

**POLSKA LITERATURA FANTASTYCZNA
INTERPRETACJE**

pod redakcją
ANDRZEJA STOFFA I DARIUSZA BRZOSTKA

Toruń 2005

POLSKA LITERATURA FANTASTYCZNA
INTERPRETACJE

pod redakcją Andrzeja Stoffa i Dariusza Brzostka

Toruń 2005

Marcin Wołk

***Hieny cmentarne Marka Oramusa,
czyli niepewność konwencji***

Lech Jęczmyk zauważył w rozmowie z Markiem Oramusem, że „streszczenie tradycyjnego utworu literackiego nie mówi nic o jego wartości, natomiast samo streszczenie utworu fantastycznonaukowego ma wartość estetyczną”, i postulował, by przy ocenie tekstów *science fiction* zawsze brać pod uwagę „wartość estetyczną pomysłu paranaukowego”¹. Spróbujmy, idąc tym tropem, rozpocząć charakterystykę *Hien cmentarnych* od przedstawienia zarysu fabuły utworu.

Na powracającym na Ziemię patrolowcu „Ritornell” wybucha dziwna epidemia. Objawy, początkowo nieznaczące i zróżnicowane (osłabienie, kłótniowość, urojenia), gwałtownie się nasilają, przechodzą w stany deliryczne, w końcu następuje zgon chorego (nie kończący zresztą życia — duch jednego ze zmarłych krąży po pomieszczeniach statku). Lekarz pokładowy wiąże te przypadki z postojem pojazdu na orbicie uchodzącej za niezamieszkałą planety Mirador, gdzie „Ritornell” zawinął w celu uzupełnienia zapasów. Okazuje się, że członkowie załogi, którzy nadzorowali załadunek miradorskiego żwiru (syntetyzowane są z niego wszystkie potrzebne substancje), natknęli się na podziemne budowle przypominające sieć grobowców. Znajdujące się w nich kapsuły-sarkofagi oprócz dziwnych, jakby owadzich czy ptasich zwłok, zawierały drobne przedmioty, które odkrywcy postanowili przemycić na Ziemię i sprzedać. To właśnie te skarby wywołały ciąg zachorowań wśród załogi statku. Szczególnie

¹ *Dzień dzisiejszy literatury przyszłości* (rozmowa z L. Jęczmykiem), [w:] M. Oramus, *Wypożyczenie osobiste*, Warszawa 1987, s. 18.

niebezpieczny jest jeden z miradorskich artefaktów, nazwany przez swego znalazcę tlatocetlem. Wzrokowy i dotykowy kontakt z nim sprawia niezwykłą przyjemność, szybko powodując rodzaj nałogu i wyłączając posiadacza tlatocetla z życia społecznego. Przedmiot potrafi podporządkowywać sobie wolę obcującego z nim człowieka, wpływa również na funkcjonowanie urządzeń statku, odchylając jego kurs z powrotem ku Miradorowi. Zmiany kierunku zostają w porę zauważone, „Ritornell” dociera na Ziemię, a tlatocetl, przeszedłszy przez ręce szeregu pośredników, staje się własnością bogacza Moneyarda. O zbadanie cennego nabytku prosi on pewnego profesora fizyki, który z kolei wzywa do pomocy parapsychologa. Obaj stwierdzają, że tlatocetl ma niewytłumaczalną zdolność oddziaływania na obiekty fizyczne, przede wszystkim zaś na ludzką psychikę (jasnowidz stacza z tlatocetlem prawdziwą walkę, starając się narzucić mu swoją wolę), formułują też hipotezę, według której zadaniem obiektu jest przekształcenie Ziemi w kopię Miradora. Istotnie, na całym globie wzrasta wilgotność, pojawiają się niezwykle gęste mgły podobne do tych, jakie pokrywały tamtą planetę. Na odwrócenie biegu wydarzeń jest już za późno. Moneyard nie potrafi się zdobyć na natychmiastowe zniszczenie tlatocetla, w domowym sejfie znajduje go synek milionera, a dziecięca psychika stanowi idealną pożywkę dla złowrogiego przedmiotu. W zakończeniu Moneyard junior obserwuje, jak formy ziemskiej rzeczywistości ulegają rozsadzeniu — poświadczają to nawet fizyczne luki w tekście utworu — wśród wyrosłej nie wiadomo skąd monstrualnej roślinności pojawiają się zaś uskrzydłone stwory; sam chłopiec zmienia się w miradorskiego psa, tlatocetl jest jego zabawką.

