



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2023 (LXI)
<https://doi.org/10.36770/bp.864>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl



Patryk Witczak*

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska /

/ Kazimierz Wielki University of Bydgoszcz, Poland

ORCID: 0000-0002-5776-6176

Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach *My Jewgienija Zamiatina i Metropolis* Thei von Harbou

From the history of the genre of literary anti-utopia.

On (un)obvious affinities Yevgeny Zamyatin's *We* and

Thea von Harbou's *Metropolis*

Abstract: The main aim of the article was to demonstrate the similarities between Yevgeny Zamyatin's novel *We* and Thea von Harbou's *Metropolis*. The analysis reveals that these similarities are primarily evident in the depiction of space, plot, and character development. Regarding plot structure, female characters assume leading roles in both narratives. The antinomic pairs of women created by Zamyatin and Harbou surprisingly bring the two analyzed novels closer together. O-90 and Maria represent the archetype of the ideal mother ready for great sacrifices, embodying the power of creation. Conversely, I-330 and the false Maria are femme fatales, embodying the power of destruction. They become catalysts for social tensions. In their portrayal of these heroines, Zamyatin and Harbou draw upon Christian and mythological symbolism, creating distinctive images of the Virgin Mary and Lilith. Crucially, within these strongly masculinized worlds, women are the ones who actively initiate changes in their respective realities.

Keywords: dystopia, Yevgeny Zamyatin, Thea von Harbou, *Metropolis*.

* Patryk Witczak – dr, rusycysta i historyk, adiunkt na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, autor monografii *Śmierć w prozie emigrantów pierwszej fali uchodźstwa rosyjskiego – Michaiła Arcybaszewa i Marka Aldanowa* (2018).

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Uwagi wstępne

My (1920) Jewgienija Zamiatina i *Metropolis* (1926) Thei von Harbou to powieści, które bezsprzecznie odegrały niebagatelną rolę w kształtowaniu się gatunku antyutopii¹ (nie tylko w literaturze, ale także w filmie). Rola ta jest jednak dziś często niedoceniana, a oba utwory są zaskakująco mało znane szerszemu kręgowi czytelników – każdy z innych przyczyn. Zdaje się, że w przypadku pierwszej ze wspomnianych powieści nie bez znaczenia był zakaz jej oficjalnego rozpowszechniania w tzw. bloku wschodnim. Praktyka dydaktyczna pozwala zauważyć, że współcześni studenci często zupełnie nie kojarzą powieści Zamiatina. Dotyczy to nie tylko polskich studentów, ale również pochodzących z byłych republik ZSRR czy nawet samej Rosji. Jednocześnie wskazują oni *Rok 1984* (1949) Georga Orwella i *Nowy wspomniały świat* (1931) Aldousa Huxleya jako wzorcowe antyutopie, nie zdając sobie sprawy z tego, że autor *Folwarku zwierzęcego* pochlebnie wypowiadał się na temat *My* i inspirował się tym tekstem². Nie bez przyczyny George Woodcock określił Zamiatinowską wizję przyszłości pierwszą naprawdę dojrzałą artystycznie powieścią, w której poddano krytyce założenia utopii literackich³. Oczywiście wysuwanie wniosków na temat rozpoznawalności utworu literackiego w społeczeństwie na podstawie opinii stosunkowo niewielkiej grupy osób może budzić sprzeciw. Jednak kto ma znać ważne dzieła literatury światowej, jeśli nie studenci kierunków filologicznych? Myślę więc, że jest to mimo wszystko grupa dość reprezentatywna.

1 Zdaję sobie sprawę z tego, że w ostatnim czasie używanie pojęcia antyutopii jest przez niektórych badaczy kwestionowane. Szczególnie kategorycznie przeciw zasadności jego funkcjonowania wystąpił w swoich artykułach Krzysztof Maj, postulując stosowanie terminu dystopia. W nauce nadal jednak oba pojęcia traktowane są synonimicznie. Ja również na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję taką perspektywę, żeby nie wprowadzać gmatwaniny terminologicznej – część przywoływanych przeze mnie badaczy będzie traktować omawiane tutaj utwory jako antyutopie, inni zaś – jako dystopie. Moim zadaniem nie jest rozstrzyganie kwestii terminologicznych. Bliższe jest mi natomiast podejście do zasygnalizowanego problemu Antoniego Smuszkiewicza i Andrzeja Niewiadomskiego, którzy traktowali antyutopię jako „utwór fabularny, zbliżony do dystopii i często niesłusznie z nią utożsamiany, ponieważ podobnie jak dystopia prezentuje zawsze negatywny obraz porządku społecznego. O ile jednak dystopia wywodzi swoje wizje bezpośrednio z tendencji rozwojowych współczesnej autorowi rzeczywistości, o tyle antyutopia wyprowadza je z przesłanek utopijnych (utopia literacka)”. Patrz: K.M. Maj, *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, z. 4, s. 9–29; A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Antyutopia*, [w:] *Encyklopedia fantastyki*, <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Antyutopia> [dostęp: 7.08.2023].

2 G. Orwell, *The Collected Essays*, „Journalism and Letters” 1968, vol. 4, s. 72–75.

3 G. Woodcock, *Utopias in Negative*, „Sewanee Review” 1956, vol. 64, s. 79.

Jeżeli chodzi natomiast o *Metropolis*, to przyczyna „zapomnienia” jest zgoła inna. Mamy tu do czynienia nie z polityczną próbą wykreślenia powieści z kart historii literatury, lecz z przyćmieniem książki przez jej ekranizację. Zazwyczaj ekranizacje niezwykle popularnych książek nie mogą sprostać oczekiwaniom czytelników (wystarczy wspomnieć o kontrowersjach wokół *Wiedźmina* wyprodukowanego dla platformy Netflix na podstawie sagi Andrzeja Sapkowskiego), w innych przypadkach film może przypomnieć o cenionej niegdyś książce i przyczynić się do ponownego wzrostu jej sprzedaży (tak się stało przy okazji premiery filmów Petera Jacksona na podstawie powieści J.R.R. Tolkiena), w przypadku *Metropolis* zaś wybitny film praktycznie wyparł ze świadomości odbiorców średnią zdaniem części krytyków powieść⁴. Prawdopodobnie wpływ na taki stan rzeczy miał krótki okres, jaki dzielił wydanie utworu Harbou (1926) i premierę filmu Fritza Langa (1927). Powieść najzwyczajniej w świecie nie zdążyła zdobyć uznania czytelników. Zresztą należy dodać, że była ona pisana z myślą o zekranizowaniu – w tworzeniu scenariusza Harbou była wspierana już przez Langa (prywatnie jej męża).

Poczynione dotychczas uwagi przynajmniej w pewnym stopniu mogą potwierdzić zasadność zajęcia się podjętym przeze mnie problemem. Dla literaturoznawców-rusycystów prowadzone w niniejszym szkicu rozważania częściowo są już znane⁵, to samo dotyczy znawców kina niemieckiego okresu międzywojennego.

