

337 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2353-4583
e-ISSN 2449-7401

Studia Poetica

Teorie literatury fantastycznej w Polsce:
koncepcje i recepcje

Pod redakcją
Jakuba Knapa

9 • 2021

Rada Naukowa

Alicja Baluch, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Andrzej Baranow, Lietuvos Universitetas (Lietuvos edukologijos universitetas), Litwa
Tadeusz Budrewicz, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Borys Bunczuk, Czerniowiecki Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича), Ukraina
Anna Czabanowska-Wróbel, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Krzysztof Kłosiński, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
Adam Kulawik, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Krzyszyna Latawiec, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Małgorzata Mikołajczak, Uniwersytet Zielonogórski, Polska
Danuta Opacka-Walasek, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
Igor Pilshchikov, Uniwersytet Kalifornijski w Los Angeles, Stany Zjednoczone
Bożena Shallcross, University of Chicago, Stany Zjednoczone
Jerzy Smulski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
Agata Stankowska-Kozera, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Dorota Walczak-Delanois, Wolny Uniwersytet Brukselski (Université Libre de Bruxelles), Belgia

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelna

Magdalena Roszczynialska, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Zastępca Redaktor naczelnej

Katarzyna Wądołny-Tatar, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Sekretarze redakcji

Jakub Knap, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska
Patrik Szaj, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Członkowie redakcji

Maciej Eder, Instytut Języka Polskiego PAN; Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska
Janusz Waligóra, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

Redaktor tematyczny i naukowy tomu

Jakub Knap

Redaktor odpowiedzialny za część rosyjskojęzyczną

Oleg Aleksejczuk

Wsparcie techniczne redakcji wersji internetowej

Paweł Regiec

Adres redakcji

Redakcja rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”,
Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie,
ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, pok. 551.
e-mail: studiapoetica@up.krakow.pl
<https://studiapoetica.up.krakow.pl/>

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2021

ISSN: 2353-4583

e-ISSN: 2449-7401

DOI. 10.24917/23534583.8

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego

tel. / faks: 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

<http://www.wydawnictwoup.pl>

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Jakub Knap

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0003-0943-9565

Polskie fantastykoznawstwo (początki)

„Fantastyka wymaga [...] pewnego stanu nasycenia kulturalnego, jest kwiatem zbytkowym, który kwitnąć może dopiero tam, gdzie już zaspokoiono codzienne potrzeby”.

Karol Irzykowski

„Wiadomo, że krytyka literacka od dawna *a priori* uważała fantastykę za gatunek gorszy, za literaturę popularną, masową, niegodną ani głębszej uwagi, ani bliższego zainteresowania”.

Antoni Smuszkiewicz

1. „Najlepszy czas na rozmowę o metodach”

Nieustannie rosnąca popularność narracji fantastycznych (w rozmaitych formach i przekazach) oraz ich ekspansywna obecność we współczesnej kulturze nie pozostają bez wpływu na krytyczno-teoretyczną refleksję towarzyszącą tym zjawiskom¹. Wzmoczone zainteresowanie fantastyką, skutkujące przyrostem krytyczno-teoretycznoliterackich opracowań, widoczne jest także w polskiej humanistyce, w obrębie której badania fantastykoznawcze, choć nie tak długotrwałe i rozwinięte jak na Zachodzie, mają również swoje, udokumentowane publikacjami, osiągnięcia i tradycje.

Wydaje się, że długoletnia już obecność fantastyki w rozmaitych dyskursach w Polsce dojrzała do podsumowań, czego wyrazem są choćby wydane w ostatnich latach (zwłaszcza w ostatniej dekadzie) pozycje monograficzne, rekapitułujące zarówno obecność literatury fantastycznej, jak i jej teorii w polskim dyskursie akademickim (w mniejszym stopniu także w krytycznym). Jej obecność w akademii jest faktem – poświadczonym publikacjami naukowymi, organizowanymi

¹ Niniejsze uwagi wprowadzające do tomu „Studia Poetica” wykorzystują w znacznej mierze spostrzeżenia i postulaty badawcze sformułowane wcześniej w artykule: M. Roszczyńska, J. Knap, *Mapowanie teorii. Geobiografia teorii literatury fantastycznej w Polsce – propozycja badawcza i dwa studia przypadku*, „Literatura i Kultura Popularna” 2021, t. 27, s. 303–333, będącym projektem badań geobiograficznych polskiej teorii fantastyki. Tam też zoperacjonalizowane zostały terminy, którymi posługuję się w niniejszym artykule: geobiografia, mapowanie, emergencja, atraktor, lineaż. Ostatni rozdział niniejszego artykułu stanowi powtórzenie uwag zaprezentowanych jako egzemplifikacja we wspomnianym studium (tamże, s. 319–323).

konferencjami, zdobywanymi przez uczonych stopniami naukowymi i wreszcie włączeniem w programy studiów kursów sprofilowanych fantastyką.

Monografie koncentrują się głównie na jednej z odmian fantastyki: *fantasy*², być może z tego powodu, że w ostatnim trzydziestoleciu – jak udowodniła Katarzyna Kaczor – przemieściła się ona z „getta” do mainstreamu³. Niemniej jednak monograficznie opracowano także między innymi literaturę grozy⁴, horror filmowy, fantastykę socjologiczną, allotopię czy historię alternatywną⁵. Z kolei trwałość autorytetu Stanisława Lema jako pisarza oraz kodyfikatora literatury fantastycznej i futurologicznej, a także wzrastająca ranga pisarstwa Jacka Dukaja⁶ każą się rychło spodziewać naukowych podsumowań i w tym zakresie, których zwiastunem było wydanie w 2017 roku opracowania polonisty i filozofa Andrzeja Wasilewskiego *Teoria literatury Stanisława Lema*⁷. Wyznaczenie przez Sejm RP roku 2021 jako Roku Stanisława Lema – w stulecie urodzin autora *Fantastyki i futurologii* – już stało się okazją do popularyzacji twórczości pisarza i organizacji sympozjów naukowych jemu poświęconych, a wkrótce zapewne także okolicznością sprzyjającą publikacji znaczących naukowych opracowań⁸. Rytm biografii akcentują kolejne mocne cezury: 2 czerwca 2019 zmarł Maciej Parowski, o którym w nekrologu Kamil Śmiałkowski napisał, iż „kreował kształt polskiej fantastyki literackiej”⁹, zaś 14 października 2021 Antoni Smuszkiewicz, nestor polskich badań nad *science fiction*, popularyzator fantastyki, autor między innymi prac teoretycznych (*Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, 1980), historycznoliterackich (*Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki*

² T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013; G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.

³ K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.

⁴ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009; tegoż, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza ponowoczesności?*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2020. Zob. także publikacje sygnowane przez ośrodek naukowy Facta Ficta.

⁵ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010; M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008; K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015; *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz J. Deszcz-Tryhubczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław 2011; N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

⁶ P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

⁷ A. Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017.

⁸ Zob. m.in.: <https://roklema.pl>; <http://planetalem.pl> (dostęp: 10.12.2021).

⁹ Fanpage „Nowej Fantastyki” na Facebooku, <https://bit.ly/36NhEQk> (dostęp: 3.06.2019).

naukowej, 1982, wyd. poszerz. 2016), encyklopedycznych (współautor *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej*, 1990) poświęconych temu zagadnieniu¹⁰.

Zdarzenia te mogą stanowić symboliczną granicę pewnego etapu w historii polskiej literatury fantastycznej. Dojrzała także potrzeba badań metateoretycznych – Anna Gemra wraz z zespołem dostrzegła, że to „najlepszy czas na rozmowę o metodach”¹¹.

2. (Meta)fantastykoznawcze refleksje

Odpowiedzią na ten apel są artykuły zgromadzone w niniejszym tomie, tworzące mozaikę różnorodnych problemów i ujęć metodologicznych polskiej teorii literatury fantastycznej odnoszących się do różnych faz jej kształtowania. Mozaikowość (wielokierunkowość i heteroglosja języków badawczych) tych refleksji stanowi zresztą specyficzną cechę badań fantastykoznawczych w Polsce *sensu largo*. Łączy z kolei te rozpoznania, oprócz samego przedmiotu (fantastykoznawstwo), to, że znaczna część z nich ma charakter metateoretycznej refleksji na temat uprawianej w Polsce teorii fantastyki, część proponuje nowe perspektywy lub genologiczne postulaty dla tego rodzaju badań, większość zaś scala obie te perspektywy ze sobą.

Najczęstszym obiektem refleksji autorów, co jest uzasadnione wspomnianą już tendencją polskiego fantastykoznawstwa, są rozważania genologiczne nad nowymi, wyłaniającymi się (emergentnymi) w polu literatury i nieopisanymi dostatecznie gatunkami fantastyki. Genologiczne ustalenia reprezentuje artykuł Barbary Szymczak-Maciejczyk, eksponujący związane ze zwrotem przestrzennym (*spatial turn*) badania nad relatywnie nowym gatunkiem *urban fantasy*¹², oraz poświęcone poezji *science fiction*, niemającej niemal opracowań w języku polskim, studium Soni Nowackiej¹³. W kręgu zagadnień genologicznych pozostaje także artykuł Katarzyny Kaczor dotyczący polskiego dyskursu definicyjnego *fantasy*, kontynuujący rozważania z jej monografii¹⁴ i obrazujący stopniową emancypację nowego zjawiska w systemie genologicznym, co *pars pro toto* odzwierciedla także losy polskiego fantastykoznawstwa („z getta do mainstreamu”). Opracowanie cenne jest także jako nowatorska propozycja socjologii literatury *fantasy* (spod znaku Michela Foucaulta

¹⁰ Zob. m.in. wspomnienie Marka Oramusa o autorze *Zaczarowanej gry*: M. Oramus, Antoni, <https://www.galgut.eu/antoni/> (dostęp: 10.12.2021).

¹¹ A. Gemra, *Słowo wstępne*, w: *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, red. J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 9. „Rozmowę o metodach” zainicjowaną w przywołanym tomie z 2015 roku kontynuowano w roku kolejnym; zob. *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, red. J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016.

¹² Inspirującym kontekstem dla badań tego gatunku jest pionierska publikacja wydana pod auspicjami ośrodka Facta Ficta: „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58): *Fantastyka miejska*.

¹³ Jedynym w gruncie rzeczy artykułem poświęconym zagadnieniu w języku polskim jest propozycja: M.M. Leś „*A ja jestem jedynym dowodem*”. *O poezji fantastycznonaukowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 187–203.

¹⁴ K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu*, dz. cyt.

i Pierre'a Bourdieu) – dająca ogłód dyskursu definicyjnego w perspektywie „pozali-terackiej”, struktur i przepływów władzy.

Blisko refleksji genologicznej mieszczą się też prace dyskонтujące nowe metodologie, które pozwalają w obrębie rozpoznanych już form gatunkowych wykryć przeoczone wcześniej zjawiska / poetyki. Weronika Kostecka zgłasza propozycję badań uwzględniających feministyczną teorię literatury i *gender studies* nad kulturowymi konstrukcjami kobiecości i dziewczęcości reprezentowanymi w fantastyce dla młodych dorosłych, jako literaturze odgrywającej istotną rolę w transmisji wzorców kulturowych wśród młodych Polaków i Polek¹⁵. Wykorzystanie narzędzi kulturowej teorii literatury pozwala Joannie Płoszaj na wyeksponowanie aspektów rodzimej *fantasy* wcześniej pomijanych: ekspresji brutalności, estetyki makabry, jako przejawów „urealnienia” poetyki gatunkowej, które korespondują z przemianami samej konwencji *fantasy* (od baśniowości do pseudohistoryczności i demitologizacji)¹⁶. Krystian Saja z kolei omawia perspektywy teoriopoznawcze, jakie może zaoferować odniesienie kategorii retellingu do badań historiograficznych i gatunku historii alternatywnych¹⁷.

Autorzy podjęli także rozważania nad ważnym w kontekście kształtowania się pola polskiego fantastykoznawstwa problemem interkulturowych i translato-logicznych transferów teorii literatury fantastycznej. Próbę zestawienia badań genologicznych nad *science fiction* w Rosji i w Polsce omawia Jelena Kozmina (w „dialogu” z koncepcjami Andrzeja Stoffa), Katarzynę Gadomską zaś interesuje (niesatysfakcjonująca) recepcja w Polsce francuskiej teorii fantastyki, utrudniająca integrację języków badawczych i dialog między wywodzącymi się z różnych tradycji fantastykologami¹⁸.

Nachylenie historyczne (historia teorii) reprezentuje zagadnienie, które można by określić jako „inicjowanie dyskursu fantastykoznawczego w Polsce”. Adam Mazurkiewicz omawia prasową polemikę dotyczącą *Astronautów* Stanisława Lema, która stanowi pretekst do refleksji nad początkami kształtowania się teorii fantastyki naukowej w Polsce (pod presją socrealistycznej ideologii). Z kolei bardziej osobowo ten wątek badawczy profiluje Grzegorz Trębicki w swoim artykule będącym rodzajem mikromonografii Andrzeja Zgorzelskiego jako teoretyka fantastyki, w kontekście podejmowanych przez niego autorskich projektów badawczych

¹⁵ Rodzimy namysł nad tym gatunkiem reprezentuje publikacja: „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2017, nr 1(56): *Fantastyka młodzieżowa*.

¹⁶ Na osobność *fantasy* polskiej na tle światowym zwracała już wcześniej uwagę: K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy tyle smutku?*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 219–226.

¹⁷ O tym gatunku w polskiej teorii fantastyki zob. wspomniane już: *Exploring the Benefits...*, dz. cyt.; N. Lemann, *Historie alternatywne...*, dz. cyt.

¹⁸ Warto dodać, że omawiany przez nią „nieudany” (bo zapośredniczony przez krytyczną recenzję Stanisława Lema) transfer teorii fantastyki Tzvetana Todorova na grunt polski miał dalsze konsekwencje – tj. utrwalenie jej w „zdefektowanej” wersji w polskim dyskursie definicyjnym; zob. np. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in..., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 280–287.

(„supragenologia”), a także jego orientacji metodologicznej („esencjalistycznej”) na tle uwarunkowań środowiskowych, trendów i mód w obszarze literaturoznawstwa¹⁹.

Łączy się z tym zagadnieniem kwestia przemian paradygmatów badawczych w naukowym namyśle nad fantastyką. Eksponuje ten aspekt Dariusz Brzostek, omawiając przeszło sześćdziesięcioletnią tradycję badań nad literaturą niewerystyczną na toruńskim Uniwersytecie Mikołaja Kopernika – od inicjujących ją jeszcze w latach pięćdziesiątych badań literaturoznawczych (Artur Hutnikiewicz, Andrzej Stoff) oraz folklorystycznych (Jan Mirosław Kasjan) po stopniowe odchodzenie od paradygmatu literaturoznawczego na rzecz badań interdyscyplinarnych: kulturowych, socjologicznych, medioznawczych, reprezentowanych przez nowe pokolenie badaczy. Podobne aspekty, choć w tonacji mniej sprawozdawczej, a bardziej krytyczno-postulatywnej, akcentuje Krzysztof M. Maj. Oceniając krytycznie śladową obecność fantastyki w polskich badaniach teoretycznoliterackich („allofobia”), Maj formułuje postulaty rewizji teorii na rzecz optyki „światocentrycznej”, która pozwoliłaby uchwycić funkcjonowanie narracji fantastycznych we współczesnej kulturze, uwzględniając ich transmedialną, transfikcjonalną i performatywną naturę.

Ostatnią grupę tekstów łączy ciekawy problem twórców literatury fantastycznej jako jej teoretyków / kodyfikatorów. Maciej Szargot omawia autorską koncepcję „powieści historyczno-fantastycznej”, bliskiej historii alternatywnej czy allohistorii, Teodora Parnickiego – udokumentowaną także jego metafikcjonalną praktyką pisarską. Z kolei Tomasz Pindel komentuje wypowiedzi metaliterackie Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja, będące interesującym przykładem „oddolnej”, bo nielegitymizowanej glejtem Akademii i dystrybuowanej poza kanałami gwarantującymi „naukowy atest” (za to inspirowanej przez fandom), genologii fantastyki (odpowiednio *fantasy* i *science fiction*).

Uzupełnia te studia rozbudowany dział „Komentarze i Parateksty”, w którym pomieszczone są: wywiad Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej z nestorem polskich badań nad *science fiction* – Andrzejem Stoffem, dwugłos o „Nowej Fantastyce” Marka i Dominiki Oramusów, recenzja książki Andrzeja Wasilewskiego o „Lemie literaturoznawcy” (Adam Mazurkiewicz), sprawozdanie z konferencji o Michaelu Endem (Dorota Pielorz) oraz komentarz krytyczny na temat mniej znanej twórczości *fantasy* małżeństwa Diaczenków (Marek Borowski). W dziale „Repetycje” przypomniana została natomiast praca Ryszarda Siwka poświęcona teorii realizmu fantastycznego Franza Hellensa.

3. „Hipotetyczne prapoczątki”

Odwołując się do dotychczasowych obserwacji, chciałbym sformułować kilka uwag dotyczących początków procesu kształtowania się krytyczno-teoretycznej refleksji nad fantastyką w Polsce. Z tego względu najbardziej zbieżne są te uwagi z refleksjami zamieszczonymi w niniejszym tomie, również eksponującymi wczesne

¹⁹ Warto zauważyć, że recepcję tej oryginalnej koncepcji w Polsce można by opisać w kategoriach „wędrujących pojęć” (M. Bal) – pretendentami do konkurencyjnych użyc conceptu egzomimetyczności wydają się sam Grzegorz Trębicki oraz Krzysztof M. Maj – na potrzeby zastosowania go w określeniu allotopii.

fazy polskiej teorii fantastyki: Adama Mazurkiewicza (początki powojennej teorii *science fiction* w Polsce), Dariusza Brzostka (toruńska tradycja badań nad fantastyką, zwłaszcza ich inicjator – Artur Hutnikiewicz), Grzegorza Trębickiego (pionierskie badania Andrzeja Zgorzelskiego) czy Katarzyny Kaczor (dyskurs definicyjny *fantasy* – zwłaszcza jego 4 pierwsze „akty”). Przy czym mówiąc o „początkach”, rozpatruję ten problem nie tyle w kategoriach genetyzmu, ile raczej w porządku emergentnym – uwzględniając rolę tak zwanych atraktorów w kształtowaniu mapy polskiego fantastykoznaństwa, to jest zagęszczonych czynników sprzyjających wyłanianiu się nowych form (koncepcji krytyczno-teoretycznych)²⁰.

Owe początki, czy może „hipotetyczne prapoczątki”, można by wskazać już w pierwszych dekadach XX wieku²¹. To właśnie wtedy, zwłaszcza w okresie dwudziestolecia międzywojennego, zaobserwować można wzmożenie zainteresowania fantastyką w pracach krytycznoliterackich czy publicystyczno-recenzyjnych, co związane było z pojawieniem się w literaturze polskiej tego czasu utworów reprezentujących różne formy fantastyki, zyskujące coraz większą popularność i zainteresowanie krytyki (na czele z nowelisticzną fantastyką Stefana Grabińskiego²²), ze zaznajomieniem polskiego czytelnika z kanonem „modernistycznej fantastyki” obcej²³ czy z nadrabianiem zaległości translatorskich wobec dawnych arcydzieł

²⁰ Odwołuję się w tym miejscu do koncepcji emergentnego zmapowania polskich teorii fantastyki, sformułowanej w artykule: M. Roszczyńska, J. Knap, *Mapowanie teorii*, dz. cyt. Atraktory to „pochodzące ze środowiska fizycznego i społecznego zdarzenia losowe, analogiczne lub odstępcze, koherentne lub paradoksalne, z pozoru istotne lub błaha, najważniejsze, że mające wpływ na formowanie się (trajektorie) [...] wyłaniających się form” (tamże, s. 311). Atraktorami mogą być także miejsca i instytucje (np., jak będę chciał to pokazać, wielokierunkowy rozwój badań nad fantastyką w toruńskim UMK, zapoczątkowanych przez przybyłego tam ze Lwowa po wojnie Artura Hutnikiewicza).

²¹ A być może należałoby cofnąć je jeszcze bardziej w czasie, rozpatrując pewne inicjalne przejawy tego procesu w dziewiętnastowiecznych komentarzach poświęconych interesującemu mnie tu zagadnieniu. Jako przykład można by podać np. refleksje krytyczne Józefa Bogdana Dziekońskiego, autora utworów „fantastyczno-niesamowitych”, nad fantastyczną prozą Ludwika Sztjrmery (*Kataleptyk*). Na ten temat, a także o romantycznych referencjach do zjawiska „fantastyczności” i „cudowności”, pisze szerzej Maciej Szargot w książce: *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004 (zwł. rozdz. *Romantyczne, czyli niesamowite*, s. 13–59).

²² Zwłaszcza jego twórczości towarzyszyła ożywiona recepcja krytyczna, która obejmowała też siłą rzeczy rozpoznania ogólniejsze, dotyczące uprawianego przez niego typu literatury; zob. np. K. Irzykowski, *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego* Na wzgórzu róż. Nowele, „Maski” 1918, z. 32–33; T. Terlecki, *Stefan Grabiński. Pierwszy fantastyk polski*, „Droga” 1932, nr 9.

²³ Skromny wybór przykładów z obszernego repertuaru wydawniczego tamtych czasów: „klasycy” literatury fantastycznej – E.T.A. Hoffmann, *Diable eliksiry*, przeł. L. Eminowicz, Warszawa 1910 (oryg. *Die Elixiere des Teufels*, 1815); tegoż, *Powieści fantastyczne*, wstęp i układ A. Lange, przeł. A. Lange, F. Faleński, Warszawa 1913; E.A. Poe, *Arabeski*, wyb. i przeł. S. Wyrzykowski, J. Mortkowicz, Warszawa – Kraków 1922; tegoż, *Groteski*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1924 (oryg. *Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840); modernistyczna fantastyka niemieckojęzyczna – G. Meyrink, *Golem*, przeł. A. Lange, Warszawa 1919 (oryg. *Der Golem*, 1915); tegoż, *Zielona twarz*, Lwów 1922 (oryg. *Das grüne Gesicht*, 1916); tegoż, *Noc Walpurgii*, przeł. B.J. Frühling, Warszawa 1926 (*Walpurgisnacht*, 1917); H.H. Ewers, *Alraune*,

literatury fantastycznej²⁴. Powstają nawet instytucje wydawnicze, które specjalizują się w tego typu literaturze (np. lwowski Lektor, dla którego Stanisław Przybyszewski opracował specjalny plan wydawniczy obejmujący najcenniejsze okazy fantastyki światowej²⁵). Innymi słowy, fantastyka staje się wówczas modna, dyskutuje się żywo o niej na łamach prasy, komentuje bieżące i dawniejsze tendencje²⁶.

Wspomniane pierwsze próby rozpoznania zjawiska fantastyki, jej bardziej świadomego zróżnicowania, znaleźć można w pracach między innymi Karola Irzykowskiego (występującego z obroną wartości i funkcji sztuki fantastycznej)²⁷ oraz formułującego swój program literacki „metafantastyki” Grabińskiego²⁸. Tendencję do włączenia w obręb krytycznej refleksji nad bieżącą polską literaturą zagadnienia fantastyki dostrzec można zwłaszcza w latach schyłkowych dwudziestolecia. Pojawiać się będą wtedy ogólniejsze konkluzje na ten temat w różnego rodzaju próbach podsumowań wartości, charakteru, odmian najnowszej literatury polskiej

przeł. J. Przybyszewska, wstęp S. Przybyszewski, Lwów 1917 (i wiele wznowień; oryg. *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*, 1911); modernistyczna fantastyka francuska – A. Villiers de L'Isle-Adam, *Wybór nowel*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1913; *Vox populi i inne wybrane Opowieści okrutne*, przeł. Miriam, Warszawa 1924 (oryg. *Contes cruels*, 1883); J. Barbey D'Aureville, *Zemsta kobiety i inne utwory z cyklu „Les Diaboliques”*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1912 (oryg. *Les Diaboliques*, 1874); modernistyczna fantastyka anglosaska – R.L. Stevenson, *Człowiek o dwu twarzach*, przeł. B. Szarlit, Warszawa 1924 (oryg. *The strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886); fantastyka naukowa – A. Villiers de L'Isle-Adam, *Ewa przyszłości*, przeł. C. Kozłowski, Lwów 1922 (oryg. *L'Ève future*, 1886); G.H. Wells, *Podróż w czasie. Opowieść fantastyczna*, przeł. F. Wermiński, 1899 (oryg. *The Time Machine*, 1895); tegoż, *Wojna światów*, przeł. M. Wentzl, Warszawa 1899 (oryg. *The War of the Worlds*, 1898), *Wyspa doktora Moreau*, Warszawa 1929 (oryg. *The Island of Doctor Moreau*, 1896); T. von Harbou, *Metropolis*, przeł. W. Zechenter, Warszawa 1927 (oryg. *Metropolis. Roman*, 1925); A. Huxley, *Nowy wsparniały świat*, przeł. S. Kuszelewska, Warszawa 1933 (oryg. *Brave New World*, 1932).

²⁴ M.in. po raz pierwszy, przeszło sto lat po publikacji oryginału, na język polski przetłumaczony zostaje *Frankenstein* (oryg. 1818) Mary Shelley (M. Shelley, *Frankenstein*, przeł. H. Goldmann, Warszawa 1925), utwór uważany za prototypowy zarówno dla *science fiction*, jak i dla fantastyki grozy (zob. B.W. Aldiss, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, przeł. J. Kozak, w: *Spór o S.F. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 19–40).

²⁵ Ów plan wydawniczy opracował i wydał współcześnie, jako swoisty dokument zainteresowań fantastyką tego okresu, Dariusz Dziurzyński ([S. Przybyszewski], *Od wydawnictwa* [Prospekt wydawniczy Literackiego Instytutu Wydawniczego „Lektor” we Lwowie], oprac. D. Dziurzyński, w: *Młodopolski pakowaniec literacki: wypieczony specjalnie dla Andrzeja Z. Makowieckiego*, red. E. Paczoska, Ł. Książyk, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009).

²⁶ Np. tylko na łamach „Pro Arte” w 1918 roku ukazuje się obszerne studium o prozie fantastycznej Gustava Meyrinka, będące pokłosiem krakowskiego odczytu o tym pisarzu doktora Emila Breitera: E. Breiter, *Ostatnie powieści Meyrinka*, „Pro Arte” 1918, z. 3–4; oraz wybitnego indologa i filozofa doktora Stanisława Schayera na temat „niesamowitej” fantastyki Hannsa H. Ewersa: S. Schayer, *Niesamowita literatura (Hanns Heinz Ewers)*, „Pro Arte” 1918, z. 12.

²⁷ Zob. m.in. wcześniej przywołany szkic: K. Irzykowski, *Fantastyka*, dz. cyt., oraz tegoż, *Cudowność jako materiał poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 41.

²⁸ M.in.: S. Grabiński, *O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (wstęp do szkicu)*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 10.

(od odzyskania niepodległości). Należą do nich między innymi prace Stanisława Baczyńskiego²⁹ i Ignacego Fika³⁰, a zwłaszcza obszerny rozdział poświęcony fantastyce międzywojennej, który znalazł się w trzecim tomie monumentalnego *Obrazu współczesnej literatury polskiej* Kazimierza Czachowskiego³¹. Wspólną ich cechą jest jednak przewaga sądów wartościujących (wywodzących się zresztą z odmiennych przesłanek krytycznych i estetycznych) nad opisowymi (wynikająca zapewne z niewielkiego dystansu czasowego do opisywanych zjawisk), stosunkowo pobieżna i niepełna charakterystyka, kłopot z typologicznym podziałem fantastyki, jej bardziej świadomym zróżnicowaniem. W omówieniach tych reprezentują fantastykę, potraktowaną *en bloc*, dzieła należące – według dzisiejszego stanu wiedzy i literaturoznawczej nomenklatury, do różnych jej odmian, takich jak fantastyka naukowa (zyskująca sobie coraz większą popularność) czy bliższa cudowności fantastyka baśniowa, ale też utwory, których świat przedstawiony konstruowany jest w konwencji groteskowej albo nadrealistycznej. Słowem, do jednej kategorii włączano dzieła przełamujące w bardzo różny sposób konwencję prozy realistycznej, kwalifikacji do fantastyki dokonywano zatem poprzez prostą negację – jako fikcji „nie-realistycznej”³².

Znamienny w tych rekapitulacjach jest też ambiwalentny status fantastyki (między jej nobilitacją i obroną a lekceważeniem jako twórczości „niepoważnej”, „niewartościowej”, „trzeciorzędnej”). Na przykład Fik, oceniając dorobek polskiej fantastyki międzywojennej, pisał następująco:

Fantastyka w literaturze polskiej powojennej i w swych formach, i w swym przeznaczeniu ma charakter typowo dekadencji. Wyróżnić się tutaj da kilka rodzajów, żaden nie jest niestety reprezentowany przez rzeczy wartościowe. [...] Uogólniając, stwierdzić trzeba, że na polu fantastyki literatura polska karmi się unowocześnionymi płodami wyobraźni średniowiecznych czarownic i satanistów lub mdłym poetyzowaniem skłóconych z rzeczywistością fantastów. Wyobraźnia nie żyje w świeżym powietrzu życiowo-twórczych wizji, ale oddycha wyziewami rozkładających się nerwów chorych lub znudzonych dekadentów³³.

²⁹ S. Baczyński, *Losy romansu*, Rój, Warszawa 1927 (zwł. s. 141–146).

³⁰ I. Fik, *Fantastyka we współczesnej literaturze polskiej*, „Nasz Wyraz” 1937, nr 8.

³¹ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Warszawa – Lwów 1936, s. 537–573.

³² Sprawy „nie ułatwiali” też sami pisarze, którzy często (z braku lepszego określenia) w autocharakterystykach lub genologicznych kwalifikacjach swych utworów nazywali je „fantastycznymi” wtedy, kiedy przełamowały one zastane konwencje (np. *casus* Gombrowiczowskiego *Pamiętnika z okresu dojrzewania*).

³³ I. Fik, *Fantastyka...*, dz. cyt. Fik włącza do fantastyki tzw. typ techniczno naukowy („w stylu Verne’a”, reprezentowanej przez Ferdynanda Goetla i Rafała Malczewskiego), typ fantastyki przyszłościowej (Antoni Słonimski, Waław Niezabitowski, Jan Karczewski), bliżej nieokreślony typ fantastyki intelektualnej (Aleksander Wat, Witold Gombrowicz), dalej zaś fantastykę motywowaną podświadomością lub metafizyką (Grabiński, Bruno Szulc [!], Jerzy Bandrowski) oraz pisarzy reprezentujących inne odmiany „odrealnienia świata”, takich jak: Roman Jaworski, Stanisław Baliński, Zbigniew Uniłowski, Kazimierz Truchanowski, Edwin Jędrkiewicz.

Ten skrajny sąd wynikał chyba jednak z braku zrozumienia specyfiki samego zjawiska i niechęci do niego³⁴, a także z oceny literatury fantastycznej z perspektywy społecznych wartości / powinności literatury. Przywołany został obszerniej dlatego, że również wśród późniejszych wypowiedzi na temat fantastyki wielokrotnie będzie się słyszeć podobne opinie, wypowiedziane bez większej znajomości rzeczy – albo pod wpływem osobistych gustów, albo też ze względu na inne, pozaliterackie okoliczności³⁵.

Właściwe jednak wyłonienie się fantastyki, jako przedmiotu naukowego namysłu i publikacji literaturoznawczych, miało miejsce już w okresie powojennym. Był to, trzeba podkreślić, proces powolny i z wielu względów ograniczony. Utrudniał go, oprócz znanego już wcześniej ekskluzywizmu kryteriów estetycznych (nierzadko kamuflującego ignorancję), opór ze strony instytucjonalnego dyskursu nauki tamtych czasów, motywowany ideologicznymi powinnościami i estetycznymi pryncypiami stawianymi przed literaturą jako taką – w obrębie której zjawisko fantastyki traciło rację bytu jako fakt literacki, a tym bardziej obiekt naukowych dociekań. W takich niełatwych okolicznościach powstawały pierwsze prace krytyczno-naukowe o fantastyce Artura Hutnikiewicza.

4. *Terra fantastica* – wytyczanie szlaków i filogenetyczne lineażę

W latach pięćdziesiątych w Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu została opublikowana książka Artura Hutnikiewicza w całości poświęcona fantastycznej prozie Stefana Grabińskiego³⁶. Publikację tę autor poprzedził kilkoma artykułami o fantastyce literackiej, które wraz z monografią stanowiły zespół tekstów inicjujących akademicki dyskurs fantastyczny w powojennej Polsce.

Interesująca jest nie tylko merytoryczna zawartość owych pionierskich studiów i zagadnienie ich dalszej cyrkulacji w polskim literaturoznawstwie, ale też impulsy, inspiracje, antecedencje, słowem – zespół uwarunkowań i zdarzeń (wspomnianych już atraktorów), także o geobiograficznej proveniencji, które przyczyniły się do wyboru takiej właśnie tematyki badawczej przez toruńskiego uczonego. Uwzględniając interesującą mnie perspektywę, wskazać można kilka takich czynników.

³⁴ Podobnie jak „wobec wszystkiego, co w literaturze było nacechowane irracjonalizmem, oniryzmem, seksualizmem, subiektywizmem, pesymizmem, stosował metodę wstrząsów: »Choromaniacy!« – grzmiał, pisząc o literaturze, jego zdaniem skrzywdzonej i chorej, Gombrowicza zaś nazywał »głuptakiem«” (J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 479). Por. I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.

³⁵ Być może w tym kontekście można by mówić o wczesnych objawach w polskim dyskursie krytycznoliterackim / literaturoznawczym syndromu, który Krzysztof M. Maj w publikowanym w tomie artykule nazywa „allofobią”, a być może też przejawem imperrealistycznej ideologii. To ostatnie pojęcie wprowadza Maj za Lindą Hutcheon (oryg. *realism imperialism*); por. K.M. Maj, *Allofobia*, w: *Autoportret z olimpiadą w tle*, red. M. Skucha, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020; tegoż, *Allotopie*, dz. cyt., s. 20–23.

³⁶ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń – Łódź 1959.

Istotnym, jak się okaże, w tej perspektywie zdarzeniem jest migracja (przymusowa, bo wysiedleńcza) przyszłego profesora z rodzinnego Lwowa do Torunia. W latach pięćdziesiątych dla Hutnikiewicza Lwów to zatem miejsce utracone, idylla młodościowych lat, ważny etap formowania przez atmosferę intelektualną i kulturową przedwojennej stolicy Galicji, światopoglądowego dojrzewiania i kształtowania etosu naukowego w murach Uniwersytetu Jana Kazimierza. Toruń, do którego przyjeżdża w 1946 roku za swoim mistrzem profesorem Eugeniuszem Kucharskim jego lwowski uczeń-asystent, to owszem miejsce zawodowego awansu i spełnienia naukowych ambicji, ale też samotność oraz katorżnicza (o czym często wspominał) praca w nowo powstałym uniwersytecie³⁷, do którego przenikała bez ustępstw ponura i opresyjna rzeczywistość stalinowska.

Patrząc na to z tej perspektywy, widać dopiero, że ten geobiograficzny trop nie jest obojętny również, jeśli chodzi o interesującą mnie w tym miejscu książkę. Bezpośrednia znajomość z bohaterem monografii, który był jego nauczycielem w jednym z lwowskich gimnazjów, fascynacja jego fantastycznymi utworami, potrzeba przywrócenia pamięci o jego twórczości, a także predylekcja do tego typu literatury, niezwykle popularnej w międzywojennej Polsce, oraz osobnicze uwrażliwienie na metafizyczny aspekt odczuwania świata³⁸ odgrywały tu zapewne istotną rolę. Łączą się one z innymi jeszcze motywacjami, impulsami sprawczymi.

Praca nad książką, jak wspominał autor, była też swego rodzaju sposobem „emigracji wewnętrznej”, ucieczki od codzienności okresu stalinizmu, a w pewnym sensie rodzajem oporu wobec oficjalnego dyskursu akademickiego tamtego czasu, którego stosunek względem literatury fantastycznej (jako twórczości politycznie „nieprawomyślniej”, a z perspektywy estetycznych postulatów „literatury zaangażowanej” – bezwartościowej) przejawiał się najczęściej jej wykluczeniem, dezawuacją lub przemilczeniem³⁹.

Symptomatyczny pod tym względem był wstęp do książki o Grabińskim, w którym – z konieczności w nieco zawołowany sposób – pisał autor:

Badania naukowe nad literaturą polską ujawniają od dawna niepokojącą jednostronność. Oto koncentrują się one na nielicznych wybranych i uprzywilejowanych zjawiskach i osobistościach twórczych, ze względów artystycznych czy nawet pozaartystycznych niekiedy uznanych za szczególnie ważne i doniosłe. [...] Książka poświęcona twórczości Stefana Grabińskiego jest próbą przełamania tak wyłącznie jednostronnie zorientowanej postawy badawczej. Pragnie zaoponować przeciw snobistycznym słabostkom naszej krytyki rodzimej, co skłonna jest przyjąć i uznać każdą ekscentryczność, gdy przybywa ona z zewnątrz, a unicestwić milczeniem wszelką niezwykłość, której przydarzyło się pojawić na gruncie polskim⁴⁰.

³⁷ Zob. A. Hutnikiewicz, *Moje pierwsze dziesięciolecie w Toruniu*, w: *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników*, red. A. Tomczak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1995, s. 93–116.

³⁸ Zob. A. Hutnikiewicz, *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, „Semper Fidelis” 1996, nr 6, s. 24–25; tegoż, *Rehabilitacja Grabińskiego*, oprac. B. Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 1(11), s. 282–291 (są to opracowane wyimki wspomnień z niepublikowanego dziennika).

³⁹ Zob. zwł. A. Hutnikiewicz, *Moje pierwsze dziesięciolecie...*, dz. cyt., s. 105–106.

⁴⁰ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, dz. cyt., s. 5.

Co również charakterystyczne, podobne introdukcje, zawierające swoiste „gesty” usprawiedliwiające i uzasadniające poruszany temat, pozostaną przez wiele lat topiką inicjalną opracowań naukowych fantastyki – również w innej już sytuacji geopolitycznej.

Powracając do zawartości teoretycznych ustaleń Hutnikiewicza, warto wskazać, że już w artykule zatytułowanym *Fantastyka* (1949)⁴¹ szkicuje on granice omawianego zjawiska, poddaje je wstępnym i rozwijanym później próbom typologicznym zróżnicowań (m.in. „fantastyka zewnętrzna” i „integralna”) czy też dopełnia refleksję uwagami o funkcji fantastyki i jej – co uzasadnione wspomnianymi uwarunkowaniami – „pożyteczności”.

Co więcej, próby konceptualizacji fantastyki, które prezentuje w swoich pionierskich rozprawach Hutnikiewicz, odsłaniają zaskakującą migrację teoretycznych idei, jeśli spojrzeć na nie po raz kolejny z perspektywy przedwojennego literackiego Lwowa. Ustalenia Hutnikiewicza w dużej mierze wykorzystują (i rozwijają) bowiem metaliterackie koncepcje sformułowane przez Stefana Grabińskiego w jego studiach estetycznych poświęconych fantastyce, w których objawia się on już nie tyle jako utalentowany fikcyjotwórca, ile jako przenikliwy teoretyk-analityk uprawianego typu literatury. Warto dodać, że drukowane w prasie literackiej studia Grabińskiego, choć zaskakująco innowacyjne i właściwie bezkonkurencyjne na tle współczesnej krytyki literackiej, za życia autora nie zostały dostrzeżone⁴². Można zatem powiedzieć, że sytuacja ta ilustruje wspomniany wcześniej transfer idei⁴³ – tym razem z przedwojennej prasy lwowskiej o zasięgu co najwyżej regionalnym do powojennego dyskursu akademickiego – a zatem ich upowszechnienie i naukową nobilitację.

Teoretyczne koncepcje Hutnikiewicza, choć zaciążył na nich pewien obecny już u Grabińskiego normatywizm i partykularyzm, miały istotny wpływ na kształtowanie się pola dyskursu fantastycznego w Polsce przynajmniej przez dwie kolejne dekady. Monografia uzyskała na ogół przychylne recenzje, choć jak wspominał jej autor, pojawiły się i zastrzeżenia, „czy pisarz tego rodzaju [podkr. J.K.] zasługiwał na aż tak wielką książkę”⁴⁴. Wybrane ustalenia toruńskiego badacza były przedmiotem polemik (Zygmunt Greń, Zbigniew Jakubik)⁴⁵, inspiracją dla ujęć alternatywnych

⁴¹ A. Hutnikiewicz, *Fantastyka*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 6.

⁴² Mowa tu przede wszystkim o następujących artykułach: S. Grabiński, *O twórczości fantastycznej*, dz. cyt.; tegoż, *Książkę fantastów (E.A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 3, s. 1; nr 4, s. 1–2; nr 5, s. 2–3; tegoż, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925–1926, z. 22–23, s. 1–7.

⁴³ Odwołuję się w tym miejscu do koncepcji „mobilności kulturowej” Stephena Greenblatta; zob. M. Roszczyńska, J. Knap, *Mapowanie teorii*, dz. cyt., s. 313–319.

⁴⁴ A. Hutnikiewicz, *Rehabilitacja Grabińskiego*, dz. cyt., s. 289. Taką wymowę, mimo podkreślenia zalet pracy, miało w dużej mierze omówienie pióra Jana Józefa Lipskiego („Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3, s. 276–282) i zwięzła nota recenzyjna Henryka Markiewicza („Rocznik Literacki” 1958–1960, s. 263).

⁴⁵ Z. Greń, *Fraszka diabeł*, „Nowa Kultura” 1950, nr 19; Z. Jakubik, *Na marginesie pewnej recenzji*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 36; A. Hutnikiewicz, *Jeszcze raz w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38.

(Celestyn Skołuda⁴⁶) czy monograficznych rozwinięć niektórych wątków (na przykład topiki sobowtórowej w pracy Marii Podraza-Kwiatkowskiej⁴⁷). Przed wszystkim jednak inicjowały dyskurs fantastyczny w powojennej Polsce, otwierały pole badawcze, wprowadzały problematykę literatury fantastycznej do dyskursu akademickiego⁴⁸.

W związku z wcześniejszymi obserwacjami warto jeszcze zwrócić uwagę na to, jak w kolejnych szkicach Hutnikiewicza o Grabińskim odzwierciedla się niejako sukcesywny przyrost teoretycznoliterackiej wiedzy na temat literatury fantastycznej, jej bardziej świadomego różnicowania i typologizowania, rozbudowywania aparatury pojęciowej. W monografii z lat pięćdziesiątych na oznaczenie twórczości Grabińskiego Hutnikiewicz używa jeszcze takich, najczęściej peryfrastycznych, określeń jak na przykład: „literatura »niesamowitych dreszczów«” (s. 45, 55, 76), „fantastyka w stylu Poego i Hoffmanna” (s. 53, 55), „typ fantastyki psychologizującej i filozofującej” (s. 129), „fantastyka metafizyczna” (s. 123), „nowela z gatunku niesamowitych” (s. 406) czy „horror charakterystyczny dla tej noweli” (s. 409). Natomiast we wstępie do edycji jego twórczości z roku 1980, a zatem gdy na polskim rynku wydawniczym funkcjonują specjalistyczne opracowania teorii fantastyki (np. Marka Wydmucha⁴⁹), pisze już: „Była to nowela szczególna, *horror story*, *weird fiction*, jak

⁴⁶ C. Skołuda, *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, nr 3, s. 188–197.

⁴⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, w: tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985. Istotną wartość pionierskich rozpoznawień Hutnikiewicza podkreśla autorka zresztą *expressis verbis* (zob. tamże, s. 112, przypis 78).

⁴⁸ Trudno byłoby w literaturoznawstwie polskim, przynajmniej do lat osiemdziesiątych, a być może również w latach późniejszych, znaleźć pracę poświęconą aspektem fantastyki, która w jakiś sposób nie odwoływałaby się – choćby tylko „przypisowo” – do ustaleń Hutnikiewicza w tej materii. Stanowiły więc one swoiste „zaplecze” metodologiczne i historycznoliterackie, torujące drogę autorom podejmującym naukową refleksję nad problematyką fantastyki literackiej, ale też były swego rodzaju „naukowym wekslem” i „legitymizacją” dla tego rodzaju inicjatyw badawczych (wspartych autorytetem uznanego w środowisku akademickim uczonego). Przykłady można by mnożyć.

⁴⁹ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975. Warto nadmienić, że oprócz pracy Wydmucha naukowy dyskurs fantastyczny w Polsce reprezentują już wtedy liczne prace specjalistyczne, zarówno o charakterze teoretyczno-, jak i historycznoliterackim, szczegółowe ujęcia analityczno-definicyjne, monograficzne, ale też przekrojowo-syntetyczne, a także przekłady istotnych opracowań zagranicznych (zob. m.in. R. Caillois, *Definicja fantastyki*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10; tegoż, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967). Spora ich część była ukierunkowana na współczesne odmiany fantastyki, którym Hutnikiewicz z oczywistych względów nie poświęcił osobnej uwagi, zwłaszcza zdobywającą sobie coraz większą popularność i prestiż literacki fantastykę naukową – *science fiction* (zob. np. W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966, z. 1; R. Handke, *Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969; S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970; A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980; A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980).

określają fachowo Anglosasi⁵⁰. Można by zatem mówić w tym kontekście o zjawisku rezonansu czy „sprzężenia zwrotnego” prac o fantastyce Hutnikiewicza – inicjator polskiego dyskursu fantastycznego, otwierający pole badań, staje się później beneficjentem ustaleń uczestników tego pola, jego kontynuatorów.

Można by wreszcie wspomnieć o trwałym dziedzictwie Hutnikiewicza w środowisku toruńskiego (choć nie tylko) uniwersytetu, o toruńskiej „szkole fantastyki”, swego rodzaju lineażu, który mógłby się układać w międzypokoleniową i międzykulturową sukcesję tradycji badań literatury fantastycznej na linii, przykładowo: Stefan Grabiński ⇔ Artur Hutnikiewicz → Jerzy Speina – Andrzej Stoff → Dariusz Brzostek. Linia sukcesorów biegłaby zatem od międzywojennego Lwowa do współczesnego Torunia, zapewne z licznymi, niewskazanymi tu, rozwidleniami⁵¹.

Bibliografia

- Aldiss Brian W., *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, przeł. Jolanta Kozak, w: *Spór o S.F. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, Barbara Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 19–40.
- Baczyński Stanisław, *Losy romansu*, Rój, Warszawa 1927.
- Breiter Emil, *Ostatnie powieści Meyrinka*, „Pro Arte” 1918, z. 3, s. 5–8; z. 4, s. 8–10.
- Brzostek Dariusz, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.

⁵⁰ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, w: S. Grabiński, *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 16.

⁵¹ Taką „retroaktywną” funkcję wobec „lineażu Hutnikiewicza” mógłby pełnić przecież nie tylko Grabiński, ale i wchodzący z przedwojennym prozaikiem w polemiczne dyskusje dotyczący fantastyki Karol Irzykowski czy przedstawiciele przedwojennej „galicyjskiej fantastyki” – a przecież istotne filiacje poglądów znaleźć można, sięgając poza nakreślone tu granice czasowe i przestrzenne – choćby w pismach estetycznych pochodzącego z Bostonu pisarza, którego szczególnie hołubił Grabiński – Edgara Allana Poego. Podobnie o hutnikiewiczowskiej sukcesji (mniej lub bardziej zapośredniczonej) można by mówić nie tylko w kontekście jego ucznia Jerzego Speiny (zob. m.in. cenne studia o motywacji fantastycznej w *Typach świata przedstawionego w literaturze*), Andrzeja Stoffa (specjalizującego się poniekąd w tym rodzaju sztuki literackiej) i jego naukowych spadkobierców (jak chociażby Dariusz Brzostek), ale też rozwidleń (i splątań) wspomnianej fantastycznej genealogii mniej oczywistych. Inspiracje tematyką bliską Hutnikiewiczowi widać u innego jego ucznia, Henryka Dubowika, który swą drogę naukową związał z ośrodkiem bydgoskim (Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy) – świadczy o tym choćby jego praca doktorska powstała pod kierunkiem toruńskiego profesora (opublikowana jako *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, 1971) czy rozprawa o fantastyce (*Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, 1999). Z kolei wspomniany wcześniej Celestyn Skołuda szlify naukowe zdobył na podstawie pracy magisterskiej (zatytułowanej *Fantastyka w prozie polskiego dwudziestolecia międzywojennego*) napisanej w 1951 roku w Poznaniu pod kierunkiem prof. Romana Pollaka – bliskiego przyjaciela... Stefana Grabińskiego. Interesującego materiału w tej mierze mogą też dostarczyć wspomnienia i artykuły dedykowane Arturowi Hutnikiewiczowi przez jego uczniów, m.in. Wojciecha Gutowskiego („Litteraria Copernicana” 2016, nr 4: *Profesor. Pamięci Artura Hutnikiewicza*).

- Brzostek Dariusz, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza ponowoczesności?*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2020.
- Caillois Roger, *Definicja fantastyki*, przeł. Jerzy Lisowski, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 91–97.
- Caillois Roger, *Od baśni do science fiction*, przeł. Jerzy Lisowski, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 29–65.
- „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2017, nr 1(56): *Fantastyka młodzieżowa*.
- „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58): *Fantastyka miejska*.
- Czachowski Karol, *Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Warszawa – Lwów 1936.
- Exploring the Benefits of the Alternate History Genre*, red. Zdzisław Wąsik, Marek Oziewicz, Justyna Deszcz-Tryhubczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław 2011.
- Fik Ignacy, *Fantastyka we współczesnej literaturze polskiej*, „Nasz Wyraz” 1937, nr 8, s. 2–3.
- Fik Ignacy, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1–2.
- Gemra Anna, *Słowo wstępne*, w: *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, red. Jakub Z. Lichański, Wojciech Kajtoch, Bogdan Trocha, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 7–10.
- gorliński-Kucik Piotr, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Grabiński Stefan, *Książę fantastów (E.A. Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 3, s. 1; nr 4, s. 1–2; nr 5, s. 2–3.
- Grabiński Stefan, *O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (wstęp do szkicu)*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 10, s. 1–2.
- Grabiński Stefan, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925–1926, z. 22–23, s. 1–7.
- Greń Zygmunt, *Fraszka diabeł*, „Nowa Kultura” 1950, nr 19, s. 5–6.
- Handke Ryszard, *Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.
- Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.
- Hutnikiewicz Artur, *Fantastyka*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 6.
- Hutnikiewicz Artur, *Jeszcze raz w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38, s. 4.
- Hutnikiewicz Artur, *Moje pierwsze dziesięciolecie w Toruniu*, w: *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników*, red. Andrzej Tomczak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1995, s. 93–116.
- Hutnikiewicz Artur, *Rehabilitacja Grabińskiego*, oprac. Bogdan Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 1(11), s. 282–291.
- Hutnikiewicz Artur, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, w: *Stefan Grabiński, Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 5–22.

- Hutnikiewicz Artur, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń – Łódź 1959.
- Hutnikiewicz Artur, *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, „Semper Fidelis” 1996, nr 6, s. 24–25.
- Irzykowski Karol, *Cudowność jako materiał poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 41, s. 646.
- Irzykowski Karol, *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego Na wzgórzu róż. Nowele*, „Maski” 1918, z. 32, s. 636–638; z. 33, s. 658–660.
- Jakubik Zbigniew, *Na marginesie pewnej recenzji*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 36, s. 5.
- Kaczor Katarzyna, *Skąd w polskiej fantazy tyle smutku?*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantazy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 219–226.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantazy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Lemann Natalia, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Leś Mariusz M., *„A ja jestem jedynym dowodem”. O poezji fantastycznonaukowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 187–203.
- Leś Mariusz M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.
- Lipski Jan Józef, [rec. Artur Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*], „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 3, s. 276–282.
- „Litteraria Copernicana” 2016, nr 4: *Profesor. Pamięci Artura Hutnikiewicza*.
- Maj Krzysztof M., *Allofobia*, w: *Autoportret z olimpiadą w tle*, red. Mateusz Skucha, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 256–264.
- Maj Krzysztof M., *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Majkowski Tomasz Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantazy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Markiewicz Henryk, *Literatura po roku 1864*, „Rocznik Literacki” 1958–1960, s. 258–265.
- Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, red. Jakub Z. Lichański, Adam Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016.
- Ostrowski Witold, *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966, z. 1, s. 54–74.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Młodopolskie konstrukcje sobowtówowe*, w: *tejsze, Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 79–116.
- [Przybyszewski Stanisław], *Od wydawnictwa* [Prospekt wydawniczy Literackiego Instytutu Wydawniczego „Lektor” we Lwowie], oprac. Dariusz Dziurzyński, w: *Młodopolski pakowaniec literacki: wypieczony specjalnie dla Andrzeja Z. Makowieckiego*, red.

- Ewa Paczoska, Łukasz Książyk, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 60–66.
- Roszczyńska Magdalena, Knap Jakub, *Mapowanie teorii. Geobiografia teorii literatury fantastycznej w Polsce – propozycja badawcza i dwa studia przypadku*, „Literatura i Kultura Popularna” 2021, t. 27, s. 303–333.
- Schayer Stanisław, *Niesamowita literatura (Hanns Heinz Ewers)*, „Pro Arte” 1918, z. 12, s. 5–8.
- Skołuda Celestyn, *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, nr 3, s. 188–197.
- Smuszkiewicz Antoni, *Fantastyka*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 280–287.
- Smuszkiewicz Antoni, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Szargot Maciej, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Terlecki Tymon, *Stefan Grabiński. Pierwszy fantastyk polski*, „Droga” 1932, nr 9, s. 820–828.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Wasilewski Andrzej, *Teoria literatury Stanisława Lema*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017.
- Wydmuch Marek, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Zgorzelski Andrzej, *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Streszczenie

Artykuł stanowi przybliżenie początków polskiego fantastykoznawstwa, a jednocześnie pełni funkcję wprowadzenia do tomu studiów poświęconych polskiej teorii fantastyki. Scharakteryzowano w nim proces wyłaniania się polskiej teorii fantastyki w polu dyskursu krytycznego i literaturoznawczego, odwołując się do teorii emergencji i biorąc pod uwagę rozmaite wpływające na to czynniki (tzw. atraktory). Szczególną uwagę poświęcono roli Artura Hutnikiewicza jako inicjatora tego procesu.

Polish theory of the fantastic (the beginning)

Abstract

The intention of presenting the article is bringing forth the beginning of the formation of Polish theory of the fantastic, and at the same time providing a kind of introduction to the complexity of the studies devoted to Polish theories of the fantastic. The article is focused on careful analysis of the process of the formation of Polish theory of the fantastic in the field of critical and literature studies discourses with reference made to the emergence theory with particular concern regarding variety of the so-called attractors that have a considerable impact on it. Special consideration is given to unique contribution of Artur Hutnikiewicz, a distinguished initiator of this process.

Słowa kluczowe: polska teoria fantastyki, krytyka literacka, Artur Hutnikiewicz, emergencja

Keywords: Polish theory of the fantastic, literary criticism, Artur Hutnikiewicz, emergence

Jakub Knap – dr nauk humanistycznych, literaturoznawca. Autor prac poświęconych polskiej literaturze fantastycznej i teorii fantastyki, literaturze popularnej, a także polskiej prozie dwudziestolecia międzywojennego.

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-3804-6445

O wymyku z prasowej dyskusji i autokomentarzu do *Astronautów* Stanisława Lema (z historii kształtowania się w Polsce teorii literatury fantastycznonaukowej po drugiej wojnie światowej)

Powieściowy debiut Stanisława Lema, *Astronauty* (1951), przypada w rodzimej literaturze na czas określany przez Leopolda Buczkowskiego mianem „koszmarnej międzyepoki”¹. Charakter funkcjonującego ówczesnie życia literackiego, którego szczególnym wyrazem pozostawała krytyka artystyczna o charakterze normatywnym, to konsekwencja przyjętego modelu literatury, mającej – w myśl ideologicznej wykładni – ukazywać „wielkość naszych czasów”². Pozornie utwór Lema wpisuje się w ów postulat: czas stanowiący opowieści, przypadający na początki XXI wieku, ukazuje zwycięstwo komunizmu jako fakt historyczny; jednocześnie powieść przedstawia utopię technologiczną, mającą dokumentować zwycięstwo człowieka nad przyrodą:

W roku 2003 zakończone zostało częściowe przelewanie Morza Śródziemnego w głąb Sahary [...]. W rok później [...] Międzynarodowe Biuro Regulacji Klimatów przeszło od skromnych prób zmiany pogody, od kierowania chmur deszczowych i poruszania masami powietrza do frontowego ataku na głównego wroga ludzkości. Był nim mróz, od setek milionów lat usadowiony wokół biegunów planety. Wieczne lody [...] miały raz na zawsze zniknąć³.

¹ Zob. L. Buczkowski, *Koszmarna międzyepoka: fragmenty*, oprac. Z. Trziszka, „Kresy” 1997, nr 4, s. 208–210. Prawa do osobnego bytu odmawia realizmowi socjalistycznemu również Edward Balcerzan, określając go mianem „kulturowej próżni”; zob. tenże, *Poezja polska w latach 1939–1956*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, t. 2, s. 39.

² Zob. J. Berman, *Pokażcie wielkość naszych czasów*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45, s. 1.

³ S. Lem, *Astronauty*, „Czytelnik”, Warszawa 1951, s. 17–18. Podobny temat – przekształcanie klimatu – podejmuje Lem również w *Obłoku Magellana* oraz Adam Hollanek w (ogłoszonej po zadekretowaniu odejścia od formuły socrealizmu) *Katastrofie na „Słońcu Antarktydy”* (1958). Jako ideologiczny „arche-tekst” dla utworów Lema i Hollanka można wskazać powieść Grigorija Borisowicza Adamowa *Wygnanie władcy* (pierwodruk 1946; polski przekład 1950). Jest to opowieść o podboju Arktyki dzięki podniesieniu temperatury Gólfströmu; ocieplone w ten sposób tereny podbiegunowe zostają zasiedlone przez obywateli ZSRR.

Jednakże lektura wypowiedzi krytycznych projektujących odczytanie powieści Lema uświadamia rozdźwięk między artystyczną realizacją ówczesnych zideologizowanych założeń „literatury zaangażowanej” a krytycznoliterackimi postulatami. Jakkolwiek bowiem miejsce krytyki w obszarze kultury literackiej pozostaje obecnie dość marginalne, jej powinności nie zmieniły się, sam zaś krytyk – podążmy tropem Andrzeja Kijowskiego – jest niekoniecznym, lecz zarazem, paradoksalnie, istotnym uczestnikiem dialogu literackiego toczonego między pisarzem i czytelnikiem⁴. Ważne przy tym, że owe utyskiwania krytyków nie są jedynie realizacją – motywowanym zresztą ideologicznie – retorycznego toposu „nienadążania” (krytyki za literaturą, literatury za rzeczywistością pozaliteracką, rzeczywistości za wyzwaniem czasów), właściwego dla kultury socrealistycznej⁵. Część zarzutów stawianych *Astronomom* to świadectwo bezradności czytelników wobec zjawiska wykraczającego poza dotychczas dominujące wizje literackich powinności⁶. Można traktować je również – z uwagi na uwarunkowania związane z funkcjonowaniem fantastyki (zwłaszcza w jej odmianie scjentystycznej) w literaturze polskiej – jako przejaw niżej świadomości genologicznej.

Na tle owych wypowiedzi o różnej wartości merytorycznej zwraca uwagę dyskusja nad powieścią Lema, która miała miejsce na łamach „Nowej Kultury” w 1952 roku. Zarówno miejsce, jak i czas publikacji dyskusji zdają się nieprzypadkowe. „Nowa Kultura” to – przypomnijmy – ówczesnie opiniotwórcze pismo literacko-kulturalne, którego redakcję współtworzyli ludzie mający wpływ na politykę PRL (Paweł Hoffmann, w latach 1950–1954 redaktor naczelny „Nowej Kultury”, był wówczas jednocześnie kierownikiem Wydziału KC PZPR). Z kolei rok 1952 to czas, kiedy w rodzimej kulturze pojawiają się sygnały „kampanii antyschematycznej”, mającej odnowić sztukę realizmu socjalistycznego; należą do nich: warszawska sesja „Nowych Dróg”

⁴ Zob. A. Kijowski, *Moja grzechotka*, w: tegoż, *Miniatury krytyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 67–71; tenże, *Krytyka – twórczość przeklęta*, w: tegoż, *Arcydzieło nieznane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 204–210.

⁵ Reprezentatywna dla sygnalizowanego tu toposu zdaje się wypowiedź Jana Wilczka, omawiającego przemiany krytyki artystycznej: „Mam takie wrażenie, jakoby podaż materiału dziś wzrosła, jakoby łatwiej było o artykuł krytyczny czy recenzję niż przed rokiem – ale jednocześnie dziś trudniej o dobry, słuszny ideologicznie artykuł niż jeszcze rok czy dwa lata temu” (tenże, *O sytuacji w krytyce*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1953, t. 4, nr 2, s. 15). Słowa te, jakkolwiek odnoszą się do krytyki artystycznej, można uogólnić jako oddające sytuację sztuki w okresie socrealizmu.

⁶ Zob. J. Mietelski, [rec. S. Lem, *Astronauta. Powieść fantastyczno-naukowa*], „Urania” 1952, nr 3, s. 90–91; [?], [rec.], „Horyzonty Techniki” 1952, nr 5, s. 225. O tym, do jakiego stopnia instrumentalnie miała być traktowana fantastyka naukowa, świadczy uwaga Mietelskiego na temat jej funkcji w obiegu czytelniczym: „Jednym z postulatów wysuniętych na Podsekcji Metod Popularyzacji Wiedzy I Kongresu Nauki Polskiej było, aby do upowszechnienia nauki używać także środków artystycznych” (tamże, s. 90).

Szerzej na temat specyfiki recepcji krytycznej wczesnej twórczości Lema pisze Andrzej Stoff, którego szkic pozostaje – mimo upływu lat – jedynym w rodzimym literaturoznawstwie tak obszernym studium poświęconym temu zagadnieniu; zob. tenże, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronauta, Obłok Magellana, Sezam)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, t. 11, s. 125–146.

i Instytutu Kształcenia Kadr Naukowych (4 grudnia 1950), poświęcona dyskusji nad cyklem rozważań Józefa Stalina *Marksizm a zagadnienia językoznawstwa* (1950); przedruk fragmentów przemówienia Józsefa Revaia (właśc. Józsefa Lederera) wygłoszonego na Kongresie Pisarzy Węgierskich⁷ oraz szkic Ludwika Flaszena *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*⁸, będący przedrukowanym referatem wygłoszonym na zebraniu Sekcji Prozy Oddziału Warszawskiego ZLP (17 października 1951)⁹. Tym zresztą, co nakazuje traktować ją jako osobną całość, jest dialogowy charakter wypowiedzi uczestników: Zofii Woźnickiej, Ludwika Grzeniewskiego i Stanisława Lema, będącego zarazem polemistą krytyków, jak i komentatorem własnej powieści (dialogiczność ta dotyczy przede wszystkim Woźnickiej, Grzeniewski bowiem nie podjął dyskusji z pisarzem). Do osobnego potraktowania wypowiedzi Woźnickiej i Grzeniewskiego skłaniają również względy natury edytorskiej: recenzje te zostały umieszczone w rubryce „Dwugłos o *Astronautach*”, tak aby mogły być czytane w sposób wzajemnie się naświetlający. Intencjonalność czytania „Dwugłosu...” jako całości *expressis verbis* wyraża zresztą Grzeniewski: „Zofia Woźnicka [tj. współautorka rubryki – przyp. A.M.] trafnie uchwyciła błędne założenia, jakie tkwiły u podstaw autorskich koncepcji Lema. Nie ma sensu przepisywać jej wniosków, drukowanych tuż obok, ale pamiętać trzeba, że stanowią one dla mnie punkt wyjścia, są niezbędne, by wykazać, jak pewne fałszywe założenia znalazły swoje odbicie w brakach artystycznych powieści”¹⁰. Przywoływana tu dyskusja jest jedną z najwcześniejszych po wojnie – a z pewnością najbardziej rozbudowaną – prób (czy udaną, to kwestia osobna) eksplikacji postulowanych wobec fantastyki naukowej zobowiązań – zarówno estetycznych, jak i pozaartystycznych. Weralbalizacja przez oboje reprezentantów krytyki artystycznej (ale i Lema, stawiającego siebie w podwójnej roli: pisarza i publicysty) oczekiwań w stosunku do opowieści o przyszłości pozwala na rekonstrukcję ówczesnej świadomości genologicznej i sposobów „oswojenia” nowego w kulturze powojennej zjawiska literackiego. Na perspektywę tę nakładają się ówczesne próby przewyciężenia „etapu schematycznego” socrealizmu, uznanego za wyraz „choroby, która dotkliwie dręczy [...] młodą literaturę socjalistyczną” (określenie Arnolda Mostowicza¹¹). Toteż być może należałoby spojrzeć na szkice współtworzące „Dwugłos...” jako na świadectwo „pęknięć” w pozornym monolicie epoki. Polityczne deklaracje okazują się w szkicu Grzeniewskiego jedynie skonwencjonalizowanymi formułami; przeciwnie w rozważaniach Woźnickiej – jej uwagi pozostają w obowiązującej oficjalnie retoryce, jakkolwiek w tej wypowiedzi można zauważyć konsekwencje publicystyczno-krytycznych wystąpień przeciw schematyzmowi. Kampania antyschematyczna wpłynęła w istotny sposób

⁷ Zob. J. Revai [właśc. Josef Lederer], *O niebezpieczeństwie schematyzmu w literaturze*, [brak nazwiska tłumacza], „Nowa Kultura” 1951, nr 22, s. 10.

⁸ Zob. L. Flaszen, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 1, s. 3–4.

⁹ Szerzej na temat miejsca „Nowej Kultury” w ówczesnym życiu literackim zob. T. Chrząstek, *Na kulturalnym froncie. Analiza zawartości tygodnika „Nowa Kultura” 1950–1963*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2016 (tu, z perspektywy omawianego zagadnienia, istotny jest zwłaszcza rozdział III: *Pod kierownictwem Jerzego Putramenta (1952–1953)*, s. 121–162).

¹⁰ L. Grzeniewski, *Niedotrzymana obietnica*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14(106), s. 10.

¹¹ A. Mostowicz, *Lukacs o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 12(36), s. 3.

na postrzeganie literatury. Niezależnie bowiem od różnicy w rozłożeniu akcentów w zarzutach stawianych *Astronautom* jako powieści wypowiedzi Woźnickiej i Grzeniewskiego łączy przeniesienie sporu z płaszczyzny naukowej wiarygodności na artystyczną, jakkolwiek Woźnicka przedmiotem swych dociekań uczyniła przede wszystkim wymiar filozoficzny utworu i z tej perspektywy ocenia utwór w relacji do obowiązującej doktryny.

Jest to ówczasie w recepcji twórczości Lema podejście relatywnie nowe, w dotychczasowych bowiem, pierwszych odczytaniach *Astronautów* przeważał postulat utylitarne go traktowania fantastyki jako odmiany twórczości popularnonaukowej¹². Nie zmienia to jednak faktu, że w obu wypowiedziach nie sposób znaleźć śladu kwantyfikatora genologicznego. Wprawdzie Grzeniewski pisze o odmienności *Astronautów* na tle ówczesnej produkcji literackiej, jednak nie decyduje się na potraktowanie fantastyki naukowej jako zjawiska osobnego, poprzestając na przedstawieniu go jako odmiany tematycznej: „Ukazała się [...] na półkach księgarskich pierwsza polska powieść fantastycznonaukowa”¹³.

Jeszcze bardziej zachowawczo postępuje Woźnicka, podpierając się arbitralną decyzją wydawcy, czyli faktem spoza porządku genologicznego: „Powieść Lema nazwana jest przez wydawcę »fantastyczno-naukową«. Ścisłej można by ją nazwać »fantastyczno-naukowo-filozoficzną«”¹⁴.

Obie uwagi recenzenckie uświadamiają, że fantastyka naukowa nie była ówczasie postrzegana jako literackie zjawisko rządzące się własnymi prawidłami, stąd odwoływano się do terminologii związanej z gatunkowymi formami podawczymi. Jest to zaskakujące o tyle, że termin „fantastyka naukowa” / „[utwór] fantastycznonaukowy” funkcjonował ówczasie nie tylko w praktyce wydawniczej jako na tyle czytelny dla odbiorcy sygnał konwencji, że bywał wykorzystywany jako podtytuł (z taką sytuacją mamy do czynienia np. w przypadku utworu Wiktora Saporina *Nowa planeta (opowiadanie naukowo-fantastyczne)*)¹⁵. Określenie to pojawiało się też (synonimicznie zresztą z terminem „fantastyka”) w specjalistycznych rozważaniach Andrzeja Nowickiego poświęconych radzieckiej twórczości

¹² Taki model lektury powraca zresztą, o czym świadczy ogłoszona w 1953 roku recenzja Eustachego Białoborskiego, w której ten zarzuca Lemowi brak uwzględnienia w konstrukcji „Astrogatora” weryfikowalnej naukowo wiedzy dotyczącej budowy rakiet (zob. tenże, *Powieść fantastyczno-naukowa?*, „Problemy” 1953, nr 7, s. 502–503). Zarazem jednak sygnalizowanego tu sposobu odczytywania *Astronautów* nie można – z uwagi na brak świadectw odbioru (recenzji, omówień) – sytuować w kontekście popularnonaukowej beletrystyki końca XIX wieku, określanej przez Henryka Markiewicza mianem fantastyki popularnonaukowej (zob. tenże, *Pozytywizm*, wyd. 3, zmienione i rozszerzone, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 342–343).

¹³ L. Grzeniewski, *Niedotrzymana obietnica*, dz. cyt., s. 10.

¹⁴ Z. Woźnicka, *Nieco abstrakcyjny spór o filozofię „Astronautów”*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14 (106), s. 10.

¹⁵ Zob. W. Saporin, *Nowa planeta (Opowiadanie naukowo-fantastyczne)*, przeł. B. K. [właśc.?), „Razem” 1949, nr 31, s. 13. Gwoli ścisłości dodajmy, iż podtytuł ten nie pojawia się w kolejnych częściach publikowanego w odcinkach utworu; zob. tenże, *Nowa planeta*, „Razem” 1949, nr 32, s. 11; nr 34, s. 6.

fantastycznonaukowej¹⁶. Niemniej w obu recenzjach pojęcie „fantastyka naukowa” zdaje się występować we wtórnej roli kwantyfikatora tematycznego (przez analogię np. do powieści marynistycznej, sensacyjnej, produkcyjnej itd.). Takie traktowanie *Astronautów* można uznać za specyficzne dla ówczesnego namysłu teoretyczno-literackiego, w którym fantastyka naukowa funkcjonowała marginalnie. W ówczesnej refleksji naukowej można odnaleźć namysł raczej nad istotą fantastyki niż nad jej odmianami¹⁷. Szczególnie znaczące pod tym względem są uwagi Artura Hutnikiewicza, omawiającego *Polską nowelę fantastyczną* zestawioną przez Juliana Tuwima (1949). Czytamy: „Fantastyka [...], poważnie pojęta i z przeżycia wewnętrznego twórcy płynąca, jest [...] dziedziną twórczości spełniającą doniosłą funkcję społeczną. W fantastyce dochodzi do głosu i znajduje częściowe zaspokojenie ów niepokój metafizyczny, właściwy każdej czującej jednostce ludzkiej. Nie chodzi oczywiście o tanią sensację, poszukiwanie ciekawostek, pomysłowe kombinacje mózgowie, lecz o tak naturalny głód poznania, tak zrozumiałe pragnienie zdobycia potwierdzeń dla ludzkich przeczuć, tęsknot i wiary. [...] Jest na koniec fantastyka swoistą formą odpoczynku duchowego, ucieczki od szarzyzny [...] życia codziennego. [...] zaspokaja w ten sposób nie fikcyjną, lecz rzeczywistą potrzebę człowieka. Negowanie tego faktu byłoby zapoznawaniem życia i jego praw na rzecz teorii”¹⁸. Z kolei Andrzej Stoff, prezentując głosy krytyczne poświęcone pierwszym utworom Lema, podkreślał w owych wypowiedziach brak namysłu nad szeroko rozumianymi (tj. estetycznymi, ale też i pozaartystycznymi) funkcjami fantastyki¹⁹. Ową nieobecność refleksji genologicznej można wyjaśnić następującymi powodami:

- dość nikłą liczbą drukowanych w latach 1944–1951 utworów polskich twórców, które można byłoby uznać za reprezentujące fantastykę naukową, oraz jej

¹⁶ Zob. A. Nowicki, *O radzieckich powieściach fantastycznonaukowych*, „Język Rosyjski. Czasopismo dla Nauczycieli” 1951, nr 4, s. 51–58. Co istotne, badacz przywołuje w przeważającej większości utwory mające polskie przekłady, toteż można traktować szkic Nowickiego jako przegląd literatury dostępnej rodzimemu czytelnikowi. Zostaje ona jednocześnie tak zaprezentowana, aby uwypuklić różnicę ideologiczną między socjalistyczną i zachodnią *science fiction*: „W przeciwieństwie do burżuazyjnej literatury fantastycznej, zazwyczaj fantastycznonienaukowej [sic!] lub niekiedy pseudonaukowej, [...] radzieckie powieści fantastycznonaukowe dają właściwy pogląd na prawo rządzące procesem rozwoju nauki w ustroju komunistycznym” (tamże, s. 58).

¹⁷ Zob. J. Pelc, *Fikcja i fantastyka literacka, szkic projektu używania pojęć*, [posiedzenie z 26 stycznia 1948 r.], „Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury”, Warszawa 1949, s. 1–16.

Chaos terminologiczny pogłębiało też utożsamienie *science fiction* z fantastyką, które można zauważyć podczas lektury omówień prasowych utworów literackich; zob. J. Brodzki, „Bacność! A. R. 7.” (*Na marginesie „fantastycznej” powieści Kazimierza Wroczyńskiego*). „Robotnik” 1947, nr 306, s. 5. O utworze tym czytamy, iż jest to „Świetna mikstura kryminalnej powieści o bardzo naukowym podłożu, w miarę nawet sentymentalna” (s. 5).

¹⁸ A. Hutnikiewicz, *Fantastyka*, [rec. *Polska nowela fantastyczna*], „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 6.

¹⁹ Zob. A. Stoff, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema*, dz. cyt., s. 130.

ignorowaniem ze strony krytyki literackiej²⁰. *De facto* dopiero *Astronauci* doczekali się zainteresowania publicystów;

- nieświadomością roli, jaką mogłaby potencjalnie pełnić *science fiction* w obiegu czytelnictwym, co związane jest z rezygnacją z międzywojennego wzorca gatunkowego w jego sensacyjno-awanturkowej odmianie (realizowanego m.in. w powieściach Antoniego Marczyńskiego bądź Wacława Niezabitowskiego). Szersze grono aktywnych ówczesnie krytyków nie przywoływało też najpełniejszej bodaj w rodzimej refleksji literaturoznawczej typologii fantastyki, autorstwa Ignacego Fika, ogłoszonej w rozprawie *20 lat literatury polskiej (1918–1938)* (1939)²¹;

²⁰ Oczywiście słowa te nie oznaczają, że fantastyka naukowa pozostawała nieznaną powojennemu czytelnikowi. Na giełdzie literackiej funkcjonowały przecież nie tylko radzieckie utopie aprobatywne (ukazywały się one głównie nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej), ale też nieliczne przekłady klasyki literatury fantastycznonaukowej, np. w roku 1946 na łamach „Echa Krakowa” (nr 159–175) opublikowano w odcinkach *Człowieka niewidzialnego* George’a Herberta Wellsa; z kolei w 1947 nakładem poznańskiej Księgarni Ziemi Zachodnich ukazała się powieść Jules’a Verne’a *Straszny wynalazca. Powieść fantastyczna* (pierwodruk 1896). W tym samym roku ukazała się też ostatnia część „trylogii księżycowej” Jerzego Żuławskiego, *Stara Ziemia* (poprzedni tom cyklu, *Zwycięzca*, ukazał się w roku 1946), pierwsze natomiast powojenne krajowe wydanie powieści inicjującej trylogię, *Na srebrnym globie*, ukazało się dopiero w 1956 roku, jakkolwiek być może nielicznym raczej czytelnikom utwór ten znany był z polskojęzycznej rzymskiej skróconej edycji z 1946 roku.

Incydentalnie pojawiały się jednocześnie pierwodruki rodzimych realizacji konwencjonalnych motywów identyfikowanych z fantastyką naukową: kontaktu z reprezentantem pozaziemskiej cywilizacji (Lemowski *Człowiek z Marsa*, 1947), podróży w czasie (*Schron na Placu Zamkowym* Andrzeja Ziemięckiego, 1947), cudownego wynalazku (*Giełda przestaje pracować* Zygmunta Sztaby, 1947; *Baczość! A. R. 7. Powieść o atomie* Kazimierza Wroczyńskiego, 1947). Do wymienionych tu utworów można dodać powieść Władysława Umińskiego *Na drugą planetę* (1929), wznowioną w roku 1946, oraz *Balonem do bieguna. Przygody z podróży powietrznej ponad lodami* (1925) tegoż autora, wznowioną w 1947 i 1948 jako *Balonem do bieguna północnego. Ponad lodami Antarktydy*. Niemniej rację zdaje się mieć Antoni Smuszkiwicz, upatrujący nikłej obecności fantastyki na rynku wydawniczym w sytuacji, w jakiej znalazła się Polska tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej; zob. tenże, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, wyd. 2, poszerzone, Solaris, Stawiguda 2016, s. 238.

²¹ Zob. I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Czytelnik, Kraków 1939, s. 130–134. Rozważania te pozostawały bez wpływu na socrealistyczną krytykę literacką, mimo że ich reedycja miała miejsce już w 1949 roku nakładem krakowskiej Placówki; spotkały się wówczas jednak z dość ostrą krytyką, o czym świadczy recenzja Ewy Korzeniewskiej; czytamy w niej: „To, co robi, zresztą z dużą werwą publicystyczną, Fik, jest zaprzeczeniem wszystkich [...] podstawowych założeń metody marksistowskiej. [...] Książka Fika nie daje żadnej wiedzy o pisarzach, nie daje wiedzy o utworach [...]. Życie i śmierć Fika dały wyraz prawdzie i szczerości jego postawy ideologicznej. [...] To wszystko nie świadczy jednak o tym, jakoby Fik zdobył i zastosował trudne kryteria metody socjologicznej do badań literatury dwudziestolecia międzywojennego. Książka jego, której fragmenty cechuje błyskotliwa inteligencja – nie jest żadną syntezą literatury tamtych lat” (taż, *Nieporozumienie*, „Odrodzenie” 1949, nr 40, s. 5). Na ocenę działalności Fika mógł wpływać również charakter jego wypowiedzi, wyrażający się w osobnym stanowisku, które zajmował jako krytyk; Jerzy Kwiatkowski, charakteryzując publicystę, pisał: „Z tekstów Fika wyłania się obraz przekornego indywidualisty, kogoś, kto nie jest skłonny powtarzać za panią matką pacierz i – przyjąwszy wspólną [ze Stanisławem Baczyńskim i Andrzejem Stawem – przyp. A.M.] ideologię – pragnie jednak działać w spo-

- negatywnym – jakkolwiek niewyrażonym *explicite* – traktowaniem jako punktu odniesienia dla możliwych koncepcji roli *science fiction* idei „fantastyki postępowej” (przywołane tu pojęcie ma charakter *quasi*-genologiczny); Hanna Kirchner pisała o niej następująco:

Sedno sprawy leży w tym, aby była to fantastyka zgodna z zasadami realizmu socjalistycznego [...]. Chodzi o to, aby w fantazji, marzeniu nie przemycać pierwiastków wstecznej ideologii, idealizmu, aby marzenie związać z rzeczywistością, aby wprząc je w służbę twórczego działania²².

Tymczasem Grzeniewski, akcentując konieczność nakreślenia wizji przyszłego, skomunizowanego świata, podnosi jednocześnie walory artystyczne powieści, to jest czytelniczą atrakcyjność oraz szczegółowość i spójność wizji świata przedstawionego, przekładającą się na jej sugestywność: „Wszystko [...] opisane jest tak przekonująco, [...] że niejeden z mniej doświadczonych czytelników weźmie wywoły Lema za prawdziwe. To dobrze świadczy o pisarzu fantastycznym!”²³.

Krytyk *implicite* odwołuje się zatem do Arystotelesowskiego rozróżnienia prawdy i prawdopodobieństwa²⁴. To ostatnie jest zresztą – zgodnie z wykładnią Stagiryty – w sferze poezji (*resp.* literatury) istotniejsze od prawdy: „Zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się wydarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”²⁵. Istotna jest przy tym – i to odróżnia stanowisko Grzeniewskiego od zwolenników „dogmatycznego” socrealizmu (np. Jerzego Lasoty bądź Hanny Kirchner) – nie ocena realiów „świata Jutra”, ukazanego na kartach *Astronautów*, w perspektywie dialek-

sób możliwie jak najbardziej samodzielny” (tenże, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 479). Być może też – prócz osobowości Fika jako „krytyka osobnego” i nieprzychylnego przyjęciu *20 lat literatury polskiej (1918–1938)* na łamy ówczesnie opiniotwórczego periodyku – jedną z istotniejszych przyczyn owego „zapomnienia” publicystyki Fika dłuższy czas po wojnie był jego związek z tygodnikiem społeczno-literackim „Pion” (1933–1939); pismo to, jakkolwiek deklarowało się jako apolityczne, było związane z obozem sanacyjnym. W kulturze stalinowskiej takie „powinowactwa z wyboru” były wystarczające, by skazać krytyka na nieobecność w dyskursie krytycznym.

²² H. Kirchner, *Marzenie – organizator dziecięcego bohaterstwa*, „Nowa Kultura” 1952, nr 32, s. 10. Intencjonalnie Kirchner omawia powieści Lwa Kassila (przede wszystkim *Szwambarię*, 1931; wyd. pol. 1950), jednak jej uwagi na temat istoty fantastyki i jej postulowanych funkcji mają charakter uogólniający.

²³ L. Grzeniewski, *Niedotrzymana obietnica*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14 (106), s. 10.

²⁴ Nie jest to jedyna recenzja, w której nacisk krytyka położony został na aspekt prawdopodobieństwa kreacji świata przedstawionego; Zofia Morstinowa deklarowała: „Typ powieści fantazyjno-przyszłościowej jest typem trudnym. Wymaga od autora bujnej wyobraźni, a równocześnie jakiegoś bardzo ostrego realizmu, by swymi fantastycznymi konstrukcjami móc czytelnika zasugerować” (taż, *W kosmicznej próżni*, [rec. S. Lem, *Astronauta*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 22 [376], s. 7). Przedkładanie walorów artystycznych nad wymiar ideologiczny dzieła literackiego podyktowane jest w tym wypadku miejscem publikacji szkicu. Jednak analogiczna myśl pojawia się przecież w rozważaniach Grzeniewskiego, co zdaje się sygnałem powolnych zmian w polityce kulturalnej.

²⁵ Arystoteles, *Poetyka*, w: tegoż, *Poetyka. Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 329–330.

tyki dziejów i materializmu historycznego, lecz wiarygodność artystycznej kreacji. Stanowisko takie w socrealistycznej krytyce literackiej należy uznać za *novum*, ówczesnie bowiem, o czym przypomina Janusz Sławiński, respektowany był przede wszystkim „imperatyw doktrynalności” (określenie Sławińskiego)²⁶. Wyrażał się on w przestrzeganiu „znieuchomiącej konfiguracji idei, dążeń i praktyk”²⁷.

Tym samym stanowisko Grzeniewskiego jest nie tyle komplementarne wobec opinii Woźnickiej, ile stanowi dla jej odczytania *Astronautów* kontrpropozycję, mimo deklarowanego zakorzenienia własnych wniosków w dociekaniach krytyczki. Ta bowiem koncentruje się nie na wartościach immanentnych powieści, lecz na jej zgodności / niezgodności z dookreślonym stanowiskiem ideologicznym. Daje to badaczce asumpt do następującej konstatacji: „*Astronauty* – jest to utwór pisany z ogólnohumanistycznych pozycji, ale dlatego właśnie brak mu ostrości i nie sięga on głębi prawdziwego humanizmu”²⁸. Przeciwnie Grzeniewski, jakkolwiek deklaruje zaciekawienie kształtem komunistycznej przyszłości, w centrum zainteresowania stawia człowieka:

Chcę być dobrze rozumiany: nie wymagam, aby pisarz zajmował się planowaniem organizacji społeczeństwa przyszłości, ale mam prawo oczekiwać, że znając cechy człowieka socjalistycznego, pisarz powinien pokusić się o pokazanie człowieka, który żyje w epoce komunizmu, gdy służy mu tak wspaniale nakreślona przezeń w książce potęga techniczna²⁹.

Prawda obiektywna (*resp.* dziejowa) staje się w takim ujęciu wtórna wobec „większej prawdy”, konstruowanej na potrzeby ideologii i propagandy, lecz psychologicznej, obnażającej motywacje i źródła decyzji bohaterów. Socjologizmowi, promowanemu przez krytykę socrealistyczną, został przeciwstawiony zatem psychologizm, a tym samym – uznanie jednostkowości bohaterów, wykraczających poza właściwą dla socrealizmu typowość kreacji postaci. Przeciwestawiając się właściwemu dla realizmu socjalistycznego (zwłaszcza w jego dogmatycznej postaci) normatywizmowi, krytyk wskazywał na rangę podmiotowości bohatera dla wartości utworu; Grzeniewski podążał tym samym tropem Adama Ważyka i Ludwika Flaszena, postulat ukazania zaś „człowieka, który żyje w epoce komunizmu”, w jego uwikłaniach społecznych to pogłos lektury zarówno *W stronę humanizmu* (1949), jak i *Nowego Zoila, czyli o schematyzmie* (1952). Zapewne takim rozłożeniem akcentów uwagi należy tłumaczyć fakt, że początkowy akapit *Niedotrzymanej tajemnicy*, poświęcony świetlanej przyszłości ukazanej w powieści Lema, to parafraza zbliżona do kryptocytatu z *Astronautów*³⁰. Grzeniewski – traktując przywoływany i parafrazowany fragment z wyraźną dezynwolturą – dość nonszalancko odnosi się

²⁶ Zob. J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, „PEN”, Warszawa 1990, s. 142.

²⁷ Tamże, s. 131.

²⁸ Z. Woźnicka, *Nieco abstrakcyjny spór o filozofię „Astronautów”*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14(106), s. 10.

²⁹ L. Grzeniewski, *Niedotrzymana obietnica*, dz. cyt., s. 10.

³⁰ Porównajmy: „Wiele już lat miało od upadku ostatniego państwa kapitalistycznego. Kończył się trudny, bolesny i wielki okres sprawiedliwego przetwarzania świata. Nędza,

do zaproponowanej wizji przyszłości. Tym samym w zakamuflowany sposób zdaje się dystansować od koniecznej również w komentarzu zasady „typowości” oraz aktywnnej postawy partyjnej, których konsekwencją był, co podkreśla Marcin Pietrzak, kolektywizm krytyki, działającej na bazie formuł przeniesionych z sympozjów partyjnych, poświęconych polityce kulturalnej³¹.

*

Istotnym *pendant* do omawianej tu dyskusji nad powieścią Lema jest szkic samego pisarza zatytułowany *O „Astronautach” – głos autora*³². Co ciekawe, podczas lektury zwraca uwagę brak refleksji nad możliwymi powinnościami i pozaartytycznymi zobowiązaniami fantastyki naukowej, mimo iż tytuł wypowiedzi zdaje się do takiej refleksji zachęcać. Z perspektywy krytyki retorycznej jest on istotny. Mimo uogólniającej perspektywy, jaką zdaje się sugerować tytuł, Lem nie wprowadza czytelnika w kulisy własnej twórczości; nie konfrontuje też własnych idei z koncepcjami naukowymi. Innymi słowy, Lem nie wypowiada się na temat fantastyki naukowej, jej możliwości bądź ograniczeń. W zamian pisarz zdaje się przede wszystkim odpierać zarzuty recenzentów, odpowiadając przy tym nieomal wyłącznie Woźnickiej. Zdawałoby się zatem, iż traktuje ją w sposób poważniejszy niż drugiego dyskutanta (uwagi Grzeniewskiego twórca zbywa za ledwie wzmianką). Tymczasem w zdaniu rekonstruującym ideę „Dwugłosu...” czytamy: „Obie krytyki [...] zbudowane są na osobliwej zasadzie metodologicznej. Woźnicka gani powieść za to, czego w niej nie ma, ale co zdaniem krytyka jest [...]. Grzeniewski gani za to, czego w książce istotnie nie ma”³³.

Być może poświęcenie uwagi opiniom Woźnickiej należy traktować jako pragnienie wyjaśnienia nieporozumień wynikających z nadużyć interpretacyjnych. Takie odczytanie intencji Lema tłumaczyłoby, dlaczego pisarz przywołuje w charakterze kontrargumentów obszerne fragmenty *Astronautów*, konfrontując je z wypowiedziami krytyczki.

Podkreślając pozycję, z której pisarz odnosi się do wypowiedzi krytyków (jest ona nadrzędna jako twórcy komentowanego dzieła), tezy recenzentów omawia on, sięgając po *reductio ad absurdum*³⁴. Tym samym unieważnia „ciężar gatunkowy”

chaos gospodarczy i wojna nie zagrażały już wielkim planom mieszkańców Ziemi” (S. Lem, *Astronauta*, dz. cyt., s. 17).

„Schemat treściowy *Astronautów* jest prosty [...]: mamy rok 2003; wiele lat minęło od upadku ostatniego państwa kapitalistycznego, kończy się trudny i wielki okres sprawiedliwego przetwarzania świata; nędza, chaos gospodarczy i wojny nie zagrażały już wielkim planom mieszkańców Ziemi” (L. Grzeniewski, *Niedotrzymana obietnica*, dz. cyt., s. 10).

³¹ Zob. M. Pietrzak, *Socrealistyczna krytyka literacka w ujęciu diachronicznym*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 245.

³² Zob. S. Lem, *O „Astronautach” – głos autora*, „Nowa Kultura” 1952, nr 19(111), s. 9.

³³ Tamże. s. 9.

³⁴ Lem sięga po erystyczny chwyt *argumentum ad verecundiam* (zob. A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przekł. B. i Ł. Konorscy, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 75). Reprezentatywne dla niego jest przywołanie przez Lema niezlokalizowanej bibliograficznie wypowiedzi Witolda Doroszewskiego na temat „ustawiania głowy tureckiej” (zob. S. Lem, *O „Astronautach” – głos autora*, dz. cyt., s. 9). Z perspektywy krytyki

zarzutów, które potencjalnie mogłyby zaważyć na dalszych losach powieści (a poniekąd i jej autora)³⁵. Co ciekawe: broniąc się przed zarzutem o „nieortodoksyjność” poglądów, wykraczających poza akcentowany przez Sławińskiego „imperatyw doktrynalności”, Lem *de facto* nie sięga po argumenty inne niż fragmenty własnej powieści, wskazując na powierzchowność jej odczytań przez Woźnicką³⁶. Nie waha się przy tym konfrontować *passusów* z *Astronautów* z supozycjami krytyczki, wyznaczając jednocześnie – jako horyzont lekturowy – dyrektywy ideologiczne, którym podporządkowana była ówczesna polityka kulturalna; czytamy: „Dla wartości powieści fantastycznej bardzo doniosła jest sprawa stosunku jej bohaterów, ludzi z epoki komunizmu, do naszych czasów”³⁷. Tym samym Lem traktuje wprowadzenie komunizmu jako obowiązującej formacji społecznej w przyszłości, co pozostaje w pełnej zgodności z ówczesną ideologią.

*

retorycznej wykorzystanie *argumentum ad verecundiam* ma dodatkową wartość: sytuuje ona Lema w kręgu ludzi nauki, dla których wartość argumentów jest weryfikowalna (zob. J. Goćkowski, *Funkcje autorytetów w społeczeństwie nauki*, „Teksty” 1977, nr 1(31), s. 21–40).

³⁵ Pamiętajmy, że w 1952 roku nadal obowiązywał, ogłoszony w 1951 roku na polecenie Sekretariatu Biura Politycznego PZPR (11 maja 1951), dekret o reorganizacji bibliotecznych księgozbiorów. Dookreślał on listę prohibitów, na której znalazły się również utwory takie jak *Schron na Placu Zamkowym* (1947) Andrzeja Ziemięckiego, spełniające wszelkie kryteria stawiane przed twórczością socrealistyczną (zob. [Cenzura PRL]. *Wykaz książek podlegających niezwłóchnemu wycofaniu 1 X 1951 r.*, posłowie Z. Żmigrodzki, Wydawnictwo „Nortom”, Wrocław 2002, poz. wykazu 1649).

³⁶ Lem popełnia interpretacyjne nadużycie, sprowadzając w recenzji Woźnickiej funkcję cudzysłowu do sygnału cytowania: „Dobrze – powie ktoś, – ale są [...] ustępy, w których mówi się o naszych czasach jako o epoce »rozgardiaszu« i »nieporządku«. Bo te słowa podaje Woźnicka w cudzysłowie, a więc jako cytaty” (tamże, s. 9). Na temat możliwych innych, prócz sygnału cytowania, funkcji cudzysłowu zob. E. Łuczyński, *Cudzysłów*, [w:] tegoż, *Współczesna interpunkcja polska. Norma a uzus*, Gdańsk 1999, s. 114–130. Takie zawężenie roli cudzysłowu jest sfunkcjonalizowane; Lem wykorzystuje je, aby wskazać nierzetelność Woźnickiej jako krytyka i czytelnika przywołującego słowa, które w powieści nie padają: „W całej książce nie ma ani takich słów, ani podobnych? Głupstwo, kiedy są krytykowi potrzebne” (tenże, *O „Astronautach” – głos autora*, dz. cyt., s. 9). Zarzut niefrasobliwości lekturowej Woźnickiej Lem powtarza w zakończeniu szkicu, sięgając po wątek związany z jej odczytaniem *Wehikułu czasu* (1895; wyd. pol. 1899) Herberta George’a Wellsa: własną interpretację dialektyki dziejów wpisanych w tę powieść Lem wykorzystuje do podważenia kompetencji Woźnickiej jako czytelnika: „Czyżby Woźnicka czytała Wellsa równie nieuważnie jak Lema?...” (tamże, s. 9). Istotne jest w kontekście wydźwięku wypowiedzi Lema użyte przezeń słowo „głupstwo”; przywołanie tego leksemu wykracza poza przyjętą strategię ironicznego tonu, w jakim pisarz odpowiada na zarzuty krytyków. *Słownik języka polskiego* odnotowuje jako jedno ze znaczeń sekundarnych leksem „głupstwo” jako synonim „rzeczy nieważnej” / „błahostki” / „drobnostki” (zob. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, t. 2: D–G, s. 1187, hasło: *Głupstwo*). Odczytywane w zaproponowany tu sposób słowa Lema intencjonalnie mają wskazywać na niefrasobliwość autorki recenzji, manipulującej omawianym utworem tak, aby przystawał on do sformułowanej ogólnie tezy.

³⁷ S. Lem, *O „Astronautach” – głos autora*, dz. cyt., s. 9.

Wbrew zamierzeniom Lema, wpisanym *implicite* w wypowiedź pisarza na temat własnego utworu, nie zakończyła ona sporu o *Astronautów*. Szkic ten, mający być podsumowaniem dyskusji (o czym świadczyłby jego tytuł i pozycja, z której wypowiada się pisarz), doczekał się oddźwięku ze strony Woźnickiej. Świadczy o tym notka jej autorstwa pod tytułem *Kilka słów wyjaśnienia*, ogłoszona niedługo po publikacji wypowiedzi Lema³⁸. Jest to jednakże nie tylko odpowiedź na Lemowskie uwagi wobec autorki, ale też pozorne wycofanie się krytyczki z własnych zarzutów, sformułowanych na łamach *Nieco abstrakcyjnego sporu....* Woźnicka traktuje odczytanie swych tez interpretacyjnych przez Lema jako nieporozumienie, wynikające ze skrótów myślowych i pragnienia uniknięcia wypowiedziania oczywistości. Za taką krytyczką uznaje lekturę *Astronautów* w kontekście działań związanych z ruchem obrońców pokoju: „Jeżeli przekonanie, że książką swoją Lem włącza się do wielkiego ruchu obrońców pokoju, nie zostało wypowiedziane wprost w recenzji, stało się to dlatego, że uważam to przekonanie, tkwiące u podstaw moich nad *Astronautami* rozważań, za rzecz tak oczywistą, że wypowiedzenie go *expressis verbis* uznałam za zbędne”³⁹.

W przywołanej tu wypowiedzi zwraca uwagę przede wszystkim przeniesienie akcentu z „dogmatycznej poprawności” (a za taki można uznać przywoływaną uprzednio konstatację o nie dość wyraziście zarysowanym stanowisku ideowym pisarza) na socrealistyczną figurę „walki o pokój”. Toteż recenzentka nadal postrzega *Astronautów* nie z perspektywy estetycznej, lecz – zgodnie ze stalinowską wizją „literatury upolitycznionej” – ideologicznej. Tym zapewne należy tłumaczyć nie tylko brak w szkicu Woźnickiej uwag dotyczących zagadnień *stricte* literackich, ale i nieobecność namysłu nad immanentnym charakterem twórczości fantastyczno-naukowej. Krytyczka zatem, niejako wbrew własnej deklaracji chęci wyjaśnienia nieporozumień, narosłych zdaniem Lema wokół odczytań *Astronautów*, podtrzymuje stanowisko wyrażone w szkicu z „Dwugłosu...”, inicjującym dyskusję wokół powieści. Wykracza poza perspektywę skupioną na omawianym tekście (zapropinowaną przez Lema w *O „Astronautach” – głosie autora*), stawiając w centrum uwagi konteksty polityczno-ideologiczne.

*

Dopowiedzeniem o charakterze podsumowania dotychczasowych wątków myślowych, które pojawiły się w kolejnych odsłonach „sporu o *Astronautów*”, nie jest jednakże felieton *O „Astronautach” – głos autora*, w którym wypowiadał się Lem pisarz, lecz rozważania Lema teoretyka, zatytułowane *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*⁴⁰. Refleksje te – niejako wbrew tytułowi, a jednocześnie zgodnie z retoryką wypowiedzi Woźnickiej – koncentrują się nie na immanentnych cechach fantastyki naukowej (choć i taki namysł się pojawia), lecz na jej sfunkcjonalizowaniu jako przejawu „literatury upolitycznionej”. Przeniesienie uwagi widać zwłaszcza w zakończeniu, w którym zarysowane są nie

³⁸ Zob. Z. Woźnicka, *Kilka słów wyjaśnienia*, „Nowa Kultura” 1952, nr 22(114), s. 9.

³⁹ Tamże, s. 9.

⁴⁰ Zob. S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, „Nowa Kultura” 1952, nr 39(131), s. 3, 6–7.

tyle zadania pisarstwa, ile pisarza, mającego wskazywać swym czytelnikom „drogę do komunizmu” (w tej roli twórca wpisywał się zatem w charakterystyczną dla socrealizmu funkcję „inżyniera dusz”). Z tego względu zasadą konstrukcyjną utworu fantastycznonaukowego pozostaje – tak jak w przypadku powieści współczesnej – reguła typowości, traktowana w socrealistycznym dyskursie jako zagadnienie nie tyle estetyczne, ile ideologiczne. Geоргij Maksimilianowicz Malenkow w *Referacie sprawozdawczym KC WKP na XIX Zjeździe KPZR* (październik 1952) definiował typowość w następujący sposób:

W ujęciu marksistowsko-leninowskim to, co typowe, nie oznacza bynajmniej jakiejś średniej statystycznej. Typowość odpowiada istocie danego zjawiska społeczno-historycznego, nie jest zaś po prostu zjawiskiem najbardziej rozpowszechnionym, najczęściej się powtarzającym, powszednim. Świadome przejawienie, wyostrenie obrazu nie wyklucza typowości, lecz w pełniejszej mierze ujawnia ją i podkreśla. Typowość stanowi podstawową sferę przejawiania się partyjności w sztuce realistycznej. Problem typowości jest zawsze problemem politycznym⁴¹.

Lem, uogólniając kwestię typowości w literaturze, aluzyjnie odnosi się do żywych ówczesnie dyskusji na ten temat (w pośredni sposób zatem i do stanowiska Malenkowa):

Nie wymagamy od powieści współczesnej, żeby jej wątek i wszystkie sprawy były wierne „skopiowane z życia”. Dobra książka ukazuje we właściwych proporcjach prądy, przemiany i dążenia epoki, i takiej właśnie, ale też tylko takiej zgodności z rzeczywistością (przyszłą) możemy żądać od powieści fantastyczno-naukowej. [...] Niech pisarz uchwyci trafnie jakiś ogólny zarys, niech odgadnie jakies proporcje, niech ukaze główne tendencje – a będzie to już poważne osiągnięcie⁴².

Przywołane tu cele twórczości fantastycznonaukowej uświadamiają rangę, jaką Lem przypisywał opowieściom o przyszłości. Nie miały one być – jak w przypadku międzywojennej twórczości, nie zawsze adresowanej do wyrobionych literacko miłośników „świata Jutra” – wyrazem artystycznego eskapizmu. Co istotne, wpisany w rozważania pisarza projekt fantastyki naukowej nie dotyczył twórczości realnie funkcjonującej w obiegu lekturowym. Ze szkicu *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego* wyłania się wizja *science fiction* postulowanej, odzwierciedlającej świadomość człowieka poddanego presji przemian społeczno-obyczajowych, związanych z kształtowaniem się nowego modelu życia codziennego⁴³. Aby możliwa była realizacja postulatu Lema uczynienia literatury

⁴¹ G. Malenkow, *Referat sprawozdawczy KC WKP na XIX Zjeździe KPZR*, „Nowe Drogi” 1952, numer specjalny, s. 55.

⁴² S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, s. 6–7.

⁴³ Nie należy zapominać, że pierwsze lata po drugiej wojnie światowej to w Polsce czas przyspieszonej industrializacji i urbanizacji oraz zmiany struktury gospodarczej z rolniczej na przemysłową. Co więcej, Wojciech Tomasiak, rekonstruując ideologiczne założenia twórczości socrealistycznej, wskazuje na wpisaną w nią relację między industrializacją a komunizmem (zob. tenże, *Realizm socjalistyczny, czyli o utopii estetycznej*, [w:] tegoż, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

fantastycznonaukowej wyrazem refleksji cywilizacyjnej, należało spełnić warunek konieczny, jakim jest uczynienie dialektyki materializmu historycznego kluczem interpretacyjnym ukazywanych przemian. Jedynie wówczas bowiem, co akcentuje pisarz

[twórca] ukazuje nie miraż, nie fikcyjne utopie, nie światy możliwe a nieprawdopodobne do zbudowania na Ziemi, ale posuwając się śladami myśli wielkich ludzi, wypełniając ich precyzyjne formuły teoretyczne wyobraźnią, intuicją, krwią – w ostatecznym wyniku swoją pracą potwierdza to co miliony jego współczesnych: wiarę w słuszność naszej sprawy, w nieodwracalność procesów historycznych, w zwycięstwo komunizmu⁴⁴.

Zaproponowane rozumienie powinności literatury fantastycznonaukowej Lem ugruntowuje przywołaniami rozważań Karola Marksa i Włodzimierza Lenina jako kodyfikatorów materializmu historycznego, będącego – w myśl zawartej w szkicu deklaracji – kwintesencją metody naukowej. Lem deklaruje: „Ostateczną próbą każdego systemu myślowego, każdej teorii jest doświadczenie. Doświadczenie zostało wypełnione – laboratorium była cała kula ziemską [...]. Człowiek myślący naukowo dziś nie może mieć wątpliwości w wyborze metody, która pozwala przewidywać przyszłość. Jest nią materializm historyczny”⁴⁵. Przywołanej tu deklaracji nie należy traktować jednak w kategoriach ideologicznych. Jacek Łukasiewicz podkreśla konotację naukowości terminu „materializm historyczny” i traktuje jako składową właściwego dla socrealizmu „mitu scjentyistycznego” (określenie badacza)⁴⁶. Taka deklaracja światopoglądowa była zresztą niewątpliwie atrakcyjna dla Lema, postrzegającego siebie jako człowieka nauki i mającego w biografii epizod współpracy z Mieczysławem Choynowskim, założycielem Konwersatorium Naukoznawczego Towarzystwa Asystentów Uniwersytetu Jagiellońskiego (funkcjonowało ono w latach 1945–1950), oraz współpracy (w latach 1947–1950) z naukoznawczym periodykiem „Życie Nauki”⁴⁷.

2009, s. 15). Nieprzypadkowo też niedługo po publikacji szkicu *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego* Lem ogłosił rozważania na temat gwałtownych przemian cywilizacyjnych związanych z rozwojem techniki i automatyzacji; w ich pierwszym akapicie deklarował: „W naszych czasach toczy się, rozpoczęta w pierwszej połowie XX wieku, nowa, wielka rewolucja przemysłowa, wyznaczająca drogi dalszemu rozwojowi techniki” (tenże, *Technika za wyzwolenie człowieka*, „Nowa Kultura” 1952, nr 41[133], s. 1).

⁴⁴ S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, dz. cyt., s. 7. Przywołane tu słowa korespondują z pointą recenzji *Astronautów* pióra Andrzeja Kijowskiego, która ukazała się na łamach jednego z pism kulturalno-literackich; zob. tenże, *Fantazja i realizm*, „Życie Literackie” 1952, nr 12(36), s. 11.

⁴⁵ S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, s. 3.

⁴⁶ J. Łukasiewicz, *Mit socjalizmu*, w: tegoż, *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Agencja Artystyczna Para, Katowice 2006, s. 14.

⁴⁷ Na temat wpływu Choynowskiego na intelektualne wybory Lema zob. S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 18–20. Wspomina o nim również Carl Tighe w szkicu poświęconym społeczno-politycznym uwikłaniom prozy Lema (zob. tenże, *Stanisław Lem: Socio-Political Sci-Fi*, „Modern Humanities Research Association” 1999, nr 3, s. 760) oraz Joanna Kamińska, rekonstruująca naukowe fascynacje Lema; zob. też, *Obraz nauki w twórczości Stanisława Lema*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2008, nr 2, s. 184–185.

Przywołane tu rozważania pisarza na temat roli materializmu historycznego w kreśleniu obrazów przyszłości (jakkolwiek sam Lem tego nie czyni *expressis verbis*) można odnieść do *Astronautów*. Istotny pod tym względem jest nie tylko obraz zwycięskich zmagani ludzkości z naturą, ale też historia rozwoju astronautyki, w której weryfikowalne historycznie fakty zostają uzupełnione fikcją. Tym samym rekwizytornia fantastycznonaukowa ma być jedynie pretekstem do ukazywania procesu dziejowego:

Powieść przyszłych czasów [...] ukaże w syntetycznym skrócie długość i monumentalność przebytej drogi, ciągłość historycznego rozwoju, nieustające poszukiwania, dążenia, klęski, wzloty, upadki i triumfy w walce o opanowanie siebie i wszechświata gorzącej materii, w walce, w której powstaje i z wieku na wiek rośnie wielkość człowieka⁴⁸.

Pisarz, projektując zainteresowania twórców fantastyki naukowej, nie koncentrował się zatem na różnicach między naszymi a przyszłymi czasami, lecz na podobieństwie, wynikającym z przeświadczenia o względnej niezmienności psychiki *homo sapiens*: „Powieść z przyszłych czasów pokaże, owszem, człowieka innego niż dzisiejszy, ale mającego z nami tak wiele wspólnego”⁴⁹. Deklaracja ta zdaje się komplementarna wobec propozycji Nowickiego, który upatrywał wartość radzieckiej fantastyki naukowej w promowaniu aprobowanych postaw społecznych:

Fantastyka i realizm? W zestawieniu tym nie ma żadnego paradoksu. Fantastyczna jest sceneria, fantastyczne są przygody, zdarzenia, odkrycia i wynalazki, natomiast ludzie radzieccy w radzieckich powieściach fantastycznonaukowych przedstawiani są w sposób realistyczny, mają bowiem liczne cechy „bohaterów pozytywnych”, a więc mogą być wzorem etycznym dla czytelnika⁵⁰.

I w tym przypadku zatem, podobnie jak w ujęciu Mietelskiego, fantastyka była traktowana instrumentalnie; przypomnijmy, iż w recenzji tej czytamy nie tylko o konieczności sprostowania błędów Lema w zakresie wiedzy astronomicznej i wykorzystywanych terminów fizycznych; równie istotne są dla piszącego walory wychowawcze *Astronautów*:

Jednym z postulatów wysuniętych na Podsekcji Metod Popularyzacji Wiedzy I Kongresu Nauki Polskiej było, aby do upowszechnienia nauki używać także środków artystycznych. Za realizację wymienionego żądania należy uważać m.in. twórczość powieściową o tematyce naukowej. Powieść p. St. Lema stanowi całkiem udany krok w tym kierunku [...]. Autor, realizując w swej fantazji odwieczne dążenie ludzkości do oderwania się od Ziemi [...] nie zapomina o celach dydaktycznych. [...] Książka wpaja w czytelnika głęboki szacunek dla potęgi rozumu ludzkiego⁵¹.

⁴⁸ S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁹ Tamże, s. 7.

⁵⁰ A. Nowicki, *O radzieckich powieściach fantastycznonaukowych*, dz. cyt., s. 51.

⁵¹ J. Mietelski, [rec. S. Lem, *Astronauta. Powieść fantastyczno-naukowa*], dz. cyt., s. 91. Słowa te, odczytywane z perspektywy retoryki, wybrzmiewają tym bardziej, że stanowią puentę rozważań krytyka.

Należy przy tym pamiętać, że ukazanie świadomości człowieka Jutra nie było dla Lema celem samym w sobie, lecz korespondowało z jego zainteresowaniem wymiarem technicznym cywilizacji. Tak postawiony cel twórczości fantastycznonaukowej zdaje się zbieżny z wyrażonym w szkicu Grzeniewskiego, jakkolwiek w rozważaniach Lema charakter przemian zasygnalizowany został ogólnikowo. Tymczasem autor *Niedotrzymanej obietnicy* wskazuje jednoznacznie na rangę postępu technologicznego w kształtowaniu społeczeństwa przyszłości⁵².

Zakreślonej w powyższy sposób postulowanej problematyce twórczości fantastycznonaukowej – ukazaniu w zgodzie z prawidłami materializmu historycznego rozwoju społeczeństwa pod wpływem rozwoju technologicznego – towarzyszy jednak „przyzwolenie” na pewną dowolność w jednostkowych realizacjach postawionego celu. Świadczy o tym uwaga Lema na temat formy, jaką owe rozważania mogą przyjąć: „Czy autor zechce pokazywać wypadki tylko przeciętne, typowe, czy niezwykle, szczególne – to już jego rzecz”⁵³.

Przywołany tu fragment można traktować, zwłaszcza w zestawieniu z obraną przez Lema strategią w felietonie *O „Astronautach” – głos autora*, za zdecydowane opowiedzenie się po stronie wartości literackich w kreacji świata przedstawionego. Odczytywany w zaproponowany tu sposób szkic *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego* jawi się zatem – z perspektywy czasu dość powściągliwym – opowiedzeniem się przez Lema (na wzór Grzeniewskiego) po stronie literatury w jej konfrontacji z narzucanymi „sztuce słowa” odgórnie politycznymi zobowiązaniami. W centrum zainteresowań autora znajduje się więc nie ideologia, lecz istota fantastyki naukowej utożsamianej z artystyczną ekspresją cywilizacji technicznej. Suponowane tu odczytanie szkicu zdaje się upoważnione zwłaszcza w kontekście inicjującego wypowiedź Lema zdania, w którym pojawia się po raz pierwszy w całej dyskusji zainicjowanej „Dwugłosem...” sygnał świadomości genologicznej przekraczającej dotychczasowe rozumienie fantastyki naukowej:

Na wstępie chciałbym wyjaśnić, że poniższe uwagi ograniczają się do moich osobistych poglądów na cele i zadania literatury fantastyczno-naukowej i nie roszczą sobie pretensji do obiektywnej oceny wszystkich osiągnięć i możliwości tego gatunku pisarskiego⁵⁴.

Mimo deklarowanej jednostkowej perspektywy (i związanego z nią subiektywizmu wniosków) zwraca uwagę przeświadczenie, że fantastyka naukowa to zjawisko osobne; nie jest ono dla Lema jedynie kwestią rekwizytorni, lecz przede wszystkim odrębnego (wobec prozy realistycznej) motywowania zjawisk ukazywanych w ramach świata przedstawionego⁵⁵.

⁵² Zob. L. Grzeniewski, *Niedotrzymana obietnica*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14(106), s. 10.

⁵³ Tamże, s. 7.

⁵⁴ Tamże, s. 3 (podkr. A.M.).

⁵⁵ Sygnalizowane tu postrzeżenie odrębności fantastyki być może należy uznać za pogłos lektury (jakkolwiek brak jest świadectw obioru) przez Lema rozważań Jerzego Pelca, postulującego traktowanie fantastyki literackiej jako alternatywy dla obrazowania realistycznego: „Odpowiedzi na pytanie o cechy specyficzne fantastyki szukać należy [...] w stwierdzeniu, czy zespół cech przysługujących rojonym przez twórcę przedmiotom intencjonalnym jest tożsamy z odpowiednim zespołem cech przedmiotu realnego. [...] Czy z elementów świata

Omawiane w niniejszym szkicu głosy krytyczne pozostały – patrząc z perspektywy czasu – na uboczu ówczesnych dyskusji krytycznoliterackich, prowadzonych w latach 1952–1955. Istotne jest traktowanie przywołanych tu wypowiedzi jako świadectwa kształtowania się teoretycznej świadomości genologicznej: zarówno krytyki literackiej, jak i samego pisarza, która najdojrzałą postacią w dorobku Lema-teoretyka przybierze w *Fantastyce i futurologii* (1970). Rozpatrywane z zaproponowanej tu perspektywy pierwsze „wprawki” krytycznoliterackie (zwłaszcza *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*) można postrzegać zatem jako świadectwo stałości koncepcji fantastyki naukowej, której Lem pozostał wierny zarówno jako pisarz, jak i krytyk.

Bibliografia

- [?], [rec.], „Horyzonty Techniki” 1952, nr 5, s. 225.
- [Cenzura PRL]. *Wykaz książek podlegających niezwłóchnemu wycofaniu 1 X 1951 r.*, postło-
wie Zbigniew Żmigrodzki, Wydawnictwo „Nortom”, Wrocław 2002.
- Adamowicz Gienadij, *Wygnanie władcy*, przeł. Stanisław Furmanik, „Książka i Wiedza”,
Warszawa 1950.
- Arystoteles, *Poetyka*, w: tegoż, *Poetyka. Retoryka*, przeł. Henryk Podbielski, Państwowe
Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939–1956*, t. 2, Wydawnictwa Szkolne i Ped-
gogiczne, Warszawa 1988.
- Berman Jakub, *Pokażcie wielkość naszych czasów*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45, s. 1.
- Białoborski Eustachy, *Powieść fantastyczno-naukowa?*, „Problemy” 1953, nr 7, s. 502–503.
- Brodzki Józef, „Bacność! A. R. 7.” (*Na marginesie „fantastycznej” powieści Kazimierza
Wroczyńskiego*), „Robotnik” 1947, nr 306, s. 5.
- Buczkowski Leopold, *Kozmarna międzyepoka: fragmenty*, oprac. Z. Trziszka, „Kresy”
1997, nr 4, s. 208–210.
- Chrząstek Tomasz, *Na kulturalnym froncie. Analiza zawartości tygodnika „Nowa Kultura”
1950–1963*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2016.
- Fik Ignacy, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Czytelnik, Kraków 1939.
- Flaszen Ludwik, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 1, s. 3–4.
- Goćkowski Janusz, *Funkcje autorytetów w społeczeństwie nauki*, „Teksty” 1977, nr 1(31),
s. 21–40.
- Grzeniewski Ludwik, *Niedotrzymana obietnica*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14(106), s. 10.
- Hollanek Adam, *Katastrofa na „Słońcu Antarktydy”*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1958.
- Hutnikiewicz Artur, *Fantastyka*, [rec. *Polska nowela fantastyczna*], „Dziś i Jutro” 1949,
nr 43, s. 6.
- Kamińska Joanna, *Obraz nauki w twórczości Stanisława Lema*, „Zagadnienia Naukoznaw-
stwa” 2008, nr 2, s. 179–185.

rzeczywistego artysta buduje całości podobne do istniejących realnie, czy też niezwykle, i czy orzeka o nich podobnie do notorycznie spotykanych orzeczeń, czy jakoś inaczej” (tenże, *Fik-
cja i fantastyka literacka...*, dz. cyt., s. 16).

- Kijowski Andrzej, *Fantazja i realizm*, „Życie Literackie” 1952, nr 12(36), s. 11.
- Kijowski Andrzej, *Krytyka – twórczość przeklęta*, w: tegoż, *Arcydzieło nieznanne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 204–210.
- Kijowski Andrzej, *Moja grzechotka*, w: tegoż, *Miniatury krytyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 67–71.
- Kirchner Hanna, *Marzenie – organizator dziecięcego bohaterstwa*, „Nowa Kultura” 1952, nr 32, s. 10.
- Korzeniewska Ewa, *Nieporozumienie*, „Odrodzenie” 1949, nr 40(253), s. 5.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Lem Stanisław, Bereś Stanisław, [rozmowa], *Czas nie całkiem utracony*, w: S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 7–47.
- Lem Stanisław, *Astronauta*, Czytelnik, Warszawa 1951.
- Lem Stanisław, *O „Astronautach” – głos autora*, „Nowa Kultura” 1952, nr 19(111), s. 9.
- Lem Stanisław, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, „Nowa Kultura” 1952, nr 39(131), s. 3, 6–7.
- Lem Stanisław, *Obłok Magellana*, Czytelnik, Warszawa 1955.
- Lem Stanisław, *Technika za wyzwolenie człowieka*, „Nowa Kultura” 1952, nr 41(133), s. 1.
- Łuczyński Edward, *Cudzysłów*, w: tegoż, *Współczesna interpunkcja polska. Norma a uzus*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1999, s. 114–130.
- Łukasiewicz Jacek, *Mit socjalizmu*, w: tegoż, *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Agencja Artystyczna Para, Katowice 2006, s. 11–68.
- Malenkov Georgij Maksymilianowicz, *Referat sprawozdawczy KC WKP na XIX Zjeździe KPZR*, „Nowe Drogi” 1952 [numer specjalny].
- Markiewicz Henryk, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999 [wyd. 3, zmienione i rozszerzone].
- Mietelski Jan, [rec. S. Lem, *Astronauta. Powieść fantastyczno-naukowa*], „Urania” 1952, nr 3, s. 90–91.
- Morstinowa Zofia, *W kosmicznej próżni*, [rec. S. Lem, *Astronauta*], „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 22(376), s. 7.
- Mostowicz Arnold, *Lukacs o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 12(36), s. 3.
- Nowicki Andrzej, *O radzieckich powieściach fantastycznonaukowych*, „Język Rosyjski. Czasopismo dla Nauczycieli” 1951, nr 4, s. 51–58.
- Pelc Jerzy, *Fikcja i fantastyka literacka, szkic projektu używania pojęć*, [posiedzenie z 26 stycznia 1948 r.], „Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury”, Warszawa 1949, s. 1–16.
- Pietrzak Marcin, *Socrealistyczna krytyka literacka w ujęciu diachronicznym*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 237–251.
- Revai József, *O niebezpieczeństwie schematyzmu w literaturze*, [brak nazwiska tłumacza], „Nowa Kultura” 1951, nr 22, s. 10.
- Saparin Wiktor, *Nowa planeta (Opowiadanie naukowo-fantastyczne)*, przeł. B. K. [właśc.?, „Razem” 1949, nr 31, s. 13; nr 32, s. 11; nr 34, s. 6.
- Schopenhauer Arthur, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. Bohdan. i Łucja Konorscy, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

- Sławiński Janusz, *Krytyka nowego typu*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, PEN, Warszawa 1990, s. 130–152.
- Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, t. 2: D–G, s. 1187, hasło: *Głupstwo*.
- Smuszkiewicz Antoni, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej* [wyd. 2, poszerzone], Solaris, Stawiguda 2016.
- Stoff Andrzej, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronauta, Obłok Magellana, Sezam)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, t. 11, s. 125–146.
- Tighe Carl, *Stanisław Lem: Socio-Political Sci-Fi*, „Modern Humanities Research Association” 1999, nr 3, s. 758–774.
- Tomasik Wojciech, *Realizm socjalistyczny, czyli o utopii estetycznej*, w: tegoż, *Okolice soc-realizmu. Prawie tuzin szkiców*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2009, s. 12–29.
- Verne Jules, *Straszny wynalazca. Powieść fantastyczna*, przeł. Karolina Bobrowska, Księgarnia Ziemi Zachodnich, Poznań 1947.
- Wilczek Jan, *O sytuacji w krytyce*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1953, t. 4, nr 2.
- Woźnicka Zofia, *Kilka słów wyjaśnienia*, „Nowa Kultura” 1952, nr 22(114), s. 9.
- Woźnicka Zofia, *Nieco abstrakcyjny spór o filozofię „Astronautów”*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14(106), s. 10.
- Żuławski Jerzy, *Na srebrnym globie*, Edizioni „La Rondine”, Rzym 1947.
- Żuławski Jerzy, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Żuławski Jerzy, *Stara Ziemia*, Wiedza, Warszawa 1947.
- Żuławski Jerzy, *Zwycięzca*, Wiedza, Warszawa 1946.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest dwugłosowi o powieści Stanisława Lema *Astronauta* (1951), który został zamieszczony na łamach periodyku „Nowa Kultura”. Uczestnikami dyskusji byli: Zofia Woźnicka, Ludwik Grzeniewski i Stanisław Lem, będący zarazem polemistą krytyków, jak i komentatorem własnej powieści. Dyskusja ta jest jedną z najwcześniejszych po wojnie (a z pewnością najbardziej rozbudowaną) prób eksplikacji postulowanych wobec fantastyki naukowej zobowiązań – zarówno estetycznych, jak i pozaartystycznych. Werbalizacja oczekiwań w stosunku do opowieści o „świecie Jutra” pozwala na rekonstrukcję ówczesnej – dość nikłej – świadomości genologicznej i sposobów „oswojenia” nowego w kulturze powojennej zjawiska literackiego. Omówione w szkicu głosy krytyczne dotyczące powieści Lema można traktować jako świadectwa kształtowania się teoretycznej świadomości genologicznej: zarówno krytyki literackiej, jak i samego pisarza.

About the press discussion and auto commentary about *The Astronauts* by Stanisław Lem (from the history of development of science fiction literature theory after World War II)

Abstract

The article focuses on the discussion between Zofia Woźnicka, Ludwik Grzeniewski and Stanisław Lem concerning his *The Astronauts* (1951), which was published in the *Nowa Kultura* [the New Culture] periodical. The author of the novel was both the commentator of his own work, as well as the polemist towards the critics. This discussion in one of the earliest attempts after the war (and definitely the most elaborate one) to explain the expectations of the science fiction – both aesthetic and non-artistic ones. These verbalized expectations of the “story of Tomorrow” allow the reconstruction of the contemporary genological awareness – which was quite faint – and the ways of “taming” the new literary phenomenon in the post-war culture. Critical approaches discussed in the article concerning Lem’s novel can be treated as the proof that the awareness of genological theory begun to develop. This relates both to the literary criticism and the author himself.

Słowa kluczowe: *Astronaucci*, Stanisław Lem, krytyka literacka, „Nowa Kultura”, fantastyka naukowa

Keywords: *The Astronauts*, Stanisław Lem, literary criticism, *Nowa Kultura*, science fiction

Adam Mazurkiewicz – dr hab., prof. UŁ. Krytyk literacki publikujący recenzje nowości wydawniczych z kręgu literatury kryminalnej w internetowym periodyku „Grabarz Polski”. Naukowo zajmuje się literaturą i kulturą popularną, historią literatury fantastycznonaukowej, recepcją postępu technologicznego. Autor zarysów monograficznych: *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004* (Łódź 2007) i *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura* (Łódź 2014), oraz artykułów drukowanych m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Literatury Ludowej”, „Folia Litteraria Polonica” i w tomach zbiorowych.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.3

Dariusz Brzostek

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID 0000-0001-8094-5159

Od bajki (ludowej) do *science fiction*. Badania nad literaturą niewerystyczną na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu

Przywołana powyżej parafraza tytułu jednego z najsłynniejszych szkiców poświęconych literaturze fantastycznej¹ nie jest li tylko chwytem retorycznym – oddaje ona bowiem w sposób dość dokładny specyfikę badań nad niewerystycznymi formami artystycznymi prowadzonymi od ponad sześćdziesięciu lat na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu². Jest to zarazem dość trafna, jak sądzę, konceptualizacja interdyscyplinarnych powiązań – wzajemnych zależności i napięć – jakie tworzą się między folklorystyką, historią i teorią literatury a kulturoznawstwem, wówczas gdy dyscypliny te sięgają po teksty należące do literackiej (ale także folklorystycznej czy filmowej) fantastyki, *science fiction* i horroru. Tym, co łączy wszystkie te podejścia, jest niewątpliwie zainteresowanie skierowane w stronę popularnych i ludowych form narracyjnych – ku utworom, które rzadko i tylko okazjonalnie bywały przez oficjalną, akademicką refleksję badawczą zaliczane w poczet arcydzieł, pełnoprawnych dzieł literackich, a niekiedy nawet tekstów godnych uwagi i namysłu badacza. I o ile dziś nikogo już w zasadzie nie zaskakuje, ani tym bardziej nie oburza, dysertacja „popęlniona” na temat fikcji fanowskich dopisanych przez nastoletnich użytkowników internetu do historii ze świata Harry’ego Pottera³, o tyle przed półwieczem nawet monografie poświęcone twórczości Stefana Grabińskiego i Stanisława Lema (choć ten pierwszy był wówczas niewątpliwym klasykiem modernistycznej grozy, a drugi autorem *Solaris* i *Głosu Pana*) wzbudzały niejaki kontrowersje⁴ (nie

¹ Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

² Początkiem tych badań była bez wątpienia publikacja monografii Artura Hutnikiewicza *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego: 1877–1936*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1959.

³ Zob. np. A. Kobus, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.

⁴ Jeszcze w roku 1974, a zatem piętnaście lat po publikacji swej monografii poświęconej autorowi *Demona ruchu*, Artur Hutnikiewicz zanotuje w swym dzienniku: „Nasz mało stosunkowo znany i wciąż nie doceniany Grabiński przewyższa owe naiwne okrucieństwa Villiersa

wspominając o publikacjach na temat literackich dokonań Sygurda Wiśniowskiego⁵, Krzysztofa Borunia czy Andrzeja Trepki). W tym kontekście pojawienie się pierwszych monograficznych studiów nad polską literaturą fantastyczną (zarówno w kontekście procesu historycznoliterackiego, jak i z uwzględnieniem poetyki tekstów niewerystycznych) na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu już u schyłku lat pięćdziesiątych minionego stulecia można z powodzeniem uznać za pionierskie w obszarze rodzimego literaturoznawstwa.

Pierwszeństwo pod tym względem należy bez wątpienia do Artura Hutnikiewicza i jego badań nad dorobkiem literackim Stefana Grabińskiego – w owym czasie z pewnością zapomnianego i niewątpliwie niedocenianego jeszcze prekursora polskiej literatury grozy. Aby jednak w pełni zrozumieć okoliczności, w jakich powstało kluczowe studium Hutnikiewicza *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego: 1877–1936*⁶, warto przywołać fragment dzienników badacza, w którym analizuje on społeczno-polityczny kontekst podjęcia tematu związanego ze spuścizną lwowskiego pisarza, uwzględniając własne kłopoty z dostosowaniem się do „wulgarnych schematów polonistycznego marksizmu” oraz działaniem środowiskowej presji ideologicznej:

Byłem na to psychicznie i moralnie przygotowany, myśl o ewentualnych następstwach takiego możliwego obrotu rzeczy przyjmowałem z tą cudowną lekkomyślnością, jaka jest przywilejem młodości, która się niczego nie boi. Niemniej jednak odczuwałem potrzebę jakiejś poważniejszej pracy nawet bez myśli o szybkiej publikacji, dla własnej jedynie satysfakcji i zadowolenia, że robię to, co chcę, poza jakimkolwiek przymusem. I tak wpadłem na myśl napisania jakiegoś większego studium o Stefanie Grabińskim. Gdzieś w podświadomości tkwiła u źródeł tej decyzji pamięć o tym dziwnym człowieku, którego znałem kiedyś jako chłopiec i który uczył mnie nawet krótko w moim lwowskim gimnazjum, a jego niesamowita twórczość zawsze mnie pociągała i pobudzała jakieś tkwiące we mnie osobliwe skłonności i szczególną wrażliwość na literaturę tego rodzaju⁷.

Jak widzimy, zwrot w stronę fantastycznych światów oraz makabrycznych opowieści Grabińskiego był dla Hutnikiewicza doskonałą okazją do podjęcia „poważniejszej pracy” naukowej bez konieczności poddawania się metodologicznej presji „wulgarnych schematów” marksizmu w badaniach literackich. Toruński badacz musiał sobie zatem doskonale zdawać sprawę z tego, że choć sfera niewerystycznej prozy pełnej psychologicznych fantazmatów epoki bezpowrotnie minionej nie wzbudzi z pewnością entuzjazmu szermierzy nowego porządku metodologicznego, to jednak pozostawi relatywnie duży margines swobody interpretacyjnej. Grabiński był w owym czasie zapewne pisarzem „niesłusznym” politycznie, bo bez wątpienia

o całe niebo”. A. Hutnikiewicz, *Rehabilitacja Grabińskiego*, do druku podał B. Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1(11), s. 286.

⁵ Zob. A. Stoff, *Opowiadania fantastyczne Sygurda Wiśniowskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1977, t. 13; tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze, Bydgoszcz 1990.

⁶ Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, dz. cyt.

⁷ A. Hutnikiewicz, *Rehabilitacja Grabińskiego*, dz. cyt., s. 287–288.

burżuazyjnym. Pozostawał jednak zarazem pisarzem „nieważnym” – pozbawionym historycznego znaczenia i wyraźnego oddziaływania społecznego – czasy masowego zainteresowania literacką fantastyką miały wszak dopiero nadejść, badanie jego twórczości było więc relatywnie bezpieczne w świecie rosnącej ideologizacji dyskursu literaturoznawczego. Czy jednak było to przekonanie w pełni uzasadnione, jest kwestią dyskusyjną, czego dowodzić może choćby polemika, która w roku 1954, wkrótce po publikacji debiutanckich powieści Lema, rozgorzała na łamach prasy literackiej między autorem *Astronautów* a Andrzejem Kijowskim. Jej tematem stały się związki fantastyki naukowej z nową, socjalistyczną rzeczywistością. Kijowski zarzucił Lemowi, że „przyszłościowość” jego utworów to po prostu „dezercja od współczesności”⁸ i jej wyzwania. Odpowiedź Lema była stosunkowo prosta, gdyż inkryminowane teksty (głównie fragmenty *Dzienników gwiazdowych*) określił on mianem powiastki filozoficznej, zgadzając się przy tym z polemistą, że „potrzeba nam wielkich problemów tematyki współczesnej”⁹. Być może jednak w tym kontekście kluczowy był właśnie „naukowy” charakter współczesnej i zorientowanej na (z założenia ideologicznego – „komunistyczną”) przyszłość fantastyki uprawianej przez Lema w kontraście do „nienaukowej” i „fantasmagorycznej” twórczości Grabińskiego osadzonej w świecie niesocjalistycznej przeszłości.

Trzeba jednak pamiętać, że ów polityczny kontekst podjęcia badań nad dorobkiem autora *Kochanki Szamoty*, o którym wspomina sam Hutnikiewicz, nie był jedynym motywem działań badacza. Drugim, niewątpliwie istotnym, pozostawał oczywiście, sygnalizowany także w cytacie powyżej, kontekst autobiograficzny, o którym tak pisze toruński literaturoznawca:

A może od dzieciństwa miałem w sobie jakiś przewrotny pociąg do historii tego rodzaju z pogranicza grozy i lęku? A może jest to kwestia pewnej wrażliwości nerwowej i pewnych doświadczeń z lat najwcześniejszego dzieciństwa, gdy świat nawet najbliższy wydawał się obszarem nieskończonych tajemnic? Mieszkało się wówczas w starych domach, gdzie ponad najwyższymi piętrami istniały jeszcze ciemne, duszne, przepastne strychy, zasłane miękkim kurzem i zasnute sznurami gęstych, lepkich pajęczyn, pełne tajemniczych rupieci, trzasków, szelestów; chłodne, mroczne sienie o drewnianych schodach, skrzypiących pod stopami zagadkowych przechodniów. Wieczorami, w zupełnej ciszy ktoś stąpał ciężko, wspinając się na piętro i zatrzymywał się przed drzwiami, tak iż przylepiony niemal do nich uchem słyszałem zmęczony oddech, czułem czyjąś niewidzialną obecność¹⁰.

We fragmencie tym rozpoznamy bez trudu wspomnienia dziecięcych lęków wielu pisarzy tamtego czasu, wszak jak pisał przed laty Pierre Loti: „Jako dziecko wieczorem bałem się schodów: wydawało mi się, że umarli skradają się tam za

⁸ A. Kijowski, *Widmo krąży*, „Życie Literackie” 1954, nr 6. Warto przy tym odnotować, że problematykę tę omówił wnikliwie Andrzej Stoff w artykule *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronauta, Obłok Magellana, Sezam)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, t. 11.

⁹ S. Lem, *Uchylam przyłbicy*, „Życie Literackie” 1954, nr 7. Temat ten podjął Lem także już wcześniej w szkicu *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastycznonaukowego*, „Nowa Kultura” 1952, nr 39.

¹⁰ A. Hutnikiewicz, *Rehabilitacja Grabińskiego*, dz. cyt., s. 283–285.

mną, by schwycić mnie za nogi, i pędziłem gnany obłądnym strachem”¹¹. Ale jest to również opis bliski niezliczonym „opowieściom z dreszczykiem”, których badania podjął się właśnie Hutnikiewicz: „Wąskimi schodami zbliżały się powolne, ciężkie kroki, charakterystyczne dla starszych osób. Dodatkowo niezwykle było to, że ich odgłos, będący czymś pomiędzy tupaniem a klapaniem, bardzo nieprzyjemny dla uszu, wydawały najwyraźniej zupełnie bose stopy”¹². W ten sposób złożone okoliczności społeczno-polityczne oraz dziecięce doświadczenia badacza przyczyniły się pośrednio do wyłonienia się nowego obszaru badań w obrębie toruńskiego literaturoznawstwa. Sam Hutnikiewicz powrócił do tego tematu po kilkunastu latach, przygotowując obszerną edycję utworów lwowskiego autora dla Wydawnictwa Literackiego i przyczyniając się w ten sposób ostatecznie do „rehabilitacji Grabińskiego”¹³.

Drugim, nie mniej istotnym, źródłem filologicznych studiów nad literaturą niwerystyczną na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika były bez wątpienia badania folklorystyczne rozpoczęte jeszcze w latach sześćdziesiątych minionego stulecia przez Jana Mirosława Kasjana – zbieracza i interpretatora polskich oraz ukraińskich bajek, podań i gadek, zgromadzonych po latach między innymi w tomie *Na przełęczy światów*¹⁴. Folklorystyczne poszukiwania Kasjana obejmowały zarówno poetykę ludowej bajki magicznej¹⁵, jej semantykę i topikę¹⁶, jak i teorię gatunku¹⁷. Być może to właśnie ta orientacja badawcza fundatora toruńskiej folklorystyki zaowocowała licznymi pracami jego uczniów i kontynuatorów podejmującymi tę tematykę, publikowanymi konsekwentnie w kolejnych dziesięcioleciach. Bez wątpienia wymienić tu należy monografie i artykuły Violetty Wróblewskiej, przede wszystkim zaś jej autorskie książki: *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*¹⁸, *Ludowa bajka nowelistyczna*¹⁹ oraz „*Od potworów do znaków pustych*”²⁰. Charakterystyczną

¹¹ Cyt. za: G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 309.

¹² J.S. Le Fanu, *Niezwykłe zajścia przy Aungier Street*, w: tegoż, *Duch pani Crowl*, przeł. M. Dżdża, Wydawnictwo C & T, Toruń 2013, s. 94.

¹³ Zob. S. Grabiński, *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

¹⁴ J.M. Kasjan, *Na przełęczy światów. 150 ukraińskich baśni, gadek, humoresek i podań ludowych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2000.

¹⁵ Zob. J.M. Kasjan, *O czasach w bajce ludowej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Studia Slavica III. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1999, z. 331; tenże, *O paradoksach w polskiej i ukraińskiej bajce ludowej*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 4/5.

¹⁶ J.M. Kasjan, *Przemiany bajki o zajęcach i żabach*, w: tegoż, *Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1994.

¹⁷ J.M. Kasjan, *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, w: tegoż, *Usta i pióro*, dz. cyt.

¹⁸ V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.

¹⁹ V. Wróblewska, *Ludowa bajka nowelistyczna (źródła – wątki – konwencje)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

²⁰ V. Wróblewska, „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.

cechą badań prowadzonych przez Wróblewską jest zdecydowane wyjście poza wąsko pojmowany paradygmat folklorystyczny, w kierunku kontekstualizujących teksty folkloru studiów o charakterze literaturoznawczym (baśń literacka, literatura dla dzieci i młodzieży) oraz kulturoznawczym (miejsce folkloru we współczesnej kulturze popularnej). Podobne tendencje odnajdziemy także w artykułach innego toruńskiego folklorysty Piotra Grochowskiego, który swą uwagę badawczą poświęcał między innymi funkcji folkloru w nowych mediach, skupiając się nierzadko właśnie na motywach *stricte* fantastycznych²¹. Zwieńczeniem tych prac zainicjowanych przez Jana Mirosława Kasjana i rozwijanych w toruńskim ośrodku folklorystycznym jest z pewnością trzypiętomowy *Słownik polskiej bajki ludowej* zredagowany przez Violetę Wróblewską i opublikowany przez Wydawnictwo Naukowe UMK w roku 2018²², zawierający między innymi identyfikacje i omówienia wielu bajkowych motywów (takich jak choćby: strzygoń, wilkołak, płanetnik czy upiór), stanowiących istotny kontekst także dla badań nad opracowaniami wątków folklorystycznych w literaturze fantastycznej (np. w horrorze). Warto przy tym pamiętać, że sama bajka magiczna definiowana jest przez autorów *Słownika* jako utwór, którego „cechą podstawową jest przewaga pierwiastków fantastycznych”²³. Monografia ta mieści się zatem nie tylko w głównym nurcie, ale nawet w samym centrum polskiej refleksji nad literaturą fantastyczną i jej kulturowymi źródłami.

Osobną, bardzo obszerną domeną badań nad fantastyką i fantastycznością w toruńskim środowisku akademickim pozostają od lat studia nad *science fiction*, podejmowane nierzadko w kontekście lub pod pretekstem interpretacji dorobku literackiego Stanisława Lema – przez wiele dziesięcioleci jedyne polskiego pisarza fantasty, który trwale zagościł nie tylko w kanonie twórców głównego nurtu literatury, ale też w światowym obiegu współczesnego powieściopisarstwa i w globalnej popkulturze²⁴. W tym obszarze badawczym pionierski charakter miały przede wszystkim publikacje Andrzeja Stoffa, którego monografia *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*²⁵, opublikowana przez PWN w 1983 roku, była bez wątpienia jedną z pierwszych prac literaturoznawczych poświęconych w całości dorobkowi autora *Solaris*. Stoff pozostał zresztą wierny lemologii przez wiele lat,

²¹ Zob. P. Grochowski, *Zmora w internecie. O statusie współczesnych wyobrażeń demonicznych*, „Literatura Ludowa” 2016, nr 3, s. 37–52; tenże, *Od strzygoni do wampirów energetycznych. Folklor jako system praktyk interpretacyjnych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 2(32), s. 223–242; tenże, *Tutoriale antywampiryczne w serwisie YouTube. Między dyskursem eksperckim a cyberfolklorem*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 4–5, s. 21–38.

²² *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.

²³ M. Wójcicka, *Bajka magiczna*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=222> (dostęp: 16.07.2021).

²⁴ Można bowiem stwierdzić z pełnym przekonaniem, że dziś status ten dzielą z Lemem co najmniej Andrzej Sapkowski i Jacek Dukaj.

²⁵ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Warszawa – Toruń 1983.

publikując regularnie artykuły zawierające zarówno analizy i interpretacje wybranych utworów pisarza, jak i teoretycznoliterackie próby opisu konstytutywnych cech poetyki *science fiction* dokonywane na podstawie badań twórczości Lema²⁶. Te ostatnie poszukiwania poprowadziły zresztą Stoffa w kierunku pierwszych prób skonstruowania usystematyzowanej poetyki tej odmiany fikcji literackiej²⁷, prezentowanych w szeregu artykułów – takich jak między innymi *Metody i wzorce obrazowania w science fiction*²⁸ oraz *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycz-*

²⁶ Zob. A. Stoff, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronauta, Obłok Magellana, Sezam)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, t. 11, s. 125–146; tenże, *Stanisława Lema dialog z czytelnikiem*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, t. 21, nr 6, s. 69–84 [przedruk w: *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 163–191; tenże, *Kosmos i astronautyka w twórczości Stanisława Lema*, „Astronautyka” 1981, nr 3, s. 16–20; nr 4, s. 18–21; tenże, *To, o czym się nie wspomina*, „Akcent” 1982, nr 3, s. 55–63; tenże, *W krainie wszechmożliwości*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. L. Jęczmyk, R. Handke, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989; tenże, *Stanisław Lem jako czytelnik własnych utworów*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1986, t. 28, s. 67–96; tenże, *Świat ze słów. O Pamiętniku znalezionym w wannie Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1989, t. 32, s. 123–145; tenże, *Perswazyjna niemoc literatury. Przykład Stanisława Lema*, w: *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1994, s. 11–25; tenże, „Fiasco” *Stanisława Lema. Miejsce utworu w dorobku pisarza jako zagadnienie teoretyczno- i historycznoliterackie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1996, t. 47, s. 79–103; tenże, „Opowieści o pilocie Pirxie” *Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 445–458; tenże, *Faust zagubiony. Nauka w literackiej wizji świata St. Lema*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 347–362; tenże, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, „Acta Lemiana Monashiensis. Special Lem Edition of »Acta Polonica Monashiensis«” 2003, t. 2, nr 2, s. 20–33; tenże, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 22–32; tenże, *Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”*, „Inozemna Filolohija. Ukrajinśkyj Naukowyj Zbirnyk” (Lwów) 2003, t. 114, s. 185–194; tenże, „Eden” *Stanisława Lema, czyli semantyka powieści jako przedmiot aluzji i sugestii*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 257–280; tenże, „Altruizyna” *Stanisława Lema, czyli o potrzebie miłości bliźniego*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, dz. cyt., s. 297–313; tenże, *Dialog interpretacyjny na temat „Powrotu z gwiazd”*, „Postscriptum” 2006, nr 1, s. 67–101.