Trzeba przyznać, że opowiadanie Oramusa z trudem wytrzymuje „próbę streszczenia”. Nie tylko dlatego, że centralny motyw tajemniczego przedmiotu nierozważnie przywiezionego z kosmosu — wariacja na temat wątku ucznia czarnoksiężnika — jest mało oryginalny. W końcu naprawdę odkrywcze pomysły fabularne zdarzają się w SF stosunkowo rzadko. Gra znanymi rekwizytami należy do istoty tego gatunku, a od autorów oczekuje się zazwyczaj tylko umiejętnego, tzn. frapującego i pobudzającego do refleksji, jej poprowadzenia. Również *Hieny* są w szczegółowych rozwiązaniach znacznie ciekawsze, niż wynikałoby ze streszczenia, i to zarówno artystycznie, jak i intelektualnie. Skrótowe przedstawienie treści wydobywa jednak mankamenty utworu poważniejsze niż niepełna oryginalność pomysłu, a mianowicie niekonsekwencje fabuły, brak dostatecznej troski o uprawdopodobnienie zdarzeń oraz nieuzasadnione mieszanie różnych odmian fantastyki. Szczególnie uderzające jest nagromadzenie obiegowych motywów i klisz fabularnych, z których jedne charakterystyczne są dla *science fiction* (podróż międzyplanetarna, kontakt

z obcą cywilizacją kosmiczną), inne zaś dla fantastyki grozy (duchy, przemiana w istotę niehumanitarną), a nawet baśni (magiczny przedmiot).

Tej niepewności konwencji towarzyszy w *Hienach cmentarnych* niejasność ideowego przesłania (której nie należy mylić z wieloznacznością). Można ją dostrzec już na poziomie streszczenia, jednak jej pełne uchwycenie wymaga oczywiście głębszego wniknięcia w tkankę utworu, przeanalizowania jego metaforyki, symboliki, fragmentów dyskursywnych. Na główny trop interpretacyjny naprowadza znakomita scena otwierająca opowiadanie. W gabinecie doktora Buchsego stawia się Yonyer — ów znalazca tlatocetla, który później jako duch będzie się błakał po statku, dokonując „pożegnalnej serii odwiedzin”². Mówi, że rosną mu skrzydła. Lekarz, rzecz jasna, stwierdza u pacjenta stan urojeniowy, którego przyczyn upatruje zrazu w przemęczeniu, później w jakimś wirusie zawleczonym z Miradora, jednak mimo tych racjonalizacji zarówno on, jak i czytelnik pozostają pod wrażeniem tego, co Yonyer mówi o doświadczanej przemianie:

Jeśli wyobrazi pan sobie, że przywykłem do pewnego kształtu, który ma pan przed sobą, to od pewnego czasu od granic tej struktury odlepiła się wewnętrzna część i zaczęła płynąć. Doktorze, to są moje ręce i nogi, a jednocześnie nie moje. Ja... Obracam się wewnątrz fizycznej formy, której na imię człokształtność, i nie wiem, kiedy się zatrzymam. Nie mam pojęcia, co z tego wyniknie. [s. 34]

We wprowadzonym w ten sposób temacie nieznanego życia rozwijającej się wewnątrz organizmu człowieka rozpoznajemy kolejny stary motyw fantastyki, przypomniany m.in. w powstałym na kilka lat przed *Hienami cmentarnymi* filmie Ridleya Scotta *Obcy — ósmy pasażer „Nostromo”*. Jednak polski autor w istotny sposób modyfikuje ten pomysł. Po pierwsze, inwazja odbywa się u niego znacznie subtelniej niż w typowych wariantach wątku. Obce istnienie wnika w ludzkie ciało z pominięciem drogi biologicznej, pod wpływem kontaktu człowieka z oddziałującym na psychikę tlatocetlem (choć niewykluczone, że w procesie tym pewną rolę odgrywają pokarmy zsintetyzowane z miradorskiej skały)³. Można powiedzieć, że Oramus wykorzystuje arystotelesowską koncepcję bytu jako jedności formy i materii: tlatocetl, źródło czy zapis form, odciska nowy kształt w odpowiednim podłożu. Druga istotna modyfikacja pomysłu polega na tym, że autor wyposażył „żywiciela” w częściową przynajmniej

² M. Oramus, *Hieny cmentarne*, [w:] tenże, *Hieny cmentarne*, posłowiem opatrzył M. Chrzanowski, Katowice 1989, s. 66. Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

³ „Nalał sobie kawy, położył na talerzyku trochę syntetycznego chleba, ser, masło, parę plasterków wędliny. To już z Miradora, pomyślał z roztargnieniem. [...] Jedzenie smakowało mu. To już na pewno z Miradora, osądził” [s. 60].

świadomość dokonujących się w nim procesów. W ten sposób sensacyjny chwyt rodem z krwawego horroru został zintelektualizowany, a dzięki motywowi skrzydeł — wpisany w sieć symbolicznych odniesień o konotacjach religijnych i etycznych.

