za co jednak oczekiwano od niego, by się oddał dobroczyńcy w charakterze kobiety, co Dionizos uczynił, nadziewając się na fallusa¹⁵. Tę samą czynność powtarza dziewczyna, domyślając się, że nie o samo spółkowanie tu chodzi, że to być może jedyny sposób, by się przedostać na drugą stronę przepaści, jaką ma przed sobą. Przeprawa w zaświaty bohaterki powieści Damira Miloša (na to, że udaje się ona do podziemnej krainy, mogłyby wskazywać ludzkie kości, które dostrzega pod mostem, a także statek pełen ludzkich ciał, który ujrzy po przebyciu przeszkody) wygląda analogicznie, przy czym sam akt kopulacji ulega zwielokrotnieniu. Rozkosze, których dziewczyna dostarczała sobie niegdyś, pocierając intymne części ciała o kamienie, na Wyspie Snów przybierają bardziej perwersyjny charakter. Uczestniczka orgii odczuwa namiętność i strach zarazem, a doznania, jakie jej towarzyszą w przeprawie, będzie pamiętać i wstydzić się ich także po przebudzeniu. Wbrew

¹⁴ Damir Miloš, *Otok snova*, 141-142. „Straciwszy oparcie mocniej ścisnęłam tego w sobie, próbując wolną ręką... Musiałam się pośpieszyć. Jeszcze jeden... jeszcze tylko jeden, i palcami wycierałam koniec pała, podnosząc się z ostatniego... Przeszłam przepaść. Nie byłam wyczerpana. Byłam martwa. Spojrzałam wzdłuż pała. Z niektórych kapłała sperma, inne już były skurczone, niektóre pomarszczone... kto to wszystko wymyślił, i dlaczego?”.

¹⁵ Opowieść tę przytacza Karl Kerényi w rozdziale poświęconym Dionizosowi Ateńczyków. Cf. Karl Kerényi, *Dionizos. Archetypy życia niezniszczalnego*, 263-264.

różnym sprośnościami, jakie jej przyniosą sny, będzie chciała kontynuować wyprawę, być częścią opowieści zielarza, w którą się wkradła, opowieści, która układa się jakby w inne, alternatywne życie, rozgrywające się w przestrzeniach do złudzenia przypominających dawne miejsca kultu Dionizosa.

Dariusz Wojtczak, charakteryzując świat postaci utworów antyutopijnych, zaznacza, że dzielą się one na te, które można określić jako statyczne, oraz ich przeciwieństwo – bohaterów dynamicznych. Ci ostatni podlegają przemianom psychicznym wraz z rozwojem fabuły i są to postaci płci męskiej, które z czasem zaczynają powątpiewać w idealny porządek świata, w jakim funkcjonują. Jako jeden z bodźców przyczyniających się do zajścia tej przemiany autor *Siódmego kręgu piekła* wskazuje postać kobiecą, zaznaczając, że pełni ona funkcję zarówno czynnika twórczego, jak i destrukcyjnego, który powoduje ostateczną klęskę bohatera męskiego, oraz że niezbywalnym elementem, jaki jej towarzyszy, jest seks¹⁶. Bez wątplenia jest on atrybutem przybyłej na wyspę dziewczyny, bezsprzecznie prezentuje ona postawę bezrefleksyjną w kwestii oceny penetrowanej rzeczywistości, niezmiennie pozostają jej marzenia o idealnym zakątku wszelkich rozkoszy, w tym sensie jawi się ona jako postać statyczna¹⁷. Niemniej trudno jednoznacznie stwierdzić, czy ma ona niszczyielski wpływ na męskiego bohatera, raczej jawi się jako ten element prezentowanej fabuły, dzięki któremu wprowadzony zostaje do opowieści zielarz oraz akcja typowa dla literatury przygodowej, rozgrywająca się, jak w tradycyjnych utopiach/dystopiach, w „nowym świecie”, przez co daje się szansę czytelnikowi na jego poznanie i prowokuje do jego oceny. Ta, jak się wydaje, nie jest jednak możliwa bez pełniejszego naświetlenia realiów Wyspy Snów.

Odśłona druga – Wyspa Snów, czyli infernalna pułapka

Jak zaznacza Karl Kerényi, charakteryzując religię okresu kreteńskiego, skoncentrowaną mocno na wyobrażeniach i stanowiącą niejako preludium właściwej religii dionizyjskiej, z której następnie zrodziła się duchowość kultury helleńskiej, miejsca kultu boga płodnych sił natury i wina posiadały specyficzny układ terenu, jaki, jego zdaniem, sprzyjał wizjonerskim praktykom. Badacz zauważa, że scenerią, w jakiej dochodziło do widzeń, analogicznie jak w powieści Damira Miloša, nadmieńmy, była wyspa, że wierchołki wysokich gór kreteńskich,

¹⁶ Dariusz Wojtczak, *Siódmy krąg piekła*, 63-64.

