

Julia Kula¹

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID ID:0000-0003-0143-4874

e-mail: julia.m.kula@gmail.com

W obliczu katastrofy: podziemne miasta jako ostatnia ostoja ludzkości w wybranych powieściach postapokaliptycznych

ABSTRAKT

Artykuł poświęcony jest konstrukcji świata postapokaliptycznego w *Mieście żaru* Jeanne DuPrau i trylogii *Metro* Dmitrija Głuchowskiego. Omówiona zostanie ona w odniesieniu do konceptu podziemnego miasta jako ostatniej ostoji cywilizacji w obliczu katastrofy – zarówno tej zbliżającej się, jak i apokalipsy mającej już miejsce. Celem niniejszego artykułu jest więc próba przyjrzenia się procesowi semiotyzacji przestrzeni w powyższych powieściach w oparciu o teorię miasta Lewisa Mumforda oraz nawiązując do poglądów Blanche Gelfant i Jurija Łotmana na temat współzależności pomiędzy jednostką a przestrzenią. Mieszkańcy podziemnych miast zostają postawieni przed koniecznością wypracowania odpowiednich relacji społeczno-ekonomicznych, jak i wzorców zachowania, które umożliwiają ‘oswojenie’ nieznanego i mrocznego przestrzeni. W rezultacie prowadzi to do nadania jej semiotycznej wartości. W ten sposób podziemi mieszkańcy tworzą obraz swojego nowego świata i są jednocześnie przez ten świat kształtowani. Jednakże, mimo że podziemie wydaje się spełniać swoją rolę jako pewnego rodzaju ‘refugium’ dla wybranych, nie jest to środowisko przyjazne i sprzyjające jednostce. Podczas gdy u DuPrau rozkładowi ulega głównie wymiar architektoniczny miasta, u Głuchowskiego rozciąga się on na wszystkie sfery miejskiego życia.

SŁOWA KLUCZOWE: miasto, semiotyka przestrzeni, postapokalipsa, DuPrau, Głuchowski

W kierunku fikcji postapokaliptycznej

Nietrudno jest zauważyć, iż obraz świata, w którym żyjemy, świata, który doświadczamy, nie jest obrazem emanującym optymizmem. Brutalne konflikty zbrojne pochłaniające tysiące ludzkich istnień, dramatyczny wpływ człowieka na środowisko w erze antropocenu, zagrożenie epidemiami, czy też przepowiednie

¹ Data złożenia tekstu do Redakcji „MiS”: 01.08.2019 r.; data zatwierdzenia tekstu do druku: 29.11.2019 r.

coraz to nowych dat końca świata stanowią problematykę, która jest poruszana nie tylko w odniesieniu do świata mimetycznego. W obliczu ponowoczesności, tematyka ta stała się żyznym gruntem nie tylko dla akademickich refleksji, ale również dla literackich rozważań dotyczących kierunku, w którym cały świat, być może, nieuchronnie zmierza.

Artystyczne przedstawienia wizji końca świata nie są jednak czymś nowym, a co za tym idzie, nie mogą być uważane za produkt czasów najnowszych. Jeden z najwcześniejszych tekstów poruszających wyżej wspomnianą problematykę – *Apokalipsa Świętego Jana* – jest datowany na I wiek naszej ery. Zawarta w *Nowym Testamencie* księga ukazuje apokalipsę rozumianą jako eschaton, czyli „rzeczywiste wyobrażenie końca świata”² poprzez powtórne przyjście Zbawiciela w dniu Sądu Ostatecznego. Wszelkiego rodzaju plagi zostają zesłane na ludzkość jako kara za niegodziwość i przewinienia: „oto koń trupio błady, a imię siedzącego na nim Śmierć, i Otchłań mu towarzyszyła. I dano im władzę nad czwartą częścią ziemi, by zabijali mieczem i głodem, i morem, i przez dzikie zwierzęta”³. Uważa się, że wiele późniejszych tekstów było wzorowanych właśnie na idei oczyszczającej apokalipsy jako kary za grzechy ludzkości. Jednakże dla niniejszych rozważań większe znaczenie ma drugie rozumienie apokalipsy, odnoszące się do „katastrof przypominających wyobrażony koniec ostateczny, które można interpretować jako eschaton, jako koniec czegoś, sposobu życia czy też myślenia”⁴. Można więc zauważyć, że apokalipsa niekoniecznie musi być postrzegana poprzez pryzmat religijny, ale może również posiadać wydźwięk świecki, któremu daleko jest do utożsamiania eschatonu z karą za nieprawość i niemoralne uczynki gatunku ludzkiego, a co za tym idzie, z rolą puryfikacyjną.

Christian Hoofstadt i Dominik Schrey zwracają jednak uwagę na to, iż wyobrażenie świata postapokaliptycznego zawsze było nieodłączną częścią konceptu apokalipsy. Autorzy opisujący wizję końca świata zawsze wchodzili w literacki dialog z czytelnikiem, odpowiadając na pytania takie, jak: Co pozostaje po apokalipsie? Jak wygląda świat? Gdzie jest miejsce człowieka w nowej rzeczywistości? Jak James Berger zauważa, „apokaliptyczny tekst ogłasza i opisuje koniec świata, ale tekst sam w sobie się nie kończy, tak samo jak świat stworzony w tekście [...]. Prawie w każdym apokaliptycznym przedstawieniu coś pozostaje po końcu”⁵. Jednakże w tekstach literackich z dziewiętnastego wieku, takich jak *The Last Man* (1826) Mary Shelley czy też *Wojna światów* (1898) Herberta Wellsa można zaobserwować wyraźną zmianę w podejściu do problematyki eschatonu.

² J. Berger, *After the End: Representations of Post-apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 6. Tłumaczenie własne.

³ Ap 6,08

⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵ D. Schrey, Ch. Hoofstadt, *Aftermaths: Post-Apocalyptic Imagery*, [w:] *British Science Fiction Film and Television. Critical Essays*, T. Hochscherf (red.), McFarland, Jefferson 2011, s. 5-6. Tłumaczenie własne.

Wizja świata po apokalipsie traci swoje teologiczne konotacje jako czyściec bądź też raj na rzecz „bardziej świeckiego obrazu zrujnowanego świata po katastrofie”⁶.

