

DAMIAN WŁODZIMIERZ MAKUCH

SPOTKANIE Z OBCYM

ZMYŚLENIE OGRANICZONE W POWIEŚCI *W NIEZNANE ŚWIATY*
WŁADYSŁAWA UMIŃSKIEGO

TO NIE WŁADYSŁAW UMIŃSKI będzie Obcym, z którym przyjdzie się spotkać czytelnikowi tego artykułu. Choć polski pisarz wydaje się być postacią zupełnie zapomnianą, to historia literatury znalazła dla niego bezpieczne miejsce na peryferiach swych rozważań, na obrzeżach eksplorowanych jedynie przez garstkę miłośników. Do urodzonego w 1865 roku prozaika przyłgnał na stałe przydomek „polski Verne”¹, bez którego Umiński w literaturze naukowej właściwie nie istnieje. Rozpatrywany w cieniu francuskiego mistrza, jego aż nazbyt wierny uczeń zostaje ze szczerem usunięty z głównego nurtu epoki. Dawniej znany, dziś spoczywa – jeśli można rzecz ująć metaforycznie – w dwu trumnach czytelniczego stereotypu: epigona verne’owskiej fantastyki naukowej oraz pisarza dla dzieci i młodzieży. Nie mam zamiaru przełamywać interpretacyjnych klisz – co byłoby zresztą zadaniem karkołomnym. Chciałbym wykorzystać tę ustabilizowaną i dyskretnie deprecjującą klasyfikację, aby wyjść poza konkretne studium przypadku.

Dlaczego powyższe stereotypy utrudniają badanie twórczości Umińskiego? Fantastykę naukową w polskim pozytywizmie do niedawna uważano za byt marginalny, wręcz niezauważany². Podczas gdy na zachodzie Europy

1 Tak już w 1895 roku określa Umińskiego nieznanym recenzent publikujący w „Niwie” (S.P., *Polski Verne* „Niwa” 1895, nr 2).

2 Sytuację tę zmieniają nowsze opracowania, z których wymienić warto: A. Smuszkiewicz, *Fantastycznonaukowy fragment „Lalki” Bolesława Prusa*, w: *Na pozytywistycznej*

rodzi się nowoczesna *science fiction*, to (pomimo dość żywej recepcji³) rodzimi autorzy konsekwentnie samoograniczający się różnorodnie aktualizowaną konwencją realizmu⁴, nie proponują odbiorcom dzieła, które zyskałoby popularność jako polski wariant fantastyki naukowej. Badacze zauważają, że pomimo szczególnych warunków stworzonych przez program ideowy pozytywistów, scjentyistyczna wyobraźnia jest hamowana przez nakaz dydaktyzmu, a załączki gatunku zepchnięto do roli służki pedagogiki⁵. Funkcja popularyzatorska działa najsilniej właśnie w literaturze dla młodego odbiorcy, która co prawda posługuje się motywami fantastycznymi, ale poprzez swoją „niepoważność” – dodatkowo pacyfikuje i deprecjonuje „niebezpieczny” element⁶. Fantastyka wypierana z głównego nurtu pociąga Umińskiego za sobą. W niniejszym artykule chcę wykorzystać peryferyjne usytuowanie pisarza i jego twórczości, aby wprowadzić ruch do zakrzepłej struktury pozytywistycznych znaczeń. Fantastyka naukowa nieprzetworzona przez silną osobowość artystyczną sprzyja odczytaniom przywołanych tu utworów z perspektywy kulturowej, w której gatunek literacki funkcjonuje nie jako zastana matryca, lecz staje się praktyką wynikającą z określonych potrzeb społecznych, a w tym wypadku – zapisem pragnień i lęków pozytywistycznego podmiotu.

UMIŃSKI PATRZY Z UKOSA

Umiński urodzony wprawdzie dwa dziesięciolecia później niż literacka czołówka pozytywistów (co mogłoby go sytuować w gronie pierwszego pokolenia

niwie, red. T. Lewandowski, T. Sobieraj, Poznań 2012; J. Szcześniak, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postycywniowych*, Lublin 2008; *Fantastyka XIX i XX wieku. Granice i pogranicza*, red. J. Szcześniak, Lublin 2007; *Fantastyka XIX–XXI wieku. Kanon i obrzeża*, cz. 2, red. J. Szcześniak, Lublin 2013.

- 3 Powieści Juliusza Verne’a przekładano i wydawano w rekordowym tempie. W latach 1870–1900 opublikowano ponad 40 dzieł autorstwa ojca fantastyki naukowej. Jego książki zalecano młodzieży do samodzielnej lektury, co skutkowało obecnością dzieł Verne’a w szkolnych bibliotekach (por. K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1884–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1983, s. 54; M. Wróblewski, *Czytanie przyszłości. Polska fantastyka naukowa dla młodego czytelnika*, Toruń 2008, s. 17).
- 4 Stałym punktem odniesienia dla niniejszej pracy czynię rozważania Grażyny Borkowskiej dotyczące samoograniczającego się pozytywistycznego podmiotu (G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996).
- 5 A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, s. 60.
- 6 Ufantastycznione narracje Julii Zalewskiej, Zofii Urbanowskiej, Erazma Majewskiego były nie tylko przyjmowane niechętnie i z zastrzeżeniami, lecz także repertuar ich środków fantastycznonaukowych był dość ubogi (por. K. Kuliczowska, dz. cyt., s. 71).

Młodej Polski), odbiera jednak wychowanie charakterystyczne dla generacji postyczniowej i z nią się identyfikuje. Pochodzi z ubogiej rodziny inteligencjonalnej, kończy szkołę realną i studia na wydziale przyrodniczym w Petersburgu. W wieku dziesięciu lat traci ojca i jako najstarszy z czworga rodzeństwa pomaga matce w utrzymaniu rodziny, początkowo udzielając korepetycji, a później pisując do ponad trzydziestu czasopism. Działalność społecznikowska i filantropijna późnego pozytywisty koncentruje się głównie wokół popularyzowania najnowszych zdobyczy nauki, informowaniu jak najszerszej rzeszy odbiorców (także dzieci) o nowinkach *Z pracowni uczonego*⁷. Jako dydaktyk pisarz realizuje się, upowszechniając wiedzę na temat polskich ziem i ich historii⁸.

Nikłą wiedzę na temat życia pisarza rekompensuje znana legenda przytaczana z uporem w nielicznych portretach biograficznych: Umiński miał w latach młodzieńczych marzyć o karierze wynalazcy. Wiadomo, że w wieku dziesiętnastu lat konstruował modele maszyn latających na podstawie szkiców sporządzanych już od dwunastego roku życia. „Zachowały się [...] ogólnikowe dane o przeprowadzanych przezeń doświadczeniach w laboratorium fizycznym Muzeum Przemysłu i Rolnictwa (zetknął się tam z Marią Skłodowską), z których musiał jednak zrezygnować, gdyż wymagały zbyt wielkich kosztów”⁹. Krystyna Kulickowska, wykorzystując tę informację biograficzną, pisze, że „powieściopisarz rekompensuje swe poronione marzenia [*sic!* – D.W.M.] o dokonywaniu wynalazków, gdy w książkach fantastyczno-naukowych przedstawia nieistniejące jeszcze modele balonów i łodzi”¹⁰. Tak oto gorset pozytywistyczny i brak funduszy na rozwijanie zainteresowań owocują twórczością literacką łączącą kompensacyjną fantazję z wymogami scjentyzmu i dydaktyzmu, a obiektywne trudności zespalały młodzieńcze marzycielstwo z pracą u podstaw. Ostatecznie Umiński gra pomiędzy tym, czego się odeń wymaga, a tym, czego sam potrzebuje.

„Polski Verne” zawdzięcza swój przydomek takim utworom, jak *Balonem do biegun* (1894)¹¹, *Podróż naokoło świata piechotą* (1899)¹² czy *Wędrow-*

7 Cykliczny felieton pisarza drukowany w „Kurierze Codziennym” w latach 1897–1904.

8 Mowa o najbardziej cenionych w epoce powieściach *Od Warszawy do Ojcowa* (1897) czy *Podróży naokoło Warszawy* (1901) (K. Kulickowska, Władysław Umiński, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 3, Kraków 1973, s. 589).