¹⁷ Również Katarzyna Duda wskazuje, że bohaterowie antyutopii to nie charaktery, lecz typy posiadające stały i niezmienny zestaw cech, które funkcjonują niczym „marionetki, pociągane za sznurki i trzymane w rękach jednego aktora”. Katarzyna Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, 64.

przeglądające się w morzach – Egejskim i Libijskim, wydawały się stworzone do epifanii i w końcu – że miejscem kultu dla Minojczyków był również inny, podziemny świat jaskiń i że właśnie te pod różnymi względami zdają się być prekursorami greckich świątyń¹⁸. Topografia i realia powieściowej Wyspy Snów niemalże dokładnie powielają przedstawiony model, ten, w którego granicach zrodziły się zaczątki religii dionizyjskiej, ale także ten, który ma charakter wer-tykalny, wyrasta niejako na osi góra (niebo) – dół (piekło).

I tak skrawek łądu, na którym rzecz się dzieje, jest najwyższy w całym archipelagu, jak twierdzi zielarz:

Otok o kojem su mi pričali u ovom je arhipelagu najviši. Nije me zanimalo njegovo ime, razmišljajući s koje mu strane pričī, gdje se iskrcati. Sjeverna obala otoka vrlo se strmo izdizala iz mora, visoka, spuštajući se u nižu prema zapadu. Ogoljena vjetrom u more se izdužila istočna strana¹⁹.

I tutaj, jak na Krecie, strome zbocza i góry przeglądają się w morskiej tafli, tym razem Adriatyku, aranżując spektakularną scenerię dla ewentualnych widzeń. Jeszcze mocniej wyeksponowane są w powieści podziemne groty, do których wiodą niewidoczne z poziomu morza wąskie otwory, a których pan Wyspy Snów z pychą śmiałka będzie szukał, nie zdając sobie sprawy z tego, że znajdzie się, jak jego tymczasowa współlokatorka zresztą, w przestrzeni do złudzenia przypominającej orficki Hades, w przestrzeni, która, jak podaje Karolina Sekita, jest niespotykana, wyzywająca i wyrazista oraz, jak przekazują złote tabliczki, spowita mrokiem²⁰. Podróż do tego świata rozpocznie mężczyzna od poszukiwania wejścia, które metaforycznie ujmując się jako zanurzenie w łono Pani, Królowej Podziemia, a znalazłszy wilgotne wcięcie w skale opuści światło słońca i zagłębi się w krainie zmarłych. Ciekawość będzie go wieść coraz dalej, aż dotrze do rezydencji z przestronnymi komnatami, wspartymi na betonowych filarach. Regularność pomieszczeń i zdobień, które odkryje, da mu poczucie, że zwiedzana przestrzeń nie jest dziełem natury. Krocząc przez kolejne sale wypełnione przedziwnym zapachem powietrza, odnajdzie drewniane szafy z rytami ukazującymi mężczyzn pozbawionych głów w pośmiertnym skurczu, pudełka z kośćmi dzieci oraz liczne kamienne tabliczki, przywodzące na myśl

¹⁸ Karl Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, 31.

¹⁹ Damir Miloš, *Otok snova*, 59. „Wyspa, o której mi opowiadali, jest najwyższa w tym archipelagu. Nie interesowało mnie jej imię, kiedy rozmyślałem, z której strony się do niej zbliżyć, gdzie przybić do brzegu. Północne, wysokie wybrzeże wyspy bardzo stromo wybijało się z morza, opuszczając się w niższe w kierunku zachodu. Ogołocona wiatrem wschodnia strona wrastała w morze”.

²⁰ Karolina Sekita, „Orficka topografia zaświatów w świetle złotych tabliczek”, in *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, ed. Katarzyna Kołakowska (Kraków – Lublin: Wydawnictwo Homini et Wydawnictwo KUL, 2011), 115.

złote tabliczki orfickie²¹. W końcu zauważy dosyć osobliwe ścienne malowidła (albo nacieki z wody), które wywołają w nim przerażenie:

Prva četiri reda prikazuju žene koje se same bodu, strah me i pomisliti na majke, zatim u tri reda žene koje dave djecu, i pored vratiju posljednjih šest redova, ili prvih, na kojima su prikazani i muškarci. Djecu otimaju od žena koje se savijaju u grču bola, i snažna muška ruka... kako zamahuje mačem na dijete... Bože, što je sve ovo oko mene?!²².

Ten dosyć osobliwy świat przywiedzie mu na myśl tylko piekło, toteż zacznie podejrzewać, iż odkrywana przez niego mroczna rzeczywistość może mieć związek z jakąś nieznaną mu religią:

Stoga, cijeli ovaj prizor pokušavam opravdati, razumjeti, nekim davno prošlim vremenom u kojem je zla kob, bolest i ludilo zahvatilo nekakve vjerske fanatike... Koje vjere?! Nije mi poznato, osim onih što su djecu na kušnju stavljali, je li itko ubijao djecu. Ili da su majke ubijale sebe i djecu?!²³.