Zmiana ta przyczyniła się do zapoczątkowania nowego gatunku literackiego, znanego jako fikcja postapokaliptyczna, ukazującego najczęściej dystopijny obraz zrujnowanego świata po katastrofie. W tekstach należących do wyżej wspomnianej konwencji literackiej, armagedon może przyjmować postaci, od najbardziej realistycznych, takich jak katastrofy klimatyczne, wojny nuklearne, czy też śmiertelne epidemie, do fantastycznych wyobrażeń najazdów przybyszów z obcych planet, których najczęstszym celem jest podbój Ziemi. Jednakże, zgodnie z założeniem Bergera, apokalipsa stanowi najczęściej jedynie tło dla fabuły, która oscyluje wokół zasad, jakimi rządzi się nowa rzeczywistość oraz wokół dramatycznej walki o przetrwanie w niesprzyjających warunkach. Chociaż powieści postapokaliptyczne nie posiadają definiującej przestrzeni, właściwej dla gatunku, najczęściej spotykanymi miejscami akcji są przestrzenie miejskie bądź też pseudomiejskie, stanowiące ostatnią ostoję dla jednostek, które przetrwały eschaton. Mimo że katastrofa w swoim założeniu powinna dawać ludzkości szansę na zbudowanie nowej, lepszej cywilizacji, świat ten najczęściej daleki jest od utopii. Podczas gdy w niektórych utworach od samego początku zauważalny jest dystopijny charakter przestrzennych konstruktów, w innych „[o]dbudowane na ruinach nowe miasta, będące na pierwszy rzut oka idealnymi społecznościami, okazują się trawionymi zepsuciem ustrojami”⁷.

Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się procesowi semiotyzacji przestrzeni w trzech tekstach literackich gatunkowo klasyfikowanych jako powieści postapokaliptyczne – *Mieście żaru* Jeanne DuPrau⁸ oraz dwóch częściach trylogii *Metro* Dmitrija Głuchowskiego⁹. Nawiązując, między innymi, do teorii miasta jako teatru Lewisa Mumforda, poglądów Jurija Łotmana na temat współzależności pomiędzy przestrzenią a jednostką oraz założenia Blanche Gelfant dotyczącego relacji na linii środowisko miejskie – człowiek, zamierzam przybliżyć problematykę postapokaliptycznego konstruktów miejskiego. Kluczową kwestią poruszaną w artykule jest to, czy podziemne miasta, mimo posiadania cech niezbędnych dla przestrzeni zurbanizowanych, mogą w pełni funkcjonować jako ostatnia ostoja cywilizacji.

⁶ *Ibidem*, s. 1.

⁷ L. Nijakowski. *Popularne postapokalipsy późnej ponowoczesności*, [w:] *Mit, prawda, imaginacja*, P. Kowalski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 256.

⁸ J. DuPrau, *Miasto żaru*, tłum. A. Tomczyk, Wydawnictwo Nowa Baśń, Poznań 2019.

⁹ D. Głuchowski, *Metro 2034*, tłum. P. Podmiotko, Wydawnictwo Insignis, Kraków 2010.

Jeanne DuPrau i Dmitrij Głuchowski: dwa oblicza apokalipsy

Miasto żaru Jeanne DuPrau oraz trylogia *Metro* Dmitrija Głuchowskiego skupiają się na problematyce codziennego życia społeczeństwa, które powstało przed bliżej nieokreśloną katastrofą w pierwszym przypadku oraz po wojnie nuklearnej w drugim. Idąc w ślad za typologią apokalipsy zastosowaną przez K. Scotta Bradbury'ego w *The Post-Apocalyptic Primer*, można wyodrębnić dwa rodzaje eschatonu, które nie pozostają bez wpływu na kształtowanie świata przedstawionego oraz bohaterów w powyższych utworach. Ze względu na swoją specyfikę, ogólnikowa apokalipsa stanowiąca słabo zarysowane tło dla fabuły w powieści DuPrau może być zaklasyfikowana jako podtyp narastający (ang. slow-burn). Jak wyjaśnia Bradbury, „w obliczu nieuniknionej katastrofy, ludzie mimo wszystko potrafią wytrwać i mieć nadzieję”¹⁰, a co za tym idzie, mogą podjąć odpowiednie kroki mające na celu zyskanie pewności, iż ktoś zdoła przetrwać armagedon. Trylogia Głuchowskiego natomiast opisuje społeczeństwo powstałe w wyniku apokalipsy natychmiastowej (ang. instant apocalypse), gdzie ocalenie było kwestią przypadku i żeby przeżyć, człowiek „musiał poddać się swoim instynktom przetrwania, jak i umiejętnościom jego planowania”¹¹. Dlatego też postapokaliptyczny człowiek Głuchowskiego, w przeciwieństwie do bohaterów powieści DuPrau, nastawiony jest na przetrwanie za wszelką cenę – dramatyczne położenie doprowadza mieszkańców metra do „popętnienia czynów, których nigdy wcześniej nawet by nie rozważali”¹². Chociaż powieści te są wykreowane wokół różnorodnych fabuł, mają jednakże jeden wspólny mianownik – konieczność zbudowania na nowo cywilizacji pod powierzchnią ziemi, skonstruowania enklaw, w których możliwe będzie dalsze istnienie, jak i nadanie semiotyczne wartości tymże konstruktom.

Powieść DuPrau przedstawia historię Liny Mayfleet i Doona Harrowa, dwójki nastolatków zamieszkujących podziemne miasto, które miało uratować ludzkość przed zagładą. Jednakże, prawie idealny, utopijny schron, który przez wiele lat spełniał swoją funkcję, powoli zamienia się w tykającą bombę, jako że ze względu na upływ czasu miasto czasy swojej świetności ma już dawno za sobą. Uniwersum Głuchowskiego obejmuje natomiast postapokaliptyczną Moskwę, gdzie codzienne niepokoje i dramaty mieszkańców również rozgrywają się głęboko pod ziemią – w systemie moskiewskiego metra. W obu przypadkach, odnosząc się do pojęcia wprowadzonego przez Michaiła Bachtina, dominującym chronotopem (czasoprzestrzenią) w powieści jest podziemne miasto, które, mimo że stało się kolebką nowej, postapokaliptycznej cywilizacji, nie jest idealne. Zarówno *Miasto*

¹⁰ K. Bradbury, *The Post-Apocalyptic Primer*, Create Space Independent Publishing Platform, Scotts Valley 2011, s. 47. Tłumaczenie własne.

¹¹ *Ibidem*, s. 43.

