

Światy grozy

redakcja

KSENIA OLKUSZ



Groza systemowej niewiedzy. O dystopijnej rzeczywistości *Przeglądu Końca Świata* Miry Grant

KRZYSZTOF M. MAJ*

Wprowadzenie

Rozpoczynając analizę postapokaliptycznej trylogii *Przegląd Końca Świata*, nie sposób powstrzymać się od narzucającego się złośliwego spostrzeżenia, że polska humanistyka została w równej mierze zaskoczona rosnącą popularnością narracji dystopijnych, co społeczeństwo fikcyjnego świata Miry Grant (właściwie Seanan McGuire) apokalipsą zombie. W czasie bowiem, gdy przeważająca większość polskich badaczy brnęła w nomenklaturową scholastykę, rozważając różnice dzielące utopię negatywną od antyutopii, kontrutopii, utopii satyrycznej czy wreszcie dystopii¹, na świecie i w Polsce zaczęły

* Uniwersytet Jagielloński i Ośrodek Badawczy Facta Ficta | kontakt: krzysztof.m.maj@factaficta.org

¹ O ile było to jeszcze do zrozumienia w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy jedynym dostępnym w Polsce źródłem do badań nad utopiami były *Utopie* i *Spotkania z utopią* Jerzego Szackiego wraz z efemerycznie pojawiającymi się definicjami w słownikach, głównie *Słowniku literatury fantastycznonaukowej* Antoniego Smuszkiewicza i Andrzeja Niewiadowskiego czy w publikowanych na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich” hasłach słownikowych Witolda Ostrowskiego, o tyle w ciągu ostatnich kilkunastu lat powstało, wydawałoby się, dość artykułów w języku polskim i angielskim, które rozwijają rudymtarne wątpliwości terminologiczne. Wielu polskich badaczy jednakże nie powstrzymuje to przed podejmowaniem prób wynajdywania na nowo koła, czego widowym dowodem jest promowana przez Adama Mazurkiewicza kategoria kontrutopii (utopii negatywnej), identyfikowanej przezeń z „wizją społeczeństwa zniewolonego przez system władzy, dążący do podporządkowania interesów jednostki celom państwa” i mylnie postrzegana jako zwalniająca „od zobowiązań do rozróżnień między antyutopią a dystopią” (MAZURKIEWICZ 2006: 399; termin

święcić tryumfy narracje zwane „dystopiami dla młodzieży” – *young adult dystopias*, zachowujące wszystkie cechy satyryczności, antytetyczności i krytyczności względem projektów utopijnych, jednak z jakichś względów nieprovokujące już do podważania terminologicznej zasadności rdzennego dla nich pojęcia dystopii. Wbrew pozorom jednakowoż przedwczesne byłoby obwieszczenie w Polsce zwycięstwa progresywnego skrzydła *utopian studies*, opowiadającego się za dekonstrukcjonistyczną wykładnią dystopii i utopii jako dwóch różnych interpretacji czy wizji tej samej rzeczywistości, z których żadna nie rości sobie prawa do ostateczności lub jednoznaczności, a już na pewno nie do gatunkotwórczej prawomocności. Choć bowiem na polskim gruncie wciąż nie padła propozycja, by – *per analogiam* do dotychczasowych rozstrzygnięć genologicznych – wyróżnić termin „utopii dla młodzieży”, poznawcza luka, jaka funkcjonuje w Polsce między *Spotkaniami z utopią* Jerzego Szackiego a *Starym wspaniałym światem* Andrzeja Juszcyka sprawia, że przy analizowaniu narracji utopijnych i dystopijnych wciąż konieczne jest powracanie do podstawowych tematów zachodnich dyskusji teoretycznych w tym obszarze badawczym. W kontekście *Przeglądu końca świata* Grant najważniejszym problemem interpretacyjnym pozostaje kwestia uwikłania owej

używany jest też w artykule powstałym pięć i osiem lat później, por. MAZURKIEWICZ 2011, 2014). Po pierwsze, to właśnie dystopię definiuje się jako projektującą ową wizję społeczeństwa zniewolonego przez system i to ona – od 1994 roku, czyli od czasu sformułowania przez Lymana Towera Sargenta jego słynnego podziału narracji utopijnych, rewidującego ten zaproponowany w 1967 roku – określane bywa jako „utopia negatywna” (SARGENT 1994). Po drugie, antyutopia rzadko kiedy była przez badaczy utopii postrzegana jako gatunek literacki, częściej za to jako swego rodzaju funkcja, którą może przyjmować dystopia eksponująca radykalny krytycyzm wobec konkretnej wizji utopijnej i odrzucająca utopię jako ideę (MOYLAN 2000: 139, BLAIM 2013: 243). Po trzecie wreszcie, sam termin utopii jako taki może być z dekonstrukcjonistycznej perspektywy interpretowany jako zawierający w sobie moment ironiczny unieważniający wyznaczanie jakiegokolwiek alternatywy – chyba że kogoś przekonują pod względem logicznym konstrukcje typu „kontr-nie-miejsce” czy „anty-nie-miejsce”. W tym kontekście w sposób szczególnie zaskakuje, że badacz forsujący nową, wspaniałą kategorię „kontrutopii” równocześnie powołuje się na pisma Jacquesa Derridy (MAZURKIEWICZ 2014: 60), o którym można powiedzieć absolutnie wszystko (i prawdopodobnie w Polsce już powiedziano, kierując się bardziej naukową modą, niż wnikliwą lekturą tekstów filozoficznych i ponowoczesną wrażliwością), ale na pewno nie to, że dał swoimi przemyśleniami asumpt do konstruowania na ich podstawie jakichkolwiek nowych opozycji binarnych. W sposób szczególnie dotyczy to przywołanej przez Mazurkiewicza za tekstami Mariusza M. Lesia i moimi (LES 2008: 20; MAJ 2014: 163-168, obydwojma niestety niezacytowanymi w przypisie) Derridiańskiej figury ojca logosu, tego więc, który podejrzewa i nadzoruje pismo, jednak w żaden sposób nie tworzy – jak chce Mazurkiewicz – pary z bliżej niezidentyfikowaną kategorią „logosu demonicznego” – ponieważ w *Aptece Platona* Derrida mówi o logosie, za Sokratesem zresztą, jako o zrozwalonej sierocie, która „potrzebuje nie tylko opieki obecności, ale także niesienia mu opieki i przyjscia z pomocą” i która „bez obecności, bez obecnej opieki własnego ojca, odebrałyby sobie życie” (DERRIDA 1988: 306). O ile więc Mazurkiewicz nie ma w swoich tekstach na myśli dziecka Rosemary czy ksenomorfa kielkującego w łonie Ellen Ripley – logos ojca logosu nigdy nie będzie logosem demonicznym, a tym bardziej nigdy nie będzie źródłem żadnych antynomii czy binarnych opozycji, od utopii i „kontrutopii” poczynając, a na aniołach i demonach kończąc.

„młodzieżowej” dystopii w narrację postapokaliptyczną, a z nią i w długą tradycję literatury grozy – która paradoksalnie niejedną raz skrzyżowała swoje ścieżki z projektami utopijnymi i ich dystopijnymi subwersjami, by wymienić chociażby *Władcę much* Williama Goldinga, *Wyspę doktora Moreau* Herberta George’a Wellsa czy też wpisując się w tę tradycję współczesne realizacje w rodzaju *Księdza* w reżyserii Scotta Stewarta (2011).