Jak się nieco później wyjaśni, na wyspie, na którą trafił, panują obyczaje zgoła identyczne z tymi, jakie praktykowano podczas świąt ku czci Dionizosa: matki zabijają dzieci niczym w obrzędowej czynności upamiętniającej i powtarzającej poćwiartowanie boga, wykonywanej niegdyś przez tytanów na polecenie Hery. Podczas tej ceremonii kobiety rozdzierają żywcem nie tylko zwierzęta, ale również własne dzieci, co, jak zaznacza Karl Kerényi, jest sankcjonowane kultem i stanowi charakterystyczny dla religii dionizyjskiej przejaw tożsamości boga, człowieka i zwierzęcia. W powieściowej rzeczywistości zabójstwa na dzieciach ma usprawiedliwiać prawo przyjęte na Wyspie Snów, zgodnie z którym obowiązkiem rodziców jest zabicie potomstwa, nim ukończy ono dziewięć lat,

²¹ Złote tabliczki, to, jak pisze Lech Trzcionkowski, cienkie, niewielkich rozmiarów blaszki bądź płytki, które pokryto inskrypcjami za pomocą ostrego narzędzia. Blaszki te znajdowano w grobach mężczyzn i kobiet w różnych regionach greckiego świata: na Sycylii i w Wielkiej Grecji, na Krecie, w Tesalii i Macedonii, a także na Peloponezie (Achaja, Elida) i Lesbos, w Amfipolis i Rzymie. Element ten, jak i inne wskazane w tekście – zejście w głąb ziemi do jaskini, znajduwane kości i grobowce, przydają wyspiarskiej rzeczywistości charakteru infernalnego. Lech Trzcionkowski, „Złote tabliczki orfickie. Nowe znaleziska, nowe interpretacje”, in *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, ed. Katarzyna Kołakowska (Kraków – Lublin: Wydawnictwo Homini et Wydawnictwo KUL, 2011), 7.

²² Damir Miloš, *Otok snova*, 69. „Pierwsze cztery rzędy ukazują kobiety, które same się dźgają, strach mi i pomyśleć o matkach, następnie w trzech rzędach kobiety, które duszą dzieci, i obok drzwi – ostatnich sześć rzędów, lub pierwszych, na których są ukazani również mężczyźni. Wydzierają dzieci kobietom zwijającym się w skurczu bólu, i silna męska ręka... która zamahuje się mieczem na dziecko... Boże, czym jest to wszystko wokół mnie?!”.

²³ Damir Miloš, *Otok snova*, 69. „Dlatego całą tę scenę próbuję zrozumieć, usprawiedliwić jakimś dawno minionym czasem, w którym zły los, choroba i szaleństwo owładnęły jakimiś religijnymi fanatykami... Jakiej religii?! Nie jest mi wiadome, czy poza tymi, którzy wystawiali dzieci na pokusę, ktokolwiek zabijał dzieci. Albo czy matki zabijały siebie i dzieci?!”.

albo przeniesienie tej powinności na zarządzających wyspą poprzez odmowę wykonania czynu. Aktu tego dokonuje się w szlachetnym przekonaniu, że ratuje się nim ludzkość przed powolnym i bolesnym wymieraniem, co rodzi poczucie, iż doczesne życie cielesne nieszczególnie się ceni:

Mi hoćemo da ljudski rod izumire na najbezbolniji način. Bez rata, atomskih bombi, zagađivanja, ekoloških katastrofa... razumijete, zamislite kakva je to čast biti posljednjom generacijom čovjekova roda²⁴.

Rzeczywistość rekonstruowana przez czytelnika z porozrzucanych, niepokojących, a nawet mrocznych sygnałów, co, jak zaznacza Joanna Jeziorska-Haładaj, stanowi jeden z elementów poetyki współczesnej powieści dystopijnej²⁵, przybiera swą najbardziej skrajną postać pod koniec powieści, kiedy okazuje się, że śmiałkowie, którzy oddają się sennym marzeniom na podobnej zasadzie, jak wspomniana wcześniej dziewczyna, czyli po zażyciu specjalnego środka, pomimo niepokojących niekiedy treści, jakie zostają w nie wpisane, chętnie uczestniczą w „zabiegu” po raz kolejny, nawet za cenę sukcesywnego odkrawania fragmentów ich skóry, która to czynność, powtarzana przez wiele lat, prowadzi do całkowitego wyniszczenia ich ciał. Tym samym zdają się wykrzykiwać za Nietzschem: „To sen! Chcę go śnić dalej!”²⁶, i być szczęśliwi, umknąwszy od pozawyspiarskiej rzeczywistości, z jakiej przybyli. „Sanjati isti san, u nastavcima – twierdzi bohater – to može poželjeti samo netko tko bježi iz ovog svijeta”²⁷. Najmocniejszy cios zadany wierze w krainę wiecznej eudajmonii pada jednak dopiero wraz z informacją, że pewna część ludzkości, która poddała się zabiegowi i trwa w nim od dłuższego czasu na skutek niechęci do przebudzenia się i powrotu do „normalności”, obdarowywana jest przez zarządców wyspy obrazami codzienności, z której uciekła. Ludzie ci śnią to wszystko, co było ich udziałem, zanim przybyli do przedziwnej krainy – śnią Baumanowską płynną nowoczesność z jej zwykłym rytmem porannego wstawania, własną pracą, wyjściami na obiad, powrotami do mężów i żon popołudniami, z dziećmi, które wracają ze szkoły, czy wieczornym programem telewizyjnym. Zmęczona rozczarowującą rzeczywistością ludzkość uczestniczy więc w sennym marzeniu, które nie nosi już jego znamion, nie będąc jednak w stanie dostrzec zmiany.

