

Andrzej Zgorzelski

Elementy realizmu i fantastyki w Niewidzialnym człowieku H. G. Wellsa

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 22, 85-100

1967

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN — POLONIA

VOL. XXII, 5

SECTIO F

1967

Z Zakładu Filologii Angielskiej Wydziału Humanistycznego UMCS
Kurator: prof. dr Leon Kaczmarek

Andrzej ZGORZELSKI

Elementy realizmu i fantastyki w *Niewidzialnym człowieku* H. G. Wellsa

Элементы реализма и фантастики в книге Г. Д. Уэллса
„Человек-невидимка”

The Elements of Fantasy and Realism in *The Invisible Man* by H. G. Wells

Zadaniem niniejszego szkicu będzie przede wszystkim analiza funkcji elementów fantastycznych w powieści H. G. Wellsa *Niewidzialny człowiek* oraz zbadanie stosunków zachodzących pomiędzy tymi elementami a realistyczną metodą kształtowania świata literackiego. Główny nacisk spoczywać będzie na prześledzeniu przebiegu etapów narracji i na odkryciu funkcji elementów fantastycznych w owych etapach. Sama analiza posłuży jako punkt wyjścia do zarysowania szkicowych porównań funkcji elementów fantastycznych w *Niewidzialnym człowieku* z funkcją podobnych elementów we współczesnej literaturze fantastycznej.

Autor rozprawy rozumieć będzie terminy „fantastyka”, „element fantastyczny” w myśl poniższych uwag:

„Kompozycja fantastyczna polega na takim przetworzeniu elementów świata empirycznego albo stosunków między nimi, które czyni świat fikcji artystycznej tak odmiennym od codziennego doświadczenia, że próżno szukać jego odpowiednika w świecie empirycznym [...] Elementy fantastyczne powstają przez swobodne kojarzenie elementów świata empirycznego [...] lub przez zmienianie ich typowego układu [...] Za utwór fantastyczny należy uznać dzieło, w którym obecność choćby jednego elementu fantastycznego pociąga za sobą przekształcenie się całego świata fikcji literackiej w nim przedstawionego w układ fantastyczny [...]”¹

¹ W. Ostrowski: *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zag. Rodz. Lit.”, Łódź 1966, t. IX, z. 1 (16), s. 73.

Metoda analityczna przyjęta w niniejszej pracy nie będzie wymagała wprowadzenia szczegółowych danych biograficznych i psychologicznych; wystarczy przypomnieć, iż utwór *Niewidzialny człowiek* powstał w pierwszej fazie twórczości H. G. Wellsa, w okresie zainteresowania się pisarza problemami biologii i mechaniki stosowanej, w roku 1897, już po ukazaniu się w druku *Wehikułu czasu*, a przed powstaniem takich powieści fantastycznych, jak *Pierwsi ludzie na księżycu*, *Wojna światów* i inne.

Z dwudziestu dziewięciu rozdziałów *Niewidzialnego człowieka* pierwszy stanowi ekspozycję, a dwa następne zawiązanie akcji. Narracja posiada całkowicie cechy opowiadania realistycznego: czytelnikowi udostępniono informację, iż rzecz dzieje się w lutym, w małej wiosce Iping, w gospodzie „Pod dylizansem”. Opowiadanie odznacza się bogactwem szczegółów:

„As soon as the bacon was well under way, and Millie, her lymphatic aid, had been brisked up a bit by a few deftly chosen expressions of contempt, she carried the cloth, plates, and glasses into the parlour, and began to lay them with the utmost éclat [...]”²

Także dialog, dzięki nagromadzeniu wyrażeń potocznych i cechom prowincjonalizmów w języku, nosi wszelkie znamiona codzienności:

„[...] My sakes, Mrs. Hall, — said he, — but this is terrible weather for thin boots. — Now you're here, Mr. Teddy — said she — I'd be glad if you'd give th' old clock in the parlour a bit of a look. 'Tis going and it strikes well and hearty, but the hour hand won't do nothin' but point at six [...]”³

Charakterystyka postaci, dokonuje się w bezpośredniej narracji od-autorskiej zabarwionej nieraz uśmiechem lub lekką ironią:

„[...] She gave Millie a few verbal stabs for her excessive slowness [...] But his snubbing way had irritated her, and Millie had a hot time of it that afternoon [...] Being constitutionally of a curious nature, he had removed the works [...]”⁴

Charakter postaci występuje także w dialogu, zróżnicowanym gramatycznie i stylistycznie w zależności od podmiotu mówiącego:

„[...] — He don't want no help he says — he said in an answer to his wife's inquiring. — We'd better be a-takin' of his luggage in. — He ought to have it cauterised at once — said Mr. Huxter — especially if it's at all inflamed. — I'd shoot en that's what I'd do — said a lady in the group. — Come along — cried an angry voice [...] — the sooner you get those things in the better I'll be pleased.”⁵

Jedynie charakterystyka bohatera utworu realizowana jest dodat-

² H. G. Wells: *The Invisible Man*, Moskwa 1955, s. 18.

³ *Ibid.*, s. 23—24.

⁴ *Ibid.*, ss. 19, 23, 26.

