

Pamiętnik Literacki 2010, 2, s. 139-156



Współczesna literatura fantastyczna wobec problematyki cyklu literackiego

Bartosz Kruk

BARTOSZ KRUK
(ZSO nr 2 im. Franciszka Dionizego Książnika, Puławy)

WSPÓŁCZESNA LITERATURA FANTASTYCZNA WOBEC PROBLEMATYKI CYKLU LITERACKIEGO

Pisarz tworzący literaturę fantastyczną¹ staje przed podstawowym problemem. Skoro wykreowany przez niego świat przedstawiony różni się od dobrze znanej czytelnikowi pozaliterackiej rzeczywistości, a jednocześnie pełni kluczową rolę w konstrukcji fabularnej utworu², konieczne jest ograniczenie miejsc niedookreślenia – nie można tu przecież liczyć na współdziałanie czytelnika w ich wypełnieniu. Dlatego właśnie autorzy uprawiający ten rodzaj literatury często posługują się literackim gatunkiem opowiadania – gwarantuje to zwieżłość i jasność wykreowanego świata, a zarazem nie pozwala na jego nadmierną komplikację. Dla twórcy fantastyki rzeczą niezwykle ważną jest wyrazistość stawianej tezy czy diagnozy dotyczącej przyszłości świata. Temu podporządkowane są poszczególne wymiary dzieła literackiego (w rozumieniu Henryka Markiewicza).

Szczególnie wyraźnie dotyczy to gatunku literackiego *science fiction*. Bywa on różnie definiowany, tu wystarczy przywołać definicję Darka Suvina:

¹ Oczywiście, trudno byłoby jednoznacznie wyodrębnić odmianę literatury spełniającą dość mgliste kryteria gatunkowe zjawiska nazywanego często „literaturą fantastyczną”. Cytowany dalej A. Zgorzelski posługuje się tym terminem w stosunku do tekstów opisujących dobrze nam znaną, poznawalną na drodze empirii rzeczywistość, w którą niejako „z zewnątrz” wdzierają się elementy zupełnie innego świata, niedostępne naszemu racjonalnemu myśleniu (tym samym termin „literatura fantastyczna” oznacza najczęściej tzw. fantastykę grozy). W związku z tym np. tradycyjna *science fiction* sytuowana jest zupełnie gdzie indziej. Skoro jednak już od bardzo dawna mamy do czynienia z „*science fiction* gubiącą *science*”, w obiegu czytelnicznym funkcjonuje określenie „literatura fantastyczna” odnoszące się w ogólności do dzieł, w których w mniejszym lub większym stopniu brakuje werystycznego odwzorowania rzeczywistości pozaliterackiej. Dlatego za A. Martuszką (*Fantastyka w świetle teorii światów możliwych*. W zb.: *Fantastyka, fantazyckość, fantazmaty*. Red. A. Martuszkowska. Gdańsk 1994, s. 175) proponuję, aby to określenie dotyczyło po prostu „fantastyki *sensu largo*”.

² Tak być przynajmniej powinno, jeśli by np. *science fiction* traktować z pełną powagą. W takim wypadku SF przybliży się do powiastki filozoficznej: mamy do czynienia ze scenariem weryfikowalną naukowo, mimo że obcą naszemu doświadczeniu, w której bohaterowie w ramach określonego schematu fabularnego rozwiązują problemy będące istotą takiego tekstu. Świat dzieła literackiego staje się zatem jedynie pretekstem potrzebnym autorowi do zilustrowania właśnie tych, filozoficznych, socjologicznych, naukowych czy innych kwestii. Jeśli jednak owa scenaria służy tylko jako atrakcyjny kostium dla konwencjonalnego romansu czy kryminału, taki utwór nie powinien być według S. Lema (*Fantastyka i futurologia*. T. 1. Kraków 1973, rozdz. *Ontologia porównawcza fantastyki*) zaliczany do fantastyki naukowej.

Science fiction jest więc gatunkiem literackim, którego konieczne i wystarczające uwarunkowania to obecność i współdziałanie elementów poznawczych i uduchowiających, a podstawowym założeniem formalnym jest fikcyjna konstrukcja, odmienna od empirycznego świata autora³.

I chyba właśnie forma gatunkowa opowiadania pozwala najlepiej przekazać to, o czym pisarz chce zakomunikować czytelnikowi. Równocześnie na przestrzeni 10-leci ukształtowały się już w ramach szeroko pojętej fantastyki pewne elementy stałe, powtarzające się w utworach wielu różnych pisarzy. Te podobnie występujące motywy przez swoją powtarzalność tworzą rodzaj mitologii (w rozumieniu Rolanda Barthes'a⁴), bo wielu autorów *science fiction* bezpośrednio nawiązywało do swych poprzedników, odwołując się do świata wykreowanego przez nich i dalej go rozbudowując. Można powiedzieć, że dziś w znacznej mierze literatura *science fiction* sięga do jednego, wspólnego dla większości utworów *opus magnum* dostępnego czytelnikowi na drodze naukowych dociekań. Więc skoro encyklopedia (według Umberta Eco⁵) świata fantastyki została już w pełni ukształtowana, mogła się pojawić forma cykliczna. Pozwoliło to autorowi powracać do stworzonego już przez siebie świata niezym do znanych dekoracji i w ich granicach prezentować inne literackie wizje czy prognozy przyszłości.

W ten sposób dochodzimy do literackiej formuły będącej jakością pośrednią między opowiadaniem a powieścią. Jak zauważyła Bogumiła Kaniewska, w tej ostatniej mamy do czynienia z dominacją całości nad fragmentem⁶ – punktem odniesienia dla poszczególnych epizodów jest całokształt utworu, dzięki czemu możliwe są przeróżne komplikacje ciągu przyczynowo-skutkowego, retardacje itp. zabiegi literackie. Tymczasem literacka forma cykliczna, np. cykl opowiadań, zakłada dominację fragmentu cechującego się w zasadzie pełną autonomią. O tym, że jednak można mówić o cyklu jak o pewnej całości, a nie tylko o luźnym zbiorze, decydują powiązane ze sobą sygnały delimitacyjne, na które zwróciła uwagę Krystyna Jakowska⁷: 1) tytuły poszczególnych fragmentów, których treść wskazuje na pewną wspólną logikę, jaką da się odczytać z perspektywy całości cyklu; 2) sygnały początku – tu przede wszystkim chodzi o funkcję utworu inicjalnego pełniącego rolę wprowadzenia, lecz także o wykazujące podobieństwo sposoby rozpoczynania tekstów; 3) sygnały końca – analogicznie do punktu poprzedniego dotyczą fragmentów finalnych poszczególnych ogniw, ale również funkcji utworu wieńczącego cykl, częstokroć tworzącego z pierwszym konstrukcję klamrową. Wszystko to wskazuje na dominujący nad całością charakter kompozycyjny – najczęściej będzie chodziło tu o chronologiczny porządek przedstawiania świata, dzięki czemu w kolejnych utworach możliwe będą odwołania do poprzednich. Oprócz

³ D. Suvin, *Poetyka science fictionom*. W zb.: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Teksty wybrali R. Handke, L. Jęczyński, B. Okólska. Poznań 1989, s. 307 (przeł. B. Okólska).

⁴ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*. Przeł. W. Błońska [i in.]. Wybór i wstęp J. Błoński. Warszawa 1970.

⁵ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. Salwa. Warszawa 1994.

⁶ B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. W zb.: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001.

⁷ K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2.

cech kompozycyjnych istotne są też wspólne elementy świata przedstawionego czy po prostu wspólny bohater.

Wypada teraz ponownie zadać sobie pytanie, dlaczego właśnie dla fantastyki formuła cyklu jest tak istotna. Powieść stanowi swoistą całość – a zatem powieść np. *science fiction* wymaga od autora stworzenia przemyślanego świata, na tyle szczegółowego, by czytelnik, który wypełniając miejsca niedookreślenia nie jest w stanie odwołać się do własnej empirii, mógł obcować z pewną jednorodną całością. Tymczasem cykl literacki, o czym była mowa przed chwilą, cechuje się fragmentarycznością – także fragmentarycznością świata przedstawionego. Różne jego elementy zostają dodatkowo wzbogacone tylko w tym zakresie, jakiego wymaga fabuła i problematyka poszczególnych opowiadań. Dzięki temu właśnie na problematyce pisarz tworzący fantastykę może skupić się najbardziej, a taka strategia twórczości jest dla tej literatury niemal konstytutywna.