²⁴ Damir Miloš, *Otok snova*, 84. „My chcemy, żeby ludzki gatunek wymarł w sposób jak najmniej bolesny. Bez wojen, bomb atomowych, zatrutowania, ekologicznych katastrof... rozumie pan, proszę pomyśleć, jakież to zaszczyt być ostatnią generacją ludzkiego gatunku”.

²⁵ Joanna Jeziorska-Haładaj, „Poetyka współczesnej powieści dystopijnej (na przykładach z najnowszej prozy brytyjskiej)”, 169.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, 42.

²⁷ Damir Miloš, *Otok snova*, 149. „Śnić ten sam sen w odcinkach, tego może zapragnąć tylko ktoś, kto ucieka z tego świata”.

Zauważa ją jednak czytelnik, któremu powieściowe realia definitywnie przestają jawić się jako arkadyjskie. Jasne staje się, że podobnie jak w *Państwie Jedynym* Jewgienija Zamiatina ludzie stają się niewolnikami pewnej grupki szarlatanów i, paradoksalnie, dzięki temu mają być wolni, w powieści Miloša – od zniechęcającej rzeczywistości. Co więcej, jedynym prawem, jakie im przysługuje po włączeniu się do kasty śniących, jest tylko prawo powolnej śmierci. Nad trwaniem tej struktury czuwa garstka wybranych, społeczeństwo jest zatem zhierarchizowane, dzieli się na strażników systemu oraz grupę im podporządkowaną. W projekcie Chorwata nie ma jednak grupy przeciwników zarysowanego porządku, której obecność w tekstach dystopijnych akcentuje Joanna Jeziorska-Haładyj²⁸.

Pojawia się natomiast motyw „książki w książce”, o którym wspomina Katarzyna Duda²⁹, oraz powiązany z nim w tekście Miloša wątek zaniku osobowości bohatera, jego maksymalne psychiczne ubezwłasnowolnienie, co, jak sugeruje Dariusz Wojtczak, jest jedynym sposobem uwolnienia człowieka od zbrodni³⁰.

Jako sytuację, poprzez którą wprowadza się wspomniane elementy fabuły, wskazać można scenkę, kiedy w przestrzeni podziemnego, piekielnego pałacu odnajduje mężczyzna imponujący wodospad ze słodką wodą wpadającą do morza, w którym można by się dopatrzeć refleksu jednego ze źródeł, jakie starożytni sytuowali w Hadesie – Lethe ze stojącą wodą lub Ate zasilanego świeżą wodą płynącą z jeziora Mnemosyne. Oba, jak wyjaśnia Karolina Sekita, miały to samo pochodzenie i związane były z mrokiem ludzkiej duszy, który ukrywa przed nią drogę prawdy i sprawiedliwości, a ciągnie ją ku przeznaczeniu. To tam, również wedle przekazów, czekali na duszę człowieka strażnicy, którym powinna była ona wyznaczyć całą prawdę, a zatem wykazać swoją boską proveniencję³¹. I rzeczywiście tuż po wydostaniu się z wodospadu spotka mężczyzna kogoś w rodzaju strażnika, by podczas rozmowy z nim przekonać się, że powoli traci wyobrażenie o tym, kim jest i gdzie się znajduje, że to moment, w którym inni będą kierować jego losem, że podda się on całkowicie ich woli, godząc się także na utratę dotychczasowej tożsamości i przyjęcie imion, które być może nieco ironicznie przypiszą mu mieszkańcy dziwnego świata. Zostanie więc mężczyzna Eneaszem, dziedzicząc to imię prawdopodobnie po mitycznym bohaterze, który udał się do krainy Podziemia, aby tam dowiedzieć się od ojca o przyszłości swojej i swojego rodu³²,

²⁸ Joanna Jeziorska-Haładyj, „Poetyka współczesnej powieści dystopijnej (na przykładach z najnowszej prozy brytyjskiej)”, 168.

²⁹ Katarzyna Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, 36.

³⁰ Dariusz Wojtczak, *Siódmy krąg piekła*, 56-57.

³¹ Karolina Sekita, „Orficka topografia zaświatów w świetle złotych tabliczek”, 119.

³² Eneasz jest też tym, który po wojnie trojańskiej znajduje schronienie na szczycie Idy i zakłada tam nowe miasto, w czym również można by się dopatrzeć podobieństw z bohaterem Damira Miloša, który na wzgórzu wyspy stwarza swój świat. Vide Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, ed. Jerzy Łanowski, trans. Maria Bronarska et al. (Wrocław – Kraków – Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990), s.v.

oraz nieco później – Arielem, którego imię odnosi się do Jerozolimy i ma zło-wieszczy wydźwięk, gdyż oznacza „palenisko ołtarza”, na którym mieszkańcy miasta zostaną niejako złożeni w ofierze³³. Jakże blisko stąd do powieściowej wizji, w której poszczególne jednostki dla wejścia do świata snów poświęcają swoje ciała, godząc się na ich stopniowe wyniszczanie.