⁵ *Ibid.*, s. 30—31.

kowo w strukturze opisu, również ze szczególnym zwróceniem uwagi na dokładność. Szczegóły jego wyglądu zewnętrznego i charakteru noszą jednak wyraźnie znamiona ukierunkowanej selekcji. Przybysz był owinięty w płaszcz „od stóp do głowy”, „duży pilśniowy kapelusz osłaniał mu twarz”, nosił „szafirowe okulary i bujne faworyty”⁶, czoło zaś i uszy owinięte miał bandażem, a ręce stale krył w ciepłych rękawiczkach. Wszelkie informacje o wyglądzie tej postaci są stopniowo uniezwykłe, nadal wszakże utrzymane zostają w konwencji realistycznej. Nic bowiem fantastycznego nie ma w poszczególnych faktach owijania się płaszczem, noszenia ciemnych okularów i ciepłych rękawiczek, zwłaszcza zimą, a i bandaż nie stanowi nic nadzwyczajnego. Ważne jest natomiast zwrócenie uwagi przez narratora na te właśnie a nie inne cechy ubioru nieznanego; nie zostają one zgrupowane w wyczerpujący opis, ale rozrzucone na przestrzeni kilku stron ekspozycji raz po raz przypominają się czytelnikowi, podkreślając atmosferę dziwności wokół tajemniczej postaci. Znamienne jest także słownictwo użyte przy opisie tych cech, przymiotniki „curious” i „the strangest”, oraz porównanie głowy bohatera do hełmu nurka:

„The thick black [...] projected in curious tails and horns, giving him the strangest appearance conceivable... Why, he looked more like a divin' 'elmet than a human man.”⁷

Cudaczny wygląd przybysza jest podkreślony jeszcze jego dziwnym zachowaniem: niechętnie zdejmuje kapelusz i płaszcz, nie chce by ktoś widział jak je, zasłania okna i pogrąża pokój w półcieniu, owija szyję i usta szalikiem, dokonuje skomplikowanych matematycznych obliczeń, jest małomówny i gwałtowny, sprowadza swój bagaż, który — jak się okazuje — złożony jest z takiego mnóstwa butelek, iż nawet apteka w pobliskim miasteczku nie mogłaby się pochwalić podobną ich ilością. Wszystko to jednak znajduje wciąż jeszcze swoje wytłumaczenie realistyczne⁸ czy to w słowach pani Hall („The poor soul's had an accident, or an op'ration or somethin' — said Mrs. Hall — [...] Perhaps his mouth was hurt too — may-be.”⁹), czy w jego własnych („I am an experimental investigator [...] in addition to my work, an accident [...] necessitates

⁶ H. G. Wells: *Niewidzialny człowiek* [w:] *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1956, ss. 7, 8.

⁷ Wells: *The Invisible Man*, s. 20—21.

⁸ Zauważył to już Kagarlicki w swojej pracy o Wellsie, stwierdzając, iż bohater utworu mógłby okazać się normalnym człowiekiem w dalszym ciągu akcji — chociaż początek opowiadania wprowadza uniezwyklenie, ale brak jednak elementu fantastyki. Por.: J. Kagarlickij: *Gerbert Uells*, Moskwa 1963, s. 92

⁹ Wells: *The Invisible Man*, s. 21.

a certain retirement. My eyes are sometimes so weak and painful that I have to shut myself up in the dark for hours [...] the slightest disturbance [...] is a source of excruciating annoyance to me.”¹⁰).

Mimo to pozostaje tajemnicza atmosfera, podtrzymana dodatkowo różnicą opinii o przybyszu wśród mieszkańców wioski. Pan Henfrey pierwszy zaczyna mieć podejrzenia: „If the police was wanting you, you couldn't be more wrapped and bandaged”.¹¹ A pan Fearenside wygłasza takie oto zdanie: „That's man a piebald, Teddy, black here and white there — in patches”.¹² Atmosfera podejrzeń pogłębiona jest niejasną, zawikłaną, unikającą określonych stwierdzeń metodą opisu w tych miejscach utworu, gdzie należałoby oczekiwać ukazania twarzy bohatera. Gdy gospodyni wchodzi nagle do pokoju, widzi zamiast oblicza nieznanego błysk „białego przedmiotu znikającego pod stołem”¹³, a gdy zaskoczyła swego gościa w czasie snu, „zdało jej się, że gość ma usta szeroko otwarte i tak ogromne, że sięgają do uszu”.¹⁴ Gospodarz natomiast widzi „twarz z trzema niewyraźnymi plamkami na białym tle, twarz przypominającą biały kwiat bratka”.¹⁵ Ci wszyscy, którzy stykają się z przybyszem, czują zdziwienie, zmieszanie, zaskoczenie; jego postać działa im na nerwy (nie tylko zresztą ludziom — nawet pies czuje do niego antypatię¹⁶).

Już w pierwszych etapach narracji, w czasie rozwijania ekspozycji i zawiązywania akcji, pojawia się kontrast pomiędzy codzienną, dobrze znaną i w szczegółach przedstawioną, pogodną atmosferą angielskiej wioski i jej dobrodusznych mieszkańców (dla których obcy i dziwny gość wydaje się po prostu pstry, jak srokaty koń) — z jednej strony a atmosferą pełną niepokoju, dziwności i tajemniczości towarzyszącą przybyszowi — z drugiej. Realistyczna prezentacja pierwszego z tych światów pełna jest humoru. Kryje się on w przedstawieniu porywczej i popędliwej pani Hall, jej posłusznego i zawojowanego małżonka, prostej naiwności Teddy Henfrey'a, w obrazie wioskowego „sejmiku” nad kąsającym psem.¹⁷ Lecz dopiero kiedy oba światy się zetkną, tryska humor innego rodzaju — humor paradoksalny — jak właśnie w zestawieniu dwóch pojęć, dokonany przez dobrodusznego wieśniaka: srokaty człowiek. Podobnie w innym utworze Wellsa humor wypływa z para-

¹⁰ *Ibid.*, s. 25—26.

¹¹ *Ibid.*, s. 27.

¹² *Ibid.*, s. 34.

¹³ Wells: *Niewidzialny człowiek*, s. 9.

¹⁴ *Ibid.*, s. 14.

¹⁵ *Ibid.*, s. 20.

¹⁶ Por.: Wells: *The Invisible Man*, ss. 28—31.