9 Tamże, s. 585.

10 Tamże, s. 588.

11 W. Umiński, *Balonem do biegun*. *Przygody z podróży powietrznej ponad lodami*, Warszawa 1894.

12 Tenże, *Podróż naokoło świata*, t. 1: *W podobłocznych krainach*, Warszawa 1899.

na wyspa (1895)¹³. I nie bez słuszności, bo zarówno tematyka, jak i rozwiązanie formalne polskiego twórcy znajdują się blisko tych znanych z dzieł francuskiego autora. Jak jednak celnie zauważa Kuliczowska, „Umiński był w przewidywaniach bardzo ostrożny i starał się utrzymać je w granicach prawdopodobnej realizacji w najbliższej przyszłości”¹⁴. Podobnie pisarstwo Umińskiego ocenia Antoni Smuszkiewicz, dodając, że polski twórca „był jeszcze bardziej [od Verne’a – D.W.M.] umiarkowany”¹⁵. Imaginacyjny minimalizm, ograniczony prawdopodobieństwem i potrzebą ścisłej referencji, zmuszają pisarza dodatkowo do nieustannego poprawiania własnych powieści, modyfikowania i modernizowania przedstawionych w nich fantazji technicznych. „Kuracje odmładzające”¹⁶ serwowane powieściom *science fiction*, świadczące o odczuwanej potrzebie jak najściślejszego unaukowiania opowieści, zaważyły jednak na szybkim starzeniu się tych utworów po śmierci pisarza, która nastąpiła w 1954 roku.

Nie bez znaczenia dla dzisiejszej anachroniczności powieści Umińskiego pozostają również zmiany dokonujące się w obrębie literatury dla dzieci i młodzieży przypadające właśnie na czas działalności pisarza. Tendencje pedagogiczne i wychowawcze od samego początku były ściśle związane z „tą czwartą”¹⁷, ale po katastrofie powstania styczniowego strategie moralizatorskie jeszcze bardziej się w niej nasilają. W całej nieoficjalnej edukacji (a więc i na kartach książek dla dzieci) żmudnie łączy się postulat prymatu nauk matematyczno-przyrodniczych i szkolenia realnego (czyli zawodowego) z ideami patriotycznymi. Literatura dla młodego odbiorcy jako przedmiot szczególnej troski¹⁸, wraz ze słabnącymi naciskami cenzury, zelżeniem akcji wynaradawiających i przeobrażeniami na rynku europejskim z wolna poczyną się liberalizować, uwalniać od kagańca dydaktyzmu. Odtąd spełnia swoją pedagogiczną funkcję bez natrętnego moralizatorstwa, ewoluując w kierunku literatury rozrywkowej, aby w końcu zbliżyć się do „nauki w zabawce”¹⁹, która ma za zadanie

13 Tenże, *Wędrowną wyspą. Przygody emigrantów w puszczy brazylijskiej. Powieść dla młodzieży*, Warszawa 1895.

14 K. Kuliczowska, *Władysław Umiński*, s. 593.

15 A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 69.

16 Określenie autora (zob. W. Pieńkowska, *65 lat pracy literackiej*, „Dziś i Jutro” 1952, nr 8, s. 3).

17 J. Cieślowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci i młodzieży*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 1, s. 3–16.

18 Tendencja zapoczątkowana przez pisma Herberta Spencera (zob. np. *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, 1861), przeszczepiana na polski grunt przez Adolfa Dygasińskiego i Piotra Chmielowskiego.

19 R. Waksmund, *Literatura pokoju dzieciennego* (cyt. za: M. Wróblewski, dz. cyt., s. 100).

wypełnić lukę w wykształceniu młodego człowieka, unikając specjalistycznego dyskursu. Umiński ze swoją propozycją fantastyki naukowej znajduje się w połowie drogi tych przemian, balansuje pomiędzy projektem tradycyjnym a antypozytywistycznym.

Problematyczność takiego modelu pisarstwa uświadamiają wypowiedzi krytyków. Co prawda Władysław Gomulicki chwali bohaterów *Od Warszawy do Ojcowa*, pisząc, że znacznie „bardziej zajmą naszą młodzież, niż Anglicy i Amerykanie awanturujący się po dalekich morzach i łądach”²⁰, to jednocześnie przecież wbija krytyczne ostrze w powieści typu verne’owskiego, które gani nie tylko za epigonizm i wtórność, lecz także za zdradę polskości. Równie podejrzany bywał dla recenzentów, jak pisze Kuliczowska, także „element awanturniczy i sensacyjny, a więc nieproduktywny wychowawczo. Krytycy zarzucali często Umińskiemu przeładowanie fabuły nieprawdopodobieństwami i zbyt małą dbałość o tendencje pedagogiczne”²¹. Źmudne passusy wplecione w tkankę narracji tak, żeby przekazać odbiorcy możliwie jak największą porcję wiedzy²², postrzegano jako zbyt nowatorskie, zagrażające gatunkowemu *status quo*. Mimo to, jak pokazuje recepcja, nowe przez współczesnych było pożądane, ponieważ „powieści egzotyczno-podróżnicze i fantastyczno-naukowe Umińskiego zwłaszcza te, które napisał w pierwszym dwudziestopięciolecu twórczości, były najchętniej czytane i one to zapewniły mu nazwisko”²³.

Sporo światła na zadania, które ma spełniać literatura dziecięco-młodzieżowa, rzuca artykuł samego Umińskiego *Sienkiewicz jako pisarz dla dzieci i młodzieży* z 1917 roku. „Mdłe mikstury” przyrządzone podług „recepty pedagogicznej”²⁴, ignorujące gusta odbiorcy przynoszą według niego fatalne skutki. Umiński zauważa, że na dydaktycznym nadmiarze cierpi przede wszystkim wrażliwość estetyczna młodych, w których postępuje „zanik poczucia piękna”²⁵, bo przecież „każdy przyznać musi, że w człowieku trzeba kształcić nie tylko umysł, ale i także stronę moralną i estetyczną”²⁶. Analizując *W pustyni i w puszczy*, Umiński koncentruje się właśnie na estetycznych wartościach powieści – chwali plastyczność opisu i umiejętność oddania dzikiego uroku

20 „Kraj” 1896, nr 50 (cyt. za: K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży...*, s. 58).

21 K. Kuliczowska, *Władysław Umiński*, s. 595.

22 Taki przeciwstawny sąd na temat Umińskiego – dyletanta, który chce „wepchnąć” do głowy młodego czytelnika jak najwięcej informacji – wyraził Waław Nałkowski, sam zajmujący się pisaniem podręczników do geografii (tamże, s. 589).

23 Tamże, s. 595. Co potwierdza również poczytność dzieł Verne’a; zob. przypis 3.

24 W. Umiński, *Sienkiewicz jako pisarz dla dzieci i młodzieży*, „Sfinks” 1917, nr 96 (cyt. za: K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży...*, s. 309).

25 Tamże.

26 Tamże, s. 310.

Afryki. Piękno i walory poznawcze utworu schodzą na dalszy plan, bo to postać Stasia przykuwa jego największą uwagę. Pisarz zauważa, że bohaterskie wyczyny Tarkowskiego przekraczają psychofizyczne możliwości chłopca (zatem są sprzeczne z postulatem realizmu!), jednak tej niekonsekwencji nie uznaje za wadę utworu. Autor „tłumaczy” heroiczną postać protagonisty przywołaniem tradycji śmiałków Sienkiewiczowskich, wpisując głównego bohatera w model prawdziwego chrześcijanina i Polaka, wcześniej aktualizowany chociażby przez Jana Skrzetuskiego. Aksjologia patriotyczna otwiera pozytywistyczną ideologię na fantazję. Być może to Sienkiewiczowskie zmyślenie najbardziej zajmuje Umińskiego, który raz po raz wraca do wartości estetycznych *W pustyni i w puszczy*, nie ignorując jednak popularnonaukowych walorów powieści. Utalentowany pisarz ma za pomocą literackiego piękna zauroczyć czytelnika, wciągnąć go w historię, uwieść iluzją, co wcale nie oznacza, że może doprowadzić do zerwania z rzeczywistością.

W tym kontekście wybory samego Umińskiego przenikliwie rozpoznał Ryszard Handke, pisząc o autorze, że „za prawo do fantastycznego zmyślenia płacił swej trzeźwej epoce pozytywną monetą dydaktyki”²⁷. Można jednak zupełnie odwrotnie ocenić opowiedzenie się po stronie literatury wychowawczej. Po pierwsze, przemiany, o których mowa, pojawiają się rzadziej lub częściej w całej literaturze tego czasu. Wystarczy porównać powieści tendencyjne z lat 60. i 70. z krótkimi formami z przełomu wieków, by dostrzec, jak w pozytywistycznym gorsecie wyginają się fiszby. Po drugie, niezwykle trudno odróżnić *science fiction* kierowaną do młodego odbiorcy od tej „poważnej”, pisanej z myślą o dorosłym czytelniku²⁸, ponieważ „umowność konwencji sprawia, że autorzy *science fiction* nie muszą troskliwie dobierać adresata – mogą równie łatwo trafić do fantazjującej młodzieży, jak i zmęczonych smutnymi realiami dorosłych”²⁹. Fantastyka naukowa zawsze niesie potencjał wychowawczy: oswaja z nowoczesnością w sytuacji postępującej modernizacji, kształtuje postawy potrzebne w świecie, którego jeszcze nie ma, chroni tym samym przed „szokiem przyszłości”³⁰.

