
Kamila Rączy

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID: 0000-0003-0070-1715

Danuta Lasek-Sztuba

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID: 0000-0001-6060-4461

Transformacja kulturowo-medialnych metafor kontroli, wolności i szczęścia komunikowanych poprzez neoserialową adaptację książki *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya

Wprowadzenie

Determinanty takie jak: wolność, szczęście (eudajmonia) i kontrola stanowią od wieków kluczowe osie refleksji nad kondycją ludzką, a ich wzajemne relacje definiują zarówno porządek społeczny, jak i jednostkowe doświadczenie egzystencji. Warto jednak zauważyć, że współczesna kultura medialna, występująca szczególnie w formatach audiowizualnych, nie ogranicza się jedynie do odzwierciedlania tych napięć, lecz często aktywnie uczestniczy w ich modelowaniu, intensyfikacji bądź też problematyzacji. Media traktowane jako narzędzia narracyjne i technologiczne zarazem stają się dziś przestrzenią, w której wizualizowane są mechanizmy kontroli, ale również redefiniowane jest pojęcie szczęścia, a wolność ukazywana bywa zarówno przez pryzmat pragnienia, jak i zagrożenia dla systemowej równowagi. Należy mieć świadomość, że narracyjne możliwości współczesnych formatów

medialnych, zwłaszcza seriali nowej generacji, sprawiają, że za ich pośrednictwem skutecznie przekazywane są złożone treści symboliczne, między innymi poprzez metaforyczny język obrazu.

W obszarze kultury i mediów metafora nie pełni wyłącznie funkcji stylistycznej, staje się bowiem również narzędziem poznania, interpretacji i przekazu wartości. Holenderski badacz Charles Forceville, prowadząc od lat 90. badania nad metaforą wizualną i multimodalną, zapoczątkował intensywny rozwój refleksji nad rolą metafory w komunikacji wizualnej oraz złożonych przekazach multimodalnych. Przedstawił „metaforę jako metodę na konstruowanie przekazu występującego w komunikatach o różnych modalnościach” (Żukowska 2024: 2). Tymczasem twórcza metafora, przekraczając granice literalnego znaczenia, otwiera nowe perspektywy pojmowania świata, nadając sens zjawiskom społecznym, egzystencjalnym i duchowym. W tym ujęciu metafora jest nie tylko środkiem wyrazu, lecz także nośnikiem kulturowych kodów, aksjologicznych napięć oraz symbolicznego ładu, który konstytuuje wspólnotową tożsamość (Czykwin 2021). Nadto, w kontekście mediów coraz większego znaczenia nabiera fakt, że twórcza metafora pełni w istocie funkcję narzędzia przekładu rzeczywistości, co w praktyce oznacza, że umożliwia odbiorcy dostęp do głębszych znaczeń, przekazywanych zazwyczaj w sposób skrótowy, obrazowy, a także nacechowany emocjonalnie. Można zatem stwierdzić, iż pełni ona rolę pomostu pomiędzy językiem faktów a językiem wartości, między informacją a formacją (Arendt 1979). To właśnie metaforyczne obrazy niekiedy silniej niż logiczne argumenty tworzą medialną narrację, która kształtuje wyobrażnię zbiorową i wpływa na postawy społeczne.

Niegdyś to pisarze, korzystając z narzędzi literackiej wyobraźni, tworzyli projekcje przyszłości, które stanowiły formę ostrzeżenia, diagnozy kulturowej lub spekulatywnego eksperymentu myślowego (Herlth, Sikorska-Krystek i Sobieraj, 2023). Natomiast dziś ich rolę coraz częściej przejmują twórcy współczesnych przekazów audiowizualnych, reżyserzy, scenarzyści i producenci, którzy adaptują te narracje do języka obrazu, dźwięku i technologii medialnej właśnie za pomocą metafor. Godzi się więc wskazać, że przy wykorzystaniu narzędzi przybierających formę seriali oraz filmów, nie tylko reinterpretują one literackie dystopie, ale również wizualizują zagrożenia. W ten sposób przeszłe imaginacje zyskują nowy wymiar aktualności – stają się trafnym komentarzem do bieżących realiów, potwierdzając tym samym, że wiele dawnych fantazji o przyszłości zbliża się dziś niepokojąco do statusu rzeczywistości.

Odnosząc się za to do postaw społecznych oraz mechanizmów dzisiejszego świata, szczególnie rozpatrywanego w kontekście analiz aksjologicznych, bez wątpienia należy zwrócić uwagę na angielskiego powieściopisarza, poetę, nowelistę – Aldousa Huxleya (Hejwowski, Moroz 2020). Uchodzi

on za jednego z pierwszych pisarzy XX wieku, który w swojej twórczości w wyraźny sposób wyrażał sceptycyzm wobec rozwoju technologii oraz jej wpływu na społeczeństwo (Poller, Zborski 2023). Jego najsłynniejsza powieść *Nowy wspaniały świat* (*Brave New World*), wydana w 1932 roku, to dystopijna wizja ścieżek rozwoju cywilizacji, w której postęp technologiczny, inżynieria społeczna oraz propagowanie konsumpcji prowadzą do zuniformizowanego, pozornie szczęśliwego społeczeństwa pozbawionego wolnej woli, zdolności przeżywania emocji, autorefleksji i indywidualizmu. Wypada więc przyznać, że Huxley stworzył literacką antyutopię, w której technokratyczna utopia przekształca się w subtelny formę opresji – nie przez przemoc, lecz przez ustandaryzowaną przyjemność, konsumpcjonizm, a także systematyczne wyzbywanie się indywidualizmu. Jego diagnoza okazała się prorocza – współczesne społeczeństwa coraz częściej funkcjonują w ramach systemu, który jedynie iluzorycznie gwarantuje wolność, podczas gdy w rzeczywistości to on definiuje, co ludzie powinni odczuwać, czego pragnąć i w co wierzyć (Postman 2006).

Podczas pogłębionej analizy dzieła Huxleya nasuwa się refleksja, że z perspektywy dzisiejszego świata autor ten okazuje się wizjonerem, który z zadziwiającą precyzją przewidział mechanizmy rządzące nowoczesnymi społeczeństwami – posługiwał się metaforą utożsamianą z narzędziem krytyki kultury i cywilizacji. W obliczu interpretacji tego utworu zasadne jest zauważyć, iż jego dystopijny świat nie jest wyłącznie literacką fantazją, lecz prefiguracją społeczeństwa kontrolowanego przez technologię, konsumpcję oraz iluzję szczęścia. W tym sensie Huxley stworzył metafory medialne i kulturowe, zanim jeszcze pojawiło się pojęcie „społeczeństwa medialnego” – ukazuje ludzi jako „produkty”, a relacje międzyludzkie przez pryzmat „procesów technologicznych”, co do dziś w uderzający sposób rezonuje z rzeczywistością epoki ekranów (Okoniewski 2021). Jego twórczość to zarazem diagnoza i przestroga, a metaforyczny język stanowi klucz do odczytania mechanizmów alienacji, kontroli i rzekomej wolności, które współczesne media nie tylko odzwierciedlają, lecz często reprodukują.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że ponura wizja świata Huxleya doznała swojej serialowej adaptacji pod tą samą nazwą, udostępnionej na platformie streamingowej Netflix. Premiera pierwszego sezonu miała miejsce 15 lipca 2020 roku (Kempisty 2021). Serial ten stanowi nie tylko nową reinterpretację klasycznej dystopii Aldousa Huxleya, lecz staje się znaczącym głosem aktualnego krajobrazu kulturowego oraz medialnego. Serial jako forma audiowizualna obecna w epoce *streamingu* i postmedialności służy jako przestrzeń, w której odżywają i ulegają przemianom dawne metafory kontroli, wolności i szczęścia – fundamentalne dla myśli filozoficznej i rozważań nad kondycją współczesnego społeczeństwa. Przenosząc huxleyowską koncepcję na ekran, twórcy sięgają po język nowoczesnych mediów wizualnych, by

ukazać nie tyle kierunek przyszłościowych zmian, co ludzkie teraźniejsze lęki, ale i pragnienia. Wobec niniejszego serial pełni dziś rolę nie tylko adaptacji literackiej, lecz również przybiera formę medium refleksji nad kondycją człowieka w kulturze nadmiaru, inwigilacji oraz iluzorycznej wolności – a jego przekaz pełen jest symbolicznych reprezentacji, które warto rozpatrywać jako współczesne, kulturowe metafory.