¹⁷ O humorze wspomina również Kagarlickij: *op. cit.*, s. 81.

doksalnego zestawienia realistycznej postaci grubego jegomościa i fantastycznego obrazu unoszenia się jego w powietrzu i odbijania się od sufitu, jakby był piłką.¹⁸

W trzech pierwszych rozdziałach pojawiają się także dwa motywy, które znajdują swe rozwinięcie w dalszym ciągu opowieści. Pierwszym sygnałem już nie tylko uniezwyklenia lecz fantastyki jest wizja pana Hall, któremu (zanim zostanie wyrzucony za drzwi) wydaje się, że widzi „coś jakby rękaw bez ręki”.¹⁹ Ale i ten sygnał zawoalowany jest samą osobowością postaci, której się ukazuje. Autor — jak się wydaje — próbuje zasugerować, że nie należy polegać na opinii i zdaniu pana Hall, gdyż: „[...] his vocabulary was altogether too limited for his impressions”²⁰ i był to człowiek, który: „[...] was a man of sluggish apprehension”.²¹ Drugim elementem zapowiadającym fantastykę są pierwsze oznaki gwałtownego charakteru przybysza. Tłuczenie szkła, grubiańskie urywanie rozmowy, duża nerwowość ruchów, wyrzucenie pana Halla za drzwi²² — te motywy ulegną później, w toku akcji, wzmocnieniu i będą stanowić jeden z jej głównych nurtów.

Następne trzy rozdziały są szerszym rozwinięciem pierwszych, wprowadzają już nowe, niezwykle zdarzenia i prowadzą do wyjaśnienia kluczowego elementu fantastycznego utworu. W pierwszym z nich wzmocniony zostaje motyw „pustego rękawa”, tym razem opowiadany ustami bardziej wiarygodnego świadka niż pan Hall, a mianowicie samego lekarza wioski. Ale minęło już sporo czasu, jest kwiecień, czytelnik poinformowany został o przykrej sytuacji finansowej dziwnego przybysza, o wzburzeniu opinii miejscowej i o wielu krążących plotkach. Ten wachlarz możliwych interpretacji niesamowitej atmosfery wokół gościa jest jeszcze jedną próbą wzmocnienia prawdopodobieństwa opowieści i jej „wyglądu” realistycznego. Czytelnik pamięta co prawda o niedwuznacznym tytule, ale autor prowadzi narrację na razie prawie wyłącznie metodą realistyczną, powołuje się na świadków zdarzeń, wprowadza narratorów.

Narrator główny, obecny w ciągu całej opowieści, pełni rolę na pół reportera, na pół prywatnego detektywa. Swoją obecność rzadko znacząca bezpośrednią relacją w pierwszej osobie:

„In have told the circumstances of the stranger's arrival in Iping with

¹⁸ H. G. Wells: *The Truth about Pyecraft*, Warszawa 1952.

¹⁹ Wells: *Niewidzialny człowiek*, s. 20.

²⁰ Wells: *The Invisible Man*, s. 27.

²¹ *Ibid.*, s. 30.

²² Por.: Wells: *The Invisible Man.*, ss. 23, 30, 35.

a certain fullness of detail, in order that the curious impression he created may be understood by the reader." ²³

Najczęściej jego obecność wykrywalna jest dzięki przebiegowi narracji. Na przykład pierwsze wrażenia pani Hall po przybyciu nieznanego posiadają wyraźnie charakter sprawozdawczej relacji składowej detektywowi już *post factum* dokonania zbrodni. Świadczy o tym dobór szczegółów opowiadania, właśnie tych, które będą miały znaczenie dla późniejszego rozwoju akcji; budowa pełnych wewnętrzznego napięcia zdań:

„His gloved hands were clasped behind him, and he seemed to be lost in thought. She noticed that the melted snow that still sprinkled his shoulders dripped upon her carpet.” ²⁴

Narrator-detektyw nie korzysta jednak z relacji jednego tylko świadka, wprowadza ich więcej i stale się na nich powołuje:

„Good afternoon — said the stranger, regarding him — as Mr. Henfrey says, with a vivid sense of the dark spectacles [...] He then swore to himself, so Mr. Hall asserts.” ²⁵

Również i w dalszym ciągu opowieści narrator-detektyw nie zrezygnuje z odtwarzania przebiegu wypadków przez naocznych świadków. Ich rolę będą pełnili po kolei: doktor Cuss, pastor i jego żona, pan Hall, cały tłum ludzi zmasakrowany w Iping, pan Gibbins — naturalista, pan Marvel, pan Huxter, stary marynarz z Port Stowe, dr Kemp, nieznana dziewczynka, wieśniacy z Fern Botlom, wreszcie pan Heelas. Gdy narrator-detektyw dotrze do jednego z głównych świadków w tym opowiadaniu-śledztwie, dra Kempa, jego rolę na parę rozdziałów przejmie naczelną postać powieści — sam niewidzialny, opowiadający historię swego życia. Powrót do relacji narratora-detektywa zaznaczy się rozpatrywaniem faktów oraz interpretacji zabójstwa Wicksteda — typowym przykładem protokołu śledczego z podaniem wieku i zawodu ofiary, opinii społecznej o jego charakterze, z drobiazgowym rozpatrzeniem okoliczności i narzędzi zabójstwa, mniej lub więcej dokładnego czasu jego dokonania itd.²⁶ Olbrzymi wachlarz narratorów i świadków (zróżnicowanych zarówno pod względem inteligencji, wieku jak i zajmowanej pozycji społecznej) oraz zgodność ich relacji stanowią w utworze dalsze środki utrzymania prawdopodobieństwa akcji, pełnią funkcję urealnienia opowiadania.

²³ *Ibid.*, s. 34.

²⁴ *Ibid.*, s. 18.

²⁵ *Ibid.*, ss. 24, 31.

²⁶ For.: H. G. Wells: *The Invisible Man*, ss. 146—151.