Epizod powiązany z zacieraniem osobowości bohatera prowadzi do kolejnego, w którym zostanie podjęty wątek pisania książki, jaką czytelnik zdaje się mieć przed oczami. Tym razem miejscem akcji okaże się rozświetlona sala przypominająca sądową, wypełniona jakby cieniami ludzi lub istotami nieprzy-pominającymi tych, jakie zamieszkują ziemię:

Udem u prostranu dvoranu ukrašenu množtvom velikih prozora, smještenih uokrug, jer i dvorana je bila kružnog oblika. Šest prozora ispunjenih jarkom svjetlošću sunca.

Ispod, ili kroz tu svjetlost, nazirao sam nekakve sjenke, kao u prostoriji punoj dima, vrlo nejasnih oblika. Učini mi se da svi sjede, uokvireni širokim naslonima, okrenuti prema meni³⁴.

Oto sytuacja nasuwająca zgoła skojarzenia z sądem w Hadesie, co uwiary-godnia także wcześniejsza informacja, że przybyły jest duchem, a właśnie tacy przynależą piekielnej rzeczywistości. Zastanawiający, momentami może nawet szokujący czy po prostu mający posmak pysznej parodii, jest jednak sam prze-bieg kilku przesłuchań, w jakich uczestniczy bohater. Pytania bowiem, które się do niego kieruje, wydają się zupełnie trywialne, bardzo osobiste, a sam sposób przesłuchań – irytujący z perspektywy bohatera i szelmowsko-kpiarski z punktu widzenia czytelnika. Po serii odpowiedzi dotyczących spraw powiedzielibyśmy drugorzędnych – metod dmuchania nosa, pierwszego orgazmu, upodobań w odniesieniu do dziewic i kobiet doświadczonych oraz przyczyn przybycia na wyspę, pojawia się wreszcie kwestia zasadnicza: odpowiedzialność za tekst, który się tworzy. Rada bowiem, która przesłuchuje mężczyznę, jest w posia-daniu zapisków, jakie prowadzi on, odkąd zaczął, początkowo tylko w celach rozrywkowych, przebywać na wyspach, i niepokoi ją sens albo raczej całko-wity brak sensu w odniesieniu do opowieści, jakie przybysz snuje, brak autor-skiej odpowiedzialności, pozwalający mu wypisywać dowolne niedorzeczności. Oskarża się zatem bohatera o kreowanie własnego świata bez poszanowania praw i zasad odnoszących się do „zwyczajnego” życia, o czystą zabawę, jakby

³³ Cf. Wilfred R. F. Browning, *Słownik Biblii*, trans. Jakub Ślawik (Warszawa: Świat Książki, 2005), s.v.; David Noel Freedman, *The Anchor Bible Dictionary. Volume 1 (A–C)* (New York: Doubleday, 1992), s.v., gdzie jako znaczenie imienia Ariela wskazuje się m.in. pojęcie „góry Boga”.

³⁴ Damir Miloš, *Otok snova*, 96. „Wchodzę do przestronnej sali przyozdobionej mnóstwem wielkich okien, umieszczonych wokół, bo i sala była okrągłego kształtu. Sześć okien wypełnionych jarzącym się światłem słońca. Pod tą światłością albo poprzez nią dostrzegłem jakieś cienie, jakby w przestrzeni pełnej dymu, bardzo nieokreślonych kształtów. Wydało mi się, że wszyscy siedzą, obramowani szerokimi oparciami, obrócenie w moim kierunku”.

bez wzięcia pod uwagę, że ta, jak zauważa Johan Huizinga, istnieje zarówno poza dysjunkcją „mądrość–głupota”, jak i „prawda–nieprawda” czy „dobro–zło”, a co się z tym wiąże – nie posiada żadnej funkcji moralnej³⁵. Z tego punktu widzenia zarzuty kierowane do artysty za rzekome sprowokowanie irracjonalnego czynu, jakiego dokonał pewien nie dość wrażliwy na sztukę człowiek, potraktowawszy przeczytane treści nazbyt dosłownie i postąpiwszy jak bohater książki (chodziło o pilnowanie odchodów dziewicy i, ostatecznie, zabicie jej w trosce o to, aby wybranka nie skalala się kontaktem cielesnym z mężczyzną), zakrawają na absurd.