Cały proces powstawania literackiego świata fantastyki dokonywał się jednak niejako obok formalnych przemian, którym podlegała współczesna literatura. Autorów dzieł z zakresu fantastyki bardziej interesowała rzeczywistość przez nich kreowana, często tworzona na zasadzie ekstrapolacji, a konsekwencją tego musiała być tradycyjna forma gwarantująca zwięzłość i czytelność przekazu. Dopóki zatem nad całością pisarstwa SF dominował element naukowej weryfikowalności, wymuszało to określone rozwiązania formalne. Dzięki temu także powstało literackie uniwersum, do którego kolejni autorzy mogli się odwoływać – nierzadko negując przy tym podstawowe założenia fantastyki naukowej, jak choćby popularyzacja nauki. Bo przecież kompletny kształt świata wciąż obcego człowiekowi, a jednocześnie wprost skłaniającego do metafizycznej refleksji, siłą rzeczy musiał w końcu spowodować, że dla twórców SF od ciągłego opisywania przestrzeni kosmicznej czy przyszłego obrazu Ziemi ważniejsze będzie wypełnienie mitycznej luki w tym materialnym, choć tylko wyimaginowanym wszechświecie. To zaś nadawało nowe znaczenia takim pojęciom, jak podróż kosmiczna, obca cywilizacja czy tym podobne. Powstawało zatem mityczne uniwersum fantastyki. A już od kolejnych pisarzy zależało i zależy, jak będą oni interpretować znane sobie mity i w jaki sposób odniosą je do problemów nurtujących następne pokolenia czytelników.

Spróbujmy teraz zobaczyć, jak formę cyklu literackiego wykorzystują współcześni polscy twórcy literatury fantastycznej. Przedtem jednak należy dostrzec podstawowy problem, sygnalizowany zresztą bardzo często przez badaczy krytycznie nastawionych do tego typu pisarstwa. Chodzi tu po prostu o znaczną komercjalizację tej literatury, w związku z czym w stosunku do wielu dzieł cyklicznych mówienie o jakimś naczelnym zamyśle artystycznym staje się bezzasadne. Powstało jednak wiele cykli literatury fantastycznej, które mogą być w tych kategoriach rozpatrywane. W dorobku literatury światowej należałoby w tym miejscu wyróżnić choćby cykl opowiadań Kira Bułyczowa pod wspólnym tytułem *Wielki Guslar i okolice*. W polskiej fantastyce miejsce wybitne zajmuje tu Stanisław Lem – zwłaszcza tomy takie, jak *Opowieści o pilocie Pirxie* czy *Dzienniki gwiazdowe*.

Świat *Opowieści* jest czytelnikowi doskonale znany: roboty wyposażone w sztuczną inteligencję, kosmiczne wyprawy, wizyty na planetach spoza Układu Słonecznego – Lem wykorzystywał zmitologizowane już motywy. Czynił tak właśnie w celu nadania mitom nowego kształtu. Andrzej Stoff wskazywał na proces

odideologizowania fantastyki, zbliżenia jej do naszej codzienności, niejako oswojenia przestrzeni, która dla przyszłych pokoleń ma być czymś zwykłym, jak dzisiaj droga do pracy⁸. Przy tym to zbliżenie do zwyczajności powoduje u Lema przede wszystkim pogłębioną refleksję nad człowiekiem i problemami, jakie od zawsze mu towarzyszyły i pewnie towarzyszyć będą. Z kolei Lidia Wiśniewska doszukiwała się ukazywanych przez Lema horyzontalnych i wertykalnych odniesień człowieka do jego własnych twórców⁹. Każdy następny element cyklu *Opowieści* pokazywał inny aspekt tego stosunku, stawiał pytania o granice człowieczeństwa, o siłę trwania wyznawanych przez człowieka wartości. A przez to sam bohater, literacko podstawowe spoiwo cyklu, jak zauważa Stoff, staje się przyszłościowym everymanem, zawieszonym jednak nie między tradycyjnie pojmowanymi siłami Dobra i Zła¹⁰, lecz między nieznanymi siłami Kosmosu (choćby nawet w skali mikro) a Chaosem, zawartym nawet w nim samym i w jego twórcach. Dlatego dokonywanie ostatecznych wyborów często jest niejednoznaczne.

Zarówno w *Opowieściach o pilotach Pirxie*, jak i w szyderczych i groteskowych *Dziennikach gwiazdowych* dostrzegalne jest dążenie autora do rozwiązywania problemów naukowych lub też przerysowywanie paradoksów, jakie tej nauce towarzyszą. Stale jednak pozostajemy w tym samym literackim uniwersum, tworzoną raczej z wiarą w naukę i w sens poważnego patrzenia na kosmiczne podróże. W tym miejscu dotykamy kwestii wpływu historii na literacki kształt cyklu. Lem przynależy do pierwszej generacji polskich pisarzy uprawiających *science fiction*¹¹, debiutującej w latach pięćdziesiątych, dla której charakterystyczny był poznawczy optymizm, wiara w potęgę nauki. Dopiero następne pokolenia przekonywały się coraz bardziej, że nauka przede wszystkim staje się narzędziem władzy i przemocy, a o charakterze postępu decyduje głównie pieniądź i ci, którzy nim dysponują. Autor *Dzienników gwiazdowych* zapewne przez chwilę flirtował z komunistycznym reżimem, skoro dzięki temu mógł opublikować swoje pierwsze utwory. Dla późniejszych pokoleń ustrojowe jarzmo stało się jednak do tego stopnia przytłaczające, że nie potrafili już oderwać się od ziemi – tak powstała polska fantastyka socjologiczna, w której naukowe ekstrapolacje i elementy futurologii zeszyły już stanowczo na dalszy plan. A gdy do tego dołożył przełom 1989 roku i całkowite odwrócenie porządków, otwarcie się na dopływ informacji, co od razu wiązało się z ich nadmiarem, zanegowanie dotychczasowych autorytetów – jasne się staje, że nie tylko wizja wypraw kosmicznych okazuje się odległa, ale i prognozy naukowe nie mają większego sensu.

Te elementy wpłynęły na fakt, iż proza fantastyczno-naukowa po 1989 r. jest już krańcowo odmienna od tej, jakiej autorami byli pisarze pokolenia Lema. Przykładem może tu być Konrad T. Lewandowski. Jego twórczość zakorzeniona jest w naszym świecie, choć odległym w czasie o kilka 10-leci. Lewandowski jawnie i bezpośrednio zawiera w swoich dziełach wszystkie lęki i obawy, ale i absurdy naszej codzienności, spotęgowane jeszcze dzięki zastosowaniu efektu przyszłoś-

⁸ A. Stoff, „Opowieści o pilotach Pirxie” Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego. W zb.: *Cykl literacki w Polsce*.

⁹ L. Wiśniewska, *Lema opowieści o Pirxie i Tichym*. W zb.: jw.

¹⁰ Stoff, *op. cit.*

¹¹ Periodyzację polskiej *science fiction* zaproponował M. Parowski w książce *Czas fantastyki* (Szczecin 1990, s. 9–18).

ciowej niby-analizi. Można śmiało powiedzieć, że to piarstwo wprost wyrasta z nastrojów naszego społeczeństwa po przełomie 1989 roku. Nadchodząca przyszłość tak naprawdę więcej przynosiła ze sobą strachu i niepewności niż nadziei. Lewandowski potrafił te lęki odpowiednio skanalizować. Wydaje się, że nieprzypadkowo głównym bohaterem łączącym cykl pod wspólnym tytułem *Noteka 2015*¹² jest dziennikarz brukowego pisemka „Obleśne Nowinki”. Radosław Tomaszewski, człowiek obdarzony ponadprzeciętną inteligencją, mający przy tym zmysł rozwiązywania skomplikowanych zagadek, jest w istocie typowym przykładem współczesnego młodego człowieka, który, aby móc egzystować w dość absurdalnej rzeczywistości, musi „zaprzeć się samego siebie”. Albowiem to, z czym Tomaszewskiemu za każdym razem przyjdzie się zmierzyć, zdecydowanie wyrasta ponad jego obowiązki dziennikarza wątpliwej proweniencji.

W *Pacykarzu* tropi tajemniczego artystę wykorzystującego tłum do tworzenia krwawych malowideł, w *Notece 2015* broni całego kraju przed NATO-wską agresją, w *Półmisku* ratuje już cały świat przed apokalipsą sztucznie przyspieszoną przez wegetariańskich tyranów dopuszczonych do władzy, wreszcie w *El Niño 2035* dociera do człowieka, który własnoręcznie wywołuje groźne zjawisko atmosferyczne o nazwie zawartej w tytule. Przy tym wszystkim mamy do czynienia z tzw. fantastyką bliskiego zasięgu – to, co ośmiesza w swej prozie autor, właściwie dotyczy i naszej rzeczywistości. Zatem co łączy wszystkie te opowiadania oprócz osoby obrotowego bohatera?