Zgodnie z widoczną w całej powieści troską o utrzymanie prawdopodobieństwa czytelnik nie uczestniczy bezpośrednio w rozmowie doktora Cussa z niewidzialnym, zostaje za drzwiami wraz z podsłuchującą panią Hall. A o przebiegu spotkania dowiaduje się z rozmowy wzburzonego pana Cussa z pastorem Buntingiem.²⁷ I właśnie przez narratora wprowadzony jest pierwszy element fantastyczny — rozwinięcie motywu „pustego rękawa”. Jak poprzednio, na tle z uśmiechem potraktowanego opisu przyjęcia u pastora („[...] he took a second glass of the excellent vicar's very inferior sherry [...]”²⁸) — pojawia się paradoksalny humor rodzący się z kontrastu pomiędzy fantastyką a realizmem: niewidzialne palce szczypią w nos szanownego doktora wioskowego. Tu humor otrzymuje jeszcze jedną funkcję: osłabia poczucie niezwykłości przedstawionej sytuacji, wzmacnia realność świata wioski Iping. Wydaje się, że jest to zbyt śmieszne, aby było prawdziwe — a więc pan Cuss miał chyba przywidzenie.

Od tego momentu akcja toczy się żywiej. U pastora pojawia się w nocy niewidzialny złodziej. I znów następuje realistyczne, wesołe opowiadanie o polowaniu na złodzieja, pełne szczegółów, umiejscowione dokładnie w czasie. Narracja nabiera charakteru fantastycznej farsy. Z jednej strony cudacznie ubrany pastor, uzbrojony w pogrzebacz, nękaną obawą o pieniądze i domysłami, która z jego owieczek dopuściła się grzechu, z drugiej zaś — fantastyczne motywy drzwi, co otwierają się same i tak samo zamykają, kichania w pustym pokoju, odgłosu niewidzialnych stóp w korytarzu. Czytelnik przyzwyczaja się do humorystycznej sytuacji i do niezwykłości elementu fantastycznego. Wszystko zostanie zresztą powtórzone w gospodzie: tak samo drzwi się same otwierają, rozlega się kichanie w pustym na pozór pokoju, potem zaczynają fruwać meble, wypychając ciekawskich za drzwi. Sytuacja z wolna dojrzeva do wyjaśnienia. Tempo akcji wzrasta. Na miejsce dziwnych wypadków w gospodzie zjawia się policja i w scenie niedoszedłego do skutku aresztowania czytelnik zostaje pozbawiony wątpliwości: przybysz zrzuca ubranie, okazuje się rzeczywiście niewidzialnym i poturbowawszy usiłujących go pochwycić mieszkańców wioski, znika.

W pierwszej części utworu narracja posługuje się więc przede wszystkim metodą realistyczną, element fantastyczny pojawia się dość późno (VII rozdział), a poprzedza go pojawienie się niezwykłej atmosfery, w swej dziwności bardzo starannie stopniowanej. Wzbudzone w czytelniku poczucie naturalności i prawdopodobieństwa akcji wydaje się w dużym stopniu usprawiedliwione dwojakim nurtem humoru, do-

²⁷ Por.: Wells: *op. cit.*, ss. 38—40.

²⁸ *Ibid.*, s. 40.

tyczącym zarówno realistycznego świata, jak i przejawów elementu fantastycznego. W tym drugim wypadku jest on budowany na zasadzie paradoksu. Humor w tej części opowiadania stanowi jakby „klapę bezpieczeństwa” dla metody realistycznej. Wtedy, kiedy jest ona przełamywana, pozostaje jeszcze możliwość potraktowania opowieści jako bajeczki napisanej tylko dla zabawienia się paradoksalnym zestawieniem pomysłów, nie mającej żadnych większych ambicji pogłębienia warstwy problemowej utworu, bajeczki stanowiącej swoistą odmianę „entertainment”. Wrażenie to potęgowane jest jeszcze ukształtowaniem narratora-detektywa i sposobem prowadzenia narracji, który zbliża się, jak wykazała analiza, do sposobu kształtowania powieści kryminalnych.²⁹

Przez następne jedenaście rozdziałów akcja wzbogaca się o nowe wydarzenia, które w zasadzie rozwijają tylko myśli rzucone w ekspozycji. A więc powraca wzmocniony motyw nieobliczalności niewidzialnego człowieka. Torturuje on swego pomocnika mimo woli, wypowiada generalną bitwę wiosce Iping, jeszcze raz masakrując jej mieszkańców, wpada w pogoni za panem Marvel do miasteczka Burdoch, siejąc tam panikę i zachowując się jak typowy chuligan.³⁰ Wreszcie kradnie wszędzie po drodze pieniądze ze sklepów i karczm. Ale sam fakt kradzieży jest potraktowany humorystycznie, nie jest to już kradzież, lecz po prostu:

„[...] money had been quietly and dexterously making off that day in handfuls and rouleaux, floating quietly along by walls and shady places, dodging quickly from the approaching eyes of men.”³¹

Cały czas narracja prowadzona jest ze stanowiska narratora albo relacjonującego opowiadanie naocznych świadków zdarzeń, albo opowiadającego, co sam widzi. Mimo więc istnienia elementów fantastycznych, jak unoszące się w powietrzu pieniądze, ciosy padające z powietrza, głos niewidzialnego człowieka i odgłos jego stóp — metoda opowiadania

²⁹ Parę uwag na ten temat zamieszcza M. Belgion w swym studium: „In the introduction to the *Collected Short Stories of 1927* he gives away his secret. He always made a point of beginning, he says, with apparently normal characters in prosaic, every day circumstances. The fantastic and impossible is not mentioned till the reader has been caught up by the story, and by then the reader no longer cares: improbability and impossibility neither deflect nor delay him. He reads on, all suspense and emotional interest [...] We may be sure, then, that the short stories and the „scientific romances” go on being pleasant, light entertainment. By now, however, I have indicated, that it was never in Wells to be mere entertainer.” M. Belgion: *H. G. Wells*, London, New York, Toronto 1955, s. 31.

³⁰ Wells: *The Invisible Man*, s. 63 (rozdz. X), 86 (rozdz. XVI).

³¹ *Ibid.*, s. 84

nadal pozostaje realistyczna i nadal zabarwiona jest zaobserwowanym już na wstępie dwojakim nurtem humoru.