Właśnie wyeksponowaniu problematyki eschatologicznej i moralnej zdają się służyć dalsze partie opowiadania, zwłaszcza rertospektywny epizod pobytu Yonyera na Miradorze. Na powierzchnię planety zwabiają bohatera pierwsi odkrywcy miradorskich podziemi, którzy zorientowali się, że każdemu z nich mimo ponawianych wysiłków, udało się znaleźć zaledwie jedną otwartą „skarbonkę”. Wcale ich to nie zastanawia, nie mają też oporów przed płądrowaniem innoplanetarnych grobów, chcą tylko zdobyć jak najwięcej skarbów. Sprowadzają więc następnego członka załogi, licząc, że będzie miał więcej od nich szczęścia, a w najgorszym razie zadziała jak klucz do kolejnego sarkofagu. Dopiero Yonyer rozważa moralną stronę przedsięwzięcia („Naruszyliśmy wieczny spokój zmarłych”, [s. 57], on też uświadamia sobie zagadkowe reakcje nekropolii i ich potencjalne implikacje:

Labirynt odróżnia nas od siebie. Rozpoznaje nas. Dysponuje umiejętnością zdemaskowania spryciarza, któremu nie wystarcza tylko jeden zaciąg. [...] dotychczasowe fakty przemawiają za tezą, że Labirynt z premedytacją obdziela nas podarunkami. Innymi słowy bierzemy wyłącznie to, co dla nas naszykował. [s. 55 — 56]

Przyjęcie tej supozycji prowadzi czytelnika do wniosku, że tlatocetl mógł być przeznaczony osobiście dla Yonyera, a w konsekwencji — że przemiana, jaka się pod jego wpływem w bohaterze dokonuje, ma wymiar indywidualny, i że między człowiekiem a tym, co się w nim rozwija, istnieje głębszy związek, może nawet ciągłość. Zamiast relacji: żywiciel — pasożyt otrzymujemy więc stosunek ewolucyjny, jak między istotą mniej i bardziej rozwiniętą, postacią młodocianą i dojrzałą (Yonyerowi miradorska mumia kojarzy się z przeobrażającą się poczwarką [s. 54]. Kierunek przeistoczenia sygnalizuje ten sam bohater w przedśmiertnej rozmowie z doktorem Buchse:

Być może w każdym, kto dojrzał do wątpliwości, pojawia się załączek jakościowo innego człowieka? Kto rozumie, a przynajmniej dostrzega swe błędy, widzi ich sieć rozpiętą nad sobą, ten już właściwie dojrzał, by ją przerwać, a zatem należy go osądzać według nowych, surowszych kryteriów. To nowy, lepszy człowiek — cóż z tego, że jeszcze słaby jak niemowlę? On już żyje, a tamci — martwe kamienie... [s. 64 — 65]

Wiele wskazuje na to, iż radykalna odnowa moralna, którą ma na myśli Yonyer, jest równoznaczna z przekroczeniem ograniczeń dotychczasowego istnienia. Przesadą zapewne byłoby mówić o przemianie człowieka w skrzyd-

latego anioła, choć taką sugestię tekst przecież zawiera. Niewątpliwie jednak w omawianych partiach opowiadania można się dopatrzeć elementów scenariusza inicjacyjnego, alegorycznie opisującego głęboką przemianę wewnętrzną, przejście w wyższy „modus bycia”⁴. Samotna wyprawa w nieznane podziemia i sen Yonyera w labiryncie, bezpośrednio poprzedzający odkrycie czekającego nań skarbu, to czytelne symbole wtajemniczenia. Wyrażony złodziejskim żargonem domysł, że labirynt „sam wyznacza każdemu dołę” [s. 54], dzięki wieloznaczności rzeczownika *dola* i konotacjom toposu labiryntu daje się zinterpretować jako odsyłacz do starożytnej, religijnej koncepcji przeznaczenia jako mojry, części losu przypadającej każdemu z ludzi⁵. Również inne sygnały zwracają uwagę na sakralny wymiar istnienia. Dwukrotnie napotykamy w utworze rozważania na temat Boga [s. 65, 89]. Dobór słownictwa, a zwłaszcza onomastyka tekstu wyraźnie służą wytworzeniu aury symbolicznej o zabarwieniu religijnym, głównie przez nawiązania do tradycji judeochrześcijańskiej, a także dzięki odwołaniom do pojęć nacechowanych aksjologicznie. Jeden z kompanów zarzuca Yonyerowi posługiwanie się „rybacko-sieczową terminologią” [s. 55], pojawia się wzmianka o Hiobie [s. 65], pogrążony w rozpacz Buchse myśli cytatami z Biblii: „Człowieku, marność jest imię twoje... [...] Prochem jesteś i w proch...” [s. 69], jasnowidz Rovaniemi porównuje tlatocetla do „szczęścianu Rubika siedemdziesiątej siódmej generacji” [s. 80], Yonyer zaś uważa go za „odpowiednik ognia i siarki, zesłanych na Sodomę i Gomorę” [s. 89].

