

Aleksandra Zywert

DOI 10.15290/sw.2022.22.10

UAM Poznań

Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej

tel.: +48 604055118

e-mail:azywert@amu.edu.pl

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9922-6717>

Apokalipsa po rosyjsku (Dmitrij Głuchowski, *Outpost*)

Słowa kluczowe: Dmitrij Głuchowski, *Outpost*, *Outpost 2*, postapokalipsa, społeczeństwo, Rosja

Ludzkość od początku swojego świadomego istnienia zastanawiała się, czy uda się przetrwać koniec świata, a jeśli tak, to jak będzie wyglądało życie po nim. Ślady tych rozważań można znaleźć zarówno w literaturze judaistycznej, jak i babilońskiej, w historii o Arce Noego, czy eposie o Gilgameszu. Początek współczesnego kanonu literackiego otwiera utwór *Ostatni człowiek* (*The Last Man*, 1826) autorstwa Mary Shelley, w którym pisarka kreśli wizję świata zniszczonego przez zarazę. Niebagatelne znaczenie w rozwoju podgatunku ma także, opowiadająca o inwazji kosmitów na Ziemię, *Wojna światów* (*The War of the Worlds*, 1899) Herberta Wellsa, na podstawie której w 1938 roku Orson Welles zrealizował słynne już dziś słuchowisko radiowe, ale także wiele innych, dziś uważanych za przełomowe, czy wręcz kanoniczne, tekstów takich jak np. *Ostatni brzeg* (*On the Beach*, 1957) Nevila Shute, *Kantyczka dla Leibowitza* (*A Canticle for Leibowitz*, 1959) Waltera M. Millera, czy *Piknik na skraju drogi* (*Пикник на обочине*, 1972) Arkadija i Borysa Strugackich.

Wzorzec literatury postapokaliptycznej zakłada, że punkt wyjścia do opowieści, to wizja świata po katastrofie. Ludzkość jest zdziesiątkowana, a społeczność szczątkowa i z czasem zdziczała, pozbawiona jakichkolwiek drogowskazów moralnych i etycznych. Jedynym i nadrzędnym imperaty-

wem pozostaje przetrwanie (głównie fizyczne). Nieliczni ocalali z pogromu ludzie są kreatywni w bardzo ograniczonym zakresie, albowiem podstawą ich funkcjonowania są osiągnięcia technologiczne z przeszłości. Wykorzystują je, starają się utrzymać we względnej sprawności i w ten sposób stworzyć warunki do w miarę znośnego życia, ale nie tworzą nic jakościowo nowego. W tym kontekście lektura tekstu *Outpost* (Посм, 2019) i *Outpost 2* (Посм. Статисть и сохранить, 2021) jest (mimo swego zakorzenienia w kanonie) o tyle ciekawa, że pozwala w dużym stopniu prześledzić początki procesu kształtowania się społeczności postapokaliptycznej – element, który w tego typu utworach często jest pomijany¹. Istotne znaczenie w procesie budowy fabuły dylogii odgrywa klasyczny kontrast miasto–wieś, tyle że przeniesiony w warunki rodzącego się świata postapokaliptycznego. Obecność owej podstawowej, odwiecznej dychotomii jest o tyle znacząca, że pozwala autorowi po raz kolejny przyjrzeć się specyfice tzw. duszy rosyjskiej² oraz zawrzeć w tekście utworów komentarz polityczny dotyczący współczesności ojczyzny. Rosja, zdaniem Głuchowskiego, jest krajem, którego aktualnie największym przekleństwem jest legalizacja języka nienawiści. W połączeniu z autorytaryzmem (a nawet faszyzmem) i mocarstwowymi ambicjami z jednej strony, i całkowitym brakiem spójnej koncepcji rozwoju państwa z drugiej, daje to mieszankę bardzo niebezpieczną, której rezultaty mogą być opłakane. W jednym z wywiadów autor ocenia to tak: „Мы постоянно косплеим прошлое, совершенно в нем запутавшись и переуврав. В конечном счете мы оказались в каком-то историческом тупике [...] И все зло, которое было вызвано в мир, не рассосется само, как бы мы на это ни надеялись. Оно висит в воздухе, в какой-то момент соберется в грозовые облака и снова прольется на землю” [Глуховский 2021, wywiad].

Zarys fabuły dylogii można streścić następująco: po niedawno zakończonej wojnie domowej Rosja w dawnym kształcie już nie istnieje. Terytorium jest podzielone na dwie części: tonącą w jadowych wyziewach rzeką Wołgą – naturalną granicą pomiędzy „nową Rosją”-Moskwią, a resztą dawnego państwa. W pierwszej części akcja rozgrywa się na prowincji, w położonej nad graniczną rzeką placówce Jarosław. Nie w samym mieście (bo to już

¹ Przykładem obrazu, w którym obserwujemy ludzkość podczas katastrofy jest np. film *Pojutrze* (*The Day After Tomorrow*, 2004).

² W jednym z najnowszych wywiadów Głuchowski potwierdza: „Я исследую тайны и загадки русской народной души всю свою жизнь. И взаимоотношения русского человека с властью, и власти с ним. Также это называется еще: думать о судьбах отечества”, *Дмитрий Глуховский: Нам предлагают жить в страхе и не вякать*, <https://www.dw.com/ru/dmitrij-gluhovskij-nam-predlagajut-zhit-v-strahе-i-ne-vjakat/a-59536098>.

dawno zostało zniszczone i opuszczone), a na jego obrzeżach – Placówce naprędce zorganizowanej na terenie dawnej fabryki opon. Życie w niej nie tyle toczy się wolno, ile wlecze niemilosierne – oswojonego świata już nie ma, pozostały tylko puste rytuały, nieudolna normalność. Szybko okazuje się jednak, że początkowa sielanka – to tylko „cisza przed burzą”. Najpierw zza rzeki przychodzi tajemniczy głuchy mnich, potem do Placówki przyjeżdża ekspedycja wojskowa z Moskwy. Mieszkańcy myślą, że żołnierze przywieźli im jedzenie, ale mylą się – grupa jest tu tylko przejazdem w drodze na drugą stronę Wołgi. Kiedy w finale powieści grupa eksploratorów powraca, to już nie są ludzie, a „zarażające” tajemniczą modlitwą krwiożercze zombie. Dochodzi do masakry, z której z życiem uchodzi tylko garstka: siedemnastoletni Jegor, dwudziestoczteroletnia Michelle i kilkoro małych dzieci. W obliczu zagłady Placówki bohaterowie ruszają do Moskwy.