¹² *Ibidem*, s. 93.

żaru, jak i trylogia *Metro* poruszają problematykę współzależności pomiędzy przestrzenią a jednostką oraz pozwalają na wgląd w organizację społeczeństwa. Jednak, jak zamierzam wykazać, miasta te dalekie są od doskonałości, na co ma wpływ odmienny charakter katastrofy – podczas gdy u DuPrau dotyczy to głównie fizycznej konstrukcji miasta, u Głuchowskiego odnosi się to bardziej do wymiaru społecznego uniwersum. Udowadniając powyższą tezę, odniosę się również do koncepcji transformacji świata postapokaliptycznego, którą, jak dowodzi Lech Nijakowski, można „opisać na trzech poziomach: transformacji ontologicznej, dotyczącej tak ontologii społecznej, jak i otaczającej przyrody ożywionej i nieożywionej, transformacji epistemologicznej i antropologicznej”¹³. Świat po katastrofie jest światem z zachwianą strukturą rzeczywistości, gdzie kwestie poznawcze uległy znacznym transformacjom, a wraz z nimi zachowania psychologiczne i społeczne jednostki.

Idea miasta w odniesieniu do powieści

W swoim eseju *What is a city?* Lewis Mumford skłania się ku wizji miasta jako teatru, na scenie którego rozgrywa się sztuka o istnieniu człowieka. Dowodzi on, iż „miasto, w pełnym tego słowa znaczeniu, jest splotem geograficznym, organizacją gospodarczą, procesem instytucjonalnym [oraz] teatrem mechanizmów społecznych”¹⁴. Konstrukcja miejska nie jest więc jedynie przestrzenią w rozumieniu architektonicznym, ale obejmuje również zorganizowane polityczne, ekonomiczne oraz społeczne dziedziny życia jednostki. Wszystkie te aspekty są niezbędne do prawidłowego funkcjonowania miasta, a co za tym idzie, mogą intensyfikować bądź też spowalniać tempo ‘dramatu wystawianego na scenie’. Niemniej jednak, jak będzie można zaobserwować na przykładzie omawianych powieści, obecność powyższych części składowych miasta jest nie zawsze wystarczająca do tego, aby mogło być ono utożsamiane ze środowiskiem przyjaznym dla człowieka. Zarówno w trylogii *Metro*, jak i w *Mieście żaru* możliwe było wykształcenie w podziemnych konstrukcjach relacji politycznych, ekonomicznych i społecznych składających się na koherentny obraz postapokaliptycznej rzeczywistości, przez co podziemie wydaje się spełniać swoją rolę jako pewnego rodzaju „refugium” dla ocalałych. Aczkolwiek w swojej specyfice nie jest to środowisko sprzyjające jednostce, gdzie stwierdzenie to ma największe zastosowanie w odniesieniu do uniwersum Głuchowskiego.

Relacje ustanowione w mieście są niewątpliwie znaczące, niemniej jednak równie istotna jest zależność pomiędzy przestrzenią a jednostką, jako że w dużej mierze właśnie ona kształtuje społeczeństwo Żaru, jak i moskiewskiego metra.

¹³ L. Nijakowski, *Popularne...*, op. cit., s. 262.

¹⁴ L. Mumford, *What is a City?* [w:] *The City Reader*, R. T. Le Gates, F. Stout (red.), Routledge, London, New York 2011, s. 93. Tłumaczenie własne.

Warto tutaj odnieść się do tego, co Jurij Łotman i Blanche Gelfant wykazują na temat relacji jednostka-miasto/przestrzeń oraz miasto/przestrzeń-jednostka. Gelfant odnosi się do wpływu przestrzeni miejskiej na osoby się w niej znajdujące, twierdząc, że „miasto jako środowisko fizyczne tworzy określony stan umysłu oraz wzorce zachowania”¹⁵. Jednakże wpływ ten nie jest jednostronny, gdyż, jak utrzymuje Łotman, można mówić o współzależności pomiędzy przestrzenią semiotyczną rozumianą jako semiosfera a jednostką: „zanurzony w przestrzeni kulturowej człowiek nieuchronnie tworzy wokół siebie zorganizowaną sferę przestrzenną”¹⁶ – przestrzenny obraz świata; „z jednej strony obraz ten tworzony jest przez człowieka, a z drugiej – aktywnie kształtuje pogrążonego w nim człowieka”¹⁷. Można więc twierdzić, że w powyższym rozumieniu przestrzeń ma moc sprawczą – specyfika podziemnego miasta oraz zasady jego funkcjonowania, odpowiednio przystosowane do warunków, wpływają na jednostkę, jej postrzeganie rzeczywistości, jak i poszczególne działania wewnątrz semiosfery. Jednocześnie jednak, poprzez swoje poczynania, zarówno mieszkańcy Żaru, jak i metra aktywnie kształtują obraz swojego świata, nadając mu odpowiedni ładunek semiotyczny.

Nie ma więc wątpliwości, że ciemność definiująca podziemne przestrzenie miejskie, sztucznie rozjaśniana przez mieszkańców, przyczynia się do wypracowania takich a nie innych wzorców postępowania i relacji w powieściach DuPrau i Głuchowskiego. Jasne światło obecne w Żarze umożliwia mieszkańcom prowadzenie w miarę normalnego trybu życia przy sztucznym podziale dzień-noc. Symbolizować może również klarowność zasad moralnych i kodeksów postępowania, ponieważ ze względu na rodzaj apokalipsy podziemne miasto w dużym stopniu odwzorowuje świat pozostawiony na powierzchni. Przyciemnione oświetlenie w metrze natomiast z miejsca implikuje zderzenie tego, co widzialne i doświadczone „na powierzchni” z tym, co ukryte w ciemności, szmerane, niebezpieczne. Przystosowanie się do nowych warunków w obliczu natychmiastowej apokalipsy i postępowanie zgodnie z zasadami często odmiennymi od tych spotykanych w świecie nad w imię przetrwania za każdą cenę również przyczynia się do tego, że świat ten nabiera negatywnych właściwości. Odnosząc się do dychotomii góra-dół i też Łotmana na temat ich ładunku aksjologicznego, Ewa Pogonowska utrzymuje, iż obszary metra reprezentują „przestrzenie „antyświata”, które stają się „swoimi” dla marginalnych grup społecznych”¹⁸. Mimo, że w trylogii *Metro* ludzie z marginesu zostali zastąpieni ocalonymi, w swojej charakterystyce nie odbiegają oni zbyt od tych pierwszych.