Wolność i niewiedza

Polski rzeczownik „niewiedza” jest słowem tyleż prozaicznym, co interesująco nieobecnym w innych językach w tak neutralnym, jak rodzimy, kontekście. By nie szukać daleko, już w angielszczyźnie za najbliższe ekwiwalenty uznaje się określenia wartościujące, jak choćby *ignorance* czy *illiteracy*, gdy tymczasem chodzi przecież o wyrażenie rzeczy najprostszej: braku wiedzy, nie zaś jakiegokolwiek oceny tego faktu. W filozofii europejskiej czy, ściślej, w zachodniej tradycji metafizycznej niewiedza jest jednak właśnie wartościowana z pozycji paradygmatycznej, w której wiedza i władza tworzą nierozzerwalną parę pojęciową. Michel Foucault w słynnych dialogach *Power/Knowledge* stwierdził, że w obszarze tym zawsze funkcjonowały dwa podstawowe wymiary władzy: „władza wiedzy o prawdzie [*the power of knowledge of the truth*]” i „władza rozprzestrzeniania wiedzy o prawdzie [*power to disseminate this knowledge*]” (FOUCAULT 1980: 34). Na poziomie aksjologicznym różnica między politycznie idealnym światem, tu dla uproszczenia utożsamionym z eutopią, a politycznie nieidealnym światem, tu z równym uproszczeniem identyfikowanym z dystopią², sprowadza się zatem do tego, czy sytuacji założycielskiej patronuje prawda czy też kłamstwo – ponieważ z wewnątrz samego systemu rozstrzygnięcie o prawdziwości czy fałszywości politycznych intencji jest już niemożliwe. Dopiero bowiem sytuacja założycielska – i poznanie jej okoliczności – umożliwiłoby częściowe bodaj ogarnięcie owego „mniej lub bardziej zorganizowanego, hierarchicznego i skoordynowanego skupiska relacji [*more-or-*

² Podkreślam przymiotnik „politycznie” dla zaakcentowania możliwych rozbieżności w interpretacji doskonałości danego założenia światotwórczego pomiędzy ojcami założycielami utopii a mieszkańcami tego fikcyjnego świata czy też czytelnikami utopijnej narracji. Zainteresowanych bardziej rozbudowaną analizą pokrewnych zjawisk odsyłam do artykułów: *Utopie i dystopie w perspektywie filozoficzno-literackiej* (MAJ 2014A), *Utopia, czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych* (MAJ 2014B).

less organised, hierarchical, co-ordinated cluster of relations]”, z którym Foucault utożsamia system władzy (skądinąd w dialogu o tytule wymownym w kontekście analizowanej trylogii tytule, brzmiącym bowiem *Confession of the Flesh*):

Jeśli ktoś próbuje stworzyć teorię władzy, zawsze będzie zmuszony do postrzegania jej jako wynurzącej się z określonej przestrzeni i czasu, wskutek czego, by móc skutecznie ją analizować, musi zrekonstruować jej genezę [podkr. — K.M.M.]. Lecz jeśli władza jest w rzeczywistości otwartym, mniej lub bardziej zarządzanym (w praktyce niewątpliwie niewłaściwie zarządzanym) skupiskiem relacji, wtedy jedynym problemem jest zapewnienie sobie siatki poznawczej umożliwiającej analityczny ogląd relacji władzy (FOUCAULT 1980: 199)³.

Owa rekonstrukcja genezy jest zarzewiem intrygi zarówno w narracji dystopijnej, jak i postapokaliptycznej, w których jednym z kluczowych celów fabularnych pozostaje odkrycie prawdy o sytuacji założycielskiej. W pierwszym przypadku sprowadza się to zwykle do ujawnienia kulisów instauracji opresywnego systemu władzy, w drugim zaś – do przybliżenia okoliczności apokaliptycznej zagłady świata, skądinąd również sprzyjającej absolutyzacji władzy z uwagi na konieczność skutecznej redystrybucji dóbr pozostałych po upadku cywilizacji. Według Kseni Olkusz kształtujące się w rzeczywistości postapokaliptycznej mechanizmy totalitarnej kontroli sprzyjają wręcz powstawaniu swego rodzaju „mikrodystopii” – ufortyfikowanych azyli, w których „ograniczenie terytorialne sprzyja wprowadzeniu oraz sprawowaniu kontroli za pomocą rozmaitych mechanizmów nacisku – od systemu nagród po system kar, od uprzywilejowania do poniżenia, od subtelnej manipulacji do terroru, od zastraszania po tortury” (OLKUSZ 2016A: 261)⁴. Rozwiązanie to w znakomity sposób eliminuje konieczność roztrząsania genologicznych różnic między narracjami dystopijnymi a postapokaliptycznymi, kierując uwagę raczej na okoliczności powstawania fikcyjnych światów, a także ich topograficzne oraz polityczne zróżnicowanie. Odgradzający dystopijne *solitudo* mur, mający swe źródła jeszcze w geście odcięcia wyspy (pierwotnie

³ Przekład własny za: „If one tries to erect a theory of power one will always be obliged to view it as emerging at a given place and time and hence to deduce it, to reconstruct its genesis. But if power is in reality an open, more-or-less coordinated (in the event, no doubt, ill-coordinated) cluster of relations, then the only problem is to provide oneself with a grid of analysis which makes possible an analytic of relations of power”

⁴ Więcej o mikrodystopiach pisze Olkusz w teoretycznym rozdziale *Microdystopias as Sociopolitical Constructs in Post-apocalyptic Narratives* w mającej się wkrótce ukazać książce *More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's „Utopia”* (OLKUSZ 2016c).

półwyspu!) Utopii od kontynentu przez legendarnego władcę Utopusa⁵, otwiera możliwość transgresji pomiędzy *intramuros* a *extramuros*, w istotny sposób wpływając na budowanie relacji tak z bohaterem, jak i z otaczającym go światem – bardzo podobnie jak w omawianej przez Farah Mendlesohn retoryce *portal quest fantasy* (MENDLESOHN 2013). Równocześnie ta swoiście rozumiana dialektyka wnętrza i zewnątrz ułatwia manipulowanie perspektywą narracyjną, rozszerzającą się do makroskalowego oglądu świata w scenariuszu wychodzenia poza granice dystopii ku światu zewnętrznemu (jak dzieje się na przykład w *Dawcy pamięci* Lois Lowry czy w kolejnych częściach *Niezdolnej* Veroniki Roth), lub kurczącą się do mikroskali w sytuacji ucieczki do azylu przed zagrożeniem zewnętrznym, jak ma to miejsce w analizowanych przez Olkusz „narracjach zombie-centrycznych” (OLKUSZ 2016B).