Celem niniejszego artykułu jest analiza tych metafor oraz ukazanie, w jaki sposób wpisują się one w szerszy dyskurs o roli mediów, wolności jednostki i mechanizmach społecznej kontroli. Metafora traktowana jako fundamentalne narzędzie poznawcze i komunikacyjne, odgrywa kluczową rolę zarówno w języku, jak i w obrazie. W istocie pozwala ona opisywać rzeczywistość i jednocześnie ją interpretować oraz modelować (Waszczuk 2010).

W kontekście kultury audiowizualnej metafory kulturowo-medialne nabierają szczególnego znaczenia, gdyż umożliwiają twórcom seriali i filmów symboliczne przedstawianie złożonych idei, procesów społecznych czy egzystencjalnych dylematów (Bogunia-Borowska 2012). Dzięki nim widz nie tylko odbiera treści, ale równolegle siłą rzeczy zostaje włączony w proces ich znaczeniowtwórczej interpretacji, co czyni z metafory nieodłączny element współczesnych narracji ekranowych. Twórcza metafora, określana niekiedy mianem metafory żywej, oryginalnej bądź nowej, to nie tylko środek artystycznego wyrazu (Werner 2004). Nie jest tylko narzędziem wzmacniającym przekaz emocjonalny ani ozdobnikiem, ale uchodzi przy tym za potężny instrument służący do krytyki kulturowej, gdyż poprzez wykorzystanie nowatorskiego, często zaskakującego znaczenia czy obrazowania potrafi ukazać zjawiska społeczne, polityczne czy technologiczne w sposób dosadny, nieoczywisty, ale również pogłębiony. Toteż, zamiast literalnego, prostego przekazu odbiorca otrzymuje obrazy, które przez swoją wymowną formę podkopują potoczne rozumienie świata i zachęcają do refleksji (Makocka-Wojśiat 2024). Zatem metafory w kontekście kulturowym można rozpatrywać jako krytyczne zwierciadło, które uwypukla zniewolenie społeczeństwa przez technologię, mechanizmy kontroli oraz przesadną konsumpcję – nie przez przekazywanie gotowej prawdy, lecz przez inicjowanie procesów interpretacyjnych u odbiorcy (Boroditsky, Ramscar 2002).

Seriale nowej generacji w umiejętny sposób wykorzystują metafory jako narzędzia – przeznaczone nie tylko do przyciągnięcia uwagi widza czy też wzbogacenia fabuły, ale przede wszystkim prezentują szerokie spektrum ich zasobów. Dla przykładu: ukazują ich niesłabnący potencjał oraz możliwości, a dodatkowo są swoistymi środkami krytyki społecznej i technologicznej. Za ich sprawą odbiorca ma szansę spojrzeć na otaczającą go rzeczywistość z innej perspektywy, często w formie hiperbolicznej – przetworzonej i przejawiskawionej, ale niemniej niebezpiecznie prawdziwej (Rączy, 2024). W erze postprawdy, cyfrowego chaosu i kryzysu tożsamości metafora pełni nie tylko

funkcję artystyczną, ale i pobudza odbiorcę do zatrzymania się i namysłu (Sułkowski 2011).

Kończąc wprowadzenie, należy w tym miejscu poczynić pewną istotną uwagę. Mianowicie, po dokonaniu analizy serialowej ekranizacji powieści *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya na pierwszy plan wysuwa się teza, iż serial wykorzystuje nowe środki wyrazu, a za pomocą przekazu audiowizualnego rozwija i przekształca huxleyowskie metafory, nadając im bardziej współczesny i aktualny wymiar, przy jednoczesnym zachowaniu ich krytycznego charakteru w kontekście XXI wieku. Wobec niniejszego można założyć, że kulturowo-medialna metafora stanowi zatem jedno z najbardziej dynamicznych i znaczeniowótórczych narzędzi współczesnego dyskursu medialnego. Dzisiejsze medium, jakim jest serial, w rzeczywistości nie tylko przejmuje literackie struktury metaforyczne zaprojektowane przez Huxleya, ale także wzmacnia ich oddziaływanie przez intermedialne formy wyrazu: obraz, dźwięk, rytm narracyjny i symbolikę wizualną (Gołębiewska 2017). Już sam tytuł Huxleya – *Nowy wspaniały świat* – odsyła do Szekspirowskiej *Burzy* i cytatu Mirandy: „O, cudowni ludzie! Jakiż piękny jest ten nowy świat, który ma takich mieszkańców” (Shakespeare 2011). Huxley przewrotnie przywołuje ten entuzjazm, aby go zdyskredytować: to, co Miranda widzi jako nadzieję, w kontekście powieści staje się ponurą ironią. W istocie, świat Huxleya jest jak syntetyczny ogród Edenu – perfekcyjnie zaplanowany, kontrolowany i pozbawiony cierpienia, ale również pozbawiony wyboru, miłości i duchowej głębi (Gołębiewska 2017).

Od tekstu literackiego do przekazu audiowizualnego: ewolucja metafor jako proces twórczy, intermedialny i polisemiczny

Badania nad metaforą jako figurą języka i myślenia potocznego oraz dyskursu naukowego rozwijały się od początku lat sześćdziesiątych i w dyskusji nad metaforyzacją brali udział na przykład: Umberto Eco i Richard Rorty, a także filozofowie, którzy świadomie stosowali metaforę w swojej argumentacji (Hannah Arendt i poetycki aspekt języka filozofii, Jan Patočka i metaforyka muzyczna w charakterystyce ustrojów politycznych) (Gołębiewska 2017). Tymczasem w szeroko zakrojonych badaniach prowadzonych przez amerykańskich językoznawców, George’a Lakoffa i Marca Johnsona, metafora jawi się jako podstawowa właściwość ludzkiego myślenia, która jest w znacznej mierze odpowiedzialna za sposób konceptualizacji świata. Elżbieta Lipowicz powołuje się na stanowisko wskazanych autorów, którzy twierdzą, że we wszystkich aspektach życia opisujemy naszą rzeczywistość poprzez metafory, a następnie przystępujemy do działania w oparciu o metafory. Wyciągamy

wnioski, określamy cele, podejmujemy wyzwania i planujemy działania, częściowo strukturalizując nasze doświadczenia – świadomie i nieświadomie – poprzez metafory (Lipowicz 2015).

Metafora jest to przeniesienie nazwy z jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii (Arystoteles 1988). Marian Przełęcki wychodził z założenia, że wypowiedź metaforyczna mówi zbyt mało, aby mogła być równoznaczna z jakimś twierdzeniem dosłownym – głoszają jedni; wypowiedź metaforyczna mówi zbyt dużo, aby jej sens mogła wyczerpać jakakolwiek literalna parafraza – stwierdzają drudzy (Przełęcki 1969). Arystoteles rozprawiał na temat natury języka i jego znaczenia. Twierdził on bowiem, że słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawanych w duszy, a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych. Jako pisane, a także i mówione nie są dla wszystkich ludzi te same. Ale to, czego przede wszystkim są znakami, wrażeń doznawanych w duszy, jest takie samo dla wszystkich; a więc i to, do czego są te wrażenia podobne, mianowicie rzeczy, są również takie same (Arystoteles 1975).

Metafora uchodzi za jeden z podstawowych mechanizmów artystycznych służących do procesów estetycznych oraz narracyjnych, ale i interpretacyjnych, jak i poznawczych (Gołębiewska 2017). Można pokusić się więc o stwierdzenie, że metafora w literaturze stanowi narzędzie konceptualizacji doświadczenia, które pozwala wyrazić to, co trudno uchwytnie, otwierając nowe przestrzenie sensu znaczeń. Jak zauważa Paul Ricoeur, metafora to „przekształcenie sensu”, które zachodzi w akcie lektury lub interpretacji, a nie tylko w konstrukcji językowej (Ricoeur 1975).