Następuje wreszcie zasadniczy zwrot w akcji. W rozdziale XVII niewidzialny człowiek w rozmowie ze swym, jak się okazuje, kolegą uniwersyteckim, dr Kempem, podaje własne nazwisko, przyznaje się do życiorysu. Nurt realistyczny zostaje jeszcze bardziej wzmocniony, pozostaje już tylko sam fakt fantastycznej niewidzialności i skutków z niej wypływających. Atmosfera traci cechy tajemniczości. Niewidzialny człowiek zaczyna broczyć krwią z odniesionej w potyczce rany. Widzialna krew — motyw pozornie błahy — znajdzie jednak swą kontynuację w zakończeniu utworu. Dwa rozdziały później następuje *Vorgeschichte*. Griffin — niewidzialny człowiek — opowiada o swym eksperymencie. Naukowa strona doświadczenia pozostaje właściwie nadal osłonięta tajemnicą — Griffin ogranicza się do wspomnienia o odkryciu „[...] a formula [...] a geometrical expression involving four dimensions”.³² Inna informacja to wzmianka o dokonaniu przemiany:

„[...] But the essential phase was to place the transparent object [...] between two radiating centres of a sort of ethereal vibration [...] I needed two dynamos [...] and these I worked with a cheap gas-engine.”³³

Rozważania nad naukową stroną zagadnienia służą raczej pogłębieniu charakterystyki wewnętrznej bohatera, ukazaniu jego pasji badawczej, przesłaniającej mu cały świat, jego obaw przed kradzieżą wynalazku, dumy i ambicji, które były motorem badań, wreszcie całej jego bezwzględności w dążeniu do wytkniętego sobie celu, niż wyjaśnieniom zasad eksperymentu. Niewidzialny człowiek przestaje być od tej chwili tajemniczym i cudownym wybrykiem natury, pobudzającym swymi właściwościami do uśmiechu, staje się normalnym człowiekiem, potraktowanym zupełnie realistycznie. Ponieważ jest to człowiek o wybuchowym charakterze, nie rzadko wypowie opinie o innych ludziach wyrażając się dosadnym językiem. O studentach powie: „te osły”, „ciekawie głupcy”, o profesorze: „naukowy rabuś”, o sąsiadce: „stara wiedźma”. Posiada jednak wspomnienia dokonanych złych czynów, wspomnienia własnego wysiłku. Ugina się psychicznie i moralnie pod ciężarem niedostatku, braku zrozumienia i niepowodzeń. Wyrzuty sumienia odzywają się podczas snu o ludziach skrzywdzonych, proroczego snu o ręce spychającej go do mogiły i przysypywaniu ziemią. Znane są już czytelnikowi i jego uczucia, wyjaśnia się zawily proces przemiany psychologicznej zabiedzonego i zdolnego studenta w młodego naukowca, który poświęca ojca i jego dobre imię w trosce o dokonanie wielkiego odkrycia,

³² *Ibid.*, s. 104.

³³ *Ibid.*, s. 110.

wreszcie — dalszy etap tej przemiany: uczonego w mañiaka, żądnego władzy nad światem. Ta zawilość przemian ma swoje odbicie i w stylu opowiadania. Pojawia się pewna ilość porównań i opisów usiłujących oddać nieokreśloność uczuć bohatera:

„I was like a man emerging from a thicket, and suddenly coming on some unmeaning tragedy [...] I felt as a seeing man might do, with padded feet and noiseless clothes in a city of the blind [...] Nothing seemed to matter.”⁸⁴

Zarówno proces psychologicznych zmian zachodzących w umyśle Griffina, jak i koleje jego wynalazku relacjonowane są całkowicie metodą realistyczną, a element fantastyczny pozostaje tylko pretekstem, punktem wyjścia dla rozwoju akcji. Opowiadanie nadal jest bogate w szczegóły: na przykład pogrzeb ojca Griffina prowadzony jest przez starego przyjaciela, „małego, kichającego pastorzynie”, idącego na czele małego orszaku pogrzebowego za karawanem „szóstej klasy”. Kot, na którym Griffin dokonuje doświadczeń, jest biały i brudny, siedzi na parapecie za szybą, a Griffin karmi go „mlekiem i chlebem z masłem”. Poszczególne wydarzenia łączą się w łańcuch logiczny. Aby uzyskać pieniądze na doświadczenia, Griffin okrada ojca, który popełnia samobójstwo, bo pieniądze nie były jego. Griffin czuje się więc samotny i zapomniany — to z kolei wzmacnia jego wrodzoną ambicję i pychę oraz żądzę sławy. I tak łańcuch przyczyn i skutków doprowadza bohatera do końcowej katastrofy. Ginie natomiast zupełnie w tej części utworu element humoru. Zbliża się bowiem punkt kulminacyjny, tragiczny koniec dramatu.

Istota tragedii Griffina polega na wyobcowaniu go ze środowiska. W podtekście opowiadania odczytać można, iż nie jest on tak głupi jak otaczający go ludzie, nie jest do nich podobny, tak jak oni są nawzajem podobni do siebie sposobem życia i myślenia. Różnice te krystalizują się w ostatecznym fakcie, że on ich widzi a oni jego nie. Akcja i zarys problemu kształtują się tu podobnie, jak w opowiadaniu Wellsa *Kraina ślepców*⁸⁵, gdzie normalny i widzący człowiek spotyka swą klęskę w dolinie niewidomych i zamiast zostać ich wodzem w myśl przysłowia „pośród ślepców jednooki jest królem”, decyduje się na śmierć, do ostatka podziwiając piękno gór i odrzucając możliwość upodobnienia się dzięki oślepieniu do społeczeństwa niewidomych.⁸⁶

Wraz z pogłębieniem psychologii bohatera i problematyki utworu, powieść traci zabarwienie komicznej farsy. Griffin wygłasza swą teorię zawładnięcia światem za pomocą terroru i morderstw — następuje „zdra-

⁸⁴ *Ibid.*, ss. 109, 119, 113.