- ⁴ Anette M. Magid wskazuje na fakt, że Lang wprowadził wiele zmian i dodatkowych elementów do historii. Te zmiany obejmują rozwinięcie postaci, dodanie nowych wątków i bardziej dynamiczne sceny, co zdaniem badaczki zwiększyło potencjał filmu. Patrz: A.M. Magid, *Better than the Book: Fritz Lang's Interpretation of Thea von Harbou's „Metropolis”*, „Spaces of Utopia: An Electronic Journal” 2006, nr 2, s. 129–149, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1639.pdf> [dostęp: 7.09.2023].
- ⁵ W Polsce najbardziej wartościowe prace na temat *Zamiatiny* i jego twórczości zaczęły pojawiać się na przełomie lat 80. i 90. minionego stulecia, kiedy to powieść oficjalnie ukazała się już za wschodnią granicą oraz pojawiło się jej polskie wydanie w tłumaczeniu A. Pomorskiego w 1989 r. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują: A. Gildner, *Proza Jewgienija Zamiatiny*, Kraków 1993; J. Sałajczykowa, *Z problematyki eksperymentu literackiego w rosyjskiej/radzieckiej prozie lat dwudziestych: powieść E. Zamiatiny „My” jako utopia odwrócona*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1988, nr 1, s. 91–105; M. Gałęziowski, *Uwagi na marginesie powieści „My” Eugeniusza Zamiatiny*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1991, nr 15, s. 29–36; T. Zobeck, „My” Eugeniusza Zamiatiny a Proletkult: o antyutopii i utopii lat dwudziestych, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1991, nr 15, s. 7–18; K. Żemła, *Organizacja stylistyczna powieści E. Zamiatiny „My” wobec ewolucji stanu emocjonalnego bohatera*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1991, nr 15, s. 19–22. Już w połowie XX w. zaś ukazała się monografia Katarzyny Dudy, w której sporo miejsca poświęcono powieści *Zamiatina*. Patrz: K. Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995. Wcześniej z oczywistych względów *My* stało się obiektem zainteresowania zachodnich slawistów. Patrz: C.R. Profferr, *Notes on the Imagery in Zamiatin's „We”*, „Slavic and East European Review” 1963, nr 3, s. 269–273; R. Russell, *Literature and Revolution in Zamiatin's „We”*, „Slavic and East European Review” 1973, nr 122, s. 36–46.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Wydaje się jednak, że zarówno *My* Zamiatina, jak i *Metropolis Harbou* zasługują na rozpropagowanie poza wąskim gronem specjalistów i spojrzenie na nie ze świeższej perspektywy, wykorzystującej nowsze ustalenia na temat samego gatunku antyutopii. Interesującym zabiegiem samym w sobie może być również komparatystyczne zestawienie obu tekstów⁶. Edward Kasperski, próbując określić pole badawcze komparatystyki, stwierdził, że:

W kształcie współczesnym, wynikłym z tradycji badawczych XIX i XX wieku, komparatyka jest przede wszystkim wiedzą o wzajemnym oddziaływaniu (o realnych związkach dwu i wielostronnych), pokrewieństwie, różnicach oraz o typologicznych odpowiedniościach zjawisk literackich: poszczególnych utworów, indywidualnej i zespołowej produkcji pisarskiej, gatunków, stylów, prądów, epok, tematów, literatur narodowych, kultur i kręgów kulturowo-cywilizacyjnych⁷.

Na takie „typologiczne odpowiedniości” obu analizowanych powieści postaram się zwrócić uwagę. Odnotować w tym miejscu jednak należy, że brak informacji na temat tego, żeby Harbou miała się inspirować antyutopią rosyjskiego kolegi po piórze, choć nie jest to niemożliwe. Warto przypomnieć zawile losy wydawnicze *My*. Powieść Zamiatina, napisana w 1920 roku, po raz pierwszy wydana została w angielskim tłumaczeniu w 1924 roku w Nowym Jorku, następnie po czesku w Pradze w 1927 roku i po francusku w Paryżu w 1929 roku. W języku rosyjskim ujrziała światło dzienne w 1952 roku, ale ponownie poza granicami ZSRR – w USA. Na publikację w ojczyźnie autora zezwolono dopiero w okresie pierestrojki w 1988 roku⁸. W wersji niemieckojęzycznej powieść ukazała się 1958 roku⁹. Wszystko to sprawia, że Harbou teoretycznie mogła znać *My*, lecz jest to

⁶ W ostatnich latach można zauważyć ponowny wzrost zainteresowania antyutopią Zamiatina, co poskutkowało ukazaniem się prac o charakterze porównawczym. Warto wspomnieć tu niektóre z nich: W. Wróblewski, *Dwie antyutopijne wizje – „My” Jewgienija Zamiatina i „Miranda” Antoniego Langeo. Z dziejów idei i recepcji*, „Konteksty Kultury” 2020, nr 17, z. 4, s. 479–503; A. Alsztyński, *Антиутопические произведения Евгения Замiatина и Василия Гугевича: к проблеме сходства и различий*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2020, t. 20, s. 7–22.

⁷ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 1998, s. 331.

⁸ Г. Нефагина, *Евгений Замятин (1884–1937)*, [w:] С. Гончарова-Грабовская, Г. Нефагина, И. Скоропанова, Т. Алешка, *Русская литература первой половины XX века*, Минск 2009, s. 248.

⁹ J. Samjatin, *Wir. Roman*, Köln 1958.

mało prawdopodobne. Pytanie pozostaje otwarte, ale jeśli założymy, że *Metropolis* pisane było bez inspirowania się książką Zamiatina, to pojawiające się w obu tekstach podobieństwa tym bardziej są interesujące i wskazują na zbieżności w myśleniu Harbou i Zamiatina o świecie oraz czyhających na człowieka niebezpieczeństwach. Podobieństwa między *My* i *Metropolis* wyrażają się w kreacji przestrzeni wielkiego miasta oraz w warstwie fabularnej. Na te właśnie aspekty zwrócę uwagę w toku interpretacji porównawczej.

Świat przedstawiony

Podstawowym modelem światotwórczym utopii literackiej jest wątek transgresji protagonisty ze świata realnego do irrealnego (utopijnego). Bohater przechodzi przez swoistą bramę między oboma światami, dzięki czemu ma możliwość zapoznania się z nieznaną nikomu idealnie zorganizowaną społecznością. Funkcję bramy mogą pełnić różnorodne motywy, a wśród nich: morze, sen, statek kosmiczny i in. Najważniejsze jest to, że utopia (rozumiana ściślej jako „niemiejsce”) pozostaje światem alternatywnym wobec znanej człowiekowi rzeczywistości, który tylko czasem pozwala wejrzeć w siebie. W narracjach dystopijnych natomiast dochodzi do zdekonstruowania podstawowego założenia światotwórczego utopii – wątku podróży i motywu przejścia. Do świata utopii negatywnej nie tylko trudno trafić, ale również trudno go opuścić. Nie ma żadnej bramy między różnymi światami (rzeczywistym i fantastycznym), bo jest tylko jeden świat dystopii. Tym, co leży u podstaw światotwórczych dystopii jest nie nieprawdopodobna podróż, lecz antynomia centrum/peryferia¹⁰. Owa opozycja organizuje świat powieści Zamiatina. Wykreowane w *My Państwo Jedyne* odgrodzone zostało po Wojnie Dwustuletniej między miastem a wsią od nieokiełzanego i nieprzewidywalnego świata przyrody wielkim Zielonym Murem, utożsamianym przez głównego bohatera z jednym z największych osiągnięć ludzkości:

Na szczęście pomiędzy mną a dzikim zielonym oceanem – szkło Muru. O, wielka, cudownie ograniczająca mądrości przegród! Być może ten wynalazek był największy ze wszystkich. Człowiek przestał być dzikim zwierzęciem dopiero wówczas, gdy zbudował pierwszy mur. Człowiek przestał być dzikim człowiekiem dopiero wówczas, gdy zbudowaliśmy

¹⁰ K.M. Maj, *Utopia, czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2014, nr 3, s. 45.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Zielony Mur, kiedy tym Murem izolowaliśmy nasz doskonały, zmechanizowany świat – od nierozumnego, potwornego świata drzew, ptaków, zwierząt...¹¹.

Peryferie, czyli obszar za Zielonym Murem, budzący strach w mieszkańcach uporządkowanej metropolii, stają się miejscem spotkań rewolucjonistów, dążących do zburzenia panującego w Państwie Jedynym układu społecznego. W tak zbudowanej przestrzeni świata dystopijnego, zdaniem Krzysztofa Maja, „chodzi [...] o ustanowienie *par excellence* heterotopijnej relacji między enklawą naturalności i sztuczną doskonałością logosfery”¹². Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w kanonicznych antyutopiach Orwella i Huxleya. Z antynomii centrum/peryferie zrezygnowała zaś w swoim utworze Harbou. Metropolis nie jest odizolowaną od reszty świata wyspą. Można z niego wyjechać – w toku narracji dowiadujemy się, że jeden z bohaterów opuszcza miasto na pokładzie samolotu. Nie konfrontuje również Harbou zmechanizowanego świata Metropolis ze światem nieujarzmionej przyrody, a buntownicy nie spiskują poza centrum, lecz pod nim. W obu analizowanych antyutopiach pojawia się jednak pewna opozycja przestrzenna zbliżająca je do siebie. W każdym z idealnie wykreowanych światów znajduje się wyrwa – miejsce stanowiące swoisty portal do przeszłości, ostatniej oazy pamięci o czasach minionych. W powieści Zamiatina jest to Dom Starożytności, urządzonej w dawnym stylu, znacznie odbiegającym od harmonijności Państwa Jedynego:

Cała ta dziwna, krucha, ślepa budowla ujęta jest z zewnątrz w szklaną skorupę: w przeciwnym razie dawno by się już rozsypała. [...] Otworzyłem ciężkie, skrzypiące, nieprzejrzyste drzwi – znaleźliśmy się w mrocznym, chaotycznym pomieszczeniu (to się u nich nazywało „mieszkaniem”). Tenże sam dziwny „królewski” instrument – i dzika, niezorganizowana, obłąkańcza – jak ówczesna muzyka – pstrokaczna barw i form. W górze – biała płaszczyzna; ściany ciemnoniebieskie; starożytne księgi w czerwonych, zielonych, pomarańczowych oprawach; żółty brąz kandelabry, posążek Buddy; epileptycznie skręcone, nie mieszczące się w żadnych równaniach – linie mebli¹³.

11 E. Zamiatin, *My*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1989, s. 76.

12 K.M. Maj, *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, t. 55, z. 2, s. 169.

13 E. Zamiatin, dz. cyt., s. 24.

Widok pomieszczeń Domu Starożytności wywołuje u głównego bohatera refleksje na temat żalości życia przed Wojną Dwustuletnią. D-503 nie może uwierzyć, że ludzie mogli mieszkać w tak nieuporządkowanej przestrzeni i godzili się na cierpienia w imię miłości. Dom Starożytności pełni nie tylko funkcję przypomnienia o tragiczności dawnego egzystowania ludzkości, ale staje się miejscem schadzek protagonisty z wywrotową I-330 i jego stopniowej przemiany wewnętrznej, skrupulatnie relacjonowanej przez niego w swoim dzienniku. Podobną rolę odgrywa w powieści Harbou tum, czyli budynek katedry, stojący w centrum Metropolis i zaburzający symetryczność technokratycznego molochu miejskiego:

Metropolis miała najświętszy tum świata przebogato ozdobiony gotyckimi ozdobami. W czasach, o których już tylko kroniki wiedziały, uśmiechała się gwiazdami ukoronowana dziewica na jego wieży. [...] Władca Metropolis już niejednokrotnie myślał nad tym, czyby nie rozwalić tumu, który był niepotrzebny i przeszkadzał w komunikacji w pięćdziesięcio-milionowym mieście¹⁴.

Tum był solą w oku zarządcy Metropolis Fredersena nie tylko dlatego, że tworzył wyrwę w architektonicznym porządku miasta, ale również dlatego, że w nim działała sekta Gotyków, której przewodził pół-mnich i pół-wariat Desertus, a jej głównym celem było zniszczenie przekłętego miasta.

Obie analizowane powieści różnią się od siebie opisanymi w nich układami społecznymi. W *Metropolis* mamy do czynienia z silnie zhierarchizowanym społeczeństwem. Granica między biednymi i bogatymi jest wyraźnie zaznaczona i nieprzekraczalna. Podkreślona została bardzo obrazowym chwytem artystycznym odwołującym się do semantyki opozycji „góra/dół”. Na powierzchni miasta mieszka uprzywilejowana arystokracja, która codziennie oddaje się rozrywkom i cielesnym uciechom, na dole zaś egzystuje i pracuje uciemniona klasa robotnicza. Przestrzeń skonstruowana jest w taki sposób, żeby elita nie musiała oglądać ciężko pracującego ludu. Pozornie Harbou odwołuje się do zakorzenionej w kulturze chrześcijańskiej symboliki kategorii „dołu” i „góry”. Dół utożsamiany jest ze śmiercią i piekłem (robotnicy pracują w ciemnych podziemiach), góra zaś

¹⁴ T. von Harbou, *Metropolis*, przeł. W. Zechenter, Warszawa 1927, s. 20–21. Ortografia w przytoczonych cytatach została dostosowana do współczesnych norm językowych.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

z rajem – miejscem szczęśliwym i uświęconym. W praktyce natomiast w warstwie aksjologicznej znaczenie owych kategorii ulega przewartościowaniu. To lud pracujący jest czysty moralnie i zasługuje na to, żeby żyć na powierzchni dużo bardziej niż hedonistyczna elita. W *My* nierówności społecznych nie ma, a przynajmniej są skutecznie tuszowane przez władze, bo mimo wszystko Państwem Jedynym rządzi Dobroczynca i aparat urzędniczy (tzw. Opiekunowie)¹⁵. Jednak nie ma biednych i bogatych – cała masa społeczna pracuje ramię w ramię przy budowaniu lepszego jutra. Wybrzmiewają więc w powieści Zamiatina *expressis verbis*, co zrozumiałe, echa ideologii bolszewickiej o braterstwie i jedności klasy ludu pracującego.