Proces adaptacji literatury do filmu często zakłada nie tyle wierne odwzorowanie, ile twórcze przetworzenie metafor. Adaptacja staje się więc formą dialogu między tekstem a obrazem, w którym metafory zyskują nowe warstwy znaczeniowe. Adaptacje to nie tylko wtórne wersje, ale autonomiczne dzieła, które reinterpreterują oryginał przez pryzmat innego medium i epoki (Hutcheon 2006). W tym kontekście metafora ukształtowuje się jako element dynamiczny, otwarty na reinterpretacje zarówno przez twórców, jak i odbiorców. Z innej perspektywy, dzięki temu, że metafora ma także charakter intermedialny, posiada ona zdolność do przekraczania granic medium i otwierania się na nowe pole działania (Elleström 2010). Skutecznie wykorzystywana jest zarówno w tekstach pisanych, jak i retoryce czy filmie, co pokazuje, że mamy do czynienia z procesem, który ma za zdanie z jednej strony tłumaczyć rzeczywistość, ale z drugiej strony też jest procesem twórczym. Należy jednocześnie zauważyć, że zmiana medium nie oznacza utraty jej pierwotnego sensu, lecz stanowi pogłębienie, rozszerzenie. Dzięki adaptacji metafor w formaty ekranowe, nabierają one siły wyrazu, elastyczności, jak i ekspresji, przez co łatwiej docierają do odbiorców i wpływają na

postrzeganie przez nich świata. Wieloznaczność metafory sprawia, że jest ona narzędziem zarówno budowania, jak i przekraczania granic poznawczych i kulturowych. W badaniach nad przekładem kulturowym metafory (*cultural translation*) podkreśla się, że metafora może być „transgraniczną figurą sensu”, zdolną do funkcjonowania w różnych językach, kodach i kontekstach kulturowych (Buden, Nowotny 2009).

Już sam tytuł *Nowy wspaniały świat* jest metaforą utopijnej dystopii, pozornie doskonałego społeczeństwa, które w rzeczywistości ukrywa głęboką dehumanizację, zniewolenie i utratę indywidualności. Rozkładając ten tytuł na czynniki pierwsze, można byłoby założyć, że „nowy” odnosi się do przeszłości i radykalnych zmian cywilizacyjnych, zwłaszcza technologicznych i społecznych, które obiecują postęp, niosąc równocześnie realne zagrożenie dla istoty człowieczeństwa. „Wspaniały” ironicznie sugeruje doskonałość, ale w rzeczywistości maskuje totalitarny porządek, uniformizację i wyjaławienie duchowe. Całość tytułu to nawiązanie do słów Mirandy z *Burzy* Williama Szekspira: „O, jakież wspaniały jest ten nowy świat, w którym żyją tacy ludzie!” (Shakespeare 2011). U Huxleya nabiera ono gorzkiego i sarkastycznego wydźwięku. Tytuł pełni rolę antyutopijnej metafory cywilizacji, która rezygnuje z prawdy, wolności i wartości duchowych w imię komfortu, stabilności i kontroli społecznej. Obnaża sprzeczność między postępem technologicznym a regresją moralną.

Nie sposób pominąć faktu, iż już sekwencja otwierająca serial pełni funkcję silnego nośnika metaforycznego, wizualnie i symbolicznie, przekształcając huxleyowską wizję przyszłości. Hasła powitalne widzianej serialowej czołówki brzmią: „Witamy w Nowym Londynie. Mamy trzy zasady. Brak prywatności, brak rodziny, brak monogamii, wszyscy są bardzo szczęśliwi” (Czyż 2021). Czarne tło z białymi napisami to zabieg minimalistyczny, a jednocześnie znaczący – metafora pustki i zarazem totalnej kontroli narracji. Biały tekst na czarnym tle przywodzi na myśl komunikat systemowy – surowy, bezosobowy, niemal automatyczny – co symbolizuje świat wyzuty z prywatności, głębszych więzi i jednostkowej tożsamości. Te trzy zasady są jawnym przekształceniem idei, które u Huxleya były elementami dystopii ukrytej za fasadą hedonizmu i równości (Rączy 2024).

Pionowy wykaz liter greckiego alfabetu (od alfy do epsilon) oznacza natomiast czytelną metaforę kastowego porządku społecznego – znana z książki struktura klasowa, w której tożsamość jednostki jest ustalana już na etapie biologicznej produkcji. Serial wizualizuje tę ideę poprzez obraz młodej laborantki, która niczym współczesny demiurg oznacza ludzkie embriony. Ten akt to nie tylko fabularny moment, ale metafora medialnego „stwórcy”, który za pomocą technologii i systemu tworzy nowego człowieka, pozbawionego wolnej woli – podobnie zresztą jak w oryginale. Tymczasem głosowa komenda i posłuszne działanie kobiety ukazują też kulturową

metaforę „zautomatyzowanego obywatela” – człowieka, który działa nie według wolnego wyboru, lecz z zaprogramowanego przymusu. To z kolei łączy się z medialną refleksją nad rolą ekranów, technologii i narracji, które w dzisiejszych czasach (nie tylko w serialach) formują nasze wybory, tożsamości i relacje. Serialowy ekran staje się więc lustrem naszych własnych lęków kulturowych – i twórczą reinterpretacją klasycznej dystopii w języku współczesnych mediów.

Ewolucja dyskursu utopijnego: ekranowa adaptacja *Nowego wspaniałego świata* jako współczesna metafora kulturowo-medialna

Analizowany serial to antyutopijna wizja świata, w którym nie istnieją takie – jak mogłoby się wydawać – podstawowe składniki ludzkiej egzystencji, jak: prywatność, intymność, relacje rodzinne bądź partnerskie. Spotykamy w tej antyutopii wizję idealnej substancji, zwanej somą, produktu farmakologicznego, dzięki któremu podtrzymywany jest w społeczeństwie stabilny stan szczęścia i niemożność doświadczenia zwątpienia: „Wszystkie zalety chrześcijaństwa i alkoholu, żadnej z ich wad (...). Uwalniamy się od rzeczywistości, kiedy tylko zechcemy i także wracamy, bez bólu głowy i bez potrzeby mitologii” (Huxley 2022: 36). Leki mają swoją kategorię mocy, więc jeżeli żółta soma jest za słaba, dostępne są jeszcze pomarańczowa i czerwona. Wszelkie hipotetyczne stany nierównowagi naprawia się poprzez stosowanie medykamentów (Rączy 2024).

To miejsce, w którym dzięki nieustającemu rozwojowi nauk biologicznych powstaje społeczeństwo będące, jak uznaje się powszechnie – szczęśliwe, pozbawione lęków i wszelkich trosk, w którym dobrobyt materialny to naturalny stan rzeczy, a sprawiedliwość oznacza podstawę ładu społecznego. Tytułowy nowy lepszy świat to tak naprawdę złudne miejsce szczęścia, ponieważ człowiek pozbawiony zostaje wolnej woli. Nie ma w nim relacji, związków, jakichkolwiek powiązań czy zależności, bowiem namiętności te uznawane są za niebezpieczne dla tzw. stabilności społecznej. To miejsce, w którym z góry ocenia się hierarchiczność człowieka, oznaczając go symbolami świadczącymi o jego statusie społecznym (Rączy 2024).

Główne tło akcji stanowi Centrum Stabilizacji, gdzie znajdują się osoby wysoko skategoryzowane, a w niższych kondygnacjach przebywają tzw. robotnicy fizyczni. Świat składa się z kast, tudzież klas, odróżniających się oznaczeniem wedle liter z greckiego alfabetu. Najwyższa klasa to Alf, podległe są im Bety oraz, kolejne, Gamy. Najniższą warstwę stanowią Epsilony (proletariat). Równowaga i spokój mieszkańców zostają zaburzone wskutek pojawienia się ludzi spoza świata, z tzw. terenów rebelii, zamieszkanych

przez dzikich przybyszów. Ich przybycie oraz głoszona prawda o świecie poza murami Centrum powodują bunt i zamieszki w pozornie lepszym i szczęśliwszym miejscu (Banaś 2020; Rączy 2024).

Powieść *Nowy wspaniały świat* jest przestrogą przed tym, że jeżeli rozwój technologiczny podporządkuje się wyłącznie logice efektywności, konsumpcji i wygodzie, może stać się również narzędziem kontroli i zniewolenia. Refleksje Huxleya, choć napisane w okresie międzywojennym, pozostają aktualne szczególnie dziś, u progu generacji zoptymalizowanej przez AI, czyniąc go jednym z prekursorów krytyki technologii i społecznych kosztów jej nadużywania.