⁸⁵ Wells: *Opowieści fantastyczne*, s. 395.

⁸⁶ For.: Kagarlickij: *op. cit.*, ss. 78, 82—83.

da" Kempa. Akcja znów przybiera tok żywszy. Dotąd czytelnik był świadkiem tylko wyczynów chulikańskich niewidzialnego i kradzieży. Teraz narrator zrelacjonuje historię o bestialskim morderstwie w lasku Hintondean. A później czytelnik sam już widzieć będzie następną zbrodnię (zabójstwo pułkownika Adye). Akcja toczy się coraz szybciej. Następuje oblężenie domu Kempa, jego ucieczka, polowanie na niewidzialnego człowieka i jego śmierć.³⁷ Powraca motyw widzialnej krwi, która ulega koagulacji: po śmierci ciało Griffina ukazuje się zebranemu tłumowi, wszystko powraca do normy, znika w ogóle z opowieści element fantastyczny, świat realistyczny zostaje pozbawiony dziwów i nadzwyczajności. W epilogu, stanowiącym Nachgeschichte, pojawi się znów łagodny uśmiech w relacji narratora o panu Marvel, długo jeszcze żyjącym wspomnieniami z czasów terroru niewidzialnego człowieka.³⁸

Przebieg analizy wskazuje więc — jak się zdaje — na dość dużą przewagę metody realistycznej w kształtowaniu świata literackiego utworu. W świat skonstruowany całkowicie realistycznie autor wprowadza jeden element fantastyczny. Ten element nie podlega zmianom i rozwojowi, jest statyczny.³⁹ Jedyne jego odsłanianie odbywa się w sposób ostrożny i powolny. Skontrastowanie go ze światem realistycz-

³⁷ Punkt kulminacyjny i rozwiązanie akcji dokonuje się aż w czterech rozdziałach. Stąd w środku opowiadania o oblężeniu domu Kempa rosnące napięcie zostaje przerwane. Urywek o sąsiedzie dra Kempa, panu Heelas, obserwującym ucieczkę doktora z własnego domu, znów nosi wszelkie cechy powrotu do nurtu humorystycznej relacji o dobrodusznym społeczeństwie małego miasteczka.

³⁸ Psychologiczno-socjologiczne studium Kagarlickiego wnosi parę cennych uwag dotyczących postaci głównego bohatera i problemu utworu. Kagarlicki sugeruje, że *Niewidzialny człowiek* jest satyrą na mieszczański sposób widzenia świata. W jego pojęciu Griffin nie jest uczonym lecz typowym „bourgeois”, bo chce sam skorzystać jak najczęściej ze swego odkrycia. Satyra staje się tu, według Kagarlickiego, bronią przeciwko rozpowszechnionym w r. 1896 w Anglii poglądom nietscheańskim o nadczłowieku. W tym ujęciu epilog, zawierający marzenia pana Marvel o odkryciu tajemnicy Griffina, uzyskuje ponury aspekt marzeń egoistycznych, „bourgeois” o uzyskaniu cech nadczłowieczeństwa, Kagarlickij: *op. cit.*, ss. 84—87. Zupełnie odmienne stanowisko zajmuje K. Amis, wygłaszając opinię, iż Wells w większości utworów, w tym także i w *Niewidzialnym człowieku*, posługuje się elementami fantastycznymi z myślą o wzbudzeniu zadziwienia, podniecenia, a nie w celach alegorycznych czy satyrycznych, por.: K. Amis: *New Maps of Hell*, London 1961, ss. 39—40.

³⁹ Typowym przykładem dynamicznie potraktowanego elementu fantastyki może być postać George'a Korina z noweli *Nie ostawiajuszczij śleda* M. Jemcewa i J. Parnowa w zbiorze: *Nowaja signalnaja*, Moskwa 1963, s. 9, postać, która posiadając w zasadzie wszystkie walory obrazu telewizyjnego, uzyskuje w toku opowieści, jako istota żyjąca, zdolność rozmnażania się, wchłaniania „potomków”, rośnięcia w olbrzyma czy giganta itd.

nym, na którego tle występują, stwarza autorowi okazję do zmian układu kompozycyjnego, do urozmaicenia akcji i problematyki, do pogłębienia charakterystyki postaci, wreszcie do wzbogacenia rodzajów humoru.

We współczesnej literaturze fantastycznej humor pojawia się nie często, a już bardzo rzadko dominuje w całości utworu. Występuje on u J. Wyndhama w *Pawley's Peepholes*, u Ray Bradbury'ego w *The Man Upstairs*, *There Was an Old Woman* i *The Murderer* oraz w niektórych opowiadaniach Lema. W przeważającej ilości wypadków pełni on funkcję wzmocnienia satyry. U Bradbury'ego jest czynnikiem wprowadzającym kontrast pomiędzy problemem a jego przedstawieniem. Wzmacnia jednocześnie w ten sposób poczucie absurdałności przedstawionych sytuacji w świecie przyszłości, lub konstytuuje swoiste spojrzenie na psychologię dziecka. Jedynie może w *Placet Is a Crazy Place* Fredericka Browna humor traktowany jest jako jedyna linia motywacyjna fantastyki i stąd nowela ta najbardziej zbliżona jest do typu „entertainments”.⁴⁰

Wprowadzenie elementu nadzwyczajności zmusza autora *Niewidzialnego człowieka* do specjalnej ostrożności przy jego prezentacji w obawie przed naruszeniem prawdopodobieństwa w utworze. Ta szczególna dbałość o „prawdziwy” wygląd akcji, jest, jak się zdaje, spowodowana przede wszystkim wpływem epoki, w której powstała analizowana powieść. W okresie tym literatura rezygnuje z nieograniczonej roli wyobraźni, kładzie nacisk na element woli i czynu. Powstająca dopiero literatura fantastyczno-naukowa nie ma jeszcze poza sobą wyraźnie ustabilizowanej tradycji gatunku. Stąd nurt realistycznej konwencji powieściowej jest nadzwyczaj silny; decyduje zwykle o stylu, o kompozycji, o języku i problematyce dzieła.