²⁷ Pierwszą taką pracą w polskim literaturoznawstwie była książka Antoniego Smuszkiewiczza, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.

²⁸ A. Stoff, *Metody i wzorce obrazowania w science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1977, t. 13, s. 57–72.

nej w początkowych partiach utworów science fiction²⁹. Toruński badacz nie stronił jednak także od ujęć historycznoliterackich, sięgając nierzadko po twórczość innych niż Lem twórców współczesnej polskiej fantastyki naukowej³⁰, a także po dokonania jej pionierów, by wspomnieć tu tylko utwory Sygurda Wiśniowskiego, Antoniego Słonimskiego czy Bolesława Prusa, a nawet Stefana Grabińskiego³¹. Przypadek tego badacza jest zresztą o tyle ciekawy, że na początku swej kariery akademickiej funkcjonował on także jako twórca opowiadań fantastycznonaukowych, łącząc pracę badawczą z praktyką pisarską i publikując – sporadycznie, ale regularnie – nowele science fiction na łamach „Młodego Technika”. O dorobku literackim Stoffa Antoni Smuszkiewicz pisał w następujących słowach: „Wykorzystuje oczywiście konwencję fantastyki naukowej, nawiązuje do jej charakterystycznych motywów i chwytów artystycznych, ale zarazem zachowuje wobec nich pewien dystans. Być może krytyczny zmysł przyszłego uczonego nie pozwala mu zbyt bez trosko fantazjować, ulegać wpływom młodzieńczych lektur, a zwłaszcza poddawać się stereotypowym rozwiązaniom konfliktów fabularnych”³². W tym wymiarze dokonania Stoffa stają się dość unikalnym w naszym kraju przykładem łączenia pasji analitycznej z twórczością literacką należącą do obszaru literatury popularnej.

Badania dorobku Stanisława Lema były podejmowane konsekwentnie także przez kolejne pokolenia toruńskich badaczy, wśród których wymienić można Alek-

²⁹ A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 37–55. Zob. także tenże, *Science fiction wobec pytań o wartość literatury*, „Kwazar” (Poznań) 1980, nr 4, s. 1–19 [maszynopis powielany]; tenże, *Uwagi o poetyce i estetyce filmu science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1982, t. 21, s. 95–124; tenże, *Fantastyka naukowa jako literatura współczesna*, w: *Edukacja polonistyczna i literatura*, red. W. Sawrycki, M. Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2000, s. 5–22; tenże, *Czy science fiction jest gatunkiem ideologicznie zdeterminowanym?*, „Roczniki Humanistyczne” 1991, t. 34, z. 1; tenże, *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, w: „Metafizyczne” w literaturze współczesnej, red. A. Koss, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 57–77.

³⁰ Zob. A. Stoff, *Lem i inni*, dz. cyt.

³¹ Zob. A. Stoff, *Porachunki ze światem. O powieściach fantastycznych Antoniego Słonimskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1979, t. 15, s. 53–74; tenże, *Wątek Geista w „Lalce” Bolesława Prusa, czyli między przecuciem możliwości a poczuciem rzeczywistości*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, dz. cyt., s. 133–158; tenże, *Sześć „Spojrzeń” Stefana Grabińskiego*, w: *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kryszak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań – Toruń 1988, s. 163–173.

³² A. Smuszkiewicz, *Artystyczny ślad na naukowej drodze. Twórczość literacka Andrzeja Stoffa*, w: *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle). Prace literaturoznawcze ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stoffowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017, s. 9.

sandra Głowczewskiego³³, Marcina Wołka³⁴, Macieja Wróblewskiego³⁵, Dariusza Brzostka³⁶, Krzysztofa Abriszewskiego³⁷ i Adriana Zabielskiego³⁸. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że w wielu wypadkach poszukiwania badaczy wychodziły zdecydowanie poza paradygmat historycznoliteracki, a nawet literaturoznawczy – zmierzając w kierunku studiów nad kulturą popularną czy najogólniej rozumia-

³³ Zob. A. Głowczewski, *Tragedia pralnicza Stanisława Lema, czyli ekonomia i prawo jako ciemne zwierciadła duszy*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, dz. cyt., s. 333–353; tenże, *Komizm jako trop rzeczywistości w literaturze. Kilka uwag na marginesie prozy Stanisława Lema*, w: *Zrozumieć humor*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 257–269. Głowczewski sięgał również chętnie po twórczość Grabińskiego w szkicach *Zapomniany dramat fantastyczny (o Ciemnych siłach Stefana Grabińskiego)*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 123–149; *Utwory dramatyczne Stefana Grabińskiego*, w: *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz*, red. J. Kryszak, H. Ratuszna, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń, 2006, s. 225–241.

³⁴ M. Wołek, *Deux labyrinthes: Lem et Potocki*, w: *Jean Potocki: le travail du temps, autour d'un bicentenaire*, red. F. Rosset, D. Triaire, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2019, s. 209–225; tenże, *Stanisław Lem – Holocaust Survivor*, „Science Fiction Studies” 2018, t. 45 nr 2, s. 332–340; tenże, *Nie być Idiotą. O „Dziennikach gwiazdowych” Stanisława Lema*, w: *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle)*, dz. cyt., s. 225–244; tenże, *Interteksty Pamiętnika znalezione w wannie*, w: *Stanisław Lem, pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 376–399.

³⁵ M. Wróblewski, *Czy maszyna może być człowiekiem? Maska Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, t. 9.

³⁶ Zob. D. Brzostek, *Projekt literatury konceptualnej? O „książkach nieistniejących” Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2001, t. 54, s. 159–180; tenże, *Maska Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, dz. cyt., s. 315–331; tenże, *Kongres futurologiczny Stanisława Lema, czyli złudna utopia farmakokracji*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, dz. cyt., s. 281–296; tenże, *Lemowersum przenicowane?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 136–144; tenże, *James Joyce, autor Gilgamesza. O pewnej aluzji literackiej Stanisława Lema*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007, s. 285–297; tenże, *Fantazmat otelesnien (reczima). Erotizam u fantastici Stanisława Lema*, [w:] *Teło u słowenskoj futurofantastici*, red. D. Ajdaczić, Beograd 2011, s. 133–147; tenże, *What Does Lem Sound Like? A Tale Told in a Number of Soundscapes*, przeł. K. Marak, w: *30. Musica Polonica Nova. Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. 8–16 kwietnia 2016 Wrocław*, red. S. Wieczorek, Wrocław 2016, s. 55–60; tenże, *Gdzie zakancziwajetsia literatura? „Głas gospo-da” i „Golem XIV” – „rielikty romana” S. Lema*, w: *Iskusstwo i otwietstwiennost’. Litieraturnoje tworczestwo Stanisława Lema. Sbornik naucznych statiej*, red. J. Koz'mina, Jekatierinburg – Moskwa 2017, s. 139–152; tenże, *Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny. Sztuczna inteligencja i technolęki Stanisława Lema*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 2(101), s. 13–24.

³⁷ Zob. K. Abriszewski, *Filozoficzne struktury Matrixu. Miłość (mądrości) w czasach „za-razy”*, w: *Edukacja w czasach popkultury*, red. W. Burszta, A. de Tchorzewski, Wydawnictwo AB, Bydgoszcz 2002, s. 149–171.

³⁸ Zob. A. Zabielski, *Nakręcane światy. Twórczość Paolo Bacigalupiego w kontekście wybranych elementów kapitalistycznego systemu-świata*, „Ruch Filozoficzny” 2018, t. 74, nr 2.

nego kulturoznawstwa³⁹. Miało to miejsce na przykład w przypadku książki Macieja Wróblewskiego „Czytanie przyszłości”. *Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*⁴⁰, wprowadzającej do refleksji nad *science fiction* kryteria obiegu literackich oraz kategorii odbiorcy dziecięcego i młodzieżowego, a także innej pracy tego badacza – *Literatura i maszyna*⁴¹, rozbudowującej kontekst obserwacji SF o tak zwany „dyskurs maszynowy”. Podobnie rzecz się miała w odniesieniu do kulturoznawczych prac Dariusza Brzostka, poświęconych takim zagadnieniom jak status wiedzy naukowej w świecie późnej nowoczesności, przyszłość uniwersytetu, futurologia i antropologia spekulatywna, a także afrofuturyzm⁴². Świadectwem tych poszukiwań stały się także przygotowane przez toruńskich badaczy monografie poświęcone przejawom fantastyki i *science fiction* w mediach artystycznych innych niż literatura – serialach oraz grach cyfrowych: *Gameplay, Emotions and Narrative*.

³⁹ Świadectwem szerszego podejścia do literatury fantastycznej i fantastycznonaukowej są także dwie monografie zbiorowe przygotowane przez toruńskich badaczy: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, dz. cyt., oraz *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. M. Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017.

⁴⁰ M. Wróblewski, „Czytanie przyszłości”. *Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2008.

⁴¹ M. Wróblewski, *Literatura i maszyna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015. Zob. także tenże, *Literatura i nauka. Wartości lektury fantastyki naukowej dla młodego czytelnika na przykładzie powieści Erazma Majewskiego*, „Literatura i Kultura Popularna” 2008, t. 14; tenże, *Spotkania pisarza science fiction z Bogiem*, w: *Literatura i wiara*, red. A. Sulikowski, Szczecin 2009; tenże, *Obraz Kosmosu w powieściach Jerzego Broszkiewicza*, w: *Fantastyka w obliczu przemian*, red. R. Kochanowicz, D. Mrozek, B. Stefaniak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2012 (Prace Komisji Filologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, t. 71); tenże, *Cyborgizacja codzienności człowieka. Stan współczesny i kilka myśli futurologicznych*, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 2; tenże, *Świat według Kosika. Fantastyka pod kontrolą*, w: *Stare i nowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zajac, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012; tenże, *Funkcje realizmu w fantastyce dla młodego czytelnika*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, t. 28; tenże, *Funzapp. Kilka uwag o współczesnej fantastyce dla dzieci i młodzieży*, w: *Nie tylko Lem*, dz. cyt.

⁴² Zob. D. Brzostek, *Przełamywanie schematu. Parodia jako zabieg dekonwencjonalizujący w literaturze popularnej, na przykładzie science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2001, t. 56, s. 123–140; tenże, *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, s. 15–54; tenże, *Fantastyka naukowa wobec paradygmatu racjonalności*, w: *Słowenska nauczna fantastika*, red. D. Ajdaczić, B. Jowić, Beograd 2007, s. 155–180; tenże, *Black Science – Black Magic. Czy afrofuturyzm jest narracją poznawczą?*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 14, s. 28–37; tenże, *Przyszłość nauki, przyszłość uniwersytetu. Fantastycznonaukowe prognozy zaniku wiedzy naukowej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, nr 28, temat: *Kalejdoskop fantastyki*, red. M. Brzostowicz-Klajn, A. Grodecka, s. 13–33; tenże, *Trzy maszyny. Obrazy mechanizmów w literaturze niewerystycznej*, w: *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej. Prace ofiarowane Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 53–71; tenże, *A jeśli przyszłość już była? Prognoza, diagnoza i utopia w najnowszej science fiction*, w: *Nie tylko Lem*, dz. cyt., s. 41–62; tenże, *Fikcja antropologiczna czy antropologia spekulatywna? O funkcjach poznawczych narracji fantastycznonaukowych*, „Prace Kulturoznawcze” 2019, nr 23(2–3), s. 43–60.

*Independent Games Experienced*⁴³ i *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon. Essays on Netflix's Series*⁴⁴. Warto zaznaczyć, że te publikacje i nowe kierunki w badaniach wiązały się także z działalnością kolejnego pokolenia badaczy, wśród których należy wymienić Aldonę Kobus, Katarzynę Marak i Miłosza Markockiego.

Zapoczątkowane przez studium Hutnikiewicza o twórczości Grabińskiego badania literackiego horroru również doczekały się po latach kontynuacji w ośrodku toruńskim, stając się uzupełnieniem prowadzonych w nim studiów nad fantastyką i fantastycznością. Jej pierwszym przejawem była monografia Dariusza Brzostka *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*⁴⁵, w której autor podjął próbę wykorzystania analitycznych narzędzi Foucaultowskiej archeologii wiedzy oraz psychoanalizy i kulturoznawstwa, aby uchwycić antropologiczny wymiar pewnej konwencji literackiej oraz kryjących się za nią kulturowych schematów poznawczych i interpretacyjnych. Wątki te były następnie rozwijane w kolejnych szkicach podejmujących problematykę konstruowania „niemożliwego” w świecie późnej nowoczesności⁴⁶, ewolucyjnych modeli narracyjnych w horrorze⁴⁷, kontrkulturowych aspektów współczesnego horroru brytyjskiego⁴⁸ i wreszcie twórczości Stefana Grabińskiego⁴⁹. Interdyscyplinarne oraz komparatystyczne aspekty w studiach nad horrorem były wyraźnie obecne także w pracach innych badaczy związanych z UMK – warto przywołać tu choćby monografię Katarzyny Marak *Japanese and American Horror*⁵⁰ oraz publikacje Aldony Kobus eksplorujące między innymi queerowy wymiar gotycyzmów⁵¹, a także prace Krzysztofa Abriszewskiego poświęcone twórczości Lovecrafta⁵² i Pauliny Abriszewskiej dotyczące powieści

⁴³ K. Marak, M. Markocki, D. Brzostek, *Gameplay, Emotions and Narrative. Independent Games Experienced*, Carnegie Mellon ETC Press, Pittsburgh 2019.

⁴⁴ *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon. Essays on Netflix's Series*, red. A. Kobus, Ł. Muniowski, McFarland, Chicago 2020.

⁴⁵ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.

⁴⁶ D. Brzostek, *Wspólnoty interpretacyjne i konstruowanie niemożliwego. Horror w świecie późnej nowoczesności*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 119–136; tenże, *Mury azylu, ramy dyskursu*, „Literatura Ludowa” 2013, nr 1, s. 41–48.

⁴⁷ D. Brzostek, *Drapieżnik i (jego) ofiara. Horror w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 49–58.

⁴⁸ D. Brzostek, *It's alright ma, it's only witchcraft. Kultura jako palimpsest w horrorze brytyjskim drugiej połowy XX wieku*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, nr 2(8), s. 23–38.

⁴⁹ D. Brzostek, *Corpus eroticum, albo fantazmatyczna kochanka Jerzego Szamoty*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1(11), s. 144–153.

⁵⁰ K. Marak, *Japanese and American Horror. A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games*, Chicago 2014.

⁵¹ A. Kobus, „To nie zbrodnia, ale tajemnica”. Australijski gotyk w „Pikniku pod wiszącą skałą”, „Mała Kultura Współczesna” 2017, nr 6.

⁵² K. Abriszewski, *Horror i filozofia albo do czego może służyć Lovecraft*, w: D. Misterek, *Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H.P. Lovecrafta*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999, s. 65–73.

Chiny Miéville'a⁵³. Tendencje te znalazły odzwierciedlenie w monografii zbiorowej *Potworna wiedza*⁵⁴, dokumentującej toruńskie kulturoznawcze badania horroru. Swoistą nowością w tym obszarze stały się z kolei pogłębione analizy recepcji utworów fantastycznych oraz twórczości własnej fanów, czemu poświęcone zostały dwie odrębne monografie – autorska książka Aldony Kobus *Fandom*⁵⁵ oraz monografia zbiorowa *Chińskie bajki*⁵⁶, otwierające, jak wolno przypuszczać, nurt badań popkultury w zakresie estetyki recepcji jej tekstów.

Przedstawione powyżej refleksje na temat trwających ponad pół wieku badań nad fantastyką i fantastycznością w toruńskim ośrodku naukowym mają z konieczności charakter syntetyczny, obejmując kluczowe momenty kształtowania się tych studiów, najważniejsze dla nich postaci oraz publikacje, które inicjowały lub też wyznaczały zwrot w zakresie obszarów bądź metod analizy i interpretacji tekstów fantastycznych. Rysuje się tu jednak wyraźna ścieżka rozwoju badawczego – zmierzająca od monograficznych ujęć czołowych twórców polskiej literatury fantastycznej (Grabiński, Lem), problemów poetyki gatunkowej (ludowa bajka magiczna) oraz wybranej tradycji kulturowej (folklor) – do syntetyzujących ujęć o charakterze kulturoznawczym i medioznawczym, obejmujących między innymi badania nad odbiorem tekstów kultury popularnej, fantastyki w świecie nowych mediów oraz komparatystycznych studiów transkulturowych (fantastyczność w kulturze anglosaskiej i japońskiej). Omówienie poznawczych i metodologicznych konsekwencji takiego zwrotu badawczego wymagałoby osobnego studium, dlatego też w tym miejscu sygnalizowałem jedynie punkty zwrotne i nowe obszary refleksji, skupiając się równocześnie na początkach badań i na dokonaniach autorów, których dorobek pozostaje dziś z powodów biograficznych zamknięty (Hutnikiewicz, Kasjan), co nie znaczy oczywiście – zapomniany lub odłożony na bok. Wręcz przeciwnie, można uznać, że badania folklorystyczne przyczyniły się w istotny sposób do powstania w środowisku toruńskim kulturoznawczego paradygmatu badania fantastyczności, natomiast refleksja nad dorobkiem Grabińskiego zainicjowała lokalne studia nad literaturą grozy. W tym wymiarze wyraźnie zaznacza się zatem niewątpliwa międzypokoleniowa ciągłość zainteresowań naukowych.

Przechodząc do konkluzji tego szkicu, chciałbym jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie, które w rozwoju toruńskich studiów nad fantastyką i fantastycznością wyłaniają się jako tendencje rozleglejsze i nad wyraz znamienne dla przekształceń we współczesnym polskim polu akademickim. Po pierwsze zatem, widać w nim wyraźne przesunięcie refleksji nad tekstami należącymi do kultury popularnej z marginesu w kierunku centrum – głównego nurtu badań humanistycznych. Innymi słowy – coraz większa liczba badaczy, coraz częściej i coraz chętniej sięga po horror i *science*

⁵³ P. Abriszewska, *Miasto i miasto Chiny Miéville'a. Pomiedzy konwencjami, pomiedzy intertekstami*, „Ruch Filozoficzny” 2018, t. 74, nr 2, s. 31–43.

⁵⁴ *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2016.

⁵⁵ A. Kobus, *Fandom*, dz. cyt.

⁵⁶ *Chińskie bajki. Fandom mangi i anime w Polsce*, red. D. Brzostek, A. Kobus, K. Marak, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.

fiction (a także kryminał, romans, gry cyfrowe *etc.*) jako podstawowy przedmiot swych analiz i interpretacji, co więcej – traktując go nierzadko jako obszar badawczy, w ramach którego można stawiać pytania i rozważać problemy zastrzeżone przez lata dla tradycyjnej humanistyki skupionej na tak zwanej hermeneutyce arcydzieł i w związku z tym zdystansowanej wobec przejawów kultury popularnej. I jak miemam, jest to tendencja rozleglejsza, znamionująca pewien zwrot w badaniach globalnych, czego dowodem mogą być choćby poświęcone fantastyce naukowej i horrorowi prace najciekawszych humanistów ostatnich lat, by wspomnieć tu tylko Fredrica Jamesona⁵⁷, Eugene’a Thackera⁵⁸, Grahama Harmana⁵⁹, Dylana Trigga⁶⁰ czy Quentina Meillassoux⁶¹. Czy jest to zwrot stały i czy przyniesie satysfakcjonujące owoce poznawcze, dowiemy się, oczywiście, w przyszłości. Po drugie, równie wyrażna jest tendencja zmierzająca w kierunku badań interdyscyplinarnych – kulturoznawczych, obecna w większości najnowszych prac poświęconych już nie literaturze, lecz po prostu fikcjom niewerystycznym konstruowanym w różnych mediach artystycznych. Czy jest to trwałe przejście od filologii do studiów kulturowych? Czy wynika ono z osobistych preferencji poszczególnych badaczy, czy też może zostało wymuszone zmianami w obszarze samej kultury – w tym kultury popularnej, w ramach której fantastyka w najrozmaitszych swych przejawach od dawna przestała być domeną literackiego opowiadania, przyoblekając się w formy ekspresji właściwe dla późnej nowoczesności? Odpowiedź na tak sformułowane pytanie wymaga już jednak z pewnością osobnej refleksji.

Bibliografia

- Abriszewska Paulina, Miasto i miasto *Chiny Miéville’a. Między konwencjami, między intertekstami*, „Ruch Filozoficzny” 2018, t. 74, nr 2, s. 31–43.
- Abriszewski Krzysztof, *Filozoficzne struktury Matrixu. Miłość (mądrości) w czasach „za-razy”*, w: *Edukacja w czasach popkultury*, red. Wojciech Burszta, Andrzej de Tchorzewski, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002, s. 149–171.
- Abriszewski Krzysztof, *Horror i filozofia albo do czego może służyć Lovecraft*, w: Daniel Misterek, *Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H.P. Lovecrafta*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999, s. 65–73.
- Brzostek Dariusz, *A jeśli przyszłość już była? Prognoza, diagnoza i utopia w najnowszej science fiction*, w: *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. Maciej Wróblewski, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017, s. 41–62.

⁵⁷ Zob. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Piąza i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

⁵⁸ Zob. E. Thacker, *Horror of Philosophy*, t. 1: *In the Dust of This Planet*, John Hunt Publishing, Winchester – Washington 2011.

⁵⁹ G. Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, John Hunt Publishing, Winchester – Washington 2012.

⁶⁰ D. Trigg, *The Thing. A Phenomenology of Horror*, John Hunt Publishing, Winchester – Washington 2014.

⁶¹ Q. Meillassoux, *Metafizyka i fikcja światów spoza nauki*, przeł. P. Herbich, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2020.

- Brzostek Dariusz, *Black Science – Black Magic. Czy afrofuturyzm jest narracją poznawczą?*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 14, s. 28–37.
- Brzostek Dariusz, *Corpus eroticum, albo fantazmatyczna kochanka Jerzego Szamoty*, „Literaria Copernicana” 2013, nr 1(11), s. 144–153.
- Brzostek Dariusz, *Drapieżnik i (jego) ofiara. Horror w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 49–58.
- Brzostek Dariusz, *Fantastyka naukowa wobec paradygmatu racjonalności*, w: *Słowenska naučna fantastika*, red. Dejan Ajdaczić, Bojan Jović, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2007, s. 155–180.
- Brzostek Dariusz, *Fantazmat otelesnien (reczima). Erotizam u fantastici Stanisława Lema*, w: *Teło u słowenskoj futurofantastici*, red. Dejan Ajdaczić, SlovoSlavia, Beograd 2011, s. 133–147.
- Brzostek Dariusz, *Fikcja antropologiczna czy antropologia spekulatywna? O funkcjach poznawczych narracji fantastycznonaukowych*, „Prace Kulturoznawcze” 2019, nr 23 (2–3), s. 43–60.
- Brzostek Dariusz, *Gdzie zakancziwajetsia literatura? „Głos gospoda” i „Golem XIV” – „rielikty romana” S. Lema*, w: *Iskusstwo i otwiestwiennost’. Litieraturnoje tworczestwo Stanisława Lema. Sbornik naucznych statiej*, red. J. Koz’mina, Armchair Scientist, Jekatierinburg – Moskwa 2017, s. 139–152.
- Brzostek Dariusz, *It’s alright ma, it’s only witchcraft. Kultura jako palimpsest w horrorze brytyjskim drugiej połowy XX wieku*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, nr 2(8), s. 23–38.
- Brzostek Dariusz, *James Joyce, autor Gilgamesza. O pewnej aluzji literackiej Stanisława Lema*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. Andrzej Stoff, Anna Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007, s. 285–297.
- Brzostek Dariusz, *Kongres futurologiczny Stanisława Lema, czyli złudna utopia farmakokracji*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 281–296.
- Brzostek Dariusz, *Lemowersum przenicowane?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 136–144.
- Brzostek Dariusz, *Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny. Sztuczna inteligencja i technolęki Stanisława Lema*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 2(101), s. 13–24.
- Brzostek Dariusz, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.
- Brzostek Dariusz, *Maska Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 315–331.
- Brzostek Dariusz, *Mury azylu, ramy dyskursu*, „Literatura Ludowa” 2013, nr 1, s. 41–48.
- Brzostek Dariusz, *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 15–54.

- Brzostek Dariusz, *Projekt literatury konceptualnej? O „książkach nieistniejących” Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2001, t. 54, s. 159–180.
- Brzostek Dariusz, *Przełamywanie schematu. Parodia jako zabieg dekonwencjonalizujący w literaturze popularnej, na przykładzie science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2001, t. 56, s. 123–140.
- Brzostek Dariusz, *Przyszłość nauki, przyszłość uniwersytetu. Fantastycznonaukowe prognozy zaniku wiedzy naukowej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, nr 28, temat: *Kalejdoskop fantastyki*, red. Monika Brzóstowicz-Klajn, Aneta Grodecka, s. 13–33.
- Brzostek Dariusz, *Trzy maszyny. Obrazy mechanizmów w literaturze niewerystycznej, w: O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej. Prace ofiarowane Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 53–71.
- Brzostek Dariusz, *What Does Lem Sound Like? A Tale Told in a Number of Soundscapes*, przeł. K. Marak, w: *30. Musica Polonica Nova. Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. 8–16 kwietnia 2016 Wrocław*, red. Sławomir Wieczorek, Musica Polonica Nova, Wrocław 2016, s. 55–60.
- Brzostek Dariusz, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza ponowoczesności?*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2020.
- Brzostek Dariusz, *Wspólnoty interpretacyjne i konstruowanie niemożliwego. Horror w świecie późnej nowoczesności*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 119–136.
- Chińskie bajki. Fandom mangi i anime w Polsce*, red. Dariusz Brzostek, Aldona Kobus, Katarzyna Marak, Miłosz Markocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.
- Główczewski Aleksander, *Komizm jako trop rzeczywistości w literaturze. Kilka uwag na marginesie prozy Stanisława Lema*, w: *Zrozumieć humor*, red. Sylwia Dżereń-Głowacka, Alina Kwiatkowska, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2009, s. 257–269.
- Główczewski Aleksander, *Tragedia pralnicza Stanisława Lema, czyli ekonomia i prawo jako ciemne zwierciadła duszy*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 333–353.
- Główczewski Aleksander, *Utwory dramatyczne Stefana Grabińskiego*, w: *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz*, red. Janusz Kryszak, Hanna Ratuszna, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2006, s. 225–241.
- Główczewski Aleksander, *Zapomniany dramat fantastyczny (o Ciemnych siłach Stefana Grabińskiego)*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. Anna Martuszczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 123–149.
- Grochowski Piotr, *Od strzygoni do wampirów energetycznych. Folklor jako system praktyk interpretacyjnych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 2(32), s. 223–242.
- Grochowski Piotr, *Tutoriale antywampiryczne w serwisie YouTube. Między dyskursem eksperckim a cyberfolklorem*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 4–5, s. 21–38.

- Grochowski Piotr, *Zmora w internecie. O statusie współczesnych wyobrażeń demonicznych*, „Literatura Ludowa” 2016, nr 3, s. 37–52.
- Hutnikiewicz Artur, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego: 1877–1936*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1959.
- Kasjan Jan Mirosław, *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, w: tegoż, *Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1994.
- Kasjan Jan Mirosław, *Na przelęczy światów. 150 ukraińskich baśni, gadek, humoresek i podań ludowych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2000.
- Kasjan Jan Mirosław, *O czasach w bajce ludowej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Studia Slavica III. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1999, z. 331.
- Kasjan Jan Mirosław, *O paradoksach w polskiej i ukraińskiej bajce ludowej*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 4/5.
- Kasjan Jan Mirosław, *Przemiany bajki o zającach i żabach*, w: tegoż, *Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1994.
- Kobus Aldona, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.
- Kobus Aldona, „*To nie zbrodnia, ale tajemnica*”. Australijski gotyk w „Pikniku pod wiszącą skałą”, „Mała Kultura Współczesna” 2017, nr 6.
- Marak Katarzyna, *Japanese and American Horror. A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games*, McFarland & Company, Chicago 2014.
- Marak Katarzyna, Markocki Miłosz, Brzostek Dariusz, *Gameplay, Emotions and Narrative. Independent Games Experienced*, Carnegie Mellon University – ETC Press, Pittsburgh 2019.
- Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. Maciej Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017.
- Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. Dariusz Brzostek, Aldona Kobus, Miłosz Markocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2016.
- Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon. Essays on Netflix's Series*, red. Aldona Kobus, Łukasz Muniowski, McFarland & Company, Chicago 2020.
- Słownik polskiej bajki ludowej*, red. Violetta Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2018.
- Smuszkiewicz Antoni, *Artystyczny ślad na naukowej drodze. Twórczość literacka Andrzeja Stoffa*, w: *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle). Prace literaturoznawcze ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stoffowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017.
- Stoff Andrzej, *Altruizyna Stanisława Lema, czyli o potrzebie miłości bliźniego*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 297–313.
- Stoff Andrzej, *Czy science fiction jest gatunkiem ideologicznie zdeterminowanym?*, „Roczniki Humanistyczne” 1991, t. 34, z. 1.

- Stoff Andrzej, *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, w: „*Metafizyczne*” w literaturze współczesnej, red. Agata Koss, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 57–77.
- Stoff Andrzej, *Dialog interpretacyjny na temat Powrotu z gwiazd*, „Postscriptum” nr 1, 2006, s. 67–101.
- Stoff Andrzej, *Eden Stanisława Lema, czyli semantyka powieści jako przedmiot aluzji i sugestii*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 257–280.
- Stoff Andrzej, *Fantastyka naukowa jako literatura współczesna*, w: *Edukacja polonistyczna i literatura*, red. Władysław Sawrycki, Maciej Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2000, s. 5–22.
- Stoff Andrzej, *Faust zagubiony. Nauka w literackiej wizji świata St. Lema*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 347–362.
- Stoff Andrzej, *Fiasco Stanisława Lema. Miejsce utworu w dorobku pisarza jako zagadnienie teoretyczno- i historycznoliterackie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1996, t. 47, s. 79–103.
- Stoff Andrzej, *Kosmos i astronautyka w twórczości Stanisława Lema*, „Astronautyka” 1981, nr 3, s. 16–20; nr 4, s. 18–21.
- Stoff Andrzej, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronauta, Obłok Magellana, Sezam)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, t. 11, s. 125–146.
- Stoff Andrzej, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze, Bydgoszcz 1990.
- Stoff Andrzej, *Metody i wzorce obrazowania w science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1977, t. 13, s. 57–72.
- Stoff Andrzej, *Opowiadania fantastyczne Sygurda Wiśniowskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1977, t. 13, s. 137–162.
- Stoff Andrzej, *Opowieści o pilocie Pirxie Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. Krystyna Jakowska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 445–458.
- Stoff Andrzej, *Perswazyjna niemoc literatury. Przykład Stanisława Lema*, w: *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. Inga Iwasiów, Jerzy Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1994, s. 11–25.
- Stoff Andrzej, *Porachunki ze światem. O powieściach fantastycznych Antoniego Słonimskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1979, t. 15, s. 53–74.
- Stoff Andrzej, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa – Toruń 1983.
- Stoff Andrzej, *Science fiction wobec pytań o wartość literatury*, „Kwazar” (Poznań) 1980, nr 4, s. 1–19 [maszynopis powielany].
- Stoff Andrzej, *Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema Solaris*, „Inozemna Filologia. Ukraińskijskyj Naukowyj Zbirnyk” (Lwów) 2003, t. 114, s. 185–194.
- Stoff Andrzej, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. Anna Martuszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 37–55.
- Stoff Andrzej, *Stanisława Lema dialog z czytelnikiem*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, t. 21, nr 6, s. 69–84.

- Stoff Andrzej, *Stanisław Lem jako czytelnik własnych utworów*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1986, t. 28, s. 67–96.
- Stoff Andrzej, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, „Acta Lemiana Monashiensis. Special Lem Edition of »Acta Polonica Monashiensis«” 2003, t. 2, nr 2, s. 20–33.
- Stoff Andrzej, *Sześć Spojrzeń Stefana Grabińskiego, w: Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Janusz Kryszak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań – Toruń 1988, s. 163–173.
- Stoff Andrzej, *Świat ze słów. O Pamiętniku znalezionym w wannie Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1989, t. 32, s. 123–145.
- Stoff Andrzej, *To, o czym się nie wspomina*, „Akcent” 1982, nr 3, s. 55–63.
- Stoff Andrzej, *Uwagi o poetyce i estetyce filmu science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1982, t. 21, s. 95–124.
- Stoff Andrzej, *W krainie wszechmożliwości*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Lech Jęczyżyk, Ryszard Handke, Barbara Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Stoff Andrzej, *Wątek Geista w Lalce Bolesława Prusa, czyli między przeczcuciem możliwości a poczuciem rzeczywistości*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 133–158.
- Wołk Marcin, *Deux labyrinthes : Lem et Potocki*, w: *Jean Potocki : le travail du temps, autour d’un bicentenaire*, red. François Rosset, Dominique Triaire, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2019, s. 209–225.
- Wołk Marcin, *Interteksty Pamiętnika znalezionego w wannie*, w: *Stanisław Lem, pisarz, myśliciel, człowiek*, red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 376–399.
- Wołk Marcin, *Nie być Indiotą. O Dziennikach gwiazdowych Stanisława Lema*, w: *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle)*, s. 225–244.
- Wołk Marcin, *Stanisław Lem – Holocaust survivor*, „Science Fiction Studies” 2018, t. 45, nr 2, s. 332–340.
- Wróblewska Violetta, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- Wróblewska Violetta, *Ludowa bajka nowelistyczna (źródła – wątki – konwencje)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.
- Wróblewska Violetta, *„Od potworów do znaków pustych”. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.
- Wróblewski Maciej, *Cyborgizacja codzienności człowieka. Stan współczesny i kilka myśli futurologicznych*, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 2, s. 8–19.
- Wróblewski Maciej, *Czy maszyna może być człowiekiem? Maska Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, t. 9, s. 173–186.
- Wróblewski Maciej, *„Czytanie przyszłości”. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2008.

- Wróblewski Maciej, *Funkcje realizmu w fantastyce dla młodego czytelnika*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, t. 28, s. 121–138.
- Wróblewski Maciej, *Funzapp. Kilka uwag o współczesnej fantastyce dla dzieci i młodzieży*, w: *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. M. Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017.
- Wróblewski Maciej, *Literatura i maszyna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015.
- Wróblewski Maciej, *Literatura i nauka. Wartości lektury fantastyki naukowej dla młodego czytelnika na przykładzie powieści Erazma Majewskiego*, „Literatura i Kultura Popularna” 2008, t. 14, s. 129–139.
- Wróblewski Maciej, *Obraz Kosmosu w powieściach Jerzego Broszkiewicza*, w: *Fantastyka w obliczu przemian*, red. Rafał Kochanowicz, Dorota Mrozek, Beata Stefaniak, Poznań 2012 (Prace Komisji Filologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, t. 71).
- Wróblewski Maciej, *Spotkania pisarza science fiction z Bogiem*, w: *Literatura i wiara*, red. Andrzej Sulikowski, Print Group Daniel Krzanowski, Szczecin 2009.
- Wróblewski Maciej, *Świat według Kosika. Fantastyka pod kontrolą*, w: *Stare i nowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. Bożena Olszewska, Elżbieta Łucka-Zajac, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012.
- Zabielski Adrian, *Nakręcane światy. Twórczość Paolo Bacigalupiego w kontekście wybranych elementów kapitalistycznego systemu-świata*, „Ruch Filozoficzny” 2018, t. 74, nr 2.

Streszczenie

Artykuł zawiera historyczne i problemowe omówienie badań nad fantastyką i fantastycznością podejmowanych od lat sześćdziesiątych XX wieku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Przedstawione zostały początki studiów nad literaturą niewerystyczną, obejmujące prace Artura Hutnikiewicza o Stefanie Grabińskim, Andrzeja Stoffa o Stanisławie Lemie oraz Jana Mirosława Kasjana o ludowej bajce magicznej. W trakcie omówienia rozwoju badań fantastyki podejmowanych przez kolejne pokolenia naukowców zaprezentowany został także zwrot w kierunku studiów kulturoznawczych, podejmujących między innymi zagadnienia związane z medioznawstwem, filmoznawstwem oraz komparatystyką literacko-kulturową i wzbogacających refleksję o zagadnienia związane z problematyką odbioru tekstów kultury, fandomem, gramami cyfrowymi oraz nowymi mediami. Zwrot ten wyznacza nowe kierunki badań tudzież tendencje metodologiczne, wykraczające poza tradycję literaturoznawczą, która zainicjowała toruński namysł nad fantastyką.

From a (folk) tale to science fiction. Research on non-veristic literature at the Nicolaus Copernicus University in Toruń

Abstract

This article encompasses a historical and problem-based review of research on fantasy and the fantastic undertaken since the 1960s at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. It presents initial studies of non-veristic literature, so publications of Artur Hutnikiewicz on Stefan Grabiński, Andrzej Stoff on Stanisław Lem and Jan Mirosław Kasjan on the folk tale with magical components. While discussing the development of research on fantasy undertaken by next generations of scientists, the article also points to a shift in cultural studies, which started to undertake concepts such as media studies, film studies, literary

and cultural comparative studies. This shift enriched the analyses with considerations on the reception of cultural texts, fandoms, digital games and the new media. It delineates new research directions and methodological tendencies that cross the borders of conventional literary studies that initiated the Toruń thought regarding fantasy.

Słowa kluczowe: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, fantastyka, literaturoznawstwo, kulturoznawstwo

Keywords: Nicolaus Copernicus University, fantasy, literary studies, cultural studies

Dariusz Brzostek – dr hab., prof. UMK, pracuje w Katedrze Kulturoznawstwa UMK w Toruniu. Jego zainteresowania obejmują: *sound studies*, jazz i muzykę elektroniczną, *science fiction*, afrofuturyzm. Autor monografii *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności* (2020); współautor książki *Gameplay, Emotions and Narrative. Independent Games Experienced* (2019) (z Katarzyną Marak i Miłozsem Markockim).

Елена Козьмина

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
ORCID 0000-0001-6226-7032

Теория научной фантастики и творчество Лема: диалог с Анджеем Стоффом

Теория фантастической литературы – особая область литературоведческих исследований, изучающая весьма специфическую разновидность художественных произведений. К сожалению, российская рецепция польской теории фантастики в целом и научной фантастики в частности не может быть признана хоть сколько-нибудь удовлетворительной. Имена таких исследователей, как Анджей Згожельский (Andrzej Zgorzelski), Антони Смушкевич (Antoni Smuszkiewicz), Ежи Яжембский (Jerzy Jarzębski), Анджей Стофф (Andrzej Stoff), Марек Выдмух (Marek Wydmuch), Рышард Хандке (Ryszard Handke), Анджей Невядовский (Andrzej Niewiadowski), Рышард Ясинский (Ryszard P. Jasiński) и других практически не известны российским ученым, а в кратком словаре *Писатели и критики научной фантастики в Польской республике*¹ большинство статей заканчивается фразой «На русский язык произведения... не переводились».

Единичные случаи присутствия работ польских ученых о фантастике – это немногочисленные переводы на русский язык книг и статей таких авторов, как, например, Ежи Шацкий², Станислав Бересь³ или Войцех Кайтох⁴ (на значимость, но малотиражность изданий этого автора обращает внимание Дмитрий Мартынов⁵). Отметим еще сборник, посвященный творчеству

¹ В.И. Аникеев, *Писатели и критики научной фантастики в Польской республике*, <https://pub.wikireading.ru/91625> (дата обращения: 12.01.2021).

² Е. Шацкий, *Утопия и традиция*, Прогресс, Москва 1990.

³ С. Лем, С. Бересь, *Так говорил... Лем*, АСТ: Хранитель, Харвест, Москва–Минск 2006; А. Сапковский, С. Бересь, *История и фантастика*, АСТ: Хранитель, Москва 2007.

⁴ В. Кайтох, *Братья Стругацкие*, [в:] А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий, *Бессильные мира сего*, АСТ, Москва 2007, с. 409–670; В. Кайтох, *Солярис – Сараки, Краков – Москва. Статьи и очерки о фантастике и на другие темы*, Метагом, Арканар 2020; В. Кайтох, *Постмодернистский роман глазами польского учителя*, [в:] *Тайна «Апокрифа Аглаи»*, Интмедиа, Екатеринбург 2020, с. 87–99.

⁵ Д.Е. Мартынов, *Миры малотиражного книгоиздания (В. Кайтох, А. Кларк, С. Лем, Р. Хайнлайн)*, «Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки» 2020, т. 162, кн. 5, с. 281–292.

Станислава Лема *Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема*, где были опубликованы статьи польских ученых Анджея Стоффа, Дариуша Бжостка и др.⁶. Вероятно, можно назвать еще несколько изданий, но в целом присутствие польской теории литературы в поле российского фантаствоведения весьма незначительно.

И это странно, потому что польские и российские исследователи фантастики во многом идут в одном направлении. Одна из существенных проблем этого научного поля – творчество Станислава Лема, где первенство польских читателей и исследователей безусловно. Однако и в России Лема тоже любят; достаточно сказать, что 35 миллионов экземпляров произведений писателя, опубликованных при жизни, делились следующим образом: «на русском – 11 миллионов, на польском – 9, на немецком – 7,5, на чешском – более миллиона»⁷.

Особое значение имеет и тот факт, что один из самых значительных романов Лема *Солярис* впервые был экранизирован в Советском Союзе, причем дважды – в 1968 г. (телеспектакль, режиссер Борис Ниренбург) и в 1972 г. (фильм режиссера Андрея Тарковского). Однако исследования советских ученых о Леме выходили в основном в форме небольших работ: рецензий, интервью, заметок, вступительных статей к сборникам романов писателя и т.п. Крупных исследований практически не было; большие книги о Леме, его жизни и творчестве, стали появляться только в 2011 г., к его юбилею⁸.

2021 г. – также юбилейный; в Польше он объявлен годом Лема, и будет правильным раскрыть тему рецепции польской теории фантастики именно в связи с темой творчества Лема. Сосредоточусь на доступных мне трудах профессора Университета Николая Коперника Анджея Стоффа, который занимается обеими темами. Хотелось бы, чтобы статья представляла собой достаточно свободный диалог – с констатацией согласия или несогласия с теоретическими положениями исследователя, с продолжением или развитием его мыслей, пересечением, схождением или, наоборот, расхождением размышлений о научной фантастике. Именно поэтому текст состоит как из отдельных фрагментов работ Стоффа, так и из сопровождающих их размышлений-комментариев. Выбор таких фрагментов обусловлен интересом прежде всего к генеалогическому аспекту научной фантастики – к поэтике жанров, генезису этой ветви фантастики, жанровой эволюции и прагматике. Последний раздел статьи посвящен этим же теоретическим понятиям, но уже на материале творчества Лема.

⁶ *Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема*, Кабинетный ученый, Екатеринбург 2017.

⁷ В.И. Язневич, *Станислав Лем*, Книжный дом, Минск 2014, с. 309–310.

⁸ См. обширнейшую библиографию Лема на различных языках на сайте Владимира Ивановича Борисова: http://bvi.rusf.ru/lem/lemb_all.htm; на русском языке: http://bvi.rusf.ru/lem/lemb_rus.htm (дата обращения: 1.02.2021).

Литературный жанр и конвенция

Прежде всего хотелось бы отметить расхождения в базовых понятиях герменевтики в польской и российской научной традиции; как отметила польская исследовательница Корвин-Пиотровска, «литературная типология связана с данной культурой и языком»⁹ и в принципе «не существует универсального, аисторичного разделения или определения» того или иного литературного жанра¹⁰.

В Польше наиболее часто используются два термина: *konwencja literacka* и *gatunek literacki*, в России, в основном, только одно – жанр. Конечно, теоретические реляции между этими понятиями должны быть установлены гораздо более тщательно, однако предполагаю, что базовое расхождение кроется в различиях между каноническими и неканоническими жанрами, о которых писали Натан Тamarченко¹¹, Самсон Бройтман¹², Валерий Тюпа¹³. Кроме того, в российском литературоведении существует понятие «жанровая традиция»¹⁴, также корректирующая представление о жанре и его эволюции.

В большей степени, вероятно, термин *konwencja literacka* употребляется для характеристики массовой литературы и описывает совокупность наиболее часто встречающихся признаков произведений одного типа (детектива, любовного романа и т.п.)

Пока же все эти соответствия не изучены досконально, термины «жанр» (*gatunek*) и *konwencja literacka* будут рассматриваться в статье как обозначения системы типических свойств художественного произведения.

Генезис научной фантастики

Говоря о научной фантастике, следует начать с, казалось бы, наиболее проясненного вопроса о ее генезисе. Анджей Стофф пишет, что

[...] *fantastyka naukowa* pojawia się także jako odpowiedź na współcześnie obserwowane aspiracje nauki i techniki, daje wyraz przeczuwanym możliwościom ich rozwoju i wpływu na losy świata i jednostki. W historii tej odmiany literackiej możemy prześledzić inspirujące działania odkryć i hipotez naukowych oraz wynalazków i zależność od nich pisarskiej wyobraźni¹⁵.

⁹ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, с. 75 (пер. мой – Е. К.).

¹⁰ Там же.

¹¹ *Теория литературных жанров*, ИЦ «Академия», Москва 2011.

¹² С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, РГГУ, Москва 2001.

¹³ В.И. Тюпа, *Дискурс/Жанр*, Intraда, Москва 2013.

¹⁴ Н.Д. Тamarченко, *Предисловие*, [в:] *Готическая традиция в русской литературе*, РГГУ, Москва 2008, с. 9–13.

¹⁵ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań – Toruń 1983, с. 10 (здесь и далее пер. с пол. мой. – Е.К.).

(...) научная фантастика появляется также как ответ на стремления современной науки и техники, она выражает предощущение их развития и влияния на судьбы мира и человека. В истории этой литературной разновидности мы можем проследить вдохновляющее действие научных открытий, гипотез и изобретений и зависимость от них литературного воображения).

Безусловно, наука и техника – это принципиально важные моменты для появления нового вида фантастических литературных произведений. Однако обратим внимание на то, что научную фантастику в начальный период ее существования (конец XIX – начало XX вв.) интересует, скорее, не сама наука, а ее применение, технологии, то есть почти исключительно прагматический аспект. Юрий Лотман писал, что «разница между наукой и техникой в том, что техника (блестящий пример – Жюль Верн), техника делает предсказуемое. Еще не изобретено, но будет изобретено»¹⁶. Такие изобретательские предсказания были призваны помочь потребителю научных и технических открытий, который, прочтя научно-фантастическое произведение, должен был понять, что он может сделать с помощью новых технических приспособлений. Для такого читателя как раз и возникают все те журналы начала XX в., где печатались первые научно-фантастические произведения; к примеру, *Amazing Stories*. Сам термин «*scientifiction*», созданный Гернсбеком, издателем указанного журнала, характеризует именно эти первые, дидактические по своей сути, научно-фантастические произведения. Можно вспомнить известное высказывание Гернсбека:

Эти удивительные рассказы не только предоставляют возможность чрезвычайно интересного чтения; они, кроме того, всегда поучительны. Они дают нам знания, которые мы не могли бы получить другим способом, – и дают его в очень привлекательной форме. Лучшие из «*scientifiction*» писателей умеют так ловко передать эти знания и вдохновение, что мы даже не осознаем этого¹⁷.

Таким образом, эта особая жанровая форма научно-фантастического произведения начала XX в. представляет собой всего лишь олитературенную иллюстрацию практических возможностей развивающейся науки и техники. Однако, по мнению Артема Зубова, таких произведений было очень мало. Среди них роман самого Гернсбека *Ральф 124С 41+*, научно-фантастические произведения Рэя Каммингса, Дэвида Келлера, Майлза Дж. Брюера и ряд других¹⁸.

Но это еще не собственно литературные произведения; они родственны другой форме – научно-фантастическим очеркам. В СССР, например, такие

¹⁶ *На пороге непредсказуемого. Последнее интервью Лотмана*, интервью взяла Л. Глушковская, <http://izbrannoe.com/news/mysli/poslednee-intervyu-yuriya-lotmana/> (дата обращения: 12.01.2021).

¹⁷ Н. Gernsback, *A New Sort of Magazine*, “*Amazing Stories*” 1926, vol. 1, no. 1, p. 3 (пер. мой – Е.К.).

¹⁸ А.А. Зубов, *Становление популярного жанра как дискурсивный процесс: научная фантастика в России конца XIX – начала XX вв.*: дис. ...канд. филол. наук, Москва 2015, с. 152.

очерки были популярны довольно долго (см.: Александр Беляев *Город победителя*¹⁹; Яков Перельман *Ракетой на Луну*²⁰ и т.п.).

Параллельно с первыми научно-фантастическими произведениями развивается так называемый «научный роман», о котором, в частности, писал польский исследователь научной фантастики Анджей Згожельский²¹. Однако, по мнению ученого, несмотря на то, что в структуре этого жанра появляются «некоторые новые мотивы и способы повествования»²², это еще не образует отдельной жанровой разновидности. К научному роману относили произведения, содержащие научные (квазинаучные) компоненты повествования: роман Александра Богданова *Красная звезда*, Александра Беляева *Голова профессора Доуэля*, многие научно-фантастические произведения Алексея Н. Толстого.

Заметим еще, что и научная фантастика в том виде, как мы ее сейчас понимаем, по Згожельскому, возникла значительно позже, чем появился обозначающий ее термин, с чем, конечно, следует согласиться.

Таким образом, Стофф, безусловно, прав, говоря о развитии науки и техники как социально-исторической основе появления научной фантастики, однако более важное значение сыграла все же литературная традиция, сумевшая из научно-фантастических очерков сформировать собственно художественные произведения, вывести их в русло литературы. Важнейшую роль в этом сыграл Герберт Уэллс.

Научная фантастика как разновидность авантюрной литературы

Анджей Стофф выделяет в качестве ключевого момента научной фантастики сосуществование двух важнейших «стихий» – приключения и науки. Исследователь пишет:

W konwencji *science fiction* współlistnieją ze sobą dwa żywioły: przygoda i sensacja oraz pokusa naukowości. Ich współlistnienie może przybrać postać konfliktu: jeden z czynników może uzyskać przewagę, powodując zmianę przynależności gatunkowej utworu²³.

(В конвенции *science fiction* сосуществуют две стихии: приключение и сенсация наряду с притязаниями на научность. Сосуществование этих стихий может принимать форму конфликта: одна из них может получить преимущество, обуславливая тем самым смену жанра произведения).

¹⁹ А.Р. Беляев, *Город победителя*, [в:] А.Р. Беляев, *Невидимый свет: фантастические произведения*, Эксмо, Москва 2010, с. 353–378.

²⁰ Я.И. Перельман, *Ракетой на Луну*, Государственное издательство детской литературы, Москва 1935.

²¹ A. Zgorzelski, *Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?*, “Science Fiction Studies” 1979, vol. 6, no. 19, <http://bit.ly/2oubfkr> (дата обращения: 12.01.2021).

²² Там же.

²³ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, с. 14.

Тезис Стоффа о «двух стихиях» устанавливает четкие типологические границы научной фантастики, выход за которые означает преобразование, появление иного по жанровой природе произведения:

[...] zarówno zwycięstwo przygody jak tendencji naukowej powoduje wyłamanie się tekstu z reguł science fiction: w pierwszym przypadku otrzymamy opowieść po prostu przygodową, w drugim utwór popularnonaukowy, w którym fabuła jest tylko środkiem uatrakcyjnającym dydaktykę²⁴.

([...] и перевес приключения, и перевес научной тенденции ведут к тому, что текст перестает соответствовать science fiction: в первом случае мы получаем обычную авантурную повесть, во втором – научно-популярное произведение, в котором фабула является лишь средством сделать дидактизм более привлекательным).

Это напрямую связано с вопросами генезиса научной фантастики. «Популярно-научное произведение», как его называет Стофф, есть не что иное, как научно-фантастический очерк, о котором уже упоминалось выше. А перевес приключенческих тем в романе указывает на то, что роман выходит за рамки научной и входит в область чисто авантурной фантастики. Это такие произведения, как, например, романы Эдгара Райса Берроуза о Джоне Картере (в России цикл называют *Марсианским*, или *Барсумским*, или *Джон Картер – марсианин*).

Кажется очень важным, что Стофф этим тезисом определяет научную фантастику как разновидность **авантурной литературы**. Достаточно назвать романы писателей разных стран: Стругацких, Жулавского, Уиндема, Финнея и многих других, чтобы осознать важность авантурного сюжета в их произведениях. Однако следует отметить, что далеко не всегда в этих романах так отчетливо видна научная «стихия». Можно ли всерьез говорить о научной составляющей, например, в *Кукушках Мидвича* Уиндема? Или в *Трудно быть богом* Стругацких? Конечно, исследователи пишут о том, что это особая ветвь научно-фантастической литературы – социальная, но ведь она тоже должна соответствовать общим характеристикам science fiction.

Философский эксперимент в научной фантастике

Анджей Стофф затрагивает также понятие, конститутивное для научной фантастики, – эксперимент. И автор таких произведений, и его герои экспериментируют, причем именно для героев этот эксперимент становится по-настоящему научным – математическим или техническим (*Экспедиция «Тяготение»* Клемента), социальным (*Трудно быть богом* Стругацких) или сочетающим то и другое (*Туманность Андромеды* Ефремова).

Однако автор ставит эксперимент иной природы – философский, и кажется, что именно об этом говорит Стофф, утверждая на примере некоторых романов Лема:

²⁴ Там же, с. 14–15.

Wszelchmożliwość [...] odnosi się do swobody warunków „eksperymentu myślowego”, jaki przeprowadza autor²⁵.

(Всевозможность касается свободы условий «мыслительного эксперимента», который проводит автор).

Что же это за эксперимент, по мнению Стоффа? Исследователь пишет:

Autor stawia w swoich powieściach pytanie, kim może być człowiek w radykalnie zmienionych warunkach, zmienionych – dodajmy – najczęściej bez jego udziału, w „nowej sytuacji”²⁶.

(Автор ставит в своих романах вопрос, кем может быть человек в радикально изменившихся условиях (добавим – изменившихся чаще всего без его участия), в «новой ситуации»).

«Кем может быть человек» – это действительно ключевой тезис для всех произведений подобного рода (романы Лема – лишь частный случай), который, однако, можно и нужно расширить: не только кем **может быть человек**, но и что сугубо человеческое **должно остаться** в нем при любых «новых ситуациях». Чтобы ответить на этот вопрос, автор ставит героя фантастического произведения в небывалые доселе условия: отправляет его в космос, заставляет встретиться с существами иного происхождения, возвращает на Землю, измененную почти до неузнаваемости, и т.д.

По сути, как кажется, это и есть ядро научной фантастики; здесь, как и в другой литературе, главное – это человек и размышления о нем, а фантастический мир выступает особым условием проверки, «что же, собственно, делает человека человеком»²⁷.

Именно поэтому такого рода фантастику ряд российских исследователей предпочитает называть гораздо более точным, нежели «научная», термином **«авантюрно-философская фантастика»**²⁸. Одним из ее жанров-источников называют философскую повесть, где в центре находится не герой и не внешние события, а философская идея. Российский исследователь Александр Михайлов пишет о философской повести так:

Можно сказать, что «героями» этих произведений, ...оказываются не привычные нам персонажи, с индивидуальными характерами, собственными судьбами, неповторимыми портретами и т.д., а та или иная политическая система, философская доктрина, кардинальный вопрос человеческого бытия²⁹.

²⁵ Там же, с. 20.

²⁶ Там же.

²⁷ Н.Д. Тамарченко, *Фантастика авантюрно-философская*, [в:] Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий, Издательство Кулагиной, Intrada, Москва 2008, с. 278.

²⁸ См., например: Н.Д. Тамарченко, *Фантастика авантюрно-философская...*, с. 277–278.

²⁹ А.Д. Михайлов, *Вольтер и его проза*, [в:] *Философские повести XVIII века*, Правда, Москва 1989, с. 12.

Эти «доктрины» и «кардинальные вопросы» в философской повести – не просто интеллектуальный фон, они оказываются предметом испытания, философского эксперимента. Идея испытывается либо в сюжете посредством подтверждающих или опровергающих ее событий (см., например, большую часть философских повестей Вольтера – *Кандид*, *Задиг*, *Уши графа Честерфилда* и др.), либо в философском диалоге, где внешний сюжет заметно редуцирован (например, повесть маркиза де Сада *Диалог между священником и умирающим*).

Вовсе не случайно в одной из своих статей (*O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych*³⁰) Стофф прямо пишет о философском субстрате научной фантастики:

Szczegółnej wnikliwości wymaga od interpretatora rekonstrukcja inspiracji filozoficznej fantastycznego pomysłu, filozoficznego tła opowiedanej przez autora historii, weryfikacja sugestii własnych poglądów pisarza na podstawowe kwestie metafizyczne i epistemologiczne. Między sprawnie podzucenymi w narracji czy dialogach postaci terminami, które jednoznacznie kojarzą się z określonymi kierunkami filozoficznymi, a jakością myśli, której miałyby być przejawem, bywa w tej konwencji przepaść wręcz kompromitująca³¹.

(Реконструкция философского вдохновения фантастической идеи, философского фона рассказанной автором истории, верификация скрытых отсылок к собственным взглядам писателя на основополагающие метафизические и эпистемологические проблемы требует от интерпретатора особенной пронизательности. Между терминами, ненавязчиво вплетенными в нарратив или диалоги персонажей, однозначно ассоциирующимися с определенными философскими направлениями, и типом мысли, воплощением которой они должны быть, в этой конвенции – компрометирующая пропасть).

Соглашаясь с такой характеристикой научной фантастики, а особенно произведений Лема, которые явно ближе к философской, нежели к авантюрной литературе, остановимся на еще одном подтверждающем предыдущие размышления тезисе из монографии Стоффа. Исследователь пишет так:

Ostateczny kształt powieści Lema jest rezultatem kompromisu między artystycznymi wymogami literatury i porządkiem myśli. Tok narracyjny, a więc i zależny od niego porządek ujawniania się przed czytelnikiem świata przedstawionego, oparty jest w mniejszym lub większym stopniu na procesie poznania. A więc nie przyгода jest tu naczelną zasadą organizującą zdarzeniowość utworu, lecz czynnik intelektualny. Logika zdarzeń jest wyraźnie wtórna wobec logiki myśli. To, co czytelnik odbiera jako problem czy ideę powieści, dla bohatera czy bohaterów utworu jest zadaniem do rozwiązania. Odbiorca towarzyszy im w realizowaniu tego zadania, które czegokolwiek by dotyczyło, zawsze jest dążeniem do prawdy, nadzieją poznania. Prawda jest najwyższym celem, którego – by użyć słów Tomasza Manna – „szuka nie tylko bohater, lecz i sama książka”³².

³⁰ A. Stoff, *O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych*, [В:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2005, с. 55–73.

³¹ Там же, с. 62.

³² A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, с. 16.

(Окончательный образ романа Лема – это результат компромисса между художественными требованиями литературы и строем мышления. Ход повествования, а следовательно, и зависимый от него порядок проявления перед читателем изображенного мира, опирается в большей или меньшей степени на процесс познания. А потому не приключения являются руководящим принципом, организующим событийность произведения, но фактор интеллектуальный. Логика событий очевидно вторична по отношению к логике мысли. То, что читатель воспринимает как проблему или идею романа, для героя или героев произведения – задача, которую необходимо решить. Читатель вместе с героями движется к решению этой задачи, которая, какой бы она ни была, всегда является поиском истины, надеждой на познание. Истина – это высшая цель, которую, говоря словами Томаса Манна, «ищет не только герой, но и сама книга»).

Или, еще более определенно:

[...] tak zresztą zawsze widział on [Лем – Е.К.] sens konwencji *science fiction*: jako atrakcyjnego, ale przede wszystkim aranżacyjnie sprawnego kostiumu dla wymagających myśli³³.

[...] впрочем, так Лем всегда видел смысл конвенции *science fiction*: как впечатляющего, но главное – только украшающего костюма для мысли).

Интерпретация произведений научной фантастики

Сетывая на то, что «w świadomości potocznej autor ten [Лем – Е.К.] pozostaje piewcą technicyzmu i kapłanem naukowości. Nawet krytyka literacka podziela niejednokrotnie to złudzenie»³⁴ («в бытовом сознании Лем остается певцом техницизма и капланом научности. Даже литературная критика неоднократно разделяла эту иллюзию»), Стофф ставит важную проблему – рецепции и интерпретации научно-фантастических произведений. Исследователь, с одной стороны, утверждает, что «każdy utwór literacki z racji samej jego kategorialnej przynależności do literatury podlega tym samym ogólnym regułom czytania i interpretowania [...] bez względu na różnorodność historycznie i estetycznie zdeterminowanych form» («каждое литературное произведение в силу его категориальной принадлежности к литературе подчиняется общим правилам чтения и интерпретации... невзирая на исторические и эстетические различия форм»)³⁵, но все же научно-фантастические произведения «wymagają indywidualnego wstępnego zabiegu, który polega na rozstrzygnięciu statusu wykorzystanej w nim „fantastyczności”»³⁶ («требуют особых научных процедур, основанных на осмыслении статуса использованной в таких произведениях „фантастичности”»).

Кроме того, Стофф обуславливает специфику анализа и интерпретации научно-фантастического произведения тем, что исследователю в этом случае

³³ A. Stoff, *Altruizyna Stanisława Lema, czyli o potrzebie miłości bliźniego*, [В:] *Polska literatura fantastyczna...*, с. 298.

³⁴ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, с. 17.

³⁵ A. Stoff, *O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych...*, с. 55.

³⁶ Там же.

приходится иметь дело с художественным миром, не похожим на мир реальный и почти с ним не соотносящимся, то есть быть в позиции героев «всех зрелых романов Лема», исследующих незнакомый мир, выдвигающих гипотезы, которые могут и не оправдаться³⁷.

Но еще более глубоким и специализированным кажется представление Стоффа о том, что в случае интерпретации научно-фантастического произведения еще до начала анализа (первого этапа интерпретации) должен появиться своеобразный «компас исследователя» – «методологический импульс» осознания **ценности** произведения³⁸, ведь целью интерпретации «jest poznanie konkretnego utworu, a nie zademonstrowanie na nim metody badawczej»³⁹ («является понимание конкретного произведения, а не демонстрация исследовательского метода»).

При этом Стофф указывает на необходимость учета историко-литературного контекста произведения:

Interpretacja utworu fantastycznonaukowego nie może abstrahować od uwarunkowań czasu, w jakim on powstał, podobnie jak nie może ignorować jego historycznoliterackiego kontekstu⁴⁰.

(Интерпретация научно-фантастического произведения не может абстрагироваться от обусловленности историческим периодом, в котором произведение возникло, подобно тому, как не может игнорировать его историко-литературного контекста).

Направленность на конкретизацию, спецификацию аналитических и интерпретационных процедур (в данном случае – в отношении научно-фантастических произведений) во многом согласуется с рассуждениями выдающегося российского литературоведа Александра Скафтымова (который, к слову сказать, в 1909–1913 гг. учился на историко-филологическом факультете Варшавского университета):

Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала... Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования⁴¹.

При этом Скафтымов считает, что структурный (синхронический) анализ нужно проводить перед диахроническим:

Выяснению генезиса должно предшествовать статическое рассмотрение изучаемого явления, то есть установление его признаков и свойств самих по себе, как они явлены в самом пребывании изучаемого факта⁴².

³⁷ Там же, с. 67.

³⁸ Там же, с. 66.

³⁹ Там же, с. 67.

⁴⁰ Там же, с. 57.

⁴¹ А.П. Скафтымов, *Поэтика художественного произведения*, Высшая школа, Москва 2007, с. 27, 30.

⁴² Там же, с. 23.

Отметим еще одну важную мысль Стоффа, требующего при понимании научно-фантастических произведений

[...] ustawicznego odwoływania się do konwencji różnego rzędu i rodzaju; tylko dobra i jak najszersza ich znajomość pozwala zarówno odczytać poprawnie sens badanego utworu, jak i ocenić artystyczny poziom realizacji bez popadania w naiwność doraźnych konstatacji⁴³.

([...] постоянных отсылок к конвенциям различного рода; только хорошее и максимально широкое знакомство с ними позволяет и правильно понять смысл изучаемого произведения, и оценить художественный уровень его исполнения, не впадая в наивность скоропалительных выводов).

Исследователь говорит об учете при интерпретации «состояния конвенций в момент их появления» и об особой важности этого учета именно для фантастических, а не реалистических литературных произведений⁴⁴. Однако между «реалистическими» и научно-фантастическими жанрами существует гораздо более близкое родство, чем это кажется. Научная фантастика заимствует жанры из «большой» литературы, не изобретает свои жанры; она существенно вторична (в одном из фрагментов монографии Стофф употребляет выражение – «artystyczna wtórność»⁴⁵ [«художественная вторичность»]). И потому учитывать нужно на самом деле «исторически конкретную форму конвенции»⁴⁶ – форму «реалистического» жанра, дающего жизнь научно-фантастическому. Так, например, при интерпретации романа Стругацких *Отель «У погибшего альпиниста»* следует учитывать особенности жанра полицейского романа, роман Абрахама Меррита *Металлическое чудовище* нужно анализировать как фантастический вариант географического романа, а роман Джека Финnea *Меж двух времен* – как вариант классического авантюрно-исторического романа.

Система научно-фантастических жанров – это боковая ветвь жанровой эволюции, коллатераль линии «реалистических» литературных жанров.

Лем

Рассмотрим теперь все изложенное выше применительно к произведениям Лема, хотя можно сказать с уверенностью, что творчество Лема не поддается однозначному толкованию, а целый ряд его произведений вообще не вписывается в рамки научной фантастики. Так, нельзя, по нашему мнению, называть научно-фантастическими *Расследование (Śledztwo)*, *Насморк (Katar)*, *Звездные дневники Йюна Тухого (Dzienniki gwiazdowe)* и многие другие романы.

Те же произведения, которые все же относятся к научной фантастике, – явление пограничное, лимитрофное. Ведь Лем, по мысли Стоффа, постоянно

⁴³ A. Stoff, *O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych...*, с. 58.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, с. 29–30.

⁴⁶ A. Stoff, *O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych...*, с. 58.

рефлексирует над существующими конвенциями *science fiction*, демонстрируя их узость:

Te trzy cykle utworów fantastycznych spełniły w twórczości Lema niezwykle istotną funkcję. Każdy w inny sposób przypominał o niebezpieczeństwie naiwności, budował nową perspektywę, z której tradycyjne schematy *science fiction* ujawniały swą myślową płytkość i artystyczną wtórność. Autor mógł w tych utworach zweryfikować konwencję, ujawnić jej mechanizmy, przewyżyć schematyzm w ujęciu humorystycznym, baśniowym, groteskowym, mógł wreszcie wydoskonalić język, uwalniając go od żmudnego opisywania fantastycznych światów i drobiazgowego zapewniania ich rekwizytami, a wydobywając jednocześnie jego własne, immanentne wartości⁴⁷.

(Эти три цикла фантастических произведений выполняли в творчестве Лема необыкновенно важную функцию. Каждый особым образом предостерегал от довольно опасной наивности, выстраивал новую перспективу, в которой традиционные схемы *science fiction* обнаруживали плоскую идейность и художественную вторичность. Автор мог в этих произведениях подтверждать конвенцию, выявлять ее механизмы, преодолевать схематизм с помощью юмора, сказочной образности, гротеска, мог, наконец, шлифовать язык, освобождая его от детального описания фантастических миров, тщательного заполнения их мелкими реквизитами, добываясь одновременно внутренне присущей ему собственной ценности).

Этот процесс сопровождается, как отмечает Стофф, введением в произведения абсолютно новых, не характерных для научной фантастики элементов:

Fantastyka jest w przypadku Lema symptomem niewystarczalności: zarówno niewystarczalności sytuacji i rzeczy odwzorowanych z rzeczywistości, jak i niewystarczalności dotychczasowego języka konwencji *science fiction*. Nie tylko opisywane światy są w tej twórczości „nowe”, nowe są także rozwiązania artystyczne. Tak jak nauka tworzy nowe definicje, wzory i terminy, by ściślej osaczyć sens badanych spraw, tak Lem ustawicznie tworzy nowe elementy i reguły konwencji *science fiction*, by to, co zamierzał powiedzieć, powiedzieć precyzyjnie i efektownie⁴⁸.

(Фантастика в случае Лема – это симптом неудовлетворительности нынешнего языка *science fiction*. Не только описываемые миры в этом творчестве «новые», новыми оказываются и художественные решения. Так, как наука создает новые определения, взгляды и понятия, чтобы как можно точнее уловить смысл исследуемых явлений, так и Лем постоянно создает новые элементы и правила конвенции *science fiction*, чтобы то, что он намеревался сказать, передать точнее и эффектнее).

Продолжим эти мысли. Выходя за пределы научной фантастики, Лем попадает в другие литературные области, в частности, в философско-сатирическую. Уточним некоторые понятия. Натан Тамарченко на основе работ Михаила Бахтина сформулировал понятие «о двух равноправных и взаимодополнительных эстетических нормах (или канонах), сосуществующих в культуре на

⁴⁷ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, c. 29–30.

⁴⁸ Там же, с. 14.

протяжении многих веков»⁴⁹. Один из канонов назван «классическим», другой – «гротескным» или «гротескно-фантастическим». Гротескно-фантастический канон включает в себя все разнообразие гротескных и фантастических разновидностей литературы, в том числе и философскую сатиру, отличающуюся от научной фантастики прежде всего **иносказательностью**. Бахтин рассматривал сатиру в разных значениях, в том числе и как «определенное (в основном – отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения (то есть к изображаемой действительности)»⁵⁰. Заметим попутно, что сатира – это далеко не всегда синоним смешного; главное в сатире – неустранимое, очевидно проявленное, критическое отношение к реальной современной жизни (автора и читателя). Как писал Бахтин, «сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности»⁵¹, определяя тем самым главную черту сатиры – иносказательность.

Но ведь именно такое критическое отношение к действительности мы находим в некоторых произведениях Лема, включенных в цикл *Звездные дневники Ийона Тихого* (*Dzienniki gwiazdowe*); при этом, как и в философской повести, сюжет здесь основан на испытании идеи. Потому *Звездные дневники Ийона Тихого*, как кажется, правильнее поставить в один ряд с такими произведениями, как *Путешествия Гулливера* Свифта и подобными ему, где органично сочетаются сатира, философский эксперимент и иносказательность, то есть отсылки к современной автору действительности.

В *Эдеме* Станислава Лема Стофф как раз усматривает подобное явление, поскольку задается таким вопросом:

A więc, czy *Eden* jest typową, choć oryginalnie napisaną, przygodową powieścią fantastycznonaukową, czy też zakamuflowaną wypowiedzią na tematy jak najbardziej ziemskie? Z kolei to, co w powieści ziemskie, może mieć także sens ogólny – wymiar prawidłowości cywilizacyjnej, ale może mieć także sens historycznie konkretny⁵².

(А потому является ли «Эдем» типичным, хотя и оригинально написанным, научно-фантастическим приключенческим романом, или это закамouflированное высказывание на самые земные темы? В свою очередь, земное в романе может иметь как обобщенный смысл – измерение цивилизационных закономерностей, так и смысл исторически конкретный).

И отвечает на свой вопрос так:

W przesłaniu *Edenu* można zasadnie upatrywać reakcję Lema na współczesną mu rzeczywistość, choć znaczenie powieści wykracza poza historyczny moment jej genezy [...]

⁴⁹ Н.Д. Тмарченко, «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция, Издательство Кулагиной, Москва 2011, с. 103.

⁵⁰ М.М. Бахтин, *Сатира*, М.М. Бахтин, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 5: *Работы 1940-х – начала 1960-х годов*, Русские словари, Москва 1997, с. 11.

⁵¹ Там же, с. 12.

⁵² A. Stoff, *Eden Stanisława Lema, czyli semantyka powieści jako przedmiot aluzji i sugestii*, [в:] *Polska literatura fantastyczna...*, с. 260.

Za pozytywną [...] weryfikację zasady nieinterwencji uznać można konflikty, w jakie obfituje historia naszej własnej cywilizacji w drugiej połowie wieku XX (agresja i zabór, a przynajmniej podporządkowanie w sprawach najważniejszych, w imię tak czy inaczej motywowanej, ale zawsze własnymi argumentami, pomocy), jak i te, których nadal jesteśmy świadkami na początku XXI stulecia⁵³.

(В выводе «Эдема» можно усмотреть реакцию Лема на современную ему действительность, хотя смысл романа выходит за рамки исторического момента [...] В качестве [...] подтверждения принципа невмешательства можно признать конфликты, которыми изобилует наша собственная цивилизация во второй половине XX века (агрессия, захваты, или, по крайней мере, подчинение по наиболее важным вопросам, во имя помощи, мотивируемой так или иначе, но всегда собственными аргументами), как и те, свидетелями которых мы были в начале XXI столетия).

Ровно то же самое можно сказать и о большинстве романов братьев Стругацких, творчество которых так же, как и у Лема, оказывается в пограничной зоне между научной фантастикой и философской сатирой.

В этой связи огромное значение в произведениях Лема играет мыслительный эксперимент (прежде всего, автора, но и героев тоже), о чем Анджей Стофф подробно пишет в своей монографии. Как уже говорилось выше, исследователь отмечает (что косвенно подтверждает тяготение творчества Лема к границам научной фантастики, в сторону философских жанров художественной литературы), что в этих произведениях «logika zdarzeń jest wyraźnie wtórna wobec logiki myśli»⁵⁴ («логика событий очевидно вторична по отношению к логике мысли»).

Не случайными в этой связи оказываются критические разборы Лема чужих научно-фантастических романов, опубликованные писателем, например, в книге *Фантастика и футурология*⁵⁵, а также довольно жесткое утверждение Лема: «научная фантастика являет картину художественно жалкую»⁵⁶. Речь идет, вероятно, об незначительном присутствии в ней «логики мысли».

Стофф, цитируя реплику лемовского Клапауция из *Альтруизина* (цикл *Кибериада*), говорит о «критической аллюзии» писателя на фантастику, видящую свою цель исключительно в «вымышленной реализации того, что невозможно в действительности»⁵⁷ и о том, что «с таким пониманием Лем никогда не соглашался»⁵⁸. Не согласимся и мы. Однако не согласимся полностью и с тем, что Лем (а вместе с ним, вероятно, и Анджей Стофф) видят «сущность явления [научной фантастики – Е.К.] **в новом методе мышления** [выделено мной – Е.К.], а не в реквизитах, этому мышлению сопутствующих»⁵⁹. Не в реквизитах,

⁵³ Там же, с. 273.

⁵⁴ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, с. 16.

⁵⁵ С. Лем, *Фантастика и футурология*, в 2 томах, пер. с пол. Е. Вайсброта, под ред. В. Борисова, АСТ: Хранитель, Москва 2008.

⁵⁶ Там же, т. 2, с. 348.

⁵⁷ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema...*, с. 20.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

конечно; но все же главное в этой разновидности фантастики и не «новый метод мышления», а тот самый философский эксперимент, о котором мы говорили выше; то есть попытка ответа на вопрос, «что же делает человека человеком». Ведь не случайно Стофф пишет далее:

Zmiany wprowadzone przez Lema do poetyki tej odmiany powieści fantastyczno-naukowej zwiększyły jej możliwości problemowe. Sprzyja temu szczególnie uwolnienie fantastyki od rozmaitych zabiegów uprawdopodobniających. Przyszłościowa kreacja świata traktowana jest nie jako cel sam w sobie, lecz jako scena, na której możliwe jest rozegranie **dramatów** [выделено мной – Е.К.], którym podołać nie może konwencja werystyczna⁶⁰.

(Изменения, внесенные Лемом в поэтику этой разновидности научно-фантастического романа, расширили его возможности. Этому особенно способствует освобождение фантастики от различных приемов, нацеленных на создание правдоподобности. Сотворение мира рассматривается не как самоцель, а как сцена для разыгрывания драм, с которыми не могут справиться конвенции, основанные на воспроизведении действительности).

На наш взгляд, в этом тезисе выбрана очень точная формулировка – «сцена» и разыгрывающиеся на ней человеческие «драмы», то есть, изображение конфликтной ситуации и испытание «правды» каждой из сторон, проверка человека.

Пограничный характер творчества Лема подтверждается также особым его отношением к науке и технике, которые традиционно считаются важнейшими темами научной фантастики. Стофф проницательно заметил, что Лем искал и находил действительное место науки и техники в жизни человечества, определял их меру и значимость, каковая, по его мнению, была вовсе не так высока, как ее оценивали другие авторы научно-фантастических романов.

Zasługą Lema jest odfetyszowanie nauki i techniki, sprowadzenie ich roli i znaczenia do wymiarów, które im rzeczywiście przysługują. Zasługa to tym większa, że autor czyni to właściwie wbrew nastrojom epoki i, częściowo przynajmniej, wbrew konwencji literackiej, którą wykorzystuje⁶¹.

(Заслуга Лема в развенчании культа науки и техники, в сведении их роли и значения до того уровня, который им действительно присущ. Заслуга тем значительней, что автор делает это вопреки настроениям эпохи и, частично, вопреки литературной конвенции, которую использует).

Отметим еще один тезис Стоффа:

Poetykę utworów Lema także cechuje otwartość. Konstrukcja powieści jest tego rodzaju, że rozwiązanie fabularne nie daje rozstrzygnięcia problemu, że formalne zakończenie narracji nie kończy sprawy. [...] Ta cecha [...] świadczy o antyfinalistycznym nastawieniu, o gotowości do stałego podejmowania trudu zrozumienia⁶².

⁶⁰ Там же, с. 20–21.

⁶¹ Там же, с. 17.

⁶² Там же, с. 176.

(Одной из характеристик поэтики произведений Лема оказывается открытость. Конструкция его романа относится к тому типу, где сюжетные развязки не разрешают проблему, где формальное окончание повествования не заканчивает дела [...]. Эта черта [...] свидетельствует об антифиналистичной установке, о готовности к постоянному труду понимания).

Перечисленные исследователем черты явно указывают на романский характер произведений Лема, если понимать этот жанр в духе Бахтина⁶³, как созданный в соответствии с «эстетикой незавершенности». Однако изучение системы жанров научной фантастики показывает, что литература этого рода склонна к использованию **канонических** жанров – отдельных разновидностей романа, канон которых затвердел (хотя в целом роман – жанр, безусловно, неканонический), а также повести и новеллы. Но многие романы Лема неканоничны, и это снова указывает на выход творчества писателя за пределы *science fiction*.

Очевидно, что поднимаемые и решаемые Анджеем Стоффом проблемы научной фантастики соотносимы с направлениями исследований российских ученых. Научный диалог может существенно обогатить и уточнить многие положения теории фантастики.

В качестве итога отметим еще один факт. Рецепция художественных фантастических произведений авторов разных стран, как правило, не вызывает значительных трудностей. Польские фантасты (Лем, Жулавский, Фиалковский, Зайдель, Грабиньский и многие другие, в том числе и современные – Дукай, Орбитовский, Пшехшта) активно переводятся и изучаются в России; так же, как и российские авторы (Стругацкие, Булычев, Глуховский, Лукьяненко, Галина и др.) – в Польше. Освоение же научных исследований, однако, не так активно: о явно недостаточной рецепции польской теории фантастики в России сказано в начале статьи, но недостаточной представляется и рецепция трудов российских фантастоведов в польском литературоведении (см. редкий случай: отзыв Войцеха Кайтоха на диссертацию российской исследовательницы Аллы Кузнецовой⁶⁴, в котором речь идет не только о рецензируемой работе, но и, например, о книге Татьяны Чернышевой *Природа фантастики*⁶⁵).

Кажется, однако, что есть все основания для конвергенции научных устремлений польских и российских исследователей фантастики.

Bibliografia

Anikeev V.I., *Pisateli i kritiki naučnoj fantastiki v Pol'skoj respublike*, <https://pub.wikireading.ru/91625> (dostęp: 12.01.2021).

⁶³ М.М. Бахтин, *Эпос и роман*, [в:] М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва 1975, с. 447–483.

⁶⁴ В. Кайтох, *Отзыв о диссертации Аллы Владимировны Кузнецовой*, [в:] В. Кайтох, *Солярис – Сараки...*, с. 153–156.

⁶⁵ Т.А. Чернышева, *Природа фантастики*, Издательство Иркутского университета, Иркутск 1985.

- Âznevič V.I., *Stanislav Lem*, Kniznyj dom, Minsk 2014.
- Bahtin M.M., *Ėpos i roman*, [w:] M.M. Bahtin, *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovaniâ raznyh let*, Hudožestvennâ literatura, Moskva 1975, s. 447–483.
- Bahtin M.M., *Satira*, [w:] M.M. Bahtin, *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, t. 5: *Raboty 1940-h – načala 1960-h godov*, Russkie slovari, Moskva 1997, s. 11–38.
- Belâev A.R., *Gorod pobeditelâ*, [w:] A.R. Belâev, *Nevidimyj svet: fantastičeskie proizvedeniâ*, Ėksmo, Moskva 2010, s. 353–378.
- Brojtman S.N., *Dekanonizaciâ žanrov v poètike hudožestvennoj modal'nosti*, [w:] S.N. Brojtman, *Istoričeskaâ poètika*, RGGU, Moskva 2001, s. 359–383.
- Černyševa T.A., *Priroda fantastiki*, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk 1985.
- Gernsback H., *A New Sort of Magazine*, „Amazing Stories” 1926, t. 1, nr 1, s. 3.
- Iskusstvo i otvetstvennost'. Literaturnoe tvorčestvo Stanislava Lema*, red. E. Koz'mina, Kabinetnyj učenyj, Ekaterinburg 2017.
- Kajtoh V., *Brat'â Strugackie*, przeł. z pol. V. Borisova (BVI), [w:] A.N. Strugackij, B.N. Strugackij, *Bessil'nye mira sego*, AST, Moskva 2007, s. 409–670.
- Kajtoh V., *Otzyv o dissertacii Ally Vladimirovny Kuznecovoj*, przeł. V. Borisova, [w:] V. Kajtoh, *Solâris – Sarakš, Krakov – Moskva. Stat'i i očerki o fantastike i na drugie temy*, Metagom, Arkanar 2020, s. 153–156.
- Kajtoh V., *Postmodernistskij roman glazami pol'skogo učitelâ*, [w:] *Tajna «Apokrifa Aglai»*, red. E. Koz'mina, Intmedia, Ekaterinburg 2020, s. 87–99.
- Kajtoh V., *Solâris – Sarakš, Krakov – Moskva. Stat'i i očerki o fantastike i na drugie temy*, Metagom, Arkanar 2020.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Lem S., Beres' S., *Tak govoril... Lem*, AST: Hranitel', Harvest, Moskva – Minsk.
- Lem S., *Fantastika i futurologiâ, v 2 tomah*, przeł. z pol. E. Vajsbrota, red. V. Borisov, AST: Hranitel', Moskva 2008.
- Martynov D.E., *Miry malotiražnogo knigoizdaniâ (V. Kajtoh, A. Klark, S. Lem, R. Hajnlajn)*, «Učenyje zapiski Kazanskogo universiteta. Seriâ Gumanitarnye nauki» 2020, t. 162, kn. 5, s. 281–292.
- Mihajlov A.D., *Vol'ter i ego proza*, [w:] *Filosofskie povesti XVIII veka*, Pravda, Moskva 1989, s. 5–22.
- Na poroge nepredskazuemogo. Poslednee interv'û Ū.M. Lotmana*, interv'û vzâla L. Gluškovskaâ, «Čelovek» 1993, nr 6, <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECCE/INTERLOT.HTM> (dostęp: 12.01.2021).
- Perel'man Â.I., *Raketoj na Lunu*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo detskoj literatury, Moskva 1935.
- Šackij E., *Utopiâ i tradiciâ*, Progress, Moskva 1990.
- Sapkovskij A., Beres' S., *Istoriâ i fantastika*, przeł. z pol. E. Vajsbrota, AST: Hranitel', Moskva 2007.
- Skaftymov A.P., *Poètika hudožestvennogo proizvedeniâ*, Vysšaâ škola, Moskva 2007.
- Stanislav LEM: Bibliografîâ (na russkom âzyke)*, http://bvi.rusf.ru/lem/lemb_rus.htm (dostęp: 1.02.2021).
- Stanislav LEM: Bibliografîâ*, http://bvi.rusf.ru/lem/lemb_all.htm (dostęp: 1.02.2021).

- Stoff A., *Altruizyna Stanisława Lema, czyli o potrzebie miłości bliźniego*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 297–313.
- Stoff A., *Eden Stanisława Lema, czyli semantyka powieści jako przedmiot aluzji i sugestii*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 257–280.
- Stoff A., *O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 55–73.
- Stoff A., *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań – Toruń 1983.
- Tamarčenko N.D., «*Ėstetika slovesnogo tvorčestva*» M.M. Bahtina i russkaâ filozofsko-filologičeskaâ tradiciâ, Izdatel'stvo Kulaginoj, Moskva 2011.
- Tamarčenko N.D., *Fantastika avantûrno-filozofskaâ*, [w:] *Poëtika: slovar' aktual'nyh terminov i ponâtij*, red. N.D. Tamarčenko, Izdatel'stvo Kulaginoj, Intrada, Moskva 2008, s. 277–278.
- Tamarčenko N.D., *Predislovie*, [w:] *Gotičeskaâ tradiciâ v russkoj literature*, red. N.D. Tamarčenko, RGGU, Moskva 2008, s. 9–13.
- Teoriâ literaturnyh žanrov*, red. N.D. Tamarčenko, IC «Akademiâ», Moskva 2011.
- Tûpa V.I., *Diskurs/Žanr*, Intrada, Moskva 2013.
- Zgorzelski A., *Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?*, „Science Fiction Studies” 1979, t. 6, nr 19, <http://bit.ly/2oubfkr> (dostęp: 12.01.2021).
- Zubov A.A., *Stanovlenie populârnogo žanra kak diskursivnyj process: naučnaâ fantastika v Rossii konca XIX – načala XX vv.: dis. ...kand. filol. nauk*, Moskva 2015.

Резюме

В статье раскрывается проблема недостаточного знакомства российских исследователей фантастики с работами польских ученых, написанных на эту тему. Отмечается, что в польском и российском фантаствоведении есть много общего, в частности, непрекращающийся интерес к творчеству Лема. Автор выстраивает диалог с польским литературоведом Анджеем Стоффом, основываясь на его теоретико-литературных работах, посвященных теории научной фантастики и творчеству Станислава Лема. Автора статьи в большей степени интересуют проблемы генологического характера. В ходе диалога выясняются сближения и расхождения в представлениях о природе научной фантастики, жанровой идентификации произведений Лема.

Teoria fantastyki naukowej i twórczość Lema: dialog z Andrzejem Stoffem

Streszczenie

W artykule poruszony został problem niedostatecznej znajomości prac polskich badaczy fantastyki przez rosyjskich naukowców. Zauważa się dużo wspólnego w polskiej i rosyjskiej fantastyce, a w szczególności nieustające zainteresowanie twórczością Lema. Autorka prowadzi dialog z polskim literaturoznawcą Andrzejem Stoffem, opierając się na jego teoretyczno-literackich pracach poświęconych teorii *science fiction* i twórczości Stanisława Lema. Autorkę artykułu w dużym stopniu interesują zagadnienia natury genologicznej. W toku dialogu wyłaniają się podobieństwa i rozbieżności w prezentacji dotyczącej charakteru *science fiction* i gatunkowej identyfikacji opowiadań Lema.

Science fiction theory and Lem's literary works: dialogue with Andrzej Stoff**Abstract**

The article reveals the problem of insufficient acquaintance of Russian science fiction researchers with the works of Polish scientists written on this topic. It is noted that Polish and Russian science fiction has a lot in common, in particular, an ongoing interest in Lem's work. The author builds a dialogue with the Polish literary critic Andrzej Stoff, based on his theoretical and literary works devoted to the theory of science fiction and the work of Stanislaw Lem. The author of the article is more interested in problems of genological nature. In the course of the dialogue, the convergence and divergence in ideas about the nature of science fiction and the genre identification of Lem's works are clarified.

Ключевые слова: фантастика, научная фантастика, Анджей Стофф, Станислав Лем, философская сатира

Słowa kluczowe: fantastyka, *science fiction*, Andrzej Stoff, Stanisław Lem, satyra filozoficzna

Keywords: fiction, science fiction, Andrzej Stoff, Stanisław Lem, philosophical satire

Jelena Kozmina – dr hab., profesor Uralskiego Uniwersytetu Federalnego w Jekaterynburgu, i Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego. Autorka monografii *Fantastyczna powieść przygodowo-historyczna* (*Фантастический авантюрно-исторический роман*), *Poetyka powieści-antytopii* (*Поэтика романа-антиутопии*). Autorka artykułów m.in. na temat gatunków literackich w fantastyce naukowej, utworów literatury rosyjskiej. Redaktorka zbiorów naukowych *Sztuka i odpowiedzialność. Twórczość literacka Stanisława Lema*, *Tajemnica „Apokryfu Agłai”*. Członek zespołu redakcyjnego „The New Philological Bulletin”. Współorganizatorka Międzynarodowego Seminarium Naukowego „Teorie i praktyki gatunku w ujęciu komparatystycznym”.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.5

Katarzyna Gadomska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0003-3514-4891

Wybrane francuskie teorie fantastyki a ich recepcja w Polsce¹

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie, w pierwszej jego części, niektórych francuskich teorii fantastyki oraz zilustrowanie ich recepcji w Polsce na wybranych, reprezentatywnych przykładach w części drugiej.

Teoria literatury fantastycznej we Francji ma długą tradycję. Zanim przejdę do jej omówienia, warto choćby krótko nakreślić rys historyczny fantastyki francuskiej.

Za pierwszą francuską nowelę fantastyczną uważa się *Diabła zakochanego*² (1772) Jacques'a Cazotte'a³, a zatem przyjmuje się, iż narodziny literatury fantastycznej we Francji mają miejsce w epoce Oświecenia. Nie zawsze pamięta się o tym, że XVIII wiek w tym kraju, oprócz hegemonii rozumu i triumfu scjentyzmu, charakteryzuje się symultanicznym odrodzeniem się irracjonalności przejawiającej się między innymi popularnością okultyzmu, iluminizmu, magnetyzmu i mesmeryzmu. Jest to czas doktryn mistyków takich jak Emanuel Swedenborg, Martines de Pasqually i Louis Claude de Saint-Martin, a także epoka popularyzatorów iluminizmu takich jak Johann Caspar Lavater czy Franz Anton Mesmer, wreszcie era awanturników – „magów”, jak hrabia de Saint-Germain, Cagliostro (Joseph Balsamo) czy Giacomo Casanova. Nie jest to zatem przypadek, iż w tej sprzyjającej nadnaturalności atmosferze pojawia się literatura fantastyczna.

Jednakże to XIX wiek stanie się złotą epoką w dziejach francuskiej⁴ fantastyki: ten typ literatury jest tak modny, iż wszyscy najwięksi dziewiętnastowieczni pisarze (choćby tacy jak Honoriusz Balzac, Teofil Gautier, Gustaw Flaubert, Emil Zola, Guy de Maupassant) tworzą nowele fantastyczne⁵. Wtedy też właśnie powstają

¹ Niniejszy artykuł wpisuje się w mój projekt finansowany przez Narodowe Centrum Nauki, nr rejestracyjny projektu 2018/29/B/HS2/00748, OPUS15, pt. „Nowa Fantastyka Jean-Pierre'a Andrevona” („Le Nouveau Fantastique de Jean-Pierre Andrevon”).

² Jeśli utwór czy tekst krytyczny jest przetłumaczony na język polski, podaję tytuł po polsku. Jeśli nie, używam tytułu w oryginale.

³ P.G. Castex, *Le conte fantastique de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951, s. 25.

⁴ Ta złota era fantastyki to nie tylko kazus francuski: analogiczne tendencje są widoczne w większości krajów europejskich oraz w USA.

⁵ Gdyż to właśnie nowela (a nie powieść) staje się ulubionym gatunkiem twórców literatury fantastycznej.

arcydzieła francuskiej noweli fantastycznej, wśród których warto wymienić *Wenus z Ille* (1837) i *Lokisa* (1869) Prospera Mérimée, *Pannę młodą z krainy snów* (1836) Teofila Gautiera oraz dwie wersje *Horli* (1886; 1887) Guy de Maupassanta. Ten ostatni zresztą jest jednym z mistrzów nurtu *fin de siècle'u* – fantastyki klinicznej⁶.

Pierwsza połowa wieku XX w historii francuskiej fantastyki anonsuje pewne zmiany, odświeżenie istniejącej, nieco już skostniałej formuły, co jest widoczne choćby w pisarstwie Marcela Aymé, który w udany sposób łączy fantastykę i humor⁷. Natomiast druga połowa XX wieku przynosi znaczący rozwój refleksji teoretycznej nad gatunkiem, przy jednoczesnym zmniejszeniu ilości i jakości utworów fantastycznych⁸.

Czym jest fantastyka w świetle francuskich teorii? Od optyki transgenologicznej przez restrykcję do redefinicji

Na wstępie warto podkreślić pewne problemy, jakie od samego początku były związane z użyciem słowa „fantastyka” w języku francuskim. Przymiotnik „fantastyczny” jest używany we francuskim począwszy od XIV wieku i jest określeniem synonimicznym do „cudowny”, „dziwaczny”⁹. W romantyzmie pojawia się termin genologiczny „fantastyka – *le fantastique*”, który jest jednak powiązany z błędnym tłumaczeniem tytułu zbioru opowiadań Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. W 1828 roku Jean-Jacques Ampère na łamach „Le Globe”¹⁰ tłumaczy dość swobodnie na francuski ten niemiecki tytuł. Oryginalny *Phantasiestücke in Callots Manier* oznacza dosłownie „Kawałki fantazji na sposób Callota”, z podwójną referencją, muzyczną i malarską, do ogólnie znanego gatunku „fantazji”. Natomiast Ampère proponuje następujące tłumaczenie tytułu: *Contes fantastiques à la manière de Callot, ce qui signifie „Opowiadania fantastyczne na sposób Callota”. Tym samym znika odniesienie do gatunku „fantazji”, a pojawia się nowy termin literacki: „opowiadanie fantastyczne”. Błąd tłumaczenia jest ugruntowany rok później przez Loève-Veimars’a, który w przekładzie zbioru Hoffmanna na francuski używa również wspomnianego już określenia „opowiadania fantastyczne”¹¹. Wreszcie termin „opowiadanie fantastyczne” zostaje wykorzystany po raz trzeci w 1829 roku przez Waltera Scotta w przedmowie do *Œuvres complètes* Hoffmanna. Tym samym swobodne tłumaczenie tytułu*

⁶ Fantastyka kliniczna to nurt fantastyki francuskiej, w której szaleństwo bohatera jest motywem centralnym i jedną z interpretacji (racjonalną) przygody fantastycznej. Zaburzenia psychiczne protagonisty są opisane z kliniczną precyzją, stąd nazwa nurtu. Zob. G. Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, CNRS, Paris 1987.

⁷ Na przykład opowiadania ze zbioru *Przechodzimur* (1943).

⁸ Na temat tego zjawiska zob. K. Gadomska, *Le Nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon*, Brill, Rodopi – Leiden – Boston 2021, s. 18–36.

⁹ Fantastyczny – *fantastique*, cudowny – *merveilleux*, dziwaczny – *bizarre*. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/fantastique> (dostęp: 28.06.2021).

¹⁰ Zob. J.J. Ampère, *Allemagne. Hoffmann*, sprawozdanie z *Hoffmanns Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig*, Berlin 1822, „Le Globe” 1828, t. 6, nr 81, s. 588–589.

¹¹ Por. E.T.A. Hoffmann, *Œuvres complètes*, Renduel, Paris 1829–1833 (20 t.). *Les Contes fantastiques proprement dits* (t. 1–8) zostały opublikowane w listopadzie 1829 (t. 1–4) i w maju 1830 (t. 5–8).

zbioru opowiadań niemieckiego pisarza doprowadziło we Francji do pojawienia się terminu czysto genologicznego „opowiadanie fantastyczne”.

Spór teoretyczny o to, czym jest fantastyka, towarzyszy gatunkowi od czasów jego największej popularności we Francji, czyli od XIX wieku. Prawdziwa moda na ten gatunek spowodowała, iż większość pisarzy francuskich chciała napisać przynajmniej jeden tekst fantastyczny, a wielu wydawców opatrywało tym terminem zbiory opowiadań, które jednak niewiele miały z fantastyką wspólnego. Toteż już w XIX wieku zrodziła się wśród pisarzy i krytyków dyskusja, czym jest fantastyka.

Jednym z pierwszych, który przedstawił swoją wizję gatunku, był wspomniany wyżej szkocki powieściopisarz Walter Scott. W przedmowie do opowiadań fantastycznych E.T.A. Hoffmanna Scott potępia ich transgenologiczny charakter, określając fantastykę niemieckiego twórcy jako: „dziką”, „swawolną bez granic”, świadczącą o „nieunormowanej, szokującej wyobraźni”, wreszcie „obfitującą w najbardziej nieprzewidziane, ekstrawaganckie zwroty akcji”¹². Scott uważa ten „fantastyczny sposób pisania”¹³ za groteskowy oraz stanowiący według niego oznakę perwersji charakterystycznej dla niemieckiego pisarza, zbyt przywiązanego do przesadnej atmosfery tajemniczości i grozy¹⁴. Natomiast za przykład dobrze napisanej literatury fantastycznej Scott stawia własne utwory, które korzystają z folkloru szkockiego i w których elementy nadnaturalne są używane „z delikatnością”. Scott nie jest więc przeciwnikiem gatunku jako takiego, ale postuluje, by literatura fantastyczna była rządzona przez klasycystyczne jeszcze reguły rozumu, regularności, bez mieszania gatunków.

Hybrydyczna fantastyka Hoffmanna budzi również opinie bardzo pozytywne. W 1829 roku w „Le Globe” dwaj młodzi krytycy, w tym wzmiankowany wyżej Jean-Jacques Ampère i Prosper Duvergier de Hauranne, chwalą transgenologiczny charakter opowiadań fantastycznych Hoffmanna, a także naturalną, wewnętrzną cudowność, jaka je charakteryzuje. Potępiają natomiast zbyt schematyczny charakter

¹² Scott wyraża swoje poglądy w: W. Scott, *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and Particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann*, „Foreign Quaterly Review” 1827, t. 1; tenże, *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*, przedmowa w: E.T.A. Hoffmann, *Œuvres complètes* (przeł. z niemieckiego na francuski M. Loève-Veimars), Renduel, Paris 1829–1830; tenże, *Du merveilleux dans le roman*, „La Revue de Paris”, 12.04. 1829.

W niniejszym artykule wszystkie cytaty z języka francuskiego i angielskiego są w tłumaczeniu autorki artykułu.

¹³ Co ciekawe, oryginał angielski mówi o „fantastycznym sposobie pisania” („This may be called the FANTASTIC mode of writing, – in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple”, W. Scott, *On the Supernatural...*, dz. cyt., s. 60), co Loève-Veimars tłumaczy na francuski jako „gatunek fantastyczny” („[ce type de composition] est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques”, W. Scott, *Du merveilleux dans le roman*, dz. cyt., s. 33), czyli podkreśla istnienie odrębnego bytu genologicznego, a nie tylko manieri, sposobu pisania.

¹⁴ Ponadto Scott otwarcie krytykuje nie tylko teksty Hoffmanna, ale również samego autora – stwierdza między innymi, iż osoba chora psychicznie może stworzyć jedynie chore, szalone teksty. Por. W. Scott, *Sur Hoffmann...*, dz. cyt.

niektórych tekstów fantastycznych z epoki: „Nie ma nic głupszego niż pozbawiony jakiegokolwiek oryginalności zestaw upiorów, diabłów, cmentarzy, które gromadzi się w tych tekstach bez wywołania żadnego efektu”¹⁵. Według obu krytyków Hoffmann odrzuca tego typu konwencjonalne zabiegi i odświeża gatunek, mieszając rejestry, tak różne jak nadnaturalność i elementy realne, dziwność i błazeństwo, groteska i melancholia, burleska i tajemnica. Te właśnie elementy hybrydyczne tworzą, zgodnie z tezą obu teoretyków, esencję fantastyki jako gatunku przekraczającego granice genologiczne. W podobnym tonie na temat fantastyki Hoffmanna wypowiadają się Teofil Gautier¹⁶ (w niektórych swoich opowiadaniach starający się go naśladować), Saint-Marc Girardin oraz Charles Nodier. Ten ostatni w eseju *Du fantastique en littérature* (1830) podziela tezy Ampère’a i de Hauranne’a. Nodier jest zdania, iż fantastyka musi bez przerwy przekraczać swe granice genologiczne, by zaspokoić oczekiwania czytelników. Nodier rekomenduje twórcom fantastyki zwrot w kierunku mitów i oniryczności (ze szczególnym uwzględnieniem koszmarów). Jedynie te transgresje zapewnią literaturze fantastycznej przetrwanie i ewolucję, twierdzi Nodier.

Nieco inne, odosobnione stanowisko w postrzeganiu gatunku wyraża w latach osiemdziesiątych XIX wieku Guy de Maupassant. Nie zajmuje się on granicami gatunku, ale wyraża dość kontrowersyjną opinię, że fantastyka jest gatunkiem w zaniku, co jest związane zdaniem pisarza ze znaczącym rozwojem nauki, która powoduje, że znika wiara w nadnaturalność i cudowność¹⁷. Tym samym umarłby gatunek opierający się na naiwnej i przesądnej wierze w nadnaturalność, a powinna narodzić się nowa fantastyka, w której dominowałoby uczucie strachu przed nowoczesną rzeczywistością oraz nową, podrzędną pozycją człowieka w tym świecie¹⁸. Te idee powrócą w XX wieku.

Jak można więc zauważyć, w XIX wieku wielu twórców i krytyków literatury fantastycznej we Francji postrzega fantastykę jako gatunek szeroki i transgenologiczny.

Dopiero w drugiej połowie XX wieku są publikowane liczne francuskie prace teoretyczne zmierzające do zdefiniowania i opisu poetyki literatury fantastycznej (z których najważniejsze omawiam poniżej), przy czym większość z nich przejawia antytetyczne tendencje w stosunku do omówionych wyżej refleksji dziewiętnastowiecznych, zmierzając do znaczącej restrykcji granic genologicznych fantastyki.

Jedna z pierwszych, dwudziestowiecznych, definicji literatury fantastycznej jest zawarta w historycznym, bardzo rzetelnym i dziś już klasycznym studium gatunku: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951) autorstwa Pierre’a-Georges’a Castexa. W pierwszej części swojego dzieła Castex przedstawia obszerną panoramę literatury fantastycznej we Francji: mówi o zwrocie w stronę irracjonalności, jaki dokonał się w XVIII wieku, wskazuje Cazotte’a jako

¹⁵ Cytowane przez P.G. Castex, *Le conte fantastique...*, dz. cyt., s. 6.

¹⁶ Th. Gautier, *Les contes d’Hoffmann*, w: *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*, Charpenier, Paris 1883, s. 41–50.

¹⁷ Maupassant wielokrotnie podkreśla, iż współczesny mu świat jest pozbawiony aspektu nadnaturalnego: „powoli, w ciągu dwudziestu lat, nadnaturalność opuściła nasze dusze. Ulotniła się, tak jak ulatniają się perfumy, kiedy flakonik jest odkorkowany”. G. de Maupassant, *Le fantastique*, „Le Gaulois”, 7.10.1883, s. 2–15.

¹⁸ Tamże.

prekursora literatury fantastycznej we Francji, podkreśla olbrzymi wpływ dzieła E.T.A Hoffmanna na francuską fantastykę, wreszcie charakteryzuje różne tendencje rozwojowe fantastyki francuskiej w wieku XIX. Część druga jest poświęcona sylwetkom francuskich mistrzów dziewiętnastowiecznej fantastyki: Nodiera, Balzaka, Gautiera, Mériméego, Nerval, Lautréamonta, Villiers de l'Isle-Adama i Maupassanta. Definicja fantastyki, jaką proponuje Castex, stała się jedną z najczęściej przywoływanych i cytowanych: według teoretyka fantastyka „charakteryzuje się [...] brutalnym wtargnięciem tajemnicy w kadr rzeczywistego życia; jest na ogół związana z chorobowymi procesami świadomości, która w stanach koszmaru czy szaleństwa dokonuje projekcji obrazów zrodzonych ze swoich lęków lub strachów”¹⁹. Castex podkreśla znaczenie tła realnego, rzeczywistości, w którą nagle ingeruje tajemnicze zjawisko – myśl ta zostanie nieco później rozwinięta przez Rogera Caillois. Dalsza część definicji Castexa nawiązuje do wspomnianej już fantastyki klinicznej, która niepokojące zjawiska tłumaczy chorobą psychiczną bohatera.

W 1958 roku Roger Caillois kieruje wydaniem antologii *Fantastique. Soixante récits de terreur*, w której zamieszcza najbardziej reprezentatywne jego zdaniem opowiadania fantastyczne pochodzące z różnych części świata i z różnych epok. Można tutaj znaleźć teksty z Europy (francuskie, angielskie, rosyjskie, niemieckie, hiszpańskojęzyczne, włoskie, polskie²⁰, fińskie), z USA, z Ameryki Łacińskiej (Meksyk, Argentyna), z Karaibów (Haiti), z Azji (Chiny, Wietnam, Japonia). Wybór tekstów jest arbitralny, toteż budzi kontrowersje²¹. Na przykład niektóre opowiadania reprezentują tak zwany realizm magiczny, którego logika wewnętrzna nie jest spójna z fantastyką. Teksty azjatyckie pochodzą z odległych epok (jak opowiadanie Kan Pao z lat 265–316, a tekst Nguyen-Do z XV wieku), podczas gdy krytycy francuscy widzą początek fantastyki jako gatunku dopiero w wieku XVIII. Ponadto perspektywa historyczna, w jakiej postrzega Caillois fantastykę, jego definicja gatunku i kwestia motywów fantastycznych również są problematyczne dla innych teoretyków.

Posługując się optyką Heglowską, Caillois rozróżnia trzy pokrewne gatunki: cudowność, fantastykę i fantastykę naukową²², jako historycznie następujące po sobie i odpowiadające horyzontowi oczekiwań czytelników z różnych epok. Cudowność jest zatem najstarszą formą nadnaturalności i stanowi według Caillois próbę wytłumaczenia i zrozumienia świata przez ludzi z najbardziej odległych epok. W miarę upływu czasu cudowność staje się niewystarczająca, nadmiernie prymitywna dla czytelników i dlatego zostaje zastąpiona przez kolejny gatunek – fantastykę. Podobnie jak Castex Caillois również sytuuje narodziny fantastyki w wieku oświecenia, jako reakcję na zbyt scjentyficzne i antyklerykalne tendencje epoki. Gatunek

¹⁹ P.G. Castex, *Le conte fantastique...*, dz. cyt., s. 8.

²⁰ Wśród tekstów reprezentujących fantastykę polską można znaleźć fragmenty napisanego oryginalnie po francusku *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1803; 1813; 1814) Jana Potockiego oraz pierwszy przekład na francuski, autorstwa M. Halickiej, *Ślepego toru* Stefana Grabińskiego. Niestety dopiero w 2018 roku pojawiły się nowe przekłady noweli Grabińskiego na francuski autorstwa Pierre'a Van Cutsem (w czasopiśmie „Le Rayon Vert”, nr 30).

²¹ Por. artykuł G. Kleina, *Le fantastique selon Roger Caillois*, „Fiction” 1967, nr 159, s. 129–131.

²² Caillois mówi odpowiednio o: „la féerie”, „le fantastique” i „la science-fiction”.

ten, osiągnąwszy apogeum w wieku XIX, zostaje zgodnie z teorią Caillois zastąpiony w wieku XX przez fantastykę naukową. Teoria ścisłej sukcesji gatunków jest jednak trudna do obronienia, gdyż sam Caillois umieszcza w swojej antologii fantastyki wyżej wspomniane opowiadania azjatyckie z czasów znacznie wcześniejszych niż XVIII wiek, w którym fantastyka miałaby się dopiero narodzić. Ponadto cudowność, fantastyka i fantastyka naukowa koegzystują w wieku XX i XXI, dlatego nie można mówić o ich sukcesji czy wręcz o zastępowaniu jednego gatunku przez inny.

Definicja fantastyki, jaką podaje Caillois, nosi wyraźny wpływ wspomnianej wcześniej definicji Castexa: „fantastyka [...] objawia się skandalem, pęknięciem, niezwykłym, prawie nie do zniesienia wtargnięciem w świat realny²³”; „fantastyka zakłada trwałość realnego świata tylko po to, by bardziej ją zniszczyć²⁴”. Definicja Caillois zawiera dwa kluczowe elementy: konieczność istnienia świata, tła realnego, po to by mógł zaistnieć porządek fantastyczny, oraz ideę brutalnego wtargnięcia niezwykłego fenomenu do rzeczywistości, co powoduje pęknięcie w niej. W ten sposób zderzają się dwa światy, dwa porządki, realny i fantastyczny, rządzone przez odmienne, wykluczające się prawa. Dziś definicja Caillois jest klasyczna i cytuje ją większość krytyków literatury fantastycznej²⁵.

Caillois rozwija również temat zjawiska fantastycznego, które wtargnęło w rzeczywistość, mianowicie krytyk twierdzi, iż inwarianty fenomenu fantastycznego nie tylko nie są nieskończone, ale jest możliwe ich sklasyfikowanie i opisanie, co w dalszej części swojej przedmowy do *Anthologie...* czyni. Według uczonego istnieje jedynie dwanaście podstawowych motywów fantastycznych, pośród których wymienia on: „pakt z diabłem”, „udręczoną duszę, która wymaga spełnienia pewnego uczynku, by mogła zaznać spokoju”, „widmo skazane na bezładny i wieczny pęd”, „śmierć we własnej osobie pojawiająca się pośród żywych”, „nieokreśloną i niewidzialną rzecz, której obecność ciąży, która zabija lub szkodzi”, „wampiry, to znaczy zmarłych, którzy zapewniają sobie wieczną młodość, wysysając krew żyjących”, „statuę, manekin, zbroję, automat, które nagle ożywają i nabierają przerażającej niezależności”, „klątwe czarownika, która sprowadziła przerażającą i nadnaturalną chorobę”, „kobietę ducha z zaświatów, uwodzicielską i śmiertelnie niebezpieczną”, „odwrócenie królestwa snu i rzeczywistości”, „pokój, mieszkanie, piętrowy dom, ulicę, wymazane z przestrzeni”, „zatrzymanie, albo powtórzenie czasu²⁶”.

Konkretne realizacje motywów różnią się oczywiście między sobą, ale ich liczba jest, według Caillois, skończona i policzalna. Ta dość restrykcyjna idea okazała się bardzo kontrowersyjna i była wielokrotnie poddawana krytyce²⁷ przez innych

²³ R. Caillois, przedmowa do *Anthologie du fantastique. Soixante récits de terreur*, Club français du livre, Paris 1958, s. 3.

²⁴ Tamże, s. 4.

²⁵ Na przykład cytują ją w swoich pracach: L. Vax, G. Klein, T. Todorov, R. Bozzetto, V. Tritten, G. Millet i D. Labbé, F. Moury i wielu innych badaczy.

²⁶ R. Caillois, przedmowa do *Anthologie du fantastique*, dz. cyt., s. 9–10. Motywy te nie odnoszą się do jakiejś odmiany fantastyki, lecz charakteryzują gatunek jako taki.

²⁷ Na przykład Gérard Klein uważa, że Caillois nie udowodnił przekonująco tej tezy i że przedstawiona przez niego panorama tematów jest niewystarczająca. G. Klein, *Le fantastique...*, dz. cyt., s. 129–131.

specjalistów od literatury fantastycznej, tym niemniej została również uznana za bardzo kuszącą, gdyż od momentu publikacji listy motywów fantastycznych Caillois opublikowano wiele innych kategoryzacji tematycznych²⁸. Pomimo słabych stron²⁹ teoria literatury fantastycznej Caillois pozostaje do dziś ważnym punktem odniesienia dla wielu współczesnych badaczy³⁰.

Mówiąc o koncepcjach fantastyki, warto wspomnieć również badania Louisa Vaxa. Profesor filozofii interesuje się nie tylko literaturą fantastyczną, ale i sztuką, co jest widoczne w *Art et littérature fantastiques* (1960) oraz w *La Séduction de l'étrange* (1965). Jego podejście do fantastyki jest eklektyczne: w *La Séduction...* w jednym z rozdziałów posługuje się fenomenologią, w innym psychoanalizą, a w jeszcze innym metodą strukturalną. Jednocześnie Vax podkreśla ważność subiektywizmu w postrzeganiu fantastyki.

Na pozór definicja fantastyki Vaxa nie różni się zbyt wiele od propozycji Castexa czy Caillois. Według Vaxa „opowiadanie fantastyczne przedstawia nam ludzi takich jak my w świecie, w jakim jesteśmy, postawionych nagle w obecności niewytłumaczalnego”³¹. W tej definicji odnajdujemy znane już elementy: realność (ludzi i świata takiego jak ten, który znamy, w którym żyjemy), w jaką wnika nagle niewytłumaczalny fenomen. Następuje zatem zderzenie dwóch przeciwstawnych porządków, dwóch odmiennych logik wewnętrznych: rzeczywistego i nadnaturalnego. Przewaga Vaxa nad jego poprzednikami polega na tym, iż jest on świadomy, że jego definicja jest niedoskonała i niewystarczająca, gdyż „fantastyka urzeczywistnia się w dziełach, a dzieła modyfikują bez przerwy znaczenie tego słowa. Zrozumieć fantastykę to zrozumieć od środka strukturę i ewolucję dzieł fantastycznych”³². Fantastyka jest według Vaxa gatunkiem niedefiniowalnym, nieprzeniknionym, opierającym się wysiłkom badaczy, którzy próbują zamknąć ją w ograniczających definicjach. Vax zatem stawia sobie za cel przedstawienie swoich subiektywnych refleksji na temat esencji gatunku przy okazji analizy dzieł fantastycznych, które go fascynują i które zmieniają jego postrzeganie fantastyki. Ten subiektywizm w podejściu do fantastyki jest podkreślany przez filozofa wielokrotnie: „Sens słowa »fantastyka« jest mu nadawany w danym momencie przez człowieka naznaczonego znajomością dzieł i swoim środowiskiem kulturowym”³³.

Vax zastanawia się również nad problemem motywów fantastycznych, sygnalizowanym uprzednio przez Caillois. Zajmuje jednak stanowisko opozycyjne do francuskiego socjologa. Dla Vaxa nie istnieją motywy w swej naturze zawsze

²⁸ Na przykład klasyfikacja P. Penzoldta, D. Sayers, L. Vaxa, V. Tritter, G. Milleta, D. Labbé i wielu innych.

²⁹ Oprócz samej idei tworzenia zamkniętej listy tematów fantastycznych (którą wielu teoretyków uważa za błędną w swej istocie) budzi też zastrzeżenia wybór motywów. Nie wiadomo, czemu motyw ducha jest wzmiankowany trzykrotnie (pozycja 2, 3, 9 na liście), natomiast brakuje na przykład motywu monstrum / bestii fantastycznej, motywu szaleństwa charakterystycznego dla fantastyki klinicznej, wilkołaka, szalonego naukowca *etc.*

³⁰ Por. przypis 25.

³¹ L. Vax, *Art et littérature fantastiques*, PUF, Paris 1960, s. 6.

³² L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, PUF, Paris 1965, s. 6.

³³ Tamże, s. 6–7.

fantastyczne, motywy nie stwarzają fantastyki. Jedynie kontekst użycia motywu może dookreślić jego formę jako fantastyczną. Jako przykład Vax podaje motyw diabła, na liście Caillois klasyfikowany jako fantastyczny, podczas gdy we francuskim teatrze średniowiecznym temat ten nie ma charakteru fantastycznego, podobnie jak w folklorze, gdzie postać głupiego, naiwnego diabła budzi śmiech, a nie strach, czy też we francuskiej poezji dziewiętnastowiecznej, w której pojawia się Szatan, wzniosły, tragiczny, ale nie fantastyczny³⁴. A zatem nie ma sensu według Vaxa tworzyć list motywów typowo fantastycznych, gdyż takie motywy nie istnieją: mogą stać się fantastyczne w zależności od dzieła, ale nie są fantastyczne w sposób trwały.

Ten subiektywizm filozofa toruje niejako drogę innemu badaczowi, którego dzieło, a szczególnie subiektywna *par excellence* definicja gatunku wzbudziły w latach siedemdziesiątych XX wieku (jak i później) bardzo duże zainteresowanie oraz kontrowersje. Myślę o *Introduction à la littérature fantastique* (1970) autorstwa Tzvetana Todorova. Słynna definicja fantastyki bułgarsko-francuskiego strukturalisty brzmi: „fantastyka to wahanie odczuwane przez istotę, która zna tylko prawa naturalne, w obliczu pozornie nadprzyrodzonego zdarzenia”³⁵. Waha się bohater, ale i czytelnik fantastyki, żyjący w podobnym świecie rządzonej ogólnie znanymi, naturalnymi prawami (fizyki, biologii *etc.*). Dzielą oni swoje wahanie w obliczu wydarzeń, które można wytłumaczyć dwojako – w sposób nadnaturalny (kolidujący z prawami rzeczywistości) i w sposób realny (zgodny z tymi prawami, ale mniej przekonujący). Dla Todorova fantastyka sprowadza się jedynie do momentu wahania pomiędzy tymi dwiema przeciwstawnymi interpretacjami wydarzeń. W momencie kiedy wahanie znika i postać / czytelnik podejmuje decyzję, jak interpretować wydarzenia, mamy do czynienia z gatunkiem innym niż fantastyka. Jeśli optujemy za wytłumaczeniem racjonalnym przedstawionych zdarzeń, to jest to gatunek nazywany *l'étrange*³⁶. Jeśli zaś wybieramy interpretację nadnaturalną, to wchodzimy w domenę gatunku określanego jako *le merveilleux*³⁷. Obie te kategorie występują zarówno w formach czystych, jak i w hybrydycznych.

Wahanie w ujęciu Todorovskim wpływa zatem na kategorię genologiczną tekstu: tak długo jak wahanie się utrzymuje, tekst należy do fantastyki. Jeśli wahanie zostaje zastąpione pewnością co do interpretacji zdarzeń, tekst reprezentuje już gatunek pokrewny fantastyce³⁸. Takie postrzeganie fantastyki dało początek licznym

³⁴ Por. postać diabła w średniowiecznych *miracles*, jak np. *Cud o Teofilu* (1260) Rutebeufa, poezja V. Hugo (*La Fin de Satan*, 1886).

³⁵ Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, s. 29.

³⁶ Termin można przetłumaczyć na polski, jako „dziwność”, „niesamowitość”. Oznacza on kategorię tekstów, które opowiadają dziwną, wydaje się, nadnaturalną, niezgodną z prawami rzeczywistości historię, która jednak znajduje wytłumaczenie całkowicie realne. Przykładem może być powieść gotycka.

³⁷ W „*le merveilleux*”, czyli cudownościach, opowiadane wydarzenia, niezależnie od ich charakteru, nie wywołują żadnej reakcji ze strony protagonisty czy czytelnika, którzy przyjmują zasadę „dobrowolnego zawieszenia niewiary”. Por. M. Tomko, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief. Poetic Faith from Coleridge to Tolkien*, Bloomsbury Publishing, London 2015, s. 19–64.

³⁸ Jeśli rozpatrzyć funkcjonowanie wahania na konkretnym przykładzie, to wygląda to następująco: w klasycznej dziewiętnastowiecznej noweli Prospera Mérimée *Wenus z Ille*

krytykom teorii Todorova. Inni badacze³⁹ nie rozumieli, jak klasyfikacja genologiczna tekstu (która dla wielu badaczy była czymś niezmiennym i uzależnionym nie od czynników subiektywnych, lecz od kryteriów obiektywnych związanych z poetyką tekstu) może zależeć od stopnia zdecydowania czytelnika.

Ponadto definicja Todorova w sposób znaczący ograniczyła terytorium fantastyki jako gatunku, gdyż niezbyt dużo tekstów reprezentowało ten model strukturalny opowiadania opierającego się na wahaniu między dwiema przeciwstawnymi interpretacjami. Wiele tekstów, które są postrzegane jako fantastyczne, ma tylko jedną, nadnaturalną interpretację bądź wiele ambiwalentnych, koegzystujących interpretacji⁴⁰, z których żadna nie jest bardziej prawdopodobna niż inne.

Teoria fantastyki w ujęciu Todorova pozostaje na pewno jedną z najbardziej kontrowersyjnych, ale dzięki temu przyczyniła się w sposób znaczący do rozwoju refleksji teoretycznej nad gatunkiem.

Znaczące ograniczenie produkcji i publikacji tekstów fantastycznych w drugiej połowie XX wieku we Francji, a tym samym zmniejszenie zainteresowania się fantastyką jako taką⁴¹ u czytelników spowodowało, iż zaczęto zastanawiać się nad reformą reaktualizującą gatunek. Wśród badaczy, którzy proponowali – w sferze francuskojęzycznej – zmiany w definiowaniu i opisie literatury fantastycznej są między innymi: Jean-Baptiste Baronian, Jean-Pierre Andrevon, Elisa Luengo Albuquerque, Lisa Morin, Roger Bozzetto, Arnaud Hufftier.

(1837) narrator (i czytelnik) wahają się, co spowodowało serię tajemniczych wydarzeń w majątku pana de Peyrehorade. Opcja nadnaturalna (ugruntowana przez technikę niepokojących znaków ostrzegawczych) zakłada ożywienie statuy Wenus i złowieszcze działanie posągu, w tym zabicie przez zazdrosną Wenus Alfonsa de Peyrehorade. Interpretacja realna przypisuje każdemu ze znaków ostrzegawczych w pełni realistyczne wytłumaczenie, włącznie z morderstwem Alfonsa, o którego popełnienie jest oskarżony pewien Hiszpan skłócony z panem de Peyrehorade. Motyw ożywienia posągu jest zdecydowanie bardziej przekonujący niż interpretacja realna. Zakończenie noweli (miejsce strategiczne tekstu) ugruntowuje interpretację nadnaturalną – posąg Wenus nawet po przetopieniu go na dzwony zachowuje swój złowieszczy charakter, gdyż dzwoniące dzwony powodują zamrażanie winorośli, co wcześniej nigdy się nie zdarzyło. Według Todorova jeśli narrator i czytelnik pozostają w stanie wahania pomiędzy tymi dwiema interpretacjami, nowela Mériméego jest fantastyczna. Jeśli optują za typowo nadnaturalną interpretacją wydarzeń, tekst wpisuje się w „cudowność”. Jeśli zaś sprowadzają te wydarzenia, pozornie nadnaturalne, do interpretacji realistycznej, zgodnej z prawami rzeczywistości, to tekst reprezentuje „dziwność / niesamowitość”. Tym samym jedna i ta sama nowela Mériméego mogłaby być różnorodnie zaklasyfikowana z punktu widzenia genologicznego, co wielu krytykom wydaje się nie do przyjęcia.

³⁹ Wśród krytyków teorii Todorova są m.in.: C. Astier, J. Favret, I. Bessière, D. Mellier, J.B. Baronian, J. Goimard, V. Tritter, S. Lazzarin, G. Millet, D. Labbé, F. Lafond.

⁴⁰ Jacques Finné mówi tutaj o interpretacjach „spiętych, zakleszczonych” („interprétations bouclées”): każda jest niewystarczająca i rodzi nowe wątpliwości i pytania. J. Finné, *L'Explication*, w: *Encyclopédie du fantastique*, red. P. Brunel, V. Tritter, Ellipses, Paris 2010, s. 276.

⁴¹ W wieku XX we Francji (w porównaniu do wieku XIX) znacząco spadła ilość i jakość publikowanych tekstów fantastycznych – w rozumieniu francuskich teorii fantastyki. Najbardziej znani francuscy pisarze współcześni na ogół nie piszą utworów fantastycznych. Natomiast podobnie jak w innych krajach obserwuje się wzmożone zainteresowanie pisarzy i czytelników *fantasy* i SF (ale w świetle francuskich teorii fantastyki te gatunki nie są fantastyką).

Na szczególną uwagę zasługuje propozycja reformy fantastyki autorstwa jednego z najpopularniejszych współczesnych pisarzy fantastyki, krytyka literackiego i filmowego Jeana-Pierre'a Andrevona. Warto krótko przybliżyć postulaty Andrevona zmierzające do wyodrębnienia definicji i zakresu genologicznego nowej fantastyki (neofantastyki). Pisarz kierował w 1980 roku publikacją antologii *L'oreille contre les murs* zawierającej współczesne francuskojęzyczne opowiadania fantastyczne. Pośród autorów możemy znaleźć samego Andrevona oraz Jeana-Pierre'a Bours'a, Alaina Dorémieux, Serge'a Brussolo, Pierre'a Pelota, Jacques'a Sterberga, Daniela Walthera, Philippe'a Cousina i innych. Teksty reprezentujące nowe tendencje w rozwoju fantastyki są opatrzone przedmową autorstwa Andrevona, w której przedstawia on nowatorską wizję fantastyki.

W perspektywie diachronicznej, przypominającej nieco wspomniany wcześniej projekt Caillois, pisarz nakreśla wzloty i upadki gatunków reprezentujących „literatury wyobrazeniowe”⁴². Według Andrevona „literatura nieracjonalna”, „spekulatywna” została zapoczątkowana przez dziewiętnastowieczną modę na fantastykę. Jednocześnie pisarz podkreśla niemodną, przebrzmiałą dziś estetykę, na jakiej opierał się gatunek w XIX wieku: nadmierna stereotypizacja doprowadziła fantastykę do jej upadku i utraty zainteresowania ze strony współczesnych czytelników. Literatura ta jest porównywana przez Andrevona do pokrytych kurzem gotyckich katedr, które są piękne, ale skazane na anihilację, jak niegdyś dinozaury, symbole zamierzchłych epok, łabędzi śpiew. A zatem w XX wieku fantastyka zdaniem badacza zanika, a jej miejsce zajmuje fantastyka naukowa.

Ponieważ nie ma już we współczesnym świecie tajemnic, których nauka nie potrafiłaby wyjaśnić, tematyka fantastyki naukowej jest inna niż podjęta wcześniej przez fantastykę. Pośród motywów fantastyki naukowej Andrevon wymienia grupę tematów związanych z „siłami do ujarznienia” takimi jak atom czy materia; motywy powiązane z przestrzeniami do podbicia, takimi jak podboje odległych galaktyk; wreszcie, tematy mające związek z czasem: z kształtowaniem przyszłości lub z odkształceniami strumienia czasu. To zachłyśnięcie się możliwościami nauki widoczne we współczesnej fantastyce naukowej ma jednak swój koniec w latach siedemdziesiątych XX wieku.

Rozczarowanie nazbyt ograniczonymi możliwościami nauki staje się coraz bardziej widoczne: materia i atom okazują się nieposłuszne, przestrzeń nazbyt rozległa, by można było ją opanować, czas również nam się wymyka. Co więcej, kontekst historyczno-społeczny lat siedemdziesiątych jest niepokojący i przygnębiający: Andrevon wymienia tutaj wojny, ludobójstwo, totalitarne ideologie. Tak więc epoka triumfu fantastyki naukowej odchodzi w niepamięć, a czytelnicy chcą powrotu do fantastyki, ale nie klasycznej, konwencjonalnej, skostniałej, lecz nowej, współczesnej, poruszającej problemy im bliskie, związanej z ponurą rzeczywistością, w jakiej żyją.

Nowa fantastyka musi być zakorzeniona *hic et nunc*, ma to być fantastyka teraźniejszości, codzienności, banalności. Jej akcja ma się rozgrywać w szarych,

⁴² Fr. *littératures de l'imaginaire*. Trudno dziś ustalić, kto i kiedy użył po raz pierwszy tego terminu. Wydaje się, iż pojęcie to pojawiło się we Francji po roku 2000, m.in. w pracach Christiana Chelebourga (2006) czy Anne Besson (2013). Termin obejmuje gatunki takie jak: fantastyka, fantastyka naukowa, *fantasy*, horror.

zwyczajnych, niezauważalnych na co dzień dekoracjach: w garażu, metrze, szpitalu, na dworcu, w bloku mieszkalnym, w hotelu, w urzędzie, w kinie, krótko mówiąc – figura wielkiego miasta staje się emblematyczna dla neofantastyki.

Motywy, jakie współczesna fantastyka powinna poruszać, to: wewnętrzna pustka, jaką odczuwa człowiek, eksploracja jego psychiki, życie w czasach kataklizmów (ekologicznych – zemsta Gai, koniec antropocenu, pełen katastrof naturalnych świat; historycznych – traumy drugiej wojny światowej, ludobójstwo, totalitaryzmy; społecznych – przeludnienie, samotność w tłumie, atrofia uczuć, temat *no future*). Już na pierwszy rzut oka daje się zauważyć odrzucenie archetypalnych motywów fantastyki (jak te sklasyfikowane na liście Caillois) oraz zaanektowanie tematów charakterystycznych niegdyś dla innych gatunków „literatur wyobrażeniowych” (motywy dystopijne lub znane z fantastyki naukowej).

Warto podkreślić, iż Andrevon postuluje możliwie jak najszersze użycie terminu „fantastyka” – opierający się na porowatości genologicznej gatunek obejmuje według niego fantastykę naukową, horror, dystopijną fikcję polityczną, *fantasy*, cudowność. Jeśli porównamy więc tę koncepcję do restrykcyjnych definicji Caillois czy Todorova, różnica w postrzeganiu gatunku jest ewidentna.

Andrevon uważa również, iż fantastyka powinna być gatunkiem zaangażowanym, czyli niosącym pewien przekaz dla czytelnika. Teksty Andrevona stanowią przykład zaangażowania ekologicznego: pisarz, zwolennik ekologii głębokiej, stara się ostrzec czytelnika przed niebezpieczeństwami wynikającymi z nieekologicznego stylu życia. Często ukazuje w swych tekstach, jak człowiek traci swoją antropocentryczną pozycję w świecie, jak Natura – Gaja – mści się na ludziach za wyrządzone jej krzywdy, jak przyroda odradza się, rekolonizuje świat po upadku człowieka.

Wreszcie pisarz proponuje nawiązanie relacji intermedialnych pomiędzy literaturą a kinem, co miałyby wpłynąć na odnowę gatunku.

Obserwując tendencje w rozwoju francuskiej fantastyki, można zauważyć, iż transgenologiczny na początku gatunek był poddany, zwłaszcza przez współczesnych krytyków, próbie narzucenia restrykcyjnych granic genologicznych. Od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku tekst klasyfikowany we Francji jako fantastyczny spełniał określone, dość zawężone, kryteria (m.in. tło realne dla wniknięcia zjawiska nadnaturalnego; wahanie między dwiema przeciwstawnymi interpretacjami). Te restrykcje genologiczne spowodowały, iż jako fantastyczne mogły być zaklasyfikowane jedynie nieliczne, przede wszystkim dziewiętnastowieczne nowele. Podjęte począwszy od lat osiemdziesiątych XX wieku wysiłki teoretyków zmierzające do redefiniowania gatunku i powrotu do transgenologicznych korzeni pozwoliły na jego szersze postrzeganie, a tym samym na zbliżenie francuskiej wizji gatunku do ogólnych tendencji występujących uprzednio na przykład w krajach anglosaskich czy słowiańskich (jak na przykład Polska).

Wybrane przykłady recepcji francuskiej teorii fantastyki w Polsce

W drugiej części artykułu chciałabym pokazać, jak francuska teoria fantastyki, tak odmienna od polskiej, była w Polsce odbierana. Jednocześnie chciałabym jasno podkreślić, iż z uwagi na ograniczoną objętość artykułu nie będę w stanie zaprezentować

badań wszystkich polskich naukowców zajmujących się francuskimi teoriami fantastyki. Dlatego zdecydowałam się na wybór arbitralny i być może kontrowersyjny prezentacji dwóch ujęć krytycznych francuskiej teorii fantastyki. Przypadek pierwszy to kanoniczny kazus niezrozumienia, błędnej interpretacji francuskiej definicji fantastyki postrzeganej poprzez pryzmat polskiej teorii fantastyki, przypadek drugi zaś to przykład trafnej recepcji prac francuskich teoretyków w Polsce.

O ile francuską teorię fantastyki można określić jako restrykcyjną, o tyle przypadek prac teoretycznych na temat literatury fantastycznej napisanych po polsku sytuuje się w moim odczuciu na przeciwstawnym biegunie – można mówić o dużej swobodzie genologicznej wynikającej z zupełnie innej tradycji badawczej od zawsze postrzegającej fantastykę jako pewien bardzo ogólny i pojemny termin, odpowiadający częściowo „literaturom wyobrażonym” w języku francuskim, hiszpańskiej „fikcji niemimetycznej”⁴³ oraz tradycji anglosaskiej. Jeśli badacz używa w Polsce słowa „fantastyka”, „literatura fantastyczna” (bez żadnego doprecyzowania), może to oznaczać zarówno „fantastykę grozy”, „fantastykę naukową”, jak i „fantasy”⁴⁴.

Recepcję francuskiej teorii fantastyki w Polsce określiłabym jako skromną. Tym niemniej istnieją pewne godne odnotowania próby interpretacji francuskich teorii fantastyki oraz polemiki z nimi. Jedną z najbardziej znanych jest praca Stanisława Lema *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury* (1973). Artykuł Lema jest tekstem ironicznym i pełnym zarzutów w stosunku do teorii fantastyki Todorova. Lem mówi między innymi o „jałowości szkoły [strukturalnej], o tym, „jak łatwo, pasożytując na wiedzy z prawdziwego zdarzenia, można zatumanic humanistów pretensjonalnym pustostwoiem, kamuflującym faktyczną niemoc na obcym terenie rzekomą doskonałością logiczną”⁴⁵, o „regresie francuskiej myśli krytycznej”⁴⁶, o „modelowaniu dzieła bezkonfliktowymi strukturami dedukcyjnymi niezwykle prymitywnego typu”⁴⁷ etc.

Niektóre jego zarzuty w stosunku do Todorova są w mojej opinii chybione. Na przykład Lem krytykuje Todorova za dobór analizowanego korpusu tekstów:

⁴³ Badania nad fikcją niemimetyczną są prowadzone w Hiszpanii przez GEF (Grupo de Estudios sobre lo Fantástico), kierowaną przez Davida Roasa na Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie oraz na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przez Alfonsa Gregoriego, członka GEF.

⁴⁴ Jednym z przykładów takiego rozszerzonego użycia terminu „fantastyka” jest obszerna monografia zbiorowa *Narracje fantastyczne* (pod red. Kseni Olkusz i Krzysztofa M. Maja) z 2017 roku, gdzie znajdujemy artykuły z zakresu *fantasy*, transfikcji, kultury masowej, fantastyki naukowej, dystopii, utopii, horroru, historii alternatywnej, neogotyku, czyli gatunków bardzo różnych, o strukturze i logice wewnętrznej często wzajemnie sprzecznej. Natomiast żaden z artykułów nie mówi o fantastyce takiej, jak rozumiana przez badaczy francuskich. Podobna sytuacja ma miejsce w monografii *Tekstowe światy fantastyki* (2017, pod red. Mariusza M. Lesia, Weroniki Łaskiewicz i Piotra Stasiewicza). Na analogicznym biegunie sytuują się prace badawcze anglistów – por. A. Zgorzelski, *Elementy realizmu i fantastyki w Niewidzialnym człowieku H.G. Wellsa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1970, t. 22, s. 85–100.

⁴⁵ S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, nr 5(11), s. 23.

⁴⁶ Tamże, s. 23.

⁴⁷ Tamże, s. 24.

„próbka Todorova, pokazana w jego bibliografii, poraża. Wśród jej 27 tytułów nie znajdujemy Borgesa, Verne’a, Wellsa, nic z nowożytnej *fantasy*, dwie nowelki przedstawiają całą *science fiction*, mamy za to E.T.A. Hoffmanna, Potockiego, Balzaka, Poego, Gogola, Kafkę i to niemal wszystko”⁴⁸. Zarzut Lema jest uzasadniony dla naukowca polonisty lub anglisty postrzegających fantastykę szerzej, inaczej, jest jednak zupełnie nieprzekonujący dla romanisty. Powieści Juliusza Verne’a czy Herberta George’a Wellsa nie reprezentują dla badacza obszaru francuskojęzycznego literatury fantastycznej, mogą zaś być uznawane za teksty prekursorskie fantastyki naukowej lub za teksty „antycypacji naukowej”. Teksty Jorgego Borgesa są trudno klasyfikowalne, tym niemniej na ogół bywają określane terminem „realizm magiczny”. A zatem trudno czynić zarzut, iż Todorov nie mówi o tych autorach, reprezentują oni dla niego zupełnie inny niż fantastyka gatunek. Podobnie niezrozumiała jest pretensja o brak tekstów „*fantasy*” czy „fantastyki naukowej” w książce na temat literatury fantastycznej rozumianej restrykcyjnie. To, że Todorov analizuje dzieła Hoffmanna czy Edgara Allana Poego, jest zrozumiałe i jak najbardziej prawidłowe: są to mistrzowie literatury fantastycznej właśnie. Balzak, kojarzony na ogół z innym gatunkiem, napisał jednak – pod wpływem mody na fantastykę – kilka opowiadań fantastycznych. Podobnie Mikołaj Gogol. Piszący po francusku Jan Potocki jest uznawany we Francji za jednego z prekursorów fantastyki, niektóre zaś teksty Franza Kafki są postrzegane jako „neofantastyczne”. Każdy wybór korpusu tekstów do analizy jest arbitralny i może budzić zastrzeżenia, jednak jest ewidentne, że zarzuty Lema wynikają z innego pojmowania gatunku.

Trudno się natomiast nie zgodzić z Lemem, który tak mówi o krytyce teorii Rogera Caillois przez Todorova: „[Todorov – K.G.] znęca się przez chwilę nad Rogerem Caillois, który miał nieszcześnie napisać, że »kamieniem probierczym fantastyki jest wrażenie nieredukowalnej niesamowitości« (*l'impression d'étrangeté irréductible*). Podług Caillois, kpi Todorov, gatunek utworu zależy od stopnia zimnokrwistości czytelnika: jeśli się złąknie, mamy do czynienia z (niesamowitą) fantastyką, jeśli zachowa zimną krew, wypadnie utwór pod względem genologicznym przeklasyfikować. O tym, jak tu prześmiewca wystawił samozgubnie na sztych swą metodę, powiemy we właściwym miejscu”⁴⁹. Zresztą w podobny sposób Todorov kpił z Howarda Phillipsa Lovecrafta, który zdefiniował fantastykę jako strach przed nieznanym. Jest oczywiste, że Todorov zaprezentował analogiczną postawę, uzależniając klasyfikację genologiczną tekstu od umiejętności czytelnika podjęcia szybkiej (lub nie) decyzji.

Z wszystkimi jego zaletami, ale i mankamentami artykuł Lema stał się, jak sądzę, jednym z głównych punktów odniesienia dla niektórych badaczy w Polsce, którzy poprzez pryzmat ogromnego autorytetu Lema poznają teorię literatury fantastycznej Todorova⁵⁰.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 26.

⁵⁰ Z uwagi na ograniczenia objętościowe artykułu nie jestem w stanie szczegółowo omówić tego problemu, ale podaję poniżej kilka reprezentatywnych przykładów wpływu Lema na percepcję książki Todorova w Polsce.

Kolejną wartą uwagi pracą napisaną po polsku, świetnie syntetyzującą znane francuskie definicje fantastyki, jest artykuł Małgorzaty Niziołek *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej* (2005). Za Malrieu i Vaxem podkreśla autorka trudności w zdefiniowaniu fantastyki, wynikające jej zdaniem z transformacji znaczeniowych tego terminu, z dużej liczby istniejących definicji fantastyki, jak również z wielu bliskoznacznych i często używanych synonimicznie określeń, takich jak „nadnaturalność”, „niesamowitość”, „cudowność”⁵¹ etc. Badaczka zauważa, iż kategoria „nadnaturalności” jest najbardziej pojemna ze wszystkich, fantastyka i cudowność zawierają się w niej. Następnie porównuje kilka definicji fantastyki autorstwa Todorova, Vaxa, Fabre’a, Malrieu, Bessière’a,

G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007. Autor powtarza argumenty Lema: „Niezależnie od całego szeregu zarzutów, jakie można by postawić proponowanej przez Todorova taksonomii [...], z naszego punktu widzenia najistotniejsze jednak jest to, że w dziele Todorova nie pojawia się żadne z nazwisk, które bezpośrednio łączylibyśmy z rozwojem *fantasy* (w wydanej po raz pierwszy w 1970 r. pracy autor nie wymienia nawet ani razu nazwiska Tolkiena!). Jest rzeczą zaskakującą, iż studium mające w założeniu ambicje podjąć próbę usystematyzowania całej literatury niemimetycznej od samego początku omija tak znaczące jej obszary (por. Stanisław Lem, tamże)”, s. 13. Dla badacza obszaru francuskojęzycznego nie jest zaskakujące, że Todorov nie mówi o *fantasy* czy o Tolkienie. W świetle definicji fantastyki Todorova *fantasy* to *merveilleux* (cudowność), a nie fantastyka.

E. Wojciechowska, *Kim jest dziwożona? Granice Romantyzmu i granice fantastyki a Dwie siostry M. Bałuckiego*, w: *Romantycy na krańcach świata. Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. E. Modzelewska-Opara, P. Sobol, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 201–211. Autorka stwierdza za Lemem: „Krytycy wskazywali wielokrotnie na dyskusyjność doboru materiału (są to utwory pisarzy pierwszolitowych oraz głównie dziewiętnastowiecznych), przez co książka Todorova redukuje ogromny obszar innej literatury fantastycznej, skazując ją na niebyt. Widać także wyraźnie, że narzędzia wypracowane przez Todorova do badania dwudziestowiecznej literatury się nie nadają”, s. 202. Dla Todorova złotym wiekiem fantastyki jest właśnie XIX wiek, dlatego podaje on przykłady tekstów kanonicznych pochodzących z tej epoki. W wieku XX również jest możliwe znalezienie tekstów (choć jest ich zdecydowanie mniej niż w XIX wieku i nie są pisane przez pisarzy pierwszolitowych), które wpisują się w definicję fantastyki Todorova. Na przykład utwory: Serge’a Brussolo, Pierre’a Pelota, Jeana-Pierre’a Boursa, Anne Duguel, Jacques’a Yonneta, Jeana-Louisa Bouqueta i wielu innych.