Kendall Walton swego czasu sformułował teorię *game of make-believe*¹³ – gry w udawanie, w jakiej mimowolnie uczestniczy każdy czytelnik. Ponieważ razem otrzymuje z tekstu sygnały o mechanizmach hamujących całkowite wciągnięcie się w tę grę (o czym w przypadku fantastyki przekonuje się już biorąc pod uwagę samą kreację świata), tym bardziej jest w stanie zaakceptować prawdę zawartą w tak przekazywanej fikcji. Istotną rolę odgrywają *quasi*-emocje, jakich doświadcza czytelnik: z jednej strony, „jest porwany” przez fabułę utworu fikcyjnego, z drugiej – całkowicie zdaje sobie sprawę z jego fikcyjności, a więc także i z fikcyjności swoich emocji. Odnosi się wrażenie, że właśnie ten mechanizm dominuje podczas lektury prozy Lewandowskiego. Ponieważ, jak dowodził Siegfried Schmidt, indywidualne modele świata są zdeterminowane przez takie elementy, jak struktury władzy czy konwencje społeczne¹⁴, wówczas jeśli tylko te społeczne zachowania, społeczne lęki autor odpowiednio wychwyci, gra w udawanie staje się jeszcze silniejsza. Według tej zasady kreowana jest literacka rzeczywistość.

Celnym przykładem jest tu *Noteka 2015*. Oczywiście, można mówić, że jest to fantastyka naukowa zawierająca przewidywania dotyczące zastosowań teorii chaosu w militarystyce (*nb.* opowiadanie w istocie sprowokowało dyskusję na ten temat), można dostrzegać satyrę na politykę w dobie globalizacji. Ale przecież tak naprawdę każdy czytelnik szczególnie intensywne emocje, choć zapewne skrywane, wiązał z opisanym zwycięstwem Polski nad światową potęgą militarną. Lewandowski w jakiejś mierze wykorzystał drzemiący w Polakach kompleks słabszego, zwłaszcza wobec naszych nowych, silniejszych od nas przyjaciół. Te emo-

¹² K. T. Lewandowski, *Noteka 2015*. Warszawa 2006.

¹³ Zob. A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001, s. 221–252.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 90–99.

cje, niejako wtopione w fabułę utworu, kształtują jego fikcyjny charakter, decydują zarazem o odbiorze tekstu. Nie dziwi zatem fakt, że Lewandowski za to opowiadanie otrzymał nagrodę im. Janusza Zajdla.

Nie inaczej jest wszakże z pozostałymi opowiadaniem o przypadkach Tomaszewskiego. Autor dostrzega społeczny opór wobec przekraczającej wszelkie granice reklamy (jednocześnie w prześmiewczy sposób traktując nową bohemę artystyczną); wystawia na światło dzienne skrywaną niechęć do zamkniętego na wszelkie argumenty i pełnego agresji dyskursu obrońców wszystkich istot; katalizuje paraliżujący lęk przed przestępczością, której symbolem stał się kij bejsbolowy, a która staje się groźna tym bardziej, kiedy jest sprzęgnięta z ideologią pozornie odległą od nawoływania do przemocy; wreszcie głośno mówi o intelektualnym wyjąłowaniu postindustrialnego świata, gdzie natłok informacji powoduje dezinformację. Te wszystkie tematy wiążą się z silnymi emocjami, które jako części składowe fikcji oferują czytelnikowi formę literackiej *katharsis*. Dlatego bez trudu potrafi on odnaleźć problemy dotyczące jego samego. Ponadto bohater opowiadań dzięki swej umiejętności radzenia sobie w każdej sytuacji, a także dzięki charakterowi, o jakim wiele osób marzy, wkrada się niejako w podświadomość czytelnika, zyskując jego względy.

Jeśli chodzi o zastosowany przez Lewandowskiego schemat fabularny, można przyjąć, że cykl jego utworów nawiązuje do opowieści awanturniczych – bohater przeżywa kolejne przygody w rzeczywistości coraz trudniejszej do pojęcia. Wreszcie w opowiadaniu *El Niño 2035* widzimy, jak wewnętrznie wypala ona głównego bohatera. Tomaszewskiego spotykamy już nie jako dziennikarza, ale jako dostarczyciela pokarmu intelektualnego dla sztucznych inteligencji, które w tym zaawansowanym technologicznie świecie zaczynają od natłoku informacji cierpieć na „*Weltschmerz*”. Zatem wędrowiec, jakiego poznawaliśmy podczas kolejnych jego przygód, ulega degeneracji. To inni ludzie przypominają sobie o jego dokonaniach i dzięki nim wyrusza on w swoją ostatnią podróż – ma wyjaśnić tajemnicę specyficznej regularności, z jaką na przestrzeni kilku ostatnich lat następował kataklizm w postaci huraganu El Niño. I, oczywiście, znów mamy do czynienia z fenomenem wytłumaczalnym naukowo (probabilistyczna teoria skrzydeł motyla), teraz jednak bohater nie wraca już do świata. Przebywa dalej na wyspie razem z pisarzem, który sam wywołuje kataklizm, aby choć w ten sposób oddziaływać na ludzkość tak, jak wcześniej oddziaływała literatura. Bohater z wędrowca staje się pielgrzymem odnajdującym w końcu ziemię obiecaną, która jednak oznacza całkowite odcięcie się od codziennej rzeczywistości. I na tym zasadza się kwestia poznania – rzeczywistość jest poznawalna, choćby na drodze naukowych analiz, zawsze do momentu, w którym pojawia się kolejny problem, z początku nie do rozwiązania. W świecie wykreowanym przez Lewandowskiego kształtuje się zatem pewien epistemologiczny łańcuch, z którego jedyną ucieczką jest izolacja, zaprzestanie dalszej drogi, także tej intelektualnej. Pirs stawał się coraz mądrzejszy, Tomaszewski coraz bardziej jałowy – analogia ze schematem powieści inicjacyjnej może być odczytywana wyłącznie *à rebours*.

Kreacja rzeczywistości w cyklu opowiadań Lewandowskiego nieco odbiega od tradycji. Również i Lem w *Dziennikach gwiazdowych* przedstawiał rzeczywistość zabarwioną groteską, opisywał jednak sytuacje na innych planetach i w przestrzeni kosmicznej, zatem dość odległe od świata bliskiego czytelnikowi. Tu nato-

miast mamy do czynienia z dobrze znanym nam światem, przerysowanym, co prawda, i wyszydzone, na drodze jednak dość prawdopodobnych prób futurologicznych „bliskiego zasięgu”. Ten literacki związek z naszą rzeczywistością zaczyna zatem przypominać intertekstualną relację, jaką Ryszard Nycz określał mianem: „tekst–rzeczywistość”, czyli „wspólną mediacyjną sferę językowo-pojęciowych form reprezentacji wiedzy potocznej, stanowiącą sieć pośredniczących konstruktorów między nami, tekstami a kulturowym uniwersum”¹⁵. Im bardziej zatem autor przekształca i przerysowuje nasz świat, tym pełniej się w nim odnajdujemy i tym większe ogarnia nas przerażenie. Ten proces jest silniejszy także dlatego, że mamy dodatkowo do czynienia z obnażaniem kolejnych mitów współtworzących nasze kulturowe otoczenie, jak np. sztuczna inteligencja, nowoczesna wojna, życie artystyczne (czy raczej artystostwo). Według koncepcji Barthes’a autor, skupiając się na pełnym elemencie znaczącym, oddziela od siebie treść i formę danego mitu¹⁶. Z kolei czytelnik w pełni zdaje sobie sprawę z deformacji, jaką narzuca poszczególny mit, który w rezultacie zostaje zdemaskowany. Jest to tym bardziej znaczące, że dokonuje się na drodze futurologicznego w intencji przedstawienia procesów, jakie już teraz widzimy dookoła. Mamy więc do czynienia z odmiennością wobec pisarstwa Lema – nie odrywamy się od naszego świata, ale wręcz przeciwnie, zanurzamy się w nim coraz głębiej.

Warto jeszcze przez chwilę zastanowić się nad kreacją głównego bohatera. Wystarczy tylko pobieżnie zapoznać się z biografią autora, aby odnaleźć pewne wspólne elementy, jak choćby dziennikarski epizod w brukowcu. Pisarz kreujący bohatera na samego siebie inaczej już zdaje się traktować literacką rzeczywistość – jak sferę przekraczającą samą tylko fikcję. Świat przedstawiony zaczyna ulegać autobiograficznej mistyfikacji. Widać tu zatem pewien ukłon w stronę technik postmodernistycznych, choć może nie w pełni przez autorów SF uświadamiany. Podobnego zabiegu użył czołowy twórca polskiej fantastyki, Janusz Zajdel, autor powieści *Limes inferior*. Bohater książki, niejaki Sneer, udzielając pomocy innym w osiągnięciu wyższego poziomu intelektualnego, a jednocześnie ukrywając własny, żywo przypomina życiorys innego pisarza, Adama Wiśniewskiego-Snerga. Ten rodzaj mistyfikacji stwarza pewną rysę w klarownej formule literatury fantastycznej.

