

Paradoks i precyzja
Studia o fantastyce naukowej

Monografia opublikowana ze środków projektu finansowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022 nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł.



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Mariusz M. Leś

PARADOKS I PRECYZJA
STUDIA O FANTASTYCE NAUKOWEJ



Temida2

Białystok 2020

© Copyright by Temida 2

Białystok 2020

Redaktor Naukowy Wydawnictwa Temida 2: Eugeniusz Ruśkowski

Rada Naukowa Wydawnictwa Temida 2:

Przewodniczący Rady Naukowej Wydawnictwa Temida 2: Rafał Dowgier

Członkowie z Uniwersytetu w Białymstoku: Stanisław Bożyk, Leonard Etel, Ewa M. Guzik-Makaruk, Adam Jamróz, Dariusz Kijowski, Cezary Kulesza, Jarosław Ławski, Agnieszka Malarewicz-Jakubów, Maciej Perkowski, Emil W. Pływaczewski, Stanisław Prutis, Eugeniusz Ruśkowski, Walerian Sanetra, Joanna Sieńczyło-Chlabicz, Ryszard Skarzyński, Halina Święczkowska, Mieczysława Zdanowicz

Członkowie z Polski: Katarzyna Dudka (UMCS w Lublinie), Sabina Grabowska (Uniwersytet Rzeszowski), Edward Gniewek (Uniwersytet Wrocławski), Bogumił Pahl (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Lech Paprzycki (Sąd Najwyższy), Piotr Stanisławiszyn (Uniwersytet Opolski), Maria Zabłocka (Uniwersytet Warszawski), Mariusz Załucki (Krakowska Akademia Frycza Modrzewskiego, członek Komitetu Nauk Prawnych PAN)

Członkowie zagraniczni: Lidia Abramczyk (Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupały w Grodnie, Białoruś), Vladimir Babčak (Uniwersytet w Koszycach, Słowacja), Renata Almeida da Costa (Uniwersytet La Salle, Brazylia), Chris Eskridge (Uniwersytet w Nebrasce, USA), José Luis Iriarte Ángel (Uniwersytet Navarra, Hiszpania), Marina Karasjewa (Uniwersytet w Woroneżu, Rosja), Bernhard Kitous (Uniwersytet w Rennes, Francja), Martin Krygier (Uniwersytet w Nowej Południowej Walii, Australia), Petr Mrkyvka (Uniwersytet Masaryka, Czechy), Marcel Alexander Niggli (Uniwersytet we Fryburgu, Szwajcaria), Andrej A. Novikov (Państwowy Uniwersytet w Sankt Petersburgu, Rosja), Sławomir Redo (Uniwersytet Wiedeński, Austria), Bernd Schünemann (Uniwersytet w Monachium, Niemcy), Sebastiano Tafaro (Uniwersytet w Bari, Włochy), Wiktor Trinczuk (Kijowski Narodowy Handlowo-Ekonomiczny Uniwersytet, Ukraina)

Żadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób (elektroniczny, mechaniczny), włącznie z fotokopiowaniem – bez pisemnej zgody wydawcy.

ISBN 978–83–65696–74–8, DOI: 10.15290/pip.2020

Recenzenci: *Rafał Szczerbakiewicz, Aleksandra Zywert*

Opracowanie graficzne i typograficzne: *Jerzy Banasiuk*

Projekt okładki: *Hubert Pilcicki*

Redakcja techniczna: *Jerzy Banasiuk*

Korekta: *Urszula Andrejewicz*

Wydawca: Temida 2, przy współpracy Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

Spis treści

Przedmowa	7
Wszechświaty mikrofikcji	11
Światostwórstwo fantastyczne.....	23
Teoria pełnego zanurzenia	81
Poezja fantastycznonaukowa.....	95
Cyberprzestrzeń i zmysły	115
Języki sztuczne w fantastyce naukowej.....	133
Wszechwiedza narracyjna a science fiction.....	161
Narracja i transcendencja	171
Retoryka wizualna w utopii i fantastyce naukowej.....	183
Edukacja i science fiction	197
Kobiety i kobiecość w fantastyce naukowej.....	211
Między tłumem a umysłem kolektywnym	225
Summa technologiae odnaleziona w przekładzie	239
Informacje bibliograficzne	257
Indeks osobowy	259

Przedmowa

Studia zamieszczone w niniejszej książce są owocem badań wspartych czytelniczą fascynacją. Łączy je przedmiot badań, czyli konwencja fantastycznonaukowa. Wszystkie powstały w ciągu ostatniej dekady, dwa ukazują się tutaj po raz pierwszy. W układzie nie przyjąłem jednak porządku chronologicznego, ponieważ zgromadzone teksty wpisały się w okolice podstawowych pól problemowych poetyki konwencji – od kwestii najogólniejszych, czyli ontologii światów fantastycznych, przez wymiary dzieł fikcyjnych tradycyjnie opisywane w podręcznikach (narrator, przestrzeń, postać, język) po wyposażenie ideologiczne. Utrwalenie takiego porządku wydało mi się bardziej uzasadnione. Problematykę tu obecną uzupełnia wcześniejsza książka – *Fantastycznonaukowe podróże w czasie*¹, dlatego zdecydowałem, że czas, mimo że jest jednym z podstawowych wymiarów konstrukcyjnych fikcji fantastycznej, będzie obecny tylko w punkcie przecięcia innych linii problemowych.

U podstawy analiz podejmowanych w niniejszym zbiorze leży przeświadczenie o osobności dylematów określających poetykę fantastyki naukowej, dylematów, które zazwyczaj pomija tradycyjna poetyka skupiona na utworach realistycznych. W szczególnych przypadkach swoistość ta polega na radykalizacji praktyk realistycznych oraz na ujawnianiu tłumionych przez nie sprzeczności.

A zatem, dyskusja nad *science fiction* może pomóc w oświetleniu podstawowych zagadnień narratologicznych, projektując przy tym swoiste narzędzia i wymagając odmiennego wartościowania. Odbiorca utworów pisanych w tej konwencji stosuje specyficzne „reguły odbioru”. Po-

1 M.M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2018.

szerzanie i zawężanie granic konwencji, podobnie jak jej „uśmiercanie” i „wskrzeszanie”, od początku są elementem jej retoryczności, dlatego nie uznają za zasadne podejmowania prób definiowania *science fiction*.

Konstruowanie fantastycznych światów sprzężone z fabularyzacją promuje myślenie modelowe, co poniekąd czyni z fantastyki naukowej metodę poznawczą, której twórczy, fikcyjny aspekt okazuje się niepomijalny. Metoda ta nie jest ograniczona do tematów, idei oraz dyskursu naukowego, ma charakter przede wszystkim ontologiczny, opiera się na konfrontacji i hierarchizacji światów. Do rozgrywki włączają się też emocje oraz horyzont doświadczenia kulturowo-cywilizacyjnego. Złożoność fikcyjnych odniesień do różnych dziedzin życia domaga się podjęcia przez badacza i czytelnika aktywności transdyscyplinarnej².

Trzeba jednak przyznać, że *science fiction* nieczęsto realizuje zarysowane wyżej ambicje³. Jednak wówczas, gdy to czyni, opisane wyżej trudne do opanowania bogactwo światów i idei jest na szczęście wspomagane przez potrzebę zaangażowania odbiorcy, którą można wiązać z uczciwą pisarską rzetelnością. Lektura utworów pisarzy godzących ambicje intelektualne z atrakcyjnością fabularną daje zwielokrotnioną satysfakcję. Ich nazwiska przewijają się w niniejszej książce najczęściej. Nie ma konieczności, w ich przypadku, wiązania twórczości z kategorią „popularności” czy zamknięcia w „literaturze konwencjonalnej”⁴. Można nawet ubolewać, że wiele wartościowych dzieł nie osiągnęło takiego rozgłosu, na jaki zasługują. Dotyczy to zazwyczaj utworów krótkich – nowel i opowiadań. Szczególnie zajmujące okazuje się obserwowanie, jak konwencja *science fiction* zyskuje estetyczno-myślową spójność dzięki umiejętności definiowania momentu historycznego, jak – już w swym

2 W wariantie promowanym przez Ryszarda Nycza – „transdyscyplinowość”. R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 45.

3 Jak pisał Theodore Sturgeon, „dziewięćdziesiąt procent wszystkiego to śmieci” („ninety-percent of everything is crud”, w popularnej wersji tej frazy „crud” wymieniane jest na „crap”). Zob. *Oxford English Dictionary* – hasło *Sturgeon’s Law*, <https://www.oed.com/view/Entry/246938?> [odw. 10.07.2019].

4 Bądź w „literaturze gatunkowej”, jak czasem nieszczęśliwie przekłada się angielską frazę *genre fiction*. „Konwencja” rozumiana jest tutaj przede wszystkim jako ‘umowa’, a znaczenie ‘schemat’ – traktowane jako wtórne.

wymiarze całościowym – zaczyna zajmować centralne miejsce w kreowaniu wyobraźni zbiorowej, mocniej niż realizm ujawniając komunikację literacką jako „sferę napięć”⁵. Konwencjonalność, w najlepszych jej realizacjach, staje się punktem wyjścia, napędem wyobraźni, a nie celem samym w sobie czy ograniczeniem.

Dokonałem rewizji wszystkich umieszczonych w niniejszym zbiorze tekstów. Wprowadziłem uzupełnienia oraz aktualizacje stanu badań. Nie zdecydowałem się jedynie na wyeliminowanie takich powtórzeń, które są nieuniknione w przypadku tekstów odnoszących się do koncepcji teoretycznoliterackich. Powtórzenia te nie są dosłowne, a pozwalają na ogłęd kluczowych koncepcji z różnych punktów widzenia. Ich usunięcie zniszczyłoby spójność poszczególnych tekstów.

Wiele zawdzięczam osobom, z którymi miałem i mam przyjemność współpracować. Dziękuję Panu Profesorowi Antoniemu Smuszkiewiczowi za inspirację i nieustające wsparcie, mojej żonie – dr Weronice Biegluk-Leś, dzięki której poszerzam własne horyzonty wiedzy i staram się rozwijać, dr. hab. Piotrowi Stasiewiczowi za motywujące dyskusje podczas wspólnie prowadzonych zajęć dydaktycznych i poza nimi, dr hab. Elżbiecie Sidoruk, której opieka redaktorska pomogła mi uniknąć wielu błędów (pięć rozdziałów ukazało się przedtem jako artykuły w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”). Osobne podziękowanie kieruję do studentów. Dzięki ich dociekliwości udało się precyzyjniej sformułować część tez powracających w moim myśleniu o fantastyce naukowej i narracji fikcjonalnej.

5 M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 12.

Wszechświaty mikrofikcji

Współczesna literatura fantastyczna, zarówno science fiction, jak fantasy, przyzwyczała swych czytelników do rozbudowanych światów, których twórcy coraz częściej dążą do zacierania mimetycznych i paramimetycznych połączeń z „naszym” światem, a wzmacniają powiązania wewnętrzne, egzomimetyczne¹. Dłuższe formy literackie oferują na tyle dużo przestrzeni tekstowej, by narracja mogła wytworzyć „efekt rzeczywistości”² i ustabilizować fantastyczne *novum*. Powinny też dysponować odpowiednio wmontowanym w fabularno-narracyjną kompozycję punktem nasycenia, czyli momentem, w którym czytelnik przestaje odbudowywać strukturę fantastycznego świata, a zaczyna się czuć „jak u siebie” i chciałby mieć jeszcze czas na czerpanie satysfakcji płynącej z wtajemniczenia.

Mikrofikcja fantastyczna może się na tym tle wydać nieatrakcyjna. Ekstremalnie krótkie utwory fantastyczne nie są jednak rzadkością, tworzą bogaty wzór, który od lat 90. ubiegłego wieku, dzięki łatwości publikacji krótkich form literackich w Internecie, staje się coraz bardziej zauważalny. Mikrofikcja osiągnęła status wyrazistej odrębności, choć znana jest pod różnymi nazwami: od *drabble*, przez *flash fiction*, po *short-short story* i wiele innych³. Ponieważ czuje się znakomicie w atmosferze

1 Zob. np. K.M. Maj, *Allotopie*, Kraków 2015. Terminologia Andrzeja Zgorzelskiego – A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historyczmoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.

2 R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

3 Określenia te zależne są od okoliczności ich formułowania, cech jakościowych i długości, ale także od miejsca publikacji (np. *twitter-fiction*). Zob. M.M. Leś, *Flash fiction. Krótko o najkrótszych opowieściach*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Białystok 2013, s. 203.

rywalizacji⁴, możemy ją łatwo odnaleźć przy okazji mnożących się konkursów. Jako wyzwanie, ćwiczenie umiejętności kontrolowania znaczeń, chętnie wykorzystują ją profesjonalni fantaści, przyciąga też amatorów testujących swe możliwości. Ale bywa kojarzona ze szkicowością i pośpiechem, a ze względu na fragmentaryzm i nikły udział akcji umiejscawiana jest często na pograniczu prozy fabularnej i poetyckiej⁵, gdzie autorzy mogą sobie pozwolić na rozmycie znaczeniowe, zabezpieczani przez zaplecze stabilnej mimetycznej ontologii.

Światostwórcza mikrofikcja fantastyczna tworzy światy na ekstremalnie małych przestrzeniach tekstowych, staje przed wyzwaniem kreacji fantastyki „minimalnej”, w której fikcyjny świat alternatywny – koherentny i potencjalnie bogaty – powstaje dzięki impulsom i przesunięciom znaczeniowym, a nie dzięki wielowątkowej fabule i rozbudowanym opisom. Jeśli autorzy mikrofikcji ścigają się ze sobą, to za cel stawiają sobie jak najmniejszą liczbę słów. Korzystają bowiem z wiedzy już przez odbiorcę posiadanej. Nie ma tu po prostu miejsca na kompletowanie relacji, punktów widzenia i przeciąganie ekspozycji. Autorzy nie mogą sobie również pozwolić na pozostawianie wahania i nieostrych granic ontycznych. Wielowykładalność – jak wkrótce zobaczymy – wchodzi tu w grę, ale jedna z wykładni podporządkowuje sobie wówczas drugą i staje się zwrotnicą fantastyczności.

„Mikroprzełączniki” ontologiczne, czyli te miejsca tekstowe, w których czytelnik zmuszony jest do ponowienia próby odpowiedzi na pytania, „w jakim świecie rozgrywają się zdarzenia i czy mają one status faktyczności wewnątrz tego świata?”, zyskują wówczas na wyrazistości. W *science fiction* czytelnik po takiej próbie najczęściej rezygnuje z wykorzystania modelu własnego świata (rezygnuje z – najogólniej rzecz ujmując – realizmu) na rzecz wysiłku konfrontacji światów i rekonstrukcji ich porządków. W podobny sposób mikroprzełączniki funkcjonują w ra-

4 W takiej atmosferze – zgodnie z legendą – narodziła się najsłynniejsza mikrofikcja autorstwa Ernesta Hemingwaya: „For sale. Baby shoes. Never worn”. Zob. F.A. Wright, *The Short Story Just Got Shorter: Hemingway, Narrative, and the Six-Word Urban Legend*, „The Journal of Popular Culture” 2014, nr 2.

5 P. Conners, *What is PP/FF?*, „American Book Review” 2005, nr 2.

dykalnych „inicjach”⁶ fantastycznych utworów, gdy pobudzają uwagę odbiorcy, który – dzięki ich rozpoznaniu – „przełącza” lekturę w charakterystyczny, podejrzliwy tryb.

Mimo nazwy mikroprzełączniki nie mają prostej konstrukcji. Im mniej informacji znajduje się w sferze *grafo*⁷, tym bardziej skomplikowane zależności łączą ją z tym, co nienapisane (*agrafo*), a włączane w przestrzeń odbioru głównie dzięki presupozycjom. Rozwarstwienie to musi być rygorystycznie kontrolowane, narracja wyznacza bowiem równoległe procesy: aktualizację wiedzy o pozafikcyjnym świecie aktualnym, o świecie odniesienia fikcji⁸. Korzysta przy tym ze współdzielonej wyobraźni ześrodkowanej w konwencji literackiej, konfrontuje prawdopodobieństwo zewnątrzliterackie z wewnątrzliterackim, wreszcie – tworzy fantastyczny świat. Wszystkie te działania są jednoczesne i sprzężone. Ich rozdzielanie w toku interpretacji (i „po prostu” w lekturze) stanowi nie lada wyzwanie także dla odbiorcy, ale jest przecież heroiczną codziennością dla czytelników *science fiction* i *fantasy*.

Mikrofikcja to literatura, której głównym zadaniem jest pokazywanie możliwości kreacyjnych fikcji oraz jej mocy perswazyjnej. Może stanowić znakomity punkt wyjścia analizy podstawowych mechanizmów tworzenia znaczeń oraz swoisty poligon służący śledzeniu czytelniczych decyzji dotyczących ontologii fikcyjnego świata i przyporządkowania utworu do odpowiedniej konwencji. Mikrofikcja wymusza świadomość odpowiedzialności autorskiej. Niebezpieczeństwo powtórzeń (im krótszy utwór, tym o nie przecież łatwiej) prowadzić może z jednej strony do oskarżeń o plagiat, z drugiej jednak – oferuje szanse na wykreowanie rywalizacji pozytywnej dążącej do odkrycia uniwersalnych reguł tworzenia i odbioru fantastyki.

Nie dziwi więc fakt, że pewien typ mikrofikcji, który nazywam „mikrofikcją szkoleniową”, znalazł swoje trwałe miejsce w wykładach teoretyków literatury, dążących do ujęcia literackich uniwersaliów. Przed-

6 A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.

7 T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa – Łódź 1995.

8 J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982.

wszystkim mikrofikcje należące do tego typu są niezwykle poręczne i nie rozbijają nadrzędnego wykładu. Nie są to utwory samodzielne, ale ich niesamodzielność współgra z wątpliwą samodzielnością „normalnej” mikrofikcji, której ulotność i podatność na ataki wymagają ramy wprowadzającej, metaliterackiej strefy buforowej, takiej jak choćby regulamin konkursu literackiego.

Do najsłynniejszych mikrofikcji szkoleniowych należy utwór „The king died, and then the queen died”, zademonstrowany przez E.M. Forstera podczas wykładu w 1927 roku⁹. Jego zadaniem było określenie warunków zaistnienia minimalnej narracji i minimalnej fabuły oraz powiązania między nimi na poziomach *story* i *plot*. Wielu teoretyków literatury fantastycznej również preferowało włączanie w tok wywodu własnego oczyszczonego mikroopowiadania w miejsce analizy literackich przykładów. Jest to oczywiście zabieg wygodny, ale wygoda ma tu głębsze znaczenie – to całkowita zgodność teorii i jej egzemplifikacji.

W swym krytycznym artykule *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury* (1973) Stanisław Lem wyjaśnia koncepcję francuskiego narratologa za pomocą jednozdaniowego „mikroprzykładu”: „Czarna chmura pożarła słońce”¹⁰. W świetle teorii Todorova poezja fantastyczna nie jest możliwa. Odczytanie powyższego zdania jako metafory (‘zakrywanie słońca przez chmurę’ to „pożeranie”) wyklucza zatem fantastyczność. W tym przypadku metafora rozładowuje napięcie poznawcze, oferuje szybsze rozwiązanie zagadki niespójności. Dopiero „dosłowne” odczytanie zdania („Chmura, wiemy, naprawdę zeżarła słońce”¹¹) uruchamia fantastykę, której istotą jest – zdaniem Todorova – wahanie co do sposobu wyjaśnienia owej zagadki.

Lemowi wystarcza to krótkie zdanie, by wysiłki Todorova podsumować i dodatkowo skompromitować. Pamiętamy, że sam Todorov powoływał się na dzieła uznane i klasyczne. Tym razem to jednak nie zgryźliwość Lema przyciąga szczególną uwagę, ale fakt, że wymyślony przezeń mikroprzykład mówi o istocie fantastyki więcej niż sam Lem

9 E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927, s. 86.

10 S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, w: tenże, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2009, s. 65.

11 Tamże.

przyznaje w wykładzie. Decyzje terminologiczne i metodologia Todorova budzą wprawdzie kontrowersje, ale dotyczą kwestii kluczowych, zwłaszcza decydującej roli znaczeniowej stabilizacji na poziomie ontycznego statusu zdarzeń, postaci i stanów rzeczy. Ontologia fikcjonalna decyduje o gatunkowej i rodzajowej kwalifikacji utworu. Dominacja metaforyczności w zdaniu „Czarna chmura pożarła słońce” odnosi „z powrotem” do świata aktualnego (rzeczywistości). To nie musi być poezja, ale metaforyzacja doświadczenia, paramimetyczność w rozumieniu Andrzeja Zgorzelskiego, metafora „objaśniająca”¹². Decyzja powołania do istnienia fantastycznego świata możliwego wynika bądź z obecności nierozpoznanych obiektów, nierozpoznanej ich konfiguracji, bądź ze wskazówek pozatekstowych. W tym przypadku impulsem do jej podjęcia jest rozpoznanie intertekstu – odniesienia do powieści *Czarna chmura* Freda Hoyle’a. Co ważne, decyzja ta tworzy obramowanie (ramę ontyczną), w której zawierać się może również metaforyka – nawet jeśli „czarna chmura” to obiekt kosmiczny, to takie określenia jak „chmura” i „pożerać” pozostają metaforyczne.

Mikronarracja, którą stworzył z kolei Samuel R. Delany na potrzeby budowania własnej teorii *science fiction*, celnie wydobywa powyższe dylematy. Słynny mikroutwór Delany’ego z 1979 roku liczy zaledwie trzy słowa: „Jej świat eksplodował” („Her world exploded”)¹³. W tak krótkim tekście Delany znakomicie uchwycił specyfikę konfrontacji dominującej perspektywy narracyjnej, tradycyjnie (niefikcjonalnie lub realistycznie) zorientowanej na podmiot poznający i wiodącą postać, z globalną lub kosmiczną perspektywą zdarzeń. W sytuacji granicznej, gdy różnica jest drastyczna („ona” a „zagłada świata”), kognitywne mechanizmy charakterystyczne dla realizmu stają się niewydolne. Realizm nie przygotowuje do tak dużych napięć poznawczych. Metafora staje się wówczas najprostszym wyjaśnieniem. Realistyczna metonimia i poetycka metafora tworzą w ramach tej strategii odbioru *continuum*, metafora „zawraca” wówczas

12 P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 154.

13 S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68.

znaczenia ku lekturze mimetycznej (czyli mieści się w modelu literatury paramimetycznej¹⁴).

Jeśli zatem odczytamy zdanie „Jej świat eksplodował” metaforycznie, przeniesiemy się w bezpieczne rejony „przyziemnej” prozy (*mundane fiction*), której bezpieczeństwo rozwijania metafory zapewnia automatyzacja odniesień. Zadziała reguła „minimalnego odstępstwa” (*minimal departure*), w myśl której czytelnik dopełnia informacje o świecie alternatywnym, sięgając w pierwszej kolejności do świata, który uznaje za realny¹⁵. W centrum interpretacji znajduje się wówczas psychika postaci, stanowiąca punkt ogniskowania narracyjnego¹⁶ osadzony w domyślnym świecie fikcyjnym. Metafora staje się ekwiwalentem odczuć bohaterki, której „świat”, czyli subiektywny obraz aktualnego świata fikcji, „eksplodował” – ‘został zniszczony’ wskutek traumatycznego doświadczenia. Wahania interpretacyjne rozkwitają w ramach jednego, założonego systemu światowego.

Metafora nie przenosi się łatwo między światami, obowiązują ją zaostrzone reguły międzyświatowej dostępności i przekładalności. Ze względu na swą światocentryczność egzomimetyczna fantastyka naukowa potrafi jednak włączyć metaforyczność do swej światostwórczej strategii, a wewnątrz poszczególnych światów jest w stanie nad metaforami zapanować. Zdanie „Jej świat eksplodował” w ramach „protokołu lektury” charakterystycznego dla *science fiction*¹⁷ otwiera nową możliwość: świat (planeta?) zamieszkiwany przez bohaterkę rzeczywiście („dosłownie”) eksplodował. Ciężar usensownienia przerzucony jest zatem na wyobrażenie takiego fikcyjnego modelu rzeczywistości, w którym zdarzenie opisywane przez powiązanie wyrazów eksponujące ich pry-marne znaczenia jest możliwe (i w tym przypadku fikcyjnie faktyczne).

14 A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, dz. cyt., s. 145.

15 M.L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals and The Principle of Minimal Departure*, „Poetics” 1980, nr 4.

16 „Punkt ogniskowania” to przekład terminu *focalizer* pochodzącego z prac Mieke Bal (M. Bal, *Focalization*, w: *Narratology. An Introduction*, red. S. Onega, J.A. Garcia Landa, London – New York 1996).

17 „On the most basic level of sentence meaning, we read words differently when we read them as science fiction”. S.R. Delany, *Dichtung und Science Fiction*, w: tenże, *Starboard Wine*, dz. cyt., s. 153.

Potencjalna interferencja z metaforyczną interpretacją postaciocentryczną (doświadczenie traumy), ciężącą ku mimetyzmowi, nie znika całkowicie. Pisarz SF może przecież korzystać z metafor, zwłaszcza „skamieniałych”, a do takich z pewnością należy ta użyta przez Delany’ego. Gdyby czytelnik przeczytał w utworze kwalifikowanym jako *science fiction* frazę „spalił się ze wstydu”, raczej nie spieszyłby się z udosłownieniem tej metafory i poszerzaniem konstrukcji fantastycznego świata o możliwość samozapłonu (metaforyczność wzmacnia tu człon „ze wstydu”). Powinien jednak zachować czujność. Delany nie wspomina bowiem o trzeciej możliwości stanowiącej logiczne dopełnienie poznawczych dylematów. *Science fiction* potrafi wchłonąć wszystkie znaczenia, dosłowne i przenośne, gdy metaforyzacja wspomaga konstrukcję świata: świat bohaterki mógł eksplodować, ponieważ w jakiś (motywowany wewnątrzświatowym prawdopodobieństwem) sposób ona sama się do tego przyczyniła, być może bezwiednie, w następstwie emocjonalnego wstrząsu. Przewidywanie takiego rozwoju fabuły wydaje się nawet rozsądne podczas lektury dzieł Philipa K. Dicka.

Mniej znany, ale funkcjonalnie bardzo podobny do wynalazków Delany’ego, jest mikroutwór Ursuli K. Le Guin: „He was absorbed in the landscape”¹⁸. Poprzez konkretyzację metafory – wyjaśnia autorka *Lewej ręki ciemności* – *science fiction* potrafi wydobyć nasze przyzwyczajenia dotyczące rzeczywistości pojmowanej jako forma ciągłości, pełni więc funkcję krytyczną, zbliżoną do dekonstrukcji. „Zagrożenie” ze strony drapieżności zestawień wyrazowych nie znika, jest konsekwencją konfrontacji wiedzy posiadanej przez czytelnika i fantastycznego *novum*, a także fuzją metonimii i metafory. Jeśli spojrzeć na to zjawisko z drugiej strony, to metafory używane przez nas na co dzień w podobny sposób zbliżają się do granicy fikcji (tyle że właśnie z jej „drugiej strony”), gdy podejmują grę z wyobraźniową hiperbolizacją udosłownienia.

Częsta konieczność podejmowania decyzji co do semantycznej łączliwości słów, nieustanna gotowość odbiorcy do rekonfiguracji znaczeń, upodobniają – zdaniem Delany’ego – *science fiction* do poezji. Jak twierdzi podążająca jego śladem Seo-Young Chu, *science fiction* dzięki temu po-

18 U.K. Le Guin, Introduction, w: *The Norton Book of Science Fiction: North American Science Fiction 1960–1990*, red. U.K. Le Guin, B. Attebery, New York 1993, s. 30–31.

etyckiemu wymiarowi („lyric or poetic forces”¹⁹) może wykraczać poza dychotomię dosłowności i figuratywności. Chu wyciąga ostateczne wnioski z teorii Delany’ego, gdy twierdzi, że tropy poetyckie włączane są, dzięki ich udosłownieniu (*literalization*), do ontologicznych podstaw fantastycznonaukowych światów. Fakt ten nie niszczy rozpoznania ich figuratywności, lecz uświadamia nam owej figuratywności *stricte* fantastycznonaukowy wymiar. Za centralną w tym procesie Chu uznaje figurę katachrezy, rozumianą jako koncept jednocześnie językowy i metafizyczny²⁰.

W zarysowanym powyżej rozumieniu mikrofikcja, dzięki prowokowaniu czytelniczego wahania, pozwala na stwierdzenie istotnej roli metaforyzacji w znaczeniowtórym procesie tworzenia i odbioru *science fiction*. Metafora traci wówczas swój tradycyjnie ekspresywny charakter, przesuwając się z obszaru objaśniania, typowego dla dyskursu naukowego, w stronę fikcji fantastycznonaukowej, w której nabiera charakteru konstytutywnego, gdy „strukturyzuje nasz sposób myślenia”. Teorie naukowe stają się wówczas paradygmatami²¹.

Samuel R. Delany jest autorem również drugiej z najsłynniejszych mikrofikcji „szkoleniowych”. W eseju *About 5.750 Words* (1968) analizuje następujący sfabrykowany przykład: „The red sun is high, the blue low”. Nie ma tu zdarzeń, zdanie ma bowiem charakter opisowy. Szczątkowa narracja obejmuje jedynie kreację scenerii. A jednak, gdy Delany odsłania słowo po słowie, nie możemy narzekać na brak zdarzeń, ale mają one charakter mentalny – hiperaktywność czytelnika polega na nieustannym tworzeniu potencjalnych systemów znaczeniowych (obrazów rzeczywistości, a szerzej – światów), wewnątrz których słowa pasują do siebie („The story is what happens in the reader’s mind”²²). Świat i słowa (*content* i *style*) – przypomina Delany – nie tworzą opozycji. Dla akcji poznawczej zasadnicze znaczenie ma fakt, że spójność ta – ześrodkowana

19 S.-Y. Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, Harvard 2011, s. 10.

20 Tamże, s. 11.

21 P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, dz. cyt.

22 S.R. Delany, *About 5,750 Words*, w: *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*, Middletown 2009, s. 4.

w konstrukcji świata – budowana jest na osi mówiący – obserwator, wymaga zatem odbudowania narracyjnej komunikacji.

Prześledźmy zakładany przez Delany'ego sposób myślenia odbiorcy. Już pierwsze słowo – rodzajnik określony „The” – rzuca czytelnikowi wyzwanie, zakłada bowiem, że posiada on już jakąś wiedzę (utwór mógł się zaczynać od nieokreślonego „A”) na temat obiektu. Wprowadzenie przymiotnika „red” zarysowuje niewyraźną czerwoną plamę w wyobraźni odbiorcy, ale dopiero pełne wyrażenie „The red sun” wstępnie tworzy pierwszy z obiektów, który nie budzi jeszcze podejrzliwości (odwołuje się do obrazów zachodzącego i wschodzącego słońca), ale wymaga dopełnienia. Czasownik „is” zwraca uwagę na mówiącego, który nabiera wyrazistych cech – staje się bowiem postacią – obserwatorem bezpośrednim (narrator „epicki” wyznaczony byłby przez formę czasu przeszłego – „was”). Napięcie poznawcze rośnie, bo czytelnik czeka na punkt nasycenia – „no object, including the speaker, has been cleared enough to resolve”²³. Zgodnie ze strukturalistycznym modelem, częściowo przez Delany'ego wykorzystywanym, struktura zdania odzwierciedla wyższe poziomy kompozycyjne. Teraz właśnie oczekujemy narracyjnego rematu wnoszącego element zaskoczenia, którego dotychczas brakowało. Otrzymujemy pełną frazę: „The red sun is high”. Czytelnik po raz pierwszy się waha (jak zakłada Delany). Słońce, które znamy, czerwone jest wówczas, gdy znajduje się nisko nad horyzontem. Tutaj jest jednak wysoko. Czyżby zanieczyszczenia? A może subiektywna percepcja obserwatora? Wahanie polega zatem na przesuwaniu punktu ciężkości między biegunami: biegunem dominacji spersonalizowanej perspektywy postrzegania stabilizowanej przez bezpieczną ramę ontyczną a biegunem dominacji świata – jeszcze nie obcego, bo zaledwie niecodziennego – który podporządkowuje sobie narracyjne postrzeganie.

Zróbmy teraz skok w lekturze. Zniecierpliwiony czytelnik „połyka” całą następną frazę i otrzymuje pełny komunikat: „The red sun is high, the blue low”. „Look! We are worlds and worlds away!” – wykrzykuje Delany²⁴. Wyrażenie eliptyczne zostaje dopełnione – krajobraz nabiera

23 Tamże, s. 6.

24 Tamże, s. 7.

charakteru fantastycznego, a czytelnik zostaje zaproszony do jego dopełniania w oparciu o wewnątrzświatowe prawdopodobieństwo: „Look at the speaker himself. Can you see him? You have seen his doubled shadow...”²⁵. Delany kreuje wspólnotę odbioru dzieł fantastycznych, rzucając dialogowy pomost między własnym odczuwaniem a zakładaną lekturą innych odbiorców. Wyjaśnienie w ramach wspólnotowego, wyćwiczonego i konwencjonalnego odbioru oferuje wystarczające poczucie bezpieczeństwa, by gromadzone informacje rekonfigurować w celu uzyskania koherencji fantastycznego świata. Teraz autor, jeśli mu na tym z jakichś powodów zależy, musiałby się postarać, by z tego trybu lektury czytelnika wytrącić. Zdaniem Delany’ego dobry, świadomy stylista – jeśli zamierza pozostać w konwencji fantastycznonaukowej – nie powinien już tego robić, a wahania lub możliwość wielowykładalności powinien pozostawić na poziomie globalnym, jak w cytowanym wyżej zdaniu „Her world exploded”.

W koncepcji Delany’ego potencjalne napięcia poznawcze generowane w trakcie lektury określane są przez stopień „podłączliwości” (*subjunctivity*)²⁶, czyli definiującej relacji między szeregiem słów opisujących możliwe zdarzenie fikcyjne a zakładanym punktem wyjścia, czyli „naszym” światem (pozafikcyjnym światem aktualnym) i zakładaną przezeń łączliwością wyrazów. Z tego punktu widzenia przestrzeń napięcia generowana przez *science fiction* oferuje najwięcej możliwości, jest najbardziej pojemna: „I can think of no series of words that could appear in a piece of naturalistic fiction that could not also appear in the same order in a piece of speculative fiction. I can, however, think of many series of words that, while fine for speculative fiction, would be meaningless as naturalism. Which then is the major and which the subcategory?” – pisze nieco buńczucznie Delany²⁷. *Science fiction* jest więc w stanie – jego zdaniem – wchłonać realizm rozumiany jako konstrukcja stylistyczna, podobnie jak – co już widzieliśmy – potrafi wykorzystać metaforę. Jest to jednak punkt wyjścia dla nieustannych konfrontacji czytelnika z własną wiedzą i tekstem, który ją wydobywa.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 10.

27 Tamże, s. 16.

Zamiast poszukiwania definicji fantastyki naukowej Delany proponuje zatem spojrzenie pragmatyczne – tekst może oferować wskazówki prowokujące do interpretacji w kategoriach *science fiction*, choć zawsze istnieje ryzyko, że wskazówki te nie zostaną odczytane i tekstowe znaczenia ześlizgną się w absurd. Lekturę w trybie fantastycznonaukowym może również sugerować kontekst. Może ona także stanowić jedną z możliwości, co świetnie widać w krótkich utworach, takich jak „Her world exploded”. Uwaga przenosi się zatem, jak słusznie twierdzi Kathleen L. Spencer²⁸, z tekstu jako artefaktu (wsobnego, pojmowanego strukturalistycznie) na relację tekst – odbiorca.

Spencer konstatuje niemożność zbudowania definicji *science fiction* jedynie na podstawie cech tekstowych. Tak czy owak byłoby to bowiem dowodzenie tautologiczne. Trzeba by przecież pierwszej – na jakiejś ukrytej podstawie – wybrać teksty będące podstawą definicji. Owszem, punktem wyjścia rozumowania Spencer jest stanowisko strukturalistyczne, wiążące „horyzont oczekiwań” z kreacją odbiorcy wirtualnego i krystalizacją konwencji, ale proces ten wymaga realnej współpracy ze strony odbiorcy: „Genre conventions not only tell us what generally to expect in a given kind of work, but create a context which guides our interpretation”²⁹. Spencer powołuje się na mikroprzykład Delany’ego. Z jej wywodu wyłania się istotny dylemat – jeśli zdanie „The red sun is high, the blue low” może się pojawić w utworze realistycznym, ale jest wówczas bezsensowne³⁰, to co decyduje o przynależności takiej mikrofikcji do *science fiction*? Odpowiedź nasuwa się sama: właśnie jeśli fraza ta występuje samodzielnie, a tym bardziej, gdy ma wsparcie w okolicznościach wydawniczych, wyobcowanie emocjonalne (*estrangement*³¹) staje się pro-

28 K.L. Spencer, „The Red Sun is High, the Blue Low”: Towards a Stylistic Description of Science Fiction, „Science Fiction Studies” 1983, nr 1, s. 35.

29 Tamże.

30 Co nie jest do końca prawdą, bo może się ono pojawić np. w utworze fantastycznym umieszczonym wewnątrz świata funkcjonującego jako realistyczny albo – chociażby – w marzeniu sennym bohatera.

31 D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven – London 1979; D. Suvin, *Poetyka science fiction*, w: *Spór o SF*, red. B. Okólska, R. Handke, L. Jęczmyk, Poznań 1990.

duktywne poznawczo i przyjmowane jest jako motywacja tworzenia i sposobu czytania.

Wprawdzie, przy braku innych wskazówek, oczekujemy tekstu na minimalnym poziomie fikcyjności (wedle reguły *minimal departure*), ale nie włączamy znaczeń w gorset realizmu za wszelką cenę. Z pewnością pomaga wiedza, którą posiadamy, gdy – na przykład podczas lektury eseju Delany’ego – wiemy, czego się spodziewać. Odbiór przypomina zatem nieustanną wędrówkę między możliwymi światami (Spencer używa określenia *patterns*³²), w obliczu możliwości reinterpretacji i rekonfiguracji naszego własnego, który uznajemy za „aktualny”, przy czym połączenie jest wciąż podtrzymywane³³.

Fikcja fantastyczna w swoim minimalistycznym wydaniu prowokuje podstawowe pytania o istotę konwencji. Przypomina również o konieczności rygorystycznego kontrolowania sygnałów fantastyczności, presupozycji, odwołań intertekstualnych, odniesień i aluzji pozaliterackich. Wysiłek odbiorcy wkładany w odtworzenie fikcyjnej struktury światowej, czyniące mikrofikcje sensownymi, nie jest oczywiście większy niż w przypadku recepcji dzieł obszerniejszych, cyklów i projektów transmedialnych, ale z pewnością ostrzej zaznacza swoją swoistość, ponieważ zawsze musi walczyć o samodzielność, a jednocześnie – o przynależność do konwencji.