Podjęta przez członków niewidzialnej właściwie Rady kwestia wiarygodności literatury odsyła poniekąd do tekstu wspomnianego już Lukiana, do *Prawdziwej historii*, w której autor zapożyczając od innych pisarzy – Homera, Hezjoda, Pindara – szereg wątków dotyczących Wyspy Szczęśliwej, parodiuje ją, czyniąc z niej krainę umarłych – Wyspę Błogosławionych – rządzoną przez Kreteńczyka Radamantysa. Usytuowanie akcji na wyspie, upstrzenie jej „pamiątkami” po Dionizosie³⁶, opisami rozkosznego baraszkowania³⁷, motyw zejścia do Hadesu i rozprawy sądowej, a także uwielbienie dla filozofii cyników oraz ich rubasznej acz moralizatorskiej diatryby, z czego znany był pisarz z Samosaty, pozwalają dostrzec w Milošu człowieka mentalnie bliskiego greckiemu twórcy, mimo dzielących ich ponad dwadzieścia stuleci (nadmienimy, że za wcielenie Lukiana okresu humanizmu uznaje się Franciszka Rabelais’go, z którym i Damira Miloša łączy niejedno upodobanie, jak choćby skłonność do frywolności i groteski). Jak zauważa Maria Maślanka-Soro, pochylając się nad wspomnianym tekstem Lukiana, ideą, która mu w jego pracy przyświecała, o czym zresztą sam informuje w metaliterackim wstępie, była chęć zabawienia czytelnika i pouczenia go na temat prawdy, której nie można przypisać ani tekstom poetyckim, ani filozoficznym. Jego tekst, równie kłamliwy jak wymienione, zawiera jednak tę prawdę, że uchyla się od jej głoszenia, nie aspiruje do niesienia jakichkolwiek znamion wiarygodności:

³⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, 19.

³⁶ W pracy Lukiana są one wręcz sensualne: „Zaledwośmy, pomykając lasem, uszli jakie trzy staje od brzegu, ujrzeliliśmy spiżowy słup, a na nim napis w języku greckim [...] tej treści: «Dotąd dotarli Herakles i Dionizos». [...] Ugiąwszy tedy kolana w hołdzie, puściliśmy się naprzód; ledwośmy atoli mały kawałek drogi uszli, stanęliśmy nad rzeką płynącą winem, nadzwyczaj podobnym do naszego z wyspy Chios. Nurt był tak głęboki i szeroki, że tu i ówdzie mógł nieść na swym grzbiecie statki. Oglądając te tak dowodne znaki pobytu Dionizosa, utwierdziliśmy się jeszcze mocniej w wierze w prawdziwość owego napisu na słupie”. Lukian, *Dialogi*, v. 1, trans. Władysław Madyda et Konstanty Boguski (Wrocław: Ossolineum, 1960), 12-13.

³⁷ „Nie szczędziły nam też i całusów” – relacjonuje narrator *Prawdziwej historii* zachowanie napotkanych na wyspie pół kobiet, pół latorośli. „Niektóre chciały także pobawić się z nami. Dwóch moich towarzyszy, którzy z nimi pobaraszkowali, nie mogło się już z ich objęć wyrwać”. Ibidem, 13.

[...] wyznając otwarcie, iż nie powiem ani słowa prawdy, uniknę także wszelkich w tej mierze zarzutów. Pisać tedy będę o rzeczach, których nie widziałem, które mi się nie przydarzyły, o których od nikogo nie słyszałem, ba, które w ogóle nie istnieją ani istnieć nie mogą. Dlatego czytelnicy nie potrzebują w to, co powiem, wcale wierzyć³⁸.

Przytoczone tutaj słowa greckiego twórcy zdają się współbrzmieć z wykoncypowaną ideą powieści Damira Miloša, książki kreującej obraz artysty jako nieodpowiedzialnego lekkoducha, oddanego własnej niekończącej się grze, szamana zarządzającego odmiennymi stanami świadomości pewnej grupy ludzi, fabrykanta snów, nieograniczającego się w realizacji swoich szaleńczych i niebezpiecznych wizji, który mógłby za Fryderykiem Nietzsche powtórzyć:

Człowiek przestał być artystą, stał się dziełem sztuki, artystyczna przemoc całej natury, ku najwyższemu zadowoleniu pra-jedni, objawia się w deszczu upojenia. Najszlachetniejszą glinę, najdroższy marmur ugniata się tu i ciosa: człowieka, a do wtóru uderzeń dionizyjskiego rzeźbiarza świata rozbrzmiewa wołanie eleuzyńskich misteriiów: „Padacie na twarz, miliony? Czujesz Stwórcę, Świecie?”³⁹.

Końcowy czyn autora, jego wejście w rolę „dionizyjskiego rzeźbiarza świata” odkrywa powieściową rzeczywistość jako tekst o charakterze autotelicznym, pieśń o procesie literackim i pisarzu, który niczym twórca greckiej komedii jest zarówno apollinijskim artystą snu, jak i dionizyjskim artystą upojenia. Żarliwa tęsknota za pozorem, za zbawieniem przezeń i potrzeba zachwycającej wizji, której ucieleśnieniem w powieści jest Wyspa Snów, jeszcze zanim odrze się ją z niby-jasných barw – otóż ta tęsknota i potrzeba, wyrosłe pod skrzydłami Apolla, zdradzałyby naiwne dzieło sztuki, „pozór pozor”, oraz naiwnego artystę, następcę Homera, który wiedzie Odyseusza do wyidealizowanej Itaki. Wprowadzenie do opowieści o tym sztucznie otamowanym świecie ekstazy tonów dionizyjskiego święta i zrzucenie jego bohaterów do podziemi Hadesu zmieniają wymowę i charakter dzieła, odzierają je z utopijności i powierzchowności, ukazując ułudę świata nęcących archipelagów wyobraźni. Jednocześnie twórca wyrosły jako następca Dionizosa przejmując niejako jego rolę – jest zarówno bogiem kreującym nowe światy, jak i oszustem, ponadto jest i nie jest sobą, dzięki czemu, analogicznie jak poprzednik, może patronować filozofii samorozumienia⁴⁰. Ale czy rzeczywiście?