Pomimo wyraziście zasygnalizowanych różnic, sama przestrzeń miejska *My* i *Metropolis* nakreślona została przy wykorzystaniu podobnych chwytów artystycznych. Paweł Aleksandrowicz, pochylając się nad wpływem kinematograficznej wersji *Metropolis* na filmowe dystopie XX i XXI wieku, uznał obraz Langa za „ukrytą dystopię”, w której dystopijna natura schowana została za pozornie estetyczną powierzchownością:

By wyrazić to, że ukrytą dystopię charakteryzuje porządek (oczywiście pozorny, skrywający ucisk, kłamstwo czy wyzysk), Lang wykorzystał zasadę *decorum*, nadając scenografii i kadrom przedstawiającym *Metropolis* przestrzenny ład¹⁶.

Zasada *decorum* została zastosowana również w pierwowzorze filmu, a więc w książce Harbou, a kilka lat wcześniej w powieści Zamiatina. W Państwie Jedynym panuje idealny porządek, który wyraża się w harmonijności i symetryczności zabudowy, przybierającej geometryczny charakter. Miasto skonstruowane przez Zamiatina sprawia wrażenie jak gdyby było zbudowane z brył: prostopadłościaków i sześciaków (zresztą centralny plac miejski nosi nazwę Placu Sześcianu). Podstawowym budulcem jest szkło, które sprzyja przejrzystości nie tylko przestrzennej, ale przede wszystkim życia prywatnego jego mieszkańców. Szkło z jednej strony świadczy o znacznym zaawansowaniu technologicznym społeczeństwa

¹⁵ A. Gildner słusznie zwróciła uwagę, że w kreacji Państwa Jedynego jest wiele niedopowiedzeń, jednak nie zaburzają one ogólnej spójności świata, a wydźwięk ideowy jest jasny. Patrz: A. Gildner, dz. cyt., s. 107.

¹⁶ P. Aleksandrowicz, „*Metropolis*” Fritza Langa jako pierwowzór i inspiracja współczesnych filmowych dystopii, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 294.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

przyszłości, z drugiej zaś jest wyrazem wszechobecnej kontroli – codzienność obywateli rozgrywa się na oczach całego kolektywu. Strzeliste, sięgające niemal nieba, bryły tworzą również przestrzeń Metropolis:

O upojenie światła! O ekstazę jasności! O wielkie miasto Metropolis o tysiącu członków, zbudowane z brył światła! Wieże promieni! Strome góry lśnienia! Z aksamitnego nieba ponad tobą spada złoty deszcz ustanny jak w otwarte łono Danaj! O Metropolis! O Metropolis!¹⁷

W idealnie uporządkowanym świecie mieszkać musi idealnie zorganizowane społeczeństwo. Ideał przez władarzy Państwa Jedynego i Metropolis rozumiany jest jako bezwzględne posłuszeństwo władzom i skrupulatne wykonywanie powierzonych zadań. Codzienność obywateli w obu powieściach zaplanowano zgodnie z zasadami taylorizmu – ludzie zostali sprowadzeni do roli trybików wielkiej maszyny państwowej. Szczególnie dobitnie oddał ten tryb życia Zamiatin słowami protagonisty *My*:

Co rano, z sześciokilową punktualnością, o jednej i tej samej godzinie, w jednej i tej samej minucie – my, miliony, wstajemy jak jeden mąż. O jednej i tej samej godzinie, milionoistnie, przystępujemy do pracy – milionoistnie ją kończymy. Łącząc się w jedno milionorękie ciało w jednej i tej samej sekundzie – zgodnie z Dekalogiem – podnosimy łyżkę do ust – w jednej i tej samej sekundzie wychodzimy na spacer, idziemy do audytorium, do sali ćwiczeń Taylorowskich, kładziemy się spać...¹⁸.

D-503, będący jednocześnie wyrazicielem poglądów większości mieszkańców Państwa Jedynego, nie postrzega zlewania się poszczególnych członków społeczeństwa w jednolitą masę jako czegoś złego, a wręcz przeciwnie – dla niego taki sposób egzystowania jest jednym z najważniejszych osiągnięć ludzkości, zapewniającym jej harmonijne i szczęśliwe życie. Inaczej rzecz przedstawia się w *Metropolis*. Harbou w przeciwieństwie do Zamiatina, który nadał swojej powieści charakter dziennika głównego bohatera, prowadzi narrację trzecioosobową, dokonując pośrednio od razu oceny opisywanych przez siebie wydarzeń.

¹⁷ T. von Harbou, dz. cyt., s. 46–47.

¹⁸ E. Zamiatin, dz. cyt., s. 13.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Byt mieszkańców Metropolis przypomina codzienne trwanie obywateli Państwa Jedynego, odarte jednak z iluzji szczęśliwości. Wymowny w tym kontekście jest fragment przedstawiający zmianę fabrycznej warty:

Szychta zużyta. Szli po dwunastu w rzędzie, równym krokiem mężczyźni, mężczyźni, mężczyźni – wszyscy w jednakim stroju – od szyi aż do kostek, w ciemnoniebieskich płótniakach – nagie nogi w jednakich twardych butach – mocno przylegających, jednakich czarnych czapkach.

Wszyscy mieli jednakie twarze. I wszyscy zdawali się mieć po dziesięć tysięcy lat. Szli ze zwisającymi pięściami, szli ze zwisającymi głowami¹⁹.

Ciekawe, że robotnicy Metropolis ubrani są w ciemnoniebieskie płóciennne uniformy, a mieszkańcy Państwa Jedynego w „błękitnawe junify”. Różni więc te wyobrażenia wyłącznie odcień koloru stroju. Należy dodać, że na podobną wegetację są skazani nie tylko pracujący pod ziemią robotnicy, ale również pełniący swoje obowiązki na powierzchni urzędnicy:

Z niewidzialnego źródła wymawiane czystym, niezbyt donośnym, niewzruszonym głosem sączyły się liczby rytmicznie przez ochłodzone powietrze wielkiej sali, zbierały się, jak gdyby w zbiorniku, na stole, przy którym pracował wielki mózg Metropolis i ukonkretniały się pod piórami jego sekretarzy. Ośmiu młodych ludzi było podobnych do siebie jak bracia, choć nimi nie byli, a choć siedzieli jak posągi kamienne, u których poruszały się jedynie piszące palce prawej ręki, to przecież każdy z osobna był ze swym czołem zroszonym potem i otwartymi ustami wcieleniem napięcia dochodzącego aż do utraty tchu²⁰.

W powyższych cytatach uderza odczłowieczenie mieszkańców Metropolis. W antyutopii Zamiatina symbolem dehumanizacji było pozbawienie bohaterów imion i nadanie im numerów. Harbou co prawda nie pozbawiła imion kreowanych przez siebie postaci, jednak motyw numerów również pojawia się w jej powieści. Jeden z robotników rozmyśla:

¹⁹ T. von Harbou, dz. cyt., s. 19–20.