32 Tamże, s. 36.

33 „The novum of SF is ‘totalizing’ in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale. [...] In the first place, the world of the text must stand in some kind of cognitively discoverable relation to our own empirical situation”. K.L. Spencer, dz. cyt., s. 36.

Światostwórstwo fantastyczne

Miłośnik literatury fantastycznej może sobie czasem zadawać pytanie, dlaczego często przedkłada obcowanie ze światami fantastycznymi ponad przywiązanie do własnego. Ma przecież świadomość, że świat domaga się od niego praktycznych działań, o czym każdemu czytelnikowi – od zarania jego fascynacji – przypomina jakaś bliższa bądź dalsza osoba. Tymczasem urzeczenie trwa, na złość tym, którzy w odpowiednim momencie z niego dumnie „wyrośli”. Wytrwała fascynacja rośnie razem z czytelnikiem i wzbogaca się o nowe wymiary. Czytelnik, widząc czy gracz może odczuć, że zanurzenie w fantastycznym świecie pozwala mu zrozumieć swe otoczenie, a nawet samego siebie, ale może ono również rekompensować odczuwane braki lub oferować doświadczenie na granicy zatracenia. Możliwości odbioru, które zakłada fantastyka światostwórcza, są niezliczone. Między zaangażowaniem a ucieczką rysują się półtony. Zaangażowanie może dotyczyć tak własnego świata odbiorcy, jak tego fikcyjnego. Uciekać (mentalnie) można tak z jednego, jak z drugiego.

Wśród emocji wspierających spotkania z fantastycznymi światami z pewnością warto wyróżnić poczucie przynależności do wspólnoty umożliwiającej istnienie wielopiętrowych kanonów takich światów¹. Mechanizmy funkcjonowania zbiorowej wyobraźni muszą być bowiem zależne od osobistego wysiłku włożonego przez uczestników w podtrzymanie i rozwój wspólnoty, pomimo rozmywania się ich indywidualnego wkładu w procesie historycznym i w statystycznych podsumowaniach. Obserwujemy obecnie ekspansję „modelu biznesowego”, w którym

1 Por. *World Building: Transmedia, Fans, Industries*, red. M. Boni, Amsterdam 2017.

pojawia się zjawisko „franczyzy”². Nie zakłóca ono jednak do końca rozwoju wyobraźni zbiorowej, od zawsze bowiem była ona wpisana w skomplikowaną sieć relacji wewnątrz „kultury literackiej”, a później – wewnątrz „kultury konwergencji”³, w której istotną rolę odgrywa transmedialność⁴. Udział w tej kulturze bywa kosztowny z punktu widzenia indywidualnego odbiorcy i wymaga zaakceptowania roli konsumenta.

Sytuacja ewoluuje. Światocentryczność to właściwie kategoria poetyki historycznej⁵, kategoria coraz bardziej poręczna, coraz ściślej wpisująca się w repertuar możliwości konwencji, dominująca nad jej awanturniczymi czy parabolicznymi wymiarami. Ujawnia też czytelnicy paradoks, w którym większe odczytanie, prowadzące do biegłego rozpoznawania schematów i ich wariantowości, pociąga za sobą trudności w nawiązywaniu „intymnych” relacji z indywidualnymi fantastycznymi światami.

Doświadczony czytelnik powinien odróżniać fantastykę światotwórczą od minimalnej⁶, czyli od tej zaledwie „odklejającej się” od jego świata. Powinien również określać, na ile wizje przyszłości są przestarzałe i wyławiać przy tej okazji alternatywne wizje historii. Takie kompetencje umożliwiają odczytanie konfiguracji światów, włączywszy relację między światami fikcyjnymi a aktualnym. Znajomość konwencji daje wyraźne korzyści. Świadomość teoretyczna może jednak osłabiać zdolność zanurzania się w fikcyjnych światach, zdolność projektowaną przez teksty. Czytelnik może stracić tak często lekceważoną „naiwność” odbioru, gdy odkrywa, że seryjnie potrafi „zanurzać się” w kolejnych

2 M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York – London 2012, s. 134–137 (tu rozdział – *New Universes and the Rise of the Media Franchise*).

3 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 95–96.

4 „Fantasy and science fiction are crucial genres for techniques of transmedia storytelling [...]”. P. Bertetti, *Building Science-Fiction World*, w: *World Building: Transmedia, Fans, Industries*, red. M. Boni, Amsterdam 2017, s. 47.

5 Е.М. Неёлов, *Фантастический мир как категория исторической поэтики*, „Проблемы исторической поэтики” 1990, nr 1, s. 31–40.

6 Andrzej Stoff, *Fantastyka-minimum*, w: tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990.

fikcyjnych światach, często wyraźnie różniących się od siebie⁷. To naturalny proces, analogiczny do takiego, którego głównym komponentem jest stopniowe osłabianie wrażliwości na powtarzane bodźce, zjawisko znane z wielu innych dziedzin naszego życia.

Po latach stabilizowania swej kulturowej pozycji pojedyncze światy science fiction i fantasy rzadziej wyjaśniają swą odrębność za pomocą demonstrowania umowności w samym utworze, opierając się raczej na intertekstualnym, konwencjonalnym „megatekście”⁸. To sygnał ufności pokładanej w kompetencjach odbiorcy. Jej konsekwencją, z punktu widzenia tego ostatniego, jest znów paradoks emocji – poczucie bezpieczeństwa miesza się z zadziwieniem. „Egzorealizm”⁹ osiągany jest więc coraz łatwiej dzięki indywidualnemu wysiłkowi wielu utalentowanych twórców i zbiorowemu wysiłkowi zaangażowanych uczestników transmedialnej kultury¹⁰.

-
- 7 Wiele krytyków wskazywało, wbrew obiegowym opiniom o schematycznej konwencjonalności, na zróżnicowanie i elastyczność fantastyki naukowej. Peter Stockwell zastrzega na wstępie swego artykułu poświęconego estetyce SF: „Science fiction is extremely diverse as a genre, encompassing a wide range of narrative types and expressive patterns: you will find stories cast in the form of crime and detective puzzles, theological and philosophical explorations [...]” – Peter Stockwell, *Aesthetics*, w: *The Oxford Handbook of Science Fiction*, red. R. Latham, Oxford 2018, s. 35. Jeśli dodać, że różnorodność ta krzyżuje się z różnorodnością relacji ontologicznych, powstaje wiele nowych możliwości. Kryminał fantastycznonaukowy może wiązać się z wprowadzeniem wynalazku, ale może się również rozgrywać w odrębnym wyobrażonym świecie. Wreszcie, w odrębnym świecie może się pojawić fantastyczny wynalazek itd.
- 8 Damien Broderick zaproponował termin *megatext* na oznaczenie kolektywnie tworzonego uniwersum w SF – D. Broderick, *Reading by Starlight*, Routledge 1995, s. 57. Pojęcie to jest echem „architekstualności” Gerarda Genette’a – M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 80. Każdy utwór ma swój wymiar intertekstualny, każdy jest też w jakimś, mniejszym lub większym, stopniu „metawypowiedzią teoretyczną” – W. Kalaga, *Genologia nomadyczna: gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4, s. 179.
- 9 Termin stworzony przez analogię do „egzomimetyczności” Andrzeja Zgorzelskiego. Zob. A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.
- 10 Zob. np. M. Boczkowska, *Opowieść transmedialna – znak naszych czasów*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.

Właśnie owa „egzomimetyczna” (egzorealistyczna) charakterystyka fantastyki światostwórczej pobudza refleksję metarealistyczną¹¹, zwłaszcza że rozpoznanie wzorca – podobnie jak choćby w przypadku trawestacji – jest konieczne dla uznania znaczeniowótórczego potencjału komunikatów. Jakkolwiek wiele pojawia się przedrostków poprzedzających „realizm”, ich ilość tak naprawdę świadczy o destabilizacji i funkcjonalizacji pojęcia. Mechanizmy tej konwencji, jej chwytów uniezależniają się od ściśle mimetycznych zadań. Sytuacja przypomina pseudocytaty, które na tyle dobrze symulują cytowanie autentycznych tekstów, że mistyfikacja sama w sobie nie jest pustą grą, ale chwytem autentyfikacji. Z jednej strony wydaje się zacierać różnicę między realnością a nierealnością, fikcją projektując ponad tą opozycją, a z drugiej – wymaga od odbiorcy nieustannego samokształcenia, by wciąż utrzymać świadomość energetyzującego rozpoznania. Różnorodność fantastycznego światostwórczości osadzonego w środowisku znakowym, rozwijana równolegle i współzależnie z naukowymi teoriami wprowadzającymi wieloświaty i wielowymiarowość, wydaje się naturalnie zmierzać ku pogłębieniu i poszerzeniu refleksji semiotycznej. Sprawy do niedawna nie wyglądały jednak pod tym względem specjalnie dobrze...

Rozkwitowi tendencji światostwórczych w fantastycznej literaturze dwudziestowiecznej towarzyszył bowiem brak większego zainteresowania tym fenomenem ze strony dominującej ówczesnie metodologii literaturoznawczej, czyli strukturalizmu, a w jego ramach – narratologii. Największy wysiłek porządkowania refleksji nad narracją i semiotyką opowieści, któremu tylko w dalekim tle towarzyszyło rozjątrzenie problematyki „światowości” fikcjonalnej, podjęto właśnie w ramach analitycznej praktyki strukturalistycznej w okresie stabilizowania konwencji

11 W 2011 roku Amanda Dillon wciąż była zdania, że teoretycy *science fiction* zbyt mało miejsca w swych koncepcjach poświęcają wyróżnikowi tej konwencji, czyli stworzonym światom (*invented worlds*). Tymczasem konwencja ta dzięki nieuniknionej konfrontacji światów i czytelności procesu ich konstruowania funkcjonuje na podobieństwo metafikcji. Szczególnie sprawnie demonstrując metafikcjonalne chwytów, staje się „metafikcją performatywną”. A. Dillon, ‘Prism, Mirror, Lens’: *Metafiction and Narrative Worlds in Science Fiction*, praca doktorska – University of East Anglia, Norwich 2011, s. 25 – <https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/39033/1/2011DillonAphD.pdf> [odw. 20.07.2020].

science fiction¹². Zbieżność nie jest przypadkowa, bowiem oba te zjawiska rodziły się w tle kariery metody naukowej oraz wzrostu roli techniki w cywilizacji zachodniej. To nie „nasza” konwencja posłużyła jednak za materiał analityczny czy poglądowy. Prace nad określeniem jej specyfiki przebiegały na marginesie, by dopiero później, od końca lat 70. ubiegłego wieku, stopniowo włączać się do głównego nurtu refleksji narratologicznej, a także – ośmielić się stwierdzić – ją wzbogacać.

Punkt wyjścia narratologii tkwił oczywiście w prozie realistycznej¹³, w myśl założenia, że jest to fikcja „podstawowa” i do niej odnoszą się dopiero wszystkie inne typy fikcji. Jej świat „przedstawiony” nie ulegał wstępnemu zróżnicowaniu warunkującemu i modułującemu sensy utworów w trakcie analizy. To nie ten świat był najważniejszym problemem – jego nachalna oczywistość mogła dawać poczucie bezpieczeństwa badaczowi zainteresowanemu stylistyką narracji¹⁴. Spójność ontyczna zapewniana była przez sieć odniesień tworzącą rozmyte „fik-

-
- 12 W czasie wyodrębniania, ekspansji i krystalizacji wiedzy o narracji. M. Głowiński, *Wokół narratologii*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 5–7. Susana Onega i José Ángel García Landa początku „współczesnej narratologii” upatrują około roku 1950 – *Introduction*, w: *Narratology. An Introduction*, red. S. Onega, J.Á. García Landa, New York 2014 (pierwodruk – 1996). Z kolei Henryk Markiewicz umieszcza narratologię strukturalną wśród „naukowych teorii powieści po drugiej wojnie światowej”. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 469–500.
- 13 Zjawisko „imperialistycznego realizmu” lub „imperrealizmu” bardzo produktywnie piętnuje najważniejszy z rodzimych badaczy światostwórstwa (w promowanym przezeń wariantcie leksykalnym – „światotwórstwa”) i światocentryczności – Krzysztof M. Maj, posilający się koncepcjami Lindy Hutcheon oraz Marie-Laure Ryan. Zob. np. K.M. Maj, *Światy poza światem. Od świata przedstawionego do narracji światocentrycznej*, w: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 16. Monika Fludernik (*Towards a „Natural” Narratology*, London 1996) nakreśliła analogię między skłonnością odbiorcy do „naturalizacji” fikcji, czyli pozostawiania „blisko” znanego mu świata, a skłonnością do narratywizacji doświadczenia. Zob. także M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, London – New York 2009, s. 55–56.
- 14 Zwłaszcza wewnątrz sfery oddziaływania rosyjskiego formalizmu. S. Onega, J.Á. García Landa, *Introduction*, dz. cyt., s. 23. Krytycznie do terminu „świat przedstawiony” odnosi się Krzysztof M. Maj, *Światy poza światem*, s. 37: „Kategoria świata przedstawionego przez swą służebność wobec paradygmatów werbalnej hegemonii i imperrealizmu, ugruntowywanych dodatkową konotowaną przez termin dokonanością, skończonością, totalnością, mimetyczną adekwatnością, prawdo-

cyjne pole odniesienia”¹⁵, a z punktu widzenia realizmu – „nasz” świat. Pozorna stabilność stopniowo przestała jednak wystarczać. Historia narratologii strukturalistycznej naznaczona była więc wzrastającą koniecznością kompensacji napięcia wywoływanego przez niedostateczne „uświatowienie”¹⁶ fikcji. Pierwotne napięcia rodziły się w spiętrzonych opozycjach między językiem a narracją, narracją a fabułą, dyskursem a historią, fabułą a materiałem fabularnym. Badanie schematów fabularnych na przykład odwracało uwagę od językowego ukształtowania konkretnego wystąpienia schematu (jego „aktualizacji”).

Historia narratologii rozwijała się zatem od dominującego zainteresowania stylistyką narracji przez przesuwanie akcentów na fabularność, punkty widzenia, semantykę narracji, retorykę, teorię odbioru. Tropły wiodły do kognitywistyki, semantyki światów możliwych i analizy ideologii narracyjnych. W kontekście konwencji fantastycznonaukowej szczególnej wyrazistości nabiera nieustanna obecność problematyki świata (czy raczej – światów) w centrum poetyki tej konwencji, co jest istotne wobec zbyt – z tego punktu widzenia – powolnego wzrostu jej roli w narratologii „ogólnej”. Przeświadczenie o autonomii fikcji stało się paradoksalną przeszkodą w sensotwórczym „uświatowieniu” fikcji narracyjnej, ponieważ utrudnia ono – przez swój automatyzm – wewnątrzfikcyjne zróżnicowanie ontologii.

Poniższe rozważania mają na celu wskazanie istotnych momentów rozwoju strukturalistycznej metody, akcentów prowokujących ujawnianie się problematyki „uświatowienia” fikcji, a tym samym – przy-

podobieństwem, nie daje się w żaden sposób pogodzić z wizją przedstawienia performatywnego”.

15 J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982; J. Andereg, *Fikcja i komunikacja*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, przeł. Marek Lewicki, s. 265: „Sprawa, o którą chodzi w komunikacie, zostaje ukonstytuowana, podobnie jak jej warunek, dopiero poprzez sam tekst”.

16 Ze słowem tym należy obchodzić się ostrożnie. Może się ono bowiem kojarzyć z frazeologizmem „człowiek światowy”.

gotowujących grunt pod wzbogacanie zakresu materiału analitycznego o utwory fantastycznonaukowe¹⁷.

Strukturalizm wobec światów fikcyjnych

Strukturalizm uznał początkowo pierwszeństwo planu języka, preferując analizę narracji jako dyskursu¹⁸, co w przypadku języka fantastyki naukowej eksponowało obecność neologizmów i stylizacji na język naukowy. Na tym poziomie zazwyczaj dominuje schematyzacja odzwierciedlająca pewność siebie wspólnego, pozafikcyjnego systemu językowego¹⁹.

Trzeba przy tym pamiętać, że narracja we wczesnej fantastyce naukowej zdecydowanie stała „po stronie” czytelnika, tj. pierwszeństwo nad spójnością świata miała jego przejrzystość dla czytelnika zakotwiczonego w „naszym” świecie, „naszym” języku.

Narracja pełni w światostwórczej science fiction istotną funkcję, to tutaj bowiem najwyraźniej uobecnia się charakterystyczny paradoks wyobcowania (najczęściej temporalny). Język narracji jest w przeważającym stopniu „nasz”, choć powinien być bardziej „tamten”²⁰. Doskonała pod

17 „W kierunku «semantyzacji» badań nad fabułą”. K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, w: tenże, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 153.

18 O wcześniej rozpoznanych problemach związanych z interpretacją relacji między formalizmem a strukturalizmem zob. A. Shukman, *Od formalizmu do strukturalizmu*, „Teksty” 1979, nr 4.

19 W myśl tzw. hipotezy Sapira-Whorfa, wewnątrz szerszego zbioru hipotez sformułowanych w następstwie „zwrotu lingwistycznego”. Por. J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 11 i n. „Nic dziwnego zatem, że przywołanym wcześniej teoretykom przyszło zmagać się z problemem, który do dziś w zasadzie w polskiej myśli literaturoznawczej pozostał (poza nielicznymi próbami zmiany tego stanu rzeczy) nierozwiązany – a mianowicie z całkowitą nieprzystawalnością nomenklatury strukturalnej do opisu fikcyjnych światów tworzonych w paradygmacie innym niż imperrealny. Strukturalna teoria literatury, z jej marzeniami racjonalistycznego rozdzielania świata «poza-tekstu» od świata «tekstu» podtrzymywała bowiem cały czas werbalną hegemonię [...]” – pisze Krzysztof M. Maj, *Światy poza światem*, s. 42.

20 Por. R. Handke, *Wstęp do rozdziału Poetyka science fiction*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 225.

tym względem powieść – realizująca logikę temporalną poziomów komunikacyjnych – byłaby jednak całkowicie niezrozumiała, tak czy owak wymagałaby przekładu. Według tej zasady działa również wielokrotnie podkreślany konserwatyzm rozwiązań nie tylko stylistycznych, lecz także szerzej – kompozycyjnych.

Głębiej, pod tą powierzchnią anachronicznego i paradoksalnego ukształtowania języka w *science fiction* istnieje odrębny świat fikcyjny. Jego indywidualność często jednak błędnie wobec wyrazistości odniesień międzytekstowych, wobec archetekstu²¹ (megatekstu). Presupozycje współtworzące światy zostały później zredefiniowane w kategoriach intertekstualnych²². W toku swego rozwoju strukturalistyczna analiza *science fiction* dążyła jednak do odkrycia „momentu” integralności, który zrównoważyłby intertekstualne „rozproszenie”, paradoksalną strukturę tężejącą w pustce pomiędzy strukturą słowną a jeszcze nie do końca sprecyzowanymi światami, później określanymi często jako pochodne wobec tekstu – „tekstowe”²³. A po drugie – prowokowałyby do odniesień do rzeczywistości globalnych struktur znaczeniowych – światów – w miejsce odniesień punktowych (aluzji), doraźnych fantazji o „cudownych wynalazkach” szalonych naukowców lub o morderczych monstrach.

Problematyka świata pojawia się w punkcie wyjścia refleksji strukturalistycznej jako kłopotliwa spuścizna tradycji *mimesis*, tłumiona relacja odniesienia do rzeczywistości zewnętrznej. Miała być płynnie przekładana na badania nad fikcją literacką. Podobnie jak we wpływowej Ingardenowskiej koncepcji „quasi-sądów”, byty mentalne, wyobrażone, formowały się w światy „przedstawiane”, bezpośrednio zależne od formy przedstawienia. Na pierwszym planie znajdowała się autonomia fikcji, a wszelka energia interpretacyjna spożytkowana była na określanie owej negatywności określającej swoistość fikcji. Trop ten prowadzi aż do Arystotelesa i jego tezy o swoistości nowej „poetyckiej” konfigu-

21 „Transtekstualność” w ujęciu Gerarda Genette’a – G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 107–155.

22 J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

23 J. Gavins, *Text World Theory. An Introduction*, Edinburgh 2007.

racji bytów i zdarzeń, nawet tych „prawdziwych”²⁴. Trop ten został podjęty tak przez strukturalistów, jak przez amerykańską Nową Krytykę (*New Criticism*), zaś zabiegi fikcjonalne, semantyczne przekształcenia, podlegały analitycznemu rozdrobnieniu na kategorie funkcjonalne, takie jak: narrator, czas, przestrzeń czy postać (początkowo zaniedbana, później rehabilitowana).

Efektem było stopniowe precyzowanie terminologii, mnożenie bytów teoretycznych i wirtualnych z jednoczesnym ujawnieniem kłopotów przy przekraczaniu granicy między systemem fikcjonalnych znaczeń a „empirią”. Proces ten wzbogacały urozmaicenia terminologiczne związane z promieniowaniem poszczególnych tradycji narodowych i ośrodków naukowych. W rodzimym literaturoznawstwie importowano takie terminy jak *sjużet*²⁵ czy *plot*. Wcale nie rezygnowano przy tym z bardziej swojskich: „kompozycji fabularnej” czy „schematu fabularnego”. Rzeczywistość literacka okazywała się zawsze bogatsza od prób jej zamknięcia w terminologii.

W odłamie tradycji strukturalistycznej zainteresowanej utworami narracyjnymi, właściwie od jej początków, otwierała się przepaść między porządkiem sfery wysłowienia, stylistyczną powierzchnią narracji, a „gramatyką” fabuły²⁶, odzwierciedlająca dynamikę między dwoma filarami strukturalizmu literaturoznawczego: znakiem (a w nim między *signifiant* a *signifié*) a systemem (paradygmatem, zespołem możliwości). Przepaść ta była stopniowo wypełniana w dyskursie analitycznym przez *sjużet* z jednej strony, a z drugiej – przez schemat fabularny. *Sjużet* wyprowadzony był ze strony powierzchni znaku, natomiast schemat fabularny – od strony systemu, czyli paradygmatu (zestawu możliwości używania znaków). Pierwszy zmierzał jednak ku określeniu niepowtarzalnej struktury złożo-

24 Arystoteles, *Poetyka*, oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983. Zob. R. Siwek, *Narratologiczny aspekt „Poetyki” Arystotelesa*, „*Litteraria*” 1989 (21), s. 5–18.

25 R. Zimand, „*Sjużet* – co to za zwierzę?”, „*Teksty*” 1972, nr 6. „[H]istoria jest niewygodną nazwą dla języka polskiego, podobnie jak «sjużet», który zawsze trzeba brać w cudzysłów usprawiedliwiający zapożyczenie” – stwierdził Jerzy Ziomek, *O sztukach fabularnych*, „*Teksty*” 1972, nr 1, s. 29.

26 Gramatyka fabuły postrzegana właśnie jako byt językowy. To „figura semantyczna”, „stanowiąca układ jednostek znaczeniowych mających byt językowy”. K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, dz. cyt., s. 151.

nej ze standardowych elementów, drugi ku uniwersalności. Dodatkowo, z fabuły wyodrębniano akcję, by odróżnić zdarzenia porządkowane teleologicznie²⁷ od tych „zaledwie” powiązanych przyczynowo.

W centrum, w „ślepej plamce” strukturalistycznej narratologii, znalazła się postać literacka, zaniebywana z powodu unikania pokusy psychologizacji. Fikcyjna postać swym działaniem oraz zaaranżowaną psychę kieruje na siebie szczególną uwagę zorientowaną „mimetycznie”, a przez to budzi uczucia, od antypatii po empatię. W strukturalizmie była ujmowana jako twór słowny, nietrwały, relatywny. Z jej analizowaniem należało obchodzić się ostrożnie, by uniknąć zwrotów wskazujących na upodmiotowienie z zewnątrzfikcyjnego punktu widzenia²⁸. W „gramatyce fabuły” postać mieściła się w ogólniejszej kategorii „aktantów”, nie zachowując przewagi nad pozostałymi typami aktantów, takimi jak chociażby zjawiska pogodowe czy ożywione przedmioty. „Aktanty” mogą być rozpisane na funkcje fabularne²⁹, można ich uczynić zmienną w stałych równaniach, ale schematy fabularne wypełniające nie oddają bogactwa wypełnienia tej fabuły, na co wskazał później Roland Barthes w *Efekte rzeczywistości*³⁰.

Z postacią wiąże się preferowane w tradycji anglojęzycznej pojęcie *plot*³¹. Pojęcie to oznacza coś więcej niż „fabułę”, wskazuje bowiem na potencjalność działań tkwiącą w konstrukcji postaci oraz ich motywacji wraz z ich „kompozycyjną” dyspozycyjnością. Dominująca funkcja postaci

27 Akcja stanowi wówczas „typ fabuły [...], w której przeważają działania i przeciwdziałania bohaterów zmierzających do uzyskania określonych celów”. J. Sławiński, hasło Akcja, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. trzecie, Wrocław 1998, s. 18.

28 H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 150: „Uparte życie ma więc postać literacka ujmowana jako osobowość: zjawia się nawet tam, gdzie nie życzy sobie tego autor”.

29 R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, w: *Narratologia*, dz. cyt., s. 36.

30 R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

31 W opozycji do *story*. Rozróżnienie to zaakcentował E.M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927, s. 85–86), opisując je na przykładzie elementarnych struktur. Różnicę uchwycił między frazami „the king died and then the queen died” a „the king died, and then the queen died of grief”. Stopień zależności między motywacjami a siecią przyczynowo-skutkową decyduje o „gęstości” *plot*.

w „odblokowaniu” światocentryczności³² szczególnie wzmocniona została przez teorię i technikę narracyjnych punktów widzenia³³. Postacie jako punkty ogniskowania wiedzy i postrzegania³⁴ ustanawiają struktury protoświatowe, które zostały później nazwane prywatnymi światami fikcji³⁵. W najpopularniejszej, między innymi w naszym kraju, kategoryzacji sytuacji narracyjnych autorstwa Franza Stanzela, dzielącego ze strukturalistami zamiłowanie do systemu i schematów, dominujące kryteria ontologiczne w charakterystyczny sposób krzyżują się ze stylistycznymi i kompozycyjnymi (demonstracja „ja” i przewagi narratora nad postaciami).

W fikcyjnych postaciach odkryto jednak zagubiony potencjał reintegracji, głównie dzięki temu, że nie da się pominąć siły ich oddziaływania na emocje i wyobraźnię odbiorcy. Postać jest także pośrednikiem między konstruowaną w tle społecznością, systemami wartości a schematyzacją fabuły, nawet wówczas gdy – jak w narracji „panoramicznej” – istotą polityki informacyjnej było rozmnożenie punktów widzenia. Konstrukcja postaci decyduje o przewidywalności rozwoju akcji. Wreszcie, „światy prywatne” postaci, czyli światy ich wiedzy, poglądów, marzeń, wyobraźni, współokreślają tekstowy świat aktualny³⁶.

Narratologia nie była zatem ani jednolita, ani jednorodna. Mimo że nazwa tej dziedziny badań wskazuje na zainteresowanie narracją, w konsekwencji niedomykania się szczeliny między narracją a fabułą, dyskursem a historią, zarysowały się dwa odrębne kierunki badań. Z czasem zaczęły dominować ten, który narrację traktuje jako czynnik przygodny³⁷.

32 Marie-Laure Ryan obok światocentryczności (*world-centered texts*) wskazuje na kompozycje postaci- oraz fabułowocentryczną (*character-centered, plot-centered texts*). M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, nr 3, s. 361–388.

33 O wpływie teorii Henry’ego Jamesa zob. S. Onega, J.Á.G. Landa, *Introduction*, dz. cyt., s. 20.

34 Wśród dysponentów punktów widzenia można umieścić także narratora (por. N. Friedman, *Punkt widzenia w powieści*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 3), utrwalając przy tym tradycję jego pełnej fikcjonalizacji.

35 M.L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington – Indianapolis 1991, s. 111–118.

36 Tamże.

37 Równoważony przez nacisk badaczy na zjawisko *emplotment*, czyli wyższość „wypowiedzenia” nad „paradygmatem”. Kategoria ta została bardzo chętnie podchwy-

Główna bowiem aktywność strukturalistów skupiła się z czasem na badaniu „schematów procesualno-zdarzeniowych”³⁸, powtarzalnych, wpisanych w paradygmat semiologiczny, na redukcji fabuł do schematów oczyszczonych z kontekstowych zależności, tak aby możliwe było ich ujęcie w aspekcie generatywnym³⁹.

Badania te dążyły do wskazania warunków niezależności od konkretnych sytuacji wypowiedzeniowych. Konstrukcje te wyabstrahowane są jednak z opowieści, stąd wciąż termin „narratologia”. Termin ten nie usuwa jednak rozwarstwienia, ale je zachowuje do budowania kolejnych etapów abstrakcji. Połączenie narracji (sytuacji narracyjnej) i schematu fabularnego wciąż stanowi otwarty problem, szczególnie wskazywanie węzłów współzależności między schematem fabularnym a układem kompozycyjnym i poziomem dyskursu⁴⁰. Połączenie to może się dokonywać od strony schematu fabularnego⁴¹, poprzez aktanty, funkcje fabularne, „role narracyjne”⁴² i plot, albo ze strony typologii sytuacji narracyjnych czy teorii punktów widzenia.

cona przez Haydena White’a w jego figuralizacji historii. Zob. np. R. West-Pavlov, *Temporalities*, New York 2013, s. 81–82. W 1973 William O. Hendricks konstatuje, że strukturaliści zupełnie już pomijają „powierzchnię tekstu”. W.O. Hendricks, *Methodology of Narrative Structural Analysis*, „Semiotica” 1973, nr 2, s. 163. Przekład polski – W.O. Hendricks, *Metodologia strukturalnej analizy narracji*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.

- 38 K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, dz. cyt., s. 162. „Oto po okresie skupienia uwagi przede wszystkim na „tym, co literackie”, tj. na językowości przekazu literackiego, „wraca się” poniekąd do zainteresowania tematyką w pewnej mierze od językowości oderwaną”. Tamże, s. 150. Zwróćmy uwagę na określenia osłabiające.
- 39 W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- 40 Chodzi o związki „pionowe”, przez Jerzego Ziomeka nazywane – za Emilem Benvenistem – „związkami integracyjnymi”. J. Ziomek, *O sztukach fabularnych*, dz. cyt., s. 33.
- 41 Kazimierz Bartoszyński, popierając Romana Zimanda, opowiada się za zróżnicowaniem fabuły (jako językowej – odpowiednika sjużetu, choć powinna to być kompozycja fabularna) i schematu fabularnego. K. Bartoszyński, *O badaniu układów fabularnych*, dz. cyt., przyp. 7, s. 183.
- 42 C. Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973. Zob. też retoryka fikcji w rozumieniu Wayne’a C. Bootha – W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, w: *Narratologia*, dz. cyt., s. 212–233.

W syntetycznym tekście *O badaniu układów fabularnych* Kazimierz Bartoszyński wskazał moment graniczny, w którym odczuwane było rozczarowanie, odczucie niepełności i niewystarczalności teorii strukturalistycznych. Bartoszyński potwierdza nieprzystawalność terminu „narratologia” do rzeczywistej problematyki badawczej⁴³. Sam stał po stronie teorii fabułowocentrycznej. Podążając śladami innych badaczy, wyróżnił trzy główne warstwy fabuły⁴⁴. To już pierwszy trop „kompensacyjnego rozwarstwienia”. Owe trzy warstwy to: warstwa powierzchniowo-tekstowa fabuły, związana z konkretnym dyskursem narracyjnym i jego tekstową realizacją, warstwa funkcji (w których kluczową rolę odgrywają aktanty) oraz warstwa schematów fabularnych. Bartoszyński między wierszami, w dopowiedzeniach i w prospekcji⁴⁵ rozwija już jednak kolejną warstwę – „głęboką”, która skupia odniesienia fabuły do innych układów oraz „do tekstu utworu literackiego jako całości”⁴⁶. Tym samym uznaje potrzebę konkretyzacji obiegu tezy o autonomii fikcji⁴⁷.

Podstawowym problemem statusu fikcyjnego świata jest tautologiczna, nierozstrzygalna relacja między fabułą a materiałem fabularnym, zakładana w narratologii strukturalistycznej. Materiał fabularny (jeżeli istnienie takiego założymy – dopowiada Bartoszyński⁴⁸) stanowi punkt wyjścia fabuły, ale jednocześnie jest z owej fabuły abstrahowany. Po drugie, jak stwierdza Bartoszyński, fabuła jest zawieszona właśnie mię-

43 „[...] jeśli nauka o schematach fabularnych rozumianych tak, jak się to tu czyni, ma być nazwana narratologią, wybór nazwy wydaje się niezbyt trafny. Sugeruje ona przede wszystkim zainteresowanie narracją, zjawiskiem silnie związanym z językiem werbalnym, a w małym stopniu i tylko metaforycznie przystającym do innych języków. [...] eksponując narrację, „narratologia” przemilcza właśnie to, o co ma w niej chodzić, a więc pozajęzykowe elementy fabuły”. K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, dz. cyt., s. 161–162.

44 Tamże, s. 151.

45 „Mówić tu można jeszcze o warstwie czwartej, którą wypadaloby nazwać strukturą głęboką czy paradygmatem fabuły” (m.in. odniesienie do tego, co można nazwać „materiałem fabularnym”, „inne figury czy elementy dzieł, w których skład owe fabuły wchodzi”). Tamże, s. 173.

46 Tamże.

47 R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994 (tu: rozdział *The autonomy of fiction and the concept of world*, s. 96–107).

48 K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, dz. cyt., s. 173.

dzy materiałem fabularnym, trudniejszym do uporządkowania, charakteryzującym się niejasnym statusem na pograniczu wnętrza i zewnątrz fikcji literackiej, a jej implikowanym synchronicznym, „sztywnym, logicznie skomponowanym paradygmatem”⁴⁹. Ów paradygmat, w domyśle, miałby pełnić funkcje konkurencyjne wobec założonego materiału tematycznego i stanowić właściwy punkt odniesienia konstruowanych sensów. Bartoszyński relacjonuje też koncepcję Algirdasa Greimasa, ukierunkowaną na wykrywanie „modelu konstytutywnego” (*modèle constitutionnel*) fabuły – „języka generującego wypowiedzi narracyjne”⁵⁰. Wynika ona z dążenia do analizy immanentnej, wskazuje na pierwszeństwo zahaczenia sensów w fikcyjnym świecie. Wreszcie, odwołuje się do „związków relacji” z koncepcji Claude’a Levi-Straussa zachodzących między mitemami jako węzłami struktury⁵¹. Bartoszyński zademonstrował zatem typowy niedosyt spójności. Mnożenie podziałów to nie tylko rozwarstwianie, ale także szukanie połączeń.

Lubomír Doležel w tekście *Semantyka narracji*⁵² formułuje typową dla strukturalizmu pętlę logiczną analizy tekstu. Struktury tekstu powinny być opisywane, według autora, na dwóch poziomach: semantycznym i powierzchniowym, ale ten pierwszy jest jednocześnie „elementem kształtującym” i analitycznym założeniem. Na tej podstawie określane są warunki spójności tekstu fabularno-narracyjnego. Artykuł Doleżela zawiera zatem wiele aksjomatycznych wstępnych ustaleń. Przede wszystkim następujące: „Za podstawową [...] cechą wyróżniającą teksty narracyjne możemy uznać spójną fabułę” (a w przypisie: „Należy podkreślić, że zajmujemy się tutaj pewną abstrakcyjną semantyką fabuły [...]”). W ten sposób automatycznie tworzy się niesprecyzowane, zamaskowane sprzężenie narracji i fabuły, czyli makrostruktura określająca spójność semantyczną. Powiązanie tych dwóch poziomów jest arbitralne,

49 Tamże, s. 173.

50 Tamże, s. 174.

51 Bartoszyński odwołuje się do Levi-Straussa jako autora koncepcji podporządkowującej narrację systemowi łączącemu aspekty poznawcze, ontologiczne i wartościujące.

52 L. Doležel, *Semantyka narracji*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Narratologia*, dz. cyt., s. 124–125.

określane przez „reguły rzutowania”. Kolejne założenie to istnienie struktury „typowego” tekstu narracyjnego (z dominującą spójną fabułą) jako punktu wyjścia spójności semantycznej całego tekstu. Tymczasem – jak się okazuje – fragmentaryczność fabularna może charakteryzować utwory światocentryczne, w tym te radykalnie oparte na „ksenoencyklopediach”⁵³. Motywy narracyjne jako elementarne jednostki semantyki fabuły są też symetryczne – opis semantyczny waha się między stanem a zdarzeniem. Mimo ich rozróżnienia elementy te są – zdaniem Doleżela – wzajemnie przekształcalne: „pojęcie zdarzenia oprzemy na pojęciu stanu; zdarzenie definiowane będzie jako pewna zmiana (przekształcenie) jednego (początkowego) stanu w stan inny (końcowy)”⁵⁴. Doleżel dostrzega istnienie (za Tzvetanem Todorovem) metatekstu, który pozwala interpretować twierdzenia oceniające, czyli takie, które domagają się nieintuicyjnego potraktowania. „Metamotywy” tego typu tworzą sieć semantyczną, „ideologiczną nadbudowę” opowiadanych stanów i zdarzeń. Składają się na tę sieć komentarze, tak formułowane przez narratora, jak przez postacie⁵⁵. Fabuła może być zatem odnoszona do tego potencjalnego (nie zawsze sformułowanego) poziomu ogólnych i wartościujących twierdzeń.

Drogą do uwolnienia narratologii z powyższych dylematów okazała się częściowo „relacja układów fabularnych do postaci”⁵⁶. Fabuła, ze względu na relacje do postaci (w „głębokiej” warstwie), może być pojmowana jako rozwijanie ich potencjału i konsekwentnych interakcji. Może być pojmowana albo atomistycznie – jako ciąg stanów rzeczy wraz z przejściami między nimi, albo z punktu widzenia rozwoju oferowanych przez zdarzenia możliwości rozwoju fabuły⁵⁷. Przesunięciu nacisku z fabulocentryczności (aktanty, funkcje) na postacie towarzyszy wzmocnienie ich ujęcia kontekstowego, kompleksowego. Nie wypełniają one już wyłącznie roli aktantów. Bartoszyński – choć wciąż skoncentrowany

53 R. Saint-Gelais, *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*, Québec 1999, s. 139–140.

54 L. Doleżel, *Semantyka narracji*, dz. cyt., s. 128.

55 Tamże, s. 140.

56 Tamże, s. 175.

57 W koncepcji Claude'a Bremonda. Zob. np. C. Bremond, *The Logic of Narrative Possibilities*, w: *Narratology: An Introduction*, dz. cyt., s. 61–75.

na fabularności – zapowiada nowe perspektywy badawcze opierające się na analizie „nieredukowalnych postaci” jako „układów społecznych osobowości”⁵⁸. Przesunięcie to zbiega się z analizą fabuły jako plotu i analizą dynamiki ról narracyjnych i ogniskowania narracyjnego. Strategia ta stanowi, zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego, przykład „tendencji integracyjnych” w badaniach nad układami fabularnymi⁵⁹. Pozwala ona „uniknąć redukcji układów fabularnych do zbyt prymitywnie rozumianych ich «elementów», za jakie uważa się funkcje i ich sekwencje”⁶⁰. Później Gerard Genette z „uświatowienia” wypowiedzi („diegetyczności”) za pośrednictwem powiązania ontologii z podmiotem wypowiedzi⁶¹ i podmiotem postrzegania (ogniskowania – fokalizacji⁶²) uczynił kryterium typologizacji struktur narracyjnych⁶³. Dzięki takiemu ontycznemu zakotwiczeniu, czyli stabilizacji źródła informacji, „poznawcze figury fabularne”⁶⁴ mogły się odnosić do świata wyznaczanego jako zewnętrznego wobec świata fikcyjnego (światów fikcyjnych).