¹⁵ B. Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, Norman 1954, s. 28. Tłumaczenie własne.

¹⁶ J. Łotman, *Uniwersum umysłu*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 308.

¹⁷ *Ibidem*, s. 309.

¹⁸ E. Pogonowska, *Moskwa schodzi pod ziemię. O jednym z motywów współczesnego polskiego reportażu*, „Przegląd rusycystyczny”, 2017, nr 2, s. 48.

Świat pod a świat nad

Mimo że podziemie jest najczęściej utożsamiane z tym co mroczne, niezbadane; z tym „co przeszłe, odrzucone, potępione”¹⁹, w utworach Głuchowskiego i DuPrau, poprzez stanie się ostatnią kolebką cywilizacji, symbolizuje raczej nadzieję na odbudowanie świata od zera dzięki ‘wybrańcom.’ Jednakże kontekst, w jakim termin ten może być użyty w *Mieście żaru* i trylogii *Metro*, różni się znacząco. W powieści DuPrau można mówić o prawdziwych wybrańcach, którzy w obliczu narastającej apokalipsy stali się kimś w rodzaju prarodzców podziemnej nacji, która miała „zapewnić, że niezależnie od tego, co się stanie, rasa ludzka nie zniknie z powierzchni ziemi”²⁰. Opisując podróż do podziemi, gdzie ludzie mieli oczekiwać na moment bezpiecznego powrotu na powierzchnię, anonimowa kobieta stwierdza:

„Jest nas setka, pięćdziesięciu mężczyzn i pięćdziesiąt kobiet [...]. Razem z nami będzie również sto bobasów – po dwa na parę „rodziców” [...]. Te dzieci mają dorosnąć, nie znając świata zewnętrznego, żeby nie czuły żalu po utraconym życiu”²¹.

Niemniej jednak, wymazanie ze świadomości kolejnych pokoleń obrazu tego świata nie było tożsame z równoczesnym przekreśleniem zasad współżycia społecznego dla niego prawidłowych. Jak zauważa jeden z Budowniczych miasta, „ludzie nie będą mogli opuścić miasta przez co najmniej dwieście lat”²², co dowodzi, iż Żar jest tylko tymczasowym schronieniem na czas bliżej niesprecyzowanej katastrofy, po której ludzie będą mogli powrócić na powierzchnię.

Podczas gdy w *Mieście żaru* ludzie mieli szansę wyboru, czy chcą zejść pod ziemię, tego wyboru zostali pozbawieni mieszkańcy Moskwy, gdyż w ich przypadku zadziałał zwykły zbieg okoliczności. Jak możemy przeczytać we wstępie do *Metra 2034*, tych, którym udało się przetrwać katastrofę, jest „zaledwie kilkadziesiąt tysięcy [...]”. Żyją w moskiewskim metrze, największym z wybudowanych niegdyś schronów przeciwoatomowych – ostatnim schronieniu ludzkości. Wszyscy ci ludzie znaleźli się w metrze tamtego dnia i to uratowało im życie”²³. Sprowadzenie idei wybrańców do kwestii przypadku ma również wpływ na kreowanie obrazu podziemnego uniwersum. Podczas gdy Żar może być istotnie uważany za kolebkę cywilizacji, moskiewskie metro reprezentuje raczej miejską dżunglę, gdzie największe szanse przetrwania mają najsilniejsi, a człowieczeństwo zostało zepchnięte na boczny tor. Dodatkowo, nuklearna katastrofa sprawiła, że świat nad

¹⁹ D. Pike, *Subterranean Cities: The World Beneath Paris and London, 1800-1945*, Cornell University Press, Ithaca 2005, s. 198. Tłumaczenie własne.

²⁰ J. DuPrau, *Miasto...*, op. cit., s. 304.

²¹ *Ibidem*, s. 305.

²² *Ibidem*, s. 9.

²³ D. Głuchowski, *Metro 2034*, s. 10.

stał się wyjątkową ziemią, rzeczywistością, do której, w porównaniu do powieści DuPrau, nie ma już powrotu. „Tam, na górze, nie jesteśmy już u siebie w domu. Świat nie należy już do nas”²⁴, stwierdza Suchy, ojczym głównego bohatera trylogii.

Biorąc pod uwagę fizyczną konstrukcję przestrzeni, w powieściach postapokaliptycznych często ograniczona jest ona do jednego poziomu świata, mianowicie tego na powierzchni. Bohaterowie muszą stawiać czoła Ziemi zniszczonej przez katastrofę oraz wypracować jak najskuteczniejsze strategie przetrwania. W *Mieście żaru* i *Metrze* natomiast zauważalne jest zderzenie ontologiczne dwóch światów – tego podziemnego i miejskiego, stanowiącego centrum dla ocalałych, oraz świata zewnętrznego, który funkcjonuje jako peryferie z punktu widzenia mieszkańców. Odnosząc się do Łotmanowskiego konceptu semiosfery, możemy zaobserwować kluczową rolę granicy, która jest „jednym z elementarnych mechanizmów semiotycznej indywidualności”²⁵. Jak Jurij Łotman dalej wyjaśnia, „granicę tę można określić jako linię, na której kończy się forma okresowa”²⁶. W przypadku omawianych powieści, formę tę stanowią właśnie podziemne miasta. Ich przestrzeń bowiem, nawet jeśli nie do końca przyjazna i sprzyjająca, może być z perspektywy mieszkańców do pewnego stopnia „określana jako ‘nasza’, ‘swoja’ [...]. ‘harmonijnie zorganizowana’ i tak dalej. Przeciwstawia się jej ‘ich-przestrzeń’, ‘cudza’, ‘wroga’, ‘niebezpieczna’, ‘chaotyczna’”²⁷. Granica ta oddziela znany i doświadczalny świat pod od tego nad, kojarzonego z tym, co nieznanne, niezbadane, ale jak również w przypadku *Metra*, skażone i niebezpieczne.