O ile w powieści można doszukiwać się pogłębionej krytyki społeczeństwa zdominowanego przez technologię i fordyzm, tak współczesna ekranizacja uwypukla także inne – aktualne i ważne – wątki, takie jak: podejście do seksualności, poczucia tożsamości jednostki oraz relacji między wolnością a przywilejem. Serial poświęca też dużo miejsca na przedstawienie analizy dylematów wewnętrznych bohaterów, towarzyszącym im emocjom, ukazując jednocześnie relacje zachodzące pomiędzy jednostką a społeczeństwem. Dowodzi to, że mimo zachowania głównego wątku fabularnego serial pełni dziś funkcję psychologicznej refleksji i kulturowej przestrogi, bardziej niż klasycznej rozrywki *science-fiction* (*sci-fi*) nowej generacji. Jednakże zarówno powieść Huxleya, jak i adaptacja ekranowa pozostają zgodne w zasadniczym aspekcie tego, że świat całkowicie pozbawiony szerokiego wachlarza emocji, konfliktów czy naturalnego chaosu, pełnego nieprzewidywalności sprawi, iż człowiek pozbędzie się tego wszystkiego, co tak naprawdę czyni go w pełni człowieczym: doświadczania smutku, prawa do bólu, ale też możliwości wyboru, poczucia wolności, tożsamości, zdolności do miłości, rozwijania się i wzrastania emocjonalnego.

Huxley pokazuje, w przeciwieństwie do np. Orwella (2021), u którego kontrola bazuje na strachu i przemocy, że najgroźniejsza kontrola to w gruncie rzeczy ta, która jest przyjemna – gdy ludzie sami rezygnują z wolności, bo system oferuje im iluzję szczęścia (Czerniecki 2023). To metafora społeczeństwa, które nie potrzebuje kajdan – bo samo się w nie zakuło w imię porządku i pozornej radości. Metafora cywilizacji „hodowanej” pod łagodną dyktaturą pozornego komfortu, gdzie społeczeństwo „pokochało swoją niewolę”, co sprawia, że problemy poruszane w powieści szczególnie mocno rezonują z problemami współczesnego świata.

Analiza wiodących metafor kulturowo-medialnych w serialowej reinterpretacji *Brave New World*

W analizowanej produkcji główną metaforą, która rozgałęzia się na kolejne wektory metaforycznych refleksji, jest metafora zagrożeń cywilizacji. Świat przedstawiony przez Huxleya nie jest dosłownym prorocstwem – to przerysowana wizja niebezpieczeństw, jakie niesie postęp technologiczny, konsumpcjonizm i polityczna manipulacja. Huxley nie mówi: „Tak będzie w 2540 roku”, ale raczej: „Zobaczcie, dokąd mogą nas doprowadzić pewne trendy, jeśli stracimy z oczu wartości, które czynią nas ludźmi”.

Metafory w powieści Huxleya pomagają pokazać, jak bardzo społeczeństwo zostało zniewolone w sposób pozornie łagodny, poprzez hedonizm, technologię, konsumpcję i „szczęście” kontrolowane farmakologicznie.

Metafora uprzemysłowienia i dehumanizacji: Masowa wymiana i utrata indywidualności

Każdy jest dla każdego – to jedno z głównych haseł społeczeństwa Nowego Londynu. Społeczność pozbawiona jest trwałych i autentycznych więzi interpersonalnych. Seks jest traktowany czysto rozrywkowo, a relacje rodzinne zostały całkowicie zlikwidowane. To pokazuje, jak system odebrał ludziom możliwość budowania indywidualnych, osobistych interakcji i sprowadził ich do roli funkcjonariuszy przyjemności. Założenie: „matka, ojciec, dom rodziny, miłość rodzinna – wszystko to budziło w ludziach niepokój, wszystko to było źródłem cierpienia” (Huxley 2022), może świadczyć o tym, że w Nowym Świecie komórka społeczna zwana rodziną nie istnieje, zaś słowa takie jak „matka” czy „ojciec” są niemal nieprzyzwyczajone.

W świecie Huxleya ludzie są przedmiotem masowej produkcji, w dosłownym tego słowa znaczeniu. Od narodzin w butlach, przez warunkowanie warstw społecznych (Alfa, Beta, Gamma itd.) – wszystko jest podporządkowane technologii i systemowi. Indywidualizm jest niszczone już w załączku (Sędłakowska, Łuszczak 2024). Ta wizja to metafora niebezpieczeństwa dehumanizacji przez technologię – pokazuje, co się dzieje, gdy traktujemy ludzi jak produkty, a nie istoty duchowe (Lipowicz 2015; Gołębiowska 2017; Rączy 2024).

John, zwany „Dzikusem”, jest symbolem człowieka, który zachował kontakt z duchowością, literaturą i emocjami. Jego tragiczne zderzenie z Nowym Światem pokazuje, jak nieprzystosowane jest społeczeństwo do wartości, takich jak: miłość, cierpienie, sztuka czy religia. John cytuje Szekspira, przeżywa miłość i cierpienie, podczas gdy mieszkańcy Nowego Świata patrzą na niego jak na dziwaka. Jego samobójstwo na końcu powieści można

uznać za tragiczną metaforę: świat bez duchowości i prawdziwych emocji staje się nie do zniesienia dla człowieka, który nie chce być tylko trybikiem w maszynie. W takim wspaniałym świecie jakże absurdalnie brzmi wołanie „Dzikusa”: „Ja nie chcę wygody. Ja chcę Boga, poezji, prawdziwego niebezpieczeństwa, wolności, cnoty. Chcę grzechu. – Inaczej mówiąc (...) domaga się pan prawa do bycia nieszczęśliwym. (...) Nie mówiąc o prawie do starzenia się, o prawie do niedożywienia, i do życia w niepewności jutra, do cierpienia niewysłowionego bólu wszelkiego rodzaju. (...) – Domagam się prawa do tego wszystkiego (...)” (Huxley 2022: 159).

Jest w sytuacji bez wyjścia i będąc tego świadomy, coraz bardziej się radykalizuje.

Metafora eskapizmu i farmakologicznej utopii: Soma narzędziem ucieczki od cierpienia

W *Brave New World* ludzie nie mają prawa do smutku, bólu, tęsknoty, bo są nieustannie odurzani somą i rozrywką. To metafora tego, jak nowoczesne społeczeństwo próbuje eliminować wszelkiego rodzaju niewygodne emocje i egzystencjalne pytania – za pomocą leków, mediów, zakupów, seksu czy powierzchownych przyjemności.

W szóstym rozdziale Lenina i Bernard podróżują do Rezerwatu Dzikich. Bernard, nieczujący się komfortowo w znormalizowanym społeczeństwie Nowego Świata, odrzuca somę, gdyż zależy mu na zachowaniu świadomości oraz autonomii intelektualnej. Natomiast Lenina, gdy tylko odczuwa niepokój, bierze tabletkę somy, żeby „nie czuć się źle” i wrócić do stanu szczęścia. Podczas lotu helikopterem Lenina prosi Bernarda, by zażył somę, ponieważ jej zdaniem jest zbyt spięty i poważny. Bernard odmawia, mówiąc: „Chcę czuć coś prawdziwego, nawet jeśli to będzie «ból»” (Huxley 2022), ale Lenina woli „uciec” w sztuczne szczęście.

Całe społeczeństwo dostaje darmowe porcje somy po wiecach, żeby podtrzymać spokój i porządek. Soma działa jak „uspokajacz społeczny”, zapobiega buntom i sprawia, że ludzie są zadowoleni z powierzchownego życia. Mustafa Mond, jeden z Zarządców Świata, mówi wręcz, że soma jest „religią bez łez” – ludzie nie muszą już szukać sensu czy Boga, bo mają tabletkę, która daje natychmiastowe poczucie szczęścia (Gromysz 2020). Ludzie nie potrzebują już duchowości, religii, refleksji – wszystko zastąpiono chemicznym środkiem, który tłumi niepokój i daje sztuczne poczucie szczęścia. To obraz odebrania ludziom sfery duchowej i sprowadzenia ich do konsumentów przyjemności (Rączy 2024).

W tym idealnym świecie rozpowszechniona jest wiara w szczęśliwość jako Dobro Najwyższe. Szczęśliwości nie osiąga się ani przez pogłębienie

świadomości, ani poszerzenie wiedzy, lecz w sposób brutalnie behawiorystyczny – poczucie szczęścia jest reakcją organizmu na bodziec zewnętrzny (substancja farmakologiczna, seanse czuciofilmów, szereg zabiegów, które sprawiają, że umiera się, wyglądając młodo: stymulacje, transfuzje, ochrona przed chorobami). „Ludzie są szczęśliwi; otrzymują wszystko, czego zapragną, a nigdy nie pragną czegoś, czego nie mogą otrzymać” (Huxley 2022: 147–148).