Ciekawie przedstawia się w tym kontekście sprawa nazw osobowych. Z jednej strony Oramus jest posłuszny konwencji *science fiction*, nakazującej zaludniać statki kosmiczne i naziemne bazy załogami międzynarodowymi. Mamy więc w opowiadaniu nazwiska o rodowodzie słowiańskim (Vahvatil, Šliwa), węgierskim (Mezei, Yonyer), niemieckim (Buchse), francuskim (Moice-nau), fińskim (Rovaniemi). Z drugiej strony także antroponimy podporządkowane są zasadzie uruchamiania skojarzeń religijnych i etycznych. Widać to w nazwiskach dowódcy statku (Dobrowolski) i nabywcy tlatocetla (Ransome Moneyard, od *ransom* – ang. okup, wykup + *money*). Theo Rovaniemi jakby dla podkreślenia treści swego imienia podczas rozmowy odnosi się do Boga, czym wywołuje zdziwienie Moneyarda [s. 79], robot Gamaliel zaś, nie odgrywający żadnej istotnej roli fabularnej, pojawia się chyba tylko po to, by przywołać postać sprawiedliwego faryzeusza znanego z Dziejów Apostolskich⁶.

⁴ Zob. M. Eliade, *Wprowadzenie do problemu inicjacji*, przeł. K. Kocjan, Pismo Literacko-Artystyczne 1988, nr 5.

⁵ Zob. S. Srebrny, „*Król Edyp*”, [w:] tenże, *Teatr grecki i polski*, wyb. i oprac. Sz. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984.

⁶ Pomijam oczywistą funkcję motywu robota jako sygnału konwencji SF.

Aluzyjna treść imienia wiąże się wyraźniej z jakimiś cechami czy sytuacją noszącej je osoby jedynie w wypadku Moneyarda i, w mniejszym stopniu, jego domowego robota (ewangeliczny Gamaliel to uosobienie starego, pedantycznego nauczyciela; podobną funkcję zdaje się pełnić automat w rodzinie milionera). Reszta nacechowanych nazw osobowych, wraz ze wskazanymi wyżej symbolami inicjacyjnymi i aluzjami biblijnymi, tworzy tylko pewną otoczkę znaczeniową tekstu, kierując uwagę czytelnika ku określonej problematyce.

Cały ten zespół znaków skłania do potraktowania utworu Oramusa jako fantastycznonaukowego moralitetu, opowieści o duchowym odrodzeniu człowieka, w której rola katalizatora zmian przypada relikтови obcej, dawno upadłej cywilizacji. Puentą tak odczytywanych *Hien cmentarnych* mogłoby być pocieszenie, jakie duch Yonyera kieruje do umierającego kolegi (bo duchy u Oramusa nawet mówią, choć nie są słyszane): „Nie bój się śmierci” [s. 66], z domyślnym dalszym ciągiem: przestając być człowiekiem stajesz się kimś doskonalszym. Z taką interpretacją — przynajmy, że ciekawą — kłóci się jednak rozwój fabuły (działanie tlatocetla jest coraz bardziej niszczące i wyraźnie zmierza do totalnej zagłady ludzkości) oraz drugi zespół wskazówek lekturowych, pozornie pokrewny pierwszemu. I tu mamy do czynienia ze swoistą moralistyką, nie jest ona jednak indywidualistyczna ani skłaniająca do doskonalenia, lecz kolektywistyczna i potępiająca. Jej podstawowe założenie znów formułuje Yonyer: „Ludzie są źli jako rasa. [...] My jesteśmy muchy roznoszące kawałki zła po całym kosmosie” [s. 63–64]. Chciwość, dążenie do przyjemności, żądza władzy i niepohamowana skłonność do ekspansji to gatunkowe cechy człowieka, które wykorzystali Miradorczycy:

Oni tam [...] zastawili na nas pułapkę. Uniknęlibyśmy jej — gdybyśmy byli choć trochę lepsi. Oni są mądrzy, o tak... I bardzo przebiegli. Już czterdzieści wieków temu przewidzieli, z kim będą mieć do czynienia. Przyszykowali pułapkę na złe, chciwe zwierzęta — i złapali nas. [s. 62]