Doleżel we wczesnym okresie swej kariery, z którego pochodzi przywołany już wyżej artykuł, rozgrywa charakterystyczne dylematy strukturalizmu, ale zapowiada też nowe rozłożenie akcentów. Oto w punkcie wyjścia dyskursu znajduje się plan semantyczny, a dodatkowo plan powierzchniowy jest wypadkową relacji między semantyką

58 K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, dz. cyt., s. 176.

59 Tamże, s. 177.

60 Tamże, s. 181.

61 R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

62 W anglojęzycznej teorii narracji zwyciężył wariant *focalizer* (zamiast neologizmu Mieke Bal – *focalizor*) na oznaczenie punktu ogniskowania wiedzy i obserwacji. Zob. G. Nieragden, *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements*, „Poetics Today” 2002, nr 4, s. 688.

63 Istotne pod tym względem okazały się także dyskusje nad rozróżnieniem *mimesis* i *diegesis*, a także analizy narracji zagnieżdżonych (*embedded narrative*), rozwinięte przez Genette’a. To dzięki rozróżnieniu poziomów narracyjnych i wprowadzanych przez nie światów *diegesis* domagało się wyodrębnienia. Genette definiuje je pośrednio, dzięki swej typologii narracji i wyróżnieniu m.in. narracji „intradiegetycznej”. R. Bunia, *Diegesis and Representation: Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative*, „Poetics Today” 2010, nr 4, s. 680.

64 K. Bartoszyński, *O badaniach układów fabularnych*, dz. cyt., s. 167.

a „metatekstem”. Właściwa spójność osiągnana jest w otwartej i nierozpoznanej do końca relacji między tymi ostatnimi planami. Dzięki triadycznemu układowi nie ulega już deprymującej tautologizacji tak łatwo. Dodatkowo spójność ta wspomagana jest przez powiązanie z modalnością aletyczną warunkującą wartości prawdy (konieczności) i możliwości jako zależne od pozycji i wiedzy postaci (w tym narratora), czyli od logiki epistemicznej. Stanowisko to prowadzi do koncepcji świata jako systemu możliwych zdarzeń i stanów rzeczy. Tak rozumiane są tu fabuły. Później koncepcja ta wzbogaci się o inspirację płynącą z teorii światów możliwych. W tym kierunku będzie podążał czeski teoretyk literatury w swych kolejnych publikacjach. Podobną drogę przeszedł też Thomas Pavel (1985), który w *Poetics of Plot* za punkt integrujący przyjął postacie i od tego poziomu budował większe całości – domenę postaci (możliwości rozwoju historii zależne od tej postaci), a następnie – domeny narracyjne⁶⁵.

Czasoprzestrzeń stanowiła scenery, rysowała się w świetle wiedzy i postrzegania postaci. Ożywienie wprowadził także „z boku” Michaił Bachtin ze swoim „chronotopem”, krzyżując analizę czasoprzestrzeni z dynamiką ideologii utworów. W łonie strukturalizmu, w toku rozdrabniania przedmiotów analizy pod hasłem wyodrębniania elementów pierwszych (fabuły, czasu, przestrzeni, postaci), wiele koncepcji zmierzało ku zainteresowaniu rozległą strukturą światową także poprzez analizę układów czasoprzestrzennych jako fikcjonalnego osadzenia sensownych komunikatów i ich konfrontacji.

Koncepcja narracyjnego *deixis* określała spójne *origo*, źródło narracyjnego świata, ale miało ono – chociażby w ujęciu Kazimierza Bartoszyńskiego⁶⁶ – charakter lokalny i pochodny względem dyskursu (wrażen deiktycznych). Zgodnie z tezami Bartoszyńskiego wyróżnikiem fikcji, jako szczególnego przypadku kontaktu zapośredniczonego przez komunikat pisemny, jest jej apragmatyczny charakter⁶⁷, podczas gdy utwór

65 T.G. Pavel, *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, Manchester 1985 (tu: rozdział 3, *Semantic Considerations: Narrative Domains*, s. 43–53).

66 K. Bartoszyński, *Opowiadanie a deixis i presupozycja*, w: tenże, *Teoria i interpretacja*, dz. cyt.

67 Tamże, s. 190–191.

niefikcyjny „przeznaczony [jest] do natychmiastowej konsumpcji”⁶⁸. W fikcji kontakt zakłada wymuszenie znajomości encyklopedii nadawczej⁶⁹ za pomocą *deixis* i presupozycji. Formuje się „intersubiektywny układ odniesienia”, fantomatyczna „mapa”⁷⁰, co w analizie utworów fantastycznonaukowych przybierze formy „nieobecnego paradygmatu”⁷¹, a następnie wspomnianej już „ksenoencyklopedii”. Celem jest „wzbudzenie w czytelniku przeświadczenia, iż obcuje za pośrednictwem opowiadania ze światem niezmiernie bogatym i złożonym, światem o realności tym bardziej przekonującej, im trudniej jest uchwycić całą jego szczegółowość i różnorodne panujące wewnątrz niego relacje”⁷². Odczucie realności zależne jest zatem bezpośrednio od odczucia ograniczeń poznawczych podmiotu (lub podmiotów). Szczególnie istotne okazują się emocjonalne reakcje odbiorcy współdecydujące o jego dyspozycjach poznawczych: dążenie do „zanurzenia” się w fikcyjnym świecie konfrontowane z zawieszeniem niewiary pojmowanym tradycyjnie⁷³ czy lubowaniem się w ambiwalencji iluzji⁷⁴. Włącza się poczucie zagubienia – „[czytelnik] doznaje efektu chaosu, efektu wejścia «w środek życia»”⁷⁵. Nad tymi czynnikami „unoszą się” kwestia warunków czytelności apragmatycznej wypowiedzi narracyjnej, głównie uzależnienie od zasięgu społecznego – kręgu literackich konwencji „tworzących wspólny świat nadawcy i odbiorcy”⁷⁶ oraz schematów „imitacji mówienia pragmatycznego”⁷⁷.

Aby odróżnić realizm od fantastyki w ramach teorii strukturalistycznych nie było konieczne powoływanie się na światostwórstwo, szcze-

68 Tamże, s. 195.

69 Zob. M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: tenże, *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

70 K. Bartoszyński, *Opowiadanie a deixis i presupozycja*, dz. cyt., s. 196.

71 M. Angenot, *Wstęp do semiotyki science fiction*, przeł. J. Chmielewski, „*Fantastyka*” 1983, nr 11–12, s. 87.

72 K. Bartoszyński, *Opowiadanie a deixis i presupozycja*, dz. cyt., s. 201.

73 S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, w: *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, t. III, New York, 1868, s. 365.

74 K. Walton, *Fearing Fictions*, „*The Journal of Philosophy*” 1978, nr 1, s. 7–8.

75 K. Bartoszyński, *Opowiadanie a deixis i presupozycja*, dz. cyt., s. 202.

76 Tamże, s. 199.

77 Tamże, s. 201.

gólną ontologię fikcji, wystarczyło bowiem zdefiniować realizm jako fikcjonalizację utrwalonych społecznie poznawczych stereotypów. To już otwarcie teorii na schematy poznawcze, spopularyzowane później przez kognitywistykę. Taki trop znajdziemy na przykład w popularnym podręczniku *Zarys teorii literatury*, którego autorzy zajmują już stanowisko odsunięte od wyjściowego prymatu języka i stylu, zmierzając w kierunku pragmatyki i uspołecznienia fikcji, ale wciąż pozostaje ono minimalistyczne (w rozumieniu minimalizmu fikcji realistycznej – jak ją później nazwie Ryan⁷⁸). Działo się tak pod naciskiem badań marksistowskich i awansu socjologii literatury⁷⁹. Jest to tendencja, jakkolwiek ją oceniać samą w sobie, sprzyjająca reintegracji światów fantastycznych – na razie na poziomie utopijnego kontrastu. Dominują tu mimetyczne i ideologiczne zadania literatury fikcjonalnej – na skrzyżowaniu systemu ocen autora i społecznych tendencji wyznaczania stereotypów zachowań i ocen „życiowego prawdopodobieństwa”⁸⁰. Fantastyka w tym ujęciu nie wprowadza radykalnie odmiennych mechanizmów semantycznych, funkcjonuje jako kontynuacja: figura kontrastu, uogólnienia⁸¹, hiperbolizacji, alegorii (lub symbolu, gdy świat jest w stosunku do stereotypów poznawczych nieustabilizowany⁸²). Kognitywne procesy muszą być jednak zawsze, nawet w przypadku minimalizmu fantastycznego, wzbogacone o rozpoznanie statusu ontycznego, często skomplikowanej relacji światów możliwych⁸³.

Jeśli za punkt wyjścia analizy fikcji – także dla fantastyki! – przyjąć strategię realistyczną, to problem świata jako konstrukcji stanowią-

78 „Zasada minimalnego odstępstwa”. M.L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure*, „Poetics” 1980, s. 403–422. Mark Wolf pisze: „Kendall Walton calls this gap-filling using Primary World defaults the «reality principle», while Marie-Laure Ryan calls it the «principle of minimal departure»”. M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds*, dz. cyt., s. 61.

79 Szczególnie w odniesieniu do ideologii marksistowskiej. S. Żółkiewski, *Problemy socjologii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 3.

80 M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962, s. 46.

81 Tamże, s. 43.

82 Tamże, s. 457.

83 M.L. Ryan, *Possible Worlds...*, dz. cyt.

cej semantyczne zaplecze węzła fabularno-narracyjnego mógł być łatwo rozpraszany jako wzięty w nawias „materiał tematyczny”, podlegając redukcyjnemu ciśnieniu jak najszybszego, ockhamowskiego w duchu, rozwiązania „problemu”.

Rozwiązanie takie nie podejmuje poznawczo-emocjonalnego ryzyka, zatrzymane jest w schematach sugerowanego realizmu. Świat fikcyjny staje się wówczas jednorazowym bytem „autonomicznym”, tym trzecim, czyli korelatem, najbardziej „wypadkowym”, niestabilnym składnikiem struktury utworów. Na pierwszym planie znajdowały się stany rzeczy, motywy statyczne i dynamiczne jako symetryczne – choć poprzysuwane, skrzyżowane i czasem zaszyfrowane – odpowiedniki narracyjnych uchwytów⁸⁴. Temat i „świat przedstawiony” zrównują się w odniesieniu do rozmytego budulca – zasobu elementów, materiału tematycznego. „O ile temat utworu (i szerzej: „świat przedstawiony”) jest tworem zindywidualizowanym, jednorazowym, istniejącym w tej właśnie i tylko w tej strukturze literackiej, o tyle materiał tematyczny może stanowić pole wspólne dla wielu literackich przedsięwzięć”⁸⁵ – piszą autorzy *Zarysu*. Hierarchia i zależności pozostają niejasne. „Świat przedstawiony” jest wewnętrznie niesproblematyzowany i niepodzielny, stanowi drogę na skróty od rzeczywistości (stereotypów poznawczych) do zawartości ideowej dzieła. Trudno w takim wypadku rzeczowo rozprawić o odmienności, także tej figuralnej, fingowanej, jeśli tak wyraźnie jesteśmy skupieni na stereotypach fabularnych i poznawczych.

Ważnej w swoim czasie, choć nieco zapomnianej, próby określenia „interferencji elementów rzeczywistości przedstawionej dzieła” podjęła się Anna Martuszevska, która później zajęła się poziomowaniem światów fikcyjnych (w tym fantastycznych) jako możliwych⁸⁶. Obok „oczy-

84 Motywy – dynamiczne i statyczne (typowy podział, ale brak między nimi stratyfikacji i uspołnienienia). Dominują powiązania motywów czasowe i fabularne („W dziele epickim czy dramatycznym główną formą świata przedstawionego jest fabuła”. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, dz. cyt., s. 80). Dopiero związki funkcjonalne otwierają interpretację na problematykę światów (tamże, s. 79).

85 Tamże, s. 80.

86 A. Martuszevska, *Fantastyka w świetle teorii światów możliwych*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.

wistych” interferencji, tj. w strukturalistycznej narratologii najczęściej analizowanych (m.in. między fabułą a bohaterem), autorkę interesują te mniej oczywiste. Przestrzeń definiuje ona, za Łotmanem, nie tyle jako miejsce (rozciągłość), ile jako zbiór obiektów i relacji między nimi⁸⁷. Przypisuje jej „funkcję modelowania” postaci. Także za pośrednictwem Bachtinowskiego chronotopu dochodzi w tej koncepcji do zagęszczenia zależności przestrzenno-fabularnych. W ten sposób nakładają się niemal wszystkie elementy strukturalne „rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim”.

Ostatecznie największym wyzwaniem jest, jak się można spodziewać, zależność tego kompleksu interferencji od przyjętej koncepcji narratora. Sferę deiktyczną kształtują bowiem „czas i przestrzeń podmiotu wypowiedzi”⁸⁸. „W tym też sensie czas i przestrzeń są kategoriami prymarnymi względem bohatera i fabuły utworu – założone przez samą istotę wypowiedzi stwarzają ramy, w których może pojawić się bohater i dotyczące go zdarzenia”⁸⁹ – zauważyła autorka. Konkretnie (w fikcji) stanowisko podmiotu wypowiedzi (narratora) oraz punkty widzenia⁹⁰ wyznaczają – diegetycznie – warunki zespolenia sensów.

Wciąż jednak wywód kształtuje się pod naciskiem dominujących konwencji wyznaczających prawdopodobieństwo wewnątrzliterackie – realizmu i naturalizmu. Właśnie te konwencje znakomicie radzą sobie z ukrywaniem ideologemów (jednostek składowych ideologii dzieła, określeń świata wartości) jako kolejnych elementów interferujących⁹¹.

Świat realistyczny wymaga nadmiernej spójności, choć nie powinien przekroczyć granicy rozpoznawalnej nachalności. Jest konwencjonalny. Ta ostentacyjna pewność siebie, wewnętrzna odpowiedniość, dopasowanie informacji prowadzą do tego – jak twierdził Philippe Hamon – że fikcja realistyczna działa przede wszystkim na emocje kognitywne, wy-

87 A. Martuszevska, *Problem tzw. interferencji elementów rzeczywistości przedstawionej dzieła literackiego*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 54.

88 Tamże, s. 60.

89 Tamże, s. 60–61.

90 Tamże, s. 64.

91 Tamże, s. 63.

wołuje wrażenie, by budować wiedzę⁹². Co istotne, spójność – także ta realistyczna – musi być potwierdzana i utrzymywana, nie wystarczy jej „odziedziczyć”. Etap „wywierania wrażenia” to – nomen omen – moment wrażliwy, ale nie musi być redukowany do manipulacji. Jego retoryczny wymiar wydaje się niepomijalnym składnikiem myślenia. Utopia – przeciwnie – układy ideologemów⁹³ odsuwa od oczywistości, tworząc linię różnicowania polaryzującą obszary po dwóch stronach granicy między światami. W klasycznych utopiach nośnikiem różnicy jest postać – podróżnik, rozbitek. Później będzie to już nabierający biegłości w różnicowaniu światów czytelnik.

Struktura światów fantastycznych

Na zarysowanym powyżej tle czytelniczy sukces fantastyki naukowej wydaje się bardzo znaczący. Konwencja ta pokonała długą drogę do (wciąż niepełnego) uznania jej wartości w środowisku akademickim⁹⁴. Brak synchronizacji z dokonaniem awangardy literackiej eksperymentującej z komponowaniem narracji i stylistyki i związane z tym faktem pomijanie konwencji w głównym nurcie narratologii, mimo że zrozumiałe, okazało się dotkliwie. W pewnym przynajmniej stopniu udało się tę sytuację przekuć na korzyść. Pozwalała ona na ideologizację owego odrzucenia, a przynajmniej – zdystansowania się głównonurtowej teorii literatury wobec *science fiction*. A to z kolei – obok innych czynników – stworzyło intelektualny i ideologiczny ferment wokół *science fiction*. Czy korzystny dla niej samej?

Rodzime badania nad utworami narracyjno-fabularnymi wytyczały własne ścieżki – głównie między ekspansywną narratologią strukturali-

92 P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.

93 W rozumieniu Bachtina – jako język (zawsze żywy – w wypowiedzi) zrównany z ideologią. H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka: bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 91.

94 *Science Fiction: Canonization, Marginalization, and the Academy*, red. G. Westfahl, G. Slusser, Westport 2002.

styczną a naciskami ideologii marksistowskiej⁹⁵. Nie dało się przy tym łatwo nałożyć tych tendencji na okoliczności geopolityczne. Tak inspiracje formalistyczne, jak ideologiczne płynęły ze Wschodu i z Zachodu. Obu tendencji nie można zresztą rozdzielić. Wpływowe prace Michaiła Bachtina wpłynęły na wewnętrzną ewolucję strukturalizmu. Chronotop w połączeniu z koncepcją „słowa” powieściowego jako splotu interakcji językowo-ideologicznych na poziomie diegetycznym to koncepcja oparta na złożoności nieujmowalnej w paradygmat aksjologiczny, jakiś przejrzysty system wartości. W fikcji świat staje się doświadczeniem, którego granice zakreślane są przez słowo (językowy punkt widzenia) postaci. Ich interakcje, jeśli są pozbawione regulacji hetero- lub ektradiegetycznej, nie zapewniają stabilizacji ontycznej.

Analizy strukturalistyczne największe zdobycze uzyskały na polu badań schematów fabularno-narracyjnych. To właśnie tutaj powtarzalność i krzyżowanie się schematów domagały się pilnego uporządkowania wobec masowego przyrostu utworów literackich. Powstały znakomite podręczniki pomagające w wyławianiu podobieństw i różnic między wariantami wypełniania fantastycznych światów, takie jak *Stereotyp fabulamy Antoniego Smuszkiewicza*⁹⁶. Zapewne najważniejszym tekstem tego okresu pozostaje *Fantastyka. Utopia. Science fiction* Andrzeja Zgorzelskiego⁹⁷. Jej autor budował swą koncepcję w ramach metodologii strukturalistycznej, z wysunięciem na pierwszy plan genologii (inwariantywności, wariantywności i dynamizacji struktur). Droga ta okazała się bardziej produktywna od dominujących w głównym nurcie krytyki science fiction w naszym kraju książek o rysie popularnonaukowym, skupionych przede wszystkim na katalogowaniu zasobów tematycznych i streszczeniach, takich jak *Homo futurus* Very Graaf⁹⁸ czy *Fantastyka i futurologia* Stanisława Lema⁹⁹.

95 Por. D. Ulicka, *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii” 2017, s. 24.

96 A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980.

97 A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Warszawa 1980.

98 V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1975.

99 S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970 (wyd. drugie zmienione – 1972).

Poza typowym zainteresowaniem schematami fabularnymi teoretycy podejmujący się próby zgłębienia istoty *science fiction* (nie tylko strukturaliści) zainteresowali się powierzchniową, stylistyczną specyfiką, inaczej jednak niż narratolodzy strukturalistyczni punkt ciężkości częściej przesuwali na aspekt retoryczny. Popularność zdobyły tezy Kingsleya Amisa, który na pierwszy plan swej definicji *science fiction* wysunął kategorię „pseudonaukowości” i umieścił ją na gruncie estetycznym w zestawieniu z „naukowością”¹⁰⁰. „Pseudo” kojarzy się z oszustwem, manipulacją. *Science fiction* odznaczałaby się w takim ujęciu zaledwie sprawnością w markowaniu światostwórstwa za pomocą pseudonaukowego żargonu¹⁰¹. Czy takie utwory są artystycznie gorsze od tych opartych na rzetelnym dyskursie naukowym? W zasadzie – nie. I jest to objaw ślepego na reguły fikcyjnej ontologii mniemania o przekładalności tradycyjnych (w sensie – realistycznych) fabuł na pseudonaukową retorykę. Jest to także echo wypierania świadomości wstydlwego (z punktu widzenia tych wypierających) mezaliansu literatury z nauką. Nie można też pominąć faktu, że mniemanie to jest protekcjonalne tak wobec pisarzy, jak odbiorców¹⁰².

Pomimo sformułowania swej „demoralizującej” definicji sam Amis zajął stanowisko umiarkowane. Przyjął bowiem, że konwencja jest wewnętrznie zróżnicowana, a naukowość dzieła może decydować o jego jakości. Pisał: „To, czy dany utwór oddaje sprawiedliwość prawom przyrody, może wpływać na jego ocenę, ale moim zadaniem tutaj jest upieranie się, że takie oddanie sprawiedliwości jest zawsze celem w dziedzinie

100 „*Science fiction* jest klasą narracji prozatorskiej przedstawiającą sytuacje, które nie mogłyby się zdarzyć w świecie, jaki znamy, ale są hipotetycznie postulowane na podstawie jakiegoś odkrycia naukowego lub technicznego, albo pseudonaukowego lub pseudotechnicznego, pochodzenia ziemskiego lub pozaziemskiego” – K. Amis, *Nowe mapy piekła*, przeł. L. Jęczmyk, w: *Spór o SF*, dz. cyt., s. 13.

101 Amis cytuje „przekład” mitu o Midasie z *fantasy* na *science fiction* autorstwa Frederica Browna, ale sam odnosi się do takiego zabiegu sceptycznie, gotów jest przyjąć taką stylizację jako „skrajny przypadek teoretyczny”. Tamże, s. 16.

102 Nie jest to odpowiednie miejsce do podobnych deklaracji, ale twierdzenie o potrzebie rzetelności podstaw naukowych w konwencji *science fiction* nie oznacza służebności literatury wobec nauki, ponieważ umieszczenie jej (właśnie tej rzetelnej potraktowanej) w punkcie wyjścia wewnątrzfikcyjnej ontologii oferuje niezliczone możliwości kreowania znaczeń, decydujące o swoistości konwencji *science fiction*, a przy tym jeszcze więcej możliwości dzięki jej twórczemu przekraczaniu.

science fiction”¹⁰³. Fantastyka naukowa sąsiaduje bowiem z *fantasy*, która takiego celu sobie nie wyznacza.

Swą koncepcję Amis ogłosił w 1960 roku. Wiele późniejszych definicji *science fiction* akcentuje właśnie stylistyczny aspekt naukowo-technologicznych motywacji przebiegu fabuł. Jej wymowa bywa zmieniana wraz z awansem znaczenia retoryki w naukach ścisłych i przyrodniczych. Można by mówić w tym kontekście o swoistej, w podwójnym rozumieniu, *fantastyce-minimum*¹⁰⁴.

Ryszard Handke w swej pionierskiej poetyce polskiej fantastyki naukowej większość miejsca poświęca stylistycznej analizie badanej prozy, środkom językowym kreacji. Szczególnie neologizmom przyznaje główną rolę w „uobecnianiu w świadomości odbiorcy *novum* fantastycznego świata”¹⁰⁵. Świat ten nie jest tu osobno omawiany jako całość, to raczej zbiór elementów odróżniających świat fantastyczny od realnego. Określany jest jako „płaszczyzna”¹⁰⁶, odbierany na tle innych konwencji literackich, zwłaszcza baśni (w nawiązaniu do koncepcji Rogera Caillois), jako odrębny dzięki „pseudonaukowym metrykom towarzyszącym fantastycznej technice”¹⁰⁷. Badacz w kwestii porównywania światów fantastycznych do niefikcyjnych w miejsce „rzeczywistości empirycznej” wprowadza model świata, za punkt odniesienia przyjmując realistyczne wzorce *mimesis*¹⁰⁸.

Mimo wyrazistego tytułu pierwszej części monografii Handkego (*Świat przedstawiony utworów fantastyczno-naukowych*) świat fantastyczny ist-

103 K. Amis, *Nowe mapy piekła*, dz. cyt., s. 15.

104 Andrzej Stoff używa frazy „fantastyka-minimum” w kontekście opowiadania Stanisława Lema: „Fantastyka ogranicza się tu do stworzenia warunków dla myślowego i wyobraźniowego zbadania sugerowanej, czy przeżywanej tylko, możliwości jakiegoś hipotetycznego stanu rzeczy. [...] Określenie «minimum» odnosi się do stopnia fantastyczności, ale nie do ambicji intelektualnych i artystycznych tej prozy; chodzi o swoistą oszczędność i dyscyplinę w posługiwaniu się wyobraźnią, o jej sfunkcjonalizowanie wobec myśli”. A. Stoff, *Fantastyka-minimum*, dz. cyt., s. 82.

105 R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969, s. 107.

106 Tamże, s. 10.

107 Tamże, s. 10.

108 Tamże, s. 20. W przypisie autor przyznaje, że koncepcję modelu zawdzięcza rozmowom z Januszem Sławińskim.

nieje w niej raczej w tle. Co intrygujące, zagadnienie sytuacji narracyjnych Handke umieszcza w części drugiej, znacznie krótszej od pierwszej, zaznaczając w ten sposób intuicję dotyczącą istotności analizy punktów widzenia dla semantyki utworów (nie tylko) fantastycznonaukowych, jednocześnie znacząco odcinając ją od analizy stylistycznej. Wrażenia czytelnika z pierwszej części pozostają aktualne w drugiej – światy fantastyki naukowej porównywane są do realizmu jako „w sposób nieuniknione ogólnikowe”, ponieważ przy jej tworzeniu „wyobraźnia tylko w ograniczony sposób może posiłkować się naśladownictwem”¹⁰⁹. Sformułowane jeszcze w aurze strukturalistycznej (skupionej na schematach) tezy o „typowej dla science fiction ogólnikowości przedstawienia fantastycznego świata”¹¹⁰, „nieuniknionym w fantastyce naukowej ubóstwie realiów świata prezentowanego”¹¹¹, w obliczu wzmacniających się tendencji do nasycania i przesycania konstrukcji fantastycznych światów dość dużo straciły na aktualności.

Rozwijając później swą teorię recepcji, Ryszard Handke wzmacniał aspekt retoryczny fikcji. Pisał: „Science fiction zachowuje tożsamość tylko pod warunkiem nadawania swym zmysłeniom najsłabszych choćby pozorów naukowości i zaopatrywania wszystkich prezentowanych cudowności w naukowe i technologiczne pseudomotywacje”¹¹². W wydanej kilkadziesiąt lat później książce „przeznaczonej dla uczniów szkół średnich”¹¹³, zatytułowanej *O czytaniu*, polski teoretyk literatury zaznacza istotność rozpoznania fikcyjnego świata, ponieważ to on jest źródłem „przesłania” utworu, między innymi dzięki „chwilowej iluzji przeniesienia się w świat wyobrażony”¹¹⁴. Świat łączy się z odpowiednim typem narracji, usprawiedliwiając w ten sposób przedstawienie tylko jego frag-

109 Tamże, s. 138.

110 Tamże, s. 12.

111 Tamże, s. 138.

112 R. Handke, *O pewnym materii pomieszeniu, czyli między baśnią a science fiction*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 55–56.

113 W takich podręcznikach właśnie, jak w popularnej *Poetyce stosowanej* Bożeny Chrzęstowskiej i Seweryny Wysłouch, teorie ulegają krystalizacji, jednocześnie, zapewne dzięki odchudzonej terminologii, nabierają szczególnej przejrzystości.

114 R. Handke, *O czytaniu*, Warszawa 1984, s. 33.

mentu, sugerującego istnienie rozleglejszego, istniejącego „poza polem widzenia, jakie zawdzięczamy informacjom zawartym w tekście”¹¹⁵.

Ze względu na tę pozycję narracji i wspomniany konserwatywny kompozycyjno-fabularny konwencji to nie narrator jako taki okazał się w analizach *science fiction* kryterium wyróżniającym, lecz postać fikcyjnie żyjąca w fikcyjnym świecie (która może pełnić funkcję narratora). Jej reakcje miałyby być kryterium, któremu należy przyglądać się bliżej. Tak oto prywatne mniemania postaci o własnych światach stały się zarazem miernikiem ich solidnej wzajemnej zgodności. Jeśli bohater odczuwa lęk przed czymś, co uznaje za nadprzyrodzone, daje podwójne świadectwo – stabilności swego prywatnego światobrazu i niestabilności jego podstawy (której nie zna). Świat, w którym żyje, okazuje się kruchy, łatwo go zburzyć. Postać wiodącą trzeba jednak najpierw pilnie obdarzyć legitymacją, by lęk nie okazał się zaledwie przejawem jednostkowej niewiedzy. Światy fantastycznonaukowe to bowiem światy uspołecznione. Jedna postać początkowo lub przez cały przebieg narracji wspierana jest lub odrzucana przez inne postacie.

Na takiej postawie emocjonalnej związanej z zachowaniem postaci buduje swą kategoryzację Roger Caillois¹¹⁶. Nie tematyka utworów, nie obecność języka nasyconego neologizmami i stylizacją, lecz specyficzne prawa rządzące ich światami decydują o typologii fantastyki. Caillois na pierwszy plan wysuwa integralność świata fantastycznego, gdy łączy dzięki kategorii „cudowności” baśń z *science fiction*. Fantastyka spiętrzyła się. Poziom wewnątrzfikcyjny oznaczony został jako pierwszorzędny z tęsknoty za odnalezieniem obiektywnych wskaźników fikcji i fantastyki jako chwytu. Zgorzelski zaproponował poręczny termin „egzomimezizm” na znaczenie tego typu fikcji. „Ponad” tym poziomem rysuje się problem konfrontacji ze światem zewnątrzfikcyjnym i rozpoznania czy też zakładania intencji autorskich – stąd termin „fantastyczność” wyróż-

115 Tamże.

116 R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. K. Dolatowska, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967. Na ocenie spójności świata w oczach postaci i, w konsekwencji, czytelnika koncepcję fantastyki oparł także Tzvetan Todorov. Zob. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5; M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 269–271.

niony przez Andrzeja Zgorzelskiego¹¹⁷, kontynuującego po części koncepcję Rogera Caillois. Kryteria fantastyczności przesuвано do wnętrza tekstu i było to doświadczenie konieczne i produktywne. Nawet emocjonalno-przygodny charakter odbioru tych tekstów zyska na tych uściśleniach, zwłaszcza że to właśnie on – dzięki zaangażowaniu – wnosi energię konieczną do integracji światów.

Wzmacnianie roli „światowości” nie jest oczywiście procesem liniowym. Na ten proces składa się wiele równoległe rozwijanych koncepcji.

Od analizy stylistycznej i reinterpretacji statusu metafory dyskusję o istocie fantastyki naukowej rozpoczął Samuel R. Delany. W słynnym zdaniu otwierającym potencjalną fantastyczną nowelę Delany pisze: „Her world exploded”¹¹⁸. Utwór światostwórczy nie musi być więc przeładowany neologizmami czy naukowo-technicznym żargonem, wystarczy radykalność ontyczna implikowana przez punkty widzenia, „osadzone” światy prywatne postaci i ogniskowanie zewnętrzne (sygnałem jest trzecia osoba gramatyczna narracji). Jeśli taka mikroopowieść tu by się właśnie skończyła, pozostałoby wahanie, jeśli zaś ma być uznana za światostwórczą fantastykę, potrzebuje potwierdzenia. Powiązanie analizy stylistycznej z semantyczną Delany proponuje również, konstruując kolejne szkoleniowe zdanie: „The red sun is high, the blue low”¹¹⁹. W trakcie jego analizy udowadnia istnienie energii światostwórczej między poszczególnymi słowami, bowiem po lekturze każdego z nich konfiguracja światów się zmienia.

„Paraliteratura” – oznaczająca światostwórczą fantastykę – to w koncepcji Delany’ego twórczość światocentryczna. Nie jest ona „zwykłą literaturą” (mundane fiction) dzięki temu, że nie jest „płaska” ontycznie. Podejmuje otwarty dialog z rzeczywistością. Prowadzi go dzięki tej „roboczej” równorzędności obowiązującej na czas rozstrzygnięcia, interpretowania dostępności, hierarchizowania światów. Po zakończeniu lek-

117 A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 24.

118 S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68.

119 S.R. Delany, *About 5,750 Words*, w: tenże, *The Jewel-Hinged Jaw*, Middletown 2009, s. 4–6.

tury ontyczna chwiejność, jeśli zostaje utrzymana, szkodzi – zdaniem Delany’ego – science fiction. Tekst przestaje wówczas funkcjonować jako „paraliteratura”¹²⁰. Jej swoistość może być później jednak wykorzystana do wtórnej (w dobrym sensie) gry z konwencją¹²¹. W związku z powyższym paraliteracka science fiction wymaga odrębnych narzędzi badawczych¹²². Wymaga również większego wysiłku z powodu konieczności wypełniania i konfrontowania (co najmniej) dwóch wyraziście odrębnych światów¹²³.

Najbliższe istocie science fiction okazały się te rozważania, które wyróżniały swoistość fantastyki naukowej w oparciu o kompleksowość światów. Przymierzał się do tego Stanisław Lem w *Fantastyce i futurologii*, ale jego monumentalne dzieło zdominowane było przez chęć wykazania komercjalizacji fantastyki naukowej oraz ugięło się pod ciężarem skłonności do oceniającego, redukcijnego streszczenia analizowanych utworów.

O szczególnych estetycznych walorach światów fantastycznych jako wyróżniku konwencji pisał Peter Stockwell we wspomnianym już powyżej artykule: „Finally, it is in the richness of its evocation of nonactual worlds that science fiction distinguishes itself from most other forms of literature. Most SF worlds are overengineered for the fictional purpose at hand, with a wealth of detail and texture that is not necessary for the mechanics of the plot or the enactment of meaning”¹²⁴. Wiele fantastycznych światów charakteryzuje się zatem złożonością, czyli na tyle bogatym wyposażeniem (sugestią jego istnienia), że niemożliwe wydaje się ujęcie go z jednej perspektywy czy w jednej historii.

Złożoność światów science fiction podkreślał także Istvan Csicsery-Ronay jr w monografii *Seven Beauties of Science Fiction* (rozdział *Second be-*

120 S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature” ...*, dz. cyt.

121 P. Brigg, *The Span of Mainstream and Science Fiction: A Critical Study of a New Literary Genre*, Jefferson – London 2002, s. 182.

122 Podobnie twierdzi Joanna Russ. Zob. P. Stockwell, *Aesthetics*, dz. cyt., s. 37.

123 Andrzej Stoff wskazywał na większy wysiłek poznawczy wymagany od czytelnika podczas lektury utworów science fiction. A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyżność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994; zob. także – P. Stockwell, *Aesthetics*, dz. cyt., s. 41, 43.

124 P. Stockwell, *Aesthetics*, dz. cyt., s. 44.

auty – fictive novums), gdy omawia neomarksistowską koncepcję Darka Suvina¹²⁵. Za jeden z „uroków” science fiction autor uznaje fikcyjne novum maksymalizowane do rozmiarów fantastycznego świata. Osłabia jednak przy tym jej doraźny wydźwięk, wzmacniając funkcję światostwórczą, w której centrum – za Suvinem – umieszcza racjonalistyczną metodologię naukową, eksperyment myślowy, konstruowanie hipotezy: „The sf novum is a narratological mega trope, a figural device that so ‘dominates’ (Suvini’s term) its fiction, that every significant aspect of the narrative’s meaning can be derived from it”, „The reader interprets it through a process analogous to ‘scientifically methodical cognition’”¹²⁶. Światy science fiction nie mogą obyć się bez świadomości historycznej, którą wywołuje zderzenie historycznej sytuacji czytelnika z historyczną perspektywą wpisaną w świat fantastyczny.

To wciąż koncepcja Suvina, jedno z najważniejszych teoretycznych ujęć literatury science fiction. Wpływowa, choć kontrowersyjna, koncepcja tu poddana jest reinterpretacji. Suvini wymagał od science fiction tworzenia stabilnych, przekonujących światów, ponieważ umieszczał ją w tradycji utopijnej (a nawet tę zależność odwracał). Wyzwanie dla ideologicznej wizji rzeczywistości, w której czytelnik z założenia trwa inercyjnie, powinno być przekonujące. Świat fantastyczny powinien też, ze względu na utopijność, łączyć wiele wymiarów: estetyczny, społeczny, historyczny: „The true novum fuses aesthetic effect with ethical and historical relevance”¹²⁷. Złożone światy zbudowane są na podstawie kilku założeń konstrukcyjnych o randze novum. Cicsery-Ronay jako przykład podaje złożone technologiczno-społeczne wizje cyberpunku (multinovum universe). Natomiast Solaris Stanisława Lema funkcjonuje w *Seven Beauties of Science Fic-*

125 I. Cicsery-Ronay, *Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2008, s. 50: „For Suvini, the novum is the generating seed of a given sf text’s possible world”; „The novum provides a «narrative kernel» from which the sf artist constructs a detailed imaginary alternative reality”. „Every novum call attention to the historical inertia of the reader’s actual present”.

126 Tamże, s. 66.

127 „The ideal object for the Suvinian novum is a text that treats social life – including even the institutions of science – anthropologically. It is also a text highly unified aesthetically, whose images, tropes, and style all reflect one another in tight coherence”. Tamże, s. 55.

tion jako przykład eksperymentu myślowego opartego na pojedynczym *novum*, choć takie naszkicowane światy zazwyczaj pojawiają się w krótkich formach narracyjnych.

W typowych utworach światostwórczej *science fiction* światy powinny być stabilne, ale w przypadku rozmyślnej ich destabilizacji w twórczości takich pisarzy, jak Philip K. Dick czy Greg Egan, konieczne jest wskazanie relacji (upodmiotowionych bądź zobiektywizowanych) między światami. Autorzy ci często wprowadzają dynamikę wieloświatów w ramach pojedynczych utworów. Staje się ona centrum kreowania znaczeń tekstu.