Owa dwutorowość narracyjna wiedzie na powrót ku Foucaultowskiej genezie władzy, nierozzerwanie związanej, jak przypomina Michał Podnieśński w książce *Prawda i władza. Myśl Michela Foucaulta w latach 1956-1977*, z dwoma współzależnymi ciągami: (1) ujarznienia, dyscypliny i władzy oraz (2) prawdy, prawa i historii (PODNIESIŃSKI 2012: 231), które dostarczają przekonującej motywacji filozoficznej dla pozornie repetytywnych schematów fabularnych narracji dystopijnych i postapokaliptycznych. Przeważająca większość fabuł dystopii literackich, i to tak różnorodnych jak *My* Evgenija Zamiatina czy *Paradyzja* Janusza A. Zajdla, *Equilibrium* w reżyserii Kurta Wimmera lub *Bioshock: Infinite* produkcji Irrational Games, w konieczny sposób zawiera w sobie węzłowe momenty w postaci odkrycia prawdy o systemie, opisanego jego praw i poznania historii założenia, nie stroniąc przy tym od obrazowego ukazywania mechanizmów ujarzniania obywateli, dyscyplinowania buntowniczego elementu i legitymizacji absolutystycznej władzy. Jak zauważa Mariusz M. Leś – skądinąd również odwołując się do myśli Foucaulta – w najważniejszej polskiej monografii fantastyki socjologicznej:

Wiedza daje wolność. Protagonisci fantastyki socjologicznej nie dążą do obalenia systemu czy do ucieczki, ale do rozpoznania mechanizmów funkcjonowania władzy, skupieni na tropieniu szczelin w pozornie monolitycznej konstrukcji. Tylko taka „agresywna” wolność może zapewnić sukces na miarę trudnej sytuacji (LEŚ 2008: 322).

⁵ Szczegółowej analizie symboliki tego gestu z perspektywy dekonstrukcji i feminizmu poświęcam całość rozdziału *Deconstructing utopia* w przywoływanej już książce upamiętniającej jubileusz pięćsetlecia pierwszego wydania *Utopii* Thomasa More'a (MAJ 2016).

Inicjum fabularne dystopii z konieczności wiąże się zatem z sytuacją niewiedzy – a to z kolei, jak odnotowuje wcześniej Leś, sprawia, że „[...] narracja musi się [...] zagnieździć przez częściową destrukcję lub zdominować system z zewnątrz” (Leś 2008: 317), co ma swoją konsekwencję chociażby w postaci tak charakterystycznej dla gatunku przewagi fokalizatorów nad wszechwiedzącymi narratorami klasycznych powieści utopijnych czy niemniej wszechwiedzącymi interlokutorami przedklasycznych dialogów filozoficznych o utopiach. Odkrycie prawdy o dystopijnym systemie wiedzy/władzy koegzystuje w ten sposób z intrygą mającą na celu obnażenie „kłamstwa założycielskiego”, „spełniającego [...] oprócz swej funkcji nominalnej jeszcze tę, że mającą dać – paradoksalnie – początek nowej prawdzie [podkr. — K.M.M.] i spełniać rolę wyjaśniającą wobec świata i miejsca w nim jednostki” (ĆWIKŁA 2006: 143). To zaś z kolei otwiera tak rozumiane narracje dystopijne na modele fabularne charakterystyczne dla utworów kryminalnych Agathy Christie czy Erle’a Stanleya Gardnera, których punkt kulminacyjny jest równocześnie momentem anagnoryzmu, przypadającym zwykle na mowę końcową – w równej mierze demaskującą postać i motywy złooczyńców, jak i poszczególne etapy pracy hermeneutycznej detektywa⁶. W obu narracjach zatem, choć tak, wydawałoby się, odmiennych pod względem tematyki, możliwe staje się postawienie i utrzymanie czytelnika w sytuacji niewiedzy, zbliżającej go wskutek tego do bohatera czy protagonisty obierającego sobie za cel zdobycie wiedzy o prawdzie.

Przeгляд Końca Świata

W zombie-centrycznej trylogii Miry Grant pod oryginalnym tytułem *Newsflesh* (składają się na nią tomy o równie znaczących tytułach *Feed*, *Deadline* oraz *Blackout*) wraz z pełniącą funkcję *prequelu* mikropowieścią *Countdown*⁷ w sposób szczególny ujawnia

⁶ Dla fortunności analogii posługuję się tutaj modelem uproszczonym i najlepiej znanym, także dzięki strukturalistycznym pracom nad schematami fabularnymi narracji kryminalnych – przy równoczesnej jednak świadomości, że wraz ze zwrotem postmodernistycznym schematy te ulegały kolejnym przewartościowaniom, subwersjom i renarracjom.

⁷ Na Zachodzie ukazało się również dotąd sześć innych mikropowieści i opowiadań osadzonych w świecie *Przeglądu Końca Świata*: *Apocalypse Scenario #683: The Box* (2011), *San Diego 2014: The Last Stand of the California Browncoats* (2012), *Fed* (2012), *How Green This Land, How Blue This Sea* (2013), *The Day the Dead Came to Show and Tell* (2014), *Please Do Not Taunt the Octopus* (2015) – a także powieść *Feedback* (2016), przedstawiająca wydarzenia znane z powieści *Feed* z perspektywy reporterów wspierających demokratycznego kandydata na prezydenta.

niają się prawie wszystkie problemy teoretyczne, z którymi mierzą się najnowsze badania nad narracjami dystopijnymi. Po pierwsze, zgubne byłyby wszelkie próby uzgodnienia modelu gatunkowego *Przeglądu Końca Świata* z klasycznymi powieściami dystopijnymi czy fantastyką socjologiczną – pod względem genologicznym cyklowi najbliższej jest bowiem do thrillera politycznego lub ekologicznego z przesuwającymi się wyraźnie na dalszy plan elementami horroru, pełniącymi w zasadzie rolę scenografii pozbawionej funkcji lękotwórczych (OLKUSZ 2015: 77). Po drugie, Grant fokalizuje narrację na młodych bohaterach, w pierw Georgii, a później także Shaunie Masonie, których tożsamość narracyjna zbliża się tym samym do doświadczeń czytelników fantastyki młodzieżowej, w tym i *young adult dystopias*. Zabieg fokalizacji towarzyszy jednakże również szeregowi elementów multimodalnych, a więc wykorzystujących „całą mnogość trybów semiotycznych, jak chociażby zróżnicowaną typografię, ilustracje, grafiki czy kolory w celach znaczeniowótórczych [*a multitude of contemporary literary texts that make use of a variety of semiotic modes such as typography, graphics, color, layout, and visual images for their meaning-making*]” (NØRGAARD 2010: 115). Jak ujmuję rzecz cytowana już Ksenia Olkusz w pierwszym w Polsce artykule opracowującym twórczość Miry Grant z perspektywy badań nad dystopiami:

[w] trylogii *Przegląd Końca Świata* narracja prowadzona jest każdorazowo z punktu widzenia jednego z bohaterów, także w formie postów, nieudostępniónych publicznie materiałów (będących opisem stanu ducha, kondycji psychicznej czy po prostu opisem sytuacji) oraz wpisów pochodzących z blogów kilku róónnych bohaterów, w tym również tych drugo- i trzecioplanowych. Taki zabieg sprawia, że u wiarygodnieniu podlegają fabularne zawiósci [podkr. — K.M.M.] a protagoniści wydają się niezwykle misternie zbudowanymi konstruktami osobowościowymi (OLKUSZ 2015: 86).