Metafora dekonstrukcji więzi: rodzina, religia i kultura w cieniu syntetycznej utopii

Społeczeństwo świadomie wymazało te wartości, by pozbyć się cierpienia, ale też radości, bliskości i prawdziwego znaczenia relacji. Kultura czy sztuka są archetypowym wspomnieniem, taki stan rzeczy potwierdza myśl, z której wynika, że ludzie nie potrzebują szekspirowskich emocji, skoro mają somę (Huxley 2022). Mond wyjaśnia, że literatura, sztuka, a zwłaszcza tragedia, zostały zakazane, bo prowadziłyby ludzi do refleksji, smutku i wewnętrznych przeżyć. Dla społeczeństwa ważniejsze jest bezproblemowe szczęście niż emocjonalna głębia.

Książka, na podstawie której powstał serial, pokazuje świat, w którym nie ma już Szekspira, religii, miłości czy sztuki w dawnym sensie – zostały one zastąpione powierzchownymi atrakcjami. To metafora tego, jak prawdziwa kultura i duchowość mogą zostać zniszczone przez konsumpcjonizm i masową rozrywkę.

Metafora podporządkowania jednostki systemowi: pragnienie transcendencji i autentyczności wobec syntetycznej arkadii

W *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya jednostka zostaje całkowicie podporządkowana systemowi – nie przez przemoc czy terror, lecz poprzez zaawansowaną inżynierię biologiczną, psychologiczną i społeczną. Jak już wcześniej nadmieniono, każdy człowiek jest „warunkowany” od najwcześniejszych chwil życia, by pełnić przypisaną mu rolę w stabilnym i pozornie idealnym społeczeństwie. To głęboko symboliczna metafora zniewolenia opartego nie na zakazach, lecz na prewencyjnym uformowaniu świadomości – ukazująca, jak edukacja, technologia i kultura masowa mogą zostać wykorzystane do produkcji posłusznych obywateli, niezdolnych do refleksji, buntu czy pragnienia zmiany. W tym sensie Huxley nie tylko antycypuje mechanizmy państwa totalitarnego, lecz również ostrzega przed subtelną opresją

społeczeństw konsumpcyjnych, w których kontrola odbywa się poprzez satysfakcję i zaspokojenie potrzeb, a nie represję.

Huxley, wzorując się częściowo na *Utopii* Thomasa More'a, przedstawia alternatywny model idealnego społeczeństwa, który jednak pozbawiony jest duchowości, indywidualizmu i głębi (Zweiffel 2008). O ile More'owska *Utopia* miała charakter filozoficzny i polityczny, wpisany w renesansową debatę o porządku społecznym, o tyle wizja Huxleya demaskuje brutalną cenę utopijnego ładu: dehumanizację i eliminację wolnej woli. W tym kontekście postacie Bernarda Marxa i Johna nabierają szczególnego znaczenia metaforycznego. Bernard, choć wewnętrznie zbuntowany, nie potrafi się wyzwolić z ram systemu, podczas gdy John – wychowany poza światem Nowego Ładu – staje się symbolicznym figurantem buntu, prorokiem wygnanym z raju, który nie chce być jego częścią. Jego dramatyczna deklaracja: „Chcę Boga, poezji, prawdziwego niebezpieczeństwa, wolności, grzechu” (Huxley 2022: 159), to akt radykalnego odrzucenia syntetycznej utopii – afirmacja pełni człowieczeństwa, która musi zawierać również cierpienie, niepewność i moralny wybór. W tym jednym zdaniu zawarta jest najpełniejsza krytyka społeczeństwa pozbawionego tragizmu, duchowości i wolności – a zarazem jedno z najważniejszych przesłań huxleyowskiej metafory: że człowiek bez prawa do błędu przestaje być człowiekiem.

Metafora konfliktu między wolnością a bezpieczeństwem: deformacja normotypu człowieka

Społeczeństwo Nowego Londynu dokonało fundamentalnego wyboru: zrezygnowało z wolności na rzecz stabilizacji, komfortu i niezmiennego porządku społecznego. To, co w liberalnych tradycjach uznawane jest za niezbywalne prawo jednostki, w świecie Huxleya zostaje uznane za przeszkodę w osiągnięciu zbiorowego szczęścia. Wolność rozumiana jako możliwość wyboru, myślenia, odczuwania i błędzenia zostaje wymazana, ponieważ wprowadza chaos, cierpienie i nieefektywność. Cytat: „Wolność jest nieefektywna i przykra. Wolność to okrągły kołek w kwadratowej dziurze” (Huxley 2022: 31), syntetyzuje ten światopogląd: wolność nie pasuje do systemu, nie daje się zintegrować z logiką produkcji szczęścia. Huxley w sposób metaforyczny przedstawia tu wieczny dylemat społeczno-polityczny: czy warto oddać wolność w zamian za spokój, bezpieczeństwo i wygodę? Jego dystopijna odpowiedź przestrzega przed tym kompromisem, pokazując, że cena za stabilność bywa zbyt wysoka, bo obejmuje rezygnację z samego człowieczeństwa.

Metafora inżynierii społecznej; człowiek produktem systemu jako „ciało społeczne”

Spółceństwo Huxleya to doskonała ilustracja metafory inżynierii społecznej, w której jednostka przestaje być autonomicznym bytem, a staje się produktem systemu, „elementem” w precyzyjnie zaprojektowanym „ciele społecznym”. Ludzie nie są już rodzeni, lecz hodowani, a ich życie od poczęcia po śmierć jest całkowicie zaprogramowane. Technologia, biologia i psychologia służą tu kontroli nad każdym aspektem egzystencji: klasa społeczna, inteligencja, preferencje, a nawet reakcje emocjonalne zostają ściśle zdefiniowane przez państwową biopolitykę.

Jak mówi narrator: „Warunkowanie tanatyczne zaczyna się w osiemnastym miesiącu życia... uczą się uznawać śmierć za rzecz zwykłą” (Huxley 2022: 108), to przykład symbolicznej przemiany jednostki w pasywny trybik w maszynie społecznej, pozbawionej lęków, refleksji, sprzeciwu. Taka metaforyczna konstrukcja ukazuje świat, w którym autonomia jednostki została wyeliminowana w imię doskonałego ładu, a człowiek – dosłownie i symbolicznie – zostaje uprzedmiotowiony, zaprojektowany zgodnie z interesem systemu.

Metafora sieci zbiorowej świadomości: „Indra” – technokolektywna tożsamość

Indra w swym technologicznym zamyśle jako system technologiczny umożliwia łącznie umysłów mieszkańców Nowego Londynu, co pozwala na tzw. „dzielenie doświadczeń”. Stanowi ona metaforę mediów społecznościowych, które nie tylko ułatwiają komunikację, lecz także pozwalają na bieżące dzielenie się emocjami, obrazami i reakcjami.

Mateusz Karaś pisze, że sieć Indry ma swoje korzenie w legendach buddyzmu mahajany i jest nieskończoną, duchową siecią, która charakteryzuje się swoistymi węzłami z klejnotami odbijającymi wzajemnie swój blask. Indra uchodzi tutaj za symbol jedności i współzależności bytów i myśli. Jest wizją duchowej zbiorowości i świadomości ukazanej jako całość, gdzie każdy element zawiera odbicie całości. Klejnoty Indry wzajemnie ze sobą rezonują. W tym nieskończeniu przenikającym się świecie różnorodność tworzy harmonię całości (Karaś 2019).

Spółceństwo stworzone przez Huxleya również jest połączone, ale w odmienny sposób. To system połączony mechanicznie, sztucznie zsynchronizowany, funkcjonujący w oparciu o spłycone wartości okraszone wyższą ideą, a nie duchowa sieć: „[...] pomożemy Ci zapomnieć o problemach prymitywnego świata i wpasować w szczęśliwe, zrównoważone ciało społeczne.

[...] Indra łączy Cię ze wszystkimi. Dzięki OI (soczewka) jesteś na bieżąco. Możesz patrzeć oczami innych, a oni mogą podziwiać Twoje bajeczne życie” (S01E04, 2025).