Koncepcja Darka Suvina, wychodząca z założenia ścisłego pokrewieństwa *science fiction* i utopii, wprowadzała sprzężenie między tworzeniem odizolowanych systemów społecznych, a potem – światów, oraz wprowadzaniem zapośredniczonej krytyki aktualnych urządzeń społecznych, a przynajmniej – prowokowaniem do podjęcia o nich dyskusji. Teoria ta zakładała konieczność wyobcowania odbiorcy z jego własnej rzeczywistości za pomocą wprowadzania *novum* – istotnej różnicy między światem odbiorcy a światem fikcyjnym, ostatecznie prowadząc do funkcjonalizacji tego ostatniego w podwójnym procesie lektury oraz interpretacji, zracjonalizowanej w *science fiction* dzięki *cognitive estrangement*¹²⁸. Niepomijalnym etapem musiało być odczytanie konsekwencji owej zmiany w jej globalnym, światowym (fikcyjnym) wymiarze. Wyobcowanie dotyczy bowiem systemów światowych, a nie poszczególnych ich elementów. Dzięki wykorzystaniu technik realistycznych *novum* podlega w *science fiction* „naturalizacji” (podobnie jak w *fantasy*)¹²⁹, a wyobcowania doświadcza czytelnik. Suvin bardzo wyraźnie podkreśla kluczową rolę emocjonalno-intelektualnego odbioru fikcji fantastycznej.

128 D. Suvin, *Poetyka science fiction*, w: *Spór o SF*, dz. cyt.

129 Na tej podstawie Simon Spiegel krytykuje Suvina za błędne przypisanie Brechtowskiego *Verfremdungseffekt*. S. Spiegel, *Things Made Strange*, „*Science Fiction Studies*” 2008, nr 3, s. 373. Nie do końca sprawiedliwie, bowiem Suvin wydawał się świadomy paradoksalności mechanizmu: „SF is a developed oxymoron, a realistic ir-reality, with humanized nonhumans, this-worldly Other Worlds, and so forth”. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven – London 1979, s. VIII.

Współpracownik Suvina – kanadyjski badacz Marc Angenot – w znanym i komentowanym artykule *Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction*¹³⁰, wyraźnie zakorzenionym w semiotyce strukturalistycznej, daje świadectwo bardzo odważnego wychylenia w stronę kognitywizmu, z charakterystyczną dla wczesnych realizacji dominacją intuicyjnych tez. Angenot wprawdzie zapowiada badanie „wiedzy czytelnika” i satysfakcji płynącej z odbioru konwencjonalnie światostwórczego utworu, ale w początkowych partiach jego artykułu często pojawiają się słowa: „oczywiste”, „wyraźne”, a dotyczą one zakładanej reakcji odbiorcy. „Czytelnik od razu rozpoznaje, kiedy ma do czynienia z tekstem SF”¹³¹. Najistotniejszą tezę, choć właśnie jeszcze „oczywistą”, stanowi ta, że podstawowym punktem odniesienia zdań w utworze SF nie jest rzeczywistość pozafikcyjna, lecz tytułowy „nieobecny paradygmat”, symulowany, implikowany przez tekst, wykorzystujący zbliżony do metaforyzacji proces przekształcania świata rzeczywistego w paradygmat opowieści. Neologizmy zatem, podstawowe wyróżniki stylistyczne futurystyczno-technologicznej odmiany *science fiction*, Angenot proponuje nazywać „wyrazami fikcyjnymi”¹³². W ten sposób autor przekracza symboliczną granicę dominacji systemu znaczeń opartych na „rzeczywistości” językowej na rzecz wyobrażonego paradygmatu fikcyjnego.

Utwór realistyczny domyślnie miałby uzupełniać czytelnicą wiedzę (oczywiście, nie o fakty). Natomiast w utworze *science fiction* domysły mają dwojaki charakter, wyznaczają podwójne odniesienie tworzące skomplikowane, swoiste dla konkretnych przypadków sploty. Teza to bardzo aktualna, gdyby nie przesadny nacisk na zwodniczość paradygmatów i ich nieobecność. Dlatego Angenot akcentuje wytworzenie iluzorycznego wrażenia, że paradygmat poprzedza syntagmę („znaczenie wyrazu poprzedza jego użycie”). Jeśli jednak, za Angenotem, nazwać *science fiction* utopią „w tym sensie”, to paradygmat jest też pewną propozycją, źródłem

130 M. Angenot, *Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction*, „Science Fiction Studies” 1979, nr 1. Pierwsza wersja artykułu była opublikowana na łamach „Poétique” w 1978 roku pod tytułem *Le paradigme absent*.

131 M. Angenot, *Wstęp do semiotyki science fiction*, dz. cyt., s. 87.

132 Tamże.

sensów, punktem odniesienia. Poza tym obecność paradygmatów wiadać na przykład już w sztucznych językach fantastycznych. Ich nasycenie dąży do samodzielności angażującej również systemy światowe, w których są iluzorycznie zanurzone.

Ponieważ światy są wyposażone nie tylko w układy współrzędnych czasoprzestrzennych, lecz także – szczególnie w ramach spuścizny utopii – w systemy wartościujących twierdzeń wcielonych w społeczne, kulturowe instytucje, siłą rzeczy konfrontacja ma także charakter ideologiczny, jeśli trwać przy utopijnej nomenklaturze – antyutopijny, dystopijny i metautopijny¹³³. Musiało minąć jeszcze kilka lat, nim nurt strukturalistyczny okrzepł w etapie „post” na tyle, by zyskał na elastyczności i otwartości, by narratologia mogła poruszać się na granicy badań ideologicznych, socjologicznych, filozoficznych i kognitywnych, czyli tam, gdzie właściwie od początku zagnieżdżała się właśnie science fiction. Sytuację tę najszybciej wykorzystał najbardziej prężny wówczas nurt badań nad fantastyką, czyli neomarksizm rozszerzany o perspektywę strukturalistyczną, a potem poststrukturalistyczną i postmodernistyczną¹³⁴. W tle, jako źródło energii wielu głosów wsparcia dla kulturowej roli

133 Ten ostatni – wymiar metautopijny – wskazywany w świadomości konwencji przejawianej przez pisarki i pisarzy, np. Ursulę Le Guin w podtytule powieści *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia* (1974) czy Samuela R. Delany’ego w podtytule powieści *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia* (1976).

134 Od Darka Suvina po Fredrica Jamesona (*Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Plaza i in., Kraków 2011; wyd. oryg. 2005). Por. J. Fekete, *Doing the Time Warp Again: Science Fiction as Adversarial Culture*, „Science Fiction Studies” 2001, nr 1. Teorię Suvina rozwinął Carl Freedman (*Critical Theory and Science Fiction*, Hanover – London 2000), C. Freedman, *Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview*, w: *Learning From Other Worlds*, dz. cyt., s. 72. Gdy Andrew Milner referował poglądy Suvina (*Locating Science Fiction*, Liverpool 2012), przesunął akcent z formalistycznych wyznaczników ideologizacji oraz utopijności na „site of contestation” (s. 39–40), miejsce sprzeciwu, w którego kreacji i utrzymaniu szczególnie ważny jest czynnik społecznościowy, czyli fandom, oraz ścisła współpraca pisarzy i czytelników. Zob. też np. J. Czopek, *Opowieść transmedialna jako przykład kreatywnych możliwości fandomu*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2018, nr 23.

science fiction, istniało przeświadczenie o jej marginalizacji i misji udzielania głosu innym subkulturom¹³⁵.

Utopia stanowi jedno ze źródeł iluzji samodzielności światów wyobrażonych w science fiction¹³⁶. Jej sposób istnienia jest skomplikowany i wyznacza po części jej literacką ewolucję – utopia musi być zaprezentowana, mimo swej obcości w jakimś aspekcie połączona ze światem zewnętrznym – czytelnika (a czasem też jego delegata – fikcyjnego rozbitka). W science fiction światostwórczej utopijność może podlegać ironizacji¹³⁷, może w fikcji funkcjonować samodzielnie, także w odwróconym wariantcie dystopijnym, lub ukrywając swój dystans do rzeczywistości odbiorcy i polegając na jego kompetencjach.

Utopijność angażuje również emocje tak odbiorcy, jak autora, ześrodkowane na fantastycznym świecie. Immersyjny styl odbioru ma w dużym stopniu właśnie utopijne proveniencje, ale z pewnością się do nich nie ogranicza. Bywa oceniana w kategoriach eskapizmu, ale również heroizmu. Reguły atrakcyjności fikcji zmieniają się wraz z rozwojem cywilizacji i kultury literackiej. W grę wchodzi także inne emocje poznawcze¹³⁸, takie jak uczucie zadziwienia połączone z zachwytem (sense of wonder¹³⁹), napięcie poznawcze, odczucie obcości prowokujące do zabu-

135 J. Fekete, *Doing the Time Warp Again: Science Fiction as Adversarial Culture*, „Science Fiction Studies” 2001, nr 1 (polemiczna recenzja książki Carla Freedmana *Critical Theory and Science Fiction*, 2000). Z jednostronnością takiej tezy polemizuje także I. Csicsery-Ronay, wskazując na rolę techniki w ekspansji imperializmu europejskiego. I. Csicsery-Ronay, *Science Fiction and Empire*, „Science Fiction Studies” 2003, nr 2, s. 231, 233.

136 Jak zauważa Suvin – kontynuując formalizację perspektywy marksistowskiej – teoria światów możliwych jest w stanie uporządkować kwestie relacji między światem aktualnym („naszym”) a światami fantastycznymi (utopijnymi). D. Suvin, *Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies*, „Utopian Studies” 1990, nr 2, s. 69–83.

137 Utopia fikcyjna staje się nieuchronnie metauto pijna dzięki pogłębianiu dystansu między powagą utopii a świadomością fikcyjnego statusu oraz między bezczasowością a konieczną czasowością kreacji i historii. F. Jameson, *The Desire Called Utopia*, w: *Archeologies of the Future*, dz. cyt., s. 177.

138 W kontekście sztuki zob. szczególnie – L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, oprac. S. Balbus, Kraków 1980.

139 P. Nicholls, C. Robu, hasło *Sense of Wonder*, w: *The Encyclopedia of Science Fiction*, online: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sense_of_wonder [odw. 28.07.2019].

zenia bezrefleksyjnego odczucia podporządkowania rzeczywistości odczuwanej jako „normalna” (*cognitive estrangement*¹⁴⁰).

Największej wyrazistości efekt ten nabiera na osi między utopią a antyutopią. W obu tych konwencjach prozy fantastycznej zainteresowanie fikcyjnym systemem społecznym przybiera postać globalną (na fikcyjną skalę). Postacie najczęściej są sfunkcjonalizowane wobec opisów, a akcja przebiega tak, by wypełnić paradygmat świata. Fikcja światostwórcza przypomina więc utopię – oczywiście jest niesamodzielna, ale organizuje (strukturyzuje) proces poznawczy, mechanizmy iluzji samodzielności. Antyutopie dążą jednak do osiągnięcia równowagi między obrazem systemu a wyrazistością postaci wiodących (od fabuły edukacyjnej przez awans i degradację do uwikłania w intrygę) głównie ze względów estetyczno-ideologicznych. Potrzeba stabilizacji konstrukcji światów łącząca się z czujnością wobec objawów niespójności konstruowanych światów (a również nasz jest lub może okazać się światem skonstruowanym) pozwala włączyć *science fiction* do nurtu „hermeneutyki podejrzeń”¹⁴¹ – przy zastrzeżeniu, że przyglądając się tej kwestii właśnie z pewną podejrzliwością, należałoby mówić o „dialektyczności”, którą – dla tradycji „teorii krytycznej” – zdefiniował między innymi Karl Mannheim, gdy pisał o wzajemności ideologii i utopii¹⁴².

Teorią fantastycznych światów żywo zainteresowani byli również praktycy – pisarze. Spośród wielu istotnych głosów warto przyjrzeć się bliżej trzem – J.R.R. Tolkiena, Stanisława Lema oraz Philipa K. Dicka. Charakteryzuje je wysoki stopień samoświadomości problematyzującej dystans obecny przy „podłączaniu” światów¹⁴³. Dyskurs metafikcyjny krzyżuje się z metateoretycznym.

140 D. Suvin, *Science Fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship*, w: tenże, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Kent 1988, s. 33–43 (pierwodruk 1974).

141 P. Ricoeur, *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1985.

142 K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, przeł. P. Miziński, Lublin 1992 (*Ideologie und Utopie*, 1929).

143 Nawiązuję do koncepcji „podłączliwości” (*subjunctivity*) światów S.R. Delany’ego – S.R. Delany, *About 5,750 Words*, dz. cyt., s. 10. „Podłączliwość” może być rozumiana z perspektywy mimetycznej jako jej „poszerzenie”.

Zapewne w kontekście fantastyki naukowej obecność Tolkiena może dziwić, ale trzeba przypomnieć, że w eseju *On Fairy-Stories*¹⁴⁴ ustalił on uniwersalną hierarchię światów, za prymarny uznając świat będący podstawą dla tworzenia autorskich światów fikcyjnych (*secondary worlds*). Wzrost zainteresowania kategorią „świata”, w miejsce rozmytej i niesystematycznej „rzeczywistości”, nie jest odizolowany od rozległych procesów kulturowych¹⁴⁵. Granica między światami jest ostra, bowiem „Rzeczywistość” jest jedna, a pochodnych rzeczywistości – niepoliczalna ilość. W *fantasy* różnica jest szczególnie wyraźna dzięki wysokiemu stopniowi uduchowienia. Bez tej różnicy nie byłoby możliwe twórcze wykorzystanie dystansu. Koncepcja Tolkiena, wraz z jej hierarchią dostępnych światów zapowiadającą teorię światów możliwych (*degrees of subcreation*), szuka również równowagi między eskapizmem a „podłączeniem”. Wzbudza przy tym poczucie odpowiedzialności za kreację. Tworzenie światów pochodnych autor *Hobbita* określa jako naturalną ludzką aktywność, co może przypominać klasyczną Arystotelesowską koncepcję mimesis.

Inne stanowisko zajął Stanisław Lem w eseju *O niekonsekwencji w literaturze*¹⁴⁶, bez reszty relatywizując fikcję fantastyczną do produktywności dyskursu, którą może ona wyzwalać. Dlatego wieloznaczność będąca wynikiem wahania ontycznego może i powinna przekładać się na poznawczo-estetyczną wartość dzieła. „Konsekwentne uprawianie określonych niekonsekwencji” ma na celu rozsadzanie pozornie spójnego obrazu rzeczywistości, obnażanie złudzeń dzięki konsekwentnemu rozwijaniu założeń. Byłaby to sytuacja idealna, gdyby nie fakt, że owa niekonsekwencja w punkcie wyjścia może być i najczęściej bywa, zdaniem Lema, po prostu nonsensem. „Niedojrzałości” literatury *science fiction*¹⁴⁷ autor *Solaris* upatruje – nieco po bachtinowsku – w braku dystansu

144 J.R.R. Tolkien, *O baśniach, albo Drzewo i Liść*, w: tenże, *Potwory i krytycy*, przeł. R. Stiller, Kraków 2010.

145 M.L. Ryan, *Why Worlds Now?*, w: *Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, New York 2016, s. 3: „The current surge of interest in imaginary worlds of all stripes has not taken place in a cultural vacuum”.

146 S. Lem, *O niekonsekwencji w literaturze*, w: tenże, *Mój pogląd na literaturę*, Warszawa 2009 (prwdr. „Teksty” 1974, nr 6).

147 Tamże, s. 82.

do samej siebie, w powadze, nieobecności chwytów zwielokrotniających punkty oglądu tematu i wzbogacających dyskurs interpretacyjny.

Podejrzliwość połączoną z jednoczesną płodnością światostwórczą objawiał w swej twórczości Philip K. Dick. Wsparł ją słynnym wykładem *How to Build a Universe that Doesn't Fall Apart Two Days Later*¹⁴⁸. Oto najbardziej znane zdanie tego wystąpienia: „Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away”¹⁴⁹. Wiara ta nie jest jednak tylko kwestią decyzji obserwatora, ma charakter społeczny, bywa narzucona. Postawę Dicka charakteryzuje aktywizm intelektualny – podważanie oczywistości, poszukiwanie punktów dostępności między światami. Jest to w zasadzie wstęp do teorii światów możliwych w mocnym wydaniu¹⁵⁰, wprowadzający wieloświat, w którym światy iluzoryczne kontrolowane przez władzę (o politycznej bądź ekonomicznej proveniencji¹⁵¹) rywalizują z rzeczywistością na skrzyżowaniu prywatnych światów protagonistów¹⁵². Hierarchia nie musi być jednoznaczna, podważać ją może wahanie lub alternatywność, ale zawsze znajdują one potwierdzenie w postawie podmiotowej lub są przez nią weryfikowane. Dick – jako autor – sprzyjał swym podopiecznym w walce z iluzjami. Charakterystyczna dla Dicka jest właśnie niepewność spowodowana podejrzeniem braku podstawy ontycznej, wzmacniana przez ryzyko aporii: „So we wind up with fake humans creating fake realities and then peddling them to fake humans”¹⁵³. Znaczący odłam konwencji fantastycznonaukowej wprowadza więc konstrukcje o randze wieloświata. Konfiguracje te realizują kilka schematycznych zasad: równoległości, konkurencyj-

148 P.K. Dick, *How to Build a Universe that Doesn't Fall Apart Two Days Later*, w: tenże, *I Hope I Shall Arrive Soon*, New York 1985 (pierwodruk w siedem lat po wykładzie).

149 Tamże, s. 4.

150 Interpretacja mechaniki kwantowej autorstwa Hugh Everetta. Zob. np. M.L. Ryan, *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, „Poetics Today” 2006, nr 4.

151 P.K. Dick, *How To Build a Universe...*, dz. cyt., s. 6.

152 „Because today we live in a society in which spurious realities are manufactured by the media, by governments, by big corporations, by religious groups, political groups – and the electronic hardware exists by which to deliver these pseudo-worlds right into the heads of the reader, the viewer, the listener”. Tamże, s. 4.

153 Tamże, s. 6.

ności, zanurzenia oraz nierozstrzygalności. Kluczową kwestią w takich konstrukcjach jest określenie punktu stycznego jako punktu wyjścia porównywania światów i ich odniesienia (odniesień) do aktualnego świata czytelnika, czyli podstawa rozumienia i interpretacji (mechanizmu generowania tekstów zależnych).

Równolegle wobec dyskursu, w który angażowali się pisarze-teoretycy, na styku logiki modalnej i teorii literatury rozwijała się teoria możliwych światów. Już na gruncie powieści realistycznej, w ramach metafikcyjnych gier biorących początek zazwyczaj w kreatywnych kompetencjach narracji auktorialnej, a także z ewentualnego zachwiania hierarchii punktów widzenia postaci, ujawniała się możliwość jako kategoria konstrukcyjna. Samo przedstawianie możliwości stawało się wówczas regułą kompozycyjną podobną do tej rządzącej narracją „wielowersyjną”¹⁵⁴, w której jedna, „obiektywna” wersja nie została ustalona w toku narracji. W tym przypadku wielością wersji, prywatnych światów, obciążone zostają postaci, ich fikcyjne konstrukcje psychiczne.

Teoria światów możliwych – na tym polega jej przewaga nad ostrymi podziałami między fikcją a niefikcją – płynnie włącza fikcję w szersze kategoryzacje: „Ale tekst jako całość nie jest światem możliwym; stanowi on fragment świata realnego i jest co najwyżej machiną do wytwarzania światów możliwych: świata fabuły, świata postaci fabuły i światów przewidywań czytelników” – pisał Umberto Eco¹⁵⁵.

Światocentryczność fantastyki naukowej wyznacza ambicje wprowadzenia logicznego rygoru konfiguracji światów możliwych. Zмага się przy tym z własnym zanurzeniem w świecie niefikcyjnym, niefantastycznym. Paradoksy i ambicje ostatecznie pomagają w ujawnieniu wszystkich uwarunkowań tego przedsięwzięcia. Fantastyczne światy bywają w swym wyposażeniu niezwykle bogate, wiele z nich wciąż się rozwija w momencie odbioru, a wszystkie z nich muszą w jakiś sposób być dostępne z aktualnego niefikcyjnego świata. Dostępność nie oznacza automatycznego adresowania do obiektu rzeczywistego, może się realizować w wielu trybach: mimetycznym, egzomimetycznym oraz antymimetycznym.

154 A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1990.

155 U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 254.

Teoria literackich światów możliwych podejmuje wysiłek porządkowania hierarchii fikcyjnych światów jako „podłączonych”. Jest ona w stanie „obsłużyć” fikcję realistyczną (choć w tym przypadku głównie powieli teorię punktów widzenia¹⁵⁶), ale, zgodnie z intuicjami, największe wyzwanie stawia przed nią fantastyka światostwórcza, szczególnie w wariacie wieloświata, światów równoległych i zagnieżdżonych, ze względu na doniosłość zaplecza teorii naukowych. Oferuje ona możliwość odniesienia prywatnych światów postaci i narratora nie do „świata odniesienia fikcji”, lecz do stabilnego (stabilizującego się) świata wewnątrzfikcyjnego¹⁵⁷.

Jak wskazywało wielu teoretyków, literackie światy możliwe różnią się zasadniczo od swych logicznych odpowiedników, są bowiem niekompletne¹⁵⁸ (w różnym stopniu bogate w obiekty i zdarzenia), ale przede wszystkim zależne są od innych czynników: społecznych, kulturowych, a także emocjonalnych. Z jednej strony czują nacisk, zwłaszcza w ramach *science fiction* i ścisłego realizmu, prawdopodobieństwa opartego na logice, z drugiej – wchodzą w interakcje z odmiennymi konwencjami literackimi, narracjami i światami „niemożliwymi”¹⁵⁹ (absurdalnymi i paradoksalnymi). A jednak – przy tych wszystkich różnicach – pozwalają zachować fikcji swoisty ładunek poznawczy¹⁶⁰. Co więcej, w „epistemologii” *science fiction* istotne znaczenie ma kategoria „cudowności”¹⁶¹,

156 „Information about worlds always has a source”. R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994, s. 175.

157 Aktualny świat fikcji („factual domain of the narrative universe” – R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, dz. cyt., s. 171). W terminologii Marie-Laure Ryan – „tekstowy alternatywny świat możliwy” („textual alternative possible world”). M.L. Ryan, *Possible Worlds...*, dz. cyt., s. VII.

158 L. Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore 1998.

159 Miękki warunek ontologii *science fiction* to wprowadzenie nie niemożliwego zamiast możliwego: SF must be “perceived as not impossible with the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author’s epoch”. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, dz. cyt., s. VII.

160 Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard 1986.

161 Dlatego w koncepcji Rogera Caillois prawdopodobieństwo wewnątrzliterackie decyduje o pokrewieństwie *science fiction* i baśni, na drugi plan spychając różnicę między motywacjami naukowymi i magicznymi.

w której za istniejące i naturalne uważane są byty, poza konwencją nie istniejące. Za takie mogą być uważane paradoksy podróży w czasie, niedowodliwe istnienie alternatywnych historii czy równoległych wymiarów, „hiperprzestrzeń” oraz wiele innych. Sytuują się one – co najmniej – na granicy racjonalności, a są to dla wielu czytelników szczególnie „ulubione wątki fantastyki naukowej”¹⁶², zakotwiczone bądź w paranaukowości, bądź w nauce niewyniesionej jeszcze do poziomu głównego nurtu. Jak jednak przekonuje Richard Hanley – powołując się na kontynuatorów myśli Hume’a – granica między nadnaturalnością a naturalnością jest płynna, nie jest kwestią ontologiczną, lecz epistemologiczną – kwestią wiedzy. W myśl tych poglądów nigdy nie będzie warto wprowadzać porządku nadnaturalnego, raczej należy rewidować nasze pojmowanie natury. Nie można sobie wyobrazić takich cudów, których by się nie dało wytłumaczyć przez teorię symulacji, czyli świat poddany wyobraźalnej wszechmocy¹⁶³.

Mark J.P. Wolf, autor monografii *Building Imaginary Worlds*, w jej podtytuł (The Theory and History of Subcreation) odwołuje się do koncepcji Tolkiena. Podobnie jak Tolkien Wolf twierdzi, że zdolność i potrzeba tworzenia światów wtórnych to normalna ludzka aktywność („ability to simulate”¹⁶⁴). Zapożycza od niego terminologię oraz główne zręby hierarchii światów wtórnych (sekundarnych), na którą nakłada teorię światów możliwych w jej wydaniu teoretycznoliterackim. Wyodrębnianie światów fikcyjnych – z założenia – pomaga w ich analizie. Pozwala również na określanie jakości dystansu między światem „prymarnym” (aktualnym) a światami „sekundarnymi” (światami „orbitującymi”, dostępnymi z poziomu świata aktualnego). Zdaniem Wolfa poetyka światów była do niedawna zaniedbywana ze względu na priorytet badań nad narracją oraz niewielki udział fikcji transmedialnej przy zdecydowanej przewadze literatury nad innymi mediami¹⁶⁵. Sytuacja zmienia się jednak szybko.

162 Por. R. Hanley, *Miracles and Wonders: Science fiction as epistemology*, w: *SF and Philosophy. From time travel to superintelligence*, red. S. Schneider, Chichester 2009, s. 337.

163 Tamże, s. 339.

164 M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds*, dz. cyt., s. 4.

165 „Another way that imaginary worlds differ from traditional media entities is that they are often transnarrative and transmedial in form [...]. [I]maginary worlds can

Strukturalizm początkowo wzmacniał badania nad indywidualnymi tekstami, osłabiał zaś ciągłość międzytekstową, która znalazła się w orbicie zainteresowań poststrukturalistów dzięki karierze intertekstualności. Wczesne rozbudowane „franczyzy” koncentrowały się jednak na fikcyjnych postaciach¹⁶⁶. Świat zaś trudniej poddaje się analizie i opisowi¹⁶⁷. Dodatkowo, szczególną trudność sprawia wymóg interdyscyplinarności badań nad światami wyobrażonymi¹⁶⁸. Naturalna niekompletność fikcyjnych światów nie usuwa ich wielowymiarowości. W szczególnych przypadkach badanie światów fikcyjnych może w dużym stopniu odzwierciedlać bogactwo dyscyplin zaangażowanych w opisywanie i badanie świata aktualnego. Im większa fragmentaryzacja utworów współbudujących wyobrazony świat w świecie aktualnym („naszym”), tym mocniejsze więzy na poziomie świata wyobrażonego.

Narracja i postać zapewniają najwyraźniejsze powiązanie wymuszające zaangażowanie emocjonalne odbiorcy, tak w utworach realistycznych, jak fantastycznych. Najpełniej realizują się one na poziomie „głębokim” transnarracyjnych światów¹⁶⁹. Światy te uzyskują niezależność od swych narracyjnych manifestacji. Substancjalność ta przypomina dynamiczną, otwartą bazę danych, która różni się od „staroświeckiej” encyklopedii brakiem hierarchii nadrzędnej wobec obiektów. Dopiero ich dyspozycje i cechy wyznaczają sieci połączeń. Zewnętrzny obser-

be transauthorial as well”. M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds*, dz. cyt., s. 2–3, 269; C. Harvey, *Fantastic Transmedia: Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds*, New York 2015. O „światach współdzielonych” – zob. J. Clute, D. Langford, hasło *Shared Worlds*, w: *The Encyclopedia of Science Fiction*, dz. cyt. [odw. 20.09.2019].

166 „[E]arlier franchises were generally built around characters” – M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds*, dz. cyt., s. 7.

167 „[A] world is more difficult to encapsulate in a description or analysis than a particular story, character, or situation, making it easier to overlook”. Tamże, s. 2.

168 „Imagined worlds are, by their nature, an interdisciplinary object of study [...]”. Tamże, s. 3.

169 „Riley is right in suggesting that new criteria are needed for the examination of a world; the criteria used in more traditional literary criticism are not world-centered and constitute a different focus, one that leaves out much that is important to an analysis of world-building”. Tamże, s. 12.

wator ma przy tym dowolność filtrowania i sortowania danych, często może opierać się na przewidywalnych strukturach¹⁷⁰.

Lev Manovich spopularyzował frazę „database narrative”¹⁷¹ na oznaczenie „interfejsu” łączącego odbiorcę ze światem pierwotnie nie-narracyjnym, czyli swoistą bazą danych (w miejsce „nieobecnego paradygmatu” Angenota). Dopiero po wyraźnym przesunięciu ciężaru konstrukcji światów z literatury na inne media, wraz z przesunięciem akcentów z narracji na fabułę oraz systemy interakcji między postaciami, na utopijne i dystopijne instytucje, światocentryczność jako zabieg kompozycyjny zbliżyła się do światostwórstwa jako problemu ontologicznego. Powracają deklaracje wyższości świata nad narracjami i fabułami¹⁷². Wolf sformułował tę tezę radykalnie: „Worlds, unlike stories, need not rely on narrative structures, though stories are always dependent on the worlds in which they take place”¹⁷³. A później: „Worlds can exist without stories, but stories cannot exist without a world”¹⁷⁴.

Pośrednie miejsce między światem a narracją może zająć hipertekst. Jest on częściowo opowieścią, przypomina też bazę danych¹⁷⁵, nad którą odbiorcy łatwiej zapanować niż nad „surową” bazą danych. Pozwala na wybór i łączenie (zestawianie) treści¹⁷⁶, wykazuje podobieństwo do poetyki fragmentu, takiej, jaką znamy z techniki symultanizmu. Jak wskazuje David Gugerli, bazodanowa interpretacja tekstów współgra ze sztuką kombinatoryki promowaną przez koncepcję aktywizacji od-

170 Sytuacja ta przypomina polemikę Janusza Sławińskiego z tezą Rolanda Barthes’a o nieprzewidywalności opisu. J. Sławiński, *O opisie*, „Teksty” 1981, nr 1.

171 „In general, creating a work in new media can be understood as the construction of an interface to a database”. L. Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge 2001, s. 225; polskie wydanie – *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

172 Np. J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6.

173 M.J.P. Wolf, *Buidling Imaginary Worlds*, dz. cyt., s. 17.

174 Tamże, s. 29.

175 M. Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013 (tu zwłaszcza podrozdział *Konkluzji: W stronę przyszłości. Teoria kulturowa, teoria cyfrowa i transmedialność*).

176 A. Bell, *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*, London 2010 (tu rozdział *Theory: Hypertext Fiction and Significance of Worlds*, s. 10–27). Bell wyróżniła, zgodnie z tradycją, dwa typy hipertekstu: otwarty i zamknięty, s. 10

biorcy, uwolnienia go od nakazu uległości wobec autora¹⁷⁷. Generatory fikcji, działające na zasadach algorytmów, schematów scenariuszy i podporządkowanej im aleatoryki, mogą już wkrótce – w pewnym zakresie – automatyzować proces „ożywiania” baz danych. Podstawowe schematy fabularne mieszczą się w ramach konwencjonalnych schematów. W przypadku dostępnych w Internecie generatorów fabuł tego wyboru dokonuje się jako pierwszego (podstawowy schemat funkcjonuje jako „temat” – topic), później zaś automat pozwala na uzupełnienie zestawu obiektów i ich cech¹⁷⁸.

W obiektowych bazach danych to same obiekty wyznaczają potencjalne relacje i działania. „Dane informują, kiedy zostają wykorzystane semiotycznie” – pisze Piotr Celiński¹⁷⁹. I dodaje, w odniesieniu do obiegu danych (czyli także obiektów fikcyjnych) w „cyfrowym świecie”: „[...] najpierw powstają dane, a potem dopiero stają się one przedmiotem cyrkulacji kulturowej, są pożywką dla różnych kulturowych gatunków i rodzajów”¹⁸⁰. Za współczesne medialne doświadczenie graniczne można uznać programowalność jako efekt matematyzacji konstrukcji rzeczywistości. Towarzyszy mu efekt „big data” jako odczucie nadmiaru danych, pośrednio świadczący o konieczności hierarchizowania światów – istnienia metadanych i metasystemów. Odczucie niemożliwości opanowania zmierza do manipulacji danymi dla osiągnięcia efektów rozumienia i działania praktycznego.

Złożoność (kompleksowość) to coś więcej niż skomplikowana sieć relacji. Złożoność zakłada na tyle dynamiczny¹⁸¹ system relacji, że budzi

177 D. Gugerli, *The World as Database: On the Relation of Software Development, Query Methods, and Interpretative Independence*, „Information and Culture” 2012, nr 3, s. 304–305.

178 Zob. np. jeden z najstarszych tego typu programów: <https://www.plot-generator.org.uk/> [odw. 13.04.2019].

179 P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013, s. 134.

180 Tamże, s. 135. Przełomowość „zwrotu cyfrowego” dla priorytetyzacji światów wyobrażonych podkreśla Krzysztof Maj. K.M. Maj, *Światy poza światem*, dz. cyt., s. 22–23.

181 John Holland odróżnia dynamikę zmiany stanów charakterystyczną dla złożonych układów fizycznych (*complex physical systems – CPS*) od „powolnej” dynamiki charakterystycznej dla złożonych układów adaptacyjnych (*complex adaptive systems – CAS*). Ta druga charakteryzuje się zależnościami heterogenicznymi, wzajemną relacją adaptacyjną agentów, w której istotną rolę odgrywa planowanie w kontekście prze-

podejście „nadorganizacji” w obliczu emergencji i nieliniowości. Sugestia nieredukowalności może wskazywać na wyższy poziom organizacji (w sensie ukrytej władzy). Problem sterowania pojawił się w cybernetyce, a potem w teorii systemów (*systems theory, complexity theory*). To w sposób naturalny punkt docelowy tego sposobu myślenia. Ilość elementów układu nie jest tak istotna jak zdolność do funkcjonowania pomiędzy podejrzeniem o sekretne sterowanie (z perspektywy wnętrza układu) a statusem cybernetycznej „czarnej skrzynki” (z perspektywy zewnętrznej). Systemy kompleksowe mogą sprawiać wrażenie chaotycznych, ale wykazują się też daleko posuniętą samoorganizacją. Obserwacja tak pojmowanej złożoności siłą rzeczy angażuje strategie interdyscyplinarne¹⁸². Próba określenia organizacji hierarchicznej, jako kluczowej dla złożoności¹⁸³, skupia się na zachowaniu wzajemnej przekładalności poziomów¹⁸⁴.

Zakotwiczenie sensów w światach wyobrazonych wiąże się oczywiście z ryzykiem porównywalnym z oparciem dowodzenia na hipotezie¹⁸⁵. Nadproduktywność takiej postawy poznawczej przypominać może symulakra, jeśli fikcję wyprowadzić poza konwencje literackie aż ku panfikcjonalności. Teoretycy literatury, zwłaszcza ci oznaczani jako postmoderniści neomarksści, starają się zachować dialektyczne na-

widywanych działań innych agentów. CAS wymaga metodologii interdyscyplinarnej. J.H. Holland, *Complexity. A Very Short Introduction*, New York 2014, s. 24.

182 Tamże, s. 6.

183 Tamże, s. 4: „Each level of a hierarchy typically is governed by its own set of laws”.

184 „The laws of a new level must not violate the laws of earlier levels [...] emergent properties at any level must be consistent with interactions specified at the lower level”. Tamże.

185 „In point of fact, SF of this sort [„hiperrealna” odmiana SF – dop. M.M.L.] is no longer an elsewhere, it is an everywhere: in the circulation of models here and now, in the very axiomatic nature of our simulated environment” – J. Baudrillard, *Simulacra and Science Fiction*, „Science Fiction Studies” 1991, nr 3, s. 312. Science fiction tego typu zanurzona jest w relatywności modeli, z której dopiero wyłania się tymczasowy model rzeczywistości. Baudrillard projektuje ją jako „trzeci porządek symulaków”: „[...] simulation simulacra: based on information, the model, cybernetic play. Their aim is maximum operability, hyperreality, total control”. Tamże, s. 309.

pięcie, ujmując science fiction jako konwencjonalny system wywrotowy, antyrealizm.

Czytelnicy znacznie częściej przyjmują immersyjną strategię odbioru¹⁸⁶, w której identyfikacja lokalna ze światem aktualnym rywalizuje z zadaniem reorientacji wobec nowego ontycznego centrum fikcyjnego świata, wymagającego maksymalistycznej, kompleksowej wiedzy. Strategia ta rozwinęła się w kontekście rozbudowywania światów fikcyjnych, ale nabrała wyrazistości w czasie popularności gier wideo w swym głównym nurcie ujawniających tendencję do doskonalenia iluzji obcowania z samodzielną rzeczywistością¹⁸⁷.

Wyraźne przesunięcie uwagi na tę iluzję dokonało się w pracach Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991) oraz *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (2001). W pierwszej z nich Ryan używa retoryki „wyobraźni cyfrowej” angażującej myślenie algorytmiczne i modelowe, którego wcześniej używał chociażby Lem, nie tracąc z oczu relacji dostępności otwierającej granicę między światem aktualnym a światami fikcyjnymi. Granica ta nabiera jednak płynności i elastyczności dzięki skomplikowanym relacjom dostępności i stopnia łączliwości¹⁸⁸. Książka

186 Nie mieści się ona w stylach odbioru wskazanych przez Michała Głowińskiego – M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3. Przypisanie stylu mitycznego byłoby nieporozumieniem. SF wydaje się spełniać pierwszą część definicji stylu mimetycznego: „Faktem niezmiennym pozostaje jednak to, że wszelki mimetyczny styl odbioru przyjmuje rzeczywistość jako podstawowy punkt odniesienia i że nie zdaje sprawy z faktu, iż idea rzeczywistości jest tu – w mniejszym lub większym stopniu – wynikiem z góry przyjętych założeń, wynikiem dokonany w myśl pewnych zasad interpretacji” (tamże, s. 25). W artykule „lustrzanym” wobec wyżej wspomnianego, zatytułowanym *Cztery typy fikcji narracyjnej*, fantastyka światostwórcza wyraźniej znajduje potencjalne (marginalne, przewrotne) miejsce w „fikcji mimetycznej”. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.

187 K.M. Maj, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.

188 „Thus, fictional worlds can be placed along a spectrum based on the amount of subcreation present, and what we might call the “secondariness” of a story’s world then becomes a matter of degree, varying with the strength of the connection to the Primary World”, M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds*, dz. cyt., s. 25.

Narrative as Virtual Reality na pierwszy plan wysuwa zjawisko immersji, którego analizę na rodzimym gruncie twórczo kontynuuje Krzysztof M. Maj. Zjawisko to, wspomagane przez interaktywność, najdalej posuniętą formę przybiera w grach wideo, ale funkcjonuje także w procesie scalania fikcyjnego świata w odbiorze tekstów, rozgraniczonych w aktualnym świecie, które z kolei trzeba przekroczyć (trans-portować czytelniczną uwagę i zaangażowanie¹⁸⁹). Transport zaznacza granicę, ale ważniejszy jest ruch, dynamika porównywania, różnicy i podobieństwa.

Tak wysoki stopień komplikacji, w połączeniu z nieuniknioną niekompletnością fikcyjnych światów oraz ich perswazyjnością, znakomicie współgra z myśleniem modelowym, na którego istotność wskazywała Laure Ryan. Mieści się on również w pojmowaniu *science fiction* jako modelu myślenia naukowo-fikcjonalnego¹⁹⁰.