„Kto stworzył Budowniczych? Albo nas? Myślę, że odpowiedź musi znajdować się gdzieś na zewnątrz Żaru”²⁸, zastanawia się Lina, próbując wyznaczyć ontologiczne granice swojego świata. Biorąc więc pod uwagę ładunek semiotyczny, jaki niesie ze sobą przestrzeń ponad miastem, w powieści DuPrau jest on raczej pozbawiony negatywnych konotacji. „Ciągłe mi się wydaje, że istnieją gdzieś jakieś drzwi [...] którymi można się wydostać z Żaru. I że za tymi drzwiami ciągnie się droga”²⁹, marzy Lina. Świat nad jest więc mitycznym konstruktem owianym tajemnicą, przestrzenią niedoświadczoną i frapującą – w rozumieniu Łotmanowskim „ich-przestrzenią”. U Głuchowskiego również wyraźna jest granica pomiędzy masywną konstrukcją metra a Moskwą nad, jednakże jej semiotyzacja odbiega od tej z *Miasta żaru* poprzez bycie naznaczoną negatywnymi konotacjami: „najróżniejsze niebezpieczeństwa czekały tam, na górze [...] od samego promieniowania po straszne, zdeformowane przez nie stwory. Na powierzchni

²⁴ D. Głuchowski, *Metro 2033*, s. 52.

²⁵ J. Łotman, *Uniwersum...*, *op. cit.*, s. 207.

²⁶ *Ibidem*, s. 207.

²⁷ *Ibidem*, s. 207.

²⁸ J. DuPrau, *Miasto...*, *op. cit.*, s. 86.

²⁹ *Ibidem*, s. 87.

też istniało życie, lecz nie było to już życie w zwykłym ludzkim rozumieniu³⁰. Można tutaj zaobserwować ontologiczne zaburzenie tradycyjnych relacji pomiędzy przestrzenią nad a przestrzenią pod. Ziemia, która powinna reprezentować cywilizację, została zniszczona przez promieniowanie i przejęta przez zmutowane stwory, a kraina mroku, tego, co odrzucone, niepasujące, stała się nową przestrzenią semiotyczną człowieka. Nietrudno jest więc zauważyć, że w przestrzeni metra „znaczenie ukryte za starymi symbolami zostało zniszczone. Nazwy stacji zapewniają pogłądowe połączenie z miastem pre-apokaliptycznym, ale okazują się być niczym więcej aniżeli przypomnieniem³¹ o stracie, jakiej doświadczyło moskiewskie społeczeństwo.

Dychotomia światło – ciemność w powieściach

Jednym z najważniejszych aspektów świata preapokaliptycznego, z którym mieszkańcy zmuszeni byli się pożegnać, jest dostępność światła dziennego, niezbędna do prawidłowego funkcjonowania nie tylko jednostki, ale też całej jej semiotycznej przestrzeni. Odnosząc się do metaforyzacji światła, J. E. Cirlot utrzymuje, iż „światło jest przejawem moralności³². Michael Ferber natomiast odnosi się do dychotomii światła i ciemności, dowodząc, że to pierwsze „jest tradycyjnie utożsamiane z dobrocią, życiem, wiedzą, prawdą [...] i nadzieją; ciemność ze złem, śmiercią, ignorancją, fałszem [...] i rozpaczą³³. Niewątpliwie semiotyzacja oświetlenia jest odzwierciedlona w społecznej konstrukcji miasta, gdzie różnica pomiędzy *Żarem* a metrem jest zauważalna na poziomie aksjologicznym.

Mimo że linearność czasu jak najbardziej została zachowana w uniwersum zarówno DuPrau, jak i Głuchowskiego, nie można jednak mówić już o specyficznej cykliczności nie tylko pór roku, ale również dnia i nocy, co zakłóca podstawowy porządek relacji czasowych w chronotopie podziemnego miasta. Dlatego też kroki służące ‘udomowieniu’ mrocznej przestrzeni musiały zostać podjęte, aby stworzyć minimalne warunki umożliwiające ludzką egzystencję. W mieście Liny i Doona

„niebo zawsze było ciemne. Jedyne światło dobiegało z istotnego roju żarówek wkręconych w ściany budynków i na szczyty słupów stojących pośrodku większych placów. Kiedy zaś światła gasły [...] miasto pogrążało się w takiej ciemności, że chodzący po nim ludzie równie dobrze mogliby nosić opaski na oczach³⁴.

³⁰ D. Głuchowski, *Metro 2033*, s. 45.

³¹ M. Griffiths, *Moscow after the Apocalypse*, „Slavic Review”, 2013, nr 3, s. 497. Tłumaczenie własne.

³² J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, tłum. J. Sage, Routledge, Londyn 1971, s. 187. Tłumaczenie własne.

³³ M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 115. Tłumaczenie własne.

³⁴ J. DuPrau, *Miasto...*, *op. cit.*, s. 13.

Dzięki odpowiedniemu zarządzaniu energią możliwe było wytworzenie podziąłu na pory dnia jak najbardziej zbliżonego do tego panującego na powierzchni. W rezultacie umożliwiło to mieszkańcom prowadzenie w miarę normalnego trybu życia, przy zachowaniu wartości i umownych kodeksów moralnych.

Sytuacja w uniwersum Głuchowskiego, jednakże, różni się ze względu na specyfikę podziemnego konstruktów.

„Dziesięciolecia życia pod ziemią, w ciemności częściowo rozpraszanej słabym czerwonym światłem sprawiły, że prawdziwe rozumienie dnia i nocy stopniowo zatarło się. Nocą oświetlenie stacji nieco przygasало [...] aby ludzie mogli się wyspać, lecz nigdy, oprócz sytuacji awaryjnych, nie gasło całkowicie [...]. Podział na „dzień” i „noc” odbywał się bardziej z przyzwyczajenia, niż z konieczności”³⁵.

Zagrożenie czyhające zarówno na powierzchni, jak i w mrocznych tunelach metra nigdy nie zezwala na całkowity odpoczynek – słabe światło obecne przez cały czas ma charakter prewencyjny, czego brak jest w powieści DuPrau. Ma ono za zadanie odstraszać niepożądanych gości oraz przypominać o stałej czujności, gdyż niebezpieczeństwo nigdy nie śpi: „Mogło się czaić w górze, w szybach wentylacyjnych, z lewej lub z prawej strony, w licznych rozgałęzieniach, za zamkniętymi na głucho drzwiami dawnych pomieszczeń gospodarczych czy tajemnych przejść”³⁶. Podczas gdy u DuPrau ‘sztuka życia codziennego’ wystawiana na scenie miejskiego teatru jest do pewnego czasu naznaczona pozytywnymi konotacjami, ta rozgrywająca się w uniwersum Głuchowskiego jest intensyfikowana poprzez nieustającą obecność śmierci, rozpacz i beznadziei.