Akcja drugiej części rozpoczyna się właśnie tam. Placówki graniczne milkną, o ekspedycji słuch zaginął, więc Imperator postanawia wysłać do Jarosławia kolejny oddział zwiadowczy, by sprawdzić co się dzieje. Żołnierze opuszczają stolicę, a równolegle ocalali z Placówki rozpoczynają swoją podróż w odwrotnym kierunku. Jest to podróż ciężka i pełna niebezpieczeństw, z której ostatecznie z życiem uchodzi tylko dziewczyna. Uda jej się dotrzeć do celu, ale wówczas okazuje się, że na wszystko jest już za późno.

Z gatunkowego punktu widzenia dylogię można zaliczyć do postapokaliptyki z wyraźnym ukłonem w stronę *dark future* – odmiany fantastyki katastroficznej, w której pokazana jest „mroczna/ponura/posepna przyszłość [...] uniwersum [...] rzeczywistość po globalnym kryzysie. Na gruzach przeszłości ostatni reprezentanci rasy ludzkiej usiłują odbudować struktury społeczne” [Mazurkiewicz 2016, 141]. Głuchowskiego mniej interesuje analiza przyczyn katastrofy (bo te są oczywiste – w Rosji źródłem zagłady zawsze jest władza), ile odpowiedź na pytanie o kształt świata po niej. Z tego względu autor łączy popularny w postapo motyw zagłady nuklearnej i biologicznej z elementami melodramatu, survival horroru oraz powieści drogi (momentami dryfującej strukturalnie w kierunku kampanii RPG³).

Elementem decydującym o kształcie świata przedstawionego jest płaszczyzna czasowa. W odróżnieniu od klasycznych tekstów postapo (w których akcja toczy się w dalekiej przyszłości), tu tak nie jest. Konflikt zbrojny za-

³ Głuchowski przyznaje, że jednym ze źródeł inspiracji podczas konstrukcji świata przedstawionego były właśnie rozwiązania zastosowane w grach typu RPG: „У меня другая традиционная фишка – туман войны, как в Warcraft. Эта концепция мне кажется гениальной: ты знаешь ровно столько, сколько знают твои герои”, Граница с неизвестностью: интервью с Дмитрием Глуховским о вселенной его нового проекта «Пост», <https://tjournal.ru/promo/98224-post-storytel> [10.12.2021].

kończył się na tyle niedawno, że jego rzeczywiste skutki (a co za tym idzie i rozmiar katastrofy) nie są jeszcze do końca znane, zaś pamięć o poprzednim świecie jest żywa zarówno u dorosłych, jak i nastolatków. Społeczność ma świadomość jego rozpadu, ale dopiero wykształca nowe rytuały i zasady funkcjonowania. Na tym etapie ludzie dopiero przyzwyczajają się do życia w zmienionych warunkach, nie ma więc mowy o istnieniu (charakterystycznej dla tego podgatunku) fazy zdziczenia w imię imperatywu przetrwania. Jest to uzasadnione, albowiem po pierwsze, nowy świat nie został jeszcze ostatecznie poznany. Wiadomo, że nastąpiło skażenie, ale ponieważ jego istota, skala i rzeczywiste skutki nie są jeszcze zbadane, nie ma więc strategii obrony przed nimi.

Po drugie, mimo ogromu zniszczeń, na ocalałym terytorium Rosji formalnie struktura państwa nie została naruszona – wciąż istnieje Moskwa, która wyznacza standardy życia i pełni funkcję centrum dowodzenia (także dosłownie, bo opiera się na władzy wojskowej) dla całej społeczności. Miasto to jest w zasadzie zamknięte dla ogółu obywateli i to nie tylko dlatego, że dotarcie do niego jest niezwykle trudne (nie istnieje transport publiczny, a nieliczne pociągi służą celom wojskowym). Moskwa – to miasto dla wybranych, ikona, symbol trwałości Rosji, Ziemia Obiecana – obiekt marzeń zwykłych obywateli i symbolu nadziei na lepsze i przede wszystkim normalne życie.

Po trzecie, pamięć społeczna (istotna podczas zawirowań dziejowych) jest jeszcze relatywnie silna, a więc na tym etapie zapewnia sprawne funkcjonowanie opisywanej wspólnoty i jednocześnie podtrzymuje nadzieję na przywrócenie porządku świata mimo rosnącej refleksji nad utraconym. Oprócz tego Głuchowski nie oszczędza swoich bohaterów i skazuje ich na torturę pamięci także tej materialnej, zamkniętej w artefaktach takich jak choćby telefon komórkowy – przedmiot na tyle popularny w przeszłości, że inicjujący tzw. pamięć nawykową, niedeklaratywną. Jakkolwiek jest on już tylko pomnikiem przeszłości, to jego rola pozostaje wciąż znacząca – dane w nim przechowywane (analogicznie jak pomniki) „manifestują „wołę pamiętania”, a zarazem ułatwiają zrytualizowane zachowania i powtarzanie praktyk inkorporujących” [Olsen 2018, 93]. Tu oznacza to i dobrodziejstwo, i przekleństwo. Jeśli bowiem się pamięta, co się utraciło, jest do czego dążyć, by wrócić. Z drugiej strony jednak przeszłość (także i w tym przypadku) nie jest jednoznaczna. To poczucie bezpieczeństwa związane z domem, rodziną i oswojonym stylem życia, ale i przeżycie doświadczenia granicznego – wojny domowej.

Niebagatelną rolę odgrywają tu dwa obrazy-symboly: w pierwszej części – mostu, w drugiej – Moskwy. Jeśli chodzi o pierwszy, Głuchowski bazuje

na odwróceniu jego najpopularniejszego znaczenia (łączenie uprzednio rozdzielonego w przestrzeni i czasie) i nawiązaniu do mniej rozpowszechnionego wymiaru znaczeniowego – most jako symbol przeobrażenia, trudności, próby i niebezpieczeństwa⁴. Będąc upostaciowaniem makabrycznego chichotu historii, obraz ten przekształca się w wielopoziomą metaforę bramy więziennej, tym bardziej przerażającej, że usłanej trupami. Drugi obraz, stolicy, został świadomie utrzymany w konwencji „oazy starego porządku”⁵. Moskwa – to antyteza ciężkiego i biednego życia prowincji, centrum świata konsumpcji i rozrywki, czysta, dostatnia, bezpieczna i wesoła, zapewniająca jej mieszkańcom stabilność wynikającą z nienaruszalności porządku społecznego. Widać to już na początku pierwszej części dylogii. Podczas powitalnej kolacji setnik, Aleksander Krigow opowiada:

Хорошеет день ото дня! Порядок наконец навели, уличное освещение вон даже заработало на Садовом кольце! [...] Полная безопасность. Медицину отладили, Пироговская больница работает. [...] Церкви в порядок привели, в каждом храме службу служат, по вечерам такой перезвон стоит, что душа поет. Чистота! Да за что ни возьмись! В городе рестораны работают, танцы вечерами. Цветет Москва! Одно слово – столица!” [Глуховский 2020].