Zob. P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016, s. 37–39. Autor pisze: „Uwagi Lema dotyczące pracy Todorova mają wielkie znaczenie dla naszego rozumienia fenomenu, jakim jest współczesna fantastyka, a w tym *fantasy*”, s. 39. Książka Todorova w ogóle nie jest poświęcona *fantasy*. Dla Todorova *fantasy* nie jest częścią fantastyki, ale dla Lema (i Stasiewicza) już tak.

Zob. M.M. Leś, *Wszechświaty mikrofikcji*, w: *Tekstowe światy...*, dz. cyt., s. 33–43. Znowu powracają te same zarzuty Lema do książki Todorova: „Lemowi wystarczy to krótkie zdanie, by wysiłki Todorova podsumować i dodatkowo skompromitować. Pamiętamy, że sam Todorov powoływał się na dzieła uznane i klasyczne”, s. 36. Jak można więc zauważyć, niektórzy polscy badacze powielają zarzuty Lema w stosunku do Todorova (m.in. nieuwzględnienie *fantasy* i jej reprezentantów w *Introduction à la littérature fantastique* oraz korpus składający się z tekstów napisanych przez mistrzów klasycznej noweli fantastycznej).

⁵¹ Odpowiednio „surnaturel”, „étrange”, „merveilleux”.

Schneidera. Analizując powtarzające się elementy tych definicji, Niziołek sygnalizuje podobieństwo pomiędzy wahaniem Todorova a dwuznacznością, o której mówi Vax. Poddaje również krytyce definicję fantastyki autorstwa Marcela Schneidera, twierdzącego, iż w przypadku fantastyki wystarczy wierzyć w niewidzialne światy, Niziołek zaś stwierdza: „Poprzez zdanie: »wystarczy wierzyć w światy niewidzialne«, Schneider opuszcza teren fantastyki i wchodzi w zakres *merveilleux*”⁵², z czym się w zupełności zgadzam. W dalszej części artykułu badaczka zajmuje się też fantastyką jako rysą, pęknięciem w rzeczywistości, gdyż zarówno rzeczywistość jako warunek konieczny fantastyki, jak i motyw pęknięcia, zerwania z rzeczywistością występują w większości francuskich definicji fantastyki. Odnosi się także do wspomnianej wcześniej krytyki teorii Todorova przez Lema, nie podzielając zarzutów polskiego pisarza.

Moje zastrzeżenia budzi natomiast wykres proponowany przez autorkę mający rekapitulować domenę nadnaturalności, która obejmuje według Niziołek: fantastykę, cudowność, fantastykę naukową, *fantasy* i magię. Nie rozumiem, czemu obok gatunków literackich znalazła się tam „magia”, która gatunkiem nie jest. Ponadto logika wewnętrzna fantastyki naukowej i *fantasy* jest identyczna z prawami rządzącymi cudownością⁵³. A zatem wystarczyłoby zaznaczyć, iż „nadnaturalność” obejmuje antynomiczne fantastykę oraz „cudowność” (w tym jej formy współczesne takie jak *fantasy* i fantastyka naukowa).

Tym niemniej artykuł Małgorzaty Niziołek jest moim zdaniem wartościowym tekstem: oprócz klarownego i logicznego wywodu, bardzo przystępnie ukazującego najważniejsze francuskie ujęcia definicyjne fantastyki, autorka przetłumaczyła na polski cytowane fragmenty teoretycznych prac francuskich badaczy, co na pewno ułatwi osobom nieznającym francuskiego wyrobienie sobie własnej opinii na ich temat⁵⁴.

Te dwa tak odmienne stanowiska krytyczne wobec francuskich teorii fantastyki, Lema i Niziołek, są jednocześnie reprezentatywne dla recepcji tych teorii w Polsce. Wychodząc od innej niż francuska tradycja krytycznej, Lem besztuje Todorova, a zarzuty te są w dużej mierze bezzasadne / niezrozumiałe w kręgu kultury francuskojęzycznej. Niziołek zaś, świadoma wszystkich niuansów francuskich teorii literatury fantastycznej, jej odmienności od polskich teorii fantastyki, syntetyzuje te teorie i przybliża je polskiemu czytelnikowi.

⁵² M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 267–278. Wspomniane już wcześniej dobrowolne zawieszenie niewiary (czyli „wiara w światy niewidzialne”) cechuje cudowność, nie występuje zaś nigdy w przypadku fantastyki, gdzie bohater (i czytelnik) podaje w wątpliwość możliwość istnienia zjawiska nadnaturalnego niezgodnego z prawami rzeczywistości.

⁵³ Por. K. Gadomska, *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.

⁵⁴ Stosunkowo duża cytowalność artykułu świadczy o tym, iż taka synteza francuskich teorii fantastyki w języku polskim była potrzebna.

Warto też podkreślić, iż coraz więcej badaczy w Polsce wychodzi poza strefę rodzimych teorii, staje się uwrażliwionych na specyfikę francuskich teorii fantastyki i aplikuje je z powodzeniem w swoich pracach⁵⁵.

Konkluzja

W artykule ukazałam fundamentalne różnice w definiowaniu i badaniu literatury fantastycznej we Francji i w Polsce, skutkujące czasami wzajemnym niezrozumieniem fantastoznawców wywodzących się z tych obszarów językowych.

Niepokojący jest brak przekładów na polski prac z zakresu teorii literatury fantastycznej autorstwa największych specjalistów francuskich, takich jak choćby Todorov⁵⁶ czy Vax, nie mówiąc już o innych bardziej współczesnych teoretykach nowej fantastyki (jak wspomniany wcześniej Andrevon *et consortes*). Wypełnienie tej luki translatorskiej wpłynęłoby korzystnie na inne niż do tej pory postrzeganie i rozumienie pojęcia „fantastyka” w Polsce. Stałby się też możliwy dialog pomiędzy środowiskami romanistycznymi a polonistycznymi (czy anglistycznymi) w Polsce, gdyż do chwili obecnej mamy do czynienia z dwoma odmiennymi, symultanicznymi dyskursami teoretycznymi wynikającymi z dwóch zupełnie różnych tradycji krytycznych.

Chciałabym jasno podkreślić, iż nie uważam żadnej z tych tradycji za bardziej wartościową, jedyną słuszną czy błędną. Jak wynika z przedstawionych powyżej uwag, definicja fantastyki w świetle francuskich teorii jest znacznie bardziej restrykcyjna niż polskojęzyczne ujęcia gatunku, warto zatem zgłębić specyfikę francuskich teorii fantastyki, zanim podda się je krytyce.

Jednakże ostatnie tendencje, jakie pojawiły się w postrzeganiu gatunku w obszarze francuskojęzycznym, przypominają o transgenologicznych korzeniach fantastyki, a tym samym przybliżają wizję gatunku francuską do polskiej (czy anglojęzycznej). Choć trudno dziś wyrokować, czy uda się je na trwale zaimplementować we Francji – tak bardzo przywiązanej do restrykcyjnej tradycji postrzegania fantastyki, że kontrowersyjna niegdyś teoria Todorova jest dziś nauczana w szkołach średnich i na uniwersytetach jako pewien kanon wiedzy.

Bibliografia

- Ampère Jean-Jacques, *Allemagne. Hoffmann*, sprawozdanie z *Hoffmanns Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig*, Berlin 1822, „Le Globe” 1828, t. 6, nr 81, s. 588–589.
- Andrevon Jean-Pierre, przedmowa do antologii *L'oreille contre les murs*, Denoël, Paris 1980.

⁵⁵ Myślę tutaj na przykład o zastosowaniu teorii motywów fantastycznych Rogera Caillois przez Jakuba Knapa w artykule *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)* (2008) albo o wykorzystaniu definicji fantastyki Caillois, Vaxa oraz pojęcia *déraison* Le Guenneca przez Dariusza Brzostka w monografii *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy* (2009).

⁵⁶ *Introduction à la littérature fantastique* jest przetłumaczone na wiele języków europejskich oraz pozaeuropejskich (jak choćby ostatnio japoński), brak tłumaczenia na polski jest więc intrygujący. Być może jest to pokłosie negatywnej opinii Lema.

- Besson Anne, *Aux frontières du réel. Les genres de l'imaginaire* (Les littératures de l'imaginaire, nr 274) 2013, https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_8907.pdf (dostęp: 28.06.2021).
- Brzostek Dariusz, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.
- Caillois Roger, przedmowa do *Anthologie du fantastique. Soixante récits de terreur*, Club français du livre, Paris 1958.
- Castex Pierre-Georges, *Le conte fantastique de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951.
- Chelebourg Christian, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, Paris 2006.
- Fantastique*, <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/fantastique> (dostęp: 28.06.2021).
- Finné Jacques, *L'Explication*, w: *Encyclopédie du fantastique*, red. Pierre Brunel, Valérie Tritter, Ellipses, Paris 2010, s. 272–277.
- Gadomska Katarzyna, *Le Nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon*, Brill, Rodopi – Leiden – Boston 2021.
- Gadomska Katarzyna, *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Gautier Théophile, *Les contes d'Hoffmann*, w: *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpenier, Paris 1883, s. 41–50.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, Renduel, Paris 1829–1833.
- Klein Gérard, *Le fantastique selon Roger Caillois*, „Fiction” 1967, nr 159, s. 129–131.
- Knap Jakub, *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, t. 8, s. 44–55.
- Lem Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, nr 5(11), s. 22–44.
- Leś Mariusz M., *Wszechświaty mikrofikcji*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiwicz, Piotr Stasiewicz, Uniwersytet w Białymstoku – Wydawnictwo Prymat, Białystok 2017, s. 33–43.
- Maupassant Guy de, *Le fantastique*, „Le Gaulois”, 7.10.1883, s. 2–15.
- Narracje fantastyczne*, red. Krzysztof M. Maj, Ksenia Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017.
- Niziołek Małgorzata, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 267–278.
- Ponnau Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, CNRS, Paris 1987.
- Scott Walter, *Du merveilleux dans le roman*, „La Revue de Paris”, 12.04.1829, s. 25–33.
- Scott Walter, *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, „Foreign Quarterly Review” 1827, t. 1, s. 60–98.
- Scott Walter, *Sur Hoffman et les compositions fantastiques*, przedmowa w: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Œuvres complètes*, Renduel, Paris 1829–1830, s. V–XXXV.
- Stasiewicz Piotr, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.

- Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiwicz, Piotr Stasiewicz, Uniwersytet w Białymstoku – Wydawnictwo Prymat, Białystok 2017.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.
- Tomko Michael, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief. Poetic Faith from Coleridge to Tolkien*, Bloomsbury Publishing, London 2015.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Vax Louis, *Art et littérature fantastiques*, PUF, Paris 1960.
- Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, PUF, Paris 1965.
- Wojciechowska Ewa, *Kim jest dziwożona? Granice Romantyzmu i granice fantastyki a Dwie siostry M. Bałuckiego*, w: *Romantycy na krańcach świata. Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. Ewa Modzelewska-Opara, Paweł Sobol, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Zgorzelski Andrzej, *Elementy realizmu i fantastyki w Niewidzialnym człowieku H.G. Wellsa*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 1970, t. 22, s. 85–100.

Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie, w pierwszej jego części, najbardziej znanych francuskich teorii literatury fantastycznej, w części drugiej zaś pokazanie ich recepcji w Polsce. Przedstawiono zatem początki fantastyki francuskiej jako kontrowersyjnego gatunku transgenologicznego. Zaprezentowano następnie restrykcyjne próby definicji gatunku od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych XX wieku we Francji (Castexa, Caillois, Vaxa, Todorova), a także późniejsze wysiłki krytyków (Andrevona) zmierzające do redefinicji gatunku i powrotu do jak najszerszego, transgenologicznego postrzegania fantastyki. Potem zilustrowano różnorodne próby interpretacji francuskich teorii w Polsce (na przykładzie prac Lema i Niziołek). W konkluzji podkreślono, że istnieje możliwość, by te dwa symultaniczne dyskursy krytyczne w Polsce, wywodzące się odpowiednio z tradycji polonistycznej i romanistycznej, definiujące fantastykę w sposób bardzo różny (ujęcie rozszerzone *versus* restrykcyjne), osiągnęły jednak konsensus dzięki ostatnim próbom reformy teorii fantastyki we Francji.

Selected French theories of fantastic literature and their reception in Poland

Abstract

The purpose of this article is first to discuss the most well-known French theories of fantastic literature, and second, to describe their reception in Poland. The origins of the French fantastic as a controversial trans-generic genre are presented. Furthermore, the article examines the restrictive attempts to define the genre in the 1950s–1970s in France (by Castex, Caillois, Vax, Todorov), as well as the subsequent efforts of critics (Andrevon) to redefine the genre and return to the widest trans-generic perception of the fantastic. Then, it illustrates various attempts to interpret French theories in Poland (using the example of Lem's and Niziołek's works). The conclusion emphasizes that it is possible for these two simultaneous critical discourses, originating from the Polish and Romance tradition, respectively, and defining the fantastic in very different ways (the wider versus the restrictive approach), to reach a consensus in Poland, thanks to recent attempts to reform the theory of the fantastic in France.

Słowa kluczowe: fantastyka, gatunek transgenologiczny, literatury wyobrazeniowe, wahanie, dwu-/wieloznaczność

Keywords: fantastic literature, trans-generic genre, speculative fiction, hesitation, ambiguity

Katarzyna Gadomska – dr hab., prof. UŚ; badaczka szeroko rozumianej fantastyki oraz literatury i kina grozy. Autorka trzech monografii oraz ponad 50 artykułów poświęconych tej problematyce, opublikowanych we Francji, Włoszech, w Hiszpanii, Portugalii, Polsce, Rosji, Czechach, Turcji, Nowej Zelandii; redaktor trzech monografii wieloautorskich oraz numerów tematycznych „Romanica Silesiana” (*La Peur*) i „Litteraria Copernicana” (*Lovecraftiana*); redaktor serii *Phantasticus* w Wydawnictwie Uniwersytetu Śląskiego; promotorka trzech prac doktorskich z ww. zakresu; kierownik grantu OPUS 15 (nr 2018/29/B/HS2/00748, Narodowe Centrum Nauki) „Nowa fantastyka Jean-Pierre’a Andrevona”; organizatorka międzynarodowych konferencji poświęconych fantastyce; uczestniczka wielu konferencji naukowych (m.in. w Kanadzie, USA, Europie).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.6

Grzegorz Trębicki

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID 0000-0001-6740-8922

Andrzej Zgorzelski i jego teoria fantastyki

Spośród wszystkich pionierów polskiej teorii fantastyki literackiej kto wie, czy to właśnie nie postać Andrzeja Zgorzelskiego (1934–2017) i stworzone przez niego koncepcje najbardziej popadły w zapomnienie. Może to budzić zdziwienie o tyle, iż prof. Zgorzelski jest autorem bardzo szczegółowo dopracowanej i kompletnej genologicznej teorii literatury „fantastycznej”¹, czy też – jak ująłby to sam zainteresowany – „niemimetycznej”, która nie ma odpowiednika w polskim literaturoznawstwie, a i za granicą jest porównywalna chyba tylko z kilkoma propozycjami teoretyczno-literackimi². Oczywiście stanowi ona jedynie pewien model, którego „poprawność”, czy też może raczej użyteczność podlega weryfikacji, z pewnością jednak warto go poznać i zrozumieć.

¹ Celowo posługuję się tu cudzym słowem, dla zaznaczenia, że nie chodzi mi o (tak czy inaczej rozumianą) kategorię teoretycznoliteracką czy też genologiczną, lecz raczej o pewnego rodzaju „etykietę kulturową” bądź pojęcie z zakresu języka krytycznoliterackiego, a nawet potocznego, którym na co dzień posługuje się publiczność literacka. Wobec ogromnej ilości terminologicznych nieporozumień szczególnie istotne wydaje się właśnie rozróżnienie pomiędzy „kulturowymi”, „krytycznoliterackimi” a *stricto* teoretycznoliterackimi / genologicznymi rozumieniami takich pojęć jak choćby „gatunek literacki”. Zob. m.in. G.K. Wolfe, *Evaporating Genres*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2011, s. 1–53, oraz G. Trębicki, *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, z. 1, s. 269–279. W ramach wypracowanej przez A. Zgorzelskiego metodologii termin genologiczny odnoszący się do najszerzej możliwej klasy tekstów, w których porządek świata przedstawionego tworzony jest w sposób niemimetyczny, to jest nie udając, że świat przedstawiony stanowi kopię empirycznego, to literatura niemimetyczna. Oczywiście opisuje on ten sam zbiór tekstów co „fantastyka”.

² Mam tu zwłaszcza na myśli w znacznej mierze posiadające strukturalistyczne czy narratologiczne inspiracje taksonomie, proponowane, począwszy od lat 70. ubiegłego stulecia, przez takich badaczy jak: Tzvetan Todorov (*The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, New York 1975), Rosemary Jackson (*Fantasy. The Literature of Subversion*, Routledge, London – New York 1991), Darko Suvin (*Science Fiction and the Genological Jungle*, „Genre” 1973, t. 6, nr 3, s. 251–273), Eric Rabkin (*The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1976), czy wreszcie Farah Mendlesohn (*Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2008).

Celem niniejszego artykułu jest krótkie omówienie dorobku Andrzeja Zgorzelskiego, w tej mierze przynajmniej, w jakiej dotyczy on tak zwanej fantastyki³. Na samym początku należy wyraźnie zastrzec, iż tekst powyższy świadomie przyjmuje formułę syntezy głównych wątków składających się na teorię fantastyki A. Zgorzelskiego, wskazuje je i rekonstruuje, lecz nie poddaje ich dalszym rozwińnięciom interpretacyjnym czy kontekstowym. Chodzi tu zatem o pewnego rodzaju przypomnienie i popularyzację prac gdańskiego profesora, artykuł nie ma zaś charakteru analitycznego czy polemicznego⁴.

Andrzej Zgorzelski urodził się w 1934 roku w Wilnie; jego ojcem był znany filolog polski Czesław Zgorzelski. Po wojnie przez dłuższy czas mieszkał w Lublinie i tam właśnie, na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, ukończył w 1959 roku anglistykę. Przez pewien czas związany był z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, potem aż do swej emerytury z Uniwersytetem Gdańskim. W 1971 roku obronił na Uniwersytecie Łódzkim dysertację doktorską *Czas jako element strukturalny nowoczesnej literatury fantastycznej*. Habilitował się na podstawie rozprawy *Fantastyka, utopia, science fiction* w 1980 roku. W 1999 roku otrzymał tytuł profesorski.

Jedną z najistotniejszych przyczyn stosunkowo małej popularności dorobku Zgorzelskiego jest chyba fakt, iż badacz ten przez całe swoje życie konsekwentnie przyjmował pozycję „esencjonalisty” czy też „substancjonalisty” w sporze o to, co może stanowić przedmiot studiów o charakterze literaturoznawczym i jakie metodologie są w ramach tych studiów dozwolone. Szedł więc na przekór dominującym od pewnego momentu w dwudziestowiecznej krytyce (zwłaszcza na Zachodzie) trendom, zamazującym różnicę pomiędzy tekstami literackimi i nieliterackimi i wprowadzającym zupełną swobodę w stosowaniu tych samych metod do analizy tekstów literackich i nieliterackich, przede wszystkim zaś traktującym teksty literackie w taki sam sposób jak każde inne sądy o charakterze społecznym, politycznym czy ekonomicznym (można tu wymienić choćby nowy historycyzm, podejście neo-marksistowskie czy krytykę feministyczną)⁵. Sam z kolei odwoływał się i cenił ustalenia badaczy skupionych przede wszystkim „w tzw. szkole formalnej, praskiej szkole strukturalnej, polskiej szkole strukturalnej i semiotycznej szkole Łotmanowskiej”⁶. Jego postawa była jednak bardziej zniuansowana, niż nieraz

³ A więc znów posługuję się tu „fantastyką” jako etykietą kulturową, odnoszącą się do szerokiego zbioru tekstów „nierealistycznych” czy też niemimetycznych. Oczywiście kategoria ta w zależności od rozpoznania konkretnego badacza może obejmować cały szereg rozmaitych gatunków literackich w sensie teoretycznoliterackim czy genologicznym, a nawet kategorii ponadgatunkowych, takich jak choćby supragenologiczne typy literatury, które zostaną omówione w dalszej części niniejszego artykułu.

⁴ Przyjęcie takiej właśnie perspektywy wydaje się słuszne zwłaszcza w sytuacji, gdy autor artykułu we własnej pracy naukowej nie kryje inspiracji pracami Andrzeja Zgorzelskiego; założono zatem, iż w tym wypadku on sam wraz z własnymi poglądami powinien pozostać możliwie „niewidzialny” dla czytelnika.

⁵ Zob. L. Gruszewska-Blaim, A. Blaim, *Editor's Preface*, do: *Texts of Literature, Text of Culture*, red. L. Gruszewska-Blaim, A. Blaim, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 8.

⁶ A. Zgorzelski, *Przeciw permissywiizmowi metodologicznemu w badaniach literackich*, w: tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*,

zarzucali mu to jego krytycy. Nieustannie podkreślał autonomiczność i literackość tekstu, ale uznawał też za bezwzględnie konieczne „wszelkie procedury badawcze zmierzające do wyjaśnienia tekstu / tekstów jako faktu społeczno-kulturowego”⁷, przyznając im jednak status dyscyplin pomocniczych. Było to więc literaturoznawstwo niejako sensu *stricte*, nie tylko potępiające wszelkie próby upolitycznienia czy też ideologizacji dyscypliny, ale i podejrzliwie traktujące samą koncepcję tak popularnych dziś badań „interdyscyplinarnych”⁸.

Spuścizna Andrzeja Zgorzelskiego objętościowo nie jest zbyt obszerna. W zakresie, w jakim dotyczy ona fantastyki, oprócz wspomnianej już dysertacji *Fantastyka, utopia, science fiction*⁹ składa się na nią kilka krótszych tekstów, z których część na przestrzeni lat ukazywała się w różnych miejscach w kolejnych wersjach, zarówno po polsku, jak i po angielsku, ulegając niekiedy daleko idącym modyfikacjom i korektom. Większość z nich została zebrana w trzech zbiorach autorskich¹⁰: *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej* (1975)¹¹, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie* (1999) oraz *Born of the Fantastic* (2004)¹². Kluczowa jest zwłaszcza ta ostatnia pozycja, zawierająca

Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999, s. 11–33. W tekście tym badacz najpełniej wyłożył swoje poglądy metodologiczne.

⁷ Tamże, s. 31.

⁸ Warto chyba przytoczyć w tym momencie jeden z kluczowych fragmentów *Przeciw permisywizmowi...*: „Jeśli się rozumie »literackość« (cokolwiek by to miało znaczyć!) jako pewien aspekt tekstu istniejący obok innych aspektów (językowych, moralnych, historycznych, mitycznych, poznawczych itp.), to pewnie można postulować tak modne dziś badania interdyscyplinarne i podejmować próby mówienia nie tylko o tekście, ale także o autorze, o kulturze i o historii (o ile badacz czuje się kompetentny we wszystkich tych dyscyplinach!). W praktyce wszakże umyka świadomości takich badaczy fakt podstawowy, że »literackość« (a więc bycie »artefaktem«) modyfikuje wszystkie pozostałe aspekty tekstu, że nad nimi dominiuje, że je sobie podporządkowuje. Jest to aspekt nie obok, lecz »ponad innymi aspektami« i stanowi »aspekt aspektów«, zmieniający każdorazowo fakty językowe, informację o świecie, sugestie moralne itd. przez sam fakt, że pojawiają się one w strukturze artystycznej, innej funkcji poddającej owe fakty, informacje i sugestie. Inaczej mówiąc, jeśli się pragnie prowadzić poprawne badania interdyscyplinarne, to nie sposób uciec od szczególnie wyostrzonej literaturoznawczej świadomości metodologicznej, że to nie tekst mówi nam o rzeczywistości, lecz raczej odwrotnie, rzeczywistość fikcyjna mówi o tekście» (tamże, s. 29–30; powyższy fragment zawiera zaznaczony cudzysłowem cytat za: S. Dąbrowski, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 112).

⁹ A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

¹⁰ Spośród tekstów, które ukazały się poza wymienionymi zbiorami, warto chyba wymienić zwłaszcza: *Denouncing Ritual. Culture versus Art*, w: *Focus on Literature and Culture*, red. G. Bystyrdzieńska, L. Kolek, Wydawnictwo Uniwersytetu UMCS, Lublin 1994, oraz *Literary Texts, Cultural Texts*, w: *Texts of Literature...*, dz. cyt., s. 11–16. Nie dotyczą one co prawda bezpośrednio „fantastyki”, ale są bardzo istotne dla zrozumienia metodologicznej postawy badacza.

¹¹ A. Zgorzelski, *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1975.

¹² A. Zgorzelski, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.

anglojęzyczne (i ostateczne) wersje tekstów poświęconych literaturze niemimetycznej, jakie ukazały się w dwóch pierwszych zbiorach – wypada chyba wyrazić żal, że nie powstała polska wersja tego tomu.

Większość prac Zgorzelskiego poświęconych fantastyce ma charakter syntetyczny, teoretycznoliteracki oraz do pewnego stopnia historycznoliteracki (zwłaszcza *Fantastyka, utopia, science fiction*), choć był on też autorem kilku krótszych, bardziej analitycznych studiów poświęconych konkretnym tekstom, takim jak choćby: *Funkcjonalność symboliki w The Illuminated Man J. Ballarda*¹³, *Płaszczyzny narracji i świata przedstawionego w The Once and Future King T.H. White'a*¹⁴ czy wreszcie *Konwencje gatunkowe i rodzajowe w trylogii J.R.R. Tolkiena*¹⁵.

Najistotniejsze dla zrozumienia genologicznych koncepcji fantastyki Andrzeja Zgorzelskiego są zwłaszcza trzy teksty¹⁶ – *Fantastyka, utopia, science fiction, Theoretical Preliminaries. On the Understanding of the Fantastic*¹⁷ oraz *Fantastic Literature and Genre Systems*¹⁸.

W dalszych częściach artykułu spróbujemy pokrótce opisać najważniejsze cechy stworzonego przez Zgorzelskiego systemu.

Można w tym momencie zacząć od samego pojęcia gatunku literackiego, który w rozumieniu Zgorzelskiego jest z natury diachronicznym systemem, ujawniającym się w obserwacji historycznoliterackiej. Idzie więc tu pod prąd reprezentowanym chyba przez większość współczesnych mu krytyków i badaczy tendencjom do identyfikacji gatunku jako systemu synchronicznego i wyznaczania granic gatunkowych głównie na podstawie ukształtowania tematyki utworów. Zamiast tego badacz koncentruje się na zespole czynników strukturalnych, wśród których kluczowym jest sposób kształtowania tekstowej rzeczywistości w relacji do rzeczywistości

¹³ Pierwotnie ukazało się w: *Kreacje świata sensów*, dz. cyt., s. 29–38. Angielska adaptacja tekstu została opublikowana m.in. w: *Born of the Fantastic*, dz. cyt., s. 135–149.

¹⁴ Pierwotnie ukazało się w: *Kreacje świata sensów*, dz. cyt., s. 39–51. Angielska adaptacja tekstu została opublikowana m.in. w: *Born of the Fantastic*, dz. cyt., s. 116–134.

¹⁵ Pierwotnie ukazało się w: *Kreacje świata sensów*, dz. cyt., s. 52–78. Angielska adaptacja tekstu została opublikowana m.in. w *Born of the Fantastic*, dz. cyt., s. 150–182. Krótka, lecz niezwykle interesująca i wartościowa analiza *Władcy Pierścieni*, z którą powinien się zapoznać każdy literaturoznawca zajmujący się tym kultowym dziełem *fantasy*.

¹⁶ Spośród tekstów teoretycznoliterackich niezwiązanych bezpośrednio ze stworzoną przez badacza koncepcją fantastyki oraz supragenologicznych typów literatury, ale poświęconych literaturze niemimetycznej należy wymienić zwłaszcza: *Funkcja ekwiwalentu jako czynnika genologicznego*, w: *System i funkcja*, dz. cyt., s. 109–134 (wersja angielska: *The Systemic Equivalent as a Genological Factor*, w: *Born of the Fantastic*, dz. cyt., s. 42–61), oraz *Od noweli do cyklu powieściowego (funkcja kulturowych mechanizmów w literaturze niemimetycznej)*, w: *System i funkcja*, dz. cyt., s. 135–163 (wersja angielska: *From the Short Story to the Novel Cycle. Cultural versus Artistic Mechanisms in Non-Mimetic Literature*, w: *Born of the Fantastic*, s. 62–84).

¹⁷ A. Zgorzelski, *Theoretical Preliminaries. On the Understanding of the Fantastic*, w: *Born of the Fantastic*, dz. cyt., s. 11–27.

¹⁸ A. Zgorzelski, *Fantastic Literature and Genre Systems*, w: *Born of the Fantastic*, dz. cyt., s. 28–41. Można z grubsza uznać, iż w języku polskim najbliższym odpowiednikiem tego tekstu jest *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego* (ostateczna i najpełniejsza wersja została zawarta w: *System i funkcja*, dz. cyt., s. 89–108).

empirycznej. Jeden z najważniejszych zaś czynników genologicznych, nieustannie redynamizujący struktury gatunkowe, stanowi fantastyka.

Mniej więcej od połowy XX wieku nastąpiła intensyfikacja dyskursu, którego celem było zdefiniowanie zjawiska literackiej fantastyki¹⁹. Zgorzelski w swej argumentacji zdecydowanie sprzeciwia się krytykom opierającym swe interpretacje tego pojęcia „na zabiegu porównania rzeczywistości obiektywnej z rzeczywistością fikcyjną dzieła literackiego”²⁰. Odrzuca również „dychotomiczny podział literatury na »realistyczną« i »nierealistyczną« (fantastyczną)”²¹, który jawi mu się jedynie „jako wygodny zabieg przypisywania poszczególnych utworów do pustych niemal klas pojęciowych”²². Zwraca bowiem uwagę, iż współczesne badania nad tekstem literackim negują mimetyczność sztuki literackiej jako cechę jej istoty, podkreślają natomiast, iż specyfiką fikcji literackiej – każdej fikcji literackiej – jest właśnie – również w przypadku tekstów uznawanych za „realistyczne” – tworzenie własnego świata²³.

A zatem – dochodzi do wniosku Zgorzelski – „wyróżników fantastyki należy poszukiwać w układzie zamkniętym – tutaj, w układzie konkretnego świata przedstawionego”²⁴, sam tekst bowiem „ustanawia prawa stworzonej w nim rzeczywistości”²⁵. Ostatecznie więc „pojawienie się fantastyki w utworze – to przełamanie ustalonych wcześniej w tekście praw świata przedstawionego”²⁶. O tym, że takie przełamanie nastąpiło, mogą zaś wyrokować ci, którzy ten świat znają najlepiej, a więc zamieszkujące go postaci. Fantastyka w powyższym ujęciu jawi się więc jako zabieg czy też operacja wewnątrztekstowa i może być skontrastowana z wprowadzonym równolegle przez Zgorzelskiego pojęciem „fantastyczności”, które odnosi się do odbioru konkretnego tekstu przez czytelnika.

Dla lepszego wyjaśnienia obu tych koncepcji posłużmy się kilkoma przykładami. Podczas lektury *Władcy Pierścieni* czytelnik, porównując świat fikcji z rzeczywistością empiryczną, silnie odczuwa fantastyczność tej pierwszej, natomiast w samym tekście nie występuje w ogóle zabieg fantastyki – prawa stworzonego przez tekst modelu świata nie zostają ani razu przełamane. Z kolei w klasycznej *Wojnie światów* Herberta George’a Wellsa na początku utworu tekstowa rzeczywistość wydaje się

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, iż spośród wszystkich pionierów teorii literackiej fantastyki w Polsce Zgorzelski jako anglista najlepiej chyba obeznany był z zagranicznym dyskursem teoretycznym poświęconym temu zjawisku, zwłaszcza z tym toczonym w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, i w swych pracach odnosił się na bieżąco do prezentowanych tam koncepcji, a nawet w pewnym stopniu sam w dyskursie tym uczestniczył (angielskie wersje jego tekstów ukazywały się między innymi w „Science Fiction Studies” oraz w „Poetics Today”). Jednocześnie opierał się na fundamentach (w większości mało znanych na Zachodzie) polskiej i praskiej szkoły strukturalnej czy też semiotycznej szkoły łośmanowskiej. W tym sensie był chyba jednym z najwszechstronniej metodycznie przygotowanych i najbardziej erudycyjnych badaczy swojej epoki.

²⁰ A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia*, dz. cyt., s. 14.

²¹ Tamże, s. 17.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 21.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

kształtowana w sposób mimetyczny i dopiero pojawienie się kosmicznych najeźdźców przełamuje jej prawa. W wyniku zabiegu fantastyki czytelnik zaczyna również od pewnego momentu odczuwać fantastyczność. W typowej powieści „realistycznej” czy też raczej mimetycznej nie mamy do czynienia ani z zabiegiem fantastyki wewnątrz tekstu, ani też z poczuciem fantastyczności w odbiorze czytelniczym.

Tak rozumiany zabieg fantastyki ma zdaniem Zgorzelskiego charakter wybitnie genologiczny i w procesie historycznoliterackim często odgrywał rolę „czynnika przeciwstawiającego się petryfikacji konwencji literackich” i redynamizującego ewolucję gatunków literackich²⁷. W *Fantastyce, utopii...* Zgorzelski szczegółowo opisał jego funkcję w powstaniu i rozwoju na przykład utopii, fantastycznej powieści przygodowej oraz *science fiction*.

Pojęcie fantastyki stanowiło między innymi punkt wyjścia do systemu supragenologicznych typów literatury – rozbudowanej propozycji teoretycznej, w pewnym sensie porównywalnej (pomimo oczywistych i niekiedy bardzo znaczących różnic metodologicznych) do teoretycznych czy taksonomicznych koncepcji takich badaczy jak choćby Tzvetan Todorov²⁸ (czy opierająca się na jego ustaleniach Rosemary Jackson²⁹), Darko Suvin³⁰, Eric Rabkin³¹ czy w okresie późniejszym Farah Mendlesohn³².

Kolejnym kluczowym pojęciem jest tu presupozycja, którą Zgorzelski objaśnia w sposób następujący:

[...] każdy tekst literacki zakłada odpowiednią kompetencję językową swego odbiorcy i jego znajomość świata doświadczanego w codziennej rzeczywistości. Podejrzewać więc można, że – zakładając to – tekst jednocześnie presuponuje jakiś związek pomiędzy rozpoznawanym i rekonstruowanym, pomiędzy znanym i poznany, między kompetencją a instrukcją, wreszcie pomiędzy doświadczaną a fikcyjną rzeczywistością. Taka presupozycja stanowi [...] rodzaj niepisanej i niewypowiedzianej „umowy” pomiędzy implikowanym autorem a implikowanym odbiorcą, dotyczącej między innymi stylu odbioru. Określa ona nie tylko dwustronny związek znanego obrazu świata i poznawanego porządku uniwersum fikcyjnego, lecz także determinuje najbardziej zasadnicze warunki rozszyfrowania wewnątrztekstowego superkodu³³.

Badacz sugeruje, że „tego typu »umowy« lub presupozycje warunkują o wiele większe zróżnicowanie ponadgatunkowe literatury, niż zaproponowano w tradycyjnym jej podziale na twórczość »realistyczną« i »fantastyczną»³⁴. W konsekwencji proponuje następującą klasyfikację supragenologicznych (ponadgatunkowych) typów literatury:

²⁷ A. Zgorzelski, *Theoretical Preliminaries*, dz. cyt., s. 23.

²⁸ T. Todorov, *The Fantastic*, dz. cyt.

²⁹ R. Jackson, *Fantasy*, dz. cyt.

³⁰ D. Suvin, *Science Fiction...*, dz. cyt.

³¹ E. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, dz. cyt.

³² F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, dz. cyt.

³³ A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie...*, dz. cyt., s. 94.

³⁴ Tamże.

1. Literatura mimetyczna (LM), która – zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą wiedzę o porządku empirii – presuponuje tylko i wyłącznie rozpoznanie tego porządku w rzeczywistości fikcyjnej. Jednostkowy superkod literacki narzucony jest na język etniczny w sposób niemal niedostrzegalny i ten typ literatury udaje, że świat przedstawiony jest kopią empirycznego.
2. Literatura paramimetyczna (LP), która – zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą wiedzę o porządku empirii – presuponuje alegoryczny lub metaforyczny przekład porządku fikcji na stosunki panujące w świecie otaczającym, mimo możliwych różnic między nimi. Stąd świat przedstawiony tworzony jest jako alegoryczny lub metaforyczny model stosunków w empirii.
3. Literatura antymimetyczna (LA), która – zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą wiedzę o porządku empirii – presuponuje korektę tej – jak sugeruje – niepełnej wiedzy i ujmuje świat fikcyjny w wymiarach magicznych lub ponadnaturalnych, kreuje go jako model świata odmiennego od empirii oraz sugeruje słuszność i poprawność oferowanej wizji uniwersum.
4. Literatura fantastyczna (LF), która – zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą wiedzę o porządku empirii – presuponuje konfrontację tego porządku z innymi, sugerując tę presupozycję przez sygnalizowanie wewnątrz tekstu praw tych różnych porządków. Prezentuje ona te dziwne porządki jako modele światów, podkreślając dziwność i obcość tych, które przeciwstawia modelowi empirii.
5. Literatura egzomimetyczna (LE), która – zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą wiedzę o porządku empirii – presuponuje spekulatywne rozważania nad innymi możliwymi modelami rzeczywistości, tworząc je albo poprzez operowanie wizją i marzeniami, lub też przez racjonalną ekstrapolację i analogię. Prezentuje ona te modele bez prób ich zestawienia z modelem świata otaczającego, rezygnując z zabiegu fantastyki wewnątrz samego tekstu utworu³⁵.

Dodatkowo badacz wyróżnia typ szósty – literaturę metagenologiczną (czy też metakonwencjonalną), która

zakładając już nie tylko wiedzę odbiorcy o świecie empirycznym i jego kompetencję językową, ale także jego kompetencję w tradycyjnych systemach literackich – presuponuje komentarz na temat konwencjonalnych sposobów komunikacji literackiej. [...] Literatura metagenologiczna okazuje się w sposób najbardziej otwarty literacką zabawą³⁶.

Zgorzelski podkreśla jednocześnie, iż zaproponowane wyróżnienia stanowią otwarty horyzont odniesienia, nie zaś zamknięty system klasyfikacji.

Jak łatwo zauważyć, pierwszy z zaproponowanych typów – literatura mimetyczna – odpowiada kategorii zazwyczaj określanej jako „proza realistyczna”, podczas gdy ostatni, szósty – literatura metakonwencjonalna – odnosi się do tak popularnej w dobie postmodernizmu metafikcji. Cztery pozostałe typy reprezentują literaturę niemimetyczną, czy też w języku potocznym – „fantastykę”, proponując

³⁵ Tamże, s. 95–96.

³⁶ Tamże, s. 98–99.

bardziej chyba precyzyjną i interesującą klasyfikację niż te używane zazwyczaj przez rozmaitych krytyków³⁷.

W dalszej części konkludującego te teoretyczne rozważania tekstu (*SF jako pojęcie... w języku polskim; Fantastic Literature... w języku angielskim*, z zaznaczeniem, że oba teksty znacząco się różnią) badacz między innymi snuje rozważania na temat istoty terminu „gatunek literacki”, związków pomiędzy typami supragenologicznymi a powstającymi w ramach każdego z nich konwencjami gatunkowymi, prawidłami genologicznymi rządzącymi ewolucją jednych i drugich w procesie historycznoliterackim, *etc.* Wreszcie – opisuje SF jako egzomimetyczną konwencję gatunkową i nakreśla różnice pomiędzy nią a siostrzanymi egzomimetycznymi konwencjami gatunkowymi *fantasy* i dystopii.

Ustalenia Andrzeja Zgorzelskiego nie zyskały szczególnej popularności ani w polskim, ani w światowym literaturoznawstwie. Prawdopodobnie złożyło się na to kilka przyczyn. Po pierwsze, były to propozycje dość trudne, operujące hermetyczną metodologią (jak również odwołujące się do trendów i tradycji względnie nieznanymi, na przykład na Zachodzie świata). Po drugie, posługiwały się one terminami takimi jak „fantastyka” czy też „literatura fantastyczna” w specyficzny sposób, który badaczom przywiązanim do kulturowych i potocznych rozumień tych pojęć (czy też takich, jakie proponowała większość krytyków literatury w tamtym okresie) musiał wydawać się, przynajmniej w pierwszym momencie, nieintuicyjny czy też nawet kontrowersyjny. Po trzecie, propozycje te zostały opublikowane, gdy na Zachodzie (a wkrótce potem i w Polsce) strukturalizm w większości swych form stał się już niemodny, ustępując trendom, wobec których tak nieufny był sam badacz. Wreszcie, po czwarte, ustalenia Zgorzelskiego dotyczyły czynników formalnych, strukturalnych, literackich konwencji, nie zajmowały się natomiast w zasadzie zupełnie kulturowymi czy ideologicznymi implikacjami, co pochłonęło już tymczasem większość badaczy literackiej „fantastyki”.

Dziś można się zastanawiać, czy nie warto jednak zapoznać się z pracami gdańskiego profesora; docenić jego naukową dyscyplinę i erudycję, a także wewnętrzną logikę i spójność zaproponowanego przez niego modelu. Jeśli nawet, jak argumentują przeciwnicy reprezentowanego przez Zgorzelskiego kierunku, błędem byłoby ograniczanie głównego nurtu literaturoznawstwa do studiów nad samymi dziełami i obecnymi w nich układami formalnymi i konwencjami (co stanowiłoby chyba zresztą zbytnie uproszczenie postawy samego Zgorzelskiego) oraz wyłączenie z niego badania kulturowych implikacji i uwikłań tekstów, to jednak nie sposób zaprzeczyć, iż na pewnym podstawowym poziomie literatura, w tym ta „fantastyczna”, stanowi po prostu zbiór tekstów, w których istnieją mechanizmy artystyczne i które zostały skonstruowane z literackich konwencji; że rozwojem gatunków literackich rządzą pewne reguły, dla których da się stworzyć zaskakująco poprawne modele. Świadomość istnienia tych mechanizmów, konwencji, reguł i modeli może się okazać przydatna nawet dla najbardziej „interdyscyplinarnie” czy „kulturowo” nastawionego badacza.

³⁷ Teoria supragenologicznych typów literatury została zastosowana i rozwinięta w pracy: G. Trębicki, *Worlds so Strange and Diverse. Towards a Genological Taxonomy of Non-Mimetic Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.

Krótki przewodnik po pracach Andrzeja Zgorzelskiego poświęconych literaturze niemimetycznej

Teksty o charakterze syntetycznym, *stricte* teoretycznoliterackim

1. *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Obszerne studium historycznoliterackie, w którym omawiając wybrane gatunki i prawa rządzące ich ewolucją, A. Zgorzelski identyfikuje wewnątrztekstowy zabieg fantastyki jako czynnik redynamizujący struktury gatunkowe i stwarza podwaliny swojej koncepcji teoretycznoliterackich.

2. *Theoretical Preliminaries. On the Understanding of the Fantastic*, w: *Born of the Fantastic*, s. 11–27.
3. *Fantastic Literature and Genre Systems*, w: *Born of the Fantastic*, s. 28–41. Wersję tego artykułu w języku polskim do pewnego stopnia stanowi *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, w: *System i funkcja*, s. 89–108.

Trzy powyższe teksty są kluczowe dla zrozumienia genologicznych koncepcji badacza.

4. *Funkcja ekwiwalentu jako czynnika genologicznego*, w: *System i funkcja*, s. 109–134. Wersja w języku angielskim została opublikowana jako: *The Systemic Equivalent as a Genological Factor*, w: *Born of the Fantastic*, s. 42–61.
5. *Od noweli do cyklu powieściowego (funkcja kulturowych mechanizmów w literaturze niemimetycznej)*, w: *System i funkcja*, s. 135–163. Wersja w języku angielskim została opublikowana jako: *From the Short Story to the Novel Cycle. Cultural versus Artistic Mechanisms in Non-Mimetic Literature*, w: *Born of the Fantastic*, s. 62–84.

Teksty o charakterze analitycznym, poświęcone konkretnym utworom literackim

6. *Konwencje rodzajowe i gatunkowe w trylogii J.R.R. Tolkiena*, w: *Kreacje świata sensów*, s. 52–78. Wersja w języku angielskim została opublikowana jako: *The Syncretic Nature of John Ronald Reuel Tolkien's The Lord of the Rings*, w formie samodzielnej książeczki (Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1997) oraz w: *Born of the Fantastic*, s. 150–182.
7. *Funkcjonalność symboliki w The Illuminated Man J. Ballarda*, w: *Kreacje świata sensów*, s. 29–38. Wersja w języku angielskim została opublikowana jako: *Towards a Closer Reading of J. Ballard's The Illuminated Man*, w: *Born of the Fantastic*, s. 135–149.

8. *Płaszczyzny narracji i świata przedstawionego w The Once and Future King T.H. White'a*. Wersja w języku angielskim została opublikowana jako: *The Once and Future King by T.H. White*, w: *Born of the Fantastic*, s. 116–134.
9. *Some Versions of Time-Travel and Time-Transfer Motifs and Their Functions*, w: *Born of the Fantastic*, s. 87–115.

Teksty o charakterze metodologicznym

10. *Denouncing Ritual. Culture versus Art*, w: *Focus on Literature and Culture*, red. Grażyna Bystydzieńska, Leszek Kolek, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1994.
11. *Literary Texts, Cultural Texts*, w: *Texts of Literature, Texts of Culture*, red. Ludmiła Gruszewska-Blaim, Artur Blaim, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 11–15.
12. *Przeciw permissywnizmowi metodologicznemu w badaniach literackich*, w: *System i funkcja*, s. 11–33.

W tekście tym badacz najpełniej wykłada swoje poglądy metodologiczne.

Zbiory tekstów

13. *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1975.
14. *System i funkcja*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999.
15. *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.

Bibliografia

- Dąbrowski Stanisław, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Gruszewska-Blaim Ludmiła, Blaim Artur, *Editor's Preface*, do: *Texts of Literature, Texts of Culture*, red. Ludmiła Gruszewska-Blaim, Artur Blaim, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 7–10.
- Jackson Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Routledge, London – New York 1991.
- Mendlesohn Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2008.
- Rabkin Eric, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1976.
- Suvin Darko, *Science Fiction and the Genological Jungle*, „Genre” 1973, t. 6, nr 3, s. 251–273.
- Todorov Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, New York 1975.
- Trębicki Grzegorz, *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, z. 1, s. 269–279.
- Trębicki Grzegorz, *Worlds So Strange and Diverse. Towards a Genological Taxonomy of Non-Mimetic Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.
- Wolfe Gary K., *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2011.

- Zgorzelski Andrzej, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.
- Zgorzelski Andrzej, *Denouncing Ritual. Culture versus Art*, w: *Focus on Literature and Culture*, red. Grażyna Bystydzieńska, Leszek Kolek, Wydawnictwo Uniwersytetu UMCS, Lublin 1994.
- Zgorzelski Andrzej, *Fantastic Literature and Genre Systems*, w: tegoż, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 28–41.
- Zgorzelski Andrzej, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Zgorzelski Andrzej, *From the Short Story to the Novel Cycle. Cultural versus Artistic Mechanisms in Non-Mimetic Literature*, w: tegoż, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 62–84.
- Zgorzelski Andrzej, *Funkcja ekwiwalentu jako czynnika genealogicznego*, w: tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999, s. 109–134.
- Zgorzelski Andrzej, *Funkcjonalność symboliki w The Illuminated Man J. Ballarda*, w: tegoż, *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1975, s. 29–38.
- Zgorzelski Andrzej, *Konwencje rodzajowe i gatunkowe w trylogii J.R.R. Tolkiena*, w: tegoż, *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1975, s. 52–78.
- Zgorzelski Andrzej, *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1975.
- Zgorzelski Andrzej, *Literary Texts, Cultural Texts*, w: *Texts of Literature, Texts of Culture*, red. Ludmiła Gruszewska-Blaim, Artur Blaim, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 11–15.
- Zgorzelski Andrzej, *Od noweli do cyklu powieściowego*, w: tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999, s. 135–163.
- Zgorzelski Andrzej, *Płaszczyzny narracji i świata przedstawionego w The Once and Future King T.H. White'a*, w: tegoż, *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1975, s. 39–51.
- Zgorzelski Andrzej, *Przeciw permissywiizmowi metodologicznemu w badaniach literackich*, w: tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999, s. 11–33.
- Zgorzelski Andrzej, *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, w: tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999, s. 89–108.
- Zgorzelski Andrzej, *The Syncretic Nature of John Ronald Reuel Tolkien's The Lord of the Rings*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1997.
- Zgorzelski Andrzej, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999.
- Zgorzelski Andrzej, *The Systemic Equivalent as a Genological Factor*, w: tegoż, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 42–61.
- Zgorzelski Andrzej, *Theoretical Preliminaries. On the Understanding of the Fantastic*, w: tegoż, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 11–27.

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przypomnienie osiągnięć jednego z pionierów polskiej teorii literackiej fantastyki Andrzeja Zgorzelskiego (1934–2017). Artykuł najpierw omawia pozycję metodologiczną badacza, który sam siebie określał jako „esencjonalistę” czy też „substancjonalistę”, następnie zaś pokrótce opisuje najistotniejsze pozycje jego dorobku, poświęcone fantastyce i jej teorii, by wreszcie skoncentrować się na wypracowanej przez Zgorzelskiego teorii fantastyki oraz stworzonym na jej podstawie modelu supragenologicznych typów literatury.

Andrzej Zgorzelski and his theory of the fantastic**Abstract**

This paper aims to remind readers of the achievements of one of the pioneers of the Polish theory of the fantastic in literature, Andrzej Zgorzelski (1934–2017). The paper first discusses the researcher’s methodological approach. He regards himself as an “essentialist” or “substantialist” and subsequently summarizes his most significant works devoted to fantastic literature and its theory. Then, it describes Zgorzelski’s theory of the fantastic and the model of the supra-genological types of fiction that are based on it.

Słowa kluczowe: Andrzej Zgorzelski, teoria fantastyki, fantastyka, genologia literatury, teoria literatury

Keywords: Andrzej Zgorzelski, theory of the fantastic, fantastic literature, genology of literature, theory of literature

Grzegorz Trębicki – dr hab., prof. UJK. Filolog angielski, zatrudniony na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. W 2005 roku obronił na Uniwersytecie Gdańskim rozprawę doktorską *Fantasy. Ewolucja gatunku*, napisaną pod kierunkiem profesora Andrzeja Zgorzelskiego. W 2016 roku habilitował się na Uniwersytecie Wrocławskim na podstawie rozprawy *Worlds so Strange and Diverse. Towards a Genological Taxonomy of Non-Mimetic Literature*. W centrum jego zainteresowań badawczych pozostaje szeroko pojęta literatura niemimetyczna, ze szczególnym uwzględnieniem *fantasy* świata wtórnego.

Maciej Szargot

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-1205-3241

Wokół pisarstwa „historyczno-fantastycznego” Teodora Parnickiego (na podstawie dylogii *Muza dalekich podróży i Staliśmy jak dwa sny*)

Dylogia powieściowa Teodora Parnickiego, na którą składają się utwory *Muza dalekich podróży* i *Staliśmy jak dwa sny*¹, zawiera mikropowieść opatrzoną tytułem *Mogło być tak właśnie*. Treścią tej ostatniej jest:

[...] wizja historyczno-fantastyczna takiego Polski królestwa, którego w rzeczywistości nie było: trwającego od roku 1833 do roku 1851 czwartego królestwa – w tym sensie czwartego, iż pierwsze trwało od roku 1025 do 1079, drugie od 1295 czy 1321 (to już jak kto woli) do 1795, a trzecim było tak zwane Kongresowe. [...] czwarte królestwo Polski [...] powstało – w myśl treści „Muzy” – w ten sposób, że wojna tak zwana polistopadowa kończy się tam zwycięstwem [...] nie Rosji Mikołaja Pierwszego nad Polską, ale Polski nad Rosją. [Natomiast w 1851 roku – M.S.] nie było już [...] króla Polski i rządu nad Polską, i senatu polskiego, i sejmu polskiego, a wojsko polskie w następstwie ostatniego rozkazu polskiego ministra spraw wojskowych zostało rozwiązane, [...] ogromna część tego wojska złożyła przysięgę na wierność cesarzowi Rosji, jako oto znowuż (po osiemnastu latach) królowi Polski. [...] Było czwarte królestwo polskie, więcej już nie ma czwartego królestwa Polski, na powrót trzecie mamy królestwo.

[S, 6, 7, 415]

Aby zobaczyć, jakie konsekwencje wygranej przez Polskę wojny z Rosją przewiduje Parnicki, przyjrzymy się obecnej w dylogii postaci historycznej – Zygmuntowi Krasińskiemu. Powieściopisarz obdarzył tę postać cechami charakteru, fizycznością, osobowością i talentem realnego poety, ale wprowadziwszy ją w zupełnie inny świat, sprawił, że jej życie i kariera (także literacka) potoczyły się też całkiem inaczej.

Powieściowy Krasiński nie jest autorem *Nie-Boskiej komedii* ani *Irydiona*². To zrozumiałe – w Polsce po wygranym powstaniu listopadowym nie mogły mieć miejsca ani trauma po klęsce, ani Wielka Emigracja, z czym ściśle związana była geneza romantycznych arcydzieł:

¹ W pracy cytuję powieści Teodora Parnickiego wg wydań: *Muza dalekich podróży*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1970 [oznaczam jako M], oraz *Staliśmy jak dwa sny*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1973 [oznaczam jako S]. W nawiasach podaję też numery stron w tych edycjach.

² *Nie-Boska komedia* ukazała się w 1835 roku, *Irydion* – w roku 1836.

Odważamy się unicestwić Konrada i księdza Piotra, także i księdza Robaka, i Gerwazego, i Protazego, i Kusego, i Sokoła, a poza tym Marka karmelitę, a więc znowu księdza, Anhellego i Eloie, i Ellenai, Beniowskich dwu aż (z poematu oktawą i z fragmentów dramatu), Pankracego i Irydiona, i tyłu, tyłu innych [...].

[M, 384]

Krasiński Parnickiego nie jest też w ogóle poetą, bo:

[...] nigdy nie umiał dobrać rymu choćby do słowa „wiersze” (nie przyszło mu na myśl, że rymem byłoby zupełnie dobrym słowo „pierwsze”), więc też żadnego utworu poetyckiego swego nie opublikował.

[S, 451]

Opisując fikcyjny dorobek literacki powieściowego Krasińskiego, Parnicki „puszcza oko” do czytelników, robi tu bowiem aluzję do jak najbardziej realnego wiersza zatytułowanego *Dla Elizy. Dopełnienie jej żądania*. Początek tego utworu brzmi tak:

Nieraz żądałaś, bym złożył ci wiersze!
Może ostatnie to – choć razem pierwsze –³

Nie będąc wcale poetą, bohater dylogii pozostaje „znakomitym twórcą powieści historycznych”, między innymi *Braci zmartwychwstańców*, co występująca w *Muzie dalekich podróży* personifikacja pisarstwa fantastycznego komentuje słowami: „Krasiński, nie Kraszewski powieść pod takim tytułem napisze” [M, 388]. Parnicki każe zatem stworzonej przez siebie postaci kontynuować przedlistopadową działalność realnego autora *Irydiona*, który rzeczywiście we wczesnej młodości zajmował się pisaniem powieści oraz powiastek historycznych i pseudohistorycznych (gotyckich)⁴, mógł więc „wyewoluować” w „znakomitego twórcę powieści historycznych”. Ciekawe przy tym, że w *Muzie dalekich podróży* to on jest autorem dzieła kojarzonego z kim innym (Kraszewskim). Co więcej, w fikcji Parnickiego poza granicami Polski ukazuje się anonimowo dramat *Kordian*, opatrzony jedynie inicjałami Z.K., co pozwala bohaterom powieści przypuszczać, że to Krasiński jest jego autorem [M, 412]. Dwudziestowieczny pisarz odwrócił zatem realną sytuację wydawniczą utworów poety, które ukazywały się pod nazwiskami lub inicjałami rozmaitych romantycznych twórców (w tym *Sen*, fragment tzw. [*Niedokończonego poematu*], został opatrzony inicjałami J.S., co było oczywistą sugestią, że jego autorem jest... Juliusz Słowacki).

Krasiński z *Muzy dalekich podróży* napisał także dzieło zatytułowane *Opowieść o przygodach niezwykłych Greka Amfilocha i córki jego Elsinoe na dworze cesarza Chin* [M, 450], co jest oczywistą aluzją do *Irydiona*, i *Trzy sny papieżycy Joanny* (aluzja do *Trzech myśli Ligęzy*, co przyznaje nawet – omyłkowo – zmęczona personifikacja

³ Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, nowe wydanie, red. M. Strzyżewski, tom 1: *Wiersze*, oprac. edytorskie M. Szargot, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017, s. 226.

⁴ Między innymi: *Grób rodziny Rechstalów* (debiut Krasińskiego), *Władysław Herman i dwór jego* czy najdojrzałszy z młodzieńczych utworów – *Agaj-Han*.

pisarstwa fantastycznego) [M, 469]. Parnicki bawi się tu istniejącymi dziełami, przemieniając je w fikcyjne odpowiedniki. Więcej jeszcze – wprowadza motyw napisania przez Słowackiego „powiastki [...] satyryczno-fantastycznej”, w której przerabia on fabułę *Opowieści o przygodach niezwykłych...* na podobieństwo znanego nam *Irydiona* [M, 479–480], a Krasińskiemu każe ożenić się z Elizą Branicką i pisać dla niej – rzeczywisty przeciw – wiersz „zaczynający się do słów »Nieraz żądałaś, bym ci złożył...«” [M, 474, 486], czyli wspomniany wyżej liryk *Dla Elizy. Dopelnienie jej żądania*. Parnicki nieustannie zamienia więc miejscami realne z fikcyjnym. W świecie wykreowanym przez niego to, co znamy jako biograficzne fakty, staje się jedynie treścią „powiastki satyryczno-fantastycznej” powieściowego Słowackiego, podczas gdy jako rzeczywiste zostały przedstawione postaci i dzieła fikcyjne.

Przytoczę jeszcze jeden cytat z wiersza poety, który przywołał Parnicki. Oto Mickiewicz relacjonuje swoją rozmowę z Krasińskim:

Niestety Bóg mu – powiedział nieco z patosem, lecz szczerze i poważnie i omal że rzeczowo nawet – (cytuję dosłownie:) tej miary anielskiej, bez której światu nie zda się poeta, odmówił.

[M, 420]

Parnicki gra cytatami z autentycznych dzieł „trzeciego wieszca” (w tym wypadku – z liryku o incipicie [*Bóg mi odmówił tej anielskiej miary...*]), których ten w powieściowym świecie nie napisał, jest tam bowiem wybitnym prozaikiem, nie poetą. Powieściowy Krasiński jest także „ambasadorem pełnomocnym i nadzwyczajnym czwartego królestwa polskiego przy dworze cesarskim w Petersburgu” [M, 581]. Paradoksalnie Parnicki spełnia zatem marzenia Wincentego Krasińskiego o dyplomatycznej karierze syna (w rzeczywistości w Petersburgu Zygmunt prosił cara nie o stanowisko, lecz o paszport)⁵. Skąd ten nieoczekiwany zwrot w karierze romantyka? Powieściowemu Krasińskiemu nie przeszkadza, a nawet odpowiada zaszczytny pobyt w Petersburgu, ponieważ – w odróżnieniu od swego realnego odpowiednika – żywi on do Rosji i cara raczej ciepłe uczucia:

[...] Krasińskiego prorosyjskość nie ma podkładu politycznego, ale psychosocjologiczny: odpowiada mu nasz [tj. carski, rosyjski – M.S.] konserwatyzm, nie autokratyzm; gdyby cesarz zniósł jutro przywileje arystokracji i przystąpił do likwidacji w ogóle podziału na stany i do uwłaszczenia chłopów, W TRI MIGA NASZ LIUBIEZNIEJSZY SIGIZMUND WINKIENTJEWICZ przeobraziłby się z żarliwego wielbiciela Rosji w zaciętego jej wroga...

[M, 384]

Krasiński zmienia się zatem w powieściowym świecie z rusofoba w rusofila. Przyczyna tego jest właśnie „psychosocjologiczna”, a mówiąc prościej – ekonomiczna. Żeby wygrać powstanie, marszałek Ignacy Prądzyński dokonał bowiem radykalnej reformy rolnej, uwłaszczenia i częściowego uszlachcenia chłopów [M, 382, 409] –

⁵ Por. S. Małachowski, *Krótki rys życia i pism Zygmunta Krasińskiego*, w: Z. Krasiński, *Listy do Stanisława Małachowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 391–392.

co było oczywiście bardzo niekorzystne finansowo dla arystokracji. Dlatego zbiedniały Krasiński sympatyzuje z konserwatywną Rosją:

Oto bowiem Mikołaj jeszcze i dalej jest za poddaństwem chłopów, gdy w czwartym królestwie polskim nie tylko wszyscy chłopci są całkowicie wolni prawnie, ale poniekąd z nich w myśl hasła marszałka Prądyńskiego „z chłopca oficer to i z chłopca szlachcic” – całkiem nieźle wyszli na umowie dyneburskiej, jak też na następstwach jej; jeżeli zaś chłopci wyszli dobrze, to automatycznie tym samym Rzewuscy i niektórzy inni ze sfery ich wyszli źle.

[S, 78]

Dlatego też inaczej niż w rzeczywistości biegło w świecie przedstawionym dylogii życie osobiste romantycznego pisarza. W świecie tym Branicy nie przenieśli się do polistopadowej Polski, bo woleli „rozkoszować się bezmiarem swych dóbr nadnieprzańskich” [M, 462]. „Trzeci wieszcz” nie mógł zatem – jak to zrobił w świecie realnym – poślubić Elizy z Branickich. Jego powieściowa żona to „panna księżniczka [pierwotnie – M.S.] i pani hrabina z Czartoryskich Zygmunta Krasińska” [M, 474].

Parnicki zatem wyraźnie bawi się poetą postrzeganym jako marionetka w rękach historii, zmieniająca nie tylko kandydatki na żonę czy rodzaje twórczości, ale i – pozornie niezachwiane – poglądy w zależności od biegu dziejów. Wszystko jednak odbywa się w mocno zakreślonych granicach prawdopodobieństwa: historycznego, społecznego, ekonomicznego, biograficznego, psychologicznego...

Pisarz dba o każdy detal, o każdy szczegół przy konstruowaniu kolejnych perspektyw. Historyczny konkret, zasada przestrzegania chronologii, wsłuchiwanie się w głos źródła, lektura dzieł historiograficznych – ograniczają wszechmożność fikcji, pozostawiając jej władzy jedynie zapełnianie miejsc pustych⁶

– te słowa Ireneusza Gielaty, odnoszące się do również historyczno-fantastycznej powieści *Rozdwojony w sobie*, można w pewnym zakresie (o czym jeszcze będzie mowa) stosować i do omawianej tu mikropowieści o czwartym królestwie Polski.

Teodor Parnicki wielokrotnie wypowiadał się na temat uprawianego przez siebie powieściopisarstwa „historyczno-fantastycznego”. Według niego takie pisarstwo

[...] musiałyby mieć za swój punkt wyjścia świadome zupełnie zamierzenie autorskie przeciwstawienia się, a w sposób jaskrawy – niewątpliwej prawdzie historycznej, jak np. w powieści, która by się oparła na założeniu, właśnie świadomie fantastycznym (w kategoriach tzw. gdybania), że cesarz rzymski Julian Apostata nie zginął (tak jak w rzeczywistości był zginął) w czasie wojny z Persją w roku 363, ale żył i rządził przez dalszych lat 20 albo 25.

W powieści o takim założeniu problemem byłyby oczywiście losy chrześcijaństwa, cesarstwa rzymskiego, a może i w ogóle świata [...] w następstwie takiego właśnie przedłużenia się rządów cesarza Juliana.

⁶ I. Gielata, *Historyczność i fantastyczność w Rozdwojonym w sobie*, w: *Świat Parnickiego. Materiały z konferencji*, red. J. Łukasiewicz, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1999, s. 62.

Dać by też mogła powieść taka odpowiedź na cały szereg pytań poszczególnych, jak np. [...] czy nie byłaby Ameryka „odkryta” przez Europejczyków w wieku V już, nie zaś dopiero w XV?!⁷

W innym miejscu pisarz wspomina o powodach zajęcia się przezeń w pewnym momencie właśnie takim typem powieściopisarstwa:

Po wielokrotnym doświadczeniu w pracy w dziedzinie powieściopisarstwa historycznego pisarz w pewnym momencie zaczyna się buntować przeciwko ograniczeniu swojej wyobraźni przez dokonaną już i nieodwołalną prawdę historyczną: i chciałoby się, im bardziej się obcuje z jakimiś postaciami czy z jakimiś problemami, poddać je próbie: jak by one się zachowały w sytuacjach ściśle nieanachronicznych – niemniej jednak, gdy chodzi o fakty – odmiennych niż to, co w rzeczywistości z nimi się stało⁸.

I jeszcze wypowiedź Parnickiego odnosząca się do pierwszej z interesujących nas tu powieści:

Ci z państwa, którzy czytali moją książkę *Muza dalekich podróży*, wiedzą, że stwarzam w niej fikcyjne królestwo polskie w XIX wieku, które powstało w wyniku innego niż prawdziwe historycznego rozwiązania wojny polsko-rosyjskiej lat 1830–1831. Wyobrażam sobie, jak by wyglądał los, zwłaszcza wielkich poetów romantycznych, gdyby Powstanie Listopadowe zakończyło się zwycięstwem Królestwa Polskiego, tzw. Kongresowego, a nie zwycięstwem Imperium Rosyjskiego. Ale, proszę państwa, czytelnicy są o tym od razu poinformowani. Bo uważam, że w tym względzie sprawa musi być postawiona jasno [...] można by nazwać przejściem do powieściopisarstwa fantastycznego, gdy np. autor mówi wprost czytelnikowi: uwaga, uwaga, to jest świadome przeciwstawienie się prawdzie historycznej⁹.

Samo jednak pojęcie powieści historyczno-fantastycznej nie jest dostatecznie jasne. Chodzi tu zwłaszcza o rozumienie użytego terminu „fantastyka”. Jest on w tym rozumieniu używany w sensie bardzo ograniczonym – jako „świadome przeciwstawienie się prawdzie historycznej”. Dotyczy więc zasadniczo tylko jednego elementu świata przedstawionego (choć oczywiście przeciwstawienie się jednemu faktowi historycznemu pociąga za sobą konieczność odrzucenia też innych faktów – w omawianym wypadku wygrana Polski w wojnie z Rosją w 1830 roku deformuje też życiorysy postaci historycznych). Natomiast świat przedstawiony „czwartego królestwa polskiego”, jak już wiemy, kształtowany jest ściśle według reguł realistycznego prawdopodobieństwa. Czy zatem nie byłoby lepiej mówić tu o udziale nie tyle fantastyki, ile fikcji?

Parnicki ma wyraźnie świadomość tego dylematu, bowiem, by tak rzec, nie jest do pojęcia fantastyki zbyt przywiązany. W omawianej dylogii termin ten – jeśli jest stosowany wobec elementu konwencji powieści historyczno-fantastycznej – bywa używany właśnie wymiennie z pojęciem „fikcji”:

⁷ T. Parnicki, *I u możnych dziwny. Powieść z wieku XVII*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1965, s. 9.

⁸ *Rozmowa z Teodorem Parnickim. Rozmawiał Wojciech Jamroziak*, cyt. za: M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 177–178.

⁹ T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 385, 394.

[...] motyw [...] czwartego królestwa Polski jest bardziej niż cokolwiek innego w treści i „Muzy”, i kontynuacji „Muzy” przesycony fantastyką, czy też, jeśli woli ktoś, fikcyjnością, [...] świat [...] w kategoriach prawdy historycznej jedynie zastępczy, czyli w stosunku do autentycznego historycznie świata fikcyjny.

[S, 231]

Podobnie w późniejszym od omawianej dylogii utworze zatytułowanym *Rozdwojony w sobie* Parnicki używa już wymiennie pojęć „powieść historyczno-fantastyczna”¹⁰, „historyczne piarstwo typu FICTION”¹¹ i „kłamstwo natury ahistorycznej”¹², przy czym stworzoną przez siebie metodę opisuje jako „zastąpienie cegiełki jednej w murze, ulepionym przez prawdę historyczną, cegiełką rodem na odmianę z kłamstwa”¹³.

Przy tym pisarz zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że i pojęcie „fikcji” jest w tym wypadku niewygodne, fikcją bowiem posługuje się przecież każda powieść historyczna. Jest to jednak inna i inaczej używana fikcja – niesprzeczna z historią. Służy ona bowiem do wypełniania „pustych miejsc” w – przywołam tu metaforę pisarza – „murze, ulepionym przez prawdę historyczną”, a nie do „zastępowania” osadzonych tam „cegiełek”. Innymi słowy – powieściopisarz ucieka się do fikcji, nie naruszając w żaden sposób odziedziczonej po historii konstrukcji, tylko uzupełniając ją we wspomnianych „pustych miejscach”. Parnicki pisze o tym, posługując się konkretnym przykładem:

[...] August Karol Woyde był chyba protestantem raczej, jakkolwiek dowieść tego nie sposób byłoby. [...] Katolikiem mogła go zrobić powieść *Staliśmy jak dwa sny* (miała do tego prawo), skoro materiał historyczny użytkowany tutaj jego (ani nikogo spośród uczniów seminarium nauczycielskiego) przynależności wyznaniowej nie precyzuje. A skoro był katolikiem, mógł ze szkoły średniej w mieście Ełk na wyższe katolickie studia teologiczne przenieść się dokądkolwiek bądź, historia nam nie mówi, iż dzieje jego życia potoczyć się miały inaczej, jeżeli zaś nie mówi, powieść każda [...] prawo posiada do stworzenia na jej użytek biografii takiej, na jaką ma [...] potrzebę czy ochotę, byleby brała pod uwagę fakt bezspornie historyczny, że w dniu 30 października roku 1805 był tenże Woyde uczniem seminarium nauczycielskiego z siedzibą w mieście Ełk.

[S, 578–579]

Będę zatem w stosunku do fikcji charakterystycznej dla powieści historyczno-fantastycznej używać terminu „fantastyki historycznej”, aby uniknąć problemów związanych z odróżnianiem jej od – z jednej strony – fikcji typowej dla powieści historycznej (czyli od zapelniania „pustych miejsc” w historycznej materii) i od – z drugiej strony – fantastyki polegającej na czym innym niż „świadome przeciwstawienie się prawdzie historycznej”.

Parnicki dostrzega jeszcze jeden związany z tak rozumianą fantastyką problem. Zastanawia się, czy jest możliwy powrót z historyczno-fantastycznego świata do

¹⁰ T. Parnicki, *Rozdwojony w sobie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983, s. 160.

¹¹ Tamże, s. 7.

¹² Tamże, s. 162.

¹³ Tamże.

pogwałconej historycznej rzeczywistości. Małgorzata Czermińska odpowiada na to pytanie twierdząco, opisując włączoną w *Muzę dalekich podróży* mikropowieść historyczno-fantastyczną jako:

Nieustanne igranie fantastycznego ze zdarzonym naprawdę [...]. Dzieje królestwa polskiego, które „mogło być takie właśnie”, zamykają się po kilkunastu latach ponowną utratą niepodległości. Zakończył się fantastyczny meander, historia popłynie dalej swoim prawdziwym łożyskiem¹⁴.

Jest to jednak stwierdzenie niezupełnie zgodne z prawdą – pewnie dlatego zresztą, że w momencie wypowiedzania go uczona nie mogła jeszcze znać całości dyalogii. W istocie bowiem nie jest możliwy powrót do tej samej rzeki, gdyż – czego świadomy jest pisarz – „fantastyka historyczna” ma skłonność do rozrastania się, a „fikcja wielka z natury rzeczy władna jest wchłaniać w siebie, równie jak z siebie wyłaniać, dowolną ilość czy liczbę fikcji mniejszych” [S, 374]. A zatem powrót historii do „swojego prawdziwego łożyska” po historyczno-fantastycznym eksperymencie jest możliwy jedynie do pewnego stopnia. Jeśli bowiem Polska ponownie utraci niepodległość, a „czwarte królestwo” po osiemnastu latach stanie się z powrotem trzecim, to przecież nie zmieni się tym samym na przykład zdeformowana biografia Krasińskiego – nie można będzie odwołać jako faktów ani jego kariery dyplomatycznej w Rosji, ani zawartego małżeństwa z księżniczką Czartoryską, ani zupełnie innej niż w rzeczywistości drogi twórczej. Przywrócony trzeciemu królestwu Krasiński nie stanie się tym samym autorem *Nie-Boskiej komedii*.

Możliwość pełnego powrotu, a zatem „włożenia z powrotem na dawne miejsce cegiełki tej, jaką treść »Muzy« wyjęła z muru, którym prawda dziejowa obwiodła była płody fantazji powieściopisarskiej” [S, 428] w taki sposób, żeby odtworzyć dawny kształt całej ściany, istnieje jedynie pod warunkiem, że:

Czas między wyjęciem cegiełki i jej na powrót włożeniem ma rozumiany być jako czas snu. [...] Nastąpi obudzenie się i znowu papieżem będzie Pius Dziewiąty, nie będzie kardynałem Wysocki, od sześciu lat spoczywać będzie w grobie Słowacki, Małecki zaś znów będzie żył – w dodatku bardzo, bardzo długo żył!

[S, 429]

Ciekawe, że jedyną możliwość ucieczki ze świata zdominowanego przez „fantastykę historyczną” daje pseudofantastyka (termin Rogera Caillois oznaczający fantastykę niekonsekwentną i pozorną, którą rozwiewa puenta utworu)¹⁵. W istocie więc problem zostaje rozwiązany dzięki powrotowi do konwencji realistycznej, w której świetnie mieści się także sen. Nie ma już fantastyki, nie ma zmiany, z muru prawdy dziejowej jedynie pozornie wyjęto cegiełkę. Wszystko to tylko się komuś przyśniło.

*

¹⁴ M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, dz. cyt., s. 174.

¹⁵ R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 37–39.

Dylogia nie zostaje jednak w całości poświęcona historyczno-fantastycznemu epizodowi. Co więcej, jest ona efektem współdziałania ze sobą czterech typów powieściopisarstwa, reprezentowanych przez alegorie-metale: Srebro-historyczność, Rtęć-fantastyczność, Płatynę-pisarstwo metafizyczne i Mosiądz-pisarstwo autobiograficzne [M, 199–208]. Dlatego jeśli rozważać udział fantastyki w dylogii Parnickiego, trzeba wyjść także poza horyzont historyczno-fantastycznej mikropowieści.

W cytowanej już powieści *Rozdwojony w sobie* pisarz stwierdza, że „pojęcie fantastyki w literaturze [historycznej – M.S.] nie musi, nie powinno, ani nawet nie może być ciasnoty grzechem napiętnowane”¹⁶. Henryk Dubowik wylicza w powieściach Parnickiego fenomeny reprezentujące wyraźnie inny rodzaj fantastyki niż omawiana wyżej „historyczna”:

Nie wdając się w szczegóły techniczne, pisarz powołuje się na rozmaite wynalazki, które umożliwiają bądź podróże w czasie (np. pociąg czasoprzestrzenny w *Tożsamości i Przeobrażeniu*), bądź przynajmniej wymianę pism między epokami lub podsłuchiwanie rozmów, które były, czy też będą prowadzone¹⁷.

W dylogii są to między innymi: spotkania i rozmowy żywych ze zmarłymi [M, 217], motywy wellsowskie: wehikuł czasu i niewidzialny człowiek [S, 594], pociąg przemieszczający się w czasie – wstecz [S, 91], podróż międzygwiazdowa i pobyt heroiny na innym ciele niebieskim oraz ochrzcenie przez nią obcych „z planety PSI w systemie słonecznym KSI w gwiazdozbiornie Erydan [...] na wpół lemurów, na wpół łabędzi” [M, 487–488], czy też autorskie kreowanie „przestrzeni czarodziej-skiej”, w której ściany znikają, a postaci mogą przenikać do zamkniętych wewnątrz [S, 152]¹⁸. Fenomeny te umożliwiają na przykład „kursowanie między różnymi epokami” [S, 33], konieczne na styku powieści historycznej, której akcja osadzona jest w odległej epoce, z autobiograficzną. Jednak czasem, jak się wydaje, wynikają one jedynie z autorskiego kaprysu.

Współobecność w dylogii dwóch typów fantastyki dałoby się opisać następująco:

1. Fantastykę w obu powieściach (i w obu przejawach) można rozumieć tradycyjnie, jako „wszystko to, co jest wytworem fantazji, a więc wszelkie zjawiska nadprzyrodzone, nadzwyczajne, niespotykane nigdy w otaczającym świecie [...] nieprawdopodobne”¹⁹.

¹⁶ T. Parnicki, *Rozdwojony w sobie*, dz. cyt., s. 161.

¹⁷ H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej. Oddział w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1999, s. 256.

¹⁸ Odwołuję się tu do Łotmanowskiego pojęcia „przestrzeni czarodziej-skiej”, czyli kształtowanej w wyraźnej opozycji do świata codziennego. To przestrzeń „zwichrzona”, zdeformowana, wypełniona „nie-przedmiotami”. Jej granica „została w zasadzie zamieniona w bezkres”, a główną cechą stanowi „przestronność, brak wypełnienia” (J. Łotman, *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, R.M. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 252–258).

¹⁹ A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, w: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 269.

2. W mikropowieści *Mogło być tak właśnie* dominuje – nazwana tak przeze mnie – „**fantastyka historyczna**”, w ramach której element historyczny (realistyczny), to jest dbałość o prawdopodobieństwo dziejowe, biograficzne, psychologiczne, ogranicza element fantastyczny (jak opisywał to Ireneusz Gielata). „Fantastyka historyczna” ukazuje zjawiska, które „co prawda były możliwe w przeszłości jako ewentualności niekłójące się z naturalnym porządkiem rzeczy, ale mimo to nie ziszczyły się i przez to nie miały wpływu na inne ukształtowanie dziejów (np. zwycięstwo Polski w wojnie z Rosją w 1831 roku)”²⁰ – charakterystyczne, że autor cytowanego hasła słownikowego zaczerpnął przykład właśnie z omawianej dylogii, będącej najwyraźniej wzorcową realizacją tego typu fantastyki. „Wewnątrz” mikropowieści fantastyka innego typu nie jest potrzebna, bo aby przejść do innych okresów historycznych czy biograficznych, wystarczy odwołać się do konwencji teatralnej (bohaterowie przyjmują role, przebierają się za Mickiewicza czy Słowackiego – [np. S, 389]).
3. Jednak połączenie w dylogii różnych odmian powieści (zwłaszcza włączenie pisarstwa autobiograficznego) wymusza rozszerzenie granic i możliwości fantastyki, co więcej – wprowadzenie innego jej typu wraz z zasadą nieograniczania jej i intensyfikacji jej obecności. Wedle terminologii przyjętej przez Parnickiego jest to „**fantastyka czysta**” [S, 348], wedle zaś cytowanego współautora *Słownika polskiej literatury fantastycznonaukowej* Antoniego Smuszkiewicza można ją zdefiniować jako posługującą się elementami, które bądź „nigdy nie istniały, nie istnieją, a ponadto nigdy zaistnieć nie mogą w rzeczywistości, ponieważ ich występowanie jest sprzeczne nie tylko z wyobrażeniami o świecie empirycznym, ale i z prawami natury, jakie tym światem rządzą”²¹ (np. znikanie ścian), bądź też „nie istnieją, lecz mogą pojawić się w przyszłości, ponieważ ich obecność w rzeczywistym świecie nie jest sprzeczna z naturą świata”²² (np. podróż międzygwiazdna).

*

Żeby dobrze opisać cechy tej uprawianej przez Parnickiego powieści historyczno-fantastycznej, trzeba z jednej strony postrzegać ją na tle współistniejących w dylogii różnych typów powieściopisarstwa, ale też należy – z drugiej strony – zestawić interesującą nas formę z kilkoma pokrewnymi gatunkami literackimi, czy też – mówiąc precyzyjnie – z odmianami gatunkowymi. Małgorzata Czermińska widzi inspiracje dla powieści historyczno-fantastycznej w utopii i fantastyce przyszłościowej, w futurologii czy w „takiej historiozofii, która [...] silnie akcentuje istnienie wolności, obok przeznaczenia – opatrność, która w ramach ogólnych prawidłowości rozwoju widzi możliwość dokonywania wyboru i wie o istnieniu możliwości niespełnionych”, a zatem w historiozofii romantycznej i pomyśle Augusta Cieszkowskiego

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

na „romans pseudohistoryczny”²³. Henryk Dubowik widzi jej związek „ze znanymi od czasów starożytności ‘rozmowami zmarłych’”²⁴. Ja natomiast chciałbym wskazać tu inne gatunki lub odmiany powieści (opowieści), między którymi sytuuje się interesująca nas forma:

1. **powieść historyczną**, która również posługuje się fikcją na zasadzie wypełniania przez pisarza „pustych miejsc” w materiale historycznym. Występuje jednak między tymi formami znacząca różnica: jeśli w powieści historycznej pojawia się fantastyka, to „czysta” (np. w Dumasowskim *Józefie Balsamo*), natomiast brak tam przeciwstawianego jej przez Parnickiego „zespolenia fantastyki z historią” [S, 348], to jest „fantastyki historycznej”;
2. **konwencję fantastyczną** (najlepiej – utwory zawierające elementy historyczne – przykładem może tu być *Balladyna*, w której Słowacki „z Polski dawnej tworzy fantastyczną legendę”²⁵). Różnica między utworem fantastycznym a powieścią historyczno-fantastyczną polega zaś na tym, że w tym pierwszym element fantastyczny jest w przewadze i działa niczym nieskrępowany (możliwe są – jak u Słowackiego – prowokujące anachronizmy), a historyczna rzeczywistość jest jedynie wspomniana jako efekt ewentualnego, a niekoniecznie prawdziwego rozwoju wypadków lub przywołana w umyśle czytelnika;
3. **historię alternatywną** (Henryk Dubowik używa określeń: „historia potencjalna”, „przeszłość zmyślona”²⁶) – określaną też mianem „gdybania” opartego na „fantazjowaniu” czy „grach wyobraźni”, które polega na rozważeniu zmiany jakiegoś ważnego wydarzenia historycznego w celu stworzenia „scenariusza możliwie realistycznego w ramach historii alternatywnej”. Podejmują się tego (ale jako swoistej „igraszki i zabawy intelektualnej” o pewnym walorze naukowym) historycy: na przykład Aleksander Krawczuk, Henryk Samsonowicz czy Janusz Tazbir. Czasami rzecz wymaga „gdybania piętrowego”, to jest wprowadzenia nie jednego, ale dwóch założeń (np. jakieś wydarzenie ma inny niż historyczny przebieg, a przy tym biorąca w nim udział postać historyczna żyje dłużej niż w rzeczywistości)²⁷. Mechanizm jest identyczny jak w powieści historyczno-fantastycznej: wprowadzenie elementu „fantastyki historycznej” jako założenia wyjściowego równoznaczne z ukazaniem „określonego momentu zmiany biegu historii” (*point of divergence*)²⁸, a następnie dokonanie w oparciu o te zabiegi

²³ M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, dz. cyt., s. 175–181. Warto dodać, że sam Parnicki jako przykład powieści historyczno-fantastycznej wskazuje... Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* [S, 475].

²⁴ H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 256.

²⁵ J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 7: *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 9.

²⁶ H. Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 256.

²⁷ Por. *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, z Andrzejem Ajnenkiem, Henrykiem Samsonowiczem, Januszem Tazbirem, Pawłem Wieczorkiewiczem rozmawiają Janusz Osica i Andrzej Sowa, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2005, s. 5, 50, 132; A. Krawczuk, *Starożytność odległa i bliska*, Wydawnictwo Interart, Warszawa 1997, s. 133–145.

²⁸ Por. M. Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 2, s. 95.

re-konstrukcji świata historycznego. Różnica zaś polega na braku „fantastyki czystej” w „klasycznej” historii alternatywnej.

Nieco inaczej jednak dzieje się czasem, gdy po tę formę sięgają współcześnie pisarze beletryści. Pojawiły się bowiem – w Polsce zdecydowanie jednak później od dylogii Parnickiego – utwory reprezentujące „nieklasyczne” historie alternatywne, w których na przykład przemianę biegu dziejów powoduje właśnie wprowadzenie czynnika nadnaturalnego. Magdalena Wąsowicz wyraźnie odróżnia ten typ historii alternatywnej od omówionego wyżej jej „pierwszego typu” i komentuje to następująco:

Tak więc zastrzeżenie dotyczące możliwych, choć nieziszczonych wydarzeń [...] odpowiadałoby bardziej tworzeniu alternatywnych wersji dziejów w badaniach historycznych niż na gruncie dyskursu literackiego. Literatura bowiem pozwala na swobodniejsze operowanie historią i konstruowanie sytuacji oraz technologii, które nie miałyby prawa zaistnieć w rzeczywistości²⁹.

*

Wydaje się, że zamieszczona w dylogii Parnickiego mikropowieść *Mogło być tak właśnie* nie ma nic wspólnego z historiami alternatywnymi „drugiego typu” jako dzieło bardzo mocno osadzone w historycznych realiach i traktujące „fantastykę czystą” tylko jako czynnik zewnętrzny. Wtedy gdy ten składnik dylogii jest skupiony na własnej tematyce, a zatem na świecie przedstawionym „czwartego królestwa”, pisarz jest najbliżej modelu „klasycznej” historii alternatywnej, ale ma świadomość niezwykle daleko i szeroko zakrojonych zmian w świecie historycznym po wprowadzeniu elementu „fantastyki historycznej”, a także niemożności „cofnięcia się” do stanu pierwotnego (historycznego) w dowolnym momencie (zmiana musiałaby albo nie zajść w ogóle, żeby świat wrócił w dawną koleinę – jak w drugiej części filmu *Powrót do przyszłości*³⁰ – albo być jedynie pozorna, okazać się snem). Wbrew pozorom dominuje tu konwencja realistyczna (najważniejsze jest prawdopodobieństwo), a świat przedstawiony mimo wprowadzonej zmiany toczy się „historiopodobnie”, czyli cięży w stronę autentycznego biegu dziejów – „czwarte królestwo” cały czas chyli się ku upadkowi. Charakterystyczne, że skoro Parnicki w zasadzie nie robi różnicy w określeniach między fantastyką a fikcją, to obie one stają się synonimami literatury (literackości), która jest przeciwstawiana historii.

Mogło być tak właśnie nie istnieje jednak w oderwaniu czy izolacji od „reszty” dylogii. Przeciwnie – pełni funkcję łącznika między dwoma omawianymi tomami, a także między nimi a innymi powieściami Parnickiego (np. *Innym życiem Kleopatry* [S, 546]). Ciągłe „rozhermetyzowywanie” mikropowieści otwiera ją na „fantastykę czystą”, umożliwiającą powiązanie ze sobą wszystkich wymienionych przez autora typów powieściopisarstwa (historycznego, fantastycznego, metafizycznego i autobiograficznego) i wszystkich warstw dylogii. Także wzmaga literackość dylogii. Jedna z powieściowych postaci stwierdza:

²⁹ Tamże, s. 95–97.

³⁰ *Powrót do przyszłości II (Back to the Future Part II)* – amerykański film z 1989 roku wyreżyserowany przez Roberta Zemeckisa.

Ale czy powieść „Staliśmy jak dwa sny” jest to historia? Nie, to też jest literatura, a co najmniej już coś, co chce być literaturą, a nie historią.

[S, 668]

Fantastyka, zarówno ta „historyczna”, jak i „czysta”, jest więc przede wszystkim manifestacją twórczej swobody i władzy autora zarówno nad światem przedstawionym, jak i nad procesem konstruowania powieści. Służy zatem autotematyzmowi i ironii romantycznej (nieprzypadkowo tytuł *Staliśmy jak dwa sny* jest cytatem z *Beniowskiego* [S, 676]). W tym też sensie w dylogii Parnickiego dzięki fantastyce literackość odnosi zwycięstwo nad historycznością.

Bibliografia

- Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, z Andrzejem Ajnenkielelem, Henrykiem Samsonowiczem, Januszem Tazbirem, Pawłem Wieczorkiewiczem rozmawiają Janusz Osica i Andrzej Sowa, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2005.
- Caillois Roger, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. Jan Błoński i in., wybór Maciej Żurowski, słowo wstępne Jan Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Czerwińska Małgorzata, *Teodor Parnicki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Dubowik Henryk, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej. Oddział w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1999.
- Kraśniński Zygmunt, *Listy do Stanisława Małachowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Krawczuk Aleksander, *Starożytność odległa i bliska*, Wydawnictwo Interart, Warszawa 1997.
- Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Parnicki Teodor, *Historia w literaturę przekuwana*, Czytelnik, Warszawa 1980.
- Parnicki Teodor, *I u możliwych dziwny. Powieść z wieku XVII*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1965.
- Parnicki Teodor, *Muza dalekich podróży*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1970.
- Parnicki Teodor, *Rozdwojony w sobie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983.
- Parnicki Teodor, *Staliśmy jak dwa sny*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1973.
- Semiotyka kultury*, wybór i oprac. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa, przedmowa Stefan Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 7: *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
- Świat Parnickiego. Materiały z konferencji*, red. Jacek Łukasiewicz, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1999.
- Wąsowicz Magdalena, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 2.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony kształtowi genologicznemu uprawianej przez Teodora Parnickiego powieści historyczno-fantastycznej, rozpatrywanemu na przykładzie dylogii, którą tworzą dzieła *Muza dalekich podróży* i *Staliśmy jak dwa sny*. Szczególnie interesuje mnie obecna w powieściach fantastyka, która wyraźnie reprezentuje dwa typy. Pierwszy z nich nazwałem „fantastyką historyczną”, drugi sam pisarz określił jako „fantastykę czystą”. Ich współwystępowanie odróżnia uprawianą przez Parnickiego powieść od form pokrewnych (powieści historycznej, fantastycznej i historii alternatywnej), a zarazem wyposaża dzieła prozaika w znane z literatury romantycznej cechy (autotematyzm, ironię romantyczną) oraz decyduje o przeważającej nad historycznością – literackości dzieła.

On the “historical-fantastic” works of Teodor Parnicki (on the basis of the dylogy *Muza dalekich podróży* [A muse of distant journeys] and *Staliśmy jak dwa sny* [There we stood like two dreams])

Abstract

This article is about the genological aspects of the historical fantasy novels by Teodor Parnicki as seen in his dilogy consisting of *Muza dalekich podróży* and *Staliśmy jak dwa sny*. I focus mainly on fantasy elements visible in the novels, which are clearly divided into two separated tendencies. I called the first one “historical fantasy”, and the author himself called the second one “pure fantasy”. Their coexistence is what distinguishes Parnicki’s type of novel from similar forms (historical novels, fantasy novels, and alternate history). At the same time, this combination gives the writer’s creations traits characteristic of the romantic period (*mise en abyme*, romantic irony) and determines the literary character of the text, which is stronger than the historical one.

Słowa kluczowe: Teodor Parnicki, powieść, fantastyka, fikcja, historia

Keywords: Teodor Parnicki, novel, fantasy, fiction, history

Maciej Szargot – prof. dr hab., historyk literatury. Zajmuje się twórczością polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycją romantyczną i gotycką, dydaktyką, literaturą dla dzieci i młodzieży oraz fantastyką. Pracuje jako profesor na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie kieruje Zakładem Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej. Jest między innymi autorem książek: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (Katowice 2000), *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Katowice 2004), „przez wiek [...] przez dwa wieki”. *Dwa studia o poezji Tadeusza Nowaka* (Katowice 2008), *Kosmos Krasińskiego. Studia* (Piotrków Trybunalski 2009), „Jeźycjada” a sprawa polska. *O powieściach Małgorzaty Musierowicz* (Katowice 2011; napisana wspólnie z żoną Barbarą), *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego* (Kraków 2011), *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Piotrków Trybunalski 2014), *Układanie dramatu. Rzecz o „Nie-Boskiej komedii”* (Toruń 2017), *W stronę interpretacji. Dwie odmienne propozycje dydaktyczne dla szkół średnich i wyższych* (Łódź 2020; napisana wspólnie z Małgorzatą Kaczmarek), „*Kochany Poeto Ruin...*” *Studia o Krasińskim* (Łódź 2020). Jest również edytorem dzieł romantyków: Zygmunta Krasińskiego, Józefa Bohdana Dziekońskiego i Józefa Aleksandra Miniszewskiego.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.8

Krystian Saja

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID 0000-0002-5580-6218

Retelling w historiach alternatywnych

Retelling, zgodnie z tłumaczeniem Lidii Gąsowskiej, określamy jako „po-wtórne, ponowne opowiedzenie” historii. W literaturze polskiej badane zjawisko utrzymało się przede wszystkim w odniesieniu do mitów, legend, baśni, fantastyki oraz literatury postmodernistycznej przedstawiającej świat na opak¹. Ta ostatnia to przede wszystkim utwory podważające kanoniczność niektórych opowieści, kreujące nowy ogląd zastanej rzeczywistości². W podobnym kontekście interpretujemy cieszące się dziś dużym zainteresowaniem utwory z nurtu literatury spekulatywnej lub kontrfaktycznej traktujące o alternatywnych kierunkach rozwoju dziejów. Relacja retellingu do tego typu literatury stosunkowo rzadko podlega analizie. Większość dostępnych opracowań dotyczy rozważań teoretycznych na temat definiowania retellingu lub jego obecności w baśni postmodernistycznej. W badaniach nad historiami alternatywnymi porusza się natomiast zagadnienia renarracji, która wchodzi w zakres prac związanych z retellingiem, często w charakterze pojęcia synonimicznego.

Wydaje się, że historia pisana na nowo lub też historia dopowiedziana wymagają od badacza gruntownej renarracji, reinterpretacji oraz rewizji, o ile ma ona dotrzeć do szerokiego grona odbiorców. W ślad za myślą Henryka Markiewicza, rozważającego kwestie nowego ujęcia starych baśni w wykonaniu Charles’a Perraulta oraz zbioru braci Grimmów, renarracja to zmiana pierwotnych tekstów, reinterpretacja zaś to modyfikacja pierwotnych historii³. Zatem kreowanie alternatywnej historii możemy uznać za reinterpretację, zważywszy na zastosowanie odmiennych scenariuszy zdarzeń względem tych, które zaistniały w przeszłości. Z kolei pogłębienie

¹ L. Gąsowska, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Między pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2009, s. 449. Zob. również W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014, s. 13.

² A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2017, s. 45–66.

³ Tamże, s. 47. Zob. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

wiedzy historycznej traktować można jako renarrację, biorąc pod uwagę wprowadzanie do historii nowo odkrytych faktów historycznych. Fakty te wpływają na interpretację przeszłości: zdarzeń, miejsc, czynów lub postaci. Bywa jednak, że w określonym typie literatury występują oba rodzaje przekształceń. Powyższe założenia odnoszą się do klasycznie pojmowanej historiografii właściwej dla większości środowisk akademickich. Jest ona oparta na współzależności przyczynowej, która wskazuje na linearność procesu historycznego. Na tego typu uwarunkowaniach, wiodącej akademickiej wizji historii, opierać będą dalsze rozważania.

Warto jednak podkreślić, że istnieją także alternatywne koncepcje historiografii, w których ważnym ogniwem staje się narratywizm. Wśród nich najbardziej interesującą jest tak zwana metahistoria, rozumiana jako świadome lub nieświadome powielanie mitów historycznych, cechujące się pozornym obiektywizmem lub wręcz jego brakiem⁴. Hayden White zauważył, że pomimo faktu istnienia obiektywnej rzeczywistości przeszłej nie jest możliwe, aby historycy byli w stanie zaprezentować wierny obraz czasów, które przedstawiają. Będzie to jedynie subiektywna konstrukcja historyka, dająca efekt realności⁵. Historia jest wynajdywana, a nie odkrywana, ponieważ każdorazowo pojawia się zniekształcenie formalne, wynikające z subiektywnej perspektywy (czasoprzestrzeni, poglądów, wyobrażeń, kultury), w której żyje autor opisywanych dziejów⁶. Tym samym przeszłość jawi się jako kraina fantazji, dlatego wszelkie rozważania na jej temat są rodzajem spekulacji⁷. Pojęcie to wprawdzie w sposób naturalny przywołuje skojarzenia z historiami alternatywnymi, lecz nie będzie stanowił rozwiniętego punktu odniesienia w poniższych rozważaniach. Jak już wspomniałem, skupię się w nich na klasycznym postrzeganiu historii, opierającym się na uwypukleniu roli faktów historycznych jako punktów przełomowych.

Artykuł poświęcony będzie problemom współczesnego odbioru literatury historiograficznej oraz alternatywnej w odniesieniu do retellingu, ze szczególnym naciskiem na literaturę kontryfaktyczną. Będzie to próba wykazania, że obszar

⁴ Inną ze znanych koncepcji jest idea historycznej pamięci zbiorowej. Nawiązuje ona w pewnym sensie do metahistorii. „Pamięć zbiorowa nie stanowi odzwierciedlenia ani dokładnego opisu przeszłości (co, jeśli w ogóle, jest bardziej domeną historyków), lecz zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, stanowi uzależnioną od aktualnego kontekstu społeczno-politycznego wizję przeszłości” – zauważa Joanna Gubała (*Metodologiczna refleksja nad badaniami pamięci zbiorowej. Próba wstępnego ujęcia problemu na przykładzie rozważań Jeffreya Olicka, Wulfa Kansteinerja oraz Alona Confino*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2012, t. 42, s. 70). Jak zauważa Maurice Halbwachs: „w zbiorowej pamięci przechowywane czy przywoływane jest tylko to”, co „dzięki swym aktualnym ramom społeczeństwo może odtworzyć” (M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, cyt. za: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 56).

⁵ E. Domańska, *Wstęp*, w: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000, s. 13.

⁶ Zob. H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1974, s. 2.

⁷ H. White, *Poetyka pisarstwa...*, dz. cyt., s. 73.

zainteresowania retellingu warto rozszerzyć o dzieła z zakresu historiografii. Należy również poczynić starania, by historie alternatywne zyskały szerszy zakres opracowań w zakresie retellingu, niż ma to miejsce obecnie. Głównym celem poniższych rozważań jest przede wszystkim udowodnienie tezy, że retelling stanowi ważną część procesu budowania alternatywnej wizji przeszłości w literaturze kontrfaktycznej. Niniejsza praca skupia się jedynie na rozważaniach teoretycznych, pozbawionych obrazowania w postaci przykładów literackich. Zważywszy na obszerność podejmowanych tu zagadnień, zostanie im poświęcony odrębny artykuł.

Intertekstualność, transfikcjonalność, bań i retelling

Relacje między różnymi tekstami kultury a ich pierwowzorami pod postacią tak zwanych pre-tekstów stanowią przedmiot rozważań od czasów starożytnych. Już wówczas szeroko pojęte naśladownictwo ulegało stopniowej legitymizacji, ze względu na szereg pozytywnych konsekwencji takiego działania. Pseudo-Longinos zauważył, że naśladownictwo nie zawsze jest plagiatem, gdyż może się stać „odciskiem zrobionym z pięknych kształtów dzieł sztuki i przemysłu artystycznego”⁸. W podobnym aspekcie rozważane są współcześnie prace intertekstualne. Niektórzy badacze uważają, że w obecnych czasach nie istnieje możliwość sformułowania w pełni nowej i oryginalnej wypowiedzi⁹. Należy do nich między innymi Raymond Federman, który stwierdza, że wyobraźnia nie wynajduje „czegoś-nowego”, lecz tylko naśladuje, kopiuje, powtarza i rozmnaża, w pewnym sensie plagiatując to, co istnieje¹⁰. Z kolei Paul Valéry zaznacza:

Każda twórczość jest nawiązaniem do czegoś lub odrzuceniem czegoś, co kiedyś już zostało stworzone. Bądź powtarza to samo w innej tonacji, oczyszcza, rozszerza, upraszcza, uzupełnia, lub nadmiernie rozbudowuje, bądź zwalcza, unicestwia, burzy, neguje, ale i tak zakłada jakieś istnienie i niedostrzegalnie z niego korzysta¹¹.

Intertekstualność otwiera nowe perspektywy dla starych problemów, formułuje pytania oraz ujawnia ukryte paradoksy. Do szeroko pojętych działań w tym zakresie należą praktyki parodiowania, pastiszu, trawestacji, interpretacji, imitacji, parafrazowania, ekfrazy, remiksowania, coverowania, sequelowania i przede wszystkim retellingu, z szerokim wachlarzem możliwości wytwarzania nowej przestrzeni poznawczej, szczególnie w zakresie kultury i świadomości społecznej, co stanowi obiekt moich dalszych rozważań.

⁸ Pseudo-Longinos, *O górnoci*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł. T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 113.

⁹ Zob. *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, red. A. Chomiuk, E. Pogonowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 8.

¹⁰ Por. R. Federman, *Imagination as Plagiarism (An Unfinished Paper)*, „New Literary History” 1975/1976, t. 7, s. 565, cyt. za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, dz. cyt., s. 202.

¹¹ P. Valéry, *Estetyka słowa*, przeł. D. Eska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 169.

Kolejnym istotnym zagadnieniem, o którym należy wspomnieć, jest transfikcjonalność¹². Jest to ważny element działań intertekstualnych, które nie stanowią działań zbieżnych z hipertekstualnością, ponieważ transfikcjonalność nie skupia się na naśladowaniu oraz transformacji w sferze międzytekstowej, lecz na migracji elementów będących integralną częścią danej przestrzeni narracyjnej¹³. Oznacza to, że dwa teksty mają wspólną historię oraz przestrzeń narracyjną poprzez występowanie tych samych bohaterów, miejsc oraz podobnego przebiegu wydarzeń¹⁴. W świetle badań retellingowych pojęcie transfikcjonalności wpisuje się w schemat zderzenia dwóch przestrzeni w zakresie świata przedstawionego: kanonicznej i alternatywnej, w których występują te same schematy, lecz ich realizacje budują nowe ścieżki odniesień – nowe, pełnoprawne utwory literackie. O bezpośrednich związkach transfikcjonalności z omawianym typem literatury kontryfakcyjnej oraz z obecnym w niej retellingiem wspomnę w dalszej części pracy.

Z retellingiem rozpatrywanym na gruncie polskim wiąże się zasadniczy problem natury definicyjnej. Polega on przede wszystkim na braku możliwości wskazania właściwego odpowiednika w języku polskim dla terminu angielskiego. Wspomniane na wstępie próby przekładu nie odzwierciedlają w pełni istoty definicji. Wśród nielicznych prób opisu pojęcia retellingu na gruncie rodzimym interesująca, z punktu widzenia poruszanych tu zagadnień, jest spopularyzowana definicja Andrzeja Sapkowskiego, zawarta w *Rękopisie znalezionym w smoczej jaskini*. Już na wstępie rozważań pisarz zaznacza wskazany problem, stwierdzając:

Retelling jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiadanie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także retellingi zrobione wcześniej przez innych autorów¹⁵.

Sapkowski buduje pojęcie skoncentrowane przede wszystkim na intertekstualności lub też na tak zwanym rewrtingu, który sprawia, że „utwór literacki zostaje uwikłany w nieustającą walkę między *novum* przetworzonego tekstu a *arché* pierwowzoru, co prowadzi niekiedy do dysonansu poznawczego lub [do] pewnych kłopotów z interpretacją artefaktu”¹⁶. Zdaniem Piotra Żołądzia problem wiąże się

¹² Pojęcie zaproponowane przez Richarda Saint-Gelaisa w książce *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses jeux*, Éditions du Seuil, Paris 2011.

¹³ Por. P. Marciniak, *Transfikcjonalność*, w: *Słownik poetologiczny*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 102.

¹⁴ Tamże, s. 103.

¹⁵ A. Sapkowski, *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”*, w: tegoż, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. 2, rozszerz., SuperNOWA Warszawa 2011, s. 41.

¹⁶ P. Żołądz, *Literatura (wy)czepiana? Recepcja strategii narracyjnych Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2018, t. 36(2), s. 83.

z faktem, że czytelnik nieznający modyfikowanego kodu nie odczyta prawidłowo kontekstualności zawartej w dziele literackim¹⁷.

Pisarz podkreśla, że retellingowi poddawane są również dzieła literackie niekoniecznie przynależne do kanonu. Tym samym we wskazany zakres badań włączyć można historie alternatywne oraz mniej lub bardziej nacechowane poetycko dzieła z historiografii (przeważnie takie, które reorganizują oraz rewidują wiedzę historyczną). Tezy intertekstualne oraz rewritingowe uwidaczniają się w dalszej części definicji, w której czytamy:

Retelling w *fantasy* zawiera dwa elementy – jednym jest owo użyte w tytule „jak to było naprawdę”, albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik – w ramach zaakceptowanej konwencji – daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą. Drugim elementem jest euhemeryzacja, zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości¹⁸.

Definicja Sapkowskiego, bazując na wymaganym powiązaniu tekstu nowego z jego pierwowzorem, wydaje się wyraźnie zredukowana w zakresie przestrzeni poznawczej. Maciej Skowera zauważa, iż:

Autor, ograniczając zakres pojęcia retelling do grupy utworów mówiących, „jak to było naprawdę”, bierze pod uwagę głównie teksty ujawniające „prawdziwą historię”, którą tradycyjne warianty opowieści miałyby fałszować¹⁹.

Istnieje grupa utworów literackich mieszczących się w zakresie pojęcia retellingu, a nieosadzonych w „oryginalnej”, „prawdziwej” historii. Wprowadzona jest w nich odmienna perspektywa przy zachowaniu pozostałych topicznych elementów opowieści²⁰. Anita Całek uzupełnia wypowiedź pisarza, podkreślając, że autor każdorazowo zamyka nowo powstały tekst w dotychczasowych, narracyjnych ramach pierwotnej opowieści, dekonstruuje aktualnie funkcjonującą, oficjalną wersję historii²¹. W sposób naturalny pojawia się tu znaczące powiązanie tak pojmowanego retellingu z dokonującą korekt w obrębie dziejów historiografią oraz z historiami alternatywnymi. Historiozofia oraz historiografia niemalże od początków swego istnienia snuły domysły oparte na fundamentalnym pytaniu: „co by było, gdyby”. Ponadto w tego typu literaturze bardzo często dochodzi do modyfikacji treści. Diametralne zmiany następują z kolei w obrębie historii alternatywnych, które realizują wizje historyków o odmiennych scenariuszach dziejów.

Kluczowe ustalenia na temat retellingu na gruncie akademickim przynosi analiza postmodernistycznej baśni. Baśń tradycyjna, jak zauważa Weronika Kostecka, „odzwierciedla realia danego miejsca i czasu oraz idee funkcjonujące w społeczności, w której powstała i w której jest opowiadana”²². Tak rozumiana baśń jest

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Sapkowski, *Retelling*, dz. cyt., s. 41.

¹⁹ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2(53), s. 44.

²⁰ Por. A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy*, dz. cyt., s. 45.

²¹ Tamże, s. 48.

²² W. Kostecka, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2(53), s. 24.

kształtowana przez tę społeczność oraz sama ją kształtuje²³. Pełni tym samym podobne funkcje, jakie stawia się przed pracami historiograficznymi. W swym ujęciu klasycznym stanowi ona magazyn reprezentacji cech danej społeczności, umiejscowiony w szerokim spektrum jej działań kulturowych, cywilizacyjnych, politycznych i geopolitycznych w ściśle określonym czasie. W powyższym ujęciu pomijam całkowicie jej atrybuty retellingowe. Tymczasem postmodernistyczne baśniowe wariacje, obecne przede wszystkim w szeroko pojętej kulturze popularnej (literackie, filmowe, serialowe, wirtualne w postaci gier komputerowych itp.), podlegają naturalnej rewolucji lub świadomemu przekształceniu, podając w wątpliwość lub kompromitując idee uznawane dotychczas za wzorcowe. Wprowadza się przy tym idee nowe, konkurencyjne, dotychczas niedostrzegane bądź lekceważone. W nowym typie baśni kwestionuje się lub podważa wartości społeczne, odpowiednie względem czasu i miejsca ich powstania²⁴. Opisywany przeze mnie gatunek odpowiada w szczególności literaturze kontryfakcyjnej, podważającej zastany, historyczny porządek rzeczy. „Baśń postmodernistyczna dekonstruuje utrwaloną przez baśń kanoniczną (a zatem odsyłającą do tradycji) wizję świata” – zaznacza Weronika Kostecka²⁵. Przemodelowaniu bądź odwróceniu ulega struktura społeczna, kulturowe wzorce, podział na akceptowaną „normę” i zachowania uznawane za odstępstwa od niej, a także tak zwana uniwersalność określonych wartości moralnych, modeli postępowania i wzorów relacji między ludźmi²⁶. Zarówno baśń, jak i literatura kontryfakcyjna kwestionują tradycyjny kontekst społeczno-kulturowy, budując nowy punkt widzenia, bardzo często osadzony na przeciwległym biegunie kanonicznych oraz faktycznych zdarzeń. Są to baśniowe i historyczne reinterpretacje, wprowadzające „zmiany w obrębie wzorca strukturalnego klasycznej opowieści”, które proponują czytelnikowi „nowe tematy i wątki”²⁷. Wobec wskazanych przemian Kostecka zaproponowała definiowanie retellingu w odniesieniu do nowej wersji baśni, weryfikującej sens poprzednich wariantów²⁸. Za retellingowe uznajemy: „dzieła przedstawiające dobrze znane opowieści w sposób zaskakujący odbiorcę znającego tradycyjne wersje narracji źródłowych” – stwierdza Maciej Skowera²⁹.

W tym miejscu pojawia się istotne pytanie: które realizacje baśni możemy uznać za dzieła kanoniczne, skoro prefiks *re-*, jak zauważa Vanessa Joosen, wyraźnie wskazuje relację między dziełem nowym a opowieścią, do której się ono odwołuje?³⁰ Pojęcie kanonu, rozpatrywane pod kątem omawianej baśni postmodernistycznej, nie jest tak oczywiste, jak ma to miejsce w historiografii bądź w historii alterna-

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 24–25.

²⁵ Tamże, s. 25.

²⁶ Tamże, s. 25–26.

²⁷ V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 20.

²⁸ W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna*, dz. cyt., s. 13.

²⁹ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni*, dz. cyt., s. 45.

³⁰ V. Joosen, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State University Press, Detroit 2011, s. 9.

tywnej, gdzie – przynajmniej w większości przypadków, porządek dziejowy oraz pamięć faktów historycznych ustalają cechy wzorcowe opowieści. Tak pojmowana oryginalność narracji historycznej „wskazuje przede wszystkim na pierwszeństwo, odsyła do etymologicznej źródłowości i niekiedy sugeruje także niepowtarzalność. [...] Jednak w każdej kulturze to, co niepowtarzalne, bywa rozmaicie egzemplifikowane i niekiedy odmiennie waloryzowane”³¹.

Kostecka zauważa, że w przypadku baśni nie istnieje podstawowa jej wersja, jej „platońska idea”, rozumiana jako czysta, oryginalna i niezmacona³². Kanoniczne są jedynie powtarzające się w kolejnych wariantach zestawy postaci i ich rekwizyty, motywy, wątki, miejsca itp.³³. W literaturze kontradycyjnej nie ma potrzeby odwoływania się do wzorcowej, masowej wyobraźni odbiorców, co sugeruje czynić w odniesieniu do baśni Kamila Kowalczyk, gdyż atrybuty świata i bohaterów osadzonych w ściśle określonej czasoprzestrzeni historycznej pozostają niezmiennie (o ile nowe odkrycia nie spowodują korekt w zakresie narracji na ich temat)³⁴. Możemy wprawdzie dokonać ich rewaloryzacji, lecz zawsze osadzonej w kontekście autentycznej biografii.

W charakterze podsumowania warto przytoczyć definicję retellingu zaproponowaną przez Całek. Retelling to każda praktyka powtarzania dobrze umocowanej kulturowo historii (ustnej lub pisemnej), pod warunkiem że prowadzi do powstania samodzielnego, pełnowymiarowego i autonomicznego wobec pierwowzoru utworu, mającego charakter transfikcjonalny³⁵. W takim kontekście będę rozpatrywać retelling osadzony na gruncie historii alternatywnych.

Literatura kontradycyjna, historiografia i retelling

Literatura kontradycyjna w postaci historii alternatywnej to gatunek prozy fikcyjnej oraz spekulatywnej „rozgrywający się w świecie, w którym wydarzenia historyczne miały przebieg odmienny niż ten znany ze świata rzeczywistego”³⁶. Jej domeną są spekulacje probabilistyczne w historii, a głównym celem refleksja nad mechanizmami dziejów w postaci fabularnej realizacji myśli kontradycyjnej³⁷. W refleksji anglosaskiej gatunek ten istnieje od czasu zakończenia drugiej wojny światowej, zaś w literaturze polskiej pojawił się dopiero po roku 1989, czyli od

³¹ E. Kosowska, A. Gomółka, *O kradzieżach, pożyczkach i zadłużeniach (z darem w tle)*, w: *Kultura w świecie luster*, dz. cyt., s. 11.

³² Por. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna*, dz. cyt., s. 17.

³³ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni*, dz. cyt., s. 47.

³⁴ Por. K. Kowalczyk, *Przed „dawno, dawno temu” i po „żyli długo i szczęśliwie” – o filmowych i komiksowych prequelach i sequelach na podstawie Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2014, nr 4–5, s. 40.

³⁵ A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy*, dz. cyt., s. 52.

³⁶ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 75.

³⁷ Por. M. Górecka, *Polityczne afiliacje fantastyki. Historie alternatywne jako dyskurs ideologiczny*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012–2013, 1(6)–2(7), s. 198.

czasu upadku komunizmu i zniknięcia instytucji cenzury³⁸. Zważywszy, że jest to gatunek młody, jego definicja pojawia się w opracowaniach stosunkowo rzadko. Historia alternatywna została opisana między innymi w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej*, w którym czytamy, że jest to:

[...] fikcyjny przebieg zdarzeń dziejowych w mniejszym lub większym stopniu zbliżony do faktów znanych z autentycznej historii. Mechanizm historii alternatywnej polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziszczyły. Jest więc taki sam jak w eksperymencie myślowym fantastyki naukowej, ponieważ sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby... Materiałem jednakże, z którego budowany jest świat przedstawiony utworu, są realia historyczne, a celem owych zabiegów – poznanie ukrytych sprężyn, napędzających proces dziejowy³⁹.

Dekonstrukcja pierwotnej historii jest tu oczywista, zważywszy na spekulatywny charakter fabularny, aczkolwiek warianty tej rewizji są różnorodne. Magdalena Wąsowicz wskazuje kilka typów historii alternatywnej, odwołując się między innymi do tezy Jerzego Topolskiego, wskazującego trzy możliwości realizacji alternatywnej historii⁴⁰. Wprowadza również własny podział, pisząc o powieściach opisujących światy, w których historia potoczyła się inaczej, jak i o książkach pisanych przez publicystów i historyków rozważających alternatywne kierunki dziejów⁴¹. Historia zostaje przeobrażona, przeważnie w miejscu przełomowym dla dalszego rozwoju dziejów⁴². Mówimy wówczas o tak zwanym *point of divergence* – momencie zmiany biegu historii, czyli miejscu rozejścia się rzeczywistości historycznej i rzeczywistości powieści⁴³. Możemy zauważyć, że proces powyższy zazwyczaj przebiega w stronę utopii lub heterotopii. Innymi słowy, marzenia oraz wizje twórcy historii alternatywnych, często spójne z fantazmatami danego narodu, ujmowane są jako utopie, czyli idealne alternatywy. Potrafią również nabrać charakteru heterotopii, czyli przestrzeni istniejącej na opak, niczym konfrakcyjne „światy równoległe”. Tym samym w historiach alternatywnych dzieje jednostki, społeczności lub narodu

³⁸ M. Górecka, *Historie alternatywne w konwencji steampunk i cyberpunk – wariacje na temat powstania styczniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrzyty*, „Acta Humana” 2013, nr 4(1), s. 37–48.

³⁹ A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 300.

⁴⁰ Po pierwsze: historia alternatywna składająca się z założeń o charakterze konfrakcyjnym, mówiących o niezrealizowanych możliwościach przebiegu historii. Po drugie: fantazjowanie, czyli eksperymenty myślowe na temat tego, co mogłoby się zdarzyć, gdyby nie doszło do realizacji scenariusza konfrakcyjnego. Po trzecie: wskazanie alternatywnych względem zaistniałych sposobów działania lub możliwości wyborów wraz z wytłumaczeniem, dlaczego ta, a nie inna możliwość została zrealizowana (J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1999, s. 4–5).

⁴¹ M. Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematy, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 2, s. 96.

⁴² Na przykład polska kampania wrześniowa 1939 roku, powstanie listopadowe itp.

⁴³ O miejscu tym wspomina Lemann w stworzonej przez siebie definicji historii alternatywnej (N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk...*, dz. cyt., s. 380–388).

zyskują nową narrację oraz przestrzeń. Odwołują się one do ważnych wydarzeń z historii oraz odpowiadają na zmiany zachodzące w społeczeństwie, czyniąc to w możliwie najbardziej optymalnym, nowym scenariuszu dziejów. Podobne przemiany następują w zakresie rewizji baśni postmodernistycznej: „cechują się one krytycznym podejściem do pierwowzorów, kwestionując czy wręcz obalając zawarte w nich sensy poprzez włączanie w swój obręb całkiem nowych wartości i perspektyw” – zaznacza Skowera⁴⁴.

Istotnym zagadnieniem, obecnym w historiach alternatywnych, jest tak zwane *preemption*, czyli rodzaj strategii ofensywnej polegającej na udaremnieniu przyszłego zdarzenia, zapobieżeniu mu poprzez zarządzanie afektami sytuacyjnymi. Jest to działanie osadzone w teraźniejszości, ukierunkowane na udaremnienie groźby, która jeszcze nie istnieje⁴⁵. Zgodnie z powyższą koncepcją historie alternatywne odwołują się do punktu w przestrzeni historycznej, w którym następuje chwilowy kryzys ontologicznej rzeczywistości, gdzie to, co się nie wydarzyło, a jedynie mogło się wydarzyć, może się stać faktem⁴⁶. Mówimy wówczas o tak zwanej, określonej przez Briana Massumiego, przeszłej przyszłości (*futures past*). Jak pisze Justyna Tabaszewska:

To taka wizja przyszłości, która wprawdzie – jak pokazuje rzeczywistość – nigdy się nie spełniła, ale która stanowi istotny komponent naszej teraźniejszości, wciąż pełniąc istotne funkcje w afektywnej ekonomii. Pod tym względem fenomen przeszłych przyszłości może być analizowany na dwa odmienne, lecz związane ze sobą sposoby: z jednej strony stanowi on część naszej pamięci o przeszłości, z drugiej jednak – wizje przeszłej przyszłości kształtują naszą teraźniejszość i jako takie są związane z aktualną, a nie minioną polityką afektywną⁴⁷.

Są to zatem realne wizje z przeszłości na przyszłość, które nigdy się nie zrealizowały, a których możliwe zaistnienie oddziałuje na naszą rzeczywistość. Owa niezrealizowana alternatywna rzeczywistość ożyła w literaturze za sprawą historii alternatywnej. Narodziły się na nowo dawne lęki i niespełnione nadzieje, a także liczne fantazmaty o przeszłości, które do dnia dzisiejszego kształtują sytuację społeczną oraz polityczną danego narodu. Tym samym idea przeszłej przyszłości wpływa na ustanowienie indywidualnego celu każdej opowieści.

Jednym z głównych celów historii alternatywnych jest pełniejsze odczytywanie złożonych procesów dziejowych. Jak zauważa Paweł Tomczok, literatura ta „może zajmować się wszystkimi niezrealizowanymi możliwościami dziejów – a zbiór tych światów możliwych będzie znacznie bogatszy od przedmiotu tradycyjnej historiografii”⁴⁸. W tym miejscu pojawia się również kwestia dekonstrukcji oraz renarracji przeszłości. Budowany jest pełniejszy obraz przeszłości, a dopełnienie wiedzy

⁴⁴ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni*, dz. cyt., s. 50.

⁴⁵ B. Massumi, *Ontopower. War, Powers, and the State of Perception*, Duke University Press, Durham – London 2015, s. 7.

⁴⁶ Por. J. Tabaszewska, *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 52.

⁴⁷ Tamże, s. 54.

⁴⁸ P. Tomczok, *Życie innych historii*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1(1), s. 35.

o dziejach bieżących następuje za sprawą zrozumienia możliwych alternatyw. Ich zobrazowanie następuje między innymi dzięki literaturze, czyli urzeczywistnieniu świata mentalnego pisarza. Odbywa się to poprzez przestrzeń historii alternatywnych, które budują „nowe fakty”, ukazując wizje ich istnienia w procesie dziejowym. Ma to rzecz jasna związek z pojęciem transfikcjonalności, w której w ślad za opinią Richarda Saint-Gelaisa dwa teksty odnoszą się do tej samej fikcji poprzez wznowienie, rozumiane jako ponowne podejmowanie poszczególnych elementów fikcyjnych danego tekstu, takich jak dalsze losy bohaterów czy wskazane elementy intrygi⁴⁹. W przypadku historii alternatywnych będzie to wznowienie pewnego faktu historycznego (wspomnianego już *point of divergence*), który w dalszej kolejności przeobraża się w odmienne względem historycznego przekazu losy bohaterów w tej samej bądź w zupełnie nowej rzeczywistości dziejowej. Fakt historyczny zostaje „przecięty”, „rozerwany”⁵⁰. Powstają luki do wypełnienia, prowadzące do transfikcjonalności lub właśnie do retellingu w literaturze kontryfakcyjnej. Zaistniałe możliwości dopełniają w ten sposób ogólny obraz danego zjawiska, rzeczy, osoby lub zdarzenia, które w świecie rzeczywistym zrealizowało się tylko w jednym z możliwych scenariuszy. Jak zauważa Paweł Marciniak, rozszerzenie transfikcjonalne „nie musi interweniować w intrygę tekstu inicjalnego”, tym bardziej że praktyka transfikcjonalna zwana „wersjami” koncentruje się na próbie ponownego przedstawienia i zmodyfikowania znanej już historii, na przykład poprzez zmianę perspektywy, z jakiej bohater opisuje świat⁵¹. Wiąże się to, w sposób oczywisty, z pojęciem historii alternatywnej. W świetle powyższych rozważań można uznać, że dzieło kanoniczne pozostaje fundamentalnie nienaruszone, co jest naturalne w przypadku historycznego biegu dziejów.

Podstawą sukcesu wszelkich prac z zakresu historii i literatury kontryfakcyjnej jest narracyjna forma podawcza, wspólna dla wskazanych przestrzeni oraz, jak już wspomniałem, mogąca ulegać reorganizacji. Już Kwintylian podkreślał, że podstawowym podobieństwem między historią a poezją jest narracyjna forma podawcza. Historia jest „najbardziej zbliżona do poezji”, jest „jakby niewiązaną pieśnią”⁵². Tak rozumiana narracja pozostaje spersonalizowana za sprawą subiektywnego „Ja” oraz zależna od wiedzy i kompetencji twórcy. Johann Martin Chladenius słusznie zauważa, że „nie można uniknąć tego, iż każdy rozpatruje historię z własnego punktu widzenia i według niego ją opowiada [...]. Opowiadanie w pełni oderwane od własnego punktu widzenia jest niemożliwe”⁵³. Spersonalizowana narracja sprawia, że historycy upodabniają swoje prace do różnych gatunków literackich. Stanowi to często podkreślany zarzut względem tak zwanej historii romantycznej czy poetyckiej⁵⁴. Prawdą jest, że historycy „z bohaterskiej wojny robią fragment epepei, straszne

⁴⁹ P. Marciniak, *Transfikcjonalność*, dz. cyt., s. 103.

⁵⁰ Tamże, s. 104.

⁵¹ Tamże, s. 105–106.

⁵² M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, ks. I, II i X., przeł. i oprac. M. Brożek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 256.

⁵³ J.M. Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, [b.w.], Leipzig 1752. Cyt. za: H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, t. 97, z. 3, s. 7.

⁵⁴ H. Markiewicz, *Historia a literatura*, dz. cyt., s. 6.

kłęski układają w tragedie, a z intrygi lepią komedie; wielu historyków przebiera francuską rewolucję w szaty melodramatu” – zauważa Markiewicz⁵⁵. Na wskazany obszar „Ja” wkracza retelling, ściśle powiązany z reorganizacją znanych już treści historycznych. Są one osnute nową opowieścią, jak już wskazywałem niejednokrotnie, odbiegającą od dotychczas zastanych schematów. Ponadto na nowo opowiadane historie, opatrzone atrakcyjną formą podawczą, pełnią niezwykle istotną funkcję w procesie edukacyjnym. Pomagają utrwalić zawiły materiał dziejowy oraz lepiej go zrozumieć.

Co ważne, z wiedzy jednostkowej, zaprezentowanej w atrakcyjnej postaci opowieści retellingowej, jesteśmy w stanie wyprowadzić konkretną wiedzę ogólną. „Historia wpaja umysłowi prawdy ogólne przez żywe przedstawienie poszczególnych charakterów i wydarzeń” – pisze Thomas Macaulay⁵⁶. Retelling pełni zatem istotną funkcję w procesie poznawczym oraz pamięciowym. Te same historie, powielane w kolejnych przedstawieniach w postaci „odświeżonej”, sprawiają, że pierwotna forma danej informacji, wyraźnie widoczna w różnych wariantach, zyskuje charakter fundamentalnej podstawy, kanonu oraz wzorca. Doprowadza to do rewaloryzacji, rozumianej jako nowa wycena starych wartości, weryfikacja ich hierarchii⁵⁷. Zmienia się zatem hierarchia wartości, rozszerzają dotychczasowe wzorce oraz ujawnia nowa jakość, o czym pisałem, rozpatrując kategorię baśni postmodernistycznej.

Wracając do pierwszej części definicji Sapkowskiego na temat pierwowzoru, warto nadmienić, że narracja historyczna coraz częściej przyjmuje wspomnianą już formę poetycką, która niejednokrotnie oddala opowiadane treści od obiektywnego faktopisarstwa. Innymi słowy, referencyjność treści istnieje, z zastrzeżeniem, że należy ją w pewnym sensie odczytać „między wierszami”, odnajdując odpowiedni kod. Istnieje tu zatem problem nakreślony przez Żołądzia: nieumiejętnie odczytane kody mogą spowodować problem poznawczy. Tym samym zarówno reorganizowane, jak i kontryfakcyjne dzieła historyczne wymagają szeroko idącej świadomości historycznej faktów dokonanych, o czym wspomina Natalia Lemann⁵⁸.

Kolejną ważną kwestią do rozpatrzenia jest niemalże zawsze pojawiająca się w dziele literackim literatury kontryfakcyjnej sugestia brzmiąca: „tak to było naprawdę”. Jest ona obecna zarówno w historiografii, jak i w literaturze alternatywnej. Jak już pisałem, historycy bardzo często odkłamują przeszłość, bazując na nowych faktach, zaś pisarze kontryfaktu, osadzonego w pewnym stopniu na fundamencie *fantasy*, działają na podstawie kreowania świata nowego, alternatywnego względem autentycznego biegu dziejów, istniejącego w przestrzeni mentalnej autora oraz czytelnika, o ile ten rzeczywiście przyjmie opisywany świat jako prawdziwy. Autor takiego dzieła literackiego sugeruje odbiorcy jedną z dwóch ścieżek: istnienie fikcyjnego wprowadzie, lecz dla odbiorcy autentycznego mentalnie świata, lub też podsyła

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Th. Macaulay, *Hallam*, w: *Critical and Historical Essays*, t. 1, London 1907, s. 1. Cyt. za: H. Markiewicz, *Historia a literatura*, dz. cyt., s. 10.

⁵⁷ U. Śmietana, *Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter*, „Czas Kultury” 2004, nr 4, s. 49.

⁵⁸ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk...*, dz. cyt., s. 15.

odbiorcy możliwy scenariusz alternatywnego biegu dziejów, oparty na dekonstrukcji jego dawnego porządku. W obu przypadkach mówię tu o prawdzie w sensie mentalnym, innymi słowy – o rzeczywistości mentalnej wykreowanej rzeczywistości, co jest równoważne z istnieniem prawdy świata przedstawionego.

Historyk operujący klasycznym podejściem historiograficznym jest zobowiązany połączyć szereg faktów w ciągu przyczynowo-skutkowe, „w organizm, który jest zespolony jednością wewnętrzną konieczności i dobiega swego końca dopiero wraz ze spełnieniem się samej idei”⁵⁹. Podobne zobowiązanie spoczywa na autorze historii alternatywnej. Musi on stworzyć świat nowy, odrealniony, a jednocześnie prawdziwy, logiczny, zespolony wewnętrzną koniecznością, mający początek w fakcie historycznym, zaś koniec osadzony w fikcji lub spekulacji, by u końca czytanej opowieści czytelnik mógł powiedzieć: „tak mogło być naprawdę”. Żywe, pełnokrwiste, autentyczne, unaocznione w historii faktu postaci potrafią wspomóc autora w realizacji wskazanego celu. Bardzo często przekazują one więcej wiedzy niż ogólnikowe fakty historyczne, zapisane w chronologicznym porządku dziejów. W świecie rzeczywistym bywają kluczowymi figurami, często autorytetami uczestniczącymi w kształtowaniu historii prawdziwej. „Historyczne postaci, a nawet historyczne epoki powinny pojawiać się w narracji jakby na scenie. Powinny pojawiać się, by tak rzec, w swej pełni życiowej” – stwierdza Augustin Thierry⁶⁰.

Jak zauważyła Całek, istotnym błędem spopularyzowanej definicji Sapkowskiego jest brak odniesienia się do kwestii światotwórstwa. Tymczasem niemal każde dzieło retellingowe buduje nową jakość, „w pełni autonomiczną i pełnowymiarową przestrzeń, która dzięki retellingowi jest równocześnie głęboko zakorzeniona w kulturze”⁶¹. Tworzenie nowych światów nie jest prostym powtórzeniem znanych motywów literackich, lecz procesem autonomicznym, kreującym niezależną od uwarunkowań intertekstualnych nową rzeczywistość, osadzoną rzecz jasna w kulturze⁶². Innymi słowy, wskazana przez Sapkowskiego intertekstualność kończy się w momencie zaistnienia rzeczywistości alternatywnej (*Alternate Universe*). Pojęcie to oznacza:

[...] przeniesienie akcji w alternatywną rzeczywistość, czyli w inny (niekanoniczny) świat przedstawiony. To zatem pewnego rodzaju opowiedzenie na nowo różnorodnych przestrzeni: po pierwsze, realnych miejsc (na przykład kawiarni, szkoły), a raczej pewnego wyobrażenia o nich; po drugie, przestrzeni historycznie i popkulturowo przetworzonych (średniowieczne miasto, piracki statek z XVII wieku); po trzecie zaś fikcyjnych światów przedstawionych, opartych na jednym tekście (Hogwart) lub gatunku (kino superbohaterskie, baśnie)⁶³.

⁵⁹ W. Wackernagel, *Poetik, Retorik und Stilistik*, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle an der Saale 1906, s. 106.

⁶⁰ A. Thierry, *Considérations sur l'histoire de France*, Librairie Furne, Jouvet et Cie Éditeurs, Paris 1840, s. 56–57.

⁶¹ A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy*, dz. cyt., s. 49.

⁶² Tamże.

⁶³ D. Ciesielska, *Ta sama historia w innej rzeczywistości – wykorzystanie Alternate Universes w fan fiction*, w: *Retelling: strategie przestrzenne*, red. D. Ciesielska, M. Kozyra, A. Łozińska, M. Sugiera, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2019, s. 194.

Przestrzeń powyższa stanowi niezmiernie ważny aspekt opowiadanej historii, szczególnie w historiach alternatywnych. Znane przestrzenie unaocniają opowieść oraz ugruntowują ją w tradycji kulturowej. Dają również podstawy do legitymizacji opowieści, dokonywanej przez czytelnika⁶⁴. Przestrzenie autentyczne, odtworzone w obrębie opowiadanej historii, symulują świat prawdziwy w fikcyjnej i alternatywnej przestrzeni dziejowej, dając podstawy do uznania jej za możliwą do zaistnienia.

Renarracja i historia na opak

Biorąc pod uwagę ilość oraz zróżnicowanie jakościowe wprowadzanych przekształceń w utworze literackim, retelling jest zjawiskiem złożonym i niejednorodnym⁶⁵. Każda nowa opowieść jest co prawda osadzona w tradycji, lecz zyskuje autonomię w momencie, gdy zmianie ulega uniwersum. Wydaje się, iż jest to właściwe podejście analityczne, które odpowiada referencyjnie przekształceniom, zarówno w zakresie historiografii, jak i historii alternatywnej. W swoich rozważaniach Całek wymienia typy retellingu, które warto przytoczyć z uwagi na ich referencyjność względem historiografii oraz historii alternatywnych. Pierwszy z nich, nazwany **renarracyjnością**, doskonale odpowiada historiografii, ponieważ:

[...] zmiany wprowadzone do historii mają przede wszystkim charakter dopełniający (wypełnienie „białych plam”, uzupełnienie wątków pobocznych, dopisanie kolejnych części do istniejącej już historii, pokazanie jej z odmiennej perspektywy lub przeniesienie w nowe, odmienne realia, wszystko to jednakże nie zmienia zasadniczo jej przesłania, chociaż je modyfikuje i poszerza, co nadaje opowiadanej historii głębię i wieloznaczność⁶⁶.

Zdaniem Arthura Schopenhauera „jedność dziejów jest po prostu fikcją”⁶⁷. Nie da się zamknąć uznanej za wiodącą wersji historii w przestrzeni odosobnionej, bez jakiegokolwiek wpływu kultury, społeczeństwa, mitów oraz nowych faktów. Historia wymaga jednak, podobnie jak tragedia, „ekspozycji, centralnej akcji i rozwiązania” – zauważa Wolter⁶⁸. Praca historyka polega na łączeniu faktów w opowieści, w których każdy nowy element wplątany w ogół narracji zostaje przez nią wchłonięty lub całkowicie ją zmienia. Układ przyczyn i skutków, ułożony w chronologiczny porządek uniwersum, stanowi doskonałą podstawę dla fabuł historycznych, które potrafią przekształcać się w dzieła literatury.

⁶⁴ Interesującym przykładem są powieści kryminalne Konrada T. Lewandowskiego osadzone w międzywojennej Warszawie, które można uznać za paraalternatywne, na przykład: *Magnetyzer* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007) i *Bogini z labradoru* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007).

⁶⁵ A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy*, dz. cyt., s. 52.

⁶⁶ Tamże, s. 53.

⁶⁷ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 634.

⁶⁸ W liście do d'Argensona z 26.01.1740, cyt. za: H. Markiewicz, *Historia a literatura*, dz. cyt., s. 12.

Kolejny typ retellingu nazywany jest **historią na opak**, w której następuje „zaburzenie konstrukcji świata poprzez odwrócenie ogólnie przyjętego porządku i stworzenie znanej w literaturze kategorii »świata na opak«⁶⁹. Jest to radykalna rewizja przyjmowanych automatycznie pewników rzeczywistości, doprowadzająca do powstania świata alternatywnego⁷⁰. Ten typ retellingu odpowiada znakomicie historiom alternatywnym, w których bieg dziejów niejednokrotnie ulega gwałtownej i niespodziewanej zmianie. Częstym motywem występującym w powieściach alternatywnych jest na przykład pełne zwycięstwo nazistowskich Niemiec w drugiej wojnie światowej lub też w literaturze rodzimej zwycięstwo Polski w kampanii wrześniowej⁷¹. W odniesieniu do prawdziwego biegu dziejów skala przemian jest znacząca, a ład światowy ulega reorganizacji o sto osiemdziesiąt stopni. Nie ma możliwości, by „historią na opak” stały się dzieje autentyczne, ponieważ stopień pewnych obiektywnych zdarzeń historycznych jest zbyt wysoki. Innymi słowy, stopień prawdziwości niektórych faktów historycznych zmniejsza do zera prawdopodobieństwo, by nagle zaistniały nowe fakty kompleksowo zreorganizowały przeszłość.

Wydaje się, iż pojęcie prawdy historycznej trwa niezmiennie na swoim fundamencie, co najmniej od czasów Cycerona. W czasach antycznych prawda historii była rozumiana jako prawdziwość faktów, zaś przestrzeń poezji stanowiła zmyślenie nieprawdopodobne⁷². Warto w tym miejscu przytoczyć myśl Arystotelesa na temat prawdopodobieństwa w *mimesis*. Uważał on, że wszystkie rodzaje sztuk odtwarzają rzeczywistość nie poprzez jej bierne kopiowanie, lecz uzewnętrznienie istoty zjawisk, ich ogólnych, typowych i istotnych elementów. Jak pisał: „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”⁷³. Prawdopodobieństwo nie jest tym samym co prawda. Prawda zdaje sprawę z faktów, z tego, co obiektywnie weryfikowalne. Tym samym historia, w powyższym rozumowaniu, mówi nam o tym, co się wydarzyło, przez co zmuszona jest przyjmować perspektywę szczegółową, opartą na wiedzy jednostkowej. Z kolei poezja opowiada o tym, co może się wydarzyć, operując uogólnieniem, czyli prawdopodobieństwem i koniecznością. Nie jest ona zainteresowana określoną jednostką⁷⁴.

Odwołując się do powyższych założeń, łatwo dostrzec, że nienaruszalność obiektywizmu poznawczego faktu historycznego jest tylko grą pozorów. Także

⁶⁹ A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy*, dz. cyt., s. 54.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Do powieści alternatywnych realizujących taki scenariusz należą na przykład: *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* Ziemowita Szczerka (Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2020), *Pakt Ribbentrop-Beck* Piotra Zychowicza (Wydawnictwo Rebis, Poznań 2012), *I w następnym dniu* Macieja Lepianki (Wydawnictwo Czaracie Żebro, Warszawa 1996), *Vaterland* Roberta Harrisa (przeł. A. Szulc, Warszawa 1997).

⁷² Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. A. Gorzkowski, Wydawnictwo Hoini, Bydgoszcz 2002, s. 179.

⁷³ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 26.

⁷⁴ Por. M. Januszkiewicz, *O pojęciu mimesis w poetyce Arystotelesa*, „Sztuka i Filozofia” 2002, t. 21, s. 143.

w tym przypadku zdarzają się odstępstwa od zasady ogólnej, również dlatego, że pojęcie prawdy i fikcji uległo z czasem istotnemu przewartościowaniu. Oznacza to mniej więcej tyle, iż fikcja została definitywnie oddzielona od kłamstwa. „Fałsz występuje u mówców, fikcja – u poetów” – pisał Izydor z Sewilli⁷⁵. W klasycznym ujęciu Schopenhauer zauważa, że przedmiotem historii jest pojedynczy fakt, zdarzenie jednostkowe, stanowiące jedyną możliwą do opisu przestrzeń dla badacza. Jest to jednak podejście nie do końca słuszne. Historię należy uzupełniać, dookreślać nowymi faktami, a czasem wręcz domysłami z pogranicza przestrzeni poetyckich, gdyż tylko takie działanie ma sens poznawczy⁷⁶. Dochodzi zatem do wspomnianego wcześniej załamania, rozcięcia prostej linii dziejowego „stawania się” historii na rozmaite alternatywy – fałszywe, pozornie fałszywe, możliwe i pozornie możliwe.

Historie alternatywne są pod tym względem kluczowe. Wykorzystują realne warianty dziejów, czyli „prawdy wolnego wyboru” – niewykorzystane determinanty nowych scenariuszy, do realizacji których nigdy nie doszło. Pisarze konfraktu wdrażają je w świat przedstawiony oraz rozwijają o nich narrację. Tworzą tym samym nowy ciąg przyczynowo-skutkowy, realizując skrupulatnie wyznaczony scenariusz „świata na opak”.

Trzeci i czwarty typ retellingu to **reskrypcja** ze względu na zmianę dominanty. Zdaniem Całek w tym typie retellingu:

[...] historia nie tyle jest na nowo opowiadana, co właśnie – pisana, a raczej „prze-pisywana”, a negacja i polemika odnosi się tu do samej kulturowej istoty opowieści. Reskrypcję można wykorzystać na dwa zasadniczo odmienne sposoby: w pierwszym dominuje pierwiastek polemiczny, w drugim – parodystyczny⁷⁷.

Są to historie na przekór, które w całości odwracają opowieść, co bardzo często jest uznawane za działanie wywrotowe⁷⁸. Ten typ retellingu zdarza się zarówno w historiografii, jak i w historiach alternatywnych. Jest to szczególnie znaczące w dziełach historycznych, chociażby ze względu na indywidualne, często ideologicznie nacechowane odniesienie się historyka do jakiegoś zdarzenia bądź osoby lub konieczności napisania historii „od nowa” w momencie uzyskania przełomowych informacji.

Zgodnie z powyższym retellingiem na gruncie polskim możemy nazwać utwory o charakterze renarracyjnym, reinterpretacyjnym, rewizyjnym oraz – jak piszą niektórzy badacze – „recyklingowym”. Są to również historie na opak, przepisywania oraz refabularyzacje. Każda z powyższych definicji ma swoje zastosowanie na gruncie analizowanych przestrzeni historiografii oraz historii alternatywnych. Działań retellingowych, zmierzających w stronę po raz wtóry opowiedzianej historii, nie można lekceważyć, badając historie przeobrażone. Tyczy się to zarówno historiografii, w której na przekór tradycji, w jakiej rozumie się pojęcie faktu historycznego, dokonuje się licznych, mniej lub bardziej istotnych, zmian, jak i literackich

⁷⁵ Izydor z Sewilli, *Differentiae*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960, s. 107.

⁷⁶ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, dz. cyt., s. 632.

⁷⁷ A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy*, dz. cyt., s. 54.

⁷⁸ Tamże.

historii alternatywnych, budujących odmienne scenariusze zdarzeń. Wbrew pozorom retelling to nie tylko wtórne odtworzenie znanej historii, baśniowe wariacje, modyfikacje wzorców oraz przewartościowanie. Retelling to sposób opowiadania, przeobrażenie narracji, sensów, treści oraz przestrzeni, niekiedy luźno powiązane z pierwowzorem, pełniące ściśle określone funkcje⁷⁹. Zakres oddziaływania oraz stopień zachodzących za jego sprawą zmian jest znaczący. Opowieść retellingowa buduje nową jakość, kreuje autonomiczną przestrzeń osadzoną w kulturowej tradycji oraz w przestrzeni historycznej, która bywa zmienna, a w skrajnych przypadkach wręcz wywrotowa, tym bardziej że paradygmat nauk historycznych zmienia się wraz z rozwojem popularnych dziś też interdyscyplinarnych.