Konstrukcja przestrzeni miejskiej u DuPrau

Miasto DuPrau stanowi „jedyną oazę światła pośród ciemności świata. Poza Żarem mrok ciągnie się w nieskończoność we wszystkich kierunkach świata”³⁷. Z punktu widzenia jednostek zanurzonych w tej semiotycznej przestrzeni mrok dotyczy nie tylko nieznanego i w pewnym sensie mitycznego świata nad, ale również terenów poza Żarem, tzw. Nieznanych Krain, do których nikt się „nie zapuszczał, a przynajmniej nie było nikogo, kto by stamtąd powrócił żywy”³⁸. Ustanowienie swego centrum semiosfery w postaci miasta, a peryferii poza jego granicami pozwoliło na stworzenie wewnątrz zorganizowanego i uporządkowanego konstruktów miejskiego pod okiem Burmistrza. Jednakże scentralizowanie władzy w rękach jednej osoby ma negatywne skutki dla całego małego społeczeństwa Żaru, jako że z czasem prowadzi to do destabilizacji życia

³⁵ D. Głuchowski, *Metro 2033*, s. 64.

³⁶ *Ibidem*, s. 89-90.

³⁷ J. DuPrau, *Miasto...*, *op. cit.*, s. 38.

³⁸ *Ibidem*, s. 38.

w mieście.

Oprócz sprawowania władzy, każdy kolejny Burmistrz był odpowiedzialny za przechowywanie i przekazywanie pudła z instrukcjami dotyczącymi wyjścia z Żaru. Jak wyjaśnia jeden z Budowniczych na początku powieści, każda osoba u władzy „będzie wiedziała jedynie, że zawiera ono informacje, których ona i obywatele miasta nie będą potrzebowali do czasu, aż samo się otworzy”³⁹. Jednakże po śmierci jednego z Burmistrzów „pudełko wylądowało w głębi szafy [...]. Przeleżało tam niezauważone przez wiele lat, aż wreszcie nadszedł jego czas i zamek otworzył się z cichym kliknięciem”⁴⁰. Otwarcie się pudełka jest jednoznaczne ze zbliżaniem się kresu funkcjonalności Żaru i koniecznością wyjścia na powierzchnię, czego nikt nie jest świadomy. Jednakże kwestia nałożenia odpowiedzialności za całe miasto na jedną osobę nie jest jedyną niedoskonałością podziemnego konstruktów. Mimo że wartości społeczne zostały w mniejszym lub większym stopniu zachowane, widoczna jest duża rozbieżność pomiędzy życiem przeciętnego obywatela a Burmistrza, co również sprowadza się do kwestii moralności. Przypadkowo zauważając mężczyznę w sekretnym magazynie w Rurociągu, Doon stwierdza: „on dostanie wszystko, czego potrzebuje, a my same resztki! Zupełnie nie obchodzi go los naszego miasta. Dbaj jedynie o swoje wielkie brzuszysko!”⁴¹

Jednakże, zanim stan Żaru zaczął się drastycznie pogarszać, oprócz przejściowych problemów w dostawie prądu i zmniejszającej się ilości zapasów, życie w mieście „płynęło bez zmian. Dorośli wykonywali swoją pracę, a młodszy do dwunastego roku życia uczęszczali do szkoły. Podczas ostatniego dnia finalnego roku nauki [...] przypisywano ich do odpowiedniej profesji”⁴². Podział ról i obowiązków społecznych pomiędzy wszystkich mieszkańców umożliwia sprawne funkcjonowanie miasta na zasadach zbliżonych do tych ze świata, który na obecnym etapie pozostaje już tylko przedmiotem mitologicznych wyobrażeń. Mieszkańcy są zobowiązani do godnego sprawowania swoich funkcji społecznych, gdyż, jak mawia Burmistrz, „Żar będzie miał się dobrze, jeśli tylko jego obywatele dadzą z siebie wszystko”⁴³. Sklepy, do których trafia towar z magazynów zapelnionych swego czasu przez Budowniczych – twórców podziemnego miasta – umożliwiają przeprowadzanie transakcji ekonomicznych przy pomocy waluty ze świata nad – dolarów. „Obywatele Żaru nie opływają może w luksusy, ale przezorność Budowniczych sprawiła, że [...] już zawsze będą mieli zapewnione wystarczająco dużo”⁴⁴. Niemniej jednak, Budowniczy nie przewidzieli zakłóceń

³⁹ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 11.

⁴¹ *Ibidem*, s. 101.

⁴² *Ibidem*, s. 14.

⁴³ *Ibidem*, s. 23.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 48.

w komunikacji pomiędzy odchodzącym a nowym burmistrzem, co spowodowało zagubienie pudełka z instrukcjami. Doprowadziło to do tego, iż w magazynach „zakurzone półki były [...] w większości puste. Powiadano, że niektóre pomieszczenia już zupełnie opróżniono”⁴⁵.

Mimo problemów z dostawą prądu czy też pogłębiającego się ubóstwa, współżycie społeczne mieszkańców Żaru przebiega zazwyczaj bez zakłóceń. Charakteryzując miasto, Louis Wirth podkreśla, iż ze względu na liczebność mieszkańców kontakty pomiędzy nimi bywają „bezosobowe, powierzchowne, chwilowe, fragmentaryczne”⁴⁶. Jednakże w przypadku Żaru sytuacja odbiega od powyższej charakterystyki. Ze względu na swój rozmiar i względnie niewielką liczbę mieszkańców, Żar przypomina raczej społeczność ludzi blisko ze sobą związanych, gdzie nikt nie pozostaje anonimowy, a interakcje nie służą tylko chwilowemu zaspokojeniu potrzeb, ale charakteryzują się głębią i autentycznością.