²⁰ Tamże, s. 24.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Czyż on sam był czymś innym, niż numer? Numer 11811? Wyciśnięty na jego bieliźnie, ubraniach, obuwiu, czapce? Czyż ten numer nie wycisnął mu się także na duszy, na umyśle – w krwi? Tak, że musiał się namyśleć nad własnym nazwiskiem?²¹

O ile jednak przedstawiciele klasy robotniczej Metropolis dostrzegają antyutopijność otaczającego ich świata, zdają sobie sprawę z tego, że są zaledwie pożywieniem dla czczonych jak bóstwa maszyn, o tyle numery zamieszkujące Państwo Jedne, a przynajmniej ich zdecydowana większość, nie widzą niczego złego w swojej egzystencji. Wręcz przeciwnie – cieszą się z tego, że mogą codziennie poświęcać się dla dobra ogółu. Praca w skonstruowanych w obu powieściach przestrzeniach miejskich jest głównym czynnikiem organizującym funkcjonowanie jego mieszkańców.

Światy wykreowane przez Zamiatina i Harbou okazały się silną inspiracją dla twórców literatury dystopijnej XX i XXI stulecia. *My* lub *Metropolis* można byłoby zestawić z dowolną inną powieścią tego gatunku i wykazać wiele punktów zbieżnych. Inaczej jednak jest w przypadku budowy linii fabularnej – w analizowanych powieściach pojawiają się wątki, które w innych dystopiach nie są realizowane lub pojawiają się w innej formie.

Struktura fabuły i system bohaterów

Struktura fabularna tradycyjnej antyutopii pozostaje bardziej skomplikowana niż układ zdarzeniowy utopii (ograniczający się zazwyczaj do mniej lub bardziej szczegółowego zrelacjonowania zasad panujących w idealnym świecie), jednak nadal nie jest zbyt rozbudowana i sprowadza się w zasadzie do jednego wątku – buntu jednostki i walki z systemem²². Znamienne, że właściwa akcja dystopii literackich zaczyna się od miłości protagonisty do kobiety, co nadaje temu gatunkowi cechy melodramatu²³. Motorem akcji w powieściach Zamiatina i Harbou nie jest jednak kobieta, jak najczęściej bywa, a dwie kobiety, skonstruowane w obu powieściach w wybranych elementach w zaskakująco zbieżny sposób. To kobiety odgrywają wiodącą rolę w demaskacji iluzoryczności ideału świata, w którym przyszło żyć głównym bohaterom.

²¹ Tamże, s. 48.

²² J. Sałajczykowa, dz. cyt., s. 98.

²³ A. Juszczyk, *Stary wspaniały świat. O utopiiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014, s. 105.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

W posłowniu do *My* Adam Pomorski trafnie zauważył:

Kompozycję *My* autor, z zawodu inżynier-konstruktor okrętów [...], planował z matematyczną precyzją. Motorem akcji są wyłącznie kobiety, płęć bierze górę nad mózgiem aż po końcową katastrofę. [...] To one tylko są czynne, swoją energią niweczą bezwładność bohatera. Zamiatin z premedytacją odwraca ukształtowany już w jego czasach schemat powieści fantastycznej: z reguły to właśnie kobieta, symbol seksu, pełni funkcję bierną wobec potęgi hiper mózgu głównego bohatera²⁴.

Życie bohatera *My* – D-503 – determinowane jest przez O-90 oraz I-330, których obrazy nakreślone zostały na zasadzie kontrastu. Pierwsza z kobiet wydaje się kwintesencją stereotypowej kobiecości. Jest delikatna, uległa wobec mężczyzny, sprawia wrażenie zaangażowanej emocjonalnie, choć kontakty między mężczyznami i kobietami w Państwie Jedynym mają charakter wyłącznie seksualny – obywatele „zapisują się” na możliwość obcowania płciowego z innymi członkami społeczeństwa, nie mogą jednak zawiązywać z nimi bliższych relacji i zakładać rodzin. D-503 w następujący sposób charakteryzuje swoją towarzyszkę:

Miła O! – zawsze mi się wydawało – że przypomina własne imię: mniej więcej o 10 centymetrów niższa od Normy Macierzyńskiej – i przez to wykończona krągło, a różowe O – usta – otwarte na spotkanie każdemu mojemu słowu. Poza tym: krągła, pulchna fałdka, na nadgarstku – dzieci miewają takie²⁵.

O stereotypowości obrazu O-90 świadczyć może także jej silny instynkt macierzyński. W wykreowanym przez Zamiatina świecie do rodzenia dzieci uprawnione były tylko kobiety spełniające określone warunki biologiczne. Zajście w ciążę przez kobietę, która nie spełnia tzw. Normy Macierzyńskiej karano śmiercią. Chęć posiadania dziecka przez O-90 była jednak na tyle silna, że zdecydowała się ona podjąć to ryzyko. Biorąc pod uwagę cechy bohaterki dostrzec można, że jej „imię” (a w zasadzie numer) nie zostało nadane przez Zamiatina przypadkowo. Okrąg przecież symbolizuje prawo, wewnętrzną jasność i harmonię²⁶. Symbolika okręgu

²⁴ A. Pomorski, *Posłowie*, [w:] E. Zamiatin, *My*, dz. cyt., s. 182.

²⁵ E. Zamiatin, dz. cyt., s. 8.

²⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 153.

łączy się w obrazie O z symboliką lunarną, D-503 porównuje bowiem usta O-90 do różowego półksiężyca, a jak wiadomo odwrócony półksiężyc (określany jako lanula) jest powiązany ze słowiańskim kultem księżyca i oznacza żeńską moc, płodność i macierzyństwo²⁷.

Mimo wszystko do momentu zajścia w ciążę i obudzeniu się w O-90 ducha buntowniczej bohaterki wiedzie życie przykładowej obywatelki i sprzyja utrzymywaniu przez D-503 równowagi psychicznej i zadowolenia z roli, jaką pełnił w społeczeństwie. Sytuacja zmienia się diametralnie, kiedy mężczyzna spotkał na swojej drodze I-330, reprezentującą zupełnie odmienny typ kobiecości: „Po mojej prawej – ona, cienka, ostra, sprężyste giętka jak pejcz, I-330 (widzę teraz jej numer); po lewej – O, zupełnie inna, cała z okrągłości, z dziecinną fałdką na ręce”²⁸. Kągłościom O-90 przeciwstawiono ostre rysy I-330: „Zobaczyłem brwi pod ostrym kątem zadarte ku skroniom”²⁹. „I” w matematyce symbolizuje liczbę urojoną, co podkreśla irracjonalność (z perspektywy większości obywateli Państwa Jedyne) działania tej bohaterki. Kobieta dezintegruje świat wewnętrzny protagonisty powieści. Od momentu pojawienia się w utworze I-330 jego fabuła opiera się, jak to określiła Janina Sałajczykowa, na wątku „kuszenia bohatera”³⁰, co bardzo dobrze oddaje demoniczną, czy wręcz diabelską naturę I-330, członkini tajnej rewolucyjnej organizacji Mefi, nazwa której wywołuje jednoznaczne konotacje z Mefistofeilesem. Sama działalność Mefi nie jest już jednak tak jednoznaczna, jak mogłaby sugerować nazwa. Rewolucjoniści chcą w końcu zniszczyć zniewalający obywateli system. Wątpliwości jednak budzić może sposób realizacji tych planów i alternatywa dla rządów Dobroczyńcy – otwarte pozostaje pytanie czy jeden reżim nie zostałaby zastąpiony innym. Pomorski zauważa, że Państwo Jedyne i Mefi nie są tak naprawdę przeciwieństwami, lecz dwoma stadiami: „terror buntowniczego ruchu z chwilą zwycięstwa przeistacza się w terror inkwizycji Państwa-Boga, który z kolei rodzi buntu i tak *da capo*”³¹.