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Chladenius Johann Martin, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, [b.w.], Leipzig 1752.
- Federman Raymond, *Imagination as Plagiarism (An Unfinished Paper)*, „New Literary History” 1975/1976, t. 7.
- Górecka Magdalena, *Historie alternatywne w konwencji steampunk i cyberpunk – wariacje na temat powstania styczniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrztzy*, „Acta Humana” 2013, nr 4(1), s. 37–48.
- Górecka Magdalena, *Polityczne afiliacje fantastyki. Historie alternatywne jako dyskurs ideologiczny*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012–2013, nr 1(6)–2(7), s. 195–207.
- Gubała Joanna, *Metodologiczna refleksja nad badaniami pamięci zbiorowej. Próba wstępnego ujęcia problemu na przykładzie rozważań Jeffreya Olicka, Wulfa Kansteinera oraz Alona Confino*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2012, nr 42, s. 63–82.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Januszkiewicz Michał, *O pojęciu mimesis w poetyce Arystotelesa*, „Sztuka i Filozofia” 2002, t. 21, s. 137–152.
- Joosen Vanessa, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State University Press, Detroit 2011.
- Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. Halina Kubicka, Olga Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2009.
- Kostecka Weronika, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2(53), s. 23–39.
- Kostecka Weronika, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014.

⁷⁹ Funkcje historii alternatywnych przytacza oraz szczegółowo omawia Magdalena Wąsowicz (M. Wąsowicz, *Historie alternatywne...*, dz. cyt., s. 98–103).

- Kowalczyk Kamila, *Przed „dawno, dawno temu” i po „żyli długo i szczęśliwie” – o filmowych i komiksowych prequelach i sequelach na podstawie Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2014, nr 4–5, s. 39–49.
- Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, red. Aleksandra Chomiuk, Ewa Pogonowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, ks. I, II i X, przeł. i oprac. Mieczysław Brożek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. Albert Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Lemann Natalia, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Lepianka Maciej, *I w następnym dniu*, Wydawnictwo Czarcie Żebro, Warszawa 1996.
- Lewandowski Konrad Tomasz, *Bogini z labradoru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.
- Lewandowski Konrad Tomasz, *Magnetyzer*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.
- Markiewicz Henryk, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, t. 97, z. 3, s. 5–28.
- Markiewicz Henryk, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Massumi Brian, *Ontopower. War, Powers, and the State of Perception*, Duke University Press, Durham – London 2015.
- Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Retelling: strategie przestrzenne*, red. Dominika Ciesielska, Magdalena Kozyra, Aleksandra Łozińska, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2019.
- Saint-Gelais Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris 2011.
- Sapkowski Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. 2, rozszerz., SuperNOWA, Warszawa 2011.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Skowera Maciej, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2(53), s. 41–56.
- Słownik poetologiczny*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2.
- Szczerek Ziemowit, *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2020.
- Śmietana Urszula, *Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter*, „Czas Kultury” 2004, nr 4, s. 48–57.
- Tabaszewska Justyna, *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 48–69.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1960.
- Thierry Augustin, *Considérations sur l’histoire de France*, Librairie Furne, Jouvot et Cie Éditeurs, Paris 1840.

- Tomczok Paweł, *Życie innych historii*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1(1), s. 35–44.
- Topolski Jerzy, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1999, s. 1–11.
- Trzy poetyki klasyczne. *Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł. Tadeusz Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Valéry Paul, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Wackernagel Wilhelm, *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle an der Saale 1906.
- Wąsowicz Magdalena, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematy, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 2, s. 93–105.
- White Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1974.
- White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. Ewa Domańska, Mirosław Loba, Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.
- Wróblewska Violetta, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- Zychowicz Piotr, *Pakt Ribbentrop-Beck*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2012.
- Żołądź Piotr, *Literatura (wy)czerpana? Recepcja strategii narracyjnych Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2018, t. 36(2), s. 81–94.

Streszczenie

Retelling, czyli ponowne opowiedzenie historii, w literaturze polskiej utrwalił się przede wszystkim w odniesieniu do mitów, legend, baśni, fantastyki oraz literatury postmodernistycznej. Tymczasem tezy z nim związane sprawdzają się na gruncie historiografii oraz historii alternatywnych, realizujących odmienny scenariusz dziejów. Relacja retellingu do tego typu literatury rzadko podlega analizie. W badaniach nad historiami alternatywnymi porusza się natomiast zagadnienia renarracji, intertekstualności, reinterpretacji oraz świata na opak, które bywają utożsamiane z retellingiem. Powyższym zagadnieniom poświęcony jest niniejszy artykuł.

Retelling in alternative histories

Abstract

Retelling, or re-telling a story, has become established in Polish literature primarily in relation to myths, legends, fairy tales, fantasy and postmodern literature. Meanwhile, the theses related to it work well on the basis of historiography and alternative histories, implementing a different scenario of history. The relationship of retelling to this type of literature is rarely analysed. Then again, research on alternative histories deals with the issues of renarration, intertextuality, reinterpretation and the world upside down, which are sometimes equated with retelling. This article is devoted to the above-mentioned issues.

Słowa kluczowe: retelling, historiografia, historia alternatywna, fakt historyczny, narracja

Keywords: retelling, historiography, alternative history, historical fact, narration

Krystian Saja – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, adiunkt w Zakładzie Literaturoznawstwa, Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UZ. Członek zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół literatury konfrakcyjnej, literaturoznawstwa kognitywnego, antropologii kultury, memetyki oraz teorii literatury.

Tomasz Pindel

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-3651-6194

Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja rozważania o fantastyce**1**

Do lat dziewięćdziesiątych XX wieku polskie badania nad literaturą fantastyczną przedstawiały się raczej skromnie, w każdym razie w sensie ilościowym. Jednym z pierwszych dostępnych po polsku tekstów poruszających problematykę gatunków tej literatury był szkic Rogera Caillois *Od baśni do science fiction*, zawarty w tomie *Odpowiedzialność i styl. Eseje*¹, wydanym w Polsce w 1967 roku. Tezy francuskiego badacza, rozwijane i komentowane przez kolejnych autorów – Stanisława Lema², Marka Wydmucha³ i Andrzeja Zgorzelskiego⁴ – zapoczątkowały „czysty metodologicznie wątek wszechstronnie objaśniający rozwój licznych podgatunków literatury fantastycznej”⁵. Przy czym, w znacznej mierze za sprawą uznanej twórczości Lema, a także jego monumentalnej *Fantastyki i futurologii* z 1970 roku, fantastyka naukowa posiadała wyraźną przewagę nad innymi gatunkami – czego wyrazem może być publikacja w 1982 roku monografii poświęconej polskiej SF autorstwa Antoniego Smuszkiewicza⁶ czy pracy zbiorowej *Spór o SF*⁷ z 1989 roku – a przede wszystkim nad *fantasy*. *Fantasy* bowiem, wcześniej publikowana w Polsce sporadycznie, spotyka się z większym zainteresowaniem – czytelniczym i badawczym – dopiero od ostatniej dekady minionego stulecia⁸.

¹ R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

² S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.

³ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975.

⁴ A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

⁵ W. Kajtoch, *Jak badać literaturę popularną. Kolejna odpowiedź*, w: J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 50.

⁶ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1982.

⁷ *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o „science fiction”*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.

⁸ O rozwoju polskich badań nad *fantasy* piszą: K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 197 i dalej,

W przypadku dyskusji o *fantasy* szczególną rolę odegrali nie tylko zawodowi teoretycy literatury, ale także przedstawiciele innych grup spoza kręgu naukowego. Katarzyna Kaczor wyróżnia pięć takich grup: 1) pisarzy, 2) wydawców, redaktorów, tłumaczy, 3) krytyków i recenzentów, 4) teoretyków i historyków literatury, 5) „zwykłych czytelników uczestniczących w polemikach”⁹. W kontekście literatury fantastycznej szczególnie istotna jest ta ostatnia grupa, co wynika z wyjątkowej aktywności środowiska miłośników fantastyki, czyli fandomu fantastycznego, na polu krytyki literackiej¹⁰. Co istotne, granica między dyskursem akademickim i fanowskim ulega wyraźnemu zatarciu, nie tylko dlatego że spora część badaczy wywodzi się z szeroko rozumianego fandomu albo zostaje przez ten fandom „wciągnięta” do środowiskowego „obiegu”¹¹, ale także ze względu na wyraźne odchodzenie w naukowej debacie od wartościowania na podstawie hierarchizowania kultury. Jak dowodzi Joli Jensen, między fanem, amatorem i nawet badaczem danego zjawiska tak naprawdę nie ma istotnej różnicy¹².

Wskazani jako grupa pierwsza pisarze tradycyjnie wypowiadają się na temat swojej i nie tylko swojej twórczości w różnych formach, jednak w kontekście fantastyki ich pozycja jawi się szczególnie: istotna część twórców kojarzonych z gatunkami fantastycznymi jest lub była częścią fandomowego środowiska (o czym świadczyć może ich regularna obecność na środowiskowych imprezach i łamach)¹³, ich wypowiedzi zatem kierowane są w pierwszym rzędzie do fanów (poprzez publikacje, spotkania i dyskusje) i często opierają się na pewnych wspólnych środowiskowych założeniach. Jako że to fandom właśnie w znacznej mierze ukształtował dzisiejszy dyskurs dotyczący fantastyki, rola aktywnych w ramach fandomu twórców staje się tym istotniejsza.

Wśród współczesnych polskich autorów fantastyki wybijają się dwie postaci: Andrzej Sapkowski i Jacek Dukaj. Sapkowski, za sprawą cyklu *fantasy* o wiedźminie, jest dziś jednym z bardziej rozpoznawalnych, także za granicą, polskich twórców popularnych. Dukaj z kolei, autor kojarzony głównie z prozą spod znaku szeroko rozumianej *science fiction*, bardzo ceniony w środowisku fanowskim, zyskał status

oraz M. Roszczyńska, *Sztuka fantastyki Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009, s. 12–14.

⁹ K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 216.

¹⁰ Por. M. Roszczyńska, *Fantastyczna krytyka – krytyczna fantastyka. O kłopotach współczesnej krytyki literackiej z literaturą fantastyczną*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, z. 5, s. 220–232.

¹¹ W kwestii badaczy wywodzących się ze środowiska fanowskiego (tzw. akafanów) por. M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących, część 1: Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, Kraków 2018, s. 101–107.

¹² J. Jensen, *Fandom jako patologia: konsekwencje definiowania*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 66.

¹³ Rzecz jasna wyjąwszy Stanisława Lema, co o tyle oczywiste, że ów tworzył fantastykę naukową na długo przed narodzeniem się ruchu fanowskiego w Polsce. Przyjmuje się, że polski fandom pojawił się w drugiej połowie lat 70. XX wieku, za oficjalną datę uznawany bywa rok 1976, kiedy to miał miejsce Europejski Kongres Science Fiction (Eurocon) w Poznaniu, a w Warszawie utworzono Ogólnopolski Klub Miłośników Fantastyki i Science Fiction (OKMFiSF), parasolową organizację zrzeszającą lokalne kluby z całego kraju.

ważnego polskiego pisarza „bezprzymiotnikowego”, docenianego przez pozaśrodkowe gremia (czego dowodem mogą być liczne nominacje i nagrody „mainstreamowe”) – oraz czytelników. Obydwaj autorzy ogłaszali liczne teksty publicystyczne, w których wielokrotnie podejmowali tematykę literaturoznawczą związaną z uprawionymi przez nich gatunkami. Ton tej publicystyki jest bardzo odmienny – dają w niej o sobie znać pisarskie temperamenty – tematyka różnorodna, a do tego są to publikacje rozproszone, niemniej uważna ich lektura pokazuje, że można z nich wysnuć całkiem spójne wizje gatunków fantastyki, które wywarły znaczny wpływ na postrzeganie *science fiction* i *fantasy* w Polsce.

2

Publicystyczna działalność Andrzeja Sapkowskiego bardzo silnie związana była z miesięcznikiem „Nowa Fantastyka”, na łamach którego pisarz debiutował w 1986 roku (kiedy jeszcze pismo nazywało się „Fantastyka”, zmiana tytułu nastąpiła w roku 1990), ogłaszał kolejne opowiadania i fragmenty powieści, a także w latach dziewięćdziesiątych zamieścił liczne artykuły i felietony.

Pierwszym z nich był obszerny szkic *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*¹⁴ z 1993 roku, w całości poświęcony problematyce *fantasy*. Autor zarysowuje w nim historię gatunku, omawia kluczowe dzieła, snuje rozważania nad definicją *fantasy*, stawia tezę, w myśl której cała *fantasy* wywodzi się z cyklu arturiańskiego, omawia komercyjny sukces gatunku, a w finalnych partiach bardzo krytycznie odnosi się do krajowych dzieł spod znaku *fantasy*: tekst pełen jest złośliwych aluzji do konkretnych autorów (nieprzywołanych jednak z nazwiska ani tytułu), ale kwestia nie sprowadza się tylko do partykularnych przytyków. Sapkowski twierdzi, że krajowa *fantasy* oparta na rodzimych tradycjach jest niemożliwa, bo słowiańska mitologia „nie sięga nas swym archetypem”¹⁵, a „nasze legendy, mity [...] zostały odpowiednio skastrowane przez różnych katechetów”¹⁶.

Tekst wywołał bardzo żywą polemikę i choć niektórzy z komentatorów odnosili się do teoretycznoliterackiej strony szkicu i jego merytorycznych mankamentów, przeważały głosy autorów dotkniętych złośliwymi uwagami Sapkowskiego i/lub odrzucających jego tezy z przyczyn ideologicznych¹⁷. Bez wątplenia jednak *Piróg...* okazał się tekstem o bardzo dużym znaczeniu, nie tylko dla pozycji Sapkowskiego na gruncie rodzimej *fantasy*, ale dla tego gatunku w Polsce w ogóle¹⁸. Jak pisze Katarzyna Kaczor, publikacja ta „miała dla dalszego kształtującego się pola literackiego *fantasy*

¹⁴ A. Sapkowski *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 65–72.

¹⁵ Tamże, s. 71.

¹⁶ Tamże, s. 72

¹⁷ Większość polemik i unikowo-zaczepną odpowiedź Sapkowskiego opublikowano w „Nowej Fantastyce” 1993, nr 12. Więcej o tej dyskusji można znaleźć w: K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 110, i T. Pindel, *Historie fandomowe*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 124–128.

¹⁸ O wpływie eseju Sapkowskiego na polską *fantasy* więcej w: T.Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 394–402.

wielorakie znaczenie. Tekst okazał się manifestem, którego ogłoszenie zmieniło funkcjonowanie nie tylko autonomizującego się pola, ale także nadrzędnego wobec niego pola literatury fantastycznej¹⁹.

W kolejnym roku Sapkowski rozpoczął regularną współpracę z „Nową Fantastyką” jako felietonista. Kolejne teksty z cyklu „AS z rękawa” ukazywały się w latach 1994–1996, pisane były z charakterystyczną, ironiczną manierą i poruszały różne tematy związane z literaturą *fantasy*. Autor występował w obronie swojego gatunku, wytykając jego krytykom nieznamość rzeczy i błędy²⁰, omawiał nowości angielskojęzycznej, niedostępnej jeszcze po polsku *fantasy*²¹, a także publikował przekorne porady dla autorów²², w których komentował kwestie takie jak nadawanie nazw własnych, zasady tworzenia świata przedstawionego czy sprawy językowe. Lektura felietonów pozwala określić pewien repertuar stałych zagadnień interesujących autora.

W 1995 roku ukazał się w formie książkowej obszerny szkic Sapkowskiego *Świat króla Artura*²³, „kolejne wkroczenie w przestrzeń zarezerwowaną dla literaturoznawców”²⁴, w którym autor omawia tradycję i najważniejsze teksty cyklu arturiańskiego. Publikacja znów spotkała się z żywą reakcją i z licznymi polemikami²⁵, acz w kontekście problematyki gatunku *fantasy* nie zawiera właściwie żadnych treści – w odróżnieniu od następczej niebeletrystycznej publikacji autora. *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*²⁶ z 2001 roku łączy elementy typowego leksykonu (zawiera m.in. spisy dzieł i autorów, bestiariusz i wykaz fantastycznych bohaterów) z treściami popularyzującymi wiedzę o literaturze: Sapkowski omawia historię *fantasy*, jej podgatunki, a także formułuje dość specyficzną definicję. Mimo bardzo autorskiego i jawnie antyakademickiego charakteru leksykonów – zapewne za sprawą siły przyciągania nazwiska autora – stał się najczęściej cytowaną w Polsce pracą na temat literatury gatunku²⁷.

Choć *Rękopis...* zawiera interesujący materiał literaturoznawczy, wyraźnie więcej tego rodzaju treści znalazło się w wywiadzie rzece, jaki przeprowadził z Sapkowskim Stanisław Bereś i który ukazał się w 2005 roku jako *Historia i fantastyka*²⁸. Sprowokowany pytaniami historyka literatury pisarz udziela w wielu miejscach

¹⁹ K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 111.

²⁰ M.in. w cyklu *Na przełęczach Bullshit Mountains*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 7 i 9.

²¹ W cyklu *Co tam, panie, w fantasy*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 5, 6, 8 i 9.

²² W cyklu *Poradnik dla autorów fantasy*, zainicjowanym kpiącą odpowiedzią dla pytających o radę adeptów pisarstwa, w której pisanie porównane zostaje do choroby (*Porada*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 10), i rozwijanym w kolejnych numerach: „Nowa Fantastyka” 1995, nr 1 i 4 oraz 1996, nr 2, 6 i 8.

²³ A. Sapkowski, *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 1995.

²⁴ K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 116.

²⁵ Omówienie tychże: tamże, s. 117.

²⁶ A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jamie. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, SuperNOWA, Warszawa 2001.

²⁷ K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 121.

²⁸ A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia i fantastyka*, SuperNOWA, Warszawa 2005.

pojębionych odpowiedzi, w mniejszym stopniu nasyconych jego charakterystycznym przekąsem i poczuciem humoru, przez co niejednokrotnie bardziej jednoznacznych.

Korpus publicystycznych wypowiedzi Sapkowskiego dopełniają trzy zbiory tekstów rozproszonych. Po pierwsze, liczne wywiady, w których pojawiają się wątki literaturoznawcze. Po drugie, cykl przedmów do serii Andrzej Sapkowski Poleca, w ramach której Wydawnictwo Mag publikowało w latach 1999–2003 przekłady nieznanymi w kraju autorów *fantasy*: są to krótkie osobiste prezentacje rzeczonych dzieł. I po trzecie, odautorskie komentarze dotyczące własnych utworów, zamieszczone na łamach „Nowej Fantastyki” przy okazji publikacji tych utworów, a także w formie książkowej w zbiorze opowiadań *Coś się kończy, coś zaczyna*²⁹. Zasadniczo jednak literaturoznawcze treści zawarte w tych wypowiedziach są analogiczne do tych znanych z omówionych wcześniej publikacji i nie wnoszą nowych wątków.

3

W refleksji Andrzeja Sapkowskiego nad *fantasy* wyróżnić można kilka stałych tematów. Są to: rozważania o definicji gatunku, podział na podgatunki, historia *fantasy*, zagadnienia dotyczące świata przedstawionego, przede wszystkim związane z jego autonomicznością, kwestia eskapistycznej funkcji *fantasy*, a także relacje tego gatunku (jego twórców i miłośników) z literaturą (jej odbiorcami i krytykami) głównego nurtu oraz *science fiction*.

Wbrew pozorom, jeśli chodzi o definicję gatunku, *Rękopis znaleziony w smoczej jamie*, czyli jak zwiastuje podtytuł: *Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, kwestię tę *de facto* pomija. Sapkowski bowiem prezentuje tu bardzo unikowe ujęcie, utrzymane w konwencji kpiny czy żartu. Skomentowawszy trudności i paradoksy towarzyszące definiowaniu tej literatury, autor – powołując się na analogiczną definicję SF pióra Damona Knighta – pisze:

Fantasy jest to, co opatrzone etykietką z napisem „*fantasy*”. Jeśli na grzbiecie książki, u samej góry, tuż pod logo domu wydawniczego figuruje małymi literkami „*fantasy*” – to dana książka należy do gatunku *fantasy*³⁰.

Przy czym w następnym akapicie Sapkowski sam neguje skuteczność tego ujęcia, jako że „niektóre wydawnictwa [...] nie piszą na grzbietach nic. A jeśli coś napiszą, to o trafności zaszufladkowania też można by dyskutować”³¹.

Podobny unik zauważyć można w eseju *Piróg...* – autor omawia definicję *fantasy* proponowaną przez Stanisława Lema w *Fantastyce i futurologii*, acz czyni to w sposób prześmiewczy, naigrawając się z trudnej terminologii (np. „determinizm”, „stochastyka trafów”, „homeostat”), która jakoby nie została pomyślana „dla takich jak ja prostaczków”³², choć referuje definicję Lema prawidłowo i klarownie i co więcej – tak naprawdę wcale jej nie neguje. W finale tej części wywodu Sapkowski sprzeciwia się deprecjonowaniu *fantasy* ze względu na jej „antyweryzm”, nie pod-

²⁹ A. Sapkowski, *Coś się kończy, coś zaczyna*, SuperNOWA, Warszawa 2001.

³⁰ A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 10.

³¹ Tamże.

³² A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 66.

waża ujęcia Lema, jedynie wskazuje na to, że mitologia celtycka jest lepszym „materiałem” na *fantasy* niż bajka.

Zresztą w rozmowie ze Stanisławem Beresiem Sapkowski powtarza, w syntetycznym skrócie, Lemowską definicję gatunku: „*Fantasy* jest rodzajem odpowiedzi na uładowany świat bajeczek, a jego fabuła zbliża się do prawdy o rzeczywistości”³³. Nieco dalej formuje swoją najpełniejszą definicję gatunku:

Fantasy ma z tysiąc definicji, na studiowanie wszystkich nie miałem czasu i wymyśliłem własną, według której *fantasy* jest to opowiedzenie mitu, baśni, legendy, ale językiem absolutnie niebaśniowym. Można znaleźć analogię między *fantasy* a kryminałem. [...] I *fantasy* wymaga tego samego, czego wymagał kryminał [...]: opowiedzieć rzecz nieprawdopodobną w sposób prawdopodobny. Opowiedzieć o zwycięstwie naturalistycznego dobra nad naturalistycznym złem³⁴.

W innym miejscu Sapkowski zaznacza, że „*fantasy* to gatunek, który w dużym stopniu wykorzystuje toposy i archetypy, gra na nich”³⁵, co współgra z formułowaną w *Pirogu...* tezą o arturiańskim archetypie będącym źródłem wszelkiej *fantasy*.

W publicystyce Sapkowskiego podszyte ironią próby stworzenia definicji gatunku często bezpośrednio wiążą się z rozważaniami o podgatunkach *fantasy*, przy czym postawa autora wydać się może dwuznaczna, a wręcz wewnętrznie sprzeczna. Dobrze unaocznia to *Rękopis znaleziony w smoczej jamie*: pisarz najpierw ironicznie komentuje „cudowne rozmnożenie” „subhaseł”, które rzeczywiście lepiej pasują do poszczególnych dzieł niż jedna potencjalna definicja, acz takie podziały uznaje za „sposób tyleż zmyślny, [ile] bulwersujący”³⁶, by nieco dalej podziałem na podgatunki zająć się najzupełniej serio. Autor wymienia obiegowe terminy, takie jak *high fantasy*, *sword and sorcery*, *dark fantasy* i *adult fantasy*, określając je jako niejasne i niekonkretne, dalej przywołuje znaną typologię opracowaną przez Bairda Searlesa, Beth Meacham i Michaela Franklina w *A Reader's Guide to Fantasy* z 1982 roku, odcina się od niej („nie zgadzam się pryncypialnie”) i proponuje własną, mocno jednak ujęciem trójki autorów inspirowaną wersję³⁷. Podział Sapkowskiego oparty jest zasadniczo na schematach fabularnych, wyróżnia siedem typów fabuł, które autor opisuje następująco: 1) „za zamkniętymi drzwiami, czyli »oj, Toto, to chyba już nie jest Kansas«, 2) „*retelling*, czyli »jak to było naprawdę«, 3) „Nibylandie, czyli »gdzieś hen, hen, za polami, które znamy«, 4) „*historia magica*, czyli »i stało się wczoraj«, 5) „jakiś potwór tu nadchodzi, czyli »jednorożce w ogrodzie«, 6) „między nami zwierzątkami, czyli »krewni i znajomi królika«, 7) „*urban fantasy*, czyli »elfy w Central Parku«”³⁸. Ten podział, oczywiście dyskusyjny – granice między typem 1 i 3 czy między 5 i 7 wydają się niejasne – i subiektywny unaocznia bardzo istotny element myślenia Sapkowskiego o *fantasy*. Pisarz zalicza do gatunku bardzo różne typy literatury,

³³ A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia...*, dz. cyt., s. 30.

³⁴ Tamże, s. 33.

³⁵ Tamże, s. 54.

³⁶ A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 9.

³⁷ Tamże, s. 36.

³⁸ Tamże, s. 36–46.

w innym miejscu pisał wprost, że realizm magiczny to „dokładnie to samo co *fantasy*”³⁹, co jest opinią raczej niespotykaną, choć co do definicji realizmu magicznego także nie ma zgody⁴⁰.

W definicjach *fantasy* Andrzeja Sapkowskiego dostrzec można zatem dwie charakterystyczne praktyki. Po pierwsze, autor stosuje nader szerokie ujęcie, zaliczając do *fantasy* bardzo różne typy fantastyki, wyjąwszy *science fiction*. Po drugie, unika typowego definiowania przez syntetyczny opis dystynktywnych cech gatunku na rzecz egzemplifikacji, operowania nazwiskami autorów, tytułami dzieł, typami fabuły. Sformułowana bardzo wyraźnie w *Rękopisie... myśl*, że *fantasy* to to, co za nią uznamy, brzmi niczym kpina bądź prowokacja, ale wcale nią być nie musi. Jak pisze Katarzyna Kaczor:

Jednakże, jeśli przywoła się sformułowane w 1974 roku stwierdzenie Andrew Tudora dotyczące gatunku filmowego – „gatunek» jest tym, za co go wszyscy wspólnie uważamy” – należy uznać, że odstąpienie autora *Piroga...* od zdefiniowania *fantasy* na rzecz stwierdzenia „*fantasy* jest tym, za co wszyscy ją uważamy” (przy czym kategoria „my” odnosiła się do wszystkich odbiorców, bez względu na ich poziom kompetencji), w kontekście definiowania zjawisk kultury popularnej, nie było wcale tak niekompetentne, jak podnosili to jego oponenci⁴¹.

Interesujące jest też spojrzenie Sapkowskiego na historię gatunku. Oczywiście za najważniejszych twórców uważa on Johna RONALDA REUELA TOLKIENA i Roberta E. HOWARDA⁴², ale wskazuje także na grupę autorów i dzieł, które powstały wcześniej i miały dla rozwoju gatunku znaczenie fundamentalne. To właśnie w refleksji nad tymi, „bez których nie byłoby niczego”, jak w *Rękopisie...* określa prekursorów, dostrzec można przynajmniej dwa elementy noszące znamiona oryginalności: naturalne włączanie do kanonu gatunku literatury dziecięcej oraz wywodzenie całości *fantasy* z cyklu arturiańskiego.

Dla Sapkowskiego pierwszym utworem *stricte fantasy* jest komiks Windsora McCAYA *Mały Nemo w Krainie Snów*⁴³, ukazujący się w latach 1905–1927 na łamach „The New York Herald” i „New York American”. Uważane za komiksowego klasyka dzieło składało się z jednostronicowych odcinków, w których chłopięcy bohater przeżywa we śnie dziwne przygody, a w ostatnim kadrze każdego epizodu budzi się w swoim łóżku. Wprawdzie w *Rękopisie...* komiks nie zostaje nawet wspomniany, za to wśród prawodawców gatunku wymienia się dzieła Lymana Franka BAUMA, Alana

³⁹ Tamże, s. 11.

⁴⁰ Por. K. Mroczkowska-Brand, *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, oraz T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004. O relacjach między realizmem magicznym i fantastyką piszę więcej w: T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik praktyczny*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.

⁴¹ K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 110. O tym, że także „profesjonalni literaturoznawcy” stosują termin *fantasy* bardzo dowolnie, pisał też: T.Z. Majkowski, *W cieniu...*, dz. cyt., s. 15.

⁴² A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 65; tenże, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 7–8.

⁴³ A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 65.

Alexandra Milne'a, Jamesa Matthew Barriego, Lewisa Carrolla⁴⁴, czyli autorów uważanych za klasyków literatury dziecięcej. Sapkowski neguje podział – oparty raczej na pewnym uzusie, bez literaturoznawczej podstawy – na książki dla dzieci i dla dorosłych, wpisując je wszystkie do jednego gatunku. Jak zauważa kąśliwie, termin *adult fantasy* ukuto „ani chybi po to, by zagrozić Kubusiowi [Puchatkowi] drogę na listę fantastycznych bestsellerów”⁴⁵.

Z kolei głośna teza z *Piroga...*, w myśl której „archetypem, prawzorem WSZYSTKICH utworów *fantasy* jest legenda o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu”⁴⁶, spotkała się, jak wspomniano, z ostrą krytyką i z licznymi odpowiedziami dowodzącymi, że możliwe jest wywodzenie fabuł *fantasy* z innych kręgów kulturowych i tradycji. Jednak nawet jeśli odrzucimy tę kategorię tezę o wyłączności cyklu arturiańskiego jako wzoru *fantasy*, warto zwrócić uwagę na nacisk, jaki Sapkowski kładzie na słowo „archetyp”. Jak referuje autor, mitologia celtycka nadaje się na „tworzywo do *fantasy* stokroć lepiej niż infantylna i prymitywnie skonstruowana bajka”, bowiem „mit arturiański jest wśród Anglosasów wiecznie żywy, jest mocno wrośnięty w kulturę swoim archetypem”⁴⁷. A jeśli słowiańska *fantasy* nie ma prawa bytu, to dlatego że słowiańska mitologia „nie sięga nas swym archetypem i nie czujemy jej projekcji na strefę marzeń”⁴⁸. To o tyle znaczące, że wbrew deklaracjom w wywiadach oraz na spotkaniach z czytelnikami, w których Sapkowski powtarza, że „jedyny sens, jaki mają postaci, tak jak i dialogi, i wszystko inne, to posuwać akcję do przodu”⁴⁹, autor przypisuje *fantasy* rolę znacznie poważniejszą niż czcza rozrywka: *fantasy* odnosi się do głęboko zakorzenionych (stąd rola archetypu kulturowego) w człowieku tęsknot, odpowiada na pewne potrzeby psychologiczne (marzenia) i jest zasadniczo literaturą ucieczki.

O eskapistycznym wymiarze *fantasy* pisał autor, omawiając klasyczne dzieła prekursorów gatunku i to z dość nieczęstą w jego tekstach powagą. „Tzw. tolkieniści – komentuje Sapkowski – zrobili z Tolkiena Mesjasza, a z *Trylogii pierścienia* Biblię”, podczas gdy tak naprawdę praca nad powieścią była dla Anglika ucieczką od złych wojennych wspomnień, przepracowaniem traumy, bo „czasami coś takiego eksploduje, zachodzi reakcja. I coś powstaje”⁵⁰. Sam Tolkien mówił przecież, że „swego Śródziemia nie tworzył jako azylu dla dezertersów z pracowitej armii realnej rzeczywistości, a wręcz przeciwnie, chciał otworzyć bramy więzienia pełnego nieszczęsnych skazańców codzienności”⁵¹. Jednoznacznie uciezkowy wymiar mają *Przygody Piotrusia Pana* J.M. Barriego, historia chłopca, który przenosi się w świat wyobraźni i zaprasza do tego samego czytelnika. Sapkowski w zaskakująco osobisty sposób deklaruje, że sam też kiedyś uciekł, a kiedy chciał wrócić do codzienności,

⁴⁴ Tamże, s. 13.

⁴⁵ Tamże, s. 65.

⁴⁶ Tamże, s. 66.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 71.

⁴⁹ Wypowiedź z Polconu w Toruniu 2018, szerzej referuję ją: T. Pindel, *Historie...*, dz. cyt., s. 114–116.

⁵⁰ A. Sapkowski, *Amalgamat*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 6, s. 75.

⁵¹ A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 65.

odbił się – jak bohater Barriego – od krat wstawionych w okno i dobrze, „bo wierzcie mi, druhowie, nie ma to jak Never Land! Wiwat Kraina Marzeń! [...] Tu się po prostu marzy i fantazjuje!”⁵². W *Pirogu...* autor pisze wprost:

Fantasy to eskapizm. To ucieczka do Krainy Marzeń. Archetyp przemawia do nas także tym, że wiemy, PRZED CZYM uciekamy. [...] Uciekamy w świat, w którym magia, odpowiednik wszechmocnej, ale bezdusznej techniki, nie służy, jak technika, każdemu, niegodziwemu na równi ze sprawiedliwym. Uciekamy w świat, w którym okrucieństwo, nietolerancja, chorobliwa żądza władzy i dążenie, by zieloną Krainę Nigdy-Nigdy zmienić w Mordor, w Ziemię Jałową, po której grasują hordy orków, zostają powstrzymane, pokonane i ukarane⁵³.

Eskapizm to jeden z typowych zarzutów, jaki *fantasy* stawiają jej krytycy, z którym to zarzutem Sapkowski podejmuje polemikę, wpisującą się w szerszy wątek żarliwej obrony gatunku. Obrona ta przybiera bardzo często formę ataku skierowanego przeciwko innemu gatunkowi fantastyki: *science fiction*. Autor dowodzi, że zarzuty, iż *fantasy* zajmuje się rzeczami nieistniejącymi i wyssanymi z palca, podczas gdy SF stoi na twardych naukowych podstawach, są chybione, bo elfy i czary są równie nierealistyczne jak podróże w czasie i przybysze z innych planet⁵⁴. Nie zaprzecza zatem „antywerystycznemu” wymiarowi swojego gatunku, tylko wskazuje, że cała literatura piękna jest „antywerystyczna”, wyszukiwanie zaś rzeczowych błędów w *fantasy* jest bardziej „karkołomne” niż w SF, wszak *fantasy* dzieje się w innym świecie⁵⁵. Powtarzające się zaczepki czy ataki przeciwko fantastyce naukowej wynikają przede wszystkim z tego, że Sapkowski ogłaszał swoje teksty publicystyczne na łamach pism adresowanych do środowiska miłośników fantastyki, w którym podział na zwolenników *fantasy* i SF utrzymuje się do dziś, a w latach dziewięćdziesiątych – czyli w okresie szczególnej aktywności publicystycznej pisarza – rysował się szczególnie ostro: *fantasy* przez wielu postrzegana była jako proza mniej ambitna i czysto rozrywkowa⁵⁶. Obrona *fantasy* ma jednak u Sapkowskiego wymiar szerszy i stanowi bardzo ważny wątek jego wypowiedzi.

Sapkowski konsekwentnie przybiera postawę złośliwie krytyczną w stosunku do literaturoznawców i zawodowych krytyków, stawiając się po stronie zwykłych czytelników – miłośników gatunku.

Badacze literatury lubią porównywać, po pierwsze, na tym polega ich robota, po drugie, muszą wszak udowodnić, że czytali coś jeszcze poza dziełem, które właśnie badają i recenzują⁵⁷

– stwierdza (zaznaczając, że to żart) w rozmowie ze Stanisławem Beresiem, badaczem literatury. Krytyk literacki z kolei to „pisarz, który częściowo lub całkowicie

⁵² A. Sapkowski, *Kensington Gardens*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 12, s. 75.

⁵³ A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 72.

⁵⁴ A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 24–27; tenże, *Piróg...*, dz. cyt., s. 66.

⁵⁵ A. Sapkowski, *Na przełęczach Bullshit Mountains (2)*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 9, s. 74–75.

⁵⁶ Więcej o tym konflikcie piszę w: T. Pindel, *Historie...*, dz. cyt., s. 118–124.

⁵⁷ A. Sapkowski, S. Beres, *Historia...*, dz. cyt., s. 60.

utracił zdolność do samodzielnej kreacji”⁵⁸. Jednak pod tymi nonszalanckimi wypowiedziami kryją się poważniejsze obserwacje. Autor zarzuca krytyce, że lekceważy *fantasy*, bo to „coś, co czytają tylko miłośnicy i zapaleńcy” – dla głównego nurtu jest to zatem literatura niewidzialna⁵⁹. Pogardliwy stosunek do gatunku wynika zaś z nieznamośności tworzących go dzieł⁶⁰, co przekłada się na nietrafne i pełne uprzedzeń opinie na temat samej literatury i jej czytelników⁶¹. W *Rękopisie...* autor tworzy własny kanon gatunku, liczący 85 punktów, acz niektóre zawierają po kilka tytułów, określa żartobliwie stopnie wtajemniczenia w zależności od liczby przeczytanych pozycji, krytykom zaś poświęca cięty akapit:

Dla krytyków stawiam poprzeczkę wyżej i oświadczam, że każdego „krytyka”, który nie znając spośród niżej przytoczonych tytułów przynajmniej połowy, o *fantasy* ośmiela się wypowiadać, wygłaszać sądy i ferować widoki, mam za błazna i bałwana⁶².

Ton tych opinii trąci bufonadą, ale co do meritum wydają się trafne: tezy na temat badanego przedmiotu muszą się opierać na jego dogłębnej znajomości; to brzmi jak zupełna oczywistość, ale jeśli weźmiemy pod uwagę czas wypowiedzi Sapkowskiego, nie sposób odmówić im zasadności. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku literatura tego gatunku dopiero zaczyna być dostrzegana przez krytyków i media głównego nurtu, wtedy też, o czym wspomniano, dopiero zaczynają nabierać wigoru naukowe badania nad *fantasy*. Osądy pisarza odnoszą się zatem do okresu, w którym podział na literaturę „wysoką” i „niską” utrzymuje się w najlepsze, a literatura „gatunkowa” oddzielana jest z zasady od „artystycznej”. W tym kontekście postulat, by najpierw zapoznać się z dziełami gatunku, znacznie wykraczającego poza Tolkiena, Howarda i Le Guina, a dopiero potem stawiać tezy, wpisuje się po prostu w zasady rzetelnego dyskursu naukowego bądź krytycznego.

Obrona gatunku idzie u Sapkowskiego w parze z podejmowaniem tematu autonomiczności świata przedstawionego. Objawia się on w kontekście polemiki z krytykami gatunku, pisarz konsekwentnie broni prawa twórcy *fantasy* do kreowania świata według własnego widzimisie, a zarzuty o merytoryczne „błędy” uważa za pozbawione sensu: skoro w świecie *fantasy* rządzi magia, to wszystko jest możliwe i tylko od woli autora zależy, jak owej magii użyje⁶³. Ograniczenia w kreowaniu światów magicznych nie dotyczą zatem tych światów jako takich, bo w nich wszystko jest możliwe – nieco inaczej niż w wypadku SF, która powinna opierać się na wiedzy naukowej z rzeczywistego świata – tylko wewnętrznej spójności i atrakcyjności tekstu. Jak zauważa pisarz:

⁵⁸ A. Sapkowski, *Na przełęczach Bullshit Mountains*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 7, s. 79.

⁵⁹ A. Sapkowski, *Szczur zutylizowany*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 4, s. 79.

⁶⁰ A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia...*, dz. cyt., s. 203.

⁶¹ Tamże, s. 202.

⁶² A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 222.

⁶³ Chyba najdobitniej dowodzi tego Sapkowski w felietonie, w którym omawia krytykę powieści Feliksa W. Kresa, argumentując, że to autor stworzył ten świat, więc może w nim robić, co chce (A. Sapkowski, *Sierżant Kielbasa i kot Hamiltona*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 7, s. 76), acz powraca do tego wątku w innych miejscach (np. A. Sapkowski, *Daj, acj ja pobruszę, a ty przynieś koncerz*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 8, s. 76).

Za pomocą magii można w *fantasy* dokonać wszystkiego. To żadna sztuka wymyślić dowolne zaklęcie czy stworzyć absolutnie omnipotentnego czarodzieja [...]. Zawsze istnieje jednak poważne niebezpieczeństwo: jak stworzyć interesującą fabułę z tak wszechmocną osobą? Przecież z nią się nie da walczyć, bo nikt nie zdoła jej pokonać. [...] Magia stanowi więc ogromne pole popisu dla autora *fantasy*, tyle że trzeba umieć ją opisać w taki sposób, by uczynić ją wiarygodną i interesującą dla czytelnika⁶⁴.

Autonomiczność świata przedstawionego ma swoje konsekwencje językowe. Sapkowski niejednokrotnie powtarzał anegdoty dotyczące zarzutów o anachronizmy językowe i rzeczowe pojawiające się rzekomo w jego tekstach⁶⁵, ale te złośliwości pod adresem redaktorów i recenzentów także zawierają istotną obserwację: „*fantasy* nie dzieje się w żadnym »podówczas« i bezsensowne są zarówno archaizacja języka, jak i jakiegokolwiek języka stylizowanie”⁶⁶, „pisząc polską *fantasy*, wymyślamy świat, w którym używa się wymyślonego języka [...]. I przekładamy ten język na polski. Z dobrodziejstwem inwentarza”⁶⁷. I wbrew opinii tych, którzy uważają, że *fantasy* dzieje się w jakimś średniowieczu, więc należy tę polszczyznę stylizować, praktyka taka nie ma sensu, „bo nie bardzo wiadomo na co [stylizować]”⁶⁸. Odrębność świata przedstawionego ma więc konsekwencje zarówno formalne, jak i związane z fabułą, postaciami itd.

Jeśli im się bliżej przyjrzeć, rozważania Andrzeja Sapkowskiego dotyczące *fantasy* okazują się nie tylko spójne, ale także snute całkiem na serio i podejmujące trafnie wiele wątków. Choć pozostają biegunowo dalekie od typowej krytycznoliterackiej formy, pisane są ze specyficzną manierą, manifestacyjnym subiektywizmem i nonszalancją dla zasad naukowego dyskursu⁶⁹, tezy pisarza często wnoszą istotne i wcale nie kontrowersyjne z badawczego punktu widzenia treści. Sapkowski, choć lubi kryć się za błazeńską maską, traktuje literaturę bardzo poważnie (czy to jako formę ucieczki od rzeczywistości, czy to jako źródło wiedzy⁷⁰), jego zaś teksty publicystyczne, powstające w okresie poważnego niedoboru prac literaturoznawczych z zakresu *fantasy*, jak i *fantasy* jako takiej, pełniły funkcję nie tyle opisującą, ile kształtującą literaturę tego gatunku w Polsce⁷¹. W tym sensie teoretycznoliteracka publicystyka Sapkowskiego stanowi uzupełnienie jego twórczości beletrystycznej: cykl

⁶⁴ A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia...*, dz. cyt., s. 146.

⁶⁵ Np. A. Sapkowski, *Coś się kończy...*, dz. cyt., s. 8.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ A. Sapkowski, *Stylizacja, frustracja, detronizacja*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 6, s. 76.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Za przykład mogą posłużyć przypisy do *Piroga...*, np.: „Autor przeprasza, ale pomimo że w niniejszym tekście cytuję co i rusz, nie będzie dawał żadnych odsyłaczy, bo owe »Tamże«, »Op. cit.« nudzą go śmiertelnie” (A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 72).

⁷⁰ Por.: „Niech sobie »realiści« [zwolennicy historycznego weryzmu] mówią, co chcą i ile chcą. My wiemy lepiej. Literatura zawsze ma rację! Gdyby nie Homer, nie tylko nie wiedzielibyśmy, jak przebiegało oblężenie Troi – w ogóle nie wiedzielibyśmy, że takie wydarzenie miało miejsce. Żaden historyk nie przybliżył nam wyobrażenia Rzymu Augusta, Kaliguli i Klaudiusza tak jak Robert Graves. O tym, co działo się w Rosji w roku 1812, wiemy z lektury Tołstoja” (A. Sapkowski, *Świat króla...*, dz. cyt., s. 40).

⁷¹ K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 258.

o wiedźminie Geralcie to fundamentalne dzieło polskiej *fantasy*, a rozproszone literaturoznawcze wypowiedzi jego autora układają się w swoisty manifest-rozwinięcie.

4

Zestawianie Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja usprawiedliwia pozycja i znaczenie obu pisarzy dla współczesnej literatury fantastycznej w Polsce, ale poza nią niemal wszystko ich dzieli: gatunkowa przynależność pisanej literatury, generacja, temperament pisarski i publicystyczny.

Dukaj kojarzony jest przede wszystkim z literaturą fantastycznonaukową, choć jednoznaczne gatunkowe przypisanie wielu z jego dzieł nastręczać może poważnych trudności, autor często bowiem łączy różne konwencje⁷². Debiutował na łamach „Nowej Fantastyki” w 1990 roku, pierwsze jego książki ukazywały się nakładem wyspecjalizowanej w fantastyce oficyny SuperNOWA, ale w 2002 roku nawiązał stałą współpracę z Wydawnictwem Literackim i od tego czasu można mówić o coraz wyraźniejszym wychodzeniu autora poza środowisko fanów fantastyki⁷³. Przekłada się to zarazem na publicystykę Dukaja, który zamieszczał swoje teksty w czasopismach środowiskowych – „Nowej Fantastyce”, „Science Fiction”, „Czasie Fantastyki” i innych – ale także na łamach niezwiązanych z fantastyką: „Gazeta Wyborcza”, „Tygodnik Powszechny”, miesięcznik „Znak”, „Dekada Literacka”, portal Wirtualna Polska i inne. Zakres tematyki podejmowanej przez pisarza jest bardzo szeroki, nawet jeśli skupimy się tylko na tematach literackich: Dukaj zabiera głos w sprawach związanych z przyszłością książki i literatury⁷⁴, wpływem technologii na czytelnictwo i pisarstwo⁷⁵ czy prawicowością polskiej fantastyki⁷⁶. Tylko niewielka część jego publicystyki odnosi się do kwestii związanych z gatunkami fantastyki. Jak podsumowuje Piotr Gorliński-Kucik:

Jacek Dukaj jest aktywnym krytykiem literackim [...]. Doskonale zna kanon gatunku, dzięki czemu łatwo rozpoznaje i chętnie opisuje międzytekstowe tropy [...]. Ciekawa jest też publicystyka Dukaja. [...] Dukaj zajmował się fantastyką na polu życia literackiego [...] i w kontekście krytyki literackiej⁷⁷.

Publicystyczny dorobek Dukaja jest znacznie bardziej rozproszony niż w przypadku Sapkowskiego. Jedyna eseistyczna książka w dorobku pisarza to *Po piśmie* z 2019 roku, tom zawierający pięć publikowanych wcześniej szkiców oraz premierowy, tytułowy tekst, w którym autor stawia tezę o następującym właśnie przejściu

⁷² O mieszance konwencji i gatunków w *Innych pieśniach* pisze na przykład: B. Tokarz, *Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja* Inne pieśni, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, nr 2, s. 167.

⁷³ Por. D. Kozicka, *Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2013, nr 3, s. 109.

⁷⁴ Np. J. Dukaj, *Bibliomachia*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2015, nr 1.

⁷⁵ Np. J. Dukaj, *Żyj mnie*, w: tegoż, *Po piśmie*, Kraków 2019.

⁷⁶ J. Dukaj, *Wyobraźnia po prawej stronie (1) i (2)*, ksiazki.wp.pl (dostęp: 3.06.2020).

⁷⁷ P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017. Praca dotyczy jednak beletrystyki Dukaja, jego publicystyka, jak zaznacza autor (s. 9–10), została pominięta.

ludzkości do epoki postpiśmiennej – nie ma tu żadnych rozważań o fantastyce jako takiej. Pisarz nie ma zwyczaju komentowania swoich dzieł w formie prologów czy posłowi, pisuje za to przedmowy do antologii⁷⁸, recenzuje innych autorów⁷⁹ i udziela licznych wywiadów, w których wypowiada się ze zdecydowanie większą powagą niż skłonny do prowokacji i żartów Sapkowski.

5

Gdy mowa o *science fiction*, ton wypowiedzi Dukaja znacząco różni się od tego, w jaki sposób Sapkowski wypowiada się na temat *fantasy*: w mniejszym stopniu występuje tu ów charakterystyczny element obrony gatunku, zapewne po prostu niepotrzebny w kontekście literatury, której przedstawicielem jest pisarz tak uznany jak Stanisław Lem i która poszczycić się może poważnymi opracowaniami naukowymi; widoczna jest za to pewnego rodzaju troska.

Dukaj szczególnie mocno akcentuje kwestię naukowości SF. Definiuje ów gatunek – odnosząc się do modelu proponowanego przez Lema⁸⁰ – jako „literackie opracowywanie hipotez naukowych”⁸¹; istota *science fiction* sprowadza się do twórczego opracowania pomysłu, bo „oryginalny pomysł jest tym, co w fantastyce [naukowej] pozostaje w tekście i za co ludzie go pamiętają”⁸². Opowiadając o swojej praktyce pisarskiej, autor stwierdza: „spora część moich tekstów opiera się właśnie na takim zdjęciu cudzysłowów z metafory: przyjmuję jakąś ideę za obiektywnie prawdziwą i maksymalnie realistycznie rozwijam ją w świecie”⁸³. SF jest zatem fikcją spekulatywną, w której szczególnie istotne jest „zachowanie logicznej spójności i łączności z aktualnym stanem nauki”⁸⁴. *Science fiction* wymaga od autora i czytelnika wiedzy, w przypadku *hard science fiction* – a więc SF „z podkreślonymi wymaganiami logiczności i naukowego prawdopodobieństwa”⁸⁵ – jest to wiedza specjalistyczna, a jej obecność w tekście wymaga zawarcia w nim sporej dawki naukowego wykładu, dla nieprzygotowanych czytelników trudnego do przyswojenia. Dlatego też – i tu

⁷⁸ *PL +50. Historie przyszłości*, wybór i wstęp J. Dukaj, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, oraz *Głos Lema*, red. M. Cetnarowski, Powergraph, Warszawa 2011.

⁷⁹ Np. w latach 90. Dukaj regularnie recenzował wydawnicze nowości na łamach „Nowej Fantastyki”.

⁸⁰ Dukaja przy wielu okazjach do Lema porównywano, on sam zaś odnosił się do pozycji tego autora w kraju. Wpływ autora *Solaris* na kolejne pokolenia ocenia Dukaj negatywnie, bo „cień mistrza jest długi i głęboki, nic nowego w nim nie wyrośnie” (J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2, s. 47), zauważa także, że wbrew pozorom Lem nie jest pisarzem powszechnie czytany (J. Dukaj, *Wstęp*, w: *Głos Lema...*, dz. cyt., s. 7–9).

⁸¹ J. Dukaj, *Wstęp*, w: *Głos Lema...*, dz. cyt., s. 14.

⁸² J. Dukaj, *Prawdą jest, że ja niemal bez przerwy pracuję nad czymś większym* (wywiad), w: W. Sedeńko, *Pejzaż z gwiazdami*, *Solaris*, Stawiguda 2018, s. 111.

⁸³ J. Dukaj, *Patrząc w przód dalej niż na jeden ruch* (wywiad), „Kultura Liberalna” 2011, nr 32 (dostęp: 5.06.2020).

⁸⁴ J. Dukaj, *Podróż międzywymiarowa, czyli z biblioteki do kina i z powrotem. Wokół Interstellar Christophera Nolana*, „Kultura Liberalna” 2014, nr 48 (dostęp: 5.06.2020).

⁸⁵ J. Dukaj, *Pisarz jest bardziej przeźroczysty* (wywiad), w: D. Brykalski, *Rozmowy przekorne*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2003, s. 78

pojawia się ów ton troski – prawdziwa fantastyka naukowa jest w zaniku, dominuje bowiem „swobodna gra w scenografiach, estetykach i archetypach”, czyli fabuły dostarczające „przyjemności eskapistycznych przygód w światach wyobraźni”; SF, stwierdza Dukaj, „stała się wyrostkiem robaczkowym kultury”⁸⁶. Pisarz poszerza Lemowskie ujęcie fantastyki naukowej jako beletryzacji hipotez, podkreślając jej aspekt kontestacyjny: „fantastyka z definicji musi budować się w kontraście do rzeczywistości”⁸⁷, to znaczy wizje społecznej przyszłości stanowią negatywne odbicie aktualnego stanu rzeczy – twierdzenie to ciekawie odnosi się do postulowanego przez Sapkowskiego eskapizmu *fantasy* – a zarazem między literaturą SF a rzeczywistością nauką zachodzą fundamentalne różnice, bo:

Literatura do futurologii ma się mniej więcej tak jak psychoanaliza do tomografii komputerowej mózgu. Nie należy ich mylić, nawet gdy obie usiłują opisać ten sam przedmiot⁸⁸.

Przekonanie Dukaja o fundamentalnym znaczeniu logiczności i naukowości świata przedstawionego w SF uwidoczni się wyraźnie w krytyce, jakiej pisarz poddaje *fantasy*. Krytyka ta wpisuje się we wspomniany już konflikt między zwolennikami obu gatunków fantastycznych, Dukaj bowiem powtarza typowy zarzut, że *fantasy* to przede wszystkim akcja⁸⁹ i że to gatunek, który ma potencjał, ale go nie wykorzystuje⁹⁰, ponieważ cierpi na „chorobę kalkomanii”, czyli powtarza istniejące schematy, do tego stopnia, że można odnieść wrażenie, iż „oryginalna *fantasy*» to oksymoron”⁹¹. Spostrzeżenia te rozwinął pisarz w dwuczęściowym eseju *Filozofia fantasy*⁹², który zaczyna się od analizy opowiadania *Błękit maga* Ewy Białołęckiej – i analiza ta pozwala autorowi pokazać brak wewnętrznej logiki utworu, co z kolei stanowi przykład na „chroniczny brak odporności *fantasy* na potraktowanie gorącym żelazem logiki”, a przecież „logika to podstawa”, „jakaś logika musi obowiązywać zawsze”⁹³. W drugiej części szkicu pisarz wprowadza rozróżnienie na dwa typy *fantasy*, w zależności od zasad funkcjonowania magii: może być ona „nieostra”, czyli działać kapryśnie i bez reguł, albo „rytualna”, czyli podporządkowana pewnym prawom i zasadom – Dukaj opowiada się wyraźnie za tą drugą. Choć więc zarzuty wydają się bardzo logiczne, dotyczą jednak spójności świata przedstawionego⁹⁴, to sposób, w jaki pisarz traktuje magię w *fantasy*, jest analogiczny do tego,

⁸⁶ J. Dukaj, *Podróż międzywymiarowa...*, dz. cyt.

⁸⁷ J. Dukaj, *Wyobraźnia po prawej stronie (2)*, książki.wp.pl (dostęp: 3.06.2020).

⁸⁸ *PL +50...*, dz. cyt., s. 6.

⁸⁹ J. Dukaj, *Prawdą jest...*, dz. cyt., s. 111.

⁹⁰ J. Dukaj, *Pisarz jest bardziej...*, dz. cyt., s. 82.

⁹¹ J. Dukaj, *SF po Lemie...*, dz. cyt., s. 47.

⁹² J. Dukaj, *Filozofia fantasy (1)*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 8, s. 66–67; tenże, *Filozofia fantasy (2)*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 9, s. 66–67.

⁹³ J. Dukaj, *Filozofia fantasy (1)...*, dz. cyt., s. 67.

⁹⁴ W odpowiedzi na polemikę wywołaną szkicem Dukaj podsumowuje swoje tezy tak: „W przypadku *fantasy* utrzymanie spójności kreacji polega na unikaniu niezgodności praw magii z innymi prawami magii tudzież praw magii z prawami rządzącymi niemagicznym światem przedstawionym” (J. Dukaj, *Odpowiedź Jacka Dukaja*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3, s. 68).

jak nauka funkcjonuje w SF. Dla Dukaja magia jest nauką świata przedstawionego *fantasy*, podlega analogicznym ograniczeniom i opisywana jest przez pisarza naukowym językiem (np. pisząc o nielogiczności działania czaru rzuconego przez bohatera Białółęckiej, Dukaj wspomina m.in. o „mocy obliczeniowej jego mózgu”⁹⁵). Narzucając *fantasy* rygor ścisłego pojmowania magii, pisarz *de facto* zawłaszcza tę literaturę na rzecz *science fiction*: wszak zgodnie ze znanym prawem Arthura C. Clarke’a każda wystarczająco zaawansowana technologia jest nieodróżnialna od magii, a zatem między alternatywnym światem *fantasy* rządzonym spójnym systemem magii rytualnej a światem przyszłości bądź innej planety, którego prawa wysnuto ze spekulacji opartej na aktualnym stanie wiedzy, nie ma właściwie żadnej różnicy.

Tak jak spór na linii *fantasy* i SF wpisuje się w typowy kontekst środowiskowy, tak i w wypowiedziach Dukaja dotyczących fantastyki jako takiej, rozumianej szeroko i kontrastowanej z literaturą głównego nurtu, dostrzec można charakterystyczne wątki występujące w dyskursie fandomu fantastycznego, tyle że rozwinięte i pogłębione.

Ze względu na swoją pozycję pisarza dostrzeżonego przez mainstream Dukaj niejednokrotnie występuje jako rzecznik fantastyki, objaśniający tę literaturę laikom. Wyróżnia cztery typy tej literatury na gruncie polskim (fantastykę socjologiczną – snującą alegoryczne wizje przyszłości – rozrywkową – z prymatem fabuły – religijną – efemeryczny nurt sprzeciwu wobec klerykalizacji życia społecznego – i *fantasy*), podkreślając przy tym, że wszelkie uogólnianie jest trudne, bo fantastyka to twór amorficzny i niejednorodny⁹⁶. Fantastyka jest dla Dukaja kategorią znacznie szerszą niż gatunek:

[...] fantastyka nie jest konwencją literacką [...]. Fantastyka jest ontologią. Dowód? Istnieją na przykład kryminały fantastyczne. Bo kryminał to gatunek, konwencja, podczas gdy fantastyczność, tak jak realistyczność, daje tylko bazę bytów, dopiero tak czy inaczej opisywanych, fabularyzowanych⁹⁷.

Wprawdzie autor dość sceptycznie odnosi się do powszechnego, czytelniczego pojmowania fantastyki, zwykle kojarzonej właśnie z prozą rozrywkową⁹⁸, zarazem jednak występuje jako jej obrońca: bywa krytyczny wobec konkretnych dzieł czy gatunków (*fantasy*), ale fantastyka w zestawieniu z literaturą głównego nurtu odślania swoją prawdziwą wartość. To bowiem w konwencji fantastycznej (a także kryminalnej i młodzieżowej) przetrwała w polskiej literaturze powieść jako taka – zauważa pisarz w głośnym eseju *Lament miłośnika cegieł* z 2005 roku, w którym

⁹⁵ J. Dukaj, *Filozofia fantasy (1)*..., dz. cyt., s. 66.

⁹⁶ J. Dukaj, *SF po Lemie*..., dz. cyt., s. 42–47.

⁹⁷ T. Pindel, *Historie*..., dz. cyt., s. 30.

⁹⁸ Powiada Dukaj: „Próbowałem kiedyś skonstruować fenomenologiczną teorię tego, co ludzie rozumieją jako fantastykę [...]. Wnioski są smutne. Fantastyką jest to, co, po pierwsze, ma fabułę akcyjną; po drugie, nie ma zbyt wyrafinowanej formy czy języka; po trzecie, posiada stosowną zewnętrzną oprawę: okładka, media, odpowiednie opakowanie książki. I jeszcze ważne są *keywords* użyte w notce na okładce, na to łapią się czytelnicy i krytycy” (T. Pindel, *Historie*..., dz. cyt., s. 159).

omawia zanik fabularności współczesnej rodzimej prozy, a przecież to właśnie „storytelling” jest najważniejszą cechą powieści⁹⁹. Fantastyka sprawdza się jako sztuka snucia opowieści, ale także jako narzędzie opisu rzeczywistości¹⁰⁰. A jednak wciąż traktowana jest przez główny nurt jako coś odmiennego, a nawet gorszego. Utyskiwanie miłośników fantastyki na mainstream ma już charakter wręcz rytualny, Dukaj jednak pochyla się nad tym zagadnieniem na serio i wskazuje przyczyny odrzucenia fantastyki (konkretnie: SF). To kwestia pewnej „wrażliwości literackiej”, fantastyka naukowa to „ćwiczenie wyobraźni” i „ontologiczne przewartościowanie”, a więc doznania, na które niektórzy odbiorcy po prostu nie są podatni; rozumne czytanie SF wymaga znajomości kanonu gatunku, bo ważna jest tu „ciągłość idei”, gatunek posiada „własny literacki kod genetyczny” i nie sposób rozumieć jego dzieła czy doceniać je bez znajomości kontekstu; do przyswajania tej literatury potrzebna jest wiedza ścisła, której krytycy literaccy i literaturoznawcy zwykle nie posiadają, stąd „podświadoma pogarda wielu »humanistów« dla SF”; wreszcie: ogromna rola światotwórstwa w tym gatunku, „wartością w ramach SF jest sam w sobie opis oryginalnego obcego ekosystemu”, świat przedstawiony nie musi być „symbolem czegoś, dowodem na coś lub przeciw czemuś”¹⁰¹. Dla istotnej części utworów SF i *fantasy* konstrukcja świata przedstawionego (*world-building*, światotwórstwo) stanowi fundamentalną cechę przesądzającą o atrakcyjności tego dzieła dla czytelnika: „fabuła jest ważna, ale przychodzi znacznie później”¹⁰², utwory oparte na światotwórstwie ceni się nie za to, że szybko się je czyta, tylko przeciwnie – odbiorca nie chce ich opuścić, o sukcesie tego świata świadczy jego „imersywność”¹⁰³. Dukaj zatem nie tylko broni „swojej” literatury, zgodnie z typowym fandomowym odruchem, ale wskazuje rzeczywiste problemy w odbiorze literatury fantastycznej poza jej środowiskiem, wśród czytelników, ale także krytyki i badaczy, definiuje rzeczywistą specyfikę gatunków (głównie SF), która odróżnia je od tak zwanej literatury głównego nurtu, podkreślając zarazem ich znaczenie: to nie jest „pusta zabawa”, taka literatura oznacza „wytrącenie człowieka poza człowieka”, to jakby „rozciągnąć człowieka poza jego dotychczasowe granice”¹⁰⁴. Zamiar, bez dwóch zdań, ambitny.

6

Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja rozważania o fantastyce układają się w dwie zasadniczo spójne wizje, między którymi zaobserwować można różne korelacje. Obaj twórcy podejmują próby zdefiniowania gatunków, ale zarazem podnoszą kwestię ich wartości, występują przeciw hierarchizowaniu literatury na gatunkową-gorszą i artystyczną-lepszą. To bardzo istotne, ponieważ w tym właśnie kontekście na polskim polu literackim zachodzą w ciągu ostatnich lat poważne zmiany,

⁹⁹ J. Dukaj, *Lament miłośnika cegieł*, „Gazeta Wyborcza”, 12.11.2005 (dostęp: 1.06.2020).

¹⁰⁰ J. Dukaj, *SF po Lemie...*, dz. cyt., s. 42.

¹⁰¹ J. Dukaj, *O rodzajach wrażliwości literackiej*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9, s. 66–68.

¹⁰² J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6 (dostęp: 5.06.2020).

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Tamże.

widoczne zarówno w czytelnicznym odbiorze, w literaturoznawczych badaniach, ale także w krytyce literackiej. Andrzej Sapkowski doczekał się nominacji do Nagrody Nike¹⁰⁵, a wcześniej otrzymał Paszport Polityki¹⁰⁶. Jacek Dukaj także był do Nike nominowany¹⁰⁷ (choć w przypadku tego autora jedna tylko nominacja może budzić zaskoczenie), również czterokrotnie do Paszportów Polityki. Obaj autorzy honorowani byli jednak zasadniczo nagrodami związanymi z branżą fantastyczną, a polska fantastyka nadal sporadycznie dostrzegana bywa przez głównonurtowe media i gremia¹⁰⁸, chyba że pojawiają się inne, pozaliterackie okoliczności, na przykład ekranizacja albo gra komputerowa¹⁰⁹. A przecież polska fantastyka chlubi się nie tylko bogatą tradycją, lecz i sporą i bardzo różnorodną „produkcją” współczesną; wywiera też istotny wpływ na prozę głównego nurtu i kształtowanie się czytelnich gustów¹¹⁰. W ciągu ostatnich dwóch dekad zauważyć można jednak zjawiska dowodzące zacierania się, przynajmniej częściowego, granic między „głównym nurtem” a „gettem” fantastyki: na przykład przechodzenie pisarzy fantastycznych do mainstreamu (przy czym nawet jeśli wielu z nich odchodzi od gatunków fantastycznych – Szczepan Twardoch, Łukasz Orbitowski, Wit Szostak, Anna Brzezińska – przynajmniej w niektórych przypadkach uznanie „mainstreamu” obejmuje także wcześniejsze, fantastyczne prace autorów, przy takich okazjach wznawiane) oraz komercyjny i/lub „prestżowy” sukces autorów fantastyki (Andrzej Sapkowski, Jacek Dukaj, Radek Rak). Myślę, że można zaryzykować tezę, iż pisarze Andrzej Sapkowski i Jacek Dukaj, publikujący swoje rozważania o literaturze fantastycznej – od lat, na bardzo różnych łamach, ujęte w sposób przystępny i atrakcyjny dla szerokiego kręgu odbiorców – znacząco przyczyniają się do zainteresowania tą literaturą, a także podnoszą „teoretyczno-literackie” czy „literaturoznawcze” kompetencje czytelników, co w jakimś stopniu przekłada się na recepcję literatury fantastycznej w Polsce.

Bibliografia

Dukaj Jacek, *Bibliomachia*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2015, nr 1, s. 8–12.

Dukaj Jacek, *Filozofia fantasy (1)*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 8, s. 66–67.

Dukaj Jacek, *Filozofia fantasy (2)*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 9, s. 66–67.

¹⁰⁵ W 2003 roku za *Narrenturm*.

¹⁰⁶ W 1997 roku.

¹⁰⁷ W 2012 za powieść *Lód*.

¹⁰⁸ Ciekawym wyjątkiem jest tu *Baśń o węzowym sercu czyli wtóre słowo o Jakóbie Szeli* Radka Raka, powieść wyróżniona nagrodą Nike 2020 i nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia 2020.

¹⁰⁹ Widać to wyraźnie na przykładzie medialnego szumu wokół opartych na motywach cyklu wiedźmińskiego gier komputerowych firmy CD Project oraz serialu wyemitowanego przez Netflix.

¹¹⁰ Znamienna jest tu teza Doroty Kozickiej, w myśl której to właśnie w prozie Jacka Dukaja, Wita Szostaka i Szczepana Twardocha, na pograniczu konwencji fantastyczności, realizmu i gatunków, „znajduje się energia, która staje się dziś ważnym impulsem dla polskiej prozy współczesnej” (D. Kozicka, *Fantastyczni pisarze...*, dz. cyt., s. 107).

- Dukaj Jacek, *Lament miłośnika cegieł*, „Gazeta Wyborcza”, 12.11.2005.
- Dukaj Jacek, *O rodzajach wrażliwości literackiej*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9, s. 66–68.
- Dukaj Jacek, *Odpowiedź Jacka Dukaja*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3, s. 68.
- Dukaj Jacek, *Patrząc w przód dalej niż na jeden ruch* (wywiad), „Kultura Liberalna” 2011, nr 32, kulturaliberalna.pl (dostęp: 5.06.2020).
- Dukaj Jacek, *Pisarz jest bardziej przeźroczysty* (wywiad), w: Dawid Brykalski, *Rozmowy przekorne*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2003, s. 77–86.
- Dukaj Jacek, *Podróż międzywymiarowa, czyli z biblioteki do kina i z powrotem. Wokół Interstellar Christophera Nolana*, „Kultura Liberalna” 2014, nr 48, kulturaliberalna.pl (dostęp: 5.06.2020).
- Dukaj Jacek, *Prawdą jest, że ja niemal bez przerwy pracuję nad czymś większym* (wywiad), w: Wojtek Sedeńko, *Pejzaż z gwiazdami*, Solaris, Stawiguda 2018, s. 101–113.
- Dukaj Jacek, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2, s. 42–49.
- Dukaj Jacek, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6, s. 38–39.
- Dukaj Jacek, *Wyobrażenia po prawej stronie” (1) i (2)*, ksiazki.wp.pl (dostęp: 3.06.2020).
- Głos Lema*, red. Michał Cetnarowski, Powergraph, Warszawa 2011.
- Gorliński-Kucik Piotr, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Jensen Joli, *Fandom jako patologia: konsekwencje definiowania*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 56–72.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Kajtoch Wojciech, *Jak badać literaturę popularną. Kolejna odpowiedź*, w: Jakub Z. Lichański, Wojciech Kajtoch, Bogdan Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 43–74.
- Kozicka Dorota, *Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2013, nr 3, s. 105–115.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Fandom dla początkujących, część 1: Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2018.
- Majkowski Tomasz Z., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Pindel Tomasz, *Historie fandomowe*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- PL +50. Historie przyszłości*, wybór i wstęp Jacek Dukaj, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Roszczyńska Magdalena, *Fantastyczna krytyka – krytyczna fantastyka. O kłopotach współczesnej krytyki literackiej z literaturą fantastyczną*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, z. 5, s. 220–232.
- Roszczyńska Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009.
- Sapkowski Andrzej, *Amalgamat*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 6, s. 75.
- Sapkowski Andrzej, *Coś się kończy, coś zaczyna*, SuperNOWA, Warszawa 2001.

- Sapkowski Andrzej, *Daj, ać ja pobruszę, a ty przynieś koncert*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 8, s. 76.
- Sapkowski Andrzej, *Kensington Gardens*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 12, s. 75.
- Sapkowski Andrzej, *Na przełęczach Bullshit Mountains*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 7, s. 79.
- Sapkowski Andrzej, *Na przełęczach Bullshit Mountains (2)*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 9, s. 74–75.
- Sapkowski Andrzej, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 65–72.
- Sapkowski Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jamie. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Sierżant Kiełbasa i kot Hamiltona*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 7, s. 76.
- Sapkowski Andrzej, *Stylizacja, frustracja, detronizacja*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 6, s. 76.
- Sapkowski Andrzej, *Szczur zutilizowany*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 4, s. 79.
- Sapkowski Andrzej, *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 1995.
- Sapkowski Andrzej, Bereś Stanisław, *Historia i fantastyka*, SuperNOWA, Warszawa 2005.
- Tokarz Bożena, *Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja* Inne pieśni, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, nr 2, s. 164–176.

Streszczenie

Artykuł zawiera analizę wypowiedzi teoretycznoliterackich dwóch ważnych polskich pisarzy fantastyki – Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja. Choć są to wypowiedzi rozproszone i utrzymane w publicystycznym tonie, podejmowane są w nich ważne tematy dotyczące fantasty i SF, ich cech gatunkowych oraz relacji z innymi typami literatury.

Andrzej Sapkowski's and Jacek Dukaj's thoughts on fantasy

Abstract

This article analyses statements on the theory of literature expressed by two prominent Polish writers of fiction – Andrzej Sapkowski and Jacek Dukaj. Although their remarks are scattered and spoken in a journalistic tone, they deal with important topics concerning fantasy and SF, their genre features and relationships with other genres of literature.

Słowa kluczowe: Andrzej Sapkowski, Jacek Dukaj, fantastyka, mainstream

Keywords: Andrzej Sapkowski, Jacek Dukaj, fiction, mainstream

Tomasz Pindel (ur. 1976) – pracownik Instytutu Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie (filologia hiszpańska), tłumacz, autor książek poświęconych literaturze i kulturze Ameryki Łacińskiej, m.in. *Zjawy, szaleństwa i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej* (2004 i 2014), *Mario Vargas Llosa. Biografia* (2014), *Za horyzont. Polaków latynoamerykańskie przygody* (2018), a także reportażu o polskim fandomie fantastycznym *Historie fandomowe* (2019).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.10

Katarzyna Kaczor

Uniwersytet Gdański

ORCID 0000-0003-2897-2904

Baśń czy nie baśń?

O polskim definiowaniu *fantasy* w siedmiu aktach

Kiedy w 1960 roku *fantasy* jako konwencja literacka za sprawą przekładu *Hobbita czyli Tam i z powrotem* oraz *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena¹ pojawiła się na gruncie kultury polskiej, była zjawiskiem literackim z wykształconymi dwiema postaciami kanonicznymi, reprezentowanymi przez dwie emblematyczne dla dwóch różnych kultur i tradycji literackich odmiany tematyczne – amerykańską *fantasy* bohaterską, której archetekstem² są opowieści o Conanie Roberta E. Howarda, i brytyjską *fantasy* mitopoetyczną, której archetekstem jest Tolkienowska opowieść o zmięczeniu Trzeciej i narodzinach Czwartej Ery Śródziemia – oraz zainicjowanym przez jej twórców dyskursem podejmującym kwestie: kreacji świata, bohatera i funkcji języka i opowieści³, ale świadomość tego miała się pojawić w polskim dyskursie dopiero dwie dekady później.

¹ J.R.R. Tolkien, *Hobbit czyli Tam i z powrotem*, przeł. M. Skibniewska, Iskry, Warszawa 1960; tenże, *Wyprawa. Władca Pierścieni I*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1961; tenże, *Dwie wieże. Władca Pierścieni II*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1962; tenże, *Powrót króla. Władca Pierścieni III*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1963.

² Wobec różnych znaczeń pojęcia archetektstu na potrzeby prowadzonego wywodu przyjmuję jego znaczenie za Ryszardem Nyczem, definiującym go jako „swego rodzaju **prototyp**, reprezentujący egzemplarz idealny (niekoniecznie realnie istniejący), który najlepiej spełnia gatunkowe normy bądź to jako reprezentacja rzeczywistego egzemplarza wzorcowego”; tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995, s. 42.

³ Zob. datowany na 10 marca 1936 w Gross Palins, Texas, *List R.E. Howarda do P.S. Milnera*, w: L. Sprague De Camp, *Wstęp*, w: R.E. Howard, L. Carter, L. Sprague De Camp, *Conan*, przeł. Z.A. Królicki, Wydawnictwo PiK, Katowice 1991, pierwsze wyd. kompletne, t. 1, s. 13–17; esej J.R.R. Tolkiena *On Fairy Stories*, który został wygłoszony w 1939 roku na University of St. Andrews, pierwodruk eseju ukazał się w 1947 roku w tomie: Ch. Williams, *Essays Presented to Charles Williams*, Oxford University Press, London 1947; a jego polski przekład jako: J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, w: tegoż, *Drzewo i liść oraz Mythopeia*, przeł. J. Kokot (*O baśniach*), K. Sokołowski (*Liść, dzieło Niggle'a*), M. Obarski (*Mythopeia*), Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 11–74; C.S. Lewis, *On Three Ways of Writing for Children*, w: *Of Other Worlds*, red. i przedmowa W. Hooper, s. 86, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1966, a jego polski przekład jako: C.S. Lewis, *O trzech sposobach pisania dla dzieci*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 5, s. 4 (Książki w Tygodniku).

Zaistnienie w kulturze polskiej opowieści o Śródziemiu, z racji ich odmienności od znanych tekstów literackich, wymagało nazwania nowego zjawiska i jego zdefiniowania, ale ze względu na jego nieznamość, wynikającą z bardzo ograniczonego dostępu do literackich tekstów *fantasy*, jak i dotyczących jej wypowiedzi krytyczno-teoretycznych⁴, zaowocowało to wykształceniem dyskursu odrębnego od pierwotnego, w którym swoje odzwierciedlenie znalazły prywatne biblioteki tekstów jego uczestników, ich kompetencje, kryteria wartościowania oraz zjawiska zachodzące w polskim polu literackim⁵. Nie bez znaczenia był też czas, kiedy to nastąpiło – druga połowa XX wieku – który okazał się okresem zakwestionowania dotychczasowych paradygmatów czytania, interpretowania i badania literatury oraz nobilitacji kultury popularnej jako semiosfery⁶, która od swoich uczestników wymaga wysokich kompetencji kulturowych.

Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmuję za Michelelem Foucaultem koncepcję dyskursu jako systemu wypowiedzi, który tworzy zarówno to, o czym się mówi, jak i to, co jest z tego systemu wykluczone na podstawie uznanej w danym momencie kategorii prawdy⁷. W odniesieniu do *fantasy* jako konwencji literatury fantastycznej konstytuują go trzy grupy wypowiedzi, tworzących współistniejące subdyskursy *fantasy*:

- literacki, na który składają się teksty przekładów i rodzimych utworów kwalifikowanych jako *fantasy*;

⁴ Polski dyskurs krytyczno-teoretyczny *fantasy* przez pierwsze cztery dekady, czyli do 2000 roku, ze względu na brak dostępności funkcjonuje w oderwaniu od prymarnego dla niej dyskursu anglo-amerykańskiego, co zmieniają publikacje Marka Oziewicz, który w sposób systematyczny wprowadza do polskiego dyskursu kanoniczne prace m.in.: D. Waggoner (*The Hills of Faraway. The Guide of Fantasy*, 1978), K. Hume (*Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, 1984), W.R. Irwina (*The Game of Impossible. A Rhetoric of Fantasy*, 1976), C.N. Manlove'a (*Modern Fantasy. Five Studies*, 1975), E.S. Rabkina (*The Fantastic in Literature*, 1976), G.K. Wolfe'a (*Critical Terms for Science Fiction and Fantasy. A Glossary and Guide to Scholarship*, 1982), B. Attebery'ego (*The Fantasy Tradition in American Literature. From Irving to Le Guin*, 1980), i przywołując znane już: R. Jackson (*Fantasy. The Literature of Subversion*, 1981) oraz R.C. Schlobina (*The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, 1982), z czego później korzystają, aczkolwiek często pomijają wskazanie źródeł swojej ich znajomości, polscy literaturoznawcy. Tym samym w XXI wieku na skutek zniknięcia utrudnień i wzrostu dostępności literatury anglojęzycznej następuje przeorientowanie polskiego dyskursu humanistycznego i wpisywanie polskich prac poświęconych literaturze *fantasy* w kontekst właściwego jej dyskursu anglo-amerykańskiego.

⁵ Szerzej o tym pisałam w: K. Kaczor, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 25–44; K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 193–262 [cz. *Polski dyskurs fantasy*].

⁶ D. Pycińska, M. Żyła, W. Burszta, *Zasłuchani w te same opowieści*, „Znak” 2010, nr 3, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6582010z-wojciechem-j-burszta-rozmawiaja-dominika-pycinska-i-marcin-zylazasluchani-w-te-same-opowieści/> (dostęp: 15.10.2021).

⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977; tenże, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.

- krytyczno-teoretyczny, który tworzą metatekstualne wypowiedzi definiujące, prezentujące i wartościujące przedmiot „*fantasy*”;
- akademicki, który ukazuje proces poszerzania pola badawczego *fantasy* jako zjawiska literackiego.

I mimo że w odniesieniu do każdego z nich właściwa jest inna dominująca sieć relacji, wynikająca ze środowiskowej przynależności ich uczestników, poziomu kompetencji w zakresie znajomości zjawiska i kreowanych na ich podstawie sieci odniesień oraz pełnionej funkcji (autora, krytyka, badacza), to wszystkie trzy są przestrzenią właściwej polu literackiemu walki jego uczestników o moc nadawania znaczenia i narzucanie paradygmatu funkcjonowania, formułowania wypowiedzi znaczących, hierarchizowania i wartościowania zjawiska⁸.

Wypowiedziami, w których następuje skupienie tych wszystkich aspektów, są twierdzenia o charakterze definicyjnym. Ze względu na konieczność ujęcia syntetycznego, wymuszonego wymogami objętości artykułu, oraz właściwą dyskursowi jego nieciągłością, wynikającą z zanegowania istniejącego i przyjęcia nowego *epistème*, kształtujący się na przestrzeni pięciu dekad polski dyskurs definicyjny *fantasy* można ukazać przez pryzmat wypowiedzi znaczących, czyli ustanawiających jego przedmiot, sposób definiowania, wartościowania i argumentowania, co skutkowało przyjęciem zaproponowanego przez ich autorów paradygmatu postrzegania i sposobu prezentacji zjawiska. Tym samym jego ramy wyznaczają: pierwsza polska recenzja *Władcy Pierścieni – Tolkien, czyli świat* Piotra Kuncewicza⁹ – i ostatni spośród opublikowanych do 2021 roku polskich słownikowych artykułów definicyjnych hasła *Fantasy*¹⁰.

Akt 1. *Fantasy* – baśń dla dorosłych

Kiedy w 1963 roku na łamach „Współczesności” Piotr Kuncewicz recenzował pierwszy tom Tolkienowskiego *Władcy Pierścieni*, podkreślając dystynktywną funkcję operowania fantastyką baśniową i baśniowym rekwizytorium oraz stwierdzając, że istotne miejsce w kreowanej opowieści ma historia i mrok Mordoru, użył określenia „baśń dla dorosłych”¹¹, co stało się pierwszym z polskich synonimów określenia ‘*fantasy*’. Jednocześnie tym, co jest o wiele bardziej interesujące i co zupełnie przeszło bez echa w polskim dyskursie, było dokonane przez niego spostrzeżenie – analogicznie jak uczynili to wcześniej J.R.R. Tolkien w eseju *O baśniach* i Wystan H. Auden

⁸ Analizie funkcjonowania pola literackiego jest poświęcona praca P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, TAIWPN Universitas, Kraków 2001; w odniesieniu do polskiego pola literackiego *fantasy* szerzej pisałam o tym w: K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt.

⁹ P. Kuncewicz, *Tolkien, czyli świat*, „Współczesność” 1963, nr 24; cytowany w tekście za przedrukiem w: P. Kuncewicz, *Tolkien, czyli świat*, w: tegoż, *Samotni wobec historii*, Czytelnik, Warszawa 1967.

¹⁰ M. Świerkocki, *Fantasy*, hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 323–328.

¹¹ P. Kuncewicz, *Tolkien...*, dz. cyt., s. 135.

w swoich recenzjach *Drużyny Pierścienia* i *Powrotu króla*¹² – że *Władca Pierścieni* „jest światem zupełnie samowystarczalnym, [...] monadą wobec naszego”¹³, co jednoznacznie wskazywało na subkreacyjny charakter twórczości *fantasy*.

Jako pierwszy w polskim dyskursie określenia *fantasy* użył w 1970 roku Stanisław Lem. W poświęconej literaturze *science fiction* monografii *Fantastyka i futurologia* została sformułowana jej pierwsza definicja:

[...] wyobraźmy sobie bajkę, w której pewna sierota, wygnana do lasu przez macochę, znajduje skrzynię ze złotymi talarami. Talary okazują się wszakże fałszywe i sierota idzie do kryminału za podrabianie pieniędzy. Bajce grozi wykolejenie się z konwencji, tj. – opuszczenie terenu właściwej jej ontologii. Lecz oto ściana się rozstępuje i pojawia się wróżka, która wyprowadza sierotę z lochu. Nim jednak wróżka wypowie zaklęcie, które by przeniosło ją i sierotę gdzie należy, wpadają obie pod przejeżdżającą karetę, która łamie im ręce i nogi. Jeśli wróżka zna zaklęcie powodujące natychmiastowy zrost uszkodzonych kończyn, bajkę to zaceruje, gdyby jednak miały pójść do szpitala, a potem zawisnąć na szubienicy – sierota za ucieczkę z więzienia, a wróżka za udzielenie jej w tym pomocy – nie będziemy już trwali wewnątrz baśniowego świata klasycznego, ale gdzie indziej. Gdzie właściwie? Jakież to świat, w którym możliwe są wróżki dobre zarazem i bezsilne wobec zła?¹⁴

Odwołując się do koncepcji fantastyki Rogera Caillois i jak wynika z powyższego fragmentu, pomijając jako desygnat *fantasy* znane utwory J.R.R. Tolkiena, którego twórczości – jak wyjawiał w *Posłowie do Czarnoksiężnika z Archipelagu* – nie ceniał¹⁵, oraz nie wskazując żadnej egzemplifikacji, autor *Bajek robotów* zdefiniował *fantasy* jako „nowszą wersję bajki [...], [w której] są dopuszczalne – »zastrzyki losowości«, które podgryzają klarowną precyzję schematów bilansowania dobra i zła, ową schedę bajki klasycznej”¹⁶, i w następnych publikacjach będzie ona przywoływana w postaci *bon motu* „gra o niezerowej sumie”¹⁷.

¹² Zob. W.H. Auden, *The Hero Is a Hobbit*, „The New York Times”, dodatek „Book Review”, 31.10.1954, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-fellowship.html?_r=1 (dostęp: 24.11.2021); tenże, *At the End of the Quest, Victory*, „The New York Times”, dodatek „Book Review”, 22.01.1956, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-return.html> (dostęp: 24.11.2021); notatki J.R.R. Tolkiena na temat recenzji W.H. Audena zostały opublikowane w tomie: J.R.R. Tolkien, *Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001 [poz. 183], s. 389–398.

¹³ P. Kuncewicz, *Tolkien...*, dz. cyt., s. 135.

¹⁴ S. Lem, *Dzieła zebrane. Fantastyka i futurologia*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 88–89; pierwodruk ukazał się jako: S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.

¹⁵ Zob. S. Lem, *Posłowie*, w: U.K. Le Guin, *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983; [cyt. za:] Ziemiomorze, <https://web.archive.org/web/20180104140145/http://www.earthsea.republika.pl/fabula.html> (dostęp: 8.09.2021).

¹⁶ S. Lem, *Fantastyka...*, dz. cyt., s. 89.

¹⁷ Zob. A. Niewiadowski, *Fantasy*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 4; A. Smuszkiewicz, *Fantasy*, hasło w: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 289; A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 66; G. Szczepaniak, *Granice fantastyki. O kłopotach z konwencją*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 6, s. 68.

Wpływ stwierdzeń Stanisława Lema – zakomunikowanych z pozycji autorytetu w zakresie literatury fantastycznej i używając nomenklatury Pierre’a Bourdieu, autora konsekrowanego, dysponującego wysokim kapitałem symbolicznym – na dalszy przebieg polskiego dyskursu *fantasy* był dwojaki. Po pierwsze, jego opinia, „że *fantasy* jest ontologicznie nieco bliższa rzeczywistości od bajki”¹⁸, co zmanifestowało się w konstrukcji fabuł opowiadań Andrzeja Sapkowskiego o przygodach wiedźmi-
na¹⁹ i przez powielenie w utworach innych polskich autorów *fantasy*, wpłynęła na całokształt polskiej literatury spod znaku magii i miecza, której cechą dystyngtywną stała się swoista antybaśniowość²⁰. Po drugie, sformułowana przez Stanisława Lema definicja zafunkcjonowała jako przedmiot odniesienia w późniejszym dyskursie, jego sposób postrzegania *fantasy* stał się źródłem umieszczania jej w kontekście literatury *science fiction*²¹ lub też opozycji do niej, a także formułowanej z tej perspektywy negatywnej waloryzacji zjawiska.

Akt 2. Prawdziwa i bezwartościowa *fantasy*

Próba zakwestionowania konstatacji Stanisława Lema były stwierdzenia Marka Wydmucha opublikowane w poświęconej fantastyce grozy *Grze ze strachem*²² i w artykule *Goście w raju*²³. W monografii, odwołując się do koncepcji R. Caillois, umieścił on *fantasy* na osi fantastyki między baśnią a horrorem²⁴ i zdefiniował ją jako gatunek,

[...] w którym wszystko jest możliwe i gdzie prawie nie istnieje rozdzźwięk pomiędzy tym, co naturalne, i pierwiastkiem nadnaturalnym. [...] Bohaterów uzbrojonych w średniowieczne miecze umieszcza się w metropolii lśniącej od reklam świetlnych, czarowników zrzesza się w rodzaj związków zawodowych – wszystko zaś uzupełnić można chatkami Baby Jagi, podsakakującymi na kurzej nóżce po gościńcach²⁵.

¹⁸ S. Lem, *Fantastyka...*, dz. cyt., s. 91.

¹⁹ Szerzej: K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 117–122 [rozdz. *Piękne i wiedźmin, czyli antybaśnie*].

²⁰ Szerzej o tym: K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014, s. 181–198.

²¹ Na przykład jako: ukoronowanie wątków baśniowych w literaturze *science fiction* (G. Lasoń, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 51–52); odmiana literatury *science fiction* (R. Surmacz, *Fantazja z pretensjami do naukowości*, w: M. Warchał, *Wiek żelazny*, Orbita, Poznań 1984, s. 5); jako jej etapu rozwoju, będącego odpowiedzią na rozczarowanie racjonalizmem i scjentyzmem (A. Smuszkiewicz, *Na tropach „fantasy”*, „Sztuka dla Dziecka” 1990, nr 1, s. 10–14); jako młodsza siostra *science fiction* (R. Ziemkiewicz, *Siostrzyczka*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3, s. 75).

²² M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Czytelnik, Warszawa 1975.

²³ M. Wydmuch, *Goście w raju*, „Kultura” 1979, nr 9, s. 5.

²⁴ M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, dz. cyt., s. 117.

²⁵ Tamże, s. 40–41.

Ponadto przywołując opowiadanie Fritza Leibera *Klejnoty w puszczy*²⁶, ujednoznaczniał *fantasy* jako gatunek z jedną z jej odmian, definiując ją jako „*sword and sorcery*, czyli fantastyczne przygody romantycznych zabijaków, dziejące się w nierealnych środowiskach i w bliżej nieokreślonym czasie”²⁷. To stwierdzenie zrewidował cztery lata później, kiedy wychodząc od Tolkienowskiego *Władcy Pierścieni*, zdefiniował *fantasy* jako „fantastykę baśniową w stylu Tolkiena; rzeczywistość rządzącą się regułami baśni, pełną smoków, wielkoludów, czarodziejów, elfów, fantazji i optymizmu”²⁸. Ale wskazując za Linem Carterem, autorem *Imaginary Worlds. The Art of Fantasy*²⁹, na jej potencjał kreowania światów, nie podzielał jego admiracji dla *fantasy* miecza i czarów, twierdząc, że nie jest ona klasyczną *fantasy*, lecz jej formą żałośnie strywalizowaną i zredukowaną do westernowej awantury. Przywołując twórczość R.E. Howarda, F. Leibera i Clarka Ashtona Smitha, pisał o baśniowych fantazjach erotycznych, baśniowym queście zamienionym w brutalny sadyzm, infantylnym pornografizmie, autoironii zastąpionej śmiertelną powagą i nieudolnym powieleniu opowieści arturiańskich. Egzemplifikując swoje stwierdzenia nieznanymi polskim czytelnikom tytułami klasycznych utworów *fantasy*³⁰, których przekłady miały się dopiero pojawić w polskim obiegu literackim w nadchodzących dwóch dekadach³¹, jako pierwszy w polskim dyskursie *fantasy* wskazał na jej dwa źródła – dziewiętnastowieczną literaturę brytyjską i dwudziestowieczne amerykańskie *pulp magazines*, jednocześnie zwracając uwagę na dwojaki funkcjonowanie kategorii eskapizmu, przewijającej się przez cały czas w refleksji towarzyszącej *fantasy*.

Wypowiedzi inicjujące polski dyskurs *fantasy* i konstytuujące jego przedmiot były formułowane w ramach polskiego pola literackiego oraz jego subpola literatury fantastycznej i były manifestacją funkcjonujących w nich kryteriów wartościowania. Wskazywały, że cechą dystynktywną *fantasy* jest operowanie fantastyką baśniową oraz siłą autorytetów swoich autorów i opiniotwórczego charakteru czasopism, określały sposoby jej recepcji i waloryzowania. Formułując swoje stwierdzenia z perspektywy właściwej dyskursowi instytucjonalnemu krytyki arystokratycznej, Stanisław Lem wykreował opozycję *fantasy* – fantastyka naukowa, natomiast Marek Wydmuch, odwołując się do opozycji prawdziwa literatura – literatura popularna (gatunkowa), umieścił „prawdziwą *fantasy*” w kontekście uznanej w dyskursie europejskiej tradycji literackiej przy równoczesnym zanegowaniu wywodzącej się z amerykańskich

²⁶ Tamże, s. 117. Przywołane tutaj opowiadanie zostało opublikowane w tomie: F. Leiber, *Swords Against Death*, Ace, New York 1970; jest rozszerzoną wersją opublikowanego w 1939 roku opowiadania *Two Sought Adventure*, dz. cyt., które zainicjowało tworzony przez 29 lat cykl opowiadań o Fafhrdzie i Szarym Kocurze. Jego polski przekład ukazał się jako *Klejnoty w lesie*, w: F. Leiber, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, t. 1: *Przygody Fafryda i Szarego Kocura*, przeł. D. Kopociński, Solaris, Olsztyn 2004, s. 215–248; zob.: Internet Speculative Fiction DataBase, <http://www.isfdb.org/cgi-bin/title.cgi?52295> (dostęp: 1.11.2010); A. Sapkowski, *Thank You, Fritz!*, w: F. Leiber, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, dz. cyt., s. 6.

²⁷ M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, dz. cyt., s. 118.

²⁸ M. Wydmuch, *Goście w raju*, dz. cyt., s. 5.

²⁹ L. Carter, *Imaginary Worlds. The Art of Fantasy*, Ballantine Books, New York 1973.

³⁰ M. Wydmuch, *Goście w raju*, dz. cyt., s. 5.

³¹ Szerzej o tym: K. Kaczor, *Z „getta” ...*, dz. cyt., s. 226–227 [*Ofensywa fandomu*].

pulp magazines fantasy magii i czarów, co znalazło swoje odbicie w przygotowywanych w następnej dekadzie w obu obiegu ofertach wydawniczych³².

Akt 3. *Fantasy* – młodsza siostra *science fiction*

Próba pogodzenia obu tych stanowisk był opublikowany w „Fantastyce” artykuł *Fantasy* Andrzeja Niewiadowskiego. Jego autor, definiując *fantasy*, odwołał się do przytoczonych już stwierdzeń Stanisława Lema i do tych sformułowanych przez Roberta Scholesa:

Fantasy to rodzaj fikcji, która oferuje nam świat prosty w regułach i radykalnie odmienny od naszego, lecz zarazem umożliwiający lepsze poznanie świata istniejącego. [...] Kiedy Alicja odkrywa, że kwiaty mówią, stwierdza, że znalazła się w świecie fantastycznym. [...] Prawdziwa *fantasy* korzysta z fantastyki w sposób nieukrywany, prosty, bezpośredni³³,

oraz do tego zaczerpniętego z eseju *O baśniach* J.R.R. Tolkiena: „*Fantasy* to naturalna forma aktywności ludzkiej”³⁴. Wprowadzając do polskiego dyskursu anglojęzycznych teoretyków i krytyków gatunku, przedstawił również funkcjonującą na gruncie literatury anglojęzycznej taksonomię pododmian i prezentując *fantasy* heroiczną, *fantasy* miecza i czarów oraz *science fantasy*, analogicznie jak Marek Wydmuch wymienił nazwiska kolejnych autorów, w większości nieznanym polskim czytelnikom³⁵.

Andrzej Niewiadowski, przytaczając różne opisy *fantasy* i jej odmian, nie proponował spójnej definicji gatunku, lecz wytyczył granice pola definicyjnego, obejmującego tak różne elementy jak: poetyka opowieści, przebieg fabuły i kreacja bohatera, motywacja i kształt świata przedstawionego, zakres funkcjonowania magii. Omawiając poszczególne pododmiany, zwrócił uwagę na ich dominanty, wybierając z prezentowanego repertuaru poszczególne elementy. Ponadto jego tekst dostarczył krytykom próbującym zdefiniować *fantasy* i poznać źródła jej popularności cztery punkty odniesienia:

- wielokrotne określanie *fantasy* mianem baśni literackiej wzmocniło motywację poszukiwań związków między *fantasy* a baśnią;
- mimo przywoływania stwierdzeń Lema i Tolkiena wskazanie rekwizytorium jako cechy konstytutywnej wywołało przeświadczenie, że właśnie owo rekwizytorium decyduje o przynależności gatunkowej utworu;

³² Szerzej o tym: K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 37–44 [*Powstanie pola*].

³³ A. Niewiadowski, *Fantasy*, dz. cyt., s. 4.

³⁴ Tamże.

³⁵ Spośród ponad trzydziestu wymienionych przez A. Niewiadowskiego polskim czytelnikom z przekładów była znana twórczość: E.R. Burroughsa, R.E. Howarda, M. Moorcocka, A. Norton, J.R.R. Tolkiena, I. Calvino, U.K. Le Guin, J. Vance’a i R. Zelaznego. Prace kolejnych pięciu: J.B. Cabella, L. Sprague de Campa, F. Leibera, E. Bramaha, T.H. White’a, przywoływano i omawiano we wcześniejszych tekstach krytycznych; pozostałych zaś, m.in. Ph.J. Farmera, K. Kurtza, P.A. McKillip, Th.B. Swanna, G.R. Dicksona, F. Herberta, R. Silverberga, C.D. Simaka, B. Aldissa i P. Andersona, pozostawały nieznanne.

- stwierdzenie, że *fantasy* jest „»nowym mitem pogranicza« [...] rodzajem katarctycznego oczyszczenia po codziennym piekle udreki, wiecznym kołowrocie wydarzeń. Jest jedyną nadzieją, że życie ma swój sens, a dobro w końcu zatriumfuje”³⁶, wyznaczyło poziom oczekiwań i zasugerowało kierunek interpretacji;
- zwrócenie uwagi na rozczarowanie nauką, znużenie odbiorców „cudowną techniką, patosem wykładów dobiegających z kabin Kosmokratów”³⁷, zaangażowaniem i awangardyzmem, z powodu których literatura *science fiction* „stała się nazbyt trudna dla wielu czytelników spragnionych prostej fabuły, przygody”³⁸, zidentyfikowało źródła popularności *fantasy*, jednocześnie dokonując jej deprecjacji przez określenie jej jako „wspaniałego relaksu po śmiertelnie poważnym okresie dominacji *science fiction*”³⁹ i wskazanie na jej aspekt ludyczny i eskapistyczny.

Natomiast opublikowanie w tym samym numerze „Fantastyki” klasycznego dzisiaj tekstu Grażyny Lasoń *Baśń i fantasy – podobieństwa i różnice*⁴⁰, opatrzonego notką, że jest on fragmentem jej pracy magisterskiej „Funkcjonowanie wątków baśniowych w literaturze SF”, nie tylko uwiarygodniało – poprzez przywołanie autorytetu akademii – wnioski autorki, ale i potwierdzało zaistnienie *fantasy* jako przedmiotu zainteresowania najmłodszego pokolenia badaczy w polskim dyskursie naukowym oraz trafność Lemowskiego pozycjonowania *fantasy* w obrębie literatury *science fiction*⁴¹.

Pozornym usankcjonowaniem tego stanu rzeczy było hasło *Fantasy* autorstwa profesora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Antoniego Smuszkiewicza zamieszczone w popularnonaukowym *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Pierwsza poddana rygorom dyskursu akademickiego polska definicja *fantasy*, podsumowująca wcześniejsze ustalenia stwierdzeniem, że *fantasy* jest jedną z odmian fantastyki, równorzędną wobec fantastyki baśniowej, fantastyki naukowej i horroru, jednocześnie unieważniała wcześniejsze wypowiedzi, określające ją jako jedną z odmian literatury fantastycznej, utożsamianej z literaturą *science fiction*⁴². Powielając zawarte w artykule Andrzeja Niewiadowskiego ustalenia w zakresie poetyki i taksonomii pododmian, Antoni Smuszkiewicz jako pierwszy podjął kwestię angielskiego źródłosłowa „*fantasy*” i nieadekwatności znaczenia wobec niego polskiej „fantazji”. Rekapitułując ówczesny stan refleksji, legitymizował stwierdzenia: Stanisława Lema, Andrzeja Niewiadowskiego, Grażyny Lasoń oraz Andrzeja Zgorzelskiego⁴³. Jednocześnie, co ukazuje zamieszczona pod hasłem bibliografia⁴⁴, pominął sformułowane w przestrzeni ogólnego pola literackiego wypowiedzi promotorów *fantasy* –

³⁶ A. Niewiadowski, *Fantasy*, dz. cyt., s. 4.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ G. Lasoń, *Baśń a fantasy*, dz. cyt., s. 51–52.

⁴¹ Tamże, s. 52.

⁴² A. Smuszkiewicz, *Fantasy*, dz. cyt., s. 286.

⁴³ Tamże, s. 291; A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

⁴⁴ Por. A. Smuszkiewicz, *Fantasy*, dz. cyt., s. 291.

Andrzeja Kowalskiego⁴⁵, Anny Bilskiej⁴⁶ i Mirosława Kowalskiego⁴⁷; zrezygnował również z odniesień do oryginalnej literatury przedmiotu, w zamian umieszczając *fantasy* na osi procesu historycznoliterackiego. Autor *Zaczarowanej gry* pominął w swoim haśle nie tylko wspomnianą przez Andrzeja Niewiadowskiego w skorygowanej wersji jego artykułu⁴⁸ twórczość polskich autorów piszących *fantasy*: Andrzeja Ziemiańskiego, Krzysztofa Kochańskiego, Jacka Piekary, Feliksa W. Kresa⁴⁹, ale również Jarosława Grzędowicza⁵⁰, Rafała Ziemkiewicza⁵¹, Anny Borkowskiej⁵² i Andrzeja Sapkowskiego⁵³, w zamian stwierdzając, że „[w] literaturze polskiej *fantasy* nie cieszy się zbyt dużym zainteresowaniem. Nic więc dziwnego, że tego typu fantastyki jest niewiele, np. *Wiek żelazny* Stanisława Warchała⁵⁴, i z perspektywy późniejszej popularności *fantasy* sformułował jeden z najbardziej mylnych sądów. W tym miejscu wypada nadmienić, że swoistym aneksem do słownikowego hasła był opublikowany w tym samym roku w „Sztuce dla Dziecka” artykuł *Na tropach „fantasy”*, w którym *fantasy* została zdefiniowana jako „czysta fantastyka, bez żadnych ograniczeń, bez uściślających przydawek w rodzaju: baśniowa, naukowa, demonologiczna⁵⁵, co było świadectwem emancypacji *fantasy* w przestrzeni polskiego dyskursu literatury fantastycznej.

Akt 4. „Nie macie kompetencji, by wypowiadać się na temat *fantasy*”

Kiedy w 1986 roku w „Almanachu Literackim Iskier” z inicjatywy Mirosława Kowalskiego opublikowano poprzedzone redaktorskimi rekomendacjami utwory uznane za reprezentatywne dla polskiej *fantasy* – *Twierdzę Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza⁵⁶, *Pieśń koronacyjną* Rafała A. Ziemkiewicza⁵⁷ i fragmenty *Smoków*

⁴⁵ A. Kowalski, *Podróże do świata fantasy*, „Radar” 1985, nr 39, s. 19–20.

⁴⁶ A. Bilska, *Odpowiedzialność za świat*, „Radar” 1985, nr 1, s. 14–15; A. Bilska, *Prywatne światy baśni*, „Radar” 1986, nr 21, s. 14–15.

⁴⁷ M. Kowalski, *Magią i mieczem*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4, s. 88–95.

⁴⁸ A. Niewiadowski, *Fantasy*, „Mała Fantastyka” 1987, nr 1, s. 34–35.

⁴⁹ Tamże, s. 55. Do tego momentu zostały opublikowane: K. Kochański, *Zabójca czarownic*, „Fantastyka” 1984, nr 11, s. 3–25; tenże, *Nazywam się Mageot*, „Feniks” 1986, nr 2, s. 43–50; F.W. Kres, *Prawo sępów*, „Sfera” 1985, nr 2–3; tenże, *Księga epizodów: Tylko deszcz dla Ayany*, „Feniks” 1985, nr 1–2(2–3), s. 7–22; tenże, *Kreggi*, „Feniks” 1985, nr 1–2(2–3), s. 16–32; tenże, *Demon walki*, „Fantastyka” 1987, nr 10, s. 21–24 i 45–46; J. Piekara, *Smok*, „Fantastyka” 1984, nr 8, s. 45–48; tenże, *Smoki Haldoru*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.

⁵⁰ J. Grzędowicz, *Twierdza Trzech Studni*, „Odgłosy” 1982, nr 38, s. 12–13.

⁵¹ R.A. Ziemkiewicz, *Pieśń koronacyjna*, „Feniks” 1985, nr 3, s. 12–19.

⁵² A. Borkowska, *Gar’Ingawi Wyspa Szczęśliwa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

⁵³ A. Sapkowski, *Wiedźmin*, „Fantastyka” 1986, nr 12, s. 18–54; tenże, *Droga, z której się nie wraca*, „Fantastyka” 1988, nr 8, s. 20–56; tenże, *Ziarno prawdy*, „Fantastyka” 1989, nr 3, s. 43–51.

⁵⁴ A. Smuszkiewicz, *Fantasy*, dz. cyt., s. 291.

⁵⁵ A. Smuszkiewicz, *Na tropach fantasy*, dz. cyt., s. 10.

⁵⁶ J. Grzędowicz, *Twierdza Trzech Studni*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.

⁵⁷ R.A. Ziemkiewicz, *Pieśń koronacyjna*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.

Haldoru Jacka Piekary⁵⁸ – oraz poddano je ocenie uznanych w polu literackim prozaików i krytyków literackich: Henryka Berezy, Wiesława Myśliwskiego, Stanisława Zielińskiego i Wacława Sadkowskiego, spotkały się one z miazdzącymi ocenami, motywowanymi brakiem zainteresowania literaturą fantastyczną oraz mierną jakością literacką zaprezentowanych utworów⁵⁹. Wykazany brak kompetencji oceniających, wynikający z nieznamości zjawiska, co skutkowało nieadekwatnym doбором kryteriów wartościujących, uruchomił mechanizm podważania sformułowanych ocen.

W środowisku polskich fantastów – jeśli za reprezentatywną dla niego uznać opinię ówczesnego redaktora naczelnego „Fantastyki” Adama Hollanka – zostało to zdezawuowane przez uznanie za wyraz, cechującego Salieriego, kompleksu Amadeusza⁶⁰, potwierdzając tym samym funkcjonujące w polskim polu literackim antagonizmy. Jak napisał później w *Czasie fantastyki* Maciej Parowski, „reprezentowali [oni] Kapłanów Literatury W Ogóle, spoglądających na fantastykę z wysoka jak na parweniusza, który musi dopiero udowodnić swoje aspiracje”⁶¹.

Następnie głos zabrali sami zainteresowani, reprezentujący wyłaniające się w polskim polu fantastyki naukowej subpole *fantasy* Tomasz Kołodziejczak i Artur Szejter, publikując w 1990 roku na łamach redagowanego przez siebie „Fenix”⁶² artykuł zatytułowany *Pierwsza dekada*⁶³. Ukazywali w nim *fantasy* z perspektywy czytelników-twórców, wskazując na źródła inspiracji, sposób definiowania, prezentując zasób polskich tekstów *fantasy* i preferencje polskich czytelników. Sformułowana z pominięciem aparatury teoretycznoliterackiej i przyjęta przez nich definicja *fantasy*:

[...] gatunek fantastyki, w którym czary są zjawiskiem często występującym bądź nawet kształtującym postać przedstawionego świata. To właśnie owe czary, magia stanowią wyróżnik, dzięki któremu dany utwór można przyporządkować *fantasy*, choćby działa się w naszej rzeczywistości lub w czasach historycznych⁶⁴,

nie wskazywała jako cechy dystynktywnej *fantasy* fantastyki baśniowej, lecz jej najłatwiej rozpoznawalną przez odbiorców manifestację – magię – ujednoznaczając tym samym kryterium służące klasyfikacji reprezentujących ją tekstów. Spośród funkcjonujących określeń *fantasy* za jej synonim autorzy *Pierwszej dekady* uznali „fantastykę baśniową”, wskazując tym samym na prymarny charakter motywacji świata przedstawionego oraz charakter wykorzystanego w jego kreacji rekwizytorium. Prezentując pododmiany *fantasy*, pominieli ich definicje na rzecz uproszczonej egzemplifikacji, w funkcji której przywołali nazwiska „ich klasyków”⁶⁵: „*sword and*

⁵⁸ J. Piekara, *Smoki Haldoru*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.

⁵⁹ *W oczach krytyki*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4, s. 251–260 [H. Bereza, s. 251; W. Myśliwski, s. 252–253; S. Zieliński, s. 253–256; W. Sadkowski, s. 256–260].

⁶⁰ A. Hollanek, ...3...2...1..., „Fantastyka” 1987, nr 1, s. 2.

⁶¹ M. Parowski, *Czas fantastyki*, wyd. 2 poszerz., Agencja „Solaris” Małgorzata Piasecka, Stawiguda 2014, s. 465. Pierwodruk M. Parowski, *Czas fantastyki*, Glob, Szczecin 1990.

⁶² Szerzej o tym: K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 71–76 [*Czasopisma*].

⁶³ T. Kołodziejczak, A. Szejter, *Pierwsza dekada*, „Fenix” 1990, nr 4, s. 128–133.

⁶⁴ Tamże, s. 128.

⁶⁵ Tamże.

sorcery – Tolkien, *heroic fantasy* – Howard, *science fantasy* – Le Guin⁶⁶. Uznanie Tolkiena za klasyka *sword and sorcery* i jednocześnie zaklasyfikowanie do niej *Smoka* Jacka Piekary wskazywało, że podstawą wyodrębniania tej pododmiany przez nielegitymizujących się posiadaniem warsztatu krytyczno- i teoretycznoliterackiego polskich czytelników i twórców *fantasy*, Tomasza Kołodziejczaka i Artura Szrejtera, było wskazane w jej nazwie rekwizytorium, przy jednoczesnym odrzuceniu jej negatywnej oceny funkcjonującej w dyskursie krytycznoliterackim.

Mimo że zawarte w *Pierwszej dekadzie* stwierdzenia, jeśli uwzględnić brak ich przywołań w późniejszym polskim dyskursie *fantasy*, nie wywarły na niego wpływu, to niewątpliwie ukazały dwie rzeczy: sposób recepcji zjawiska przez jego odbiorców i zasób tekstów, który według przywołanego wcześniej Antoniego Smuszkiewicza nie istniał. Ponadto, co istotniejsze, wypowiedź Tomasza Kołodziejczaka i Artura Szrejtera, podejmująca problematykę *fantasy* z perspektywy czytelników będących zarazem jej twórcami, wprowadzała na pozycji podmiotów polskiego dyskursu krytycznego *fantasy* tych, którzy dotąd niemal w nim nie istnieli, co symbolicznie zamykało proces wyodrębniania się polskiego pola *fantasy* przez określenie jego tożsamości i inicjowało etap jego wewnętrznej hierarchizacji.

Na tle dowartościowującego twórczość polskich autorów *fantasy* artykułu Tomasza Kołodziejczaka i Artura Szrejtera oraz przekładów wstępów i posłowi Lina Cartera i Lyona S. De Campa⁶⁷ w 1993 roku na łamach „Nowej Fantastyki” ukazał się sławetny *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*⁶⁸ Andrzeja Sapkowskiego. Esej autora *Wiedźmina*, ówczesnie już dwukrotnego laureata Zajdla⁶⁹ – przyznawanego przez fandom najważniejszego polskiego wyróżnienia dla twórców literatury fantastycznej – wywołał burzę w szklance wody. Rezygnując ze zdefiniowania przedmiotu swojego eseju zgodnie z wymogami dyskursu akademickiego na rzecz egzemplifikacji zaprezentowanej w postaci rysu historycznego, autor zasypał czytelników w większości nieznanymi im tytułami i nazwiskami. Dystansując się od wcześniejszych wypowiedzi, jako pierwszy przedstawił skrócony rys historyczny *fantasy*, wykraczający poza dokonane przez Marka Wydmucha i Andrzeja Niewiadowskiego przedstawienie jej źródeł. Ponadto wskazał na niegasnącą popularność *fantasy*, trwającą od lat sześćdziesiątych XX wieku, za jej przyczynę podając podkreślaną przez J.R.R. Tolkiena potrzebę fantazji. Podważył autorytet Stanisława Lema, odrzucając jego zarzut wobec antyweryzmu *fantasy* i ugruntowane stwierdzenie, że archetypem *fantasy* jest baśń. Zamiast niej za prymarne źródło *fantasy* uznał wskazywaną obok baśni epikę rycerską, a uszczegóławiając – mit arturiański i jego wersję zawartą w nieznanym polskiemu czytelnikowi *Le Morte d'Arthur* Thomasa Mallory'ego, co dwa lata później potwierdził,

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ L. Carter, *O Williamie Morrisie i jego Lesie za światem*, w: W. Morris, *Las za światem*, przeł. Ł. Nicpan, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1992, s. 5–10; L. Sprague De Camp, *Wstęp*, w: R.E. Howard, L. Carter, L. Sprague De Camp, *Conan*, dz. cyt., s. 7–12.

⁶⁸ A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 63–72.

⁶⁹ Przed opublikowaniem *Piroga...* A. Sapkowski został laureatem najważniejszej nagrody literackiej polskiego fandumu za 1990 rok za *Mniejsze zło* i za 1992 rok za *Miecz przeznaczenia*.

publikując esej *Świat króla Artura*⁷⁰ i wznawiając w tym samym tomie reinterpretującą opowieść o Tristanie i Izoldzie *Maladie*⁷¹. Swojej tezy dowodził, prezentując wyabstrahowany wzorzec *fantasy* tolkienowskiej:

Kto chce, niechaj zamknie oczy i na oślep wyciągnie rękę ku półce z książkami, niechaj wytaszczy z niej na chybił trafił jedną z powieści *fantasy*. I niechaj sprawdzi. Książka opisuje dwa królestwa (krainy, imperia) – jedno jest Krainą Dobra, drugie wręcz przeciwnie. Jest Dobry Król, z tronu i dziedzictwa wyzuty i próbujący je odzyskać, przeciw czemu są Siły Zła i Chaosu. Dobrego Króla wspiera Dobra Magia i Dobry Czarodziej, jak również zgromadzona wokół sprawiedliwego władcy Drużyna Dzielnych Chwatów. Do totalnego zwycięstwa nad Siłami Ciemności niezbędny jest jednakowoż Cudowny Artefakt, przedmiot magiczny o niebywałej mocy. Przedmiot ten we władzy Dobra i Ładu posiada właściwości integrujące i pokojowe, w ręku Zła jest siłą destrukcyjną. Magiczny artefakt trzeba więc odnaleźć i zawładnąć nim, zanim wpadnie w łapy Odwiecznego Wroga...⁷².

Oprócz tego autor *Wiedźmina* jako pierwszy wskazał na aspekty funkcjonowania kobiet w literaturze *fantasy* i przeprowadził krytykę jej polskich pierwocin, pisząc o literackiej niedoskonałości utworów swoich konkurentów i nazywając je „pirogami”⁷³.

Esaj autora ikonicznych utworów polskiej *fantasy* wywołał reakcje ambiwalentne. Świadczyły o tym pełne zachwyty wypowiedzi „zwykłych” czytelników *fantasy* i pełne oburzenia postponowanych autorów⁷⁴ oraz podważająca kompetencje autora *Wiedźmina* polemika Jakuba Z. Lichańskiego⁷⁵. Autor *Aure entuluva!* postulował potrzebę pisania o literaturze fantastycznej w oparciu o warsztat literaturoznawczy, uporządkowanie chaosu pojęciowego i zdefiniowanie kryteriów ocen tak, by czytelnicy literatury fantastycznej „choćby domowym sposobem, mogli odróżnić dobrą od złej”⁷⁶, co było próbą utrzymania w polu dominującej pozycji ortodoksji. Na co autor *Wiedźmina* odpowiedział ironicznie w ripostie zatytułowanej *Macie rację, króliczki*⁷⁷.

Piróg... Andrzeja Sapkowskiego i towarzysząca mu polemika były pierwszą z konfrontacji w walce o rząd dusz czytelników literatury magii i miecza. Jawna anty-akademickość koryfeusza polskiej literatury *fantasy* i aprobata, z jaką się ona spotkała, podważyły dotychczas funkcjonujące reguły dyskursu. Ustanawiając nowe reguły, zainicjowały erozję tego dyskursu przez odrzucenie narzędzi literaturoznawczych,

⁷⁰ A. Sapkowski, *Świat króla Artura*, w: tegoż, *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 1995, s. 3–165.

⁷¹ A. Sapkowski, *Maladie*, w: tegoż, *Świat króla Artura. Maladie*, dz. cyt., s. 167–212.

⁷² A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 66.

⁷³ Tamże, s. 70–71 [*Piróg, czyli Polak potrafi*].

⁷⁴ W imieniu swoim i pozostałych postponowanych autorowi *Piroga...* odpowiedzieli T. Kołodziejczak, J. Piekara i R.A. Ziemkiewicz: T. Kołodziejczak, *Pirogiada*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 65–66; J. Piekara, *Jest złoto w Szarych Górach, a widzi tylko ten, kto patrzy*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 66–67; R.A. Ziemkiewicz, *Archetyp kruchty*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, 67–68.

⁷⁵ J.Z. Lichański, *Aure entuluva!*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 68–69.

⁷⁶ Tamże s. 69.

⁷⁷ A. Sapkowski, *Macie rację, króliczki*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 68–69.

manifestowane jako rezygnacja z właściwej im nomenklatury, wprowadzenie figury wyliczenia, realizowanej przez zaspokajającą potrzebę epistemofilii⁷⁸ egzemplifikację zamiast wyabstrahowanego na jego podstawie modelu, oraz rezygnację z lektury krytycznej.

Zinstytucjonalizowanie się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku polskiego fandomu⁷⁹ i prowadzenie przez jego członków działalności wydawniczej oraz położenie nacisku przez redakcję „Fantastyki” na komunikację z czytelnikami umożliwiło zaistnienie w dyskursie czwartej, oprócz krytyków, literaturoznawców i autorów, aktywnej grupy uczestników, funkcjonujących w ramach społeczności fandomu, formułujących swoje wypowiedzi dotyczące *fantasy* na podstawie wskazywanej przez Gérarda Genette’a empirii⁸⁰. Ich niewątpliwym liderem okazał się Andrzej Sapkowski, który w opublikowanym w 1993 roku *Pirogu...* przeforsował w powszechnym dyskursie literackim prawo do definiowania *fantasy* przez tych, którzy są jej czytelnikami, i ujmowania jej w kategorii gatunku, w jego znaczeniu funkcjonującym na gruncie krytyki anglosaskiej.

Dokonane w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku „przejęcie” polskiego dyskursu *fantasy* przez tworzących ją autorów skutkowało:

- usytuowaniem w pozycji jego podmiotów tych, którzy warunkowali jej istnienie – twórców i czytelników;
- uczynieniem jej jedynym przedmiotem wypowiedzi i wyabstrahowaniem jej z kontekstu zjawisk jej odrębnych – literatury fantastycznonaukowej i wysokiej – w zamian wpisując ją analogicznie, jak zrobił to Mirosław Kowalski w *Magią i mieczem*⁸¹, w kontekst kultury popularnej i właściwych jej mechanizmów kreacji i odbioru;
- odrzuceniem prymatu tolkienowskiej *fantasy* mitopoetycznej i nobilitacją *fantasy* wywodzącej się z amerykańskich magazynów grozowych;
- narzuceniem definiowania *fantasy* w oparciu o egzemplifikację;
- a uwzględniając warunek, że uczestnicy pola dysponują trzema rodzajami kapitału: ekonomicznym, kulturowym i symbolicznym, unieważnieniem kapitału kulturowego i symbolicznego niepotwierdzonego znajomością konwencji oraz konwersją kapitału ekonomicznego w kulturowy i symboliczny na podstawie znajomości konwencji.

Akt 5. Młodzi naukowcy przejmują głos

Od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku *fantasy* staje się przedmiotem opracowań najmłodszego pokolenia literaturoznawców, publikujących w przeważającej mierze w periodykach wydawanych przez Uniwersytet Wrocławski –

⁷⁸ O epistemofilii jako jednym ze źródeł satysfakcji z uczestnictwa w kulturze popularnej szerzej H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie nowych i starych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 98.

⁷⁹ Szerzej o tym: K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., 38–41.

⁸⁰ G. Genette, *Gatunki, „typy”, tryby*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2, s. 304–305.

⁸¹ M. Kowalski, *Magią i mieczem*, dz. cyt.

„Literaturze i Kulturze Popularnej” oraz „Literaturze Ludowej”. Tym samym *fantasy* zostaje uznana za autonomiczny przedmiot badań dotyczących literatury popularnej. Badacze najmłodszego pokolenia podejmują kwestie kreacji bohaterów, światów, bestiariusza, źródeł literatury *fantasy*, związków z mitem, baśnią, eposem, romansem rycerskim i funkcjonowania w niej magii⁸². W tym samym roku Gdański Klub Fantastyki uruchamia serię wydawniczą Anatomia Fantastyki, w ramach której publikowane są prace magisterskie⁸³ i doktorskie⁸⁴, będące pierwszymi polskimi monografiami dotyczącymi literatury *fantasy*.

Rok później – w 1997 roku – Piotr Dębek, pracujący nad doktoratem na temat: „Kultura neomitu. Mityczno-archetypowe spojrzenie na strukturę i funkcje literatury popularnej”⁸⁵, przedmiotem którego była między innymi literatura *fantasy*, w *Słowniku literatury popularnej* opublikował hasło *Fantasy*:

FANTASY, zwana także fantastyką baśniową, jest jedną z dwóch głównych odmian (obok *fantastyki technicznej) współczesnej literatury fantastycznonaukowej. [...] Akcja utworów *fantasy* rozgrywa się zawsze w świecie alternatywnym, opartym na realiach cywilizacyjnych zbliżonych do średniowiecznych i rządzonego nie prawami fizyki, lecz *magią. Rezultatem tego jest występowanie specyficznych elementów świata przedstawionego: magicznych przedmiotów, cudownych zdolności, niezwykłych postaci, takich jak elfy, smoki, krasnoludy, trolle itp.⁸⁶.

⁸² J. Szewczyk, *Conan – bohater heroic fantasy. O twórczości Roberta E. Howarda*, „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. 5, s. 91–107; E. Rudolf, *Bestiarium w literaturze fantasy*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 3, s. 13–24; też, *Fantasy – „dziwna kraina” (Rzeczywistość alternatywna w cyklu powieściowym Andre Norton Świat Czarownicy)*, „Literatura i Kultura Popularna” 1997, t. 6, s. 35–50; A. Gemra, *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2, s. 3–18; też, *Fantasy – powrót romansu rycerskiego?*, „Literatura i Kultura Popularna” 1998, t. 7, s. 55–73; J. Sułek, *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” 1998, z. 197, s. 117–130; E. Rudolf, *Pojęcie fantastyki. Rekonesans badawczy*, „Literatura i Kultura Popularna” 1999, t. 8, s. 82–90; M. Oziewicz, *Rozważając fantasy. Diany Waggoner propozycje typologii odmian gatunku*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2, s. 37–48.

⁸³ B. Iwicka, *Kultura Śródziemia w końcu Trzeciej i na początku Czwartej Ery: J.R.R. Tolkien Władca Pierścieni, Silmarillion, Hobbit*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1996 (Anatomia Fantastyki, nr 2); M. Bianga, M. Stawicki, *Mit i magia: Ursula K. Le Guin*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1997 (Anatomia Fantastyki, nr 3); E. Żukowska, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2011 (Anatomia Fantastyki, nr 17).

⁸⁴ G. Lasoń-Kochańska, *Czytając fantasy...*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2002 (Anatomia Fantastyki, nr 13); J. Łaba, *Idee religijne w literaturze fantasy. Studium fenomenologiczne*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2010 (Anatomia Fantastyki, nr 14); K. Dziadkowiak, *Tolkienowska koncepcja fantasy mitopoetycznej. Próba badania teologicznego*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2011 (Anatomia Fantastyki, nr 16); M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012 (Anatomia Fantastyki, nr 19).

⁸⁵ P. Dębek, „Kultura neomitu. Mityczno-archetypowe spojrzenie na strukturę i funkcje literatury popularnej”, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Żabskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.

⁸⁶ P. Dębek, *Fantasy*, hasło w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 103.

Mimo że była to próba zrekapitulowania według wymogów warsztatu literaturoznawczego – jak implikuje to miejsce powstania i charakter publikacji – zwiększającego się przez minione ćwierćwiecze polskiego stanu wiedzy na temat *fantasy*, to według Piotra Dębka *fantasy* była zarazem odmianą literatury fantastycznonaukowej i gatunkiem, co na gruncie genologii polskiej się wyklucza. Z perspektywy doświadczeń lekturowych polskiego czytelnika *fantasy* kompetencje autora definicji podważały stwierdzenia, że jej „dominantą gatunkową jest wyraźne nacechowanie etyczne każdego elementu świata przedstawionego”⁸⁷, co podkreślało powinowactwa *fantasy* z baśnią oraz brak „schematyzmu fabularnego”⁸⁸, przy jednoczesnym wskazaniu, że „fabułę utworów *fantasy* stanowi w większości wędrowka głównego bohatera”⁸⁹ o charakterze inicjacyjnym. Zarazem jako prymarny element, w oparciu o który konstruowany jest świat przedstawiony utworu *fantasy*, autor hasła wskazał funkcjonowanie w nim magii i wykorzystanie baśniowego rekwizytorium, co okazało się zbieżne z obiegowym sposobem definiowania *fantasy*. Ponadto Piotr Dębek w załączonej bibliografii przedmiotu zrezygnował z hierarchizacji źródeł pod względem ich wartości merytorycznej na rzecz ich unifikacji i przywołując esej Andrzeja Sapkowskiego oraz opublikowaną w „Fantastyce” recenzję jego twórczości⁹⁰, uwiarygodnił je przez uznanie ich na gruncie dyskursu literaturoznawczego za literaturę przedmiotu.

Prace Piotra Dębka są przykładem podjęcia przez najmłodsze pokolenie badaczy próby wypracowania modelu interpretacyjnego *fantasy* odwołującego się do klasycznych prac z zakresu religioznawstwa i antropologii, co – mimo że pierwotnie w przestrzeni dyskursu akademickiego zostało zdezakwuwane⁹¹ – okazało się inspirowane dla późniejszych opracowań.

Akt 6. Akademia podejmuje próbę przywrócenia ładu

Swoistą próbą przywrócenia porządku było zamieszczenie w 1998 roku, w trzeciej edycji *Słownika terminów literackich*, w postaci odrębnego hasła definicji *fantasy*, co jednoznacznie potwierdzało, że zyskała ona status odrębnego przedmiotu genologicznego. Według Michała Głowińskiego *fantasy* to

[...] jedna z odmian literatury fantastycznej [...], charakterystyczna dla literatury XX w., mająca jednak antecedence w lit. dawniejszej (m.in. *Alicja w krainie czarów* L. Carrolla). F. radykalnie kwestionuje obowiązujące poczucie realności i konwencje realistyczne [...], buduje świat przedstawiony, w którym dominuje dziwność i groteska. Operuje bogatą akcją, wypełnioną niezwykłymi wydarzeniami, na ogół logicznie i przejrzyście zbudowaną. F. nawiązuje do różnego rodzaju baśni i mitów, z reguły poddając je prze-

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ M. Parowski, *Wiedźmin Geralt jako podróżnik w czasie*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 12, s. 66–67.

⁹¹ Szerzej o tym pisałam w: K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 204–207.

kształceniom. Klasykiem f. jest J.R.R. Tolkien jako autor m.in. trylogii *Władca Pierścieni*, w lit. polskiej najbardziej znanym autorem f. jest A. Sapkowski⁹².

Postrzegana z perspektywy polskiej genologii i w kontekście postulowanej przez literaturoznawców konieczności uporządkowania chaosu terminologicznego tak sformułowana definicja niewątpliwie miała charakter regulujący i definitywnie rozstrzygała kwestię, czy *fantasy* jest odmianą literatury fantastycznonaukowej, czy równorzędną jej odmianą literatury fantastycznej. Powieliła funkcjonującą egzemplifikację zjawiska i jednoznacznie wskazywała na twórczość Andrzeja Sapkowskiego jako najbardziej rozpoznawalnego polskiego autora *fantasy* oraz wskazywała baśń i mit jako obiekty jej nawiązań. Jednocześnie podkreślając prymarną funkcję w kreacji świata przedstawionego dziwności i groteski zamiast cudowności lub ekwiwalentnej wobec niej fantastyki baśniowej, Głowiński jednoznacznie poszerzał jej pole definicyjne, analogicznie jak miało to miejsce w anglojęzycznych publikacjach przywołanych w notce bibliograficznej hasła: *Fantasy. The Literature of Subversion* Rosemary Jackson⁹³ i *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art* Rogera C. Schlobina⁹⁴. Ich autorzy wskazywali, że istotą *fantasy* jest kreowanie „wtórnych światów” (Rosemary Jackson) lub też fikcji wywołującej wrażenie cudowności (Colin Manlove), ponadto spierali się, czy jest ona domeną fantazji, czy wyobraźni (William R. Irwin, C. Manlove oraz Kenneth J. Zahorski i Robert H. Boyer) i wskazywali na funkcje odbioru *fantasy* (Gary K. Wolfe), ale te wszystkie kwestie pozostawały poza spektrum zainteresowań autora hasła. Jak pokazały późniejsze prace, między innymi Marka Oziewicza⁹⁵, Grzegorza Trębickiego⁹⁶ i Marka Pustowaruka⁹⁷, miały się one stać przedmiotem zainteresowania polskich badaczy *fantasy* dopiero w następnym, XXI wieku.

W wypadku definicji *fantasy* Michała Głowińskiego bardziej od niej był istotny fakt jej opublikowania. W polskim dyskursie *fantasy*, zdominowanym przez Andrzeja Sapkowskiego, jej istnienie nie zostało w żaden sposób odnotowane. Jeśli uwzględnimy konteksty, w jakich polscy literaturoznawcy będą w XXI wieku interpretowali utwory *fantasy*, to dokonane w przedstawionej definicji odrzucenie cudowności na rzecz dziwności i fantastyki baśniowej na rzecz groteski w odniesieniu do interpretowanych utworów *fantasy* okazało się „nieoperacyjne”.

⁹² M. Głowiński, *Fantasy*, hasło w: M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 149.

⁹³ R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, London – New York 1981.

⁹⁴ R. Schlobin, *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN 1982 [zawiera m.in. eseje: G.K. Wolfe’a *The Encounter with Fantasy*, C.N. Manlove’a *On the Nature of Fantasy*, W.R. Irwina *From Fancy to Fantasy. Coleridge and Beyond* oraz K.J. Zahorskiego i R.H. Boyera *The Secondary Worlds of High Fantasy*].

⁹⁵ M. Oziewicz, *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia „Opowieści z Narnii” C.S. Lewisa*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.

⁹⁶ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.

⁹⁷ M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze we współpracy z Uniwersytetem Wrocławskim, Wrocław 2009.

Akt 7. *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* Andrzeja Sapkowskiego

Potwierdzenie zdobytej przez Andrzeja Sapkowskiego pozycji autorytetu w zakresie znajomości literatury *fantasy* stanowiły: uruchomienie sygnowanej jego nazwiskiem serii wydawniczej Andrzej Sapkowski Przedstawia oraz *quasi*-krytyczno-literackie wstępy do ukazujących się w niej powieści⁹⁸, a także opublikowany w 2001 roku *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*⁹⁹, w którym zamieścił autor następującą definicję *fantasy*:

Fantasy jest to, co opatrzone etykietką z napisem „*fantasy*”. Jeśli na grzbiecie książki, u samej góry, tuż pod logo domu wydawniczego figuruje małymi literkami „*fantasy*” – to dana książka należy do gatunku *fantasy*¹⁰⁰.

Jednak, jak napisał dalej, jedynym elementem wspólnym tekstów identyfikowanych jako *fantasy* jest występowanie w nich magii¹⁰¹. Prześledzenie egzemplifikacji wywodów twórcy *Wiedźmina* pozwala stwierdzić, że o tym, co jest *fantasy*, a co nią nie jest, decyduje indywidualna decyzja autora wypowiedzi, będąca jedynym kryterium dokonanej klasyfikacji, co jest sprzeczne z wymogami dyskursu teoretyczno-literackiego. Według nich wartość przedstawionego opracowania jest niska, a w rękach przeciwników literatury *fantasy* – jak napisał w swojej recenzji Jakub Z. Lichański – „może posłużyć za koronny argument PRZECIW tej literaturze”¹⁰². Jednakże ze względu na zawarte w publikacji Andrzeja Sapkowskiego prezentacje cykli, bestiariusz, słownik bohaterów, legend, mitów, listy nagród oraz załączone do nich bibliografie podmiotu stworzony przez mistrza polskiej *fantasy* leksykon został uznany przez odbiorców za wiarygodne źródło wiedzy, o czym świadczą późniejsze liczne przywołania *Rękopisu...* w opublikowanej po 2001 roku polskiej literaturze przedmiotu¹⁰³. Podkreślenie przez przywołanego recenzenta *Rękopisu znalezionej w smoczej*

⁹⁸ A. Sapkowski, *Złotooki potwór wyobraźni*, w: P. McKillip, *Mistrz zagadek z Hed*, przeł. J. Manicki, Wydawnictwo Mag, Warszawa 1999, s. 5–10; tenże, *Błękitna Rapsodia*, w: E. Haydon, *Rapsodia*, przeł. A. Reszka, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2000, s. 5–10; tenże, *Facet w czerni*, w: N. Gaiman, *Nigdziebądź*, przeł. P. Braiter, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2001, s. 5–10; tenże, *Magic, sex and rock'n roll*, w: E. Bull, *Wojna o dqb*, przeł. A. Reszka, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2003, s. 5–10. Ponadto A. Sapkowski, *Thank You, Fritz*, w: F. Leiber, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, dz. cyt., s. 5–14.

⁹⁹ A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, SuperNOWA, Warszawa 2001.

¹⁰⁰ Tamże, s. 10.

¹⁰¹ Tamże, s. 36.

¹⁰² J.Z. Lichański, *Nadgryziony rękopis, czyli jak (nie)pisać o fantasy*, „Nowe Książki” 2001, nr 11, s. 29.

¹⁰³ Oba opracowania A. Sapkowskiego są przywoływane jako źródło wiedzy autorów w publikacjach prasowych i internetowych, prezentacjach maturalnych, pracach licencjackich, magisterskich, a także w opracowaniach naukowych: dysertacjach doktorskich, monografiach, artykułach słownikowych, których autorzy zamiast weryfikować, uwiarygodniają tezy, spostrzeżenia i sposób prowadzenia dyskursu autora *Wiedźmina*; zob. np.: J. Sułek, *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, dz. cyt., s. 118, 120; V. Wróblewska, *Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego, czyli fantastyka w stylu collage*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005, s. 403; A. Gemra, E. Rudolf, *Fantasy*, hasło

jaskini, że jego autor „w swych rozważaniach pomija fakt, iż przed nim i poza nim istnieje olbrzymia literatura przedmiotu tycząca kwestii, które omawia”¹⁰⁴, jest przejawem zachodzącego podczas emancypacji subpola literackiego ustanawiania własnego porządku, manifestującego się poprzez stworzenie i narzucenie własnych kryteriów wartościowania oraz reguł prowadzenia dyskursu, w którym obiektywizm ustąpił emocjonalnemu subiektywizmowi. Z tego też powodu opublikowane w ciągu dekady dwa kolejne hasła definiujące *fantasy*, Anny Gemry i Edyty Rudolf zawarte w drugim wydaniu *Słownika literatury popularnej*¹⁰⁵ i Marcina Świerkockiego zamieszczona w nowym wydaniu *Słownika rodzajów i gatunków literackich*¹⁰⁶, ze względu na mniejszy zakres i siłę oddziaływania nie zyskały statusu znaczących. A odwołanie się przez ich autorów do leksykonu Andrzeja Sapkowskiego uwiarygodniło go w przestrzeni dyskursu akademickiego, którego zasady konsekwentnie odrzucał i naruszał.

Zakończenie

Prześledzenie dyskursu definicyjnego polskiej *fantasy* przede wszystkim odkrywa jego charakter emancypacyjny. Ukazuje, w jaki sposób nowe zjawisko literackie najpierw jest pozycjonowane w sieci znanych pojęć, a następnie uwalniane i wyprowadzane z cienia baśni i literatury fantastycznonaukowej na rzecz wskazywania subkreatywnego potencjału *fantasy*. Na przestrzeni półwiecza jego kreatorzy, których wypowiedzi go konstytuują: Piotr Kuncewicz, Stanisław Lem, Marek Wydmuch, Andrzej Niewiadowski i Andrzej Sapkowski, pełnią funkcję jego protagonistów, a ich wypowiedzi są reprezentatywne dla kolejnych, następujących po sobie etapów rozwoju polskiego pola literackiego *fantasy*. Cztery pierwsze są właściwe fazie rozproszenia, esej Andrzeja Sapkowskiego fazie uzyskania autonomii, a jego

w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2, popr. i uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 153; *Fantasy*, hasło w: *Encyklopedia szkolna WSiP. Literatura. Wiedza o kulturze*, red. A. Makowiecki, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2006, s. 178; M. Świerkocki, *Fantasy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 50; M. Roszczynialska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009, s. 34; a także artykuły opublikowane w tomie: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*: M. Roszczynialska, *Etnologiczne źródła literatury fantasy*, s. 102 (szczególnie przyp. 22 wyjaśniający, dlaczego autorka artykułu, przywołując opracowanie A. Sapkowskiego, nie podejmuje trudu weryfikacji jego merytorycznej wartości); M. Sułek, *Rząd Draconia? O klasyfikacji smoków w wybranych powieściach fantasy*, s. 155; M. Rogoż, *Pomiędzy konwencją a mimesis – różne wymiary świata przedstawionego w opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego „Miecz przeznaczenia” i „Ostatnie życzenie”*, s. 228 i 232; I. Mazurkiewicz-Krause, *Polska powieść dla dziewcząt a konwencja fantasy (na przykładzie powieści Doroty Terakowskiej i Joanny Rodniańskiej)*, s. 293; D. Ucherek, *Czarodziejki (i czarodziej) w świecie wiedźmina*, w: *Wiedźmin – polski fenomen popkultury*, red. R. Dudziński, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 44; A. Łozińska, *Urban fantasy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, nr 64, z. 1, s. 203.

¹⁰⁴ J.Z. Lichański, *Nadgryziony...*, dz. cyt.

¹⁰⁵ A. Gemra, E. Rudolf, *Fantasy*, dz. cyt., s. 149–153.

¹⁰⁶ M. Świerkocki, *Fantasy*, hasło, dz. cyt., s. 323–328.

Rękopis znaleziony w smoczej jaskini służy narzuceniu habitusu subpola poza nim, co skutecznie się udaje.

Rozwijający się na przestrzeni blisko półwiecza polski dyskurs definicyjny *fantasy* ukazuje nie tylko sposób definiowania przedmiotu, zmienność przypisywanych mu kontekstów i kryteriów wartościowania, ale co bardziej istotne – odzwierciedla cały wachlarz zjawisk zachodzących w polskim polu literackim w drugiej połowie XX wieku i na początku XXI wieku, poczynając od mechanizmów rozbudowywania bibliotek tekstów, przez wyłanianie się w jego ramach subpól, narzucanie kryteriów wartościowania, hierarchizowanie zjawisk literackich i sposobów prowadzenia dyskursu, do nobilitacji literatury popularnej i emancypacji czytelników, będących aktywnymi uczestnikami komunikacji literackiej. Trwające na przestrzeni tego czasu konfrontowanie i ścieranie się paradygmatów nie dotyczyło tylko definiowania przedmiotu *fantasy*, ale tego, co jest nośnikiem literackiej wartości reprezentujących ją tekstów i funkcji literatury. Obserwacja, obejmująca całe spektrum polskiego dyskursu *fantasy*, ukazuje strategie funkcjonowania i zajmowania pozycji nie tylko przez pojedynczych, identyfikowanych ze swoimi wypowiedziami uczestników pola, ale całych środowisk skoncentrowanych wokół fandomowych sekcji, czasopism, wydawnictw¹⁰⁷, jak również w ośrodkach i instytucjach akademickich. Za sprawą wieloaspektowości, jaką okazało się funkcjonowanie w kulturze współczesnej konwencji *fantasy* i jej recepcji, jest ona zjawiskiem odzwierciedlającym całe spektrum funkcjonowania współczesnej kultury popularnej, ale to już temat na odrębny artykuł.

Bibliografia

- Auden Wystan H., *At the End of the Quest, Victory*, „The New York Times”, dodatek „Book Review”, 22.01.1956, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-return.html> (dostęp: 24.11.2021)
- Auden Wystan H., *The Hero Is a Hobbit*, „The New York Times”, dodatek „Book Review”, 31.10.1954, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-fellowship.html?_r=1 (dostęp: 24.11.2021).
- Bianga Milena, Stawicki Mariusz, *Mit i magia: Ursula K. Le Guin*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1997 (Anatomia Fantastyki, nr 3).
- Bilska Anna, *Prywatne światy baśni*, „Radar” 1986, nr 21, s. 14–15.
- Bilska Anna, *Odpowiedzialność za świat*, „Radar” 1985, nr 1, s. 14–15.
- Borkowska Anna, *Gar’Ingawi Wyspa Szczęśliwa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki, Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Carter Lin, *Imaginary Worlds. The Art of Fantasy*, Ballantine Books, New York 1973.
- Carter Lin, *O Williamie Morrisie i jego Lesie za światem*, w: William Morris, *Las za światem*, przeł. Łukasz Nicpan, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1992, s. 5–10.
- Dębek Piotr, „Kultura neomitu. Mityczno-archetypowe spojrzenie na strukturę i funkcje literatury popularnej”, Wrocław 1999; praca doktorska napisana pod kierunkiem

¹⁰⁷ Szerzej o tym: K. Kaczor, *Z „getta” ...*, dz. cyt.

- prof. Tadeusza Żabskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.
- Dziadkowiak Konrad, *Tolkienowska koncepcja fantasy mitopoetycznej. Próba badania teologicznego*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2011 (Anatomia Fantastyki, nr 16).
- Fantasy*, hasło w: *Encyklopedia szkolna WSiP. Literatura. Wiedza o kulturze*, komentarz naukowy Andrzej Z. Makowiecki, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2006, s. 178.
- Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, wstęp J. Topolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Foucault Michel, *Porządek dyskursu*, przeł. Michał Kozłowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.
- Gemra Anna, *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2, s. 3–18.
- Gemra Anna, *Fantasy – powrót romansu rycerskiego?*, „Literatura i Kultura Popularna” 1998, t. 7, s. 55–73.
- Gemra Anna, Rudolf Edyta, *Fantasy*, hasło w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2, popr. i uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 149–153.
- Genette Gerard, *Gatunki, „typy”, tryby*, przeł. Krystyna Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2, s. 269–307.
- Głowiński Michał, *Fantasy*, hasło w: Michał Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. 3, poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 149.
- Grzędowicz Jarosław, *Twierdza Trzech Studni*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.
- Grzędowicz Jarosław, *Twierdza Trzech Studni*, „Odgłosy” 1982, nr 38, s. 12–13.
- Hollanek Adam, *...3...2...1...*, „Fantastyka” 1987, nr 1, s. 2.
- Iwicka Beata, *Kultura Śródziemia w końcu Trzeciej i na początku Czwartej Ery: J.R.R. Tolkien Władca Pierścieni, Silmarillion, Hobbit*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1996 (Anatomia Fantastyki, nr 2).
- Jackson Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, London – New York 1981.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie nowych i starych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Kaczor Katarzyna, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. Sebastian J. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014, s. 181–198.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Kaczor Katarzyna, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. Anna Gemra, Konrad Dominas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów. Instytut Filologii Polskiej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2014, s. 25–44.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.