Czym więc jest tlatocetl: boskim czynnikiem przyspieszającym duchowy rozwój Ziemian czy narzędziem agresji Obcych? I czym jest człowiek: złym zwierzęciem czy anielską poczwarką? Autor w zakończeniu próbuje wprowadzić pogodzić obie perspektywy („możliwa jest taka wersja: tlatocetl jako narzędzie Miradorczyków wypełnia ich plan, a jednocześnie realizuje dokładnie tajny zamysł Boga”, [s. 89], jednak zasadnicza sprzeczność tkwi przecież w konflikcie wpisanych w opowiadanie wizji etycznych, antropologii i koncepcji Boga. Albo uznajemy możliwość indywidualnej poprawy, albo czekamy na zbiorową karę za grzechy wynikające z samej natury człowieka. Albo wierzymy w Boga, który chce, byśmy stali się doskonalsi, albo w takiego, który byłby gotów zastąpić złą

ludzkość Miradorczykami (niewiele od nas lepszymi, sądząc po tym, jak traktują swoje psy). Nie bez powodu wielkie religie, choć starały się niekiedy łączyć oba punkty widzenia, rzadko ilustrowały je jedną opowieścią.

W planie ideowym *Hien cmentarnych* dochodzi do jeszcze jednego mało fortunnego skrzyżowania — literackiej historiozofii finalnej z cykliczną. Pierwsza, ukierunkowana na refleksję nad nieuchronnym kresem i możliwym celem dziejów ludzkości, jest u Oramusa w gruncie rzeczy tożsama ze wskazaną wyżej wizją eschatologiczną (zwłaszcza w jej wariacie apokaliptycznym: ludzie są źli, czeka ich kara, a ich świat zagiada), choć istnieje też w postaci „świeckiej” jako ogólnikowa przestroga przed skutkami nierozważnego wykorzystania odkryć i wynalazków o nie w pełni poznanych właściwościach. Druga — konkurencyjna wobec tamtej — akcentuje powtarzalność cyklu narodzin, rozkwitu i obumierania społeczeństw, cywilizacji i form życia. Ukazanie tej powtarzalności wymaga sięgnięcia do ich początków. Hipotetyczny obraz przyszłości jest w utworze Oramusa widoczny bardzo wyraźnie nie tylko ze względu na założenia futurologiczną orientację fantastyki naukowej, lecz także w wyniku autorskiego wyboru tematyki (globalna katastrofa). Natomiast hipotezy dotyczące przeszłości oraz koncepcja powrotności stanów minionych przekazywane są czytelnikowi wyłącznie w sposób pośredni. I tutaj, podobnie jak w wątku angelologicznym, zasadniczą rolę odgrywa język opowiadania, jego symbolika oraz aluzyjne nawiązania do faktów, postaci i wyobrażeń utrwalonych w tradycji.

Ku zagadnieniom początków oraz kontaktu dawnych i nowych cywilizacji kieruje uwagę pierwsza część utworu, zwłaszcza epizod przeszukiwania grobowców sprzed czterech tysięcy lat (w tekście nie ma nawet pośrednich informacji o podstawach tego datowania — kolejne odstępstwo od założeń SF) i sposób, w jaki własną sytuację traktują bohaterowie biorący udział w eksploracji. Uspokojony filozoficznie Yonyer porównuje miradorskie katakumby („przysypane żwirem Eldorado” [s. 49]) do reliktyw minionych cywilizacji ziemskich, sam czuje się „rabusiem innoplanetarnych starożytności” [s. 53], a do kompanów mówi: „daleko nam do Cortezów czy Pizarrów” [s. 56]. Hieroglify pokrywające ściany labiryntu prowokują go do refleksji: „Może na Ziemi narodził się już przysły badacz, nowy Schliemann czy Champollion, który dedykuje wam życie” [s. 51]. Archeologiczno-konkwistadorski kierunek asocjacji podtrzymywany jest w części drugiej. Zostaje tam zaakcentowane azteckie brzmienie nazwy *tlatocetl* — profesorowi przychodzi ona na myśl wulkan Popocatepetl ([s. 72], notabene obiekt szczególnego zainteresowania ufologów, wiązany z mitami na temat kosmicznego pochodzenia pewnych plemion indiańskich), a Moneyardowi seria zgonów na pokładzie „Ritornella” wydaje się z „nowym

przekleństwem faraonów” [s. 83]. Co ciekawe, tylko dwie ostatnie aluzje wystąpiły w czasopiśmienniczym pierwodruku opowiadania. To, że wśród stosunkowo nielicznych zmian, jakie pojawiły się w wydaniu książkowym, odnajdujemy cały zespół pokrewnych sygnałów, podkreśla ich rolę w kształtowaniu się autorskiej koncepcji utworu⁷.