Literatura dla dzieci i młodzieży staje się miejscem, w którym to, co było wyparte, próbuje powrócić, a wybór Umińskiego jawi się jako niezwykle nowoczesny, choć jednocześnie tragiczny. Pozytywistyczna ideologia stawia

27 R. Handke, *Polska proza fantastycznonaukowa: problemy poetyki*, Wrocław 1969, s. 29.

28 M. Wróblewski, dz. cyt., s. 7–14. Autor za taki wyróżnik uznaje w końcu postać dziecięcego bohatera, na marginesie wskazując jeszcze różnice dotyczące języka.

29 B. Czarniawska, *Rodzima science fiction, importowana science fiction, a może odwrotnie...*, „Nowe Książki” 1978, nr 24, s. 51.

30 A. Toffler, *Szok przyszłości*, Warszawa 1974, s. 469–470.

bowiem opór fantazji jako takiej, wyparta potrzeba nie może powrócić, a symbolem tych zmagajń stanie się pozytywistyczna fantastyka naukowa. Procesom tym spróbuję przyrzeć się, analizując powieść Umińskiego *W nieznane światy* opublikowaną po raz pierwszy w 1895 roku³¹.

W NIEZNANE ŚWIATY – POSZUKIWANIE GENEZY

Powieść zostaje opublikowana stosunkowo wcześniej (biorąc pod uwagę fakt, że Umiński tworzy jeszcze po II wojnie światowej), w czasach, gdy pozytywści wciąż mają silną pozycję na rynku literackim (rok wcześniej ukazują się *Emancypantki* Prusa, w których wszelkie niepokoje młodych zostają rozwiązane w toku wykładów *porte-parole* autora, profesora Dębickiego). Co więcej, utwór w stosunkowo niewielkim stopniu realizuje postulat podtrzymywania i pielęgnowania polskości, który (jak widać na przykładzie analizy *W pustyni i w puszczy*) czasem staje się czynnikiem inicjującym i uprawniającym fantastyczność świata przedstawionego.

Po pierwsze, geneza utworu związana jest z pragnieniem realizowanym przez (po części każdego) pisarza. Zygmunt Freud, zastanawiając się nad fenomenem tworzenia, zwraca się ku dziecięcej zabawie³². Ojciec psychoanalizy zauważa, że dorastające dziecko musi porzucić jej żywioł (który realizuje zasadę przyjemności), aby zacząć traktować świat z odpowiednią powagą (przyjęcie zasady rzeczywistości). Zgodnie z innymi teoriami gier, Freud nie traktuje zabawy jako przeciwieństwa powagi – dzieci, choć potrafią odróżnić świat rzeczywisty od zmyślnego, traktują jego wytwory serio. Jakkolwiek zabawa zostaje porzucona, a wraz z nią traci się pewną dozę przyjemności, to – w myśl spostrzeżenia, że „właściwie nie potrafimy zrezygnować z niczego, zmieniamy tylko jedną rzecz na drugą”³³ – dorastający człowiek zaczyna fantazjować. Fantazji dorosły się wstydzi, ukrywa ją jako coś intymnego i osobistego, świadczącego o niedojrzałości lub (co szczególnie istotne) jako coś zakazanego, jej treści bowiem odnoszą się do rzeczy nieaprobowanych przez społeczne *superego*. Pisarz – według Freuda – ma zajmować się tworzeniem snów na jawie, działając zgodnie z mechanizmem fantazji; pisze: „silnie aktualizowane przeżycie budzi w pisarzu przypomnienie przeżycia wcześniejszego, najczęściej należącego do okresu dzieciństwa, a z tego z kolei wypływa

31 W. Umiński, *W nieznane światy. Powieść fantastyczna*, Petersburg 1895 (tyt. późniejszy: *Na drugą planetę*).

32 Poglądy rekonstruuje za: Z. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. 2, cz. I, Kraków 1974.

33 Tamże, s. 510.

pragnienie spełniające się w utworze literackim”³⁴. Mistrz pióra tak przedstawia swoje zmyślenia stanowiące ciągle ponawianą korektę wybrakowanej rzeczywistości, że nie budzą one w odbiorcach odrazy. Poprzez złagodzenie egoistycznego charakteru marzenia i jego estetyczne obrobienie możliwe staje się wywołanie u czytelników przyjemności nieskażonej poczuciem winy czy wstydu. Umiński w świetle tej teorii spełniałby nie tylko młodzieńcze pragnienia, lecz także to, co za nimi stoi – przyjemność *ingenium* wyrzucającego z siebie pomysły, możliwość fantazjowania w ramach restrykcyjnej obyczajowości. Początkowa poczytność jego dzieł mogłaby świadczyć, że autor *Wędrowniej wyspy* właściwie odczytał ukrywany przedmiot fantazjowania pozytywistycznego społeczeństwa, „poważnych dorosłych” próbujących ukryć marzenie o marzeniu. Stopniowo zmniejszająca się poczytność jego książek, aż do niemal całkowitego o nich zapomnienia, stanowi potwierdzenie, że wspólnota interpretacyjna – z której wyrastało pragnienie – już się zmieniła.

Po drugie, geneza dzieła uwarunkowana jest kontekstem historyczno-kulturowym. Jak skrupulatnie rekonstruuje Wróblewski, powieść *W nieznanie światy* stanowi twórcze przetworzenie wydarzeń i nastrojów końca XIX wieku. Oto od połowy stulecia Mars znajduje się w bardzo niewielkiej odległości od Ziemi. Czerwona Planeta doskonale widoczna na tle nieba staje się obiektem rozlicznych badań. W 1878 włoski astronom Giovanni Schiaparelli wydaje mapę Marsa pokrytą w miarę regularną siatką linii, opisanych jako *canali*. Pojęcie to można przetłumaczyć albo jako naturalną ścieżkę wodną, albo sztucznie wytworzone kanały. Publikacja ta sprawia, że od lat 80. zaczynają powstawać mniej lub bardziej naukowe hipotezy dotyczące życia na sąsiadującej z Ziemią planecie. W kontekście rozważań nad powieścią Umińskiego warto przywołać także postać bostończyka, Percivala Lowella, który wybudował w Arizonie obserwatorium astronomiczne z teleskopem o wyjątkowo wysokich parametrach. Wykorzystując własne obserwacje, jak i dogmaty ewolucjonizmu, stwierdza w wydanej w 1895 roku pracy *Mars*³⁵, że planetę zamieszkuje cywilizacja inżynierów, która właśnie walczy z katastrofą wyczerpywania się zasobów wody (kończą te spekulacje dopiero zdjęcia z sondy kosmicznej wykonane w 1965 roku). Umiński niemal na pewno znał śmiało hipotezy Lowella, nie tylko przytaczał poglądy amerykańskiego matematyka i astronoma, ale także umieścił akcję w kojarzonych z jego naukowym życiem miejscach (Boston czy góry Sierra Madre)³⁶.

34 Tamże, s. 515–516.

35 P. Lowell, *Mars*, Boston 1895.

36 Por. M. Wróblewski, dz. cyt., s. 54–57.

(NIE)FANTASTYCZNY ŚRODEK TECHNICZNY

Powieść *W nieznanne światy* opisuje losy kontrowersyjnego astronoma, Edwina Hartinga, który wpada na pomysł porozumienia się z domniemanymi mieszkańcami Marsa. Całą akcję wypełniają działania pomysłowych postaci starających się urzeczywistnić marzenie autora dyskusyjnej pracy *Sąsiedzi Ziemi*. Z pomocą przychodzi im główna bohaterka tej powieści – technika oraz jej wytwory.