Istotne, że optyka ta jest konsekwentnie utrzymana do końca. W drugiej części dylogii obserwujemy miasto kwitnące, w którym ludzie żyją tak, jakby nigdy nic się nie wydarzyło. Mieszkańcy albo w ogóle nie wiedzą o groźnej zaradzie, albo nie wierzą w jej skutki, albo też je bagatelizują, traktując w kategoriach teorii spiskowej. Nie jest to zaskoczeniem, albowiem miasto jest zamknięte i pilnie strzeżone przez żołnierzy, którzy mają rozkaz strzelania do przybyszów. Tego rodzaju strategia pozwala autorowi mnożyć opozycje na wszelkich możliwych poziomach: życie/śmierć, porządek/chaos, a w końcu miasto/wieś. Ten kontrast (przepaść pomiędzy dostatnim życiem stolicy i głodnym na prowincji) w połączeniu z płaszczyzną czasową przekłada się także na kształt świata przedstawionego i obraz wykreowanego w nim życia. Społeczność moskiewska w ogóle nie ma świadomości zmiany, zaś prowincjonalna już ją sobie uzmysłowiła, ale dopiero wykształca nowe rytuały i zasady funkcjonowania.

⁴ Szerzej na temat złożonej symboliki mostu zob. np. [Kopaliński 1990, 235–236].

⁵ O wariantach i specyfice tzw. oaz starego porządku w tekstach postapokaliptycznych zob. [Nijakowski 2018, 217–229].

Po trzecie, żywotność kontrastu: nadmiar (Moskwa)–niedobór (Placówka) sprawia, że proces metamorfozy świata przebiega niejednorodnie. Odizolowani od reszty świata moskwianie nie doświadczają jakościowych zmian w codziennym życiu, w związku z tym ich styl życia pozostaje w zasadzie nietknięty. Inaczej jest na prowincji – tu nie ma nic.

Świadomość utraty pogłębiona jest przez typowy dla postapokalipsy paradoks współistnienia samotności i przeludnienia. Co prawda, ekstremalne, klaustrofobiczne formy uwięzienia, (np. tunele metra – *Metro 2033*) jeszcze nie istnieją, ale Placówka (zarówno z uwagi na swoją lokalizację, jak i strukturę społeczną) daje jego przedsmak. Osada jest położona na pustkowiu i zajmuje małe terytorium – tylko teren fabryki. W efekcie na relatywnie małej przestrzeni stłoczona jest całkiem spora społeczność, bez możliwości wyboru miejsca zamieszkania i zmiany standardu życia (ze szczególnym uwzględnieniem prawa do prywatności i intymności). Ciężkie warunki życia i coraz realniejsze widmo głodu generują lęk przed nieznanym. Tu jest on przede wszystkim „związany z nieobecnością: nieobecnością punktów orientacyjnych i reguł; nieobecnością form” [Marzano 2013, 48], a więc rozproszony, wymuszający zewnętrzną i wewnętrzną eksplorację typu labiryntowego – bez gwarancji sukcesu.

Mamy zatem do czynienia z kreacją wizji początków opowieści o ostatnich dniach ludzkości. Nie jest to klasyczna wersja jej zagłady (jak choćby w filmie *Ostatni brzeg* (*On the Beach*, 1959). Autor, jak się wydaje, raczej skłania się ku wersji zaprezentowanej w opartym na komiksie serialu *The Walking Dead*. Zgodnie z obraną strategią, w powieści dominuje atmosfera specyficzna dla *dark future* – wszechobecne poczucie zagrożenia wojną z czającymi się mrocznymi siłami przy jednoczesnym nadzwyczaj realistycznym oglądzie świata⁶. Widać to zwłaszcza w drugiej części dylogii, obfitującej w makabryczne (miejscami dryfujące w kierunku poetyki *gore*) sceny mordów oszalałych zombie. Ukłon w kierunku teorii zombiecentrycznej spełnia tu dwojaką rolę. Z uwagi na efekt przemiany połączonej z takimi elementami jak: jak brud, niekompletność, gnicie, rozpad, sprzeczność na linii życia i śmierci (ruch i bezruch jednocześnie), figury żywych trupów wzmagają poczucie zagrożenia i inicjują lęk. Ten ostatni wprost przekłada się na obraz świata skonstruowanego według zasad apokaliptycznego scenariusza – świat ten „przestaje być [...] jedynie sceną, an której bohaterowie pojawiają się i znikają [...] a staje się w zamian szczególnie rozumianą wirtualną rzeczywistością, konstruktem epistemologicznym o wysokim potencjale poznawczym” [Maj 2015, 22]. Jednocześnie motyw zombie odsyła

⁶ Szerzej zob. [Mazurkiewicz 2016, 141].

do konspiracjonizmu, którego „istotnym komponentem [...] jest przeświadczenie o niezgodności oficjalnych deklaracji władz z faktycznymi (a utajnionymi) działaniami, które z [...] podtrzymywaniem ładu społecznego nie mają związku” [Olkusz 2016, 75]. Znajduje to swoje potwierdzenie w *Outpost* – odpowiedzialność za epidemię zombizmu ponoszą władze Moskwy. Poza tym, samo wprowadzenie figury zombie namacalnie wzmacnia poczucie kresu rozumnej cywilizacji.

Mimo że postapokaliptyczna rzeczywistość jest pełna dramatycznych i długotrwałych konfliktów, to jednak zawsze jakaś forma społecznego porządku istnieje, a więc musi również istnieć zarówno praca, jak i rozrywka, i zabawa, bo „Człowiek jest zwierzęciem społecznym, które – podobnie jak inne ssaki – uwielbia się bawić” [Nijakowski 2018, 257]. W tym kontekście istotną rolę odgrywa nie tyle czas pracy, co czas wolny od zajęć. Pierwszy wymiar jest oczywisty, bo wymuszony instynktem przetrwania, choć nawet tu widać różnicę pomiędzy miastem, a prowincją. W mieście nic się nie zmieniło, wszyscy zajmują się tym, czym zajmowali się wcześniej. Na prowincji wiele źródeł utrzymania zniknęło, w związku z czym praca, choć obowiązkowa („Надо что-то делать. Все на Посту должны что-то делать” [Глуховский 2020]) w niektórych wymiarach jest ukierunkowana na biologiczne przetrwanie, w innych traci swój rzeczywisty sens, stając się formą wyparcia lęku. Analogicznie sytuacja wygląda w wymiarze czasu wolnego od zajęć. W życiu zrównoważonego społeczeństwa jest on wyznacznikiem jego stopnia rozwoju oraz dążności do poprawy ogólnej kondycji (psychicznej i fizycznej). Jak słusznie zauważa Maria Czerepaniak-Walczak „czas wolny jest tym interwałem podmiotowego życia, w którym osoba doświadcza dobrostanu intelektualnego, emocjonalnego i fizycznego, w rezultacie możliwości samodzielnego, suwerennego przejawiania czynności posiadających znamiona dobrowolności i niekomercyjności oraz będących źródłem satysfakcji” [Czerepaniak-Walczak 2007, 236]⁷.