- Kochański Krzysztof, *Nazywam się Mageot*, „Feniks” 1986, nr 2, s. 43–50.
- Kochański Krzysztof, *Zabójca czarownic*, „Fantastyka” 1984, nr 11, s. 3–25.
- Kołodziejczak Tomasz, *Pirogiada*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 65–66.
- Kołodziejczak Tomasz, Szrejter Artur, *Pierwsza dekada*, „Fenix” 1990, nr 4, s. 128–133.
- Kowalski Mirosław, *Magią i mieczem*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4, s. 88–95.
- Kowalski Andrzej, *Podróże do świata fantasy*, „Radar” 1985, nr 39, s. 19–20.
- Kres Feliks W., *Demon walki*, „Fantastyka” 1987, nr 10, s. 21–24, 45–46.
- Kres Feliks W., *Kręgi*, „Feniks” 1985, nr 1–2(2–3), s. 16–32.
- Kres Feliks W., *Księga epizodów: Tylko deszcz dla Ayany*, „Feniks” 1985, nr 1–2(2–3), 7–22.
- Kres Feliks W., *Prawo sępów*, „Sfera” 1985, nr 2–3.
- Kuncewicz Piotr, *Tolkien, czyli świat*, „Współczesność” 1963, nr 24.
- Kuncewicz Piotr, *Tolkien, czyli świat*, w: tegoż, *Samotni wobec historii*, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 133–144.
- Lasoń Grażyna, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 51–52.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Czytając fantasy...*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2002 (Anatomia Fantastyki, nr 13).
- Leiber Fritz, *Klejnoty w lesie*, w: Fritz Leiber, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, t. 1: *Przygody Fafryda i Szarego Kocura*, przeł. Dariusz Kopociński, Solaris, Olsztyn 2004, s. 215–248.
- Leiber Fritz, *Swords Against Death*, Ace, New York 1970.
- Lem Stanisław, *Dzieła zebrane. Fantastyka i futurologia*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Lem Stanisław, *Posłowie*, w: Ursula K. Le Guin, *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983; [cyt. za:] *Ziemiomorze*, <https://web.archive.org/web/20180104140145/http://www.earthsea.republika.pl/fabula.html> (dostęp: 8.09.2021).
- Lewis Clive S., *O trzech sposobach pisania dla dzieci*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 5, s. 4 (Książki w Tygodniku).
- Lewis Clive S., *On Three Ways of Writing for Children*, w: *Of Other Worlds*, red. i przedmowa Walter Hooper, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1966.
- Lichański Jakub Zdzisław, *Aure entuluva!*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 68–69.
- Lichański Jakub Zdzisław, *Nadgryziony rękopis, czyli jak (nie)pisać o fantasy*, „Nowe Książki” 2001, nr 11, s. 29.
- Łaba Joanna, *Idee religijne w literaturze fantasy. Studium fenomenologiczne*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2010 (Anatomia Fantastyki, nr 14).
- Łozińska Aleksandra, *Urban fantasy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, t. 64, nr 1, s. 197–203.
- Mazurkiewicz-Krause Ilona, *Polska powieść dla dziewcząt a konwencja fantasy (na przykładzie powieści Doroty Terakowskiej i Joanny Rodniańskiej)*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Niewiadowski Andrzej, *Fantasy*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 4.
- Niewiadowski Andrzej, *Fantasy*, „Mała Fantastyka” 1987, nr 1, s. 34–35.

- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995.
- Oziewicz Marek, *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia Opowieści z Narnii C.S. Lewisa*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.
- Oziewicz Marek, *Rozważając fantasy. Diany Waggoner propozycje typologii odmian gatunku*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2, s. 37–48.
- Parowski Maciej, *Czas fantastyki*, wyd. 2, poszerz., Solaris, Stawiguda 2014.
- Parowski Maciej, *Wiedźmin Geralt jako podróżnik w czasie*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 12, s. 66–67.
- Piekara Jacek, *Jest złoto w Szarych Górach, a widzi tylko ten, kto patrzy*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 66–67.
- Piekara Jacek, *Smok*, „Fantastyka” 1984, nr 8, s. 45–48.
- Piekara Jacek, *Smoki Haldoru*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.
- Pustowaruk Marek, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze we współpracy z Uniwersytetem Wrocławskim, Wrocław 2009.
- Pycińska Dominika, Żyła Marcin, Burszta Wojciech, *Zasłuchani w te same opowieści*, „Znak” 2010 nr 3, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6582010z-wojciechem-j-burszta-rozmawiaja-dominika-pycinska-i-marcin-zylazasluchani-w-te-same-opowieści/> (dostęp: 15.10.2021).
- Rogoż Michał, *Pomiędzy konwencją a mimesis – różne wymiary świata przedstawionego w opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego Miecz przeznaczenia i Ostatnie życzenie, w: Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Roszczyńska Magdalena, *Etnologiczne źródła literatury fantasy*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Roszczyńska Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009.
- Rudolf Edyta, *Bestiarium w literaturze fantasy*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 3, s. 13–24.
- Rudolf Edyta, *Fantasy – „dziwna kraina” (Rzeczywistość alternatywna w cyklu powieściowym Andre Norton Świat Czarownic)*, „Literatura i Kultura Popularna” 1997, t. 6, s. 35–50.
- Rudolf Edyta, *Pojęcie fantastyki. Rekonesans badawczy*, „Literatura i Kultura Popularna” 1999, t. 8, s. 82–90.
- Sapkowski Andrzej, *Błękitna Rapsodia*, w: Elizabeth Haydon, *Rapsodia*, przeł. Anna Reszka, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2000, s. 5–10.
- Sapkowski Andrzej, *Droga, z której się nie wraca*, „Fantastyka” 1988, nr 8, s. 20–56.
- Sapkowski Andrzej, *Facet w czerni*, w: Neil Gaiman, *Nigdziebądź*, przeł. Paulina Braiter, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2001, s. 5–10.
- Sapkowski Andrzej, *Macie rację, króliczki*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 68–69.
- Sapkowski Andrzej, *Magic, sex and rock’n’roll*, w: Emma Bull, *Wojna o dąb*, przeł. Anna Reszka, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2003, s. 5–10.
- Sapkowski Andrzej, *Maladie*, w: tegoż, *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 1995, s. 169–212.

- Sapkowski Andrzej, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 65–72.
- Sapkowski Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczniej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Świat króla Artura*, w: tegoż, *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 1995, s. 5–165.
- Sapkowski Andrzej, *Thank You, Fritz!*, w: Fritz Leiber, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, t. 1: *Przygody Fafrida i Szarego Kocura*, przeł. Dariusz Kopociński, Solaris, Olsztyn 2004, s. 5–14.
- Sapkowski Andrzej, *Wiedźmin*, „Fantastyka” 1986, nr 12, s. 18–54.
- Sapkowski Andrzej, *Ziarno prawdy*, „Fantastyka” 1989, nr 3, s. 43–51.
- Sapkowski Andrzej, *Złotooki potwór wyobraźni*, w: Patricia A. McKillip, *Mistrz zagadek z Hed*, przeł. Jacek Manicki, Wydawnictwo Mag, Warszawa 1999.
- Schlobin Roger, *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN 1982 [zawiera m.in. eseje: Gary’ego K. Wolfe’a *The Encounter with Fantasy*, Colina N. Manlove’a *On the Nature of Fantasy*, Williama R. Irwina *From Fancy to Fantasy. Coleridge and Beyond* oraz Kennetha J. Zahorskiego i Roberta H. Boyera *The Secondary Worlds of High Fantasy*].
- Smuszkiewicz Antoni, *Fantasy*, hasło w: Andrzej Niewiadowski, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 287–290.
- Smuszkiewicz Antoni, *Na tropach „fantasy”*, „Sztuka dla Dziecka” 1990, nr 1, s. 10–14.
- Sprague De Camp Lyon, *Wstęp*, w: Robert E. Howard, Lin Carter, Lyon Sprague De Camp, *Conan*, przeł. Zbigniew A. Królicki, Wydawnictwo PiK, Katowice 1991, pierwsze wyd. kompletne, t. 1, s. 7-12.
- Sułek Joanna, *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” 1998, z. 197, s. 117–130.
- Sułek Małgorzata, *Rząd Draconia? O klasyfikacji smoków w wybranych powieściach fantasy*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Surmacz Ryszard, *Fantazja z pretensjami do naukowości*, w: M. Warchał, *Wiek żelazny*, Orbita, Poznań 1984.
- Szczepaniak Grzegorz, *Granice fantastyki. O kłopotach z konwencją*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 6, s. 68–69.
- Szewczyk Joanna, *Conan – bohater heroic fantasy. O twórczości Roberta E. Howarda*, „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. 5, s. 91–107.
- Świerkocki Maciej, *Fantasy*, hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. Grzegorz Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 323–328.
- Tkacz Małgorzata, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012 (Anatomia Fantastyki, nr 19).
- Tolkien John Ronald Reuel, *Dwie wieże. Władca Pierścieni II*, przeł. Maria Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1962.
- Tolkien John Ronald Reuel, *Hobbit czyli Tam i z powrotem*, przeł. Maria Skibniewska, Iskry, Warszawa 1960.

- Tolkien John Ronald Reuel, *Listy*, przeł. Agnieszka Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Tolkien John Ronald Reuel, *O baśniach*, w: tegoż, *Drzewo i liść oraz Mythopeia*, przeł. Joanna Kokot (*O baśniach*), Krzysztof Sokołowski (*Liść, dzieło Niggle'a*), Marek Obarski (*Mythopeia*), Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 11–74.
- Tolkien John Ronald Reuel, *Powrót króla. Władca Pierścieni III*, przeł. Maria Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1963.
- Tolkien John Ronald Reuel, *Wyprawa. Władca Pierścieni I*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Ucherek Dorota, *Czarodziejki (i czarodzieje) w świecie wiedźmina*, w: *Wiedźmin – polski fenomen popkultury*, red. R. Dudziński, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 43–72
- W oczach krytyki*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4, s. 251–260 [H. Bereza, s. 251; W. Myśliwski, s. 252–253; S. Zieliński, s. 253–256; W. Sadkowski, s. 256–260].
- Williams Charles, *Essays Presented to Charles Williams*, Oxford University Press, London 1947.
- Wróblewska Violetta, *Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego, czyli fantastyka w stylu collage*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 401–414.
- Wydmuch Marek, *Goście w raju*, „Kultura” 1979, nr 9, s. 5.
- Wydmuch Marek, *Gra ze strachem*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Zgorzelski Andrzej, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Ziemkiewicz Rafał A., *Archetyp kruchty*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 12, s. 67–68.
- Ziemkiewicz Rafał A., *Pieśń koronacyjna*, „Almanach Literacki Iskier” 1986, z. 4.
- Ziemkiewicz Rafał A., *Pieśń koronacyjna*, „Feniks” 1985, nr 3, s. 12–19.
- Ziemkiewicz Rafał A., *Siostrzyczka*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3, s. 75.
- Żukowska Elżbieta, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2011 (*Anatomia Fantastyki*, nr 17).

Streszczenie

Przedmiotem tekstu jest przedstawienie polskiego dyskursu definicyjnego *fantasy* jako konwencji literatury fantastycznej – od momentu jej zaistnienia za pośrednictwem przekładu Tolkienowskiego *Władcy Pierścieni* w latach 1961–1961 i pierwszych prób jej zdefiniowania do momentu ukształtowania się zjawiska i przejęcia jej dyskursu definicyjnego przez polskich autorów *fantasy* w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Dobór wypowiedzi znaczących i ich interpretacja zostały dokonane w odniesieniu do teorii dyskursu Michela Foucaulta i teorii pola Pierre’a Bourdieu.

A fairy tale or not a fairy tale? On defining fantasy the Polish way in seven acts

Abstract

The aim of this text is to present a Polish definitional discourse on fantasy as a convention of fantastic literature, from the moment of its appearance through to the translation of Tolkien's *Lord of the Rings* in the years 1961–1963. The first attempts to define this term, to the moment when the phenomenon took shape and the definitional discourse was taken over by Polish fantasy authors in the 1990s are also discussed. The selection of significant statements and their interpretation will be made with reference to Michel Foucault's theory of discourse and Pierre Bourdieu's field theory.

Słowa kluczowe: polskie pole literackie *fantasy*, polski dyskurs *fantasy*, definiowanie *fantasy*, Andrzej Sapkowski

Keywords: Polish literary fantasy field, Polish discourse on fantasy, defining fantasy, Andrzej Sapkowski

Katarzyna Kaczor – dr hab., profesor w Zakładzie Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego; kulturoznawczyni, badaczka kultury popularnej, autorka monografii: *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)* (Kraków 2017), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego* (Gdańsk, 2006) i współautorka leksykonu *Kino Nowej Przygody* (Gdańsk 2012).

Barbara Szymczak-Maciejczyk

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ORCID 0000-0001-7546-9581

Polskie *urban fantasy*. Szkic o mieście i miejskości**Popkulturowe retrospekcje**

W drugiej i trzeciej dekadzie XXI wieku coraz większa liczba badaczy decyduje się na analizę kultury popularnej, szczególnie zaś szeroko pojętej fantastyki. Dotychczasowe niedocenywanie tego – jakże obszernego – pola badawczego skutkowało nierzadko niepełną orientacją literaturoznawców i kulturoznawców w tej dziedzinie. Tymczasem to przecież popkultura, jak pisała Ksenia Olkusz,

[...] stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych i już choćby z tego powodu zasługuje na badawczą introspekcję. Obszar jej oddziaływania wraz z rozwojem technologii staje się coraz rozleglejszy, stąd niemożliwe jest dalsze negowanie ważności jej istnienia oraz wartości czy relewantności badań, które jej dotyczą. Rozwój, ewoluowanie, przenikanie się i zróżnicowanie zjawisk powstających w obrębie kultury popularnej jest niezwykle wielopoziomowym problemem, co sprawia, że potrzeba nie tylko właściwych narzędzi do jej analitycznego opisu, lecz także świadomości, że każde zjawisko kultury [...] jest naukowo uzasadnione i potrzebne¹.

Co istotne, współcześnie coraz więcej tekstów można określić jako realizację gatunków zmaconych², czerpiących jednocześnie z obfitych zasobów kultury popularnej. Liczne przeobrażenia, jakim podlegała popkultura, sprawiają, iż stanowi ona doskonałe świadectwo umiejscowionych w czasie, a nierzadko i miejscu, mód literackich, wydarzeń społeczno-politycznych, osobowości medialnych itd.³. Jest więc ona niejako zapisem codzienności – nawet jeśli owa codzienność, jak w wypadku *urban fantasy*, będącego tematem niniejszego artykułu, jest wzbogacona o elementy nadprzyrodzone.

¹ K. Olkusz, *Wszekultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, w: *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 15.

² Wedle ustaleń dokonanych przez Clifforda Geertza. Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.

³ Kultura popularna – *urban fantasy* nie jest w tym względzie wyjątkiem, często sięga po znane ogólnie motywy i tropy zaczerpnięte z innych tekstów kultury. Nierzadko także uwiecznia istotne wydarzenia i postaci historyczne.

Trzeba podkreślić, że literatura popularna, nieodzowny element popkultury, dla niemałej części społeczeństwa stanowi *de facto* jedyny kontakt z literaturą w ogóle⁴. Wpływa na to między innymi jej funkcja ludyczna, a także łatwy dostęp do jej wytworów. Niemałe znaczenie mają również wspomniane już mody literackie, a także płodność pisarska wybranych autorów. Warto przytoczyć definicję Tadeusza Żabskiego, wedle której literatura popularna to

Dziedzina twórczości literackiej obejmująca utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników i nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczenie im rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych. Posiada ona swoiste cechy dystynktywne w zakresie struktury tekstu, produkcji, dystrybucji i obiegu, cechy odróżniające ją od literatury wysokoartystycznej i folkloru. Linie demarkacyjne są jednak nieostre, gdyż literatura popularna często wchodzi w kontakt z wysokoartystyczną i ludową poprzez wykorzystywanie ich dorobku oraz oferowanie własnych rozwiązań; stwarza pogranicze, na którym przynależność niektórych odmian [...] staje się problematyczna⁵.

Zmącenie gatunków, przekraczanie granic i wykorzystanie elementów właściwych dla konkretnej tematyki książek, a także liczne odwołania interkulturowe czy transmedialne są znamienne nie tylko dla literatury popularnej *per se*, ale również – a może przede wszystkim – dla szeroko pojętej fantastyki, która obecnie z powodzeniem zyskuje przychyłość badaczy⁶.

Nie inaczej jest z podgatunkiem stanowiącym główny przedmiot zainteresowania niniejszego artykułu, czyli z fantastyką miejską. Jej rosnąca popularność – o czym

⁴ Czytelnicтво Polaków w 2020 roku wzrosło do 39 procent. Niemałe znaczenie mają tu ekranizacje tekstów popkulturowych. Warto zauważyć, iż „Po raz pierwszy od 2012 roku listę autorów najczęściej wymienianych książek otwiera aż trzech pisarzy współczesnych, wygrywających pod względem popularności – Remigiusz Mróz, Olga Tokarczuk i Stephen King”, jak można przeczytać na stronie Biblioteki Narodowej. Biblioteka Narodowa, *39% – lekki wzrost czytelnictwa w Polsce*, <https://www.bn.org.pl/w-bibliotece/3966-39%25---leki-wzrost-czytelnictwa-w-polsce.html> (dostęp: 6.08.2020). Zarówno Mróz, jak i King są pisarzami związanymi z obiegiem literatury popularnej (kryminalnej i horroru bądź thrillera).

⁵ T. Żabski, *Literatura popularna*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 212.

⁶ Dowodzą tego liczne publikacje autorów związanych między innymi z ośrodkiem krakowskim, warszawskim, wrocławskim czy białostockim. Stale rośnie ilość opracowań naukowych dotyczących realizacji szeroko pojętej fantastyki – zarówno w przestrzeni literackiej, jak i filmowej, growej itd. Jednak problem wciąż stanowi metodologia i terminologia badań, o czym pisała choćby Tatiana Stepnowska: „»Fantastykoznawstwo« jako jedna z najmłodszych gałęzi współczesnej teorii literatury nie stworzyło dotychczas ogólnie zaakceptowanej i satysfakcjonującej większość badaczy metodologii badań i terminologii, które pozwoliłyby w sposób jasny i wiarygodny określić istotę i granice fantastycznych światów przedstawionych. Taka sytuacja tworzy podatny grunt i stymuluje naukowców zajmujących się zgłębianiem zagadnień dotyczących szeroko rozumianej kultury do dalszych poszukiwań i analiz fantastyki”. T. Stepnowska, *Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Uniwersytet w Białymstoku – Wydawnictwo Prymat, Białystok 2017, s. 11. Zgadają się z tym również inni badacze, m.in. Anna Gemra. Por. A. Gemra, *Przedmowa*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 9–17, szczególnie s. 12.

świadczy choćby rosnąca ilość realizacji, również na gruncie polskim – i ogromna ilość tropów, jakie w niej występują, sprawiają, że teksty *urban fantasy* stanowią inspirujące pole badawcze⁷.

W ciągu ostatniej dekady na polskim rynku wydawniczym ukazało się wiele nowych pozycji wpisujących się w fantastykę miejską. Zadebiutowali między innymi tacy pisarze jak Aneta Jadowska⁸, Marta Kisiel, Martyna Raduchowska, Tomasz Gnat, Paulina Hendel czy autorka o pseudonimie Anna Lange, choć oczywiście i wcześniej pojawiały się teksty fantastycznomiejskie⁹. Co interesujące, dotychczas jedyną polską monografią dedykowaną badaniom nad *urban fantasy* jest numer tematyczny czasopisma „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” z 2018 roku. Znalazły się w nim zarówno *case studies*, jak i przekłady ważkich tekstów, których autorzy podjęli próby zdefiniowania, czym w istocie jest fantastyka miejska.

Miasto, miłość, magia – o źródłach fantastyki miejskiej

Urban fantasy nie mogłoby powstać, gdyby nie wcześniejsze, rosnące przez dłuższy czas zainteresowanie miastem i miejskością¹⁰. Pojawia się ono między innymi w powieści gotyckiej, jak również w powieści tajemnic. Podgatunek ten zapoczątkował Eugène Sue wraz z wydaniem *Tajemnic Paryża* (1842–1843), jednak w krótkim czasie pojawiło się wielu jego naśladowców, co wpłynęło na jego popularyzację. Kluczowe było miejsce akcji, a więc:

[...] wielkie miasto, którego przestrzeń przypomina dżunglę pełną niepokojących bezdroży, pułapek i dzikich bestii. [...] Ulubionymi motywami przestrzennymi miasta tajemnic stają się – prócz pałacowo-salonowych dzielnic luksusu – rewiry nędzy, brudu i przestępczości [...]. Układają się one w panoramę metropolii jako domeny kontrastów socjalnych i obszaru pełnego niepokojącej egzotyki [...]. W ten sposób powieść tajemnic tworzy współczesny mit wielkiego miasta jako przestrzeni-wyzwania i niebezpieczeństwa¹¹.

⁷ Różne odwołania pojawiające się w tekstach fantastyki miejskiej są zresztą charakterystyczne dla większości dzieł fantastycznych. Grzegorz Trębicki zauważył, iż „Współczesna *fantasy*, jeden z najpopularniejszych gatunków literatury popularnej, od samego początku charakteryzowała się niezwyklej synkretyzmem, łącząc w sobie elementy najprzeróżniejszych konwencji gatunkowych, odwołując się do rozmaitych (i często bardzo odległych od siebie) źródeł literackich i inspiracji kulturowych oraz nieustannie ulegając w trakcie swego rozwoju tyleż dynamicznym, co zaskakującym modyfikacjom”. G. Trębicki, *Fantasy – ucieczka od cudowności*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 63.

⁸ Jadowska jest obecnie najpopularniejszą polską pisarką *urban fantasy* i głównie z tego względu to właśnie cytaty z jej powieści będą stanowiły materiał egzemplifikacyjny.

⁹ Jak choćby powieści Michała Studniarka czy Jakuba Ćwieka.

¹⁰ Należy zaznaczyć, że wskazywanie dokładnej definicji fantastyki miejskiej nie należy do celów niniejszego artykułu, niemniej choćby ogólnikowe opisanie elementów, które złożyły się na jego powstanie, pozwoli lepiej zrozumieć charakter owego podgatunku.

¹¹ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, w: *Słownik literatury popularnej*, dz. cyt., s. 337.

Jednak o ile sposób przedstawienia miasta, jak i budowanie akcji na podobieństwo sinusoidy¹² są zbliżone do tych spotykanych w *urban fantasy*, o tyle w powieści tajemnic nie występują żadne elementy fantastyczne¹³ – jest to podstawowa różnica pomiędzy owymi podgatunkami. Lukę tę pomogła wypełnić wspomniana już powieść gotycka.

Jak wskazuje Aldona Kobus – fantastyka miejska ma w rzeczywistości bogatą historię, jej początków bowiem dopatrywać się można już w średniowiecznych mirabiliach¹⁴. Połączenie zwykłości i niezwykłości, miasta, w którym toczy się normalne, codzienne życie wielu ludzi, z reprezentacją nadprzyrodzonego od dawna fascynuje i inspiruje. Metropoliom nadaje się gotycki charakter – pojawia się więc labiryntowość uliczek, w których mieszkańcy napotykać na liczne niebezpieczeństwa, na ulicach grasują potwory rodem z horroru, a przestrzeń jest zamknięta¹⁵, choć może również zostać klaustrofobicznie otwarta¹⁶. Odwołania do gotycyzmu w oczywisty sposób prowokują autorów do wykorzystywania elementów związanych z tym nurtem: istot o nadnaturalnej proveniencji, konkretnej scenerii (jak zapuszczone ogrody, ulice tonące we mgle i cieniu), architektury (lochy, wieże, mury, labirynty), symboliki, a nawet pory dnia. Nierzadko fantastyka miejska okazuje się współczesną realizacją gotyckiej konwencji, w której poza ludzkimi i nad-ludzkimi bohaterami występuje także animizowane bądź nawet personifikowane miasto¹⁷. Agnieszka Izdebska zauważa, że „Przestrzeń przedstawiona jest elementem silnie nacechowanym znaczeniowo w dziełach gotyckich i postgotyckich”¹⁸ – dokładnie tak jest również w czerpiącym z tego subgatunku *urban fantasy*.

Z kolei Stefan Ekman stwierdza, iż „[...] fantastyka miejska stanowi krzyżówkę kilku różnych gatunków [...]; wyrosła nie tylko z fantastyki, ale również z horroru i romansu grozy, mogącą przy tym czerpać inspirację także z literatury sensacyjnej, *science fiction* czy kryminałów”¹⁹. Badacz w artykule *Crime Stories and Urban Fantasy* zauważa dalej:

¹² Przeplatanie się chwil bezpieczeństwa z momentami walki. Zob. tamże.

¹³ Tamże, s. 338.

¹⁴ Zob. A. Kobus, *Ciemna strona miasta. Fantazmat miejski w urban legends i urban fantasy*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2013, t. 1, nr 4, s. 43.

¹⁵ Por. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 15–32. Zob. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, w: tamże, s. 33–41.

¹⁶ Por. tamże.

¹⁷ Pisała o tym Gomel: „Potworne miasto w powieści *fantasy* to więcej niżli metafora, to potencjalny bohater lub aktor. Spośród wszystkich literackich konwencji właśnie *fantasy* odznacza się niepowtarzalną zdolnością transponowania metafor w komponenty światotwórcze, czyniąc to w procesie literalizacji”. E. Gomel, *Miasta kanibalistyczne. Poczwarne ciała miejskie we współczesnej fantastyce*, tłum. K. Olkusz, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 51.

¹⁸ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, dz. cyt., s. 33.

¹⁹ S. Ekman, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 8.

W *urban fantasy* – historiach o mitach i magii we współczesnej miejskiej oprawie – jest szczególnie powszechne wykorzystanie elementów kryminału. *Dramatis personae* fantastyki miejskiej przedstawia śledczego dochodzeniowego z uderzającą częstotliwością i często w roli bohatera. Prywatny detektyw, oficer policji, dziennikarz lub stróż prawa-*freelancer* może po prostu natknąć się na coś dziwnego w swych prozaicznych obowiązkach, ale często specjalizują się [oni] w przestępstwach związanych z nadprzyrodzonym²⁰.

Także Audrey Taylor zgadza się, że *urban fantasy* „w rzeczywistości może stanowić subgatunek innych form literackich, na przykład kryminału, romansu i tak dalej”²¹, a wątek fantastyczny niekoniecznie musi wybijać się na pierwszy plan. Poza miejscem akcji – miastem – do głównych wyznaczników fantastyki miejskiej należałoby więc właśnie zorientowanie na wiodący wątek kryminalny. Tak jest też często w polskich realizacjach gatunku. Nie jest to niczym zaskakującym, gdyż „Czystość gatunku [kryminału – dop. B.S.M.] i jego zmącenie, szlachetność postaw i ich zaprzeczenie, świat codzienny w jego antynomicznych wymiarach – normalności i zbrodni – są zamknięte w wytworach kultury masowej niczym w skorupce orzecha. Tam gdzie jest zbrodnia, są detektywi [...]”²². Wartka akcja mająca na celu ujęcie złoczyńcy, uratowanie świata przed apokalipsą²³ czy też rozbięcie grupy planującej przejęcie władzy jest niejako wpisana w kanon *urban fantasy*. Dodatkowo zarówno w wypadku rodzimych, jak i zagranicznych powieści należących do ogólnie pojętego zbioru fantastyki miejskiej główna oś fabularna często kładzie nacisk także na wątek romansowy²⁴.

Warto tu wspomnieć o swoistej modzie na wampiryzm, jaką można było zaobserwować szczególnie w ciągu ostatnich dwudziestu lat, a także o związanym z tym większym zainteresowaniu romansem metafizycznym²⁵. Australijska badaczka Leigh

²⁰ S. Ekman, *Crime Stories and Urban Fantasy*, „Clues: A Journal of Detection” 2017, t. 35, nr 2, s. 48. Przekład własny za: „In *urban fantasy* – stories about myths and magic in modern urban settings – it is particularly common to use crime fiction elements. *Urban fantasy's dramatis personae* features the criminal investigator with striking frequency and often as protagonist. The private eye, police officer, journalist, or freelance guardian of the law may simply stumble across something weird in their mundane line of duty, but they often specialize in crimes related to the supernatural”.

²¹ S. Ekman, A. Taylor, S. Borowska-Szerszun, K.M. Maj, B. Szymczak-Maciejczyk, *Literatura Niewidocznego – wizje i rewizje urban fantasy*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 178.

²² E. Bartos, K. Niesporek, *Wstęp*, [w:] tychże, *Literatura popularna. Tom 3. Kryminał*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 11.

²³ Nawet jeśli owym światem jest tylko najbliższe otoczenie – na przykład zamieszkiwane aktualnie przez bohatera miasto.

²⁴ Czego dowodzą fabuły między innymi serii o Kate Daniels autorstwa duetu publikującego pod pseudonimem Ilona Andrews, serii o Mercedes Thompson Patricii Briggs, a na polskim rynku powieści Anety Jadowskiej.

²⁵ Pojęcie romansu paranormalnego i romansu metafizycznego będzie stosowane wymiennie. Por. K. Olkusz, *Romans paranormalny – Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59, z. 1, s. 104–110.

McLennon pisała o silnej korelacji pomiędzy romansiem paranormalnym – w którym głównym bohaterem bywa często wampir – a fantastyką miejską. Czytamy:

Od lat dziewięćdziesiątych romans paranormalny (wraz ze swoją bliską krewną, fantastyką miejską) rozwinął się w szokująco popularny gatunek beletrystyki, filmowy i telewizyjny. Ogólnie rzecz biorąc, jego różnorodne tropy i tematy łączą się w relacji między gotyckim – lub w inny sposób nadprzyrodzonym – potworem a postfeministyczną wersją gotyckiej bohaterki²⁶.

McLennon wskazuje na ścisły związek romansu metafizycznego z *urban fantasy*. W praktyce są one nie tylko ze sobą związane, lecz często wzajemnie się przenikają, mącą, jak ujął to Clifford Geertz, utrudniając lub wręcz uniemożliwiając przypisanie danego tytułu do konkretnego gatunku. Niejakie wskazówki daje odbiorcom Molly Wetta, która wyróżnia poszczególne cechy dystynktywne. Według jej ustaleń fantastyka miejska w centrum stawia tajemnicę, zagadkę, narracja jest najczęściej pierwszoosobowa, miejsce akcji to miasto, które istnieje albo mogłoby zaistnieć, a codzienność bohaterów urozmaicają elementy fantastyczne, takie jak magiczne istoty; wątek miłosny jest dopuszczalny, ale na drugim planie. Z kolei romans metafizyczny koncentruje się właśnie na relacji postaci, z których co najmniej jedna nie jest zwykłym człowiekiem, narracja bywa zwykle trzecioosobowa, kompozycja czerpie z tradycji romansu, a finał stanowi rozwiązanie najpoważniejszych konfliktów²⁷.

Powyższe rozróżnienie pomiędzy romansiem paranormalnym i fantastyką miejską służyć ma najogólniejszemu tylko określeniu rozbieżności pomiędzy nimi. Jednak nawet po wyłożeniu tak mało precyzyjnych uwag wyraźnie widać, iż kategoryzacja niektórych powieści może być z góry skazana na niepowodzenie. Odseparowanie romansu metafizycznego od *urban fantasy* jest trudne bądź nieosiągalne również w rodzimych realizacjach gatunku²⁸.

Sarai Mannolini-Winwood trafnie zauważa, iż cały „[...] obszar literatury *fantasy* pozostaje tyleż enigmatycznym, co obfitym polem do badań”, wskazując jednocześnie

²⁶ L. McLennon, *The Vampire in Paranormal Romance and Urban Fantasy*, <https://library.unimelb.edu.au/exhibitions/dark-imaginings/gothicresearch/the-vampire-in-paranormal-romance-and-urban-fantasy> (dostęp: 22.09.2020). Przekład własny za: „Since the 1990s, paranormal romance (along with its close relation, urban fantasy) has developed into an outrageously popular genre of fiction, film, and television. Generally, its various tropes and themes coalesce in the relationship between a Gothic or otherwise supernatural monster and a postfeminist version of the Gothic heroine”.

²⁷ Zob. M. Wetta, *Urban Fantasy for Paranormal Romance Readers*, online: <https://www.ebscohost.com/novelist/novelist-special/urban-fantasy-for-paranormal-romance-readers> (dostęp: 22.09.2020).

²⁸ Przykładem może być powieść pod tytułem *Clovis LaFay. Magiczne akta Scotland Yardu* autorki o pseudonimie Anna Lange. Mimo iż w obiegu internetowym funkcjonuje ona jako fantastyka miejska, w rzeczywistości o wiele bardziej wpisuje się w romans paranormalny. Londyn nie odgrywa tam roli porównywalnej choćby do Torunia w cyklu Jadowskiej czy Warszawy w *Herbatce z kwiatem paproci* Studniarka, a w dodatku – poza wątkiem przygodowo-kryminalnym – narrację dominuje romans tytułowego Clovisa LaFaya z Alicją Dobson, siostrą jego szkolnego przyjaciela i – co warte podkreślenia – nadinspektora policji.

na problem „podgatunków, do których należy fantastyka miejska, wyodrębniająca się wyraźnie na tle ogólnie pojętych narracji fantastycznych”²⁹. Czym więc się wyróżnia? Przede wszystkim *urban fantasy* łączy w sobie konkretne elementy realnie istniejących miast – takie jak nazwy ulic, miejsca, krajobrazy czy architektura, z magią oraz imaginacją autorską. W efekcie czytelnicy śledzą historie bohaterów przemierzających dobrze im znane ulice. Postaci te przeżywają jednak zgoła fantastyczne przygody, nie do zrealizowania w prawdziwym świecie: poznają magiczne istoty, toczą czarodziejskie boje. Nierzadko rozwiązują przy tym sprawy kryminalne, które nie mogłyby się obejść bez pewnej dozy nieprawdopodobieństwa czy komponentów nadnaturalnych. Realny świat jest zespolony z nadprzyrodzonym³⁰. Owo połączenie znanego i fantastycznego przyciąga coraz to szersze rzesze odbiorców³¹.

Miasto w *urban fantasy*

Obserwowany od końca XX wieku³² zwrot przestrzenny wpłynął nie tylko na zainteresowania badawcze teoretyków, ale i na twórczość pisarzy, w tym autorów utworów z zakresu szeroko pojętej fantastyki. Elżbieta Rybicka – w kontekście teatru – zauważyła, iż w drugiej połowie ubiegłego stulecia zmieniła się koncepcja przestrzeni sztuki: „Nie była to już sterylna, nienacechowana przestrzeń, lecz realne miejsce, a sam obiekt sztuki lub zdarzenie artystyczne musiały się stać przedmiotem doświadczenia tu i teraz, którego konieczny warunek stanowiła cielesna obecność postrzegającego podmiotu”³³. Badaczka zwraca również uwagę na

[...] problem relacji miejsca i literatury. W największym skrócie mówiąc, dotyczy on może związków pisarzy z konkretnymi miejscami: rodzinnymi lub zwiedzanymi w podróży. Odniesienia między tymi miejscami a literaturą można opisać [...] za pomocą zapożyczonego z optyki terminu refrakcja, gdy zakłada się, iż literatura jest pryzmatem, który przekształca autentyczne *loci* w miejsca literackie. Można też jednak ująć tę relację w perspektywie geografii środowisk literackich, gdy konkretne miejsca stają się przestrzenią twórczą, umożliwiającą działalność literacką czy artystyczną. [...] Generalnie mówiąc, przyjmuje się obecnie i jest to stanowisko najczęściej spotykane, iż literatura i miejsca geograficzne nie są wobec siebie ekskluzywne, lecz komplementarne, związane podwójnym chiazmatycznym węzłem.

Opisywanie znanych sobie miejsc nie jest w literaturze niczym nowym. Robili to zarówno polscy, jak i zagraniczni twórcy. Fakt, iż pisarze, których dzieła na stałe weszły do kanonu, czynili to zwykle w ujęciu realistycznym, nie umniejsza w żaden

²⁹ S. Mannolini-Winwood, *Wokół definicji fantastyki miejskiej*, tłum. K.M. Maj, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 30.

³⁰ Por. E. Gomeł, *Miasta kanibalistyczne*, dz. cyt., s. 50–51.

³¹ O niesłabnącym zainteresowaniu czytelników pozycjami z zakresu *urban fantasy* świadczyć może choćby stale rosnąca liczba powieści należących do tego gatunku, co oznacza, iż jest on chętnie przyjmowany przez odbiorców. Są one wydawane przede wszystkim przez Fabrykę Słów, Sine Qua Non (SQN), Zysk i S-ka czy wydawnictwo MAG.

³² Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014, s. 20–31.

³³ Tamże, s. 24.

sposób działań autorów fantastycznomiejских. Ścisły związek realnych metropolii ze światem fantastycznym jest tym, co konstytuuje *urban fantasy*, jednak obecność wątków nadprzyrodzonych czy też niesamowitych [*uncanny*] może – paradoksalnie – urzeczywistniać ich istnienie w percepcji odbiorców, wzbudzać ich zainteresowanie, które może zaowocować choćby turystyką literacką [*literary tourism*]³⁴. W ten sposób miasto staje się również miejscem literackim.

Nowe znaczenie owych miejsc nadawane jest poprzez ich odrealnienie, ufantastycznienie, naginanie do imagacji twórców. Interesujące, że pomimo inwencji autorskiej w wielu przypadkach możliwe jest wyznaczenie dróg, jakie przemierzają bohaterowie fantastycznomiejscy. Przykładowo Anna Sokalska zaznaczyła, że jej bohaterka zamieszkiwała we wrocławskim akademiku, wskazała, w którym miejscu zmarła Nina³⁵. Z kolei Aneta Jadowska podała niemal dokładny adres Dory Wilk. Czarownica wielokrotnie przechadza się po Toruniu – zarówno realnym, jak i fantastycznym, noszącym nazwę Thorn. Czytamy:

Z mojego mieszkania na Asnyka miałam jakieś pół godziny na Stare Miasto, kolejne pięć minut do Bramy. [...] Szłam ulicą Mickiewicza, nieustannie myśląc o Katii. Bydgoskie Przedmieście o trzeciej nad ranem jest ciche jak nigdy, ale nie wyludnione. Słabe światło latarni nie wystarczało, by przeniknąć mrok. Wysokie kamienice po obu stronach ulicy zdawały się kryć sekrety, ludzkie życie, ludzkie sprawy. Kochałam tę dzielnicę Torunia. Była przyjemnie niedzisiejsza, jakby poza czasem. [...] Uśmiechałam się, zbliżając się do rogu Mickiewicza i Sienkiewicza³⁶.

Podobne opisy tras, jakimi porusza się Dora, zdarzają się często. Toruń i jego najbliższe okolice są przy tym wyraźnie nacechowane – konkretne lokalizacje są zajmowane przez dobre lub złe postacie³⁷. Poza Toruniem Jadowska opisuje także Trójmiasto. W tym wypadku zmapowanie miejsc odwiedzanych przez bohaterów jest trudniejsze do zrealizowania, lecz wciąż nie niemożliwe.

³⁴ Turystyka filmowa [*film tourism*] i literacka stale zyskują na popularności. Por. A. Stasiak, *Turystyka literacka i filmowa*, w: *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. K. Buczkowska, A. Mikos von Rohrscheidt, Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu, Poznań 2009, s. 451–467. Zob. A. Pudełko, *Turystyka literacka w Małopolsce*, „Turystyka Kulturowa” 2014, nr 9, s. 75–91. Por. B. Szymczak-Maciejczyk, *Outlander. Podróż przez czas, podróż przez przestrzeń*, w: *Topografie podróży*, red. A. Całek, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2020, s. 375–376.

³⁵ Do śmierci doszło pomiędzy bulwarami a akademikiem, w którym mieszkała bohaterka. A. Sokalska, *Wiedźma*, Lira, Warszawa 2019, s. 30–46.

³⁶ A. Jadowska, *Złodziej dusz*, Wydawnictwo SQN, Kraków 2020, s. 34–35.

³⁷ Wyraźne rozróżnienie lokalizacji, w których mieszczą się szeroko pojęte reprezentacje dobra i zła, wpisuje się w klasyczny porządek binarny. Doskonale oddaje to konkluzja Magdaleny Roszczynialskiej: „Oczywistością geopoetologiczną jest fakt literackiej reprezentacji kulturowych modeli przestrzeni. Za wyróżnik tak ujmowanej przestrzeni uznaje się jej binaryzm, obejmujący np. układy: sacrum – profanum, my – oni, ludzie – nieludzie, centrum – peryferia. Z logiki binarnej wynika istnienie marginesu – bytów pozakategorialnych, nieczytelnych w danym porządku kultury, liminalnych, progowych; synonimów wstępu i grozy”. M. Roszczynialska, *Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie zwrotu topograficznego*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 55.

Na podstawie lektury rodzimych powieści z gatunku *urban fantasy* można by stworzyć mapę, na której dałoby się wskazać konkretne miejsca opisane w poszczególnych utworach. Byłaby to przede wszystkim mapa Polski. Przykładowo u Jadowskiej będą to przede wszystkim Toruń i Gdańsk (a szerzej: Trójmiasto) w *Heksalogii o Dorze Wilk*. Dla prozy Kisiel najistotniejsze miasto to Wrocław z *Cyklu wrocławskiego*, częściowo jest tak również dla Anny Sokalskiej, która wykreowała Wieloświat, choć w tym wypadku powieści stanowią raczej kompilację *urban fantasy* z *rural fantasy*. Marcin Jamiołkowski opisał Warszawę w cyklu *Herbert Kruk*, podobnie jak Michał Studniarek w *Herbatce z kwiatem paproci*, a Lange, wyłamująca się z polskiego wzoru – Londyn w powieści *Clovis LaFey. Magiczne akta Scotland Yardu*³⁸. Z kolei Kraków został opisany w cyklu *Droga smoka* Moniki Lech. Są to tylko nieliczne przykłady, lecz już na ich podstawie można zauważyć, iż autorów interesują głównie metropolie³⁹.

Warto przytoczyć konstatację Magdaleny Roszczynialskiej, piszącej, iż: „Metaforyka przestrzenna, z racji samego uniwersalnego – antropologicznego – wyposażenia człowieka, organizuje nasz sposób doświadczania i konceptualizacji świata”⁴⁰. Zgodnie z powyższym wykorzystywanie rzeczywistej przestrzeni jawi się jako konieczność, oczywistość. Badania Rybickiej i Roszczynialskiej jasno wskazują, iż opisywanie prawdziwych metropolii w (*urban*) *fantasy* nie tyle stanowi *novum*, ile raczej jest logicznym rozwiązaniem, naturalnym przejściem od krain zmyślonych do realnych, a jednocześnie niejako odrealnionych. Co więcej:

Przestrzeń w funkcji regulatora / wyróżnika genologicznego konstituuje pewne gatunki popularne: np. utopię, western [...], a także spokrewnione z nim *space operas*. [...] Charakter gatunków, dla których przestrzeń stanowi element konstytutywny, mają także powieść gotycka, a następnie horror, determinowane „geometrią strachu” ewokowanego kreacją przestrzeni liminalnej lub labiryntowej, oraz powieść o zaginionych cywilizacjach⁴¹.

Mimo że w powyższym wyliczeniu badaczka nie wymieniła fantastyki miejskiej, nie można zaprzeczyć, iż przestrzeń stanowi jeden z kluczowych elementów, dzięki którym dany tekst można sklasyfikować właśnie jako realizację (sub)gatunku, jakim jest *urban fantasy*. Bez wyraźnie zarysowanej miejskości poszczególne teksty nie spełniałyby wymogów gatunkowych.

³⁸ Opisywanie Londynu w tekstach z gatunku *urban fantasy* ma już własną tradycję. Por. S. Ekman, *London Urban Fantasy. Places with History*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 2018, t. 29, nr 3, s. 380–401. Z uwagi na wielokrotne pojawianie się stolicy Anglii między innymi w realizacjach *urban fantasy* Kobus nazwała Londyn „miastem zmitologizowanym”. Zob. A. Kobus, *Ciemna strona miasta*, dz. cyt., s. 43.

³⁹ W przeciwieństwie do autorów *rural fantasy*, którzy opisują środowisko naturalne, związane ściśle z naturą, względnie mogą to być też niewielkie miasteczka i wsie. Jest to doskonale widoczne w powieściach amerykańskiej pisarki polskiego pochodzenia – Naomi Novik (*Wybrana, Moc srebra*), a do pewnego stopnia również w cyklu *Oblicza Wędrowcyza* Andrzeja Pilipiuka.

⁴⁰ M. Roszczynialska, *Badania literatury popularnej...*, dz. cyt., s. 47.

⁴¹ Tamże, s. 48–49.

Także Elana Gomel zwróciła uwagę na zmianę paradygmatu miasta, dokonując konkluzji, iż: „O ile wyobrażenie miasta jako ciała miało w starożytności i średniowieczu charakter heroiczno-emblematyczny, o tyle wraz z powstaniem industrialnych metropolii stało się ono monstrialne i zniekształcone”⁴². Owe zniekształcenia są realizowane szczególnie w amerykańskim cyklu duetu publikującego pod pseudonimem Ilona Andrews, w którym Atlanta przyszłości jest dosłownie przeobrażana przez magię, która burzy budynki, zmienia położenie ulic i tworzy potwory⁴³. Jednocześnie miasto jest opisywane na wzór żywego organizmu, mającego własne cykle (np.: snu i czuwania, panowania magii i techniki) czy wolę (Atlanta chce zostać przejęta przez główną bohaterkę, która może ją ochronić przed swoim ojcem). Z kolei w powieściach Jadowskiej Toruń opisano bardziej statycznie, ale jego architektura i urbanistyka wpływają na konkretne wydarzenia, są ściśle powiązane z fabułą i bohaterami, którzy działają lub zamieszkują w danej części metropolii.

Zważywszy na ową modyfikację paradygmatu miasta, nie dziwi jego nowa rola – już nie biernego obserwatora, lecz raczej aktywnego uczestnika wydarzeń, ich naocznego świadka, a czasem wręcz katalizatora. Przygody przeżywane przez bohaterów w jednej lokalizacji mogłyby się nigdy nie przydarzyć, gdyby ich początek miał miejsce w innym zakątku świata albo nawet w pobliskiej miejscowości.

Istotne, że niebagatelne znaczenie dla opisywanych w *urban fantasy* fabuł mają zarówno powszechnie znane przekazy – takie jak mitologie – jak i historie związane z danym miejscem. Owe legendy miejskie, skwapliwie wykorzystywane przez autorów, nadają miastom ich wielowarstwową tożsamość, a nawiązanie do nich nie tylko stanowi zręczny zabieg mający dodatkowo ukonkretnić miejsce wydarzeń, lecz również przybliża czytelnikowi realną lokalizację. W tym kontekście warto ponownie przytoczyć słowa Kobus, wedle której:

Urban legends, contemporary legends, legendy miejskie, mitologia miejska, mitologia współczesna – to pojęcia opisujące to samo zjawisko, określane najczęściej mianem „miejskiego folkloru”, które stanowi efekt wymieszania ze sobą wielu form i gatunków wypowiedzi, od plotek i podań ludowych, aż po spiskowe teorie dziejów i elementy fantastyczne, znane z mitologii i niewerystycznych odmian prozy współczesnej, zwanej *urban fantasy* albo fantastyką miejską. W tym ujęciu folklor miejski można określić także jako szczególny typ wrażliwości czy też model współczesnego fantazmatu wyrażający fascynację miastem, sposób odczytywania miasta jako ikony odsłaniającej stopniowo kolejne warstwy swoich znaczeń, budowane przez nakładanie się na siebie ontologii różnych przekazów. Folklor miejski powstał i ewoluuje w środowisku industrialnym, choć niekoniecznie wielkich aglomeracji miejskich [...]. Narracje rozwijają się i żyją własnym życiem, przekraczając początkowo wyznaczone im ramy, stając się inspiracją do powstania kolejnych tekstów kultury⁴⁴.

Wykorzystywanie miejskich legend w celu uprawdopodobnienia zmyślonego wątku tworzy nowy sens – na pół realny, na pół fikcyjny, lecz z pewnością zapadający

⁴² E. Gomel, *Miasta kanibalistyczne. Poczwarne ciała miejskie we współczesnej fantasy*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 50.

⁴³ Por. I. Andrews, *Magia kęsa*, dz. cyt.

⁴⁴ A. Kobus, *Ciemna strona miasta*, dz. cyt., s. 39.

w pamięć i ewokujący owo wspomnienie na przykład w czasie przechadzki ulicami konkretnego miasta, które zostało wykorzystane przez autora. Trzeba dodać, że z wątkami kryminalnymi pojawiającymi się w *urban fantasy* doskonale współgrają także rozmaite teorie spiskowe, również te związane z daną lokalizacją, wpisane niejako w miejski folklor.

Refleksje końcowe

Wzrost popularności podgatunku, jakim jest fantastyka miejska, stanowi już niepodważalny fakt. Zainteresowanie miastem i miejskością, sposobami, w jakie są one opisywane, wykorzystywaniem znanych powszechnie *urban legends* i kreowaniem przestrzeni literackich i filmowych na kanwie realnie istniejących miejsc otwiera nowe możliwości zarówno przed pisarzami, jak i przed badaczami. Jednocześnie wtłaczanie w owe fabuły elementów znanych z popkultury oraz intrygujące wątki kryminalne stanowią swoiste dopełnienie, dzięki któremu czytelnicy tak chętnie sięgają po pozycje z zakresu *urban fantasy*. Sprawia to również, że wątki badawcze, które warte by były akademickiej introspekcji, są liczne i mocno zróżnicowane. Trzeba zauważyć, że tak jak w wypadku innych mód literackich – także popularność fantastyki miejskiej stanowi pewnego rodzaju znak czasów.

Należy podkreślić, iż tradycja zestawiania ze sobą realnych miejsc i imaginacji autorskiej – również tej obejmującej elementy fantastyczne – nie jest nowym wymysłem, lecz posiada wielowiekową historię, a jej aktualny wydźwięk stanowi współczesne nawiązanie do różnych gatunków i nurtów literackich. Zgłębienie sposobów, w jakie zostają wykorzystane konkretne metropolie (np. w jakim stopniu, które dokładnie ich części), pozwoliłoby przykładowo porównać, jak robili to wcześniejsi pisarze, a jak robią to współcześni autorzy.

Badania nad literaturą fantastycznomiejską mogą przynieść wiele atrakcyjnych poznawczo korzyści. Przede wszystkim, pomogłyby zorientować się w realizacjach tego gatunku, dokonać ich analizy, w czasie której można sprawdzić, w jaki sposób opisuje się polskie metropolie, jak obecnie rozwija się fantastyka miejska oraz czym kierują się twórcy. Jednocześnie zmapowanie Polski zarówno przez pryzmat rodzimych pozycji z zakresu *urban fantasy*, jak i *rural fantasy* pozwoliłoby z kolei na wytyczenie trasy, którą można by nazwać fantastyczną mapą naszego kraju, aby zbadać, które jego części stanowią obecnie najsilniejsze bądź najczęstsze inspiracje dla autorów. Także zbadanie różnic pomiędzy fantastyką miejską a fantastyką wiejską / sielską⁴⁵ z pewnością ukazałoby interesujące zależności.

Zmiana paradygmatu miasta, jego personifikacja bądź animizacja, rewizja literackiej przestrzeni miejskiej oraz analiza tropów i tematów wykorzystywanych w realizacjach *urban fantasy*, podobieństwa i rozbieżności między zagranicznymi (szczególnie anglojęzycznymi) a polskimi powieściami fantastycznomiejskimi – wszystko to stanowi interesujące, a wciąż niewystarczająco eksploatowane pole badawcze.

⁴⁵ *Rural fantasy* to w wolnym tłumaczeniu właśnie fantastyka wiejska bądź sielska.

Bibliografia

- Aguirre Manuel, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. Agnieszka Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 15–32.
- Andrews Ilona, *Magia kąsa*, przeł. Anna Czapla, Fabryka Słów, Lublin – Warszawa 2017.
- Bachórz Józef, *Powieść tajemnic*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 337–339.
- Biblioteka Narodowa, *39% – lekki wzrost czytelnictwa w Polsce*, <https://www.bn.org.pl/w-bibliotece/3966-39%25---lekki-wzrost-czytelnictwa-w-polsce.html> (dostęp: 6.08.2020).
- Ekman Stefan, *Crime Stories and Urban Fantasy*, „Clues: A Journal of Detection” 2017, t. 35, nr 2, s. 48–57.
- Ekman Stefan, *London Urban Fantasy. Places with History*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 2018, t. 29, nr 3, s. 380–401.
- Ekman Stefan, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 7–27.
- Ekman Stefan, Taylor Audrey, Borowska-Szerszun Sylwia, Maj Krzysztof M., Szymczak-Maciejczyk Barbara, *Literatura Niewidocznego – wizje i rewizje urban fantasy*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 177–189.
- Geertz Clifford, *O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Zdzisław Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.
- Gemra Anna, *Przedmowa*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 9–17.
- Gomel Elana, *Miasta kanibalistyczne. Poczwarne ciała miejskie we współczesnej fantastyce*, przeł. Ksenia Olkusz, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 49–68.
- Izdebska Agnieszka, *Gotyckie labirynty*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 33–41.
- Jadowska Anita, *Złodziej dusz*, Wydawnictwo SQN, Kraków 2020.
- Kobus Aldona, *Ciemna strona miasta. Fantazmat miejski w urban legends i urban fantasy*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2013, t. 1, nr 4, s. 39–50.
- Literatura popularna. Tom 3. Kryminał*, red. Ewa Bartos, Katarzyna Niesporek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.
- Mannolini-Winwood Sarai, *Wokół definicji fantastyki miejskiej*, przeł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1(58), s. 29–47.
- McLennon Leigh, *The Vampire in Paranormal Romance and Urban Fantasy*, <https://library.unimelb.edu.au/exhibitions/dark-imaginings/gothicresearch/the-vampire-in-paranormal-romance-and-urban-fantasy> (dostęp: 22.09.2020).
- Olkusz Ksenia, *Romans paranormalny – Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59, z. 1, s. 104–110.

- Olkusz Ksenia, *Wszekultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, w: *50 twarzy popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 15–51.
- Pudełko Agnieszka, *Turystyka literacka w Małopolsce*, „Turystyka Kulturowa” 2014, nr 9, s. 75–91.
- Roszczyńska Magdalena, *Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie zwrotu topograficznego*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 47–60.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.
- Sokalska Anna, *Wiedźma, Lira*, Warszawa 2019.
- Stasiak Andrzej, *Turystyka literacka i filmowa*, w: *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. Karolina Buczkowska, Armin Mikos von Rohrscheidt, Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu, Poznań 2009, s. 451–467.
- Stepnowska Tatiana, *Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaskiewicz, Paweł Stasiiewicz, Uniwersytet w Białymstoku – Wydawnictwo Prymat, Białystok 2017, s. 11–21.
- Szymczak-Maciejczyk Barbara, *Outlander. Podróż przez czas, podróż przez przestrzeń*, w: *Topografie podróży*, red. Anita Całek, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2020, s. 361–380.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy – ucieczka od cudowności*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 63–70.
- Wetta Molly, *Urban Fantasy for Paranormal Romance Readers*, online: <https://www.ebscohost.com/novelist/novelist-special/urban-fantasy-for-paranormal-romance-readers> (dostęp: 22.09.2020).
- Żabski Tadeusz, *Literatura popularna*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 212–217.

Streszczenie

Fantastyka miejska cieszy się coraz większym zainteresowaniem czytelników, pozostając jednocześnie na marginesie badań naukowych. Artykuł miał na celu skonkretyzowanie, z czego wywodzi się fantastyka miejska oraz jakie są jej cechy konstytutywne, a także jak ten podgatunek wpływa na zmianę opisywania miasta. Wskazano na zbieżności gatunkowe z kryminałem, zmianę paradygmatu miasta, wpływ legend miejskich na *urban fantasy*. Nakreślono związek rozkwitu fantastyki miejskiej z obserwowanym od kilku dekad zwrotem przestrzennym.

Polish urban fantasy. An essay about the city and urbanity

Abstract

Urban fantasy is attracting more attention from readers, but scientific papers about it still do not appear often enough. The aim of the present article is to specify where urban fantasy originates from, what its constitutive features are, and how this subgenre is changing the way the city is described. Genre similarities with crime fiction, a change in the city paradigm, and the influence of urban legends on urban fantasy are indicated. Moreover, the relationship between the heyday of urban fantasy and the spatial turn is outlined.

Słowa kluczowe: fantastyka miejska, romans paranormalny, popkultura, polska proza, miasto

Keywords: urban fantasy, paranormal romance, popculture, Polish prose, city

Barbara Szymczak-Maciejczyk – dr, afiliowana przy Ośrodku Badawczym Facta Ficta. Autorka publikacji dotyczących pisarstwa Marii Kuncewiczowej i Anne Rice. Jej zainteresowania badawcze to kultura popularna, proza kobieca, *women's studies*, studia afektywne, widmontologia, studia feministyczne. W latach 2017–2019 była zastępcą redaktora naczelnego „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki”; współredaktorka tomów monograficznych, współorganizatorka konferencji naukowych, publicystka Gotham w Deszczu.

Weronika Kostecka

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-2373-7326

Polskie badania konstruktów dziewczęcości i kobiecości w fantastyce dla młodych dorosłych

Co najmniej od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku mamy do czynienia z rozkwitem popkulturowej mody na silne, aktywne, niepokorne bohaterki, wyłamujące się ze spetryfikowanych wzorców, na których opierały się tradycyjne¹ konstrukty dziewczęcości i kobiecości. Tendencja ta jest wyraźna w tak zwanej *chick lit*, komediach romantycznych, tekstach kultury realizujących konwencję obyczajową, sensacyjną, kryminału, thrillera i wielu innych, a także w obszarze szeroko rozumianej fantastyki. Masowo tworzone są książkowe, komiksowe, filmowe i serialowe retellings baśni ze zbuntowanymi księżniczkami w pierwszoplanowych rolach (jak np. *Saga Księżycowa* Marissy Meyer, wyd. oryg. 2012–2015, czy serial *Dawno, dawno temu*, produkowany przez ABC w latach 2011–2018), dystopie z niepokornymi protagonistkami (*Igrzyska śmierci* Suzanne Collins, wyd. oryg. 2008–2020, czy też *Niezgodna* Veroniki Roth, wyd. oryg. 2011–2013), wizje świata ocalanego przez superbohaterki lub heroiny dopiero odkrywające w sobie siłę (*Mroczne materie* Philipa Pullmana, wyd. oryg. 1995–2000, przeżywające swój renesans dzięki serialowej adaptacji spopularyzowanej przez HBO, 2019–), słowem – najrozmaitsze fantastyczne uniwersa z intrygującymi postaciami kobiecymi. Dużą wagę sposobów kształtowania kulturowych obrazów dziewcząt i kobiet dostrzegają autorzy i autorki nie tylko tekstów publicystycznych i recenzji, lecz także prac badawczych. Jedna z redatorek tomu *Kobieca strona popkultury* zwróciła wprawdzie uwagę, że „niezależnie od tego, czy jest to literatura, kino, teatr czy gry wideo, postaciom żeńskim

¹ Mam tutaj na myśli przede wszystkim stereotypowe wizerunki „kobiety-aniola”, które uwydatniały bierność, niewinność, uległość, bezradność, wrażliwość, czułość, skromność itd.; w odniesieniu do tekstów kultury adresowanych do młodych odbiorców pisałam o tym w: W. Kostecka, *Nowe wcielenia kobiecości? Atrybuty bohaterek współczesnej fantastyki dziecięcej i młodzieżowej. Prolegomena*, w: *O czym mówią rzeczy? Świat przedmiotów w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. A. Mik, M. Niewieczera, E. Rąbkowska, G. Leszczyński, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2019, s. 110–113. Zob. także L. Marszałek, *Kulturowe uwarunkowania roli kobiety we współczesnym społeczeństwie*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2008, nr 1, s. 269.

rzadziej poświęca się osobne omówienia [naukowe]², niemniej w rodzimych badaniach nad literaturą fantastyczną – którym poświęcony jest niniejszy artykuł – można dostrzec zainteresowanie różnymi aspektami konstruktów dziewczęcości i kobiecości.

Moim celem jest zarysowanie stanu polskich badań nad kulturowymi obrazami kobiet i dziewcząt w literaturze fantastycznej adresowanej do młodych dorosłych. O pojęciu i zjawisku (w sensie literackim i rynkowym) *young adult literature* wielokrotnie pisał Michael Cart. Z jego badań wynika, że są to utwory adresowane tradycyjnie do osób między dwunastym a osiemnastym rokiem życia, jednak współcześnie mianem „młodych dorosłych” określa się w tym kontekście także ludzi dwudziesto-, a nawet trzydziestoparoletnich³. Jak wyjaśnia Cart, termin *young adult literature* „jest z natury amorficzny, ponieważ terminy składowe »młodzi dorośli« i »literatura« są dynamiczne, zmieniają się wraz z kulturą i społeczeństwem, które stanowią ich kontekst”⁴. Rozważając różnice między kategorią literatury młodzieżowej a kategorią literatury dla młodych dorosłych, Maciej Skowera pisze:

[...] trudno w pełni pogodzić [tę drugą] z powszechnym w naszym kraju rozumieniem pojęcia „młodzież”. [...] formuła *young adult literature* sugeruje pewne przesunięcie akcentów – zastosujemy ją, jeśli utworom, o których będziemy mówić, bliżej będzie w naszej opinii do literatury dorosłej (zwłaszcza popularnej) niż do tekstów postrzeganych jako dziecięce, a w przypadku nazwy „literatura młodzieżowa” – będzie chyba odwrotnie. Nie oznacza to oczywiście, że mamy do czynienia ze zbiorami rozłącznymi – ten sam utwór może być, w zależności od podejścia osoby poddającej go namysłowi, określanym mianem zarówno młodzieżowego, jak i *young adult*⁵.

W niniejszym tekście określeń „literatura dla młodych dorosłych” oraz „literatura młodzieżowa” dla ułatwienia będę używała zamiennie.

Za kontekst rozważań posłuży mi przegląd prac badawczych dotyczących tej problematyki, z jednej strony w twórczości literackiej dla młodzieży w ogóle, z drugiej zaś – w fantastyce dla czytelników i czytelniczek dorosłych. Jako że szeroko pojęta fantastyka jest częstym wyborem młodych Polaków i Polek⁶, przypuszczalnie odgrywa ona istotną rolę w transmisji wzorców kulturowych, także tych związanych z modelami genderowymi. Dlatego zakładam, że równie istotne jest badanie tych literackich modeli. Chcę zatem pokazać, na czym skupiały się dotychczasowe analizy konstrukcji bohaterek utworów fantastycznych dostępnych na rodzimym

² K. Jewtuch, *Wstęp*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 8.

³ Zob. np. M. Cart, *Young Adult Literature. From Romance to Realism*, American Library Association, Chicago 2010; tenże, *Young Adult Literature. The State of a Restless Art*, „SLIS Connecting” 2016, t. 5, nr 1.

⁴ Tenże, *The Value of Young Adult Literature*, YALSA, <http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>, 2008 (tłum. własne – W.K.).

⁵ A. Całek, K. Olkusz, A. Korczak, M. Skowera, *Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową*, „Creatio Fantastica” 2017, nr 1(56), s. 117.

⁶ Zob. Z. Zasacka, *Czytelnictwo młodzieży szkolnej 2017*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2020, t. 51, s. 72–75.

rynku wydawniczym, a więc polskich i tłumaczonych, kierowanych (wyłącznie lub m.in.) do młodych dorosłych⁷, a także zaproponować kierunek dalszych eksploracji badawczych.

Kierunki polskich badań nad literaturą dla młodych dorosłych z perspektywy studiów genderowych i krytyki feministycznej

Rodzime badania nad twórczością dla młodzieży skoncentrowane na literackich strategiach kształtowania płci kulturowej w kontekście kobiecej emancypacji, równouprawnienia itd. prowadzone są stosunkowo od niedawna. Jedyna monografia o charakterze przekrojowym poświęcona problematyce *gender* w literaturze zarówno dziecięcej, jak i młodzieżowej, napisana przez Grażynę Lasoń-Kochańską⁸, ukazała się dopiero w 2012 roku⁹. Praca ta, choć przez niektóre badaczki skrytykowana¹⁰, jest istotna jako pionierska w Polsce próba wieloaspektowej analizy twórczości literackiej dla młodych odbiorców – od klasyki (z baśniami włącznie) po utwory późnodziesiętnie – pod kątem obecnych w nich archetypowych modeli płciowych oraz ich ewolucji. Rok później ukazało się studium Beaty Rynkiewicz, którego przeważającą część stanowi analiza rodzimych powieści młodzieżowych pod kątem „wizerunków współczesnych dziewczyn”¹¹. Z kolei w 2017 roku Karolina Jędrych opublikowała monografię dotyczącą powieści dla dziewcząt autorstwa Marii Krüger¹²; metodologia badaczki opiera się przede wszystkim na feministycznej krytyce literackiej i studiach genderowych. Wreszcie, w roku 2018, ukazał się tom czasopisma naukowego „Studia Poetica” o temacie przewodnim: „Współczesna twórczość polskich pisarek dla dzieci i młodzieży”, zawierający artykuły częściowo poświęcone analizom konstrukcji bohaterki literackiej z perspektywy feministycznej¹³.

⁷ Na temat definiowania fantastyki młodzieżowej / dla młodych dorosłych zob. A. Całek, K. Olkusz, A. Korczak, M. Skowera, *Ta dziwna instytucja...*, dz. cyt., s. 115–125.

⁸ Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar tematyczny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2012.

⁹ Dla porównania – w piśmiennictwie anglosaskim monografie poświęcone tej problematyce zaczęły się ukazywać jeszcze w latach 90. XX wieku; zob. np. R. Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*, Iowa University Press, Iowa City 1997; *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*, red. B. Lyon Clark, M. Randolph Higgonnet, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999. Wprawdzie Grzegorz Leszczyński już w 2003 roku opisywał konstrukty dziewczęcości i chłopięcości w literaturze m.in. dla młodych czytelników, czynił to jednak z perspektywy nie studiów genderowych, lecz literackiej antropologii dzieciństwa; zob. tenże, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, CEBID, Warszawa 2003, s. 145–166.

¹⁰ Zob. V. Wróblewska, *Tropem stereotypów płciowych*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr 20, s. 194; A. Zabrzewska, *Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia: Ciało, Głos, Opowieść*, „AVANT” 2019, t. 11, nr 3, s. 2.

¹¹ Zob. B. Rynkiewicz, *Pomiędzy biernością a buntem. Literackie wizerunki współczesnych dziewczyn w prozie polskiej po roku 1989*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2013.

¹² Zob. K. Jędrych, *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

¹³ Zob. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2018, t. 6.

Badaczki¹⁴ niejednokrotnie krytkowały sposób kreowania bohaterek oraz żeńskie wzorce socjalizacyjne reprodukowane w rodzimej literaturze dla młodych odbiorców. Lasoń-Kochańska dowodziła, że zakorzenione w pamięci pokoleń baśniowe toposy, wywodzące się z twórczości czterech mężczyzn: Perraulta, Grimmów i Andersena, na długi czas wyznaczyły kształt literackich konstruktów kobiet i dziewcząt. Poddawszy analizie utwory wydane w drugiej połowie XX wieku, stwierdziła ona, że „wzorce kobiecości u Krüger, Ożogowskiej, Boglar i Terakowskiej okazują się stereotypowe, a oczekiwania wobec płci w wieku XX niewiele różnią od tych, które można odnaleźć w *Baśniach braci Grimm* czy *Pamiętce po dobrej matce*”¹⁵. Analogiczne spostrzeżenia przedstawiła Sylwia Borowik, według której w przypadku protagonistek popularnych powieści Marty Fox, Ewy Nowak, Krystyny Siesickiej czy Małgorzaty Musierowicz „głównym marzeniem [...] jest znalezienie »miłości życia«”¹⁶ kosztem ambicji zawodowych i tych związanych z wykształceniem. Słynny cykl powieściowy ostatniej z wymienionych autorek doczekał się wielu głosów krytycznych, zarówno publicystycznych, jak i naukowych. Wśród badaczek najdobitniej wyraziła ową krytykę Anna Pigoń, która zwróciła uwagę między innymi na problem deprecjonowania i ośmieszania w *Jeźycjademie* idei feminizmu, przede wszystkim równouprawnienia¹⁷.

Równoległe badaczki starają się odnaleźć w klasycznej, ale i w najnowszej literaturze bohaterki wyłamujące się z kulturowo-społecznych schematów. Szukają też języka opisu tego typu postaci. Bogumiła Kaniewska pisze o „niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej”¹⁸, takich jak Carrollowska Alicja czy Pippi Astrid Lindgren, jako o prekursorkach buntowniczek występujących w utworach literackich dla młodych odbiorców w różnym wieku. Bohaterki wykraczające poza tradycyjne wzorce dziewczęcości i kobiecości określane bywają także jako „niepokorne”¹⁹. Akcentowany jest sprzeciw bohaterek wobec rzeczywistości społeczno-kulturowej (przy czym praktycznie nie pojawiają się refleksje nad indywidualistycznymi postawami tych postaci – jako formą owego sprzeciwu – niekoniecznie przeradzającymi

¹⁴ Z premedytacją używam jedynie formy żeńskiej; w Polsce tego typu analizy – w formie pogłębionych studiów, a nie jedynie pretekstowych nawiązań – publikują wyłącznie autorki.

¹⁵ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, dz. cyt., s. 121.

¹⁶ S. Borowik, *Literatura dla dzieci i młodzieży a gender (wybrane przykłady)*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5*, red. K. Tałuć, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 122.

¹⁷ Zob. A. Pigoń, *Młodość, miłość, feminizm – czyli o kobietach w Jeźycjademie Małgorzaty Musierowicz. Prolegomena*, „Filoteknos” 2019, nr 9, s. 372.

¹⁸ B. Kaniewska, *Alicja i inne... O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej*, w: *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2015, s. 204–218. Rozpatrywanie kobiecej „grzeczności” jako społeczno-kulturowego problemu nie jest zresztą domeną badaczy literatury dla młodych odbiorców; zob. np. *Uwięzione w grzeczności – obrazy kobiecych inności w tekstach literackich*, red. B. Wałęciuk-Dejneka, Ł.A. Wawryniuk, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2015.

¹⁹ B. Kaniewska, *Alicja i inne...*, dz. cyt., s. 218; M. Graban-Pomirska, *W tenisówkach i na wysokich obcasach*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 200.

się w prospołeczne działania). Kaniewska jako jedna z niewielu zwraca zarazem uwagę, że niemieszcząca się w stereotypowym wzorcu płciowym „niegrzeczna dziewczynka” różni się od grzecznej „niekoniecznie usposobieniem chuliganki”²⁰, a więc skłonnością do wchodzenia w rolę stereotypowo uznawaną za chłopięcą. Jej zdaniem nieschematyczną bohaterkę – jako przykłady badaczka przywołuje Anię i Emilkę, tytułowe bohaterki Lucy Maud Montgomery – cechuje także nienarzucony jej przez innych i przemyślany cel w życiu oraz konsekwentne do niego dążenie²¹. Podobnie rozumuje Iwona Gralewicz-Wolny²².

Wreszcie, osobnych opracowań naukowych doczekała się powieść dla dziewcząt²³. W kontekście badań nad kulturowymi obrazami dziewczęcości i kobiecości szczególnie istotne są refleksje Małgorzaty Wójcik-Dudek, postulującej, „aby współczesna powieść dla dziewcząt nadążała za zmieniającym się światem, a tym samym wspomagała budowanie kobiecej tożsamości w polifonicznym dyskursie w »czasach dekonstrukcji«”²⁴. Postulat ten jest wyrazem świadomości skomplikowania współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej, która nie może zostać wyczerpująco opisana za pomocą prostych, dychotomicznych kategorii, takich jak pasywność – aktywność, grzeczność – niegrzeczność itd.

Stan polskich badań nad konstruktami dziewczęcości i kobiecości w fantastyce dla młodych dorosłych

W Polsce ukazały się dotychczas dwie monografie dotyczące kulturowych obrazów dziewcząt i kobiet oraz kobiecych narracji w fantastyce. W opublikowanej w 2008 roku pracy Lasoń-Kochańska prowadziła rozważania głównie nad powieściami *fantasy*²⁵. W roku 2020 ukazało się zaś anglojęzyczne studium Ewy Wiśniewskiej poświęcone ewolucji bohaterek wykreowanych przez Ursulę Le Guin²⁶. Z kolei w 2018 roku Maria Głowacka wydała monografię na temat polskiej kobiecej *science fiction*; badaczka skoncentrowała się jednak na kwestiach zewnątrztekstowych – sposobie „funkcjonowania prozy autorek w patriarchalnym, męskocent-

²⁰ B. Kaniewska, *Alicja i inne...*, dz. cyt., s. 209.

²¹ Tamże, s. 210.

²² I. Gralewicz-Wolny, *Ania z Zielonego Wzgórza – powieść dla „niegrzecznych” dziewcząt*, w: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, red. I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 35.

²³ Zob. M. Graban-Pomirska, *Szkoła narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestolecie międzywojennym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006; K. Jędrzych, *Portret dziewczynki...*, dz. cyt.

²⁴ M. Wójcik-Dudek, *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 68.

²⁵ Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2008.

²⁶ Zob. E. Wiśniewska, *The Evolution of Female Characters in the Selected Works by Ursula K. Le Guin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków Trybunalski 2020.

rycznym środowisku” autorów i krytyków literackich²⁷. Jak dotąd nie pojawiła się natomiast monografia poświęcona w całości konstruktom dziewczęcości i kobiecości w fantastyce dla młodych dorosłych. Niemniej powstały dość liczne artykuły i rozdziały tomów wieloautorskich dotyczące tej problematyki. Podobnie jak w przypadku literatury dla młodych odbiorców w ogóle, autorzy i autorki, z jednej strony, dekonstruują stereotypowe wzorce kulturowe, z drugiej zaś – starają się opisać literackie strategie kreowania postaci nieszablonowych.

Ostrze krytyki feministycznej w ostatnich latach często wymierzone było w konstrukcję bohaterki słynnego romansu paranormalnego Stephenie Meyer. W opinii Lasoń-Kochańskiej na temat protagonistki *Zmierzchu* jak w soczewce skupiają się problemy, które powinny być badane – i częściowo są – w odniesieniu do bohaterki masowej wyobraźni: Bella jest „wyobcowana ze swojego ciała [...]. Nie ma żadnych uzdolnień i, co gorsza, zainteresowań [...]. Przez wszechmocnego Edwarda nieustannie traktowana jak dziecko [...]. Jej kobiecość jest przy tym fetyszyzowana, określana jako cenny skarb, głównie ze względu na erotyczny powab i kruchość”²⁸. Paradoksalnie, ta zbudowana ze stereotypów postać okazuje się nietypowa; Ksenia Olkusz stwierdza bowiem, że dla protagonistek romansu paranormalnego charakterystyczne są: „ich duża atrakcyjność”, „znakomita kondycja fizyczna”, „niezaprzeczalne walory intelektualne”, a często także „cechy wojowniczek”²⁹. Lasoń-Kochańska odnajduje tylko jeden nietuzinkowy aspekt kreacji Belli: „spojrzenie dziewczyny utkwione w chłopcu [...] stanowi nośnik erotyzmu i w tym sensie jest równoprawne męskiemu”³⁰. Badaczka nawiązuje tu między innymi do własnej refleksji poczynionej kilka lat wcześniej w kontekście rozważań nad bohaterką powieści Ursuli Le Guin (*Otwarte przestworza*), poprzez swoją cielesność rozsadzającą ramy patriarchalnej kultury: „męskie, oceniające spojrzenie nadal stanowi społecznie akceptowaną normę”³¹. Toteż Lasoń-Kochańska poszukuje literackich prób dekonstrukcji owej „normy”. Cielesność i seksualność bohaterki, portretowane przez autorów i autorki czy to w sposób upodmiotowujący, czy to przedmiotowy, są jednak – inaczej niż w przypadku badań nad twórczością dla dorosłych³² – rzadko analizowane przez rodzimych badaczy fantastyki młodzieżowej. Można by próbować to wyjaśnić autocenzurą samych pisarzy i pisarek skutkującą brakiem tego typu tematów w utworach

²⁷ M. Głowacka, *Kobieca proza science fiction w Polsce – teoria trzech kręgów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018, s. 9.

²⁸ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, dz. cyt., s. 189.

²⁹ K. Olkusz, *Romans paranormalny*, w: *Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 1, s. 106–107.

³⁰ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, dz. cyt., s. 191.

³¹ G. Lasoń-Kochańska, *Kora, Demeter i inne. Córkę ojców, córki matek*, „Ślupskie Prace Filologiczne” 2005, nr 4, s. 191.

³² Zob. tamże; G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobięce strategie opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr 20, s. 131–142; K. Olkusz, *Rozbieranie wampira. Erotyczne imaginacje i seksualne fantazje w romansach paranormalnych / metafizycznych (na wybranych przykładach)*, „Orbis Linguarum” 2015, t. 43, s. 213–228; J. Płoszaj, *Dziewica w potrzasku, seksualna niewolnica i demon w ludzkiej skórze. Mechanizmy kreowania kobiety w roli obiektu erotycznego na przykładzie Achai Andrzeja Ziemiańskiego*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6, s. 45–57.

adresowanych do dzieci i młodszej młodzieży, o czym pisała Joanna Dobosiewicz w kontekście septalogii o Harrym Potterze³³. Zagadnienia cielesności i seksualności bohaterek utworów dla młodych dorosłych stanowią jednak ważny przedmiot analiz prowadzonych za granicą³⁴. Do rodzimych wyjątków należą pod tym względem rozważania Marty Kładź-Kocot nad – jej zdaniem – nieledwie mizoginicznymi obrazami kobiecej seksualności w twórczości Clive’a Staplesa Lewisa między innymi dla młodych czytelników³⁵.

W odniesieniu do cyklu powieściowego Meyer Wójcik-Dudek zwraca uwagę na paradoksalne zderzenie współczesności z tradycją: „nowoczesna opowieść o Belli i Edwardzie, popkulturowej parze będącej transmutacją baśniowych Pięknej i Bestii, wpisuje się w patriarchalny model kulturowy”³⁶. Refleksja nad powielaniem konserwatywnych stereotypów płciowych przez autorów i autorki fantastyki niejednokrotnie powraca w rodzimych badaniach. Lasoń-Kochańska wskazuje na przykład na problematyczną kreację czarodziejki Yennefer występującej w cyklu o wiedźminie³⁷ Andrzeja Sapkowskiego, która, choć bywa określana jako bohaterka „feminizująca”³⁸, zdaniem badaczki przechodzi ewolucję opartą na stereotypach: „Z kobiety niezdolnej do miłości przekształci się w ofiarną rodzicielkę, obarczoną zafiksowaną ideą macierzyństwa”³⁹. Lasoń-Kochańska dekonstruuje także żeńskie wzorce socjalizacyjne ujawniające się w powieściach dla młodych dorosłych; w odniesieniu do fantastyki krytykuje w szczególności *Córkę Czarownicy* Doroty Terakowskiej, dowodząc, iż wychowanie protagonistki „polega na nieustannym przykrawaniu buńczucznej osobowości”, w związku z czym „Dziecko, Dziewczynka, Panienska, Dziewczyna pod presją edukacji rozwija w sobie przede wszystkim tożsa-

³³ Zob. J. Dobosiewicz, *(Nie)edukacyjne niedopowiedzenia – co się stało z seksualnością bohaterów serii książek o Harrym Potterze?*, w: *Harry Potter. Fenomen społeczny – zjawisko literackie – fenomen popkultury*, red. W. Kostecka, M. Skowera, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2014, s. 89–98.

³⁴ Zob. np. B. Younger, *Learning Curves. Body Image and Female Sexuality in Young Adult Literature*, Scarecrow Press, Lanham 2009; J.M. Pulliam, *Monstrous Bodies. Feminine Power in Young Adult Horror Fiction*, McFarland & Company, Jefferson, NC 2014.

³⁵ Zob. M. Kładź-Kocot, *Cień pani Moore. Seksualność, kobiecość i konstrukcje genderowe w twórczości C.S. Lewisa*, „Creatio Fantastica” 2014, nr 4(46), s. 1–21. Zob. także M. Skowera, *Opowieści z innej Narnii. Problem Zuzanny Neila Gaimana jako udoświadczona literatura dziecięca*, „Filoteknos” 2016, nr 6, s. 60–76.

³⁶ M. Wójcik-Dudek, *Siostrzaństwo lektury. O związkach powieści dla kobiet i dziewcząt*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5*, dz. cyt., s. 67.

³⁷ Możliwość zaklasyfikowania wiedźmińskiego cyklu jako literatury m.in. młodzieżowej uzasadnia Kinga Kasperek w: taż, *Ciri – dziecko, dziewczica, cyborg*, w: *Literatura popularna. T. 2. Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D.K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 251.

³⁸ Tamże, s. 246.

³⁹ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, dz. cyt., s. 179. Uwagi na temat patriarchalnej konstrukcji wiedźmińskiego uniwersum (mimo pozornie feminizującego charakteru opowieści) można znaleźć w: K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 11; M. Bednarek, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, s. 93.

mość rodzajową, nie indywidualną, uwewnętrznia wzorce kulturowe i oczekiwania społeczne⁴⁰.

Oczywiście należy wziąć pod uwagę, że na konstrukcję postaci kobiecej może wpływać wybrana przez autora odmiana fantastyki. Odwołując się do ustaleń poczynionych przez Briana Attebery'ego, Piotr Stasiewicz dowodzi:

[...] za kulturowymi stereotypami dotyczącymi kobiet i mężczyzn w parze idą różnice między dwiema odmianami fantastyki – *fantasy* i *science fiction*. Domeną fantastyki naukowej jest przewrót, wyobrażenie społeczeństw, które nie istnieją, ale które mogłyby istnieć. W ramach tego gatunku o wiele łatwiej wyobrazić sobie społeczeństwa złożone tylko z kobiet lub takie, w których relacje między płciami przebiegają inaczej niż w znanej czytelnikowi empirycznej rzeczywistości. Tymczasem *fantasy* bazuje zasadniczo na tradycyjnych opowieściach i modelach fabularnych, toteż dojrzewanie i wejście w dorosłość w przypadku kobiet ma raczej charakter indywidualnego rozwoju osobowości w ramach kultury, której ramy wyznaczane są przez mężczyzn, a nie mają charakteru wizji przewrotu społecznego czy ukazania społeczeństwa alternatywnego⁴¹.

Tę konstatację uzupełnia Lasoń-Kochańska: „*Fantasy*, oprócz aktywizowania wyobraźni symbolicznej, ma za zadanie indukację rozwoju psychicznego, opartą na wzorcach mitycznych, a te z kolei [...] tworzone były z punktu widzenia psychologii mężczyzny⁴². Refleksje nad zależnością sposobu kreowania bohaterki i żeńskich wzorców socjalizacyjnych od odmiany fantastyki są praktycznie nieobecne w rodzimych badaniach nad fantastyką dla młodych dorosłych. Ów stan rzeczy może wynikać z tego, że badacze i badaczki wybierają na przedmiot analiz przede wszystkim utwory z rynkowego mainstreamu (dodatkowo spopularyzowane przez adaptacje filmowe, serialowe i w postaci gier wideo), te zaś – poza dystopiami, które klasyfikowane są jako *science fiction* – zazwyczaj reprezentują rozmaite odmiany *fantasy* (np. *Harry Potter*, *Opowieści z Narnii*, *Wiedźmin*, *Mroczne materie*, *Zmierzch*). Brakuje również rozważań nad potencjalnymi różnicami w kreowaniu bohaterki przez twórców polskich i zagranicznych. Tego typu refleksje od dawna podejmowane są w badaniach rodzimych w odniesieniu do fantastyki adresowanej do czytelników dorosłych. Jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku Andrzej Niewiadowski

⁴⁰ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze...*, dz. cyt., s. 120–121.

⁴¹ P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016, s. 226. Por. S. Borowska-Szerszun, *Między historią a fantazją. Medievalizm i głos kobiet w Pieśni dla Arbonne Guya Guvriela Kaya*, „*Creatio Fantastica*” 2019, nr 2(60), s. 27–40. Na temat charakterystycznych się odmiennymi typami bohaterki modeli: howardowskiego (*fantasy przygodowa*) oraz tolkienowskiego (*fantasy epicka*) zob.: J. Płoszaj, *Powabne wybranki Mordimera Madderdina. Kreacje i role postaci kobiecych w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary na tle przygodowego schematu fabularnego*, w: *Kobieca strona popkultury*, dz. cyt., s. 36–38. O przemianach w sposobach konstruowania bohaterki *fantasy* zob. tamże, s. 38–39; P. Stasiewicz, *Między światami*, dz. cyt., s. 226–251.

⁴² G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat*, dz. cyt., s. 44. Przy czym w innej publikacji Lasoń-Kochańska przytacza „żeński scenariusz indywiduacji” opracowany przez Pię Skogemann i Annis Pratt, będący odpowiednikiem „męskiego” monomitu Josepha Campbella; *taż*, *Kora, Demeter i inne*, dz. cyt., s. 196–197.

dowodził, że ówczesna polska fantastyka naukowa bywała „nad wyraz pruderyjna, a do tego programowo antyfeministyczna, ale zarzut, że kobieta nie odgrywa w niej żadnej roli, mija się z prawdą”⁴³. Po trzydziestu latach Natalia Lemann stwierdza, że „w Polsce do dnia dzisiejszego nie wykształciła się fantastyka feministyczna, podczas gdy pisarki anglosaskie od dawna wiedzą, że SF jest idealnym medium krytyki systemu patriarchalnego”⁴⁴. Równolegle Kinga Kasperek, koncentrując się z kolei na *fantasy*, wskazuje: „Polska fantastyka nie wydaje się idealnym miejscem na rewolucje genderowe. Role płciowe są raczej tradycyjne i ze świecą szukać bohaterów i bohaterek, którzy dokonują transgresji w tej przestrzeni”⁴⁵. Badania nad poszczególnymi odmianami fantastyki dla młodych dorosłych z perspektywy krytyki feministycznej i *gender studies* czekają na zainicjowanie.

Od około dwóch dekad rozwija się w Polsce nurt badań nad fantastyką skoncentrowany na kobiecych retellingach, opowieściach kształtujących *herstory*, dekonstruujących tradycyjne wizerunki kobiet i proponujących nowe, odkrywających perspektywę kobiet w kontrze do narracji męskocentrycznych. Ponownie – badania te dotyczą przede wszystkim utworów kierowanych do odbiorców dorosłych. „Trzeba ukraść mit” – postulowała Kazimiera Szczuka w 2001 roku, zainspirowana twórczością autorek czerpiących z koncepcji Rolanda Barthes’a⁴⁶. Trzy lata później Lasoń-Kochańska wskazywała:

Idea stworzenia nowej tradycji, nowej opowieści i nowego języka jest w kobiecej literaturze (i krytyce) ostatnich lat tematem wręcz obsesyjnym. Konwencja fantastyczna odsłania tu szczególne możliwości i umożliwia różne strategie. Jedną z nich jest przepisywanie baśni i mitów, tendencja zauważalna zwłaszcza wśród pisarek brytyjskich i amerykańskich⁴⁷.

Badaczka niejednokrotnie analizowała z tej perspektywy twórczość Angeli Carter, Marion Zimmer Bradley czy Ursuli K. Le Guin⁴⁸. „Renarracyjny nurt kobiecej *fantasy*” współtworzony przez Bradley, a także Robin McKinley analizował Stasiewicz⁴⁹. Z kolei o stosowanych przez Carter strategiach reinterpretujących z feministycznej perspektywy klasyczne baśnie pisały, obok Lasoń-Kochańskiej,

⁴³ A. Niewiadowski, *Romantyczne widzenie świata*, „Fantastyka” 1983, nr 3(6), s. 23.

⁴⁴ N. Lemann, *Wielka cisza w (polskim) kosmosie – (nie)obecność kobiet w polskiej fantastyce socjologicznej doby PRL*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 104.

⁴⁵ K. Kasperek, *Ciri...*, dz. cyt., s. 245. Wprawdzie w tym samym czasie w artykule publicystycznym Joanna Kułakowska twierdziła: „Fantastyka długo była obszarem »męskiej przygody«. Dziś Polki wydeptują na nim męskie drogi”, miała jednak na myśli nie tyle ewolucję strategii obrazowania bohaterek, ile tworzenie fantastyki przez kobiety; też, *Fantastyka, kobieca przygoda*, „Nowa Fantastyka” 2012, nr 3, s. 4.

⁴⁶ K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, EFKA, Kraków 2001, s. 5.

⁴⁷ G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 173.

⁴⁸ Zob. tamże; G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat*, dz. cyt.; też, *Od Penelopy do Inanny...*, dz. cyt.

⁴⁹ Zob. P. Stasiewicz, *Między światami*, dz. cyt., s. 228–251.

także Urszula Śmietana⁵⁰, Anna Pekaniec⁵¹, Katarzyna Slany⁵² oraz autorka niniejszego artykułu⁵³ – dwie ostatnie badaczki uwzględniły w analizach kobiecych retellingów baśni także twórczość innych pisarek: Emmy Donoghue oraz Tanith Lee. Opublikowano też rozważania nad konstrukcją bohaterek w utworach Gaimana: w opowiadaniach *Szkló, śnieg i jabłko* i *Śpiąca i wrzecziono* oraz w powieści *Gwiazdny pył*, które – jak sądzę – z mniejszymi wątpliwościami niż w przypadku opowieści wspomnianych pisarek można zaklasyfikować jako adresowane między innymi do młodych dorosłych⁵⁴; w analizie kreacji protagonistek wykorzystane zostały kategorie dziwności, niesamowitości i potworności jako cechy, które opisują nieprzystawalność postaci do spetryfikowanych kulturowo-społecznych norm. Polskie badania nad *herstory* w fantastyce nie ograniczają się jednak do retellingów baśni (choć ten nurt z pewnością dominuje): Slany zaprezentowała interpretację *Rutki* Joanny Fabickiej jako kobiecej narracji o Holokauście, a więc funkcjonującej poza uznawanymi za normatywne świadectwami męskimi⁵⁵.

Rozważania nad literackimi strategiami konstruowania – czy też rekonstruowania – *herstory* przez twórców fantastyki są szczególnie ciekawe w kontekście popkulturowej mody na postaci wojowniczek, superbohaterek oraz generalnie wytrwale emancypujące się protagonistki, o której wspomniałam we wstępie tego artykułu. Polscy badacze i badaczki fantastyki publikowanej w ostatnich kilku dekadach częstokroć wykazują się podejściem krytycznym nie tylko wobec stereotypów płciowych obecnych w analizowanych przez nich utworach, lecz także wobec strategii literackich mających na celu przełamanie tych stereotypów. Lasoń-Kochańska wskazuje, że „wśród współczesnych [...] koncepcji odradzającej się kobiecości można zauważyć myśl wiodącą; towarzyszy jej chęć ucieczki od definiowania kobiety

⁵⁰ Zob. U. Śmietana, *Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter*, „Czas Kultury” 2004, nr 4, s. 48–57.

⁵¹ Zob. A. Pekaniec, *Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, t. 2, nr 1, s. 170–191.

⁵² Zob. K. Slany, *Orbis exterior w baśni magicznej i jego symbolika* w *Oblubienicy Tygrysa i Towarzystwie wilków Angeli Carter*, w: *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. W. Kostecka, M. Skowera, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2016, s. 269–286; K. Slany, *Powrót Śnieżki. Opowieść o jabłku Emmy Donoghue*, w: *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 177–186.

⁵³ Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2014, s. 232–240; też, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2(53), s. 23–39.

⁵⁴ Zob. też, *Dziwne, niesamowite, potworne. Bohaterki postmodernistycznych baśni Neila Gaimana*, w: *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana*, red. też, A. Mik, M. Skowera, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2018, s. 159–179.

⁵⁵ Zob. K. Slany, *Kobieca opowieść o Zagładzie na przykładzie genologii kobiet w Rutce Joanny Fabickiej*, w: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 213–225.

poprzez mężczyznę, od porównania przez opozycję⁵⁶. Autorzy i autorki zauważają jednak, że owa ucieczka sprowadza się nieraz do zacierania wspomnianej opozycji poprzez przyjmowanie przez bohaterki ról i cech stereotypowo przynależnych bohaterom. W odniesieniu do utworów publikowanych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku Joanna Płoszaj stwierdza, iż ewolucja *fantasy* doprowadziła do zmian, które „umożliwiły stworzenie galerii wielowymiarowych bohaterek, często występujących w rolach przypisanych początkowo sylwetkom męskim – postaci zindywidualizowanych, choć siłą rzeczy wpisanych w znane i utrwalone schematy fabularne”⁵⁷. Analizując późniejszą o parę dekad twórczość Feliksa Kresa, Krzysztof Uniłowski formułuje podobną refleksję: bohaterki, „których udziałem stał się »genderowy« awans, dzieliły zainteresowania i fascynacje przypisane kulturowo brzydszej płci”⁵⁸. Natomiast te występujące w wiedźmińskim uniwersum wykreowanym przez Sapkowskiego – zdaniem badacza – „zrazu wydają się skrojone na zamówienie jeśli nie feministek, to przynajmniej redaktorek prasy kobiecej, lansujących współczesny typ kobiety wyzwolonej i kobiety sukcesu. [...] Łatwo jednak zauważyć, jak mocno włada nimi resentyment i jak bardzo pozostają uzależnione od obiektu negacji, od wzorca osobowego i losu, przed którym uciekają”⁵⁹. Z kolei rozpatrując obrazy dziewcząt i kobiet w późnodwudziestowiecznej i w dwudziestopierwszowiecznej fantastyce dziecięcej i młodzieżowej, w jednej ze swoich publikacji pytałam o to, w jakim stopniu współczesne literackie kreacje bohaterek wiążą się z faktycznie nową koncepcją kobiecości i negują wizerunki tradycyjne, w jakiej zaś mierze te kreacje tworzone są poprzez proste odwzorowanie tradycyjnych modeli męskości⁶⁰. Odwołując się do refleksji Amber E. Kinser na temat zjawiska *fake* feminizmu, postawiłam tezę – którą weryfikuję w aktualnie prowadzonych badaniach – iż „»aktywność« [bohaterki] wyrażona jedynie pustym gestem polegającym na sięgnięciu po przedmiot czy strój zarezerwowany dotąd dla bohaterów płci męskiej oraz naśladowaniu »męskiego« stylu działania nie jest jeszcze aktywnością z ducha feministyczną”⁶¹.

Refleksje na temat strategii literackiej, którą można by określić jako inwersję stereotypowych cech płciowych – w szczególności kreowanie bohaterek występujących w rolach tradycyjnie uznawanych za męskie – są obecne w badaniach nie tylko fantastyki dla młodych dorosłych, lecz także literatury dla młodych odbiorców w ogóle. Przy czym tego typu rozważania dotyczą przede wszystkim literatury dziecięcej. Przykładowo na genezę operowania stereotypami płciowymi jako cechami antynomicznymi wskazała już Lasoń-Kochańska, która w kontekście tradycyjnych baśni pisała o „opozycyjnym wyobrażeniu męskości i kobiecości: siła / słabość, aktywność / pasywność, pomysłowość / bierność itp.”⁶². W odniesieniu do tekstów

⁵⁶ G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy*, dz. cyt., s. 175.

⁵⁷ J. Płoszaj, *Powabne wybranki...*, dz. cyt., s. 39.

⁵⁸ K. Uniłowski, *Wojowniczkki, czarodziejki i kochanki. Pamięci wiedźmy Saymoore*, „Opcje” 2003, nr 3, s. 22.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Zob. W. Kostecka, *Nowe wcielenia kobiecości?*, dz. cyt., s. 107.

⁶¹ Tamże, s. 110.

⁶² G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze*, dz. cyt., s. 33.

współczesnych Krystyna Zabawa zwróciła uwagę: „Część utworów [...] zdaje się brać odwet na patriarchalnie urządzonym świecie poprzez odwracanie stereotypu, czyli ukazywanie bohaterek / bohaterów o cechach przeciwstawnych do przypisywanych tradycyjnie ich płci”⁶³. Z kolei Ewelina Seklecka i Anna Walicka stwierdzają, że „w lekturach [szkolnych] pojawiają się dziewczynki lub dziewczyny, które zaszkarbiają sobie podziw chłopców, imponują im jednak tym, że każda z nich jest »jak chłopak«. Dziewczynki wykraczające w ten sposób poza stereotyp postrzegane są pozytywnie, gdyż ich »chłopięce zachowania« nobilitują je i umożliwiają wstęp do chłopięcego świata”⁶⁴. Sądzę, że przywołane tu rozważania mają charakter uniwersalny, a płynące z nich wnioski z powodzeniem można by odnieść także do literatury dla młodych dorosłych.

Nowe kierunki badań

Ważne stanowisko w dyskusji na temat literackich strategii kształtowania modeli płciowych zajęła Adrianna Zabrzewska. Jej badania dotyczyły literatury dziecięcej, jednak zaprezentowane przez nią konkluzje można – a w mojej opinii wręcz należy – odnieść także do młodzieżowej. Jako jedna z nielicznych badaczek literatury dla młodych czytelników i czytelniczek Zabrzewska używa w kontekście ról płciowych pojęcia subwersywności⁶⁵ i zarazem czyni z niej niejako postulat programowy adresowany do twórców:

[...] w subwersywnych reprezentacjach płci nie chodzi o to, [...] by automatycznie wpisać bohaterów chłopięcych w paradygmat ciepła emocjonalnego, troski o drugiego człowieka, ugodowości na drodze wzajemnej komunikacji, a bohaterki dziewczęce – w paradygmat chłodnej racjonalności, niezależności, asertywności i zdolności do zabiegania o własne cele. Chodzi raczej o to, by pokazać, że wszystkie osoby mogą przyjmować na siebie różne role w zależności od tego, czego wymaga dana sytuacja⁶⁶.

Tak rozumiane subwersywne modele kobiecości zaczynają być też obiektem zainteresowania badaczy fantastyki dla młodych odbiorców. Aleksandra Wasilewska pisze o słynnej (i pełnoprawnej) towarzysze Harry’ego i Rona. Hermiona „reprezentuje rozum” oraz „cehuje się odpowiedzialnością i niezależnością, na które nie stać jej męskich przyjaciół, podczas gdy to właśnie im przypisuje się te cechy”, a jednocześnie, kierując się feministyczną etyką troski, przejęta opresją wobec skrzatów domowych „postanawia ulżyć ich losowi i czyni to w sposób, w jaki kobiety potrafią

⁶³ K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, s. 265.

⁶⁴ E. Seklecka, A. Walicka, *Męskość i kobiecość w lekturach szkolnych – opis i analiza projektu „Równia Literacka” Fundacji Punkt Widzenia*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2016, t. 8, s. 47–48.

⁶⁵ O subwersywnej kreacji Pippi Pończoszanki pisała Beata Mytych-Forajter, nie używając jednak tego pojęcia: „Silna Pippi sytuuje się na skrzyżowaniu stereotypowo fundowanych modeli chłopięcości i dziewczęcości, przemieszczając tylko pozornie naturalną granicę pomiędzy silnym chłopcem a ładną dziewczynką. Nie jest ani tu, ani tam, zawsze pomiędzy, w ruchu”; też, *Uwolnić Pippi!*, w: *Uwolnić Pippi!*, dz. cyt., s. 19.

⁶⁶ A. Zabrzewska, *Gender w literaturze dla dzieci*, dz. cyt., s. 13.

walczyć o swoje prawa: zakłada organizację⁶⁷. Ta popularna bohaterka była też rozpatrywana jako połączenie dwóch wizerunków kobiety: troskliwej i empatycznej opiekunki i pocieszycielki oraz odważnej wojowniczką, władającej magiczną różdżką zamiast miecza⁶⁸. Z kolei Aleksandra Majak zwraca uwagę na niekonwencjonalną protagonistkę *Mrocznych materii*, Lyrę, i wyjaśniając prawa rządzące fantastycznym uniwersum Philipa Pullmana, wskazuje: „dajmony dzieci mogą zmieniać kształt, gdyż ich osobowości nie są jeszcze ostatecznie uformowane. Formowanie osobowości polegać powinno, według autora, na niezależnym ustanawianiu »ja«, nie zaś na wpływie społecznych i genderowych oczekiwań⁶⁹. Skrajny wpływ owych oczekiwań na kształtowanie się tożsamości płciowej i – szerzej – społecznej analizuje natomiast Szymon Cieśliński na przykładzie protagonistki *Igrzysk śmierci* Suzanne Collins. O ile Zabrzewska postulowała, przypomnijmy, by kreować bohaterów i bohaterki przyjmujących rozmaite role społeczne w zależności od potrzeb wynikających z danej sytuacji, o tyle badacz wskazuje, że owa różnorodność ról również bywa narzędziem społecznej opresji. Jak dowodzi, pożądane społecznie wizerunki – przede wszystkim zakochanej dziewczyny, przyszłej żony i matki itd., ale też nieustraszonej wojownicy – zostają Katniss narzucone i medialnie skonstruowane⁷⁰.

Autentycznie subwersywną bohaterkę Kasperek widzi w stworzonej przez Sapkowskiego słynnej Ciri. Jest ona zdaniem badaczki „przedstawicielką nowej generacji bohaterek *fantasy* – postpłciową, androginiczną, wyzwoloną spod genderowego normatywizmu, której daleko do kolejnej wariacji na temat kobiety wojownicy lub nagrody do zdobycia⁷¹. Kasperek upatruje oryginalność tej postaci właśnie w wymykaniu się wszelkim konwencjonalnym kategoriom: nie jest to ani szowinistycznie wykreowana dziewczyna w opałach, ani kobieta będąca „w relacji z figurą Bogini⁷², ani odpowiedniczka superbohatera. Analizując konstrukcję tej protagonistki, badaczka posługuje się pojęciem subwersywności i dowodzi, że to

⁶⁷ A. Wasilewska, *Czy Hermiona jest kobietą? Konstrukty kobiecości w serii o Harrym Potterze*, w: *Harry Potter*, dz. cyt., s. 83, 85.

⁶⁸ Zob. W. Kostecka, *Nowe wcielenia kobiecości?*, dz. cyt., s. 120. Należy odnotować, że z kolei Kaniewska uważa bohaterkę Rowling za wykreowaną w sposób najzupełniej stereotypowy: „Teksty dla dzieci oferują wiele wzorców konwencjonalnych, bezpiecznych, zgodnych ze stereotypowym [...] podziałem ról, utrwalających tradycyjne przekonania. [...] Hermiona Granger wyróżniała się spośród trojga przyjaciół wyjątkową dozą kujoństwa i przemądrzaństwa. Ot, typowa wzorowa uczennica, której wyuczona wiedza (a i dobre maniery) nieraz ratowały z kłopotów Harry’ego i Rona. I gdyby nie niezwykle okoliczności, pozostałaby prymuską, zdolną, zawsze przygotowaną i dobrze wychowaną”; B. Kaniewska, *Alicja i inne...*, dz. cyt., s. 208.

⁶⁹ A. Majak, *Transgresja i opowieść w Mrocznych materiałach Philipa Pullmana*, „Czy/tam/ czy/tu” 2016, nr 1–2, s. 38.

⁷⁰ Zob. S. Cieśliński, *Katniss Everdeen, dziewczyna, która igra z ogniem*, w: *Kobieca strona popkultury*, dz. cyt., s. 28. PR-owski, nieuzgodniony z bohaterką proces przeobrażania jej ze zdeklarowanej myśliwej w „księżniczkę” i celebrytkę o perfekcyjnym wyglądzie oraz – również narzuconym i skonstruowanym – zauważalnym seksapilu analizowała w: W. Kostecka, *Nowe wcielenia kobiecości?*, dz. cyt., s. 123–124.

⁷¹ K. Kasperek, *Ciri...*, dz. cyt., s. 245–246.

⁷² Tamże, s. 248.

właśnie dzięki niej Ciri jest bohaterką wywrotową, która rozsadza zarówno swoje fantastyczne uniwersum, jak i gatunkowe ramy *fantasy*. Na to samo zwraca uwagę Stasiewicz: „Ciri desperacko walczy [...] o coś, co można by nazwać fabularną wolnością – wszystkie jej działania wiążą się z tym, by nie zostać typową bohaterką *epic fantasy*”⁷³.

Uwagi końcowe

Kasperek stawia tezę, zgodnie z którą Ciri, stworzona przez Sapkowskiego pod koniec XX wieku – najpierw dziecko, a wraz z rozwojem opowieści: dziewczyna i młoda kobieta – „jest zapowiedzią nowego typu bohaterek w fantastyce. [...] W postaci Ciri ukazany został rozpad wszystkich ustalonych przez kanon cech przypisywanych herosom i heroskom. [...] Ta postmodernistyczna bohaterka jest zapowiedzią nowego, postpłciowego typu postaci i końca pewnego etapu w fantastyce”⁷⁴. Wypada w tym miejscu postawić pytanie: czy ta opinia, sformułowana przez badaczkę w 2014 roku, jest słuszna? Czy jest słuszna z dzisiejszej perspektywy? Sądzę, że zagadnienia związane z przeobrażeniami kulturowych wizerunków dziewcząt i kobiet, subwersywnymi strategiami konstrukcji bohaterek, ale też z postfeministycznymi (w znaczeniu *false / fake* feminizmu)⁷⁵ kreacjami postaci występujących w fantastyce młodzieżowej wyznaczają niezwykle interesujący kierunek badań tego typu literatury.

Fantastyka dla młodych dorosłych jest bardzo prężnie rozwijającym się segmentem rynku książki. Powstają też liczne adaptacje (dystrybuowane na masową skalę m.in. przez platformy streamingowe) powieści z tego obszaru, by wspomnieć szczególnie popularne w ostatnim czasie seriale na podstawie *Wiedźmina*, *Mrocznych materii* oraz *Cienia i kości* czy wcześniejsze, a wciąż funkcjonujące w obiegu masowym ekranizacje *Igrzysk śmierci*, *Niezgodnej*, *Dawcy*, *Zmierzchu*, *Harry'ego Pottera* itd. W popkulturze pojawia się coraz więcej heroin prozy fantastycznej, z których część choć na chwilę zyskuje status ikonicznych i przypuszczalnie ma wpływ na kształtowanie się obrazów dziewczęcości i kobiecości w myśleniu młodych odbiorców i odbiorczyń. Stereotypy płciowe widoczne w konstrukcji bohaterek oraz w żeńskich schematach inicjacyjnych i wzorcach socjalizacyjnych wydają się już dość dobrze rozpoznane w rodzimych badaniach nad fantastyką młodzieżową. Dlatego też w odniesieniu do utworów z popkulturowego mainstreamu, ale też tych spoza niego, za ważne zadania badawcze uznaję: identyfikację i analizę niekonwencjonalnych strategii konstruowania tych wizerunków i wzorców, demaskowanie projektów literackich o pozornie emancypacyjnym charakterze oraz poszukiwanie mitotwórczych – a więc kształtujących nowy przekaz społeczno-kulturowy – obrazów kobiecości. W Polsce, gdzie debata społeczna nad definicją kobiecości i rolą

⁷³ P. Stasiewicz, *Między światami*, dz. cyt., s. 228.

⁷⁴ K. Kasperek, *Ciri...*, dz. cyt., s. 259–260.

⁷⁵ Zob. F. Adriaens, *Post Feminism in Popular Culture. A Potential for Critical Resistance?*, „Politics and Culture” 2009, nr 4, <https://politicsandculture.org/2009/11/09/post-feminism-in-popular-culture-a-potential-for-critical-resistance/> (dostęp: 15.07.2021).

kobiet toczy się niezwykle dynamicznie i wciąż jest wyraźnie potrzebna, taki kierunek badań byłby szczególnie istotny.

Bibliografia

- Adriaens Fien, *Post Feminism in Popular Culture. A Potential for Critical Resistance?*, „Politics and Culture” 2009, nr 4, <https://politicsandculture.org/2009/11/09/post-feminism-in-popular-culture-a-potential-for-critical-resistance/> (dostęp: 15.07.2021).
- „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2018, t. 6.
- Bednarek Magdalena, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2020.
- Borowik Sylwia, *Literatura dla dzieci i młodzieży a gender (wybrane przykłady)*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5*, red. Katarzyna Tałuć, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 120–133.
- Borowska-Szarszun Sylwia, *Między historią a fantazją. Mediewalizm i głos kobiet w Pieśni dla Arbonne Guya Guvriela Kaya*, „Creatio Fantastica” 2019, nr 2(60), s. 27–40.
- Całek Anita, Olkusz Ksenia, Korczak Aleksandra, Skowera Maciej, *Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową*, „Creatio Fantastica” 2017, t. 56, nr 1, s. 115–125.
- Cart Michael, *The Value of Young Adult Literature*, YALSA, <http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>, 2008 (dostęp: 15.07.2021).
- Cart Michael, *Young Adult Literature. From Romance to Realism*, American Library Association, Chicago 2010.
- Cart Michael, *Young Adult Literature. The State of a Restless Art*, „SLIS Connecting” 2016, t. 5, nr 1.
- Cieśliński Szymon, *Katniss Everdeen, dziewczyna, która igra z ogniem*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. Katarzyna Jewtuch, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 13–32.
- Dobosiewicz Joanna, *(Nie)edukacyjne niedopowiedzenia – co się stało z seksualnością bohaterów serii książek o Harrym Potterze?*, w: *Harry Potter. Fenomen społeczny – zjawisko literackie – fenomen popkultury*, red. Weronika Kostecka, Maciej Skowera, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014, s. 89–98.
- Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children’s Literature and Culture*, red. Beverly Lyon Clark, Margaret Randolph Higonnet, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.
- Głowacka Maria, *Kobieca proza science fiction w Polsce – teoria trzech kręgów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.
- Graban-Pomirska Monika, *Szkoła narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006.
- Graban-Pomirska Monika, *W tenisówkach i na wysokich obcasach*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 194–201.
- Gralewicz-Wolny Iwona, *Ania z Zielonego Wzgórza – powieść dla „niegrzecznych” dziewcząt*, w: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, red. Iwona

- Gralewicz-Wolny, Beata Mytych-Forajter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 25–35.
- Jewtuch Katarzyna, *Wstęp*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. Katarzyna Jewtuch, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 7–11.
- Jędrzych Karolina, *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Kaniewska Bogumiła, *Alicja i inne... O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej*, w: *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Lucyna Marzec, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2015, s. 204–218.
- Kasperek Kinga, *Ciri – dziecko, dziewica, cyborg*, w: *Literatura popularna. T. 2. Fantastyczne kreacje światów*, red. Ewa Bartos, Dominik K. Chwolik, Paweł Majerski, Katarzyna Niesporek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 245–262.
- Kładź-Kocot Marta, *Cień pani Moore. Seksualność, kobiecość i konstrukcje genderowe w twórczości C.S. Lewisa*, „Creatio Fantastica” 2014, nr 4(46), s. 1–21.
- Kostecka Weronika, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2(53), s. 23–39.
- Kostecka Weronika, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2014.
- Kostecka Weronika, *Dziwne, niesamowite, potworne. Bohaterki postmodernistycznych baśni Neila Gaimana*, w: *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana*, red. Weronika Kostecka, Anna Mik, Maciej Skowera, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2018, s. 159–179.
- Kostecka Weronika, *Nowe wcielenia kobiecości? Atrybuty bohaterek współczesnej fantastyki dziecięcej i młodzieżowej. Prolegomena*, w: *O czym mówią rzeczy? Świat przedmiotów w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. Anna Mik, Marta Niewieczerzał, Ewelina Rąbkowska, Grzegorz Leszczyński, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2019, s. 107–131.
- Kułakowska Joanna, *Fantastyka, kobieca przygoda*, „Nowa Fantastyka” 2012, nr 3, s. 4–5.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 173–182.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2008.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Kora, Demeter i inne. Córki ojców, córki matek*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2005, nr 4, s. 189–200.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobięce strategie opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr 20, s. 131–142.
- Lemann Natalia, *Wielka cisza w (polskim) kosmosie – (nie)obecność kobiet w polskiej fantastyce socjologicznej doby PRL*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 102–117.

- Leszczyński Grzegorz, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, CEBID, Warszawa 2003.
- Majak Aleksandra, *Transgresja i opowieść* w Mrocznych materiałach Philipa Pullmana, „Czy/tam/czy/tu” 2016, nr 1–2, s. 31–50.
- Marszałek Lidia, *Kulturowe uwarunkowania roli kobiety we współczesnym społeczeństwie*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2008, nr 1, s. 267–279.
- Mytych-Forajter Beata, *Uwolnić Pippi!*, w: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, red. Iwona Gralewicz-Wolny, Beata Mytych-Forajter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 11–24.
- Niewiadowski Andrzej, *Romantyczne widzenie świata*, „Fantastyka” 1983, nr 3(6), s. 22–23.
- Olkusz Ksenia, *Romans paranormalny*, w: *Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2016, t. 59, z. 1, s. 104–110.
- Olkusz Ksenia, *Rozbieranie wampira. Erotyczne imaginacje i seksualne fantazje w roman-sach paranormalnych / metafizycznych (na wybranych przykładach)*, „Orbis Linguarum” 2015, t. 43, s. 213–228.
- Pekaniec Anna, *Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, t. 2, nr 1, s. 170–191.
- Pigoń Anna, *Młodość, miłość, feminizm – czyli o kobietach w Jeźycjademie Małgorzaty Musie-rowskiej. Prolegomena*, „Filoteknos” 2019, nr 9, s. 357–377.
- Płoszaj Joanna, *Dziewica w potrzasku, seksualna niewolnica i demon w ludzkiej skórze. Mechanizmy kreowania kobiety w roli obiektu erotycznego na przykładzie Achai Andrzeja Ziemiańskiego*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6, s. 45–57.
- Płoszaj Joanna, *Powabne wybranki Mordimera Madderdina. Kreacje i role postaci kobie-cych w cyklu inkwizytorskim Jacka Piekary na tle przygodowego schematu fabularne-go*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. Katarzyna Jewtuch, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 33–49.
- Pulliam June Michele, *Monstrous Bodies. Feminine Power in Young Adult Horror Fiction*, McFarland & Company, Jefferson, NC 2014.
- Rynkiewicz Beata, *Pomiędzy biernością a buntem. Literackie wizerunki współczesnych dziewczyn w prozie polskiej po roku 1989*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2013.
- Seelinger Trites Roberta, *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children’s Novels*, Iowa University Press, Iowa City 1997.
- Seklecka Ewelina, Walicka Anna, *Męskość i kobiecość w lekturach szkolnych – opis i ana-liza projektu „Równia Literacka” Fundacji Punkt Widzenia*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2016, t. 8, s. 43–56.
- Skowera Maciej, *Opowieści z innej Narnii. Problem Zuzanny Neila Gaimana jako udo-roślo-na literatura dziecięca*, „Filoteknos” 2016, nr 6, s. 60–76.
- Slany Katarzyna, *Kobieca opowieść o Zagładzie na przykładzie genologii kobiet w Rutce Joanny Fabickiej*, w: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. Bernadeta Niesporek-Szamburska, Małgorzata Wójcik-Dudek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 213–225.
- Slany Katarzyna, *Orbis exterior w baśni magicznej i jego symbolika w Oblubienicy Tygrysa i Towarzystwie wilków Angeli Carter*, w: *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii*

- miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. Weronika Kostecka, Maciej Skowera, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2016, s. 269–286.
- Slany Katarzyna, *Powrót Śnieżki*. Opowieść o jabłku *Emmy Donoghue*, w: *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. Alicja Ungeheuer-Gołąb, Urszula Kopec, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 177–186.
- Stasiewicz Piotr, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasty*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.
- Szczuka Kazimiera, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, EFKA, Kraków 2001.
- Śmietana Urszula, *Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter*, „Czas Kultury” 2004, nr 4, s. 48–57.
- Uniłowski Krzysztof, *Wojowniczkki, czarodziejki i kochanki. Pamięci więdźmy Saymoore*, „Opcje” 2003, nr 3, s. 20–28.
- Uwięzione w grzeczności – obrazy kobiecych inności w tekstach literackich*, red. Beata Wałęciuk-Dejneka, Łukasz A. Wawryniuk, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2015.
- Wasilewska Aleksandra, *Czy Hermiona jest kobietą? Konstrukty kobiecości w serii o Harrym Potterze*, w: *Harry Potter. Fenomen społeczny – zjawisko literackie – fenomen popkultury*, red. Weronika Kostecka, Maciej Skowera, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014, s. 79–88.
- Wiśniewska Ewa, *The Evolution of Female Characters in the Selected Works by Ursula K. Le Guin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków Trybunalski 2020.
- Wójcik-Dudek Małgorzata, *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 59–78.
- Wójcik-Dudek Małgorzata, *Siostrzaństwo lektury. O związkach powieści dla kobiet i dziewcząt*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5*, red. Katarzyna Tałuć, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 57–77.
- Wróblewska Violetta, *Tropem stereotypów płciowych*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr 20, s. 194; A. Zabrzewska, *Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia: Ciało, Głos, Opowieść*, „AVANT” 2019, t. 11, nr 3, s. 193–196.
- Younger Beth, *Learning Curves. Body Image and Female Sexuality in Young Adult Literature*, Scarecrow Press, Lanham 2009.
- Zabawa Krystyna, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013.
- Zasacka Zofia, *Czytelnictwo młodzieży szkolnej 2017*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2020, t. 51, s. 11–243.

Streszczenie

Celem artykułu jest zaprezentowanie stanu polskich badań nad kulturowymi obrazami kobiet i dziewcząt w literaturze fantastycznej dla młodych dorosłych. Kontekst rozważań stanowi przegląd prac badawczych dotyczących tej problematyki w twórczości literackiej dla młodzieży w ogóle oraz w prozie fantastycznej dla czytelników dorosłych. Fantastyka jest częstym wyborem czytelniczym młodych Polaków i Polek, dlatego przypuszczalnie odgrywa ona istotną rolę w transmisji wzorców kulturowych, także tych związanych z modelami genderowymi. Stąd kluczowa dla niniejszego tekstu teza, zgodnie z którą badanie tych literackich

modeli jest równie istotne. W artykule pokazano, na czym skupiały się dotychczasowe rodzime analizy konstrukcji bohaterek utworów fantastycznych dostępnych na rodzimym rynku wydawniczym, kierowanych (wyłącznie lub między innymi) do młodych odbiorców, a także zaproponowano kierunek dalszych eksploracji badawczych.

Polish research on constructions of girlhood and femininity in fantastic literature for young adults

Abstract

This article aims at presenting the Polish state of research on cultural images of women and girls in fantasy literature for young recipients. The context of this analysis lies in the review of research papers on this issue regarding literature for children and youth as such as well as fantasy prose for adult readers. Fantasy is a frequent choice of young readers in Poland, which is probably why it plays an important role in transmitting cultural standards, also related to gender models. For this reason, the thesis for this article is of key importance, as is researching those literary models. The article shows the focus of domestic analyses to date that regarded the heroines of fantasy books available on the Polish market, addressed at (exclusively or not) young recipients. This publication also suggests the course of further research endeavours.

Słowa kluczowe: dziewczyna, fantastyka, feminizm, gender, kobieta, konstrukty kobiecości i dziewczęcości

Keywords: girl, fantastic literature, feminism, gender, woman, constructions of femininity and girlhood

Weronika Kostecka – adiunkt w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Kieruje Pracownią Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży UW. Redaktorka naczelna czasopisma naukowego „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”. Autorka książek: *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (2017, współaut. M. Skowera), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* (2014) i *Tajemnica księgi. Tropami współczesnej fantastyki dla dzieci i młodzieży* (2010). Stypendystka Internationale Jugendbibliothek w Monachium. Członkini International Research Society for Children's Literature, International Association for the Fantastic in the Arts oraz Polskiej Sekcji International Board on Books for Young People.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.13

Krzysztof M. Maj

AGH w Krakowie

ORCID 0000-0001-9799-8409

Światocentryczność fantastyki

Wytwarzanie allotopii

Odpowiedź na pytanie o to, czym jest światocentryczność i dlaczego jest ona kluczowa dla właściwego analizowania narracji fantastycznych, wymaga przededefiniowania podstawowej kategorii w dziedzinie badań nad światotwórstwem, jaką jest świat. Marie-Laure Ryan w rozdziale *Why Worlds Now* książki *Revisiting Imaginary Worlds*, przygotowanej przez najważniejszego teoretyka zachodnich *world-building studies* Marka J.P. Wolfa, rozpisuje historię pojęciową świata w trzech wykładniach: kosmologicznej, filozoficznej (semantyka możliwych światów) oraz medialno-technologicznej¹. Pozwala to na rozróżnienie rozumienia świata jako: 1) planety Ziemi i części Układu Słonecznego (utożsamianego z planem naszej rzeczywistości i aktualnej egzystencji), 2) przestrzeni logicznej z funktorami modalnymi konieczności i możliwości (będących częścią np. zdań kontrfaktycznych typu „co by było, gdyby”); 3) zdiegetyzowanej rzeczywistości (opowiadanej sobie przez ludzkość we wszystkich historiach, jakie zrodziła nasza cywilizacja) oraz – co bodaj najważniejsze dla naszych rozważań – 4) immersywnego środowiska, w którym zanurzamy się poznawczo (i częstokroć też traktujemy je jako pierwotne, naturalne, oczywiste i swojskie)². Wytarta strukturalistyczna kategoria świata przedstawionego, którą wciąż wielu badaczy posługuje się pomimo zmian, jakie do teorii reprezentacji wniósł zwrot performatywny oraz narratologia kognitywna³, obsługuje wyłącznie trzecią z czterech

¹ M.R. Ryan, *Why Worlds Now?*, w: *Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, Routledge, London 2016, s. 34–40.

² Więcej na ten temat: K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 57–58, 189–197.

³ Wciąż brak w Polsce syntetycznego omówienia założeń narratologii kognitywnej w odniesieniu do zwrotu performatywnego i badań nad fantastyką. Zdecydowanie najbliższej tych założeń uformowała się antologia: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, o której założeniach pisała jej redaktorka Katarzyna Kaczmarczyk w artykule programowym na łamach „Tekstualiów” następująco: „Największe wyzwania stojące przed narratologią transmedialną wynikają wprost z przyjętego rozumienia narracji: z jednej strony bytu tekstowego (szerzej: semiotycznego), z drugiej – reprezentacji mentalnej. To wyznacza dwa problematyczne bieguny: medium i reprezentacji mentalnej. Narracja wyrażana może być w różnych mediach. Takie stwierdzenie

wyliczonych przez Ryan wykładni – i nic dziwnego. W literaturze, którą z braku lepszego określenia nazywać tu będziemy realistyczną (w znaczeniu zlokalizowania jej fabuły w przestrzeni znanej empirycznie i pierwotnej dla nas poznawczo, a nie realistycznej strategii reprezentacji), świat przedstawiony w zupełności wystarcza do opisu tego, co nurt ten priorytetyzuje. Chodzi mianowicie o tło fabularne, na którym rozgrywają się frapujące czytelnika wydarzenia, narratywowane z perspektywy defamiliaryzującej znany mu świat oraz konfrontującej go ze zdiegetyzowanymi zjawiskami natury psychologicznej, socjologicznej, ideologicznej, ekonomicznej czy politycznej. Mówiąc najprostszymi słowy, skoro przedstawiamy znany już świat, artyzm przedstawienia wyraża się nie w jego treści, lecz w formie. Odbiorca znać może bowiem empiryczne realia, lecz wyłącznie z tej perspektywy, jaka mu została empirycznie dana; każda nowa perspektywa narracyjna stworzy zatem okazję do ukazania rzeczywistości z obcej mu dotąd strony. Gdy Nelson Goodman w *Jak tworzymy świat* pisze, że światotwórstwo „zawsze wychodzi od światów, które są już pod ręką” i „zawsze jest przetwarzaniem”⁴, równocześnie nie pisze już tego, że podstawą dla tego twierdzenia jest właśnie przekonanie o wtórnym charakterze przedstawienia wobec wytworzonego świata – które to przekonanie nie zachowuje pełni mocy w odniesieniu do narracji fantastycznych⁵.

Różnica między poetyką realistyczną a fantastyczną zatem, choć nie w pełni uświadamiana w polskiej teorii narracji, wyraża się w stosunku do świata niebędącego już jedynie przedmiotem retroaktywnego przedstawienia, lecz proaktywnej kreacji. Co to oznacza i dlaczego jest tak istotne? Oznacza to przede wszystkim zmianę dominanty narracyjnej, przesuwaną się z planu fabularnego na plan światotwórczy. Ma to daleko istotne konsekwencje nie tylko dla teorii literatury i narracji, już od czasów strukturalistycznych skoncentrowanej na analizie schematów fabularnych, a następnie, od przełomu poststrukturalistycznego, ich dekonstrukcji (co w istocie rzeczy w dalszym ciągu sprawiało, że fabuła pozostawała w centrum badawczego zainteresowania), lecz także dla krytyki literackiej, wartościującej utwory właśnie ze względu na formalny artyzm opowiadania historii. Uświadomienie sobie istoty fantastycznego światotwórstwa wymaga w naszym przekonaniu przewartościowania i przepracowania tego stylu odbioru i analizy. Dopokąd bowiem narracje osadzone w światach wyobrażonych, czyli *allotopias* (gr. ἄλλο + τόπος; ἄλλότοπία – gr. ‘miejsce inne, różne, obce, odmienne’, ἄλλότριον –

automatycznie pociąga za sobą pytanie o ich naturę i rodzaje oraz klasyfikację, a powiązanie narratologii z medioznawstwem otwiera omawianą subdyscyplinę na bardzo rozbudowane dyskusje na temat istoty mediów toczące się w obrębie medioznawstwa” (K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, nr 4[43], s. 10–11). Widać tu podstawowy problem tego odłamu narratologii: znacznie bliżej jej byłoby do medioznawstwa (w znaczeniu przyjętym w badaniach anglosaskich, zwłaszcza niemieckich, nie więc – jak w Polsce – ograniczonego do badań nad wymierającą prasą i telewizją) niż do literaturoznawstwa i stąd może opór przed włączaniem postklasycznej narratologii w obręb nawet ponowocześnie rozumianej teorii literatury (nie omawiają jej nawet obydwa tomy relatywnie nowatorskiej *Kulturowej teorii literatury*).

⁴ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 15.

⁵ Por. K.M. Maj, *Allotopie*, dz. cyt., s. 62–67.

gr. 'to, co należy do obcego')⁶, postrzegać się będzie w analogicznej optyce jak te osadzone w świecie empirycznym i nam znanym, dotąd dopełniać się będzie błąd światotwórczej atrybucji – czyli mylenia pierwszorzędnego narracyjnego pola odniesienia z drugorzędnym⁷. Pierwotnym polem odniesienia narracji allotopijnej zawsze będzie sama allotopia, jej (kseno)topografia, (kseno)historia, (kseno)kultura, (kseno)język, (kseno)sztuka, (kseno)religia, (kseno)technologia *etc.*, a dopiero drugorzędnym polem odniesienia – świat nam znany, z właściwą mu topografią, historią, kulturą, językiem, sztuką, religią, technologią *etc.* Oznacza to na przykład, że tropienie aluzji intertekstualnych czy ideologicznych nie powinno zdominować próby zrozumienia obcego świata i uszanowania jego allotopijności. Dobrym przykładem mogą tu być próby wiwisekcji Świata Czarodziejów (*The Wizarding World*) z perspektywy nazbyt zaangażowanych interpretatorów chrześcijańskich, doszukujących się w świecie Harry'ego Pottera podtekstów demonicznych⁸ i w efekcie pomijających wszystkie te aspekty, dla których świat ten zaskarbił sobie miłość tak wielu czytelników – poszukujących raczej ucieczki od problemów i obsesji trapiących naszą rzeczywistość, a nie wsłuchujących się w ich echa w allotopiach. Powieści Joanne K. Rowling i remediujące je filmy czy gry wideo nie powstały po to, by pseudonimować krytykę myśli chrześcijańskiej (analogicznie jak oskarżana o to samo proza Philipa Pullmana, prywatnie zaprzysięgłego ateisty⁹), lecz po to, by

⁶ K.M. Maj, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1; tenże, *Allotopie*, dz. cyt.; tenże, *Allotopia. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, nr 1.

⁷ W dużym skrócie: każda narracja światotwórcza i fantastyczna ma dwa pola odniesienia. Narratologia klasyczna mówiłaby tu o polu wewnętrznym i zewnętrznym (B. Hrushovski, *Poetic Metaphor and Frames of Reference. With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times*, „Poetics Today” 1984, t. 5, nr 1, s. 15), jednak narratologia postklasyczna przepracowała te kategorie z wykorzystaniem tzw. zasady minimalnego odejścia. Opisuje ona sytuację światotwórczą, w której: „świat fikcji [*world of fiction*] czy świat kontrfaktów [*of counterfactuals*] konstruujemy na nowo jako w największym możliwym stopniu zbliżony do znanej nam rzeczywistości [*the reality we know*]. Oznacza to, że projektujemy na ten świat całą naszą wiedzę o aktualnej rzeczywistości i potem dopiero wprowadzamy wszelkie nieuniknione korekty” (M.L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure*, „Poetics” 1980, t. 9, nr 4, s. 406). W lekturze narracji światotwórczej z oczywistego względu istotniejsze staje się fikcyjne i kontrfaktyczne pole odniesienia, które z uwagi na właściwą światom fantastycznym tendencję do rozgałęziania się na inne teksty fikcjonalne oraz media określa się mianem transfikcjonalnego pola odniesienia (zob. K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, TAIWPN Universitas, Kraków 2019, s. 178–199, 256).

⁸ Pomijając sytuacje anegdotyczne, związane z paleniem książek J.K. Rowling na stosie przez katolickich duchownych z parafii Najświętszej Maryi Panny Matki Kościoła i św. Katarzyny Szwedzkiej w Gdańsku (zob. N. Szostak, *Harry Potter rozpalil płomień fanatyzmu religijnego – o paleniu książek w Gdańsku piszą media na całym świecie*, „Gazeta Wyborcza”, 2.04.2019, <https://wyborcza.pl/7,75517,24607798,harry-potter-rozpalil-plomien-fanatyzmu-religijnego-o.html> [dostęp: 20.10.2021]), prawdziwą skarbnicą tego rodzaju fantasmagorii jest publikacja pseudonaukowa pod mylącym tytułem *Magiczny świat Harry'ego Pottera*. Por. S. Krajski, *Magiczny świat Harry'ego Pottera*, Wydawnictwo św. Tomasza z Akwinu, Warszawa 2002.

⁹ Zob. L. Miller, *Far from Narnia. Philip Pullman's Secular Fantasy for Children*, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/far-from-narnia> (dostęp: 20.10.2021).

wytworzyć inną, choć podobną do znanej nam rzeczywistość, w ramach której możliwe byłoby rozważanie uniwersalnych problemów bez wikłania się w interpretacje zakotwiczone je w partykularnym kontekście.

Dla zrozumienia istoty narracji fantastycznych w naszej kulturze – przenikających literaturę, filmy, seriale, anime, komiksy, mangi i gry wideo w sposób, który czyni fantastykę jednym z najważniejszych stylów artystycznych współczesności – kluczowe jest doszacowanie wagi dokonującego się od przełomu XX i XXI stulecia zwrotu światocentrycznego. Zwrot ten, który umknął polskiej teorii narracji i literatury głównie ze względów zarysowanych skrótowo powyżej (choć nie bez wpływu także i pewnych uwarunkowań historycznych¹⁰), realizuje się w przynajmniej trzech zasadniczych wymiarach:

- 1) kulturowym – znamionowanym przez odejście od paradygmatu tekstocentrycznego¹¹ i dominacji literatury w kulturze na rzecz dowartościowania komunikatów multimodalnych i multimedialnych oraz rozumienia świata jako przestrzeni narracyjnego doświadczenia i „macierzy możliwych fabuł”¹² raczej, aniżeli tła fabularnego, na którym miałyby się dopiero odznaczać właściwa treść sztuki (tendencje te są szczególnie wyraźne w praktykach tzw. kultury konwergencji, w tym w szczególności w ramach performatywnej kultury fanowskiej, na niespotykaną dotąd skalę angażującą się w otwieranie zamkniętych dzieł sztuki poprzez rozwijanie uniwersów, w których są one osadzone);
- 2) ekonomicznym – wpływającym na kierunki rozwojowe nowoczesnego marketingu, koncentrującego się nie na opowiadaniu historii, ale na tworzeniu

¹⁰ Aleksander Świętochowski podjął ten wątek w *Utopiach w rozwoju historycznym*, gdzie usprawiedliwił niewłączenie polskich narracji utopijnych do swej monografii następująco: „Polacy, mimo wielkiego rozrostu fantazji, nie mogli stworzyć utopii wszechludzkiej z dwu przyczyn: 1) dlatego, że byli społeczeństwem szlacheckim, bardzo opornym na idee demokratyczne, stanowiące duszę utopizmu; 2) dlatego, że utraciwszy niepodległość, marzyli w niewoli tylko o takim przekształceniu świata, którem by odzyskali wyjarzmioną ojczyznę pod postacią samoistnego państwa. Trudność takiego przekształcenia odstręczała ich od wiary w powolny rozwój a zalecała im wiarę w nagłe cuda, zwłaszcza dokonane przez mężów opatrznościowych”. A. Świętochowski, *Utopie w rozwoju historycznym*, Nakładem Gebethnera i Wolffa, Kraków 1910, s. 341. Twierdzenie to zachowuje aktualność po dziś dzień, być może dlatego, że lista lektur szkolnych od roku wydania *Utopii w rozwoju historycznym* nie tylko znacząco się nie zmieniła, lecz także wciąż hołduje krytykowanym przez Świętochowskiego wartościom romantycznym.

¹¹ Opozycyjnie potraktowane paradygmaty tekstocentryczny i kontekstualistyczny są główną podstawą rozróżnienia podejścia klasycznej i postklasycznej teorii narracji do medium (por. Ansgar Nünning, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term*, w: *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, red. T. Kindt, H.H. Müller, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2003, s. 243). Światocentryczność wpisuje się oczywiście w orientację kontekstualistyczną, przy czym nie należy zapominać, że w sztuce światotwórczej wyróżnia się także orientację postaciocentryczną oraz fabułocentryczną. Por. M.L. Ryan, *Trans-medial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 382–383; K.M. Maj, *Światotwórczość w fantastyce*, dz. cyt., s. 59–60.

¹² J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki. Czwarty raz na „Avatara”*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6, s. 38.

atrakcyjnego, emergentnego świata, dostarczającego doświadczeń odbiorcom długo po tym, gdy przyswoją oni sobie dostępną w jego ramach zawartość fabularną (przykładem niech będzie tu reklama sieci kin IMAX *Infinite Worlds* z 2020 roku, imitująca zwiastun fantastycznej superprodukcji, a zachęcająca do oglądania filmów przez wzgląd na to, iż „na naszej planecie są tysiące światów, część z nich realna, część zaś nie. Po cóż żyć w jednym tylko, skoro można się zanurzyć w nieprzebranej mnogości innych?”¹³;

- 3) oraz transmedialnym – w ramach którego obserwuje się predyspozycję narracji nie tylko do „wzmaganania wrażenia uczestnictwa w referencjalnej przygodzie [*referential adventure*]”, lecz także tworzenia „ścieżek dostępowych do światów [*path of access to worlds*]”¹⁴, najczęściej wytyczanych z wykorzystaniem różnorodnych platform medialnych (najlepszym przykładem jest tu Marvel Cinematic Universe, rozplanowywany nie jako seria kauzalnie połączonych ze sobą fabuł, lecz – właśnie – uniwersum, rozwijające się fazowo i na przestrzeni filmów pełnometrażowych, seriali w dystrybucji streamingowej, animacji i komiksów).

Zdaniem Elany Gomel zwrot światocentryczny anonsował dokonujący się przynajmniej od czasu poststrukturalizmu zwrot od *mimesis* ku *poiesis*, w tym przede wszystkim zaś ku „opisowi kreacji niezależnych ontologicznie domen niemuszających korespondować z kulturową realnością”¹⁵. Znana teoretyczka metafikcji i narracji postmodernistycznych Linda Hutcheon upatrywała zresztą podobnych motywacji w często pojawiającym się w lekturze narracji fantastycznej wyższym zapotrzebowaniu na spójność wyobrażonego świata niż na jego adekwatność względem praw rządzących rzeczywistością empiryczną, podkreślając, że „nikt nie zdaje się żądać, by Tolkienowskie Śródziemie stanowiło alternatywę dla naszego empirycznego świata, skoro jest ono już intertekstualnie spójnym uniwersum”¹⁶. Głosy te pokazują, że to właśnie fantastyka najcelniej uwidacznia zmiany realizujące się we współczesnej zglobalizowanej kulturze, być może też z tego względu, że wyobcowuje ona nas wszystkich jednakowo. Niezależnie bowiem od tego, skąd pochodzimy i kim jesteśmy, w momencie skonfrontowania z allotopijną realnością przenosimy się wszyscy do tak samo obcego dla nas świata – i często dopiero w nim, paradoksalnie, jesteśmy w stanie połączyć się ponad podziałami w jednym fanowskim duchu. To

¹³ Przekład własny z oryg.: „On our planet, there are infinite worlds. Some real, some – unreal. Why live in just one, when you can immerse yourself in the richness of others?”. YouTube, *IMAX Infinite Worlds*, https://www.youtube.com/watch?v=P4IW304Po_w (dostęp: 20.10.2021).

¹⁴ Th.G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986, s. 73.

¹⁵ Przekład własny z oryg.: „The world-centered approach to narratology has revolutionized the study of narrative by shifting its focus from *mimesis* to *poiesis*, the creation of independent ontological domains which may or may not correspond to the cultural reality”. E. Gomel, *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*, Routledge, New York 2014, s. 28.

¹⁶ Przekład własny z oryg.: „No one seems to demand that Tolkien’s Middle Earth be a counter to our empirical world, just that it be an intertextually coherent universe”. L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, w: *On Referring in Literature*, red. A. Whiteside, M. Issacharoff, Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 2.

sprawia, że otwarcie na allotopijność – dosłownie związaną z obcością wyobrażonych światów – jest absolutnie konieczne dla właściwego rozumienia narracji fantastycznych i doceniania ich potencjału krytycznego.

Sprostanie allotopii

Polska teoria literatury naznaczona jest pewnego rodzaju allofobią¹⁷ – podobnie zresztą jak znaczna część polskiego szkolnictwa podstawowego, ponadpodstawowego i wyższego. Jeśli narracje fantastyczne stają się częścią curriculum nauczania, zwykle plasowane są w sylabusach przedmiotów fakultatywnych i obieralnych, cieszących się przytłaczającą popularnością wśród studentów, jednak mimo to niewłączanych do głównego korpusu przedmiotowego. Nie dziwi to, jeśli prześledzi się dzieje teorii literatury i spróbuje znaleźć bodaj jednego wpływowego polskiego teoretyka lub teoretyczkę opierających swe przemyślenia na przykładach pochodzących z poetyki fantastycznej. W monumentalnym *Wiek teorii. Stu latach nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego* pod redakcją Danuty Ulickiej przymiotnik „fantastyczny” w odniesieniu do nurtu literatury pojawia się dwukrotnie¹⁸, *science fiction* podobną liczbę razy (tyle że z błędem ortograficznym, bo jako *science-fiction*)¹⁹, *fantasy* zaś w ogóle. Rzeczownik „poezja” w swych różnych deklinacjach znajdziemy za to ponad trzysta razy, „wiersz” z kolei – około dwustu, która to rażąca dysproporcja budzi zdumienie w zestawieniu z najbardziej nawet sprzyjającymi sztuce poetyckiej szacunkami dotyczącymi udziału fantastyki w kształtowaniu kultury i literatury XX i XXI wieku. W *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* z kolei hasło o toaście jest trzykrotnie większe od jednostronicowej wstawki poświęconej fantastyce naukowej²⁰, w ponadośmiusetstronicowym zaś *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* Universitasu brak w ogóle hasła poświęconego prozie *fantasy*²¹, zapewne przez wzgląd na nikły wpływ na kulturę i literaturę pewnego oksfordzkiego filologa znanego jako John Ronald Reuel Tolkien. Jakichkolwiek odniesień do narracji fantastycznych próżno też szukać w obydwu tomach *Kulturowej teorii literatury*²² i to pomimo tego, że zachodnia teoria literatury czyta fantastykę w kodzie ponowoczesnym, począwszy już od tak fundamentalnych tekstów jak choćby *Powieść*

¹⁷ Allofobię charakteryzuje „strach przed innością, [...] przejawiający się w szczególności w uprzedzeniach wobec fantastycznych światów”. Zob. K.M. Maj, *Allofobia*, w: *Autoportret z olimpiadą w tle*, red. M. Skucha, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 263.

¹⁸ D. Ulicka, *Wiek teorii*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, s. 405, 528.

¹⁹ Tamże, s. 103.

²⁰ *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018, s. 431, 483–487.

²¹ *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.

²² *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2010; *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.

postmodernistyczna Briana McHale'a, nieprzypadkowo podzielona nie na rozdziały, lecz na światy²³.