Smuszkiewicz zwraca uwagę, że umiarkowane fantazjowanie Umińskiego polega przede wszystkim na udoskonalaniu „realnie istniejących urządzeń [...] o zwiększonych parametrach technicznych, dzięki czemu uzyskują one właściwości jeszcze w czasie pisania utworów, a czasem już nigdy później w rzeczywistości, niespotykane”³⁷. Tak dzieje się w powieści *Balonem do bieguny* (1894), w której autor wprowadza nowy typ aerostatu, połączenie balonu z prototypem samolotu (pomysł znany od połowy XIX w.), jak również w *Samolotem dookoła świata* (1911), w której aeroplan umożliwia okrążenie kuli ziemskiej z prędkością 540 km/h (w 1909 roku dokonano już – a w kontekście powieści dopiero – przelotu nad kanałem La Manche). Analiza prozy Umińskiego wyłącznie z tej perspektywy skutkuje określonym i przewidywalnym waloryzowaniem utworów: im fantazja śmielsza, trafniejsza, tym powieść bardziej udana. Choć czujność pisarza na zmiany zachodzące w rozwoju myśli technicznej wydaje się wielkim jego atutem, to przecież *science fiction* nie jest nauką, a literaturą. Literaturą, która utrwalając wyobrażenia na temat przyszłości, jednocześnie za pomocą fikcji stara się uczynić zadość tym wszystkim niezrealizowanym potrzebom, które dziewiętnastowieczni chcieliby spełnić.

W nieznanne światy jako powieść „o cudownym wynalazku” zostaje obudowana wokół dwóch ufantastycznionych pomysłów: nowoczesnego teleskopu (inaczej: lunety, dalekowiedza, refraktora) oraz sygnału świetlnego uzyskanego w wyniku spalania zawartego w aluminium glinu. Użycie teleskopu (znanego zresztą od początku XVII w.) jako narzędzia eksplorującego pozaziemskie światy już wtedy musiało uchodzić za pomysł mało śmiały. Abstrahując więc od oceny stopnia nowatorstwa tego pomysłu, potraktujmy powieść Umińskiego jako zapis rozwoju myślenia o technice, spróbujmy zrekonstruować, jakie potrzeby i lęki stoją za użyciem (nie)fantastycznych środków technologicznych.

Każde użycie narzędzi w celu poznania niesie ze sobą ten sam problem. Kiedy dochodzi się do wniosku, że cielesność ogranicza rozum, aby kontynuować rozwój, *homo sapiens* musi albo odrzucić ideę/konstrukt człowieka

37 A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 70.

naturalnego, albo odwołać prymat rozumu. Pozytywiści jako spadkobiercy oświeceniowego racjonalizmu na to drugie wyjście zgodzić się mogą, dlatego, aby poznawać świat, muszą zaufać przedmiotom. Mit poznania bezpośredniego upada, jak pisano w czasopismach z epoki – „człowiek ustąpił w swych sądach pierwszeństwa przyrządowi, tym chętniej, że nieraz w sposób dotkliwy przekonał się o zawodności własnych zmysłów i chwiejności poglądów, powziętych bez doświadczalnej podstawy”³⁸. Inny autor fantastycznych utworów dla dzieci i młodzieży w 1890 roku pisał tak:

Mikroskop, teleskop, mikrofon [...] to wszystko sztuczne zmysły otwierające nam niedostępne bez nich widnokregi, to wszystko dodatki do naszych zmysłów przyrodniczych, pozwalające głębiej wniknąć w świat wielki i mały.³⁹

Niedoskonałe zmysły człowieka nie mogą doświadczyć całej rzeczywistości, a narzędzia stanowią jedynie uzupełnienia i wzmocnienia naturalnych dyspozycji percepcyjnych. Określenie addytywnej wartości „przedłużeń człowieka” wywołuje niemal po imieniu nowoczesną teorię mediów Marshalla McLuhana, odsłaniając tym samym naiwność dziewiętnastowiecznego założenia, któremu obce jest podejście: *the medium is the message*⁴⁰.

Informacje o kulturze końca wieku przekazuje pomysł zużytkowania teleskopu. Oto fragment tekstu prasowego z „The Weekly Magazine” przytaczany przez narratora w momencie, gdy jeszcze trwają spekulacje dotyczące celu, w jakim milioner Brighton buduje olbrzymi refraktor:

[teleskop to – D.W.M.] wspaniały podarunek, który pozwoli rozszerzyć znakomicie widnokregi wiedzy astronomicznej. [...] Uprzystępnia on oku nowe, nieznanne dotąd światy, pozwoli zbadać dokładniej powierzchnię planet, tajemnice Drogi Mlecznej, rozstrzygnie wiele innych, niezmiernie ważnych kwestii. Księżyc, nieodłączny towarzysz Ziemi, będzie widzialny przez teleskop mister Brightona tak, jak gdyby znajdował się tylko w odległości piętnastu mil od nieuzbrojonego oka. [...] Nasz sąsiad musi nam niebawem odsłonić ostatnie tajniki. Wydrzemy mu je...⁴¹

Autor artykułu, profesor Davies, wymieniając niepoślednie zalety teleskopu, używa fraz, które zrównują akty poznawcze z postrzeganiem wzrokowym, „zobaczyć” ma znaczyć tu tyle co „zrozumieć”. Optymistyczne założenie, że oto

38 Zn [B. Znatowicz], [Artykuł wstępny], „Wszechświat” 1882, nr 1, s. 2 (cytuję, modernizując ortografię i interpunkcję).

39 E. Majewski, *Doktor Muchołapski. Fantastyczne przygody w świecie owadów*, Warszawa 1957, s. 181; podkr. – D.W.M.

40 M. McLuhan, *Zrozumieć media*, w: tegoż, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przekł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 209.

41 W. Umiński, *Na drugą planetę*, Warszawa 1968, s. 14.

wiedza zbudowana na widzeniu będzie obiektywna, „rozstrzygająca”, bezpośrednio opisuje „szaleństwo widzialności” charakteryzujące drugą połowę XIX wieku. Pewnie dlatego inny artykuł przywoływany w powieści sformułowany jest w tonie oburzenia:

Nasz milioner, dostrzegłszy nowego satelitę Uranusa, nową planetę lub coś podobnego, mógłby podzielić się swą zdobyczą z nami lub też, dla prostego kaprysu, pozostawić ją dla siebie. Ostatecznie więc zdobyłby sobie stanowisko wyroczni w sferze królowej nauk, mógłby odgrywać względem wszystkich astronomów cywilizowanego świata rolę nauczyciela, zabezpieczyłby sobie pierwszeństwo najdonioślejszych odkryć – i to tylko dzięki swym milionom.⁴²

Perspektywa ograniczenia widzenia-wiedzy do jednego człowieka budzi naturalny lęk i sprzeciw. Kultura ekspozycji jako kolebka pasaży, wystaw światowych czy ilustrowanej prasy, nie toleruje sytuacji, w której coś widzialnego pozostaje w ukryciu. Okazuje się, że akt patrzenia jest ideałem demokratycznym, staje się *bonum commune*, nad którym czuwają legitymizowane do niego instytucje: „mister Brighton nie objawił zamiaru podarowania zamówionego teleskopu żadnemu towarzystwu naukowemu ani uniwersytetowi”⁴³. Troska o powszechność widzenia i wynikająca z niego wiedzę wiąże się bowiem z władzą. Prawo: „nie widzisz, nie wiesz, nie panujesz” w prozie Umińskiego zostaje wyekspozowane tym mocniej, że zdobyte za pomocą teleskopu informacje nie niosą korzyści praktycznych czy ekonomicznych. Pomimo iż wydają się „wiedzą czystą”, niestosowaną, to groźba ograniczenia dostępu do nich wzbudza społeczny protest. Teleskop zaczyna przypominać królewskie berło.

Sam naukowiec-marzyciel Harting postrzega refraktor jako medium receptywne (a nie aktywnie eksplorujące), gdyż teleskop ma w przyszłości odbierać komunikacyjne sygnały pochodzące z Czerwonej Planety. Popadając w egzaltację, idzie znacznie dalej od Daviesa, doszukuje się bowiem w możliwości istnienia życia na Marsie magicznego *panaceum* na bolączki człowieka. Wymieniane przez głównego bohatera korzyści poznawcze to jednak wyłącznie mistyfikacja, czego dowodzą ostatnie sceny powieści. Harting po wysłaniu sygnału w przestrzeń kosmiczną rozgorączkowany spieszy do położonego na innym kontynencie teleskopu, ponieważ liczy na reakcję Marsjan. Nie dbając o własne zdrowie, rusza w szaloną pogoń, której towarzyszy niepokój o to, że to nie on z o b a c z y Marsjan. W końcu, kiedy w laboratorium Harting chciwie przylgnie do lunety, by po tylu trudach nacieszyć wzrok... nie ujrzy niczego. Ciąg dynamicznych scen skonstrastowany z tym statycznym wpatrywaniem się w pustkę marsjańskiej pustyni potęguje w czytelniku

42 Tamże, s. 13.

43 Tamże, s. 12.

wrażenie klęski. W czasie gdy jego towarzysz Barrett słucha naukowców opowiadających o odkryciach dokonanych za pomocą lunety i możliwych problemach z odebraniem sygnału (jeśli taki rzeczywiście miał nadejść), Harting nie odrywa się od przyrządu. Młody naukowiec wpada w obłęd. Rozczarowanie bohatera demaskuje prawdziwe przeznaczenie lunety. To, co miało być poznane, już wcześniej zostało zobaczone oczami wyobraźni (w powieści wielokrotnie powraca obraz Hartinga z rozmarzeniem wpatrującego się w Marsa), a teleskop miał jedynie dopełnić fantazję.