W powieści Głuchowskiego sytuacja wyjściowa jest nieco inna, bo w Moskwie równowaga jest utrzymana – jej mieszkańcy pracują w określonych godzinach, a potem mają możliwość odpoczynku: działają restauracje, kawiarnie, ludzie chodzą na spacer, koncerty, przedstawienia, przyjęcia. Poza stolicą tych możliwości nie ma i pojawia się paradoks: z jednej strony czasu wolnego jest w nadmiarze, z drugiej – bardzo niewiele. Jest to związane ze zmianą doświadczenia czasu w ogóle. Wrodzony, biologiczny zegar organizmu prowincjuszy wciąż działa i będzie działał, ale zmodyfikowany zostaje zegar świadomości, którego funkcjonowanie opiera się na doświadczeniach

⁷ Przegląd definicji pojęcia: czas wolny, zob. np. [Parczewska 2017, 103–104].

i pamięci przeszłości. Ta ostatnia, owszem, pozostaje jeszcze w umysłach bohaterów, ale zniknęła większość punktów odniesienia, które pozwalały wyobrazić sobie określone odcinki czasu i zakwalifikować je bądź jako czas dłużący się, bądź błyskawicznie mijający. Obserwujemy zatem początki procesu transformacji antropologicznej, której pierwszym i najłatwiej zauważalnym efektem są pogłębiające się zmiany psychiczne i społeczne – „to, co wydawało się kluczowym elementem tożsamości w przeszłości, traci na znaczeniu” [Nijakowski 2018, 80].

W rezultacie w Placówce czasu wolnego jest aż nadto w odniesieniu do świata sprzed katastrofy, świata nadaktywnego, nieustannie bombardującego człowieka różnymi bodźcami, wymuszającego wybujały konsumpcjonizm, generującego imperatyw nieskomplikowanej masowej rozrywki i tzw. kołowrót hedonizmu⁸. Jednocześnie jest go mało, bo rozpad oswojonego świata wymusza skupienie na (głównie fizycznym) przetrwaniu i próbach budowy nowego. Wola przetrwania eksponuje imperatyw pracy, ale głównie fizycznej. Równocześnie zmienia się jej charakter: nie ma „wyścigu szczurów” wymuszającego presję czasową i „efekt wciągania”⁹, nie ma imperatywu punktualności korporacyjnej i stresu menedżerów. Znika też poczucie nadmiernej bujności życia, między innymi dlatego, że przestają działać media. W Placówce działa tylko jedna, „służbowa” linia telefoniczna, dzięki której można się połączyć z centrum dowodzenia w Moskwie, nie ma zaś Internetu, ani sieci komórkowej. Ów brak równowagi przy jednoczesnej zauważalnej transformacji epistemologicznej prowadzi do postępującego regresu społeczności.

Można to zaobserwować choćby na przykładzie zmiany statusu niektórych przedmiotów, które dawniej były w powszechnym użytku. Jednym z nich jest iPhone. Aktualnie nie służy już do komunikacji i rozrywki, a przekształca się tylko w nośnik pamięci o przeszłości podsycając złudną nadzieję na oswojenie chaosu i pogodzenie się z losem (zarówno w znaczeniu indywidualnym, jak i zbiorowym¹⁰). Ludzie, zwłaszcza młodzi, jak 24-letnia Mi-

⁸ Szerzej na ten temat zob. [Martin 2010, 27].

⁹ „efekt wciągania” wiąże się z presją czasową. Stefan Klein wskazuje, że „Kiedy w jakiejś społeczności przyjmie się określone tempo, to już prawie nie sposób go zwolnić”. Jeśli zatem społeczność/grupa będzie miała na wykonanie określonego zadania mniej czasu, niż dotychczas, początkowo będzie narzekała, ale ostatecznie wykona je i przyzwyczai się. Każda próba zwolnienia tempa skutkuje potem odrzuceniem jednostki, która nie nadąża. Zob. [Klein 2009, 165].

¹⁰ Los rozumiemy tu w ujęciu Jeana Baudrillarda: „Los jest wymianą symboliczną między nami a myślanym przez nas, a zarazem myślącym nas światem, wymianą, w której dochodzi do starcia i tajnego porozumienia, zderzenia między rzeczami i ich współdziałania”. [Baudrillard 2008, 61].

chelle, są jeszcze do niego przywiązani, ale w zupełnie innym celu – to forma obrony przed lękiem w obliczu niewiadomego, nie zaś forma odpoczynku.

В руках у нее айфон: ее вечный старый айфон, с которым она не растается ни на секунду. Мобильный, по которому нельзя никуда звонить, потому что сотовые сети упали давным-давно, в начале войны еще. Но он нужен Мишель не для того, чтобы звонить в настоящее. Он ей для связи с прошлым [Глуховский 2020].

Przytoczony fragment jest bardzo istotny w kontekście jakościowej modyfikacji społeczności. Odcięcie od nowoczesnych technologii w dalszej perspektywie powoli, acz nieuchronnie cofa ją w kierunku pierwotnej grupy plemiennej, w funkcjonowaniu której godziny i minuty nie są ważne. Proces regresu już się zaznacza, bo ludzie (choć nieświadomie) doświadczyli zjawiska kresu¹¹), choć jest on jeszcze zakamuflowany przez namacalną obecność konkretnych artefaktów.

Innym sposobem „zabicia czasu” jest rozmowa. Zanikają kontakty wirtualne, za to siłą rzeczy odradzają się bezpośrednie – jeśli ludzie chcą się komunikować, muszą rozmawiać. W połączeniu jednak z właściwym tekstem postapokaliptycznym pogłębiającym się poczuciem osamotnienia i wyobcowania (zarówno jednostki, jak i zbiorowości), rozmowa jeśli jest formą rozrywki, to często wymuszonej chęcią przezwyciężenia lub oszukania lęku. Głuchowski pisze:

Люди в заставе любят разговаривать. Потому что, когда замолкаешь, слышно становится, как разговаривает сама с собой река – урчит, клочечет, как будто переваривает кого-то, а иной раз издает такие звуки, которые вообще нельзя человеческим языком описать [Глуховский 2020].