Celowo pominąłem tu wątek metafizyczny, jaki Lewandowski zawarł w opowiadaniu *Półmisek*, w którym tytułowy przedmiot, będący ponoć podstawą biblijnej wieży Babel, daje właścicielowi możliwość panowania nad czasoprzestrzenią. O wątku tym warto pamiętać z powodów historycznoliterackich. W połowie lat dziewięćdziesiątych w polskiej fantastyce widoczny był nurt zwany fantastyką religijną. Odwoływanie się do metafizyki, a często wprost do religii chrześcijańskiej, jest niewątpliwie jednym z symptomów zmian zachodzących we współczesnym świecie przy równoczesnym braku jakiegoś duchowego punktu odniesienia. Dlatego też utwory omawiane w dalszej kolejności poruszały właśnie tę tematykę.

Ale wpieryw wypada wyjaśnić, o jakie rozumienie metafizyki tutaj chodzi, ponieważ wokół tego powszechnie używanego terminu narosło wiele niejasności. Wystarczy dla przykładu przytoczyć zdanie Józefa Bocheńskiego, który pojęcie to zaliczył do współczesnych zabobonów:

¹⁵ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 71.

¹⁶ Barthes, *op. cit.*

Metafizyka to więc to, co jest poza światem fizycznym. Dlatego ludzie uważają np. upiory za zwierzęta metafizyczne i, naturalnie, mają dreszcze, gdy im ktoś o metafizyce wspomina¹⁷.

Jak wiadomo, termin ten pochodzi od jednej z ksiąg Arystotelesa, w której grecki filozof wprowadził drogą racjonalnego rozumowania tezę o istnieniu Absolutu, Pierwszego Poruszyciela, gdyż według – streszczającego poglądy Stagiryty – Kazimierza Leśniaka:

w szeregu przyczyn wtórnych trzeba koniecznie zatrzymać się przy jakimś pierwszym czynniku poruszającym, który nie potrzebuje już rzeczywistości wyższej, uzasadniającej jego istnienie i doskonałość¹⁸.

O ile zatem w ramach wiedzy filozoficznej termin „metafizyka” oznacza dyscyplinę naukową badającą „byt jako byt”¹⁹ i w konsekwencji poszukującą dla niej doskonałego punktu odniesienia (Absolutu właśnie), o tyle do dziś tym pojęciem określa się przede wszystkim odwołanie do sfery będącej swoistą nadbudową dla rzeczywistości materialnej, o której nie da się wyrokować na drodze empirii, możemy jednak próbować ją definiować racjonalnie. Takie rozumienie metafizyki ma swe źródło w dziełach Immanuela Kanta, który odrzucił wprawdzie wszelkie „dowody na istnienie Boga”, ale jednocześnie dopuścił w filozoficznym rozumowaniu próby racjonalnego poszukiwania „metafizycznego punktu odniesienia”. Ponieważ, jak pisał o tym myślicielu Władysław Tatarkiewicz:

w zagadnieniach metafizycznych wszystkie stanowiska przekraczają w równej mierze granice poznania. Materializm nie jest bardziej naukowy od idealizmu; wprawdzie rzeczy w sobie przedstawia jako podobne do zjawisk, ale to nie jest dowodem ani oznaką jego słuszności, gdyż nieznanne rzeczy w sobie mogą być całkiem różne od zjawisk. Tak samo ateizm nie jest bardziej prawdopodobny od teizmu, determinizm od indeterminizmu. Zaprzeczenie istnieniu Boga, nieśmiertelności duszy i wolności woli tak samo nie jest naukowo uzasadnione, jak ich głoszenie²⁰.

Można zatem sądzić, że właśnie ten rodzaj refleksji stał się przyczyną, dla której w tak, zdawałoby się, materialistycznie ukierunkowanej odmianie literatury, jak *science fiction*, elementy metafizyki zaczęły zdobywać sobie miejsce. Również w takim znaczeniu pojęcie to zostało użyte w niniejszej pracy.

Elementy fantastyki religijnej dostrzec można w twórczości Macieja Żerdzińskiego. Cykl jego opowiadań pt. *Korporacja WARS'N'GUNS* (Warszawa 1996) dotyczy odległej przyszłości ziemskiej cywilizacji, całkowicie zdominowanej przez bezlitosny kapitalizm. Wymownym tego symbolem jest tytułowe przedsiębiorstwo, pojawiające się w każdym utworze, zajmujące się rozprowadzaniem różnych technik uśmiercania na skalę międzygalaktyczną. Inne światy i cywilizacje przedstawiane są w konwencjonalny sposób, choć znamienne jest, iż do kontaktu z Obcymi dochodzi właśnie na drodze handlowej. Nad całym tym światem, w kreacji przywodzącej na myśl konwencję *dark future*, dominuje sfera metafizyki niemal namacalnej. Przy czym nie jest to sfera religijna w potocznym rozumieniu, raczej

¹⁷ J. Bocheński, *Sto zabobonów*. Kraków 1992, s. 84.

¹⁸ K. Leśniak, *Arystoteles*. Warszawa 1989, s. 51.

¹⁹ Tak określa metafizykę chociażby A. B. Stępień (*Wprowadzenie do metafizyki*. Kraków 1964), trzeba jednak zaznaczyć, iż jest to dominująca droga rozumowania w dziedzinie teologii od czasów średniowiecza – na tej zasadzie, wykorzystując poglądy Arystotelesa, Tomasz z Akwinu formułował swoje „dowody na istnienie Boga”.

²⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 2005, s. 201.

jakaś wizja manicheistyczna, przedstawiająca dwie walczące ze sobą siły, przeciwstawne i równorzędne zarazem. Ci dwaj bogowie mają nawet imiona, całkowicie zresztą fikcyjne, Decayro i Elfothie. To ich walce podporządkowane są wydarzeniu w „naszym” świecie, na który zstępuje dwóch braci aniołów (ale też odmiennych od naszych wyobrażeń), zamierzających zawrzeć swoisty pakt ze Złem, aby przez swoją braterską jedność Zło niejako „przechytrzyć”, dokonać ostatecznej teodycei. Jeden z nich, w pełni świadomy, przyjmuje imię Helper i staje się właścicielem zbrodniczej korporacji tytułowej, drugi natomiast całkowicie nieświadomie staje się z pozoru zwykłym człowiekiem. To właśnie Guy Aldritch jest głównym bohaterem niemal wszystkich opowiadań. Jego koleje losu, przypominające trochę moralitet, jego niejednoznaczna postawa jako zastępcy Helpera, pełnią rolę głównej osi cyklu.

Zerdziński próbuje stworzyć własną mitologię. W literacki nawias bierze całą kreację fantastycznego świata przyszłości, co przejawia się nie tylko w powielaniu znanych literackich sposobów przedstawiania Obcych, innych planet czy przyszłości Ziemi, ale także w stworzonej przez siebie metafizyce. Wyraźnie podkreślane jest to przez jawną fikcyjność, doprowadzoną do tego stopnia, że i nazwy boskich sił są całkowicie zmyślane, i ich ziemskie epifanie są czysto literackim chwytem bez żadnych intertekstualnych odniesień. Mamy tu zatem do czynienia z negacją potocznie znanego światotwórstwa *science fiction*. Rzeczywistość, zawsze bardzo poważnie traktowana przez autorów SF, tym razem ukazana jest niemalże na sposób ponowoczesny, jest ontologicznie niespójna, niejednoznaczna. Bo praktycznie obcujemy tu z Bachtinowskim karnawalem – cały literacki świat zdaje się być mistyfikacją, pojawiają się jednocześnie elementy szyderstwa wobec świętości (komputerowa projekcja figurki Matki Boskiej – elementu z zupełnie innego porządku metafizycznego – ratuje życie na jednej z planet) i zarazem hołd wobec jakiegokolwiek świata metafizycznego. A przy tym ciągle jesteśmy blisko zderzenia się sfery „niebiańskiej”, „trwającej na granicy przestrzeni i czasu”, z porządkiem znanym z literatury fantastycznonaukowej. Autor, będący z wykształcenia psychiatrą, zmusza swych bohaterów do konfrontacji z niesamowitymi, wręcz narkotycznymi wizjami, podkreśla wszystkie ich psychiczne ułomności, przez co narzuca im w jakiś tajemniczy sposób kontakt z innym wymiarem. Przy tym obdarza ich nazwiskami, które jeszcze bardziej akcentują iluzoryczność literackiego świata: Aldritch, Astbury, Curtis, Sykes, nazwy takie jak *A day at the races*, *News of the world*, *A kind of magic* – te określenia rozpoznaje bez trudu każdy fan muzyki rockowej. Powstaje pytanie: czemu to wszystko ma służyć?