³⁸ Ibidem, 11.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, 45.

⁴⁰ „Tak oto Dionizos: bóg i czarownik, bóg i oszust, bóg, który jest i nie jest bogiem, gdyż jest i nie jest sobą – właśnie z uwagi na tę dwuznaczność patronować może filozofii samorozumienia”. Krzysztof Okopień, „Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii?”, *Teksty Drugie*, no. 5 (2001): 153.

Od ponowoczesnej dystopii do poponowoczesnej mikroutopii?

Keith Booker twierdzi, że o ile w wybitnych dwudziestowiecznych dystopiach wyrażano sceptycyzm w stosunku do utopijnych ideałów, to w tych najnowszych zaznacza się co najwyżej wątpliwość w to, iż mógłby on być efektywny⁴¹. Ostatecznie bowiem jawią się one jako swoje własne parodie, co niewątpliwie dotyczy omawianego tekstu. Przyjęcie stanowiska amerykańskiego badacza *de facto* zamykałoby refleksję nad książką, negowało ideę widzenia tekstu Miłosa jako swego rodzaju wykładni filozofii samorozumienia, pozbawiało możliwości poszukiwania nauki, jaka może płynąć z utopii negatywnej. Dlatego też znacznie ciekawsza wydaje się koncepcja, jaką wysuwa Joanna Czaplińska, która proponuje, aby traktować dystopię jako „ekstrapolację istniejącego porządku, hiperboliczną konstatację”⁴². Przyjęcie takiej optyki pozwala dostrzec w symbolu Dionizosa nie tyle (czy nie tylko) synonim sił twórczych, a nade wszystko figurę wyolbrzymienia, dla której punktem odniesienia byłby Baumanowski przedstawiciel ponowoczesności – turysta oraz karnawałowa kultura, której ten patroluje. Konstatacja, jaką Jerzy Jarzębski formułuje w kontekście świata zarysowanego przez Stanisława Lema w *Kongresie futurologicznym*, wydaje się być zatem adekwatnym rozpoznaniem także w stosunku do pracy Miłosa. Z jednej strony badacz wskazuje na wizję cywilizacji obfitości jako przedsięwzięcie zrealizowane u Lema totalnie, do groteskowo-komicznej przesady, zaznaczając, iż jest ona dziełem żarłocznego, nie znającego miary „ducha”, w czym tekst Chorwata wydaje się podobny. Z drugiej – pisze, że Lemowska futurologia: „obiecuje wyjście z kłopotów, ale w istocie oszukuje ile wlezie, a przynajmniej jej wizje świetlane podszyte są koszmarem”⁴³. Nie inaczej rzecz się ma w powieści *Otok snova*. Treść książki Miłosa można by zatem odczytać jako prorocstwo, które za pomocą satyrycznego przerysowania przewiduje dalsze etapy rozwoju społeczeństwa konsumpcyjnego, co byłoby jedyną pointą książki, która, jak większość powieści dystopijnych, niczego by nie rozstrzygała w zakończeniu. Sam autor stawałby zaś po stronie, jeśli nie katastrofistów, to niewierzących w możliwość zmiany sceptyków. Jerzy Szacki wskazuje jednak, że każda utopia negatywna, będąc diagnozą stosunków panujących, może być też wołaniem o ich zmianę⁴⁴, oraz że nawet jeśli konkretny analizowany tekst nie podsuwa wizji pożądanej czy lepszej rzeczywistości, to niekiedy można ją wywieść z całokształtu twórczości

⁴¹ Keith Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature, Fiction as Social Criticism* (Westport: Greenwood Press, 1994), 142.

⁴² Joanna Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2001), 31.

⁴³ Jerzy Jarzębski, „Futurologia i chichot diabła”, in Stanisław Lem, *Kongres futurologiczny – ze wspomnień Ijona Tichego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 127-128.

⁴⁴ Jerzy Szacki, *Spotkania z utopią*, 208.

danego pisarza. Rozwiązanie to może być funkcjonalne w kontekście dorobku chorwackiego twórcy, zwłaszcza zaś książki *Kornatske priče*, którą wydał on dziesięć lat po omawianej tu powieści, a która przedkłada jakby treść niedopowiedzianego w 1996 roku zakończenia.