Podczas rozmowy czasami pojawia się czasami element zabawy: oto podczas nocnej warty jeden z wartowników, Jamszczikow, straszy kolegę, po czym wszyscy śmieją się z jego reakcji:

Ямщиков вдруг натурально вздрагивает и тычет припавшего к горлышку Антончика в плечо. Озирается испуганно на мост.

– А не бормочет там кто-то, слышишь?

Антончик отрывается от фляжки, тоже настораживается. Оборачивается на Ямщикова. Вид у него настолько встревоженный, что Ямщиков довольно всохатывает: удалось напугать парня. [...] Тот бурчит:

– Да иди ты! Чуть не подавился из-за тебя! Глотку обжег! [Глуховский 2020].

¹¹ Jak pisze Jean Baudrillard, „przywołanie kresu stawia przed nami problem czasu, jego linearności, tego być może konwencjonalnego wyobrażenia, obejmującego przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, początek i koniec [...] przyczyna–skutek i podmiot–przedmiot”. [Baudrillard 2008, 47].

Taka forma rozrywki jest uważana za w pełni usprawiedliwioną („С развлечениями на Посту скупю, согодится и это” [Глуховский 2020]) i choć prymitywna, nie nosi cech opresji wobec drugiego człowieka. Nabrany nie obraża się i nie czuje wykluczony z grupy. Jednocześnie, z punktu widzenia kształtu świata przedstawionego, epizod ten jest kolejnym dowodem na jego liminalność – społeczeństwo jeszcze nie zdażyło się rozwarstwić, nie ma też dramatycznych konfliktów wewnętrznych, nie wykształciły się jeszcze w związku z tym ewidentnie barbarzyńskie formy zabawy (właściwe dla skończonej wizji postapokalipsy) takie, jak rozmaite gry afirmujące przemoc (np. powieści Stephen King, *Uciekinier* (*The Running Man*, 1982), Koshun Takami, *Battle Royale* (*Batoru rowaiwaru*, 1999)) lub igrzyska podczas których źródłem rozrywki jest albo rytualny mord (np. film *Mad Max pod Kopułą Gromu* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985), czy powieść Margaret Atwood *Opowieść podręcznej* (*The Handmaid's Tale*, 1985)).

Bardzo podobne zjawisko obserwujemy w epizodach dotyczących intymności i seksualności. W ukształtowanym świecie postapokaliptycznym zmienia się podejście do seksu. Nie znika on i nawet aktywnie funkcjonują domy publiczne, ale przepada intymność. W Moskwie ten problem nie istnieje, ale poza nią jest już zauważalny. Charakterystycznym przykładem wymuszonego okolicznościami zewnętrznymi przewartościowania w tym zakresie starych norm są epizody opisujące romans Michelle z przystojnym kozakiem, Aleksandrem Krigowem. Ponieważ cała społeczność Placówki mieszka na bardzo ograniczonej przestrzeni, trudno zachować prywatność i wkrótce i tak wszyscy się orientują w sytuacji. Kochankowie, co prawda mają własny pokój, ale ponieważ jest on integralną częścią budynku, w którym mieszkają wszyscy pozostali, ukrycie czegokolwiek przed ciekawskimi spojrzzeniami jest praktycznie niewykonalne. W rezultacie seks zarówno jako przejaw miłości, jak i forma rozrywki powoli nabiera charakteru kolegiąlnego. Nie jest to jeszcze zjawisko ukształtowane (jak choćby w powieści *Metro 2035*, gdzie kolektywizm w tym zakresie jest już wręcz usankcjonowany), ale tendencja do rodzenia się nowego, charakteryzującego się upadkiem obyczajów stylu życia już się zaznacza.

Osobnym, ale i nieodłącznym tematem jest tu alkohol. W porównaniu z tekstami opisującymi „dojrzały” świat po katastrofie, nie ma tu znaczących różnic. W zależności od miejsca jego spożywania zmienia się tylko jego jakość. Dobre alkohole piją bogaci mieszkańcy Moskwy, a poza nią króluje bimber. Występuje on w roli antydepresantu, pozwala (choćby tylko pozornie) zachować wewnętrzną równowagę, a nawet nadzieję na przywrócenie porządku świata. Przykładowo, po przybyciu do Placówki oddziału Kozaków odbywa się powitalna kolacja z obowiązkowymi toastami. Nie jest to

jeszcze typowa postapokaliptyczna libacja, ale widać, że towarzysząca jej alkoholowa rytualizacja, reprodukcja „społecznego i symbolicznego status quo” [Nijakowski 2018, 94] pomaga odsunąć lęki egzystencjalne i stworzyć namiastkę wspólnoty ludzkiej właściwej oswojonemu światu.

Nic nie zmienia się także w kwestii przyzwolenia na alkohol traktowanego jako symboliczne wejście w dorosłość. Przykładem jego swoistej sakralizacji jest z kolei opis kolacji w domu Jegora. Podczas posiłku, na którym króluje tuszonka, Pałkan, głowa rodziny i jednocześnie ojczym bohatera, nalewa mu samogon i zachęca do picia. Tym samym symbolicznie włącza go do grona dorosłych i jednocześnie sojuszników w wątpliwej moralnie, acz obiektywnie uzasadnionej walce o przeżycie. Alkohol będzie tu zatem także elementem współtworzącym jakościowo nowe więzi społeczne.

Analogiczne wnioski można wysnuć w zakresie analizy problemu nadużywania alkoholu – kto był pijakiem, nim pozostał (jak Lońka Alkonauta – „Ленька Алконавт – вечно опухший, с красно-синим пористым носярой, с редкими волосенками” [Глуховский 2020]). Dla zdeklarowanych alkoholików katastrofa nie jest tragedią, a nawet odwrotnie – rozkład poprzednich struktur społecznych oznacza w pewnym stopniu koniec ich dyskryminacji, bo teraz życie wszystkich zostało tak samo dramatycznie uproszczone i sprymitywizowane. Reasumując, status alkoholu w postapokaliptycznym świecie pozostaje niezmiennie wysoki, aczkolwiek zwraca uwagę zauważane obniżenie znaczenia jego symbolicznego wymiaru. Ten ostatni jest zachowany tylko w opisach przyjęć rozgrywających się w stolicy.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że niepewność i nieprzewidywalność jutra na początkowym etapie dekonstrukcji świata w znikomym stopniu przekłada się na dzieci¹². Te ostatnie dzięki dorosłym początkowo właściwie nie odczuwają zmiany. Przykładowo, w Placówce działa nawet coś na kształt przedszkola, ale tylko formalnie. W stabilnym świecie priorytetem tego rodzaju placówek oświatowych jest uspołecznienie jako proces wielokierunkowego dojrzewania człowieka, realizowane głównie poprzez zabawę postrzeganą jako sferę bogatych doświadczeń społecznych¹³. W powieści Głuchowskiego zachowane zostały tylko zewnętrzne formy i zwyczajowe rytuały. Autor pisze:

¹² Jest to prawidłowość, którą można zaobserwować nie tylko w literaturze, ale i w grach. Szerzej na ten temat zob. A. Olszar, *Dzieci w świecie postapokalipsy. W jaki sposób przedstawiają je twórcy gier wideo?*, <https://www.gamereactor.pl/dzieci-w-swiecie-postapokalipsy-w-jaki-sposob-przedstawiaja-je-tworcy-gier-wideo/> [10.09.2021]

¹³ Szerzej na temat znaczenia zabawy dzieci w wieku przedszkolnym zob. np. [Przetacznik-Gierowska, Włodarski 2014].