Znów wypada powrócić w tym miejscu do koncepcji mitu zawartej w przywołanym już tu dziele Barthes’a. Tym razem jednak w odróżnieniu od Lewandowskiego autor *Korporacji WARS’N’GUNS* skupia się na nierozdzielnej całości sensu i formy elementu znaczącego, jakim tu jest literacka projekcja fikcyjnych światów *science fiction* oraz sfery duchowej, Boskiej, choć jednocześnie przecież pogańskiej. Dzięki temu zabiegowi czytelnik przyjmuje nowy mit czy wręcz całą mitologię, jaka do tej pory była przez literaturę SF negowana – zakładającą jedność świata materialnego i duchowego. Wskutek tego opowiedziana przez autora nierealna historia staje się prawdziwa dla czytelnika. Współgra to ze stanowiskiem Riffaterre’a, iż im więcej sygnałów fikcyjnych, tym większe wrażenie praw-

dy²¹. A właśnie tą prawdą ma być za wszelką cenę forsowany przez Żerdzińskiego postulat istnienia świata metafizycznego nadbudowanego nad naszym, pełnym zła i zbrodni, które drzemią w człowieku.

Przywołanie metafizyki w świecie Żerdzińskiego wskazuje ponadto na dwie kwestie. Po pierwsze, odnosi czytelnika do tradycji baśni, gdzie metafizyka była jednoznacznie połączona ze światem materialnym na zasadzie determinizmu, co gwarantowało harmonię obydwu porządków. Tu natomiast mamy do czynienia z chaosem, skoro nawet i na poziomie boskim odbywa się „walka o władzę”, kiedy postacie mityczne, duchowe i realne wreszcie istnieją obok siebie, ale już w mniejszym stopniu ze sobą. Na końcu wspomnieć trzeba jedyne opowiadanie z cyklu, w którym zamiast głównego bohatera pojawia się skromny grabarz, na nowo skolonizowanej planecie poznający tejsze planety umierającego boga, przynależącego jakby do zupełnie innego porządku ontologicznego. Można powiedzieć, że ile planet, tyle ich sfer metafizycznych. Ale tu pojawia się druga kwestia. Według Andrzeja Zgorzelskiego²² z fantastyką mamy do czynienia wtedy, gdy jakiś element w świecie fikcyjnym neguje empiryczny porządek tego świata. W tym rozumieniu *science fiction* jako opartej głównie na empirii nie należy nazywać fantastyką. Jednak zupełnie inaczej, jak widzimy, dzieje się w przypadku takich utworów, jak cykl Żerdzińskiego. Być może, jest to podobne przewyciężenie tradycji, do jakiego przybliżył się Lewandowski. Motywy *science fiction* są już tak znane, więcej nawet, tak nierealne (co wiemy z naszego oglądu rzeczywistości i co tak groteskowo przerysował autor *Noteki*), że wymuszają niejako sferę spoza własnego świata powodującą zakłócenie fantastycznonaukowego porządku. W tym sensie można powiedzieć, że literatura fantastycznonaukowa, która wykorzystuje pierwiastki metafizyczne, staje się na powrót fantastyką. Zatem w jakimś sensie zatacza koło.

Zarówno Żerdziński, jak wcześniej Lewandowski odnosili się w swych literackich cyklach, za przykładem Lema, do naszej rzeczywistości, w ten lub inny sposób ją interpretując czy określając. Natomiast nie próbowali wykorzystywać samej konwencji *science fiction* czysto instrumentalnie – jako pretekstu do przedstawienia własnej interpretacji wszechświata, odmiennej od wizji typowych dla fantastyki naukowej. Autorem, który w polskiej literaturze SF obrał taką drogę twórczą – często nie godząc się na przypisywaną jego dziełom przynależność gatunkową – był Adam Wiśniewski-Snerg, na którego powieści wypada spojrzeć osobno.

Zadebiutował w 1973 r. powieścią *Robot*, która wkrótce potem uznana została za najlepszą polską powieść *science fiction* powojennego 30-lecia. Następnie opublikował *Według łotra* (1978), *Nagi cel* (1980) i *Arkę* (1989). Pozornie nic tych utworów nie łączy – w każdym z nich występuje inny bohater, akcja rozgrywa się w zupełnie odmiennych realiach. A jednak zwykło się uważać te dzieła za cykl. Wskazują na to szczególnie słowa samego autora, który w rozmowie z Maciejem Parowskim powiedział:

Wszystkie moje powieści połączone są w jedną całość, nie są to książki niezależne, lecz

²¹ Zob. Lebkowska, *op. cit.*, s. 132–150.

²² A. Zgorzelski, *Fantastyka – utopia – science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980.

kolejne wcielenia jednej i tej samej postaci. Dlatego pisałem wszystkie powieści w pierwszej osobie, bo dotyczą losów tej samej istoty ludzkiej, zakładającej tylko różne maski²³.

Rzeczywiście, patrząc na koleje głównych bohaterów wymienionych powieści Snerga, dostrzec można wyraźne podobieństwa. Tytułowy robot BER-66 trafia w obce mu środowisko ludzi umieszczonych w podziemiach miasta porwanego przez nieznaną istotę w kosmos. Carlos Ontena, bohater *Według łotra*, odkrywa, że całe jego miasto zamienione jest w gigantyczny plan filmowy pełen sztucznych statystów i kilku prawdziwych aktorów. Podobny wątek przewija się przez *Nagim celu*, którego bohater, Antoni Suchary, mimowolnie dostaje się w sam środek trójwymiarowego filmu przyszłości. Wreszcie Patryk Tenevis z *Arki* odnajduje swój dawny rodzinny okręt i próbuje go ratować. Każda z tych postaci, będąca również narratorem, poznaje obcą dla siebie rzeczywistość, odkrywa prawa nią rządzące, które robią wrażenie zakrytych przed innymi. Takie jest naczelne zadanie, jakiemu muszą sprostać główni bohaterowie powieści. Przy czym wszyscy oni zdają się nie pasować do zastanego przez nich nowego świata (nowego także przez to, że oglądanego po raz pierwszy z całkiem innej perspektywy). Przez swoją wzrastającą samowiedzę stają się dla czytelnika jedynymi tego świata uczestnikami budzącymi pełne zaufanie. Niewątpliwie osoba głównego bohatera oraz związana z nim bezpośrednio narracja personalna łączą wszystkie te powieści w całość. Ale, być może, jeszcze bardziej łączy je sposób kreowania rzeczywistości.

W każdej powieści Snerga mamy do czynienia ze światem fantastycznym (w przypadku *Arki* jest nim zamknięty świat ludzkiej psychiki, przedstawiony jednak namacalnie za pomocą techniki przypominającej prozę Franza Kafki), który dobrze określałoby miano świata możliwego. Jak pisała Anna Martuszevska:

Podstawowe konwencje fantastyki *sensu largo* wiążą się bowiem z kreacją świata, w którym zostają naruszone znane odbiorcy prawa rządzące światem pozaliterackim, z wykraczaniem poza to, co zwie on empirią. Z tego punktu widzenia fikcja fantastyczna może być definiowana jako tego rodzaju zbiór światów możliwych, do którego nie ma bezpośredniej dostępności ze świata aktualnego²⁴.

Taką kreacją jest zatem każdy ze światów stworzonych w czterech powieściach Snerga. Oczywiście, każdy z nich stanowi odrębny możliwy świat i na polu kreacji w żaden sposób one do siebie nie przystają. Jednak kreacja owa jest do tego stopnia związana z losem głównego bohatera, że czytelnik łatwo dostrzeże ogólną ideę łączącą cztery wymienione powieści.

W *Robocie* Wiśniewski-Snerg wprost opisuje wymyśloną przez siebie koncepcję Nadistot. Są to twory znajdujące się na wyższym stopniu rozwoju od nas, przez co nie tylko nie potrafimy się z nimi w żaden sposób porozumieć, ale nawet ich nie dostrzegamy. W powieści owe Nadistoty miały uprowadzić z Ziemi całe miasto (los ludzi nie jest przesądzony, mieszkańcy miasta pokonują przestrzeń kosmiczną w nie znanym im jeszcze charakterze – być może, próbek eksperymentalnych). Podobne koncepcje widać i w pozostałych powieściach. W książce *Według łotra* byłoby to Scenarzysta i Reżyser (w jakimś sensie reprezentuje go postać Płowego Jacka – Chrystusa?), w *Nagim celu* jest nią ta, która może wejść w ekran

²³ Parowski, *op. cit.*, s. 236.

²⁴ Martuszevska, *op. cit.*, s. 175.

trójwymiarowego filmu i rozmawiać z bohaterami, nie istniejącymi poza ekranem. I wreszcie w *Arce* jedynie główny bohater potrafi ostatecznie stawić czoła psychicznym omamom, jakim ulegają wszystkie postacie – i wówczas okazuje się, że cała rzeczywistość była ułudą.