Multimodalność narracji u Grant jest więc istotna z trzech względów. Po pierwsze, sprzyja, jak podkreślono, u wiarygodnieniu fantastycznej narracji, dzięki zwrotowi ku dziennikarskiej sprawozdawczości zapoczątkowanej powieścią *quasi*-reportażową⁸ Maxa Brooksa *World War Z. Światowa wojna zombie w relacjach uczestników*. Po drugie, nawiązuje do kilkusetletnich tradycji gatunkowych literackiej utopii, już w *De optimo reipublicae* Thomasa More'a zdradzającej potencjał multimodalnych

⁸ Odwołuję się tu do kategorii „powieści reportażowej”, opracowanej już w pismach krytycznoliterackich dwudziestolecia międzywojennego, a współcześnie kojarzonych z postmodernistycznymi hybrydami narracji fakto-graficznej oraz beletrystycznej (ADAMCZEWSKA 2015: 275-278).

chwytów narracyjnych w stworzeniu świata narracji wykraczającego poza swe diegetyczne przedstawienie (SCHOECK 1978, MAJ 2014: 155-156). Po trzecie wreszcie, połączenie multimodalności z fokalizacją pełni w narracji Grant także istotną funkcję polityczną. Dysseminacja perspektyw narracyjnych członków redakcji tytułowego *Przeglądu Końca Świata* uprawdopodobnia bowiem sytuację, w której monologującemu głosowi totalitarnej propagandy mogą przeciwstawić się głosy zdemokratyzowane i wchodzące ze sobą w nieustanny dialog, rewidujący stanowiska i oddalający zagrożenie dyskursywnej fundamentalizacji.

Od strony fabularnej, rozbudowanej i wielowątkowej zgodnie ze specyfiką dystopii młodzieżowych o nachyleniu postapokaliptycznym⁹, *Przegląd Końca Świata* rozpoczyna się – znanym także z narracji kontrfaktycznych – punktem dywergencji w postaci ogólnoświatowej katastrofy – pandemii wirusa Kellis-Amberlee, zmutowanego z silnego retrowirusa, stanowiącego podstawę szczepionki przeciwko przeziębieniu oraz leku na raka. Co istotne – o czym można dowiedzieć się zarówno z retrospektywnych notek z bloga Georgii Mason, jak i z pełniącej funkcję *prequela* mikropowieści *Countdown* (pol. ‘odliczanie do’) – za emisją wirusa nie stały bynajmniej machinacje złowrogich korporacji czy autorytarne zakusy obłąkanego tyrana, lecz szereg niefortunnnych zbiegów okoliczności. Perwersja całego dystopijnego założenia światotwórczego uświadamiana jest z tym większą siłą, że z owymi nieszczęśliwymi wypadkami najczęściej wiązały się szlachetne pobudki aktywistów społecznych, a to chcących walczyć z chciwymi korporacjami i włamujących się do laboratorium przechowującego „lek” na przeziębienie, a to rozpylających go z samolotów do atmosfery *pro publico bono*. U podstaw rzeczywistości *Przeglądu Końca Świata* legł zatem w ścisłym sensie Blochowski impuls utopijny (*utopian impulse*), będący rdzenną częścią krytycznej dystopii (*critical dystopia*) Toma Moylana – czyli takiego świata dystopijnego, który mimo nieszczęścia totalitarnej opresji i grozy cywilizacyjnej apokalipsy, zawiera w sobie przestrzeń realizacji dążeń utopijnych (MOYLAN 2000: 195), tu oczywiście raczej w znaczeniu symbolu, aniżeli konkretnej utopijnej enklawy. Początków dystopijnej polityki należałoby zatem szukać u Grant nieco później – a mianowicie wtedy, gdy, metaforycznie rzecz ujmując, walczącemu z pandemią Centrum Zapobiegania i Kontroli Chorób

⁹ Charakterystyczną cechą dystopii literackich sprzed przełomu postmodernistycznego – czyli w przypadku fantastyki mniej więcej do przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – była jedno-, dwuwątkowość oraz pewna lapidarność narracyjna, która zbliżała ten gatunek (zarówno pod względem koncepcyjnym, jak i objętościowym) bardziej do powiastki filozoficznej, aniżeli rozbudowanej fantastycznej sagi powieściowej.

zaczęło zależeć bardziej na kontroli wirusa, aniżeli zapobieganiu jego ekspansji. W istocie bowiem świat ten zdołał się na różnych poziomach uodpornić na skutki katastrofalnej początkowo epidemii – do tego stopnia, że inicjum narracyjne otwierającej cykl powieści *Feed* przypada na opis ryzykownej eskapady młodych bohaterów na teren kwarantanny. Podobnie jest w przypadku opisu najróżniejszych sposobów codziennej kontroli zdrowia, wyspecjalizowanych mechanizmów obronnych budynków, domowych oddziałów ratunkowych, skomputeryzowanych kabin natryskowych w łazienkach, miejskich systemów monitoringu i ochrony, opancerzonych samochodów czy nawet klamek u drzwi z mikrostrzykawkami pobierającymi próbkę krwi przed zwolnieniem blokady zamka. Wspólną cechą wszystkich tych aspektów życia codziennego po apokalipsie zombie, opisywanych przez Grant z budzącą podziw naukową szczegółowością, jest integracja pozyskiwanych na każdym kroku danych biometrycznych obywateli z serwerami Centrum Zapobiegania i Kontroli Chorób – zapewniająca bezprecedensowy wgląd agencji rządowej w życie obywateli i niemal stuprocentową kontrolę nad ich poczynaniami, przy całkowitym braku sprzeciwu ze strony obawiających się zarażenia ludzi. Ów lęk przed zarażeniem jest bardzo tu istotnym tropem, i to niezależnie od waloryzacji aksjologicznej utopii (to jest albo pozytywnie postrzeganej eutopii, albo negatywnie postrzeganej dystopii). Jak pisał bowiem Fredric Jameson w rozdziale *Archeologii przyszłości* pod wymownym tytułem *Podróż w głąb lęku*:

[Źródła utopijnego lęku] należy szukać [...] w formalnych właściwościach gatunku, zwłaszcza w podkreślanym tu często zamknięciu – zamknięciu przestrzennym, zamknięciu czasowym, zamknięciu utopijnej społeczności i jego miejsca poza historią [podkr. K.M.M.], a przynajmniej poza Marksowską „prehistorią” taką, jaką znamy. To bowiem pełne zamknięcie sprawia, że nowy system wydaje się obcy i egzystencjalnie złowrogi, i zanim jeszcze zdążymy się zawahać, zatrzymać i cofnąć, już nadaje Nowemu rys wzniosłej grozy (JAMESON 2011: 240-241).