Model jest z pewnością uproszczeniem, jeśli spojrzeć nań z perspektywy osobistego doświadczenia życiowego, w fikcji jednak dokonuje się otwarta konfrontacja modeli¹⁹¹. Pozwala na operatywność, porówny-

189 „[...] «redundancy is truth» – the more unnecessary details are put in the more life-like we take fiction to be” – T.A. Shippey, *The Road to Middle-Earth: Revised and Expanded Edition*, Boston – New York 2003, s. 74. Teza ta przypomina twierdzenie R. Barthes’a (Efekt rzeczywistości, dz. cyt.).

190 *Science fiction* – w jej najbardziej nastawionym na naukową rzetelność wariancie – dzieli z nauką nie tylko koncepcje, ale także „metodę” – J. Gunn, *The Science of Science Fiction Writing*, Lanham 2000. O rzetelną myślowo fantastykę naukową upominał się dobitnie w 1990 roku Andrzej Stoff, gdy afirmował „fantastykę-minimum”, tworzenie światów przypisując jednak niesłusznie *fantasy*: „Jest mniej fantastyki (o nauce już nie wspominając), więcej fantazji. Zarzut taki, bo jest w tym sformułowaniu nuta zarzutu, byłby nie na miejscu, gdyby swoje fantastyczne wizje rozsnuwali przed nami wyłącznie twórcy o ciekawych, bogatych wyobraźniach. Ale «światowórstwo» to równie trudna rzecz, a może nawet jeszcze bardziej trudna niż fantastyka-minimum. [...] *Fantasy* staje się więc sposobem zmniejszania intelektualnej i artystycznej odpowiedzialności przez autorów [...]”. A. Stoff, *Fantastyka-minimum*, dz. cyt., s. 83.

191 „The sf novum is the material condensation of a conceptual breakthrough (...). The art of the sf novum lies in constructing imaginary objects of plausible material concreteness appropriate for abstract world models. (...) For all its similarity to objects studied by science and produced in the real universe, its structure is established by the lacks inferred about the intellectual construction of reality”. I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, dz. cyt., s. 59–60.

walność, pozwala na rozwijanie się w granicach kreacji i przedstawienia. Wymaga też równowagi między uznaniem samodzielności fikcji (utopijnością) a zakorzeniem (genezą). Modelowość w *science fiction* jest regulowana przez sugestię racjonalności¹⁹². Z drugiej strony, model jest w nauce traktowany jako obiekt badań, a wyniki tych badań przenoszone są – z pewną dozą dystansu – na aspekt obserwowanego „aktualnego” świata¹⁹³. W jakimś sensie można ten proces porównać do budowania świata odniesienia fikcji. Johannes Anderegg pisał o „fikcyjnym polu odniesienia” jako „horyzon[cie] rozumienia, w którego obrębie całość tekstu okazuje się sensowna”, przyjętym po odrzuceniu przez czytelnika własnego „pola odniesienia”¹⁹⁴. Zaciera się przez to różnica między prawdą a fałszem do tego stopnia, że model uzyskuje status hipotetycznego, potencjalnego modelu predyktywnego. Służyć może jednocześnie opisywaniu i generowaniu tekstów, w ramach zdrowego rozsądku. Jeśli „myślenie modelowe” ma być kluczowe, to powinno wiązać się z „myśleniem krytycznym”¹⁹⁵.

Jak zauważa Roman Frigg, modele to „wyobrażone materialne byty”¹⁹⁶ – są czymś więcej niż „czystą” strukturą. Formy odnoszenia modelu do systemu docelowego (*target system*) zakładają odczucie pewnego stopnia autentyczności. Modele równoważą użyteczność i poczucie autentyczności. Mimo funkcjonalnego podobieństwa modeli fikcyjnych

192 Konrad Fiałkowski jako pisarz-naukowiec uznaje pewne poluzowanie ścisłości naukowej w *science fiction*, odciąża ją także z funkcji futurologicznych, uznaje jednak, że od nauki *science fiction* zapożycza sposób tworzenia konstrukcji myślowych. K. Fiałkowski, *Model rzeczywistości pomyślanej*, „Nurt” 1976 nr 7.

193 O udziale fikcji w nauce zob. T. Drewniak, *Epistemologia fikcji. Studium historyczno-semantyczne*, Nysa 2011 (tu: rozdział *Fikcja w nauce*).

194 J. Anderegg, *Fikcja i komunikacja (fragmenty)*, przeł. M. Lewicki, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 95 (oryg. *Fiktion und Kommunikation*, 1973). „Pole” – *das Feld* – oznacza kompleks obiektów odbierany jako całość.

195 M. Davis, *A Model of Critical Thinking in Higher Education*, w: *Higher Education: Handbook of Theory and Research*, red. M.B. Paulsen, s. 41–92. „Myślenie krytyczne” nie musi być automatycznie kojarzone z „teorią krytyczną”.

196 „The view of model systems that I advocate regards them as imagined physical systems, i.e. as hypothetical entities that, as a matter of fact, do not exist spatio-temporally but are nevertheless not purely mathematical or structural in that they would be physical things if they were real”. R. Frigg, *Models and Fiction*, „Synthese” 2010, nr 2, s. 253.

do naukowych, preferowania możliwości, fikcja opiera się na iluzji, podobnie jak model posługuje się tworzeniem wrażenia autentyczności do pewnego stopnia, wykorzystaniem użytecznego przeświadczenia o autentyczności, akceptacją udawania, gry, w której liczy się większy zysk. Reprezentacja to nie jest wskazywanie na coś zewnętrznego („resemblance or denotation”), ale rzeczy, które posiadają społeczną funkcję bycia rekwizytem („prop”) w autoryzowanej („authorised”) grze w udawanie („make-believe”)197. W tej koncepcji przypisywanie konkretnych atrybutów (wartości, cech) bytom hipotetycznym nie jest traktowane jako błąd. Mieści się bowiem w granicach „gry w udawanie” („game of make-believe”)198), w granicach aktywności wyobrażeniowej. Wewnątrzfikcyjne twierdzenia („intrafictional propositions”)199) mają szczególny status. Wreszcie, zarówno tworzenie, jak i analiza modelu to procesy. Rozciągają się w czasie, aktywizują uwagę oraz działania poznawcze, wyzwalają konieczność podejmowania decyzji, opracowania (choćby nie do końca uświadomionego) strategii, pamięciowej aktywizacji doświadczenia, rozpoznania wzorców doświadczenia życiowego oraz doświadczenia płynącego z obcowania z fikcją, dzięki czemu pozostają intersubiektywne oraz w dużym stopniu niezależne od kontekstu (apragmatyczne jak fikcja). Modele służą do przewidywania200 – łączenia przeszłości z przyszłością oraz ekstrapolacji ze spekulatywnością.

197 „[T]he essential difference between a fictional and non-fictional text lies in what we are supposed to do with it: a text of fiction invites us to imagine certain things while a report of fact leads us to believe what it says” – tamże, 260. Modele wprowadzane są przez modyfikatory modalne typu „załóżmy”, „przyjmijmy”.

198 Tamże, s. 261.

199 Roman Frigg wyróżnia (za Gregorym Currie) trzy typy twierdzeń prawdziwościowych dotyczących fikcji: „To begin with, it is crucial to realise that there are three different kinds of statement in connection with fiction and that these require a different treatment when it comes to the questions of truth; I refer to these as intrafictional, metafictional, and transfictional statements” – tamże, s. 261. „Transfikcjonalność” oznacza w tekście Frigga twierdzenia zestawiające byty realne z fikcyjnymi (np. poprzez porównanie). „[...] truth conditions for transfictional statements (in the context of scientific modelling) come down to truth conditions for comparative statements between properties, which are unproblematic in the current context”, s. 263.

200 A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Toruń 1983, s. 9–10: „Science fiction [...] wybrała przyszłość rozumianą niekoniecznie w sensie chronologicz-

Z kolei Shane Parrish i Rhiannon Beaubien w *The Great Mental Models: General Thinking Concepts* uniwersalizują zdolność kreacji i badania wykreowanych modeli jako czynnik decydujący o jakości myślenia ukierunkowanego praktycznie. Książka skonstruowana jest według konwencji self-help i mieści się w ramach problematyki podejmowania decyzji *decision making*. Za decydujące w modelach mentalnych autorzy uważają takie czynniki jak: eksperymenty myślowe, myślenie probabilistyczne, umiejętność rozróżnienia między przyczynowością a korelacją. Szczególnie interesująca jest inwersja, będąca właściwie formą ontologicznej innowacji. Koreluje ona z myśleniem utopijnym, w które wpisany jest proces rekonstrukcji świata w trakcie odbioru: zakłada się tu istnienie pewnego stanu rzeczy (a więc pewnego rodzaju fikcję), by odkryć, jakie inne założenia muszą być brane pod uwagę, by ten „prawdziwy” stan rzeczy osiągnąć. Podobnych tez znajdziemy w literaturze przedmiotu wiele²⁰¹.

Bogactwo i wielostronność światostwórstwa fantastycznego, jako punkt spotkania modelu, logiki możliwości oraz potencjalnego bogactwa detali, może usuwać w cień tradycyjnie pojmowane dominanty kompozycyjne, takie jak narrator, postacie czy akcja. Napięcia rodzące się między tymi różnymi i zmiennymi ofertami a potrzebami odbiorców są najbardziej widoczne w krótkich utworach narracyjnych. Marie-Laure Ryan używa terminu „fikcja światocentryczna” na oznaczenie takich właśnie utworów, w których kompozycja koncentruje się na obrazie świata, natomiast reszta „wielkich figur semantycznych”²⁰² podlega na tym tle dekoncentracji i fragmentaryzacji. Zamiast jednej linii fabularnej – mamy wówczas wielowątkowość, zamiast jednolitej perspektywy narracyjnej – wieloogniskową, czasem symultaniczną narrację personalną, zamiast jednej postaci głównej – panoramiczny obraz warstw społecznych i zróżnicowania terytorialnego. Światocentryczność nie ogranicza

nym (choć takie rozwiązanie fabularne jest najczęstsze), ale przede wszystkim jako możliwość uzupełniająca konieczność. [...] Science fiction [...] jest literacką antycypacją tego, co możliwe”.

201 Zob. np. Ronald N. Giere, *Using Models to Represent Reality*, w: *Model-Based Reasoning in Scientific Discovery*, red. L. Magnani, N.J. Nersessian, P. Thagard, New York 1999.

202 J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.

się do twórczości fantastycznej, ale to w niej się radykalizuje, musi być więc ściślej kontrolowana.

Ujęcia dekonstrukcjonistyczne usunęły ostre granice między światami fikcyjnymi a światem realnym do poziomu dostępności i otwartej dyskutowalności²⁰³, a w pragmatycznym sensie – produktywności interpretacyjnej. Proces ten zaczął się od uznania realizmu za perswazyjną konwencję, a rozwijał poprzez funkcjonalne i perspektywiczne modele utekstowanej rzeczywistości. Teoretycznoliteracka teoria światów możliwych trzymała różnice i granice między światami w ryzach, ale także istotę różnic widziała w przekładalności i dostępie, nie w ich braku.

Ładunek poznawczo-emocjonalny przypisywany fantastyce naukowej idący w parze z coraz dalej idącą pewnością siebie i coraz sprawniejszym wykorzystywaniem technik charakterystycznych dla realizmu przyczyniły się do rozmywania ostrzejszych przedtem granic. Dodatkowo czas upływający od momentu zaistnienia *science fiction* w zbiorowej wyobraźni, w której wciąż przeważa jej rys futurystyczny, naturalnie się wydłuża i echa fantastycznych wizji nakładają się na rzeczywiste projekcje w retrofuturystycznej nostalgii²⁰⁴, w której przyszłość postrzegana jest jako właśnie przeżywana w perspektywie jej przeszłych wyobrażeń. Teraźniejszość stanowi zaś wypadkową możliwości, symulacji. Daleki jestem od nadawania temu zjawisku rangi globalnej, a nawet dominującej. Funkcjonuje ona jednak z pewnością tam, gdzie stabilność fikcji światostwórczych spotyka się z niestabilnością społecznych światobrazów.

Fantastyczność i realizm muszą się przenikać. Często można usłyszeć deprecjonujące określenie „ten pomysł to (czyste) *science fiction*” zastępujące popularniejsze wcześniej piętnowanie „utopijności”. W jednym i drugim przypadku bardziej chodzi jednak o poczucie zagrożenia

203 Świat – nawet jeśli tylko na potrzeby dyskusji – staje się utekstowany jako „rzeczywisty” w kontekście fikcji. G. Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*, Liverpool 1998.

204 M.M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2018, s. 235–249.

„realności”²⁰⁵. W potocznej wyobraźni *science fiction* wydaje się osaczać minimalistyczny pragmatyzm, podważać zdroworozsądkowe poczucie wspólnoty światoo obrazu. Kiedy określenie „*science fiction*” staje się inwektywą, nawet łagodną przyganą, podobnie jak „utopia”, dokonuje się minimalne potwierdzenie realistyczności konwencji.

Siłą rzeczy z perspektywy zainteresowania fikcyjnymi światami spotkanie to wygląda inaczej. Ontologiczne porządkowanie hierarchii możliwych światów i umieszczanie w niej światów fantastycznych odbywa się na płaszczyźnie estetyczno-poznawczej, tradycyjnie na osi fantastyka – realizm. Szczególna wrażliwość kryterium widoczna jest w naruszaniu opozycyjności i współokreślaniu obu tych estetyczno-ontologicznych kategorii, poczynając od popularnych w krytyce literatury fantastycznonaukowej tez o stylistyczno-retorycznym przyციąganiu do technik realistycznych.

Z perspektywy estetycznej fantastyka naukowa miałaby powierzchnie naśladować narracyjne techniki realizmu²⁰⁶. „Paramimetyzm” może awansować do rangi „egzomimetyzmu”. Tak daleko idąca skrupulatność pociąga za sobą przecież nie tylko stylistyczny „realizm formalny”²⁰⁷, ale także spójność obiektową, czasoprzestrzenną.

„Iluzja referencjalności” jest w tym przypadku rezultatem uruchomienia skomplikowanego aparatu retorycznego. Nie włącza on tylko jednostronnej perswazji, posługuje się bowiem zabiegiem „ironizowania mimesis”, rozpoznaniem instrumentalnego charakteru mimesis przez wszystkich uczestników komunikacji²⁰⁸. Zmiana trybu odbioru dzięki

205 W neomarksistowskiej interpretacji pojmowanej jako „ideologia” dialektycznie zorientowana wobec „utopii”.

206 Por. A. Stoff, *Sposoby stanowienia...*, dz. cyt., s. 53.

207 I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973; zob. także S. Kohl, *Teoria realizmu: próba syntezy*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.

208 Według Farah Mendlesohn (*Rhetorics of Fantasy*, Middletown 2008, s. XX) „immersive fantasy” jest bliższa *science fiction*: „The immersive fantasy is that which is closest to science fiction; as such, it makes use of an irony of mimesis, which helps to explain why a sufficiently effective immersive fantasy may be indistinguishable from science fiction: once the fantastic becomes assumed, it acquires a scientific cohesion all of its own”.

rozpoznaniu figuratywności mimetyzmu zmienia globalne znaczenie komunikatu. Przyjmujemy strategię realizmu („assumption of realism”). W sytuacji „ironicznej”, wrażliwej na konteksty i ich rozpoznanie, łatwo o gry semantyczne polegające na odwróceniach, gry, które mogą nabierać substancji. Ostatnie dwa rozdziały książki Christine Brooke-Rose *A Rhetoric of the Unreal* noszą tytuły *The Unreal as Real* oraz *The Real as Unreal*²⁰⁹. Taka przewrotna symetryczność nie jest zjawiskiem – zdaniem autorki – jednoznacznie pozytywnym i pożądanym, może bowiem prowadzić do spłaszczenia wymowy dzieła w alegorycznych odczytaniach.

Ostatecznym źródłem zmiennych decydujących o spójności i stabilności fantastycznych światów fikcyjnych jest problematyka istoty rzeczywistości i odniesienie do niej²¹⁰. Traktowanie mimetyzmu jako gestu semantycznego, figuratywnego²¹¹, a nie rzeczywistego odniesienia prowadzi do sformułowań paradoksalnych, np. „fikcją jest istnienie rzeczywistości”²¹². Jest jednak etapem koniecznym. Określenie dostępności

209 Ch. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge 1981.

210 Danuta Ulicka uznaje ewoluujący problem reprezentacji rzeczywistości w literaturze za podstawowy w polskim przedwojennym, powojennym i „nowoczesnym” literaturoznawstwie, tytułując swój tekst *Między światami* i skłaniając się tym samym ku międzyświatowej interpretacji, a nie jednostronnie traktując fikcję jako pochodną wobec rzeczywistości. Ulicka nie jest przy tym dogmatyczna, pisze bowiem o „rzeczywistości naturalizowanej, uchodzącej za realną” – D. Ulicka, *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii” 2017, s. 22. Mimo urozmaiconej typologii referencjalności i objętości tekstu autorka nie poświęca jednak fantastyce ani słowa. Teoretyzowane granice realizmu rozpatruje – za cytowanymi koncepcjami – w kontekście prozy „wysublimowanej”, „nastawionej na wysłowienie” (tamże). „A n t y m i m e t y z m, przyjęty za wyróżnik literatury nowoczesnej, nie wykluczał się z uznaniem jej r e f e r e n c y j n o ś c i – „mimetyzm” nie jest zatem tożsamy z „referencyjnością” (tamże, s. 24). Ta ostatnia jest pojęciem szerszym. Zjawisko wstecznej ideologizacji realizmu (szczególnie jako europejskiego kolonializmu) w połączeniu z promowaniem „irrealizmu” i surrealizmu zauważa Krzysztof Maj. K.M. Maj, *Światy poza światem*, dz. cyt., s. 19.

211 L. Hutcheon, *The Problem of Reference: History, Theory, Fiction*, w: taż, *Poetics of Postmodernism*, New York – London 1988, s. 155: „the textualized extratextual kind of reference”.

212 S. J. Schimdt, *The Fiction is That Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature*, „Poetics”, 1984, nr 5, s. 253–274.

międzyświatowej, „podłączliwości” decyduje o jakości poszczególnych światów, w tym fikcyjnych.

„Jakość” światów fantastycznych regulowana jest również przez typ i jakość odniesienia. Przede wszystkim wpływa ono na integralność i iluzję samodzielności. Dostępność powinna być kontrolowana. Reguły dostępności międzyświatowej to reguły przekładalności interpretacyjnej. Światy uwewnętrzniają mechanizmy rozumienia właśnie dzięki tym „przekładniom” interpretacyjnym.

Fantastyka naukowa dysponuje szerokim spektrum takich „przekładni” interpretacyjnych, czyli mechanizmów odniesienia do tego, co uznane jest za rzeczywiste, w ramach „mimesis poszerzonej”²¹³. Fikcja nigdy nie jest odizolowana od świata realnego, zawsze jest to relacja modulowana. „(...) odniesienie to może posiadać swoistą i istotną literacko wartość poznawczą – konstatającą, antycypacyjną lub postulującą”²¹⁴ – zauważył Henryk Markiewicz. Na te podstawowe reguły intencjonalności tworzenia fikcji, wskazane przez Henryka Markiewicza, nakładają się swoiste komplikacje wprowadzane przez światostwórstwo.

Danuta Ulicka – zakotwicząc sensy właśnie w fikcyjnych światach – wyróżniła trzy podstawowe odmiany referencji: homologiczną, analogiczną oraz konwergencyjną²¹⁵. Homologiczna referencja zakłada możliwość istnienia „rzeczywistości w literaturze”, analogiczna – za pośrednictwem społecznej świadomości opiera się na relacji wypowiedzi do wypowiedzi²¹⁶, konwergencyjna zaś wydaje się poszerzeniem analogicznej, wyraźniej włączając literaturę do praktyk kulturowych i światopoglądowych²¹⁷. W tym ostatnim znaczeniu fikcja literacka wywołuje reakcje całościowe – interdyscyplinarne, filozoficzne. Stanowi węzeł ro-

213 „Mimesis poszerzona” to często „mimesis krytyczna”. Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3.

214 H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 415.

215 D. Ulicka, *Między światami*, dz. cyt., s. 28.

216 „Przekonanie, że relacja pomiędzy wypowiedziami uznawanymi za literackie i traktowanymi jako nieliterackie jest nieostra, historycznie zmienna i zawisła od czynników socjopragmatycznych”. Tamże, s. 41.

217 Tamże, s. 47.

zumienia²¹⁸. Tutaj należałoby upatrywać, jak się wydaje, istoty mimesis fantastycznonaukowej.

Kathryn Hume w swoim katalogu możliwych reakcji fantastyki na „realność” na pierwszym miejscu wymienia modele relacji do rzeczywistości: *escape (daydreams)*, *augmented worlds*, *substraction*, *erasure*, *contrastive*, *revision*, *disillusion* („reality unknowable”)²¹⁹. Szczególną popularność zdobyła teza o „metaforyczności” fantastycznych światów²²⁰, nawiązująca do spekulatywnego charakteru światostwórstwa, którego nie wiąże relacja przyczynowa – metonimiczna, jak w ekstrapolacji futurystycznej. Darko Suvin chętnie wspomina o metaforyczności wszystkich tekstów. Oczywiście wzmacniana jest ona przez narracyjność połączoną z wprowadzaniem światów – „chronotopów”²²¹. Takie działanie twórcze wyzwala energię poznawczą, dlatego Suvin znajduje oparcie w teorii metafory Paula Ricoeura, magazynującej i wyzwalającej energię poznawczą dzięki dewiacji²²². Csicsery-Ronay pisze w kontekście koncepcji Suvina o metaforycznej, twórczej konfrontacji światów: „The reader of an optimal sf text crafts a large-scale, multipoint metaphor, aligning the possible world and the real world to create a third, even more tacit paradigm of parabolic, critical freedom”²²³.

Doszło do tego, że *science fiction* bywa czasem nazywana odmianą „realizmu”²²⁴. Czy „rzeczywistość” to po prostu mniemania społeczne

218 „(...) otwiera możliwość skonceptualizowania referencji jako niezamkniętego i niedefinitywnego procesu równoczesnego odtwarzania, przetwarzania i wytwarzania rzeczywistości, naturalizowanej jako realna”. Tamże, s. 51.

219 K. Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Culture*, New York 1984, s. 55–146.

220 Zob. J.G. Ballard, *Extreme Metaphors. Collected Interviews*, London 2012, s. 43.

221 D. Suvin, *SF as Metaphor, Parable and Chronotope (with the Bad Conscience of Reaganism)*, w: tenże, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London 1988, s. 185–213.

222 P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 271.

223 I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, dz. cyt., s. 52.

224 Ursula Le Guin pisze na przykład: „Serious science fiction is a mode of realism, not of fantasy” – <https://www.theguardian.com/books/2006/jun/03/travel.travel-books> [odw. 20.09.2019]. Geoffrey A. Landis stwierdził mocniej: „SF is dealing with our true reality”. D. Schweitzer, *Speaking of the Fantastic III: Interviews with Science Fiction Writers*, Wildside 2011, s. 70.

oddzielające informacje istotne od mniej istotnych²²⁵? Jeśli uznać konsekwencje popularnej frazy „rzeczywistość wyprzedza fikcję” (zwłaszcza fantastyczną) w zderzeniu z równie popularnym wyrażeniem „to brzmi jak science fiction”, to między nimi rozgrywa się walka z możliwością budowania rzeczywistości w zestawieniu z odrzucaną fikcją.

Przypisywanie fantastyce naukowej ważkości realizmu nie jest zjawiskiem nowym, ale ujawnia się ono obecnie częściej. Zanim reprezentanci „nowej powieści” otwarcie krytykowali schematyczność tradycyjnego realizmu, Zamiatin pisał: „realizm jest nierealistyczny”²²⁶. Rzeczywistość jest zbyt dynamiczna, by za cel mimetyzmu uznać zatrzymanie jej obrazu²²⁷. Popularność sloganu Williama Gibsona „przyszłość już jest, tylko nierówno dystrybuowana”²²⁸ świadczy o aktualności tego punktu widzenia. Stanowisko takie zajmują głównie pisarze promujący zgodność fikcji z aktualnymi trendami w naukach ścisłych²²⁹. Podobne stanowisko mogą zajmować też pisarze, którzy nie są kojarzeni z naukami ścisłymi, na przykład James G. Ballard, który stwierdził, że science fiction jest centralną konwencją literacką XX wieku²³⁰.

-
- 225 L. Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus 2006 (tu rozdział 6 – *Novel as a Cognitive Experiment*).
- 226 I dalej: „Realism that is not primitive consists of displacement, distortion, curvature, nonobjectivity” – A. Banerjee, *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*, Middletown 2012, s. 156. Taki „realizm”, który zdołałby sprostać wielowymiarowej, niestabilnej rzeczywistości, Banerjee nazywa „hiperrealizmem”. Tamże, s. 159.
- 227 Teraźniejszość ma swój wymiar „fantastycznonaukowy”: „Thinking historically about one’s present is always partially science-fictional. [...] Modern historical consciousness is shaped by belief in novums”. I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, dz. cyt., s. 56–57.
- 228 „The future has arrived – it’s just not evenly distributed yet”. Historię tego cytatu opisali autorzy serwisu internetowego „Quote Investigator”: <https://quoteinvestigator.com/2012/01/24/future-has-arrived/> [odw. 11.11.2019].
- 229 Np. Kim Stanley Robinson, Ann Leckie czy Alastair Reynolds. Zob. R. Lea, *Science fiction: the realism of the 21st century*, „The Guardian” 2015, 7 sierpnia: <http://www.theguardian.com/books/2015/aug/07/science-fiction-realism-kim-stanley-robinson-alastair-reynolds-ann-leckie-interview> [odw. 20.10.2019].
- 230 J.G. Ballard, *Extreme Metaphors. Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967–2008*, s. 23: „One’s living science fiction. All our lives are being invaded by science, technology and their applications [...]. This is the literature of the twentieth century. [...]

Świadomość historyczna, szukająca ładu w konfrontacjach „horyzontów” doświadczenia, otwarta na zagrożenie relatywizmem, sprawdza się w odniesieniu do *science fiction* także w koncepcji „transrealizmu” zaproponowanej przez Rudy’ego Ruckera. W swym *Manifestie*²³¹ Rucker stawia diagnozę: „[T]he genre of straight realism is all burnt out. Who needs more straight novels?” Receptą na ten niedostatek aktualności w głównonurtowym realizmie byłyby właśnie transrealizm, ponieważ „narzędzia” fantastyki naukowej (należałoby je nazwać „toposami” – np. podróż w czasie, telepatia, historie alternatywne, światy równoległe) potrafią zagęścić i zintensyfikować (*thicken and intensify*) fikcję realistyczną. „Transrealism tries to treat not only immediate reality, but also the higher reality in which life is embedded”, dzięki temu, że owe „narzędzia” pozwalają na „manipulacje” ponadczasowymi – archetypowymi – trybami percepcji (*modes of perception*).

Podobne poglądy wcale nie usuwają napięcia obecnego w kategoryzacji i wartościowaniu mimetyczności konwencji fantastycznonaukowej. Z pewnością jednak konfrontacja z realistycznym modelowaniem światów powoduje wzrost jej „samoświadomości” metafikcjonalnej. Tak to ujmuje Jerzy Jarzębski:

Czymże jest jednak współczesna fantastyka, jak nie swoistą odmianą metafikcji, która rządzi się często specyficznymi prawami powstającymi na terenie literatury właśnie, a niekoniecznie odpowiadającymi regułom, które odkrywa się w świecie będącym areną praktycznego działania lub jakie wytwarzają nauki mówiące o rzeczywistości, takie jak socjologia, ekonomia czy antropologia. Może zatem należy spojrzeć na fantastykę jako na wizję rzeczywistości alternatywnej, zrodzonej ze zderzenia tego, co o świecie wiemy poza literaturą, ze szczególną logiką wytwarzaną przez konwencje literackiej fikcji²³².

Even bad sci-fi is better than the best conventional fiction. A ton of Proust isn't worth an ounce of Ray Bradbury”. Tę skrajną opinię wygłosił Ballard w wywiadzie w 1970 roku, w którym zdradzał wyraźną fascynację zdobycami „nowej fali” oraz ogłosił koniec klasycznej SF spod znaku Arthura C. Clarke’a.

231 R. Rucker, *Transrealist Manifesto*, <http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf> [odw. 15.03.2019]. Prwdr – „The Bulletin of the Science Fiction Writers of America” 1983, nr 82.

232 J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 45.

Także najbardziej radykalne światostwórstwo – allotopijne, ograniczające wąsko rozumiany aspekt poznawczy fikcji do minimum, wywołuje zaawansowany dyskurs konfrontacyjny, którego interesujący przykład stanowi monografia Krzysztofa M. Maja *Allotopie*²³³. Z drugiej strony mamy do czynienia z poszerzaniem strefy między konwencjonalną science fiction a tradycyjnym realizmem, czego świadectwem jest proliferacja nazw nadawanych tej poszerzającej się strefie²³⁴.

Idea światostwórstwa i wzmocniona dyskusja nad statusem światów fantastycznych rosną w siłę, ale funkcjonują w kontekście swoistej sytuacji społeczno-kulturowej. Jak zauważyła Danuta Ulicka (a przed nią wielu innych), polska literatura i towarzyszące jej literaturoznawstwo zdominowane zostały przez konieczność sprostania sytuacjom historycznym, polityczno-społecznym²³⁵. Wielokrotnie podejmowano wysiłek przekroczenia tego schematu, czego rezultatem – jak się można domyślić – było wzmocnienie świadomości, podtrzymanie dyskusji i regulowanie sinusoidy zaangażowania i luzowania zobowiązań. W tle głównonurtowej dyskusji rysuje się problem światowości, w którym główną rolę odgrywają powracające zagadnienie autonomii fikcji oraz konteksty historii idei, praktyk społecznych i komunikacyjnych²³⁶. Ani podkreślanie autonomii, ani rezygnacja z zadań społecznych nie prowadzą jednak prostą drogą do wzmocnienia konstrukcji światów wyobrażonych. Zbyt wiele czynników i zbyt wiele postaw twórczych wchodzi w grę, by wprowadzać łatwe równania. Lektura niezwykle ważnego artykułu Danuty Ulickiej stanowi pouczające doświadczenie dla badacza science fiction także dlatego, że konwencja ta jest przez autorkę ignorowana. Fantastyka na-

233 K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015; W. Füger, *Streifzüge durch Allotopia. Zur Topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums*, „Anglia. Journal of English Philology” 1984, nr 102, s. 349–391.

234 J. Steble, *The Role of Science Fiction within the Fluidity of Slipstream Literature*, „Acta Neophilologica” (Uniwersytet w Ljubljanie) 2015, nr 1–2, s. 69; G.K. Wolfe, A. Beamer, *Twenty-First-Century Stories*, w: G.K. Wolfe, *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*, Middletown 2011, s. 164: „[...] a panoply of new terms: Slipstram. Interstitial. Transrealism. New Weird. Nonrealist Fiction. New Wave Fabulist. Postmodern fantasy. Post-genre fiction. Cross-genre. Span fiction [...]”.

235 D. Ulicka, *Między światami*, dz. cyt., s. 21–22.

236 Tamże, s. 24.

ukowa zmieniała się jednak również – jak jej współdefiniowany opozycyjny twór, czyli „główny nurt” – w kluczowych momentach rodzimej historii. Po roku 1989 musiała określić, się na nowo i – być może – była na to nieźle przygotowana, bowiem, według słów Jana Błońskiego, cytowanych przez Ulicką, na polskiego pisarza czekają „ogólnoludzkie i uniwersalne tematy”²³⁷.

237 J. Błoński, *Błoński przekorny: dzienniki, wywiady*, red. M. Zaczyński, Kraków 2011; cyt. za: D. Ulicka, *Między światami*, dz. cyt., s. 24.

Teoria pełnego zanurzenia

Zapewne takiej publikacji rodzima teoria fantastyki potrzebowała. *Allotopie* Krzysztofa M. Maja¹ to książka bezkompromisowa. Przy okazji ostrych deklaracji i głęboko osadzonych w filozofii fikcji wywodów wydobywa i odświeża problemy, które tkwią u źródeł wszystkich koncepcji fantastyki. Problemy te niepostrzeżenie regulują podziały genologiczne, dobór dzieł kanonicznych i przykładowych. Gdy Maj wykracza poza fantastykę w swych wszechstronnych wysiłkach wyodrębnienia gatunku allotopii, nie tylko redefiniuje fantastykę i jej „klasyczość”, ale podnosi kluczową, lecz często odsuwaną kwestię: czy w określaniu wartości fantastyki decydujące znaczenie ma wartość poznawcza pośrednio odnoszona do tradycji mimetycznej? Owo pośrednictwo stawałoby się faktycznym celem analizy.

Praktyka interpretacji utworów fantastycznych zaoferowała niezliczone, gorzej lub lepiej uzasadnione sposoby wpisywania się w tę tradycję, począwszy od prostej popularyzacji nauki i wyobrażeń przyszłości poprzez satyrę, krytykę społeczną, alegorię, metaforę aż po zakorzenienie ideologiczne, materialne uwarunkowania lub promowanie światopoglądów. Czasem jednak taka mimetologiczna strategia rzeczywiście mogłaby zejść na plan dalszy, właśnie wówczas gdy przekracza granicę nadinterpretacji. Allotopia, jeśli uznać – za Krzysztofem Majem – jej odrębność, stawia to zagadnienie w nowym świetle i uwalnia od konieczności panicznego szukania usprawiedliwienia czytelniczej pasji.

1 K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2015. Numery stron odnoszące do tej książki podane są w tekście głównym w nawiasach.

Allotopia to najradykalniejsza postać fikcji fantastycznej, która już fantastyką być przestaje, a przynajmniej fantastyką w „tradycyjnej” postaci. Konwencję² wyodrębnioną dzięki przekroczeniu fantastyczności wypada więc nazwać „postfantastyką”. Tutaj rodzi się jednak wahanie. Światy allotopijne nazywane są przez Maja fantastycznymi, ale allotopia fantastyką już nie jest. Przy tej okazji „tradycja” („klasycyzm”) fantastyki określana jest tu z perspektywy rygorystycznego rozróżnienia – na przykład w definiowaniu *science fiction* zbyt zdecydowanie przeważa jej futurystyczno-ekstrapolacyjny aspekt, który „tradycyjnie” właśnie rozpatrywać można zaledwie jako jeden z podtypów *science fiction*.

Afirmacja postfantastycznej allotopii jest ryzykowna, a zadanie, jakiego podjął się autor, wymagało zwielokrotnionego wysiłku i rygorystycznej konsekwencji. Jego odwagę widać zwłaszcza w tym, że nie próbuje potencjalnego oskarżenia allotopii o eskapizm zapobiegliwie usuwać, korzystając z utartych rozwiązań. Maj nie ucieka od ucieczki. Uwalnia energię światotwórczą i – pośrednio – jej teorię. Kojarzy „klasycyzm” *science fiction* i *fantasy* z podległością wobec tradycji mimetycznej, która zawsze próbuje swój dług poznawczy zwrócić. Atakuje powstałą w ten sposób paramimetyczną³ fantastykę jako twór „kolonialny”, tymczasowy, wspierający ogromny i ociążały aparat krytyczny skoncentrowany na przeglądach tematycznych (16) jako najbardziej przejrzystych i łatwych do wykorzystania w trybie dyskursywnym (rodzime piśmiennictwo okołofantastyczne potraktowane jest tu ze szczególnym krytycyzmem). Wobec zjawiska granicznego, jakim jest allotopia, koncepcje te pozostają bezradne. Aby oddać sprawiedliwość allotopiom, trzeba więc spojrzeć na nie z innej perspektywy. Stanowisko takie przypomina zresztą wcześniejsze twierdzenia dotyczące samej *science fiction*. Wielokrotnie domagano się bowiem osobnych narzędzi analizy i kryteriów oceny

2 Maj konsekwentnie używa określenia „gatunek”. Żadne z tych określeń nie oddaje swoistości allotopii. Brak dostatecznych sygnałów rozpoznawalności w kulturze literackiej. Zarówno krytycy, jak i czytelnicy dążą raczej do umieszczania tej dziedziny literatury (nazwijmy ją „momentem allotopijnym”) w typologii fantastyki – po stronie SF, *fantasy* lub wewnątrz fuzji tych konwencji.

3 A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke i in., Poznań 1989, s. 145.

tej literatury (lub „paraliteratury”⁴). Domagali się ich głównie praktykujący pisarze-teoretycy: Joanna Russ, Gwyneth Jones, Samuel R. Delany i inni⁵. Maj chętniej jednak szuka inspiracji i wykładni w pismach teoretyków sięgających po fantastykę przygodnie lub na marginesie niż u krytyków „branżowych”.

Odwagę Krzysztofa Maja wyprzedza głównie odwaga pisarzy. Tutaj znajduje wsparcie. *Allotopie* mają bowiem charakter manifestu wzbudzonego przez czytelniczą pasję. Dominuje w nim nastawienie polemiczne sprzężone z afirmacją przedmiotu badań. Wyodrębnienie wyrazistego przedmiotu pociąga za sobą reinterpretację i reewaluację porządku „tradycyjnego”.

Emancypacja allotopii wywołuje przy okazji wiele istotnych napięć. Ujawnia się wiele dylematów, przez które autor musi czasem schodzić z pozycji strzeleckiej. *Allotopie* Krzysztofa M. Maja należy więc uznać za pozycję niezwykle inspirującą także dla analizy „klasycznej” SF i *fantasy*. Reguły przez autora opisane obowiązują też w innych utworach oraz w strategiach pisania i odbioru posiłkujących się światostwórstwem i zachętą do „światoodczuwania”⁶. Wydaje mi się jednak, że – z punktu widzenia „tradycyjnego” krytyka – wygodniej byłoby radykalne cięcia zaproponowane przez Maja potraktować jako dodatkową dynamizację, polaryzację raczej niż podział. Światostwórstwo i związane z nim techniki zanurzania w świecie fantastycznym są bowiem tak różne, ewoluują wielotorowo, tworzą nakładające się i krzyżujące *continua*, że dodatkowe oświetlenie z pewnością nie zaszkodzi. Choć badacz allotopii (niekoniecznie pod tą nazwą) może poczuć ulgę, gdy ten ciężar zrzuci.

Na etapie wyodrębniania allotopii książka imponuje mnogością kontekstów teoretycznoliterackich oraz filozoficznych. Nie wpisuje się przy tym bez reszty w standardy akademickie, lokując się często w rejonach bezpośredniego, zdrowego porozumienia między autorami a czy-

4 S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature”* – or, *The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012.

5 Zob. np. J. Russ, *Ku estetyce fantastyki naukowej*, przeł. J. Chmielewski, „Fantastyka” 1986, nr 4; S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature”* – or, *The Conscience of King*.