Sieć Indry całkowicie spłyca relację duchową. Jednostki są „wytwarzane”, kształtowane od urodzenia przez warunkowanie i indoktrynację. Ludzie myślą podobnie, czują podobnie, pragną podobnie, ale nie ma między nimi prawdziwej wymiany świadomości, połączenia duchowego. To symulacja zbiorowości, która w rzeczywistości opiera się na odcięciu jednostki od samej siebie. Ograniczanie wglądu w siebie ma utrzymać kontrolę i porządek społeczny. Jednostka ma być zrobotyzowana i bezrefleksyjna.

Metafora pierwotnego człowieczeństwa: „Dzicz” przestrzeni utraconej wolności

W powieści Huxley kontrastują ze sobą dwa zupełnie różne światy: uporządkowane, pozornie idealne społeczeństwo przyszłości i tzw. „Dzicz”, czyli miejsce, gdzie ludzie żyją w warunkach „starego świata” – inaczej, bez nowoczesnych technologii i kontroli ze strony cybernetyki. Dzicz to jednak coś więcej niż tylko egzotyczna, dla nowoczesnego świata, przestrzeń. Jest ona symbolem wolności, tradycji, emocji i cierpienia, czyli wszystkiego, czego brakuje w społeczeństwie podporządkowanym „miękkim” totalitaryzmowi.

Dla obywateli Nowego Londynu mieszkańcy Dzikich są kimś gorszym, staroświeckim, niecywilizowanym, dzikim. Podróżują oni do dzikich w ramach działań propagandowych państwa, by uzmysłwić sobie, jak dawne życie było prymitywne wobec nowego porządku świata. Jednakże to właśnie w dziczy można znaleźć prawdziwe emocje, religię, rodzinne więzi i sztukę. Huxley pokazuje, że nowoczesność, choć pozornie idealna, wiąże się z utratą tego, co czyni człowieka człowiekiem. Dzicz staje się więc symbolem świata, w którym człowiek może przeżywać życie głęboko i świadomie, choć często wiąże się to z doświadczaniem bólu i cierpienia (Bobyryk 2023).

Metafora syntetycznego raju: Eden – ogród iluzoryczną pułapką doskonałości

W tradycji judeochrześcijańskiej Eden był miejscem harmonii między człowiekiem a Bogiem, światem natury i sobą samym. Jednak u Huxleya „ogród” został zastąpiony przez laboratorium (Leś, Stasiewicz 2014). Tworzenie ludzi w inkubatorach Bokanowskiego, kondycjonowanie snu, eliminacja rodziny i religii – wszystkie te elementy przypominają próbę boskiej kreacji, lecz już nie przez Boga, lecz przez biurokratyczną technonaukę.

Huxleyowski świat to nie raj utracony, ale raj zmanipulowany – sztucznie podtrzymywany przez farmaceutyki (soma), propagandę i eugenikę. To „ogród”, z którego nie można być wygnanym, bo nie ma w nim miejsca na pragnienie ucieczki (Obarska 2022). Metafora syntetycznego Edenu ukazuje, że nawet najbardziej „doskonała” cywilizacja może być moralnie martwa, jeśli ceną za doskonałość jest wolność, miłość i cierpienie. Eden Huxleya nie ma drzewa poznania dobra i zła – nie dlatego, że grzech został przezwyciężony, ale dlatego, że sam wybór został wyeliminowany. Jak zauważa Neil Postman, „dystopia Huxleya nie zabrania ludziom czytać książek, tylko sprawia, że nie chcą ich czytać” (Postman 2006).

Ludzie młodzi i szczęśliwi mogą nie potrzebować Boga, dopiero w chwilach zwątpienia czy starości religia rekompensuje im straty życiowe. Mieszkańcy Republiki Świata nie doznawali wątpliwości, nie przeżywali problemów, nie znali miłości, które są źródłem cierpienia, więc nie angażowali się uczuciowo. Nie znali również zwątpienia ani lęku przed odejściem, ponieważ poddawani byli warunkowaniu tanatycznemu, czyli oswajaniu ze śmiercią. Od dziecka wpajano mieszkańcom potrzebę posiadania i wymieniania rzeczy na nowsze modele, z racji tego, że gospodarkę napędza nabywanie towarów. Zgodnie z hipnopedycznymi hasłami wszystko, co przyciąga zmysły konsumentów, może stać się towarem. Jak na konsumpcjonizm przystało, ludzie otrzymują to, czego chcą. Czytelnicy książek, myśliciele i wynalazcy nie konsumują, zaniedbują więc gospodarkę. Huxley zbudował edukacyjny społecznie obraz, w którym przestrzega przed zaspokajaniem potrzeb materialnych ponad poziom uznawany za dostatni. Skierował uwagę czytelnika na konsekwencje wynikające z ubezwłasnowolnienia ludzi przez stwarzanie potrzeby zakupu kolejnej rzeczy, za którą stoi kapitalistyczna maszyna tworząca świat materialnych potrzeb ludzi w społeczeństwie.

Podsumowanie

Podsumowując poruszone na łamach niniejszego artykułu treści, można stwierdzić, że Huxley ukazuje obraz nieustannej szczęśliwości, który stanowi przestrożę przed łatwym uleganiem pokusom, „by pełnić rolę egipskich kapłanów, manipulujących faraonem i tłumem” (Suwalska 2017). Autor przestrzega przed konsekwencjami wynikającymi z dobrowolnego podporządkowania się systemowi, którego obywatele nawet nie dostrzegają, oraz przed skutkami rezygnacji z wolności dokonywania życiowych wyborów. Istoty powstałe na skutek masowej produkcji jedynie wyglądem przypominają ludzi – natychmiast poddawane są bowiem procesowi warunkowego kształcenia oraz wpływowi wszechobecnego środka odurzającego – somy. Ich sposób myślenia zostaje ujednolicony poprzez hipnopedię, określaną jako

najpotężniejsze narzędzie moralnego i społecznego formowania (Suwalska 2017). „Wszyscy są dziś szczęśliwi” (Suwalska 2017).

Nowy wspañały świat, zaprojektowany dla wygody i spokoju, realizuje się w konsumenckiej kulturze przyjemności. Stanowi surowe ostrzeżenie przed odczłowieczeniem społeczeństwa, niekontrolowanym rozwojem technologicznym, który sprowadza jednostkę do roli bezwolnego elementu systemu, a także przed zanegowaniem refleksji intelektualnej i wyższych emocji. Społeczeństwo trzymane w ryzach przez władzę ma zapewnione szczęśliwe życie w ramach permanentnej indoktrynacji. Huxley przedstawia zdeformowany obraz świata, wizję społeczeństwa poddanego manipulacji i przemocy za pomocą technologii. Ludzie są klonowani i pielęgnowani z wykorzystaniem metod naukowych. Nie czują się samotni, ponieważ ich życie jest zaprogramowane przez zarządców świata. Nie rozwijają się emocjonalnie, pozostają wciąż dziećmi w sferze uczuć i pragnień. Instrumentalne wychowanie nie rodzi frustracji i nie powoduje agresji.

Wizja społeczeństwa technokratycznego sprowadza człowieka do przedmiotu, do części w maszynie. Nikt z obywateli nie może zmienić swojej przynależności klasowej, bo tylko uporządkowany świat ma zapewnić ludziom szczęśliwe i beztroskie życie przy jednoczesnej eliminacji wolności jednostki. Państwo przejęło kontrolę nad edukacją i wychowaniem, państwo wprowadza w życie społeczne i uczy zasad postępowania w zakresie ograniczonym do potrzeb kasty. Skutecznie tępi wszelkie odstępstwa od normy. W nowym wspańiałym świecie nie ma matek i ojców, nie ma rodzeństwa i rodziny, nie ma wychowawców. Cały makrokosmos jest zbudowany na zasadzie, zgodnie z którą nierówności i niewolnictwo społeczne nie są nadużyciem, jeśli obywatele nie zdają sobie z nich sprawy. Huxley to wizjoner kreujący nowy wspañały świat, który jednak okazuje się nudny, nie stawia mieszkańcom wyzwań, nie inspiruje ich do rozwoju. Obywatele są analfabetami emocjonalnymi, nie tworzą związków z drugim człowiekiem. Bez wątplenia autor był antytotitarystą. W swoim utworze przedstawił wizję katastrofy, zdemaskował wady konsumpcjonizmu, pokazał skutki wykorzystywania medycyny, biologii i techniki do tworzenia społeczeństwa dobrowolnego niewolnictwa, „kastowego egalitaryzmu egzemplarzy z butli, prymitywizmu supercywilizacji” (Suwalska 2017), którego nikt z obywateli nie zauważa, a częste odurzenia są pozbawiają możliwości wyboru. Manipulacja materiałem genetycznym, procesami edukacji, homeostaza wiecznego szczęścia, wcześniej zaplanowane przeznaczenie społeczne i edukacyjne są przestrogą dla współczesnych społeczeństw i grożą niebezpieczeństwem. Prawdopodobnie niebywała zmiana świadomości i wyłonienie dziejowego rozumu może wywołać kryzys lub katastrofę, w której, jak w wizji Huxleya, stawką nie będzie przetrwanie kultur i narodów, ale przetrwanie ludzkości. Na koniec warto zadać przewrotne pytanie – może

Nowy wspaniały świat Huxleya to nie dystopia, a utopia, skoro nie ma tam ludzi nieszczęśliwych?