Zamknięcie jest zresztą prototypem każdej enklawy. Łacińskie *inclavere* (*in*, ‘w’ + *clavis*, ‘klucz’) oznacza dosłownie „trzymać pod kluczem” i stąd też zamknięcie nie jest pojmaniem czy uwięzieniem tylko tak długo, jak istnieje motywujące je zagrożenie zewnętrzne. To dlatego w dystopiiach zwykle zagrożenie zewnętrzne jest permanentną fikcją, podtrzymywaną przez władze – gdyż trudniej o lepszą legitymizację trzymania obywateli pod kluczem, *inclavere*. U Veroniki Roth w powieści *Wierna* zrujnowane, postapokaliptyczne Chicago otacza nie tylko mur, będący widomą oznaką zamknięcia, wytłumaczalną z uwagi na rozciągające się poza jego granicami radioaktywne pustko-

wie – lecz także mur luster, zwielokrotniający *ad infinitum* „pustynię realnego” i prokurujący potrzebę zwrócenia się na powrót ku alternatywnej „wyspie utopii” (BAUDRILLARD 2005: 6, 150)¹⁰. Podobnie u Miry Grant próżno szukać informacji na temat świata poza postapokaliptycznymi Stanami Zjednoczonymi (jeśli wyłączyć skąpe wiadomości dostarczane przez przebywających w innych rejonach świata fokalizatorów) – w zamian, w samych Stanach ujawniają się podziały wewnętrzne, nie tylko na poziomie stanowym, ale i miejskim. Ludzie mieszkają w samowystarczalnych fortecach, których obronne systemy gotowe są po włączeniu alarmu otworzyć w korytarzach śluzę z kwasem i zawory z trującymi gazami – beznamiętnie i bez wahania, nawet jeśli znajdują się w nich także niezainfekowani. Domy stają się więzieniami, a ludzie – więźniami własnego lęku („kłamstwa to więzienie, które sami sobie budujemy”, GRANT 2014: 103), chętnie zatraskującymi więżące ich kraty i oddającymi klucze bezdusznym systemom komputerowym, nieujawniającym, że polecenia domowników nie mają bynajmniej najwyższego priorytetu w ich łańcuchach decyzyjnych. Jak przestrzegwał Foucault, w dystopiiach „nie potrzeba broni, przemocy fizycznej czy środków przymusu; wystarczy tylko spojrzenie. Śledzące spojrzenie [*an inspecting gaze*], spojrzenie, pod którego ciężarem [...] każda jednostka staje się swoim własnym nadzorcą [podkr. — K.M.M.]” (FOUCAULT 1980: 155). I podobnie w świecie Grant, jak można dowiedzieć się z wieńczącej *Przeгляд* (i zarazem jakże typowej dla narracji dystopijnej) rozmowy buntowników z władcami systemu, „W końcu nikt nie zauważył, kiedy ochrona zmieniła się w więzienie albo kiedy »dla dobra ludzi« zostało zastąpione przez »dla dobra władzy«” (GRANT 2012: 468).

„Chcą, żebyśmy się bali. Chcą, żebyśmy dali się kontrolować. Chcą, żebyśmy byli chotry” (GRANT 2012: 442) – brzmi jedno z przesłań Georgii Mason, diagnozujące nie tylko inherentne dla dystopii rządy lęku i kontroli, rządy wiedzy/władzy i rządy panoptyzmu, ale także wprowadzające „trzeciego regulatywnego”: ich. To oni chcą, by ludzie się bali, to oni chcą kontrolować i to oni chcą nie zapobiegać, lecz sterować postępowaniem infekcji. W ten sposób do zamknięcia pod kluczem, *in clavere*, dołącza zamknięcie psychologiczne – lęk przed opresywnym innym, przed innym u władzy, odcinającym się od problemów ludzi i widzącym w zainfekowaniu kolejnego miasta szansę

¹⁰ W lustrzanym murze Roth widać także znakomicie charakterystyczną dla nowoczesności zmianę funkcji lustra, które jest wykorzystywane w mniejszym stopniu do odbicia właściwości określonego obiektu, a w większym do „próby wytworzenia iluzji przestrzeni [*attempt to create an illusion of space*]” (Schivelbusch 1995: 145-146) – co czyni je w równej mierze ukazującymi (*reflective*), co zwodzącymi (*deceptive*), w tym także z kursu obranego przez odzwierciedlającą pragnienie doskonałości utopię (CLARKE 2011: 952).

na zwiększenie dotacji budżetowej na badania nad klonowaniem. Innym biesiadującym na przyjęciach w stylu starego świata, sprzed apokalipsy, pod czujnym okiem uzbrojonych w broń maszynową ochroniarzy. Innym zatajającym postępy w badaniach zespołu rezerwuarowego, okazującego się być wypracowaną przez system immunologiczny odpowiedzią na wirus zombizmu. Innym zachowującym sobie prawo do decydowania o rozpowszechnianiu wiedzy o prawdzie.

Strach przed niewiedzą

Centralnym pojęciem całej narracji Miry Grant jest niewątpliwie prawda – to do niej, szczerze i idealistycznie (kolejny przejaw symbolicznej enklawy utopijnej w dystopii krytycznej), odwołują się w swych wypowiedziach bohaterowie i to ona ostatecznie przynosi nieznanym klasycznym dystopiom finał w postaci nie tylko demaskacji kłamstwa założycielskiego, ale i kłamstwa propagandy, ukazywanego w postaci jedynej, objawionej prawdy. *Par excellence* dystopijny konflikt prawdy zewnętrznosystemowej z wewnętrznosystemową¹¹ rozwiązany jest tu pozytywnie i niesie ze sobą konsolację, jakiej próżno szukać w cynicznym zakończeniu *Roku 1984* Orwella, w którym szczerze i prawdziwe antysystemowe poglądy Winstona Smitha zostają poddane ostatecznej weryfikacji¹² w ponurym gmachu Ministerstwa Prawdy. I choć *Przeгляд Końca Świata* pozornie nie kończy się pozytywnie, bowiem sterowana pandemia zombizmu zbiera wśród bohaterów krwawe żniwo jeszcze w ostatnich scenach powieści, to jednak – identycznie jak w przypadku analizowanego przez Olkusz cyklu książkowego z uniwersum *The Walking Dead* – mimo że „zagrożenie zewnętrzne wciąż istnieje, to autarchia zostaje obalona [podkr. — K.M.M.] a tyran ostatecznie ponosi

¹¹ Nie chodzi tutaj o strukturalistyczną opozycję binarną wnętrza i zewnątrz, lecz o Deleuziańską architekturę realnego i wirtualnego. Wedle Deleuze'a, jak referuje Elizabeth Grosz w książce *Architecture from the Outside. Essays on Real and Virtual Space*, „Nie jest tak, że zewnątrz, czy to, co sytuuje się poza czymś, musi pozostać wieczną przeciwwagą wnętrza, które w sobie zawiera. Zewnątrz jest raczej przekształceniem wnętrza. Prawdopodobnie z tego właśnie względu Deleuze połączył to, co zewnątrz, nie z tym, co wewnętrzne, lecz z realnym. Nie ma to oczywiście w żadnym razie na celu skojarzenia wnętrza z nierealnym, możliwym lub wyobrażonym; chodzi tu raczej o postrzeganie zewnątrz jako wirtualnej możliwości wnętrza, jako czegoś równie, co ono, realnego, tak jak czas jest wirtualnością przestrzeni. To, co wirtualne, jest nieodzowną częścią realnego [So it is not as if the outside or the exterior must remain eternally counterposed to an interiority that it contains: rather, the outside is the transmutability of the inside. Presumably for this reason Deleuze wants to link the outside not with the inside but with the real. This is in no way to align the inside with the unreal, the possible, or the imaginary; it is to see that the outside is a virtual condition of the inside, as equally real, as time is the virtual of space. The virtual is immanent in the real]” (GROSZ 2001: 66).