6 K.M. Maj, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.

telnikami, co daje też autorowi bezpośredni wgląd w emocjonalność odbioru i jego kognitywną racjonalizację.

Po stronie racjonalizacji mamy zatem przytłaczający, a zarazem swobodny i pewny siebie, obdarzony mocą przekonywania wywód osadzający allotopię w dyskursach humanistycznych i budujący przestrzeń potencjalnej dyskusji. Natomiast po stronie emocji – trudną do dyskursywnej kontynuacji fascynację fantastycznymi światami. Zazwyczaj są to dwie metodycznie oddzielane dziedziny. Z produkcją poradników typu „jak zbudować świat” może konkurować jedynie tempo przyrostu fanowskich prób katalogowania, uzupełniania i wspólnotowej korekty światów już istniejących.

Przesłanki do zbudowania własnej kategoryzacji literatury „postfantastycznej” i fantastycznej Maj konkretyzuje w wielu miejscach wywodu, warto je więc zebrać w perspektywie definiowania allotopii.

Od Umberta Eco Maj zapożycza pojęcie „allotopii”. Allotopijny świat fantastyczny funkcjonuje na prawach fikcyjnego świata alternatywnego (w „głębokim” sensie, jak zaznacza Maj), niewchodzącego we wtórne relacje z rzeczywistością. Eco zerwanie to umiejscawia w modelu odbioru wspieranym przez ustalone w tekście „kompetencje encyklopedyczne” idealnego odbiorcy, kreowane z kolei głównie za pomocą odpowiednich strategii narracyjnych.

Koncepcja Eco otwiera perspektywę paradoksalną. Oto „świat alternatywny jest bardziej realny niż świat rzeczywisty, a narrator dąży wręcz do przekonania czytelnika, że świat fantastyczny jest jedynym prawdziwym” (36, podkreślenie – M.M.L.). Maj świadomie wzmacnia różnicę, zderzając ten przekład z wcześniejszym: „bardziej realny niż świat realny”. Eco dzięki paradoksowi pozostawia między tymi światami aktywne połączenie, na co wskazuje natychmiastowe otwarcie kuchennych drzwi: [...] nie interesują nas jego [świata allotopijnego] związki ze światem rzeczywistym, chyba że mamy do czynienia z alegorią „ (36). W obliczu wielości konkurujących ze sobą światów (z których jednym jest ten, w którym przyszło nam żyć) Eco definiuje retoryczną symulację, a nie symulakrum. Łatwiej – jak wynika z powyższego cytatu – przekroczyć granicę między allotopią a alegorią niżli między poszczególnymi światami możliwymi, które podległe są –

każdy na swój sposób – skomplikowanym strategiom mającym wywieierać na odbiorcy wrażenie⁷ samodzielności świata fantastycznego. Zabiegi te wymagają jednak wysiłku twórczego, podczas gdy „ryzyko” alegorezy już jest obecne.

Autor *Allotopii* świadomie wykracza poza stanowisko Eco, które – z perspektywy przyjętej w książce – można uznać za zachowawcze. Światy są konstruktami, stwierdza Maj za Wolfgangiem Welschem i innymi badaczami fikcji (23). „Nasz” świat nie ma więc nad nimi przewagi poza przyzwyczajeniem (jest dla nas tylko światem zastanym, pierwszym). Cytowana przez Maję Linda Hutcheon słusznie pisze o złowrogim „imperializmie realizmu”⁸, który przez stulecia dyktował prymat relacji podległości fikcji wobec „naszego” świata, promował realizm jako wyznacznik mimetyzmu, a w efekcie – wartości poznawczej. Podręczniki poetyki za punkt wyjścia i ostateczny weryfikator tradycyjnie uznają twórczość oznaczoną jako realistyczną. Na podobnym wzorze opiera się „tradycja reprezentacji”, zakładająca „jakiś związek reprezentacji z tym, co reprezentowane” (25, ujęcie M. P. Markowskiego). Maj proponuje dopełnienie (może lepiej – „przekroczenie”?) typologii Markowskiego o model „ontogenetyczny”, który „polegałby na instaurowaniu całkowicie nowej rzeczywistości, nie wtórnej wobec rzeczywistości pierwotnej, lecz prymarnej dla dalszych, sfikcjonalizowanych reprezentacji” (27). Świat allotopijny jest matrycą kolejnych fabuł oraz narracji.

Nieco mnie jednak niepokoi nieostrość granicy między retoryką kognitywną, uznającą sensotwórczą rolę fantastycznych światów, a postawą egzystencjalną, relatywizującą własne doświadczenie i wiedzę wobec zderzenia z radykalną obcością. Z jednej strony mowa jest o wrażeniu obcości, fikcjonalnej iluzji (choćby niemal doskonałej i bez reszty wciągającej), „efekcie rzeczywistości” Barthes’a, a z drugiej – o faktycznym przeniesieniu do obcego świata jako „powrocie do domu”. „Z takich przechadzek po fikcyjnym świecie już się nie wraca” – pisze Maj (31). Echem tego wahania, właściwie już egzystencjalnego, będzie konflikt między analizą retoryki prozy narracyjnej (pozwalającej na zanurze-

7 We wspomnianym artykule Maj wyraźniej pisze właśnie o wrażeniu prawdziwości fantastycznego świata. K.M. Maj, *Czas światoodczucia*, s. 370.

8 W *Allotopii* przełożone jako „realistyczny imperializm” (dz. cyt., s. 20).

nie w świecie za pośrednictwem lektury i interpretacji) a perspektywą przeniesienia w pełne doświadczenie bycia w innym świecie dzięki technologii rzeczywistości wirtualnej i jej literackiemu „odpowiednikowi”.

Potrzeba przewartościowania literatury i jej teorii doprowadziła Krzysztofa Maja do sięgnięcia po broń o naprawdę dużej sile rażenia. Taką bronią jest ksenologia Bernharda Waldenfelsa. Posiłkowanie się tą teorią to chyba najodważniejszy, decydujący punkt w konsekwentnie wykładanej autorskiej teorii allotopii. Allotopia staje się dzięki temu „ksenotopograficzną osobliwością”, wymykającą się „monopolowi rozumu”, likwidującą binarny podział na dwa światy: rzeczywisty i fantastyczny, z dominacją tego pierwszego (69). Maj wykorzystuje filozofię Waldenfelsa do dowartościowania fikcyjnej obcości. O ile jest to perspektywa obecna w pismach niemieckiego filozofa, to warto wspomnieć o nieusuwalności granicy i różnicy w ludzkim myśleniu. Włączenie fikcji jest tu nieobojętne i prowadzi do dodatkowego rozchwiania koncepcji. Człowiek jest istotą „nieustaloną”⁹. Maj cytuje Marie-Laure Ryan: „właściwe imersji (w allotopijnej postaci) oderwanie od świata nie musi oznaczać całkowitego zapomnienia o świecie” (201). Nie usuwa więc granicy bez reszty. Ciekawe jest w tym kontekście bezpośrednio odniesienie fantomologii Lema do fantastycznych światów literackich. Ciekawe, bo Lem włączył opozycję między fantomologią a imitologią w nurt rozważań racjonalistycznych, także w fikcji podlegającej obramowaniu ontycznemu (w charakterystyczny sposób w tekście *Ze wspomnień Ijona Tichego I*). Lem rozpatruje możliwości symulacji nieustannie zestawianej ze stwórczą siłą natury, a jego wizja wszechmocy sprzężona jest z obawą przed doskonałą iluzją.

Podobny dylemat wiąże się też z Tolkienem, którego *Silmarillion* potraktowany został jako jedna z pierwszych allotopii, ale już krytyczno-literackie wystąpienie *O baśniach* nie sprzyja allotopijnej interpretacji, ponieważ uznaje prymat jednokierunkowego procesu stwarzania jako procesu znaczeniowórczego. „[O]pozycja między światem pierwotnym a wtórnym jest tym samym co paraliżująca badania nad fikcją opozycja między prawdą a fałszem czy fikcją a rzeczywistością” – pisze Maj (62).

9 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 22–25.

Allotopia, zdaniem Maja, nie jest mimetyczna, ale ciągle pozostaje blisko mimetyzmu. Zawsze w jakiś sposób zaciąga dług wobec ustalonych wartości oraz strategii konstruowania i odbioru fikcji. Nie rezygnuje z retoryki mimetycznej, a przez to – z technik realizmu, ale odniesienia stara się przesuwac do wnętrza fikcji. Nawet presupozycje usiłuje umiejscawiać w fantastycznym uniwersum. Nowa fikcyjna, niepodległa rzeczywistość – docelowo allotopijna – na pierwszy plan wysuwa nie relację z zewnętrzną, niefikcjonalną rzeczywistością, lecz spójność w obrębie przyjętych wewnątrzświatowych założeń (27, za Markiem Pustowarukiem). Mimesis zmienia się w *semiosis*, a fikcyjny świat staje się źródłem referencji. Maj odwołuje się tu do koncepcji „świata odniesienia fikcji” Jerzego Ziomka oraz popularnej i słuszenie cenionej teorii egzomimetyzmu Andrzeja Zgorzelskiego. Badacz wzmocnił gest Zgorzelskiego, który wcześniej dokonywał podobnych rewaloryzacji nazewnictwa, gdy wyjmował część „tradycyjnie” (czytaj – „chaotycznie”) definiowanej *science fiction* z fantastyki i przesunął do literatury egzomimetycznej właśnie na podstawie samodzielności fantastycznego świata – „unified non-mimetic model of reality”¹⁰.

W *Allotopii* dominuje logika konfrontacji. Nawet jeśli allotopie zacierają podstawowe opozycje (rzeczywistość – fikcja, realizm – fantastyka), to konfrontacja przenosi się na inne obszary – głównie teoretyczne i kognitywne. Widać to szczególnie w odniesieniu do koncepcji *estrangement* Darka Suvina, stanowiącej tradycję niepomijalną w krytyce literatury fantastycznonaukowej, choć – oczywiście – niekoniecznie akceptowaną. W komplementarnym wobec *Allotopii* artykule zatytułowanym *Czas światoodczucia* Krzysztof M. Maj umieszcza teorię Suvina w dość niespodziewanym miejscu – jako jedną z trzech kluczowych konceptualizacji fikcjonalnej immersji. To miejsce niespodziewane, bo wiemy, że poznawczy charakter koncepcji Suvina naznaczony jest przez krytycyzm społeczny w duchu neomarksistowskim. Szok poznawczy jest tu jednak na tyle silny, że świat oswojony (niby „nasz”, ale bardziej „ich”) ulega dekonstrukcji, a na tle tego procesu świat fikcyjny zachowuje funkcjo-

10 W publikacji o prowokacyjnym tytule, przeznaczonej na amerykański rynek. A. Zgorzelski, *Is SF a Genre of Fantastic Literature?*, „*Science Fiction Studies*” 1979, nr 3, s. 299.

nalną stabilność. Później Suvin dodatkowo wzmacniał konieczność wykreowania bogatego i koherentnego świata, wciąż jednak zmagając się z rozumieniem świata fikcyjnego jako metafory¹¹. Zrozumiałe więc, że Maj nazywa koncepcję Suvina ambiwalentną (78).

Po filozoficznym wstępnym określeniu pozycji allotopii autor określa cechy jej poetyki. Dominują dwie: światocentryczność¹² oraz immersywność („imersywność” w ortografii przyjętej w *Allotopiach*).

W zakresie rozwiązań kompozycyjnych, określanych jako światocentryczność, allotopia wyróżnia się szeregiem cech, które współdzielą z „gatunkami topograficznymi” (także z utopią). Rozwiązania fabularno-narracyjne zmierzają do prezentacji pełnej konstrukcji fikcyjnego świata (*tour de monde*), często mają charakter uproszczony, konwencjonalny¹³. Charakteryzują się pomnażaniem wewnątrzfikcyjnych odwołań, tworzą „sieć parahistorycznych tekstów” (określenie Piotra Florka), by stworzyć wrażenie bogactwa świata („przedustawnego” w terminologii proponowanej przez Maję)¹⁴. Obok kontrolowania presupozycji, kontrolują również supozycje, gdy wyjaśniają nieznanne przez nieznanne (*ignotum per ignotum*).

Odbiorca powinien trwać w pełnym zanurzeniu. Światocentryczne nastawienie czytelnika pociąga za sobą konieczność wyeliminowania lub wyciszenia odwołania do rzeczywistości pozafikcyjnej, począwszy od aluzji, a skończywszy na globalnych figurach interpretacji, takich jak

11 D. Suvin, *SF as Metaphor, Parable, and Chronotope*, w: tenże, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London 1988. Omówienie znaczenia metafory w pismach Suvina zob. P. Parrinder, *Revisiting Suvin's Poetics of SF*, w: *Learning From Other Worlds*, red. P. Parrinder, Liverpool 2000, s. 45–47.

12 Termin wypromowany przez M.L. Ryan. *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, nr 3.

13 Krzysztof M. Maj przywołuje recenzję Awatara autorstwa Jacka Dukaja (J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6). Film Jamesa Camerona krytykowany był za schematyczność fabuły, podczas gdy – zdaniem recenzenta – fabuła w utworze światocentrycznym nie jest istotna. Służy jedynie wszechstronnemu oglądowi świata.

14 Ten powszechnie stosowany chwyt został opisany między innymi w tekście A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.

alegoria. Allotopia zawiesza zatem funkcjonowanie centralnych „makrokategorii teoretycznoliterackich” – referencji i mimesis (95).

Wprawdzie mimesis tradycyjnie utożsamiana jest z realizmem, ale zagarnia również fantastykę, dominując nad efektywnością jej odczytań. Tradycja interpretacji paramimetycznych oraz mimesis „poszerzonej” jest niezwykle bogata i trzeba też przyznać, że to właśnie ona wprowadziła fantastykę do kursów uniwersyteckich, w Stanach Zjednoczonych głównie za sprawą krytyków neomarksistowskich¹⁵, a w Polsce – okoliczności politycznych. W ostatnich latach obserwujemy zadziwiający renesans futurystycznej interpretacji *science fiction*. Tak właśnie realizuje się model „dwiświata”, opierający się na nieustannym odnoszeniu świata fantastycznego do „naszego”, obecny w SF ekstrapolacyjnej. Wysiłki te opierają się na „potrzebie fuzji horyzontów” (104).

„Allotopia zaś [...] nie szuka powrotu do swych korzeni, lecz migruje poza dotychczasowe obszary *episteme*” (183). Mimo że Maj powołuje się na zwrot topograficzny, aby wspomóc dominantę ontologiczną (a tu – topologiczną), nie wikła się w korelaty w postaci innych zwrotów: kulturowego, etycznego i ideologicznego.

Odcięcie odniesień mimetycznych, w wąskim i szerszym rozumieniu, pociąga za sobą ryzyko – rozpoznane przez Maję – oskarżenia o eskapizm. Oskarżenie to pozostaje tradycyjnie silnym orężem wykorzystywanym przez realistów przeciwko fantantom. Maj się przed nim broni, ale słusznie z obrony nie czyni motywu przewodniego książki, bo swój wywód prowadzi raczej ku dekonstrukcji porządku mimetycznego, a nie jego przedłużenia w polemice. Eskapizm allotopijny nie jest zatem ucieczką spowodowaną lękiem, lecz wyborem – ucieczką do innej rzeczywistości (31–32, 104) w poszukiwaniu ukojenia (105).

Allotopie programują immersywny styl odbioru, angażując odbiorcę jednocześnie poznawczo i emocjonalnie. Tekst światocentryczny ma za zadanie „wciągnąć” odbiorcę, który ma się w nim „zatracić”. Być może warto by w tym miejscu odnieść się do kontrowersji nagro-

15 Pisałem o tym w artykule – M.M. Leś, *Czy fantastyka naukowa jest literaturą wywrotową?*, w: *Literatura. Pamięć. Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk, M.M. Leś, Białystok 2010.

madzonych wokół typologii czytelników wirtualnych w konfrontacji z odbiorem rzeczowym, zwłaszcza do ryzyka utożsamienia immersji z „naiwnością”.

Allotopie stosują oczywiście również techniki narracyjne obecne w prozie fabularnej od dawna. To techniki charakterystyczne dla realizmu, ponieważ allotopia jest „realistyczna” w egzomimetycznym sensie (odnosi się do innego świata). Należą do nich: inicjum *in medias res* oraz narracja rozproszona (wielokanałowa i sfragmentowana). *In medias res* pomija narracyjne wprowadzenia pozwalające czytelnikowi na oswojenie się z regułami fikcyjnego świata, natomiast narracja rozproszona angażuje poznawczo i prowokuje do odtwarzania światowej struktury. Maj słusznie zauważyć tę cechę jako istotną w *Silmarillionie*, szkoda tylko, że nie komentuje uproszczenia Jacka Dukaja, który fabularność światostwórczej fantazji sprowadza do konieczności wystąpienia motywu podróży (167). Motyw ten nie jest przecież konieczny właśnie w przypadku rozproszonej narracji wieloperspektywicznej.

Narracji wieloperspektywicznej nie należy utożsamiać z narracją auktorialną, która wykazuje skłonność do zagarniania wszystkich punktów widzenia w ramach jednej metaperspektywy ideologicznej. Realizm w toku swej ewolucji, podobnie jak egzomimetyczna *science fiction* oraz pseudohistoryczna *fantasy*, wycofywał się z tak rozumianej auktorialności. Maj przypisuje allotopii antyauktorialność (nie używając tego określenia, to moja interpretacja) jako cechę konstytutywną, sprowadzając poniekąd SF i *fantasy* do funkcji protoallotopijnej: „Trzecioosobowy narrator wszechwiedzący z klasycznej powieści fantastycznej, operujący modelem dwuświata, byłby całkowicie niezdolny do oddania relatywizmu allotopii” (134).

Rozproszenie informacyjne skalowane jest aż do poziomu transmedialności, czyli rozproszenia przekazu na wiele mediów. Tutaj pojawiają się pewne dylematy, które mają swe źródło w problemach z przekładalnością między immersją charakterystyczną dla strategii gier komputerowych a strategiami narracji literackich. Maj skupia się na narracjach literackich, ale nad wywodem unosi się duch transmedialności. Obie dziedziny dysponują niezmiernym wachlarzem technik. Zarówno w grach, jak i w narracjach literackich mamy na przykład do czynienia

nia z perspektywą zewnętrzną (obserwatora) oraz bezpośrednio angażującą perspektywą uczestnika. Wiele gier (od przygodowych typu *point and click* do perspektywy trzeciej osoby – *third person perspective* – czyli fokalizacji zewnętrznej) łączy obserwację postaci z interaktywnym wcieleństwem się w rolę¹⁶. Z drugiej strony, równie konwencjonalny w grach widok „z pierwszej osoby” nie przenosi się łatwo na narrację pierwszoosobową, ponieważ krzyżuje się także z rzadką, rozpoznawaną jako sztuczna, narracją drugoosobową (strategią przypisania roli), która z kolei jest konwencjonalna w tekstowych grach RPG oraz powieściach interaktywnych typu *choose your own adventure*.

Maj zderza te perspektywy, szukając kompromisu. Zdecydowanie stoi po stronie narracyjnego rozproszenia, wyzwania stawianego odbiorcy, który musi być wewnątrz i jednocześnie owo wewnątrz powinien z globalnej perspektywy rekonstruować (195). Nie uznaje „monoperspektywizmu” za allotopijny ze względu na jego postaciocentryczność i zaniedbywanie złożoności heterokosmosu fikcji (195). Jednocześnie immersywność postrzega w perspektywie rzeczywistości wirtualnej ucieleśnionego doświadczenia jako redukcję interfejsu¹⁷, czyli – w przekładzie – redukcję chwytów narracyjnych, kontestację „paradygmatu językowego”, przestrzeni racjonalizującej interpretacji (188–189).

Redukcja medium warunkująca immersywność świata pozwala światotwórstwu ostatecznie rozprawić się z reprezentacyjnym aspektem językowości – jeżeli bowiem ograniczanie dystansu jest kluczowe dla doświadczenia immersji w filmie czy grze wideo [...], to ekspozycja językowego medium w literaturze również musi być ograniczana na rzecz zmniejszania dystansu między czytelnikiem a angażującym go światem narracji (189).

16 Marie-Laure Ryan dostrzega tu problem psychologiczny, polemizując z koncepcją holonoweli promowaną przez Janet Murray, a zapożyczoną z seriali *Star Trek: The Next Generation* oraz *Star Trek: Voyager* (J.H. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997, s. 13–26). Nie można odtworzyć Anny Kareniny – twierdzi Ryan – w środowisku pełnej symulacji, ponieważ interaktywność nie pozwoli na oddanie emocji postaci i naszego emocjonalnego do nich stosunku, a jest to jeden z głównych aspektów fikcji powieściowej. M.L. Ryan, *Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media*, „Poetics Today” 2002, nr 4.

17 M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore – London 2001.

Czy język w allotopii powinien zniknąć, tak jak w rzeczywistości wirtualnej zniknąć powinien interfejs? Nie. Ostatecznie znów zwycięża paradoks – język nie może oczywiście zniknąć, bo wiarygodności światom allotopijnym dodaje „allonimia”, a doskonałą postacią allotopii jest opis obcego świata dokonany w obcym (tegoż świata) języku (114).

Czy immersywny styl odbioru rzeczywiście okaże się ośrodkiem krystalizacji wyemancypowanego gatunku allotopii, który osiągnie tak wysoki stopień samoświadomości, że stanie się wyróżnikiem także na poziomie kultury literackiej? Można kibicować (tak właśnie zamierzam), ale można też mieć wątpliwości. Immersja nie musi przecież oznaczać rezygnacji z pośredniego mimetyzmu na wysokim poziomie komplikacji (alegoria, metafora). Ryan nie rezygnuje z owej nadświadomości, która nie pozwala zapominać czytelnikowi o rzeczywistości nawet w momencie największego zanurzenia, po którym jest już tylko zatracenie (zgodnie z tą metaforą byłoby to „zatopienie”, niezapowiadające odwrócenia stanu rzeczy podobnego do „wynurzenia”). Ostatecznością w skali proponowanej przez Ryan jest tak dalekie uzależnienie (*addiction*), że zaciera ono świadomość fikcjonalności, co dowodzi, że granica ta jest podstawą teorii immersji. Sama immersja zresztą nie musi być związana z fantastyką, co więcej – łatwiej o nią w realizmie dzięki planowanej niezauważalności tekstowej powierzchni i redukcji napięć poznawczych. Allotopia jest alternatywnym realizmem i nie powinna być stawiana w opozycji do realizmu związanego z mimetyzmem, a tuż obok niego¹⁸.

Największej siły Allotopii dopatrywać się zatem należy w analitycznym zasobie i zademonstrowanym aparacie różnicującym, który znów uświadamia nam ogromną różnorodność konwencji fantastycznych, ukazuje pokrętne drogi ich ewolucji, a czyni to w bardzo przekonujący, elokwentny sposób, wykorzystujący maksymalistyczne nastawienie konwencji fantastycznych w ich spotkaniu na szczycie.

Jak pisze Krzysztof Maj, *Peanatema* Stephensona była przez recenzentów klasyfikowana zazwyczaj jako *science fiction*, a powinna znaleźć się

18 W koncepcji Farah Mendlesohn immersywna *fantasy* jest nieodróżnialna od *science fiction*, gdy tworzy realistycznie spójny świat, czyli „ironię mimesis” (F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown 2008, s. XX), czyli właśnie w momencie allotopijnym.

w kategorii allotopii. Wydaje się jednak, że dynamika ewolucyjnego samookreślenia *science fiction*, zwłaszcza moment pojawienia się alternatywnego terminu *speculative fiction*¹⁹, w dużej mierze już określa biegun (moment) allotopijny, a dodatkowo jest już częścią kultury literackiej, choć, trzeba przyznać, operatywność osobnego gatunku jest zawsze większa. Na szczęście nieunikniona zależność od fantastyki widoczna jest w wielu miejscach książki, co stanowi jej wartość naddaną, ponieważ okazuje się szczególnie cenne z punktu widzenia zwolennika dynamicznej, pełnej sensotwórczych napięć, wizji fantastyki. Autor znakomicie podsumowuje ten dynamiczny obraz:

Tak trzeba by było myśleć o allotopii: świecie z jednej strony fikcyjnym, z drugiej – bardziej realnym niż rzeczywisty, z jednej strony antyreferencjalnym, z drugiej – egzomimetycznym, z jednej strony autonomicznym, z drugiej – uwikłanym w transfikcjonalny heterokosmos, z jednej strony wreszcie odciągającym swą immersywnością uwagę od szarej codzienności, z drugiej zaś – wymagającym koncentracji przy deszyfrowaniu kolejnych pokładów fikcji (202).

Już po zamknięciu *Allotopii* trzeba jeszcze rozważyć problem, który ujawnia się, jeśli do końca podążyc za tezą o samodzielności egzomimetycznej allotopii, jeśli stanąć po stronie „ardologii” (205), a tolkienologom zostawić kwestie wielowersyjności i ewolucji fantastycznego świata w aspekcie jego tworzenia. Oto rzeczywisty dylemat: jak pisać o książkach allotopijnych? Wprowadzenie do teorii allotopii jest fascynujące, rozgrywa się bowiem na rozległej arenie konkurencyjnych teorii. Ale jeśli uznamy, że „fuzja horyzontów” jest niestosowna, to na czym polega interpretacja? Co po teorii? Kontemplacja oszlifowanego diamentu i ranking fikcyjnych światów według ich ciężaru, czyli bogactwa i stopnia komplikacji? A może synchronizacja alloempirycznych wartości poznawczych z empirycznymi w ramach swoistego spotkania na szczycie, gdy dyskurs filozoficzny wydobywa uniwersalne ramy opisujące granice i jakość światostwórstwa?

19 Zob. B. Stableford, *The British and American Traditions of Speculative Fiction*, w: *Contours of the Fantastic*, red. M.K. Langford, New York 1990.

Poezja fantastycznonaukowa

Poezja fantastycznonaukowa? Brzmi paradoksalnie. Fantastyka naukowa nie kojarzy się z poezją. Nie od razu. Przyczyny są dwie: po pierwsze – konwencja fantastycznonaukowa jest środowiskiem tworzenia rozległych fikcyjnych i w zamierzeniu stabilnych światów¹, po drugie – konwencjonalny dyskurs science fiction opiera się na retoryce naukowej (bądź pseudonaukowej).

A jednak zjawisko to istnieje. Nie miewa się najlepiej, ale istnieje. Mniejsze znaczenie ma tu ścisła kategoryzacja i nazewnictwo, decyduje raczej samookreślenie, czyli wspólnota wydawców, pisarzy i czytelników zainteresowana podtrzymaniem i rozwojem poezji spod znaku SF. To samookreślenie spotkało się w odbiorze krytyków i teoretyków z kilkoma ożywczymi impulsami. Tym właśnie impulsom spróbuję się przyjrzeć.

Poezja SF sytuuje się na obrzeżach konwencji fantastycznonaukowej². Jako zjawisko socjoliterackie ukonstytuowała się w Stanach Zjednoczonych, a w jego aktywnym centrum pozostaje dziś niewielka grupa osób³ (badaczy i poetów) skupiona w Science Fiction Poetry Associa-

1 Typową diagnozę postawił swego czasu Antoni Smuszkiewicz: „Fantastyka jest [...] takim typem literatury, który swoim wytworom nadaje realny byt w obrębie kreowanej rzeczywistości”. Subiektywizacja i metaforyka wprowadzają zaś ontyczną nieokreśloność. A. Smuszkiewicz, hasło *Fantastyka*, w: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 272.

2 A. Mazurkiewicz, *Fantastyka i poezja*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2008, nr 229, s. 11–14.

3 Poezja SF znajduje się poza polem zainteresowania głównego nurtu branżowej krytyki. Żadne z trzech aktualnych kompendiów (przecież rzetelnych) poświęconych historii i teorii fantastyki naukowej nie poświęciło temu zjawisku osobnej

tion⁴. Stowarzyszenie to, założone w 1978 roku przez Suzette Haden Elgin, wydaje drukowany magazyn „Star*Line”, internetowy „Eye to the Telescope” oraz przyznaje nagrodę Rhysling dla najlepszego opublikowanego poetyckiego utworu SF. Niedawno Towarzystwo powołało do życia kolejną nagrodę – Elgin – dla najlepszych tomów i broszur poetyckich. Osobiście za szczególnie cenną uważam inicjatywę wydawniczą corocznego przedrukowywania najciekawszych wierszy fantastycznych w *Rhysling Anthology*.

SFPA wraz z satelitami to zjawisko niemal wyłącznie anglojęzyczne. Przekłady w „Star*Line” stanowią rzadkość. Redakcja „Eye to the Telescope” podjęła w połowie 2013 roku decyzję o zredagowaniu specjalnego numeru magazynu złożonego właśnie z przekładów na język angielski. Lawrence Schimel zgromadził zaledwie pięć utworów⁵. Zapewne, choć nie jestem w stanie tej tezy udowodnić, poezja SF w Stanach Zjednoczonych zawdzięcza swój w miarę stabilny byt parasolowi ochronnemu epickiej tradycji tej konwencji, najwyraźniej skryształizowanej właśnie w tym kraju. W Europie, podobnie jak na innych kontynentach, poezja fantastyczna rozmywa się w głównym nurcie i w autorskich, wewnątrznie 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 czytelnich 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

uwagi. Co więcej, w żadnym z nich nie pojawiło się ani nazwisko Bruce’a Bostona, ani Edwina Morgana. Zob. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendelsohn, Cambridge 2003; [*The Blackwell*] *Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Malden 2005, *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A.M. Butler, S. Vint, New York 2009.

4 Strona internetowa Stowarzyszenia – <http://sfpoetry.com> [odw. 21.10.2013]. Od 2017 roku – The Science Fiction & Fantasy Poetry Association (akronim pozostał bez zmian).

5 <http://eyetothetelescope.com/archives/010issue.html> [odw. 16.10.2013].

cenione są wycieczki pisarskiej „szlachty” na poetyckie podwórko – czytelnicy nagradzali Joego Haldemana, Geoffreya A. Landisa i Jamesa Patricka Kelly’ego. Istnieje też wiele internetowych magazynów regularnie publikujących wiersze⁶. W Polsce wiersze dość regularnie publikowała swego czasu „Fantastyka”, głównie za redakcyjnych rządów Adam Hol-lanka, który sam był aktywnym poetą⁷.

Trzeba zawczasu przyznać, że niewielka ilość publikacji oraz duże ryzyko trywializacji importowanego dyskursu naukowego składają się na niepewny status poezji SF. Wielu poetów skłonnych jest przezornie odcinać się od tego ryzykownego procederu, przyznają się raczej do tworzenia poezji „spekulatywnej”. Podobnie wcześniej (w latach 70. ubiegłego wieku) rzesza pisarzy zmieniała rozwinięcie skrótu SF z „science fiction” na „speculative fiction”⁸, aby objąć nim nauki humanistyczne i społeczne oraz zaznaczyć celowe rozmywanie granic między fantastyką naukową, fantasy a horrorem.

Przyjrzyjmy się wyróżniającym się wierszom pochodzącym z samego centrum subkonwencji (z magazynu „Star*Line”):

Urbana⁹

Michael R. Fosburg

The bullet train’s automatic rattle
shoots you through the gunmetal gloaming,
past graffiti capering like tribal idols
past the Old City and its frequencies

-
- 6 Wśród nich szczególnie wart odnotowania jest magazyn „Strange Horizons” – <http://www.strangehorizons.com> [odw. 22.10.2013].
- 7 A. Mazurkiewicz, *Fantastyka i poezja*, dz. cyt., s. 12. O poezji SF sprzed założenia SFPA zob. R. Frazier, hasło Poetry, w: *The Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, P. Nicholls, New York 2004; online – <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/poetry> [odw. 21.10.2013]. Nieregularnie ukazują się antologie złożone z wierszy fantastycznonaukowych. Warto wspomnieć na przykład o *Where Rockets Burn Through. Contemporary Science Fiction Poems*, red. R. Jones, London 2012.
- 8 R.A. Heinlein, *On the Writing of Speculative Fiction*, w: *Of Worlds Beyond: The Science of Science-Fiction Writing*, red. L.A. Eshbach, Reading 1947. Heinlein wprawdzie używa frazy „speculative fiction”, ale jako pojęcie szersze od science fiction.
- 9 M.R. Fosburg, *Urbana*, „Star*Line” 2012, nr 2. Oba wiersze publikowane są w całości za zgodą autorów, w moim przekładzie – M.M.L.

of groaning girders and rust
 into the dazzling glamour
 of searchlights and skyrides, zeppelins
 crooning siren-songs into the bones,
 adverts beamed from screens to dreams,
 hanging lanterns of electric fire
 swaying with a crackling breeze.
 You part the crowd with hands too tanned
 for its catacomb streets, the shadowed ways
 above which towers steal the sun
 like covetous gods, past stimulant smiles
 that scurry like insects from carapace faces
 as you pass, farmsteader, last ripple to reach
 this shore, dirt-smeared relic, brazen echo
 lost in its vehement proliferation,
 its sprawl of neon and thunder,
 the song in your heart not your own,
 just an advert drawing life from your dreams.

Urbana

Michael R. Fosburg

Automatyczny stukot pociągu
 Wystrzela cię w połyskujący metaliczny zmierzch,
 Wzdłuż graffiti podskakujących jak plemienni idole,
 Wzdłuż Starego Miasta i jego częstotliwości
 jęczących dźwigarów i rdzy.
 W olśniewający błysk
 reflektorów i podniebnych konstrukcji, sterowców
 przesączających kuszące pieśni aż do samych kości,
 reklam promieniujących z ekranów prosto do marzeń,
 wzdłuż wiszących lampionów elektrycznego ognia
 kołyszących się na wietrze.
 Żegnasz tłum ręką zbyt opaloną
 dla tych katakumbowych ulic, zacienionych arterii,
 którym światło słoneczne kradną strzeliste wieże
 jak chciwi bogowie.
 Mijasz ostatnie stymulowane uśmiechy,
 które uciekają jak insekty z żółwiego pancerza.
 Ostatnia fala pozwala osiągnąć ci brzeg, farmerze,

brudem namazany relikcie. Jesteś bezczelnym echem
zagubionym w gwałtownej proliferacji,
niekontrolowaną eksplozją, mieszaniną neonów i grzmotów,
Cudzą pieśnią we własnym sercu,
Zaledwie przebłyskiem życia rysującego marzenia.

Tempo, instrumentacja, metaforyka... Krótka opowieść przełamana w połowie, sugestywna, wypełniona mnóstwem emocji. To wiersz, który mógłby być uznany za powierzchownie figuratywny, ale można go też uznać za przewrotnie dosłowny, jeśli uznać istnienie obcego *origo*, obcego świata jako źródła znaczeń.

Hometown¹⁰

Anna Weaver

I must have grown up
At the intersection of matter and antimatter.

My hometown defies physics.
Somehow larger on the inside
Than on the outside,
It was large enough to contain
All my arrogance and all my naïveté,
My virginity, my first love, a decade of angst,
And the ladder I climbed out on.

But small enough to be context
In which a little girl and a young woman made sense.
It was small and soft enough to conform, like a bean bag chair,
To the shape I once was.

My hometown defies geography.
You can't go there. It isn't a place.
It's a hypothesis.

My hometown defies time.
It's Brigadoon¹¹.
It existed only for the one long day
That was my childhood.

10 A. Weaver, *Hometown*, „Star *Line” 2011, nr 4.

11 Brigadoon to fikcyjne miasto z musicalu pod tym samym tytułem (1954). Jego mieszkańcy zatrzymali się w czasie sprzed 200 lat.

And rather than growing smaller
When I left, gained some distance,
An looked for it in the rearview,
My hometown grew larger.

Because when I left, an enormous energy
Was released where my hometown once was,
Leaving in that spot no trace of me
And no trace of it either.

I grew up at the intersection of matter and antimatter.
You can't go to my hometown. It's not a place.
It's a hypothesis.
And I am the only proof.

Moje rodzinne miasto

Anna Weaver

Musiałam dorastać
Na pograniczu materii i antymaterii.

Moje miasto wymyka się prawom fizyki.
W jakiś sposób wydaje się większe od środka
niż z zewnątrz.
Miasto na tyle duże, aby pomieścić
Całą moją arogancję i całą moją naiwność,
Moje dziewictwo, moją pierwszą miłość, czas młodzieńczego buntu
I drabinę, po której z niego wychodziłam.

Ale także wystarczająco małe, aby być kontekstem,
w którym mała dziewczynka i młoda kobieta nabierały sensu.
Miękkie i komfortowe jak fotel wypełniony ziarenkami grochu,
Który przywykł do mojego dawnego kształtu.

– Moje rodzinne miasto przeczy geografii.
Nie można tam dojść. To nie jest miejsce.
To hipoteza.

Moje miasto neguje także czas.
To Brigadoon.
Tylko jeden przedłużony dzień,
Którym było moje dzieciństwo.

I zamiast się zmniejszać

Po moim wyjeździe, gdy zyskałam już dystans,
I mogłam patrzeć na nie we wsteczny lusterku,
Moje rodzinne miasto stawało się coraz większe.

Bo kiedy wyjechałam, ogromna energia
Uwolniła się w miejscu, gdzie niegdyś było miasto.
Nie zostawiła po mnie śladu,
Ani śladu po samym mieście.

Dorastałam na pograniczu materii i antymaterii.

Nie można wejść do mojego rodzinnego miasta. To nie jest miejsce.
To hipoteza,
A ja jestem jedynym dowodem.

Ten interesujący wiersz to przykład metaforycznej synchronizacji dyskursu naukowego z intymnym doświadczeniem. Nauka („materia i antymateria”) funkcjonuje tutaj na usługach wyobraźni, która próbuje znaleźć sens dla doświadczenia osobistego.

Pierwszy z wierszy opiera się na chwycie eliptycznej liryzacji świata fantastycznego, w której ogniwo epickie zostaje celowo opuszczone. Bohater liryczny eksponuje indywidualny sposób postrzegania zamieszkiwanego przez siebie fantastycznego świata, którego założona konstrukcja staje się czytelna dopiero po wyłowieniu wyrażen wyobcowujących, będących dźwigniami fantastyczności w tekście. Nie jest to tak naprawdę różnica jakościowa w stosunku do narracji pierwszoosobowej w epice fantastycznej, a tylko kwestia stopnia natężenia sugerowanej subiektywizacji światooobrazu.

Drugi z cytowanych wierszy opiera się na specyficznej metaforyzacji osobistego (lirycznego) doświadczenia, a materiał leksykalny, służący jako punkt odniesienia metafor, czerpie z nauk ścisłych, tworząc równoległy, ale sfunkcjonalizowany dyskurs wprowadzający perspektywę ponadjednostkową. Można uznać, że porusza się w ramach „wyobraźni fantastycznonaukowej”.