Dystopijne życie w metrze

Zestawiając Żar z przestrzenią moskiewskiego metra można dojść do wniosku, że stanowi ona całkowite przeciwieństwo miasta DuPrau, które ciągle daje swoim mieszkańcom nadzieję. W uniwersum Głuchowskiego „centralny system władzy już dawno upadł, a stacje przekształciły się w karłowate państwka. Mieszkający w nich ludzie gromadzą się wokół idei, religii lub po prostu filtrów wodnych”⁴⁷. Fragmentacja przestrzeni doprowadziła do jej decentralizacji – nie istnieje już jedno, ściśle wyznaczone centrum, jak w przypadku *Miasta żaru*, ale każda stacja stanowi oddzielne centrum dla jednostek ją zamieszkujących. Ze względu na rozmiar podziemnego miasta, mniejsze konstrukty zazwyczaj nie pozostają ze sobą w dialogu, ale nieustannie toczą brutalne walki o pożywienie, wpływy, czy też cenne zasoby – wszystko w imię przetrwania. Jak dowodzi Andrzej Polak, „w świecie tym dominuje chaos, sytuacja jest niestabilna, nic nie jest tu trwałe”⁴⁸. Jeżeli jakiegokolwiek porozumienie zostaje utworzone, jest ono zazwyczaj zorientowane na osiągnięcie konkretnego celu – podbój innych stacji bądź też zniszczenie wspólnego wroga. Niewątpliwie jest „to świat, w którym nie ma jutra. Nie ma w nim miejsca na marzenia, plany, nadzieje. Uczucia ustępują tu instynktom, a najważniejszy z nich każde przeżyć. Za wszelką cenę przeżyć”⁴⁹.

Miasto Głuchowskiego w niczym nie przypomina więc blisko powiązanej społeczności Żaru; raczej tworzy ono pewnego rodzaju dżunglę, w której wszystkie

⁴⁵ *Ibidem*, s. 123.

⁴⁶ L. Wirth. *Urbanism as a Way of Life*, „The American Journal of Sociology”, 1938, nr 1. s. 118. Tłumaczenie własne.

⁴⁷ D. Głuchowski, *Metro 2034*, s. 10.

⁴⁸ A. Polak, „*Metro 2033*”, czyli *postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, 2013, nr 23, s. 129.

⁴⁹ D. Głuchowski, *Metro 2034*, s.10.

chwyty są dozwolone w imię przetrwania. Podczas gdy u DuPrau podziemnej przestrzeni miejskiej faktycznie można przypisać funkcję „refugium”, moskiewskie metro, w którym środkiem płatniczym stały się naboje do karabinów, świadczy raczej o upadku wartości, a co za tym idzie – upadku cywilizacji. W swojej specyfice więc nie jest ono ucieczką od świata postapokaliptycznego ponad powierzchnią, ale jego kontynuacją – odpowiednikiem spustoszonego krajobrazu jest rozkład relacji i „zewierzęcenie” społeczeństwa. Mimo że z punktu widzenia mieszkańców metro funkcjonuje jako ostatnia ostoja ludzkości, nie jest to cywilizacja zbliżona do tej przedstawionej przez DuPrau. Jak tłumaczy Artem, „na najbardziej oddalonych stacjach, gdzie ludzie dziczeją i robią się z nich jaskiniowcy, zapominają o tym, że człowiek jest rozumnym stworzeniem”⁵⁰. Dlatego też, „większość żyjących w postapokaliptycznym metrze wybiera najłatwiejszą formę egzystencji, czyli przeżycie w świecie kłamstw, manipulacji upodlenia człowieka w imię tzw. normalności”⁵¹. Należy jednak pamiętać, że jest to normalność zniekształcona, zdefiniowana z perspektywy jednostek, dla których całym światem jest podziemne miasto zdominowane przez strach, bezsilność i brutalność.

Podczas gdy Żar ze względu na bycie swoistym centrum semiosfery wydaje się być konstruktem hierarchicznym i wewnątrznie zorganizowanym, zdecentralizowane moskiewskie metro stanowi jego przeciwieństwo w byciu fragmentarycznym, chaotycznym oraz amorficznym. Nie ma tam dokładnych informacji dotyczących dostępności przejść czy też aktualnych powiązań pomiędzy stacjami. Podróżować przez system skomplikowanych tuneli jest „jakby iść przez ruchome piaski według mapy sprzed stu lat”⁵². Mimo że poszczególne stacje wydają się być mniej lub więcej zorganizowane wokół wyznawanych idei, ich mnogość i różnorodność przyczynia się do niespójności podziemnego miasta jako jednej całości. W swojej specyfice więc podziemne miasto Głuchowskiego w pełni odpowiada charakterystyce podziemnych przestrzeni metra, opisanej przez Petera Ackroyda: „jest to nieznaną świat. Jako całość, nie da się go przedstawić na mapie. Nie można go ani zobaczyć wyraźnie, ani w całości”⁵³.

Polityka, jaka zapanowała w świecie moskiewskiego metra, jest polityką mocno dystopijną. Odwołując się do charakterystyki dystopijnej przestrzeni, Gregory Claeys wymienia najczęściej przewijające się obrazy: „wojna, bezprawie, nieporządek, ból i cierpienie”⁵⁴ i wszystko to może być odnalezione w podziemnym mieście. Ugrupowania wyznające faszystowskie bądź też nazistowskie ideologie mordują ułomnych oraz obywateli o innych niż rosyjskie korzeniach, ci oskarżeni

⁵⁰ D. Głuchowski, *Metro 2033*, s. 75.

⁵¹ K. Wierel, *Postapokaliptyczna wizja człowieka w trylogii Dmitra Głuchowskiego: Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio FF, 2016, nr 2, s. 81.

⁵² D. Głuchowski, *Metro 2033*, s. 92.

⁵³ P. Ackroyd, *London Under*, Vintage, Londyn 2012, s. 2. Tłumaczenie własne.

⁵⁴ G. Claeys, *Dystopia: A Natural History*, op. cit., s. 3. Tłumaczenie własne.

o szpiegostwo są torturowani bądź też natychmiast rozstrzeliwani. W celu domniemanej ochrony systemu miejskiego przed szcurami czy też mutantami z zewnątrz, osoby odpowiedzialne za podejmowanie decyzji nie cofną się przez skazaniem setek mieszkańców na śmierć – wszystko w imię większego dobra. Niewątpliwie nie jest to świat sprzyjający zachowaniu cywilizacji, „nie ma tu miejsca na zaufanie. Ludzkie życie jest w ciągłym niebezpieczeństwie. Czułość i ostrożność decydują o przetrwaniu”⁵⁵.