Można by sztydzić podobnie cierpkimi – choć niebezpiecznymi, podkreślmy – słowy tak długo, jak długo fantastyka była i jest ignorowana w badaniach teoretycznoliterackich²⁴, lecz przed nami wciąż leży o wiele pilniejsze zadanie zastanowienia się nad tym, jakie są możliwe przyczyny tego stanu rzeczy. Zdaniem cytowanej już wyżej Lindy Hutcheon jedną z nich jest ustanowienie w teorii literatury znaku równości między poetyką realistyczną a samym realizmem jako gatunkiem fikcji narracyjnej (tzw. imperrealizm, *realist imperialism*)²⁵, którego bezpośrednim skutkiem było potraktowanie przez strukturalną teorię narracji fantastyczności nie jako równocennego nurtu literackiego z jego własną poetyką fantastyczną, lecz pewnego motywu czy tropu. Do dziś skutkuje to problemami w rodzaju nierozróżniania fantastyczności (*the fantastic*) pewnego elementu świata przedstawionego od fantastyczności świata przedstawionego (*fantasy*) i idącym za nimi przeświadczeniem o przynależności do jednego nurtu fantastyki utworów tak diametralnie różnych światotwórczo jak *Balladyna* Juliusza Słowackiego, *Gormenghast* Mervyna Peake'a, *Gwiazdny pył* Neila Gaimana czy *Władca Pierścieni* J.R.R. Tolkiena, reprezentujących w istocie, odpowiednio, nurt fantastyczności romantycznej, realizmu

²³ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

²⁴ Podkreślam, że wyłączam z tej krytycznej oceny wyspecjalizowany nurt badań literaturoznawczych (co jednak znamienne, niezdominowany przez filologów polskich) nad fantastyką, głównie skądinąd strukturalnych (do absolutnej rzadkości należy ponowoczesna refleksja nad fantastyką w Polsce, co stoi w jaskrawym kontraście ze stanem badań zagranicznych). Do najważniejszych publikacji tego nurtu należą m.in. książki: A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989; A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990; A. Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze, Bydgoszcz 1990; A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007; G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007; *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009; *Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009; *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, J. Bachórz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006 (wyczerpanie to będzie zawsze z oczywistych względów niekompletne). Równocześnie jest to wyczerpanie czysto formalne, ponieważ badania te były – przy całej swej istocie – dość wsobne i nie zostały inkorporowane w główny nurt polskiej teorii literatury, zwłaszcza zaś postklasycznej oraz kulturowej teorii literatury. Osobiście uważam, że stało się tak dlatego, iż badacze fantastyki i kultury popularnej zbyt zajęci byli nadrabianiem wielodekadowych zaległości w stosunku do opracowań zachodnich, by mogło dojść na gruncie ich badań do zwrotu ponowoczesnego, który nazaczył główny nurt polskich badań teoretycznoliterackich długo przed 2009 rokiem, kiedy to wydawane były wciąż strukturalistyczne opracowania fantastyki.

²⁵ L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, dz. cyt., s. 7. Por. komentarze w: K.M. Maj, *Allotopie*, dz. cyt., s. 18–23; M.M. Leś, *Teoria pełnego zanurzenia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 7, s. 120; K. Uniłowski, *Tekstualizm, materializm, imersja, interpretacja*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, t. 34, nr 4, s. 45–46.

fantastycznego, baśni *fantasy* i wreszcie pełnoprawnej powieści *fantasy*. Można byłoby oczywiście poczynić temu argumentowi zarzut strukturalistycznego detalizmu i powrotu do supremacji teorii gatunków na arenie teoretycznoliterackiej – jednakże odbyłoby się to z pominięciem tego, że rzeczona teoria gatunków rozwijała się w całkowitej obojętności na specyfikę i oryginalność nurtów fantastycznych. Skutkiem tego fani fantastyki i pisarze musieli teorię wytwarzać samodzielnie i oddolnie, współtworząc absolutny ewenement w postaci oddolnej teorii literatury, a w zasadzie, jak ująłby to Michel Foucault, praktyki, będącej w tym wypadku ściśle „walką z władzą, wysiłkiem obnażania i podważania władzy tam, gdzie jest najmniej widoczna i najbardziej podstępna”²⁶. W rezultacie popularnonaukowy (o ile nie krytycznoliteracki i eseistyczny) *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini* Andrzeja Sapkowskiego – wydany w 2001 roku, skądinąd tuż po sukcesach serii Andrzej Sapkowski Przedstawia w Wydawnictwie Mag, przybliżającej polskiemu czytelnikowi najważniejsze powieści Patricii McKillip, Robin Hobb, Neila Gaimana czy Marthy Wells – był pierwszą pełnoprawną próbą monografii gatunku *fantasy*, zaś opublikowana trzydzieści lat wcześniej *Fantastyka i futurologia* Stanisława Lema – pierwszą pełnoprawną monografią gatunku *science fiction* (czyli, nawiasem mówiąc, fikcji naukowej, a nie, jak przywykliśmy tłumaczyć, fantastyki naukowej²⁷). Monografie akademickie w obydwu przypadkach obrodziły dopiero po wydaniu tych pozycji²⁸, tak jakby przełamywały one znowę milczenia przez niewątpliwy i raczej niekwestionowany (przynajmniej w odniesieniu do Lema) autorytet obydwu twórców, a także gigantyczną pracą nad porządkowaniem pola badawczego, ułatwiającą trud nadrabiania kilkudziesięciu lat naukowych zaległości.

Teorię praktyczną narracji fantastycznych od klasycznych ujęć teoretycznoliterackich powstałych w paradygmacie określonym przez Hutcheon jako imperrealny różni nie tylko priorytetyzowanie przykładów form prozatorskich, ale również – niestety – chaos pojęciowy. Podstawowy problem dostrzega się w zakresie genologii, na polu której najistotniejszą pracę wykonuje od lat redakcja „Zagadnień Rodzajów

²⁶ W kontekście: „In this sense theory does not express, translate, or serve to apply practice: it is practice. But it is local and regional, as you said, and not totalizing. This is a struggle against power, a struggle aimed at revealing and undermining power where it is most invisible and insidious”. M. Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1977, s. 208.

²⁷ P. Frelik, *Kultury wizualne science fiction*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 5.

²⁸ Kompendium Sapkowskiego wydane zostało bowiem jeszcze przed monografiami: K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006; M. Roszczynialska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009; T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013; P. Stasiewicz, *Międzyświatami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016. Szczegółowe zestawienie bibliograficzne, dające lepsze niż ten artykuł wyobrażenie o eksplozji teoretycznoliterackich tytułów naukowych poświęconych fantastyce po roku 2009, opublikowane zostało na łamach czasopisma „Creatio Fantastica”: *Bibliografia polskich prac naukowych o fantastyce*, oprac. S. Krawczyk, K.M. Maj, <https://creatiofantastica.wordpress.com/bibliografia-polskich-prac-o-fantastyce> (dostęp: 30.09.2021).

Literackich”, kontynuująca projekt *Słownika rodzajów literackich*, jednak już nie w układzie normatywnym, lecz inkluzywnym, otwartym na ponowoczesną wykładnię gatunku jako „amalgamatu konwencji lingwistycznych, społecznych i literackich, które współtworzą te formacje kulturowe w połączeniu z systemami myślowymi, instytucjonalnymi i ideologicznymi”²⁹. To dlatego w kolejnych zeszytach „Zagadnień” mogą pojawiać się potrzebne i unikatowe w polskiej genologii definicje gatunków (inna rzecz, i o tym dalej, czy to faktycznie są gatunki) takich jak *steampunk*³⁰, *urban fantasy*³¹, romans paranormalny³² czy allotopia³³ – jednak jest to relatywnie nowe zjawisko w polskiej teorii literatury fantastycznej. W uzusie i fanowskim, i krytycznoliterackim, i akademickim dominuje wciąż bowiem oddolna, fanowska teoria praktyczna, respektująca równocenne traktowanie tak różnorodnych pojęć jak choćby:

- 1) klasyczne nazwy gatunków i nurtów (np. *science fiction*, *fantasy*, *horror*, baśń, realizm, surrealizm, *Schelmenroman*, groza);
- 2) amalgamaty klasycznych nazw gatunków i nurtów (np. *science fantasy*, baśń *fantasy*, realizm magiczny, realizm fantastyczny);
- 3) postklasyczne nazwy gatunków pochodzenia fanowskiego lub krytycznoliterackiego (np. historia alternatywna, *hard science fiction*, *soft science fiction*, *military science fiction*, *space opera*, *space western*, fantastyka socjologiczna, *sword & sorcery*, *sword & sorceress*, *romantic fantasy*, *cloak & dagger*, *wuxia*, *humorous fantasy*, postfantastyka, *speculative fiction*);
- 4) prototypy światotwórcze (np. allotopia, utopia, dystopia, uchronia, metatopia, metachronia³⁴);
- 5) czy wreszcie (najrzadziej uświadamiane) postklasyczne nazwy settingów³⁵, czyli w wolnym przekładzie estetyk światotwórczych (afrofuturyzm, *stone-*

²⁹ Przekład własny z oryg.: „Because genres amalgamate linguistic and social with literary conventions, they are linked with regimes of reason, including the institutional and ideological elements of such cultural formations”. V.B. Leitch, *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, Columbia University Press, New York 1992, s. 63.

³⁰ N. Lemann, *Steampunk. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, s. 341–349.

³¹ A. Łozińska, *Urban fantasy. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, t. 64, nr 1, s. 197–203.

³² K. Olkusz, *Romans paranormalny. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, nr 1, s. 104–110.

³³ K.M. Maj, *Allotopia*, dz. cyt., s. 165–169.

³⁴ Ich typologię zaproponował po raz pierwszy Umberto Eco (łączy – moim zdaniem dyskusyjnie – utopię z dystopią przez dostrzeżone podobieństwo w strukturze świata, zaobserwowane jednakże na wąskiej próbie przykładów): U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. Joanna Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 235–236.

³⁵ Jak słusznie zauważa Piotr Kubiński, wykorzystywane w narratologii kognitywnej pojęcie świata – czy ściślej: świata narracji (Kubiński nie do końca trafnie oddaje je określeniem świat opowieści, wbrew intencji Davida Hermana, precyzyjnie rozgraniczającego *story-world* od świata diegetycznego; por. D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Malden 2009, s. 16; K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce*, dz. cyt., s. 130–133) – nie jest tożsame z kategorią świata przedstawionego czy *settingu* właśnie, którego rozumienie „spro-

punk, sandalpunk, rococopunk, decopunk, atompunk, clockpunk, nanopunk, splatterpunk, nowpunk, gaslamp fantasy, flintlock fantasy, gunpowder fantasy, urban fantasy, contemporary fantasy).

Powyzsza lista terminów czytelnie oddaje istotę dokonującego się zwrotu światocentrycznego w badaniach nad fantastyką: coraz mniejsze znaczenie mają tradycyjne i precyzyjne określenia ram gatunkowych, powiązanych z fabułą i sposobem jej narracyjnego poprowadzenia, a coraz większe – światoodczucie, *feeling* świata, wrażenie, jakie wywiera on na odbiorcach, i okoliczności czasoprzestrzenne, w których się to dokonuje³⁶. Fantastyczne allotopie bowiem – w odróżnieniu od światów przedstawionych – nie dostarczają dwuwymiarowej scenografii, na tle której wystawilibyśmy egzystencjalny dramat będący przedmiotem głównego zainteresowania odbiorców. Wytwarzają one raczej wrażenie żywej rzeczywistości, z innym biotopem, inną topografią, inną fizyką, inną historią, inną kulturą, inną religią, inną sztuką, inną literaturą, inną nauką, częstokroć też zaludnioną przez innych ludzi bądź nieludzi. Mark J.P. Wolf napisał słusznie, że istotą światotwórstwa jest wbrew pozorom nie narracja, lecz *dane*³⁷ – i to dlatego momentom narracyjnej ekspozycji towarzyszy spowolnienie tempa narracji, w skrajnym zaś przypadku nawet zawieszenie zainteresowania fabułą na rzecz przyswajania znarratywizowanych informacji o świecie. Tak dzieje się chociażby w grach wideo, w których gracz decyduje się na wstrzymanie progresu fabularnego i samej rozgrywki na rzecz przeczytania ustępu z bestiarusza (*Wiedźmin 3: Dziki Gon*), posłuchania historii jakiejś lokacji (*Genshin Impact*) bądź zapoznania się z tajemniczym opisem artefaktu (*Dark Souls*). W narracjach fantastycznych dane te zwykle są zapośredniczane multimodalnie za pośrednictwem map, kodeksów, słowników, metafikcji, a w szerszym planie – także z wykorzystaniem wszelkich transfikcjonalnych i transmedialnych rozgałęzień świata³⁸. W efekcie dla czytelnika prozy fantastycznej istotniejsze staje się to, czy fabuła będzie osadzona w estetyce allomediewistycznej (*high fantasy*), alloosiemnastowiecznej (*flintlock fantasy, gunpowder fantasy*) czy allodziewiętnastowiecznej (*gaslamp fantasy, steampunk, clockpunk*) – choć dla czytelnika prozy niewykorzystującej fantastycznych technik światotwórczych o wiele istotniejsze byłoby na przykład to, czy fabuła rozwijałaby się w modelu powieści obyczajowej, *Entwicklungsroman* czy kryminału, niezależnie od tego, na jakim miałyby się

wadza się zwykle do miejsca i czasu, w których osadzona jest akcja”. P. Kubiński, *Cyfrowe światopowieści. Narracyjność gier wideo*, w: *Narratologia transmedialna*, dz. cyt., s. 318.

³⁶ Światoodczucie w teorii badań światotwórczych definiuje się jako: „szczególnie pojęte immersywne doświadczenie i zrozumienie świata: jego ekologii, topografii, historii, filozofii i polityki, powiązane z rosnącą w trakcie jego eksploracji kompetencją ksenoencyklopedyczną i gotowością do zawieszenia niewiary w jego fantastyczne realia”. K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce*, dz. cyt., s. 290.

³⁷ Jak czytamy: „Bogactwo świata zależy od liczby danych o świecie, od ich różnorodności (zarówno w wymiarze składających się nań platform medialnych, jak i komponentów infrastruktury) i wewnętrznej łączliwości (wzbogacającej przedstawienie i infrastrukturę świata)”. M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, Routledge, New York 2013, s. 349.

³⁸ Więcej na ten temat: K.M. Maj, *Wymiary transfikcjonalności*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 30, s. 154–157.

rozgrywać tle. Światy allotopijne towarzyszą bowiem narracjom, które można byłoby najkrócej zdefiniować jako wieści skądinąd (*news from elsewhere*)³⁹ – i to właśnie owo „skądinąd” staje się w ich wypadku istotniejszą dominantą genologiczną niż którekolwiek dotąd przyjmowane w klasycznej teorii gatunków. Dopiero docenienie istoty tej zmiany pozwoli na uporządkowanie pola badawczego i zintegrowanie teorii literatury fantastycznej z teorią literatury *sensu largo*.

Rozgrywanie allotopii

Przejściu od paradygmatu tekstocentrycznego do światocentrycznego oraz zwrotowi od teorii ku praktyce towarzyszy jeszcze jedna zmiana: od statyczności ku dynamiczności światów. Nie jest rzeczą przypadku, że przeważająca większość ludotopii⁴⁰ wytwarzanych na potrzeby gier wideo osadzona jest w allotopijnej rzeczywistości. Światy wyobrażone bowiem, z ich potencjalną nieskończonością i bezkresem, znakomicie współgrają z performatywną funkcją medium opierającego się przede wszystkim na znaczącym działaniu (*meaningful action*) – czyli rozgrywce (*gaming*), a nie rozrywce (*play*), jak zwykło się utrzymywać w Polsce⁴¹ – oraz performatywnej wielopostaciowości (*performative multiplicity*) dostępnych w grze działań oraz interakcji⁴². Co więcej, to właśnie gry wideo w odróżnieniu od absolutnie każdego innego medium nieinteraktywnego wymagają stworzenia świata, zanim w ogóle możliwe będzie wykonanie w nich jakiegokolwiek działania czy poznania fabuły. Stworzenie ludotopii, zarówno na etapie projektowania doświadczenia narracyjnego (*narrative design*), jak i projektowania podstawowych komponentów świata w postaci lokacji, w tym biomów i antromów (*level design*), jest warunkiem koniecznym do tego, by w ogóle możliwe było opowiedzenie jakiejkolwiek historii – co wyjaśnia, dlaczego z groźniejszej perspektywy pojęcie świata przedstawionego jawi się jako szczególnie przestarzałe. W grach bowiem przedstawienie narracyjne jest wtórne wobec kreacji świata, a nie pierwotne – i podobnie dzieje się też w światotwórczych narracjach fantastycznych. Tolkien nieprzypadkowo w kwietniu 1954 roku pisał w liście do pisarki Naomi Mitchison, że „mądrze zrobił, zaczynając od mapy i dopasowując do niej fabułę”⁴³ *Władcy Pierścieni* w drugiej dopiero kolejności, dopowiadając nadto, że „odwrotne postępowanie prowadzi do zamętu i rzeczy niemożliwych”⁴⁴. Nie dziwi to, skoro – jak przekonuje Michał Kłosiński

³⁹ W. Füger, *Streifzüge durch allotopia. Zur topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums*, „Anglia” 1984, nr 102, s. 355.

⁴⁰ Groźniejsze określenie świata gry (*gameworld*), czyli przestrzeni, w granicach której realizowana jest rozrywka (ale już nie jest wytwarzany allotopijny świat, który poza granice ludotopii wykracza w analogicznym stopniu, jak w literaturze wykraczałby poza granice pojedynczego świata przedstawionego). Por. K.M. Maj, *Gdzie się kończy otwarty świat? O granicach grywalnej rzeczywistości*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2021, nr 2(18), s. 2.

⁴¹ Por. A.R. Galloway, *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2006, s. 2–3.

⁴² D. Jayemanne, *Performativity in Art, Literature, and Videogames*, Springer International Publishing, Cham 2017, s. 22, 132–134.

⁴³ J.R.R. Tolkien, *Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2010, s. 290.

⁴⁴ Tamże.

w *Hermeneutyce gier wideo* – performatywność allotopii tkwi nie tyle w medium, ile w samym geście światotwórczym, wspólnym dla wszystkich mediów tak długo, jak długo współdzielić będą z grami wideo doskonale wiadomy Tolkienowi proces rekombinacji elementów znanej nam rzeczywistości poza horyzontem doczesnego poznania. Kłosiński, nawiązując zresztą do cytowanego wyżej Darshany Jayemanagera, dowodzi, że performatyw pojawia się tam, gdzie wytyczana zostaje granica (ściślej właśnie horyzont, *ὄρισιμος*) dzieląca dwa światy, poza którą „to, czego zmiana dotyczy, nie traci swoich wcześniejszych właściwości [...] ale zyskuje dodatkowy wymiar symboliczny, dyskursywny i performatywny”⁴⁵. Zmianą tą jest *ἀλλοίωσις*, ów performatywny zwrot „zielone słońce”, który w *Drzewie i liściu* Tolkiena zyskuje wymiar światotwórczy wraz z ustanowieniem warunków brzegowych takiej realności, w której zielone słońce prawdziwie zaskarbia sobie pełną wiarygodność⁴⁶. Nie ma allotopii bez *alloeosis*, tak jak nie ma obcości bez wyobcowania, nie ma fantastycznej fabuły bez fantastycznego świata i nie ma gry wideo bez świata gry, a świata gry bez allotopii. To w tym precyzyjnie momencie dokonuje się też ostateczny zwrot z paradygmatu tekstocentrycznego ku światocentrycznemu: tekst, narracja, słowo nie służy już tekstualizacji, narratywizacji i wysłowieniu świata nam znanego, lecz wytworzeniu rzeczywistości nam dotąd nieznannej, która dopiero potem zacznie się wzbogacać o kolejne reprezentacje.

Badania nad fantastycznym światotwórstwem, prowadzone na świecie przez garstkę badaczy⁴⁷, z oczywistych zatem względów zapewniają najużyteczniejsze zaplecze metodologiczne w trudzie zgłębiania performatywności fantastyki. Najważniejsze pytanie, na które przychodzi w ich ramach odpowiedzieć, wiąże się z niezwykłą mocą, z jaką oddziałują na odbiorców wyobrażone światy – mocą, która bez najmniejszych wątpliwości wykracza poza rozkosze odbioru znane najbardziej wyrafinowanym koneserom dziedzin sztuki. Świadectwem tego są akty lekturowe zdumiewające swą specyfiką i wymykające się dotychczas formułowanym modelom ich badania. Podczas gdy Roland Barthes mówi o erotycznej przyjemności tekstu, o rozsmakowywaniu się w nim i opuszczaniu jego partii po to tylko, by potem

⁴⁵ M. Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 161.

⁴⁶ Pisze Tolkien: „Każdy, kto włada tym wspaniałym narzędziem, jakim jest ludzki język, potrafi powiedzieć »zielone słońce«. Wielu jest w stanie je sobie wyobrazić lub narysować [...]. Aby stworzyć wtórny świat, w którym zielone słońce byłoby do przyjęcia przez wtórną wiarę, potrzeba nie tylko wysiłku myśli, ale nade wszystko szczególnych zdolności [...]. Ten, kto się tego zadania podejmie i choćby w pewnym stopniu się z niego wywiąże, dokona czegoś niezwykłego w sztuce: dotrze do samej istoty i źródeł możliwości sztuki narracyjnej”. J.R.R. Tolkien, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, przeł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 52.

⁴⁷ Podstawowy korpus anglosaskich badań nad światotwórstwem obejmuje książki: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.L. Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln – London 2004; M.J. Wolf, *Building Imaginary Worlds*, dz. cyt.; *Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, Routledge, London 2016; *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, Routledge, New York 2018.

powrócić do tych pominiętych miejsc w trakcie lektury wielokrotnej⁴⁸, czytelnicy *Harry'ego Pottera* także powracają kilkanaście, ba, kilkadziesiąt razy do poznanej już doskonale sagi – ale już nie po to, by kontentować się tym, co oferuje im medium literackie, lecz by powracać do wykreowanego na jego potrzeby świata⁴⁹. Zanurzenie w realiach allotopii, imersja, wymaga bowiem maksymalnej przejrzystości medium, czyli czegoś, czemu absolutnie nie sprzyja faworyzowana przez polską teorię literatury poezja (której aspekt światotwórczy, nawiasem mówiąc, jest uznawany za dyskusyjny⁵⁰). Praktyka ta pokrywa się tymczasem stuprocentowo z doświadczeniami graczy, przyzwyczajonymi do powracania do poznanych już realiów ludotopii dla samej rozkoszy bycia-w-innym-świecie i performowania siebie-samego-jako-innego⁵¹. Inhabitacja w miejsce interpretacji: tak najkrócej i najwyraziściej można by ująć różnicę między tekstocentrycznym a światocentrycznym paradygmatem hermeneutyki, przeformułowanej hermenezę jako oikologię, zamieszkiwanie innej rzeczywistości i osvajanie się z jej realiami do momentu, w którym zaczniemy za nią tęsknić tak, jak za własnym domem⁵². Marie-Laure Ryan w „możliwości powracania do danego świata tak często, jak się tylko chce” widzi największą zaletę „inwestycji poznawczej”⁵³, jaką ponosi odbiorca, przyswajając sobie pozornie nieistotne dane dotyczące fikcyjnej rzeczywistości w postaci najróżnorodniejszych jej reprezentacji: literackich, filmowych, growych, serialowych czy nawet encyklopedycznych. W ten oto sposób grę w *make-believe*, znaną graczom jako *role-play*, uzupełnia *lore-play*, rozgrywanie allotopii, odkrywanie jej tajemnic, zagłębienie w jej zakamarki i wymyślanie własnych historii. Performatywność zatem badań nad fantastyką pozwala dostrzec i tę istotną różnicę między poetyką realistyczną a fantastyczną, mianowicie zaś otwarcie na kulturę konwergencji i uczestnictwa, aktywne współuczestniczenie fanów w rozwijaniu fikcyjnej rzeczywistości, jednoczącej ludzi ponad podziałami jednym, jednakowo ich wyobcowującym polem odniesienia.

Lektura tekstu, coś więc, czemu teoria literatury i narracji poświęciła się w zupełności, nie jest ani najstarszym, ani najwcześniej wykształcanym trybem odbioru. Tym jest performans, zwłaszcza zaś performans światotwórczy: światogra (*world-play*), jak nazywają go psychologowie kognitywni. Pierwsze światy przychodzą do życia w żywiole dziecięcej zabawy, w magicznym kręgu oddzielnym od szarej real-

⁴⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 18–19.

⁴⁹ M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, dz. cyt., s. 385; C. Toft-Nielsen, „It's such a Wonderful World to Inhabit” *Spatiality, Worldness and the Fantasy Genre*, „Akademisk Kvarter” 2013, t. 7, s. 256; K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce*, dz. cyt., s. 94, 299, 300.

⁵⁰ M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, s. 95.

⁵¹ M. Kłosiński, *Zamieszkując wirtualne światy*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, t. 9, nr 1, s. 79.

⁵² K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce*, dz. cyt., s. 197–309.

⁵³ M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, dz. cyt., s. 385.

ności, „samorodnym *make-believe* z tendencją do mentalnego modelowania hipotetycznego miejsca lub systemu”⁵⁴. Narracje fantastyczne wraz ze współistniejącą z nimi konwergentną kulturą fanowską, sztuką wytwarzania transmedialnych i transfikcjonalnych światów oraz ludotopiami w grach wideo nie remediują więc starych poetyk doby realizmu – lecz wytwarzają nową, opartą na nieokiełznanym żywiole wyobraźni sprzed przedwczesnego przyzwyczajenia jej przez racjonalistyczną kulturę słowa.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Dukaj Jacek, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki. Czwarty raz na „Avatara”*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6, s. 38–39.
- Eco Umberto, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. Joanna Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009.
- Foucault Michel, *Language, Counter-Memory, Practice. Selecte dEssays and Interviews*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1977.
- Frelik Paweł, *Kultury wizualne science fiction*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Füger Wilhelm, *Streifzüge durch allotopia. Zur topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums*, „Anglia” 1984, nr 102, s. 349–391.
- Galloway Alexander R., *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2006.
- Gomel Elana, *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*, Routledge, New York 2014.
- Goodman Nelson, *Jak tworzymy świat*, przeł. Michał Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Herman David, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Malden 2009.
- Hrushovski Benjamin, *Poetic Metaphor and Frames of Reference. With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times*, „Poetics Today” 1984, t. 5, nr 1, s. 5–43.
- Hutcheon Linda, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, w: *On Referring in Literature*, red. Anna Whiteside, Michael Issacharoff, Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 1–13.
- Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018.

⁵⁴ M. Root-Bernstein, *Inventing Imaginary Worlds. From Childhood Play to Adult Creativity Across the Arts and Sciences*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2014, s. 13.

- Jayemanne Darshana, *Performativity in Art, Literature, and Videogames*, Springer International Publishing, Cham 2017.
- Kaczmarczyk Katarzyna, *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, nr 4(43), s. 3–16.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Kłosiński Michał, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- Kłosiński Michał, *Zamieszkując wirtualne światy*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, t. 9, nr 1, s. 69–88.
- Krajski Stanisław, *Magiczny świat „Harry’ego Pottera”*, Wydawnictwo św. Tomasza z Akwinu, Warszawa 2002.
- Kubiński Piotr, *Cyfrowe światopowieści. Narracyjność gier wideo*, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 309–336.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz, Michał P. Markowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.
- Leitch Vincent B., *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, Columbia University Press, New York 1992.
- Lemann Natalia, *Steampunk. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, s. 344–349.
- Leś Mariusz M., *Teoria pełnego zanurzenia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 7.
- Łozińska Aleksandra, *Urban fantasy. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, t. 64, nr 1, s. 197–203.
- Maj Krzysztof M., *Allofobia*, w: *Autoportret z olimpiadą w tle*, red. Mateusz Skucha, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 256–264.
- Maj Krzysztof M., *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, s. 89–105.
- Maj Krzysztof M., *Allotopia. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, nr 1, s. 165–169.
- Maj Krzysztof M., *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Maj Krzysztof M., *Gdzie się kończy otwarty świat? O granicach grywalnej rzeczywistości*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2021, nr 2(18), s. 1–15.
- Maj Krzysztof M., *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, TAIWPN Universitas, Kraków 2019.
- Maj Krzysztof M., *Wymiary transfikcjonalności*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 30, s. 147–166.
- Majkowski Tomasz Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Mazurkiewicz Adam, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.

- McHale Brian, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Miller Laura, *Far from Narnia. Philip Pullman's Secular Fantasy for Children*, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/far-from-narnia> (dostęp: 20.10.2021).
- Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln – London 2004.
- Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Nünning Ansgar, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term, w: What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, red. Tom Kindt, Hans-Harald Müller, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2003, s. 239–275.
- Olkusz Ksenia, *Romans paranormalny. Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2016, t. 59, nr 1, s. 104–110.
- Pavel Thomas G., *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- Revisiting Imaginary Worlds*, red. Mark J.P. Wolf, Routledge, London 2016.
- Roszczyńska Magdalena, *Sztuka fantazy Andrzeja Sapkowskiego, Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Root-Bernstein Michele, *Inventing Imaginary Worlds. From Childhood Play to Adult Creativity Across the Arts and Sciences*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2014.
- The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, red. Mark J.P. Wolf, Routledge, New York 2018.
- Ryan Marie-Laure, *Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure*, „Poetics” 1980, t. 9, nr 4, s. 403–422.
- Ryan Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- Ryan Marie-Laure, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 361–388.
- Ryan Marie-Laure, *Why Worlds Now?*, w: *Revisiting Imaginary Worlds*, red. Mark J.P. Wolf, Routledge, London 2016, s. 33–43.
- Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Józef Bachórz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Stasiewicz Piotr, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.
- Stoff Andrzej, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze, Bydgoszcz 1990.
- Szostak Natalia, *Harry Potter rozpalil płomień fanatyzmu religijnego – o paleniu książek w Gdańsku piszą media na całym świecie*, „Gazeta Wyborcza”, 2.04.2019, <https://wyborcza.pl/7,75517,24607798,harry-potter-rozpalil-plomien-fanatyzmu-religijnego-o.html> (dostęp: 20.10.2021).
- Świętochowski Aleksander, *Utopie w rozwoju historycznym*, Nakładem Gebethnera i Wolffa, Kraków 1910.

- Tolkien J.R.R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, przeł. Joanna Kokot, Jakub Z. Lichański, Krzysztof Sokołowski, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Tolkien J.R.R., *Listy*, przeł. Agnieszka Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2010.
- Trębecki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Ulicka Danuta, *Wiek teorii*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.
- Uniłowski Krzysztof, *Tekstualizm, materializm, imersja, interpretacja*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, t. 34, nr 4, s. 33–50.
- Wolf Mark J.P., *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, Routledge, New York 2013.
- YouTube, *IMAX Infinite Worlds*, https://www.youtube.com/watch?v=P4IW304Po_w (dostęp: 20.10.2021).
- Zgorzelski Andrzej, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

Streszczenie

Artykuł wprowadza polskiego czytelnika w problematykę światocentryczności i zwrotu światocentrycznego we współczesnej teorii narracji. Nakreśliwszy kulturowe, ekonomiczne i transmedialne aspekty rzeczzonego zwrotu, autor porusza problem dyskryminacji *fantasy*, *science fiction* oraz nurtów pokrewnych w akademickim piśmiennictwie teoretycznoliterackim XX i XXI wieku w Polsce. Celem tego jest przekierowanie uwagi teorii literatury na ignorowane dotąd aspekty twórczości artystycznej, takie jak choćby światotwórstwo (w miejsce fabułowórstwa), imersja (w miejsce uważnego czytania) i performatywna światogra (w miejsce traktowania świata jako tła wydarzeń fabularnych). Wszystkie te zjawiska postuluje się włączyć w obręb postklasycznych studiów narratologicznych wykorzystywanych do analizy *fantasy*, *science fiction* oraz innych form fantastyki na przestrzeni różnych mediów.

A world-centeredness of the fantastika

Abstract

The article introduces the reader to the phenomenon of the so-called world-centeredness as well as to the world-centered turn in contemporary narrative theory. Having delineated cultural, economic, and transmedial aspects of the turn in question, the author discusses the problem of academic discrimination against *fantasy*, *science fiction*, and similar genres in Polish literary theory of the 20th and 21st centuries. This aims for redirecting the focus of literary theory towards more neglected aspects of artistic production such as world-building (instead of storytelling), immersion (instead of closerreading), and performatic worldplay (instead of backgrounding the diegetic world). All these new phenomena are suggested for inclusion in postclassical narrative studies applied to analysing *fantasy*, *science fiction*, and other forms of *fantastika* across the media.

Słowa kluczowe: światotwórstwo, allotopia, fantastyka, światocentryczność, *fantasy*, *science fiction*

Keywords: world-building, allotopia, *fantastika*, world-centeredness, *fantasy studies*, *science fiction studies*

Krzysztof M. Maj – dr; groznawca, teoretyk narracji fantastycznych i światotwórczych; adiunkt w Katedrze Technologii Informacyjnych i Mediów Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie; autor książek *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych* (2015) i *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania* (2019); współredaktor książek: *More After More. Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia* (2016), *Narracje fantastyczne* (2017), *Ksenologie* (2018) oraz *Dyskursy gier wideo* (2019).

Joanna Płoszaj

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0002-8302-0917

Brutalizacja świata przedstawionego w polskiej literaturze *fantasy* w perspektywie kulturowej teorii literatury. Konteksty i propozycje badawcze

Na przestrzeni ostatnich około trzydziestu lat literatura *fantasy* stała się w Polsce jednym z najdynamiczniej rozwijających się gatunków¹ na gruncie rodzimej literatury popularnej i równocześnie jednym z najbardziej ekspansywnych. Zjawiskiem zwracającym szczególną uwagę jest tendencja do brutalizacji rzeczywistości kreowanej na kartach polskich utworów *fantasy*, manifestująca się między innymi w licznych obrazowych i krwawych opisach śmierci oraz przemocy. Skłonność do prezentowania światów mrocznych i brutalnych wydaje się wręcz jedną z cech charakterystycznych polskiej literatury *fantasy*, wyróżniającą ją na tle globalnie dominujących anglosaskich realizacji gatunku². Choć oczywiście nie brak w nich podobnych wyobrażeń, to jednak wewnętrzne zróżnicowanie wspomnianej odmiany literatury popularnej na Zachodzie nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, by tam była to tendencja dominująca. W niniejszym tekście podjęto próbę spojrzenia na problem brutalizacji świata przedstawionego w polskich utworach *fantasy* przez pryzmat kulturowej teorii literatury, a co za tym idzie – zaprezentowania i omówienia kulturowych kontekstów, które należy wziąć pod uwagę podczas analizy wspomnianego zjawiska.

¹ Termin „gatunek” stosuję tu nie w rozumieniu poetyki normatywnej, lecz w znaczeniu, jakie – w odniesieniu do literatury popularnej – zostało zaproponowane na wzór literaturoznawstwa anglosaskiego przez Annę Gemrę, czyli jako „struktury wyróżniane na podstawie kryteriów tematycznych, uporządkowania estetycznego, rozwiązań fabularnych, języka i stylu narracji” (A. Gemra, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 72). Zob. także J.Z. Lichański, *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*, w: *Genologia i konteksty*, red. C.P. Dutka, M. Mikołajczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 2000, s. 139–150.

² Na dominację smutku oraz ponurej wizji świata w polskiej literaturze *fantasy* wskazuje Katarzyna Kaczor. Zob. K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy tyle smutku?*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. B. Trocha, T. Ratajczak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 219–226.

Kulturowa teoria literatury w badaniu literatury *fantasy* – motywacje metodologiczne i perspektywy interpretacyjne

Spojrzenie na tekst literacki z perspektywy kulturowej we współczesnym dyskursie literaturoznawczym cieszy się dużym zainteresowaniem. W Polsce szczególnie przybrało ono na sile w pierwszej dekadzie XXI wieku. Było to konsekwencją kulturowego zwrotu w teorii badań literackich, jaki dokonał się w wyniku rozmaitych tendencji obecnych w literaturoznawstwie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku³. W tekście *Kulturowy zwrot teorii* Anna Burzyńska wskazuje, że w teorii literatury określanej mianem kulturowej „na plan pierwszy wysuwa się nie tyle teoretyzowanie, ile rozmaite praktyki interpretacji uruchamiające zróżnicowane konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy tekst literacki. Tworzy ona otwarty zbiór różnych, zmiennych historycznie i kulturowo języków interpretacji, dzięki którym dokonują się rekontekstualizacje tekstów literackich”⁴. W tym ujęciu współczesna kulturowa teoria literatury⁵ jawi się zatem jako swoisty konglomerat rozmaitych teorii i poetyk: od wąsko rozumianej poetyki kulturowej, której inicjatorem i propagatorem był Stephen Greenblatt wraz ze skupioną wokół niego szkołą badawczą⁶, poprzez refleksje z zakresu szerszej rozumianych badań kulturowych, aż po teorie etniczne, rasowe, narodowe i postkolonialne, a także feministyczne, genderowe, lesbijskie oraz queerowe⁷. Kulturowa teoria literatury w ujęciu Burzyńskiej przyjmuje więc model interpretacyjny – teoria i metoda nie narzucają ram, w których dany tekst może być odczytywany, lecz służą interpretacji, uruchamiając rozmaite konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy utwór.

Eklektycyzm metodologiczny, cechujący kulturową teorię literatury, otwiera szeroki wachlarz rozmaitych możliwości odczytania utworu, a wspomniana swoboda interpretacyjna wydaje się bardzo atrakcyjna badawczo. Ponadto spojrzenie na tekst literacki z perspektywy kulturowej nie rości sobie pretensji do generalizacji opisywanych zjawisk, zastępując ją jednostkowymi odczytaniem. Adam Mazurkiewicz zauważa, że w badaniach kulturowych – traktowanych jako teoria –

³ Szerzej na temat zwrotu kulturowego w badaniach nad literaturą oraz przemianach na gruncie dwudziestowiecznej teorii, które do niego doprowadziły, pisze Anna Burzyńska. Zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 41–87.

⁴ Tamże, s. 74.

⁵ Przyjmuję termin „kulturowa teoria literatury” jako zaproponowany przez badaczy rozwijających tę koncepcję na gruncie polskiego literaturoznawstwa. Efektem tych szeroko zakrojonych prac stały się dwie monografie wydane w latach 2006 i 2012: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* oraz *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*.

⁶ Zob. S. Greenblatt, *W stronę poetyki kultury*, przeł. M. Lorek, w: tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 39–63. Propozycje badawcze Greenblatt’a oraz historię ich recepcji kompleksowo prezentuje Roma Sendyka. Zob. R. Sendyka, *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatt’a*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 229–269.

⁷ Zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot...*, dz. cyt., s. 82.

nie dąży się do uniwersalizacji i totalizacji stawianych twierdzeń, dlatego też zwolennicy tej perspektywy badawczej chętnie korzystają z możliwości, jakie oferuje dyskursywność interpretacji⁸. Można jednak zauważyć, że o ile same badania kulturowe stosunkowo chętnie wykorzystuje się do rozpatrywania rozmaitych zjawisk występujących na gruncie kultury popularnej⁹, o tyle wśród inicjatorów kulturowej teorii w polskich badaniach literackich refleksja nad literaturą popularną została wyraźnie zmarginalizowana¹⁰.

Ryszard Nycz podkreśla, że rozwijanej na gruncie rodzimego literaturoznawstwa teorii kulturowej nie należałoby w pełni utożsamiać ani z antropologią literatury, ani ze studiami kulturowymi, i uważa, iż należy dostrzegać odrębność płynących z nich inspiracji: „uprawiając antropologię literatury, trzeba się liczyć z koniecznością podporządkowania jej założeń antropologii kultury jako metadyscyplinie nauk o kulturze; [...] uprawiając kulturową teorię literatury – wchodzić na drogę niekończących się interdyscyplinarnych negocjacji (przede wszystkim ze studiami kulturowymi) o zachowanie relatywnej autonomii i tożsamości dyscypliny”¹¹. W przypadku *cultural studies* Nycz zaznacza wręcz, że kulturowa teoria literatury jest skierowana przeciwko „hegemonicznym uproszczeniom studiów kulturowych, prowadzącym do homogenizacji i marginalizacji dyscyplinowej specyfiki badań humanistycznych”¹². Ujęta w ten sposób kulturowa teoria literatury dostarcza rozmaitych narzędzi badawczych spoza repertuaru tradycyjnych metod filologicznych. Biorąc pod uwagę, że w myśl założeń mieszczącej się w tym spektrum poetyki kulturowej wszystkim tekstom – niezależnie od stopnia ich „konsekracji” i tego, jaki poziom artystyczny prezentują – należy przyglądać się równie wnikliwie, każdy z nich stanowi bowiem

⁸ A. Mazurkiewicz, *Blaski i nędze cultural criticism jako sposobu badania tekstów kultury popularnej. Glosa metodologiczna*, w: J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 51.

⁹ Zob. np. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016. Autorka podejmuje tu wnikliwą refleksję nad retellingami baśni Grimmowskich z perspektywy poetyki kulturowej i intertekstualnej. Innym przykładem mogą być *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty* (Gdańsk 2017) Roberta Dudzińskiego. Autor osadza przywoływane produkcje w szerszym, pozafilmowym kontekście, wskazując kulturowe uwarunkowania determinujące kierunki rozwoju poszczególnych struktur gatunkowych.

¹⁰ We wspomnianych już tomach, będących efektem prac związanych z rozwijaniem koncepcji kulturowej teorii literatury, brak tekstów, w których wykorzystano by prezentowaną perspektywę badawczą w interpretacji utworów literatury popularnej. Dominują – co zrozumiałe – teksty programowe, przybliżające ogólne założenia kulturowej teorii literatury, oraz teksty prezentujące wybrane poetyki, mieszczące się w ramach teorii kulturowej. Literatura popularna (i szerzej – gatunki popularne) zostaje jednak wspomniana przez Romę Sendykę jako „rezerwar danych opisujących zjawiska kulturowe” (R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt., s. 275–276).

¹¹ R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, dz. cyt., s. 31–32.

¹² R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, dz. cyt., s. 13.

pewien kulturowy artefakt, warto z punktu widzenia tej orientacji badawczej pochylić się także nad rodzimymi utworami literatury popularnej. Swoista kulturowa inkluzywność wspomnianego dyskursu teoretycznego, powodująca „włączanie w obszar dociekań literaturoznawczych także wszelkich (potencjalnie) pozaliterackich dyskursów kulturowych”¹³, zdaje się wprost do tego zachęcać.

Dynamiczny rozwój literatury *fantasy*, jaki nastąpił w Polsce na przestrzeni około trzydziestu ostatnich lat, skłania ku temu, by już sam ten fakt uznać za swoiste zjawisko kulturowe. Wobec tego tym bardziej interesujące wydaje się spojrzenie na rodzimą realizację tego gatunku w perspektywie kulturowej teorii literatury, zwłaszcza że *fantasy* ze względu na szczególne uwarunkowania kreowanej rzeczywistości – która jawi się jako świat prawdopodobny, ale autonomiczny względem rzeczywistości mimetycznej¹⁴ – częściej bywa rozpatrywana w kontekście zjawisk wewnątrztekstowych i dystynktywnych elementów kształtujących jej gatunkową postać niż poprzez odniesienia do rozmaitych aspektów kulturowych¹⁵. Tymczasem *fantasy* – podobnie jak każdy inny gatunek literatury popularnej – będąc częścią popkultury, dynamicznie reaguje na wszelkie zmiany i mody w jej zakresie, co znajduje swoje odzwierciedlenie w rozmaitych utworach. Przynależąc do kultury popularnej, literatura *fantasy* angażuje uwagę szerokiego grona odbiorców – staje się udziałem ich doświadczenia. Wykreowany w jej ramach świat przedstawiony, choć bez wątplenia ma charakter przede wszystkim literacki, nie jest wolny od kulturowych uwikłań, mogących wpływać na jego obraz. Stąd też założenie, że tendencja do brutalizacji świata przedstawionego w polskich utworach literatury *fantasy* nie jest jedynie konsekwencją czysto językowych aspektów tekstu, choć manifestuje się

¹³ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt., s. 31.

¹⁴ Grzegorz Trębicki zaznacza, że *fantasy* jako „gatunek literatury egzomimetycznej [...] prezentuje odmienny model rzeczywistości bez próby konfrontacji jej z modelem rzeczywistości empirycznej” (G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 20). Na podobną zależność zwraca uwagę Marek Pustowaruk. Zob. M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009, s. 75–76.

¹⁵ Co nie oznacza oczywiście, że badania nad literaturą *fantasy* z perspektywy kulturowej nie są prowadzone. Podejmuje je przede wszystkim przywoływana już Katarzyna Kaczor – nie tylko w artykułach naukowych, ale i w monografiach. W pierwszej z nich – *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego* (Gdańsk 2006) – przedstawiono analizę licznych kulturowych, popkulturowych oraz intertekstualnych wpływów istotnych dla wyobrazeniowej warstwy historii o wiedźminie. W drugiej – *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)* (Kraków 2017) – autorka, wykorzystując teorię pola literackiego Pierre’a Bourdieu, ukazuje kulturowy aspekt powstania i rozwoju literackiego pola *fantasy* w Polsce oraz związanego z nim dyskursu. Analizując zagadnienie władzy w polskiej literaturze *fantasy*, tematyki kulturowej dotyka również Mateusz Poradecki (*Władza w polskiej literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009). Zagadnienia etnologiczne w cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego analizuje Magdalena Roszczyńska (*Etnologiczne konteksty fantasy (na podstawie cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego)*, w: *Fantastyczność i cudowność*, dz. cyt., s. 99–114; *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 93–140).

głównie poprzez przyjmowaną przez autorów poetykę opisu śmierci oraz aktów przemocy¹⁶.

Spojrzenie na problem brutalizacji polskiej literatury *fantasy* z perspektywy kulturowej skłania do tego, by w analizie zjawiska uwzględnić kulturowe uwarunkowania powstania i rozwoju rodzimej *fantasy* w latach osiemdziesiątych XX wieku¹⁷, wiążące się między innymi z polityczną i kulturową izolacją państw pozostających pod dominacją ZSRR. Ponadto brutalizacja wykreowanej rzeczywistości często związana jest z licznymi, bardzo obrazowymi i sugestywnymi przedstawieniami śmierci oraz przemocy, które same w sobie także są zjawiskami kulturowymi. Prowadzi to do refleksji nad tym, jak przyjęty sposób obrazowania oddziałuje na czytelników. Warto bowiem zauważyć, że w przypadku tekstów kultury popularnej to właśnie ich szczególna relacja z odbiorcami motywuje, aby w interpretacji wyjść poza granice tego, co w utworze czysto literackie. Rynek literatury popularnej dynamicznie reaguje na zainteresowania i preferencje czytelników, mogą one zatem w istotny sposób wpływać na treści prezentowane w tekstach popularnych, a także na proponowaną odbiorcom postać świata przedstawionego. Biorąc pod uwagę ten splot kulturowych uwikłań polskiej literatury *fantasy*, warto rozpatrzyć, jak wpływają one na brutalizację świata przedstawionego w rodzimych realizacjach gatunku.

Kulturowe tło rozwoju literatury *fantasy* w Polsce i jego wpływ na brutalizację rodzimej realizacji gatunku

W Polsce literatura *fantasy* zaczęła się rozwijać ze znacznym opóźnieniem w stosunku do anglosaskich realizacji gatunku. Pierwsze utwory, w których utrwaliła się kanoniczna postać przygodowej odmiany *fantasy*, czyli opowiadania o Conanie z Cymerii Roberta E. Howarda, powstały w latach trzydziestych XX wieku. Również w 1937 roku został opublikowany *Hobbit, czyli tam i z powrotem* (ang. *The Hobbit, or There and Back Again*, 1937; pol. 1960) Johna Ronalda Reuela Tolkiena – historia, która dała początek mitopoetyckiej odmianie gatunku, w pełni rozwiniętej

¹⁶ Szerzej na temat poetyki obrazowania śmierci i przemocy w polskiej literaturze *fantasy* zob. J. Płoszaj, *Przerażająco krwawe światy... Groza śmierci w polskiej literaturze fantasy na przykładzie twórczości Jacka Piekary oraz Andrzeja Ziemiańskiego*, w: *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, s. 197–212, <https://factaficta.files.wordpress.com/2016/08/c59bwiaty-grozy-do-dystrybucji.pdf> (dostęp: 10.03.2021), oraz też, *Bezsilne ciała. Uwagi na temat przemocy przedstawionej w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary*, w: *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 53–66.

¹⁷ Katarzyna Kaczor oraz Małgorzata Tkacz za pierwsze polskie opowiadanie należące do tego gatunku uznają tekst *Twierdza Trzech Studni* (1982) Jarosława Grzędowicza. Oprócz niego jako autorzy *fantasy* w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych debiutowali również Feliks W. Kres (właśc. Witold Chmielecki; *Mag*, 1983) i Jacek Piekara (*Wszystkie twarze Szatana*, 1983). Ten ostatni rok później opublikował również opowiadanie *Smok*, uważane za pierwszy polski tekst w konwencji magii i miecza. Zob. M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012, s. 15; K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 37.

we *Władcy Pierścieni* (ang. *The Lord of the Rings*, 1954–1955, pol. 1961–1963), wydanym w latach pięćdziesiątych. W utworach tych ukonstytuował się także zestaw charakterystycznych dla *fantasy* rekwizytów oraz schematów fabularnych wpływających na obraz świata przedstawionego. Wśród tych elementów należy wymienić na przykład obecność i powszechne funkcjonowanie magii w świecie przedstawionym utworu, osadzenie akcji w rzeczywistości *quasi*-historycznej – co charakterystyczne jest zarówno dla *fantasy* przygodowej, jak i mitopoetyckiej – a także kształtowanie akcji na podstawie takich motywów jak *quest*, motyw inicjacji i przemiany duchowej bohatera oraz walki dobra ze złem, które z kolei zostały zaczerpnięte przede wszystkim z *fantasy* mitopoetyckiej¹⁸. Gdy w latach osiemdziesiątych XX wieku zaczęto podejmować pierwsze rodzime próby pisania *fantasy*, w literaturze światowej gatunek ten miał już ugruntowaną pozycję. Polityczna, kulturowa i społeczna izolacja państw bloku komunistycznego powodowała jednak, że teksty te były nieznanne – lub prawie nieznanne – szerszemu gronu polskich odbiorców. Opublikowane po raz pierwszy na początku lat sześćdziesiątych przekłady *Hobbita, czyli Tam i z powrotem* oraz *Władcy Pierścieni* doczekały się wznowienia dopiero w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych – wtedy również przygotowano pierwsze polskie wydanie *Silmarillionu* (1977; pol. 1985). Wśród obecnych w oficjalnym obiegu wydawniczym przekładów *fantasy* anglosaskiej należy wymienić również opublikowany na łamach „Fantastyki” w 1983 roku *Świat Czarownic* (ang. *The Witch World*, 1963) Andre Norton¹⁹, w tym samym roku nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazał się też *Czarnoksiężnik z Archipelagu* (ang. *A Wizard of the Earthsea*, 1968), pierwszy tom cyklu *Ziemiomorze* (ang. *Earthsea*, 1968–2018; pol. 1983–2019) Ursuli K. Le Guin²⁰. Z kolei klasyka *fantasy* przygodowej była kolportowana głównie przez kluby miłośników fantastyki w formie tak zwanych klubówek, jej zasięg był zatem silnie ograniczony środowiskowo²¹.

Utrudniony dostęp do literatury światowej sprawiał, że szerszemu gronu odbiorców w Polsce mógł być znany w zasadzie tylko tolkienowski wzorzec *fantasy*, charakteryzujący się jasno określonym porządkiem moralnym i hierarchią wartości. Tymczasem już w pierwszych tekstach *fantasy* autorstwa rodzimych twórców można zauważyć zgoła inne tendencje – dominuje w nich smutek i ponura wizja świata pozbawiona finalnej eukatastrofy, czyli nagłego szczęśliwego zwrotu wypadków,

¹⁸ Zob. G. Trębicki, *Fantasy*, dz. cyt., s. 19–21; tenże, *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Libron, Kraków 2014, s. 16.

¹⁹ „Fantastyka” 1983, nr 6–7. Powieść ukazała się w formie wkładki do czasopisma. Całość cyklu została wydana w Polsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych.

²⁰ Publikacja była pierwotnie zaplanowana na 1976 rok, ale została zablokowana na siedem lat ze względów politycznych (zakaz publikacji nałożony na tłumacza – Stanisława Barańczaka). Zob. K. Kaczor, *Z „getta” ...*, dz. cyt., s. 42–43.

²¹ Szerzej na ten temat zob. K. Kaczor, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 25–44; też, *Z „getta”*, dz. cyt., s. 37–57; też, *Między obiegami. Powstanie polskiego pola literackiego fantasy 1982–1990*, w: *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, s. 167–175.

prowadzącego do pomyślnego zakończenia i radości płynącej z ocalenia²². Polską *fantasy* w zasadzie już u jej początków cechuje, jak zauważa Katarzyna Kaczor, „głównie niszczenie, czy raczej wysycenie tego, co zastane z aspektów pozytywnych”²³. Jest tak zarówno w przypadku *Twierdzy Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza, gdzie finał opowieści przynosi ze sobą złudną, bo z góry skazaną na porażkę nadzieję na wyzwolenie uciśnionego ludu, jak i w *Magu* Feliksa W. Kresa, który ukazuje złudność kategorii piękna, wysycającego świat z innych wartości, a także w *Smoku* Jacka Piekary, gdzie tytułowa istota okazuje się nie potworem, a szlachetnym strażnikiem historii, tradycji i dawnych wartości, ginie zaś z rąk zbuntowanego motłochu.

Wspomniane najwcześniejsze polskie teksty *fantasy* nie wywarły jednak na czytelnikach takiego wrażenia jak opublikowany na łamach „Fantastyki” w 1986 roku *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego²⁴. Wydaje się, że w znacznej mierze to właśnie entuzjastyczna reakcja odbiorców wpłynęła na określenie specyfiki rodzimej *fantasy*, ponieważ przesądziła ona o tym, że jedno opowiadanie konkursowe przerozdziło się w kontynuowany przez kilkanaście lat cykl literacki²⁵. Tekst Sapkowskiego z jednej strony utrwał zapoczątkowane już tendencje w zakresie kreowania świata przedstawionego, z drugiej zaś dodatkowo uwydatniał brak klarownego podziału na dobro i zło. Moralna niejednoznaczność prezentowanej przez niego rzeczywistości oraz wyjątkowa profesja głównego bohatera, będącego płatnym zabójcą potworów, niejednokrotnie pociągały za sobą obrazowe opisy przemocy. Choć podobne sceny odnaleźć można również w starszych utworach *fantasy* przygodowej, jak choćby w opowiadaniach o Conanie, są one tam jedynie ubarwiającym awanturniczą kompozycję tekstu elementem schematu fabularnego²⁶. W prozie Sapkowskiego natomiast przemoc i okrucieństwo są konsekwencją wykreowanego obrazu świata przedstawionego i mimo że występują w ramach opowiadań przygodowych, nie są pozbawione moralnego ciężaru i niejednokrotnie wiążą się z podjęciem przez bohatera trudnych z etycznego punktu widzenia decyzji.

²² Dla Tolkiena „eukatasrofa” stanowi znak szczególny tworzonoego przez niego typu literatury, samo słowo jest zaś neologizmem zaproponowanym przez autora w celu określenia tej znamiennej cechy. Zob. J.R.R. Tolkien, *O baśniach albo Drzewo i liść*, w: tegoż, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, przeł. R. Stiller, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2012, s. 208–210.

²³ K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy...*, dz. cyt., s. 219.

²⁴ Sapkowski nadesłał swoje opowiadanie w ramach drugiej edycji ogłoszonego przez redakcję „Fantastyki” konkursu literackiego, w którym zajął trzecie miejsce (zob. „Fantastyka” 1987, nr 9, s. 4).

²⁵ O uznaniu czytelników świadczy fakt, iż w sondażu *Wiedźmin* został uznany za najlepsze opowiadanie roku (zob. A. Hollanek, K. Szolgina, *Sondaż III. Wyniki!*, „Fantastyka” 1987, nr 12, s. 31–34). W odpowiedzi na zainteresowanie odbiorców w „Fantastyce” (a następnie – „Nowej Fantastyce”) ukazywały się kolejne opowiadania łódzkiego autora. Obecnie na główny cykl składają się dwa zbiory opowiadań: *Ostatnie życzenie* (1993) i *Miecz przeznaczenia* (1992), oraz pięć powieści: *Krew elfów* (1994), *Czas pogardy* (1995), *Chrzest ognia* (1996), *Wieża Jaskółki* (1997) i *Pani Jeziora* (1999). W 2013 roku został on uzupełniony powieścią *Sezon burz*, jednak jej akcja umiejscowiona jest poza główną linią fabularną opowieści.

²⁶ Szerzej na temat obrazowania śmierci i przemocy w *fantasy* przygodowej zob. J. Płoszaj, *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, t. 23, s. 77–83.

Właściwie równoległe do Sapkowskiego swoje uniwersum opowieści o Szererze zaczął rozwijać również Kres. Cykl zainicjowało opublikowane w fanzinie opowiadanie *Prawo sępów* (1985), kolejne teksty: *Księga epizodów: Tylko deszcz dla Ayany* (1985), *Kręgi* (1985), *Demon walki* (1987), ukazały się już na łamach „Feniksa” i „Fantastyki”, czyli periodyków docierających do szerszego grona odbiorców. Kres ukazuje rzeczywistość Szereru jako bezwzględna i ponurą – to świat targany konfliktami i ufundowany na systemie niewolniczym. Kaczor podkreśla, że w tak zarysowanych realiach uciekanie się do przemocy jest jedynym sposobem przetrwania, bohaterowie funkcjonują poza kategoriami dobra i zła, a jedyną pozytywną wartością jest lojalność²⁷. Konsekwencją tak wykreowanej rzeczywistości ponownie stają się naturalistyczne, brutalne przedstawienia przemocy, okrucieństwa i cierpienia. Kres w sugestywności obrazowania idzie nawet dalej niż Sapkowski – sięgając do tradycji powieści gotyckich, czyni frenezję jedną z głównych kategorii estetycznych swoich utworów, w związku z czym często balansują one na granicy *fantasy* i literatury grozy²⁸.

Ograniczony dostęp do *fantasy* światowej sprawiał, że na gruncie polskiej literatury głównym punktem odniesienia w zakresie możliwych schematów fabularnych była *fantasy* mitopoetycka. Pierwsi polscy autorzy *fantasy* od początku proponowali inną wizję świata przedstawionego, która w konfrontacji ze wzorcem tolkienowskim mogła wydać się atrakcyjniejsza, sprawiała bowiem wrażenie bardziej realistycznej, „prawdziwszej”²⁹. I to ona właśnie nakreśliła horyzont oczekiwań polskich odbiorców w stosunku do literatury *fantasy*, kolejnym zaś twórcom wytyczyła ścieżki dalszych artystycznych poszukiwań. Kaczor zauważa, że światy proponowane przez Sapkowskiego i Kresa „zdefiniowały polską *fantasy* i stały się źródłem jej genotypu / paradygmatu »*fantasy* dla dorosłych«”³⁰. O dominacji tego modelu na polskim gruncie może świadczyć fakt, że jeśli podejmowane są próby tworzenia *fantasy* mitopoetyckiej o wyraźnie zarysowanym szkielecie metafizycznym przedstawionego świata, zwykle cieszą się one znacznie mniejszym zainteresowaniem odbiorców. Warto tu wspomnieć choćby wydaną w 1988 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego powieść Anny Borkowskiej *Gar’Ingawi Wyspa Szczęśliwa*, która została niemal zapomniana na blisko trzydzieści lat (powieść doczekała się wznowienia w 2017 roku).

²⁷ K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy...*, dz. cyt., s. 219–226.

²⁸ Szerzej na ten temat piszę w tekście *Między fantasy a literaturą grozy. Wykorzystanie motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone Królestwa” Feliksa W. Kresa*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 54–65, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/> (dostęp: 15.10.2021).

²⁹ Na temat realizmu w twórczości Sapkowskiego pisze Anna Gemra. Zob. A. Gemra, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis” 2001, nr 1(20), s. 180–182.

³⁰ K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej*, red. J.S. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014, s. 185.

Komercyjny sukces „mrocznych światów”

Gdy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zaczęto poszerzać ofertę wydawniczą o rozmaite (również klasyczne) utwory *fantasy* światowej, pozycja Sapkowskiego i Kresa, czyli autorów, którzy najsilniej wpłynęli na określenie specyfiki rodzimej literatury *fantasy*, była już ugruntowana. Ich twórczość zakreślała horyzont oczekiwań czytelników i stanowiła dla nich punkt odniesienia. Kulturowa izolacja, utrudniająca czy wręcz uniemożliwiająca zapoznanie się ze zróżnicowaną już wówczas wewnątrznie światową literaturą *fantasy*, przyczyniła się do rozwoju polskiej realizacji gatunku w odniesieniu do wypracowanego lokalnie wzorca. Wydaje się zatem, że kulturowe i historyczne uwikłania związane z polityczną sytuacją Polski sprawiły, że na gruncie lokalnej *fantasy* pewne procesy literackie, które zachodziły w *fantasy* anglosaskiej stopniowo na przestrzeni lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (lecz przybrały na sile na przełomie wspomnianych dekad), w Polsce przebiegły zdecydowanie szybciej. Mowa tu przede wszystkim o przemianach zmierzających od baśniowości i struktur *quasi*-mitycznych *fantasy* w wariacie tolkienowskim ku demitologizacji i pseudohistoryczności³¹. Tomasz Z. Majkowski, opisując prototypową postać *fantasy* anglosaskiej, zwraca uwagę, że została ona ukształtowana przez naśladownictwa *Władcy Pierścieni*, które stały się dla niej „motorem komercyjnego sukcesu”³². Wzorec tolkienowski wpływał zarówno na oczekiwania czytelników, jak i wyznaczał horyzont artystycznych poszukiwań autorów, wśród których warto wymienić choćby Terry’ego Brooksa, Davida Eddigsa, Roberta Jordana, Tada Williama czy Terry’ego Goodkinda. Dominacja tej poetyki została natomiast zniesiona za sprawą powieści takich autorów, jak Glen Cook, Guy Gavriel Kay, George R.R. Martin i Steven Erikson.

W polskiej literaturze *fantasy* wzorec tolkienowski nigdy nie utrwał się w postaci rodzimych realizacji – prototypową postać jej lokalnego wariantu wyznaczyła twórczość Sapkowskiego i Kresa, czyli autorów odnoszących na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku największe sukcesy na polskim rynku wydawniczym w zakresie literatury *fantasy*³³. Za sprawą prezentowanej przez nich wizji świata przedstawionego polska *fantasy* od początku była postrzegana jako kierowana do dorosłego odbiorcy, interpretującego rzeczywistość wielowymiarowo i niejednoznacznie, świadomego, że moralny porządek świata nie daje się sprowadzić do dychotomicznego podziału i wyraźnego kontrastu dobra i zła³⁴. Szybko zauważono, że sukces komercyjny na rynku polskiej literatury *fantasy* związany jest nie z próbami przeszczepiania na rodzimy grunt struktur tolkienowskich, a ze stawianiem względem nich w opozycji. W konsekwencji tego wielu autorów prezentowało w swojej twórczości światy niejednoznaczne pod względem etycznym,

³¹ Szerzej na temat zwrotu literatury *fantasy* w kierunku poetyki powieści historycznej zob. P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016, s. 169, 173–204.

³² T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 169.

³³ K. Kaczor, *Bogactwo...*, dz. cyt., s. 185–186.

³⁴ Zob. tamże, s. 193.

zniuanowane często sugestywnymi i brutalnymi opisami przemocy. Tendencje te już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku na łamach „Nowej Fantastyki” ironicznie komentował sam Sapkowski: „taka jest nasza *fantasy*. Ręka, noga, mózg na ścianie. Miecz wbity aż po jelec. Prute flaki”³⁵. Jego tekst wywołał nie tylko gorącą polemikę z autorem, ale także stał się przyczynkiem do dyskusji nad stanem i perspektywami polskiej *fantasy*. Literackie obrazy przemocy i okrucieństwa znalazły jednak stałe miejsce na kartach wielu rodzimych utworów *fantasy*, są one bowiem nie tylko wyrazem specyficznej estetyki, ale także – jak podkreśla Mazurkiewicz – stanowią pewną wizję prezentowanej rzeczywistości³⁶, która okazała się atrakcyjna dla czytelników.

Jeszcze wyraźniejszą niż w latach dziewięćdziesiątych XX wieku tendencję do brutalizacji świata przedstawionego w polskiej *fantasy* przyniosła ze sobą pierwsza dekada wieku XXI, będąca jednocześnie okresem bujnego rozkwitu rodzimej odmiany wspomnianego gatunku literatury popularnej. Należy to powiązać przede wszystkim z powstaniem w tym czasie dwóch wydawnictw publikujących głównie polską fantastykę oraz ze stosowanymi przez nie strategiami marketingowymi. Pierwszym z nich była założona w 2001 roku lubelska Fabryka Słów, drugim natomiast powstała rok później w Warszawie Agencja Wydawnicza „Runa”. O ile założycielom Runy przyświecała idea literackiego rozwoju rodzimej *fantasy*, zapobiegania jej trywializacji i stworzenia nowego paradygmatu odmiennego jakościowo od dotychczas utrwalonego wzorca³⁷, o tyle władarze Fabryki Słów za prymarne kryterium uznali gust czytelników. W efekcie tego zaczęto niemal masowo publikować czysto rozrywkowe utwory *fantasy*, nawiązujące do przygodowych tradycji gatunku. Bohaterowie często posługują się tu wulgarnym językiem, który koresponduje z prezentowaną wizją świata, i nie stronią od niewybrednych żartów, a fabuła inkrustowana jest licznymi scenami fizycznej i psychicznej przemocy³⁸. Ze względu na te cechy publikowane przez Fabrykę Słów utwory (często wielotomowe cykle) niejednokrotnie sprowadzały na autorów falę krytyki ze strony recenzentów, ale jednocześnie – zgodnie z założeniami – trafiały w gusta docelowej grupy czytelników i zyskały ich uznanie³⁹. Wokół Fabryki Słów początkowo skupili się przede wszystkim pisarze, którzy debiutowali na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a których twórczość dzięki lubelskiemu wydawnictwu przeżyła renesans. Było

³⁵ A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 72.

³⁶ A. Mazurkiewicz, *Niedyskretny urok okrucieństwa. Funkcja obrazów przemocy w literaturze popularnej (na przykładzie polskiej twórczości fantasy)*, w: *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. J. Chaciński, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007, s. 300.

³⁷ Zob. K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 178–179.

³⁸ Zob. tamże, s. 168.

³⁹ Było tak m.in. w przypadku *Achai* Andrzeja Ziemiańskiego, która krytykowana była za nieuzasadnioną brutalność i wulgarność (zob. np. M. Szklarski, *Naiwne okrucieństwo*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181, s. 18–19). Sukces wydawniczy powieści i jej marketingowy potencjał są wyraźne – stała się ona podstawą do rozwinięcia monumentalnego i kontynuowanego do dziś cyklu literackiego i obecnie jest prawdopodobnie najbardziej znanym utworem autora.

tak w przypadku Andrzeja Ziemiańskiego, Jacka Piekary czy Jarosława Grzędowicza, a oprócz nich do pierwotnego grona sztandarowych autorów Fabryki Słów zaliczyć należy także Andrzeja Pilipiuka. Najbardziej znane utwory każdego ze wspomnianych: *Achaję* (2002–2004), cykl *Świat inkwizytorów* (2001–), na który składają się obecnie dwa podcykle: *Ja inkwizytor* oraz *Płomień i krzyż, Pana Lodowego Ogrodu* (2005–2012), cykl o Jakubie Wędrowyczu (2001–), cechuje w znacznej mierze moralny relatywizm kreowanej w nich rzeczywistości. Do wymienionych autorów dołączali kolejni, również debiutanci, a mroczny, brutalny, moralnie niejednoznaczny obraz świata przedstawionego zdawał się jedną z przemyślanych strategii marketingowych wydawnictwa, na co zresztą zwracali uwagę niektórzy spośród twórców⁴⁰. Można zauważyć, że wspomniana brutalizacja kreowanej rzeczywistości cechuje również inne publikowane przez wydawnictwo utwory, wśród których warto wymienić choćby: *Zastępy anielskie* (2003–) i *Takeshiego* (2014–) Mai Lidii Kossakowskiej, *Kłamcę* Jakuba Ćwieka (2005–), *Wilkozaków* (2010–2015) Rafała Dębskiego czy rozwijające wykreowany w *Achai* świat *Pomnik cesarzowej Achai* (2011–2016), *Imperium Achai. Virion* (2017–2019) oraz *Szermierz natchniony. Virion* (2021–), a są to jedynie najbardziej znane przykłady spośród bogatej oferty wydawnictwa. Warte podkreślenia jest natomiast to, że wspomniane utwory mają postać cykli literackich lub monumentalnych, wielotomowych powieści, co oznacza, że niejako z góry zakłada się ich kontynuację lub dalsze rozwijanie wykreowanego na ich kartach świata. Jest to z jednej strony zabieg marketingowy mający na celu utrzymanie przy ofercie wydawnictwa czytelników zainteresowanych proponowaną wizją świata; z drugiej zaś można zaobserwować reakcję zwrotną – wspomniane utwory są kontynuowane, ponieważ cieszą się zainteresowaniem czytelników.

Dominująca pozycja Fabryki Słów jako wydawnictwa publikującego polską fantastykę⁴¹ – w znacznej mierze *fantasy* – sprawia, że obraz świata przedstawionego utrwalany na kartach wydawanych przez nią utworów silnie rzutuje na postrzeganie polskiej literatury *fantasy* w ogóle. Choć warszawska Runa na pewien czas wprowadziła w tym zakresie własny paradygmat, publikując utwory innego typu, odwołujące się do tradycji *fantasy* mitopoetyckiej i prezentujące ciekawszy poziom literacki, wydawnictwo nie sprostało presji ekonomicznej i w 2011 roku zostało zamknięte. Wskazuje to na kolejny społeczny i kulturowy aspekt brutalizacji polskiej literatury *fantasy*, związany z czynnikiem ekonomicznym. Za sprawą dokonywanych wyborów czytelniczych i konsumenckich to w znacznej mierze odbiorcy wskazują preferowany obraz przedstawionej rzeczywistości, który ulega dalszemu utrwaleniu i rzutuje na specyfikę rodzimej realizacji gatunku.

⁴⁰ Na temat oczekiwań związanych z preferowanym przez wydawcę obrazem świata przedstawionego wypowiedział się m.in. Jakub Ćwiek. Zob. K. Babis, *Dziadersi polskiej fantastyki*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/polska-fantastyka-prawica-mizoginia-neoliberalizm-dziaderstwo/> (dostęp: 10.03.2021).

⁴¹ Zob. K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 172.

Obrazowanie śmierci i przemocy w polskiej literaturze *fantasy* – wymiar kulturowy i konteksty interpretacyjne

Rozważając możliwe kulturowe konteksty nagromadzenia w polskiej *fantasy* krwawych i sugestywnych opisów śmierci i przemocy, warto wziąć pod uwagę również status grozy w polskiej kulturze w chwili powstania i rozwoju rodzimej *fantasy*. Ograniczenie w Polsce doby PRL-u dostępu do prężnie rozwijającego się na Zachodzie przemysłu rozrywkowego dotyczyło nie tylko *fantasy*, ale również wielu innych gatunków literatury i kultury popularnej – w tym grozy. Mimo że twórcy podejmowali pewne próby eksploracji tego obszaru – najpierw w telewizji, a następnie w kinie – nie miały one możliwości gatunkowego rozwoju. Pierwszą z przyczyn tej sytuacji był fakt, że horror – z założenia nierzeczywisty i fantastyczny – kłócił się z ideologią PRL-u. Stąd też wynikają kolejne przyczyny marginalizacji rodzimej grozy: ograniczone budżety wpływały na niedostatki formalne i fabularne filmów, natomiast nawiązanie do estetyki filmowego horroru gotyckiego (osadzenie akcji w przeszłości zapewniało czasowy dystans prezentowanych zdarzeń względem współczesności) było już zabiegiem mocno przebrzmiałym. Horror przechodził wówczas liczne przeobrażenia, a na jego gruncie kształtowały się takie podgatunki jak *slasher*, *body horror*, *giallo*, *gore* czy *torture porn*⁴². Odmiany te – charakteryzujące się wykorzystaniem ekstremalnych środków wyrazu i mieszczące się w spektrum kulturowego zjawiska określanego mianem pornografii śmierci – w zasadzie nie zyskały godnych uwagi polskich realizacji⁴³. Również na polu literackim groza nie rozwinęła się gatunkowo w polskiej kulturze na taką skalę jak literatura *fantasy* i w zasadzie poza twórczością Łukasza Orbitowskiego, Jakuba Żulczyka czy Stefana Dardy pozostaje zjawiskiem niszowym. Pozwala to wysnuć hipotezę, że wspomnianą lukę w obszarze rodzimej popkultury mógł – najpewniej nieintencjonalnie ze strony autorów – wypełnić gatunek, który rozwijał się dużo bardziej dynamicznie i wykazywał tendencje do brutalizacji przedstawianej rzeczywistości, czyli właśnie *fantasy*.

Wspomniane wcześniej pojęcie „pornografii śmierci” wprowadził w latach pięćdziesiątych XX wieku angielski antropolog Geoffrey Gorer, który zwrócił uwagę na pewne tendencje związane ze sposobami ukazywania śmierci przede wszystkim w przestrzeni kultury popularnej. Podkreślał on, że coraz częściej dochodzi do eksponowania zgonów nagłych, szokujących, zmasowanych, ale równocześnie efektownych i nęcących atrakcyjnością wizualną⁴⁴. Badacz użył określenia „pornografia” analogicznie do tradycyjnie pojmowanej pornografii seksualnej, argumentując to

⁴² Szerzej na temat prób realizacji kina grozy w PRL-u zob. R. Pisula, „*Tam gdzie Golarz Filip mówi dobranoc*”. *Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa*, w: *Groza...*, dz. cyt., s. 128–131.

⁴³ Sytuacja ta może ulec zmianie, wzięwszy pod uwagę, że w ostatnim roku ukazały się polskie filmy nawiązujące do tych konwencji gatunkowych i korzystające z ich estetyki: *W lesie dziś nie zaśnie nikt* (reż. B.M. Kowalski, Polska 2020) i *Wszyscy moi przyjaciele nie żyją* (reż. J. Belcl, Polska 2020). Nie pozwala to jednak jednoznacznie stwierdzić, czy mamy do czynienia z nowymi na gruncie polskiej popkultury tendencjami, czy też są to odosobnione, jednorazowe fenomeny.

⁴⁴ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1979, nr 3, s. 201.

uwagą, że w obu wypadkach obrazowanie tych aktów jest pozbawione uczuć, które im naturalnie towarzyszą⁴⁵. Koncepcja pornografii śmierci w ujęciu Gorera jest ściśle związana z innym zjawiskiem, jakie zaobserwował Philippe Ariès, analizując historyczne przemiany społecznych postaw wobec śmierci. Zwrócił on uwagę, iż w pewnym momencie zaczęto ją stopniowo usuwać z przestrzeni publicznej, mimo iż przez wieki była postrzegana jako naturalne zjawisko związane z nieuniknionym kresem życia. Ariès podkreśla, że jeszcze na początku XX wieku „śmierć każdego była zdarzeniem publicznym, które poruszało, w dwojakim znaczeniu tego słowa, całą społeczność: umierała nie tylko jednostka, śmierć godziła w całą społeczność i rana musiała się zabiżnić”⁴⁶. Badacz zwraca uwagę, że wcześniejsze przemiany, jakie zachodziły w zakresie kulturowych wymiarów śmierci w społeczeństwach Zachodu, nie naruszały jej fundamentalnego obrazu jako aktu społecznego i publicznego. Natomiast XX wiek przyniósł ze sobą zmianę bardzo gwałtowną: w ciągu kilkudziesięciu lat śmierć naturalna została bowiem niemal całkowicie usunięta z przestrzeni publicznej i zmarginalizowana jako fakt społeczny – stała się tabu. Gorer właśnie we wspomnianym kulturowym kryzysie śmierci upatruje naturalnej konsekwencji dla pornografizacji jej przedstawień. Jak zauważa: „Pornografia jest niewątpliwie odwrotną stroną, cieniem pruderii, tak jak sprośność stanowi jedno z oblicz przyzwoitości”⁴⁷.

Kolejnym filozoficzno-antropologicznym tropem związanym z tabuizacją śmierci są spostrzeżenia Georges’a Bataille’a dotyczące transgresywnej natury zakazu, jakim objęta jest sfera śmierci. Jak pisze badacz: „Gwałt i śmierć, która gwałt oznacza, budzą w nas dwojaki odruch: zgroza w połączeniu z przywiązaniem do życia każe nam się cofnąć, jednocześnie fascynuje nas w śmierci coś uroczystego, a zarazem przerażającego, co wstrząsa nami do głębi”⁴⁸. Kulturowa nieobecność śmierci naturalnej, usunięcie jej poza nawias życia publicznego nie wyklucza ludzkiej ciekawości dotyczącej spraw ostatecznych – wręcz przeciwnie, zdaje się ją podsycać, wzbudzając dodatkowe zainteresowanie tym, co objęte jest sferą zakazu. Podążając za myślą Bataille’a, „zakazany czynunek nabiera sensu, którego nie miał, zanim odwołujący nas od tego uczynku lęk przydał mu blasku chwały”⁴⁹. Pornograficzne obrazy śmierci i przemocy spełniają zatem funkcję kompensacyjną: tabu, które powoduje usunięcie śmierci naturalnej z przestrzeni publicznej, prowokuje jednocześnie przeniesienie kontaktu z nią na inną płaszczyznę – oddzieloną od odbiorcy barierą tekstu bądź obrazu.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 2011, s. 557. Zob. również tenże, *Śmierć na opak. Przemiana postaw wobec śmierci w społeczeństwach zachodnich*, w: tegoż, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczeńska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 246–297.

⁴⁷ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, dz. cyt., s. 197.

⁴⁸ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, wyd. 3, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, s. 50.

⁴⁹ Tamże, s. 52–53.

Mimo że schyłek XX wieku przyniósł ze sobą próby zniesienia tabu śmierci⁵⁰, wydaje się, że w przestrzeni kultury popularnej dominującą tendencją nadal stanowi jej pornografizacja⁵¹. Obrazowość i plastyczność tego typu przedstawień nie tylko upowszechniły się w kinie rozrywkowym i w literaturze popularnej, ale stały się również podstawą ukształtowania popularnych gatunków zarówno filmowych, jak wspomniane już *slasher*, *gore*, *body horror* czy *torture porn*, jak i literackich, wśród których wymienić należy choćby *splatter punk*. Pornograficzne ukazywanie śmierci oraz sięganie po ekstremalne środki estetycznego wyrazu nie jest tu jedynie elementem ubarwiającym akcję, lecz stanowi dystynktywną cechę gatunku. W przypadku polskiej literatury *fantasy* nie są one wprawdzie elementem konstytutywnym, stanowią jednak istotną część wielu utworów, wpływając na określenie dominującego obrazu świata przedstawionego. Można wręcz powiedzieć, że krwawe i sugestywne opisy śmierci oraz przemocy, nawiązujące do estetyki kina *gore*, stanowią charakterystyczny element literackiego krajobrazu rodzimej *fantasy*, choć nie definiują jej przynależności gatunkowej i z czysto fabularnego punktu widzenia mogłyby wydawać się zbędne⁵². Pełnią zatem przede wszystkim funkcję estetyzującą i określają obraz prezentowanej rzeczywistości.

Estetyka makabry w polskiej literaturze *fantasy* – analiza wybranych przykładów

Polscy autorzy literatury *fantasy* bardzo chętnie sięgają po estetykę makabry zarówno w prezentowaniu śmierci i aktów przemocy, jak i w kreowaniu ogólnego wyobrażenia na temat przedstawianej rzeczywistości. Sapkowski, choć w przywołanym już esej *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach* krytykuje pisarzy epatujących brutalnością, nie unika w swojej twórczości drastycznych opisów. Te jednak nie tyle inkrustują fabułę, ile spełniają w niej pewne określone funkcje, co przekłada się również na językowe ukształtowanie deskrypcji. Jako przykład można przywołać tu fragment opisu starcia z bruxą w opowiadaniu *Ziarno prawdy*: „zobaczył, jak na jej plecach, na białej sukni wykwitła czerwona plama, z której w gejzerze krwi wyłazi ohydnie i nieprzyzwoicie ułamany szpic”⁵³, oraz jeden z widoków, na jaki natrafiają bohaterowie w *Chrzcie ognia*: „Na żurawiu wisiał nagi trup. Głową w dół.

⁵⁰ Jacek Kolbuszewski zwraca uwagę na poszukiwanie naturalnych dla nowych czasów sposobów i form mówienia o śmierci – takich, które przełamałyby zarówno jej tabu, jak i pornografię (zob. J. Kolbuszewski, *Kryzys, pornografia i renesans śmierci*, w: *Problemy współczesnej tanatologii: medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. 1–2, red. J. Kolbuszewski, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1997). Do tego typu zjawisk można zaliczyć choćby związaną z dynamicznym rozwojem internetu wirtualizację pamięci i żałoby. Zob. A.E. Kubiak, *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014, s. 115–132 (rozdział VI: *Wirtualizacja pamięci i żałoby*).

⁵¹ Szerzej na temat pornografii śmierci w kulturze i zagrożeń, jakie może ze sobą nieść, zob. B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

⁵² Zob. J. Płoszaj, *Bezsilne ciała*, dz. cyt., s. 65.

⁵³ A. Sapkowski, *Ziarno prawdy*, w: tegoż, *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa 2001, s. 70.

Krew ze zmasakrowanego krocza i brzucha ściekała mu na pierś i twarz, soplami zwisała z włosów”⁵⁴. Mimo że oba fragmenty przedstawiają krwawy, drastyczny opis ciała naznaczonego przemocą, można zauważyć, iż w pierwszym z nich autor operuje kontrastem między metaforą na poziomie językowym („wykwita czerwona plama”, „w gejerze krwi”) a dosłownością i brutalnością wyobrazonego obrazu, co stanowi efektowną oprawę opisu walki. W drugim zaś fragmencie Sapkowski nie ucieka się do przenośni, deskrypcja uderza dosłownością – w ten sposób autor kreuje przejmujący i wiarygodny obraz świata ogarniętego wojną.

Kres z kolei jest w swojej poetyce dużo bardziej jednoznaczny. Nietrudno dostrzec u niego inspiracje płynące z powieści gotyckich, a jego twórczość można określić jako *dark fantasy*, ponieważ łączy ona w sobie elementy charakterystyczne dla literatury grozy oraz dla *fantasy*. Jednym z charakterystycznych elementów snutej przez Kresa narracji są frenetyczne deskrypcje okrutnie zmasakrowanych ciał, czego przykład można zaobserwować w powieści *Król bezmiarów*: „Potworna nagość ujawniała przerażające blizny po oderżniętych piersiach. Głowę pokrywały resztki włosów, miejsca zaś, gdzie ich nie było, zdawały się świadczyć, że wyrwano je razem ze skórą. Kobieta miała wyłupione oczy i dziury w policzkach, odsłaniające zęby”⁵⁵. Uczucie grozy wprowadza tu jednak nie tylko makabryczna estetyka opisu, ale również relacje zachodzące między postaciami. Otóż deskrypcja ukazuje kobietę, która została poddana torturom przez własną siostrę bliźniaczkę, sam akt okrucieństwa podyktowany był zaś ciekawością i czystą przyjemnością zadawania bólu. W twórczości Kresa przemoc często zresztą wypływa z sadystycznych upodobań bohaterów. Innym przykładem może być opowieść wojowniczkii Hayny o tym, jak jako jeńiec przez kilka dni była poniżana i zmuszana do samookaleczania: „Lubiło, jak przebijam sobie policzek albo ciało pod dolną wargą i wytykam przez dziurę język... bo to było [dla niego] śmieszne, najśmieszniejsze...”⁵⁶. Sceny brutalnej przemocy często są także konsekwencją impulsywnej natury kreowanych przez Kresa postaci, niejednokrotnie prowadzącej do nagłej, niepoahamowanej eskalacji okrucieństwa. Obrazowość i drastyczność tego typu opisów u Kresa sprawiają, że deskrypcje wykazują podobieństwa nie tylko do grozy nurtu *terror gothic*, ale także do filmów *gore*, zwłaszcza w ich najbardziej ekstremalnej realizacji, czyli *torture porn*. Podobną funkcję pełnią tu obrazy okaleczanych i torturowanych postaci, prowokujące pytania o to, w jaki jeszcze sposób można przedstawić upodlenie ludzkiego ciała.

Estetyką makabry chętnie operują również autorzy Fabryki Słów. Piekara w cyklu inkwizytorskim niejednokrotnie prezentuje efektowne, krwawe opisy rozplątanych zwłok, których obecność bywa umotywowana nawiązaniami do schematów fabularnych czarnego kryminału. Dzieje się tak między innymi w opowiadaniu *Dziewczyny rzeźnika*. Inkwizytor Mordimer Madderdin ściga w nim mordercę, który obchodzi się ze swoimi ofiarami wyjątkowo bezwzględnie, co znajduje odzwierciedlenie w opisie:

⁵⁴ A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, SuperNOWA, Warszawa 2001, s. 70.

⁵⁵ F.W. Kres, *Król bezmiarów*, wyd. 4, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2000, s. 361.

⁵⁶ F.W. Kres, *Tarcza Szerni*, t. 2, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2005, s. 96.

Krew była wszędzie. Na ścianach, na podłodze, nawet na suficie. Można by pomyśleć, że w tym pokoju pracował szalony lub pijany malarz, który upodobał sobie technikę polegającą na rozbryzgiwaniu przeróżnych odcieni czerwonej farby, od niemal różowego po wpadający w brąz, [...] gdyby nie smród [...] zastarzałej, zaschniętej krwi i rozprutych wnętrzności⁵⁷.

Profesja głównego bohatera warunkuje obecność w tekście nie tylko efektownych opisów martwych ciał, ale także tych poddanych drastycznym torturom. Inkwizytor bowiem niejednokrotnie uczestniczy w przesłuchaniach, podczas których zeznania wymuszane są okrutnymi metodami: „Jej stopy były spalone niemal na węgiel, a ciało porwane kleszczami do samych kości. Wytluczono jej prawe oko, które pokrywał ropiejący, żółtobrunatny skrzep”⁵⁸. Te oraz inne brutalne opisy inkrustują fabułę cyklu inkwizytorskiego, prezentując wyjątkowo bezwzględna rzeczywistość, w której jednym z największych zagrożeń jest sam wymiar sprawiedliwości. Jednocześnie samo okrucieństwo jest tu wpisane w konstrukcję świata przedstawionego i wynika z dominującego systemu religijnego, w którym Chrystus nie umarł za grzechy ludzi, lecz zszedł z krzyża, aby nieść zgubę swoim prześladowcom. W związku z czym dominującymi wartościami są kara i zemsta, a nie miłosierdzie.

Przemoc jest wpisana również w strukturę rzeczywistości kreowanej przez Ziemiańskiego w powieściach osadzonych w uniwersum *Achai*. Wynika to zasadniczo z dwóch czynników: po pierwsze, na pewnych etapach historii przedstawionego świata funkcjonuje w nim mocno zakorzeniony system niewolniczy, po drugie, opowieści ze świata *Achai* zwykle w mniejszym lub większym stopniu osadzone są w ramach narracji wojennej. Z tą drugą wiąże się choćby drobiazgowy opis tortur, którym zostaje poddana tytułowa księżniczka Achaja w celu wywarcia nacisku na jej ojca podczas dyplomatycznych negocjacji między toczącymi wojnę państwami⁵⁹. Typowe dla estetyki *gore* eksponowanie zakrwawionych wnętrzności odnaleźć można w deskrypcjach ciał żołnierzy, ulegających wojennemu okrucieństwu: „przy szerokim pniu leżało nagie ciało kobiety. Ktoś wcześniej rozpruł jej brzuch, wyjął kawałek jelita i przybił do drzewa. [...] zmuszono ofiarę, żeby biegła wokół pnia, nawijając na niego własne flaki”⁶⁰. System niewolniczy wiąże się zaś z nieustanną przemocą psychiczną i fizyczną względem zniewolonych oraz z ich ciągłym upodleniem, próby ucieczki zaś są karane w najbrutalniejszy możliwy sposób. Gdy Achaja podejmuje decyzję o opuszczeniu obozu niewolników, jeden z jej towarzyszy wyjaśnia jej, jakie konsekwencje ponoszą złapani uciekinierzy, tłumacząc, że mistrzowie śmierci są w stanie niemal poćwiartować człowieka, zanim ostatecznie skażą go na kilkudniową kaźń na palu⁶¹.

⁵⁷ J. Piekara, *Dziewczyzny rzeźnika*, w: tegoż, *Wieże do nieba*, Fabryka Słów, Lublin 2013, s. 5–6.

⁵⁸ J. Piekara, *Żar serca*, w: tegoż, *Młot na czarownicy*, Fabryka Słów, Lublin 2015, s. 314–315.

⁵⁹ Zob. A. Ziemiański, *Achaja*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2011, s. 259–263.

⁶⁰ A. Ziemiański, *Pomnik cesarzowej Achai*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2012, s. 485.

⁶¹ Zob. A. Ziemiański, *Achaja*, dz. cyt., s. 450.

Krwawe, utrzymane w estetyce makabry opisy można odnaleźć także w twórczości Kossakowskiej, lecz tutaj częściej niż z dosadną dosłownością wyrażone są one w sposób zmetaforyzowany lub taki, w którym dosłowność kontrastuje z metaforą. Przykłady takich deskrypcji można odnaleźć w utworach z cyklu *Zastępy anielskie*: „Wyprute wnętrzności zostały starannie udrapowane, niczym pęk czerwonych wstążek”⁶²; „Bryzgi krwi na skrzydłach przypominały maźnięcia farbą. Czerwona dziura pośrodku korpusu wyglądała jak element ekstrawaganckiego kostiumu”⁶³. Metafora pociąga za sobą szczególną estetyzację scen przemocy, czy wręcz ich teatralizację. Jest to jeszcze wyraźniejsze w cyklu *Takeshi*, gdzie miejsce masowego mordu zostaje przedstawione następująco:

Wśród szczątków stołu, pośród opitych posoką poduszek leżały zwłoki. W kałużach krwi ślizgały się odrąbane ludzkie nogi, otoczone wieńcami wyłupiastych, mrugających oczu, kąpały ogromne ropuchy, tarzały blade, wzdęte trupki o ogromnych, fasetowych ślepiach. Plamy krwi znaczyły fantasmagoryczne, widmowe pejzaże, niczym brzydkie, lakowe pieczęci. [...] Resztki wykwinnych potraw mieszały się z krwią i z wnętrznościami zabitych⁶⁴.

Barwne epitety, porównania i przenośnie wprowadzają wrażenie malarskości opisu, ale powstający obraz jest wręcz groteskowy, a makabra zostaje efektownie przestylizowana.

Przedstawione powyżej wybrane fragmenty nie wyczerpują oczywiście repertuaru przykładów wielu innych podobnych im opisów, jakie można odnaleźć na kartach polskich utworów *fantasy*. Obraz rzeczywistości kreowany w najpoczytniejszych z nich rzutuje na postrzeganie rodzimych światów *fantasy* jako bezwzględnych, krwawych, ponurych. O sile ich oddziaływania może świadczyć to, że na gruncie rodzimej odmiany gatunku krwawe lub makabryczne opisy odnaleźć można także w utworach zaliczanych do *fantasy* mitopoetyckiej, czego przykładem może być fragment *Sagi o zbroju Twardokęsku* Anny Brzezińskiej: „Kiedy wóz dotarł na środek rynku, spośród trupów wyprysnął kolejny przebieraniec [...]. W gębie trzymał ludzkie ramię, a szyję miał owiniętą krwawymi strzępami, które bardzo przypominały wnętrzności”⁶⁵. Prawdziwą kumulację tych tendencji można zaś zaobserwować w wydanej nakładem Runy trylogii *Ukochani poddani Cesarza*⁶⁶ Tomasza Piątka. Autor kreuje rzeczywistość przesyconą mogącymi wzbudzać wstręt aktami odrażającego okrucieństwa, które wpisane jest w społeczną strukturę świata, bazującą na systemie kar i tortur oraz wysyconą z jakichkolwiek pozytywnych wartości⁶⁷.

⁶² M.L. Kossakowska, *Zobaczyć czerwień*, w: tejsze, *Żarna niebios*, Fabryka Słów, Lublin 2008, s. 206.

⁶³ M.L. Kossakowska, *Siewca wiatru*, wyd. 4, Fabryka Słów, Lublin 2011, s. 322.

⁶⁴ M.L. Kossakowska, *Takeshi. Cień śmierci*, Fabryka Słów, Lublin 2014, s. 59–60.

⁶⁵ A. Brzezińska, *Żmijowa harfa*, SuperNOWA, Warszawa 2003, s. 57.

⁶⁶ Trylogia składa się z części: *Żmije i krety* (Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2003), *Szczury i rekiny* (Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004) oraz *Elfy i ludzie* (Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004).

⁶⁷ Zob. szerzej A. Mazurkiewicz, *Niedyskretny urok...*, dz. cyt., s. 300.

Operowanie typowymi dla estetyki *gore* ekstremalnymi środkami artystycznego wyrazu sprawia, że śmierć i cierpienie mają w polskiej literaturze *fantasy* wymiar czysto materialny – związane są z obrazami biologicznego rozkładu i fizycznej destrukcji ciała. Ów materializm śmierci jawi się tu wręcz jako próba wyeksponowania jej prawdziwej, nieubarwionej natury, co wyraża się cytatem z *Wieży Jaskółki* Sapkowskiego: „Tak się umiera. Popatrz, to są flaki. To krew. A to gówno. To człowiek ma w środku”⁶⁸. Wynika on również stąd, że centralnym, najsilniej przykuwającym uwagę obiektem deskrypcji staje się zdefragmentowane, ulegające rozpadowi ciało. Anna Łebkowska zauważa, że samo w sobie ciało „odbierane jest jako efekt poglądów na temat podmiotu, natury i wreszcie – kultury”⁶⁹. W wielu utworach polskiej literatury *fantasy* – podobnie jak w kinie *gore*, *torture porn* i innych gatunkach, dla których typowym środkiem artystycznego wyrazu jest operowanie pornografią śmierci – ulega ono reifikacji. Powtórzyć można za Piotrem Sawickim: ciało staje się „konstruktem przeznaczonym do otrzymywania i zadawania bólu”⁷⁰. Jego dehumanizacja po raz kolejny pociąga za sobą emocjonalną izolację względem prezentowanego okrucieństwa, pozwala na wyeksponowanie atrakcyjności brutalnych deskrypcji i staje się jednym ze źródeł lekturowych satysfakcji odbiorcy.

Jeśli zatem przyjąć, że zaprezentowane wcześniej antropologiczne i historyczne spostrzeżenia Bataille’a, Gorera i Arièsa dotyczące przemian związanych z postawami względem śmierci w kulturze Zachodu oraz kulturowych konsekwencji tabu śmierci mają charakter uniwersalny dla społeczeństw zachodnich, można spostrzec, że nagromadzenie w polskiej literaturze *fantasy* efektywnych deskrypcji okrucieństwa i przemocy oraz idąca za tym brutalizacja świata przedstawionego mogą spełniać funkcję kompensacyjną względem nieobecnych w rodzimej realizacji gatunków, dla których pornograficzne obrazowanie śmierci i przemocy jest cechą konstytutywną. Tabu wzmaga fascynację płynącą z naturalistycznego ukazywania śmierci i przemocy w tekście, niesie to ze sobą bowiem – jak zauważa Ryszard Koziołek w odniesieniu do twórczości Henryka Sienkiewicza – element transgresji poza znak, pozorną możliwość przekroczenia bariery tekstu, doświadczenia czegoś rzeczywistego, choć realnie niedostępnego⁷¹. Dla satysfakcji odbiorczej płynącej z obcowania z tekstem przemocy kluczowy jest zresztą iluzoryczny charakter owej transgresji, „umysł [czytelnika] nie opuszcza bowiem ani na chwilę bezpiecznego kręgu fikcji”⁷².

⁶⁸ A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, SuperNOWA, Warszawa 2001, s. 72.

⁶⁹ A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, dz. cyt., s. 107.

⁷⁰ P. Sawicki, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Yo-Hei, Wrocław 2011, s. 11.

⁷¹ R. Koziołek, *Popisy przemocy*, w: tegoż, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, wyd. 2, rozszerz., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 331.

⁷² Tamże. Widoczne są tu zresztą podobieństwa do art-grozy zdefiniowanej przez Noëla Carrolla w celu określenia emocji towarzyszących odbiorcy horroru. Badacz zauważa, że przyjemność obcowania z tekstem grozy związana jest z fascynacją tym, co wywołuje niepokój, wstręt czy wstrząs. Możliwa jest ona jednak tylko w sytuacji, gdy zagrożenie ma charakter wyłącznie fikcyjny – dla osiągnięcia satysfakcji niezbędne są zatem komfortowe warunki odbioru. Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 316.

Podsumowanie

Rozpatrzenie problemu brutalizacji świata przedstawionego w polskiej literaturze *fantasy* w perspektywie towarzyszących temu zjawisku kontekstów kulturowych pozwala dostrzec kilka istotnych kwestii. Po pierwsze, czas powstania rodzimej *fantasy* był okresem kulturowej izolacji państw pozostających pod dominacją ZSRR od świata niekomunistycznego. W związku z tym początkowy rozwój lokalnej postaci gatunku warunkowany był nie poprzez odniesienia do bardziej zróżnicowanej *fantasy* światowej, lecz poprzez inspirację twórczością rodzimych autorów, którzy w swych utworach niemal od początku kreowali światy inkrustowane realistycznymi czy wręcz naturalistycznymi wyobrażeniami śmierci i przemocy. Wpłynęło to na określenie polskiej literatury *fantasy* jako kierowanej z założenia raczej do odbiorcy dorosłego. Po drugie, przyjęta poetyka deskrypcji wpisuje rodzimą *fantasy* w szerszy nurt zjawiska pornografii śmierci, będącego reakcją na widoczny w XX wieku kryzys śmierci w społeczeństwach zachodnich. Pornografia śmierci w światowej kulturze popularnej najpełniejsze realizacje zyskała w obszarze podgatunków horroru, które nie wykształciły się w rodzimej realizacji. Ich kulturową funkcję lokalnie realizować zaczęły inne gatunki popularne – w pierwszej kolejności właśnie *fantasy*, w której obecność makabrycznych deskrypcji mogła być dodatkowo umotywowana reprezentacją wiedzy historycznej⁷³ na temat czasów stanowiących podstawę do wykreowania *quasi*-historycznej rzeczywistości świata przedstawionego⁷⁴.

Wykorzystanie teorii kulturowej w badaniach na literaturą popularną – w tym również nad literaturą *fantasy* – pozwala na odczytanie pozaliterackich kontekstów zaistnienia zjawisk, które mają – zdawałoby się – czysto literacki charakter. Zastosowanie w analizie zjawisk obecnych na gruncie literatury popularnej narzędzi badawczych, jakich dostarcza szeroko rozumiana kulturowa teoria literatury, pozwala dotrzeć do możliwych przyczyn rozwoju danego fenomenu, tkwiących poza niejednokrotnie schematyczną i silnie skonwencjonalizowaną strukturą samego utworu. Należy przy tym zauważyć, że przedstawiona w niniejszym tekście propozycja nie wyczerpuje oczywiście tematu brutalizacji rzeczywistości kreowanej w ramach polskich światów *fantasy*. Do pełnego opisu wspomnianego problemu niezbędne jest również uwzględnienie językowych aspektów prezentowanych opisów śmierci i przemocy, jako że zastosowane przez autorów zabiegi językowe również (czy może wręcz – przede wszystkim) odgrywają istotną rolę w brutalizacji kreowanego przez nich świata.

Ponadto podejmując refleksję nad zjawiskami literatury popularnej z perspektywy kulturowej, należy również pamiętać o możliwych pułapkach metodologicznych,

⁷³ W ten sposób do obecności przemocy w swoich utworach odnosi się m.in. Piekara. Zob. A. Kawula-Kubiak, J. Piekara, *Tworzenie jest narkotykiem*, w: A. Kawula-Kubiak, *Lubię być fantastą. Rozmowy*, Wydawnictwo Dolnośląskie Oddział Publicat, Poznań – Wrocław 2009, s. 191.

⁷⁴ Drugim spośród gatunków literatury popularnej, w którym na polskim gruncie upowszechniła się estetyka makabry, jest kryminał. Gemra łączy początki ekspansji drastycznych deskrypcji w polskim kryminale z publikacją w 1999 roku powieści Marka Krajewskiego *Śmierć w Breslau*. Zob. A. Gemra, *Kurs na makabrę? Kilka uwag o polskim kryminale*, w: *Przyjemność (z) czytania*, dz. cyt., s. 155.

jakie mogą się wiązać z wyborem tej właśnie orientacji badawczej. Swoboda interpretacji może w tym wypadku prowadzić na manowce dwóch skrajności: z jednej strony uciekania się do nadmiernych uproszczeń, z drugiej zaś – do nadinterpretacji, dlatego też każdy z wprowadzanych kulturowych kontekstów powinien być wnikliwie rozpatrzony⁷⁵. Dodatkowo należy zauważyć, że osadzając refleksję nad literaturą *fantasy* w szerszym spektrum kontekstów kulturowych, dochodzimy do analizy zjawisk, które nie są dla niej charakterystyczne pod względem gatunkowym, lecz zachodzą pośród ogółu wytworów kultury popularnej. To jednak pozwala odkryć, jakie czynniki wpłynęły na określenie specyfiki rodzimej *fantasy* jako fenomenu wyróżniającego się na tle *fantasy* światowej.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 2011.
- Ariès Philippe, *Śmierć na opak. Przemiana postaw wobec śmierci w społeczeństwach zachodnich*, w: tegoż, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. Katarzyna Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 246–297.
- Babis Kasia, *Dziadarsi polskiej fantastyki*, Krytyka Polityczna, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/polska-fantastyka-prawica-mizoginia-neoliberalizm-dziaderstwo/> (dostęp: 10.03.2021).
- Bataille Georges, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, wyd. 3, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015.
- Brzezińska Anna, *Żmijowa harfa*, SuperNOWA, Warszawa 2003.
- Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 41–91.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Gemra Anna, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis” 2001, nr 1(20), s. 167–185.
- Gemra Anna, *Kurs na makabrę? Kilka uwag o polskim kryminale*, w: *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, s. 155–166.
- Gemra Anna, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. Jakub Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 55–74.
- Gorer Geoffrey, *Pornografia śmierci*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1979, nr 3, s. 197–203.
- Greenblatt Stephen, *W stronę poetyki kultury*, przeł. Marta Lorek, w: tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 39–63.
- Hollanek Adam, Szolgina Krzysztof, *Sondaż III. Wyniki!*, „Fantastyka” 1987, nr 12, s. 31–34.

⁷⁵ Szerzej na temat możliwych nadużyć w wykorzystaniu badań kulturowych w refleksji nad tekstami kultury popularnej zob. A. Mazurkiewicz, *Blaski i nędze...*, dz. cyt., s. 70–74.

- Kaczor Katarzyna, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej*, red. Jakub S. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014, s. 181–198.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Kaczor Katarzyna, *Między obiegami. Powstanie polskiego pola literackiego fantasy 1982–1990*, w: *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, s. 167–175.
- Kaczor Katarzyna, *Skąd w polskiej fantasy tyle smutku?*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Bogdan Trocha, Tomasz Ratajczak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 219–226.
- Kaczor Katarzyna, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. Anna Gemra, Konrad Dominas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 25–44.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Kawula-Kubiak Agnieszka, Piekara Jacek, *Tworzenie jest narkotykiem*, w: Agnieszka Kawula-Kubiak, *Lubię być fantastą. Rozmowy*, Wydawnictwo Dolnośląskie Oddział Publicat, Poznań – Wrocław 2009, s. 182–199.
- Kolbuszewski Jacek, *Kryzys, pornografia i renesans śmierci*, w: *Problemy współczesnej tanatologii: medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. 1–2, red. Jacek Kolbuszewski, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1997.
- Kossakowska Maja Lidia, *Siewca wiatru*, wyd. 4, Fabryka Słów, Lublin 2011.
- Kossakowska Maja Lidia, *Takeshi. Cień śmierci*, Fabryka Słów, Lublin 2014.
- Kossakowska Maja Lidia, *Zobaczyć czerwień*, w: tejże, *Żarna niebios*, Lublin 2008, s. 169–217.
- Kowalczyk Kamila, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Koziołek Ryszard, *Popisy przemocy*, w: tegoż, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemoc*, wyd. 2, rozszerz., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 321–424.
- Kres Feliks W., *Król bezmiarów*, wyd. 4, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2000.
- Kres Feliks W., *Tarcza Szerni*, t. 2, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2005.
- Kubiak Anna E., *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014.
- Lichański Jakub Zdzisław, *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*, w: *Genologia i konteksty*, red. Czesław P. Dutka, Małgorzata Mikołajczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 2000, s. 139–150.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 101–136.

- Majkowski Tomasz Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Mazurkiewicz Adam, *Blaski i nędze cultural criticism jako sposobu badania tekstów kultury popularnej. Glosa metodologiczna*, w: Jakub Z. Lichański, Adam Mazurkiewicz, *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 43–91.
- Mazurkiewicz Adam, *Niedyskretny urok okrucieństwa. Funkcja obrazów przemocy w literaturze popularnej (na przykładzie polskiej twórczości fantasy)*, w: *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. Jarosław Chaciński, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007.
- Nycz Ryszard, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 7–27.
- Nycz Ryszard, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 5–38.
- Nycz Ryszard, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 32–61.
- Piątek Tomasz, *Elfy i ludzie*, Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004.
- Piątek Tomasz, *Szczury i rekiny*, Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004.
- Piątek Tomasz, *Żmije i krety*, Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2003.
- Piekara Jacek, *Dziewczyny rzeźnika*, w: tegoż, *Wieże do nieba*, Fabryka Słów, Lublin 2013.
- Piekara Jacek, *Żar serca*, w: tegoż, *Młot na czarownicy*, Fabryka Słów, Lublin 2015.
- Pisula Radosław, *„Tam gdzie Golarz Filip mówi dobranoc”. Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 128–131, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/> (dostęp: 23.03.2021).
- Płoszaj Joanna, *Bezsilne ciała. Uwagi na temat przemocy przedstawionej w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary*, w: *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 53–66.
- Płoszaj Joanna, *Między fantasy a literaturą grozy. Wykorzystanie motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone Królestwa” Feliksa W. Kresa*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 54–65, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/> (dostęp: 15.10.2021).
- Płoszaj Joanna, *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, t. 23, s. 75–91.
- Płoszaj Joanna, *Przeróżająco krwawe światy... Groza śmierci w polskiej literaturze fantasy na przykładzie twórczości Jacka Piekary oraz Andrzeja Ziemiańskiego*, w: *Światy grozy*, red. Ksenia Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, s. 197–212,

- <https://factaficta.files.wordpress.com/2016/08/c59bwiaty-grozy-do-dystrybucji.pdf> (dostęp: 10.03.2021).
- Poradecki Mateusz, *Władza w polskiej literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Pustowaruk Marek, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009.
- Roszczyńska Magdalena, *Etnologiczne konteksty fantasy (na podstawie cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego)*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 99–114.
- Roszczyńska Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009.
- Sapkowski Andrzej, *Chrzest ognia*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, 65–72.
- Sapkowski Andrzej, *Wieża Jaskółki*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Ziarno prawdy*, w: tegoż, *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sawicki Piotr, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Yo-Hei, Wrocław 2011.
- Sendyka Roma, *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatta*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 229–269.
- Sendyka Roma, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 275–276.
- Stasiewicz Piotr, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.
- Sułkowski Bogusław, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.
- Szklarski Michał, *Naiwne okrucieństwo*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181, s. 18–19.
- Tkacz Małgorzata, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012.
- Tolkien John Ronald Reuel, *O baśniach albo Drzewo i liść*, w: tegoż, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, przeł. Robert Stiller, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2012, s. 153–220.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Trębicki Grzegorz, *Synkretizm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Libron, Kraków 2014.
- Ziemiański Andrzej, *Achaja*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2011.
- Ziemiański Andrzej, *Pomnik cesarzowej Achai*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2012.
- Żabski Tadeusz, *Literatura popularna*, hasło w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2, popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, 212–217.

Streszczenie

Artykuł przedstawia próbę rozpatrzenia zagadnień związanych z brutalizacją polskiej literatury *fantasy* oraz prezentowanych w niej światów z punktu widzenia kulturowej teorii literatury. W tekście przeanalizowane zostały kulturowe konteksty tego zjawiska, takie jak izolacja polskiej *fantasy* w początkach jej istnienia od wzorców rozwijanych na gruncie anglosaskim, tabuizacja śmierci naturalnej w przestrzeni publicznej, prowadząca do pornografizacji przedstawień przemocy oraz śmierci w kulturze popularnej, czy kulturowy aspekt opisów ciała doświadczającego przemocy. Podkreślenie relacji literatury z kontekstami pozaliterackimi pozwala zauważyć, że polska literatura *fantasy* częściowo przejęła funkcję marginalizowanych w polskiej kulturze tekstów grozy.

The brutalization of Polish fantasy literature from the perspective of cultural literary theory. Contexts and research proposals**Abstract**

This article attempts to analyze the brutalization of Polish fantasy literature using cultural literary theory. This article shows cultural contexts that influence the brutalization of Polish fantasy literature and the worlds it creates: isolation from English literature influences the beginnings, especially the taboo of natural death in the public space, resulting in very graphic, almost pornographic images, and the cultural aspect of literary descriptions of bodies experiencing violence. Emphasizing the relationship between literature and its non-literary contexts leads to the conclusion that Polish fantasy literature in part took over some functions of horror works, which are marginalized in Polish culture.

Słowa kluczowe: polska literatura *fantasy*, kulturowa teoria literatury, pornografia śmierci, groza

Keywords: Polish fantasy literature, cultural literary theory, pornography of death, horror

Joanna Płoszaj – mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, członkini Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”. Przygotowuje pracę doktorską na temat sposobów obrazowania śmierci i przemocy w polskiej literaturze *fantasy*. Jej zainteresowania badawcze krążą wokół literatury i kultury popularnej ze szczególnym uwzględnieniem literatury *fantasy*.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.15

Sonia Nowacka

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0002-0112-5847

Poezja spekulatywna a fantastyka naukowa w poezji polskiej po 2010 roku. Próba ujęcia zjawiska

cokolwiek nastąpi nie należy panikować bowiem
człowiek maszeruje ulicami Marsa

Anna Adamowicz¹

Poetyckie realizacje SF

Poezja *science fiction* w Polsce właściwie nie funkcjonuje w świadomości krytyki literackiej ani w dyskursie literaturoznawczym². Samo to zjawisko na rodzimym gruncie jak dotąd nie doczekało się należytego omówienia i choć nie jest ono nowe, to można zaobserwować jego szczególne nasilenie w polskiej poezji dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku. Mój artykuł ma na celu wstępne rozpoznanie rodzimego pola literackiego w kontekście współczesnych realizacji poetyckich SF oraz prześledzenie genologicznych i trudnych do jednoznacznego zaklasyfikowania wyznaczników tejże poezji.

Sama poezja SF, jeśli powołać się na typologię literatury anglosaskiej, funkcjonuje jako część szerszego nurtu nazywanego *speculative poetry*. Pojęcie „poezji spekulatywnej” funkcjonuje w dyskursie anglosaskim dwojako – Brian Kim Stefans określa tym mianem podgatunek poezji eksperymentalnej, „matematycznej”, konceptualnej (*conceptual writing*), zwracając uwagę na pewne zbieżności między ruchami poetyckimi a zwrotem spekulatywnym w filozofii (tzw. *speculative turn*)³. Drugie rozumienie „spekulatywności”, które stanowić będzie właściwy przedmiot niniejszych rozważań, wiąże się z gatunkami literatury popularnej, w których istotną rolę odgrywa

¹ A. Adamowicz, *sci fi*, teźe, *Nebula*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2020.

² O samej poezji *science fiction* powstał w Polsce jak na razie jeden artykuł, również wskazujący na wyraźną lukę w opisie tego zjawiska. Jego skalę oraz kontekst przybliżył i nakreślił Mariusz Leś, dokonując analizy poszczególnych realizacji tego gatunku w poezji amerykańskiej, przedstawiając również samo to zjawisko jako „socjoliterackie”, z czym należy się zgodzić, biorąc pod uwagę związane z nią ośrodki wydawnicze i style odbioru. Zob. M. Leś, „A ja jestem jedynym dowodem”. *O poezji fantastycznonaukowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 187–203.

³ B.K. Stefans, *Terrible Engines. A Speculative Turn in Recent Poetry and Fiction*, „Comparative Literature Studies” 2014, nr 1, s. 159–183.

kreacja świata przedstawionego – z fantastyką, horrorem czy wciąż słabo opisanym w polskich badaniach literaturoznawczych *weird poetry*, wywodzącym się z *weird fiction* i *new weird* oraz z modernistycznej tradycji anglosaskiego horroru⁴.

Do poezji spekulatywnej zaliczana jest także część literatury fantastycznej, którą można by określić jako *low fantasy*, której temat bezpośrednio odnosi się do rzeczywistości, zaś poszczególne motywy w utworze zawierają ponadnaturalne wątki, opierające się na przekazach ludowych, folklorze czy mitologii. Dlatego wśród klasyków czy też prekursorów współczesnej poezji spekulatywnej wskazuje się często angielskich poetów romantycznych, jak chociażby John Keats czy Percy Bysshe Shelley. Gdyby rozszerzyć tę typologię o kontekst polski, można byłoby wskazać ballady romantyczne i motywy znane z twórczości Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego⁵. Klasycznymi dziełami przynależącymi do tegoż gatunku są także utwory poetyckie Edgara Alana Poego czy Howarda Phillipsa Lovecrafta (z mniej znanymi polskiemu odbiorcy wierszami). Mówiąc już o samych odłamach poezji SF, można również wymienić w tym gronie autorskie projekty podparte manifestami literackimi, takie jak chociażby „scifaiku”⁶. Wśród dwudziestowiecznych zatem tradycji poezji amerykańskiej ukształtowały się, rozwinęły lub zostały wypracowane pojęcia opisujące zjawiska literackie sytuujące się na pograniczu gatunków literatury popularnej i liryki. Warto w tym miejscu dokonać rozróżnienia pomiędzy SF a fantastyką, które to gatunki różnią się w pewnych aspektach. Słusznie zauważa Leszek Będkowski, że:

Różnica ta jest na tyle istotna, że jakiegokolwiek utożsamianie terminów „*science fiction*” i „fantastyka” (również w postaci pojęcia „fantastyka naukowa”) musi wywołać spore zastrzeżenia. Stąd większość badaczy SF (między innymi Roger Caillois, Darko Suvin, w Polsce zaś Barbara Okólska) proponuje ścisłe rozgraniczenie obu pojęć oraz usytuowanie odpowiadających im podzbiorów literatury w szerszym obszarze prozy, określonej mianem literatury imaginacyjnej. Oczywiście słuszne będzie również określenie SF jako fantastyki naukowej będącej jedną z odmian szeroko pojmowanej fantastyki (czyli fantastyki rozumianej jako synonim imaginacji)⁷.

Rozróżnienie to jest konieczne, ponieważ *science fiction* i fantastyka ze względu na pewną kalkulację, alternatywną wizję świata przynależą do dużo większego

⁴ O sytuacji *weird fiction* w polskiej prozie pisała m.in. K. Trzeciak, *Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura weird fiction?*, „Wielogłos” 2013, s. 129–138. W szerszym ujęciu literaturze *old and new weird* poświęcony został cały numer czasopisma „Genre. Forms of Discourse and Culture” 2016, nr 21.

⁵ L. Będkowski, *Science fiction jako odmiana literatury imaginacyjnej*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1994, s. 15–25.

⁶ Neologizm typologiczny stworzony przez Toma Brincka jako połączenie *science fiction* i haiku. Pomysł ten wyrażony został po raz pierwszy w manifestie literackim *Scifaiku Manifesto* (Manifest scifaiku) w 1995 roku, dostępnym na stronie: <http://www.scifaiku.com/what/>. Brinck łączy filozofię i formę japońskiej sztuki poetyckiej (3 strofy złożone z wersów 7- lub 5-sylabowych). Według autora manifestu połączenie to ma na celu jak najpełniejsze wyrażenie jednostkowego, chwilowego doświadczenia podmiotu, zanurzonego w świecie fikcji.

⁷ L. Będkowski, *Science fiction...*, dz. cyt., s. 19.

zbioru – do literatury spekulatywnej. I to właśnie ten wymiar poezji SF stanowi ważny element i może być traktowany poniekąd jako istotny wyróżnik.

We wstępie do słownika *Science Fiction in Literature* Keith Booker już w pierwszym zdaniu formułuje jasną i wyrazistą definicję: „*science fiction* można określić jako spekulatywną fikcję stworzoną w ramach światów, które w sposób fundamentalny różnią się od naszego, przeważnie za sprawą konkretnych osiągnięć naukowych i technologicznych, wykraczających poza wszystkie obecne i znane w naszym świecie, ale których obecność umotywowana jest racjonalną eksplikacją”⁸. W najbardziej podstawowej definicji *science fiction* autorstwa Bruce’a Sterlinga czytamy, że to „taki rodzaj fikcji, który rozważa wpływ faktycznej lub wyobrażonej nauki na życie społeczeństwa lub jednostki”⁹. Z kolei ta definicja wskazuje na wyróżniki takie jak podejmowanie tematów i wątków futurologicznych, motywów eksploracji kosmosu, rozwoju technologicznego, wychodzenie od wydarzeń aktualnych i historycznych ku refleksji nad przyszłością społeczeństw kapitalistycznych i możliwym porządkiem społecznym w warunkach kolonizowania kosmosu. Wśród głównych cech pozwalających wyróżnić dzieło SF podaje się często specyficzne dla tego gatunku rozwiązania, między innymi takie jak: „przeniesienie akcji do innych galaktyk, zamknięcie w przestrzeni pojazdu kosmicznego, wędrówka w czasie, koegzystencja lub konflikt z odmiennymi istotami”¹⁰. W przypadku większości definicji o gatunkowości SF decydują tego rodzaju warunki formalne, łączące się właśnie ze specyficzną konstrukcją czy też z kreacją świata przedstawionego, z określoną stylistyką, frazeologią, powoływaniem się na dyskurs naukowy.

Charakter tejże literatury, a więc i poezji, polegać będzie nie tyle na wypełnieniu danych struktur formalnych czy konstrukcyjnych (te, jak wiemy, mogą ulegać zmianom lub modyfikacji), ile na osadzeniu narracji w konkretnej, ściśle sprecyzowanej rzeczywistości / realiach, a więc również na konstrukcji świata przedstawionego – ów wyróżnik będzie zatem kluczowy również dla opisu poetyckich realizacji.

Wyróżniki genologiczne wiersza SF są w dużej mierze tożsame z dotychczasowymi wyżej wymienionymi ustaleniami gatunkowymi. Z kolei jeśli mowa o konkretnych rozwiązaniach formalnych, to nie są one ściśle określone, wiersze SF czerpią bowiem z różnych poetyk i wzorców kompozycyjnych. Mam tutaj na myśli warunki formalne określone przez wybraną konwencję czy tradycję literacką. Wyjątkiem od tej ogólnej zasady będzie przywołane wcześniej scifaiku, przy czym należy pamiętać, że jest to efekt pojedynczej, autorskiej działalności wspartej manifestem. Można sobie jednak wyobrazić, że wiersz *science fiction* będzie spełniał wyznaczniki gatunkowe niezależnie od przyjętych rygorów formalnych, na przykład jeśli

⁸ M. Keith Booker, *Science Fiction in Literature*, w: *Historical Dictionary of Science Fiction in Literature (Historical Dictionaries of Literature and the Arts)*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015, s. 1–6. (Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytatów obcojęzycznych na język polski są autorstwa autorki artykułu).

⁹ B. Sterling, *Science fiction*, w: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/science-fiction> (dostęp: 12.11.2021).

¹⁰ L. Pułka, *Literatura fantastycznonaukowa*, hasło w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

zostanie ujęty w formie sonetu, vilanelli, sestyny, pantum malajskiego czy fraszki. Dość ogólnej próby typologizacji podjął się w przywołanym na początku artykule Mariusz Leś. Wyodrębnił on trzy pary kategorii porządkujących strategie poetyckie amerykańskiego *science fiction*. Wymienił tu presupozycyjność i eliptyczność, hiperbolizację i alegoryczność, a wreszcie mimetyczność i metaforyczność, za Richardem Ohmannem i Barbarą Herrnstein Smith stwierdzając, że domeną takiej poezji byłyby

[...] fikcjonalne akty mowy pozwalające na odtworzenie niesprzecznego wewnątrznie świata (kontekstu), do którego wypowiedź się odnosi. Czytelnik jest wówczas w stanie wyobrazić sobie spójny świat, w którym dana wypowiedź byłaby możliwa. Warunku tego nie może spełnić kreacja świata niemożliwego, np. groteskowa, oparta na absurdzie¹¹.

Potwierdza to oczywiście wyjściową tezę i ponownie odsyła nas do aspektu reprezentacji i kreacji świata według określonych gatunkowo reguł. Píše dalej autor:

[...] poezja w *science fiction* istnieje na dwa sposoby: albo pozostaje na marginesie, nawet jeśli według niektórych jest ona bardziej atrakcyjna niż epickie i prozatorskie centrum, albo zagarnia całość konwencji i sposobu kreowania rzeczywistości fikcyjnej. W tym drugim przypadku *science fiction* opiera się na mechanizmie metaforyzacji tego, co tradycyjny realizm stara się „po prostu” przedstawić. Poezję i *science fiction* łączy przede wszystkim stopień zapośredniczenia znaczeń, czyli stopień figuratywności języka. Tak w poezji, jak w SF jest on bardzo wysoki¹².

Wobec tego kwestia zmetaforyzowania świata przedstawionego i zagadnienie językowej figuratywności stanowiąc mają w tym wypadku główny współczynnik pozwalający mówić nam o poezji popularnonaukowej, dlatego w określaniu wyróżników poezji SF w pierwszej kolejności należy posłużyć się wyznacznikami gatunku zdefiniowanymi w prozie, pamiętając przy tym o progresywności i synkretyczności samej *science fiction*. Jędrzej Burszta, przywołując kontekst tak zwanej Nowej Fali fantastyki, określa SF jako literaturę progresywną i szuka momentu rozwojowego na początku lat sześćdziesiątych XX wieku – w okresie rozwoju myśli i ruchów kontrkulturowych, a także upatruje tej tendencji w ówczesnym otwarciu młodych autorów na wysokomodernistyczne myślenie o utworze literackim i formalne rozwiązania stanowiące dorobek przedwojennej i powojennej awangardy. Wskazuje, że był to moment przełamania ścisłych, formalnych konwencji gatunkowych i uczynienie SF literaturą otwartą na nowe rozwiązania formalne i fabularne:

Począwszy od połowy lat sześćdziesiątych, brytyjska i amerykańska fantastyka z rozwoju technologii i fascynacji dokonaniem nauk ścisłych przeniosła swoje zainteresowanie na tematy inspirowane „miękkimi” naukami: socjologią, antropologią kultury, psychologią, religioznawstwem. Dla pisarzy Nowej Fali eksplorowanie „kosmosu wewnętrznego” fikcyjnych światów oznaczało, w dużym uproszczeniu, skupienie na człowieku. Tworzenie futurystycznych wizji czy wyobrażeń alternatywnych światów nie stanowiło już celu samego w sobie; stało się jedynie atrakcyjnym fabularnie pretekstem do podejmowania

¹¹ M. Leś, „A ja jestem jedynym dowodem”, dz. cyt., s. 195.

¹² Tamże.

w utworach fantastycznych tematów aktualnych, odzwierciedlających przemiany, jakie dokonywały się w zachodniej kulturze¹³.

Takie rozumienie SF jako narzędzia służącego do stawiania diagnoz na temat społeczeństwa, kultury i polityki, ale także uniwersalnych mechanizmów ludzkiego działania jest najbliższe temu, w jaki sposób założenia fikcji spekulatywnej wykorzystują polscy poeci – sytuacja dotycząca prozy i poezji wydaje się analogiczna. W USA istnieje, jak już powiedzieliśmy, wyrazisty nurt, który opiera się na niezłożonych literacko reprezentacjach tematów i motywów charakterystycznych dla SF, obok tego jednak tworzone są wiersze o walorach wysokoartystycznych. W Polsce istnieją nieregularne i raczej marginalne próby tworzenia poezji w środowiskach zainteresowanych samą SF i fantastyką, jednak najlepsze pod względem literackim wykorzystania możliwości, jakie daje tradycja SF, powstają nie w środowiskach fanów, ale regularnych poetów, mających już w swoim dorobku zauważone przez krytykę literacką i kapituły nagród poetyckich książki niesięgające do konwencji fikcji spekulatywnej w ogóle, a wykorzystujące między innymi taktyki i strategie awangardowe.

Warunki recepcji. Przykłady Stanów Zjednoczonych i Polski

Wokół poezji spekulatywnej w Stanach Zjednoczonych wytworzył się specyficzny obieg, który można porównać raczej z obiegami kultury popularnej aniżeli z hermetycznymi obiegami poezji. Dlatego też istotne w przypadku omówienia tegoż nurtu poezji będzie nakreślenie jego socjoliterackiej sfery. Poezja SF często skupiona jest wokół wydawnictw i stowarzyszeń zajmujących się literaturą fantastyczną i fantastycznonaukową. Mariusz Leś wymienia czasopisma i ośrodki związane z tym nurtem¹⁴. Za centralne uznaje w tym miejscu stowarzyszenie Science Fiction Poetry Association (SFPA) założone w 1978 roku i związane z nim pisma „Star*Line” oraz „Eve to the Telescope”. Oprócz tego SFPA przyznaje nagrody za najlepsze wiersze Science Fiction – Rhysling (za najlepszy utwór) oraz Elign (za tomiki lub arkusze poetyckie). Wokół terminu poezji spekulatywnej prowadzone są dyskusje, rozmowy i organizowane sympozja, jak na przykład te zainicjowane przez Strange Horizons¹⁵. Jest to zjawisko w sposób widoczny związane z literaturą amerykańską, jak zauważa autor:

W Europie, podobnie jak na innych kontynentach, poezja fantastyczna rozmywa się w głównym nurcie i w autorskich, wewnętrznie zróżnicowanych tomikach. Branżowe magazyny, zwłaszcza amerykańskie, od lat poświęcają część miejsca poezji, ale trudno pozbyć się wrażenia, że wiersze nie funkcjonują na równych prawach z prozą. W poważnym traktowaniu poetów przoduje „Asimov’s Science Fiction”. Od początku istnienia czy-

¹³ J. Burszta, *Radykalne głosy, marginalne spojrzenia. Spory o współczesny kanon fantastyki*, w: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 166.

¹⁴ M. Leś, „A ja jestem jedynym dowodem”, dz. cyt.

¹⁵ Wydarzenie można znaleźć pod tym linkiem: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/speculative-poetry-a-symposium-part-1-of-2/> (dostęp: 1.05.2021).

telnicznych sondaży, czyli od 1988 roku, istnieje kategoria „poem”. Najwięcej zwycięstw w tego typu sondażach odnosi Bruce Boston, autor specjalizujący się w poezji fantastycznonaukowej, ale szczególnie cenione są wycieczki pisarskiej „szlachty” na poetyckie podwórko – czytelnicy nagradzali Joego Haldemana, Geoffreya A. Landisa i Jamesa Patricia Kelly’ego. Istnieje też wiele internetowych magazynów regularnie publikujących wiersze. W Polsce wiersze dość często publikowała swego czasu „Fantastyka”, głównie za redakcyjnych rządów Adama Hollanka, który sam był aktywnym poetą¹⁶.

Żalozycielka SFGA Suzette Haden Elgin napisała podręcznik¹⁷ *Science Fiction Poetry Handbook*, w którym przedstawiała najważniejsze z jej perspektywy techniki pisania poezji fantastycznonaukowej¹⁸. Zwróciła tam uwagę nie tylko na aspekty poetologiczne i zagadnienia z zakresu formy, ale szczególnie na mechanizmy rynkowe, stwierdzając w jednym z wywodów (przy okazji rozważania problemu wiarygodności świata przedstawionego), że poeta *science fiction* stworzyć musi swego rodzaju odpowiednik opowiadania¹⁹. Obieg wydawniczy, relacje odbiorców i twórców tej poezji w dużej mierze porównać można do tych występujących w przypadku obiegu literatury popularnej²⁰. Odbiorcy poezji SF to często czytelnicy krótkich form prozatorskich, opowiadań czy powieści z tego gatunku, sięgający po fantastycznonaukowe czasopisma. Próby ujęcia tego zjawiska poetyckiego stanowią przedmiot sporów i dyskusji także wśród profesjonalnych autorów SF. O wyróżnikach tejże poezji wypowiadała się jeszcze między innymi w latach dziewięćdziesiątych Elgin, jednak dyskusja na temat genologicznych założeń tej poezji wydaje się wciąż żywa. W 2013 roku na łamach magazynu „Amazing Stories” poruszone zostały zagadnienia teoretyczne i formalne poezji SF. W tekście krytycznym opublikowanym pod tytułem *Why Science Fiction Poetry Is Embarrassingly Bad?* Paul Cook, pisarz, twórca prozy SF, aby odpowiedzieć na pytanie zaczepnie postawione w tytule użył jednego z wybranych przez siebie wierszy SF z utworem Emily Dickinson, starając się wykazać, które elementy decydują według niego o dobrej realizacji założeń poetyckich, i usiłując udowodnić, że znane przez niego wiersze z tegoż nurtu tych cech poetyckości nie posiadają. Oczywiście na jego zarzuty prędko odpowiedziało kilkoro autorów, pragnąc wykazać, że poezja SF dotyczy przede wszystkim przedstawienia, reprezentacji fikcjonalnego świata, a jej realizacje mogą być zarówno dobre, jak i nieudane pod względem literackim, ponieważ – jak argumentowała Frances Jean Bergmann – „SF jest podgatunkiem poezji, a nie podgatunkiem *science fiction*”. Autorka, odpowiadając na przytoczone przez Cooka przykłady wierszy i czasopism,

¹⁶ Tamże, s. 188

¹⁷ S.H. Elgin, *Science Fiction Poetry Handbook*, Sam’s Dot, Cedar Rapids 2005.

¹⁸ Nie jest to jedyny przykład poradników o tym, jak pisać poezję spekulatywną. W sieci bez większego trudu można znaleźć również wysoko skomercjalizowane specjalistyczne kursy, jak na przykład „How to write speculative poetry”, <https://www.masterclass.com/articles/how-to-write-speculative-poetry#quiz-0> (dostęp: 1.05.2021).

¹⁹ S.H. Elgin, *Science Fiction Poetry Handbook*, dz. cyt., s. 66.

²⁰ Por. S. Krawczyk, *Polska socjologia literatury fantastycznej w polskim i anglosaskim obiegu akademickim*, w: *Literatura i kultura popularna: badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015, s. 37–46.

stwierdziła, że „szukanie dobrej poezji SF w czasopismach gatunkowych jest błędem: poezja *science fiction* nie jest podgatunkiem *science fiction*; jest podgatunkiem poezji”. Odnosząc się do kwestii poetyckiej reprezentacji, realizmu czy też językowej figuratywności, skonstatowała: „Ani Cook, ani ja nie chcemy poezji, która jest prozą przełamaną na wersy, do tego prozą kiepską. To, co oboje chcemy zobaczyć, to poezja, która jest bogata i wielowarstwowa. [...] wybrana forma poetycka jest absolutnie niezbędna dla osiągnięcia efektu”. Ciekawy jest również sposób, w jaki Bergmann wskazuje na rozwarstwienie samych już obieguów poezji SF. Konkluduje:

[...] myślę, że problem Paula Cooka z poezją SF wynika głównie z jego procesu selekcji. Nie znajduje – a właściwie nie szuka – tego, co najlepsze ma do zaoferowania poezja SF. [...] Jest mnóstwo beznadziejnej poezji w mainstreamowym, eksponowanym świecie, ale gdybym miała szukać poetów aktualnie tworzących w głównym nurcie, sięgnęłabym po pierwszorzędne czasopisma poetyckie, a nie do magazynu, który używa poezji okazjonalnie jako jakiejś zapchajdziury²¹.

Należy w tym miejscu szczególnie zaznaczyć, że jest to społeczność radykalnie różniąca się od społeczności polskich odbiorców poezji, nawet tej, którą dałoby się zaliczyć do nurtu poezji fantastycznonaukowej. W Polsce można wskazać przede wszystkim ośrodki specjalizujące się w wydawaniu poezji najnowszej drukujące tomy poetyckie w niewielkich nakładach, nienastawione na zysk i duże grono odbiorców, a raczej na czytelnika wyspecjalizowanego, o ukształtowanej postawie estetycznej. Wśród projektów większych wydawnictw należy wskazać serię poetycką WBPiCAK, projekty wydawnicze Biura Literackiego, zbiory Wydawnictwa Domu Literatury w Łodzi, a także serię poetycką Krytyki Politycznej. Oprócz tych ośrodków można wskazać mniejsze, rozproszone wydawnictwa (m.in. Mamiko czy Convivo). Jeśli zaś mowa o poezji wychodzącej poza wyspecjalizowane grono odbiorców, można mówić o zjawisku tak zwanej poezji instagramowej (przykładem może tu być poezja Anny Ciarkowskiej, porównywana z zachodnią autorką instagramową Rupi Kaur). Jest to jednak poezja wydawana przez oficyny, które nie specjalizują się w dystrybuowaniu poezji, ale utworów prozatorskich czy poradników w wysokich nakładach. Jest to poezja, która wychyla się w stronę literatury popularnej, jeśli chodzi o obieg i projektowanego odbiorcę modelowego, jednak w żaden sposób nie odwołuje się do konwencji gatunkowych, form czy tematów charakterystycznych dla literatury popularnej. Publikacje te odwołują się wprost do potocznego rozumienia „poetyckości”, operują osobistą i prostą narracją, opisują życiowe problemy, unikając przy tym zbytnej nadorganizacji formalnej tekstu, która mogłaby zwiść czy zmylić niewykwalifikowanego odbiorcę. Ich zadaniem jest wywoływać w czytelniku afekty, dlatego też nie można opisywać ich w kategoriach, które rozważam w niniejszym artykule. Podstawowa różnica nie leży zatem w sposobie realizacji wzorców (są one pojemne, o czym postaram się powiedzieć więcej w kolejnych partiach tekstu), ale w elementach związanych ze sposobem dystrybucji i recepcji.

²¹ F.J. Bergmann, *A Broader View of Science-Fiction Poetry*, „Amazing Stories” 2013, https://amazingstories.com/2013/02/a-broader-view-of-science-fiction-poetry/?fbclid=IwAR39a-vOG362zO_H8EiKuffTyktSX-r61RmGGXUZqLnC83DhjSk65LG7iXu8 (dostęp: 12.11.2021).

Zwrot ku SF? Polska poezja po 2010 roku

Jeśli chodzi o literaturę polską, związki *science fiction* i poezji były raczej przygodne i sporadyczne. Najczęściej autorzy poezji, sięgając po konwencje *science fiction*, decydowali się na formy prozatorskie (m.in. Bruno Jasieński, Antoni Słonimski); jako pierwszą realizację tej konwencji w książkach poetyckich należałoby wskazać zbiór wierszy *Science Fiction* (1964) Jana Brzękowskiego, autora działającego jeszcze przed wojną w kręgu Awangardy Krakowskiej. Jest to wciąż tom słabo opisany, a także pozycja trudno dostępna. Jego analiza pod kątem realizacji wzorców SF zasługiwałaby zatem na omówienie w osobnym artykule, ponieważ dotychczasowe analizy, choć nie były zbyt liczne, skupiały się raczej na związkach Brzękowskiego z poetykami wyobraźniowymi. Maria Delaperrière zwracała uwagę na oniryczność, groteskowość przedstawionych obrazów i silną inspirację czy też wpływ francuskiego surrealizmu, jednak pomijała elementy, które dziś moglibyśmy odczytywać przez pryzmat konwencji gatunkowych literatury SF. Można się zastanawiać, na ile Brzękowski wykonywał, a na ile ośmieszał fantastycznonaukowe wizje. Gdyby jednak kierować się koncepcjami Ohmanna i Smith, należałoby wykluczyć ten projekt z kręgu utworów poetyckich SF właśnie ze względu na opisywaną przez Delaperrière groteskowość. Nie zostały wszak przeprowadzone na tyle dogłębne analizy tej książki pod kątem świata przedstawionego, żeby stwierdzić to z całą pewnością – analiza badaczki skupiała się na kwestiach powiązań poetyki Brzękowskiego z francuskimi awangardystami, dlatego naturalnie problematyka *science fiction* zostaje odsunięta na dalszy plan w jej rozważaniach²². Oprócz zbioru wierszy Brzękowskiego nie można pominąć tomiku wydanego na długo po nim, lecz wciąż w okresie PRL-u, bo w roku 1984 – *Z punktu widzenia UFO* Krzysztofa Gąsiorowskiego. Wśród tendencji zapowiadających nasilenie czy też zintensyfikowanie elementów konwencji SF wskazać należy również tom poetycki *Kosmonauci* Grzegorza Wróblewskiego z 2015 roku (wyd. Biuro Literackie)²³. Wzbierająca jednak w polskiej poezji ostatnich lat tendencja do tworzenia utworów w duchu spekulatywnym została już zauważona i krótko zaznaczona między innymi przez Jakuba Skurtysa²⁴. Wrocławski krytyk, opisując zbiory wydane przez Biuro Literackie, wymienił te stanowiące swoistą „zapowiedź” tego nurtu w poezji, a w których wątki SF były przetwarzane na nieco innych zasadach:

²² Por. M. Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3, 83–108.

²³ Należy zaznaczyć, że autor ten został nominowany w kategorii wiersza spekulatywnego do amerykańskiej nagrody stowarzyszenia Science Fiction Poetry Association’s 2016 Dwarf Stars Award za wiersz opublikowany w roku 2015.

²⁴ J. Skurtys, *Z tęsknoty za utopią (kosmiczne suchary)*, w: *bibLioteka*, online: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/z-tesknoty-za-utopia-kosmiczne-suchary/> (dostęp: 30.04.2021).

Krótką charakterystykę tego fenomenu starałam się sformułować w szkicu krytycznoliterackim towarzyszącym wierszom Jakuba Sęczyka. Por. S. Nowacka, *Kosmos 4.0 – ciągły ruch na Marsie*, „Kontent” 2021, nr 2, https://kontent.net.pl/czytaj/16#Zestaw_wierszy_J_Sczyka (dostęp: 1.05.2021).

Wydaje mi się po prostu, że układają się one [książki Adamowicz i Jurczaka – S.N.] w jakiś nowy (lub odzyskiwany z przeszłości i emitowany w przyszłość) fantazmat mówienia z perspektywy planetarnej / kosmicznej, ale też z wnętrza gatunkowych konwencji kina i powieści SF. Nie chodzi więc tylko o punkt wyjścia. Ten mieliśmy przecież już u Grzegorza Wróblewskiego w *Kosmonautach*, a swoista „kosmiczność” towarzyszyła też od początku Andrzejowi Sosnowskiemu; młodszym czytelnikom warto chyba przypomnieć *Z punktu widzenia UFO* Krzysztofa Gąsiorowskiego i genialny zbiór Jana Brzękowskiego z 1964 o tytule *Science Fiction*²⁵.

Analizując przykład dwóch książek wydanych pod koniec roku 2020, krytyk zwrócił uwagę na tendencję zarysowującą się w ostatnich kilku latach, zapowiadaną wcześniej tomami poetyckimi Szczepana Kopyta, Patryka Kosendy czy Kacpra Bartczaka, a także rozproszonymi wierszami autorów przed debiutem (np. Jakuba Sęczyka). Wskazał on na próby nowego wykorzystania możliwości poezji SF, już nie poprzez eksploatację jej poszczególnych wątków i motywów do opowieści o jednostce i jej osobistych zmaganiach (jak chociażby u Wróblewskiego), ale wykorzystania ich jako narzędzi krytyki systemu kapitalistycznego. Jest to uwaga o tyle słuszna, że utopijne projekty, a także nurty *science fiction* takie jak *cli-fi*, *social science fiction* udowadniają, że konwencje SF są pojemnym i skutecznym narzędziem krytyki systemu.

Pod kątem realizacji gatunkowej warto przyjrzeć się szczególnie dwóm zbiorom poetyckim – *Nebuli* Anny Adamowicz i *Zakładom holenderskim* Radosława Jurczaka. Tomy powstawały równolegle i we współpracy autorów, zostały opublikowane w podobnym czasie w tym samym wydawnictwie (w Biurze Literackim ukazał się również wspomniany zbiór *Kosmonauci* Wróblewskiego) i zdają się reprezentatywne dla szerszego zjawiska. Dla zachowania rygoru pracy skupię się tutaj przede wszystkim na technikach narracyjnych, mniej na samej wymowie obu książek, choć należy zaznaczyć, że w przypadku poezji czynniki te są ze sobą nierozzerwalne²⁶. Postaram się wskazać metody czy też sposoby realizacji wzorców gatunkowych, konwencji narracyjnych i przykłady obrazowania jednego z ważnych dla SF elementów „postępu nauki”. Jak pisał Będkowski, analizując konwencje SF w prozie:

W SF wystąpić więc może każde nieprawdopodobieństwo. Musi ono być jednak nieprawdopodobieństwem uzasadnionym naukowo (pseudonaukowo). Nie oznacza to wcale konieczności prezentowania przez SF konkretnej „nauki” poprzez jej nazwanie

²⁵ J. Skurtys, *Z tęsknoty za utopią*, dz. cyt.

²⁶ Skurtys, analizując tomy Jurczaka i Adamowicz, napisał: „Wydobywam te dwie, wydane w podobnym czasie i sąsiadujące ze sobą (również wewnętrznymi dedykacjami), książki poetyckie nie dlatego, że uważam je za najciekawsze propozycje BL w minionym roku. [...] Oba tomy bez specjalnego zawoalowania eksplorują tematykę podboju kosmosu, ta jednak stanowi oczywiście maskę dla kapitalistycznych lęków doby późnej nowoczesności, w epoce *big data* i katastrofy klimatycznej. Jurczak jest bardziej scjentystyczny, bliższy futurologii Lemowskiej, zainteresowany narzędziami komunikacji, procedurami kodowania i kognitywistycznym pytaniem o modele przetwarzania danych jako modele społecznych wiązań. Adamowicz z kolei przesyła w swoim *quasi*-poemacie, ponownie złożonym ze splecionych ze sobą cykli, jakby liryczny dopisek do *Space Oddity* Davida Bowiego”. J. Skurtys, *Z tęsknoty za utopią*, dz. cyt.

lub wyróżnienie jej cech, wystarczy jedynie, że owa naukowość będzie sugerowana. W takim przypadku konieczne jest oczywiście konsekwentne podkreślanie „normalności” zaistniałych w świecie przedstawionym nieprawdopodobnych motywów i zdarzeń (sądy i reakcje postaci, neologizmy SF) tak, by ich obecność w utworze nie anulowała gatunku SF²⁷.

Naukowość jest tutaj zarówno wyrażona wprost, jak i sugerowana. Pojawiają się maszyny już istniejące (na przykład łaziki „Perseverance” i „Opportunity” u Adamowicz), ale również maszyny i rozwiązania przekraczające możliwości dzisiejszej nauki (na przykład kolonie ludzkie na Marsie w wierszach Jurczaka). Kluczowym zaś rozwiązaniem w przypadku obu książek jest przeniesienie akcji w przestrzeń kosmiczną i do przyszłości (choć w przypadku tomu poetyckiego Adamowicz reprezentacja czasu jawi się jako bardziej złożona). Bohaterami stają się zatem ludzie i maszyny – które już nie towarzyszą człowiekowi ani nie wyręczają go w codziennych czynnościach, ale stanowią niezależne (wrogie lub obojętne wobec człowieka) byty.