Wrażenie jeszcze głębszej dawności wywołuje krajobraz Miradora, przypominający nie tylko „tandetną dekorację do przyszłościowego filmu”⁸ [s. 41–42], ale i potoczne wyobrażenia o wyglądzie Ziemi w zamierzchłych epokach:

Nad gruntem unosiły się białawe opary, a wielgachne liście kołysały się dostojnie w gęstym powietrzu, spływając nieustanną wilgocią. [...] Od czasu do czasu wśród białawych kłębow zamajaczył zwalisty kształt, jak gdyby na scenę wtargnęło stado jaszczurów z mezozoiku i zamarło w oczekiwaniu na sygnał reżysera. [s. 42]

W zakończeniu opowiadania ta widowiskowa sceneria zostaje przeniesiona na Ziemię wraz z ożywionymi Miradorczykami, którzy sami są nieco podobni do skrzydlatych dinozaurów: wysocy niczym wieże, o twarzach „jak u konika polnego [...] z osadzonymi po bokach wielkimi oczami owada”, z hakowato zakończonymi dłońmi i zielonymi skrzydłami, wydają wysokie ptasie skrzeki [s. 92].

Dokonujący się dzięki tlatocetlowi powrót naszej planety do przeszłości, do stanu „zanim pojawił się człowiek”, to kulminacja budowanego w całym utworze napięcia między starym a młodym, narodzinami i śmiercią oraz pokrewnymi parami opozycyjnych pojęć: aktywnością i apatią, chaosem i porządkiem, witalnością i martwością. Napięcie to widoczne jest zwłaszcza w językowej warstwie tekstu, w metaforyce i użytych przez autora porównaniach. Kontakt z tlatocetlem daje zgorzkniałemu Buchsemu „dziecinna radość” [s. 68], po której przychodzą jednak zmęczenie i myśli samobójcze. Vahvatil i Śliwa wykazują się infantylną zachłannością w rozbijaniu starożytnych „skarbonek” i „baniaczków”, a w rozmowie z Yonyerem posługują się żargonem uliczników. *Bajerować starego pierdołę* [s. 45, o dowódcy], *jest robota* [tamże], *dzielić się szmałem po zhandlowaniu towaru* [s. 46], *sypnąć bitami* [s. 47] — to tylko niektóre z użytych przez nich wyrażeń. Ten styl przejmuje Yonyer, gdy domaga się porcji alkoholu z miradorskiego „zielska” (to pierwszy moment cielesnego kontaktu astronautów z substancją pochodzącą z tej planety): „Skąd macie gorzałę? [...]”

⁷ Por. M. Oramus, *Tlatocetl*, *Fantastyka* 1984, nr 7. Zmiana tytułu opowiadania też jest znamienna.

⁸ Wydaje się, że takie negatywne odwołanie do konwencji popularnej SF samo stało się elementem fantastycznonaukowej konwencji.

Nalej lufę” [s. 45] i ironicznie żąda dania „słowa harcerskiego”, że nie zostanie „wystrychnięty na dudka” [s. 47]⁹. Nawet dowódca, zapewne pod wpływem tlatocetla czy innego trofeum, marszczy się „jak dziecko, które zaraz wybuchnie płaczem”, i lekarzowi żądającemu odeń zdecydowanych działań w związku z przemytem do kajut „przedmiotów pozaziemskiego pochodzenia” odpowiada niczym przedszkolak: „Dlaczego ja?” [s. 39].

Do świata przeżyć dziecięcych odwołuje się Oramus również wtedy, gdy stara się wyjaśnić siłę oddziaływania tlatocetla na ludzi. Nie chodzi o wyjaśnienie mechanizmu zmian wywoływanych w psychice, gdyż ten — podobnie jak przekształcenia rzeczywistości fizycznej — pozostaje w utworze bez racjonalnego wy tłumaczenia, lecz o umotywowanie zdolności tego przedmiotu do całkowitego opanowywania ludzkiej uwagi. Tlatocetl pod wpływem dotyku emituje różnokolorowe światło, pod jego powierzchnią ukazują się dynamiczne wzory, zmienia temperaturę, sprawia też wrażenie, że drze mią w nim nieznane możliwości, jak w żywym stworzeniu. W jego przemianach daje się dostrzec „jakby estetyka wyższego rzędu”, na którą w dodatku można, a nawet należy wpływać („sposób, w jaki tlatocetl układał się w dłoniach wręcz prowokował do reakcji”). Buchse w pewnym momencie zauważa niedoskonałość „układu geometrycznych cech przedmiotu” [s. 67], by zaraz potem zorientować się, że jest w stanie go poprawić. I poprawia nieustannie, strzegąc zazdrośnie gadżetu aż do swej śmierci. Psychologicznie rzecz biorąc tlatocetl jest więc jakby połączeniem telewizora, kostki Rubika, gry elektronicznej i żywego zwierzątka — perfekcyjną zabawką interaktywną.