Nieprawidłowo byłoby jednak twierdzić, że miejska przestrzeń metra składa się wyłącznie z jawnie dystopijnych stacji bądź frakcji. Na terenie podziemnej metropolii można wyróżnić przestrzenie o nacechowaniu pozornie utopijnym – stacje, gdzie za wszelką cenę starano się zachować pamięć o tym, co bezpowrotnie utracone. Polis, ośrodek kulturowy umiejscowiony na skrzyżowaniu czterech stacji reprezentuje, według Suchego, „ostatnie miejsce na Ziemi, gdzie ludzie żyją jak ludzie. Gdzie nie zapomnieli jeszcze, co to znaczy »człowiek«”⁵⁶. Dodatkowo, Polis jest również utożsamiane z wiedzą, gdyż „dokładnie nad Polis wznosił się gmach Biblioteki im. Lenina – najobszerniejszego zbioru informacji minionej epoki”⁵⁷. Na Hanzie natomiast można się zaopatrzyć w różnorodne towary, często deficytowe na rodzimych stacjach. Jednakże utopijny charakter tych miejsc jest tylko pozorny, ponieważ zawiera się w nich „utopijna nadzieja i jej dystopijna porażka”⁵⁸. Negatywny wpływ mrocznej przestrzeni nie oszczędził nawet ostatnich enklaw ‘normalności’ i jest zauważalny w transakcjach czy też rodzajach towarów oferowanych przez Hanzę, w restrykcyjnym i zamkniętym społeczeństwie Polis.

Zakończenie

Podziemne miasta, mimo że w obu powieściach miały służyć zachowaniu cywilizacji przy wypracowaniu nowego porządku, okazały się raczej swego rodzaju nienaturalnymi, stworzonymi przez człowieka pułapkami. W *Mieście żaru* DuPrau ta specyfika jest tylko nieznacznie zarysowana, ponieważ pomimo pogłębiającego się ubóstwa mieszkańcy starają się prowadzić w miarę normalne życie. Jednakże, mimo niesprzyjającej sytuacji życiowej, mieszkańcy byli w stanie zapobiec upadkowi cywilizacji. Dlatego też upadek dotyczy nie tyle ich moralności, co konstrukcji samego miasta. W przypadku trylogii *Metro*, ze względu na powierzchnię podziemnej przestrzeni jak i jej decentralizację, sytuacja jest odwrotna. Możemy się tutaj posłużyć Łotmanowską analogią pomiędzy domem

⁵⁵ A. Polak, „*Metro 2033*”..., *op. cit.*, s. 132.

⁵⁶ D. Głuchowski, *Metro 2033*, s. 98.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 99.

⁵⁸ M. Griffiths, *Moscow...*, *op. cit.*, s. 4.

i anty-domem, gdzie przedrostek anty- implikuje coś całkowicie odwrotnego do głównego członu konceptu. Miasto powstałe na planie moskiewskiego metra staje się więc anty-metropolią, a ludzie je zamieszkujący tworzą, analogicznie, anty-cywilizację ze względu na upadek wartości, moralności, jak i cywilizowanego postępowania. Jednakże warto pamiętać, że na kształtowanie takich, a nie innych wzorców postępowania i relacji ma wpływ rodzaj apokalipsy z którym zostało skonfrontowane społeczeństwo w obu powieściach.

Bibliografia

- Ackroyd P., *London Under*, Vintage, Londyn 2012.
- Berger J., *After the End: Representations of Post-apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.
- Bradbury K., *The Post-Apocalyptic Primer*, Create Space Independent Publishing Platform, Scotts Valley 2011.
- Cirlot J. E., *A dictionary of Symbols*, tłum. J. Sage, Routledge, Londyn 1971.
- Claeys G., *Dystopia: A Natural History*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- DuPrau J., *Miasto żaru*, tłum. A. Tomczyk, Wydawnictwo Nowa Baśń, Poznań 2019.
- Ferber M., *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Gelfant B., *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, Norman 1954.
- Gluchowski D., *Metro 2033*, tłum. P. Podmiotko, Kraków 2010.
- Gluchowski D., *Metro 2034*, tłum. P. Podmiotko, Wydawnictwo Insignis, Kraków 2010.
- Griffiths M., *Moscow after the Apocalypse*, „Slavic Review”, 2013, nr 3.
- Łotman J., *Uniwersum umysłu*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Mumford L., *What is a City?* [w:] *The City Reader*, R. T. Le Gates, F. Stout (red.), Routledge, London, New York 2011.
- Nijakowski L., *Popularne postapokalipsy późnej ponowoczesności*, [w:] *Mit, prawda, imaginacja*, P. Kowalski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Pike D., *Subterranean Cities: The World Beneath Paris and London, 1800-1945*, Cornell University Press, Ithaca 2005.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2003.
- Pogonowska E., *Moskwa schodzi pod ziemię. O jednym z motywów współczesnego polskiego reportażu*, „Przegląd Rusycystyczny”, 2017, nr 2.
- Polak A., *„Metro 2033”, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, 2013, nr 23.
- Schrey D., Hoofstadt Ch, *Aftermaths: Post-Apocalyptic Imagery*, [w:] *British Science Fiction Film and Television. Critical Essays*, T. Hochscherf (red.), McFarland, Jefferson 2011.
- Wierel K., *Postapokaliptyczna wizja człowieka w trylogii Dmitra Gluchowskiego: Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF”, 2016, nr 2.
- Wirth L., *Urbanism as a Way of Life*, „The American Journal of Sociology”, 1938, nr 1.

In the Face of an Apocalypse: Underground Cities as the Last Anchorage of Humanity in Selected Post-Apocalyptic Novels

Summary

The article discusses the construction of the post-apocalyptic universe in Jeanne DuPrau's *City of Ember* and Dmitrij Glukhovsky's *Metro* trilogy. It is analysed in reference to the concept of the underground city as the last anchorage of civilization in the face of a catastrophe – both the approaching one as well as the one that has already occurred. Hence, the aim of the article is to examine the semiotisation process in these novels with regard to Louis Mumford's theory of the city as theatre, and Blanche Gelfant's and Yuri Lotman's views on the interdependence between space and an individual. Inhabitants of the subterranean cities are required to develop appropriate socio-economic relations and behavioural patterns enabling them to 'tame' the unknown and murky space. Consequently, it leads to its semiotisation. The urbanites create the image of their new world and, simultaneously, they are shaped by it. However, although the underground cities seem to fulfil their role as 'sanctuaries' for the chosen ones, they are not favourable for the individual. While in DuPrau's novel the disintegration refers mainly to the architectonical dimension of the city, in Glukhovsky's trilogy it spreads out over all the spheres of the urban life.

Keywords: city, semiotics of space, post-apocalypse, DuPrau, Glukhovsky