Owa teoria Nadistot dominuje nad kreacją świata w przywołanych dziełach Snerga, stanowi autorski zamysł konstruujący niejako odgórnie rzeczywistość, układając je w spójną całość. Dzięki temu wszystkie możliwe światy są połączone ze sobą konstruktem modelu naczelnego, stworzonego przez autora metaświata. W nawiązaniu do poglądów Nelsona Goodmana²⁵ można powiedzieć, że myślowy konstrukt stojący ponad poszczególnymi kreacjami powieści Snerga – teoria Nadistot – stanowi prostą konsekwencję zależności każdej z nich od ludzkich zdolności poznawczych. Zatem teoria ta, będąc elementem fikcyjnym, staje się opisywaną przez Goodmana prawdą metaforyczną.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz postaci bohatera za każdym razem pojawiającej się w wymienionych utworach Snerga. Zawsze jest to ktoś z zewnątrz, przed kim otwierają się bramy nieznanego. Z reguły jest jedynym obcym w otaczającej go rzeczywistości, a ponadto tylko on zdaje się mieć do spełnienia misję, której celem jest jej poznanie i odnalezienie w niej swojego miejsca. Nie w każdej sytuacji mu się to udaje, bo jednak jest determinowany przez czynniki zewnętrzne lub swoje własne, autonomiczne wybory. Ale zawsze trafia do labiryntu, z którego musi znaleźć wyjście. W przypadku *Robota* wytłumaczenie naukowe jest tylko pretekstem, ponieważ choćby w *Nagim celu* główny bohater decyduje się zamknąć w czasowo-wirtualnej pętli niejako na własne życzenie, jakby odnalazł tam sens swego istnienia. Ale za każdym razem przed głównym bohaterem postawione zostaje zadanie znalezienia formuły, która by określała otaczającą go rzeczywistość. Od razu nasuwa się tu Gombrowiczowski *Kosmos*, ale jednocześnie można dostrzec podstawową konsekwencję: bohater sam w tę rzeczywistość jest uwikłany, jego działania także ją kształtują, od niego również zależy jej takie, a nie inne istnienie. I często do końca on sam nie wie, jaki ostatecznie będzie jego los, jak Carlos Ontena z powieści *Według łotra* do samego końca nie jest pewien, jaka była rola przewidziana dla niego przez Reżysera i czy grał na tyle dobrze, żeby spodobać się Widzowi. Wprawdzie po napisaniu *Arki* Snerg miał w planie jeszcze jedno ogniwo cyklu, ale pomimo tego można dostrzec, że bohaterowi właśnie tej powieści jako jedynemu udaje się odnaleźć wyjście. Patryk Tenevis ostatecznie przełamuje psychiczną ułudę i odkrywa fikcję całego otaczającego go świata. W tym momencie fantastyczność kreacji Snerga zostaje zanegowana. Równocześnie jednak kompozycja cyklu literackiego, którego bohater porusza się po labiryncie, aby w końcu stanąć przed lustrem, znajduje swoje dopełnienie. Pozostaje też charakter bohatera, wspólny całemu cyklowi nawet pomimo tego, że w ostatniej powieści tak naprawdę przestajemy mieć do czynienia z *science fiction*. Właśnie w tych czterech powiązanych w całość powieściach Snerga widać, jak konwencja fantastyczna zostaje przełamana, by mogła być ocalona wykreowana przez autora rzeczywistość. Bo ostatecznie ona zyskuje rangę najważniejszej instancji, do której odwołuje się autor i na którą zwraca uwagę czytelnikowi.

Powieści Snerga niewątpliwie są w jakimś stopniu znakiem czasu, w którym

²⁵ Zob. Łebkowska, *op. cit.*, s. 81–89.

powstawały. W koncepcji Nadistot widać pewną paralelę z zakłamaną PRL-owską rzeczywistością, w której można dostrzec rządzące nią ukryte mechanizmy. Oczywiście, mowa tu tylko o jakiejś ogólnej paraleli, bo przecież nie sposób nazwać tej teorii, mającej według autora uporządkować byt, życie, istnienie w kosmosie²⁶, alegorią polityczną. Pewne jednak elementy polskiej rzeczywistości przenikają do prozy Snerga. Zwłaszcza wtedy, gdy podkreślają sztuczność i tymczasowość codziennej egzystencji, a także paranoidalne niekiedy stosunki międzyludzkie. Zjadliwe jest też, zwłaszcza w powieści *Według lotra*, szydzenie z luminarzy nauki, których wzrok nie sięga dalej niż na wierzchołek stosu otrzymanych dyplomów naukowych.

Mówiąc o literaturze fantastycznej w Polsce niepodobna pominąć gatunku *fantasy*. Powstał on w krajach anglosaskich w latach Wielkiego Kryzysu i był w znacznym stopniu sposobem na literacką ucieczkę od rzeczywistości, czymś, co Doreen Maitre nazywa „*Escapist Fiction*”²⁷, a używając terminologii światów możliwych, uniwersum *fantasy* określa się mianem świata niemożliwego. Taka definicja jest zbliżona do tego, co Umberto Eco nazywał allotopią. Uczony charakteryzował literaturę fantastyczną przy użyciu terminologii światów możliwych w następujący sposób:

Różnica między prozą fantastyczną a realistyczną polega na tym, że świat możliwy jest strukturalnie odmienny od świata realnego. Posługując się terminem „strukturalny” w znaczeniu bardzo szerokim: może odnosić się zarówno do struktury kosmologicznej, jak i do struktury społecznej²⁸.

I dalej autor dzieła *Lector in fabula* charakteryzuje allotopię:

Zakłada, że nasz świat jest rzeczywiście odmienny od tego, jakim jest, czyli że zachodzą w nim zjawiska, które zazwyczaj nie mają miejsca [...]. [...] typowe dla allotopii jest to, że wyobraziwszy sobie świat alternatywny, przestaje nas interesować jego relacja ze światem rzeczywistym, z wyjątkiem, oczywiście, znaczeń alegorycznych²⁹.

Martuszevska, analizując ten typ twórczości, przypomina rolę topografii i chronologii w twórczości Tolkiena. Podkreśla także fakt, że w *fantasy* jeszcze większą rolę niż w przypadku baśni czy mitu pełni kreacja świata całkowicie alternatywnego, bez żadnych odniesień do naszej rzeczywistości³⁰. I tak właśnie stworzony jest Tolkienowski świat choćby w *Silmarillionie*, gdzie występuje przekaz alegoryczny, którego oddziaływanie według Głowińskiego uzależnione jest wszak od specyficznego czytelniczego odbioru. Często jednak autorzy *fantasy* rezygnują z alegorii, poprzestając na samym tylko alternatywnym charakterze literackiego świata. I tu dochodzimy do polskiej recepcji *fantasy*, w której oryginalnością wyróżnia się zwłaszcza twórczość Andrzeja Sapkowskiego.

Pisarz ten często podkreśla prymat „paradygmatu Tolkiena”, jaki dominuje nad większością tekstów reprezentujących omawiany gatunek. Chcąc być w pełni oryginalnym, należałoby wykreować od podstaw całą przebogatą kosmogonię,

²⁶ Zob. Parowski, *op. cit.*, s. 238.

²⁷ D. Maitre, *Literature and Possible Worlds*. London 1983. Podaję za: Martuszevska, *op. cit.*, s. 64.

²⁸ U. Eco, *Nauka i fantastyka*. W zb.: *Spór o SF*, s. 171 (przeł. R. Kłos).

²⁹ *Ibidem*, s. 171.

³⁰ Martuszevska, *op. cit.*

podobnie jak zrobił to, korzystając ze swej wiedzy, profesor z Oxfordu. Zatem jedną z dróg stojących przed pisarzem może być gra z czytelnikiem, która wykorzystuje znane mu motywy z baśni i legend, tak jak Tolkien czerpał ze staroangielskich podań, zachowując przy tym stworzone przez siebie uniwersum jako literacki punkt odniesienia, jako naczelną konwencję. Właśnie to czyni Sapkowski, przede wszystkim w literackim cyklu opowiadań o wiedźminie Geralcie, zamieszczonych w tomach *Ostatnie życzenie* oraz *Miecz przeznaczenia*³¹. Warto skupić się szczególnie na nich, w przypadku bowiem 5-tomowej sagi *Krew elfów*, będącej tych opowiadań kontynuacją, pewną rolę odgrywać już może rynkowa koniunktura, choć i tam podobne zabiegi są widoczne.