Училка Татьяна Николаевна пасет свой разномастный класс – с дошколят до десятилеток – во дворе [Глуховский 2020]

Niejednorodność wiekowa grupy w połączeniu z oceniająco-degradującym komentarzem narratora („paść klasę”) dobitnie wskazuje, że w obliczu końca cywilizacji jakiejkolwiek zewnętrzne formy instytucjonalne są fikcją i nie mają nic wspólnego z systemowym przygotowaniem młodego pokolenia do życia w społeczności. Z punktu widzenia dorosłych jest to raczej alogiczna forma wyparcia, sposób na odroczenie fazy tzw. potwierdzenia istnienia potwora¹⁴, którego istnienie przeczuwają.

Zupełnie inaczej tę sytuację odbierają dzieci, zwłaszcza małe. Jak wskazuje Stephen King, „dzieci, choć fizycznie słabe, z łatwością podnoszą ciężar niewiary” [King 1995, 150], a jednocześnie zdają sobie sprawę z własnej zależności od dorosłych i dlatego jeśli się boją, to dlatego, że nie mają kontroli nad własnym losem. W *Outpost* bardzo długo tego lęku nie ma, czego dowodem są opisy typowych dziecięcych zabaw (także „w dorosłych”, zabaw skonstruowanych na zasadzie naśladowania/małpowania ich zachowań). Przykładem jest epizod, w którym trzyletnia Sonieczka udaje, że rozmawia przez „telefon”:

Сонечка Белоусова держит в руках перед собой большую щепку и сосредоточенно тычет в нее пальцем. Увидев, что Мишель на нее смотрит, не смущается, а принимается тыкать еще уверенней, и что-то шепчет себе под нос еще [Глуховский 2020]

Na pytanie o istotę tej zabawy, dziewczynka wyjaśnia – „Я, когда вырасту, буду, как ты!” [Глуховский 2020]. Kategoryczność stwierdzenia Sonieczki wskazuje, że obserwujemy dziecko, które nie doświadczyło traumy, albowiem wykazuje zachowania właściwe dla swojego wieku – demonstruje perspektywę egocentryczną/nieźródnicowaną. Zakłada ona, że dziecko ufa dorosłym, odgrywa tylko to, co zobaczyło, czego doświadczyło i poznało, i uwzględnia wyłącznie własną interpretację sytuacji¹⁵.

Głuchowski nieprzypadkowo eksponuje tu trzyletnie dziecko, albowiem właśnie w tym wieku rozpoczyna się dojrzewanie społeczne poprzez naśladownictwo. Widać jednak, że postać tej bohaterki jest traktowana bardzo umownie, jako symbol wszystkich „zależnych” małych dzieci¹⁶. Świadczy

¹⁴ O fazach tzw. odkrywania i potwierdzenia zob. [Carroll 2004, 172–175].

¹⁵ Szerzej na ten temat zob. [Trempała 2019, 245].

¹⁶ Przyjmujemy tu perspektywę Stephen Kinga, który uważa, że „Dzieci orientują się w swym położeniu [...] wiedzą, że ich przetrwanie nie zależy od nich samych. Dzieci są „zależne” w pełnym tego słowa znaczeniu, dopóki nie ukończą mniej więcej ośmiu lat”. [King 1995, 153–154].

o tym opis zabawki Sonieczki: „Соня показывает ей дощечку: на ней накланана кошачья мордочка” [Глуховский 2020]. Psychologowie są zdania, że trzylatek nie umie jeszcze precyzyjnie posługiwać się narzędziami, zaledwie usprawnia swoją koordynację wzrokowo-ruchową, zaś precyzją (która tu pozwoliłaby narysować koci pyszczek) wykazuje się dopiero pod koniec okresu przedszkolnego [King 1995, 231]. Reasumując, brak precyzji w konstrukcji postaci dziecięcych w połączeniu z dużym naciskiem na ich niewinność, ufność i otwartość jest umotywowana chęcią uwypuklenia ogromu katastrofy – w „świecie po świecie” nie ma miejsca dla „zwykłych” dzieci. Znajduje to potwierdzenie w dalszej części dylogii – najpierw w finale pierwszej części na oczach grupy dzieci z konieczności, w imię ocalenia reszty zostaje zabite jedno z nich, potem w kolejnej odsłonie ginie reszta.

Bliźniaczo podobny schemat obserwujemy w przypadku nastoletnich bohaterów. początkowo (choćby z uwagi na niedługi czas jaki upłynął od katastrofy) zabawa i formy spędzania wolnego czasu w znacznym stopniu odpowiadają jego grupie wiekowej. Można to zaobserwować na przykładzie postaci Jegora. Jak każdy nastolatek, chłopak często włóczy się bez celu po opustoszałym mieście, poświęca się swojej pasji gry na gitarze, układa piosenki, marzy o solowych koncertach w Moskwie, czyta książki.

Егор валяется в постели с книжкой. Какой-то дурацкий роман про то, как люди выживают после Апокалипсиса [...] Но в книжках все было на жизнь непохоже. Жизнь была скучней раз в тысячу [Глуховский 2020]

Na szczególną uwagę zasługuje opis tej ostatniej aktywności. W uporządkowanym świecie wpływałaby ona pozytywnie na rozwój i kondycję intelektualną jednostki, tu jednak przekształca się w pusty rytuał, nieudolną, wtórną i bezsensowną próbę zagłuszenia poczucia życia w coraz bardziej apatycznym, zrezygnowanym, wręcz surrealistycznym świecie.