„Przedłużenie wzroku” niesie ze sobą pewną ideologię, środek przekazu sam jest przekazem⁴⁴ – o tyle groźniejszym, że „oddziaływanie techniki nie ujawnia się na poziomie opinii lub koncepcji, ale trwale, nie napotykając na żaden opór, zmienia proporcje zmysłów lub wzorce percepcji”⁴⁵. Przyrząd w rękach Hartinga, choć sam obiektywny (w takim sensie, w jakim fenomenologowie fotografii mówią o obiektywności aparatu fotograficznego⁴⁶), po uzbrojeniu go w oko ludzkie przestaje takim być. Koncepcja Martina Heideggera wyłożona w eseju *Czas światooobrazu*⁴⁷ doskonale dookreśla ów nadmiar znaczenia, który niesie ze sobą użycie teleskopu przez Hartinga. Niemiecki filozof, szukając istoty nowoczesności, zwraca uwagę na rozwój nauki i techniki maszynowej, które korzystają z ustaleń matematycznego przyrodoznawstwa. Ostatecznie za metafizyczne założenie tkwiące u podstaw nowożytności Heidegger uznaje badanie, każdorazowo zakładające uprzednią projekcję: wydzielenie określonej dziedziny oraz określenie/odkrycie reguł i praw w niej obowiązujących. Okazuje się, że eksperymentator działa już na wykreowanym przez instytucje naukowe schemacie świata, co prowadzi do uprzedmiotowienia bytu w akcie *przed-stawiania*. Heidegger stwierdza, że dopiero podczas *przed-stawiania* człowiek nowoczesny konstytuuje się jako pełnoprawne *subiectum* (dosłownie z greki – „to, co leży pierwsze”). Człowiek tak wytworzony światooobraz nie tylko stawia przed sobą, by na niego patrzeć, lecz także – chce nad nim zapanować, marzy, by wziąć go w posiadanie. Nauka jako badanie (planowanie, kalkulacja, organizowanie) staje się głównym narzędziem upodmiotowiającego się człowieka.

44 M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przedm. L.H. Lapham, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 39 i n.

45 Tamże, s. 50.

46 Por. np. *Wstęp* oraz rozdz. *Wynalazek XIX wieku*, w: E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 8–24.

47 Por. M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977.

Dla naukowców przedstawionych w powieści teleskop to idealna maszyna do *przed-stawiania*. Przestrzeń kosmiczna zdaje się zaprojektowaną przez nich dziedziną, którą podbija się lub „uprzystępnia” za pomocą wzroku uzbrojonego w lunetę. Z tej perspektywy szaleństwo Hartinga także znajduje swoje uzasadnienie. Wymarzony, aprioryczny „projekt” Marsa powinny zaludniać inteligentne formy życia, które muszą odpowiedzieć na wysyłany znak. Jednak, kiedy wychodzi na jaw, że hipoteza naukowca jest z gruntu fałszywa, jego podmiotowość zostaje rozbita. Projekt „świata jako obrazu” upada, wraz z tą klęską kończy się racjonalne *cogito*. Dramatycznie brzmią majaczenia Hartinga ukaranego obłudą za wybujałą wyobraźnię. Rozgorączkowany genialny umysł w majakach dopatruje się niewidzialnych Marsjan, którzy przybyli na komecie: „Oni są duchami. Ciała ich mają ciężar gatunkowy wodoru... i świecą jak mgławice”⁴⁸; „Och, to są geniusze. Istoty nieskończenie od nas wyższe”⁴⁹. Wykreowany przez chorobę świadomość obraz Obcych demaskuje prawdziwe pragnienia Hartinga: potrzebę niezwykłości oraz tęsknotę za kimś mądrzejszym, lepszym, ewolucyjnie starszym, kto doceni trudy ludzkości i weźmie ją w opiekę. Obiektywne poznanie naukowe bynajmniej nie stanowiło głównego celu bohatera.

W zakończeniu powieści ponownie mamy do czynienia z powrotem do zagadnienia obiektywności widzialnego. Po pewnym czasie na powierzchni planety zaobserwowano tajemniczą świecącą plamę. Ażeby konkretny obraz zaczął znaczyć, musi zostać poddany interpretacji. Naturalnie, zwolennicy Hartinga widzą w tajemniczym sygnale odpowiedź od Marsjan, oponenti zaś – przypadkowe zjawisko atmosferyczne. Rozwiązać wątpliwości ma oczywiście luneta, która jednak (ponownie) prezentuje jedynie obraz niepoddający się jasnej ocenie: „spektroskop orzekł, że jest to odbite światło Słońca, ale nie można określić, czy powierzchnia odbijająca jest naturalna w rodzaju grupy obłoków, czy też sztuczna”⁵⁰. Choć geometryczny kształt plamy, zmieniający się w regularnych odstępach czasu, świadczyłby o prawdziwości teorii Hartinga (i dawał pole do dalszego snucia historii i fantazji), to jednak nic nie wiadomo na pewno.

Krążą pogłoski, że Harting istotnie zdołał wejść w stosunki z mieszkańcami Marsa i że wyniki jego poszukiwań prześcignęły najśmielsze oczekiwania, że pisze dzieło, które będzie zawierało to wszystko, o czym zdołał się dowiedzieć. Czekano lat kilka na ukazanie się tego dzieła – daremnie. [...]

48 W. Umiński *Na drugą planetę*, s. 141.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 144.

Ale Harting pracuje i być może niedaleka jest chwila, kiedy ukaże się jego dzieło o „Sąsiadach Ziemi”.⁵¹

Płotka na kartach powieści już wielokrotnie okazywała się wątpliwym źródłem informacji, a najważniejsze informacje przypieczętowane są w prozie Umińskiego wplecionym w fabułę pisany dokumentem. Stąd nie odczytałbym zakończenia powieści jako jednoznacznie optymistycznego. Obiektywny obraz teleskopu rejestruje wyłącznie to, co widać, a nie to, co da się zobaczyć.

PRZEJRZEĆ SIĘ W OCZACH OBCEGO

O hipotetycznych mieszkańcach Marsa dowiadujemy się w pierwszej kolejności z artykułu przytoczonego z „The Sun”:

Mars jest starszy od Ziemi; z tego wniosek, iż życie organiczne zaczęło się na nim wcześniej i doszło do wyższego stopnia rozwoju aniżeli na naszym globie. Inaczej mówiąc, gdyby ludzie mieszkali na tej planecie, to na pewno przewyższaliby nas pod każdym względem. Ich nauka byłaby głębsza, ich technika doskonalsza od naszej.⁵²

Wniosek wywiedziony z naiwnego ewolucjonizmu przedstawia pozaziemskie społeczeństwo jako stojące na wyższym poziomie naukowo-technicznym. Tak konceptualizowani Marsjanie odsłaniają ukryte założenie czynione przez pozytywistyczny podmiot: postęp przyniesie tylko pozytywne konsekwencje, a ludzkość, która podąży w wyznaczonym przez niego kierunku (czyli podejmie próbę skomunikowania się z starszym kosmicznym bratem), „jest przeznaczona do rozwoju, do szczęścia”⁵³.