I-330 to kwintesencja *femme fatale*, która chce wykorzystać D-503 do własnych celów i do końca pozostaje dla niego osobą niepoznaną. Jej tajemniczość

²⁷ Tamże, s. 170.

²⁸ E. Zamiatin, dz. cyt., s. 10.

²⁹ Tamże.

³⁰ J. Sałajczykowa, dz. cyt., s. 101.

³¹ A. Pomorski, dz. cyt., s. 183.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

podkreślana jest matematycznym symbolem niewiadomej, a więc iksem: „W uśmiechu jej przez cały czas tkwił jednak ten drażniący iks”³². Ten z pozoru nieistotny szczegół pozwala łączyć I-330 z obrazem sfinksa, czyli w tradycji starożytnej Grecji kobiecego demona, zadającego ludziom zagadki i kającego ich za złe odpowiedzi strąceniem w przepaść. Przedstawianie sfinksa jako kobiety fatalnej było dość szeroko rozpowszechnione w sztuce – zarówno w malarstwie (np. *Edyp i sfinks* Gustave Moreau), jak i rzeźbie (np. *Pocałunek sfinksa* Christiana Behrensa)³³. Tego typu konotacje obrazu sfinksa w dużej mierze zawdzięczmy Zygmuntowi Freudowi. Jak przekonuje Małgorzata Stępnik:

W klasycznej psychoanalizie zarówno Sfinks, jak i Meduza – znów: osobliwa matka Pegaza i Chrysaora – uczestniczące w powszechnej mitologii *femmes fatales*, traktowane są jako antyteza tego, co rozumowe i poniekąd bezcielesne. Obydwie te postacie łączone są przede wszystkim z lękiem kastracyjnym, a także, oczywiście, z instynktem Tanatosa³⁴.

Na uwagę w tym kontekście zasługuje jeszcze jeden szczegół twarzy I-330. Chodzi o ostre białe zęby, które upodabniają ją do wyobrażeń kobiet upiorów i wampirów oraz wskazują na zwierzęcą naturę, z której wynikać może chęć zburzenia panującego w Państwie Jedynym ładu.

Zasygnalizowane wyżej różnice między O-90 i I-330 wskazują, że mamy do czynienia z antynomicznymi bohaterkami. Iwan Garcia Sala pierwszą z kobiet określa mianem „twórczyni”, drugą zaś „niszczycielki”, jednocześnie jednak dochodząc do wniosku, że oba obrazy bardzo wiele łączy – O-90 przecież, jak już wspomniałem wcześniej, też buntuje się przeciw systemowi, decydując się zostać matką wbrew zakazowi, I-330 natomiast chce na zgłiszczach starego porządku budować nowy ład. Badacz przekonuje, że polarnie wykreowane bohaterki składają się na jeden całościowy obraz kobiecości, w którym irracjonalność i destruktywizm łączą się z dążeniem do tworzenia czegoś nowego (życia bądź

³² E. Zamiatin, dz. cyt., s. 26.

³³ Patrz: K. Rymarz, *Femme fatale (2) – malarstwo wyrazem męskiego spojrzenia na kobietę*, <http://www.netkultura.pl/2191/katarzyna-rymarz-femme-fatale-2-malarstwo-wyrazem-meskiego-spojrzenia-na-kobietę> [dostęp: 30.08.2023].

³⁴ M. Stępnik, *Sfinks i gorgony – ewolucja psychoanalitycznego bestiariusz. Reinterpretacje*, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/wizualizowanie-psychoanalizy/sfinks-i-gorgony> [dostęp: 30.08.2023].

systemu)³⁵. Te ciekawe spostrzeżenia odnieść można w pewnym stopniu również do powieści Harbou.

Podkreślić należy, że świat *Metropolis* jest silnie zmaskulinizowany. Zarówno w podziemiach robotniczych, jak i na powierzchni zamieszkiwanej przez elitę kobiety są praktycznie niedostrzegalne. To mężczyźni rządzą obiema przestrzeniami. Jeśli kobiety już się pojawiają, to zazwyczaj w służebnej roli względem mężczyzn. Obrazuje to opis Klubu Synów, w którym spotykali się najbardziej wpływowi obywatele miasta i który:

[...] zawierał mieszkania nienagannych służących i pięknych, dobrze ułożonych służebnic, na których wykształcenie więcej trzeba było czasu, niż na wyhodowanie nowych orchidei. Ich najważniejszym zadaniem było: o każdej godzinie ładnie wyglądać i być nienagannie wesołymi. W swych dziwnych strojach z wymalowanymi twarzami, z maskami na oczach, w śnieżnobiałych perukach i woniejąc jak kwiaty, były podobne do lalek z porcelany i brokatu, stworzonych ręką artysty, bezcennych pięknych podarunków³⁶.

Pomimo uprzedmiotowienia kobiet, w *Metropolis*, podobnie jak w *My*, punktem zwrotnym w życiu głównego bohatera oraz zawiązaniem akcji jest przypadkowe spotkanie z jedną z nich. Protagonista powieści, Freder to syn zarządcy *Metropolis*, żyje więc w wierzchniej części miasta, nie zdając sobie sprawy z tego, co dzieje się pod powierzchnią ziemi i czym okupiony jest jego dobrobyt. Codzienność mężczyzny upływa na niekończących się rozrywkach, które jednak nie dają mu zadowolenia. Bohaterowi doskwiera nieskonkretyzowany ból egzystencjalny, nie jest w stanie osiągnąć pełni szczęścia. Różni go to więc od D-503, który czuł satysfakcję ze swojego życia, nie zadawał pytań o jego sens. Freder poznaje źródło swojego nieuświadomionego na początku cierpienia dzięki spotkaniu z Marią – pierwszą z dwóch kobiet, które zmieniły nie tylko życie bohatera, ale doprowadziły do zmiany całego systemu. Po raz pierwszy Freder ujrzał Marię, przebywając w Wieczystych ogrodach. Jest to scena symboliczna i oddająca w pełni charakter kobiety:

³⁵ И. Гарсия Сала, *Женщина-созидатель и женщина-разрушитель в романе Евгения Замятина „Мы”*, [w:] *Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008, s. 207.