Analiza adaptacji książki *Nowy wspaniały świat* ukazuje, iż metafora interpretowana jako narzędzie twórczego myślenia oraz konceptualizacji rzeczywistości pełnią zasadniczą funkcję w konstruowaniu przekazu o charakterze kulturowo-medialnym. Co więcej, w jej ujęciu intermedialnym, tj. przekraczającym granice literatury, jak i transformowanym w swoisty kod audiowizualny, metafora nie tylko obrazuje pewne konstrukty idei, ale również może stanowić zasadniczy środek ekspresji znaczeń egzystencjalnych, transcendentnych, społecznych, ale przede wszystkim aksjologicznych. *Nowy wspaniały świat* w wersji serialowej zachowuje metafory Huxleya, ale rozwija je o nowe środki medialne, czyniąc z nich silne narzędzia krytyki nowoczesności.

W *Nowym wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya poszczególne metafory pełnią funkcję krytycznego komentarza do społeczeństwa podporządkowanego technologicznej kontroli i systemowej inżynierii. Razem tworzą wielowarstwowy obraz dystopii, w której ztraca się to, co ludzkie. Kluczowe metafory to:

- **Metafora uprzemysłowienia i dehumanizacji: masowa wymiana i utrata indywidualności** – ukazuje społeczeństwo jako linię produkcyjną, w której jednostka zostaje sprowadzona do wymiennego elementu maszyny, tracąc podmiotowość i wyjątkowość.
- **Metafora eskapizmu i farmakologicznej utopii: soma narzędziem ucieczki od cierpienia** – przedstawia środek chemiczny jako narzędzie tłumienia emocji i egzystencjalnego bólu, zastępujące duchowość oraz realne doświadczenie.
- **Metafora dekonstrukcji więzi: rodzina, religia i kultura w cieniu syntetycznej utopii** – obrazuje celową eliminację tradycyjnych struktur więziotwórczych, które zostają zastąpione przez zaprogramowaną lojalność wobec systemu.
- **Metafora podporządkowania jednostki systemowi: pragnienie transcendencji i autentyczności wobec syntetycznej arkadii** – wskazuje na konflikt między ludzkim dążeniem do sensu, prawdy i duchowości, a represyjną rzeczywistością kontrolowanego świata.
- **Metafora konfliktu między wolnością a bezpieczeństwem: deformacja normotypu człowieka** – przedstawia ideę „bezpiecznego” społeczeństwa jako cenę za utratę indywidualnej wolności i tożsamości, w której normy biologiczne i moralne zostają przedefiniowane.
- **Metafora sieci zbiorowej świadomości: „Indra” – technokolektywna tożsamość** – ukazuje system jako sztucznie zintegrowaną świadomość zbiorową, gdzie tożsamość jednostki zostaje rozpuszczona w technologicznej unifikacji.

- **Metafora pierwotnego człowieczeństwa: „Dzicz” przestrzeni utraconej wolności** – kontrastuje syntetyczny świat z przestrzenią nieujarzmioną, w której zachowały się resztki naturalności, emocji i duchowego buntu.
- **Metafora inżynierii społecznej: człowiek produktem systemu jako „ciało społeczne”** – prezentuje człowieka jako produkt zaprojektowany do pełnienia ściśle określonej funkcji w społecznym mechanizmie, pozbawionego wolnej woli i rozwoju osobowego.
- **Metafora syntetycznego raju: Eden – ogród iluzoryczną pułapką doskonałości** – ukazuje stworzoną utopię jako pozorny raj, który za fasadą szczęścia skrywa mechanizmy zniewolenia, kontroli i wyparcia prawdy.

Powyższe metafory współtworzą złożony obraz świata, w którym technoutopia przeradza się w kontrolowaną dystopię, a szczęście staje się narzędziem zniewolenia. Serial, jako forma kulturowej reinterpretacji, pogłębia i wizualizuje huxleyowskie obawy, poszerzając ich aktualność o nowe obszary – od technologii cyfrowej, przez uzależnienie od komfortu, aż po utratę wartości takich jak: miłość, rodzina, religia czy autentyczność. W efekcie serial ten nie tylko adaptuje klasykę literatury dystopijnej, ale tworzy nowe kulturowe metafory, które – jak współczesne lustra – odbijają nasze lęki, aspiracje i wyzwania. To ekran nie tylko narracyjny, ale również aksjologiczny – na którym rozgrywa się współczesna walka o sens, tożsamość i człowieczeństwo.

Metaforyka adaptacji pełni tu funkcję aksjologicznego ostrzeżenia: w świecie pozornego komfortu, kontrolowanej szczęśliwości i bezrefleksyjnego zadowolenia może zostać utracone to, co konstytuuje człowieczeństwo – zdolność do cierpienia, miłości, buntu, kontemplacji i wolnego wyboru. Tym samym serial nie tylko reinterpretuje literackie znaczenia, ale poprzez kulturowo-medialną formę nadaje im współczesną moc krytyczną, czyniąc z metafory nie ozdobnik, lecz narzędzie diagnozy cywilizacyjnej.

Bibliografia

- Arendt Hanna. 1979. „Filozofia i metafora”. Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5(47). 167–187. https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/teksty-teoria-literatury-krytyka-interpretacja/1979-numer-5-47/teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1979-t-n5_47-s167-187.pdf (dostęp: 10.05.2025).
- Arystoteles. 1975. Kategorie i hermeneutika. Leśniak Kazimierz (tłum.). Warszawa.
- Arystoteles. 1988. Retoryka. Poetyka. Podbielski Henryk (tłum.). Warszawa.
- Banaś Maria. 2020. Dystopie we współczesnej literaturze pięknej: Socjologiczna analiza zjawiska na przykładzie dystopijnych powieści Margaret Atwood. Katowice.

- Bobryk Agata. 2023. „Nowy grzeczny świat”. Przewodnik Katolicki. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2021/Przewodnik-Katolicki-16-2021/Kultura/Nowy-grzeczny-swiat> (dostęp: 12.10.2025).
- Bogunia-Borowska Małgorzata. 2012. Fenomen telewizji: interpretacje socjologiczne i kulturowe. Kraków.
- Boroditsky Lera i Ramscar Michael. 2002. „The Roles of Body and Mind in Abstract Thought”. *Psychological Science* nr 13(2). 185–189. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/1467-9280.00434> (dostęp: 10.05.2025).
- Buden Boris, Nowotny Stefan. 2009. „Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses”. *Translation Studies* nr 2(2). 196–219. <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/14781700902937730?needAccess=true> (dostęp: 15.05.2025).
- Czerniecki Jan. 2023. „Huxley. Nowoczesność jako dystopia”. *Teologia Polityczna* nr 49(399). <https://teologiapolityczna.pl/tpct-399-2> (dostęp: 15.05.2025).
- Czykwini Elżbieta. 2021. Metafory w naukach społecznych. Zasadność aplikacyjna. Warszawa.
- Czyż Radosław. 2021. „Ani nowy, ani wspaniały świat. Nowy serial Netfliksa to zmarnowany potencjał”. *Wyborcza.pl*. <https://wyborcza.pl/7,90535,26863409,ani-nowy-ani-wspanialy-swiat-nowy-serial-netfliksa-to-zmarnowany.html> (dostęp: 7.05.2025).
- Elleström Lars. 2010. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke.
- Gołębiewska Maria. 2017. „Koncepcje metafory i metaforyzacji a pojęcie – komentarz do stanu badań”. *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych* nr 29(2). 25–49. https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6888/1/Idea_29_2_2017_M_Golebiewska_Koncepcje_metafory_i_metaforyzacji_a_pojecie.pdf (dostęp: 5.06.2025).
- Gromysz Jowita. 2020. „Literackie dystopie dla młodzieży – wizje zbiorowej przyszłości”. *Utopia a Edukacja* nr 4. 319–338. <https://repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/publication/119708/edition/109635/literackie-dystopie-dla-mlodziezy-wizje-zbiorowej-przyszlosci-gromysz-jowita-orcid-0000-0003-4125-1685> (dostęp: 6.06.2025).
- Hejwowski Krzysztof, Moroz Grzegorz. 2020. *Nowe wspaniałe światy Aldousa Huxleya i ich recepcja w Polsce*. Warszawa.
- Herlth Jens, Sikorska-Krystek Aleksandra, Sobieraj Tomasz. 2023. *Wyobrażenia społeczna w literaturze polskiej. Od Bolesława Prusa do Marii Dąbrowskiej*. Poznań.
- Hutcheon Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York.
- Huxley Aldous. 2022. *Nowy wspaniały świat*. Baran Bogdan (tłum.). Warszawa.
- Karaś Mateusz. 2019. „Sieć boga Indry. W obronie integralności hinduizmu”. *Humaniora. Czasopismo Internetowe* nr 3(27). 117–121. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/h/article/view/28012/25377> (dostęp: 25.05.2025).
- Kempisty Marcin. 2021. „NOWY WSPANIAŁY ŚWIAT. Popłuczyny po wielkiej powieści Aldousa Huxleya”. *Film.org.pl*. <https://film.org.pl/a/nowy-wspanialy-swiat-popluczyny-po-wielkiej-powieści-aldousa-huxleya-252143> (dostęp: 2.06.2025).