Sugestię, że zetknięcie z Miradorem inicjuje proces powrotu — do dzieciństwa, początków cywilizacji czy czasów, gdy Ziemia była młoda — podkreśla nazwa statku kosmicznego¹⁰ oraz to, co się z nim dzieje. „Ritornella” do odwiedzin na tajemniczej planecie zmusza „znudzenie materii”. Ten odpowiednik znanego współczesnej technice zjawiska zmęczenia materiału ma być wywoływany zbyt rzadkim odnawianiem zasobów, wielokrotnie

⁹ Ów slang przyszłości (akcja datowana jest na koniec XXI w.) razi sztucznością i musi działać deziluzyjnie. Już w dwadzieścia lat od powstania utworu czytelnik wyczuwa jego zakorzenienie w potocznej polszczyźnie lat osiemdziesiątych, a raczej w jej konwencjonalnie literackiej wersji. Podobnych refleksów sytuacji powstania — zarówno językowych, jak i rzeczowych — jest w tekście więcej (np. brezentowe krzeselko, plecak ze stelażem i oczywiście kostka Rubika).

¹⁰ Jest ona niemiecką wersją włoskiego terminu muzycznego *ritornello* (zdrobnienie od *ritorno* — powrót) i oznacza „główny temat ronda, powracający kilkakrotnie po zmiennych odcinkach” (W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 20, Warszawa 1990, s. 444).

krążących w układach zamkniętych, a przejawia się raptownym spadkiem sprawności urządzeń, który z kolei wpływa obezwładniająco na załogę. „Szczególnie daje się we znaki na starszych jednostkach, a także podczas bardzo długich wypraw” [s. 40]. Lekiem na „paskudne uczucie totalnej niemożności” ma być „kipiący życiem” [s. 41] Mirador. Obszerny fragment poświęcony „znudzonej materii”, stylistycznie chyba najciekawszy w całym opowiadaniu, buduje wyraźną analogię między wysłużonym statkiem a starzejącą się cywilizacją. Nie jest do końca jasne, czy to Ziemia potrzebuje odmłodzenia przez kontakt z Miradorem czy odwrotnie, jednak istnienie między mieszkańcami obu globów zagadkowego przyciągania jest w utworze faktem. Już sama bliskość Miradora budzi załogę „Ritornella” z marazmu. Mimo że na powierzchnię „wystarczyło na dobrą sprawę posłać same zasobniki towarowe” [s. 35], natychmiast zgłaszają się chętni do lądowania, kolejni dołączają do nich później. Przebijają się przez „białawy jak rozdęta prezerwatywa balon [atmosfery] Miradora” [s. 41], by zabrać stamtąd tlatocetl — swoisty załączek nowo-starej formy życia. Nawet kształt tego przedmiotu wydaje się znaczący, przywodzi na myśl zarówno klepsydrę, jak i wycinek podwójnej helisy DNA.

W tej metaforycznej opowieści o kosmicznym cyklu rozrodczym odnajdujemy jeszcze jeden niejasny element. Nazwa *tlatocetl* nie jest ludzkim wymysłem, Yonyer ma poczucie, że „wypłynęła gdzieś z głębi [jego] mózgu” [s. 54], przy jej wymawianiu przebiega go dziwny dreszcz. Oramus nie rozwija tego wątku, pozwalając się tylko domyślać, że widok Miradora i pochodzących z niego przedmiotów budzi w ludziach pewien rodzaj przypomnienia. Nie wiemy, czego ono dotyczy — jakiegoś pierwotnego stanu ludzkości czy może jej dawniejszych kontaktów z Miradorczykami¹¹. Jednak sam ślad tak ujętego motywu anamnezy, w zestawieniu z wyeksponowaniem analogii między miradorskim Labiryntem a starożytnymi kulturami Ziemi, może funkcjonować jako przywołanie teorii Ericha von Dänikena o kosmicznym pochodzeniu cywilizacji antycznych. Przyjęcie tej hipotezy pozwoliłoby zapewne zbudować interpretację *Hien*, w której zbieżność wyglądu Miradorczyków z planem ciała pterodaktyli oraz ludzkimi wyobrażeniami o aniołach znalazłaby należyte wyjaśnienie... Tylko czy warto sięgać po takie narzędzia interpretacyjne? Konieczność poszukiwania artystycznej i ideowej jedności utworu fantastycznonaukowego w synkretycznej

¹¹ Przedśmiertna rozmowa Yonyera z Buchsem każe rozważyć możliwość miradorskiej genezy ludzkości: „Tak sobie tłumaczyłem: skoro człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, więc stwórca musi być odbiciem wszystkich naszych słabości. Skoro jesteśmy źli — my, jego dzieło, w jakimś stopniu zły, ułomny musi być on sam. A więc to nie Bóg... Jakieś indywiduum, ale nie Bóg. Skąd my się wzięliśmy, doktorze? Czyim jesteśmy pomiotem!” [s. 65].