³⁶ T. von Harbou, dz. cyt., s. 11–12.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Brama „Wieczystych ogrodów” otwarła się i od bramy zbliżał się korowód dzieci. [...] Miały szare, stare twarze karzełków. Były małymi widmowymi szkieletami, ubranymi w wyblakłe łąchmany. [...] Ich przewodniczką była dziewczica. Surowe oblicze dziewicy. Słodkie oblicze matki. Trzymała w obu rękach chude ręce dzieci. Stała teraz i spoglądała na młodych mężczyzn i kobiety po kolei ze śmiertelną surowością czystości. Służebnica i władczyni; niedostępność – a zarazem oddanie; piękne czoło w diademie dobroci, głos – litość, każde słowo – pieśń. Puściła ręce dzieci, wyciągnęła rękę i rzekła do dzieci, wskazując na przyjaciół: – Patrzcie – oto są wasi bracia³⁷.

Podkreślane czystość, dobroć i dziewiczość w połączeniu z imieniem bohaterki jednoznacznie przywołują konotacje z Matką Boską, będącą uosobieniem ideału macierzyństwa. Przypomina więc Maria typ kobiety, reprezentowany w *My* przez O-90. Kobieta opiekuje się sierotami i dąży do zjednoczenia obu zantagonizowanych części Metropolis. Dlatego też z ust bohaterki padają słowa o braterstwie wszystkich obywateli miasta. Co więcej, w podziemnych tunelach zamieszkivanych przez biedotę miejską Maria regularnie studzi emocje robotników, odwołując ich od wzniesienia rewolucji i przekonując, że ich los odmieni się bez rozlewu krwi dzięki wybrańcowi, swoistemu Mesjaszowi, którym ma być – jak się później okaże – Freder. Chrześcijańska symbolika przejawia się zatem nie tylko w kreacji wybranych bohaterów, ale również w tkance fabularnej.

Po ujrzeniu Marii, Freder zakochuje się w niej i wstępuje na drogę ku odkryciu prawdy o otaczającym go świecie. Zapuszcza się w nieznane sobie dotychczas zakamarki Metropolis i z przerażeniem obserwuje jak zmechanizowane bóstwa pożerają mniej uprzywilejowanych obywateli wspaniałego miasta. Bohater w pierwszym odruchu próbuje zmienić los nieszczęśników, wstawia się za nimi u ojca – pana Metropolis, jednak odbija się od ściany. Systemu nie da się zmienić – jakakolwiek zmiana spowoduje rozsypanie się świetnie działającej maszyny, w której każdy człowiek (trybik) musi pełnić powierzone mu zadania. Wobec własnej bezsilności Freder porzuca swoje dotychczasowe życie i schodzi do podziemi. Żeby dokonać wielkich zmian nie wystarczy same chęci, potrzeba tu zdecydowanych działań, które mogą przynieść tyle samo cierpienia, co dobra. I właśnie w tym momencie na scenę wydarzeń wchodzi druga z kobiet – fałszywa Maria. To ona bierze na siebie – wspomnieć

³⁷ Tamże, s. 13.

trzeba, że nieświadomie – niewdzięczną rolę katalizatora realnych zmian, co przypląca życiu.

Fałszywa Maria, podszywająca się pod Marię prawdziwą, jest cyborgiem stworzonym przez szalonego naukowca Rotwanga. Pan Metropolis, Fredersen zamówił u wynalazcy androidy, które mogłyby zastąpić przy obsłudze miejskich maszyn-bóstw wadliwych ludzi. Rotwang poszedł jednak o krok dalej, tworząc kobietę-androida. Jego pobudki zaś potwierdzają patriarchalny układ społeczeństwa i uprzedmiotowienie kobiet. Naukowiec w następujący sposób zachwala swój wynalazek: „Wiesz ty, co to znaczy mieć kobietę jako narzędzie – i to kobietę taką jak ta – bez skazy – chłodna – posłuszna – bezwarunkowo posłuszna...”³⁸. Kobieta-android jest skonstruowana na zasadzie kontrastu w stosunku do Marii z krwi i kości, podobnie jak I-330 przeciwstawiono O-90 w antyutopii Zamiatina. Tak więc, w odróżnieniu od Marii, kreowanej jako ucieleśnienie Matki Boskiej i ideału macierzyństwa, fałszywa Maria reprezentuje seksualną i demoniczną stronę kobiecej natury. Natura ta przejawia się szczególnie silnie w tańcu kobiety-androida w luksusowym domu publicznym. Scena ta, która ma udowodnić, że „sztuczna” kobieta jest nie do odróżnienia od „prawdziwej”, nasycona została biblijną symboliką i odsyła nas do wizji apokaliptycznych:

Korona spoczywała na głowie kobiety. Kobieta siedziała na potworze koloru róży, który miał siedem głów i dziesięć rogów. Była ubrana w szkarłat i róże, złoto i drogie kamienie i perły. W rękę trzymała złoty puchar. Na ukoronowanym ciele kobiety widniał napis: Babilon...³⁹.

Badacze zauważają, że kobieta-maszyna jest ucieleśnieniem męskich lęków przed seksualnością i technicyzacją, w których dostrzegano zagrożenie dla systemu patriarchalnego⁴⁰. Andreas Huyssen przekonuje, że stworzenie repliki Marii może być interpretowane jako wyraz konfliktu między ludzką naturą a technologią, gdzie technologia jest w stanie naśladować ludzkie cechy, ale nie posiada ludzkich uczuć ani moralności. Dodaje także, że fałszywa Maria pozostaje symbolem

³⁸ Tamże, s. 62.

³⁹ Tamże, s. 145.

⁴⁰ P. Ruppert, *Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's Metropolis*, tinyurl.com/bp61-wit-1 [dostęp: 7.09.2023].

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

nowoczesności i jej wpływu na społeczeństwo. Jej postać ilustruje, jak technologia może zarówno uwalniać, jak i zniewalać jednostki, a także jak może wpływać na naszą percepcję rzeczywistości i naszych własnych tożsamości⁴¹.

Podobieństwo z *My* Zamiatina przejawia się w *Metropolis* nie tylko w ważnej roli, jaką pełnią dwie antynomiczne postacie kobiece, ale również w tym, że ich obrazy nie są tak jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać. Prawdziwa Maria wydaje się bierna i uległa. Realnie jednak jest ona niebezpieczną, choć niepozorną, rywalką polityczną dla Fredersena – pana Metropolis. Głoszone przez nią hasło, że: „pośrednikiem między mózgiem a rękoma musi być serce”⁴² stanowi alternatywę dla obecnego systemu panującego w Metropolis, w którym nie ma miejsca na serce – ręce robotników bez żadnej refleksji wykonują polecenia mózgu władcy miejskiego molochu i jego maszyn. Maria daje robotnikom nadzieję, podsycy w nich wiarę w możliwość ziszczenia się alternatywnego porządku. Dlatego też Fredersen, w obawie przed utratą władzy i zburzeniem istniejącego *status quo* decyduje się na rozbięcie jedności warstwy robotniczej i wykorzystuje do tego androida, który podszywając się pod prawdziwą Marię prowadzi robotników na barykady. Jednak powstanie, które miało jedynie osłabić „ręce” Metropolis wymyka się spod kontroli. Fałszywa Maria nie okazuje się tak posłuszną jak przedstawiał to Rotwang – przewodząc rozjuszonemu tłumowi, niszczy najważniejsze maszyny Metropolis, na których pracy opierał się cały system. Co prawda zostaje ona na końcu spalona na stosie jak wiedźma (czyli została *de facto* ukarana za intrygi mężczyzn), ale udaje jej się stworzyć podwaliny pod budowanie nowego ładu, za który odpowiedzialny ma być Mesjasz – Freder.