Opisując technologię służącą do porozumienia się z cywilizacją Czerwonej Planety, autor posługuje się metaforą telegrafu, w którym teleskop miał stanowić urządzenie odbiorcze. Wymyślenie drugiego członu wynalazku (urządzenia nadawczego) stanowi przez większą część opowieści trudną do rozwikłania zagadkę, rozwiązaną w końcu przez chemika Berretta. Mieszanka aluminium i tłuszczu zapalona za pomocą elektryczności w dziewięciu punktach na terenie Ekwadoru miała utworzyć regularną gwiazdę świadczącą – według zamierzeń Hartinga – o tym, że wytworzyły ją istoty rozumne. Sam efekt eksperymentu będzie można zaobserwować dopiero z pozaziemskiej perspektywy:

Harting zamierzał zapalić swój sygnał w chwili, kiedy Ziemia przybierze dla dostrzegacza znajdującego się na Marsie postać sierpa; w takich warunkach gwiazda

51 Tamże, s. 145.

52 Tamże, s. 31.

53 Tamże, s. 121.

sygnałowa mogłaby być łatwo widzialna na nieoświetlonej części naszego globu i pochodzenie jej nie budziłoby żadnych wątpliwości.⁵⁴

Mimo że w powieści nikt nie odrywa się od Ziemi, dzięki takim (powracającym) *passusom* czytelnik zostaje zabrany w podróż międzyplanetarną, którą zapowiadały wiele obiecujące tytuły powieści.

Zmiana perspektywy pokazuje, jak ważną rolę mają do spełnienia fantazmatyczni Marsjanie. Właściwym widzem spektaklu zostaje „ja z przyszłości”, wobec którego terażniejszość promuje się, prezentując to, co uważa za najlepsze: naukę i technikę. W naukowo-technicznej wizji świata, w którym nie ma miejsca dla Boga, trzeba czymś wypełnić pozostałą po nim próżnię. Wystawianie się na widok komuś, o kim nie można jednoznacznie stwierdzić, czy patrzy, światło umożliwiające postrzeganie, spojrzenie, które dyscyplinuje i nakazuje określone zachowanie – taka wizja Obcych mogła powstać wyłącznie w epoce, której teoretycznym modelem jest panoptikon⁵⁵. Istnieje prawdopodobieństwo, że zmiana sposobu obcowania z istotami pozaziemskimi (wcześniej, by wyprawić się w nieznane światy, wystarczył balon albo... kogut⁵⁶) wynika właśnie z powszechności skopiecznych pragnień. W ramach powieści, w samym centrum formuły panoptycznej, wytwarza się jednak pewne napięcie. Nie chodzi wyłącznie o wystawianie się na bycie widzianym, ale o potrzebę, aby niewidoczni marsjańscy strażnicy ujawnili się, wyszli z zaciemnionej Benthamowskiej wieży centralnej. Ludzie uwięzieni na ziemskim globie pragną równorzędnej wzrokowej komunikacji.

Dlaczego właśnie w spojrzeniu Marsjan ludzkość ma potwierdzić swoją wartość? Zakłada się, że obca cywilizacja musi mieć własną technikę, naukę, że chce się z ludźmi skontaktować i jest ewolucyjnie dojrzała, gdyż rozwija się dłużej od ziemskiej. Potencjalni Marsjanie nie są Obcymi dla przedstawiciela nowoczesnej zachodniej kultury wprawionego w sprowadzanie Transcendencji do Immanencji, Innego do Tego-Samego⁵⁷. Na nich projektuje się to, co cywilizacyjnie najnowocześniejsze, aby następnie aspirować do tak wymodelowanego ideału ja. W centralnej wieży nie znajduje się władza z zewnątrz, społeczeństwo dyscyplinuje się samo.

54 Tamże, s. 109.

55 Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 235–272.

56 Poza na poły legendarnym Panem Twardowskim warto chociażby wspomnieć wydane w 1858 roku opowiadanie *Podróż po Księżycu odbyta przez Serafina Bolińskiego* autorstwa Teodora Tripplina, w którym Księżyc zdobywa się balonem właśnie.

57 E. Levinas, *Filozoficzne określenie idei kultury*, tłum. B. Skarga, „Studia Filozoficzne” 1984, nr 9, s. 25–28.

ZMYŚLENIE OGRANICZONE

Już pierwsza rozmowa prowadzona pomiędzy milionerem Brightonem a producentem soczewek Clarkiem ilustruje, z jakimi przeszkodami zmagają się fantazujący pozytywistyczny umysł. Wytwórca lunet, proszony o podanie parametrów największej możliwej do wyprodukowania soczewki, odpowiada, że spróbowałby odlać szkło o średnicy stu sześćdziesięciu centymetrów. Jednak, gdy Brighton używa argumentu w postaci 10 milionów dolarów, Clarke zmienia zdanie, przyznając, że w takiej sytuacji istnieje szansa na wyprodukowanie aż dwumetrowej soczewki, i konkludując: „Miło mi bardzo, iż mogę zaspokoić szlachetną ciekawość pańską, uciekając się choćby do takich fantazji”⁵⁸. Okazuje się, że status fantastycznego nadają wynalazkowi horrendalne sumy potrzebne do jego wyprodukowania. Zastosowany tu mechanizm operowania kwotami pieniężnymi, choć hamuje wyobraźnię czytelnika, uwypukla niezwykłość przedsięwzięcia w świecie przedstawionym powieści, w którym bogacz zwykle nie zajmuje się nauką, ale „mógłby przegrać w karty milion dolarów, sprawić sobie jacht spacerowy za pięć, zapłacić za portret żony bajeczne honorarium”⁵⁹. Postrzeganie świata (nie tylko tego fantastycznego) przez pryzmat kwestii finansowych przewija się przez całą opowieść. Brighton da się „wycenić” na 250 milionów dolarów, soczewka w końcu pochłonie 8 milionów, podstawa i zegar teleskopu pół miliona, niebezpieczeństwo górskiego szlaku 100 tysięcy; Tabb przekupuje sługę Brightona trzystoma dolarami, choć kryjówki w bibliotece bogacza nie da się znaleźć nawet za 100 tysięcy. Pieniądz, którego Umińskiemu zabrakło do realizowania własnych marzeń, spaja fabularną fantazję.

Opis świata przedstawionego przez pryzmat pieniądza stanowi część szerszego zjawiska. Narracja i bohaterowie nie mogą oderwać się od liczb; ciągle kalkulują, rachują, mierzą i ważą. Siła światła wyliczona zostaje ostatecznie na 18 milionów świec (opis rachunków Hartinga zajmuje kilka długich akapitów), a aby ją wytworzyć użyto 1000 ton aluminium, 600 ton łożu, 400 ton wosku – to wszystko podzielone zostaje na określoną liczbę paczek i beczek! Podaje się odbiorcy długość i szerokość geograficzną punktów, w których zostaną rozpalone sygnały świetlne. Jeśli mija się rzekę, trzeba odnotować jej szerokość i głębokość, jeśli przemierza góry, wypada określić odległości między szczytami⁶⁰. Z jednej strony te fantastyczne wielkości liczbowe świadczą

58 W. Umiński, *Na drugą planetę*, s. 7.

59 Tamże.

60 Warto dodać, że za matematyczny opis warunków Ameryki Południowej odpowiada po części brak globtroterskich doświadczeń autora. Umiński, podobnie jak jego mistrz – Verne, nie podróżował. Obaj twórcy pisali swoje powieści podróżnicze, korzystając z atlasów i prac geograficznych.

o niezwykłości zjawisk i rzeczy, z drugiej – pozwalają bohaterom i czytelnikom oswoić rzeczywistość, sprowadzić ją do postaci znanej, *przed-stawić* w odpowiednich ramach matematycznej siatki współrzędnych. Nie wydaje mi się też, aby algebraiczny nadmiar pobudzał wyobraźnię czytelnika czy – w porządku dzieła – uplastyczniał opis (za co przecież chwali Umiński Sienkiewicza). W przeciwieństwie do stwierdzenia wypowiedzianego przy okazji obszernego, naszpikowanego wartościami liczbowymi opisu parametrów teleskopu („Te liczby powinny dać nam wyobrażenie o dziele Alvana Clarke’a...”⁶¹), matematyczne wielkości nie służą wyobraźni tak, jak chociażby porównania czy odniesienia do świata znanego czytelnikowi. W tym przypadku ciągi cyfr przypominają raczej barierę, którą trudno przekroczyć, ale z którą trzeba się liczyć. Zwłaszcza w momencie, gdy wykracza się poza ramy przedmiotów istniejących rzeczywiście, dlatego że wówczas właśnie – gdy narrator daje się ponieść fantazji – szaleństwo liczb i zalgebraizowanego obrazowania nasila się. Używa się ich zatem jako swoistej zapory uniemożliwiającej osunięcie się w szkodliwą fantazję, zmienia się je w fetysz, który ratuje fikcyjny świat przedstawiony kosztem ciągle ponawianego zaprzeczania rzeczywistości.