Przełomem w obu częściach jest inwazja zombie, niwecząca wszelkie plany i marzenia bohaterów. Finałowa jatka w Placówce, a potem (w zakończeniu *Outpost 2*) w Moskwie – miście wiecznego karnawału, przypięczętowane epokę „nowego barbarzyństwa” z jego nieodłącznym kultem siły. Tego rodzaju rozwiązanie nie tyle niweczy wszelkie próby racjonalnego przywrócenia porządku świata, ile (paradoksalnie) zapowiada szansę na jego pozytywną odmianę. Oto z epilogu dowiadujemy się, że Michelle – jedyna ocalała z pogromu bohaterka – zostaje otoczona boskim kultem i (praktycznie dosłownie) wyniesiona na ołtarze.

А ее уже снова поднимают на руки, и несут, и ведут – из монастыря на бульвары, и там ставят во главе шествия, которое идет, наугад,

нестройно распевая, держа в руках кресты и иконы Хроста и Богоматери, по бульварному кольцу Ю Мишель понимает, что ей удалось спасти многих [...] и замкнуть круг [Глуховский 2021]

Widać, że Głuchowski jest wierny najpopularniejszym kulturowym źródłom apokalipsy wykorzystywanym przez literaturę popularną, a mianowicie religijnym (monoteistycznym i politeistycznym). We wszystkich religiach, jak wskazuje Lech Nijakowski, „zniszczenie świata prowadzi do jego odnowy w wymiarze fizycznym i duchowym” [Nijakowski 2018, 46], a niektóre są wręcz wprost zorientowane na lepszą przyszłość. Chociaż literatura popularna znacząco redukuje teksty religijne, traktując je świadomie powierzchownie, to jednak wielość utworów postapokaliptycznych (poczynając od najbardziej znanych, jak *Kantyczka dla Leibowitza* (*A Canticle for Leibowitz*, 1959) Waltera M. Millera) posiłkujących się motywami, toposami i pojęciami w nich zawartymi wskazuje, że są one dla pisarzy istotnym źródłem inspiracji. W tym kontekście strategia Głuchowskiego płynnie wpisuje się w istniejący trend – autor świadomie nie wnika w meandry religijne, a skupia się tylko na głównych pojęciach i kategoriach takich jak grzech, kara, pokuta, cierpienie, zbawienie. Widać to zarówno w pierwszej części dylogii, jak i w finale drugiej. Aspekt religijny jest tu jednak niezmiernie ważny, albo wiem konweniuje z obserwacjami i komentarzami natury socjologicznej i politycznej dotyczącej współczesnej Rosji. Spory nacisk na te kwestie pozwala wysnuć wniosek, że autor traktuje umieszczone w utworze elementy fantastyczne (w tym transformacje antropologiczne) w kategoriach atrakcyjnego sztafażu. Zaznaczająca się motywacja antykazualna, z jednej strony pozwala nasycić tekst fantastycznym chaosem, z drugiej – „tradycyjnymi motywacjami, funkcjonującymi w obszarze literatury niefantastycznej” [Stepnowska 2017, 19]. To sprawia, że obraz świata przedstawionego ma drugie dno, jest wielowymiarowy, bo uzupełniony nawet o refleksję natury nieco filozoficznej. W związku z tym zmienia się też główne przesłanie utworu – mimo fantastycznego kostiumu, jest to przede wszystkim powieść o Rosji, w której to powieści równie ważne są stawiane pytania, co sugerowane odpowiedzi. Także, a może w pierwszej kolejności te, które dotyczą nowego schematu życia wymuszonego zmieniającymi się warunkami i pojawieniem się nowych, nieznanych dotąd wyzwań. Niebagatelne znaczenie ma w tym układzie sugerowany obraz kraju – dawniej Rosji, dziś Moskowii. Nowa „Ruś Moskiewska” tylko teoretycznie pretenduje do miana silnego państwa, które może zapewnić spokój i harmonie swoim obywatelom. W rzeczywistości zaś jest to kolejny kolos na glinianych nogach, dziwna hybryda ZSRR (z jej nieudolnym centralnym planowaniem, terrorem i wszech-

obecną propagandą) i rządów twardej ręki Iwana Groźnego, w którym nowym „zbrojnym ramieniem władzy” są Kozacy. Przepaść pomiędzy bogatą stolicą, a biedną prowincją jest ogromna, władza głucha na potrzeby obywateli, a ubóstwo szerzy się równie szybko jak śmiertelna zaraza. Kiedy autorytaryzm rządzących doprowadza w końcu do kataklizmu, jego skutki odczuwają w pierwszej kolejności zwykli, po raz kolejny pozostawieni sami sobie, ludzie. Na ile pozostaną ludźmi? Czy z czasem przekształcą się w typową społeczność postapokaliptyczną – okrutną, zdziczałą, bezskutecznie poszukującą na oślep drogi wyjścia z impasu, zagubioną pomiędzy pracą w imię wątpliwj nadziei przetrwania, a wolnym czasem wypełnionym głównie prymitywną ludyczną zabawą, zdewiowanym światem podkultury lub bałwochwalczym kultem kolejnego świętego? Te pytania pozostają otwarte. Niewątpliwie jednak wydaje się, że autor wyraźnie daje do zrozumienia, iż prezentowana historia jest bolesnym (nawet nieco dystopijnym) namysłem nad Rosją – krajem niereformowalnym, zamkniętym w obłąkańczym kole wirującej krwawej karuzeli, w której prędzej, czy później historia zatacza koło – po okresie względnego spokoju i stabilizacji (a więc i wpisania się w światowe trendy kulturowe) następuje gwałtowny regres. W imię zapędów imperialnych, nostalgii za wielkomocarstwowością i imperatywu budowania kolejnej symulakrycznej rzeczywistości, Rosja znowu pogrąża się w mrokach majaczeń o wielkości i nawet w sytuacji granicznej nie schodzi z obranego kursu. W tej sytuacji należałoby powrócić do postawionego na początku pytania: czy się uda przetrwać koniec świata? Uda się. Co będzie „po”? Tu Głuchowski nie pozostawia wątpliwości: w przypadku Rosji (zwłaszcza w kontekście interesujących go kwestii społecznych i politycznych¹⁷) – to wielka niewiadoma. Jak wspomina w jednym z wywiadów¹⁸, świat *Outpost* – to apel o odpowiedzialność za wyrządzone zło. W książce pokolenie, które uaktywniło ten przerażający neurolingwistyczny wirus, wymiera. Ale zło przez to nie znika i jeśli ludzie się mu nie przeciwstawią – zniszczy życie kolejnym ludziom. Śmiertelność „wirusa słowa” – propaganda, przyzwole-

¹⁷ Głuchowski pisze: „Если говорить о политических или общественных аспектах, то меня интересует история ответственности и безответственности поколений детей; их отношение к тому, что делали их родители; отсутствие исторической памяти. Эти вещи меня очень занимают: нежелание учить историю в общем и своей страны, признавать ответственность своих дедов за ситуацию в мире; фантазии, что можно что-то строить в будущем без связей с прошлым”, Глуховский Д., *Граница с неизвестностью: интервью с Дмитрием Глуховским о вселенной его нового проекта «Post»*, <https://tjournal.ru/promo/98224-post-storytel> [10.12.2021]

¹⁸ Д. Глуховский, *С точки зрения государства, «зиговать» должны все. Интервью Дмитрия Глуховского Кириллу Мартынову*, <https://www.youtube.com/watch?v=jSLrHrtMqac> [21.10.2022]

nie władzy na zło, zabójstwo, budzenie demonów, to wszystko nie może zakończyć spektakularnym zwycięstwem, twierdzi pisarz, bo „wiatr” może zmienić kierunek i powiać w drugą stronę.