Podsumowanie

Zaproponowana tu analiza porównawcza dwóch antyutopii lat 20. minionego stulecia pokazuje, że łączy je bardzo wiele. W pierwszej kolejności w oczy rzucają się podobieństwa w kreacji świata przedstawionego. Jednak elementy takie jak binarność przestrzeni oraz jej technicyzacja, uniformizm czy odczłowieczenie obywateli nie są wyjątkowe, lecz charakterystyczne dla całego gatunku

⁴¹ A. Huyssen, *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's „Metropolis”*, „New German Critique” 1982, nr 24–25, s. 229.

⁴² T. von Harbou, dz. cyt., s. 5.

antyutopii. Zamiatain wyznaczył pewien światotwórczy kierunek, którym podążała nie tylko Harbou, ale i wielu innych twórców dystopii literackich z Huxleyem i Orwellem na czele.

Dużo ciekawiej prezentują się podobieństwa w systemie bohaterów. Tutaj mówić możemy już o oryginalności *My* i *Metropolis* względem innych tego typu powieści. Stworzenie przez Zamiatina i Harbou antynomicznych par kobiet zaskakująco zbliża do siebie oba analizowane utwory. O-90 i Maria reprezentują typ kobiety uległej i oddanej mężczyźnie oraz idealnej matki gotowej na największe poświęcenia, uosabiają siłę tworzenia. I-330 i fałszywa Maria to z kolei kobiety fatalne, przepełnione siłą zniszczenia. Stają się one katalizatorem napięć społecznych. W kreacji obu bohaterek Zamiatain i Harbou odwołują się do symboliki chrześcijańskiej i mitologicznej, tworząc swoiste obrazy Matki Bożej i Lilith. Najważniejszy jest jednak fakt, że w silnie zmaskulinizowanych światach, to kobiety odgrywają aktywne role w inicjowaniu zmian w otaczającej bohaterów rzeczywistości. W *My* walka o lepsze jutro zostaje przegrana, a poświęcenie I-330 okazuje się daremne, w *Metropolis* zaś ofiara fałszywej Marii przynosi oczekiwane rezultaty. Jednak choć w obu powieściach to kobiety rozdają karty, a protagoniści poddają się ich wpływowi, to finalnie ponownie męski punkt widzenia staje się dominujący. Główny bohater *My* – D-503 – poddany operacji wraca do swojego poprzedniego życia. W *Metropolis* budowanie nowego ładu powierzono Frederowi, choć to dwie Marie przygotowały mu grunt pod tę budowę.

Bibliografia

- Alsztyniuk A., *Antiutopičeskie proizvedeniâ Evgeniâ Zamâtina i Vasilâ Gigeviča: kprobleme shodstva i različij*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2020, t. 20.
- Aleksandrowicz P., *„Metropolis” Fritz Langa jako pierwowzór i inspiracja współczesnych filmowych dystopii*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017.
- Duda K., *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995.
- Gałęziowski M., *Uwagi na marginesie powieści „My” Eugeniusza Zamiatina*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1991, nr 15.
- Garsiâ Sala I., *Ženšina-sozidatel’ i ženšina-razrušitel’ v romane Evgeniâ Zamâtina „My”*, [w:] *Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008.
- Gildner A., *Proza Jewgienija Zamiatina*, Kraków 1993.
- Harbou T., *Metropolis*, przeł. W. Zechenter, Warszawa 1927.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Huyssen A., *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's „Metropolis”*, „New German Critique” 1982, nr 24–25.

Juszczak A., *Stary wspinały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014.

Kasperski E., *O teorii komparatystyki*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 1998.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012.

Magid A.M., *Better than the Book: Fritz Lang's Interpretation of Thea von Harbou's „Metropolis”*, „Spaces of Utopia: An Electronic Journal” 2006, nr 2, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1639.pdf> [dostęp: 7.09.2023].

Maj K.M., *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, z. 4.

Maj K.M., *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, t. 55, z. 2.

Maj K.M., *Utopia, czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2014, nr 3.

Nefagina G., *Evgenij Zamiatin (1884–1937)*, [w:] S. Gončarova-Grabovskaâ, G. Nefagina, I. Skoropanova, T. Aleška, *Russkaâ literatura pervoj poloviny XX veka*, Mińsk 2009.

Niewiadomski A., Smuszkiewicz A., *Antyutopia*, [w:] *Encyklopedia fantastyki*, <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Antyutopia> [dostęp: 7.08.2023].

Orwell G., *The Collected Essays*, „Journalism and Letters” 1968, vol. 4.

Pomorski A., *Posłowie*, [w:] E. Zamiatin, *My*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1989.

Profferr C.R., *Notes on the Imagery in Zamiatin's „We”*, „Slavic and East European Review” 1963, nr 3.

Ruppert P., *Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's „Metropolis”*, <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis> [dostęp: 7.09.2023].

Russell R., *Literature and Revolution in Zamiatin's „We”*, „Slavic and East European Review” 1973, nr 122.

Rymarz K., *Femme fatale (2) – malarstwo wyrazem męskiego spojrzenia na kobietę*, <http://www.netkultura.pl/2191/katarzyna-rymarz-femme-fatale-2-malarstwo-wyrazem-meskiego-spojrzenia-na-kobietę/> [dostęp: 30.08.2023].

Sałańczykowska J., *Z problematyki eksperymentu literackiego w rosyjskiej/radzieckiej prozie lat dwudziestych: powieść E. Zamiatina „My” jako utopia odwrócona*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1988, nr 1.

Samjatin J., *Wir. Roman*, Köln 1958.

Patryk Witczak, *Z historii gatunku antyutopii literackiej. O (nie)oczywistych powinowactwach...*

Stępnik M., *Sfinks i gorgony – ewolucja psychoanalitycznego bestiariusz. Reinterpretacje*, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/wizualizowanie-psychoanalizy/sfinks-i-gorgony> [dostęp: 30.08.2023].

Woodcock G., *Utopias in Negative*, „Sewanee Review” 1956, vol. 64.

Wróblewski W., *Dwie antyutopijne wizje – „My” Jewgienija Zamiatina i „Miranda” Antoniego Langego. Z dziejów idei i recepcji*, „Konteksty Kultury” 2020, nr 17, z. 4.

Zamiatin E., *My*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1989.

Zobek T., *„My” Eugeniusza Zamiatina a Proletkult: o antyutopii i utopii lat dwudziestych*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1991, nr 15.

Żemła K., *Organizacja stylistyczna powieści E. Zamiatina „My” wobec ewolucji stanu emocjonalnego bohatera*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1991, nr 15.