Przed wszystkim zaznaczyć trzeba, że utwór ten napisany został w zupełnie innej poetyce niż powieść *Otok snova*, tj. realistycznej, sam język jawi się tutaj jako przezroczysty, a fabuła jest znacząco zredukowana. W książce powraca wprawdzie wątek podróży po Wyspach Kornackich, ale tym razem ukazuje się je jako przestrzeń wyciszenia, niekiedy nawet monotonna, stanowiąca opozycję dla miejskiej dżungli. To obszar, gdzie poruszający się podmiot doświadcza samotności, gdzie wiedzie się życie proste i niewyszukane, w duchu umiarkowanego epikureizmu, a zatem opierające się na przekonaniu, że szczęście tożsame jest z pewnym usposobieniem, stanem świadomości, który jednostka osiąga poprzez kontrolę swoich myśli i wyobraźni oraz zdobycie racjonalnej wiedzy o świecie⁴⁵. Codziennosc i zwyczajność zostają wyniesione do rangi ideału, co pozwala inaczej wartościować znany z powieści *Otok snova* gest obdarzania śpiącej ludzkości ich własnym „szarym” życiem. To, co wydawało się zabiegiem cynicznym, zyskuje bowiem charakter działania zbawczego. Analogiczne rozwiązanie zdaje się proponować reżyser Ari Folman w filmie *The Congress* (2013) nakręconym w oparciu o wspomnianą już tutaj książkę Stanisława Lema *Kongres futurologiczny*. W filmie śledzi się historię starzejącej się aktorki Robin Wright (bohaterka ta zajęła miejsce znanego z utworu Ijona Tichy’ego), której wytwórnia Miramount proponuje zeskanowanie całego ciała i mimiki twarzy w celu przenoszenia jej modelu do kolejnych filmów, co wiąże się z tym, iż ona sama już nigdy nie zagra, niemniej jej wizerunek przetrwa w nieskazitelnej postaci w zasadzie na zawsze. Dalszy ciąg historii rozgrywa się już po dwudziestu latach, „sreparowana” Robin Wright odnosi ogromne sukcesy, gdy tymczasem „realna” prowadzi skromne, ciche życie, które chwilowo przerwie, udając się na tytułowy kongres, do czego zostanie zmuszona faktem, iż podpisany przez nią kontrakt powoli wygasa. Udział w wydarzeniu i wjazd do wytwórni Miramount wymogą na bohaterce sięgnięcie po środek halucynogeny, co sprawi, że całe otoczenie zamieni się w zadziwiająco, niezwykle barwną surrealistyczną animację, konglomerat rozrywkowy, w przestrzeń nakładających się na siebie fikcji, bohaterka zaś, także postać animowana, zda się miotać w tym ferworze rozmaitych atrakcji i bodźców. Interesujące wydaje się zakończenie filmu, w którym odrzucona zostaje rzeczywistość operująca nadmiarem, i gdzie powtarza się jego pierwsze sceny z codziennego, rodzinnego życia aktorki, w towarzystwie jej dzieci, w tym odnalezionego chorego syna. Tak jakby i tutaj doszło do pewnego

⁴⁵ Kazimierz Pawłowski, *Lathe biosas. Żyj w ukryciu. Filozoficzne posłannictwo Epikura z Samos* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007), 14-15.

przewartościowania, poprzez które „normalność” zyskuje pozytywną konotację, zdegradowany zaś zostaje model świata hołdującego rozpasaniu instynktów konsumpcyjnych. W obu utworach – książce Miloša oraz filmie Folmana – zane-gowana zostaje wiara w możliwość realizacji ludzkiego szczęścia na drodze instytucjonalnych rozwiązań, w makroskali, natomiast zarysowuje się wizja innej drogi ocalenia, a mianowicie poprzez utopię ludzkiej samorealizacji, o której Jerzy Szacki pisze, iż wymaga ona więcej niż jakakolwiek inna. Jednocześnie zaznacza on, że to wyjście akceptowane jest i przez konserwatystów, pragnących wierzyć, iż jest szansa na szczęście osiągnane bez walki od rzeczywistości zastanej, i przez radykałów, którzy bądź liczą na dobroczynne działanie Historii, bądź też sądzą, iż „drogę do «królestwa wolności» da się odbyć krok za krokiem – jak spacer po niedzielnym deptaku”⁴⁶. A może właśnie już w tym najzwyczajniejszym spacerze należałoby widzieć urzeczywistniającą się ideę lepszego świata?

**In the circle of the 20th century dystopia.
About reading the novel *Otok snova* by Damir Miloš**

S u m m a r y

The article is an attempt to show the novel *Otok snova* (*Island of Dreams*, 1996) by Damir Miloš as an example of a dystopian text. The author portrays the presented world of the book, first, as a postmodern consumer space where the pursuit of attractions is a dominant human activity, second, she presents the same picture through the prism of hyperbolic deformation. In the novel the original idyll takes the contours of hell, as she suggests. However, the reflection does not finish in a defeatist way. The author indicates a possibility of transition from dystopia to micro-utopia, but only in the case of reading the novel in the context of other works written by Damir Miloš.

⁴⁶ Jerzy Szacki, *Spotkania z utopią*, 241.