¹² Nie zapominajmy, że źródłostwem tego czasownika jest łacińska *veritas*.

śmierć” (OLKUSZ 2015: 80). Najwyraźniej zatem minorowy ton większości narracji postapokaliptycznych sprawia, że akcenty w politycznej walce rozłożone są inaczej niż w klasycznych dystopiach, w których owo zagrożenie zewnętrzne najczęściej okazuje się częścią składową kłamstwa założycielskiego, produktem wyrafinowanej socjotechniki, której celem jest trzymać potencjalnych buntowników w ryzach pod pretekstem konieczności ochrony społeczeństwa przez niebezpieczeństwami spoza muru. W literaturze polskiej najświetniejszą realizacją modelu władzy sterującego lękiem przed *extramuros* jest *Paradyzja* Zajdla, w której władze legitymizują rządy silnej ręki koniecznością chronienia tytułowej stacji orbitalnej przed pęknięciem poszycia i zassaniem obywateli w próżnię – jednak ukrywają fakt, że stacja nigdy nie została ukończona, a koloniści żyją w pierścieniu połączonych ze sobą baraków na powierzchni obcej planety. Lęk w tej i innych dystopiach jest zatem najczęściej wywoływany przez „fikcję wyjaśniającą”, niemającą nic wspólnego z realnie istniejącym zagrożeniem.

W świecie narracji Grant fikcja wyjaśniająca ma o wiele bardziej złożone motywacje – wirus Kellis-Amberlee był bowiem faktycznym zagrożeniem, produktem ubocznym kilku tragicznych zbiegów okoliczności i zaskoczeniem zarówno dla klasy rządzącej, wirusologów z Centrum Zapobiegania i Kontroli Chorób, jak i samego społeczeństwa, z oczywistych względów najsrożej doświadczonego przez epidemię. Co więcej, cynizm fikcyjnego rządu Stanów Zjednoczonych oraz wysokobudżetowych mediów sprawił, że w początkowych stadiach rozwoju pandemii nie ostrzeżono w porę społeczeństwa i nie zastosowano na masową skalę podstawowych środków bezpieczeństwa, co doprowadziło do późniejszej kompromitacji zarówno mediów, jak i polityków. To właśnie w wyniku tego – użyjmy raz jeszcze określeń Foucaulta – „władza wiedzy o prawdzie” przeszła w ręce Centrum Zapobiegania i Kontroli Chorób oraz epidemiologicznych służb wywiadowczych, zaś „władza rozprzestrzeniania wiedzy o prawdzie” została rozproszona między niezależnych blogerów, tracąc w zasadzie swoją paradygmatyczną funkcję. Tym samym znaczącej reorientacji uległa opozycja binarna prawdy i kłamstwa – u Grant nie ma wątpliwości, że prawdę głoszą narażający swe życie *pro publico bono* blogerzy i niezależni dziennikarze, bowiem sfery rządzące są na tyle skompromitowane i podejrzewane o najgorsze motywacje, że całkowicie tracą charakterystyczny dla tak wielu dystopijnych systemów monopol na dystrybucję wiedzy/władzy.

„Prawdy nie da się zabić” – ten oto wpis z bloga Georgii Mason otwiera całość cyklu, znamionując spluralizowane podejście do kategorii prawdy, opozycyjnej względem dystrybuowanej z paradygmatycznego namaszczenia władcy logosu „prawdy systemowej”, której jedyną funkcją jest podtrzymywanie wyjaśniającej fikcji. Czytana

postkolonialnie przednowożytna opozycja centrum i peryferii byłaby więc w pełni przekładalna na podejście do zagadnienia prawdziwości relacji o świecie w *Przeglądzie Końca Świata* – im bliżej paradygmatycznego centrum, monopolizującego prawdę o rzeczywistości, tym bliżej do kłamstwa propagandy; im bliżej jednak kontrparadygmatycznych peryferii, tym bliżej nie tyle do odkłamania propagandy (to wydaje się bowiem niemożliwe), ile do prawdy o kłamstwie założycielskim. Owo uporczywe dążenie do ujawnienia reglamentowanej przez opresywny system wiedzy o rzeczywistości przez udostępnianie wielu źródeł prawdy i sprawozdawanie o świecie z różnych perspektyw, znakomicie ilustruje jeden z dłuższych i w zasadzie narracyjnie autotematycznych wpisów Georgii Mason:

Wcześniej ludzie uważali blogowanie za domenę znudzonych nastolatków rozprawiających o swojej depresji. Niektórzy pisali o polityce i newsach, ale byli postrzegani głównie jako wariaci wierzący w teorie spiskowe i ludzie, których opinie są zbyt przepelnione jadem, by je rozpowszechniać. Blogosfera w żaden sposób nie zagrażała pozycji tradycyjnych mediów, nawet wtedy, gdy zyskała prawdziwy wpływ na arenie międzynarodowej. Dla nich byliśmy „osobliwością”. Wtedy jednak nadeszły zombie i wszystko się zmieniło. „Prawdziwe” media podlegały różnym prawom i regulacjom, podczas gdy blogerów ograniczała tylko prędkość, z jaką pisali na klawiaturze. Jako pierwsi poinformowaliśmy o tym, że domniemani zmarli wstają i zabijają swoich bliskich. To my wyszliśmy przed szereg i ogłosiliśmy: „Tak, zombie istnieją, i tak, zabijają ludzi”, podczas gdy reszta świata dalej mamrotała coś o niewiarygodnych ekoterrorystach, którzy wypuścili do atmosfery nie do końca przetestowany „lek na przeziębienie”. My pokazywaliśmy ludziom, jak się bronić, kiedy pozostali powoli zaczynali zauważać, że faktycznie może istnieć pewien problem [...]. To była oddolna rewolucja, która dokonała się dzięki dwóm prostym zasadom – zrób, co możesz, żeby przetrwać, a potem napisz, czego się nauczyłeś, bo może w ten sposób uratujesz kogoś życie. Mówi się, że w przedszkolu uczysz się wszystkiego, czego będziesz potrzebować w przyszłym życiu. Tamtego lata nauczyliśmy się jednej rzeczy – jak się „dzielić”. Kiedy już opadł kurz, okazało się, że wiele się zmieniło. Niektórzy być może stwierdzą, że jesteśmy małostkowi, mówiąc: „zwłaszcza w kwestii newsów”. Moim zdaniem właśnie tutaj dokonała się prawdziwa rewolucja. Ludzie nie wierzą już w kontrolowane media. Byli zdezorientowani i przerażeni, więc zaczęli wchodzić na blogi, które nawet jeśli są pełne śmieci, to przynajmniej ich autorzy są szybcy, płodni i zapewniają wiele źródeł prawdy [wszystkie podkr. — K.M.M.] (GRANT 2012: 47-49).

W tym kontekście ujawnia się jeszcze jedna funkcja multimodalnych elementów narracji Grant. Oto dzięki ujawnieniu wielu źródeł prawdy także na poziomie narracyjnym, dzięki więc dopuszczeniu do głosu samych bohaterów, nie tylko fokalizujących fikcyjną narrację *Przeglądu Końca Świata*, ale sprawozdających fakty o świecie narracji na łamach swych blogów, Grant realizuje ściśle to, co bohaterowie jej książek – nie

przedstawia objawionej prawdy o postapokaliptycznej rzeczywistości *Przeglądu*, lecz dopuszcza narracyjny wielość. Tym samym cykl powieściowy Grant unika błędu większości utopii (i części dystopii), w których prawdzie systemu przeciwstawia się prawdę antysystemowców – a zatem w miejsce krytycznej dekonstrukcji proponuje się bezkrytyczną instaurację nowego paradygmatu poznawczego.