W dalszym procesie rozwojowym gatunku science fiction elementy fantastyczne opanują przede wszystkim sferę językową utworów. W nowelach i powieściach Asimova, Lema, Heinleina, Jefremowa i innych pojawi się swoista terminologia fantastyczna dotycząca podróży międzyplanetarnych i międzygwiazdnych, nowych stosunków społecznych, środków komunikacji, konsumpcji i produkcji. Ekspozycja powieści S. Lema *Powrót z gwiazd*⁴¹, ciągnąca się na przestrzeni 46 stron pierwszego rozdziału i realizowana w przeważającej większości w strukturze opisu lub dialogu, pełna jest neologizmów w rodzaju: „selenofory”,

⁴⁰ Por.: J. Wyndham: *The Seeds of Time*, Harmondsworth 1959, s. 96; R. Bradbury: *The October Country*, London 1957, ss. 233, 249; *The Golden Apples of the Sun*, London 1953, s. 192; *Best SF Two, Science Fiction Stories*, ed. E. Crispin, London 1960, s. 87; Amis: *op. cit.*, ss. 145—149.

⁴¹ S. Lem: *Powrót z gwiazd*, Warszawa 1961.

„strato”, „terminal”, „Prum”, „Cydr”, „rast”, „dublować”, „polidukt”, „styk”, „wuk”, „betryzacja”, „pława” itd. itd. Cytowane słownictwo stanowi zresztą między innymi także i zabieg uprawdopodobniający fantastyczne elementy fabuły. Analiza *Niewidzialnego człowieka* nie wykazuje jednak ani neologizmów ani żadnych innych przejawów wpływu fantastyki na język.

Wydaje się natomiast, iż w omawianej powieści Wellsa element fantastyczny wpływa pośrednio na kompozycję utworu, w którym (dzięki istnieniu fantastyki i konieczności odwiekania wyjaśnień „technicznych” ze względu na prawdopodobieństwo akcji) Vorgeschichte znajduje się tuż przed punktem kulminacyjnym opowieści. Niezmienny w zasadzie element fantastyczny (niewidzialność) w zetknięciu ze światem realistycznym prowadzi do szeregu zmian w ukształtowaniu akcji. Ona też stanowi płaszczyznę utworu, w której wpływ elementu fantastycznego jest najbardziej widoczny. Akcja i we współczesnej SF nadal pozostaje w większości fantastyczna, czy to będzie wojna Panazjatorów z Amerykanami⁴², czy też kontakty międzyplanetarne⁴³. Mimo iż elementy fantastyczne w późniejszej SF wykazują olbrzymią wielorakość spełnianych funkcji, najwyraźniej rzucają się w oczy te właśnie, które prowadzą do wzmocnienia i uniezwyklenia awanturniczego charakteru akcji w powieści⁴⁴, względnie do uprawdopodobnienia profetycznej wizji utopijnego świata przyszłości.

W *Niewidzialnym człowieku* element niewidzialności wpływa pośrednio także na rozwój wewnętrzny bohatera. Dzięki uniezwykłonemu zestrojowi wypadków rosną w jego psychice wrodzona ambicja i pycha, z wolna przekraczające granice normalności. Wraz z pogłębieniem obserwacji psychologicznych wyłania się wyraźniej i strona problemowa opowiadania. Zamiast zabawnej relacji o dziwnych przygodach spowodowanych wynalazkiem (jak to na przykład ma miejsce w *The New Accelerator* Wellsa), utwór zmienia się w tragiczną opowieść o uczoneym, którego zdolności intelektualne nie szły w parze z wysokim morale.

⁴² R. A. Heinlein: *The Day after Tomorrow*, New York 1958.

⁴³ D. J. Mac Donald: *Planet of the Dreamers*, New York 1953.

⁴⁴ „Stosunkowo szeroki rozrzut tematyczny science fiction nie przeszkadza jednak większości autorów w posługiwaniu się zunifikowaną receptą twórczą [...] Mówiąc lapidarnie: miejsce kowbojskiego konia zajmuje rakieta, oberzysty — robot, dziewczyna zostaje ubrana w zapinany na zamek błyskawiczny skafander przestrzenny [...] W taki właśnie sposób powstają [...] westerny w galaktycznej scenarii” R. Doński: *Kryzys literatury nie z tej ziemi*, „Nowa Kultura” 1961, nr 51—52. Do tego podgatunku science fiction K. Amis wprowadza termin „space opera” wspominając i o innym, powszechnie stosowanym terminie: „BEM-stories”. Por.: Amis: *op. cit.*, s. 44—45. Tego drugiego terminu używa też I. Jefremow: *Nauka i nauczająca fantastika* [w:] *Fantastika 1962 god*, Moskwa 1962, s. 468.

Ukazuje się tak aktualna dziś perspektywa pytania, czemu służyć ma rozwój nauki i techniki, a scena śmierci Griffina zamordowanego łopatą marynarza wydaje się wystarczającą odpowiedzią na to zasadnicze pytanie. Ma ona służyć narodowi i ludzkości, a nie wolno jej przeistoczyć się w narzędzie tortur i terroru dla tyrana („Why dream of playing a game against the race? How can you hope to gain happiness? Don't be a lone wolf. Publish your results — take the world — take the nation at least into your confidence. Think what you might do with a million helpers — [...]”⁴⁵). Tak więc akcja, postać głównego bohatera, problematyka utworu i jego kompozycja są najważniejszymi płaszczyznami, w których ujawnia się wpływ elementu fantastycznego w *Niewidzialnym człowieku*. W zasadzie występuje on przede wszystkim w motywacji zdarzeń, w uzasadnieniu pojawienia się problemu, w takim a nie innym ukształtowaniu procesu psychologicznego Griffina i przesunięć chronologicznych kompozycji.