Adamowicz korzysta także z innych toposów charakterystycznych dla SF, takich jak wyprawa (Jurij Gagarin wylatuje w przestrzeń kosmiczną)²⁸, z konwencji literackich (liryka maski i liryka roli; na przykład przy wspomnianych monologach Gagarina), a także buduje takową czasoprzestrzeń: osadza swoich bohaterów w ukonkretzonych sytuacjach, w których określone jest miejsce i przybliżony czas akcji (na przykład lot w przestrzeni kosmicznej i zbliżanie się do powierzchni Wenus).

Czas akcji na przestrzeni *Nebuli* zmienia się – zaznaczone elementy rzeczywistości (na przykład wiadomość na łaziku „Perseverance”), przeszłości (monologi wewnętrzne jednego z bohaterów cyklu wierszy Jurija Gagarina w przestrzeni orbity), szczególnie zaś przyszłości (lub alternatywnej rzeczywistości) – na przykład motyw załogowego lotu na Wenus, niemożliwy z perspektywy dzisiejszej nauki i warunków panujących na tej planecie. Pojawiają się w tekstach Adamowicz postaci historyczne (a zatem perspektywa czasowa jest niejednoznaczna – być może należałoby mówić tutaj o „cofnięciu w czasie” ku alternatywnej rzeczywistości, w której kolonizacja dopełnia się jeszcze w czasach sowieckiej eksploracji kosmosu, zaraz później akcja rozgrywa się w przyszłości, w której pojawia się spekulacja na temat rozwoju kariery naukowej Elona Muska). Adamowicz tworzy – pod względem „czasowym” – pewne zakrzywienie, które pozwala zarysować historyczny proces – wybiegający od retrofuturystycznych idei i rosyjskiego kosmizmu.

Podobne motywy można znaleźć w wierszach publikowanych przez Jakuba Sęczyka. W wierszu *Pierwsza Polska na Marsie* i we frazie rozpoczynającej ów wiersz („Bohater patrzy na krater Tycho”):

²⁷ L. Będkowski, *Science fiction...*, dz. cyt., s. 21.

²⁸ Ciekawą analizę tego motywu zaproponowała krytyczka Marta Koronkiewicz: „Formalnie mamy tu do czynienia z notatkami głosowymi, które dryfujący w przestrzeni kosmicznej radziecki bohater formułuje sam dla siebie. [...] Chociaż Gagarin faktycznie przebywał w kosmosie jedną godzinę i czterdzieści osiem minut, w poetyckiej wizji został w nim na dobre, na granicy jawy i snu”. M. Koronkiewicz, *Kosmiczny splin*, „Odra” 2021, nr 2.

Poeta wprowadza „bohatera”, który charakterystyczny jest dla narracji epickich (częściej stosowanych w przypadku fantastyki naukowej); „ta odyseja nie jest już kosmiczna” wyraźnie odsyła z kolei czytelnickę do *Zabaw wiosennych* Sosnowskiego („3001 ta odyseja jest logiczna”). Pojawiające się dalej „niebieskie światło” może z jednej strony być światłem obecnym w przestrzeni kosmicznej, ale również tym, które emitowane jest przez sprzęty elektroniczne, a zatem może na przykład stanowić integralną część pejzażu zasiedlonego Marsa. W świetle tym „rosną słupki naszych absencji”, a zatem ludzkość wymiera, co sugerowałoby, że bohater, patrząc na krater, tak naprawdę obejmuje wzrokiem pustego (wymierającego) Marsa²⁹.

W przeważającej większości rodzimych wierszy SF miejscem akcji jest Mars (czerwona planeta) – skolonizowany lub dopiero eksplorowany, często orbita okołoziemska lub bliżej nieokreślona przestrzeń kosmiczna (na przykład u Kosendy, którego inspirację stanowi raczej *space opera* niż *hard SF*). Wymowa *Zakładów holenderskich* jest dużo precyzyjniej określona niż w przypadku *Nebuli*, gdzie autorka gra niedopowiedzeniami, operuje licznymi monologami, rozważając czy też obserwując stany jednostki w obliczu klęski cywilizacji; Jurczak precyzyjnie obiera za temat dystopijną wizję skolonizowanego Marsa, wyraźnie eksponując wątki ekonomiczne, społeczne i polityczne. Samo motto, którym opatrzony został zbiór, wskazuje na perspektywę bliską autorowi: pojawia się obszerny cytat autorstwa Marka Fishera, teoretyka i krytyka realizmu kapitalistycznego; w książce znajdują się motywy takie jak walka o wodę lub niedostępność wody pitnej – znane chociażby z popkulturowych wizji świata po katastrofie (fantastyka postapokaliptyczna). Zgodnie z Fisherowską wizją społeczeństwa późnokapitalistycznego Jurczak formułuje taki scenariusz końca świata, który opiera się na trwaniu w stanie ciągłego kryzysu. Nie pokazuje zatem apokalipsy jako jednego przełomowego momentu, ale jako permanentną katastrofę, będącą następstwem polityki opartej na założeniach wolnego rynku (prywatyzacja dóbr takich jak woda), wskazując, że to właśnie one w obliczu kryzysu prowadzą do eskalacji społecznych nierówności i załamania idei humanitarnych.

Motywy, który spaja projekt poetycki Jurczaka, jest śmierć Elona Muska na Marsie – Musk jest postacią istotną w obydwu projektach, jednak to u Jurczaka zajmuje centralne miejsce (jego śmierć stanowi temat kilku wierszy). Osadza to czas akcji wierszy w niedalekiej przyszłości (bo jeszcze za życia Muska). Miejsce akcji również jest wyrażone wprost (w wierszu *Elon Musk umiera na Marsie*). Tworzy on obraz przejmującej pustki, oddzielenia, samotności, izolacji i rozczarowania, które pozostało po utopijnych wizjach zasiedlenia Marsa. Najbardziej sugestywne są krótkie wiersze o niedoborach wody pitnej, odzwierciedlające aktualną sytuację na Wall Street. W wierszu pod tytułem *Cena wody w koloniach po raz pierwszy przekracza 100\$ za baryłkę* można przeczytać: „potrafisz pomyśleć o wodzie jak o siódmym przypadku,/ spokojnym i nieużywanym, zawsze na końcu języka?”³⁰. Oprócz tego Jurczak sięga do innych motywów, takich jak chociażby bunt sztucznej inteligencji –

²⁹ S. Nowacka, *Kosmos 4.0*, dz. cyt.

³⁰ Jest to wizja nie tyle katastrofy dokonanej, ile końca świata jako „fisherowskiego procesu”, który nie może się dokonać i w którym jako ludzkość permanentnie trwamy.

maszyn i robotów – w jednej frazie, oszczędnie, lecz zarazem sugestywnie przedstawia scenę z życia w marsjańskiej kolonii, w której kobieta nakrywa stół dla robota. Dzieje się tak chociażby w przypadku tytułowego wiersza *Zakłady holenderskie*: „stara kobieta nakrywa stół dla robota, jedna porcja, starannie i w ciszy;/ mechanizm jest dokładny, objaśnia się sam”. Jest to wyrażony w oszczędnej formie motyw „buntu robotów/ sztucznej inteligencji”, buntu mechanizmu, który miałby zdjąć z człowieka wszystkie obowiązki i nadmiar pracy, ale w efekcie zamiast wyzwolenia – człowiek (z klasy pracującej) nie zmienił swojej pozycji (Jurczak ośmiesza tutaj też inne koncepcje, m.in. na poły żartobliwy, funkcjonujący już w kulturze internetowej koncept Fully Automated Luxury Communism, czyli w pełni zautomatyzowanego, luksusowego komunizmu, sięgającego jeszcze czasów radzieckich futurologii i utopijnego kosmizmu).

Tendencjom, które pojawiają się w poezji Kopyta, Kosendy, Jurczaka czy Adamowicz, w wymowie bliżej jest do utworów wywodzących się z tradycji SF ukształtowanej w wieku XX, zapoczątkowanej jeszcze w latach czterdziestych między innymi przez Isaaca Asimova, a szczególnie rozwiniętej w okresie zimnej wojny, czyli tak zwanej *social science fiction*. Tym, co zdaje się szczególnie pociągające polskich autorów roczników ostatniej dekady XX wieku, są polityczne konsekwencje organizowania takich wizji (zaangażowane politycznie i ekologicznie *science fiction* nie jest przecież *novum*, obok całego nurtu i linii tak zwanych *cli-fi* można wymienić takich klasyków jak Kim Stanley Robinson, były student Frederica Jamesona, którego wizja bliska jest autorowi tryptyku marsjańskiego). Nie tylko Jurczak czy Adamowicz tworzą dystopijny świat fikcyjny na bazie powszechnie dostępnych dzisiaj danych.

Podsumowanie

Podstawowe klasyfikacje i typologie charakteryzujące poszczególne nurty *science fiction* można odnieść również do utworów poetyckich, o ile odnoszą się one do sposobów organizacji świata wyobrazonego / przedstawionego. Wymowa tych wierszy jest bowiem głęboko zakorzeniona w samej idei tego gatunku, w jego krytycznym, politycznym, a także utopijnym potencjale. To, co może zaproponować poezja *science fiction*, jest również zróżnicowane – z reguły jednak, w kontekście omawianych tendencji, sięgnięcie do konwencji gatunkowych SF ma na celu diagnozę obecnej rzeczywistości (w rozmaitych wymiarach) i jej możliwych dalszych scenariuszy. Tym, co byłoby specyficzne dla tego rodzaju twórczości i co wyróżniałoby ją na tle utworów prozatorskich, jest między innymi doraźność, intensywność, a często również symultaniczność narracji. Poezja odwołująca się do konwencji gatunkowych SF oddziałuje jednak w sposób radykalnie odmienny od prozy – choć podobnie korzystają one ze znanych i utrwalonych już w ramach *science fiction* motywów i topik (a także form i konwencji narracyjnych, z tym że tu charakterystycznych dla poezji), to pozwalają na refleksję o nieco innym charakterze. Wątki filozoficzne i politologiczne są tu wyostrome kosztem rozwiązań fabularnych czy retardacyjnych – rozbudowane wizje nadchodzącego możliwego świata zawarte na niewielkiej przestrzeni wiersza obejmują wiele zagadnień jednocześnie (namysł o charakterze filozoficznym, ekonomicznym, politycznym, społecznym czy

egzystencjalnym). Należy tutaj jednak przypomnieć o postulowanym przez Elgin „naśladowaniu” prozy w formie wierszowej. Taki sposób pisania, zaprezentowany na przykładzie Adamowicz i Jurczaka, radykalnie różni się od tego, co proponuje amerykańska autorka i teoretyczka poezji SF. Dlatego też ważne jest dalsze badanie realizacji poetyckich *science fiction* na bardziej zniuansowanym poziomie. Do dotychczasowego stanu badań na pewno warto byłoby wnieść dokładniejszą refleksję wersologiczną i poetologiczną, a także przeanalizować nurty i tradycje SF, które wydają się najbardziej produktywne dla poezji. W tym przypadku można wskazać tak zwane *cli-fi* oraz *social science fiction*, jednak szczegółowa analiza poszczególnych utworów (zarówno powstałych na gruncie amerykańskim, jak i na gruncie polskim) może przynieść ciekawe wnioski. Za każdym razem wiersz *science fiction* – w zależności od wybranych tradycji literackich, form, wyborów wersologicznych, odniesień intertekstualnych i stopnia zawikłania treści – w inny sposób będzie stanowił (podobnie jak w przypadku prozy SF) refleksję nad przyszłością człowieka i tworzonych przez niego (nieraz utopijnych) projektów i technologii.

Omawiane twory poetyckie warto poddać szerszym analizom i interpretacjom pod kątem obecności motywów SF czy ich wpływu na realizacje gatunkowe, rozwiązania formalne czy też wymowę wierszy. Konieczne jest podjęcie kolejnych badań nad poezją *science fiction* w Polsce, zarówno w perspektywie porównawczej, historycznej, socjoliterackiej, jak i poetologicznej. Na pewno istotne jest rozważenie funkcjonowania poezji *science fiction* w kontekście strategii awangardowych – w przypadku polskich poetów taka analiza wydaje się o tyle zasadna, że również sam projekt Brzękowskiego wymaga wciąż bardziej szczegółowego rozpoznania. Nakreślone pole wciąż stanowi niewypełnioną lukę w badaniach nad współczesną polską poezją, same już zaś zagadnienia związane z poezją SF wymagają podejścia do tematu z zastosowaniem perspektywy zarówno interdyscyplinarnej, jak i specjalistycznych *case studies*.

Bibliografia

- Adamowicz Anna, *Nebula*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2020.
- Bastiani Aaron., *Fully Automated Luxury Communism*, Verso, London 2019.
- Bergmann F.J., *A Broader View of Science-Fiction Poetry*, „Amazing Stories” 2013, https://amazingstories.com/2013/02/a-broader-view-of-science-fiction-poetry/?fbclid=IwAR39avOG362zO_H8EiKufFtyktSX-r61RmGGXUZqLnC83DhjSk65LG7iXu8 (dostęp: 12.11.2021).
- Będkowski Leszek, *Science fiction jako odmiana literatury imaginacyjnej*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1994, nr 4.
- Booker M. Keith, *Science Fiction in Literature*, w: *Historical Dictionary of Science Fiction in Literature (Historical Dictionaries of Literature and the Arts)*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015, s. 1–6.
- Brinck Tom, *The SciFaiku Manifesto*, <http://www.scifaiku.com/what/> (dostęp: 9.12.2021).
- Brzękowski Jan, *Science fiction*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1964.

- Burszta Jędrzej, *Radykalne głosy, marginalne spojrzenia. Spory o współczesny kanon fantastyki*, w: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017.
- Elign Suzette Haden, *Science Fiction Poetry Handbook*, Sam's Dot, Cedar Rapids 2005.
- Fisher Mark, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester: Zero Books 2009.
- Gill R.B., *The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction*, „Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal” 2013, t. 46, nr 2.
- Jurczak Radosław, *Zakłady holenderskie*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2019.
- Korcala-Delaperrière Maria, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3, 83–108.
- Koronkiewicz Marta, *Kosmiczny splin*, „Odra” 2021, nr 2.
- Kosenda Patryk, *Robodramy w zieleniakach*, Ha!art, Kraków 2018.
- Krawczyk Stanisław, *Socjologia literatury fantastycznej w polskim i anglosaskim obiegu akademickim*, [w:] *Literatura i kultura popularna: badania i metody*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015.
- Leś Mariusz, *„A ja jestem jedynym dowodem”. O poezji fantastycznonaukowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.
- Nowacka Sonia, *Kosmos 4.0 – ciągły ruch na Marsie*, „Kontent” 2021, nr 2, https://kontent.net.pl/czytaj/16#Zestaw_wierszy_J_Sczyka (dostęp: 1.05.2021).
- Pułka Leszek, *Literatura fantastycznonaukowa*, hasło w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- Skurtys Jakub, *Z tęsknoty za utopią (kosmiczne suchary)*, w: *bibLioteka*, online: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/z-tesknoty-za-utopia-kosmiczne-suchary/> (dostęp: 30.04.2021).
- Stefans Brian Kim, *Terrible Engines*, „Comparative Literature Studies” 2014, t. 51, nr 1, wydanie specjalne: *Poetry Games*.
- Sterling Bruce, *Science fiction*, w: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/science-fiction> (dostęp: 12.11.2021).
- Suvin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, przeł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2.
- Trzeciak Katarzyna, *Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura weird fiction?*, „Wielogłos” 2013.
- Wróblewski Grzegorz, *Choroba morgellonów*, WBPiCAK, Poznań 2015.

Streszczenie

Artykuł ma na celu naświetlenie zjawiska poezji *science fiction* oraz podjęcie próby charakteryzacji jej najważniejszych cech i wyróżników. Autorka zarysowuje różnice i podobieństwa między poezją SF funkcjonującą w obiegach anglosaskim oraz polskim, wskazując na odrębność rodzimej poezji względem tej pierwszej. Analizując definicje gatunkowe poezji spekulatywnej, umieszcza w ich ramach nowe tendencje obecne w polskiej literaturze i wskazuje szczególnie na zagadnienie kreacji świata przedstawionego.

Speculative poetry in the context of science fiction in Polish poetry after 2010 – field recognition**Abstract**

This article highlights the phenomenon of science fiction poetry and attempts to characterize its most important and distinguishing features. The author outlines the differences and similarities between science fiction poetry in Anglo-Saxon and Polish circulation, pointing to the distinctiveness of Polish poetry from the former. Analyzing the genre definitions of speculative poetry, the author places these works within the new trends present in Polish literature, pointing in particular to the issue of the creation of the represented world.

Słowa kluczowe: poezja *science fiction*, poezja spekulatywna, poezja polska po 2010 roku

Keywords: science fiction poetry, speculative poetry, Polish poetry after 2010

Sonia Nowacka – doktorantka Kolegium Doktorskiego Wydziału Filologicznego przy Uniwersytecie Wrocławskim. Przygotowuje rozprawę dotyczącą dwudziestowiecznych sporów o poezję pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Orskiej.

Ryszard Siwek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-6775-9933

Teoria realizmu fantastycznego Franza Hellensa i jej literacki kontekst¹

Jedną z cech wyróżniających literaturę belgijską jest niezwykłość; niezwykle są również dzieje Belgów. Skazani na dominację obcych swój niepewny żywot zapisywali w lokalnych kronikach, przekazywali w podaniach i legendach pełnych guseł i zabobonów oraz żywołowej i dosadnej zmysłowości; nieobcy był im również mistycyzm (Ruysbroeck Wspaniały). Zagrożona przez wieki tradycja przetrwała między innymi dzięki tym, którzy potrafili genialnie ją odmalowywać (Memling, Bosch, Breughel).

Narodzinom państwa belgijskiego w 1830 roku towarzyszy zapał twórców w kreowaniu literatury narodowej. Odniesieniem dla podejmowanych wówczas prób jest między innymi twórczość Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i Waltera Scotta. Poszukiwaniom towarzyszą dogłębne studia nad przeszłością. Rezultaty artystyczne nie budzą entuzjazmu; wyjątek stanowi opublikowana w 1867 roku *Legenda* [podkr. R.S.] *jako też bohaterkie, wesołe i sławne przygody Dyla Sowizdrzała i Janguszka Pocziwca w krajach flamandzkich i gdzie indziej* Charles'a De Costera. Niezwykłość wyrażająca się w rozbudowanym planie fantastycznym stanowi jedną z dominant utworu. Tekst, uznawany dziś za narodową biblię, wyznacza narodziny *école belge de l'étrange*, nurtu określającego specyfikę literatury belgijskiej.

Geniusz De Costera doceni następnego pokolenie, rozpozna w nim ojca literatury narodowej. Symbolizm i naturyzm, dwie literackie doktryny wówczas dominujące, nacechowane są niezwykłością do takiego stopnia, że jej obecność szybko zwróci uwagę krytyki i skłoni do podejmowania pierwszych prób jej opisu. W tych usiłowaniach istotne jest to, że abstrahuje się od estetyki danego nurtu, skupiając uwagę na niezwykłości jako takiej oraz na rzeczywistości jako jej źródle. Pierwsza próba teorii realizmu fantastycznego, teorii bezpośrednio nawiązującej do tradycji niezwykłości w literaturze belgijskiej, pojawia się niemal równoległe z przełomem młodo-belgijskim. Jej inicjatorem jest Edmond Picard, który na lamach „L'Art Moderne”

¹ Niniejszy artykuł stanowi przedruk za: R. Siwek, *Teoria realizmu fantastycznego Franza Hellensa i jej literacki kontekst*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica” 2001, z. 1, s. 119–135.

w 1887 roku publikuje artykuł o fantastyce jako typie postrzegania i opisywania rzeczywistości.

Roztrząsając problem relacji wyobraźni twórczej wobec rzeczywistości, Picard rozróżnia *fantastique imaginatif* (fantastykę wyobraźni, może raczej wyobraźnię fantastyczną) – romantyków przede wszystkim, ale i współczesnych mu symbolistów – oraz *fantastique réel* (fantastykę rzeczywistości), którą uznaje za jej postać współczesną. Picard neguje tradycyjne, etymologiczne pojmowanie fantastyki jako wytworu czystej fantazji, podkreśla również, że fantastyka w literaturze i sztuce jest „niezwykłością w tym, co przeraża”². Ale jak dalej zauważa, ta niezwykłość może mieć swoje źródło zarówno w niczym nieskrępowanej wyobraźni, jak i – a może przede wszystkim – w rzeczywistości realnej. Bowiem:

Nic nie jest takie oczywiste, jak by się wydawało. Zdarzenia pozbawione są logiki, którą im przypisuje nasza ułomna interpretacja. Podskórne warstwy, jakieś tajemnice są wszędzie. Świat pełen jest tajemnic. Przeciętne spojrzenie ich nie dostrzega. [...] Aby sobie uzmysłowić i rozpoznać te straszne strony świata, należy wyzbyć się rutyny, która wszystko sprowadza do banału. [...] Nieoczekiwane zaskakuje nas w każdej chwili. Ten spektakl nieprzerwanych dementi naszych przewidywań oraz nieznanego odkrywającego bezustannie swoje oblicza są w nim właśnie tym, co jest zawsze niezwykle, tym, co jest zawsze straszne. Tak, wszędzie wokół nas, w naszych zdziwionych spojrzeniach, rzeczywistość jest fantastyczna; zrozumienie i opisanie tego oznacza uświadomienie sobie... fantastyki rzeczywistości³.

Zacytowany fragment pochodzi z 1887 roku, lecz już w 1881 roku, to jest u samego zarania młodobelgijskiego przełomu, w pierwszym numerze „L'Art Moderne”, w programowym artykule *Notre Programme*, Picard formułuje zapowiedź założeń *fantastique réel*. Pisze mianowicie o potrzebie *fantaisie*, która pozwoli twórcy stworzyć „świat prawdziwy, równie rzeczywisty jak tamten, gdyż zbudowany z elementów świata realnego, ale nasycony świetlistą emanacją uczucia i idei”⁴.

Podjęta przez Picarda problematyka spotkała się z żywym zainteresowaniem między innymi Maurice'a Maeterlincka, Émile'a Verhaerena i Charles'a Van Lerberghe'a. Trudno się temu dziwić. Jako znany literat, a zarazem założyciel i długoletni redaktor naczelnny „L'Art Moderne”, Picard był świetnie zorientowany we wszystkim, co działo się w literaturze belgijskiej. Abstrahując od doktrynalnych etykiet typu symbolizm czy naturalizm, dostrzegł w niej cechę wspólną, ową wszechobecną niezwykłość, którą intuicyjnie określił mianem realizmu fantastycznego.

² E. Picard, *Le Fantastique réel*, „L'Art Moderne” (Bruksela), 23.01.1887, s. 26. Warto przy tej okazji przytoczyć pierwsze zdania ze zbioru Howarda Phillipsa Lovecrafta, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Christian Bourgois, Paris 1969, s. 9: „Najstarszym, najsilniejszym uczuciem doznawanym przez istotę ludzką jest strach. Jego najwyższą formą jest Strach przed Nieznanym. [Opowiadanie fantastyczne] rozwija się, osiąga niezwykle wysoki poziom, gdyż jego korzenie tkwią w elementarnej zasadzie mającej nie tylko uniwersalny charakter, ale również głęboko ludzki: Strach... jego permanentna świadomość, przynajmniej u tych, którzy obdarzeni są choćby minimum wrażliwości”.

³ E. Picard, *Le Fantastique réel*, dz. cyt., s. 26. Tłum. pol. tego i pozostałych cytatów – R.S.

⁴ Cyt. za: É. Lysøe, *Franz Hellens et le „fantastique réel”; quelques jalons pour l'arpenteur*, w: *La littérature belge de langue française*, Éditions L'Harmattan, Paris 1995, s. 89.

Młoda Belgia była jego bezpośrednim zwiastunem. Musiała się jednak wypalić, aby realizm fantastyczny mógł się usamodzielnąć. Picard antycypuje rzeczywiste pojawienie się doktryny realizmu fantastycznego Franza Hellensa.

Z historycznej perspektywy można stwierdzić, że jeszcze w okresie dominacji młodobelgijskiego pokolenia pojawiają się autorzy, których teksty w żaden sposób nie dają się wpisać do panujących wówczas oficjalnych nurtów literackich. Po lekturze jednego z nich Hubert Krains, czołowy naturalista belgijski, dostrzegając w nim kombinację realizmu i mistycyzmu, napisał, że cechuje go szczególna zdolność „ujawniania, ponad zmysłowym postrzeganiem rzeczy, tajemnej istoty, która ją ożywia”⁵. Owym tekstem był jeden z pierwszych zbiorów opowiadań Hellensa *Niemodni* (*Hors-le-vent*, 1909). Rok później Picard, który ponad dwadzieścia lat wcześniej teoretyzował na temat *fantastique réel*, również pod wrażeniem lektury opowiadań Hellensa obwieszcza narodziny nowego kierunku w literaturze: realizmu fantastycznego⁶.

Początki realizmu fantastycznego rozplývają się w nielicznych opracowaniach, podobnie jak istnienie symptomów tego fenomenu we wcześniejszych fazach literatury belgijskiej⁷. Do niedawna znawcy tej literatury, ilekroć przychodziło im charakteryzować literacki fenomen *insolite, étrange* (niezwykłego, dziwnego), zwykle ujmowali go albo w szerszej perspektywie powszechnie rozpoznanej estetyki (romantyzmu, symbolizmu, naturalizmu), albo jako interesujące, ale indywidualne zjawisko typowe dla twórczości jednego autora. O tym, że fenomen niezwykłości stanowi autonomiczną całość, raczej nie ma mowy.

W świetle wyżej sformułowanych uwag interesująca wydaje się rekonstrukcja pierwszej próby kompleksowego określenia przesłanek realizmu fantastycznego; z czasem określanego również jako realizm magiczny⁸. Jej autorem jest F. Hellens. Był on pierwszy i w przeciwieństwie do wielu innych belgijskich twórców piszących według podobnych założeń dużą wagę przywiązywał do wyjaśnienia i uzasadnienia własnej doktryny. Nie przybrała ona nigdy formy manifestu czy traktatu; był to raczej przez lata komentowany program, którego elementy, stale uzupełniane, rozproszone są w wielu pismach autora *Niemodnych*. Przy okazji warto zauważyć, że ten specyficznie belgijski literacki fenomen, którego dominantą jest niezwykłość,

⁵ H. Krains, *Franz Hellens*, recenzja poświęcona publikacji *Hors-le-vent*, „L'Art Moderne” (Bruksela) 1909, nr 42.

⁶ E. Picard, *Franz Hellens et le réalisme fantastique*, „La Chronique” (Bruksela) 1910, nr 332.

⁷ Przykłady można mnożyć; poprzestańmy na dostępnej polskiemu czytelnikowi dwutomowej *Literaturze francuskiej* (oryginał opublikował Larousse w 1968 roku, polskie tłumaczenie PWN w 1980 roku). W drugim tomie, w rozdziale 7 zatytułowanym [sic!] *Literatura francuska na świecie*, w części *Literatura [sic!] francuska na terenie Belgii*, czytelnik wyczyta, że Hellens był poetą (s. 657) i epigonem szkoły gandawskiej (s. 672), że jego *Meluzyna* – powieść oniryczna – jest pierwszą powieścią surrealistyczną (s. 673), co w świetle wypowiedzi samego autora jest nieprawdą; dalej, że jego fantastyka ma charakter psychologiczny (s. 678). O szkole, nuncie, specyficie „literatury francuskiej” w Belgii nie ma ani słowa.

⁸ Ten termin pojawi się już w latach trzydziestych w odniesieniu do twórczości Georges'a Pouleta.

choć powszechnie odnotowywany przez historyków literatury, nie doczekał się jeszcze opracowania obejmującego całość zjawiska⁹.

Impulsem, czy też raczej estetyczną dyrektywą wyboru drogi twórczej Hellensa, były bez wątpienia uwagi Picarda. Autor dobrze zapamiętał jego recenzję z 1910 roku na temat *Niemodnych*¹⁰. W artykule z 1935 roku przytacza jej fragment: „fantastyczność i realność [*le fantastique et le réel*] albo się równoważą, albo wzajemnie zwalczają w sposób typowy dla niektórych prymitywistów flamandzkich, to znaczy tak, aby jeden element nie zdominował drugiego”¹¹. Nawiązanie do tradycji malarzkiej warte jest tu odnotowania. W 1911 roku Hellens publikuje swój pierwszy esej *Gérard Torborch*. Daje się w nim poznać jako wytrawny znawca i zarazem odważny krytyk w formułowaniu sądów, które w mniejszym stopniu odwołują się do powszechnie obowiązujących opinii, w większym do własnej intuicji.

Debiutanckie, intuicyjnie formułowane uwagi na temat sztuki pozostają w zgodzie z zasadą twórczą, którą Hellens określi w ramach postulatów estetycznych, zwłaszcza tych rozwiniętych w zbiorze *Poetyka żywiołów i mitów* (*Poétique des éléments et des mythes*, 1966). Według Hellensa artysta pozbawiony intuicji nie jest w stanie stworzyć dzieła, którego przesłanie wykroczy poza dosłowność. Wielkość malarstwa Terborcha polega na tym, że jednostkowe opowieści zawarte w jego obrazach wyrażają charakter całej zbiorowości. W tym sensie są nośnikami „wyższego znaczenia”.

Charakterystykę artystycznych założeń realizmu fantastycznego Hellensa ułatwia opublikowany pod koniec życia tom jego esejów *Fantastyka rzeczywistości* (*Le fantastique réel*, 1967). Wobec różnorodności swojego obfitego dorobku pisarz jednoznacznie określił jego estetyczną dominantę: realizm fantastyczny. Zbiór zawiera wykładnię artystycznego *credo*, co jest tym bardziej interesujące, że w europejskiej tradycji magiczno-realistycznej, dodajmy dość powszechnie ignorowanej, istnieje niewiele tekstów tego rodzaju¹².

Poza *Fantastyką rzeczywistości* oraz wspomnianym już zbiorem *Poetyka żywiołów i mitów* Hellens publikuje w 1945 roku *Drugie życie, albo marzenia sennie bez klucza* (*La vie seconde, ou les songes sans la clef*). Przytoczone tytuły nie wyczerpują katalogu teoretyczno-krytycznych prac belgijskiego twórcy. Inne istotne pozycje to *Styl i charakter* (*Style et caractère*, 1956), zbiór stanowiący część tak zwanej trylogii krytycznej, na którą składają się jeszcze *Niezawodne wartości, zapiski marzyciela* (*Veleurs sûres, cahiers d'un rêveur*, 1962) oraz *Próby krytyki intuicyjnej* (*Essais de*

⁹ Rozdział *L'école belge de l'étrange* w pracy J.B. Baroniana, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris Stock, Paris 1978, z racji jego ogólnikowości można uznać co najwyżej za wprowadzenie do niej. Można mieć nadzieję, że istotnym do niej przyczynkiem będzie od kilku lat zapowiadany tom 2 *Les Kermesses de l'étrange* É. Lysøe poświęcony belgijskiemu opowiadaniu fantastycznemu w XX wieku.

¹⁰ Wielu historyków literatury belgijskiej stawia tezę, że opinia Picarda stała się decydującym impulsem dla *ex post* rozwijanej estetycznej doktryny Hellensa.

¹¹ Artykuł z 1935 roku w: F. Hellens, *Documents secrets*, Albin Michel, Paris 1958, s. 59–60.

¹² Braci De Chirico, Giorgia i Andrei (Savinia), oraz M. Bontempellego we Włoszech, E. Jünger a w Niemczech, J. Daisnego i H. Lampo we Flandrii.

critique intuitive, 1968). Przytoczoną listę należałoby uzupełnić o prace zawarte w tomach *Kroki w ogrodach* (*Des pas dans les jardins*, 1960) oraz *Tajne dokumenty* (*Documents secrets*, 1958). Wspomnieć też należałoby o pośmiertnie wydanym wyborze pism *Balkon na Europę* (*Un balcon sur l'Europe*, 1992), z zastrzeżeniem, że bibliografia prac krytycznych zawierających elementy programu estetycznego jest znacznie obszerniejsza, biorąc pod uwagę liczne rozproszone artykuły.

Już pobieżna lektura przytoczonych prac wskazuje na ewolucję lansowanej przez Hellensa koncepcji realizmu fantastycznego. Można ją zaobserwować w ramach konkretnego tytułu w związku z jego kolejnymi edycjami. Najbardziej typowym przykładem jest *Drugie życie, albo marzenia senne bez klucza*. Wznowione w 1963 roku, nie zawiera już drugiego członu w tytule, co więcej – usunięta została okładka, którą zaprojektował sam René Magritte, dedykacja ofiarowana Michelowi de Ghelderode'owi oraz rozdział *Czy surrealiści wygrali?*. Decyzje autora odpowiadają jego stopniowemu oddalaniu się od awangard oraz przypisywaniu przez niego coraz większej roli marzeniu sennemu, uznaniu go za jakościową kategorię egzystencjalną przesądzającą o godności kondycji ludzkiej.

Hellens odcina się tu zdecydowanie od Sigmunda Freuda, do którego kariery we Francji walenie się przyczynił w 1924 roku jako redaktor naczelny „Disque Vert”, poświęcając psychoanalizie numer specjalny. Przedmiotem zainteresowania pisarza nie są już sny, ale marzenie senne w liczbie pojedynczej. W nim dopatruje się tego, co najbardziej pierwotne w człowieku i naturze. Dualizm zawiera się w zapomnianej przestrzeni, tej „sprzed chaosu Historii”. Marzenie senne stanowi rodzaj okna na najbardziej pierwotne formy życia, które rozum zamazał i przekształcił w chimery. Hellens twierdzi, że marzenie senne, z natury swojej będące zapomnieniem, nie stwarza problemów, wręcz przeciwnie – stanowi ich rozwiązanie. W tym sensie bliższy staje mu się Carl Gustav Jung, nie tylko dlatego, że w przeciwieństwie do Freuda nie redukuje tajemnicy człowieka do problemu seksualnego, ale dlatego, że w ramach jej zgłębiania nie tworzy też teorii roszczonej sobie prawo do bycia terapią zastępującą to, co samo w sobie już jest terapią.

Krytyczne i teoretyczne pisma Hellensa nie mają nigdy charakteru *stricte* literackiego, jakkolwiek przesłanie literackiego *credo* jest w nich zawsze dominujące. Anegdota, wspomnienia, przemyślenia na temat lektur, zdarzeń i ludzi, komentarze do własnych utworów, refleksje natury egzystencjalnej czy etycznej są w nich wszechobecne. Wydaje się to zrozumiałe w kontekście nadrzędnej przesłanki jego doktryny twórczej, zgodnie z którą przeżycie estetyczne jest rezultatem zderzenia potocznej wiedzy o życiu z naturą, czasem i obcym. Wynika ona z przeświadczenia, że najbardziej godnym zaufania źródłem wiedzy o nas samych jest marzenie senne; w nim bowiem ujawnia się ona najlepiej.

Nie wnikając w charakterystykę poszczególnych pism Hellensa, można stwierdzić, że każde z nich, choć w różnym stopniu, współkonstruuje jego doktrynę, a ewolucja, jakiej ona podlega, wydaje się naturalnym rezultatem lektur i przemyśleń. Wspomniany już rozbrat z Freudem, poza przytoczoną wyżej argumentacją, znajduje szersze uzasadnienie w *Rzeczywistości fantastycznej*, będącej rodzajem syntetyzującej retrospekcji. Tytuł może być mylący, nie chodzi bowiem o traktat na

temat fantastyki, ale raczej o efekt fantastyczny, o niezwykłość, która tkwi w banalnej rzeczywistości i w przyrodzie.

Według Hellensa marzenie senne jest nie tyle źródłem inspiracji, ile istotnym ogniwem procesu twórczego; aby przybrało postać dzieła, wymaga artystycznego przetworzenia, „zorkiestrowania za pośrednictwem wyobraźni”. W tym procesie niebagatelną rolę odgrywa „cud nieświadomości” jako moment poznania przezwy- cieżający dogmatyczny formalizm doktryn estetycznych. Takie założenie oddala Hellensa od współczesnych mu programów literackich, surrealizmu zwłaszcza, w który usiłowano go zaszufladkować. Odrzuca też symbolizm, z którego przecież wyrósł, neguje klasyczną fantastykę, zarzucając jej mistyfikację.

Hellens odżegnuje się od literackich powinowactw w przeświadczeniu, że ujawnianie niezwykłego wymaga i dokonuje się w samotności. Sceptycyzm pisarza wobec współczesnej literatury, którą dobrze zna, wynika z jego niechęci do formalnych eksperymentów, które – choćby najbardziej interesujące i nowatorskie – pozostają w sferze intelektualnej gry, z istoty swojej nic niewnoszącej do naszej wiedzy o świecie i życiu. Nie oznacza to bynajmniej, że nie ma autorytetów. Powołuje się na nie często i chętnie. Skłania się jednak ku takim twórcom, których utwory, choć nie zyskały aprobaty krytyki i czytelników, cechuje spontaniczna szczerość. Są to z reguły artyści wymykający się wszelkim klasyfikacjom: André Baillon czy Odillon-Jean Périer; równie chętnie powołuje się na indywidualności z poprzedniego stulecia (Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud). Hellens ceni ich, gdyż jako bardziej „konstruktywni niż destruktywni” bliżsi byli zgłębieniu tajemnicy rzeczywistości.

Hellens był inicjatorem i jednym z głównych sygnatariuszy *Manifestu Grupy Poniedziałkowej*, ruchu programowo zorientowanego na francuskość literatury belgijskiej. Paradoksem wydaje się więc, że w uzasadnieniu własnej doktryny realizmu fantastycznego pobrzmiewają echa koncepcji pani de Staël czy późniejsze, lokalne Van Hasselta, pozostające w sprzeczności z założeniem o francuskości literatury belgijskich frankofonów postulowanej przez sygnatariuszy *Manifestu*. Podobnie bowiem jak pani de Staël Hellens twierdzi, że predyspozycje do postrzegania rzeczywistości niezwyklej właściwe są jedynie mieszkańcom Północy. Tylko oni obdarzeni są umiejętnością życia, która polega na braku bezwzględnej potrzeby jego racjonalizowania. W tym kontekście pisarz często odwołuje się do twórczości Hermana Melville’a czy Lewisa Carrolla, to jest tych, których uznaje się za posiadających dar ujawniania niezwykłego w tym, co realne, ukazujących niezwykłość jako efekt szczególnego sposobu oglądu, odczuwania i wyobrażania świata. U podłoża tej umiejętności leży strach przed nieznanym. Strach powoduje porażkę dogmatycznie pojmowanej racjonalności, stanowi od niej uwolnienie. Zgłębianie tajemnicy rzeczywistości musi dokonywać się poza racjonalnością. Przy przyjęciu takiego założenia nic już nie stoi na przeszkodzie, aby obecnym chimerom przywracać ich pierwotne, zapomniane oblicza.

Synteza prac krytycznych Hellensa stanowi zarys teorii percypowania rzeczywistości, ale też charakterystykę elementów określających jej naturę. Kluczowym założeniem wydaje się przekonanie belgijskiego autora o prawowitej przynależności zdarzeń i zjawisk niezwykłych do porządku banalnego „tu i teraz”, a w konsekwencji

jego przeświadczenie, że każde najnormalniejsze zdarzenie i zjawisko zawiera drugie, nieznanne oblicze. Tak ukonstytuowana realność jest „rzeczywistością fantastyczną”, nieoczekiwaną i zaskakującą. Lecz skoro nie jest możliwe jej czysto racjonalne ogarnięcie, gdyż oznaczałoby to jej zamknięcie, ograniczenie w ramach myślenia krytycznego, artysta musi być otwarty na zmysły, wyobraźnię i intuicję. One bowiem sankcjonują i umożliwiają wkraczanie w obszary, na których ujawnia się to, co niewypowiadalne, niewyobrażalne, niewytłumaczalne.

Niezależnie od ewolucji, jakiej podlega koncepcja realizmu fantastycznego, jej autor pozostaje wierny założeniu, że wkraczanie na ich teren wynika z przeświadczenia o dwóch obliczach rzeczywistości, „empirycznym i wyobrażonym” (*empirique et imaginaire*), oraz o ich nieustannym wzajemnym przenikaniu. Zadaniem i obowiązkiem artysty jest „od-tworzenie” [*re-creation*] rzeczywistości. Nie ma ono nic wspólnego z tworzeniem świata, gdyż stworzenie jest aktem dokonany; chodzi więc o jego „re-konstruowanie”, „od-tworzenie”, możliwe dzięki wykroczeniu poza rygorystyczny myślenie analitycznego. Hellens posługuje się tu dwoma interesującymi terminami: *transposition* (przeniesienie) oraz *transformation* (przeobrażenie). Ich współobecność wydaje się znamienna, gdyż stanowi wyraz realistycznych założeń autora oraz świadomość ograniczeń. Każdy z terminów, jakimi się posługuje, wyznacza autonomiczny krąg semantyczny. Oba, zachodząc na siebie, wyznaczają wspólny im obszar niezwykłości. Przyjmując „empiryczny” punkt widzenia, akceptując zarazem niebanalne oblicze świata, percypowana rzeczywistość uzyskuje nową, nieoczekiwaną jakość, ulega uniezwykleniu. Nie oznacza to jeszcze zerwania z realnością na rzecz czystej fantazji. Jednak usankcjonowanie jej rangi w życiu okazuje się niezbędne dla określenia tego obszaru rzeczywistości, w którym możliwe jest odtworzenie utraconego jej czaru. Tym samym konieczne jest uznanie czystej, niczym nieskrępowanej wyobraźni, rozumianej jako biegun, którego istnienie stanowi warunek konieczny dla wyznaczenia niezwykłego obszaru rzeczywistości realnej.

Przywrócenie należytej rangi zmysłom, intuicji i wyobraźni zawiera przekonanie Hellensa o konieczności zerwania z ograniczeniami zracjonalizowanej wizji świata, która nieuchronnie skazuje nas na banał i rutynę. Dostrzega też ich zalety. Sublimacja rutyny i paroksyzm banału, prowadzące do absurdu, mogą spełniać terapeutyczną funkcję. Istotą absurdu jest przecież ukazywanie zaskakującego oblicza rzeczywistości. Takie założenie może być również otwarciem na przypadek, więcej nawet – usankcjonowaniem go w kategoriach normalności, która okazuje się dziwna, niezrozumiała, budząca lęk i tajemnicza. Rzeczywistość, ujawniając swoje oblicze wyobrażeniowe, wzbogaca naszą wizję empiryczną, ale też niepokojąco ją zniekształca, a więc podważa.

Tak określone przesłanki wizji świata bezpośrednio rzutują na nasze bycie „tu i teraz”. Należy więc poszukiwać sposobów percypowania „rozszerzonej rzeczywistości”. Wyklucza ją łańskie *ratio*, zaprzecza kartezyjański *esprit critique*. Pełne nieoczekiwanych zwrotów życie potwierdza, że każdą regułę cechują odstępstwa. Pisanie o człowieku i życiu podporządkowanym li tylko zasadom logicznego następstwa i takiegoż wynikania nie jest więc prawdziwe. Aby dotrzeć do pokładów „rzeczywistości fantastycznej” [podkr. R.S.], niezbędny jest szczególny sposób percypowania, „widzenia, czucia i wyobrażania”, a więc te czynniki, które niewiele

mają wspólnego, albo wręcz nic, z tym, co określa się jako pewnik czy stały punkt odniesienia. Zasada dedukcji pozostaje w mocy, ale przestaje być zasadą wyłączną.

Fantastyka rzeczywistości, taka jak stara się ją scharakteryzować Hellens, jest efektem osłabienia racjonalnych rygorów organizujących wizję świata, zwiększenia roli intuicji, wyobraźni i zmysłów. Postrzeganie ma charakter najpierw zmysłowy, dopiero później rozumowy. Zapominanie o tym sprawia, że w toku racjonalnego porządkowania zewnętrznych bodźców wiele z nich, jako niemieszczących się w rozpoznanych regułach, ulega odrzuceniu. Aby tego uniknąć, winno się w procesie kreowania wizji świata w większym stopniu, niż nakazuje to kartezjańska tradycja, przywrócić percepcji jej pierwotny, zmysłowy charakter. Charakteryzując rangę zmysłowości w estetycznej koncepcji twórcy belgijskiego realizmu fantastycznego, Paul Méral stwierdza, że „prowadzi [ona] do całkowitej fuzji, [...] zaciera i znosi granice między rzeczami i sprawia, że świat popada w ponowny chaos, a odzyskuje swój porządek jedynie w toku jego od-tworzenia przez artystę”¹³.

Codziennosc jawi się jako „fantasmagoria”, co bynajmniej nie oznacza, że jest ona fantastyczna. Fantastyka Hellensa „nie tkwi w rzeczach, ale w naturze relacji między nimi a człowiekiem”¹⁴. Wynika z roli, jaką pisarz przyznaje zmysłom, determinującej naturę naszego obrazu świata. Aby jednak codzienność nie uległa uproszczeniu w wyniku nieuchronnego jej racjonalizowania, istotne jest, aby w jej postrzeganiu większą rolę odgrywał pierwiastek emocjonalny. Przywrócenie należy mu rangi jest koniecznym warunkiem uniknięcia pułapki racjonalności. Rysuje się tutaj pozorny paradoks. Z jednej strony Hellens postuluje postawę deprecjonującą racjonalizm, czy też raczej sprowadzającą myślenie do poziomu percypowania, z drugiej stwierdza, że to dzięki racjonalnemu myśleniu o rzeczywistości wpadamy w pułapkę absurdu, która uświadamia nam jego ograniczenia. W istocie chodzi tu jednak o to, że twórca „rzeczywistości fantastycznej” występuje w podwójnej roli: diagnostyka i terapeutę. Jeżeli zmysły wraz z towarzyszącymi im emocjami i wyobraźnią oraz myślenie osiągną równowagę i będą na równych prawach współkonstituować wizję świata, będzie ona bogatsza. Z kolei prymat zasady rozumu ujawnia jej ograniczenia i przekonuje do przywrócenia należy mu rangi czynnikom pozaracjonalnym.

Hellens rozróżnia fantastykę zewnętrzną (*fantastique extérior*), przepełnioną istotami nie z tego świata (wampirami, duchami *etc.*), i fantastykę wewnętrzną (*fantastique intérieur*). Niezwykłość tej ostatniej nie tkwi w interwencji diabłów i wilkołaków, lecz polega na szczególnej predyspozycji artysty do postrzegania i pisanie o świecie wyzwolonym z ograniczeń czystej racjonalności¹⁵. To właśnie owa wewnętrzna fantastyka jest realizmem fantastycznym.

Pozostając wierny realistycznemu postulatowi, balansując między współkonstituującymi go a jednocześnie wykluczającymi się terminami: *empirique* i *imaginaire*,

¹³ P. Meral, G. Ungaretti, V. Larbaud, *Franz Hellens ou la transfiguration du réel*, Les Ecrivains, Bruxelles 1941, s. 20.

¹⁴ R. Frickx, *Franz Hellens ou le temps du passé*, Palais des Académies, Bruxelles 1992, s. 342.

¹⁵ Interesującym przyczynkiem na ten temat jest artykuł Hellensa z 1935 roku, *Retour du fantastique*, opublikowany w „Le Mois”, zawarty też w tomie esejów *Style et caractère. Essais critiques*, Bruxelles 1956, s. 66–71.

Hellens uzyskuje efekt fantastyczny. Tego typu założenie sprawia, że konfuzja terminologiczna jest nie do uniknięcia. Hellens jest jej świadomy. We wspomnianym artykule z 1935 roku podkreśla te cechy wewnętrznej fantastyki (*vide* własnej wizji realizmu), które ową konfuzję miałyby nieco rozwiać. Akcentuje więc jej poetycką naturę, nacechowaną emocjonalnie, co ma oznaczać „wyobrażeniową”. Robert Frickx, autor najobszerniejszego studium poświęconego Hellensowi, w którym często odwołuje się do niepublikowanych dzienników pisarza, wielokrotnie przytacza fragmenty potwierdzające troskę artysty, aby realistycznego postulatu nie zamazał fantastyczny efekt: „Fantastyka zatracą ludzką naturę, gdy nie jest wewnętrzna [...], nie może ona wykraczać poza realne możliwości człowieka; [jest] zmysłowa i uczuciowa; pełnię prawdy i znaczenie osiąga tylko wówczas, [gdy jest nią] rzeczywistość, najzwyklejsza realność”¹⁶.

Postrzeganie wyzwolone, zmysłowe i emocjonalne, stymulujące wyobraźnię, umożliwia odkrywanie tajemnego oblicza rzeczy i tego, co w istocie ludzkiej stanowi jej tajemnicę. Myślenie krytyczne oznacza taki sposób organizowania wizji świata, który polega na jednoznacznych, uogólnionych konstatacjach, uproszczeniach eliminujących bogactwo wyjątków, a więc na zafałszowaniu naszej wiedzy o świecie, o życiu, o nas. Z tego też względu, nie mogąc jednak wykluczyć rozumu, Hellens ogranicza jego zakres, opiera się na myśleniu indukcyjnym, takim, które za punkt wyjścia obiera konkretny przypadek.

Niejako na marginesie warto zauważyć, że postulat myślenia indukcyjnego wydaje się charakterystyczny dla wielu twórców belgijskich, co nie pozostaje bez wpływu na ich oryginalność. W tym kontekście warto przytoczyć znamieny przykład Simenona. Odrzucając anglosaksoński, skądinąd znakomity wzorzec powieści kryminalnej (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie), oparty na dedukcyjnym sposobie konstrukcji intrygi, Simenon stworzył niezapomnianą postać inspektora policji, którego metoda śledcza jest zaprzeczeniem dedukcji. Komisarz Maigret rozwiązuje zagadki w przeświadczeniu, że musi dotrzeć do zakamarków duszy człowieka. Banalizując nieco, można stwierdzić, że ilekroć Sherlock Holmes ma do czynienia z zabójstwem czy z kradzieżą, interesuje go przede wszystkim sprawca. Motywy odgrywają rolę wtórną, służą uwiarygodnieniu intrygi. Dla Maigreta natomiast jedynie zrozumienie motywu doprowadzić może do ujawnienia sprawy. I okazać się wówczas może, że poznawszy tę tajemnicę, komisarz odstępuje od jej ujawnienia. Poznał i zrozumiał prawdę; to więcej niż wskazanie sprawcy¹⁷.

Podobnie jak Simenon również Hellens uznaje za właściwsze odwoływanie się do myślenia, które za punkt wyjścia obiera konkret i domaga się jego dogłębnego poznania, ale bez mylącego aprioryzmu. W krótkim tekście poświęconym *Rzeczywistościom fantastycznym*, zawartym w cytowanym już tomie *Tajne dokumenty* (*Documents secrets*, 1958), belgijski twórca deklaruje *explicite* indukcyjny charakter swojej metody twórczej: „*Rzeczywistości fantastyczne*, podobnie jak *Utajone światłości* [*Clartés latentes*, 1912, s. 58], były rezultatem dociekań o charakterze

¹⁶ *Journal de Frédéric* (1935), w: R. Frickx, *Franz Hellens...*, dz. cyt., s. 342.

¹⁷ Simenon napisał powieść, w której komisarz Maigret po wyjaśnieniu motywów zbrodni odstępuje od oddania zabójcy w ręce sprawiedliwości.

indukcyjnym. Pomysł tej książki podsunęło mi moje własne doświadczenie”. A nieco dalej, odwołując się do wzorców anglosaskich, *vide* dedukcyjnych, wyjaśnia:

Między fantastyką Poe a moją istnieje zasadnicza różnica; fantastyka Poe zmierza od nieznanego ku znanemu, od nierealnego do realnego; odwrotnie niż u mnie. Moim punktem wyjścia jest rzeczywistość, która staje się fantastyczna. Według mnie zadanie artysty polega na przetransformowaniu [podkr. R.S.] rzeczywistości w wyobraźnię [...]. W przeciwieństwie do Poe nie tworzę historii, których przebieg jest do końca przemyślany i kontrolowany. Moja fantastyka nie tkwi w niezwykłości czy tajemnicy zdarzeń i sytuacji, lecz w stanie świadomości, który można rozmaicie nazywać, jako niepokój, trwoga lub tylko zaskoczenie [...]. Postępując w ten sposób, z zewnątrz do wewnątrz, napotykam tajemnicę, nie szukając jej i zamiast stawiać problem na początku, kończę pytaniem. O moich opowiadaniach można powiedzieć to, co powiedział Cocteau o płótnach de Chirico: że „rzeczywistość czynią obcą”¹⁸.

Magia rzeczywistości tkwi więc w zwykłym „tu i teraz”. Banalna, ale zaskakująca realność okazuje się jej jedynym źródłem. Aby z niej czerpać, konieczny jest dar wyostrego spojrzenia; Hellens go posiadał. Przywołanie obrazów de Chirico, tych z cyklu *Muzea wyobraźni*, realizującego założenia realizmu metafizycznego, jest tu wielce znamienne. Podobnie jak na płótnach de Chirico – ewokowany przez belgijskiego twórcę świat spełnia wiele przesłanek wizji realistycznej, chwilami nawet hiperrealistycznej, ale emanuje ona poświatą niezwykłości, mającą sugerować skrywaną tajemnicę. Sama świadomość jej istnienia przekształca obraz. Jest to przecież przede wszystkim świadomość zmysłowa i intuicyjna, nie rozumowa.

Opisując sposób, w jaki kreuje efekt rzeczywistości fantastycznej, Hellens nawiązuje *explicite* do rodzimej tradycji mistycznej, tej samej, do której odwoływał się Maeterlinck. W *Tajnych dokumentach* wyjaśnia naturę własnej inspiracji oraz przyjętą metodę twórczą. Poza literalnie zapisywanymi treściami marzeń sennych, które stanowią kanwę utworów *stricte* onirycznych, przede wszystkim *Meluzyny*, źródłem jego inspiracji są zapiski codziennych wrażeń i obserwacji. Wzbrania się przed ich roztrząsaniem, rozpamiętywaniem. Albo same zatrać się w jego pamięci, albo nabiorą własnego życia. Bez udziału myślenia spontanicznie rozwiną się w historii:

Ich ziarno spoczywało we mnie, aż samo zaczęło kiełkować. Zawsze zdawałem się na wene, nigdy nie starałem się jej osiągnąć poprzez wymyślanie. Aby uzyskać pełnię poetyckiego czy ludzkiego znaczenia, przedmiot domaga się kontemplacji, to znaczy musi być długo oglądany z całą prostotą i namiętą żarliwością właściwą naszej naturze. Ten mistycyzm w sztuce jest twórczy. Daremne jest obmyślanie tematu, choćby najbardziej dogłębne. Znajomość wszelkich jego mechanizmów i zasobów, jeżeli nie był on przedmiotem podziwu, z jakim mistycy kontemplują oblicze Boga, rozwiewa się¹⁹.

Akcentowanie roli oglądu zmysłowego oraz przyznanie należytej rangi intuicji oznacza radykalne ograniczenie zakresu rozumowej „obróbki” w kreowaniu wizji świata. To sprawia, że ma ona niezwykle subiektywny charakter. W efekcie trudno tu mówić o niezwykłej czy dziwnej naturze rzeczy, ale raczej o szczególnej optyce,

¹⁸ F. Hellens, *Documents secrets*, dz. cyt., s. 59.

¹⁹ Tamże, s. 59.

spojrzeniu, które ujawnia niezwykłość rzeczywistości, optyce typowej dla istot wrażliwych, wręcz nadwrażliwych, takich, które cechuje większa od przeciętnej odporność na krytyczny dystans. Michel Biron, charakteryzując realistyczny zamysł Hellensa, stwierdza, że twórca: „traktuje na równi widzialne w istotach i rzeczach z tym, co one skrywają, a co zdolne jest dostrzec jedynie spojrzenie przenikliwe i uważne, a więc to wszystko, co nie jest zewnętrznie oczywiste, oraz to, co nie jest jednoznacznie wyrażone”²⁰.

Wyostrome zmysły, rozbudzona wrażliwość, niczym nieograniczone namiętności, stanowią dla Hellensa niezbędne warunki postrzegania świata i odsłaniania jego prawdziwego oblicza, zakłamanego przez banał i rutynę. Pamiętać należy, że choć Hellens nigdy nie wyrażał radykalnych poglądów politycznych, wywodził się z hipermieszkańskiego społeczeństwa, do którego miał krytyczny stosunek, i w tym społeczeństwie żył. Drażnienie prawdy nieuchronnie prowadzić musiało do demaskowania powszechnie panującej hipokryzji, fałszu i obłudy. Nie będąc radykałem, Hellens czynił to w sposób właściwy belgijskim *fantastiqueurs*, który Jean Baptiste Baronian, charakteryzując postmłodobelgijski etap belgijskiej szkoły niezwykłości, określił jako „fantastykę wewnętrzną”²¹, będącą sposobem odreagowywania, sprzeciwem twórców wobec otaczającej rzeczywistości.

Ten pozbawiony akcentów politycznych sprzeciw wobec otaczającego świata wyraża się w postaci jego „transfiguracji”, jako wyniku rejestracji za pomocą owego niczym nieskrępowanego spojrzenia. Nie jest ono skierowane wyłącznie na zewnątrz. Kieruje się też na nas samych i stara się przeniknąć ciemne obszary ludzkiej natury. Należy wykroczyć poza czystą empirię, nie negując jej bynajmniej, lecz jedynie uznając za niezbędny, ale wstępny etap poznawania siebie i świata. Takie założenie oznacza akceptację tajemnicy, marzenia sennego czy ulotnych wrażeń jako elementów współtworzących naszą wizję świata i wiedzę o nas samych. „Fantastyczność” rzeczywistości zostaje wpisana w porządek świata. To ona sygnalizuje jego ukryte oblicze.

Wykroczenie poza empirię, wiodące do przekształcenia tradycyjnego realistycznego obrazowania rzeczywistości, nieuchronnie rodzi pytanie o różnicę między tym, co fantastyczne, tak jak to rozumie Hellens, a tym, co baśniowe. W *Tajnych dokumentach* artysta pisze: „Fantastyka tkwi bezpośrednio w człowieku, nie wykracza nigdy poza rzeczywistość, poszerza ją [podkr. R.S.]. Baśniowość przeciwnie, neguje rzeczywistość, kpi z praw naturalnych”²². Choć – jak dodaje – „obie mają coś wspólnego z cudem”. Że to rozróżnienie nie jest ani ostre, ani przekonujące, dowodzi obecność fantastyki zewnętrznej w jego utworach. Nie wyjaśnia tego ranga, jaką belgijski twórca przyznaje marzeniu sennemu jako istotnej komponentce widzenia i rozumienia świata, o czym już wspominaliśmy. Pewne światło rzuca, ale też nie wyjaśnia, ranga, jaką odgrywa marzenie senne w procesie artystycznej artykulacji tej wizji.

²⁰ M. Biron, *Le Fantastique dans l'oeuvre de Franz Hellens*, „Synthèses” (Bruksela) 1956, nr 125, s. 337.

²¹ J.B. Baronian, *L'école belge de l'étrange*, w: tegoż, *Panorama de la littérature fantastique...*, dz. cyt.

²² F. Hellens, *Documents secrets...*, dz. cyt., s. 58.

Według Hellensa marzenie senne, nawet to najbardziej dziwne, jest równie realne jak rzeczywistość, z tą tylko różnicą, że cechuje je większa kondensacja i wyrazistość. Można wręcz uznać, że wyraża prawdę w sposób dobitniejszy, gdyż w przeciwieństwie do tradycyjnie kreowanej wizji świata, tej dziennej, podległej krytycyzmowi rozumu, marzenie senne jest od niego uwolnione. Oniryzm odpowiadałby więc oglądowi „wyobrażeniowemu”. Sen jest kondensatem wizji świata. We śnie ujawnia się ona w całej pełni, bez zafałszowania. Sen jest obszarem „najbardziej bezpośredniego doświadczenia”, gdyż „nasz banalny, ziemski żywot jest jedynie wysepką na bezkresnym oceanie snu”²³.

Struktura i natura marzenia sennego służą pisarzowi do określenia zasady konstrukcyjnej w utworach, w których realizuje on prawidła fantastyki rzeczywistości. Przejawia się to w szczególnym typie obrazowania świata przedstawionego, w funkcji magicznej przedmiotów w nim obecnych, w mitycznej kanwie niektórych fabuł, analogicznej proveniencji niektórych postaci, wreszcie w stosowaniu zasady przyczynowo-skutkowej, która z logicznym wynikiem nie ma nic wspólnego. Nie oznacza to, że jest niemożliwa. Według Hellensa, nie ma nic bardziej prawdziwego, a więc uwolnionego od schematyzmu myślenia, niż marzenie senne, które składa się:

[...] z mniej lub bardziej rozwiniętych fragmentów, z których każdy, oddzielnie, stanowi zamknięty obraz. Tworzą one sekwencję nieciągłą, [jednak] całość sprawia wrażenie ciągłości [...]. Fantastyka snu posiada szczególną naturę. Jej źródłem nie jest chłodne rozumowanie; rodzi się z nastroju bezkresu jakiegoś iluzorycznego krajobrazu, będącego odbiciem tego, co najbardziej materialne i ziemskie. W jego opisywaniu nie chodzi więc o snucie marzenia sennego, ale o wywołanie wrażenia, że ono się dokonuje, bez wskazania jego źródła²⁴.

W pismach krytycznych belgijski twórca wielokrotnie podkreśla, że marzenia sennego nie wolno uznawać za iluzję. Życie i sen są tożsame, więcej nawet – marzenie senne jest intensywniejsze i prawdziwsze, gdyż stanowi „najbardziej rozległy obszar bezpośredniego doświadczenia”²⁵, które wyposaża nas w nową świadomość, a dla twórcy stanowi źródło inspiracji. W *Oczach snu* (*Les yeux du rêve*, 1964) pisarz określa to nieco mistycznie: „Kaźda istota ludzka odczuwa potrzebę zrozumienia siebie. Dokonuje się ono niespodziewanie, w sposób zaskakujący. Marzenie senne, podobnie jak cud, jest darem niebios”²⁶. Wcześniej, w *Drugim życiu* (*La vie seconde*, 1945) wyjaśnia:

Marzenie senne nie jest złudzeniem. [...] Nasze zmysły mogą nas wprowadzać w błąd; za dnia zawodzą nas niemal w każdej chwili, czego sobie nawet nie uświadomiamy. We śnie rzecz ma się zupełnie inaczej. Zmysły śpią. Jeżeli nie są całkowicie uśpione, jak by się można było tego spodziewać, z wyjątkiem wzroku i smaku [...] są uśpione, muszą postrzegać inaczej tą nową świadomością. Podczas snu oczy są najbardziej rozbudzone, chociaż zamknięte na otaczające nas przedmioty materialne, postrzegają rzeczy

²³ F. Hellens, *Le Fantastique réel*, Labor, Bruxelles 1991, s. 22.

²⁴ Tamże, s. 69.

²⁵ Tamże.

²⁶ F. Hellens, *Les yeux du rêve*, Brepols, Bruxelles – Paris 1964, s. 7.

podwójnym wzrokiem, jaki mu przypisujemy w stanie czuwania, a który jest jedynie przedłużeniem tego, co widzimy we śnie²⁷.

Znamienne, że u Hellensa to nie fantastyka, ale fantastyczność jest wszechobecna. Nie chodzi mu więc o jakąś nierealność, jako przeciwieństwo realności, ale raczej o cechę tej ostatniej. Twierdzenie, iż rzeczywistość jest fantastyczna, pisarz wywodzi z założenia podporządkowanego zamysłowi realistycznemu. „Nie ma nic bardziej rzeczywistego, bardziej prawdziwego, bardziej oderwanego od banału przyziemnych spraw, niż marzenie sennie”²⁸. Fantastyczność nie jest więc efektem wymyślenia, jest rezultatem dociekania prawdy o życiu, o człowieku, o tym, co go otacza. To, że prawda okazuje się zaskakująca i trudno w nią uwierzyć, uzasadnia określanie rzeczywistości jako fantastycznej. W *Rzeczywistości fantastycznej* Hellens pisze: „Fantastyczność jest eksplozją lub objawieniem rzeczywistości”²⁹.

Jak wspomnieliśmy, Hellens mocno podkreśla różnicę między fantastyką zewnętrzną a wewnętrzną. Choć optuje za tą ostatnią, w jego prozie sporo jest elementów tej pierwszej³⁰. W pismach teoretycznych trudno odnaleźć jakieś przekonujące uzasadnienie, chyba że uzna się za nie bezradność pisarza wobec tego, co baśniowe i fantastyczne. I jedno, i drugie uznał przecież za domenę cudu.

Aby lepiej zrozumieć ową bezradność, ale też jej przekonujące uzasadnienie, odwołajmy się do pracy Frickxa, w której znalazł się następujący *passus* z dzienników pisarza:

Opowiadanie fantastyczne i baśń, dwa gatunki tak bliskie jak ziemia i niebo; jeden przechodzi w drugi, przenikając się, tworzą jedność. [...] Podlegając przedziwnej osmozie wytrącają jakiś osad z chwilą, gdy pojawia się forma, figura mitu. Punktem wyjścia jest zawsze realność, najzwyczajniejsza i najbardziej banalna. Za pośrednictwem wyobraźni poetyckiej mit krystalizuje tę wywyższoną rzeczywistość³¹.

Frickx dotyka tutaj jednego z istotniejszych i ciekawszych aspektów estetycznych założeń twórczości Hellensa. Mit stanowi integralny element rzeczywistości fantastycznej, więcej nawet – zdaje się przesądzać o jej naturze i określać jej zasadę. Jej natura poza spełnieniem wcześniej określonych warunków percepcyjnych, niezbędnych, aby w ogóle była postrzegalna, zawiera się w interesującym dialogu „przypadku i konieczności” (*le hasard et la nécessité*). Odbanalizowana i nieprzewidywalna realność znajduje uzasadnienie, jest „wywyższona” do ponadczasowego, uniwersalnego mitu. Z kolei zasada ma charakter samonapędzającego się mechanizmu. Warto bowiem zauważyć, że lektura *Niemodnych* skłoniła Picarda do określenia utworu terminem, który z jednej strony trafnie charakteryzuje ewokowaną wizję świata, a z drugiej, po jego zaadaptowaniu przez twórcę, inspiruje go do kolejnych „ilustracji” i wyzwala w nim potrzebę teoretycznej refleksji na temat zasady własnej twórczości.

²⁷ F. Hellens, *La vie seconde*, Albin Michel, Paris 1963, s. 51.

²⁸ F. Hellens, *Le Fantastique réel*, dz. cyt., s. 68.

²⁹ Tamże, s. 11.

³⁰ Obszerny katalog przytacza R. Frickx, *Franz Hellens...*, dz. cyt., s. 345.

³¹ Tamże, s. 344.

W obfitej teoretyczno-krytycznej spuściźnie Hellensa, pomimo istnienia na przykład zbioru *Poetyka żywiołów i mitów* [podkr. R.S.] oraz innych, jednoznacznie sugerujących mit jako tematyczny obszar zainteresowań pisarza, trudno doszukać się jakiejś spójnej wykładni. W dużej mierze wynika to z faktu, że mitologia Hellensa ma przede wszystkim charakter osobisty. Wydaje się to zrozumiałe w świetle przyjętego przez pisarza szczególnego sposobu oglądu świata. Jego spójność wymyka się realistycznym rygorom, już choćby tylko na etapie deklarowanej przez pisarza niechęci wobec myślenia dedukcyjnego. To jego pierwszy krok na drodze od czystej empirii do wizji wyobrazeniowej, a więc takiej, którą współtworzą zmysły, intuicja i wyobraźnia. Rola marzenia sennego przesądza o reszcie. Przykładanie miar zdroworozsądkowych do tak ukonstytuowanej wizji rozmija się z założeniami twórcy. Spójności należy się doszukiwać, uwzględniając jej konstytutywne obszary, a w ich obrębie powtarzające się elementy. Najogólniej rzecz ujmując, osobista mitologia Hellensa tkwi w estetycznej przesłance, odrzucającej egzystencjalne założenie wywiedzione z kartezjańskiej tradycji zawierającej się w powszechnej dychotomii podmiotowo-przedmiotowej.

Przewycięzenie tej tradycji stanowi niezbędny warunek przekroczenia barier, jaka dzieli człowieka i świat. Jej pokonanie jest otwarciem na świat, a zarazem naszym wyzwoleniem. Tradycyjne zależności przyczynowo-skutkowe ujawniają swój banał, choć pozostaje w mocy ich zdroworozsądkowe uzasadnienie. Na poziomie doraźności jest to możliwe, więcej nawet – powszechne. Warto tu jednak wspomnieć uwagi pisarza na temat sekwencji marzenia sennego; z pozoru luźna, dopiero jako całość, i to w dość szczególny sposób pojęta, ujawnia ona swoją spójność. Nie chodzi więc o spójność na poziomie intelektualnie przetworzonej doraźności, gdyż ten poziom percepcji według Hellensa przestaje być najwyższą instancją.

W tym miejscu przypomnieć też należałoby sygnalizowaną zasadę przypadku i konieczności. Doraźność stanowi sferę przypadku, nawet wówczas gdy jej sekwencje układają się w logiczne ciągi. One też mogą być dziełem przypadku. Mówi się wtedy o szczęśliwym czy też nieszczęśliwym splocie okoliczności. Konieczność sytuuje się ponad doraźnością. Pojawia się tu kwestia losu, przeznaczenia jednostki w relacji do jej swobody działania, przy czym swoboda nie daje się ująć w racjonalne, logiczne ramy, gdyż poza myśleniem zdeterminowana jest jeszcze zmysłami, wyobraźnią i intuicją.

W estetycznej doktrynie Hellensa wyobraźnia jest jednym z najistotniejszych czynników współuczestniczących w kreowaniu wizji świata. To ona umożliwia dotarcie do mitu. Hellens wyznaje:

Nie należę do tych, o których się mówi, że obdarzeni są wyobraźnią [*imagination*]. Cokolwiek by się o tym nie mówiło, jestem całkowicie jej pozbawiony, ale mam dar, tak sądzę, inwencji [*invention*]. Tworzyć obrazy to jedno, wymyślać symbole, mity, ujawniać analogie, to drugie.

Inwencja może się obejść bez wybujałej wyobraźni. Wyobraźnia jest jakością umysłu [*qualité de l'esprit*], inwencja powołaniem duszy [*vocation de l'âme*], W dziele można

analizować jakość tej pierwszej. Natomiast wobec inwencji zastosowanie tego typu operacji nie wydaje mi się możliwe³².

Pojawia się tu wątpliwość. Ilekroć Hellens pisze ogólnie o tym, co współtworzy kreowany obraz świata, tylekroć wymienia: zmysły, intuicję i wyobraźnię (*imagination*). W zacytowanym fragmencie okazuje się jednak, że wskazuje jeszcze na inwencję (*invention*). Wyobrażanie i wymyślanie nie są sobie tożsame. To rozróżnienie wydaje się kluczowe dla określenia istoty rzeczywistości fantastycznej. Według Hellensa wyobraźnia jest jakością (*qualité*), inwencja natomiast, jako powołanie, odwołuje się bardziej do istoty rzeczy niż do niej samej; jest „narzuconym tematem” (*thème imposé*)³³.

Rozróżnienie nie wydaje się ani zbyt ugruntowane, ani do końca przekonujące, jednak w doktrynie Hellensa nie można go zignorować, tym bardziej że rozmaicie sformułowane – często powraca w jego pismach. Znamienne, że *Poetykę żywiołów i mitów* podzielił na dwie części: *Thèmes imposés*, owe niezmiennie tematy, których nieomal bezwolnym wyrazicielem jest twórca, oraz *Petites inventions* (Pomysły), a w *Fantastycznej rzeczywistości* zamieścił rozdział *Thèmes imposés et autres formes du fantastique réel* (Tematy i inne formy fantastyki rzeczywistości). Poza uniwersalnymi „tematami”, na które autor niejako obiektywnie jest skazany, materię jego dzieła współtworzą owe „pomysły”.

„Tematy” określają uniwersalną ramę opowiadanej historii, wpisują ją w powszechnie rozpoznawane kulturowe uniwersum. I w tym znaczeniu są „jakością umysłu”, jego zdolnością do rozpoznawania tego, co wykracza poza doraźność, co jest mitem. Hellens zakłada, że „tematy” tkwią w rozbudzonej, wolnej od ograniczeń wyobraźni. W tym sensie zawiera się w niej bogactwo możliwości. „Pomysły” natomiast służyć mają ożywieniu, czy też urealnieniu mitu. Wspomniana wcześniej relacja przypadku i konieczności nabiera tu dodatkowego znaczenia. Inwencja czerpie z wyobraźni, uzyskuje wartość poprzez osadzenie w powszechnych „tematach”, ale sama też przesądza o ich ekspresji.

Rozróżnienie wydaje się wszechobecne, ale jego przesłanki pozostają niejasne. Nicco więcej światła na ten temat rzuca Hellens, pisząc:

Już w dzieciństwie natura otwarła przed moimi oczami wielką księgę, gdzie zapisane były w ciemnych i olśniewających konfiguracjach wszystkie możliwe mity. [...] W prościutkich opowieściach, jakie sobie wówczas wymyślałem, starałem się odkryć ich źródła i odtworzyć, na ludzkim poziomie, choć bez rezultatu, ich uniwersalne znaczenie³⁴.

Wyrażona tu bezradność stanowi deklarację otwarcia na wszelką możliwość, świadomie wyklucza wybór jako eliminację czegoś kosztem czegoś innego. Zawiera

³² Cyt. za: G. Le Clec'h, *Franz Hellens*, Les Écrivains Réunis, Lyon 1956, s. 62.

³³ Warto zwrócić uwagę, że podejmowana przez Hellensa problematyka podświadomości, marzenia sennego i wyobraźni zbliża się momentami do prac G. Bachelarda; cechuje ją podobny eklektyzm terminologiczny oraz ewolucja, której osią jest odchodzenie od psychoanalitycznego genetyzmu na rzecz ujęcia fenomenologicznego.

³⁴ F. Hellens, *Poétique des éléments et des mythes*, Albin Michel, Paris 1966, s. 11.

się w relacji przypadku i konieczności, jako warunku tego, co możliwe, choć nieprawdopodobne. W tym sensie stanowi wyraz determinacji twórczej o charakterze indukcyjnym, aspirującej do możliwie jak najszerszego percypowania żywiołu rzeczywistości i jak najpełniejszego bycia w niej.

Rekonstrukcja założeń realizmu fantastycznego Hellensa pozwala stwierdzić, że choć interesujące i pod wieloma względami nowatorskie, sprawiają wrażenie braku spójności w kilku kluczowych kwestiach. Przytoczonych wyżej wątpliwości zaproponowana charakterystyka rozwiązać nie mogła już choćby dlatego, że nie przybrały one nigdy ostatecznego kształtu, ale też z tego względu, że ewolucji ulegała również proza Hellensa. Nie można jej bowiem jednoznacznie określić mianem realistyczno-fantastycznej, to jest takiej, która byłaby wierną ilustracją teorii realizmu fantastycznego. Można natomiast stwierdzić, że ten szczególnie pojęty realizm stanowi jej dominantę. Z tego punktu widzenia zasadniczą przesłanką zaproponowanej tu prezentacji założeń realizmu fantastycznego było określenie jego rangi o charakterze warsztatowym.

Abstrahując od teoretycznych wystąpień Picarda z lat 1881 i 1887, lata 1909–1910 należałoby odnotować jako ważną cezurę w historii literatury belgijskich frankofonów. Wyznacza ona oficjalne uznanie specyficznego dla niej nurtu. Jakkolwiek był on w niej obecny niemal od zarania, teraz został rozpoznany i nazwany. W tym kontekście krytyczna i artystyczna twórczość Hellensa stanowi przełomowy moment w rozwoju belgijskiej szkoły niezwykłości. Hellensa uznaje się za pierwszego, którego twórczość nazwano fantastyczno-realistyczną. Jest też pierwszym, który ten termin zaadaptował do charakterystyki swojego pisarstwa. Co więcej, pod tym hasłem rozwijał własną teorię twórczą. Wraz z Hellensem niezwykłość przestaje być postrzegana jako element jakiegoś zjawiska estetycznego, ale sama takim się staje. Być może byłoby inaczej, gdyby jego twórczość była zjawiskiem odosobnionym. Tak jednak nie jest. Belgijska szkoła niezwykłości obfituje w talenty. Do jej ukonstytuowania walenie przyczyniają się opowiadania M. de Ghelderode'a i Paula Willemsa, znanych przede wszystkim z twórczości dramaturgicznej, oraz proza Marcela Thiry'ego, Georges'a Pouleta, Gerarda Prévota, Guya Vaesa, Jeana Muno i wielu innych. Każdy na swój sposób opisuje niezwykłość rzeczywistości, współtworząc belgijski fenomen literacki.

Bibliografia

- Baronian Jean-Baptiste, *L'école belge de l'étrange*, w: tegoż, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris Stock, Paris 1978.
- Biron Michel, *Le Fantastique dans l'oeuvre de Franz Hellens*, „Synthèses” (Bruksela) 1956, nr 125, s. 337.
- Frickx Robert, *Franz Hellens ou le temps du passé*, Palais des Académies, Bruxelles 1992.
- Frickx Robert, *Journal de Frédéric*, w: tegoż, *Franz Hellens ou le temps du passé*, Palais des Académies, Bruxelles 1992.
- Hellens Franz, *Documents secrets*, Albin Michel, Paris 1958.
- Hellens Franz, *Le Fantastique réel*, Labor, Bruxelles 1991.
- Hellens Franz, *Poétique des éléments et des mythes*, Albin Michel, Paris 1966.

Hellens Franz, *Retour du fantastique*, w: tegoż, *Style et caractère. Essais critiques*, Renaissance du livre, Bruxelles 1956, s. 66–71.

Hellens Franz, *La vie seconde*, Albin Michel, Paris 1963.

Hellens Franz, *Les yeux du rêve*, Brepols, Bruxelles – Paris 1964.

Krains Hubert, *Franz Hellens*, [rec. Franz Hellens, *Hors-le-vent*], „L'Art Moderne” (Bruksela) 1909, nr 42.

Le Clec'h Guy, *Franz Hellens*, Les Écrivains Réunis, Lyon 1956.

Lovecraft Howard Phillips, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Christian Bourgois, Paris 1969.

Lysøe Éric, *Franz Hellens et le „fantastique réel”; quelques jalons pour l'arpenteur*, w: *La littérature belge de langue française*, Éditions L'Harmattan, Paris 1995, s. 89.

Meral Paul, Ungaretti Giuseppe, Larbaud Valery, *Franz Hellens ou la transfiguration du réel*, Les Ecrivains, Bruxelles 1941.

Picard Edmond, *Le Fantastique réel*, „L'Art Moderne” (Bruksela), 23.01.1887.

Picard Edmond, *Franz Hellens et le réalisme fantastique*, „La Chronique” (Bruksela) 1910, nr 332.

Streszczenie

Poza Belgią realizm fantastyczny praktycznie nie jest znany. Termin *fantastique réel*, zaproponowany przez Picarda w dobie przełomu młodobelgijskiego jako wyznacznik jednej ze specyficznych cech literatury belgijskich frankofonów, doczekał się rozwinięcia w twórczości i teoretycznej refleksji Franza Hellensa (1881–1972). Artykuł jest próbą syntezy teoretycznych postulatów belgijskiego autora.

Franz Hellens's theory of fantastic realism and its literary context

Abstract

Outside of Belgium the concept of fantastic realism is virtually unknown. The term *fantastique réel*, as proposed by Picard in the Young Belgian period as a determinant of one of the specific features of literature written by Belgian francophones, has been developed in the work and theoretical reflections of Franz Hellens (1881–1972). The article attempts at synthesising the Belgian author's theoretical postulates.

Słowa kluczowe: Franz Hellens, literatura belgijska, realizm fantastyczny, marzenia senne a realność, „rzeczywistość rozszerzona”

Keywords: Franz Hellens, Belgian literature, fantastic realism, daydreams and reality, “augmented reality”

Ryszard Siwek – dr hab., emerytowany profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie (Instytut Neofilologii). Autor *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości* (2001) oraz licznych artykułów poświęconych literaturze belgijskiej XIX i XX wieku.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.17

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-3804-6445

Blaski i nędze empirycznego literaturoznawstwa (i jego odczytań). Uwagi na marginesie lektury rozważań Andrzeja Wasilewskiego *Teoria literatury Stanisława Lema*

[Recenzja książki: Andrzej Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*,
Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017, ss. 332]

„Trudno ogarnąć ogrom publikacji wielbicieli i krytyków dorobku Stanisława Lema. Niekiedy wydaje się, że o nim i jego utworach powiedziano już wszystko”¹ – zastrzegął Dariusz Kiszczak we wprowadzeniu do rozważań nad zagadnieniami poświęconymi cywilizacji i kulturze w beletrystyce Stanisława Lema.

Z opinią tą nie sposób się nie zgodzić. Zarazem faktem jest, że sukcesywnie od śmierci pisarza w 2006 roku pojawiają się wciąż nowe próby podsumowania dorobku myślowego tego twórcy, opowiedzenia się wobec niego (zarówno badaczy, jak i beletrystów)². Najcenniejsze wydaje się jednak odkrywanie na nowo zapomnianych treści, wpisanych w myśl autora *Głosu Pana* i *GOLEMA XIV*. Znacząca przy tym jest pewna prawidłowość, którą można potraktować jako przesunięcie dominanty: oto w ostatnich latach mniejsze zainteresowanie wzbudza twórczość beletrystyczna Lema (choć i tej nie można uznać za zapomnianą); w zamian na rynku wydawniczym sukcesywnie pojawiają się omówienia myśli Lema jako filozofa i krytyka kultury. Wymieńmy najważniejsze: *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema* (2007) Pawła Majewskiego, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema* (2006) Macieja Płazy bądź *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema* (2010) Pawła Okołowskiego; na uwagę zasługuje też tom

¹ D. Kiszczak, *Problematyka cywilizacji i kultury w „fantastyce wszechmożliwości” Stanisława Lema*, http://www.lscdn.pl/download/1/988/Fantastyka_wszechmozliwosci_Stanislaw_Lema.pdf. (dostęp: 23.03.2020).

² Przedsięwzięcia te – o różnej wartości merytorycznej i artystycznej – świadczą o tym, że myślowy dorobek Lema wciąż nie został przepracowany w satysfakcjonujący poznawczo sposób. Bodaj najwcześniejszą próbą usytuowania twórczości tego pisarza na mapie współczesnej polskiej fantastyki jest szkic Jacka Dukaja *SF po Lemie* („Dekada Literacka” 2002, nr 1–2 [183–184], s. 42–49); z zaproponowanej tu perspektywy pouczająca jest też lektura tomu *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna* (red. M. Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017). Z utworów literackich jako świadectwo lektur Lema na uwagę zasługuje antologia *Głos Lema* (red. M. Cetnarowski, Powergraph, Warszawa 2011) oraz *Oko potwora* (2010) Jacka Dukaja.

Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek (2006) oraz numer tematyczny „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego”: *Lem i technika* (2009), poświęcony filozoficznym uwikłaniom postępu w rozważaniach pisarza. W ostatnim zaś czasie do grona „lemologów” dołączył Andrzej Wasilewski; autor rozprawy *Teoria literatury Stanisława Lema* (2017)³.

Rozprawa ta wyróżnia się na tle pozostałych, przywołanych uprzednio opracowań z kilku względów. Autor, zgodnie z tytułem, koncentruje się na wybranym aspekcie intelektualnej działalności Lema, to jest na teorii literatury (adekwatność *meritum* do tytułu to kwestia osobna, o której później). To z pewnością zagadnienie w refleksji nad myślowym dorobkiem Lema nowe, któremu nie poświęcano dotychczas większej uwagi⁴. A jest to problematyka – co uświadamia lektura rozważań Wasilewskiego – równie dla Lema istotna jak inne kwestie, w zdecydowanie większym stopniu z nim identyfikowane (np. konsekwencje postępu technologicznego). Jednakże już podczas wstępnej lektury czytelnik – zamiast satysfakcji poznawczej, płynącej z możliwości ujżenia dorobku myślowego Lema w nowym świetle – odczuwa niejaki, pogłębiający się zresztą, dyskomfort. Wynika on z rozbieżności między tytułem a zawartością rozprawy⁵. Już sam tytuł zresztą sygnalizuje pewien rozdźwięk: trudno przecież, aby świadomy specyfiki literaturoznawstwa odbiorca (a takim jest – biorąc pod uwagę tematykę książki – projektowany przez Wasilewskiego czytelnik) na serio mógł przyjąć tezę o jednostkowym autorstwie

³ Nie jest to zresztą pierwsza próba zmierzenia się z zagadnieniami związanymi z teoretycznoliteracką myślą Lema przez Wasilewskiego; swoistym rekonesansem w dorobku tego badacza pozostają szkice: *Przypadek w nauce o literaturze – teoretycznoliterackie poglądy Stanisława Lema* ([w]: *Język, umysł i technologia. Eseje zainspirowane prozą Stanisława Lema*, red. P. Grabarczyk, T. Sieczkowski, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2009, s. 92–113) oraz *O zwrocie kulturowym w teorii literatury Stanisława Lema* ([w]: *Kultura w nauce o literaturze. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora IV*, red. B. Balicki, B. Ryż, E. Szczerbuk, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2010, s. 279–288). Kolejną próbą zmierzenia się przez Wasilewskiego z zagadnieniem myśli teoretycznoliterackiej w eseistyce Lema jest artykuł pt. *(Nie)obecność Lema w literaturoznawstwie* („Quart” 2015, nr 3–4[37–38], [numer specjalny: *Lem*], s. 67–81). *Teoria literatury Stanisława Lema* stanowi rozwinięcie tez z przywołanych tu szkiców.

⁴ Po części można dostrzec zainteresowanie nim w szkicu Aleksandra Fiuta *Sarmata w wehikule czasu (Stanisław Lem jako czytelnik)*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 400–411. Dzięki rekonstrukcji lekturowych fascynacji Lema badacz pośrednio przybliżył nam wizję literatury tego pisarza.

⁵ Tym bardziej dziwią entuzjastyczne recenzje rozprawy Wasilewskiego zamieszczone na łamach internetowych periodyków i w blogach; zob. A. Łozowska-Patynowska, *W kręgu myśli posthumanistycznej*, „Latarnia Morska. Pomorski Magazyn Literacko-Artystyczny”, <https://www.latarnia-morska.eu/pl/z-dnia-na-dzien/2753-„teoria-literatury-stanisława-lema”-andrzeja-wasilewskiego>, 2.02.2018 (dostęp: 3.04.2020); górowianka [właśc. A. Sikorska?], [rec.], *Andrzej Wasilewski „Teoria literatury Stanisława Lema”*, <http://annasikorska.blogspot.com/2018/05/andrzej-wasilewski-teoria-literatury.html>, 25.05.2018 (dostęp: 3.04.2020); M. Kryńska, „Outsider” literatury, „Latarnia Morska. Pomorski Magazyn Literacko-Artystyczny”, <https://latarnia-morska.eu/pl/z-dnia-na-dzien/2841-„teoria-literatury-stanisława-lema”-andrzeja-wasilewskiego-2>, 21.06.2018 (dostęp: 3.04.2020).

jakiegokolwiek teorii literatury. Tym bardziej że – paradoksalnie – w monografii to nie teoria literatury stanowi centrum zainteresowań badacza.

Do pewnego stopnia taką perspektywę zapowiada tytuł serii wydawniczej, w której ukazała się rozprawa Wasilewskiego: *Wokół Literatury*. Można odczytywać go dwojako: nie tylko jako rozważania dotyczące literatury, ale i te, które koncentrują się na uwarunkowaniach zewnętrznych wobec „sztuki słowa”, traktowanej w sposób pretekstowy. Innymi słowy, istotniejsze od samego dzieła staje się to, co rozgrywa się dookoła niego. Tym też zapewne należy tłumaczyć intencjonalne w *Teorii literatury...* rozdzielanie w dorobku myślowym Lema jego eseistyki od beletrystyki (również tej z pogranicza literatury, podporządkowanej żywiołowi dyskursywności, jak kolejne tomy „apokryfów”, *Głos Pana* bądź *GOLEM XIV*)⁶. Trudno, biorąc pod uwagę całość dorobku Lema, uznać tę decyzję za trafną; na komplementarność obu sfer działalności pisarza niegdyś zwracał uwagę Tadeusz Szyma, akcentując zbieżność beletrystyki i eseistyki krakowskiego twórcy, dla której punktem przecięcia jest język: „Język właśnie decyduje o tym, że Lem-teoretyk pozostaje nadal przede wszystkim twórcą, którego wielka wrażliwość na słowo tak interesująco przejawia się w utworach beletrystycznych zadziwiająco bogactwem słowotwórczej inwencji”⁷.

Wasilewski nie w pełni zresztą – paradoksalnie z pożytkiem dla wywodu – respektuje własne założenia: omawiając koncepcje ewolucjonistyczne Lema, badacz przywołuje *GOLEM-a XIV* (s. 127). Znacznie bardziej interesujące (jak i ciekawsze poznawczo) byłoby jednak uczynienie z tego wyjątku reguły; ewolucja – zarówno w wymiarze społecznym, jak i biologicznym / postbiologicznym – to przecież temat wielu utworów Lema, pisanych zarówno w tonacji „serio” (np. *Edenu*, 1958, czy *Niezwykłego*, 1964), jak i groteskowych (znamienny pod tym względem jest m.in. książkowy epizod *Pokoju na Ziemi*, 1987); stanowi ona też – w myśl deklaracji pisarza – podstawę jego światopoglądu⁸. Z tego względu interesująca byłaby konfrontacja teoretycznych założeń, wywiedzionych z eseistyki Lema, z ich artystycznymi realizacjami w nurcie beletrystycznym tego pisarza⁹.

⁶ Przywołanie obu powieści jest nieprzypadkowe. Są to bowiem utwory, które – patrząc z perspektywy całości dorobku artystycznego Lema – wyznaczają punkty procesu odejścia od beletryzacji na rzecz dyskursywnego traktowania fikcji w prozie Lema; zob. D. Brzostek, *Gdzie kończy się literatura? „Głos Pana” i „Golem XIV” – Stanisława Lema „resztki (po) powieści”*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, nr 23, s. 39–50.

⁷ T. Szyma, *Stanisława Lema empiryczna teoria literatury*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 10, s. 132. Owo – dość ogólnikowe – rozpoznanie dopełnione zostało w rozważaniach krytyka uwagą intencjonalnie odnoszącą się do *Filozofii przypadku*: „Pisarza porywa wyraźnie żywioł literatury. Stąd rwący się ustawicznie, meandryczny tok wywodów i rozdymanie licznych partii dygresyjnych – cechy obce raczej naukowemu sposobowi dyskursu” (tamże, s. 133).

⁸ O takim zainteresowaniu świadczą słowa: „Głównym obiektem swoich pasji, studiów, zdumień i przerażeń uczyniłem ewolucję [...]. Jestem przekonany, że to są właśnie drzwi, przez które wchodziłem w swój prawdziwy świat” (S. Bereś, S. Lem, [rozmowa], *Czas nie całym utracony*, w: S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 42).

⁹ Osobną kwestią jednakże pozostaje, czy takie zestawienie mieściłoby się zarówno w koncepcji rozprawy Wasilewskiego, jak i w idei serii, w której się ona ukazała. Wydaje się bowiem, że to właśnie drugie z zaproponowanych wyżej rozumień terminu „wokół” jest bliż-

Co istotne, owo „powinowactwo z wyboru” Wasilewskiego z Lemem nie zawęża się zresztą do rozłożenia akcentów tematycznych. Autor *Teorii literatury...* usiłuje podążać tropem Lema, nie tylko rekonstruuując jego poglądy, ale i sposób prowadzenia wywodu¹⁰. Nie jest to rozwiązanie, które – z kilku powodów – można byłoby uznać za w pełni udane. Przede wszystkim manieryczny język, imitujący Lemowską eseistykę, to wyzwanie dla współczesnego czytelnika, nieprzyzwyczajonego do takich konstrukcji językowych. Rozbudowane wypowiedzi, przeistaczające się nierzadko w okresy zdaniowe, utrudniają rekonstrukcję spojrzenia Wasilewskiego na poglądy Lema, stanowiąc wyzwanie nie tylko dla odbiorców „nieprofesjonalnych”, ale i dla „czytelników-znawców” (określenie Janusza Sławińskiego)¹¹. Pod tym względem badacz nie przejmując się potrzebami odbiorcy, zainteresowany bardziej formalnym naśladownictwem Lemowskiego stylu¹². Czyni to jednakże – jakby wbrew intencji – w sposób nie tyle oddający Lemowi hołd, ile niezamierzenie parodystyczny: pojawiające się w wywodzie anglicyzmy i latynizmy mają nieoczekiwane humorystyczny wydźwięk, nieprzystający ani do treści, ani do tonacji rozważań. Co więcej, Wasilewski – zbliżając język opisu do języka zjawiska, które opisuje – zdaje się ignorować potrzeby czytelnika, występując przeciwko retorycznej regule *sapheneia* (σαφηνεία; jej łacińskim odpowiednikiem jest *claritas*)¹³. Owszem, można spojrzeć na tę właściwość stylu badacza – zgodnie z rozpoznaniem istoty eseju przez Dobrawę Lisak-Gębałę – jako na świadectwo re-kreowania doświadczeń „ja” wypowiadające-

sze zarówno Lemowi, jak i rekonstruującemu jego poglądy Wasilewskiemu, o czym świadczą drobne rozważania poświęcone odbiorcy i jego miejscu w procesie komunikacji literackiej. Tym bardziej zaskakuje brak pogłębionego omówienia tego zagadnienia przez prymat założeń – tak ważnego dla rozpoznania Autora – nurtu empirycznego konstrukttywizmu Siegfrieda J. Schmidta (wspomnianego na s. 276–277 oraz 280–281). W koncepcji przywołanego tu badacza istotne jest przecież definiowanie „literatury” jako społecznego systemu zjawisk uznawanych za literackie, wraz z analizą środków komunikowania (zob. tenże, *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstrukttywistycznego*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 223–247).

¹⁰ Można by zresztą dla praktyki tej znaleźć punkt odniesienia w inkryminowanym deklaracyjnie w ramach serii „akademizmie”. Przypomnijmy, co Susan Sontag pisała o interpretacji: „[jest to] radykalna strategia mająca na celu zachowanie starego tekstu [...] w przetworzonej postaci” (taż, *Przeciw interpretacji*, w: tenże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 15).

¹¹ Zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, „Teksty” 1974, nr 3(15), s. 9–32.

¹² Sposób prowadzenia narracji przez Wasilewskiego dalece wykracza poza deklarowaną przez wydawnictwo otwartość na zróżnicowanie idiolektów autorów współtworzących serię Wokół Literatury (zob. notka, w: A. Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017, II strona okładki). Jednocześnie zaś, co brzmi na poły autoironicznie, Wasilewski deklaruje klarowność wywodu jako kryterium wartości tekstu naukowego: „Dysertacje nie powinny stosować żadnych skomplikowanych narracji, żeby przekaz nie stał się zbyt hermetyczny w odbiorze. Komplikacje formalne książek naukowych są zazwyczaj *in minus*. Z epistemologicznego punktu widzenia rozprawa napisana prościej jest o wiele cenniejsza niż czytelniejsza” (s. 147).

¹³ Zob. J.Z. Lichański, *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000, s. 179–180.

go się; unieruchomiony zapis dynamicznego rozważania określonych kwestii¹⁴. Nie powinno to jednak zwalniać autora z obowiązku klarownego wyłuszczenia swych tez – nawet jeśli, w myśl deklaracji twórców serii, ma ona być alternatywą wobec „pozorowania akademickiego »obiektywizmu«”¹⁵. To właśnie bowiem ten – deprecjonowany przez osoby odpowiedzialne za serię Wokół Literatury – obiektywizm jest nie tylko gwarantem naukowego charakteru wypowiedzi, ale i jej falsyfikowalności, o której Wasilewski zresztą pisze, w kontekście paradygmatycznego charakteru propozycji Lema.

Rzecz wszakże nie w stylistyce wywodu, jakkolwiek to ona zdaje się stać u źródeł możliwych nadinterpretacji zarówno myśli Lema, jak i jej odczytań przez Wasilewskiego. Uprawomocniony postulatem odejścia od naukowego dystansu i obiektywizmu właśnie na rzecz „śmiałego wyrażania własnych poglądów, nawet jeśli są one niepopularne lub prowokują do sprzeciwu”¹⁶, autor dokonuje skrótów myślowych, prowadzących do nieporozumień. Czymże innym bowiem niż lapsusem tłumaczyć rozumienie idei pola literackiego, sprzeciwiające się powszechnie przyjętym interpretacjom koncepcji Pierre’a Bourdieu? Gwoli porządku przypomnijmy: dla francuskiego badacza jest to pojęcie związane z socjologią literatury, nie zaś – wbrew propozycji Wasilewskiego – z samym dziełem literackim ani z jego postrzeganiem przez szkoły teoretyczne (s. 76) bądź z możliwością jego badania metodami inspirowanymi cybernetyką (s. 239)¹⁷. Trudno również zgodzić się z postrzeganiem Władimira Proppa jako „mentora późniejszych narratologów” (s. 244). Analizy Proppa – dotyczące bajki ludowej w jej magicznej formule – to nie jedyne źródło inspiracji narratologów: nie należy zapominać o równie istotnej dla narratologii myśli wywiedzionej z koncepcji gramatyki narracyjnej Algirdasa Greimasa, koncepcji elementarnych struktur Helmuta Bonheima bądź o modelowej narratologicznej

¹⁴ Zob. D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016, s. 292.

¹⁵ [notka], A. Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*, II strona okładki. Toteż nieporozumieniem jest przypisywanie rozprawie Wasilewskiego przez jednego z jej recenzentów „akademickiej formuły” (zob. P. Pieniążek, *Oryginalny outsider*, „Twórczość” 2019, nr 2, s. 123).

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Wykorzystanie koncepcji Bourdieu we wzorcowy sposób, pozwalający dostrzec jej potencjał interpretacyjny, odnajdujemy w monografii Katarzyny Kaczor *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.

Nadmierny skrót myślowy to nie jedyne zresztą w *Teorii literatury...*, prócz stylu wywodu, uchybienie regule *sapheneia*. Autorowi dość często zdarza się bowiem popełniać błąd *ingnotum per ingnotum* – bądź (jak np. na s. 79, przyp. 134) sięga on po cytaty w roli komentarza. Niekiedy zresztą przywołania te są na tyle niezręcznie wprowadzone, że czytelnik nie może jednoznacznie rozstrzygnąć, czy Wasilewski referuje poglądy Lema, czy też prezentuje własne zdanie. Rozróżnienie obu sytuacji jest zaś o tyle istotne, że niekiedy, jak w wypadku uwag na temat statusu (nie)asertywności sądów literackich uwag badacza, są tyleż powierzchowne, ile mylące (s. 197). Warto przywołać tu – w charakterze sprostowania – uwagi Jerzego Pelca na temat sądów logicznych w dziele literackim (zob. tenże, *Fikcja i fantastyka literacka, szkic projektu używania pojęć*, [posiedzenie z 26 stycznia 1948], „Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury”, Warszawa 1949, s. 1–16).

poetyce w ujęciu Gérarda Genette'a. Tymczasem, bez uwzględnienia wielości inspiracji metodologicznych narratologii, nie sposób dostrzec jej potencjału badawczego, wykorzystywanego zresztą do dziś¹⁸. Współ z poszukiwaniem kontekstów interpretacyjnych dość oderwanych od myśli Lema (m.in. feminizmu i postkolonializmu, s. 289–290) sygnalizowane tu uproszczenia nie pozwalają – wbrew zamierzeniu autora – dostrzec oryginalności propozycji Lema.

Pojęciem kluczem mającym umożliwić czytelnikowi zrozumienie wyjątkowości propozycji Lema na tle tradycji teoretycznoliterackiej jest termin „literaturoznawstwo empiryczne”, przywoływany przez Wasilewskiego za Siegfriedem J. Schmidtem (s. 281). Autor zapomina jednak o innym, bardziej adekwatnym w tym kontekście (bo pochodzącym „z epoki”) krytyku, który w ten sam sposób określił Lemowskie podejście do literatury: Tadeuszu Szymie (jednocześnie nazwisko to pojawia się w dołączonej do pracy bibliografii)¹⁹. Tymczasem to właśnie Szyma dostrzegł

¹⁸ Zob. P. Bohuszewicz, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009; M.M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Temida2, Białystok 2018. Celowo zostały tu – jako egzemplifikacje ujęcia narratologicznego – przywołane tak różne tematycznie rozważania. Pozwala to dostrzec możliwości tkwiące w tym podejściu do dzieła literackiego. Osobne miejsce narratologii jako perspektywy badawczej w odniesieniu do poezji adresowanej do odbiorcy dziecięco-młodzieżowego poświęca z kolei Jolanta Ługowska w szkicu *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 9–25.

¹⁹ Zob. T. Szyma, *Stanisława Lema empiryczna teoria literatury*, dz. cyt., s. 132–136. Tekst ten jest zdecydowanie wcześniejszy niż przywoływane przez Wasilewskiego rozważania Schmidta z ogłoszonego w 1984 roku tomu *Vom Text zum Literatur System. Skizze einer konstruktivistischen empirischen Literaturwissenschaft*. Co więcej, zawarte w nim spostrzeżenie na temat konsekwencji Lemowskiej propozycji podejścia empirycznego do literatury uświadamia ułomności owej koncepcji z perspektywy teoretycznoliterackiej: „Amputacja semantycznej [...] »warstwy« utworu i skoncentrowanie się na badaniu takiego preparatu teorią literatury już nie będzie – nawet gdy nazwiemy ją Empiryczną i pisać będziemy z dużej litery” (T. Szyma, *Stanisława Lema empiryczna teoria literatury*, dz. cyt., s. 134).

Gwoli ścisłości, Wasilewski powinien odwołać się raczej do wcześniejszych rozważań Schmidta, w których badacz pełniej niż w przywoływanym tomie prezentuje założenia „empirycznego literaturoznawstwa”; mamy tu na myśli *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur* (1980) oraz *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 2. Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur* (1982). Być może należałoby też przywołać w tym kontekście osiągnięcia założonej na Uniwersytecie w Bielefeld grupy NIKOL (*Nicht KOnservative Literaturwissenschaft*), którą Bogdan Balicki nieprzypadkowo wiąże z powstaniem szkoły naukowej Empirycznej Nauki o Literaturze (zob. tenże, *Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 33–35). Możliwe jednak, że mamy tu do czynienia w rozważaniach Wasilewskiego z nadmiernym skrótem myślowym i autor po prostu wskazuje na paralele, które dostrzega w refleksji Lema i zwolenników konstruktywizmu; badacz poświęcił temu zagadnieniu przecież jeden ze szkiców, który można uznać za rozważania o charakterze preliminarium wobec późniejszej monografii; zob. A. Wasilewski, *O zwrocie kulturowym...*, dz. cyt., s. 279–288 (na zbieżność poglądów Lema i konstruktywistów wskazuje, przywołując szkic Wasilewskiego, Balicki; zob. tenże, *Empiryczna Nauka o Literaturze...*, dz. cyt., s. 45, przyp. 27).

ułamności wpisanej w *Filozofię przypadku* koncepcji, która wspiera się tyleż naukowymi teoriami, ile niemożliwymi do weryfikacji przesłankami: „Omawiane dzieło – poczęte w nadziei na »uempirycznienie« i uprawomocnienie twierdzeń teorii literatury – zawiera także wiele intuicji jeno”²⁰. Rzecz w tym również, iż definiowanie „literaturoznawstwa empirycznego” przez Wasilewskiego nie odbiega od tradycyjnego rozumienia funkcji literatury (wywiedzionego z powieści realistycznej) jako Stendhałowskiego „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu”; oddajmy głos autorowi:

Dzieło możemy analizować tak, jakby było informacją naukową, zbiorem fikcyjnie zaprezentowanych twierdzeń. [...] Książka może być idiograficznym opisem jednostkowych, acz istotnych zdarzeń, może konstruować ogólne hipotezy ważne powszechnie, i wreszcie może tworzyć naukowe implikacje, poprzez aluzje czy sugerowanie pewnych stanów (s. 111).

W świetle przywołanych tu słów niejasne zatem staje się, czym owo „literaturoznawstwo empiryczne” miałyby być, jakim *instrumentarium* badawczym operować i w jaki sposób za jego pomocą omawiać utwory literackie. Do pewnego stopnia rozwiązaniem tej kwestii byłoby sięgnięcie przez Wasilewskiego po komentarze Lema do własnej twórczości. Są one wprawdzie dość nieliczne, jednak pomogłyby – jak w przypadku rozmowy Stanisława Beresia i Lema o *GOLEM-ie XIV*²¹ – w uchwyceniu specyfiki zaproponowanego przez Wasilewskiego podejścia do dzieła literackiego.

Szczególną jednakże czytelniczą konfuzję budzi tendencja Wasilewskiego do redefiniowania utartych w tradycji badawczej terminów. Wprowadzanie różniczeń na badania kulturowe i kulturoznawcze oraz zaproponowana reinterpretacja „zwrotu kulturowego” (s. 134) bez uwzględniania niezbędnych w takiej sytuacji procedur metodologicznych prowadzi do nieporozumień i nadużyć interpretacyjnych²². Tym bardziej że badacz – posługując się wysoce zmetaforyzowanym językiem – zaciemnia raczej, niż rozjaśnia wywód; przykładowo o sygnalizowanym tu zwrocie w myśleniu Lema i rezygnacji przezeń z koncepcji cybernetycznych na rzecz kulturoznawczych czytamy: „Lem wchodzi na teren nauk humanistycznych, żeby

Sytuowanie rozważań Lema w kontekście „szkoły Schmidta” jest zresztą tym bardziej zasadne, że w jednym z numerów czasopisma „SPIEL: Siegener Periodikum für Internationalen Empirische Literaturwissenschaft” ukazał się fragment *Filozofii przypadku* (jako *Pathologie der Kultur*); zob. S. Lem, *Pathologie der Kultur*, „SPIEL. Siegener Periodikum für Internationalen Empirische Literaturwissenschaft” 1985, nr 2, s. 215–255.

²⁰ T. Szyma, *Stanisława Lema empiryczna teoria literatury*, dz. cyt., s. 136.

²¹ Zob. S. Beres, S. Lem, [rozmowa], *O „Golemie” osobno*, w: S. Beres, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 108–132. Z pewnością pouczające byłoby też prześledzenie opinii Lema na temat własnych utworów w innej z rozmów zamieszczonych w rzeczonym tomie: *W sieci książek* (s. 48–107).

²² Zob. M. Banaś, *Transgresja i dyfuzja – czyli o tym, dlaczego nauki społeczne i humanistyczne sięgają do terminologii nauk przyrodniczych*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2013, nr 14, http://www.khg.uni.wroc.pl/files/1_%20KHG_14_banas_t.pdf (dostęp: 14.12.2017). Nie w tym zatem – powtórzmy – rzecz, by zachować „puryzm metodologiczny”, lecz aby uporządkować proces redefiniowania pojęć akrybii naukowej – tej samej, z której programowo usiłują zrezygnować twórcy serii Wokół Literatury.

je »naprawić« swoim skalpelem cybernetycznym, a w efekcie sam zostaje przez nie »naprawiony« (s. 135). Zdanie to uzmysławia strategię Wasilewskiego jako autora *Teorii literatury...*: efektowne obrazowanie zastąpić ma rzetelny namysł nad obserwowanymi procesami rozwoju myśli Lema²³.

Toteż wprowadzone przez badacza rozróżnienie na „zwrot kulturowy” i „zwrot kulturoznawczy” (wraz z rozumieniem owych terminów) można uznać za przejaw „nadprodukcji terminologicznej”. Tym bardziej że w *Teorii literatury...* mają one operacyjny charakter, uniemożliwiający funkcjonalizację i uniwersalizację zaproponowanych w rozprawie pojęć. Z nie mniejszą dezynwolturą postępuje wszakże Wasilewski nie tylko z pojęciami „paradygmatycznymi”, które potencjalnie usiłuje redefiniować. Wiele nieporozumień przysparza dowolne traktowanie przez badacza również wprowadzanych własnych, niesprecyzowanych terminów; czymże bowiem miałyby być „świat reistyczny” w kontekście relacji dzieło literackie – rzeczywistość pozaartystyczna (s. 154)? Dla czytelnika literaturoznawcy, poprzez asocjację, określenie to przywiedzie zapewne na myśl pojęcie narracji reistycznej, akcentującej istotność rzeczy nie tylko jako scenografii fabularnego dramatu, ale i medium poznania²⁴. Co więcej, nawet jeśli odwołamy się do filozoficznego ujęcia reizmu jako kategorii literaturoznawczej, punktem odniesienia będzie koncepcja ontologiczno-semantyczna Tadeusza Kotarbińskiego – zwolennika somatycznego reizmu będącego wyrazem stanowiska, w myśl którego przedmiot cielesny (fizyczny) to jedyny obiekt poznania²⁵. Takie zaś rozumienie reizmu nie koresponduje z poruszaną przez autora problematyką²⁶.

Do pewnego stopnia chaos terminologiczny zauważalny w rozprawie Wasilewskiego spowodowany jest rozziwem między sygnalizowanym przez tytuł namysłem badacza nad aspektami teoretycznoliterackimi w rozważaniach Lema

²³ I nie tylko myśli, skoro w jednym z przypisów (przyp. 383, s. 220) znajdujemy dość mało precyzyjne odwołanie do szkicu Rolanda Barthes'a, tak jakby autor nie mógł (nie chciał?) sprawdzić wiarygodności własnych informacji.

²⁴ Zob. np. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1999, s. 207–237. W interesujący poznawczo sposób omawiane przez Czaplińskiego prawidłowości wykorzystwała Dorota Utracka w szkicu będącym studium przypadku twórczości Zygmunta Haupta; zob. też, *Homo in rebus. Dom rzeczy jako reistyczna figura nostalgii w prozie Zygmunta Haupta*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2006, z. 10, s. 149–170. Znaczące pod tym względem są też rozważania Bjørnara Olsena *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów* (2013), uświadamiające rangę rzeczy dla funkcjonowania społeczeństw i kultur. Intencjonalnie poprzestajemy tu na starszych pozycjach, przywołując jedynie te, które Wasilewski mógł potencjalnie znać w trakcie pracy nad rozprawą.

²⁵ Zob. T. Kotarbiński, *Humanistyka bez hipostaz*, w: J. Woleński, *Kotarbiński*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 196.

²⁶ Być może zatem mamy w przypadku terminu „świat reistyczny” do czynienia z niefortunnym skrótem myślowym, wynikającym z braku klarowności wysłowienia. Wydaje się bowiem, że pojęcie to oznacza dla autora tyle co „świat rzeczywisty”. Trudno jednakże zgodzić się na taką *pseudo*-etymologię, wywodzącą „rzeczywistość” od „rzeczy”.

a wymiarem filozoficznym rozważań krakowskiego pisarza. Ten zapowiadają zresztą inicjalne akapity książki:

Zacznijmy od skonstatowania pewnego truizmu – Polska nie jest potęgą filozoficzną. Nie mamy gruntownie ukształtowanej tradycji filozoficznej. [...] Mały Panteon polskich gwiazd filozofii o światowym formacie pewnie uzbierałby się. Ale nie ulega wątpliwości, że jest on mały. [...] Okazuje się jednak, że twórcze, w pełni autonomiczne myślenie nie wystarcza, żeby zostać wybitnym filozofem, paradoksalnie nawet jeśli się nim było (s. 7).

Być może zatem – wbrew tytułowi – nie mamy w rozważaniach Wasilewskiego do czynienia z rekonstrukcją dorobku Lema teoretyka literatury, lecz Lema filozofa literatury²⁷? Przeniesienie akcentów z rozważań „technicznych” nad istotą literatury i literackości na jej ontologię, jakkolwiek nie zmienia obiektu badań, jest istotne dla perspektywy, z której omawiane są poszczególne zagadnienia²⁸. W takim ujęciu mielibyśmy do czynienia w *Teorii literatury...* z Lemowskim *de facto* systemem filozofii literatury²⁹. A jest to, przyznajmy autorowi, ujęcie tyleż nowatorskie, ile ówczesne – to jest w latach ogłoszenia pierwodruków *Filozofii przypadku* (1968) oraz *Fantastyki i futurologii* (1970) – odosobnione. Trudno jednakże zarazem uważać je za takie współcześnie, o czym świadczy opublikowany przed dekadą szkic Ryszarda Koziołka poświęcony biologicznym uwarunkowaniom literatury, wywiedzionym z ewolucyjnej teorii Darwina³⁰. Analogiczną perspektywę proponuje Aleksander Nawarecki, rekonstruujący poglądy literaturoznawcze Ireneusza Opackiego³¹. Toteż akcentowanie przez autora jedynie potencjalnego charakteru inspiracji myśleniem Lema o literaturze (s. 179–180) zdaje się nieadekwatne wobec stanu rzeczywistego. Nie do końca jasne jest przy tym, dla kogo Lemowski „sposób pracy nad tekstami źródłowymi” (s. 180) miały być inspirujący, skoro Wasilewski całą rozprawę

²⁷ Na kartach rozprawy badacza pojawia się Lem również jako potencjalny historyk literatury (s. 169). Są to jednakże supozycje Wasilewskiego, nieznajdujące potwierdzenia w faktach. Lem – jakkolwiek brak na ten temat świadectw – nie czuł się raczej historykiem literatury; sam autor odrzuca zresztą taką możliwość spojrzenia na *Fantastykę i futurologię* (s. 169).

²⁸ Szerzej na temat powinności filozofii literatury zob. S. Gromadzki, *Czym jest filozofia literatury*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 1(13), s. 7–11. Z omawianej przez Gromadzkiego perspektywy szczególnie godny lektury jest szkic Magdaleny Saganiak *Opis filozoficzny modelu dzieła literackiego* („Sztuka i Filozofia” 1990, nr 3, s. 187–203) – tym bardziej że badaczka omawia w ramach studium przypadku Lemowskiego *GOLEM-a XIV* (zob. tamże, s. 191–196).

²⁹ Interesująca z sygnalizowanej tu perspektywy jest lektura późniejszego od rozprawy Wasilewskiego, jakkolwiek korespondującego z nią szkicu Jacka Kwoska, ukazującego pretekstowy charakter fabuły w twórczości Lema, podporządkowanej rozważaniom filozoficznym (zob. tenże, *Literatura jako narzędzie filozofii na wybranych przykładach twórczości Stanisława Lema*, w: *Filozoficzne aspekty literatury. Studia i szkice*, red. A. Skała, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2019, s. 50–59). Tym bardziej należy jednak wyrazić zaskoczenie, że Kwosek nie sięgnął po rozpoznanie Wasilewskiego.

³⁰ Zob. R. Koziołek, *Biologia literatury*, „Świat i Słowo. Filologia, Nauki Społeczne, Filozofia, Teologia” 2010, nr 1(14), s. 63–74.

³¹ Zob. A. Nawarecki, *Czy Ireneusz Opacki był darwinistą? O zamieraniu i odradzaniu się teorii ewolucji w polskiej genologii literackiej*, w: *Zamieranie gatunku*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 39–50.

podporządkował tezie, że pisarz ten – jako teoretyk literatury – jest zapomniany i niedoceniany.

Jednocześnie, przy skrupulatności w tropieniu recepcji myśli wielkich filozofów epoki (m.in. Martina Heideggera, Romana Ingardena, Leszka Kołakowskiego) w eseistyce Lema, Wasilewski zdaje się nieświadomy źródeł idei pozaartystycznych powinności literatury, które odnajdujemy w refleksji samego Lema. Jest to sytuacja tym bardziej osobliwa, że przyczynia się do traktowania *Filozofii przypadku* jako „eseju znikąd”, niezakorzenionego w refleksji krakowskiego pisarza. Tymczasem w rozważaniach tych (podobnie zresztą jak w wypadku *Fantastyki i futurologii*) wiza literatury – jako siły odpowiedzialnej za rzeczywistość pozaartystyczną, którą ma kształtować – wywodzi się wprost ze szkicu *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego* (1952). To wówczas Lem po raz pierwszy z taką wyrazistością określił własną koncepcję twórczości literackiej, którą następnie rozbudował w szkicu *Science fiction* (1962; badacz zaledwie napomyka o nim). Obie przywołane tu wypowiedzi są źródłem postulatywnego charakteru rozważań Lema na temat roli fantastyki naukowej w komunikacji społecznej – wbrew sugerowanej przez Wasilewskiego tezie o wyjątkowości pod tym względem *Fantastyki i futurologii* (s. 134).

Poszukując odniesienia dla wyłożonych w owym eseju koncepcji Lema, Wasilewski przywołuje między innymi rozważania Jamesa Lovelocka zawarte w *Gai. Nowym spojrzeniu na życie na ziemi* z 1979 roku (s. 161). Jest to, z uwagi na datę pierwszego wydania owych rozważań, ahistorizm. Również – wbrew sugestii autora – nie można odnaleźć na kartach tego eseju Lema koncepcji Edgara Morina (s. 161); wzmiankowana praca pod tytułem *Terrie-Patrie* ogłoszona została bowiem dopiero w 1993 roku. Co więcej, biorąc pod uwagę kontekst kulturowo-społeczny i polityczne zaangażowanie Morina, idea „Ziemi-Ojczyzny” zyskuje w jego rozważaniach inny sens niż w Lemowskiej *Fantastyce i futurologii*. Niemniej mimo ahistoryczności zestawień myśli Lema z rozważaniami Lovelocka i Morina interesujące jest traktowanie ich jako świadectwa recepcji myśli ekologicznej w poglądach niezależnych od siebie badaczy. Podobnie rzecz się ma z konstatacją badacza o zakorzenieniu poglądów Lema w koncepcjach Stanleya Fisha: z kontekstu wynika, że Wasilewski omawia je w perspektywie nie tyle całości myśli Lemowskiej, ile *Filozofii przypadku*. Zatem ahistoryczne jest twierdzenie: „Ja interpretujące nigdy nie jest wyizolowaną jednostką, twierdzi Lem, i co ciekawe, tym samym zbliża się do poglądów Stanleya Fisha” (s. 82); pierwszy wydruk przywoływanego przez Wasilewskiego tomu szkiców Fisha *Interpretacja, retoryka, polityka* w polskim wydaniu z 2002 roku ukazał się w 1980 (ogłoszony jako *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*)³².

Z odmienną z kolei sytuacją mamy do czynienia w przypadku odwołania do rozważań Willarda Vana Ormana Quine’a. Lem istotnie potencjalnie mógł czytać *Z punktu widzenia logiki. Dziewięć esejów logiczno-filozoficznych* (s. 276; Wasilewski

³² Można by w konkluzji wątku o ahistorycznym odczytywaniu przez Wasilewskiego refleksji naukowych, mających jakoby zainspirować Lema, przywołać uwagę Romana Ingardena na temat relacji między konkretyzacjami a „atmosferą epoki”, do której autor *Teorii literatury...* się odnosi (zob. tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego. Dodatek*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, t. 1, s. 211).

nie podaje podtytułu), pochodzących z 1953 roku. Jednakże ówczesnie dostęp do zachodniej literatury – po rozwiązaniu Konwersatorium Naukoznawczego Towarzystwa Asystentów Uniwersytetu Jagiellońskiego (funkcjonowało ono w latach 1945–1950) – mógł być utrudniony³³. Toteż biorąc pod uwagę, że nazwisko tego badacza nie pojawiało się wśród lektur Lema, raczej nie był mu on znany – wbrew supozycjom autora *Teorii literatury*.... Jakkolwiek zatem można mówić o wspólnocie idei w pismach Lema i Quine'a oraz innych przywołanych wyżej badaczy (wynikających z podobnego spojrzenia na analogiczne zagadnienia), nie jest to – wbrew sugestiom Wasilewskiego – „powinowactwo z wyboru”.

*

Całkowicie osobną i zewnętrzną wobec istoty rozważań Wasilewskiego kwestią jest opracowanie edytorskie i redakcyjne *Teorii literatury*.... Wydawnictwo Forma, które pod tym względem przyzwyczało swych czytelników do wysokiego standardu, tym razem zawodzi. W rozprawie pojawiają się usterki wynikające z niedokładnej adiustacji oraz powtórzenia myśli (s. 324–325 i 326)³⁴. Niejasny jest też zapis towarzyszący zestawieniu bibliograficznemu dołączonemu do rozprawy (s. 329–331). Określenie „Ważniejsze książki i rozprawy o Lemie” (s. 329) sugeruje wybór, niejasne wszak pozostają jego kryteria: czy są to opracowania wykorzystane w pracy Wasilewskiego, czy też takie, które uznaje on za szczególnie istotne z jakiegoś powodu? I dlaczego znalazły się w niej studia poświęcone Lemowskiej beletrystyce, skoro autor *explicito* zapowiadał rezygnację z badania tego aspektu twórczości pisarza? Zestawiając ową listę tytułów – polecanych zainteresowanym czytelnikom jako punkt wyjścia do dalszych studiów nad dorobkiem myślowym

³³ Należy zresztą pamiętać o kontekście historyczno-politycznym, mającym istotny wpływ na polską naukę zwłaszcza w latach stalinizmu. Wówczas to cybernetyka (a szerzej cała zachodnia myśl naukowa) była uznana za „reakcyjną” / „burżuazyjną” i – jako taka – wykluczana z obiegu naukowego w sposób „nakazowy”, niezależnie od jej potencjalnej wartości merytorycznej. O takim podejściu, będącym wyrazem upolitycznienia, zaświadczały hasła zamieszczone w *Krótkim słowniku filozoficznym* Pawła Judina i Marka Rozentala (1954); *pars pro toto*: o przywołanej tu cybernetyce czytamy, iż jest to „reakcyjna pseudonauka, stworzona w USA po drugiej wojnie światowej i szeroko propagowana również w innych krajach kapitalistycznych” (tamże, s. 76, hasło: *Cybernetyka* [podkr. A.M.]). Odtąd punktem odniesienia dla rodzimych dociekań badawczych – zarówno w wymiarze metodologicznym, jak i instytucjonalnym – miały się stać wzorce nauki radzieckiej, co w istotny sposób wpłynęło (*in minus*) nie tylko na jakość polskich badań, ale i na sposób funkcjonowania poszczególnych dyscyplin wiedzy (zob. P. Hubner, *Nauka polska po II wojnie światowej – idee i instytucje*, Centralny Ośrodek Metodyczny Studiów Nauk Politycznych, Warszawa 1987, s. 99–100).

³⁴ Przykładowo: przypisy 25 (s. 14–15) oraz 191 (s. 115) przynoszą tę samą informację w nieznacznie zmodyfikowanej stylistycznie wersji. Na s. 141 (przypis 235) pojawia się podwojenie zapisu tego samego adresu bibliograficznego – w wersji skróconej i pełnej; ponadto przypis ten nie ma związku ze zdaniem, do którego się odnosi. W rozprawie Wasilewskiego pojawiają się zresztą usterki poważniejsze niż powtórzenia myśli: w przypisie 184, s. 109, zabrakło słowa „wiedzy” w tytule pracy Henryka Markiewicza, co należy odnotować nie tylko gwoli akrybii, ale też dlatego, że zapisana forma tytułu zniekształca treść dociekań tego badacza.

Lema – z wykorzystaną literaturą przedmiotu, znajdujemy zresztą dość istotne rozbieżności.

*

Niezależnie jednakże od wyszczególnionych tu uchybień i nieporozumień oraz hermetycznego stylu wywodu omawiana monografia ma kilka niezaprzeczalnych zalet. Przede wszystkim to pierwsze tak szerokie spojrzenie na zagadnienia związane z literaturą, które dla Lema – co uświadamia lektura esejów tego myśliciela przywoływanych w *Teorii literatury...* – są istotne³⁵. W tym sensie rozprawa Wasilewskiego może odgrywać istotną rolę rekonesansu, ułatwiającego przyszłym badaczom rozpoznanie problematyki rozumienia literatury w eseistyce Lema³⁶. W momentach bowiem, kiedy Wasilewski potrafi zdobyć się na dystans wobec rozważań krakowskiego myśliciela, rozprawa przestaje być na poły apologetycznym hołdem złożonym pisarzowi-filozofowi, czytelnik zaś może dostrzec świadomość niedostatków wykładanych na kartach *Filozofii przypadku* koncepcji (np. s. 208). Wreszcie: *Teoria literatury...* jest kolejnym dowodem na to, że dawno zdezaktualizowały się przepełnione goryczą słowa, które niegdyś Lem wypowiedział pod adresem rodzimych badaczy:

Muszę powiedzieć, że znacznie gorzej od literatów i krytyków traktowała mnie zawsze nauka polska, z wyjątkiem gromadki filozofów [...]. Nigdy nic dobrego od głów reprezentujących naukę polską nie usłyszałem. Wyjątki były tak rzadkie, iż mogę powiedzieć, że potwierdzają regułę³⁷.

Bibliografia

Balicki Bogdan, *Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 30–50.

Banaś Monika, *Transgresja i dyfuzja – czyli o tym, dlaczego nauki społeczne i humanistyczne sięgają do terminologii nauk przyrodniczych*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2013, nr 14, http://www.khg.uni.wroc.pl/files/1_%20KHG_14_banas_t.pdf (dostęp: 14.12.2017).

³⁵ Niezrozumiałe jest przeto stanowisko Piotra Kruszewskiego, który niechęć Stanisława Lema wobec mierności literatury fantastycznonaukowej łączy z niemożnością omawiania jej pozaartystycznego wymiaru (zob. tenże, *Cyberprzestrzeń i atomizacja. Teoretycznoliterackie głosy na tle nowoczesnej science fiction*, w: *Na boku*, red. J. Olejniczak, A. Szawerna-Dyrzka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, t. 4: *Pisarze teoretykami literatury?...*, s. 163). Lektura rozprawy Wasilewskiego dobitnie uświadamia, jak wiele Lem miał do powiedzenia na ten temat.

³⁶ Z sygnalizowanej tu perspektywy istotny jest szkic Magdaleny Żołod omawiającej zagadnienie „wiarygodności” dzieła sztuki, wpisane w Lemowską eseistykę; zob. też, *Wartość poznawcza sztuki filmowej. Implikacje Stanisława Lema filozofii literatury*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 2018, t. 13, z. 3, s. 7–23. Rozważania badaczki korespondują z konstatacjami Wasilewskiego, jakkolwiek jego książka nie została uwzględniona w artykule Żołod (byłoby to zresztą niemożliwe ze względu na wymogi cyklu wydawniczego periodyku).

³⁷ S. Bereś, S. Lem, [rozmowa], *Czas nie całkiem utracony*, w: S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 42.

- Bereś Stanisław, Lem Stanisław, [rozmowa], *Czas nie całkiem utracony*, w: Stanisław Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 7–47.
- Bereś Stanisław, Lem Stanisław, [rozmowa], *O „Golemie” osobno*, w: Stanisław Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 108–132.
- Bereś Stanisław, Lem Stanisław, [rozmowa], *W sieci książek*, w: Stanisław Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 48–107.
- Bohuszewicz Paweł, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.
- Brzostek Dariusz, *Gdzie kończy się literatura? „Głos Pana” i „Golem XIV” – Stanisława Lema „resztki (po) powieści”*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, nr 23, s. 39–50.
- Czapliński Przemysław, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, w: Człowiek i rzecz. *O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. Seweryna Wyśłouch, Bogumiła Kaniewska, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1999, s. 207–237.
- Dukaj Jacek, *Oko potwora*, w: tegoż, *Król Bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 229–353.
- Dukaj Jacek, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2(183–184), s. 42–49.
- Fiut Aleksander, *Sarmata w wehikule czasu (Stanisław Lem jako czytelnik)*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 400–411.
- Głos Lema*, red. Michał Cetnarowski, Powergraph, Warszawa 2011.
- górowianka [właśc. Anna Sikorska?], [rec.], *Andrzej Wasilewski, Teoria literatury Stanisława Lema*, <http://annasikorska.blogspot.com/2018/05/andrzej-wasilewski-teoria-literatury.html>, 25.05.2018 (dostęp: 3.04.2020).
- Gromadzki Stanisław, *Czym jest filozofia literatury*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 1(13), s. 7–11.
- Hübner Piotr, *Nauka polska po II wojnie światowej – idee i instytucje*, Centralny Ośrodek Metodyczny Studiów Nauk Politycznych, Warszawa 1987.
- Ingarden Roman, *O poznawaniu dzieła literackiego. Dodatek*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, t. 1, s. 227–251.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Kiszczak Dariusz, *Problematyka cywilizacji i kultury w „fantastyce wszechmożliwości” Stanisława Lema*, http://www.lscdn.pl/download/1/988/Fantastyka_wszechmozliwosci_Stanislaw_Lema.pdf (dostęp: 23.03.2020).
- Kotarbiński Tadeusz, *Humanistyka bez hipostaz*, w: Jan Woleński, *Kotarbiński*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 159–170.
- Koziołek Ryszard, *Biologia literatury*, „Świat i Słowo. Filologia, Nauki Społeczne, Filozofia, Teologia” 2010, nr 1(14), s. 63–74.
- Kruszewski Piotr, *Cyberprzestrzeń i atomizacja. Teoretycznoliterackie glosy na tle nowoczesnej science fiction*, w: *Na boku*, red. Józef Olejniczak, Anna Szawerna-Dyrszka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, t. 4: *Pisarze teoretykami literatury?...*, s. 155–178.

- Kryńska Magdalena, „*Outsider*” literatury, „Latarnia Morska. Pomorski Magazyn Literacko-Artystyczny”, [https://latarnia-morska.eu/pl/z-dnia-na-dzien/2841-,-teoria-literatury-stanisława-lema"-andrzeja-wasilewskiego-2](https://latarnia-morska.eu/pl/z-dnia-na-dzien/2841-,-teoria-literatury-stanisława-lema), 21.06.2018 (dostęp: 3.04.2020).
- Kwosek Jacek, *Literatura jako narzędzie filozofii na wybranych przykładach twórczości Stanisława Lema*, w: *Filozoficzne aspekty literatury. Studia i szkice*, red. Agata Skała, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2019, s. 50–59.
- Lem Stanisław, *GOLEM XIV*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Lem Stanisław, *Pathologie der Kultur*, „SPIEL. Siegener Periodikum für Internationalen Empirische Literaturwissenschaft” 1985, nr 2, s. 215–255.
- Leś Mariusz Maciej, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Temida2, Białystok 2018.
- Lichański Jakub Zdzisław, *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000.
- Lisak-Gębała Dobrawa, *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016.
- Łozowska-Patynowska Anna, *W kręgu myśli posthumanistycznej*, „Latarnia Morska. Pomorski Magazyn Literacko-Artystyczny”, [https://www.latarnia-morska.eu/pl/z-dnia-na-dzien/2753-,-teoria-literatury-stanisława-lema"-andrzeja-wasilewskiego](https://www.latarnia-morska.eu/pl/z-dnia-na-dzien/2753-,-teoria-literatury-stanisława-lema), 2.02.2018 (dostęp: 3.04.2020).
- Ługowska Jolanta, *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Ryszard Nycz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 9–25.
- Majewski Paweł, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Nawarecki Aleksander, *Czy Ireneusz Opacki był darwinistą? O zamieraniu i odradzaniu się teorii ewolucji w polskiej genologii literackiej*, w: *Zamieranie gatunku*, red. Monika Ładoń, Grzegorz Olszański, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 39–50.
- Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. Maciej Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017.
- notka, w: Andrzej Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017, II strona okładki.
- Okołowski Paweł, *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Olsen Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.
- Pelc Janusz, *Fikcja i fantastyka literacka, szkic projektu używania pojęć*, [posiedzenie z 26 stycznia 1948], „Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury”, Warszawa 1949, s. 1–16.
- Pieniążek Przemysław, *Oryginalny outsider*, „Twórczość” 2019, nr 2, s. 121–123.
- Płaza Maciej, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Rozental Michał, Judin Paweł, *Krótki słownik filozoficzny*, [brak nazwiska tłumacza], Książka i Wiedza, Warszawa 1954.

- Saganiak Magdalena, *Opis filozoficzny modelu dzieła literackiego*, „Sztuka i Filozofia” 1990, nr 3, s. 187–203.
- Schmidt Siegfried J., *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Vieweg, Braunschweig – Wiesbaden 1980.
- Schmidt Siegfried J., *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 2. Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur*, Vieweg, Braunschweig – Wiesbaden 1982.
- Schmidt Siegfried J., *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstruktywistycznego*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 223–247.
- Sławiński Janusz, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, „Teksty” 1974, nr 3(15), s. 9–32.
- Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, w: *też: Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Dariusz Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 11–26.
- Szyma Tadeusz, *Stanisława Lema empiryczna teoria literatury*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 10, s. 132–136.
- Utracka Dorota, *Homo in rebus. Dom rzeczy jako reistyczna figura nostalgii w prozie Zygmunta Haupta*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2006, z. 10, s. 149–170.
- Wasilewski Andrzej, *(Nie)obecność Lema w literaturoznawstwie*, „Quart” 2015, nr 3–4 (37–38), [numer specjalny: Lem], s. 67–81.
- Wasilewski Andrzej, *O zwrocie kulturowym w teorii literatury Stanisława Lema*, w: *Kultura w nauce o literaturze. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora IV*, red. Bogdan Balicki, Bartosz Ryż, Emil Szczerbuk, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2010, s. 279–288.
- Wasilewski Andrzej, *Przypadek w nauce o literaturze – teoretycznoliterackie poglądy Stanisława Lema*, w: *Język, umysł i technologia. Eseje zainspirowane prozą Stanisława Lema*, red. Paweł Grabarczyk, Tomasz Sieczkowski, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2009, s. 92–113.
- Żołod Magdalena, *Wartość poznawcza sztuki filmowej. Implikacje Stanisława Lema filozofii literatury*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 2018, t. 13, z. 3, s. 7–23.

Streszczenie

W recenzji omówiona została rozprawa Andrzeja Wasilewskiego *Teoria literatury Stanisława Lema*. Jest to praca wyróżniająca się na tle pozostałych, przywołanych uprzednio opracowań z kilku względów. Autor, zgodnie z tytułem, koncentruje się na wybranym aspekcie intelektualnej działalności Lema, tj. teorii literatury. To z pewnością zagadnienie w refleksji nad myślowym dorobkiem Lema nowe, któremu nie poświęcano dotychczas większej uwagi. Jednakże, wbrew zapowiedziom, rozprawa sytuuje się raczej w kręgu filozofii niż teorii literatury. Niezależnie jednakże od nieporozumień oraz hermetycznego stylu wywodu omawiana monografia jest pierwszą rozprawą oferującą tak szerokie spojrzenie na zagadnienia związane z literaturą. W tym sensie rozprawa Wasilewskiego może pełnić istotną funkcję rekonesansu, ułatwiającego przyszłym badaczom rozpoznanie problematyki rozumienia literatury w eseistyce Lema.

Glory and misery of the empirical study of literature (and its readings).

Notes about *Teoria literatury Stanisława Lema* by Andrzej Wasilewski

[Book review – Andrzej Wasilewski, *Teoria literatury Stanisława Lema*

[Stanisław Lem’s theory of literature], Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017, pp. 332]

Abstract

This review focuses on the essay by Andrzej Wasilewski *Teoria literatury Stanisława Lema* [Stanisław Lem’s Theory of Literature]. This work differs from other previously mentioned studies for several reasons. The author focuses on a specific aspect of Lem’s intellectual work, namely, on the theory of literature. This was a new issue that had not previously been given much thought when considering Lem’s works. However, despite how it was advertised, the essay is of a philosophical nature rather than about the theory of literature. Nevertheless, despite the misunderstandings and the hermetic style of the dissertation, this monograph was the first to offer a wider view on the issues of literature. In this sense, Wasilewski’s essay may play an important role in this field and make it easier for future researchers to comprehend the issue of understanding Lem’s essays.

Słowa kluczowe: Andrzej Wasilewski, Stanisław Lem, teoria literatury, eseistyka, teoria empiryczna

Keywords: Andrzej Wasilewski, Stanisław Lem, literary theory, essay writing, empirical theory

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.18

„Nie można pisać o wszystkim”.

Z Andrzejem Stoffem rozmawia Anna Skubaczewska-Pniewska¹



1. Andrzej Stoff i Anna Skubaczewska-Pniewska w Katedrze Teorii Literatury i Komparatystyki UMK podczas rozmowy nagranej 7 października 2021 roku

Anna Skubaczewska-Pniewska: Spotkaliśmy się, by porozmawiać o fantastyce w Pana biografii naukowej, a także artystycznej – jako autora opowiadań *science fiction*. Na początku chciałabym Pana namówić na swoistą podróż w czasie i zapytać, jak to się zaczęło. Czy pamięta Pan, kiedy i w jakich okolicznościach zainteresował się fantastyką naukową?

Andrzej Stoff: To będzie nie tyle podróż w czasie, ile próba uruchomienia pamięci o zamierzonych czasach. Mam może trochę zaskakujące skojarzenie moich zainteresowań naukowych, a także tych kilku opowiadań, które napisałem, z pewną okolicznością życiową. Mianowicie od najmłodszych lat byłem rowerzystą. Miałem rowery we wszystkich rozmiarach, a najbardziej mnie ucieszyła tak zwana półkolarka marki czeskiej firmy Eska, którą dostałem kiedyś na Boże Narodzenie. Często uczestniczyłem w obozach rowerowych, gdy byłem starszy, także jako wychowawca. Wtedy to było bezpieczne. Jeszcze w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych

¹ Zapis rozmowy nagranej w Collegium Maius Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 7 października 2021 roku.

ubiegłego wieku na drogach nie było tylu samochodów. Człowiek mógł wówczas na rowerze jechać spokojnie, także cała kolumna. Rowerowy obóz szkolny liczył dwadzieścia osób i dwóch opiekunów. Nie było problemów z przejazdem nawet przez ruchliwe ulice tak dużego miasta jak Poznań, bo i tam kiedyś dojechaliśmy. Dlaczego fakt, że dużo jeździłem na rowerze, wiązę z fantastyką?

Właśnie: dlaczego? Przyznam, że mnie Pan zaskoczył.

Rower umożliwia szybsze przemieszczanie się w przestrzeni niż nogi człowieka. Pojawiła się ciekawość tego, co jest jeszcze dalej, do czego jeszcze można dojechać.

A ile miał Pan lat, gdy uświadomił Pan sobie tę ciekawość?

To się wiązało już z tym największym rowerem, nie z tymi małymi rowerkami czy średnimi, tak zwanymi młodzieżowymi. Trudno mi w tej chwili przypomnieć sobie, na które Boże Narodzenie dostałem wspomnianą półkolarkę, ale to było po ukończeniu szkoły podstawowej. Od tego czasu zaczęły się dalsze wyjazdy, na które ów rower pozwalał. W promieniu czterdziestu, pięćdziesięciu kilometrów od Wąbrzeźna nie było miejsca, którego bym nie znał. To nie jest chwalenie się, tylko próba pokazania, że mnie zawsze kusiło poznanie tego, co jest dalej, co jeszcze można zobaczyć. Ciekawiło mnie zaglądnienie w jakieś boczne drogi, dróżki, docieranie do poszczególnych miejscowości. Chciałem zobaczyć, jak wyglądają inne miasta, nawet tej skali wielkości co moje rodzinne Wąbrzeźno. W ten sposób poznałem Golub-Dobrzyń, Chełmno, Kowalewo Pomorskie, Radzyń Chełmiński, Jabłonowo, Grudziądz. Zapuszczałem się jeszcze dalej. Także w Toruniu bywałem na rowerze. Była w tym ciekawość tego, co się zmieniło od poprzedniego roku, poprzedniej wizyty.

Opowieść o zainteresowaniu światem, o jego odkrywaniu na wycieczkach rowerowych pasowałaby bardziej do astronauty czy do podróżnika niż do badacza literatury.

W pewnym momencie nastąpiło przeniesienie tej ciekawości świata na literaturę. Nie wiem, na ile jest to tłumaczenie racjonalne, psychologicznie prawdopodobne, ale tak bym to właśnie widział. Czym bowiem jest fantastyka? Nawet gdy dziś na nią patrzę, jest zawsze próbą widzenia tego, co dalej, co dopiero będzie. W różnych dziedzinach, nie tylko naiwnego przepowiadania, ale także pewnych nowości, które człowiekowi z racji dotychczasowych doświadczeń życiowych są niedostępne. A fantastyka otwierała pole widzenia na takie obszary, które były równie atrakcyjne jak nowe krajobrazy czy zamek w Golubiu-Dobrzyniu, reprezentujący inny styl niż zamek w Radzynie Chełmińskim. Zainteresowanie literaturą pojawiło się w sposób naturalny, gdyż odpowiadała ona na jakąś potrzebę we mnie, by zobaczyć więcej, niż to w ogóle jest możliwe. Otwierało to perspektywę na ludzką wyobraźnię. Ciekawiło mnie nie tylko to, co już jest, ale też inni ludzie, których mijam, co sobie wyobrażają, o czym myślą, o czym marzą. Pewnie ich myślenie czy ich marzenia były często bardziej przyziemne, a nie rodem z *science fiction*, ale ten mechanizm, jak sądzę, jest odpowiedzialny za samo zainteresowanie literaturą, a w konsekwencji przejście do samodzielnych prób pisania.

Czy to znaczy, że próby pisarskie poprzedzały zainteresowania naukowe, że najpierw był Pan pisarzem, a dopiero później badaczem?

Tak, najpierw zacząłem pisać i był to wyraz mojej ciekawości, co jest za horyzontem. Natomiast moje zainteresowania naukowe, mówiąc perspektywicznie, wzięły się w największym chyba stopniu z potrzeby oddania sprawiedliwości tej literaturze.

Rozumiem, że nawiązuje Pan do faktu, że fantastyka naukowa była wówczas marginalizowana przez badaczy? Czym Pan to tłumaczy?

W pewnym typie umysłowości, w niektórych środowiskach, tego typu twórczość, tak jak każde fantazjowanie, uchodziło, i pewnie jeszcze dzisiaj w jakimś stopniu uchodzi, za niepoważne, niezyciowe. Coś, co ani chleba, ani kariery nie da. Tak to widziano. A ja chciałem podjąć refleksję nad tym, co inni robią, kiedy usiłują uchylić tę zasłonę, jaką przed nami zakryta jest przyszłość. Oczywiście fantastyka to nie tylko kwestia przyszłości, ale tak bym to ogólnie ujął.

A jak Pan oceniał stan polskich badań nad fantastyką w momencie, gdy zaczął się tym zagadnieniem zajmować?