Świat opowiadań Sapkowskiego to świat dobrze nam znanych baśni i legend wtopionych w konwencję *fantasy*. Świat alternatywny wykreowany w ten sposób jest pod wieloma względami bliski naszym realiom. Zauważał to Lem określając *fantasy* jako „grę o sumie niezerowej”³² i podając przykład Szewczyka Dratewki, który właśnie w konwencji *fantasy* mógł w decydującym momencie pośliznąć się na przysłowiowej skórce od banana. Parafrazy dokonywane przez Sapkowskiego idą, oczywiście, głębiej. Przywoływane baśnie, takie jak historia Królowy i Siedmiu Krasnoludków, Królowej Śniegu, Pięknej i Bestii czy Małej Syrenki, stają się dla autora pretekstem do poruszania kwestii nam bliskich, jak problem dokonywania wyboru mniejszego zła, zakulisowych dworskich intryg, skomplikowanych więzi międzyludzkich czy szaleńczej miłości. Wszystko to jednak jest traktowane z pewnym dystansem, w ramach określonej konwencji wzbogaconej dodatkowo niezwykle żywym językiem i frazą pisarską. Dla kreowania tego świata najważniejsze jest zwłaszcza bazowanie na istniejących już tekstach legend i mitów, w których znajomości Sapkowski jest zresztą prawdziwym ekspertem. Właśnie owa intertekstualna gra z czytelnikiem (według terminologii z przywoływanej już tu książki Nycza) jest konstytutywna dla istnienia tego świata, a wątki znane np. z baśni, legend czy mitów stają się tłem kontekstowym dla świata wykreowanego w ramach konwencji *fantasy*. Możemy powtórzyć w tym momencie za Nyczem:

rozszyfrowanie zasadniczo niezwerbalizowanego czy nieświadomianego tła kontekstowego – na którego ścisły, nierozzerwalny związek z semantyką tekstu wskazują określone językowe sygnały inferencji – jest konieczne dla pełnego odczytania utworu³³.

Ponieważ światy baśni i *fantasy* nie są do siebie przystające, rzeczywistość wykreowana przez Sapkowskiego nie zawsze jest w stu procentach spójna. Jednak stałe odniesienie do uniwersum literackich tekstów (któremu autor historyj o wiedźminie dał najpełniejszy wyraz w opowiadaniu *Maladie*, spoza wiedźmińskiego cyklu) tworzy najważniejsze ramy dla istnienia świata Sapkowskiego. Jego cechą charakterystyczną, a poniekąd także konsekwencją wykorzystywania znanych literackich legend do gry z konwencją *fantasy*, jest w istocie brak głębszej metafizyki. Jedynie śmierć, pokazana w tradycyjny, alegoryczny sposób jako ubrana na biało bosonoga kobieta, zjawiająca się zresztą w czasie snu głównego bohatera, wnosi skrawki świata metafizycznego. Cała zaś magia, często przecież będąca dla literackich postaci siłą przekraczającą ich pojmowanie rzeczywistości, jest imma-

³¹ A. Sapkowski: *Ostatnie życzenie*. Warszawa 1995; *Miecz przeznaczenia*. Warszawa 1995.

³² Lem, *op. cit.*, s. 92.

³³ Nycz, *op. cit.*, s. 230.

nentną częścią uniwersum i może być przez człowieka traktowana jako narzędzie. Natomiast nad całym cyklem unosi się idea Przeznaczenia, będącego ostateczną instancją, do jakiej odnosi swe życie główny bohater. Przeznaczenie jest tu kategorią istniejącą ponad światem magii, niewiele jednak mającą wspólnego z metafizyką ściśle pojmowaną, o czym zdaje się mówić finalne opowiadanie pt. *Coś więcej*.

We wszystkich przywołanych literackich cyklach widać wyraźnie, jak w fantastyce konstrukt myślowy kreujący określony model rzeczywistości dominuje nad charakterem fikcji literackiej, mimo rezygnacji wielu twórców fantastyki z paradygmatu naukowego. Wydaje się też, że jest to jeden z konstytutywnych elementów koniecznych do istnienia fantastyki. Nie może tu być mowy o ponowoczesnym dekonstruowaniu fikcyjnej rzeczywistości, pomimo tego, iż niektóre postmodernistyczne zabiegi są przez pisarzy wykorzystywane. Chyba najwyraźniej widać to w cyklu opowiadań Jacka Soboty, które przez kilka lat ukazywały się na łamach miesięcznika „Nowa Fantastyka”³⁴ (od tytułu pierwszego utworu – *Cierpienie hrabiego Mortena*³⁵ – zwykło się je określać mianem „cyklu mortenowskiego”).

Fikcyjny świat swoich opowiadań Sobota opisuje jako cień naszej rzeczywistości. Taka informacja zawarta jest bezpośrednio w tekście jednego z utworów, pt. *Wieczór trzech psów*:

Otóż mędrzec powiedział kiedyś [...], jakoby świat nasz cieniem był jeno świata doskonalszego, a w każdym razie prawdziwszego. Stwórca całym swym światłem, łaską i chwałą obdarza tamten, prawdziwszy świat. Niezamierzonym (choć czyż może być cokolwiek niezamierzonym w postępkach Boga) efektem tego procesu jest cień prawdziwego świata rzucony w pustkę – i to ma być właśnie nasz świat³⁶.

Takie informacje zawarte w tekście Soboty w znacznej mierze wskazują na postmodernistyczny charakter jego twórczości. Fikcyjność zostaje wyraźnie czytelnikowi przypomniana. Ten efekt potęgowany jest jeszcze przez stosowaną przez autora grę z konwencją *fantasy*, jednak chodzi tu wyłącznie o realia mortenowskiej rzeczywistości. W alternatywną historię o odkupieniu wpisane są ponadto intertekstualne nawiązania do literatury dobrze czytelnikowi znanej – do Goethego, Szekspira, Mickiewicza, Umberta Eco, co widać wyraźnie w przewijających się wątkach fabularnych. Jednocześnie pojawiają się elementy filozofii Plotyna czy żydowskiej kabały. Niezależnie od tego ów postmodernistyczny świat, mimo swej szkatułkowej czy może raczej mozaikowej konstrukcji, jest jednorodny. Wydaje się, że czytelnik ma prawo całą intertekstualną otoczkę wziąć w nawias i obcować bezpośrednio z fikcyjnym konstruktom świata o dość konkretnych ramach.

Charakter pisarstwa Jacka Soboty wskazuje wyraźnie na rosnącą świadomość literacką twórców fantastyki. Jeżeli pamiętać przy tym będziemy o omawianych wcześniej elementach ponowoczesności w takich kwestiach, jak intertekstualne wykorzystywanie istniejących już mitów lub doskonale znanych tekstów literackich np. u Sapkowskiego lub Żerdzińskiego, czy o pewnej autobiograficznej mi-

³⁴ W marcu 2006 zostały opublikowane przez Wydawnictwo Dolnośląskie pod wspólnym tytułem *Głos Boga*.

³⁵ J. S o b o t a, *Cierpienie Hrabiego Mortena*. „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12.

³⁶ J. S o b o t a, *Wieczór trzech psów*. Jw., 2000, nr 5, s. 54.

styfikacji Lewandowskiego, dostrzeżemy podobne procesy, jakie literaturę tzw. głównego nurtu³⁷ poprowadziły w kierunku postmodernizmu. Wydaje się, że fantastyka dochodzi do tego jakby od innej strony, że nad świadomym działaniem czysto artystycznym dominuje przeświadczenie pisarzy o potrzebie przekazywania treści istotnych dla całej literackiej wspólnoty, łączącej i twórców, i czytelników SF, tzw. fandomu. Taka niezwykle spójna, niemalże skonfederowana grupa ludzi stanowi na pewno odrębne socjologiczne zjawisko na tle polskiego życia literackiego, choć z drugiej strony – przyczyniła się do sytuacji, w której niejednokrotnie środowisko wielbicieli fantastyki nazywano gettem. Brak miejsca nie pozwala na głębszą analizę tego zjawiska, tutaj ważne jest jedynie, że – być może – to również było powodem mniejszego oddziaływania postmodernizmu na fantastykę.

Choć niektóre jego elementy ta literatura zawierała w sobie niemal od zawsze. Chodzi tu o pewne uwarunkowania etyczne procesu budowania ontologii świata SF. Trudno powiedzieć, czy twórca fantastyki zaczyna pisać z przeświadczeniem, że jego dzieło będzie w pełni oryginalne i doskonałe. On raczej odwołuje się do znanego już krajobrazu, dokładając do niego niejako swoją cegielkę przez poruszanie problemów, które jemu wydają się ważne. Wobec tego owo literackie *opus magnum* istnieje nieprzerwanie *in statu nascendi*, a każda kolejna pozycja dodatkowo je wzbogaca. Zatem w jakiejś mierze pomijane są tutaj kwestie całości i doskonałości, które w sztuce współczesnej do niedawna były konstytutywnym elementem oryginalności dzieła. Gdy te zostały przez postmodernizm zanegowane, wówczas i fantastyka niejako siłą rzeczy zbliżyła się do estetyki postmodernizmu.