Brak w tym dziele stworzonego świata fantastycznego. Większość utworów science fiction posiada własny świat fantastyczny albo zlokalizowany w przesunięciu przestrzennym na Marsie, Wenus, jakiejś innej planecie czy w innym układzie słonecznym, albo utworzony wskutek przesunięcia w czasie przez ukazanie Ziemi w przyszłości lub przeszłości. Tak jest w zbiorze nowel. I. Asimova *The Martian Way*⁴⁶, w powieści I. Jefremowa *Mgławica Andromedy*⁴⁷ i w innych. W omawianym natomiast dziele Wellsa element fantastyczny pojawia się w powieści na prawach nadzwyczajnego, cudownego wręcz wyjątku w świecie realistycznie ukształtowanym i w kontraście z tym ostatnim pełni swe funkcje motywacyjne.

We współczesnej SF nie rzadko spotkać można i symboliczną funkcję elementów fantastycznych, jak choćby w *The Golden Apples of the Sun* R. Bradbury'ego⁴⁸, gdzie zarówno podróż do słońca, jak i pobieranie z niego energii uzyskują w swoistego typu stylistyce wachlarz najrozmaitszych interpretacji symbolicznych. Podobnie jednak jak element fantastyczny u Wellsa, w niektórych utworach SF elementy takie pełnią funkcję pewnego rodzaju pretekstu do wejścia bliżej w ludzką osobowość, wzbogacając sposoby widzenia człowieka i jego reakcji w warunkach niezwykłych, lub przy pomocy symbolu i metafory wprowadzając problematykę. Wellsa interesuje zresztą nie tylko reakcja indywidualnej osobowości w niezwykłych warunkach. Równie fascynu-

⁴⁵ Wells: *The Invisible Man*, s. 142.

⁴⁶ I. Asimov: *The Martian Way and other stories*, New York 1957.

⁴⁷ I. Jefremow: *Mgławica Andromedy*, Warszawa 1961.

⁴⁸ R. Bradbury: *The Golden Apples of the Sun*, s. 185.

jący jest dla niego temat reakcji społeczeństwa „normalnego” na niezwykle wydarzenie. Przykładem tego może być zarówno *The Invisible Man* jak i *The Wonderful Visit*, a najbardziej typowym utworem jest chyba *The Sea Lady*. Współczesna SF ograniczy jednak te zainteresowania przede wszystkim do psychicznych przeżyć jednostki, która często będzie po prostu reprezentantem całego gatunku ludzkiego. Tak jest najczęściej u R. Bradbury'ego w nowelach *And the Moon Be Still as Bright*, *The Flying Machine*, *The Murderer* i innych⁴⁹. Na przykład fantastyczne elementy w *And the Moon Be Still as Bright* opanowują przede wszystkim tło noweli i częściowo jej język oraz akcję. Zgodnie jednak z ogólnymi tendencjami literatury dwudziestego wieku⁵⁰ w centrum zainteresowania Bradbury'ego nie leży obserwacja namiętności ludzkich, jak to jest częściowo u Wellsa, lecz rozważania na temat miejsca i szans człowieka we wszechświecie. Interesują go zagadnienia głębszego sensu istnienia, a przedmiotem szczególnej uwagi są sprawy ducha, pojętego wszakże nie jednostkowo. I motywacja postępowania bohatera i motywacja przebiegu akcji jest zupełnie realistyczna, znów w kontraście z ukształtowaniem utworu Wellsa. Element fantastyczny stacza się do roli rekwizytu pewnej konwencji gatunkowej, staje się czymś dobrze już znanym.

Wydaje się, że przeprowadzone rozważania wskazują wyraźnie na miejsce *Niewidzialnego człowieka* w historii rozwoju science fiction. Powieść ta należy do utworów o „narodzinach przyszłości”, według terminologii J. Trzynadłowskiego. W utworze dominuje realistyczna panorama współczesności — uniezwykłona wprowadzeniem zjawiska nieznanego jeszcze ludziom epoki przedstawionej. Czytelnik śledzi nie tylko skutki tego zjawiska, lecz także i przyczyny, które je wywołują. Bohater „nie jest człowiekiem przyszłości, lecz ogólnej powieściowej teraźniejszości”.⁵¹ Ten rodzaj utworu jest jednym z najwcześniejszych etapów na drodze rozwoju gatunku zwanego science fiction.

⁴⁹ Por. R. Bradbury: *Silver Locusts*, London 1951, s. 70; *The Golden Apples of the Sun*, ss. 70, 76.

⁵⁰ Por. R. M. Albérès: *Bilans literatury XX wieku*, Warszawa 1958, ss. 31—47.

⁵¹ Por. J. Trzynadłowski: *Próba poetyki science fiction [w:] Z teorii i historii literatury — prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Pod red. K. Budzyka, Wrocław, Warszawa, Kraków 1963, ss. 268—269.

РЕЗЮМЕ

В настоящей работе автор анализирует функции, осуществляемые элементами фантазии в книге Уэллса „Человек-невидимка”, занимается изучением отношений между этими элементами и реалистическим методом изображения мира.

Автор устанавливает, что „Человек-невидимка” относится к произведениям одного из ранних этапов в развитии вида „science fiction”, влияние элементов фантазии проявляется прежде всего в композиционном построении повести, в разнообразии акций и проблематики, в обогащении родов юмора, в углублении характеристик персонажей.

SUMMARY

The paper analyzes the fantastic element in *The Invisible Man* by H. G. Wells. Concentrating on the function of this element the author could point to its dominance over the realistic methods in the creation of the fictional world.

The importance of the fantastic element may be observed in: 1) the shaping of the compositional pattern, 2) enriching the thematic layer and the action, 3) deepening the character drawing, 4) the employment of various kinds of humour.

The analysis proved that *The Invisible Man* belongs to science fiction in one of the earliest stages of its historical development.