Bardzo szybko zauważyłem, jeszcze przed przyjściem na polonistykę, że badania literackie, na ile oczywiście byłem w stanie to rozeznaczyć, zaczynają się skupiać, gdy idzie o fantastykę, wyłącznie na sprawach językowych. Językoznawcy byli pierwsi, bo zafascynowała ich słowotwórcza zdolność autorów do budowania składników przyszłego świata. Lingwiści pisali o fantastyce, wykorzystując ją jako materiał do analiz językowych. Przecież nawet pierwsza samodzielna książkowa praca Ryszarda Handkego także w większości poświęcona jest sprawom językowym, neologizmom. Oczywiście podejmuje tu badacz problematykę już *stricte* literacką, ale nadal trzon tych zainteresowań tkwi w języku, tak jakby inne problemy były nie do końca uświadamiane. Nieuświadamiane albo lekceważone przez środowiska, z którymi trzeba było się liczyć, kiedy chciało się wydać książkę, opublikować w poważnym piśmie poważny artykuł. Wtedy język był czymś bardzo konkretnym. Językoznawcza analiza neologizmów mogła być błyskotliwa, bo pokazywała, jak autor radzi sobie z językiem i jak potrafi wyczarować za pomocą przez siebie skomponowanych słów pewne nowe aspekty rzeczywistości, nad którymi my się zastanawiamy: co to właściwie jest, co autor nazwał w tak przedziwny sposób. Chyba stosunkowo szybko uznałem – bo taka jest też teza mojej rozprawy doktorskiej o powieściach Lema – że nie chodzi mi po prostu o odnotowanie zjawiska, i to egzotycznego, o którym jeszcze mało pisano, tylko o oddanie sprawiedliwości twórczości, która choćby z racji kulturowych na to zasługuje. Widziałem, jak czytana jest fantastyka, nie tylko Lem, ale też inni autorzy.

„Widziałem”?

Byłem świadkiem, przy okazji różnych spotkań organizowanych przez środowiska miłośników tej literatury, w których uczestniczyłem, będąc studentem, potem asystentem.



2. Andrzej Stoff przed wejściem do Collegium Maius Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Mówi Pan o środowiskach studenckich w Toruniu?

To były bardzo różne środowiska, od przyszłych lub początkujących pisarzy po zwykłych fanów. Spotkałem tam między innymi Ziemiękiewicza. To były fankluby *science fiction*. Dla tych ludzi nie było rzeczy niemożliwych do zrealizowania. Byłem pełen podziwu dla tych środowisk. Pamiętam, że na którymś ze spotkań jednego z fanklubów, gdzieś pod Warszawą, nie pamiętam dokładnie, w jakiej miejscowości, oglądałem film Stanleya Kubricka *Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (1964), niedopuszczany przez cenzurę do polskich kin. Film wyemitowano tam w duńskiej wersji językowej ze sporządzanym *ad hoc* tłumaczeniem czytany z maszynopisu przez kogoś, kto się ofiarował i to zrobił.

To była rzecz zakazana, oni robili coś przeciwko prawu, bo cenzura mówiła „nie”, a ten film pojawił się taką okrężną drogą, można go było obejrzyć i pośmiać się. To jest przecież wspaniała satyra na wojenne zapędy cywilizacji, które mogą prowadzić do manii. Nie będę tu streszczał filmu, ale on jest bardzo instruktywny dla tamtych czasów. Przywołałem ten przykład, żeby pokazać, że te środowiska nie miały żadnych zahamowań ani żadnych ograniczeń, że potrafiły zdobyć wszystko, że dzieliły się natychmiast wszystkim, co ktoś zdobył, na przykład kilkoma stronami najnowszej książki, którą autor jakimś cudem komuś znajomemu udostępnił: „O, to jest fragment, Zajdel nad tym teraz pracuje”. Widząc takie zaangażowanie, widząc, jak szybko znikają kolejne publikacje z zakresu fantastyki, zrozumiałem, że mam do czynienia z czymś istotnym. Z półek księgarskich znikał nie tylko Lem; także innych autorów trudno było dostać. Nawet takich, o których nie warto wspominać. Niektórzy pisarze zachowywali się nie *fair* w stosunku do literatury i kultury, ponieważ robili karierę na służbie ideologii, uprawiali fantastykę zgodnie z regułami socrealizmu.

Czy środowiska fanowskie potrafiły odróżnić niezależnych twórców od tych socrealistycznych?

O tak! Jak ktoś po wielu latach zauważył, praktycznie środowiska *science fiction* nie wydały ani lewicowych pisarzy, ani lewicowych ludzi kultury. Fantastyka zmierzała zawsze do przekraczania tego, co jest, a rzeczywistość ówczesnych czasów była bardzo prząsna, taka nieciekawa, przewidywalna, niekiedy dokuczliwa, chociaż w pewnym wieku człowiek tego nie odczuwał. To raczej rodzice to odczuwali, a nawet się bali o swoje dzieci. *Szyl* *science fiction* wtedy działał. To była odtrutka na propagandę.

A czy Pan miał problemy z dostępem do literatury fantastycznej w czasach, gdy zaczął się Pan nią interesować?

Korzystałem głównie z biblioteki miejskiej, powiatowej w Wąbrzeźnie, bo z kupnem w tamtych czasach było bardzo trudno. Jeżeli jakiś pisarz był popularny, to jego książki rozchodziły się błyskawicznie, nawet drukowane w dużych nakładach. Widząc, jak szybko znikają kilkudziesięciotysięczne nakłady, chciałem się po prostu upomnieć o znaczenie tego zjawiska w kulturze. Dzisiaj to jest rzadkość, tak dobrze czytająca się rzecz byłaby reklamowana dodatkowym opisem na okładkach jako bestseller. Wtedy kilkadziesiąt tysięcy nakładu to była rzecz normalna. Wydawnictwo Literackie, Nasza Księgarnia, potem Iskry zaczęły wydawać serię fantastyki obcej, tomiki tłumaczeń. Uznałem, że coś, co jest tak szeroko czytane i obecne w tak liczbowo dużej skali, ma wpływ na nas, na naszą kulturę, czy nam się to podoba czy nie. I trzeba tym się zająć.

Ale zajmował się Pan tylko najważniejszymi autorami, przede wszystkim Lemem.

Zaraz uzasadnię osobno, dlaczego tylko nimi, ale najpierw chciałbym dookreślić, jaka była moja motywacja – upomnieć się o to, co zaistniało w sposób znaczący, a przez oficjalnych komentatorów jest pomijane. I dodatkowo jeszcze na to nałożyła

się kolejna obserwacja. Mianowicie, że tak zwana krytyka literacka była praktycznie bezradna, na przykład wobec kolejnych utworów Lema. W jego przypadku nie tylko ukazywała się nowa powieść czy nowy tom opowiadań, ale właściwie pojawiał się kolejny utwór realizujący już inną konwencję literacką. Lem tu był nowatorem niesamowitym. A krytyka? Krytyka bardzo często ograniczała się do takich gestów: „Nasz wspaniały pisarz opublikował oto nową książkę”, co ja kojarzyłem z protekcyjnym poklepywaniem po ramieniu. A o tym, co Lema interesowało i czym on chciał zainteresować swoich czytelników, krytyka milczała. Nawet ludzie naukowo utytułowani, którzy zainteresowali się jako czytelnicy daną powieścią Lema, byli zdolni przerażająco mało o niej powiedzieć, poza tym, że im się podoba, że niesamowita wyobraźnia, pomysłowość.

Jakby ta pomysłowość była wartością samą w sobie?

I jakby paraliżowała tych, którzy o tym pisali. A ja sądziłem, że autorowi nie o to chodzi. Zwłaszcza takiemu autorowi jak Lem, który tyle rzeczy napoczął. Jego utwory bardzo często nie mają zakończeń w sensie tradycyjnie fabularnym. One się kończą pewną fazą biografii bohatera, natomiast problem pozostaje. I tych problemów raczej nie podejmowano. Sprawdziłem to na *Głosie Pana*. Dziwnie się czytało ludzi naukowo już znanych, nie wiem, czy aż wybitnych, ale takich, którzy coś w tej dziedzinie znaczyli, a którzy mówili o tej powieści banały, kiedy stawia ona przed czytelnikiem, a mówiąc górnolotnie – przed ludzkością, takie pytania, których zlekceważyć nie można. Nie możemy wykluczyć pewnych sytuacji, o których Lem pisał, jako prawdopodobnych. To nie chodzi o bajki o spotkaniu z jakąś obcą cywilizacją, tylko o możliwości: jaki jest wszechświat i jaka jest pozycja człowieka we wszechświecie? Czy jesteśmy absolutnie wyjątkowi? Czy jednak musimy bardziej pokornie patrzeć na to wszystko, co się w nim, wszechświecie myśli. Trochę pokory nauczyły nas loty kosmiczne, jak sądzę. Bo kiedy pierwsi astronauty spojrzeli choćby z orbity na Ziemię, a pierwsi ludzie na Księżycu spojrzeli na jakiś tam kolorowy krążek zawieszony w bezmiarze czerni, gdzie tylko gdzieś przebłyskują jakieś punkciki świetlne – oj, to zmienia myślenie o człowieku. Trzeba zupełnie inne pytania sobie postawić. Albo inaczej: trzeba zaktualizować te pytania, od których uciekaliśmy jako cywilizacja przez zarozumiały, zadufany w sobie wiek XIX, po oświeceniu, i początek wieku XX. I stąd się wzięło moje pisanie. A dlaczego przede wszystkim Lem?

Lem i długo, długo nic. Ogólnie rzecz ujmując, zabierał Pan głos na temat niewielu pisarzy fantastycznych. Jak to pogodzić z chęcią oddania sprawiedliwości ważnemu zjawisku kulturowemu?

Często mi to wypominano na spotkaniach. Niektórzy się wręcz upominali: a dlaczego nie o „Iksie” czy „Igreku” (w domyśle: „dlaczego nie o mnie”)?

I jak Pan na to odpowie?

Nie można pisać o wszystkim. Nie ma ani czasu, ani możliwości.

Trzeba pisać tylko o tym, o czym warto?

Tak, o czym warto. I co jest perspektywicznie problemowo ciekawe. Nie, że ktoś o czymś napisał, tylko że ktoś dostrzegł pewien problem i go przedstawił w taki sposób, że nawet śmiejąc się, w pewnym momencie musimy zacząć myśleć. I stąd się wzięła, po pierwsze, praca nad teorią fantastyki, ale przede wszystkim nad Lemem, a po drugie, świadomie narzucone sobie ograniczenia. Nie z lekceważenia, tylko z przeświadczenia, że solidnie można zajmować się niewieloma rzeczami.

Wróćmy do początku naszej rozmowy, a zarazem do początków Pana zainteresowań fantastyką naukową, do wczesnych inspiracji. Czy pamięta Pan pierwszy utwór fantastyczny, który przeczytał? Bądź, skoro już mówimy tylko o wartościowych rzeczach, pierwszy utwór, który zrobił na Panu wrażenie.

Nie, nie potrafię zidentyfikować konkretnego pojedynczego utworu. To się chyba zaczęło od Lema. Mam pierwsze wydanie *Powrotu z gwiazd*...

Nie jestem zaskoczona, biorąc pod uwagę, jak wraca ta powieść w Pana biografii naukowej.

To było zdumiewające, bo pierwsze wydanie ukazało się w Serii z Jamnikiem, w której wydawano kryminały. Było to więc zaszufładowanie do czytań. A ja od początku miałem sympatię do tej powieści. I chyba nie od razu do problematyki, którą stopniowo sobie uświadamiałem – że to nie jest takie proste, jak na to wygląda – ale raczej do losu głównego bohatera. Lem go nie lubił, może dlatego, że był intelektualistą, a tego bohatera przedstawił lirycznie, bardzo lirycznie. To jest ktoś, kto musi odnaleźć się na nowo w świecie, który go wysłał na wyprawę badawczą, i który potem właściwie go nie chce, nic o nim nie wie itd.

Czy to znaczy, że *Powrót z gwiazd* jest dla Pana najważniejszą powieścią Lema?

Nie, nie najważniejszą, ale intrygującą. Nadal intrygującą. Powiedziałbym może, że jest to utwór, który w obecnych czasach, z jednej strony ideologii liberalnej, a z drugiej pandemii, nabiera nowych znaczeń. Pokazuje, że Lemowi udało się uchwycić pewne sytuacje cywilizacyjne i pewne rozwiązania społeczne, które nie przemijają wraz z czasem, którego ta powieść dotyczy przez sam fakt swojego powstania. Można ją czytać prosto, twierdzić, że jeśli szukać w niej czegoś głębszego, to krytyki systemu komunistycznego.

A Pan uważa, że *Powrót z gwiazd* jest szczególnie aktualny teraz?

Tak.

Dlaczego?

Ponieważ cywilizacja czy funkcjonowanie cywilizacji zostało zdominowane przez jednoczynnikowość. Tam była to betryzacja, która miała załatwić wszystko, ludzie będą aniołami i odtąd wszystko będzie dobrze; a dziś jest pandemia. Moim zdaniem u Lema taki model sytuacji da się rozpoznać w wielu sytuacjach, łącznie z naszym dzisiejszym doświadczeniem. Łącznie z tym, kiedy Hal Bregg poznaje kryzys wokół betryzacji, dowiaduje się, że nie wszyscy chcieli pozwolić, żeby ich dzieci betryzowano. Dochodziło nawet do jakichś tragedii, ale przecież w końcu to osiągnięto. Czy

to nie jest sytuacja tych wszystkich, którzy chcą doprowadzić do jednego wyłączonego wzorca zachowania?

Czyli uznaje Pan *Powrót z gwiazd* za najbardziej aktualny utwór Lema?

Sam jestem zdziwiony tym, że utwór, który powstał tak dawno, w swoim pomysłcie wykorzystywał rzeczy, które utopie znają, i dał się przede wszystkim odnosić do czasów, w których powstał, nagle potrafi, wbrew samemu autorowi, który bardzo lekceważąco o nim pisał, powiedzieć nam coś o naszych czasach.

A gdyby miał Pan wskazać utwór Lema, który Pan ceni najwyżej, jako największe artystyczne osiągnięcie, to byłby...

Bez wątplenia *Solaris*. Dlatego, że kosmos i *science fiction* jest kostiumem dla tego, co odwiecznie i na zawsze ludzkie.

I zapewne tego Pan szuka w literaturze w ogóle?

No bo po to warto czytać. Po to się czyta wielką literaturę.

Nie tylko *science fiction*.

Jeżeli utwór *science fiction* potrafi wywołać w nas takie postawy, takie myśli, takie przekonania, to chyba zasługuje na najwyższą ocenę.

A czy sądzi Pan, że utwór fantastycznaukowy potrafi to zrobić lepiej niż inny? Co jest w tej odmianie literatury, czego nie oferują inne? Czy jako teoretyk literatury dostrzega Pan w *science fiction* coś, co sprawia, że trzeba ją czytać? I pytam o to jako osoba, która niespecjalnie interesuje się fantastyką.

A możemy to na chwilę odsunąć? Chciałbym bowiem jeszcze jeden wątek dokończyć. Coś, o co Pani mnie tak dręczyła, pozytywnie oczywiście. Mianowicie, o moje zainteresowania. Chciałbym podkreślić, że w latach siedemdziesiątych, kiedy pisałem doktorat, nie było łatwo tak sobie zająć się fantastyką, nawet twórczością Stanisława Lema. To była twórczość podejrzana.

Podejrzana jako literatura popularna? Bo z taką łatką funkcjonowała? Czy ideologicznie?

Gorzej jeszcze niż popularna. Podejrzana, bo zaciemnia umysły bajkami o przyszłości, bo jest niepoważna.

I przeciw temu się Pan zbuntował i postanowił pokazać, że jest bardzo poważna?

Tak – widząc, jak ważne miejsce zajmuje w kulturze, ilu ludzi czyta, ilu ludzi swoją tożsamość literacką, kulturową kształtuje na fantastyce. Nie tylko na Lemie, więc może należało się wdać w rozważania wartościujące, oceniające, żeby powiedzieć, że nie każdy utwór jest tyle samo wart, że są takie, które już należą do literatury wysokiej, i są też takie, które rzeczywiście można sobie darować. Miałem to szczęście, i chciałem to specjalnie podkreślić, że trafiłem na pana docenta Czesława Niedzielskiego, który zgodził się, że bym pisał doktorat z twórczości Lema.

To nie było oczywiste?

To wcale nie było oczywiste i sądząc po reakcjach – nie tylko w naszym ośrodku. Jeżeli to była fantastyka, wywoływało to lekceważące machnięcie ręką. Nawet pewne osoby, z którymi rozmawiałem, i tu już obędzie się bez nazwisk, w ogóle nie odróżniały *science fiction* od rzeczywistych lotów kosmicznych, które się w tych czasach tak bujnie rozwijały. I kiedy na przykład pracownicy NASA projektowali na ileś lat do przodu sekwencje swoich działań: jakie sputniki wystrzelić, jakie sondy itd., pewnym ludziom zacierała się granica między tym, co było astronautyką, a tym, co było fantastyką. Sądziła, że to wszystko takie nieźyciowe, bo odbywa się gdzieś daleko od nas, że to nieważne. A to było dla nas bardzo ważne. Z wielu powodów. Także tego, o którym już mówiłem: jak zmieniała, a raczej powinna zmienić spojrzenie na człowieka perspektywa stamtąd. To jest jednak zupełnie coś innego. A tutaj mogłem spokojnie ten doktorat pisać, mogłem spokojnie dyskutować o fantastyce na zebraniach ówczesnego Zakładu Teorii Literatury. Pan docent Niedzielski, kiedy już było po doktoracie, przedsięwziął także pewne inicjatywy, żeby to wydać. Toteż uważam, że w możliwości realizacji moich zainteresowań dużo zawdzięczam panu docentowi Niedzielskiemu. Tak to bym dzisiaj z perspektywy ujął.

Biorąc pod uwagę dzisiejszy status fantastyki w kulturze, to, co się dzisiaj dzieje wokół Roku Lema, wręcz trudno uwierzyć, jak się zaczynały badania. A jak Pan patrzy na dzisiejszą refleksję badawczą nad fantastyką naukową?

Nie chciałbym tutaj nikogo skrzywdzić i mam nadzieję, że to tak nie zabrzmie, ale mam czasami takie wrażenie, że bardzo wiele prac, o Lemie zwłaszcza, jest po prostu odcinaniem kuponów od jego popularności. Od jego pomysłów, jego utworów i jego światowej kariery. Dzisiaj pisać o Lemie jest bezpiecznie, bo to jest pisarz tłumaczony i omawiany na całym świecie.

Nie stoją za tym żadne nowe pytania?

Niestety nie. Czyli tu, w jakimś sensie, mimo że powstało bardzo wiele prac, monografii, takich aspektowych, które coś u Lema usiłują wyjaśnić, to nadal uważam, że jeszcze ciąży na nas w poznawaniu, w wykorzystaniu dorobku Lema to, co wyrządzono temu pisarzowi, kiedy te utwory się pojawiały, i kiedy potrzebna była reakcja krytyki literackiej. Tak bym powiedział i z perspektywy czasu nie zmieniam tej oceny, chociaż niektórzy się burzyli. Wyrządzono Lemowi krzywdę, nie podejmując z nim merytorycznej polemiki na temat tego, o czym on pisał.

Opisywano jedynie poetykę?

Tak. A to powinno się zacząć od krytyków, którzy przyjmując kolejny utwór autora, powinni go odnieść do stanu cywilizacji, do tego, co było wtedy wokół nas. I wtedy być może i sam autor pisałby jeszcze więcej i jeszcze bystrzej. A on nie miał przeciwników, nie miał polemistów.

Partnerów do dyskusji?

Nie miał partnerów do dyskusji. Na przykład Instytut Badań Literackich urządził dyskusję na temat jego poglądów na literaturę, a to nie o to chodziło. Lem nigdy

nie był i nie będzie teoretykiem literatury wyznaczającym kierunki badań. On raczej adaptował pewne nowości, które poznawał, bo bardzo dużo czytał. Natomiast nie podejmowano z Lemem wtedy, kiedy trzeba było podejmować polemiki. Nawet gdyby krytyka miała być błędna, mieliby się mylić ci, którzy Lemowi coś zarzucali, ale wtedy w sprostowaniu byłaby szansa na błysnięcie przez pisarza nowym pomysłem, na wypowiedzenie jeszcze czegoś ciekawego na temat naszej cywilizacji, bo co do tego miał on bardzo dużo do powiedzenia. Mam wrażenie, że mógłby w jeszcze większym stopniu oświetlać to, co teraz jest naszym udziałem, gdyby miał w swoim czasie polemistów uczciwych i znających się na rzeczy.

A co to znaczy: „znających się na rzeczy”? Mających taką samą wiedzę, wykształcenie?

Niekoniecznie, bo jeśli wykształcenie, to musieliby być lekarze. Trzeba być zainteresowanym światem.

Nie astronautyką? Technika?

Nie. Może kolejny wątek tutaj się przyda. Ileż ja przy okazji obecnej rocznicy usłyszałem w radio, i trudno było mi to zdzierżyć, pochwał Lema za to, że coś przewidywał, coś wynalazł, że coś się sprawdziło. Z mojego ulubionego utworu, z *Powrotu z gwiazd*, podawano jako koronny przykład elektroniczne książki do czytania zawarte w kryształkach, że to przecież dzisiaj mamy, że tym dysponujemy. Ale ja bym powiedział, że to nie jest zasługa Lema. Widząc przyrost informacji, coraz bardziej był na to wyczulony, później pisał o bombie magabitowej. Lem wiedział, że jakieś nowe nośniki informacji muszą się pojawić. Powiedział, że będzie inaczej, i to jest jego zasługa. Zresztą sam, nie pamiętam w tej chwili gdzie, Lem brutalnie rozprawiał się z takimi poglądami. Powiedział, że gdyby miał naprawdę wynajdywać to, co mu się przypisuje na podstawie pomysłów z jego utworów, toby pracował gdzie indziej i był o wiele bogatszym człowiekiem, niż jest. W tym autokrytycznym spojrzeniu jest równocześnie przestroga dla tych wszystkich, którzy chcieliby u Lema widzieć prognozy. Jeśli już, to on dawał model – znowu powołam się na *Powrót z gwiazd* – model społeczeństwa: strzeżcie się tych, którzy obiecują Wam załatwienie wszystkich problemów i wieczną szczęśliwość, bo tego się nie da zrobić.

Wróćmy do Pana twórczości literackiej, od której zaczęła się Pana działalność w obszarze fantastyki naukowej. Pytanie brzmi: dlaczego odłożył Pan pióro? Dlaczego przestał Pan tworzyć fikcję, mimo że, można powiedzieć, jako pisarz odniósł Pan sukces? Chociaż opublikował Pan niewiele tekstów literackich, bo tylko dziesięć opowiadań, w większości wydrukowanych w „Młodym Techniku” w latach 1969–1981, to aż trzy z nich doczekały się przekładów na języki obce (rosyjski, węgierski i bułgarski), a niektóre także przedruków. *Narzeczona z hibernatora* ukazała się nawet w prestiżowej antologii *Polska nowela fantastyczna*.

A może najpierw, dlaczego zacząłem? Mogę?

Oczywiście.

Nie będę musiał się szeroko rozwodzić, udzielając odpowiedzi na to pytanie, bo jest ona zawarta w tym, co mówiłem na temat swoich zainteresowań fantastyką. To była naturalna konsekwencja czytania i nieznajdowania w tym, co czytam, pewnych rozwiązań, pewnych możliwości. I z chęci upomnienia się o to, czego nie znajdowałem, zaczęły się rodzić pytania. Zresztą to nie był początek. Nie wiem, czy warto o tym wspominać, ale jeszcze w szkole podstawowej wywołałem sensację na skalę lokalną, bo ówczesna „Gazeta Pomorska” ogłosiła ankietę: „Co czeka nas w roku 2000?”.

W którym to było roku?

Mógłbym odszukać w swoich papierzyskach. Ojciec kupił wtedy cały stos tej gazety, bo to się ukazało razem z innymi głosami. Czegoż ja tam nie nazmyślałem, i rzeczy ważne i nieważne. Wypowiedź, którą przesłałem do redakcji, była długa, oni zamieścili krótką, ale to była moja pierwsza publikacja. I od razu na te tematy, o których rozmawiamy.

Proszę odszukać, można by to zamieścić jako pierwszy ślad Pana działalności fantastycznonaukowej w druku.

Spróbuję.

Pańskie opowiadania też były odpowiedzią na pytanie „Co czeka nas w roku 2000?”?

Te opowiadania, ich tonacja, wyrastały zawsze z tego, czego mi brakowało w fantastyce ówczasie uprawianej. Ja nie chciałem pogoni za technicznymi nowinkami, chociaż w pewnych dziedzinach, nie chwaląc się, może byłbym do tego zdolny. Pisząc o Lemie, nie tylko zgromadziłem solidną bibliotekę poświęconą astronautyce, ale to wszystko przeczytałem, zrozumiałem to i nawet o tym pisywałem w czasopiśmie „Astronautyka”. Chciałem w tych opowiadaniach zająć się kondycją człowieka. I stąd może czasami ich ckliwy ton; zapachy domu, rezygnacja z podróży kosmicznej, wyrzeczenie się czegoś itd.

Czy zetknął się Pan z odbiorcami własnych opowiadań? Dotarły do Pana jakieś świadectwa odbioru?

Nie, natomiast opowiadanie *Inspekcja* w pewnym momencie wzbudziło zainteresowanie animatorów, twórców filmów animowanych. Byłem nawet w Krakowie rozmawiać na temat ewentualnego przeniesienia go na taśmę, ale nic z tego nie wyszło. A dlaczego przestałem pisać? Proszę popatrzeć na daty. Ostatnie opowiadanie, *Niepewność*, ukazało się w roku 1981. Pisane było zapewne kilka miesięcy wcześniej, w roku 1980. To był czas, który wypierał realnością wszystko, co fantastyczne. Zająłem się wtedy, i odbyło się to w sposób naturalny, bez żadnego bólu, czymś całkiem innym. Nie chciałem w jakieś kombatanckie nuty popadać, bo to zupełnie nie o to chodzi. Nigdy nie działałem w sposób spektakularny, ale kiedy powstała Solidarność, byłem przewodniczącym Solidarności na filologiach i w dziale wydawnictw i drukarni. To wszystko mieściło się w Maiusie. Byłem przewodniczącym stonkowo długo, bo nawet starałem się przetrzymać kontynuację przez stan wojenny.

I podczas pierwszego zebrania po stanie wojennym, kiedy zalegalizowano tak zwaną nową Solidarność, to ogniwo Solidarności nie musiało od nowa powstawać – po prostu odbyło się po długiej przerwie zebranie. W tym czasie też pisałem. Był taki biuletyn „Solidarność UMK”. Pisywałem tam rzeczy jak najbardziej realne, o procesie nauczania, o powieści dla dzieci, recenzję filmu, nosił chyba tytuł *Robotnicy 80*. Wtedy robiło się zupełnie inne rzeczy, a nawet jeśli się nie robiło, to się żyło aktualnością. Coraz bardziej też obawami, że to się skończy siłowym rozwiązaniem. Fantastyka nie była konkurentem. Rzeczywistość załatwiała wszystko. Rzeczywistość była tak bogata, że jeszcze kilka lat wcześniej nikt sobie tego nie wyobrażał.

A dlaczego później Pan nie wrócił do twórczości literackiej. Chyba że ma Pan coś w szufladzie.

Nie, nie mam szuflad. Mit szuflady w moim przypadku nie obowiązuje. Mam pomysły, ale nie mam tekstów, tak bym powiedział.

Czy to znaczy, że wszystko, co Pan napisał, ukazało się drukiem?

Praktycznie wszystko. Zresztą tak starałem się pisać, wykończyć, wyczelować, żeby to miało odpowiedni poziom.

A co Pan dziś myśli o swoich opowiadaniach?

Zarozumiałe powiem, że podobają mi się.

Które najbardziej?

Nie będę wartościował, ale nie wstydzę się żadnego z nich.

A szuflada naukowa?

To inna rzecz. Mógłbym Pani pokazać dwie półki pełne tematów, teczek. A odejście, także w pracy naukowej, od tematyki fantastycznej odbywało się, jak teraz na to patrzę, bo długo sobie tego w pełni nie uświadamiałem, w kilku etapach.

Od razu powiem, że wiele osób, także wśród wychowanków Pana Profesora, ma pretensje, że Pan odszedł od tej problematyki. Nie żałował Pan?

Nie. Jak mówiłem, wszystkim nie można się zajmować. To stopniowe odchodzenie od problematyki *science fiction* w badaniach literackich odbywało się w ten sposób, że najpierw zająłem się kwestiami aksjologicznymi, broniąc fantastyki. To, co dobre, powinno zostać. Nie przynależność gatunkowa, rodzajowa czy konwencyjna decyduje o wartości. O wartości decyduje człowiek i to, co ma do powiedzenia. I kilka prac właśnie temu poświęciłem, także na przykład artykuł *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu człowieka?*. Odpowiedź była pozytywna. Tylko że nie każdy utwór. Później zainteresowały mnie w tym przejściowym okresie, też wskutek chęci polemiki z niektórymi postawami, inne tematy. Usiłowano nam bowiem wmówić, że *science fiction* to przejaw zmaterializowanej rzeczywistości i zateizowanego świata współczesnego. Pragnąłem pokazać, że to zależy od tego, co kto ma do powiedzenia, a nie od przyjętej konwencji. I to był moment przejściowy. Światopogląd i wartościowanie. A potem w naturalny sposób dostrzegłem konieczność uogólnienia i mówienia o teorii literatury w ogóle.

Czy można powiedzieć, że ważniejsze rzeczy, bardziej godne zainteresowania, dostrzegał Pan wtedy w innych odmianach literatury?

Należą one po prostu do literatury w ogóle, bez przymiotników, a już tylko od kultury czytelnika czy badacza zależy, co dostrzeże. Można nic nie dostrzec. Można na przykład ubolewać nad tym, że Lem tak słabo rozwinął w *Solaris* wątek erotyczny, ale to świadczy tylko o czytelniku, nie o Lemie, który powiedział w tej powieści bardzo głębokie prawdy o człowieku. Kiedy eksplorowałem wątek astronautyczny w fantastyce, też popełniłem grzech braku spostrzegawczości w odniesieniu do hierarchii problemów. Trzeba było już wtedy pokazać, że Lem zajął się bardzo wcześniej, w sposób uporczywy to powtarzał – i genialnie to rozwijał – kwestią tak zwanej sztucznej świadomości. Tym, co dzisiaj jest obsesją: transhumanizm i te wszystkie sprawy. Lem dawno to zrobił. Tylko że Lem był mądry i powiedział: jak w to wejdziecie, to zmienicie swój świat tak, że nie wiadomo, czy warto będzie w nim żyć. I to jest na przykład wymowa *Terminusa*, ale i innych, bardziej optymistycznych utworów, gdzie roboty przejawiają cięgoty ludzkie. Jeden ocala swojego ludzkiego partnera przed wiązką atomową, drugi udaje się na wspinaczkę w góry. Robot, taternik czy alpinista? Mimo wszystko jest u Lema zawsze obawa, która znajduje kulminację w *Ananke*, ostatnim praktycznie opowiadaniu o pilocie Pirxie, kiedy Lem pokazuje, że nasza technika będzie taka jak my. Jeżeli będziemy dobrzy, będzie dobra, w sensie służenia dobrym celom. Jeśli będziemy nie tyle źli, ile przesadzimy z czymś, będzie zła. Bo na czym polega błąd? Pojawił się perfekcjonista, który chciał nie wiadomo czego. To, co powinno być narzędziem, stało się dla niego operacją nieomalże stwórczą i doprowadziło do katastrofy.

Czy także odłożenie tematów fantastycznych wiąże się z twórczością Lema? Zabrakło nowych utworów autora *Solaris*, a po Lemie nikt już tak interesujących pytań nie stawiał?

Na pewno jest to bardzo ważny czynnik. Trudno byłoby mi wskazać pisarzy, z którymi warto byłoby podejmować takie spory cywilizacyjne jak z Lemem. To wygaszanie zainteresowań naukowych fantastyką wiąże się też u mnie z wygaszaniem lektur.

Bo one Pana rozczarowały?

W jakimś sensie tak. Powiedzmy jeszcze, że ten typ fantastyki, który narodził się u schyłku PRL-u, nazwany *social fiction* czy *sociological fiction*, fantastyka, która penetrowała model społeczności, to było coś interesującego. To pisali naukowcy, Zajdel był fizykiem atomowym.

Zajdła by Pan wyróżnić?

Zdecydowanie tak. A później przyszło coś, co bardzo trudno mi się czyta, bo uważam, że lektura nie jest po to, żeby denerwować czytelnika. A tak zwana *fantasy* mnie bardziej denerwuje, niż wciąga.

Jak by Pan wytłumaczył tak wielką popularność *fantasy* wśród młodych czytelników?

Być może jest dobra jako czytało, bo to jest w jakiś sposób łatwe, ale ja bym powiedział, że pozornie łatwe. Jeśli istotą *fantasy* jest kontaminacja praktycznie

wszystkiego – możliwość jest taka, że wszystko może zostać skontaminowane w nową całość – to ilu czytelników jest zdolnych rozpoznać te składniki i sobie uzmysłwić, co ewentualnie znaczy, czy co wnosi przeniesienie motywu z innej konwencji, z innego typu literatury do tego właśnie utworu? A może nic nie znaczy i trzeba sobie powiedzieć: dajmy sobie spokój. Skoro mówimy o upodobaniach młodzieży, to na przykład przeczytałem jedną część *Harry’ego Pottera*.

Pamiętam, uznał Pan tę książkę za „wszechstronnie zbędną”.

Ja to powtórzę, jeżeli można. Jedną część tylko przeczytałem i uznałem, że kulturowo, jeżeli chcę coś zyskać, jakieś rozeznanie w świecie, to jest to rzecz wszechstronnie, wielostronnie zbędna. Rozumiem kariery różnych książek. Dlaczego na przykład taką karierę zrobiła twórczość Sapkowskiego. Może dlatego, że ta literatura jest łatwa przez to, że obiecuje dużo, ale daje tylko powierzchowne zaspokojenie tym, że dzieje się dużo niesamowitych rzeczy. W człowieku jest taka tendencja, że potrzebuje tego typu podnieć, ale ja już jestem poza tym, może też z uwagi na wiek. Trudno mi się przymusić do lektury.

Dlaczego z *science fiction* jest inaczej? Dlaczego teoretyk literatury powinien czytać i analizować fantastykę naukową?

Nawet tej kiepskiej powinien się trochę nacytać. Ponieważ znajomość fantastyki jest poszerzeniem wyczulenia teoretyka na pewien obszar literacki, kulturowy, bez którego już dzisiaj się nie obejdziemy, który istnieje, i musimy w swojej refleksji go uwzględnić, nawet jeżeli będziemy mieli bardzo krytyczny stosunek co do jakości myślowej i wartości artystycznej tych utworów. Badacz literatury, który zajmowałby się tylko arcydziełami, będzie zwichrowany. Także w pewnym podstawowym znaczeniu, ponieważ on przejął oceny po innych, niekiedy po całych pokoleniach. On czyta Homera nie dlatego, że mu się Homer podoba, tylko że za nim stoją tysiące lat czytania, komentowania, drukowania, przerabiania, dzisiaj ekranizowania. Poza tym fantastyka naukowa wyczula na pewien typ problematyki. Fikcyjność. Upraszając, można powiedzieć, że fikcyjność występuje tu w skumulowanej, skondensowanej postaci. I trzeba to wbudować w swoje rozumienie literatury. Nie tylko w prostym przeciwstawieniu literaturze, która jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, by zacytować wyświechtaną już metaforę, ale nawet głębiej.

Chciałabym jeszcze wrócić do wątku polskich badań nad fantastyką naukową i zapytać, czy jest coś takiego jak toruńska szkoła? Jest w tej chwili kilku autorów piszących o Lemie, wśród Pańskich wychowanków jest osoba zajmująca się fantastyką.

Ja bym nie ośmielał się nazywać tego szkołą, ale bardzo się cieszę, że są osoby, które bądź szerzej, bądź okazjonalnie, bo było im to potrzebne do konkretnych, ale innych rozwiązań, zajmują się Lemem i nie tylko. Pan Maciej Wróblewski, obecny nasz kolega z katedry Marcin Wołk, także pani Tuszyńska, która robiła wycieczki w tę stronę, kiedy mówiła o literaturze kryminalnej. Dwie powieści Lema, a ile interesujących zagadnień. I wreszcie pan Dariusz Brzostek, z którym przecież redagowałem tom interpretacji polskiej fantastyki. Bardzo jestem zadowolony z tego tomu, bo uważam, że daliśmy przekrój interpretacji na poziomie, a nie takich, że „oto nasz kochany

autor itd.”. Im głębiej potrafimy podjąć współdziałanie w myśleniu z autorem, tym lepiej.

Nie mogę na koniec nie zapytać o potyczki Lema z Ingardenem. Można powiedzieć, że jako teoretyk literatury jest Pan ingardenologiem, a Lem lubił się spierać z autorem *O dziele literackim*. Filozofia przypadku jest polemiką z fenomenologią literatury. Nie mam wątpliwości, że w tym sporze pisarza z filozofem poparłby Pan stanowisko Ingardena, ale czy w tym, co Lem pisał o teorii literatury, jest dla Pana coś interesującego, inspirującego?

Powiedziała Pani, że spodziewa się, po której stronie stanę. A ja bym tak powiedział: żeby postąpić uczciwie, nie mogę stanąć po żadnej stronie. Nie z kunktatorstwa, bo zajmowałem się jednym i drugim, tylko dlatego, że uważam, że są to absolutnie odmienne typy umysłowości, odmienne rodzaje zaangażowania w świat. I z kontaktu z każdym można wynieść coś dobrego, można się nimi zainspirować. Ale oni nie są konkurentami, nawet jeśli polemizują ze sobą, a właściwie Lem polemizuje z Ingardenem, to nie jest jego konkurentem. Wyjaśnię dlaczego, wychodząc od „historycznej anegdotki”. Jakiś czas temu Wiktor Jaźniewicz zwrócił się między innymi do mnie w sprawie filozofii Lema. Odpisałem, może ryzykownie. Później, w 2014 roku ukazała się ta książka o Lemie na Białorusi, ale po rosyjsku, w bardzo ciekawej serii Myśliciele XX Wieku. Wśród autorów przewidzianych do wydania jest między innymi Jan Paweł II, są też Łotman, Marcuse, Ortega y Gasset, Jaspers, Jung, różni autorzy. Myślałem wtedy: „Dobrze, że myśliciele, a nie filozofowie”, bo byłbym tutaj ostrożny. Lem nie jest w moim przekonaniu filozofem. To nie jest ten typ umysłowości, wrażliwości, stosunku do świata. Mimo że wszyscy powtarzają za nim, że od młodości usiłował stworzyć ogólną teorię wszystkiego, to jeszcze nie jest filozofia. Ogólna teoria wszystkiego nie jest filozofią, zwłaszcza w przypadku takiej umysłowości, jaką reprezentuje Lem. Jest on otwarty na świat, na złożoność świata, na paradoksy świata. I wdaje się w to, chcąc sobie i innym uzmysłowić konsekwencje tego, co się dzieje, albo co będzie się działo, jeżeli przyjmiemy to, a nie tamto rozwiązanie już dziś. To jest, z całym szacunkiem, ktoś, kto widzi, kto myśli, ale ma ten typ wyobraźni, który wyżywa się w twórczości. Czyli efekt, czyli paradoks, czyli metafora, czyli symbol, czyli porównanie, a nie uparcie budowana konstrukcja spekulatywna, tak jak to robił Ingarden. Ingarden jest filozofem *par excellence*, natomiast Lem jest twórcą *par excellence*. Każdego z nich cenię za coś innego. I być może u Lema w pewnym momencie pojawiła się nuta pychy, biorąca się z szerokiego czytania i z łatwości mówienia o tym, co zaczerpnięte zewsząd, kojarzenia różnych rzeczy. Jak na filozofa, to u Lema, powiedziałbym, za mało jest skromności. Jak na człowieka natomiast, jak na pisarza, tej skromności jest bardzo dużo. Bo on nie mówi: „Tak i tylko tak”, tylko pokazując, szeroko rozpisując coś fabularnie, metaforycznie, mówi współczesnym sobie: „Jak sobie pościelecie, tak się wyśpicie”. Ale to nie jest filozofia, podkreślam to z wdzięcznością za to, co można u niego wyczytać.

Dziękuję za rozmowę.



3. Andrzej Stoff w towarzystwie wychowanków – współpracowników z Zakładu Teorii Literatury: Dariusza Brzostka, Marzenny Cyzman i Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej



4. Tego Lem nie przewidział...

Zestawienie prac Andrzeja Stoffa związanych z fantastyką

„Altruizyna” Stanisława Lema, czyli o potrzebie miłości bliźniego, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 297–313.

Aluzje i złudzenia, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10–11, s. 195–197 (rec. Janusz A. Zajdel, *Paradyzja*).

Astronautyczne pomysły Jerzego Żuławskiego, „Astronautyka” 1980, nr 3, s. 10–11.

Cała nadzieja w Kosmosie, „Młody Technik” 1979, nr 6.

Co i dlaczego każe nam czytać antyutopie jako antyutopie?, w: *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Justyna Tuszyńska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2019, s. 64–85.

Cyborgi? – Już tu i teraz!, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 2, s. 214–219.

- Czy i jak interpretować utwory fantastyczne?*, w: *Polska literatura fantastycznonaukowa. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 7–11.
- Czy science fiction jest gatunkiem ideologicznie zdeterminowanym?*, „Roczniki Humanistyczne” (Lublin) [za rok 1986], t. 34, z. 1, 1991 [właśc. 1992].
- Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, w: „Metafizyczne” w literaturze współczesnej, red. Agata Koss, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 57–77.
- Czy słyhać jeszcze „Głos Pana”?*, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 6, s. 125–127 (rec. Stanisław Lem, *Głos Pana*).
- Dialog interpretacyjny na temat „Powrotu z gwiazd”, „Postscriptum”* (Katowice) 2006, nr 1, s. 67–101; przekł. ros. Maria Sołonina, *Dialog intierprietacij na tiemu „Wozwraszczenija so zwiozd”*, w: *Iskustwo i otwietstwiennost’*, red. Elena Kozmina, Kabinietnyj uczenyj, Jekatierinburg – Moskwa 2017, s. 11–48.
- Dom*, „Młody Technik” 1978, nr 12; przedr. w: *Drugi próg życia*, wyb. Zbigniew Przyrowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1980; także: „Fantastyka” 1989, nr 5.
- Dzień powszedni*, „Młody Technik” 1973, nr 11.
- „Eden” Stanisława Lema, czyli semantyka powieści jako przedmiot aluzji i sugestii, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 257–280.
- Fantastyka i fantastyczność*, „Życie Literackie” 1981, nr 3, s. 13 (rec. Andrzej Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction*).
- Fantastyka naukowa i rzeczywistość, cz. 1: Pożegnanie z Księżycem*, „Astronautyka” 1970, nr 4, s. 23–24.
- Fantastyka naukowa i rzeczywistość, cz. 2: Science fiction na rozdrożu*, „Astronautyka” 1970, nr 5, s. 9–11.
- Fantastyka naukowa jako literatura współczesna*, w: *Edukacja polonistyczna i literatura*, red. Władysław Sawrycki, Maciej Wróblewski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000, s. 5–22.
- Faust zagubiony. Nauka w literackiej wizji świata St. Lema*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, t. 2, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001 [właśc. 2002], s. 347–362.
- „Fiasko” Stanisława Lema: miejsce utworu w dorobku pisarza jako zagadnienie teoretyczno- i historycznoliterackie, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1996, t. 47, s. 79–103.
- Filozofia przypadku*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 4, s. 139–141 (rec. Stanisław Lem, *Śledztwo, Katar*).
- George’a Orwella koncepcja nowomowy*, „Cywilizacja” 2016, nr 57, s. 9–15.
- Huxley i Orwell jako konkurenci w ostrzeganiu przed niebezpieczeństwami ideologii. Szkic o funkcjonowaniu antyutopii w kulturze*, w: *Kultura – Język – Edukacja. Dialogi współczesności z tradycją*, red. Beata Gromadzka, Dorota Mrozek, Jerzy Kaniewski, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2008, s. 67–96.
- Inspekcja*, „Młody Technik” 1980 nr 6; przekł. ros. *Inspiekcja*, przeł. N. Skorikowa, „Rowiesnik” 1987, nr 9.
- Inspektor Lem prowadzi śledztwo*, „Twórczość” 1977, nr 4, s. 114–119 (rec. Stanisław Lem, *Katar*).

- Kiedy gwiazda umiera*, „Młody Technik” 1974, nr 11; przedr. w: *Wołanie na Mlecznej Drodze*, wyb. Zbigniew Przyrowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976.
- Koriscenje motiva telesnosti coveka u poljskoj naucnoj fantastici (Visnjovski, Hulevic, Lem)*, w: *Telo u slovenskoj futurofantastici*, red. Dejan Ajdaczić, SlovoSlavia, Beograd 2011, s. 35–60; oryg. w jęz. pol. w: *Wykorzystanie motywu cielesności człowieka w polskiej fantastyce naukowej (Wiśniowiecki, Hulewicz, Lem)*, w: *Ciało w futurofantastyce słowiańskiej*, red. Dejan Ajdaczić, Wacław Walecki, Collegium Columbinum, Kraków 2013, s. 29–49.
- Kosmos i astronautyka w twórczości Stanisława Lema*, „Astronautyka” 1981, nr 3, s. 16–20; nr 4, s. 18–21.
- Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronaucci, Obłok Magellana, Sezam)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, t. 11, s. 125–146.
- Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1990.
- Lem, Stanisław*, hasło w: *Europe Since 1945. An Encyclopedia*, New York – London 2001, t. 2, s. 778.
- Lema teoria dialogu*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 8, s. 120–122 (rec. wznowienia *Edenu*).
- Metoda Stanisława Lema*, „Twórczość” 1976, nr 10, s. 128–131 (rec. Stanisław Lem, *Rozprawy i szkice*).
- Metody i wzorce obrazowania w science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1977, t. 13, s. 57–72.
- Między złudzeniem wolności (artystycznej) a pułapką ideologii (realnej)*, „Ruch Literacki” 1999, t. 40, z. 5, s. 501–515.
- Mogło być i tak...*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 8–9, s. 218–220 (rec. Janusz A. Zajdel, *Wyjście z cienia*).
- Motywy astronautyczne w powieściach Juliusza Verne’a*, „Astronautyka” 1978, nr 5, s. 15–16.
- Nad „Solaris” po latach*, „Twórczość” 1978, nr 6, s. 124–127 (rec. Stanisław Lem, *Solaris*).
- Narzeczona z hibernatora*, „Młody Technik” 1970, nr 11; przedr. w: *Polska nowela fantastyczna*, t. 6: *Przepowiednia*, zebra. Stefan Otceten, Wydawnictwa Normalizacyjne Alfa, Warszawa 1986; przekł. węgierski: *Menyasszony hibernátorban*, przeł. István Nemere, „Galaktika” 1987, nr 87.
- Niebezpieczne trasy*, „Dziennik Wieczorny” 1969, nr 288 – 1970, nr 13 (z rysunkami Jerzego Wróblewskiego).
- Niepewność*, „Młody Technik” 1981, nr 1–2.
- Nowa Ziemia*, „Młody Technik” 1978, nr 2.
- „Nowy wspaniały świat”, czyli o aktualności literackiej przestrogi*, „Cywilizacja” 2013, nr 45.
- O interpretowaniu utworów fantastycznonaukowych*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 55–73.
- Opowiadania fantastyczne Sygurda Wiśniowskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1977, t. 13, s. 137–162.
- „Opowieści o pilocie Pirxie” Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokółowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 445–458.

- Perswazyjna niemoc literatury: przykład Stanisława Lema*, w: *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. Inga Iwasiów, Jerzy Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1994, s. 11–25; przedr. w: Andrzej Stoff, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Katedra Teorii Literatury KUL, Lublin 1997, s. 204–216.
- Poetyka światostwórstwa*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 10–11, s. 185–187 (rec. Frank Herbert, *Diuna*).
- Porachunki ze światem. O powieściach fantastycznych Antoniego Słonimskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1979, t. 15, s. 53–74.
- Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań – Toruń 1983. Przedr. fragmentu: *W krainie wszechmożliwości*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. Ryszard Handke, Lech Jęczyżyk, Barbara Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 313–323; także w: Witold Bobiński, Anna Janus-Sitarz, Maciej Pabisek, *Nowe lustra świata. Renesans – Oświecenie. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum, cz. 2: Zakres podstawowy i rozszerzony*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2015, s. 270–271.
- Powtórka z Lema*, „Kultura” 1980, nr 32, s. 4 (rec. Stanisław Lem, *Powtórka*).
- Przejazdem przez Itakę*, „Młody Technik” 1969, nr 12.
- Realizm jutra*, „Twórczość” 1977, nr 12, s. 120–123 (rec. Stanisław Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*).
- Recenzja, którą napisało życie*, „Astronautyka” 1980, nr 1, s. 9–12 (o książce Konstantego Ciołkowskiego *Poza Ziemią*).
- „Rok 1984” – „*Nowy wspianały świat*”. *Pułapki czytelnicze (i nie tylko)*, w: 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, red. Kamila Budrowska, Wiktor Gardocki, Elżbieta Jurkowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 15–29.
- Science fiction*, hasło w: *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, t. 24, s. 459–460.
- Science fiction wobec pytań o wartość literatury*, „Kwazar” (Poznań) 1980, nr 4, s. 1–19 [maszynopis powielany].
- Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”*, „Inozemna Filologia. Ukraiński Zbiornik” (Lwów) 2003, nr 114, s. 185–194; przedr. w: „Postscriptum” (Katowice) 2006, nr 1, s. 102–115.
- Skazani na Ziemię*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 137–139 (rec. Stanisław Lem, *Wizja lokalna*).
- Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. Anna Martuszevska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 37–55.
- Stanisław Lem jako czytelnik własnych utworów*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1986, t. 28, s. 67–96.
- Stanisława Lema dialog z czytelnikiem*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, t. 21, nr 6, s. 69–84; przedr. w: *Dialog w literaturze*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 163–191.
- Stanisława Lema glossa do „Wojny światów”*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 4, s. 125–127.

- Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, „Acta Lemiana Monashiensis. Special Lem Edition of »Acta Polonica Monashiensis«” 2003, t. 2, nr 2, s. 20–33.
- Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, [cz. 1 i 2 poz. poprzedniej], w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 22–32.
- Sześć „Spojrzeń” Stefana Grabińskiego*, w: *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Janusz Kryszak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań – Toruń 1988, s. 163–173.
- Świat ze słów. O „Pamiętniku znalezionym w wannie” Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1989, t. 32, s. 123–145.
- Światopogląd polskiej science fiction*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. Maria Jasińska-Wojtkowska, Krzysztof Dybciak, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993, s. 267–291.
- Technika jako lustro dla człowieka w twórczości Stanisława Lema*, w: *Słowianska nauczna fantastika*, red. Dejan Ajdaczić, Bojan Jović, Čigoja Štampa, Beograd 2007, s. 131–154 (abstrakt w języku serbskim).
- Telewizyjne spotkanie ze Stanisławem Lemem*, „Nowości” 1974, nr 269, s. 3.
- To, o czym się nie wspomina*, „Akcent” 1982, nr 3, s. 55–63 (interpretacja *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema).
- „Trylogia księżycowa” Jerzego Żuławskiego. Semantyczne konsekwencje cykliczności*, w: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, red. Anna Kieźuń, Dariusz Kulesza, Trans Humana, Białystok 2010, s. 45–56.
- Uwagi o poetyce i estetyce filmu science fiction*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1982, t. 21, s. 95–124.
- Wątek Geista w „Lalce” Bolesława Prusa, czyli między przecuciem możliwości a poczuciem rzeczywistości*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Dariusz Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2005, s. 133–158.
- Wymyślić świat*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 4, s. 139–141 (rec. Jerzy Grundkowski, *Annopolis, miasto moich snów*).
- Z ograniczoną odpowiedzialnością*, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 1, s. 135–137 (rec. Stanisław Lem, *Prowokacja*).
- Za co cenię Lema i jego pisarstwo?*, wypowiedź w ankiecie w: *Lem i tłumacze*, red. Elżbieta Skibińska, Jacek Rzeszutnik, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 49–50.
- Zaproszenie do myślenia*, „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 11, s. 131–133 (rec. Stanisław Lem, *Golem XIV*).
- Zaproszenie do stereonu*, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 6, s. 123–125 (rec. Adam Wiśniewski-Snerg, *Nagi cel*).
- Ziemia z perspektywy Marsa*, „Pomorze” 1972, nr 8, s. 11 (rec. Ray Bradbury, *Kroniki marsjańskie*).
- Zupełnie inny świat*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 9, s. 130–132 (rec. antologii *W zaczarowanym zwierciadle. Opowiadania fantastyczne Ameryki Łacińskiej*).

Andrzej Stoff jest teoretykiem literatury, znawcą estetyki Romana Ingardena oraz twórczości Stanisława Lema i Henryka Sienkiewicza, autorem licznych prac naukowych z zakresu teorii dzieła literackiego, *science fiction*, aksjologii literatury, powieści historycznej, form wypowiedzi lirycznej i dramatycznej.

Jest też autorem opowiadań *science fiction* drukowanych w latach 1969–1981, głównie w „Młodym Techniku”, szkiców naukowych publikowanych w dwutygodniku „Astronautyka” i licznych tekstów krytycznoliterackich ogłaszanych między innymi w „Miesięczniku Literackim” czy w „Twórczości”. W 1984 roku za osiągnięcia w dziedzinie krytyki literackiej otrzymał nagrodę „Fantastyki”.

Urodził się 2 września 1947 roku w Wąbrzeźnie; w latach 1965–1970 studiował polonistykę na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 1977 roku uzyskał stopień doktora na podstawie rozprawy *Odmiany powieści fantastyczno-naukowej w twórczości Stanisława Lema*, napisanej pod kierunkiem doc. Czesława Niedzielskiego. Habilitację uzyskał na tej samej uczelni w roku 1991, zaś w 2008 został mianowany profesorem nauk humanistycznych. W latach 1995–2017 pełnił funkcję kierownika Zakładu Teorii Literatury, od 1992 do 1994 był zastępcą dyrektora Instytutu Filologii Polskiej.

Anna Skubaczewska-Pniewska (ur. 1973) – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kierownik Katedry Teorii Literatury i Komparatystyki w Instytucie Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny UMK; członek Pracowni Semiotyki Kultury Europy Środkowo-Wschodniej w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego; autorka monografii: *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego* (Toruń 2006, książka przygotowana na podstawie rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Stoffa) oraz *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury* (Toruń 2013). Zainteresowania badawcze: metodologia i historia literaturoznawstwa, poetyka teoretyczna, teoria powieści, teorie i praktyki intertekstualności (zwłaszcza aluzja literacka), literatura światowa.

„Piękna, dziewiętnastowieczna redakcja”. „Nową Fantastykę” wspominają Dominika Oramus i Marek Oramus

Marek Oramus: „Jaka piękna, dziewiętnastowieczna redakcja!” – zawołał krytyk Jan Gondowicz, kiedy pierwszy raz nawiedził siedzibę „Fantastyki” przy ulicy Mokotowskiej 5 w Warszawie. Miał rację: zaraz z krótkiego korytarza wchodziło się do sekretariatu, gdzie królowała sekretarka Małgosia, a poza telefonami i jakimś faksem nic nie mąciło spokoju tradycjonalisty. Był przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, komputery nie były wtedy tak rozpanoszone jak dziś, wchodzący nie widzieli więc ani jednego. Pokój komputerowy znajdował się na samym końcu długiego korytarza, gdzie zwiedzający rzadko docierali. Tam maszynistka Zosia przepisywała teksty tych autorów, którzy jeszcze się nie skomputeryzowali, i to ona przygotowywała czyste pliki dla drukarni.

Idąc na prawo od Małgosi, wchodziło się do klitki naczelnego, którym był wtedy Maciej Parowski. Umebłowanie stanowiło biurko drewniane z krzesłem, na którym leżały drzwiczki wyrwane z jakiejś szafki; Parowski utrzymywał, że musi siedzieć na twardym, inaczej źle mu się redaguje. Pokój zawałony był teczkami pełnymi odrzuconych tekstów, które piętrzyły się na coraz bardziej chybottliwych stosach. Szeł lubił mieć przed oczami efekty swojej pracy; jego zdaniem były nimi właśnie owe odrzuty, którym zagroził drogę na łamy.

Gdy się poszło od Małgosi w lewo, wchodziło się do pokoju sekretarzy redakcji, Krzysztofa Szolgini i Andrzeja Kaczorowskiego, którzy siedzieli biurko w biurko i bez słowa podawali sobie teksty w różnej fazie obróbki redakcyjnej. Z boku pod ścianą siedziałem ja, prowadząc dział może w piśmie nie najważniejszy (publicystyka – nauka – krytyka), ale pierwszy pod względem liczby dostarczanych tekstów. Samych recenzji, krótkich i dłuższych, było w pewnym okresie około dwudziestu. W pokoju dominował kaflowy piec jeszcze sprzed drugiej wojny, a drzwi wychodziły na balkon z żeliwnymi poręczami w różne zakrętaszy. Nikt na ten balkon nie wychodził, raz, że droga była zagrodzona biurkami, dwa – obawiano się chyba, że ów balkon najlepsze lata ma za sobą i może zwyczajnie zarwać się pod ciężarem. W tym pokoju było jeszcze trochę teczek z „bieżączką”; niektóre stosy sięgały mi do piersi, choć nie jestem niski.

Kamienica, w której mieściła się redakcja, szczęśliwie jako jedna z nielicznych ocalała z Powstania Warszawskiego, a o jej przeszłej chwale świadczyły obfite

zdobienia od wejściowego korytarza z ulicy. Potem po schodach z białego marmuru szło się na drugie piętro i tam niebieska tabliczka na drzwiach informowała, że tu mieści się miesięcznik literacki „Fantastyka”. Ślady świetności zachowały się też wewnątrz: pomieszczenia redakcyjne były kiedyś wielką salą, być może balową, na wielkich okrągłych plafonach, suto rzecz jasna rzeźbionych, zachowały się haki do wieszania żyrandoli. Plafony już za komuny przecięto przepierzeniami z dykty, wyznaczając nowe ściany i nowe pomieszczenia. Samych żyrandoli już nie stało. Wysokie okna, wielkie piece kaflowe z jednej strony i zwały literackiej makulatury z drugiej składały się na osobliwy urok tego miejsca. Czułem się w tym otoczeniu doskonale i kiedy w 2000 roku przyszła zapowiedź zmiany adresu, przyjąłem ją z ciężkim sercem.

Dominika Oramus: Mam podobne wspomnienia z okresu mniej więcej dziesięć lat późniejszego, gdy współpracowałam z działem publicystyki. Myśląc o „Fantastyce”, przypominam sobie zawsze pewne skojarzenie. Inny przyjaciel redakcji, Piotr Staniewski (tłumacz, informatyk akademicki), powiedział na początku tysiąclecia, że redakcja na Mokotowskiej przypomina mu opisy siedziby „The Freeman’s Journal” z *Ulissesa* Jamesa Joyce’a. Już wtedy uderzyła mnie trafność tego porównania, a przez lata, które minęły od opuszczenia przez redakcję dawnej siedziby – co *de facto* oznaczało koniec jej funkcji środowiskotwórczej – nie mogę się od niego uwolnić. Powieść Joyce’a omawiam niekiedy ze studentami na zajęciach, czytam ją więc regularnie co parę lat na nowo i zawsze przypominam sobie „Fantastykę”. Obaj główni bohaterowie *Ulissesa* są luźno związani ze środowiskiem „The Freeman’s Journal”, a jeden z rozdziałów książki Joyce’a wręcz rozgrywa się w redakcji tej gazety, której siedziba znajduje się na skrzyżowaniu codziennych szlaków pewnej grupy dublińczyków. W jej okolicy przecinają się trasy tramwajów, do redakcji wbiegają i wybiegają z niej gazeciarze wykrzykujący najnowsze wiadomości, słychać prasy drukarskie, jest wieczny przeciąg. Przez redakcyjne pokoje przewijają się nie tylko dziennikarze, podczas spontanicznie organizowanych imprez goście dyskutują głośno i aż dziwne, że w tych warunkach powstają kolejne wydania gazety. Widzimy, jak aspirujący do geniuszu, choć jeszcze niepublikujący pisarz próbuje olśnić swoimi opowieściami zajętych kreśleniem korekt redaktorów, stary profesor przeprowadza długi wywód pokazujący paralele między Imperium Rzymskim a brytyjskim, redaktor odczytuje na głos fragmenty nadesłanych do redakcji tekstów, ktoś dzwoni, kto inny czeka na wyniki z torów wyścigowych. Czytając te fragmenty, przypominam sobie sto lat późniejszą redakcję w kamienicy na Mokotowskiej: wysokie pokoje, stare sztukaterie na złuszczającym się suficie, biurka z papierami i aparatem telefonicznym (ale bez komputerów), i grupę ludzi: pisarzy, dziennikarzy, naukowców, filmowców, studentów, doktorantów, fanów fantastyki, którzy wchodzą, siadają i zaczynają rozmawiać: o świecie, książkach, swoich pomysłach na prace naukowe, o fantastyce, cywilizacji, zagładzie, dziwacznych kultach i generalnej degeneracji wszystkiego. Dublińscy intelektualiści z początków XX wieku i warszawscy fantaci z początków XXI stulecia mieli zadziwiająco podobne poglądy na temat ludzkości i jej dwóch najciekawszych twórców: cywilizacji technicznej i literatury opisującej doświadczenie życia w ramach tej cywilizacji. Rozmawialiśmy, podobnie jak

oni, o imperiach, ich wzrastaniu i upadkach; Lech Jęczmyk interpretował rozmaite aspekty polskiej i światowej rzeczywistości przełomu mileniów w kategoriach teorii Bierdiajewa o Nowym Średniowieczu, wszędzie leżały maszynopisy w różnych stadiach obróbki i egzemplarze recenzenckie świeżo przetłumaczonych powieści SF.

M.O.: Masz rację: ta redakcja tętniła życiem. Była otwarta dla każdego, kto przyszedł. Wiem, że ludzie z Polski przy każdorazowym pobycie w Warszawie mieli w planach obowiązkowe zajście do naszej redakcji. Z reguły przyjmował ich Parowski, kierujący działem polskim, indagując o różne rzeczy, ale też dyskutowali żwawo pomiędzy sobą, tak że czasem robił się młyn i trzeba było ich usunąć na korytarz. Również dla członków różnych klubów fantastyki redakcja była szczególnym miejscem, które musieli nawiedzić jako ci pobożni muzułmanie Mekkę. Duży procent wizytujących stanowili autorzy, ciekawi losu nadesłanych tekstów; tu instruował ich Parowski, o czym i jak pisać. „Muszę o nich dbać – mawiał – bo z nich żyję”. Niektórzy elokwencją usiłowali przekonać go do walorów swego dzieła, których nie zauważył w lekturze, inni stosowali sprytnie sztuczki, których katalog Parowski przedstawił w tekście krytycznym pod koniec życia. W owym czasie publikowanie w „Fantastyce” додаowało prestiżu; autorzy szkiców krytycznych, które drukowałem w dziale, wykazywali je potem w dorobku polonistycznym na uczelni. Pamiętam dyskusję, czy mamy się ujawniać jako miesięcznik literacki; zdania były podzielone. W końcu stanęło na tym, że to żaden wstyd, tylko najprawdziwsza prawda, i tak zostało. Nie wiem, jak jest dziś.

Drugą, mniej liczną kategorią przybyszów, byli wysoko postawieni goście redakcji. Podobnie jak niektóre pisma mają asystentów kościelnych, „Fantastyka” zapewniła sobie nadzór merytoryczny ze strony profesora Antoniego Smuszkiewicza, polonisty z Poznania. Nie wstyd było zadać mu prostego pytania w rodzaju: „Antoni, czym właściwie jest literatura?”, na co on z niezmaconym spokojem odpowiadał, że sztuką słowa. Ja to przerabiałem po swojemu, mówiąc raczej o sztuce zdania, ale chodziło o to samo. Często bywał socjolog profesor Edmund Wnuk-Lipiński – ten nas wtajemniczał w to, co się dzieje w Polsce i na świecie. Wnuk, jak na niego mówiliśmy, był blisko związany ze środowiskiem fanów SF w stanie wojennym, kiedy został odsunięty od uprawiania nauki. Po upadku komunizmu wrócił do sfer akademickich i już nie miał dla nas tyle czasu. Bywali też inni naukowcy różnej rangi, niektórzy nawet składali teksty do druku. Z prominentnych autorów ceniliśmy Marka S. Huberatha, fizyka z Krakowa, i oczywiście Andrzeja Sapkowskiego. Obaj mieli gadane i kiedy się pojawiali, cała robota szła w kąt i rozpoczynała się żywa wymiana myśli.

Czasem przyjeżdżali pisarze z zagranicy. Ci z Europy byli właściwie na porządku dziennym. Pamiętam wizytę Amerykanina Gene’a Brewera z żoną, autora powieści (sfilmowanej) *K-PAX*. Wymyśliłem sobie, że podejmę ich piwem ze względu na nazwisko (Brower oznacza browarnika), ale ktoś już musiał stosować wobec niego podobne zabiegi, bo nie dał się nabrać. Za to interesował się Powstaniem Warszawskim i opowieścią o naszej kamienicy, która z niego ocalała. Oboje chodzili z kąta w kąt, kiwali głowami, zdziwieni, że Powstanie Warszawskie to nie to samo co powstanie w getcie.

D.O.: Pamiętam Brewerów i ich wizytę, byli na długim spacerze wzdłuż Traktu Królewskiego i doszli aż na Mokotowską. Mieli mapy i turystyczne czapki – tacy mili Amerykanie na wakacjach w Europie. Siedzieliśmy w redakcji w czwórce i rozmawialiśmy. To mi przypomina historię naszego wspólnego wywiadu z gwiazdą cyberpunku Pat Cadigan. Odbędzie się ono poza redakcją, na konwencji w Lublinie. Mieliśmy pytania, ale nie dysponowaliśmy dyktafonem. Na całym konwencji dyktafonu nie było. W końcu znaleźliśmy radiomagnetofon typu jamnik z funkcją nagrywania. Podczas rozmowy z artystką Marek trzymał radio tuż przed jej twarzą, tłumacząc w kategoriycznie brzmiącej angielszczyźnie, że ma mówić głośno i wyraźnie. Dotąd pamiętam Cadigan pochyloną nad tym radiem i wykrzykującą, że genezą cyberpunku był strach ludzkości przed nieludzko perfekcyjną technologią. Nieco później, już z odpowiednim sprzętem, byliśmy na wywiadzie z Neilem Gaimanem podczas jego tournée po Polsce. Siedział w jednym z warszawskich empików, dziennikarze wchodzili po kolei, a on w ciekawy i profesjonalny sposób odpowiadał na pytania – jak prawdziwy showman. Odniosłam wrażenie, że słyszałam już te wszystkie pytania wiele razy. Zdesperowana zapytałam go w końcu, czy ma świadomość, że część jego opowiadań pisanych jest pod wpływem poetyki Angeli Carter – brytyjskiej awangardowej powieściopisarki. Wydawał się zaskoczony, zaczął mnie wypytawać, czemu tak uważam. W końcu powiedział, że nie zdawał sobie sprawy z tego wpływu, ale istotnie uwielbiał Carter w młodości, był u niej nawet w wizytę, kiedy umierała. Dodał, że chce napisać dedykowane jej opowiadanie, w którym jeden z jego bohaterów trafia do jednego z jej światów.

W czasie gdy współpracowałam z „Fantastyką”, rynek wydawniczy był bardzo dynamiczny; publikowano najgłośniejsze powieści rodzimych twórców, a do Polski przyjeżdżali dość często słynni autorzy SF. Do redakcji trafiały zaproszenia na spotkania, zachęty do przeprowadzania wywiadów, materiały prasowe. Dzięki temu rozmawiałam z ludźmi takimi jak Kay, Pratchett czy Orson Scott Card. Raz dostaliśmy od producenta filmowego Lwa Rywina zaproszenie na plan ekranizacji *Wiedźmina*. Impreza odbywała się z wielkim rozmachem na terenach wynajętego poligonu: aktorzy w kostiumach opowiadali o pracy, pokazano nam wykonane z plastiku smoki, był bankiet z pieczonym nad ogniskiem mięsem, z winem i masą owoców.

Najciekawsze były jednak wywiady, których udzielali mi polscy pisarze w lokalu redakcji. Te rozmowy przeradzały się w swoisty improwizowany panel. W ten sposób rozmawialiśmy z Edmundem Wnukiem-Lipińskim z okazji zbiorczego wydania trylogii o Apostezjonie czy z Jackiem Dukajem, który dopiero stawał się wielką gwiazdą.

M.O.: Po przejęciu redakcji przez nowego właściciela wylądowaliśmy na przełomie wieków na ulicy Garażowej, daleko od Śródmieścia. Strumień gości stopniowo cieniował, a potem urwał się zupełnie. Gdzieś ulotnił się *genius loci* „Fantastyki”, skończyły się żarliwe dyskusje, zastąpiła je atmosfera monotonnej biurowej pracy. Zmiany wprowadzone pod pozorem walki o nakład obniżyły poziom, zamieniając pismo w biuletyn. Wyrzucono najlepszego felietonistę Lecha Jęczyńską, usunięto z funkcji naczelnego Macieja Parowskiego. Czułem, że jestem następny na liście, i uprzedzając

ten ruch, sam złożyłem wypowiedzenie. Dziś „Fantastyka” jest parotysięcznym pi-semkiem dla hobbystów; dawno przestałem do niej zaglądać, nie mówiąc o czytaniu. Kiedyś podczas wizyty u Prószyńskich proponowano mi egzemplarz – nawet mi się nie chciało schylić, żeby wziąć go ze sterty. Pismo legenda ostatnich dwóch dekad XX wieku, autentyczna wartość na kulturalnej mapie Polski, zostało roztrwonione.

D.O.: Fani fantastyki zamieszkują teraz sieć; tam się poznają, spotykają, toczą dyskusje z pisarzami, polecają sobie książki. W dzisiejszym świecie nie ma miejsca na piękne, dziewiętnastowieczne redakcje: ani na „The Freeman’s Journal”, ani na „Nową Fantastykę” taką, jaką pamiętamy.

Warszawa, wrzesień 2021

Marek Oramus (ur. 1952) – absolwent Politechniki Śląskiej (specjalność energetyka jądrowa). Pisarz, krytyk i publicysta. W latach 1990–2004 związany z redakcją „Nowej Fantastyki”. Obecnie stały współpracownik dodatku Plus-Minus „Rzeczpospolitej”. Prowadzi witrynę o książkach pod adresem galgut.eu. Specjalizuje się w nauce i w szeroko rozumianych zagadnieniach cywilizacyjnych. Autor 6 powieści *science fiction*, 2 tomów opowiadań, 5 książek krytycznych i 2 książek popularnonaukowych. Pisze prozę rozpatrującą realne problemy cywilizacji, pesymistyczną w wymowie. Od 1990 roku członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Dominika Oramus – pracuje na stanowisku profesora w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi seminaria magisterskie i doktoranckie poświęcone prozie współczesnej oraz zajęcia kursowe. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na następujących zagadnieniach: *science fiction*, nauki ścisłe *versus* humanistyka, poetyka brytyjskiego postmodernizmu, twórczość pisarzy współczesnych: Angeli Carter, Stanisława Lema i J.G. Ballarda. Najważniejsze książki: *Grave New World. The Decline of the West in the Fiction of J.G. Ballard* (Toronto 2015), *Ways of Pleasure. Angela Carter’s Discourse of Delight in her Fiction and Non-Fiction* (Frankfurt am Main 2016), *Charles Darwin’s Looking Glass. The Theory of Evolution and the Life of Its Author in Contemporary British Fiction and Non-Fiction* (Frankfurt am Main etc. 2015), *Darwinowskie Paradygmaty. Mit teorii ewolucji w kulturze współczesnej* (Kraków 2015), *Stany splątane. Fizyka a literatura współczesna* (Kraków 2020).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.20

Dorota Pielorz

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0003-1457-0955

O (nieco zapomnianym) mistrzu fantastyki.

Sprawozdanie z konferencji *Niekończący się Michael Ende* –

sylwetka, sygnatura, strategie fantastyczne (Kraków, 8 listopada 2019 roku)

Wielu klasyków światowej literatury dziecięcej i młodzieżowej określić można jako znanych dobrze, ale wciąż niewystarczająco. Odbywająca się 8 listopada 2019 roku w krakowskim Instytucie Goethego konferencja skupiona była wokół osoby oraz twórczości jednego z takich twórców – Michaela Endego. Niemiecki pisarz, który trwale zapisał się w dziejach literatury dla niedorostłych odbiorców jako autor *Niekończącej się historii*, *Momo* czy dylogii książek o przygodach Kuby Guzika, w naszym kraju nadal pozostaje niestety raczej na uboczu zainteresowań zarówno czytelników, jak i badaczy¹.

Sposobność do przypomnienia prozaika i zorganizowania poświęconego mu spotkania dały obchodzone w 2019 roku jubileusze: 90. rocznica urodzin Endego (12 listopada) oraz 40. rocznica wydania *Niekończącej się historii* (opublikowanej po raz pierwszy w 1979 roku, zaś w polskim przekładzie pióra Sławomira Bałuta w 1986 roku). Zgodnie z tytułem konferencji refleksją starano się objąć zarówno osobę pisarza, jak i jego twórczość, próbując uchwycić dominujące w niej techniki oraz strategie, a także widoczne cechy dystynktywne. Jedną z nich stanowi z pewnością fantazja – nie bez powodu Endego uznaje się za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury fantastycznej kierowanej do młodych czytelników, zaś *Niekończącą się historię* za „świętą księgę wyobraźni”². Nie są to rzecz jasna jedyne klucze do niezwykłych światów Endego. Wielość proponowanych przez organizatorów kierunków namysłu wespół z niezwykłym bogactwem utworów niemieckiego pisarza sprawiły, że w Krakowie zebrali się akademicy reprezentujący różne dyscypliny, a także rozmaite ośrodki badawcze z całej Polski. Połączyła ich fascynacja twórczością nieco zapomnianego obecnie klasyka.

¹ Zwraca na to uwagę Sławomira Vogel w artykule *Michael Ende – pisarz znany i nieznan* („Guliwer” 2004, nr 2, s. 23–28).

² Zgodnie z opinią Alicji Baluch, która pisała: „jest ona [*Niekończąca się historia* – D.P.] bowiem »świętą« księgą wyobraźni, mieści w sobie pełnię dziecięcej literatury” (A. Baluch, *Sennik lektury na podstawie Niekończącej się historii Michaela Endego*, w: tejsze, *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1996, s. 49–61).

Konferencja współorganizowana była przez Instytut Neofilologii, Filologię Germańską, Pracownię Literatury dla Dzieci i Młodzieży w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Spotkaniu patronował Konsulat Generalny Niemiec w Krakowie, Internationale Jugendbibliothek i Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. W związku z tym oprócz organizatorów (przedstawicielei władz Uniwersytetu Pedagogicznego) oraz gospodarzy (kierownictwa Instytutu Goethego) zgromadzonych przywitał Konsul Generalny Republiki Niemiec w Krakowie dr Michael Groß. Jako rodak twórcy *Niekończącej się historii* przemawiający podzielił się własnymi doświadczeniami oraz wspomnieniami, zwracając uwagę na interesujące fakty dotyczące recepcji twórczości Endego w jego – podzielonej jeszcze wówczas – ojczyźnie.

Stricte naukową część konferencji otworzyła natomiast prof. Jolanta Ługowska, która wygłosiła referat zatytułowany *Symbolika i kompozycyjne funkcje postaci smoka w utworach M. Endego*. Badaczka zaproponowała w nim swego rodzaju typologię tych baśniowych stworzeń. Pokazała wybrane aspekty ich występowania w prozie niemieckiego pisarza i rozmaite role, które mogą odgrywać, zwracając szczególną uwagę na ich symbolikę. Referat prof. Jacka Rzeszotnika dotyczył z kolei powieści *Momo*. Autor zaproponował odczytanie tego utworu jako krytyki współczesnej kultury z jej negatywnymi zjawiskami, takimi jak konsumpcjonizm, zanik więzi czy „ponowoczesna »samotność w tłumie«”³. Natomiast prof. Alicja Baluch skupiła się na *Niekończącej się historii*, prezentując na jej podstawie „sennik lektury”. Podkreśliła rolę fantazmatów bohatera oraz fakt, że mają one decydujący wpływ na kształtowanie się powieściowej fabuły. Omówiła ponadto rolę, jaką w omawianym dziele odgrywają mit, rytuał, obrazy o charakterze archetypowym i gesty inicjacyjne. Wszystkie te elementy sprawiają, że słynną książkę Endego zaliczyć można do powieści fantazmatycznych, o których Baluch pisała niegdyś: „powieści inicjacyjne w swojej tajemniczej głębi stają się więc literackim rytuałem, takim, którego brak w życiu. Obecne w nich fantazmaty, zwłaszcza te, które decydują o charakterze utworu, zbliżają je do nowego gatunku literackiego – powieści fantazmatycznych”⁴.

Kolejny panel poświęcony był kwestiom językoznawczym oraz przekładoznawczym. Profesorka Joanna Dybiec-Gajer niezwykle interesująco omówiła *Praktyki tłumaczeniowe w przekładzie niemieckiej literatury dziecięcej*, skupiając się na powieściach o Kubie Guziku⁵. Oprócz elementów porównania polskich tłumaczeń tego

³ Posługuję się tutaj wyrażeniem Weroniki Kosteckiej (zob. też, *Krótką historią czasu. Kulturowe i filozoficzne konteksty powieści Momo Michaela Endego*, w: W. Kostecka, M. Skowera, *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2017, s. 135).

⁴ A. Baluch, *Sięgnąć do źródeł (o powieściach fantazmatycznych i agoralnych)*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 104.

⁵ Warto przypomnieć genezę tego nieco mniej – w porównaniu z innymi dziełami niemieckiego pisarza – znanego w naszym kraju utworu. Otóż, na co wskazuje Winfred Kaminski, „punktem wyjścia narratora było wspomnienie z dzieciństwa” (W. Kaminski, *Rozważania o postaciach dzieci w twórczości Michaela Endego*, w: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. 1, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych – Polska Sekcja IBBY, Warszawa 1998, s. 86), sam zaś Ende miał wspominać: „Chciałem po

utworu akcentowała znaczące różnice między językowo-stylistycznym kształtem jego książkowych i filmowych wersji. Wskazała na szereg praktyk, które pozwalają mniemać, iż w tłumaczeniu literatury dziecięcej zauważyć można istotny ruch: od adaptacji ku profesjonalizacji. Udowodniła również, że nawet w tych na pierwszy rzut oka niewinnych, kierowanych do najmłodszych książkach Endego pojawiają się ważne, uniwersalne zagadnienia, takie jak inność i wykluczenie, problematyka władzy, tolerancji, migracji czy poszukiwania własnej tożsamości. Bardzo zajmujące było również wystąpienie dr Magdaleny Łomzik. Badaczka poddała analizie sposoby tłumaczenia na język polski wierszowanych tekstów zaklęć, które pełnią bardzo ważną funkcję w stosunkowo słabo znanym w naszym kraju utworze *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch* (*Wunschpunsch, albo szatanarchistorygenialkoholimpijski eliksir*, przeł. Ryszard Wojnakowski, 2005). Pokazując stosowane przy spolszczeniu tych fragmentów rozwiązania i strategie translatorskie, zaakcentowała także dydaktyczną nośność omawianych przykładów, które znakomicie nadają się choćby do pracy ze studentami filologii. Z kolei dr Sebastian Dusza w referacie *Językoznawstwo jako intertekstualny nośnik w „Wunschpunsch” Michaela Endego* zaproponował nieoczywisty sposób paralelnej lektury książki niemieckiego pisarza z innymi utworami, w których pojawiają się zwierzęcy bohaterowie. W świetle teorii z zakresu językoznawstwa przedstawiał powtarzające się w nich ontologie oraz klasy, co pozwoliło mu nie tylko wysnuć wnioski natury literaturoznawczej, ale dało także asumpt do stawiania pytań natury egzystencjalnej.

Kluczową kategorię dla referatów zebranych w następnej sekcji stanowił czas. Wieloaspektowej analizie jego znaczenia w powieści niemieckiego prozaika poświęcony był tekst dr hab. Agnieszki Miernik *W poszukiwaniu skradzionego czasu w Momo Michaela Endego*. Tę samą powieść omawiał dr Tobiasz Janikowski. W wystąpieniu zatytułowanym *Teraźniejszość istnieje tylko dlatego, że przyszłość zamienia się w przeszłość – Momo i Mistrza Hory rozważania o czasie* skupił się on jednak przede wszystkim na balansowaniu między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, silnie umocowując swoje rozważania w dotyczących tej kwestii koncepcjach z zakresu filologii, filozofii, a nawet fizyki. Podkreślił przy tym, iż zakończenie utworu wzbudza wiarę w dobro poprzez odzyskanie czasu. Natomiast mgr Joanna Gospodarczyk, pokazując sposób konstruowania czasu w *Momo*, mówiła między innymi o terapeutycznej funkcji, jaką Ende przypisywał tej kategorii. W interesujący sposób dowodziła, iż czas *de facto* przepływa przez dziecięcą bohaterkę, tworząc z nią niezwykłą całość. Omawiając wystąpienia skupione wokół zagadnienia czasu, a jednocześnie mając na uwadze wyróżniające krakowską konferencję wieloaspektowe podejście do pisarstwa autora *Momo*, warto odwołać się do ustaleń Weroniki Kosteckiej. Zauważyła ona, iż u Endego „sekret [...] poruszającej twórczości jest w tym, że z estetyką wiąże się [...] etyka» – a także, co ważne, filozofia, antropologia, może nawet socjologia. Wszystkie te wymiary wykorzystuje pisarz do rozważań nad pojęciem czasu – jego istotą, postrzeganiem i rozumieniem

prostu spróbować opisać to, o czym marzyłem w dzieciństwie podczas zabawy kolejką” (zob. tamże; badacz powołuje się w tym miejscu na ustalenia Reinberta Tabberta).

go przez ludzi, »wykorzystywaniem« go i przeżywaniem”⁶. Badaczka wskazywała ponadto, że utwór Endego pomaga dostrzec „humanistyczną, a nie tylko materialną wartość czasu i [...] istotę jego związku z ludzkim życiem”⁷.

Kolejny panel, który miał wyraźnie interdyscyplinarny charakter, otworzyło wystąpienie dr hab. Małgorzaty Filipowicz. Jej referat *Zabawa a literatura. Ludus w twórczości Michaela Endego* stanowił interesującą próbę spojrzenia na teksty niemieckiego prozaika przez pryzmat kategorii zabawy. Z kolei prof. Katarzyna Wądołny-Tatar przekonująco wykazała, że *Momo* nosi znamiona powieści socjologicznej. Zakreśliła potencjalne ramy tego gatunku, zwracając także uwagę na dającą się wyczytać z utworów Endego „etykę prostomyślności”. Natomiast psychologiczny wymiar prozy niemieckiego pisarza uczestnicy mogli poznać dzięki wystąpieniu *Anatomia depresji w powieści Niekończąca się historia Michaela Endego*. Dr Beata Kołodziejczyk-Mróz pokazywała, iż kreację głównego bohatera można odczytywać jako interesujące studium tej choroby⁸. Wysunęła też ciekawą hipotezę, iż obrazem depresji jest Nicość, która gra bardzo ważną rolę w tym utworze, stopniowo „pochłaniając” świat Fantazjany. Horyzont podejmowanych problemów i reprezentowanych dyscyplin poszerzyła ponadto dr Agata Mirecka, która w referacie pod tytułem „*Skąd przyszło, tego nie wiem, i jakie imię nosi*”. *Tajemnicza dziewczynka Endego na polskich scenach teatralnych* scharakteryzowała ważny kierunek recepcji powieści *Momo* w naszym kraju. Omówiła bowiem nawiązujące do tego utworu sztuki teatralne oraz ich odbiór, opierając się na licznych odnalezionych materiałach źródłowych (notki, komentarze, recenzje prasowe etc.).

Ostatnią część obrad rozpoczęło wystąpienie prof. Doroty Michułki. Badaczka nakreśliła miejsce twórczości Michaela Endego w nauczaniu szkolnym. Przedstawiła wyniki badań pokazujące, jak teksty niemieckiego prozaika funkcjonują w kanonie lektur, jak nauczyciele mogą pracować na fragmentach utworów, co z dziedzictwa autora *Kuby Guzika* wybierają autorzy podręczników oraz jakie zadania stawiają przed uczniami. Ten referat mógł stanowić inspirację do aktywności zarówno badawczej, jak i dydaktycznej. Nie sposób wszak nie zauważyć, że wartość pedagogiczna oraz dydaktyczna (choćby rzecz jasna nie chodzi o „łatwą”, uproszczoną, jednoznaczną pedagogikę, a tym bardziej o moralizatorstwo czy nachalny dydaktyzm) pisarstwa niemieckiego autora nie została jeszcze w Polsce wystarczająco dobrze rozpoznana i wykorzystana. Warto byłoby to zmienić, by nie przeoczyć tego wymiaru utworów, w których „Michael Ende opowiada równocześnie o nieograniczonej wyobraźni,

⁶ W. Kostecka, *Krótką historia czasu*, dz. cyt., s. 124. Pierwsze zdanie cytowanego fragmentu badaczka zaczerpnęła z jednej z recenzji omawianej powieści.

⁷ Tamże, s. 131.

⁸ Bastianowi Baltazarowi Buksowi warto przyjrzeć się również w optyce proponowanej przez Karolinę Makowiecką, która w szkicu *Postać dziecka w literaturze fantasy – rekonesans* pisze, iż „w kreacji małego bohatera *Niekończącej się historii* zostają zatem połączone trzy podstawowe role odgrywane przez dziecięce postacie literatury *fantasy*. Bastianowi udaje się więc dzięki mocy wyobraźni odkryć inny świat, zrozumieć swoją w nim rolę i ocalić go od zagłady” (taż, *Postać dziecka w literaturze fantasy – rekonesans*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 121).

ale też o nadmiarze wolności, który zamienia się w samowolę”⁹. Następnie mgr Katarzyna Bajka w referacie pod tytułem *Czarodziejskie miasta. Geografia mityczna w powieściach Michaela Ende* Niekończąca się historia i Momo poruszyła zagadnienie topografii, skupiając się przede wszystkim na jej mitycznym wymiarze oraz na widocznej w powieściach Ende opozycji miasto – las. Co interesujące, pokazała przy tym, jak wraz z rozwojem cywilizacji to właśnie miasto (a nie las) zaczyna być obrazowane w utworach literackich jako istotna, a jednocześnie w pewien sposób „naturalna” przestrzeń. Mgr Dorota Pielorz, autorka niniejszego sprawozdania, mówiła o proponowanej przez autora *Niekończącej się historii* antropologii dziecka, analizując w tym kontekście pojawiające się we wspomnianym dziele nawiązania religijne¹⁰. Na zakończenie obrad uczestnicy mieli jeszcze okazję wysłuchać zajmującego wystąpienia *Magiczny naprawiacz świata albo Wunschpunsch Michaela Ende* dr Doroty Szcześniak, która pokazała rzadko komentowane, choć wyraźnie widoczne w książkach niemieckiego mistrza wątki ekologiczne. Pojawiające się w jego tekstach postaci i sytuacje niosą ponadczasowe przesłanie o konieczności oraz znaczeniu ochrony przyrody, co pozwoliło autorce wystąpienia zauważyć, iż pisarz może być postrzegany jako *homo ecologicus*.

Świetne zwieńczenie konferencji stanowiło spotkanie z Ryszardem Wojnakowskim – tłumaczem, który przyswoił polskim czytelnikom liczne dzieła Michaela Ende. Niektóre (jak *Niekończącą się historię*) przełożył z intencją polemiczną w stosunku do istniejących już wersji kanonicznych, inne dzięki jego pracy ukazały się w języku polskim po raz pierwszy (*Wunschpunsch, albo szatanarchistorygenialkoholimpijski eliksir*). Mimo jesiennego wieczoru frekwencja dopisała; spotkanie odbywało się w sali pełnej słuchaczy, a rozmowę prowadziła Barbara Gawryluk – redaktorka Radia Kraków, autorka książek dla dzieci, zajmująca się również przekładem literackim (z języka szwedzkiego). Zaproszony gość opowiadał o początkach swej pracy, podzielił się również obserwacjami na temat tego, jak z biegiem czasu zmieniała się kondycja i rola tłumacza. Zdradził też niektóre tajniki swoich zmagañ z twórczością Michaela Ende. Podkreślił, że książki niemieckiego prozaika wymagały od niego dużej cierpliwości, a impulsem do ich przetłumaczenia stało się przypadkowe spotkanie z autorem w Stuttgarcie. Szczególnie cenne dla zebranych, wśród których było wielu adeptów przekładu, pragnących rozpocząć swoją przygodę z tłumaczeniem, okazały się udzielane przez Ryszarda Wojnakowskiego wskazówki dotyczące pracy tłumacza, jak również otwarte mówienie o blaskach i cieniach tej profesji. Gość nie ukrywał, że pozostaje pod wrażeniem prozy Ende,

⁹ A. Czabanowska-Wróbel, *Michaela Ende przypowieści o pragnieniach, wyobraźni i granicach*. Szkoła Czarów, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2011, nr 11, s. 156. Chociaż cytowane słowa dotyczyły nieomawianego szerzej podczas konferencji zbioru *Szkoła Czarów i inne opowieści* (po raz pierwszy ukazał się on w języku polskim w 2010 roku w przekładzie Emilii Bielickiej oraz Krzysztofa Schreyera, który przetłumaczył teksty poetyckie), w mojej opinii z powodzeniem można je odnieść również do większości innych utworów niemieckiego pisarza.

¹⁰ O koncepcji dziecka i dzieciństwa oraz jej przemianach w poszczególnych utworach wiele pisał cytowany już Winfred Kaminski (zob. tenże, *Rozważania o postaciach dzieci...*, dz. cyt.).

którego utwory o dużej wartości aksjologicznej, a jednocześnie precyzyjnej konstrukcji i świetnym kształcie artystycznym mogą śmiało wyznaczać kierunek światowej literaturze dla dzieci i młodzieży. „Jeśli pisać książki dla dzieci, to tak jak Ende” – zachęcał. Natomiast przekonanie, że „nie ma tłumaczenia bez wyobraźni”, podzieliłby z nim z pewnością sam niemiecki pisarz. W ostatniej części rozmowy tłumacz chętnie odpowiadał na pytania zebranych, którzy brali aktywny udział w dyskusji, natomiast po spotkaniu była możliwość otrzymania autografu Wojnakowskiego na nowych wydaniach przełożonych przez niego książek Endego.

Krakowska konferencja była niezwykle owocnym spotkaniem. Pozwoliła odkryć nowe oblicze niemieckiego pisarza – liczne i różnorodne wystąpienia otworzyły nowe, nieoczywiste perspektywy badania jego twórczości. Spośród wymienionych w tytule kategorii najmniej uwagi poświęcono sylwetce Endego, można jednak z całą pewnością stwierdzić, że – obecny przecież w swoich dziełach – niemiecki mistrz fantastyki przez cały czas patronował obradom. Poszczególne referaty, poświęcone wielu różnym utworom oraz uwzględniające rozmaite perspektywy badawcze (takie jak literaturoznawcza, językoznawcza, psychologiczna, socjologiczna, filozoficzna, przekładoznawcza, kulturoznawcza), celnie podsumowała prof. Katarzyna Wądołny-Tatar, która w przemówieniu zamykającym konferencję podkreślała wielowymiarowość zarówno podjętej w ramach spotkania refleksji, jak i samego pisarstwa Michaela Endego.

Listopadowe spotkanie poświęcone osobie oraz twórczości Endego na pewno spełniło oczekiwania zarówno uczestników, jak i słuchaczy. Wyznaczony przez organizatorów cel konferencji – „pogłębiona refleksja nad biografią, surrealistyczną wyobraźnią oraz strategią pisarską Michaela Endego, autora arcydzieł światowej literatury dziecięcej” – został bez wątpienia osiągnięty. Pozostaje tylko mieć nadzieję, iż w przyszłości studia dotyczące utworów i sylwetki tego pisarza będą się nad Wisłą rozwijały. Książki niemieckiego autora na pewno warto przypominać oraz podsuwać kolejnym pokoleniom młodych (i nie tylko!) czytelników, ponieważ w niezwykle sposób łączą one w sobie „poczucie bezpieczeństwa i możliwość wyobrażeń” będące – jak zauważa Anna Czabanowska-Wróbel – „darami najlepszych książek dziecięcych”¹¹. Ale to przecież nie wszystko, wszak „dobry utwór literacki zawsze ofiarowuje więcej, niż obiecuje”¹².

Bibliografia

- Baluch Alicja, *Sennik lektury na podstawie Nie kończącej się historii Michaela Endego*, w: *teżże, Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1996, s. 49–61.
- Baluch Alicja, *Sięgnąć do źródeł (o powieściach fantazmatycznych i agoralnych)*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 99–109.

¹¹ A. Czabanowska-Wróbel, „Ach, jak cudowna jest”... fikcja – dziecięce tworzenie wyobrażeń i praca marzenia, w: *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 274.

¹² Tamże.

- Czabanowska-Wróbel Anna, „*Ach, jak cudowna jest*”... fikcja – dziecięce tworzenie wyobrażeń i praca marzenia, w: *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Marta Kotkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 261–276.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Michaela Endego przypowieści o pragnieniach, wyobraźni i granicach*. Szkoła Czarów, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2011, nr 11, s. 152–163.
- Kaminski Winfred, *Rozważania o postaciach dzieci w twórczości Michaela Endego*, w: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. 1, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych – Polska Sekcja IBBY, Warszawa 1998, s. 83–92.
- Kostecka Weronika, *Krótką historią czasu. Kulturowe i filozoficzne konteksty powieści Momo Michaela Endego*, w: Weronika Kostecka, Maciej Skowera, *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2017, s. 119–138.
- Ługowska Jolanta, *Bastiana Baltazara Buksa wstąpienie w baśń*, w: tejże, *W Fantazjanie i gdzie indziej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006, s. 97–122.
- Makowiecka Karolina, *Postać dziecka w literaturze fantazy – rekonesans*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 110–121.
- Vogel Sławomira, *Michael Ende – pisarz znany i nieznan*, „*Guliwer*” 2004, nr 2, s. 23–28.

Streszczenie

Niniejszy tekst jest sprawozdaniem z konferencji *Niekończący się Michael Ende – sylwetka, sygnatura, strategie fantastyczne*, która odbyła się 8 listopada 2019 roku w Krakowie. Autorka przedstawia w nim wyznaczone przez organizatorów cele, z których najważniejszym wydaje się przypomnienie postaci oraz twórczości tego wybitnego, a jednocześnie nieco zapomnianego nad Wisłą klasyka literatury fantastycznej. Najwięcej uwagi poświęca przebiegowi konferencji, krótko omawiając wszystkie wygłoszone podczas sesji referaty. Zwraca uwagę na interdyscyplinarny charakter spotkania, wskazując ponadto możliwe kierunki poszerzenia refleksji dotyczącej twórczości niemieckiego pisarza wyznaczane przez przywoływaną literaturę przedmiotu.

On a (somewhat forgotten) master of fantasy: Conference report for “The NeverEnding Michael Ende – profile, signature, fantasy strategies” (Kraków, 8 November 2019)

Abstract

The text summarizes the conference “The NeverEnding Michael Ende – profile, signature, fantasy strategies”, which took place on 8 November 2019 in Kraków. The author describes the organizers’ objectives, among which the main aim was to remind attendees of the profile and work of Michael Ende – a remarkable fantasy writer who is nowadays somewhat forgotten in Poland. The paper focuses in particular on the course of the conference, briefly summing up all the presentations and emphasizing the interdisciplinary nature of the meeting. Based on the critical studies and further source literature, the author indicates some potential ways in which the reception of Ende’s work could develop.

Słowa kluczowe: Michael Ende, konferencja, literatura dziecięca i młodzieżowa, fantastyka

Keywords: Michael Ende, conference, children's and youth literature, fantasy

Dorota Pielorz – mgr, absolwentka polonistyki (komparatystyki), doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą serii powieści młodzieżowych z okresu PRL Portrety. Interesuje się szeroko pojętą literaturą dziecięcą oraz młodzieżową, zarówno polską, jak i zagraniczną. W tym kontekście do obszaru jej zainteresowań naukowych należy również problematyka przekładu, szczególnie zaś miejsce w badaniach zajmuje twórczość Lucy Maud Montgomery – analizowała tłumaczenia *Anne of Green Gables*, a także przemiany polskiej recepcji pisarstwa tej autorki. Brała udział w polskich i międzynarodowych konferencjach literaturoznawczych oraz przekładoznawczych. Publikuje artykuły związane z tymi dziedzinami.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.21

Marcin Maksymilian Borowski

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

ORCID 0000-0003-3486-8150

Tanatos w cyklu *Tułacze* Mariny i Siergieja Diaczenków

Literaturę tworzoną przez małżeństwo Diaczenków można zaliczyć do szeroko pojętej fantastyki, lecz większość ich powieści i opowiadań mieści się w granicach gatunku *fantasy*. W związku z tym, że światy *fantasy* należą ze swej natury do uniwersów okrutnych, rzeczywistości wymyślone przez Marinę i Siergieja Diaczenków stanowią bogaty materiał do badań nad zagadnieniem śmierci. Biorąc pod uwagę obszerność tematu badawczego oraz ograniczenia objętościowe pojedynczego komentarza, obecne rozważania zostaną zawężone do płaszczyzny ideowo-tematycznej cyklu *Tułacze*, na który składają się cztery powieści: *Odźwierny* (*Привратник*, 1994), *Szrama* (*Шрам*, 1996), *Następca* (*Преемник*, 1991), *Awanturник* (*Авантюрист*, 2000)¹.

Boris Tomaszewskij dzieli motywy literackie na luźne, czyli takie, które można pominąć bez szkody dla całości przyczynowo-skutkowego ciągu wydarzeń, oraz powiązane – konieczne; będące nienaruszalnymi, istotnymi punktami łańcucha zdarzeń. Innym proponowanym przez badacza podziałem jest rozróżnienie motywów statycznych i dynamicznych – niezmiennających i zmieniających jakąś sytuację². W nawiązaniu do tychże rozważań – opartych na literaturoznawczym klasycznym podziale motywów – rosyjski literaturoznawca-tanatolog, Roman Krasilnikow stwierdza, że śmierć to zawsze zdarzenie znaczące i jako że motywy tanatologiczne niezwykle trudno pominąć bez szkody dla całości utworu, w przeważającej większości są one równocześnie elementami powiązanymi i dynamicznymi³. Krasilnikow jako wyjątek podaje w tym miejscu prozę wojenną, gdzie śmierć może stanowić tylko tło dla wydarzeń. Do takich wyjątków moim zdaniem należy również zaliczyć literaturę *fantasy*, w przeważającej większości obejmującą teksty „magii i miecza”, czyli przygodowe, awanturnicze; a także kreującą światy przedstawione, jak już

¹ O niektórych obrazach śmierci we wspomnianych utworach pisałem również w pracy *Izobrażenie smierci w cykle „Skitalcy” Mariny i Siergieja Diaczenko*, w: *Filologiczeskije cztienija Jarosławskiego gosudarstwiennogo uniwersiteta im. P. G. Diemidowa. Materiały konferencyj*, red. J. Fiedorowa, Jarosławskij gosudarstwiennyj uniwersitet im. P. G. Diemidowa, Jarosławł 2018, s. 9–15.

² B. Tomaszewskij, *Tieorija litieratury. Poetika*, Aspiekt priess, Moskwa 2003, s. 183.

³ R. Krasilnikow, *Tanatologiczeskije motiwy w chudożestwiennoj litieraturie (wwiedienije w litieraturowiedczeskuju tanatologiiu)*, Jazyki sławianskoj kultury, Moskwa 2015, s. 95.

wspomniano – ze swej natury zazwyczaj pełne niebezpieczeństw, okrucieństwa, obrazów śmierci.

Wedle podziału Krasilnikowa analizę motywów tanatologicznych można prowadzić między innymi na płaszczyźnie utajonej semantyki, postaci lub fabuły. W niniejszym referacie konieczne będzie poruszanie się pomiędzy wszystkimi wymienionymi sferami, najważniejszą pozostanie jednak – jak już zaznaczyłem – płaszczyzna ideowo-tematyczna⁴.

W powieściach oraz opowiadaniach Mariny i Siergieja Diaczenków czytelnik odnajdzie mnogość motywów tanatologicznych, zarówno powiązanych, jak i swobodnych (luźnych). Umieranie lub zagrożenie śmiercią jest nie tylko osią wielu utworów ukraińskiego małżeństwa, lecz równie często zdarza się jedynie w tle wydarzeń, nierzadko wręcz mimochodem. Śmierć zatem przytrafia się bohaterom nader często, a godna przeplata się z niegodną, honorowa z tchórzliwą. Zgon nadchodzi w bitwie⁵, w pojedynku⁶, w wyniku morderstwa⁷, przez złożenie w ofierze⁸, w związku z nałożeniem klątwy⁹, w egzekucji¹⁰, może być przypadkowy¹¹, a także samobójczy.

Śmierć jednak – jak słusznie zauważa Lubow Bugajewa – może dotyczyć niekoniecznie ciała, ale też duszy¹², i również tego typu przypadki „obumierania za życia” odnajdziemy w twórczości pisarzy ukraińskich, choćby w losach postaci będących „żywymi, lecz martwymi w środku”¹³ lub decydujących się na celowe wywołanie amnezji¹⁴. W dodatku w wymienianych utworach spotykamy się nie tylko z licznymi wydarzeniami przedstawiającymi umieranie, ale i z wierzeniami dotyczącymi życia

⁴ R. Krasilnikow, *Obraz smierci w literaturnom proizwiedienii: modeli i urowni analiza*, GUK IACK, Wołogda 2007, s. 53 i nast.

⁵ Przykładem mogą tu posłużyć krwawe starcia przedstawione w *Miedzianym królu* (*Медный король*, 2008).

⁶ Pojedynki, będące jednymi z kluczowych punktów fabuły, toczy Egert Soll w *Szramie* z niedoświadczonym, nieznanym z imienia chłopakiem i z Tułaczem.

⁷ Przykładowo liczne masakry dokonywane przez zbójców w *Następcy* lub zabicie władcy zamku przez Razwijara w *Miedzianym królu*, choć czyn ten można zakwalifikować jako obronę konieczną.

⁸ W *Miedzianym królu* występuje rasa Chimajrydów składająca ofiary z ludzi.

⁹ Przykładem może służyć przekleństwo rzucone na całe plemię Chimajrydów w *Miedzianym królu* lub klątwy nakładane w *Noc Sądu* w *Awanturniku*.

¹⁰ Egzekucje pojawiają się choćby w powieści *Waran* (*Варан*, 2004) (wieszanie bez sądu za rozbój w sezonie) czy *Awanturnik* (wrzucenie do żmijowej jamy).

¹¹ Między innymi w wyniku zarazy (*Szrama*).

¹² L. Bugajewa, *Literatura i rite de passage*, Pietropolis, Sankt-Pietierburg 2010, s. 214.

¹³ Na przykład Razwijar, którego z czasem niemal całkowicie odczłowieczył nałóg (*Miedziany król*).

¹⁴ Jedną z głównych bohaterek *Miedzianego króla* decyduje się na czyn będący odpowiednikiem samobójstwa – wypija „słodkie mleczko”, specyfik, którego użycie całkowicie wymazuje pamięć.

po śmierci¹⁵, obrzędami funeralnymi czy przesądami¹⁶. Z tematyką śmierci wiążą się dodatkowo inne problemy, takie jak śmierć społeczna¹⁷, nieśmiertelność¹⁸ czy spotkania z duchami¹⁹.

Mówiąc o podejściu do śmierci z historycznego punktu widzenia, Krasilnikow wyróżnia między innymi motywy mitologiczne i folklorystyczne, a w obu tych grupach wątek końca świata²⁰. Podobnie Konstantin Isupow zaznacza, że śmierć w literaturze często wiąże się z tematem apokalipsy, z końcem czasów²¹. Cztery wymienione tomy autorstwa Mariny i Siergieja Diaczenków łączy właśnie taki eschatologiczny motyw „nadrzędny”²² (będący równocześnie motywem powiązany). Zbliżająca się zagłada świata, pełniąca istotną funkcję w konstrukcji fabuły, spaja powieści niczym klamra, w każdej z części uzyskując nową odsłonę.

Zagłada została przepowiedziana w *Testamencie Pierwszego Wieszczbiarza* (*Завещание Первого Прорицателя*), który między innymi głosi, że:

Nadchodzi nieszczęście! [...] Ziemia zamieni się w bagno i pochłonie cię... Obcy zagłada do twoich okien i stoi już za progiem. [...] Pęka zasłona niebios... [...] Drzewa wyciągają korzenie ku wyrwie, gdzie wcześniej jaśniało słońce... Zagłada czyha tuż za twym progiem... Jej tchnienie jest pośród nas. Spójrz tylko, woda zgęstniała, niczym krzepnąca krew... Jej krople spływają z ostrza. Mglista pętla zaciska się na szyi. Zagłada jest pośród nas...²³.

Przepowiednia, zbliżona do zapowiedzi biblijnego Armagedonu, nie jest podana w całości, co czyni ją bardziej tajemniczą, a jej urywki pojawiają się w każdym tomie. Z dostępnych fragmentów można częściowo zrekonstruować proroctwo zapowiadające przemianę całego świata, głoszące konieczność zniszczenia dotychczasowej

¹⁵ W *Miedzianym królu* występuje bardzo oryginalna prezentacja wierzeń dotyczących życia po śmierci związanych z rasą Chimajrydów.

¹⁶ Jak przekonanie o tym, że magowie uzyskują nieśmiertelność przez zjedanie swoich ogonów (*Waran*).

¹⁷ Można tu na przykład mówić o dobrowolnym wygnaniu dla ratowania innych przed sobą, któremu poddaje się Razwijar w *Miedzianym królu*.

¹⁸ Zagadka nieśmiertelności najsilniej została powiązana z postacią Tułacza. Ten bohater, budzący nieodparte skojarzenia z Żydem Wiecznym Tułaczem, występuje też w powieściach nienależących do omawianego cyklu. Pojawia się na przykład w *Waranie*, co każe domniemywać pokrewieństwo obu uniwersów

¹⁹ Na przykład z widmem maga Damira (*Awanturnik*).

²⁰ R. Krasilnikow, *Tanatologiczeskije motiwy...*, dz. cyt., s. 96.

²¹ K. Isupow, *Kosmos russkogo samosoznanija. Leksikon*, „Obszczestwo. Srieda. Razwitije (Terra Humana)” 2012, nr 1, s. 240.

²² Dla dokładności należy zaznaczyć, że cykl spaja również tajemnicza postać Tułacza.

²³ M. Diaczenko, S. Diaczenko, *Odźwierny*, przeł. W. Jabłoński, Solaris, Stawiguda 2009, s. 30 (oryg.: „Идут беды, о, идут! [...] Горе, ты обречен. Земля твоя присосется, как клещ, к твоим подошвам и втянет во чрево свое... Чужой смотрит в твоё окно и стоит у твоей двери. [...] С неба содрали кожу... [...] Леса простирают корни к рваной дыре, где было солнце... Она на твоём пороге, её дыхание... [...] Посмотри, вода загустела, как чёрная кровь... Посмотри, лезвие исходит слезами. Петля тумана на мёртвой шее. Дыхание среди нас. Среди нас” – M. Diaczenko, S. Diaczenko, *Priwratnik*, Eskimo, Moskwa 2008, s. 35).

rzeczywistości dla narodzenia nowej. Zagłada nie jest wprost nazwana karą za grzechy, ale nosi jej znamiona, sugerowane przez kilkakrotne podkreślenie faktu, iż zastany świat jest zły i zepsuty. Sprawcą przemian ma być tajemnicza Trzecia Siła, która chce się przedostać do świata bohaterów i czyha za metaforycznym – choć, jak się z czasem okazuje, istniejącym też fizycznie w jakimś innym wymiarze – progiem. Straszliwa, bliżej nieokreślona moc nie może sama przedostać się do zagrożonego uniwersum, potrzebuje do tego Odźwiernego, czyli jednostki wyjątkowej, a równocześnie osamotnionej, odrzuconej przez społeczeństwo, głęboko przekonanej o niesprawiedliwości i zepsuciu świata, pragnącej jego zniszczenia oraz przemiany. Postać Odźwiernego jest obecna lub wspomniana we wszystkich tomach *Tułaczy*, przy czym w każdym z nich ukazane jest jego odmienne oblicze.

Poza nadrzędnym (powiązanim) wątkiem eschatologicznym omawiane powieści cyklu są przesycone śmiercią – każda na swój własny sposób. Motyw tanatologiczny pojawia się w nich między innymi za sprawą głównych bohaterów, naznaczonych swoistym śmiertelnym piętnem, będącym istotnym elementem zarówno konstrukcji fabuły, jak i samych postaci. Raul Marran Ilmarranien (Рул Марран Ильмарранен²⁴) – umarł jako mag, a narodził się jako Odźwierny; Egert Soll (Эгерт Солль) został naznaczony szramą i śmiertelną klątwą, Luar Soll (czy raczej Fagirra) (Луар Солль / Фагирра) odczuwa niezwykłą więź ze swym martwym ojcem, ponosi społeczną śmierć, żeby zostać Odźwiernym; wreszcie ostatni – Retanaar Retano Rekotars (Ретанаар Ретано Рекотарс), nad którym ciąży wyrok zapowiedzianej śmierci.

Michaił Bachtin, opierając się na przykładach zaczerpniętych z twórczości Fiodora Dostojewskiego, stwierdził, że motyw śmierci można dzielić, wedle sposobu jej prezentowania przez narratora, na śmierć „z zewnątrz” i „z wewnątrz” – w zależności od tego, czy narrator obserwuje czyjąś śmierć, czy opowiada o własnej²⁵. W nawiązaniu do tych spostrzeżeń warto zauważyć, że w pierwszych trzech tomach cyklu przeważa narracja trzecioosobowa²⁶, a osoba mówiąca jest wszechwiedząca i zdystansowana do przedstawianych wydarzeń. W części czwartej pojawia się narrator pierwszoosobowy – główny bohater, naznaczony piętnem śmierci, opowiada o własnych przygodach. Narracja ta wpisuje się w model prezentacji śmierci „z wewnątrz”, którego klasyczne rozwiązanie – według Bachtina – wymaga, by opowieść urwała się tuż przed śmiercią narratora, i tak też się dzieje.

W pierwszym tomie cyklu tytułowy Odźwierny wskazany przez przepowiednię to Raul Ilmarranien zwany Marranem, niezwykle zdolny mag, który popadł w konflikt ze swoim mistrzem i został zamieniony w wieszak. Powieść rozpoczyna scena

²⁴ W związku z tym, że istnieje tłumaczenie powieści na język polski, zdecydowałem się podawać polską wersję imion i nazwisk bohaterów zgodnie z przekładem, jednak zabiegi tłumacza przeinaczające niekiedy oryginalne brzmienie są dla mnie niezrozumiałe, dlatego też w nawiasach zawarłem pisownię oryginalną.

²⁵ M. Bachtin, *1961 god. Zamietki*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij w siemi tomach*, t. 5, red. S. Boczarow, L. Gogotiszwili, Russkoje słowo, Moskwa 1997, s. 347.

²⁶ Dla dokładności trzeba zaznaczyć, że w *Następcy* narrację częściowo prowadzi jedna z bohatererek, Tantała, która nie jest istotna dla przedstawienia motywu śmierci, dlatego też nie będę o niej mówił.

zwrócenia mu ludzkiej postaci. Fizycznie więc bohater staje się na powrót żywy, mimo to pozostaje martwy, a nawet gorzej niż martwy, ponieważ w uniwersum tułaczy zamienienie maga w przedmiot oznacza odebranie mu na zawsze nadprzyrodzonych zdolności. Taka sytuacja dla Raula oznacza śmierć. Pozbawiony magii, czyli – z jego punktu widzenia – najważniejszego zmysłu, nie umie żyć. Oddycha, lecz we własnym mniemaniu nie jest „ani żywy, ani martwy”. Tuła się po świecie w – zdawałoby się bezcelowej – wędrówce, faktycznie jednak podlega działaniom i swoistej „obróbce” tajemniczej Trzeciej Siły, chcącej go wykorzystać do własnych celów. Raul ma zatracić resztki więzi ze światem, stać się jednostką odrzuconą, pragnącą zniszczenia odtrącającej go ludzkości. Marran głoduje, bywa dręczony, poniżany, bity, niejednokrotnie ociera się o śmierć. W nieszczęściach, które dotyczą bohatera, w okrutnych zachowaniach otaczających go ludzi nietrudno odnaleźć gorzką odautorską refleksję nad naszym światem i sugestię, że jest on tak samo zły jak zmyślane uniwersum i – podobnie jak ono – zasługuje na zagładę.

Śmierć, stale podążająca śladami Raula, dogania go, gdy bohater zostaje skazany na ścięcie. Chwila opadnięcia topora i zastopowanie czasu tuż przed tym, zanim ostrze dotknie skóry, jest nawiązaniem do sytuacji, w jakiej znajduje się świat bohatera – zatrzymaniem na sekundę przed zagładą. W tym samym momencie Trzecia Siła przemawia do Raula i za otwarcie drzwi do świata ofiarowuje mu potęgę, zemstę na ludziach traktujących go okrutnie oraz udział w nowym porządku. Bohater podlega zatem kuszeniu, aż w końcu zostaje postawiony przed wyborem: ulec pokusie lub zginąć.

Marran w krótkich przebłyskach wspomnień konfrontuje się z tym, co dla niego ważne, myśląc o ukochanej kobiecie, która wybrała życie z innym; o lojalności wobec okrutnego mistrza. Cofa się myślami do ludzi, którym wyświadczył dobro, i do tych, którzy bezinteresownie okazali dobroć jemu, a także docenia wspaniałość świata wyrażoną w obrazie piękna nieba i obłoków. Chaotyczne myśli bohatera mają prowadzić czytelnika ku refleksji, że świat, pomimo swej nie najlepszej kondycji, wciąż – dzięki okrucinom – dobra i piękna – wart jest ocalenia. Ostatecznie Marran, który nie należy do herosów, a wręcz przeciwnie – jest słaby i na dnie upadku – podejmuje decyzję o samobójczym poświęceniu. Scena, gdy Raul składa ofiarę z siebie, tym samym powstrzymując zagładę, nabiera cech chrześcijańskich, zaś bohater – wręcz chrystusowych: odpłaca dobrem za zło i niesie ocalenie grzesznemu światu, który go udręczył.

W *Szramie*, kolejnym tomie cyklu, wątek eschatologiczny nie jest tak silnie wyeksponowany. Trzecią Siłę wspomniano zaledwie kilkakrotnie i tylko mimochodem, jednakże groźba globalnej zagłady powraca w próbie przywołania Moru przez demonicznego Fagirrę, pragnącego, by zaraza objęła cały świat i była preludem do jego przemiany. Motyw planowanego uśmiercenia ludzkości ponownie przeplata się z wątkiem ratunku przez samopoświęcenie. Tym razem ocalenie nadchodzi dzięki dziekanowi Łujanowi (Лужан), decydującemu się na powstrzymanie Moru za cenę własnego życia.

Trzecia Siła wraz ze swym Odźwiernym powraca jako główny wątek powiązany w kolejnym tomie zatytułowanym *Następcą*, w którym autorzy celowo stosują te same, zaledwie lekko zmodyfikowane, zabiegi co w pierwszej powieści cyklu.

Miejsce Raula zajmuje nowy Odźwierny – Luar. Anagram, będący odwróceniem imienia poprzednika, sugeruje odwrócenie cech samej postaci lub jej losów, jednak zamiast odmiany można tu mówić o bliźniaczym podobieństwie bohaterów. Odebraniu magicznej mocy odpowiada utrata rodziny – odrzucenie przez matkę, ojca (czy raczej mężczyznę, którego bohater uważał za ojca) i – jeśli ująć to w pewnym uproszczeniu – także przez ukochaną kobietę. Luar, podobnie jak pierwszy Odźwierny, traci wszystko, co miał najcenniejszego, po czym zostaje strącony na dno rozpaczy, co ma być jednym z czynników powodujących jego przemianę. Drugą, nie mniej ważną przyczyną zakładanej metamorfozy jest fakt jego pochodzenia – Luar okazuje się synem Fagirry, mnicha, który wcześniej próbował sprowadzić zarzę. Poszukując wyjaśnienia i zrozumienia okrutnych, szalonych czynów ojca, odkrywa w sobie cechy łączące go z biologicznym rodzicem i staje się coraz bardziej do niego podobny (także fizycznie).

Mówiąc o powiązaniach tych dwóch bohaterów, warto odwołać się do spostrzeżeń Jurija Łotmana, piszącego o utożsamianiu śmierci z końcem w sferze kultury. Według badacza jednym z kulturowych etapów walki z końcem jest cyklizacja, obecna przede wszystkim w świadomości mitologicznej i folklorystycznej. Z ideą cykliczności – pisze dalej Łotman – wiąże się traktowanie śmierci jako ponownych narodzin, a w tym przekonanie o odradzaniu się zmarłego ojca w synu²⁷. W przypadku Luara i Fagirry mamy do czynienia właśnie z takim, zaczerpniętym z mitu, powiązaniem postaci – syn ma się stać nowym wcieleniem ojca i zakończyć jego dzieło. Tym samym cykl ponownych narodzin zmarłego ojca w synu łączy się z eschatologicznym motywem odradzania odnowionego świata na zgliszczach starego.

Luar, jako kolejny Odźwierny, staje przed Wrotami, by wypełnić zadanie, jakiego Raul zrealizować nie chciał, a Fagirra nie zdołał – ma sprowadzić zagładę. W finałowych scenach powtarzają się chwytły z pierwszego tomu. Odźwierny przechodzi kuszenie i doświadcza krótkich przeblysków wspomnień o tym, co w życiu ważne. Rzeczy istotne, takie jak rodzina, matka, ojciec, siostra, ukochana kobieta; przeplatają się z nieistotnymi, które właśnie dzięki swej błahości i ulotności uzyskują rangę najważniejszych.

Nowością w stosunku do zawartości pierwszego tomu jest wprowadzenie re wizji motywacji i postaw drugoplanowych bohaterów. Groźba zagłady świata oraz możliwość śmierci Luara także dla postaci drugoplanowych stanowi przyczynę do stawiania życiowych pytań: Czy dziecko gwałciciela zasługuje na miłość matki? Czy ojcem jest ten, kto spłodził, czy ten, kto wychował? Czy rodzina, która kogoś odrzuciła, dalej pozostaje rodziną? Czy zasługuje ona na miłość i poświęcenie dla niej życia? Czy zasługuje w ogóle na istnienie?

Ostatecznie Luar odrzuca genetyczne dziedzictwo Fagirry i – nie z więzów krwi, a z wyboru – staje się kolejnym wcieleniem Raula. Zamiast cyklu przemocy wybiera krąg niemocy – odrzuca ofertę władzy nad światem, poświęca wszystko, by zostać strażnikiem Wrót.

²⁷ J. Łotman, *Śmierć jak problema siuzeta*, w: tegoż, *Lekcyi po strukturalnoj poetikie*, Gnozis, Moskwa 1994, s. 418–419.

W czwartym tomie wątek eschatologiczny nie jest silnie eksponowany, a jego prezentacja niewiele różni się od tej zawartej w częściach poprzednich, nie ma więc potrzeby dłużej się nad nim rozwodzić. Omawiając motyw śmierci, warto jednak jeszcze przyjrzeć się dwóm bohaterom cyklu, którzy jedynie pośrednio związani są z tematem zagłady, a jednak bardzo wyraźnie naznacza ich piętno Tanatosa.

Egerta Solla – postać wiodącą w *Szramie* – można w pewnym sensie określić mianem superbohatera, czy herosa, który utracił moce. Młody kapitan straży, mistrz fechtunku, nie tylko zajmuje wysoką pozycję społeczną oraz jest powszechnie szanowany, ale do tego jest przystojny, postawny, bardzo sprawny fizycznie i ma reputację zdobywcy niewieścich serc. Otoczenie uznaje go za nieustraszonego, a on robi wszystko, by to przekonanie utrzymać, ciągle podejmując ryzyko, wspinając się na baszty, galopując nad brzegiem przepaści czy biorąc udział w pojedynkach. W przypadku czynów Solla trudno jednak mówić o odwadze, ponieważ zakłada ona panowanie nad strachem, a Egert w ogóle nie odczuwa lęku, będąc przekonanym, że śmierć go nie dotyczy. Cały jego świat zmienia się w wyniku klątwy, którą zostaje obłożony za bezmyślne pozbawienie życia niewinnego chłopaka. Przeklęty, naznaczony tytułową szramą Soll pojmuje swoją śmiertelność, a wraz z tą świadomością rodzi się w nim strach. Do tej pory bohater uważał się za „pana i władcę świata”, a teraz ten świat zaczyna „celować w niego ostrzami szpad oraz zębatymi krawędziami kamieni”²⁸. Egert boi się widoku obnażonej szpady, prześladowają go wyobrażenia rozciętej do kości skóry, krwi, bólu, których konsekwencją będzie śmierć. Wszystkie jego myśli sprowadzają się do umierania, co go paraliżuje i czyni życie nieznośnym.

Powieść właściwie opowiada o mękach Solla, próbującego zrzucić klątwę, i – jako że dopiero teraz bohater uświadamia sobie, co czują inni – o nauce empatii. Można powiedzieć, iż fabuła częściowo zbudowana jest w oparciu o baśniowy motyw drogi i służby, na której i podczas której trzeba odpokutować zły lub głupi czyn²⁹. Po długich staraniach i porażkach Egert odkrywa, iż może się wyzwolić spod działania czaru tylko w jeden sposób – skazując na śmierć kobietę, którą kocha. W związku z tym, że ma złożyć fałszywe, obciążające ukochaną zeznania, można powiedzieć, iż musi kupić życie przez złożenie ofiary z niewinnej istoty. Ostatecznie jednak – jak pozostali bohaterowie – wbrew własnej niemocy dokonuje aktu heroizmu i składa ofiarę z samego siebie.

Drugą noszącą piętno Tanatosa postacią jest główny bohater ostatniego tomu – Retanaar Retano Rekotars, który już w pierwszych scenach zostaje skazany na śmierć. Nie jest to jednak natychmiastowa kara śmierci, a klątwa, w wyniku której tytułowy awanturnik ma umrzeć dokładnie za rok, zaś czytelnik mu podczas tego roku towarzyszy. Retano podejmuje liczne działania, próbując się wyzwolić spod działania przekleństwa, odliczając przy tym każdy dzień, który mu pozostał. Bliskość śmierci prowadzi do przemyślenia dotychczasowego życia i zrozumienia jego bezsensowności, a także budzi chęć jego zmiany. Retano korzysta z okazji, by

²⁸ M. Diaczenko, S. Diaczenko, *Szrama*, przeł. W. Jabłoński, Solaris, Stawiguda 2009, s. 49.

²⁹ W związku z tym, że Soll przeszacował swoje moce i został ukarany za bezmyślność oraz pychę, a także z powodu podejmowanej podróży oraz piętnującej bohatera blizny można zauważyć wiele zbieżności z Gudem, głównym bohaterem *Czarnoksiężnika z Archipelagu* (*A Wizard of Earthsea*, 1968) Ursuli K. Le Guin.

wykazać się honorem, ryzykować dla dobra innych, zakosztować miłości, ostatecznie dochodzi do słusznego wniosku, że „dostał wyrok z odroczeniem”, by zrozumiał, co traci. W jego zachowaniu – może bez klinicznej dokładności, ale też bez większego trudu – odnajdziemy wszystkie fazy godzenia się ze śmiercią: zaprzeczenie, gniew, negocjacje, depresję i akceptację³⁰. Bohaterowi, niczym Hipolitowi Terentiewowi Dostojewskiego, zdarza się odczuwać zawiść, że inni będą żyć jutro i pojutrze. Są mu też nieobce cyniczne stwierdzenia oraz rozmyślania, iż nie musi się przejmować przepowiadany koniec świata, bo i tak go nie dożyje. Mimo wszystko jednak dotknięcie Tanatosa staje się dla niego narodzinami do krótkiego, lecz wartościowego życia, w dodatku tak cennego, że gdy również zostaje poddany kuszeniu – Trzecia Siła i jemu proponuje nagrodę za pomoc w otwarciu drzwi – wybiera samopoświęcenie. Pozostałe zaś dwadzieścia cztery godziny życia – teraz już niemarnowanego i pełnego – zdają mu się warte złożonej ofiary. Śmierć zatem w każdym z czterech tomów pełni zarówno funkcję kary, jak i impulsu do przełamywania własnej słabości, dokonywania czynów heroicznych lub do narodzin „wartościowego życia”.

Egerta i Retano łączy jeszcze kilka cech. Obaj niczym Aleksiej Kiriłłow z *Biesów* (*Бесы*, 1871–1872) odkrywają, że nie sama śmierć jest straszna, ale wiedza o niej. Obu także dotyka przeżycie, które Krasilnikow, nawiązując do *Śmierci Iwana Iljicza* (*Смерть Ивана Ильича*, 1886) Lwa Tołstoja, nazywa zerwaniem socjalnej maski³¹. Soll ze sławnego porucznika gwardzistów staje się zwykłym szarym człowiekiem. Retano – szlachcic z wielkiego rodu „Maga Magów Damira” – odkrywa, że pochodzenie, na którym opierał całe poczucie własnej wartości, w nowej sytuacji nie ma żadnego znaczenia. Ich losy zatem stają się ilustracjami banalnej prawdy, głoszącej, iż nieważne, jakie odgrywamy role społeczne, wobec śmierci i tak wszyscy jesteśmy równi. Dotknięcie Tanatosa dodatkowo każe bohaterom nadmiernie koncentrować się na fizjologii, czym paradoksalnie wprowadza ich w wymiar ogólnoludzki – obaj przestają pełnić narzucone społecznie funkcje i – jak ująłby to Carl Gustav Jung – przechodzą z fazy „osobowości społecznej” do „osobowości indywidualnej”, czyli samoświadomej jednostki.

Wspomniany już wielokrotnie Krasilnikow stwierdza, że wątek śmierci, jako interesujący, uderzający i ciekawy, jest często wykorzystywany w literaturze masowej w celach czysto rozrywkowych³². Nie można zaprzeczyć, że twórczość małżeństwa Diaczenków należy właśnie do literatury masowej, jednak śmierć w ich powieściach jest przywoływana nie tylko dla przyciągnięcia uwagi i budzenia emocji. Autorzy wychodzą poza funkcje impresywno-rozrywkowe omawianego motywu, starając się sięgnąć do głębszych symbolicznych pokładów, a wątki tanatologiczne wykorzystują jako pretekst do postawienia ważkich pytań o życie, do rozważań nad jego istotą i nad tym, co jest w nim najważniejsze z punktu widzenia jednostki czy całej ludzkości. Temat śmierci łączy się w ich powieściach z podejmowaniem trudnych wyborów, pokonywaniem słabości, dowodzeniem, że losy świata mogą zależeć od

³⁰ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Media Rodzina, Poznań 1998, s. 55 i nast.

³¹ R. Krasilnikow, *Obraz smierci...*, dz. cyt., s. 55.

³² R. Krasilnikow, *Tanatologiczskie motyw...*, dz. cyt., s. 103.

decyzji jednostki, z romantyczno-chrześcijańską ideą samopoświęcenia dla innych. Zestawienie Tanatosa w literaturze z problemem poznania i samopoznania ma długą tradycję, a twórczość Diaczenków – mimo jej niekiedy wątpliwych walorów artystycznych – bezsprzecznie się w nią wpisuje.

Bibliografia

- Bachtin Michaił, *1961 god. Zamietki*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij w siemi tomach*, t. 5, red. Siergiej Boczarow, Ludmiła Gogotiszwili, Russkoje słowo, Moskwa 1997, s. 329–361.
- Borowski Martin, *Izobrażenije smierti w cykle „Skitalcy” Mariny i Siergieja Diaczenko*, w: *Fiłologiczeskije cztienija Jarosławskiego gosudarstwiennogo uniwersitieta im. P. G. Diemidowa. Materiaty konfierencyi*, red. Jelena Fiedorowa, Jarosławskij gosudarstwiennij uniwersitet im. P. G. Diemidowa, Jarosław 2018, s. 9–15.
- Bugajewa Lubow', *Litieratura i rite de passage*, Pietropolis, Sankt-Pietierburg 2010.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Awantiurist*, Eskimo, Moskwa 2008.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Awanturnik*, przeł. Witold Jabłoński, Solaris, Stawiguda 2010.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Miednyj korol*, Eskimo, Moskwa 2011.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Następcza*, przeł. Witold Jabłoński, Solaris, Stawiguda 2010.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Odźwierny*, przeł. Witold Jabłoński, Solaris, Stawiguda 2009.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Prijemnik*, Eskimo, Moskwa 2008.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Priwratnik*, Eskimo, Moskwa 2008.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Szram*, Eskimo, Moskwa 2008.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Szrama*, przeł. Witold Jabłoński, Solaris, Stawiguda 2009.
- Diaczenko Marina, Diaczenko Siergiej, *Waran*, Eskimo, Moskwa 2008.
- Isupow Konstantin, *Kosmos russkogo samosoznanija. Leksikon*, „Obszczestwo. Srieda. Razwitiije (Terra Humana)” 2012, nr 1, s. 239–243.
- Krasilnikow Roman, *Obraz smierti w litieraturnom proizwiedienii: modeli i urowni analiza*, GUK IACK, Wołogda 2007.
- Krasilnikow Roman, *Tanatologiczeskije motiwy w chudożestwiennoj litieraturie (wwiedienije w litieraturowiedczeskuju tanatologiiu)*, Jazyki sławianskoj kultury, Moskwa 2015.
- Kübler-Ross Elisabeth, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przeł. Irena Doleżał-Nowicka, Media Rodzina, Poznań 1998.
- Łotman Jurij, *Lekcyi po strukturalnoj poetikie*, Gnozis, Moskwa 1994.
- Tomaszewskij Boris, *Tieorija litieratury. Poetika*, Aspekt priess, Moskwa 2003.

Streszczenie

Artykuł stanowi hermeneutyczne rozważania nad motywem śmierci w cyklu *Tułacze* Mariny i Siergieja Diaczenków. Cykl łączy nadrzędny temat eschatologiczny, który nie spełnia jedynie funkcji impresywno-rozrywkowej. Jest pretekstem, by sięgnąć do głębszych symbolicznych

pokładów, postawić ważne pytania o życie, by rozważyć nad jego istotą i nad tym, co jest w nim najważniejsze z punktu widzenia jednostki czy całej ludzkości. Temat śmierci łączy się z trudnymi wyborami, pokonywaniem słabości, dowodzeniem, że losy świata mogą zależeć od decyzji jednostki, i z romantyczno-chrześcijańską ideą samopoświęcenia dla innych.

Thanatos in the *Wanderers* series written by Marina and Sergey Dyachenko

Abstract

The article presents hermeneutic considerations on the motif of death in the *Wanderers* series written by Marina and Sergey Dyachenko. The cycle is connected via a prevailing eschatological theme that fulfills more than the conative and entertainment functions. It serves as a pretext to reach for deeper symbolic layers, pose important questions about life, reflect on its essence and what is its most important aspect from the point of view of both an individual and all mankind. The subject of death is combined with making difficult choices, overcoming weaknesses, proving that the fate of the world may depend on the decisions of the individual as well as with the romantic and Christian ideas of self-sacrifice for others.

Słowa kluczowe: Diaczenko, śmierć, eschatologia, *Tułacze*, *Odźwierny*, *Szrama*, *Następca*, *Awanturnik*

Keywords: Dyachenko, death, eschatology, *Wanderers*, *Gate-Keeper*, *Scar*, *Successor*, *Adventurer*

Marcin Maksymilian Borowski – dr nauk humanistycznych, wykładowca Uniwersytetu Wrocławskiego. Obszar jego zainteresowań to: literatura rosyjska XIX i XX wieku, życie i twórczość Fiodora Dostojewskiego, wątki religijne i ateistyczne w literaturze, *fantasy* i *science fiction*. Ważniejsze publikacje: *Tworczestwo F. M. Dostojewskiego i sowniennaja teorija razwitija licznosti (na primierie romana „Podrostok”)*, w: *Aksjologiczeskoje prostranstwo russkoj słowiesnosti: tradicyi i pierspektiwy izuczenija*, red. Irina Diergaczewa, Aleksandr Użankow, Moskwa 2019, s. 383–393; *Konflikty religijne w „Świecie Dysku”*, w: *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia przyszłości*, red. Wanda Supa, Ewa Bańkowska, Białystok 2018, s. 219–232; *Obraz „ateisty” w twórczości Fiodora Dostojewskiego w świetle ateizmu współczesnego*, Kraków 2015.

Spis treści

WSTĘPNE ROZPOZNANIA

| | |
|--|-----|
| Jakub Knap Polskie fantastykoznawstwo (początki) | 3 |
| STUDIA I SZKICE | |
| Adam Mazurkiewicz O wyimku z prasowej dyskusji i autokomentarzu do <i>Astronautów</i> Stanisława Lema (z historii kształtowania się w Polsce teorii literatury fantastycznonaukowej po drugiej wojnie światowej) | 19 |
| Dariusz Brzostek Od bajki (ludowej) do <i>science fiction</i> . Badania nad literaturą niewerystyczną na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu | 38 |
| Елена Козьмина Теория научной фантастики и творчество Лема: диалог с Анджеем Стоффом | 57 |
| Katarzyna Gadomska Wybrane francuskie teorie fantastyki a ich recepcja w Polsce | 76 |
| Grzegorz Trębicki Andrzej Zgorzelski i jego teoria fantastyki | 95 |
| Maciej Szargot Wokół pisarstwa „historyczno-fantastycznego” Teodora Parnickiego (na podstawie dylogii <i>Muza dalekich podróży</i> i <i>Staliśmy jak dwa sny</i>) | 107 |
| Krystian Saja Retelling w historiach alternatywnych | 120 |
| Tomasz Pindel Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja rozważania o fantastyce | 139 |
| Katarzyna Kaczor Baśń czy nie baśń? O polskim definiowaniu <i>fantasy</i> w siedmiu aktach | 158 |

| | |
|---|-------|
| Spis treści | [351] |
| Barbara Szymczak-Maciejczyk | |
| Polskie <i>urban fantasy</i> . Szkic o mieście i miejskości | 183 |
| Weronika Kostecka | |
| Polskie badania konstruktów dziewczęcości i kobiecości w fantastyce dla młodych dorosłych | 197 |
| Krzysztof M. Maj | |
| Światocentryczność fantastyki | 216 |
| JUWENILIA NAUKOWE | |
| Joanna Płoszaj | |
| Brutalizacja świata przedstawionego w polskiej literaturze <i>fantasy</i> w perspektywie kulturowej teorii literatury. Konteksty i propozycje badawcze | 234 |
| Sonia Nowacka | |
| Poezja spekulatywna a fantastyka naukowa w poezji polskiej po 2010 roku. Próba ujęcia zjawiska | 258 |
| REPETYCJE | |
| Ryszard Siwek | |
| Teoria realizmu fantastycznego Franza Hellensa i jej literacki kontekst | 273 |
| PARATEKSTY I KOMENTARZE | |
| Adam Mazurkiewicz | |
| Blaski i nędze empirycznego literaturoznawstwa (i jego odczytań). Uwagi na marginesie lektury rozważań Andrzeja Wasilewskiego <i>Teoria literatury Stanisława Lema</i> [Recenzja książki: Andrzej Wasilewski, <i>Teoria literatury Stanisława Lema</i> , Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017, ss. 332] | 290 |
| „Nie można pisać o wszystkim”. Z Andrzejem Stoffem rozmawia Anna Skubaczewska-Pniewska | 306 |
| „Piękna, dziewiętnastowieczna redakcja”. „Nową Fantastykę” wspominają Dominika Oramus i Marek Oramus | 327 |
| Dorota Pielorz | |
| O (nieco zapomnianym) mistrzu fantastyki. Sprawozdanie z konferencji <i>Niekończący się Michael Ende – sylwetka, sygnatura, strategie fantastyczne</i> (Kraków, 8 listopada 2019 roku) | 332 |
| Marcin Maksymilian Borowski | |
| Tanatos w cyklu <i>Tułacze</i> Mariny i Siergieja Diaczenków | 340 |

Contents

PRELIMINARY RECOGNITION

Jakub Knap

Polish theory of the fantastic (the beginning) 3

STUDIES AND SKETCHES

Adam Mazurkiewicz

About the press discussion and auto commentary about *The Astronauts* by Stanislaw Lem (from the history of development of science fiction literature theory after World War II) 19

Dariusz Brzostek

From a (folk) tale to science fiction. Research on non-veristic literature at the Nicolaus Copernicus University in Toruń 38

Елена Козьмина

Science fiction theory and Lem's literary works: dialogue with Andrzej Stoff 57

Katarzyna Gadomska

Selected French theories of fantastic literature and their reception in Poland 76

Grzegorz Trębicki

Andrzej Zgorzelski and his theory of the fantastic 95

Maciej Szargot

On the "historical-fantastic" works of Teodor Parnicki (on the basis of the dylogy *Muza dalekich podróży* [A muse of distant journeys] and *Staliśmy jak dwa sny* [There we stood like two dreams]) 107

Krystian Saja

Retelling in alternative histories 120

Tomasz Pindel

Andrzej Sapkowski's and Jacek Dukaj's thoughts on fantasy 139

Katarzyna Kaczor

A fairy tale or not a fairy tale?
On defining fantasy the Polish way in seven acts 158

| | |
|---|-------|
| Contents | [353] |
| Barbara Szymczak-Maciejczyk | |
| Polish urban fantasy. An essay about the city and urbanity | 183 |
| Weronika Kostecka | |
| Polish research on constructions of girlhood and femininity in fantastic literature for young adults | 197 |
| Krzysztof M. Maj | |
| A world-centeredness of the fantastika | 216 |
| ACADEMIC JUVENILIA | |
| Joanna Płoszaj | |
| The brutalization of Polish fantasy literature from the perspective of cultural literary theory. Contexts and research proposals | 234 |
| Sonia Nowacka | |
| Speculative poetry in the context of science fiction in Polish poetry after 2010 – field recognition | 258 |
| REPETITIONS | |
| Ryszard Siwek | |
| Franz Hellens's theory of fantastic realism and its literary context | 273 |
| PARATEXTS AND REMARKS | |
| Adam Mazurkiewicz | |
| Glory and misery of the empirical study of literature (and its readings). Notes about <i>Teoria literatury Stanisława Lema</i> by Andrzej Wasilewski [Book review – Andrzej Wasilewski, <i>Teoria literatury Stanisława Lema</i> [Stanisław Lem's Theory of Literature], Wydawnictwo Forma, Szczecin 2017, pp. 332] | 290 |
| “One cannot write about everything”. Anna Skubaczewska-Pniewska talks to Andrzej Stoff | 306 |
| “Beautiful, 19 th century journal”. <i>Nowa Fantastyka</i> [New Fantastic] in the memories of Dominika Oramus and Marek Oramus | 327 |
| Dorota Pielorz | |
| On a (somewhat forgotten) master of fantasy: Conference report for “The NeverEnding Michael Ende – profile, signature, fantasy strategies” (Kraków, 8 November 2019) | 332 |
| Marcin Maksymilian Borowski | |
| Thanatos in the <i>Wanderers</i> series written by Marina and Sergey Dyachenko | 340 |

KOLEGIUM RECENZENTÓW

Anna Barcz, Instytut Badań Literackich PAN, Polska
Wojciech Browarny, Uniwersytet Wrocławski, Polska
Jolanta Brzykcy, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
Paweł Bukowiec, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Marcin Całbecki, Uniwersytet Gdański, Polska
Anita Całek, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Zbigniew Chojnowski, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska
Anna Czabanowska-Wróbel, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Agnieszka Czyżak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Elżbieta Dąbrowicz, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Elżbieta Gajek, Uniwersytet Warszawski, Polska
Anna Gemra, Uniwersytet Wrocławski, Polska
Maciej Gorczyński, Uniwersytet Wrocławski, Polska
Beata Gromadzka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Jacek Hajduk, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Polska
Anna Jeziorowska-Polakowska, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Polska
Wojciech Kajtoch, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Rafał Kochanowicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Elżbieta Konończuk, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Dorota Korwin-Piotrowska, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Jarosław Krajka, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska
Dariusz Kulesza, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Mariusz Leś, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Tomasz Z. Majkowski, Uniwersytet Jagielloński, Polska
Arkadiusz Sylwester Mastalski, Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie; Uniwersytet Warszawski, Pracownia Poetyki Wiersza, Polska
Marianna Michałowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Piotr Michałowski, Uniwersytet Szczeciński, Polska
Tomasz Mizerkiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Iwona Morawska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska
Ksenia Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Polska
Jana Raclavská, Ostravská univerzita v Ostravě, Czechy
Ewa Rajewska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Mirosław Ryszkiewicz, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska
Elżbieta Sidoruk, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Anna Skubaczewska-Pniewska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska

Mateusz Skucha, Uniwersytet Jagielloński, Polska

Anna Spólna, Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego
w Radomiu, Polska

Piotr Stasiewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Polska

Katarzyna Szalewska, Uniwersytet Gdański, Polska

Elżbieta Wesołowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

Iwona Węgrzyn, Uniwersytet Jagielloński, Polska

Violetta Wróblewska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska

Krystyna Zabawa, Akademia Ignatianum w Krakowie, Polska

Zofia Zarębianka, Uniwersytet Jagielloński, Polska

Agata Zawiszewska, Uniwersytet Szczeciński, Polska

INFORMACJA REDAKCYJNA

Zgłoszenia tekstów przyjmowane są za pośrednictwem strony internetowej czasopisma: <https://studiapoetica.up.krakow.pl/about/submissions>, oraz poprzez adres e-mail: studiapoetica@up.krakow.pl

Przyjmujemy artykuły naukowe o maksymalnej objętości arkusza wydawniczego, a także krótsze wypowiedzi recenzyjne, sprawozdawcze, komentatorskie, wywiady i inne.

Wskazówki dotyczące przygotowania tekstu zamieszczamy na internetowej stronie czasopisma.

Zakresy tematyczne następnych numerów rocznika

„Studia Poetica” 10 (2022): Kwalifikacje poetyki (substancje, funkcje, innowacje, recepcje) – nabór tekstów do rocznika zakończony

„Studia Poetica” 11 (2023): Języki antropocenu

„Studia Poetica” 12 (2024): W stulecie polskich badań nad wierszem