Tak przedstawia się literacka realizacja idei prezentowanych przez współczesnych polskich pisarzy SF za pomocą cyklu literackiego. Z wyjątkiem Adama Wiśniewskiego-Snerga wszyscy posłużyli się opowiadaniem. O przyczynach popularności tej formy była już mowa. Wypada przy tym dostrzec fakt, że dzięki mnogości powstających właściwie od zawsze opowiadań fantastycznych wciąż ukazują się liczne antologie, jak *Amazing Stories* w USA, a w Polsce choćby *Spotkania w przestworzach* czy *Wizje alternatywne*. Niejednokrotnie literacki cykl SF to właśnie antologia kilku utworów połączona najczęściej osobą głównego bohatera. Taki charakter ma np. tom Konrada T. Lewandowskiego *Noteka 2015* (symptomatyczny jest już chociażby sam tytuł tomu będący jednocześnie tytułem opowiadania uważanego za najlepsze i najbardziej popularne). Za próbę kompozycyjnego zamknięcia cyklu moglibyśmy uznać tylko utwór *El Niño 2035*, jako pewne podsumowanie przygód Tomaszewskiego – tu rzeczywiście następuje symboliczny kres jego działalności. Ale już w przypadku *Korporacji WARS'N'GUNS* Żerdzińskiego mamy do czynienia z wyraźnie przemyślaną kompozycją. Krystyna Jakowska w przywołanym już tu artykule wymienia tytuł całości jako jeden z ważnych delimitatorów tekstu w cyklu literackim. Tak jest w przypadku zbioru Żerdzińskiego – tytułowa korporacja jest swoistym ośrodkiem zła, zjawiskiem, za którego pomocą czytelnik obcuje z istotami z innego porządku metafizycznego. Dzięki temu każde z niezależnych od siebie opowiadań (w takiej formie ukazywały się one na

³⁷ Termin, oczywiście, umowny i kontrowersyjny, jednak przez czytelników fantastyki stosowany dość często – szczególnie wtedy, gdy chcą oni odróżnić czytana (i uprawiana) przez nich odmianę literatury od dzieł będących obiektem zainteresowania powszechnie darzonych uznaniem krytyków literackich.

łamach „Nowej Fantastyki”) postrzegane jest jako fragment całości. Ponadto wyraźnie dostrzec można szczególną rolę utworów inicjalnego i finalnego. W pierwszym nakreślony jest charakter świata fantastycznego, jego wielopoziomowość i niejednoznaczna ontologiczność. Z nim będziemy obcować przez wszystkie poszczególne utwory. Natomiast w ostatnim nie tylko następuje ostateczne rozpoznanie zaszyfrowanej intrygi, o jakiej czytelnik otrzymuje wcześniej jedynie niejasne sygnały, ale także pojawia się końcowy fragment układanki, dzięki której mamy przed sobą kompletny obraz rzeczywistości.

Wydaje się, że formuła cyklu literackiego jest najpełniej przypisana szczególnie do gatunku *fantasy*. Bo przecież konwencja wyraźnie nawiązuje do tradycji pogańskich sag poświęconych mitycznym bohaterom. A jednak dzisiaj, kiedy weźmiemy pod uwagę, że jest to najbardziej popularna odmiana fantastyki, od razu pada podejrzenie o koniunkturalne podejście autora. Krytycy literatury fantastycznej wielokrotnie podkreślają fakt, że kolejne tomy cykli *fantasy* są wyraźnie wtórne wobec tych pierwszych, nie wnoszą nic nowego do wykreowanego świata i stanowią po prostu kolejne, nie prowadzące właściwie donikąd, opisy przygód protagonistów (wystarczy wymienić tak poczytnych autorów, jak Roger Zelazny, Andre Norton, Michael Moorcock czy Terry Pratchett). A jednak Andrzej Sapkowski zdaje się być wyjątkiem, choć również trudno wyrokować o roli dostosowania się tego autora do rynku księgarskiego.

Jak już była mowa, Sapkowski najpierw opublikował dwa tomy opowiadań o wiedźminie Geralcie – *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*. Nie tylko postać głównego bohatera scala te tomy w cykle literackie. Tytuł pierwszego z tomów odnosi się także do ostatniego z zamieszczonych w książce utworów, historii podsumowującej przemianę głównego bohatera – wiedźmina, który powinien być niezdolny do głębokich uczuć i przemyśleń. W *Ostatnim życzeniu* miłosne spełnienie jest puentą dla całego szeregu przygód Geralta, jego zmagania z nadnaturalnymi mocami i – przede wszystkim – z ludźmi, z ludzką miłością, a częściej nienawiścią. Ten świat zarysowany jest w pierwszym opowiadaniu zatytułowanym po prostu *Wiedźmin*. Tak więc mamy do czynienia z klamrą zamykającą w całość pewien etap życia bohatera. Jest to podkreślone przez swoiste interludium w postaci *Głosu rozsądku*, podzielonego na 7 części przeplatających się z pozostałymi utworami. Stanowi ono jakby dopowiedzenie, luźną refleksję na temat aktualnych losów bohatera. Podobnie i tom *Miecz przeznaczenia* został skomponowany jako wyraźna całość. Kontynuując wątek miłosny nawiązuje do poprzedniego zbioru, jest już jednak niezależnym od niego dziełem. Nawet sam tytuł podkreśla sferę, z jaką będzie się zmagał główny bohater – sferę niemalże metafizyczną, co w przypadku *fantasy* uznać trzeba za rzecz zupełnie niespotykaną. Taka jest wymowa zwłaszcza ostatniego opowiadania – *Coś więcej*. Tutaj dokonuje się zakończenie poszczególnych wątków dotyczących postaci Geralta. Tutaj mamy do czynienia z finałem historii cudownego dziecka, jaka przewija się we wszystkich opowiadaniach. Tutaj wreszcie Geralt najsilniej zmagają się z istotą przeznaczenia, co koresponduje z jego refleksjami znanymi z pozostałych ogniw cyklu. Widzimy zatem, że budowa obu zbiorów opowiadań „wiedźmińskich” stanowi przemyślaną kompozycję niezależnych jednak od siebie cykli literackich.

Postać wiedźmina Geralta stała się na tyle popularna, że Sapkowski zdecydował się dołączyć do grona innych autorów *fantasy* i napisał 5-tomową sagę (tak

cały cykl określił jedynie wydawca, nie sam autor). Jej osią jest główny wątek przewijający się w *Mieczu przeznaczenia* – wątek cudownego dziecka z krwi elfów. Literacki świat jest już czytelnikowi doskonale znany, zatem autor od pierwszego tomu bez specjalnego wstępu kreśli kolejno losy bohaterów, co znajdzie finał w tomie ostatnim. Saga Sapkowskiego o tyle różni się od serii poczytnych autorów zachodnich, że mamy do czynienia z teleologicznym układem fabularnym, a nie z odrębnymi opowieściami, które łączy jedynie ta sama kreacja świata i te same postacie. Rzeczą znaną jest tutaj początek każdego z rozdziałów we wszystkich 5 tomach. Zawsze bowiem zaczynają się one od cytatu z nieistniejących ksiąg (fikcyjnych legend, bestiariów, kronik) zanurzonych w literackim świecie, które bezpośrednio odwołują się do opisywanych zdarzeń. Na delimitacyjną funkcję takich sygnałów początku zwracała uwagę przywoływana już Krystyna Jakowska.

Wciąż powstający, coraz bogatszy świat SF i *fantasy*, wykorzystywanie pewnych technik postmodernistycznych, idee i przemyślenia autorów – to wszystko elementy widoczne dziś w fantastyce polskiej, także w cyklu literackim. A jednak wydaje się, że najważniejszą cechą prozy cyklicznej w fantastyce jest postać głównego bohatera. Żadna postać polskiej literatury fantastycznej nie zdobyła takiej popularności jak Pirx, dopiero ostatnio „dogania go” Geralt z Rivii, a i Radosław Tomaszewski na łamach „Nowej Fantastyki” zyskał licznych wielbicieli. Co ich wszystkich łączy? Oto mamy do czynienia z powiększającym się fikcyjnym uniwersum, czy to kosmicznym, czy mitycznym i legendarnym, oraz z jedną postacią, która musi po wielekroć sprostać wyzwaniom, jakie ów świat przed nią stawia. A jest przy tym całkowicie samotna. W starciu ze światem bohaterowie wszystkich tych dzieł są zdani wyłącznie na siebie, a przecież nie są żadnymi herosami. I chyba właśnie ta ich samotność i zwyczajność jest polskiemu czytelnikowi fantastyki najbliższa.

Abstract

BARTOSZ KRUK
(ZSO nr 2 im. Franciszka Dionizego Książnika, Puławy)

CONTEMPORARY FANTASY LITERATURE TOWARDS LITERARY CYCLE PROBLEMS

As far as fantasy literature is concerned, the form of literary cycle plays a vital role as it allows for limitation of places of indeterminacy without any detriment to the basics of the presented world. Because of that the writer may analyze the problems he selected in reference to the already existing dimensions of the literary work (in Henryk Markiewicz's terminology) as if to "old settings." The examples referred to as here illustrate the way cyclic form authors modify the literary convention in question due to the shaping of adequate Encyclopedia (in Umberto Eco's view). All considered, it becomes clear that writing, often negatively seen as a peculiar ghetto closed for changes in contemporary prose, is subject to the same transformations, which can be observed, e.g. on the examples of the postmodern techniques used by some representatives of Polish fantasy.