Figurą tego ograniczonego zmyślenia staje się właśnie Harting. Jego hipoteza wysnuta na podstawie interpretacji obrazu (*canali*) musi się zmierzyć z bezlitosną prawdą liczb. Oderwać się od rozumu nie jest łatwo. Każda wyprawa w stronę fantazji musi zostać obciążona szeregiem niepodważalnych ciągów cyfr, które nie podlegają interpretacji w takim stopniu, jak fantazmatyczny obraz. Harting rozumie doskonale „mowę algebraicznych znaków”⁶², a bezlitosne znaki drwią sobie z jego fantazji:

Powzięłeś projekt przechodzący twe siły, marny człowieku! – mówiły doń z nieubłaganą szczerością długie szeregi cyfr. – Zachciało ci się stworzyć słońce i uwiadomić o swym istnieniu wszechświat, dać swemu małemu rozumowi zwycięstwo nad nieskończonością, wtargnąć do nieprzystępnych na zawsze dla ziemskich istot krain?! Nic z tego! Jesteś słaby, nieporadny...⁶³

Walka z własnymi słabościami i wszelkimi trudnościami praktycznymi równa się wypowiedzeniu wojny długim szeregom cyfr. Raz po raz ponawiane obliczenia i rozwlekłe opisy wyjaśniające mechanizm spalania glinu czy poprawny sposób ustawienia teleskopu to kwestie, które trzeba brać pod uwagę, marząc o przekroczeniu granic poznania.

Praktyczność uosabia w powieści Barrett oskarżany przez Hartinga o zdradę akademickich i naukowych ideałów na rzecz – kariery finansowej (chemik

61 Tamże, s. 52.

62 Tamże, s. 35.

63 Tamże.

pracuje w fabryce). Dysputy naukowców są punktem zderzenia ze sobą dwu podejść do nauki – utylitarysty (Barrett) i fantasty (Harting), przy czym Barrett (względem którego pozostali bohaterowie zachowują dystans) wielokrotnie oburza się na nazywanie go materialistą i robigroszem. Ostatecznie wizja stopniowego rozwoju zostaje uznana („Zapominasz, nieboraku, iż nie mógłbyś nawet marzyć o jakichś tam sygnałach na Marsa, gdyby nie było lamp elektrycznych, dynamomaszyn, lokomobil, turbin i tym podobnych bagatelek”⁶⁴), ale w powieści ujawnia się także tęsknota za marzeniem i tajemnicą. Ostatnia dyskusja marzyciela z praktykiem kończy się takim wykrzyknieniem Barreta: „Bądź Kolumbem nowego zaziemskiego świata, tylko nie uoś się tak i nie krzycz! Skąd, u diabła, wlało ci do głowy, że jestem taki praktyczny i nastawiony tylko na doraźne korzyści?”⁶⁵ Ostatecznie, na kartach powieści nawet najbardziej fantastyczne rojenie da się spełnić w świecie liczb. Jeśli tylko Harting powściągnie swoje emocje, odda się pracy i opisz swoje dokonania za pomocą naukowego języka (dzieło zapowiedziane w ostatnich słowach powieści), to na pewno odniesie sukces. Następuje pozytywne rozwiązanie konfliktu. Łudzące *katharsis*.

A GDZIE ETYKA? – DWIE GLOSZY

Co oczywiste, takie gładkie zakończenie zbudowano na znaczącym braku. I choć kwestie etyczne (których potrzebę – przypomnę – Umiński w swoim artykule o Sienkiewiczu postuluje) raczej nie pojawiają się *explicite* w porządku narracji, to wątków czy sytuacji skłaniających do podjęcia w niniejszym artykule tej problematyki można by wydobyć z powieści kilka.

Najbardziej rzuca się w oczy negatywne postępowanie dziennikarza Tabba. Bohater wykorzystuje rejestrujące właściwości fonografu, aby podsłuchać rozmowę Hartinga z Brightonem. Cud techniki, nie tak dawno jeszcze wychwalany, zostaje wykorzystany w co najmniej niechlubny sposób. Narrator (wyraźnie różnicujący swój stosunek do poszczególnych bohaterów), nie tylko nie strofuje wścibskiego bohatera, ale nazywa jego pomysł „dowcipnym”, a ukrycie fonografu „zręcznym”. Reportera chwali zaś za spryt, gorliwość i upór. Podobnie dzieje się pod koniec powieści. Tabb śledzi ekipę Hartinga, a potem dołącza się do niej, ukrywając swoją tożsamość. Rozpoznany, nie rezygnuje z dziennikarskiej misji, nawet w sytuacji gdy reporterską gorliwość okupić musi samotną nocą w jednej z górskich rozpadlin. Wydawałoby się, że upór dziennikarza zostaje ukarany. Tabb, porażony światłem palonego glinu, ślepnie (chwilowo) i doznaje poparzenia twarzy. Nawet w tak bezna-

64 Tamże, s. 38.

65 Tamże, s. 121.

dziejnej sytuacji nie traci reporterskiego ducha i nie obiecuje naukowcom, że zaprzestanie denuncjacji.

Ostateczna zgoda pomiędzy bohaterami, pozytywne zakończenie powieści czy pochwała użycia fonografu znajdują wyjaśnienie, gdy rozpatrzy się je w ramach pojemnej kategorii egzystencjalnej, jaką może być szeroko rozumiane *pragnienie poznania*. Tabb (podobnie jak Harting) nie cofnie się przed niczym, aby rozwiązać tajemnicę. Ciekawość i działalność dziennikarska zbliżają się (także w wymiarze technicznym) do ciekawości i działalności naukowej, a mottem astronoma mogłyby się stać słowa reportera – „muszę się dowiedzieć o wszystkim”⁶⁶. Owszem, Umiński moralizuje: nie należy zapominać o zdrowym rozsądku, bo ciekawością można się (dosłownie lub metaforycznie) sparzyć, lecz znaczące przemilczenia narratora świadczą o tym, że w obliczu poznania wolno więcej.

Druga etyczna luka wiąże się z wytworzeniem sygnału świetlnego. Rozpalenie „słońca na Ziemi” to zwycięstwo Hartinga, demonstracja technicznej potęgi ludzkości. Choć podjęte zostają bliżej nieokreślone środki ostrożności, to i tak skutki oddziaływania światła (o ostatecznej sile około 30 tysięcy świec) budzą grozę. Wzrok tracą i zostają poparzeni ludzie i bydło w okręgu kilkudziesięciu mil od centrum zjawiska. Oskarżenie co prawda padnie (wypowie że Tabb), ale zostanie ono mocno zneutralizowane. Dziennikarz bowiem przyznaje się do winy, ponieważ w imię dwuznacznych dziennikarskich obowiązków zlekceważył niebezpieczeństwo. Co jednak z resztą pokrzywdzonych? Narrator próbuje łagodzić sytuację: „Opowiadano sobie o dziesięciu tysiącach ludzi oślepionych i poparzonych śmiertelnie strasznym światłem, o stadach bydła ginącego z głodu lub w przepaściach paramosów i inne przesadzone stokrotnie fakty, które wzburzały opinię publiczną przeciw sprawcom tych wszystkich nieszczęść”⁶⁷. W kolejnym rozdziale wspomni się już tylko o poparzonym bydle, ignorując spotkanych po drodze na wpół ociemniałych i obolałych Indian. Dziennikarz też szybko zostaje wyleczony. Barrett z Hartingiem naiwnie tłumaczą się, że nie przewidzieli skutków swojego czynu i... że nie chcieli nikogo skrzywdzić. Gdy dziennikarz nasila oskarżycielski ton, Barrett ostrzega go, mierząc weń rewolwerem. Ucieczka z Ekwadoru przed zagniewanymi Indianami i listem gończym wydanym przez władze przyjmuje charakter kolejnej awanturkowej przeszkody, ale przymus prawdopodobieństwa nie pozwala jednak zapomnieć o mijanych, oślepionych i poparzonych Indianach.