Tak właśnie rysują się dwie drogi prowadzące ku poezji *science fiction*. Warto przyjrzeć im się bliżej, zwłaszcza że na tym rozdrożu napięcie między liryką a poetyckością (często niestety zaniedbywane) nabiera szczególnej wyrazistości. Impas ten przełamie trzecia możliwość, w ramach

której fantastyka naukowa w swej istocie, czyli jako cała konwencja, wykazuje cechy poezji, szczególnie poprzez metaforyczność. Najciekawsze odmiany tej koncepcji prezentują prace Samuela R. Delany'ego, Adama Roberta oraz Seo-Young Chu.

1. Elipsa i presupozycje

Pierwsza z możliwości jest oczywista. Opiera się na potencjalnie nieskończonej tekstowej produktywności świata możliwego fikcji. Innymi słowy, fikcyjny świat powołany do życia poprzez odstępstwo od świata aktualnego („naszego”) pozostaje potencjalnie tak wyposażony (w obiekty i stany rzeczy), że jest w stanie wygenerować kolejne teksty podtrzymujące jego kompleksowość. W granicach dystynktywności świata teksty te mogą być nawet „zanieczyszczone” sprzecznościami.

Ujmijmy to jeszcze inaczej. Każdy utwór fikcyjny powołuje do życia świat możliwy, sugerując przy tym, że nie jest jedynym przekazem wygenerowanym przez ten świat. Relacja bohatera *Wojny światów* Herberta G. Wellsa jest – w ramach fikcyjnego świata – sprostowaniem informacji pochodzących z całej grupy innych tekstów wyprodukowanych przez Ziemiaków, którzy przeżyli najazd Marsjan. Mogą się one pojawiać w „naszym” – aktualnym – świecie jako kolejne utwory fikcyjne, jeśli wydawca lub spadkobiercy uznają to za konieczne. Osiągną wówczas status „transfikcyjnych”¹². Tak działa powszechny i zrozumiały mechanizm cykliczności i apokryficzności. Nie trzeba zaprzęgać do tego zadania armii logików, wystarczy odwaga (umiejętności pisarskie pomagają, ale nie są konieczne) niezbędna do stworzenia rozpoznawalnej różnicy. I podobnie jak „nasz” aktualny świat dysponuje ogromnym bogactwem typologii tekstowej, możliwy świat fantastyczny dysponuje potencjalnie podobnym (oczywiście w granicach wewnątrzfikcyjnego prawdopodobieństwa) zakresem. Jeśli często potrafimy odróżnić utwór poetycki napisany przez Europejczyka od wiersza poety pochodzącego z innego kręgu kulturowego (na podstawie mentalności, kolorytu lokalnego, problematyki i wielu innych składników i wymiarów), to poetycki

12 K. Olkusz, *Transfikcyjność w literaturze – materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 1.

wiersz fantastycznonaukowy powinien wygenerować własny świat możliwy. Tworząca go różnica powinna być jednak istotna i rozpoznawalna, jeśli utwór ma funkcjonować samodzielnie. Jeśli nie jest w zamierzeniu samodzielny, różnica taka nie będzie konieczna. Wiele powieści fantastycznych włącza przecież do narracji utwory poetyckie w funkcji ornamentacji lub wewnątrzfikcyjnego cytatu, wystarczy wymienić *Babel-17* Samuela R. Delany'ego, *Diunę* Franka Herberta, *Barefoot in the Head* Briana W. Aldissa. Wprawdzie w *science fiction* jest to proceder rzadszy niż w *fantasy*, ale autorzy SF częściej racjonalnie go funkcjonalizują – wewnątrzfikcyjne cytaty poetyckie wprowadzają mitograficzne i folklorystyczne pokłady fikcyjnych obcych kultur i cywilizacji, ich najbardziej intymne głosy.

Jeśli zatem narracyjne wprowadzenia potraktować jako zbędną i niemodną redundancję w fikcji fantastycznej, to można by te poetyckie cytaty usamodzielnic. W takim zresztą kierunku zmierza rozwój konwencji fantastycznonaukowej także w jej narracyjnej, epickiej części. Pisarze rzadziej teraz dbają o ostrożne wprowadzanie czytelnika w syntetyczny obraz konstrukcji fantastycznego świata, a preferują raczej zderzenie z indywidualnymi podmiotowymi światami zakorzenionymi w wiedzy, światopoglądzie i intencjach postaci. Konwencja fantastycznonaukowa – w toku swej ewolucji – zdążyła się znakomicie zorientować, jakie korzyści daje liryzacja przekazu, gdy narracja zmierza ku dominacji „pierwszej” osoby¹³, a czemu służy konstruowanie możliwego świata fikcji fantastycznej za pomocą zderzenia wielu podmiotowych światów (w personalnej sytuacji narracyjnej). Epicka fikcja narracyjna w *science fiction* włączyła w swój krwiobieg lirykę jako wariantywny punkt widzenia.

Omawiana tutaj pierwsza z możliwości nie stanowi więc opozycji wobec epiki narracyjnej. Główna orędowniczka takiego modelu poezji fantastycznonaukowej – Suzette Haden Elgin – promuje zresztą w swym podręczniku¹⁴ nie tyle rozbudowane liryczne i zmetaforyzowane pejzaże wyobraźni, ile minimalną fikcję (mikrofikcję) opartą na ścisłym

13 Różnica między liryką a narracją pierwszoosobową w zakresie wiarygodności fikcyjnego świata nie jest zasadnicza. Polega na przesunięciu akcentu z implikacji na eksplikację konstrukcji tego świata.

14 S.H. Elgin, *Science Fiction Poetry Handbook*, Cedar Rapids 2005.

kontrolowaniu presupozycji. Teksty realistyczne także wykorzystują presupozycję. Najprostszym więc sposobem uprawdopodobnienia jest naśladowanie sprawdzonych mechanizmów i podstawianie presupozycji. Zamiast „Tracy was an orphan, and she missed them both” (w presupozycji: „miała dwoje rodziców”) „Tracy was / an orphan, and / she / missed / all eleven. / of them” (w presupozycji: „miała jedenaścioro rodziców”). Elgin dodatkowo dzieli tę wypowiedź – wtórnie – na wersy¹⁵. Z jej nastawienia wynika, że podział ten jest warunkiem koniecznym do wypromowania tekstu jako „poetyckiego”. Tak czy owak znajdujemy się tutaj na ziemi wspólnej poezji i mikronarracji. Wersowanie jest (bywa) w tej kwestii języczkiem u wagi, ale nie decyduje o kwestii podstawowej – mniej słów może oznaczać więcej treści. Ze względów wydawniczych i marketingowych pisarstwo takie nikomu nie przynosi wielkiej sławy (może poza Hemingwayem¹⁶, który posiada zresztą więcej źródeł swej artystycznej nieśmiertelności) i najczęściej traktowane jest jako zabawa lub ćwiczenie pisarskiego warsztatu, bowiem zbyt łatwo zmienia się w „zasłyszane” i funkcjonuje na prawach anegdoty.

W oparciu o opinie dwojga badaczy – Richarda Ohmanna¹⁷ i Barbary Herrnstein Smith¹⁸, dochodzących do podobnych wniosków mimo różnych metodologii, wypada stwierdzić, że domeną tak pojętej poezji fantastycznonaukowej byłyby fikcjonalne akty mowy pozwalające na odwołanie się do niesprecyzyjnego 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 absurdzie¹⁹.

15 Książka S.H. Elgin jest ściśle związana z założonym przez nią towarzystwem i jako taka w przeważającej części służy celom instruktażowym i promocyjnym. Uwagi najistotniejsze z naszego punktu widzenia autorka zamieściła w rozdziałach 4–6 tej niespełna stustronicowej.

16 F.A. Wright, *The Short Story Just Got Shorter: Hemingway, Narrative, and the Six-Word Urban Legend*, „The Journal of Popular Culture” 2014, nr 2.

17 R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

18 B. Herrnstein Smith, *Poezja jako fikcja*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.

19 A. Okopień-Sławińska, hasło *Groteska*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa – Wrocław – Kraków 1993, s. 188.

Do tej pierwszej kategorii – fantastycznonaukowej poezji eliptycznej – należy zaliczyć dużą część poezji Edwina Morgana, szkockiego poety, docenianego tak wewnątrz konwencji, jak poza nią. Jego wiersze dowodzą, że tak potraktowana – z ontologicznej, a nie tematycznej perspektywy – poezja fantastyczna nie wyklucza problematyki społeczno-obyczajowej oraz filozoficznej. Nie wyklucza też humoru. Często przy tym odchodzi z lirycznego centrum w stronę dramatyzacji i narratywizacji. W znakomitej humoresce *Pierwsi ludzie na Merkurym* (*The First Men on Mercury*²⁰) Morgan satyrycznie przedstawia poznawczy relatywizm i agresywność otwarcia na obce kultury, charakterystyczne dla kryptokolonializmu. Gdzie indziej, w równie słynnym wierszu *Tarcza Sobieskiego* (*In Sobieski's Shield*²¹), Morgan rekonstruuje doświadczenie nagłego wysiedlenia, przymusowej emigracji. Oba wiersze charakteryzują się wielką odwagą podjęcia ryzykownego, bardzo – jak na poezję – rozbudowanego, dyskursu, oraz wytrzymaniem napięcia, powstrzymaniem się od udolnionionej funkcjonalizacji fantastyczności²².

Zalecana jest jednak ostrożność. Owszem, fantastyczność w wierszach przechodzi często niezauważona, ale jeszcze częściej wiersze kwalifikowane są jako fantastyczne jedynie na skutek promieniowania „obrazu autora”. Przyzwyczajenia czytelnicze, wspierane przez decyzje wydawców, mogą wówczas decydować o ujednolicaniu odbioru całej twórczości.

20 Pierwodruk w: E. Morgan, *From Glasgow to Saturn*, Manchester 1973. Tekst dostępny online: http://edwinmorgan.scottishpoetrylibrary.org.uk/poems/first_men_on_mercury.html [odw. 20.10.2013].

21 Wiersz napisany w 1964 r. Dostępny w wydaniu – Edwin Morgan, *Collected Poems*, Manchester 1990, s. 297.

22 B.J. McAllister, „You'll Remember Mercury”: *The Avant-Garde Worlds of Edwin Morgan's SF Poetry*, „*Science Fiction Studies*” 2014, nr 1; C. Nicholson, *Remembering the Future: Edwin Morgan's Science Fiction Poetry*, „*The Yearbook of English Studies*” 2000 (30): *Time and Narrative*, s. 221–233; M. Walker, *The Voyage Out and The Favoured Place: Edwin Morgan's Science Fictions*, w: *About Edwin Morgan*, red. R. Crawford, H. Whyte, Edinburgh 1990, s. 54–64.

2. Hiperbola i alegoria

Drugi z wariantów reprezentowany wyżej przez wiersz Anny Weaver jest bardziej ryzykowny, zderza bowiem obce sobie pod względem zakresu występowania dyskursy: naukowy i intymny, przywołując problemy, które kiedyś przeżywała epika fantastycznonaukowa. Leksyka opisująca doświadczenie osobiste, pomimo przesuwania akcentów z ograniczeń słownika na funkcjonalną efektywność, mieści się w natywnym wyposażeniu liryki i przyciąga społecznie kodyfikowany język „poetycki”. Terminologia naukowa odczuwana jest jako zapożyczenie i prozaizm. Jej obecność często wystarczy, by utwór uznany był za „fantastycznonaukowy” lub „spekulatywny” i tak oznaczony w publikacji. Istnieją jednak duże wątpliwości co do takiej kategoryzacji. Dyskurs naukowy pełni tu bowiem rolę służebną, służąc hiperbolizacji nadrzędnego porządku lirycznego wyznania. Nie poezja czy poetyckość, ale paradygmatycznie pojmowana liryka podważa zatem przynależność utworu do fantastyki (nie tylko naukowej).

Najczęściej trudno jednak uchwycić moment, gdy podmiot wraz ze strategią wyznania i zamknięciem w nieweryfikowalnym świecie uczuć, życzeń, marzeń, wyobrażeń, wycofuje się na rzecz „świata przedstawionego”. W grę wchodzi perfidne techniki wytwarzania autorytetu, bo ten sam „zarzut” epistemicznej jednowymiarowości i ontycznej niepewności – jak wspomniałem²³ – można postawić narracji pierwszoosobowej²⁴. Autorzy nasycający swe teksty specjalistyczną terminologią naukową, zwłaszcza tą spopularyzowaną (mechanika kwantowa, szczególnie teoria względności, hipoteza czarnych dziur itp.), narażają się także na ataki ze strony naukowych purystów oskarżających poetów o trywializację naukowych koncepcji. Dalekie echa ataków na (pseudo)naukowe teksty postmodernistów, echa prowokacji Alana Sokala z 1996 roku²⁵, mogą

23 Zob. przypis 13.

24 M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

25 W Polsce wydano: A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*, Warszawa 2004. Historia publikacji i polemik w granicach zjawiska nazywanego „afery Sokala” jest długa i wciąż żywa. Z pewnością warto zajrzeć do artykułów oponentki Sokala – Emily A. Schultz, *Fear of Scandalous Knowledge: Arguing About Coherence in Scientific Theory and Practice*, „Reviews in An-

także dotrzeć w okolice kultury literackiej. Pamiętajmy jednak przy tej okazji, że to celowe pomieszenie dyskursów zaczęło się w poezji modernistycznej, na polskim gruncie w twórczości futurystycznej i w poezji awangardy krakowskiej²⁶.

Strategia ta posiada również warianty słabsze. Pierwszy z nich posiłkuje się wyobraźnią „kosmiczną”, z reminiscencjami sięgającymi do wyobraźni romantycznej²⁷. Fantastyka tego rodzaju ulega wówczas rozmyciu. Drugi ze „słabszych” wariantów realizują wiersze odwołujące się do alegoryzacji toposów epiki fantastycznej. „Importowany” kompleks ma tu proveniencję literacką, nie jest więc odczuwany jako obcy, ale wciąż pełni rolę służebną. Na przykład, topos utopii/dystopii często nakładany jest na refleksje egzystencjalne, filozoficzne i polityczne. Tak dzieje się choćby w *Utopii* Wisławy Szymborskiej czy *Sprawozdaniu z rajy* Zbigniewa Herberta²⁸. Poezja ta rysuje tymczasowy obraz utopijnego/dystopijnego miejsca, angażując środki fabularno-narracyjne, przykładając się do procesu „upowieściowienia” poezji²⁹, ale nie powinna być kwalifikowana jako poezja fantastyczna.

3. Metafora i mimesis

W trzecim wariantcie teoretycy fantastyki naukowej wskazują na podobieństwa między poezją a genetycznym wyposażeniem konwencji fantastycznonaukowej. Nie dochodzi, rzecz jasna, do utożsamienia,

thropology” 2010, nr 4 oraz *Risking Connection Across Difference: Reply to Sokal and Smith*, „Reviews in Anthropology” 2011, nr 2.

- 26 W ramach estetyki modernistycznej obecność dyskursu naukowego nie jest odczuwana jako źródło dysonansu. Szczególnie interesującym przykładem takiej strategii jest poezja Jana Brzękowskiego (zwłaszcza tom *Science Fiction* z 1964 roku), warta szerszego omówienia.
- 27 Badacze szczególnie chętnie odwołują się do „wyobraźni poetyckiej” Gastona Bachelarda. Zob. np. E. Jaskółowa, *Od poezji Kosmosu do poezji czasu: studium o twórczości Stanisława Ciesielczuka*, Katowice 1997 (rozdział *Od poezji gwiazd i kosmosu do refleksji o sztuce*, s. 82–110).
- 28 M.M. Leś, *Antyutopijny wymiar poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 2, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2002.
- 29 M. Bachtin, *Epos a powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 256.

mowa raczej o analogiach, ale sięgają one, w intencji autorów, głęboko pod powierzchnię obu modeli literatury.

Samuel R. Delany ostro zaznacza swoistość narzędzi, których wymaga analiza *science fiction*, radykalnie odmiennych od tych przykładowych do fikcji realistycznej. Tę pierwszą nazywa nawet „paraliteraturą” (bez intencji deprecjonowania), a do drugiej dodaje często (złośliwie) określenie „przyziemna” (*mundane fiction*). Decyzje, które podejmuje odbiorca w ramach „protokołu lektury” tekstu fantastycznonaukowego, wydają się o wiele bardziej odważne, a znaczeniowe konsekwencje powołują do istnienia chwilowe, tymczasowe struktury światowe³⁰. Stabilne odniesienie utworu realistycznego pozwala na skupienie się na podmiocie, a metaforyka pełni tu rolę służebną. Fantastyka naukowa włącza metaforyczność w przebieg światostwórczej gry. Na przykład fraza „jej świat eksplodował”³¹ w odczytaniu realistycznym jednoznacznie przenosi uwagę na odczucia bohaterki, natomiast „protokół lektury” SF pozostawia wahanie, otwiera możliwości, co najmniej trzy: 1. pisarz może po prostu użyć skamieniałej metafory podobnie jak realista, w znaczeniu ‚doznała wstrząsu’, 2. świat, który zamieszkiwała bohaterka (najpewniej cała planeta), rzeczywiście eksplodował, 3. wreszcie, przy połączeniu obu odczytań – świat bohaterki eksplodował, ponieważ bohaterka w jakiś sposób (telekinetyczny?) do tego się przyczyniła, być może bezwiednie, w następstwie doznanego wcześniej emocjonalnego wstrząsu. Metaforyzacja zostaje włączona w przebieg lektury. Gęstość i chwiejność znaczeniowa wymagająca aktywności i gotowości odbiorcy świadczą, zdaniem Delany’ego, o zbliżeniu do poezji³².

Równoległe do Delany’ego koncepcję doniosłości metafory w *science fiction* rozwijał Darko Suvin. Nacisk na wyobcowujący element (*estrangement*³³) semantycznej konstrukcji utworu fantastycznonaukowego

30 Delany zaprezentował ten mechanizm w swej słynnej analizie zdania „The red sun is high, the blue low”. Samuel R. Delany, *About 5,750 Words*, w: tenże, *The Jewel-Hinged Jaw*, Middletown 2009, s. 4–6 (oryg. wyd. w 1978 r.).

31 Samuel R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68 (oryg. wyd. w 1984 r.).

32 Samuel R. Delany, *Dichtung und Science Fiction*, w: tenże, *Starboard Wine*, s. 166.

33 D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven – London 1979.

zdominował zresztą ostatnie 30 lat refleksji nad konwencją, zwłaszcza refleksję neomarksistowską. Zdziwienie, odczuwane przez odbiorcę, wynika ze zderzenia obrazu otaczającego go świata ze światem fikcyjnym, radykalnie innym dzięki wprowadzeniu wyrazistego *novum*. Suvin wyostrzył swój punkt widzenia w późniejszym tekście *SF as Metaphor, Parable, and Chronotope*³⁴, przypisując SF, oprócz energii metaforyzacji, konieczność wykreowania bogatego (w obiekty i stany rzeczy) i zarazem koherentnego fantastycznego świata. Metaforyczność SF funkcjonuje zatem – w teorii Suvina – na poziomie całościowej interpretacji dzieła, niebezpiecznie zbliżając się do paraboli, podczas gdy w koncepcji Delany’ego odbiorca poszukuje klucza do odtworzenia koherentnej fantastycznej rzeczywistości, naśladowując lub odtwarzając – trochę przy okazji – mechanizmy metaforyczne, ale w celu zbudowania stabilnego obrazu fantastycznej rzeczywistości. *Science fiction* wpada więc tutaj w sam środek utrwalonej, a zdefiniowanej przez Romana Jakobsona, opozycji między metaforą a metonią, wyraźnie przekraczając granicę między nimi – jak twierdzi Roger Luckhurst³⁵. Kto wie, być może jest to odpowiednie miejsce dla fantastyki naukowej³⁶.

Problem ten zauważył także Adam Roberts w swej arcyciekawej książce *Science Fiction. The New Critical Idiom*³⁷. Roberts niechętnie odnosi się do koncepcji Suvina jako redukcji fantastyki naukowej do roli narzę-

34 D. Suvin. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London 1988.

35 R. Luckhurst, *Vicissitudes of the Voice, Speaking Science Fiction*, w: *Speaking Science Fiction*, red. D. Seed, A. Sawyer, Liverpool 2000; R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, w: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964.

36 Między metaforą a metonią. Różnica ta, rozpoznana przez Jakobsona jako afatyczne zaburzenie, definiuje pierwotną różnicę między stabilnością (kompleksowością) a zrozumieniem (metajęzykiem), wyprzedzając różnicę między prawdą a fałszem. Współfunkcjonowanie metafory i metonimii – dominacja bez przerywania połączenia – pozostaje niezauważone w „normalnym” użyciu języka. W fantastyce naukowej mielibyśmy wówczas do czynienia ze swobodnym przekraczaniem tak pojmowanej granicy, w pewnym sensie analogicznym wobec „funkcji poetyckiej”.

37 A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, New York 2006. Roberts przedstawił swoje tezy w przystępnej formie podczas spotkania TEDx (niezależna konferencja w ramach TED: Technology, Entertainment, Design) – <http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxHull-Adam-Roberts-Science-F> [odw. 20.10.2013].

dzia, które „zaledwie” odświeża spojrzenie na rzeczywistość. Zdaniem Robertsa Suvin słusznie podkreślał – w kontekście *novum* i *estrangement* – metaforyczność SF ożywiającej doświadczenie poznawcze, ale sam mechanizm pozostaje jednostronny i liniowy. Roberts skłania się raczej ku poglądom Delany’ego, który pisał o otwartym, dzięki lekturze SF, dialogu z rzeczywistością. Ostatecznie autor *The New Critical Idiom* wybiera aktywną i pozytywną koncepcję metafory autorstwa Paula Ricoeura³⁸. W miejsce „metafory substytucji” Roberts proponuje zatem „metaforę napięcia”³⁹. W samym punkcie wyjścia znajduje się założycielski paradoks – między nauką a fikcją.

Najbardziej radykalne stanowisko zajmuje Seo-Young Chu. Nie wiem, czy książka *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*⁴⁰ zajmie należne jej miejsce w teorii SF, ale na pewno jest najlepiej wyklarowanym przejawem porozrzucanych tu i ówdzie tendencji. Jeśli chodzi o odbiór w naszym kraju, to pozostaje sceptyczny. Do tej pory najbardziej kontrowersyjną polską książką poświęconą teorii i historii interesującej nas konwencji pozostaje *Fantastyka. Utopia. Science fiction* Andrzeja Zgorzelskiego⁴¹, a od jej publikacji minęło już przeszło 30 lat...

Tytuł książki Chu nie należy do typowych. To nawiązanie do powieści Philipa K. Dicka *Do Androids Dream of Electric Sheep?* zdradzające intencje autorki: daleko idąca ufność wobec pisarzy i ich twórczości oraz własnej, czasem swobodnej, inwencji. Rzeczywiście, jak się okazuje w lekturze, Chu, mimo dominacji nastawienia teoretycznego, częściej powołuje się na pisarzy niż krytyków. Tych ostatnich trzyma na dystans, a liczbę odwołań ogranicza do koniecznego minimum. Dobry znak? Zapewne, ale jest też w tej książce wiele przechadzek na skróty i wybiórczości. Tak odważne tezy wymagają pewnych poświęceń.

38 A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, s. 144–145: „[...] more fruitful way of ‘apprehending’ the point of difference that defines SF. It aligns SF with poetry, which is where it surely belongs, rather than science, and it expresses the complex interpretive relations between ‘poetry’ and ‘speculative thought’”.

39 P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 239.

40 S.-Y. Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, Harvard 2011.

41 A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

Chu formułuje mocny wariant tezy, z którą mamy do czynienia od dość dawna – fantastyka naukowa określa granice wyobraźni współczesnego człowieka Zachodu, a częściowo zapewne także Wschodu. Wyobraźnia ta lepiej jest określana przez określenie mode (sposób myślenia i tworzenia) niż genre (konwencja). Przemiany technologiczne, wysoka aktywność rozchwianego światopoglądu naukowego, dynamika samookreślenia człowieka wobec historii, pamięci, technologii, przyszłości oraz obcości – wszystkie te czynniki składają się na „fantastycznoukową teorię mimetyzmu”.

Nowa koncepcja *mimesis*, którą proponuje Chu, opiera się na przeświadczeniu, że wszystkie obiekty, które jesteśmy w stanie sobie wyobrazić i które próbujemy opisać, mogą stanowić przedmiot mimetycznego przedstawienia. Właśnie dlatego można by taką koncepcję określić jako „mimetyzm ekstremalny”, że granice wyznacza tu nie ściśle pojęta równoległość rzeczywistości i jej przedstawienia w sztuce, ale dominacja przedstawienia, które z kolei definiuje obiekty odniesienia. Obiekty i stany rzeczy w fikcji fantastycznoukowej są zatem rzeczywiste⁴². Mimetyzm nie oznacza naśladowania, ale mechanizm odniesienia charakterystyczny dla fikcji literackiej. Stanowisko takie pomaga w sfunkcjonalizowaniu kłopotliwego rozróżnienia między tym, co rzeczywiste, możliwe i prawdopodobne. Do rozstrzygnięcia pozostaje jedynie stopień komplikacji obrazowania oraz wysiłku, jaki musi włożyć czytelnik w zrozumienie i oswojenie znaczeń tekstowych.

Wszystkie fikcjonalne odniesienia wyobcowują czytelnika z jego własnej rzeczywistości, czyli przyzwyczajień i przedwiedzy, podobnie jak czynią to wszystkie nowe doświadczenia w procesie poznawczym („[...] all representation is to some degree science-fictional because all reality is to some degree cognitively estranging”⁴³), ale wyobcowanie to jest stopniowalne w ramach *continuum* między „tradycyjnie” pojmowanym realizmem a „tradycyjnie” pojmowaną fantastyką naukową⁴⁴.

42 Tamże, s. 3: „The objects of science-fictional representation, while impossible to represent in a straightforward manner, are absolutely real”.

43 Tamże, s. 7.

44 Tamże, s. 5.

Promowaną koncepcję mimesis Chu proponuje nazwać „fantastycz-non naukową koncepcją mimesis”, co oznacza, że nie tylko w ramach roboczej analizy, ale również w ramach terminologii, dominować będzie *science fiction*. „Realizm” okazuje się wariantem fantastyki naukowej!⁴⁵

Część zjawisk nie wzbudza w nas emocji, takich jak zdziwienie czy przestraszanie. One właśnie mieszczą się w „tradycyjnie” pojmowanym realizmie. Natomiast obiekty odniesienia, które posiadają moc wywoływania tych emocji, Chu nazywa za Suvinem „cognitively estranging referents”⁴⁶. Powtarzam – tak naprawdę głównym kryterium okazuje się wysiłek odbiorcy. Jeśli odniesienie jest bezproblemowe („straight-forward”), wówczas mamy do czynienia z „realizmem”. Jeśli natomiast odniesienie wymaga więcej wysiłku, np. wiedzy o współczesnej technologii, o rozwoju nauk ścisłych i społecznych, wówczas mamy do czynienia z *science fiction*.

Jaki zysk można osiągnąć z tego terminologicznego przewrotu? Jeśli przyjąć proponowane przez Chu stanowisko, nie możemy podkreślać przepaści między realizmem a fantastyką. Musimy jednak pamiętać, że oba te sposoby mówienia o współczesnych zjawiskach tradycyjnie ze sobą konkurują. Dlaczego? Ponieważ dotychczas dominowała twórczość uznana za klasyczną, czyli „realistyczna”, zatrzymująca się na poziomie łatwych, oswojonych znaczeń. Chu proponuje, by kryterium mimetyczności przesunęło się w stronę wyobraźni ukierunkowanej na zmianę, czyli przyszłość. Taką odwagę daje nam ożywienie teorii mimesis dzięki wprowadzeniu energii metafory i liryki.

Jak zdążyliśmy zauważyć, 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

45 Tamże, s. 7–8.

46 Tamże, s. 3.

wysoki. Dodatkowe wyjaśnienia wymagają wprowadzenia odniesień do liryki. SF aktualizuje „czas liryczny” (*the lyric tense*). Liryzacja mimesis oznacza większą swobodę w kreowaniu płaszczyzny czasowej w fikcji, gdy dominuje uniwersalna „liryczna” beczasowość („Lyric voices, as a rule, speak from beyond ordinary time”⁴⁷).

Chu wymienia wiele utworów fantastycznonaukowych, w których pojawia się „czas liryczny”. Wyliczenie to niestety niewiele dowodzi: tak czy owak przeważa w wymienionych utworach epicki czas przeszły, a w tradycyjnym „realizmie” moglibyśmy znaleźć znacznie więcej przykładów „czasu lirycznego”. Bezpośrednim dowodem na obecność „czasu lirycznego” ma być „liryczna składnia” – parataksa. Od lirycznej koncepcji czasu łatwo przejść do „lirycznej gramatyki”, jeśli tylko skoncentrujemy się na składniowej konstrukcji parataktycznej, równoważącej wchodzące w skład wypowiedzi elementy. Ostatecznie parataksa znajduje swą kontynuację w hipertekstualnej koncepcji wiedzy i przedstawienia (w utworach Williama Gibsona). Co ciekawe, wraca tu teoria Suvina⁴⁸.

Skomplikowana sieć odniesień (zapośredniczenia przez „figury semantyczne”) łączy *science fiction* z poezją liryczną. W centrum tego połączenia znajdziemy gęstość znaczeń, swobodę przenikania, łączenia i przekraczania, zacieranie opozycji między dosłownością a figuratywnością⁴⁹.

Trudno teraz wyrokować o przyszłości rozwoju poezji fantastycznonaukowej. Zapewne pozostanie ona twórczością kontrowersyjną. Włożono wiele wysiłku w stabilizację jej wizerunku, ale trudność – być może nieprzezwycięzalna – polega na podwójnym odrzuceniu: ze strony poezji głównonurtowej i jej krytycznego akompaniamentu, rzadko wspominającego nawet o fantastyce jako takiej, oraz ze strony samej konwencji fantastycznonaukowej, w której dominacja prozy narracyjnej jest przytłaczająca.

47 Tamże, s. 149.

48 Tamże, s. 41.

49 Twierdzenie to przypomina wspomnianą koncepcję Adama Robertsa, który wspomina o nieustannym podtrzymywaniu napięcia poznawczego w *science fiction*.

Cyberprzestrzeń i zmysły

Światocentryczność

Gdy czytelnik sięga po tekst, po którym spodziewa się przynależności do konwencji fantastycznonaukowej, już po pierwszych zdaniach oczekuje sygnałów obcości oraz instrukcji, jak tę obcość „obsługiwać”¹. Tak właśnie został przez tę konwencję wykształcony. Teksty fantastycznonaukowe stają się pod tym względem coraz bardziej agresywne, coraz większą ufność pokładając w czytelniczej chęci do współpracy i w specjalistycznym przygotowaniu odbiorcy. Konwencja ewoluuje bowiem w kierunku pozorowania samodzielności fantastycznych światów, czyli w stronę „egzomimetyzmu”², w którym fantastyka posługuje się narracyjnymi technikami realizmu. Dodatkowo, jeśli za poznawczo-ideologiczny wyróżnik *science fiction* uznamy chwyt defamiliaryzacji (*estrangement*³), to owa „agresywność” posłuży wypełnieniu istotowej funkcji fantastyki naukowej.

Fikcja realistyczna ustaliła łagodną zasadę „minimalnego odstępstwa” (*principle of minimal departure*)⁴, według której świat fikcyjny w trakcie

-
- 1 A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.
 - 2 A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczy-myk, B. Okólska, Poznań 1989.
 - 3 D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, dz. cyt.
 - 4 W sformułowaniu Petera Stockwella: „Jeśli tekst nie daje podstaw do odmiennych przypuszczeń, zakładamy tożsamość alternatywnego świata ze światem realnym”. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 136. Koncepcja autorstwa Marie-Laure Ryan w rozwinięciu tez Johna Searle’a.

lektury pokrywa się ze światem czytelnika, jeśli czytelnik nie dysponuje odmiennymi wskazówkami. Jeśli narrator (lub inne autentyfikowane w toku narracji źródło) nie informuje zatem na przykład, że Księżyc krąży wokół Ziemi, to odbiorca przyjmuje, że także w świecie fikcyjnym tak właśnie jest. Zresztą, taka wiedza nie będzie zazwyczaj istotna podczas lektury, ale może wpływać na wizualizację zdania typu „(Bohater) zamyślił się, patrząc na nocne niebo”. Dopiero wyraźne rozbieżności istotne dla przebiegu akcji mogą wytrącić czytelnika „realistę” z poczucia bezpieczeństwa. Skłonny jest on jednak wówczas, jako miłośnik przyziemności, zakładać raczej błąd autora lub własny niż znaczące odstępstwo. Fikcja realistyczna działa więc addytywnie, czyli dodaje byty i wydarzenia do wspólnej podstawy, w niej samej zmian nie wprowadzając.

Zasada ta w fantastyce naukowej (egzomimetycznej) podlega głębokiej modyfikacji. Nie przestaje obowiązywać, staje się jednak podejrzana, wzięta w nawias, bo może decydować o procesach poznawczych znacznie bardziej zaawansowanych niż wizualizacja czy dopełnianie. Zarówno bowiem rozbieżności, jak podobieństwa stanowią tu fundament konfrontacji światów: świata aktualnego fikcji fantastycznej⁵ (którego odniesieniem jest założony świat odbiorcy) ze światem aktualnym odbiorcy (zakładającym odniesienie do czasu historycznego, czyli autorskiego świata aktualnego). Pewność opiera się tu na konstatacjach (wliczwszy ich presupozycje), a nie na domysłach. Jeśli przeformułować podane wyżej przykładowe zdanie, to brzmiałoby ono mniej więcej tak: „Gdy (bohater) spojrział na nocne niebo, jeden z księżyców – jak zawsze o tej porze roku – ukrył się już za horyzontem”.

Fantastyka naukowa (podobnie jak *fantasy*), w znacznie większym stopniu niż fikcja realistyczna, tworzy świat fikcyjny przez aktywację napięcia różnicy między normą a nadzwyczajnością. W epice realistycznej podobny mechanizm decyduje głównie o kreacji postaci, natomiast w fantastyce naukowej decyduje również o strategii kreowania fanta-

5 „Factual domain of the narrative universe” – R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 171. Tak zmodyfikowana koncepcja logiczna światów możliwych naturalnie łączy się z problematyką narracji i focalizacji (ogniskowania informacji): „Information about worlds always has a source” – tamże, s. 175.

stycznego świata. Typowa strategia informacyjna narracji fantastyczno-naukowej zbudowana jest na planie schematycznego trójkąta, co widać zwłaszcza w początkowych partiach utworów. Pierwszy wierzchołek tworzy sieć neologizmów i neosemantyzmów; drugi – norma wyznaczana przez określenia „wszyscy”, „jak co dzień”, „normalnie”, „zwyyczajnie”; trzeci – podmiotowy świat postaci wyznaczany przez monologi wewnętrzne, punkty ogniskowania, wypowiedzi oraz działania. Na ten trójkąt nakłada się „zwyčajna” strategia sytuacji narracyjnych oraz stopień wiarygodności postaci. Układ jest dynamiczny, ponieważ żaden z tych elementów nie jest izolowany. Postać i akcja, w którą postać jest włączana, są zatem uwikłane w mechanizmy stabilizacji fantastycznego świata.

Kreacje przestrzeni eksplikowanej, implikowanej, niezogniskowanej i upodmiotowionej tworzą więc konfigurację światów potencjalnych, które stopniowo, w trakcie lektury, powinny wyznaczać ten podstawowy świat, czyli aktualny świat fikcji wraz z orbitującymi światami prywatnymi. Konfiguracja światów jest zawsze maksymalizowana, co znaczy, że nie ma tu lokalności. Granice prywatnej przestrzeni postaci (od przestrzeni działania po przestrzeń wyobrażoną) rozszerzane są przez czytelnika na prywatne światy, nie określa ich zasięg wzroku, obszar poruszania się, wiedza czy wspomnienia. Określa je raczej zasięg ekstrapolacji, zakładanej poznawalności, potencjalności, możliwości i prawdopodobieństwa rozwoju zdarzeń bądź wewnątrzfikcyjnej prawdziwości zdarzeń przeszłych. Nawet gdy bohater, jak Nikor w *Paradyzji* Janusza A. Zajdla⁶, decyduje się na napisanie utworu fantastycznego jako mieszkaniec fantastycznego świata, to – tak czy owak – fantastyczność tego utworu powinna być drobiazgowo analizowana pod kątem przydatności w stabilizacji świata aktualnego fikcji. W tym konkretnym przypadku jest to działanie szczególnie umotywowane, bo świat, z którym czytelnik obcuje od początku tej powieści, jest obiektem wewnątrzfikcyjnego śledztwa. W efekcie wielu demaskujących zderzeń ze światami prywatnymi postaci, wśród których znajduje się także świat Nikora, okazuje się, że świat oficjalny został wykreowany przez propagandę, zgodnie z dystopijną konwencją.

6 J.A. Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 2004, s. 91.

Konwencja fantastycznonaukowa jest zatem światocentryczna, w konsekwencji przyjętych rozpoznawalnych założeń. Fabuła i postacie są podporządkowane konstrukcji fantastycznego świata. Dopiero za pośrednictwem tej rozległej, zmaksymalizowanej konstrukcji świata wszelkie fikcyjne idee, wartości, stany rzeczy, dążenia i marzenia postaci stają się dostępne interpretacji.

Wieloświat

Postmodernizm przyzwyczał nas do rywalizacji oryginału i kopii, prowadzącej do zacierania różnicy między nimi, a nawet do dominacji kopii nad oryginałem⁷. Proceder ten przeniósł się także na poczucie rzeczywistości. W efekcie rzeczywistość stała się figurą fikcji. Fikcyjna światocentryczność fantastyki naukowej dobrze współgra z takimi nastrojami, wprowadzając jednak, dzięki założeniu (niekoniecznie realizacji) logicznego rygoru konfiguracji światów możliwych, dodatkowe napięcie. Warto przy tym pamiętać, że koncepcje filozoficzne światów symulowanych i możliwych nie są łatwo i w pełni przekładalne na reguły fikcji fantastycznej. Światy fikcyjne są nie tylko potencjalne jako światy wypełnione fikcyjnymi bytami i zdarzeniami, ale także w sposób nieunikniony wykazują punktowe i systemowe styczności ze światem aktualnym. Wciąż ciąży nad nimi kategoryczność mimesis, wobec której muszą się opowiedzieć, w różnych wariantach – mimetycznym, antimimetycznym oraz egzomimetycznym. Typ mimetyczny i egzomimetyczny łączy podobna konstrukcja narracyjna oraz tekstowa polityka informacyjna (stabilizacja „światów tekstowych”). Natomiast niemożliwość, zapętlenie, krzyżowanie poziomów ontycznych bynajmniej nie dyskwalifikują fikcji realistycznej i fantastycznej, stanowią zaś chwyt, wychylenie ku trzeciemu wierzchołkowi – antimimetyzmowi.