„filozofii”, w której różne tradycje religijne, wiara w kosmitów i zjawiska paranormalne splatają się z elementami wiedzy naukowej, dowodzi właściwie pisarskiej klęski.

Myślę, że niespójność implikowanej przez utwór wizji świata jest zjawiskiem pochodnym wobec wskazanego na wstępie nałożenia się różnych konwencji i skrzyżowania kilku typowych dla fantastyki wzorców fabularnych. W motywie tlatocetla zderzają się aż trzy toposy zasadniczo odmienne, choć przecież powiązane genetycznie. Główny rekwizyt opowiadania jest jednocześnie baśniowym darem, który w cudowny sposób wzbogaca swojego posiadacza, typowym dla powieści grozy fatalnym talizmanem, sprowadzającym nieszczęście na kolejnych właścicieli, oraz niezwykle urządzeniem, właściwym dla konwencji SF. Próba łącznego zrealizowania schematów fabularnych i zespołów idei przypisanych przez tradycję do tych trzech toposów prowadzi u Oramusa do zachwiania jednorodności przedstawianego świata, grożąc nawet zerwaniem ciągłości fabuły. W najbardziej kuriozalnym fragmencie autor, uśmierciwszy wszystkich bohaterów początkowej partii utworu, musi wprowadzić postać jasnovidza, który w trakcie „badania w ciemnym pokoju” odtworzy dzieje tlatocetla [s. 81 – 82]. Jemu też przypada w partii końcowej rola rezonera, przez fantastykę naukową zwyczajowo rezerwowana dla naukowców lub doświadczonych astronautów. Konieczność wykorzystania w utworze *science fiction* postaci obdarzonej zdolnościami niepojętymi dla nauki to oczywisty regres do reguł fantastyki grozy i dowód niekompletności fantastycznonaukowej motywacji kreowanego świata¹².

W istocie już na poziomie operowania środkami techniki literackiej Oramus popełnił w *Hienach cmentarnych* niemal wszystkie błędy, jakie sam jako krytyk dostrzegał w polskiej fantastyce naukowej – począwszy od pretensjonalności tytułu (o ileż lepszy był pierwotny *Tlatocetl!*) przez skłonność do tanich efektów fabularnych po łamanie zasady „mniej profesorów”¹³. Popełnił również grzech

najcięższego kalibru: nie wiedzieć, po co się pisze. Co chce się osiągnąć i powiedzieć rozpoczętym, a gorzej – skończonym właśnie utworem? Bywa, oczywiście, że przesłanie ewoluuje w trakcie pisania, a także że go wcale nie ma przed rozpoczęciem, jest tylko pomysł na pewną fascynującą sytuację – jednak na pewnym etapie pracy bezwarunkowo ten nieodłączny element dobrej prozy musi się pojawić.¹⁴

¹² Na temat różnych odmian motywacji w fantastyce zob. syntetyczny artykuł D. Brzostka *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej* (w niniejszym tomie).

¹³ Zob. M. Oramus, *Siedem grzechów głównych polskiej science fiction* oraz tenże, *Jak szczury*, [w:] tenże, *Wypożyczenie osobiste*.

¹⁴ M. Oramus, *Siedem grzechów głównych...*, s. 37.

Zdaje się, że analizowane opowiadanie to taki przypadek — nieudana próba rozwinięcia dobrego pomysłu, a raczej całego szeregu pomysłów, które mogłyby w pełni zaisić tylko z osobna, bo każdy wymagał zastosowania innej konwencji. Oramus wtłoczył je w jeden tekst. Skrzyżował stary temat przedmiotu o nadzwyczajnej mocy z bardziej „naukowym” niszczącym czynnikiem z kosmosu, połączył w jedną całość schematy eksploracji nieznannej planety przez ludzi i inwazji kosmitów na Ziemię, metamorfozy człowieka w istotę niehumanitarną i globalnej katastrofy, obok postaci astronautów umieścił nie tylko uczzonego, ale i wróżbitę, próbował opowiedzieć o kontakcie z obcą cywilizacją i o duchach. W efekcie powstał utwór drażniący, który balansuje między schematem a oryginalnością, głębią a banałem, i w którym wskazanie istotnych problemów trudno odróżnić od pustej znaczeniowo ornamentyki filozoficzno-religijnej.