66 Tamże, s. 19.

67 Tamże, s. 131.

Rozpalenie gwiazdy na Ziemi opisane zostało jako zwyczajstwo człowieka nad siłami natury. Jej potęgą nie budzi jednak lęku, ale podziw. Charakter zjawiska oddany jest za pomocą leksyki o konotacji estetycznej – jest wspaniałe, nieziemskie, nadaje krajobrazowi „nieuchwytny, oryginalny wyraz”⁶⁸. Wraz z jasnością budzi się też okoliczna przyroda, niestety czyni to na swoją zgubę:

Kondory, drzemiące na podniebnych urwiskach, obudziły się nagle i sądząc zapewne, że dzień nowy zajaśniał, zrywały się do lotu. [...] zdziwione rażącym ich oczyma blaskiem, i z szybkością strzały śpieszyły ku światłu na swą zgubę. Natura, złudzona dziełem ludzkim, wstawała ze snu. [...] Z daleka dochodził ryk jakiegoś oślepionego straszną jasnością niedźwiedzia, drobne ptactwo opuszczało swe gniazda; słowem – Harting i Barrett naruszyli odwieczny porządek życia mieszkańców ekwadorskich Kordylierów.⁶⁹

Narzucające się rozważania etyczne zastąpiono przeestetyzowanym opisem. Słońce na Ziemi jest przede wszystkim piękne, a poza tym świadczy o ludzkim geniuszu, który potrafi wywrócić do góry nogami porządek dnia i nocy. Groza tego zjawiska zostaje zignorowana, a lęk przed modernizacją stłumiony. Rozwój nauki i techniki oślepia; Umiński nie dostrzega zagrożenia czyhającego za tym jasnym światłem.

BAŚŃ POZYTYWISTYCZNA

Ten naukowo-techniczny opis zdominowany przez liczby czasem czerpie ze zgoła odmiennego imaginarium – poetyki baśniowej. Deminutywa, hipokorystyki i epitety takie jak „magiczny” czy „zaklęty” wplecione w dyskurs o charakterze naukowym zupełnie zmieniają jego funkcję. Jak pisze Wróblewski, Umiński „każe swoim bohaterom wypowiadać terminy naukowe niczym zaklęcia, którym nadaje się moc sprawczą”⁷⁰. Dezorientująca odbiorcę specjalistyczna leksyka naukowo-techniczna ma potwierdzać, że oto dokonuje się przed nim cud opisywalny tylko za pomocą nominalnie formularnego i zhermetyzowanego języka nauki⁷¹, któremu wszakże niewiele brakuje do języka magicznego.

68 Tamże, s. 117.

69 Tamże, s. 118.

70 M. Wróblewski, dz. cyt., s. 80.

71 Najbliższy w sposobie odbioru tych naukowych passusów jest właśnie dziennikarz Tabb. On właśnie postrzega zwroty naukowe i techniczne jako utrudniające rozumienie z jednej i zwroty magiczne z drugiej strony. Por.: „Harting co chwila wspominał o «łuku elektrycznym», o «absorbcyjnej zdolności atmosfery», wplątując w to wszystko jakieś kolosalne liczby... miliony kilometrów, miliony świec i tym podobne, niepojęte dla Tabba, rzeczy. [...] Czasem tylko reporterowi wpadł w ucho wyraz «amper», «maszyna dynamo», «lokomobila» lub inny techniczny termin” (W. Umiński, *Na drugą planetę*, s. 25).

Okazuje się, że baśniowość *W nieznanym świecie* da się dostrzec także na znacznie bardziej podstawowych poziomach. „Zbyt wiele jest tam zbiegów okoliczności, szczęśliwych spotkań i pomyślnych obrotów sytuacji, by można mówić wciąż jeszcze o przestrzeganiu przez pisarza konwencji realistycznej”⁷². W rzeczy samej, napotkane przeszkody w górach Ekwadoru – nagła nieprzenikniona mgła, atak niedźwiedzia, wysychająca rzeka – te wszystkie piętrome przed bohaterem trudności przypominają funkcję próby ze schematu zaproponowanego przez Władimira Proppa⁷³. W świetle *Morfologii bajki* Brighton i Barrett zaczynają przypominać donatorów, czyli modele postaci, które napotykanymi przypadkami (tu za sprawą kapitału lub wynalazku) wspomagają bohatera w poszukiwaniu jego braku. Zapożyczenie przez pisarza schematów fabularnych i typów postaci owocuje zarówno zaburzeniami na poziomie związków przyczynowo-skutkowych, jak i brakiem wyrazistych psychologicznie bohaterów, czyli dwoma największymi zarzutami, które wystosowuje pod adresem prozy Umińskiego Kuliczowska⁷⁴. Zawieszenie osądu wartościującego, potraktowanie fantastyki naukowej jako określonej praktyki kulturowej, pozwala na wyjaśnienie „niedomogów” tej prozy. Choć baśń zostaje przebrana w znaczący kostium naukowo-techniczny, to pod nim ukrywa się wciąż ta sama potrzeba, uniwersalna właściwość baśni, czyli jej funkcja terapeutyczna⁷⁵. Gorset pozytywistyczny wymaga różnorodnych strategii ograniczonego zmyślenia, ale korzyści płynące z opowieści pozostają tak duże, że nie sposób z nich zrezygnować.



Okazuje się, że fantastyka naukowa w tej polskiej wersji staje się charakterystycznym dla kultury drugiej połowy XIX wieku sposobem pisania – stanowi swoistą praktykę kulturową, której kształt wynika ze ścierania się nakazów ideologii i potrzeb baśniowej, dziecięcej fantazji. Ta ostatnia jest stale wypierana, lecz przed tym wyparciem Umiński pragnie się jednak bronić. I dlatego jego dzieła spycha się do określonego nurtu i gatunku w ramach literatury dla dzieci i młodzieży, jego fantastyczna narracja zostaje ograniczona przez fetyszowaną liczbę, a marzycielscy bohaterowie ponoszą klęskę. *W nieznanym świecie* prezentuje w sposób pełny prawdziwe oblicze i status pozytywistycz-

72 M. Wróblewski, dz. cyt., s. 80.

73 Czyli funkcja oznaczona numerem XII (zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976, s. 86 i n.).

74 K. Kuliczowska, *Władysław Umiński*, s. 595.

75 Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł., wprowadzeniem, objaśnieniami i posłowiem opatrzyła D. Danek, Warszawa 1996, t. 1 (zwłaszcza *Wstęp*).

nego podmiotu, informuje o jego ukrytych pragnieniach (połączenia fantazji z nauką, zawsze optymistycznej wizji ewolucji), jak również świadczy o jego tłumionych lękach (przed dyscyplinującą siłą futurystycznego i postępowego idealnego ja, przed niszczycielskimi konsekwencjami techniki). Spojrzenie z perspektywy literackich peryferii wprowadza ruch w skostniałą siatkę pojęciową epoki. Oto okazuje się, że przecież i Bolesław Prus zaczyna pisać fantastyczno-naukową *Sławę*, której (co znamienne) nie kończy, a jego *Notatki o kompozycji* pełne są „idei tematowych” tak śmiałych, że gdyby doczekały się realizacji, przyćmiłyby pewnie wiele zachodnich propozycji. Obok autora *Lalki* zjawia się na polskiej scenie literackiej tajemniczy polski podróżnik, Sygurd Wiśniowski, który na kilka lat przed Herbertem George'em Wellsem pisze opowiadanie o niewidzialnym człowieku (w literackim dorobku tego autora znaleźć można i historię o latającym drzewie). Pisarzom tym towarzyszą jeszcze tworzący dla dzieci i młodzieży Erazm Majewski i Michał Bałucki, autor nieukończonego *Krakowa w roku 1950...* Aż chciałoby się zapytać: co jeszcze skrywa przed nami pozytywistyczna fantazja?



ABSTRACT

MEETING WITH A STRANGER. RESTRICTED FANTASY
IN *TO THE UNKNOWN WORLDS* BY WŁADYSŁAW UMIŃSKI

The article presents the analysis of *To the Unknown Worlds* (1895), a forgotten science-fiction novel by Władysław Umiński, carried out with respect to the textual strategies applied in order to describe the near future. The author, called the Polish Vern, retells the story about attempts to contact an alien civilization inhabiting Mars, thanks to the improvement of science and technology at the end of the 19th century. The novel should be treated as futurological fantasy of the positivist type, restricted by positivistic ideology in various ways, such as characters creation (heroes and strangers) or specific narrative strategies (fetishisation of numbers, economic entanglements) and raising ethical reflections related to modernization. Visions of modern inventions are central to these considerations. The article focuses on images of modern inventions which, thanks to the theories of McLuhan, Heidegger and Foucault, reveal the 19th century's fears and desires regarding the future, as well as confirming that all the futurological projects are involved in a historical and cultural base. The newborn science fiction turns out to be a paradigmatic example of how the positivistic imagination (repressed from the literary centre) finally finds a place open to fantasy.

KEYWORDS

Władysław Umiński, *W nieznanne światy*, 19th-century science fiction, futurology, science fiction, fantasy, dream, inventions, positivism, modernization