Bibliografia

- Baudrillard J., 2008, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa.
- Carroll N., 2004, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk.
- Czerepaniak-Walczak M., 2007, *Od próżniaczenia do zniewolenia – w poszukiwaniu dyskursów czasu wolnego*, [w:] red. E. Marynowicz-Hetka, *Pedagogika społeczna. Podręcznik akademicki*, t. 2. Warszawa, s. 219–236.
- Gąska P., 2016, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. XXXIV, Lublin.
- King S., 1995, *Dance macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa.
- Klein S., 2009, *Czas. Poradnik użytkownika*, przeł. K. Żak, Warszawa.
- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Maj K. M., 2015, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków.
- Martin P., 2010, *Seks, narkotyki i czekolada*, przeł. A. Dzierzgońska, Warszawa.
- Marzano M., 2013, *Oblicza lęku*, przeł. Z. Chojnacka, Warszawa.
- Mazurkiewicz A., 2016, *Mroki przyszłości. O nurcie tzw. dark future w polskiej fantastyce naukowej*, „Pamiętnik Literacki” CVII, s. 139–154.
- Nijakowski L., 2018, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury*, Warszawa.
- Olkusz K., 2016, *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych*, „Czas Kultury” 2, s. 73–80.
- Olsen B., 2018, *Jak rzeczy pamiętają*, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa, s. 85–96.
- Olszar A., *Dzieci w świecie postapokalipsy. W jaki sposób przedstawiają je twórcy gier wideo?*, <https://www.gamereactor.pl/dzieci-w-swiecie-postapokalipsy-w-jaki-sposob-przedstawiaja-je-tworcy-gier-wideo/> [10.09.2021]
- Parczewska T., 2017, *Czas wolny jako jeden z wymiarów życia codziennego dzieci mieszkających w Polsce i w Portugalii*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” t. 36 (nr 1), s. 101–119.
- Przetacznik-Gierowska M., Włodarski Z., 2014, *Psychologia wychowawcza*, t. II, Warszawa.
- Stepnowska T., 2017, *Spory o istocie i granicach światów przedstawionych fantastyki*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiwicz, Białystok.
- Trempała J., 2019, *Psychologia rozwoju człowieka*, Warszawa.

- Zywert A., 2013, *Witajcie w piekle (Dmitrij Gluchowski, Metro 2033)*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, red. A. Polak, I. Zawalska, Katowice.
- Gluhovskij D., 2020, *Post*, http://loveread.ec/read_book.php?id=91547&p=1 [12.05.2021], [Глуховский Д., 2020, *Пост*, http://loveread.ec/read_book.php?id=91547&p=1] [12.05.2021].
- Gluhovskij D., 2021, *Post. Čast' 2. Spastis' i sohranit'*, <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/526448?format=read> [10.12.2021], [Глуховский Д., 2021, *Пост. Часть 2. Спасть и сохранить*, <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/526448?format=read>] [10.12.2021].
- Gluhovskij D., 2021, *Dmitrij Gluhovskij: Nam predlogaût žit' v strahe i ne vâkat'*, <https://www.dw.com/ru/dmitrij-gluhovskij-nam-predlagajut-zhit-v-strahe-i-ne-vjakat/a-59536098> [10.12.2021], [Глуховский Д., 2021, *Дмитрий Глуховский: Нам предлагают жить в страхе и не вякать*, <https://www.dw.com/ru/dmitrij-gluhovskij-nam-predlagajut-zhit-v-strahe-i-ne-vjakat/a-59536098>] [10.12.2021].
- Gluhovskij D., 2021, *Dmitrij Gluhovskij: «Mne hotelos' by voobše vse ârlyki posryvat'»* [10.12.2021], [Глуховский Д., 2021, *Дмитрий Глуховский: «Мне хотелось бы вообще все ярлыки посрывать»*, <https://daily.afisha.ru/brain/11954-dmitriy-gluhovskiy-mne-hotelos-by-voobsche-vse-yarlyki-posryvat/>] [10.12.2021] – oznaczono przypis jako [Глуховский 2021, wywiad].
- Gluhovskij D., 2021, *Granica s neizvestnost'û: interv'û s Dmitriem Gluhovskim o vselennoj ego novogo proekta «Post»*, <https://tjournal.ru/promo/98224-post-storytel>, [10.12.2021], [Глуховский Д., 2021, *Граница с неизвестностью: интервью с Дмитрием Глуховским о вселенной его нового проекта «Пост»*, <https://tjournal.ru/promo/98224-post-storytel>] [10.12.2021]
- Gluhovskij D., *S točki zreniâ gosudarstva, «zigovat'» dolžny vse. Interv'û Dmitriâ Gluhovskogo Kirillu Martynovu* [Глуховский Д., *С точки зрения государства, «зиговать» должны все. Интервью Дмитрия Глуховского Кириллу Мартынову*, <https://www.youtube.com/watch?v=jSLrHrtMqac>] [21.10.2022].

APOCALYPSE IN RUSSIAN
(DMITRY GLUKHOVSKY, *OUTPOST*, *OUTPOST 2*)

ABSTRACT

Key words: Dmitry Glukhovsky, *The Outpost*, *The Outpost 2*, post-apocalypse, society, Russia

The subject of the analysis is the novel *Outpost* and *Outpost 2* by Dmitry Glukhovsky. In this work, the author draws on post-apocalyptic roots and outlines a vision of Russia after the catastrophe – the civil war, which made Russia only formally exist as a state. Unlike the classic post-apocalyptic works in which we already observe a solidified “new world”, Glukhovsky focuses on the process of its creation – an element omitted in “mature” post-apocalyptic literature – mainly

from the sociological point of view. The emphasis on the social aspect in combination with the political dimension makes the novel go beyond the scope of popular literature. It is also a painful, dystopian reflection on the projected future of Russia – a country which, according to the author, has not managed to break out of the vicious circle of utopian mania for greatness.