Groza narracji postapokaliptycznej i dystopii ujawnia się zatem nie na płaszczyźnie ontologicznej – w której czytelnik mógłby krzyknąć ze strachu na widok opisów kolejnych wyłaniających się zza węgła przeciwnych naturze monstrów (w tym przypadku mogłyby być to zombie, które nie są tu eksponowane *explicite*, brak również charakterystycznych dla przeważającej większości fabuł o zombie elementów makabry i estetyki *gore*) – lecz na płaszczyźnie epistemologicznej i aksjologicznej, w lęku więc przed kłamstwem, którego się nie da zdemaskować. Tak też w *Przeglądzie Końca Świata* ujawniałyby się metafora zombie jako „aktorów drugiego planu”, którą wykorzystuje w pracach o narracjach zombie-centricznych Ksenia Olkusz. Rozszerzając zakres znaczeniowy tej metafory, rzec byłoby można, że w przypadku narracji światocentrycznych – do których niewątpliwie należą i utopie, i dystopie – na drugim planie znajdowałyby się w zasadzie wszystkie te elementy narracji, które odciągają czytelniczą uwagę od meritum, jakim jest aprecjacja bądź deprecjacja danego systemu politycznego wraz z krytyczną refleksją na temat aktualnej rzeczywistości. Siłą rzeczy zatem lękotwórczość narracji postapokaliptycznych, o którą można byłoby je posądzać przez powinowactwa z literaturą grozy¹³, również musiałaby podlegać specyficznym przesunięciom akcentowym, u Miry Grant głównie w stronę podszytego niepokojem dyskursu antyliberalnego, w tym zwłaszcza antykorporacjonistycznego i antyoligarchicznego. W *Przeglądzie Końca Świata* najbardziej przerażający moment przypada tedy na finał trylogii, konfrontację protagonistów-bloggerów z przedstawicielem Centrum Zapobiegania i Kontroli Chorób, niewahającym się dla ochrony prawdy o kłamstwie założycielskim nawet przed sterroryzowaniem prezydenta Stanów Zjednoczonych ampułką ze skondensowaną dawką Kellis-Amberlee – jest to bowiem chwila, w której groza za-

¹³ Amerykańska filmoznawczyni, Kirsten Moana Thompson, pisała, że „horror obudowany wokół obaw zarówno o przyszłość, jak i teraźniejszość zaczął się popularyzować w okresie okołomilenijnym. Narracje prezentujące globalną katastrofę często prefigurują te apokaliptyczne lęki w postaci monstrów, w tym także zombie” (VOSSEN 2014: 88, przekład za OLKUSZ 2016d). Oznacza to, że – jak komentuje to Olkusz – narracja postapokaliptyczna rozgrywa lęk przed nieuchronnym końcem, po którym nie następuje żaden początek lub pojawia się nikt jego prawdopodobieństwo. Tym samym znany z konwencji horroru lęk przed nieznanym przekształca się tu w lęk przed nieznaną przyszłością (OLKUSZ 2016d).

infekowania staje się przedmiotem gry politycznej, tak jakby istnienie wspólnego wroga, wirusa, nigdy nie zakończyło konfliktów targających ludzkością. Wątek ten podniosła także Olkusz, dostrzegając w rewolucyjnej walce o ujawnienie prawdy na temat kłamstwa zarówno kluczowe elementy narracji dystopijnej, jak i opisane wyżej mechanizmy kontroli i władzy:

Jednym z ważniejszych elementów strategii dystopijnej jest tu dążenie do wyzwolenia spod władzy czynników rządowych, które terroryzują społeczeństwo, by móc skutecznie je kontrolować. Dysponując lekarstwem zwalczającym wirus Kellis-Amberlee, władze umyślnie nie udostępniają leku, a w sytuacjach dla siebie niewygodnych wywołują miniepidemie zombie, opanowywane tak drastycznymi środkami, jak ostrzał raketowy terytorium, na którym pojawiła się infekcja. *Przeгляд Końca Świata* podejmuje więc problem (w zasadzie o uniwersalnym charakterze) zniewolenia i nadmiernego kontrolowania obywateli przez władze, które za wszelką cenę dążą do zatuszowania swoich działań (OLKUSZ 2015: 81).

Dla Centrum Zapobiegania i Kontroli Chorób świat stał się zatem „eksperymentalnym laboratorium, w którym testuje się samą utopię” (JAMESON 2011: 220), a walka z wirusem zombiezmu – kapitalistycznym „substytutem wolności od konfliktów, tak ekscytujących dla ambitnych i aktywnych osobowości”, niczym gry wojenne u Callenbacha (JAMESON 2011: 221). Shaun i Georgia Masonowie, trafnie rozpoznani przez Olkusz jako archetypiczna para dystopijnych rewolucjonistów (OLKUSZ 2015: 81), musieli w efekcie pokonać tu nie tylko lęk przed przeciwstawieniem się wszechmocnej władzy, ale i przed chłodną kalkulacją, legitymizującą nieludzką politykę faktycznych władców systemu:

— Udało nam się osiągnąć wyjątkowo dobre rezultaty. Nasze remedium zastopowało infekcję Kellis-Amberlee w dziewięciu na dziesięć przypadków.

Wszyscy popatrzyliśmy na niego z szeroko otwartymi oczami [...]. Alaric jako pierwszy odzyskał równowagę i zapytał powoli:

— W takim razie dlaczego go nie udostępniście?

— Wirus Kellis - Amberlee tak silnie połączył się z naszym systemem immunologicznym, że zabicie pierwszego oznacza śmierć drugiego. Bez prawidłowo funkcjonującego układu odpornościowego uzdrowieni pacjenci stawali się ofiarami każdej przypadkowej infekcji. Nikt nie pożył zbyt długo [...]. Mówiąc prościej: zabijając wirusa, zabijesz ludzkość (GRANT 2014: 450).