- Leś Mateusz, Stasiewicz Piotr. 2014. Motywy religijne we współczesnej fantastyce. Białystok.
- Lewandowska Zuzanna. 2015. „Narracyjna złożoność współczesnego serialu telewizyjnego na przykładzie Breaking Bad Vince’a Gilligana”. *Images* nr 16(25). 43–52. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4179/4229> (dostęp: 6.06.2025).
- Lipowicz Elżbieta. 2015. „Rola i znaczenie metafory w mediacjach narracyjnych”. *Dyskurs Młodych Andragogów* nr 16. 91–100. https://www.academia.edu/38229519/Dyskursy_M%C5%82odych_Andragog%C3%B3w_19_Adult_Education_Discourses_19 (dostęp: 6.06.2025).
- Makocka-Wojsiat Katarzyna. 2024. „Niebezpieczne narzędzie. Negatywne aspekty użycia języka metaforycznego w dyskursie naukowym i społecznym”. W: *Metafory w naukach humanistycznych i społecznych: interdyscyplinarne studia*. Chodźko Ewelina, Szymczyk Paulina (red.). Lublin. 7–23.
- Obarska Marcelina. 2022. Czy ty okradłeś Huxleya, czy Huxley ciebie?. *Culture.pl*. <https://culture.pl/pl/arttykul/czy-ty-okradles-huxleya-czy-huxley-ciebie-czyli-nowy-wspanialy-swiat-jako-rzekomy-plagiat> (dostęp: 7.06.2025).
- Okoniewski Marcin. 2021. „Media społecznościowe jako narzędzie wywierania wpływu”. *Człowiek w Kulturze* nr 31. 110–124. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1394133>. (dostęp: 15.06.2025).
- Orwell George. 2021. Rok 1984. Warszawa.
- Poller Jake, Zborski Bartłomiej. 2023. HUXLEY. Biografia. Warszawa.
- Postman Neil. 2006. Zabawić się na śmierć. Kraków.
- Przełęcki Marian. 1969. O metaforze w filozofii. W: *Moralność i społeczeństwo. Księga Jubileuszowa dla Marii Ossowskiej*. Oficcerska Maria (red.). Warszawa. 9–26.
- Rączy Kamila. 2024. Medialne obrazowanie dylematów etycznych w serialach nowej generacji. Kraków.
- Ricoeur Paul. 1975. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Toronto.
- Serial „Nowy Wspaniały Świat” (S01E04). <https://www.netflix.com/pl/title/80991826> (dostęp: 11.06.2025).
- Sędkowska Aleksandra, Łuszczak Anna. 2024. Czy wizja świata przedstawionego przez Huxley’a jest zagrożeniem czy przyszłością współczesnej ludzkości? https://poezja.org/wz/interpretacja/7487/Czy_wizja_swiatego_przedstawionego_przez_Huxleya_jest_zagrozeniem_czy_przyszloscia (dostęp: 5.06.2025).
- Shakespeare William. 2011. *Burza*. Kamiński Piotr (tłum.). Warszawa.
- Sułkowski Łukasz. 2011. „Metafory, archetypy i paradoksy organizacji”. *Organizacja i Kierowanie* nr 2(145). 55–69. <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/8e23a019-463e-410b-9cfb-c71f51ea38f0/content> (dostęp: 6.06.2025).
- Suwalska Arleta. 2017. „Obrazy edukacji w dystopii ‘Nowy wspaniały świat’ Aldousa Huxleya”. W: *Utopia a edukacja. O wyobrażeniach świata możliwego*. T. 1. Gromysz Jowita, Włodarczyk Rafał (red.). Wrocław. 95–105.

- Waszczuk Katarzyna. 2010. Metafora w kształtowaniu pojęcia integracji europejskiej. Analiza porównawcza angielskiej, polskiej i szwedzkiej wersji Traktatu Konstytucyjnego UE. Kraków.
- Werner Wiktor. 2004. „Wokół metafory wojny”. Pro Libris. Lubuskie Pismo Literacko-Kulturalne nr 1(6). 69–82. <https://repozytorium.amu.edu.pl/items/81407664-9489-4793-a05e-c435ca0f4781> (dostęp: 10.06.2025).
- Zweiffel Łukasz. 2008. Utopia. Idealna odpowiedź na nieidealną rzeczywistość. Kraków.
- Żukowska Aleksandra. 2024. Komunikacyjna funkcja metafory wizualnej i multimodalnej w plakacie na przykładzie prac wyróżnionych w konkursie Galeria Plakatu AMS. Kraków.

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi próbę spojrzenia na transformację kulturowo-medialnych metafor kontroli, wolności oraz szczęścia ukazanych w serialowej adaptacji powieści *Nowy wsłaniały świat* odczytywanej jako współczesna reinterpretacja klasycznej dystopii Aldousa Huxleya. Tekst ma na celu ukazanie sposobu, w jaki metafora interpretowana jako narzędzie konceptualizacji oraz nośnik wartości aksjologicznych funkcjonuje w przestrzeni medialnej, wykraczając poza tradycyjne granice estetyki literackiej. Produkcja audiowizualna nie tylko adaptuje metafory źródłowe, lecz również rozwija je w duchu intermedialnym, czyniąc z nich instrument służący do diagnozy społeczno-kulturowej i etycznej.

Abstract

This article offers an analysis of the transformation of cultural-and-media metaphors of control, freedom, and happiness depicted in the television adaptation of *Brave New World*, read as a contemporary reinterpretation of Aldous Huxley's classic dystopia. The article aims to show how metaphor, interpreted as a tool of conceptualization and a vehicle of axiological values, functions in the media space, transcending the traditional boundaries of literary aesthetics. The audiovisual production not only adapts source metaphors, but also develops them in an intermedial spirit, making them an instrument for socio-cultural and ethical diagnosis.

Słowa kluczowe: metafora kulturowo-medialna, adaptacja serialowa, *Nowy wsłaniały świat*, aksjologia mediów, intermedialność, kultura audiowizualna, społeczeństwo technokratyczne

Keywords: cultural-media metaphor, television adaptation, *Brave New World*, media axiology, intermediality, audiovisual culture, technocratic society

Kamila Rączy – doktor nauk społecznych w dyscyplinie nauki o komunikacji społecznej i mediach., magister pedagogiki (specjalność: edukacja medialna) oraz magister dziennikarstwa i komunikacji społecznej (specjalność: *public relations*), nauczyciel akademicki na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Obszar

zainteresowań autorki oscyluje wokół tematów z zakresu szeroko pojętej komunikacji, aksjologii i nowych mediów. Członek Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej.

Danuta Lasek-Sztuba – doktor nauk społecznych w dyscyplinie nauki o komunikacji społecznej i mediach. Dydaktyk w dziedzinie digital mediów. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół teorii zarządzania w mediach cyfrowych, nowych technologii, społeczeństwa technokratycznego oraz sztucznej inteligencji.