Zakończenie

Michel Foucault w *Nadzorować i karać* pisał, że „może istnieć pewna »wiedza o cie-le«, która w istocie nie jest wiedzą o jego funkcjonowaniu, oraz pewne panowanie nad jego siłami, będące czymś więcej niż umiejętnością utrzymywania ich na wodzy” – podporządkowując te dwa aspekty czemuś, co nazwał technologią polityczną ciała (FOUCAULT 1993: 27). Wydaje się, że pojęcie to najprecyzyjniej ujmuje źródła opresywnej władzy w dystopijnym postapokaliptycznym świecie powieści Grant – ostatecznie bowiem wszystkie prawdy, i te skrywane przez władze, i te dystrybuowane przez jej zakładników, i te ujawniane przez niezależnych dziennikarzy zależne są od pozyskania wiedzy o prawdzie, która przecież również może powstać na fałszywych fundamentach. Nie ma bowiem gwarancji, że diagnozy lekarzy badających zespół rezerwarowy naprawdę umożliwiłyby całkowite zwalczenie Kellis-Amberlee – tak samo jak nie było gwarancji, że rozpylenie samolotem Alpha-RCo07, znanego jako remedium na przeziębienie doktora Kellisa, nie było w istocie aktem terroru, lecz działaniem dla dobra ludzkości, który zmienił się w plagę dopiero przez nieprzewidzianą mutację z lekiem na raka Marburg-Amberlee. Dlatego też, choć *Przegląd Końca Świata* kończy się, jak przystało na młodzieżowe narracje dystopijne, konsolacyjnie, diagnoza, jaką stawia Grant nowoczesnemu systemowi władzy, opartemu na wzbudzaniu fałszywego zaufania milionów do kompetencji wielokrotnie mniejszej liczby ich przedstawicieli, jest daleko mniej pozytywna – i każe zastanowić się nad tym, jakie konsekwencje mogą wyniknąć z mutacji wiedzy i władzy w cywilizacji, która przeżyła apokalipsę. Tak jak bowiem remedium doktora Kellisa i lek Marburg-Amberlee osobno i w pojedynczych dawkach były nieszkodliwe i przynosiły ulgę w cierpieniu, a zmutowane – wywołały zombifikującą pandemię, tak też wzajemne uzależnienie od siebie wiedzy i władzy zawsze będzie prokurować scenariusze *par excellence* dystopijne.

English summary

In the chapter *Horror of the Systemic Unawareness. On A Dystopian Reality of Mira Grant's "Newsflesh"* Krzysztof M. Maj invites a Foucauldian reading of the eponymous fear of being unaware of the truth about the “founding lie” of dystopian socio-stasis. While doing so, he proceeds with an analysis of the basic components of dystopian narrative, pondering on the subtle relationships between the so-called young adult dystopias, postapocalyptic lore, and “political technology of the body”—with the latter being an ultimate tool of authoritarian control observed in *Newsflesh* trilogy. Simultaneously, the chapter serves as a concise introduction to contemporary world-centered dystopian narratives, greatly inspired by a deconstructive approach to utopian and dystopian studies, with a particular emphasis on the subversion of metaphysical paradigms and binary oppositions, critique of logocentrism and panopticism, or dissemination of power/knowledge. Finally, Maj argues that the state of unawareness may be both a curse and a blessing in a dystopian reality—a curse, as it strikes fear into the hearts of subdued citizens who learn thereby to be afraid of any rebellious activities, and a blessing, as it may inspire a strong individual to overcome their fear and challenge the reign of oppressive authorities.

Źródła cytowań

- ADAMCZEWSKA, IZABELLA (2015), 'Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka', *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*: 2 (28), ss.263-282.
- BAUDRILLARD, JEAN (2005), *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa: Sic!.
- BLAIM, ARTUR (2013), *Gazing in Useless Wonder. English Utopian Fictions 1516-1800*, Oxford: Peter Lang.
- CLARKE, DAVID B. (2011), 'Utopologies', *Environment and Planning D: Society and Space* 2011: 29, ss. 951-967.
- ĆWIKŁA, PAWEŁ (2008), *Boksowanie świata. Wizje ładu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla*, Katowice: „Śląsk”.
- DERRIDA, JACQUES (1988), 'Ojciec logosu', *Colloquia Communia*: 1-3, s. 305-311.
- FOUCAULT, MICHEL (1980), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, przekł. C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper, New York: The Harvester Press.
- FOUCAULT, MICHEL (1993), *Nadzorować i karać*, przekł. T. Komendant, Warszawa: Aletheia.
- GRANT, MIRA (2012), *Feed*, przekł. A. Brodzik, Kraków: SQN.
- GRANT, MIRA (2013), *Deadline*, przekł. A. Brodzik, Kraków: SQN.
- GRANT, MIRA (2014), *Blackout*, przekł. A. Brodzik, Kraków: SQN.
- GRANT, MIRA (2015), *Countdown*, przekł. A. Brodzik, Kraków: SQN.
- GROSZ, ELIZABETH (2001), *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge: MIT Press.
- JAMESON, FREDRIC (2011), *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LEŚ, MARIUSZ M. (2008), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2014A), 'Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej', *Ruch Literacki*: 2 (323), ss. 153-174.

- MAJ, KRZYSZTOF M. (2014B), 'Utopia, czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych', *Wielogłos*: 3 (21), ss. 37-49.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2016), 'Deconstructing utopia', w: Ksenia Olkusz, Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj (red.), *More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's „Utopia”*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- MAZURKIEWICZ, ADAM (2006), 'Miasto – wybór czy konieczność? O motywach urbanistycznych we współczesnej antyutopii', *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*: 8, ss. 399-414.
- MAZURKIEWICZ, ADAM (2011), 'Między fantastyką i aluzją. *Social fiction* jako kryptopolityczny nurt polskiej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku', *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*: 14, ss. 178-191.
- MAZURKIEWICZ, ADAM (2014), '(Zniewoleni) władcy świata. O motywie władzy w nurcie social fiction polskiej fantastyki', w: Anna Gemra, Konrad Dominas (red.), *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- MENDLESOHN, FARAH (2013), *Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press.
- MOYLAN, TOM (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder: Westview Press.
- NØRGAARD, NINA (2010), 'Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*', w: Ruth E Page (red.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, London: Routledge.
- OLKUSZ, KSENIA (2015), 'Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztafazu – od *survival horroru* przez dystopię do romansu paranormalnego', *Przegląd Humanistyczny*: 3, ss. 77-87.
- OLKUSZ, KSENIA (2016A), 'Kiedy nadchodzą żywe trupy, rodzą się tyrani. Psychospołeczne inspiracje w konstrukcji mikro-dystopii w narracjach postapokaliptycznych o zombie', w: Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.

- OLKUSZ, KSENIA (2016B), 'To nie jest świat dla dobrych ludzi. Aspekty społeczno-obyczajowe w literackich narracjach zombie-centrycznych', *Orbis Linguarum*: 44.
- OLKUSZ, KSENIA (2016C), 'Microdystopias as Sociopolitical Constructs in Post-apocalyptic Narratives', w: Ksenia Olkusz, Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj (red.), *More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's „Utopia”*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- OLKUSZ, KSENIA (2016D), 'Literatura zombie-centryczna jako narracje końca i początku', *Annales UMCS Sectio FF Philologiae*: 35.
- PODNIESIŃSKI, MICHAŁ (2012), *Prawda i władza. Myśl Michela Foucaulta w latach 1956-1977*, Kraków: Universitas.
- SARGENT, LYMAN TOWER (1994), 'Three Faces of Utopianism Revisited', *Utopian Studies*: 1 (5), ss. 1-37.
- SCHIVELBUSCH, WOLFGANG (1995), *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, przekł. A. Davis, Berkeley: University of California Press.
- SCHOECK, RICHARD J. (1978), 'The Ironic and the Prophetic: Towards Reading More's Utopia as a Multidisciplinary Work', *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*: 10, ss. 124-134.
- VOSSEN, EMMA (2014), 'Laid to Rest Romance, End of the World Sexuality and Apocalyptic Anticipation in Robert Kirkman's *The Walking Dead*', w: Shaka McGlotten, Steve Jones (red.), *Zombies and Sexuality. Essays on Desire and the Living Dead*, Jefferson: McFarland.