Fantastyka naukowa dysponuje zatem dużym bogactwem możliwości konfrontowania światów. Znaczący odłam konwencji wprowadza konstrukcje o randze wieloświata (multiwersum), obejmujące konfi-

7 Zob. np. D. Tofts, *Mind Games: Borges, Virtuality & the Limits of Credulity*, w: *Mind Factory*, red. L. Armand, Praha 2005, s. 147–170. Artykuł ten jest szczególnie interesujący ze względu na płynne połączenie wyobraźni postmodernistycznej z fantastyczną.

guracje wielu częściowo wypełnionych i potencjalnie wypełnialnych światów. Konfiguracje te realizują kilka schematycznych zasad: równoległości, konkurencyjności, zanurzenia oraz nierozstrzygalności. Kluczową kwestią w takich konstrukcjach jest określenie punktu stycznego jako punktu wyjścia porównywania światów i ich odniesienia (odniesień) do aktualnego świata czytelnika, czyli podstawa rozumienia i interpretacji (mechanizmu generowania tekstów zależnych).

Dostępność taką, jeśli posługiwać się terminologią teorii światów możliwych, stosunkowo łatwo określić w konwencji historii alternatywnej – czytelnik powinien wówczas potrafić jasno wskazać punkt rozgałęzienia (*point of divergence, moment of divergence*⁸), który stanowi podstawę porównywania światów, czyli definiuje wzór tożsamości transświatowej⁹ (w jakim stopniu Wielopolski-1 jest podobny do Wielopolskiego-2, a następnie – czym się różni?¹⁰). Szczególnie interesującą strategią eksponowania wariantywności jest *retelling*, który przesuwa akcent ze światów możliwych na światy tekstowe. Konkurencyjność światów generowana jest zazwyczaj przez możliwość globalnej zmiany w konfiguracji multiwersum, na przykład w ramach topiki podróży w czasie. Ten topos może generować oczywiście również światy równoległe, niewykluczające się wzajemnie¹¹.

Największą energią znaczeniową dysponuje wariant „osadzenia” światów (*embedding*)¹² ze względu na ścisłe związki z dystopijnością oraz nastrojami paranoidalnymi. Światy podrzędne („osadzone”) są wówczas bez reszty określane przez światy nadrzędne. Głównym motorem akcji stają się możliwości i próby przekroczenia granicy między

8 A. Duncan, *Alternate history*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge 2003, s. 209.

9 P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, s. 133.

10 A. Przechrzt, *Gambit Wielopolskiego*, Warszawa 2013.

11 P.J. Nahin, *Time Travel: A Writer's Guide to the Real Science of Plausible Time Travel*, Baltimore 2011, s. 163–176; zob. także M.M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2018.

12 Wariant ten współgra z koncepcją poziomów narracyjnych, zwłaszcza w odniesieniu do narracji „intradiegetycznej” zdefiniowanej przez Gerarda Genette'a. Zob. J. Pier, *Narrative Levels*, w: *The Living Handbook of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/32.html> [odw. 12.07.2019].

światami, czyli najbardziej doniosłe, naznaczone raz heroizmem, raz defetyzmem, akty uwalniania (się). Jeśli świat jest bez reszty generowany i kontrolowany przez świat nadrzędny, mamy do czynienia z pewną formą zniewolenia, co uruchamia pełną pasję wyobraźnię dystopijną, w której światy definiowane są głównie przez fizyczne zniewolenie, przemoc i manipulację informacją (także narracyjną – diegetyczną).

Pytanie „czy żyjemy w rzeczywistości symulowanej?”¹³ kryje w sobie lęk przed nieautentycznością, nosi w sobie też historię wcześniejszych pytań, podobnie brzmiących, a jednak wzbudzających odmienne emocje. W innych wariantach pytanie to pojawiało się tam, gdzie istniała sugestia asymetrii wiedzy między obserwowanym a obserwatorem. Obserwator pragnął być aktorem, a aktor pragnął wyzwolenia przez zajęcie pozycji reżysera. Główną przesłanką takiej podejrzliwości była zasada proporcji, w najbardziej konsekwentny sposób ujęta w „teorii nadistot” Adama Wiśniewskiego-Snerga¹⁴. Teoria ta, choć niefalsyfikowalna, zawiera symptomatyczny ładunek niepokoju, który najpełniej mógł się objawić w serii utworów fantastycznonaukowych i alegorycznych¹⁵. Kiedy Hilary Putnam, filozof analityczny, zadaje pytanie, czy „mózgi zanurzone w naczyniu” (*brains in a vat*) mogą formułować sensowną hipotezę o własnym zanurzeniu, udziela odpowiedzi negatywnej. Nie – odpowiada – istoty te nie są w stanie odnosić się do świata wyższego poziomu, nawet jeśli nam (założmy, że znajdujemy się właśnie na tym poziomie – nad-

13 N. Bostrom [Niklas Boström], *Are You in a Computer Simulation?*, w: *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*, red. S. Schneider, Oxford 2009.

14 Teoria ta opiera się na prostocie myślenia liniowego. Najsprawniej streścił ją Marek Oramus: „Otóż twierdzenie, jakoby człowiek był koroną życia, grzeszy pyszałkowatością, znacznie bardziej prawdopodobne, że stanowi on zaledwie ogniwo w długim łańcuchu form [...]. Każda następną formą jest dla poprzedniej niepostrzegalna w swej istocie; pies wprawdzie widzi człowieka, lecz wyłącznie jego zwierzęce ciało, zaś typowo ludzkie poczynania są dla niego kompletnie wyzute z sensu. Ekstrapolacja trendu prowadzi do wniosku, że i nad nami egzystują istoty dla naszego pojmowania nieuchwytnie, które być może wykorzystują nas (z czego nie zdajemy sobie sprawy), a kto wie, czy nawet nie hodują albo nie uprawiają”. M. Oramus, *Kto nas uprawia?*, w: *Wyposażenie osobiste*, Warszawa 1987.

15 Dwa znakomite elementy tej serii: A. Wiśniewski-Snerg, *Robot*, Kraków 1973, A. Wiśniewski-Snerg, *Według lotra*, Kraków 1978.

rzędnym) tak się wydaje. A jednak Putnam bardzo chętnie korzysta z topiki fantastycznonaukowej:

Oto dyskutowana przez filozofów możliwość rodem z *science fiction*: wyobraźmy sobie, że pewien człowiek [...] poddał się operacji wykonanej przez niegodziwego uczonego. Jego [...] mózg został usunięty z ciała i umieszczony w naczyniu wypełnionym pożywką, która utrzymuje mózg przy życiu. Zakończenia nerwowe zostały podłączone do superkomputera, który powoduje, że osoba, której mózg wyjęto, doświadcza iluzji [...]¹⁶.

W dyskursie światów symulowanych równie często pojawia się Kartezjański „demon” z eksperymentu myślowego sformułowanego w *Medytacjach o filozofii pierwszej*¹⁷, głównie dzięki sugestywnej złośliwości owego „demonia”, dobrze wpisującej się we współczesną wyobraźnię paranoidalną. Dzięki dominacji takiej tendencji symulowana rzeczywistość traci posmak eskapizmu, jest raczej wynikiem potrzeby stabilizacji doświadczenia i w konsekwencji reguł oraz granic myślenia i czynu, podejrzliwości i sceptycyzmu, a nie nostalgii czy potrzeby ucieczki. Świat autentyfikowany funkcjonuje przecież jako nadrzędny, a przypisany jest złośliwemu „demonowi”.

Jak wspomniałem, ten sposób myślenia dobrze sprawdza się w wyobraźni dystopijnej, wyraźnie skoncentrowanej na opozycji racjonalności i cielesności, na skrzyżowaniu hierarchizacji wiedzy i władzy, oraz na koncepcji władzy wszędzie obecnej, ale niedosiężnej, a później iluzorycznej. Najwyrazistsze realizacje tego toposu znajdziemy w powieściach Zajdla: *Wyjście z cienia* (1983) oraz *Limes inferior* (1982). System jest informacją, sam się reguluje, wystarcza mu wyobrażenie (immanentne) władzy, założenie jej istnienia (jak w *Panoptikonie* Jeremego Benthama¹⁸), a fakty te znakomicie potrafi wykorzystać niedosiężna władza. Zresztą

16 H. Putnam, *Mózgi w naczyniu*, w: tenże, *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, przeł. A. Grobler, Warszawa 1998, s. 302. Jest to oczywiście także schemat fabularny Lemowej „fantomologii” i „skrzyń Corcorana”. S. Lem, *Ze wspomnień Ijona Tichego I*, w: tenże, *Księga robotów*, Warszawa 1961 (także w późniejszych wydaniach *Dzienników gwiazdowych*); S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1964; S. Lem, *Non serviam*, w: tenże, *Doskonała próżnia*, Warszawa 1971.

17 R. Descartes, *Medytacje o filozofii pierwszej*, przeł. J. Hartman, Kraków 2002.

18 J. Bentham, *Panopticon or the Inspection House*, London 1791.

gdy porównujemy – ze świadomością nadużycia – Kartezjańską „metodę” z postawą anarchistyczną (z charakterystyczną tęsknotą za stabilizacją, systemem, który jest zarazem punktem wyjścia i dojścia¹⁹) w rozwinięciu dychotomii ciała i duszy, to porównanie to – mimo błędu odczytania – dobrze współgra z paradoksalną dystopijną wrażliwością.

Kwestia staje się aktualna właśnie ze względu na łatwość wyobrażenia technologii iluzji²⁰. Znany artykuł Nicka Bostroma *Are You in a Computer Simulation?* jest właściwie jednym z manifestów transhumanizmu. Jego zadaniem jest więc głównie demonstracja światostwórczych możliwości człowieka. Bostrom stwierdza prowokacyjnie: „Istnieje znaczące prawdopodobieństwo [*significant probability*], że żyjesz w symulacji komputerowej”²¹. Idąc – poniekąd – tropem Pascala, Bostrom za rozsądniejsze uznaje przyjęcie hipotezy symulacji. Ciężar dowodzenia karkołomnie balansuje więc na granicy dwóch tez: 1) nie możesz udowodnić, że istniejesz w symulacji, ale 2) nie możesz również udowodnić tezy przeciwnej, zwłaszcza że teza nr 2 ma wsparcie w kolejnej: powinniśmy przyjąć możliwość istnienia cywilizacji stojącej na wyższym poziomie niż nasza, dysponującej technologią, którą nawet nasza wydaje się mieć już w zasięgu ręki. A zatem problem oglądamy teraz z dwóch stron, dlatego właśnie w centrum znajduje się znak granicy, który stanowi dynamiczne centrum przekładu międzyswiatowego. Wyobrażenie momentu przejścia jako wymiany i dostępu, czyli interfejsu, wspomaga określenie tożsamości

19 P. McLaughlin, *Anarchism and Authority: A Philosophical Introduction to Classical Anarchism*, Farnham 2012, s. 32.

20 A technologia nie ogranicza się do technologii informatycznych. Źródła i technik generowania bogatych systemów znakowych, które odnoszą się do szerokiej gamy doświadczeń zmysłowych, jest przecież wiele. W przypadku takich systemów należałoby mówić raczej o „nibyprzestrzeniach” (*paraspaces*). Bukatman i Klapcsik wśród tych przyczyn i technik wymieniają: retorykę i propagandę, fikcję, halucynacje narkotyczne, alternatywne linie czasowe, schizofrenię. Sam termin *paraspaces*, jak zauważa Bukatman, zdefiniował Samuel R. Delany – S. Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham 2002, s. 157; S. Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction. A Poststructuralist Approach*, Jefferson 2012, s. 161–165. Co charakterystyczne, nibyprzestrzenie odczuwane są konsekwentnie jako zagrożenie.

21 N. Bostrom, *Are You in a Computer Simulation?*, dz. cyt., s. 20. Istotnym kontrapunktem dla tej koncepcji jest oczywiście teoria symulaków Jeana Baudrillarda (J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005).

w potencjalnym multiwersum, w którym znaki autentyczności poszczególnych światów są wprawdzie zatarte, ale życie bez świadomości ich potencjalności uznawane jest za niepełne. Dostępność nie oznacza tu tylko punktów przecięcia światów, wiąże się także z możliwością przekraczania granic.

Ponieważ możliwe światy literatury fantastycznej to światy tekstowe, o konfiguracji światów decyduje przyjęty model narracji. Najtrudniejszy przypadek to narracja pierwszoosobowa, w której energia jest spożytkowana na autentyfikację aktualnego świata bohatera-narratora²², budującego swój autorytet wewnątrz własnego prywatnego świata. Autorytet ten zdobywany jest dzięki nawiązaniu do sprawdzonych schematów retoryczno-poznawczych, czyli przez kombinację powściągliwości (topiki skromności), pewności siebie, zakotwiczenia informacji²³ oraz retoryki formy (co Ian Watt nazwał „realizmem formalnym”²⁴). Świat aktualny zyskuje na wyrazistości dzięki szczegółowości, różnorodności pośrednich źródeł i ich wiarygodności, a także dzięki wiarygodności samego bohatera i odwołaniu do schematycznych („normalnych”) form narracji pierwszoosobowej. Narracja ta nie oferuje jednak tak wyraźnych napięć, które można by wykorzystać w konstruowaniu znaczeniowców interfejsów. Wciąż pozostajemy we wnętrzu prywatnego świata postaci.

Z odmienną sytuacją mamy do czynienia, gdy narracja eksponuje podmiotowy świat życzeń i fantazji, ale zachowuje również zewnętrzny punkt widzenia. Za przykład niech posłuży słynna nowela Philipa K. Dicka *Przypomnijmy to panu hurtowo*. Pierwsze zdanie „Obudził się... i zapragnął Marsa”²⁵ jest sensowne także w świecie odniesienia fikcji (czyli w przybliżeniu w „naszym” świecie), a jednak przy założeniu konwencji fantastycznonaukowej może ono znaczyć także: chęć objęcia Marsa w posiadanie albo snucie realistycznych planów podróży na Czerwoną

22 M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: tenże, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

23 P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 237.

24 I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, Warszawa 1973.

25 P.K. Dick, *Przypomnijmy to panu hurtowo*, przeł. B. Jankowiak, w: *Droga do Science Fiction 3: od Heinleina do dzisiaj*, red. J. Gunn, Warszawa 1987, s. 378.

Planetę. Dick umiejętnie rozgrywa to wahanie, wykorzystując także niejednorodność punktu widzenia i rozmywając granicę między rozstrzygającym głosem narratora a mową pozornie zależną: „Oczywiście nie miał najmniejszych szans. Wiedział o tym, nawet gdy oddawał się marzeniom. Światło dnia, zwyczajne domowe odgłosy, żona czesząca się przed lustrem – wszystko sprzysięgło się, by wypominać mu, kim jest”²⁶. Dick wprowadza także zamieszanie związane z wieloznacznością metafory, w tym przypadku „sprowadzić kogoś na ziemię”²⁷.

Cała nowela Philipa K. Dicka jest oparta na grze z potrzebą stabilizacji świata aktualnego fikcji, rozgrywanej w trójkącie podmiotowych światów Quaila, jego antagonistów oraz narratora. Centralne miejsce zajmuje pytanie: czy można zastąpić rzeczywistość symulacją?

Możliwość wprowadzenia zewnętrznej perspektywy, także tej stłumionej w personalnej sytuacji narracyjnej, oferuje większe napięcie interpretacyjne. Można by stąd wysnuć wniosek, że światy alternatywne w fikcji fantastycznonaukowej służą problematyzacji doświadczenia intelektualnego. Jeśli tak łatwo poddajemy się iluzjom, jeśli tak łatwo oszukają nasze zmysły, to czy intelekt i wyobraźnia nie mogą być ożywiane przez wzbogacenie przestrzeni wymiany? Pytanie „czy żyjemy w rzeczywistości symulowanej?” jest bezproduktywne bez możliwości jego wykorzystania. Podobnie jak w przypadku wyobraźni apokaliptycznej funkcję interpretacyjną pełni zaprojektowany nadmiar. Projektujemy koniec świata i inne światy, by umieścić siebie „tutaj i teraz”, czyli w samym środku²⁸, by być zarazem w centrum i na zewnątrz, przeżywać i zrozumieć.

26 Tamże.

27 Podobnie jak w klasycznym wykładzie Samuela R. Delany’ego, w którym odwołuje się do przykładowego zdania „Jej świat eksplodował”. S.R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68 (oryg. wyd. w 1984 r.).

28 „In the midst” – F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford 2000, s. 7–8.

Cyberprzestrzeń

William Gibson w powieści *Neuromancer*, definiującej konwencję cyberpunku, kreuje spolaryzowane i zhierarchizowane multiwersum: na jednym biegunie znajduje się przestrzeń materialna, której przypisuje się walor podstawy²⁹, na drugim zaś – odcieleśniona nibyprzestrzeń mentalna cyberprzestrzeni. „Kartezjańska dychotomia umysł/ciało zostaje zmaksymalizowana, gdy kowboje konsoli, gardzący «mięsem», spędzają większość życia jako zdigitalizowane wersje własnych umysłów” – pisze Janeen Webb³⁰. Dyskurs ten formułuje podstawową różnicę między *hardware* a *software*. Umysł jest informacją, co więcej – świat jest informacją (*software*) wymagającą nośników i narzędzi przetwarzania (*hardware*). Funkcję tłumacza i pośrednika pełni interfejs. Opozycja ciało – umysł stanie się kliszą, po którą chętnie sięgają będą kolejni twórcy, także ideologowie transhumanizmu. Ciało staje się poddającą się wymianie platformą, na której umieszczony jest program, czyli umysł³¹. W konwencjonalnej literackiej realizacji: „Moje ciało spoczywało gdzieś tam, w Cotomou, i odbywało przymusowe leżakowanie”³².

Cyberprzestrzeń jest w ramach tego dyskursu sferą ekspansji, w której cybernauta staje się odkrywcą i kolonizatorem cyberprzestrzeni³³, podobnie jak niegdyś fantastyczny astronauta zmierzał tam, gdzie nie stanęła dotychczas ludzka stopa („where no man has gone before”³⁴). Cyberpunk nie snuje jednak powieści o dematerializacji ludzko-

29 J. Webb wpisuje tę kreację w długą tradycję dematerializacji człowieka, rozdzielenia ciała i duszy (umysłu). Wskazuje na antyczne źródła tej tradycji, później metaforyzowane. Schemat ten nakłada się na techniki dematerializacji: portret Doriana Graya odwołuje się do „weird” – mówi o duszy, Jekyll/Hyde – do psychoanalizy poprzez uwolnienie Id. J. Webb, *Cyberspace: The Moral Dimension*, w: *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, red. G. Westfahl, Greenwood 2000.

30 „The cartesian mind/body dichotomy becomes absolute when console cowboys, who despise ‚the meat’, spend most of their lives as downloaded digital versions of their mental selves”. J. Webb, dz. cyt., s. 164.

31 N. Bostrom, *Are You in a Computer Simulation?*, dz. cyt., s. 21.

32 M. Przybyłek, *Gamedec. Granica rzeczywistości*, Warszawa 2004, s. 13.

33 S. Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction*, dz. cyt., s. 111. B. McHale, *Constructing Postmodernism*, New York 1992, s. 248–250.

34 Z czołówki serialu *Star Trek* (1966–1969) i jego pochodnych.

ści lub elity, wręcz przeciwnie – jest naturalizmem³⁵. Cieleśność uporczywie powraca, eksponowana w trzech aspektach: po pierwsze jako to, co odrzucone – obraz świata, z którego chcą uwolnić się „kowboje cyberprzestrzeni” zdominowany jest przez rozkład i brzydotę; po drugie – w interfejsie, którego wizualizacja budzi konotacje erotyczne³⁶; po trzecie – w samej cyberprzestrzeni. „W wirtualnym świecie ciała nie są więc zbędne – zbędny okazuje się ich biologiczny wymiar. Wygląd odgrywa tu olbrzymią rolę i właśnie dlatego jest on w pełni projektowany” – pisze Grażyna Gajewska, „awatar” oznacza przecież ‘wcielenie’³⁷. Cyberprzestrzeń opiera się na symulacji doświadczeń zmysłowych, głównie wzroku i dotyku. Kod kolorystyczny i luminescencyjny (jasność – czytelność, zrozumiałość; czerwony – ciepły) dominuje nad całością spolaryzowanej przestrzeni. Cyberprzestrzeń posługuje się znajomym uporządkowaniem, naśladuje porządek metropolii³⁸. Wreszcie – symulacja nie wyłącza doznania bólu³⁹. Najdosadniej tę zasadę wirtualnego

35 Ch. Den Tandt, *Cyberpunk as Naturalist Science Fiction*, „Studies in American Naturalism” 2013, nr 1.

36 Jeśli sięgać po przykłady ekstrawaganckie, to nasuwa się film Davida Cronenberga *eXistenz* (1999). Cieleśność i seksualność interfejsu prowokuje także psychoanalizy, szczególnie spadkobierców myśli Lacana. Podejrzliwość wobec opozycji cyberprzestrzeni (która ma w oczywisty sposób charakter znakowy odczuwany jako sztuczny, wirtualny) i cieleśności odczuwanej z kolei jako to, co „dane”: „Cyberspace, then, is an informational space in which the data are already present, and just wait for us to reveal them. This makes cyberspace a realm of immaterial data that exists independently of the computers and networks, of the hardware, the software, and the human wetware” – A. Nusselder, *Interface Fantasy: A Lacanian Cyborg Ontology*, Cambridge 2009, s. 26. Kłapszik: „A fundamental condition for establishing virtual reality is the loss of boundaries between man and the machine, that is, interactive connection and unimpeded information flow between the user and the computer: a relationship that vaguely resembles sexual intercourse”. Kłapszik, dz. cyt., s. 142.

37 G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 191, 193.

38 W. Gibson, *Neuromancer*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1992, s. 43, 53.

39 Być może najbardziej pouczająca jest tutaj ewolucja holodecku ze wspomnianego już serialu *Star Trek*, począwszy od drugiej inkarnacji, czyli *Star Trek: The Next Generation*. Holodeck służył początkowo jako sala treningowo-rozrywkowa, potem jednak zaczynał się usamodzielniać aż do wymiarów alternatywnego świata, który oddziaływał na świat podstawowy. Konieczne okazało się wprowadzenie „proto-

wzmocnienia cielesności sformułował Jacek Dukaj w mikropowieści *Irrehaare*⁴⁰, jednej z nielicznych rodzimych realizacji konwencji cyberpunk. Sekwencje scen otwierających *Irrehaare* wypełnione są opisami fizycznego cierpienia. Wkrótce świat głównego bohatera stabilizuje się jako świat symulowany.

Cyberpunk jest też reprezentacją doświadczenia szaleństwa technologicznego wzmocnienia⁴¹, cyberprzestrzeń to przecież „zbiorowa halucynacja”, w której odcielesnienie wiąże się z utratą autentyczności (oryginału) i realności. „Niesamowicie szybki strumień narracji”⁴² w połączeniu z metaforyzacją nie pozwalają na odseparowanie świata fikcyjnego od materii języka. *Neuromancer* powraca nie tylko dzięki przenikającej i wpływowej kreacji cyberprzestrzeni czy ideologii „hakerskiej”, ale także dzięki jednemu z najbardziej adorowanych przez czytelników inicjów w *science fiction*: „Niebo nad portem miało barwę ekranu monitora nastrojonego na nieistniejący kanał”⁴³.

Obie przestrzenie – metropolia i cyberprzestrzeń – są współzależne, wzajemnie się definiują, mechanizmy przenikania są ześrodkowane właśnie w interfejsie jako narzędziu redefinicji. Obie są poznawczo wszechogarniające: świat podstawowy może funkcjonować bez cyber-

kolów bezpieczeństwa” (*safety protocols*) blokujących to oddziaływanie. Protokoły te prowokowały jednak do eksperymentów, a też często ulegały awariom. Holodeck przekroczył barierę projekcji, stał się programem uruchamiającym alternatywny wymiar, a istoty go zamieszkujące miały charakter sztucznych inteligencji, zbudowanych na podstawie „fotonowej”; przez holodeck odbył się nawet kontakt z obcymi w epizodzie *Bride of Chaotica!* (serial *Star Trek: Voyager*). Zob. także: Th. Richards, *The Meaning of Star Trek*, New York 1997, s. 108.

40 J. Dukaj, *Irrehaare*, w: tenże, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2000.

41 I. Csicsery-Ronay, *Cyberpunk and Neuromanticism*, w: *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, red. L. McCaffery, Durham 1992, s. 189, 192.

42 Tamże, s. 192.

43 „The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel”. Warto przywołać wersję oryginalną ze względu na ten drobny szczegół – łatwo nam (osobom pamiętającym telewizję analogową) przywołać z pamięci hipnotyzujący szum na ekranie telewizora „ustawionego na martwy kanał”. Co więcej, jeśli przypomnimy sobie słynne sceny z filmu *Poltergeist* i połączymy ze sformułowaniem *dead channel*, to pierwsze zdanie wywołuje grozę. „Monitor” obecny w przykładzie tłumi te skojarzenia.

przestrzeni, a człowiek zamknięty w cyberprzestrzeni nie musi być tego świadomy i może traktować ją jako świat podstawowy. To jednak energia generowana w świecie podstawowym zasila przestrzeń mentalną, pozorną, czyli cyberprzestrzeń, która funkcjonuje jako odcieleśniona. Ta druga jednak jest motorem powieściowej akcji (podobnie jak w popularnej serii *Matrix*). Janeen Webb wskazuje – przy okazji omawiania problemu interfejsu – na odwrócenie znaczenia popularnego wyrażenia to *plug-in* ('podłączyć się'), na odwrócenie przyczynowo-skutkowe. Wyrażenie to pierwotnie oznaczało podłączenie urządzenia do źródła energii, a zaczęło oznaczać podłączenie do struktury nadrzędnej. Narodził się cyborg, twór dwuznaczny, dwukierunkowy: „[...] a third, mediated cyborg, emerges through the deliberate physical interface between 'plugged-in' humans and computer networks”⁴⁴.

Zagadnienie sztucznej inteligencji ma więc wymiar zarówno ontologiczny, jak i antropologiczny. W pierwszym przypadku chodzi o spekulację, czy można stworzyć sztuczną inteligencję [...]. Wymiar antropologiczny, czy raczej już postantropologiczny, dotyczy relacji podmiot – przedmiot”

– słusznie zauważa Grażyna Gajewska⁴⁵. Po uwzględnieniu omawianej tutaj perspektywy można wzbogacić tę uwagę o dynamikę konfliktu światów – ich dominacji, zawierania i przenikania, kontroli za pomocą dystrybucji informacji.

Warto w tym miejscu przypomnieć etymologiczne źródło pojęcia „cyberprzestrzeń” (*cyberspace*), które uległo znaczącemu zatarciu. Słowo to, zbyt często bezrefleksyjnie przejmowane i powielane, nie jest przecież niewinne. Etymologicznie odnosi się do cybernetyki, czyli nauki o sprytnym (ukrytym) sterowaniu⁴⁶. Zatarcie etymologii widać w nadproduktywności przedrostka „cyber”. Wraz z kolejnymi użyciami ztraca się – zupełnie jak w przypadku „utopii” – etymologiczna wieloznaczność tego słowa. Nie dziwią nas złożenia: cyberkultura, cyberkościół, cy-

44 J. Webb, *Cyberspace: The Moral Dimension*, dz. cyt., s. 164.

45 G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie*, dz. cyt., s. 177.

46 Gr. *kybernētes* (κυβερνήτης) to „sterownik”, „zarządca”, stąd np. polskie słowo gubernator oraz angielskie *government*.

berlibertarianizm, cyberetyka, cyberwolność...⁴⁷. Cyberprzestrzeń, jako słowo i jako topos, powtarza więc tak historię utopii, jak cybernetyki. Kontroler pozostaje ukryty, niedosiężny dla istot zamkniętych w systemie. Sam system zakłada jednak jego istnienie, gotów do wypełnienia tego punktu kontroli jako interpretacji etymologicznej, demiurgicznej⁴⁸. Raz uruchomiona logika metasystemów nie pozwoli się zatrzymać, wiodąc zadziwiająco prostą drogą ku „kulturowej paranoi”⁴⁹.

Cyberpunk kojarzony jest z wizją korporacyjnej aglomeracji⁵⁰, sztuczną inteligencją i elitarnym dostępem do cyberprzestrzeni. Ale oto w antologii zatytułowanej po prostu *Cyberpunk*, z ambicjami do podsumowania historii tej konwencji, pojawia się humoreska, która stanowi zadziwiające skrzyżowanie nowoczesnej historii skoncentrowanej na technologii transhumanistycznej i klasycznej opowieści grozy, czyli *The Jack Kerouac Disembodied School of Poetics* Rudy’ego Ruckera⁵¹. W skrócie: jest to historia uniwersyteckiego wykładowcy, który spotyka na swej drodze wirtualnego Kerouaca, skonstruowanego na podstawie biograficznego wzorca osobowości i tekstów literackich. Rucker rozgrywa podstawowe punkty zwrotne w charakterystyczny minimalistyczny sposób. Przede wszystkim narracja pierwszoosobowa redukuje wiedzę do jednego umysłu (owego wykla-

47 Konkurencja jest jednak silna w postaci przedrostków „e-” (od „elektroniczny”) oraz „techno-”.

48 Mechanizm ten Hannah Arendt określa jako „błędne koło legislacji” – H. Arendt, *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Kraków 1991, s. 162. Cybernetykę do rozważań o konstrukcji społeczeństwa przenosi socjocybernetyka, a potem teoria systemów społecznych. *Sociocybernetics: Complexity, Autopoiesis, and Observation of Social Systems*, red. F. Geyer, J. van der Zouwen, Westport 2001. Historię „zwrotu informatycznego” w kontekście cybernetyki zajmująco omawia, w formie popularnonaukowej, James Gleick: *The Information: A History, A Theory, A Flood* (rozdz. 8: *The Informational Turn*), London 2011.

49 Zob. zwłaszcza: M. Fenster, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis 1998 (tu rozdział *Conspiracy Theory as Play*); T. Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell 2000; P. O’Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Durham 2000. O „paranoicznej grze” pisze także Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie*, dz. cyt., s. 185.

50 Głównie dlatego cyberpunkiem żywo zainteresowani są marksiści.

51 Nowela opublikowana została po raz pierwszy w 1982 r., pamiętanym przez miłośników cyberpunku dzięki filmowi *Blade Runner* (reż. R. Scott), który wespół z *Neuromancerem* określił poetykę konwencji.

dowcy). Wybór padł na tę narrację jako najtrudniejszą do autentyfikacji. Percepcja opisywana jest z jednego punktu widzenia, każda modyfikacja powoduje zmiany w koncepcji całej rzeczywistości. Tak jak wprowadzenie elementu wykraczającego poza odczuwaną normę wprowadza dylemat: czy ten element to efekt deformacji czy przełamanie struktury prowadzące do koniecznej reinterpretacji świata-przestrzeni?

Zawężenie to równoważone jest przez rozległą sieć odwołań intertekstualnych. Narracja przesycona jest budującymi niepokój aluzjami, pobudza czytelnicze wahanie między rozpoznaniem rzeczywistości symulowanej a rozpoznaniem autoironii: „I was supposed to be a mathematician and he was supposed to be a physicist. His fantasy was that I would help him develop a computer theory of perception”⁵². W założeniu niepewność zmysłowego doświadczenia bohatera-narratora podzielić powinien odbiorca. Decyzje podejmowane są w charakterystycznym „cyfrowym” trybie: akceptuję lub nie, fałszywe lub prawdziwe. Potencjalnie fałszywą percepcję powodować może sugestia modyfikacji odczuwania rzeczywistości za pomocą używek⁵³. Wskaźnikiem jest materialny (retro)interfejs: kontakt z inną rzeczywistością odbywa się za pomocą interfejsu⁵⁴, który posługuje się alternatywą cyfrową: coś istnieje lub nie istnieje, jest włączone lub wyłączone, a wreszcie – jest materialne lub niematerialne⁵⁵. *Soul-player*, który generuje wirtualną postać pisarza, przypomina staroświecki magnetofon, ale jego interfejs ogranicza się do włącznika on/off. Staroświeckie wydaje się „twarde”, czyli mniej inteligentne, mniej niezależne. Kartezjański (w rodowodzie) demonizm jest tu przywołany przez analogię do historii o duchach, a Karla – literaturo-

52 R. Rucker, *The Jack Kerouac Disembodied School of Poetics*, w: *Cyberpunk. Stories of Hardware, Software, Wetware, Evolution and Revolution*, red. V. Blake, Portland 2013, s. 273.

53 Rucker jest pilnym czytelnikiem prozy Philipa K. Dicka. Co zabawne, w tytule eseju pojawia się sugestia nawiedzenia przez ducha Dicka. R. Rucker, *Haunted by Phil Dick*, w: tenże, *Collected Essays*, Los Gatos 2012.

54 Interfejsy pojawiają się także w nietypowych kontekstach, np.: „*Ringing Karla's bell felt like reaching in through a waterfall, like passing through an interface*”. R. Rucker, *The Jack Kerouac Disembodied School of Poetics*, dz. cyt., s. 273.

55 D. Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, London – New Brunswick 2000, s. 148.

znawczyni, która skonstruowała ducha Kerouaca – określana jest konsekwentnie jako wiedźma (witch)⁵⁶.

Nic więc dziwnego, że Rucker odwołuje się także do fabularnego schematu horroru, zgodnie z opisem Noëla Carrolla – mamy tu fazę rozpoznania, a następnie „fazę potwierdzenia”⁵⁷, gdy Kerouaca zauważa również żona bohatera-narratora. Horror także doprowadza do zderzenia wykluczających się lub skonfliktowanych światów, może więc dochodzić do interakcji horroru i cyberpunku na poziomie konwencji, której znakomitym streszczeniem jest formuła „ducha w maszynie” (*ghost in a machine*). Doświadczenie granicy między materialnością a odcieśnieniem wzbudza więc emocje i skojarzenia odnoszące się do konwencji literatury i filmu grozy, w którym reakcją na pobudzanie duchowości jest ekspozycja nawiedzenia niszczącego synchronizację między cielesnością a umysłem, sugerującą degenerację obu.

Bohater-narrator opowiadania Ruckera jest już ukształtowany jako miłośnik prozy autora *W drodze*. Pisarz zjawia się w takiej właśnie postaci dzięki jego wiedzy, a sam Kerouac z kolei, ten oryginalny, nazywany jest „zabójcą umysłów” (*mind-assassin*). Opozycja *software – hardware* w ramach dominującego wariantu dyskursu cyberpunkowego przekładalna na opozycję umysł – ciało zapowiada przekroczenie granicy między życiem a śmiercią, a przedtem – granicy między sztucznym a biologicznym (naturalnym)⁵⁸. Tekst tworzy zatem wielopoziomową konfigurację czynników zdolnych do produkowania zamkniętych światów podmiotowych. „Isn't there any way out? [...] Any way into Nothingness?” – pyta bohater opowiadania Ruckera, dostrzegający krzyżowanie i za-

56 Wielu krytyków uznaje pierwszeństwo noweli Vernora Vinge'a *True Names* (1981) w wizualizacji cyberprzestrzeni, np. Janet Abbate, *True Risks? The Pleasures and Perils of Cyberspace*, w: *Science Fiction and Computing: Essays on Interlinked Domains*, Jefferson – London 2011; M. Bould, *Reflections on Cyberpunk*, w: *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Malden – Oxford 2005.

57 N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

58 W stronę dominacji konfigurowalności i dyspozycyjności wszelkich fizycznych układów, do których odwołuje się obieg informacji. Pouczająca jest tutaj ewolucja rozumienia słowa *wetware*, spopularyzowanego właśnie przez Ruckera. Dla Ruckera oznaczało ono informację, której nośnikiem jest materiał biologiczny, później – ludzi, personel.

pętlenie światów. Dzięki „zanurzeniu” w oczach wirtualnego Kerouaca narodził się pisarz i tenże tekst. W domyśle – najpełniejszy i ostateczny sposób istnienia światów stanowi ich konfrontacja i rekonfiguracja. Aby tego dokonać, wymagany jest jednak podmiot, który istnieje pomiędzy tymi światami, dotknięty problemem „transświatowej tożsamości” oraz dysponujący szansą dostępu do innych poziomów rzeczywistości (albo jest pośrednikiem dostępności)⁵⁹.

59 S. Klapcsik określa trzy typy postaci do tego zdolnych: zarządcę, konstruktora i podróżnika. S. Klapcsik, dz. cyt., s. 131.

Języki sztuczne w fantastyce naukowej

Jak szacują badacze, istnieje ponad 900 w pełni opracowanych języków sztucznych (uniwersalnych, filozoficznych i pomocniczych)¹. Rodzą się one z różnych potrzeb, czasem z nieufności wobec języków naturalnych, czasem z chęci ułatwienia komunikacji. Na ich tle języki fikcyjne, czyli oryginalnie zaprezentowane w ramach literackiej fikcji, na pierwszy rzut oka wypadają blado². A jednak, fikcja jako środowisko tworzenia znaczeń wprowadza na tyle istotne modyfikacje, że języki

-
- 1 A. Okrent, *In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build A Perfect Language*, New York 2009. Terminologia jest jednak niestabilna. W anglojęzycznym piśmiennictwie naukowym i popularnonaukowym pojawia się wiele określeń synonimicznych: *constructed*, *invented*, *planned*, *engineered*. U nas dominuje termin *język sztuczny*, podczas gdy w anglijszczyźnie przymiotnik *artificial* w tym znaczeniu pojawia się rzadziej (zob. np. P.O. Bartlett, hasło *Artificial Languages*, w: *Concise Encyclopedia of Languages of the World*, Oxford 2009, s. 75–78). Poza tym pozostaje problem określenia stopnia sztuczności. Niewątpliwie bowiem istnieje wyraźna różnica choćby między systemem Wilkinsa a esperanto. Dodatkowe wątpliwości mogą dotyczyć sformułowania „język w pełni opracowany”. Wiele z języków tak oznaczanych posiada jedynie kilkaset słów, zarys gramatyki i uproszczony zapis fonetyczny. Trudno też policzyć języki sztuczne tworzone hobbystycznie, posiadające najczęściej zaledwie jednego użytkownika (twórcę).
 - 2 Stephen Cain i Tim Conley wymienili (w 2006 r.) około 300 języków fikcyjnych, wśród których zdecydowaną większość stanowią języki wymyślone na potrzeby fantastyki. Podstawowa trudność polega na tym, że wiele z nich funkcjonuje jedynie jako nazwa i ulotne wrażenie obcości – T. Conley, S. Cain, *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages*, Greenwood 2006. Ria Cheyne proponuje terminologiczne rozróżnienie na *constructed language* (języki sztuczne niefikcyjne) oraz *created language* (języki sztuczne fikcyjne), co nie wydaje się możliwe do prostego przełożenia na potrzeby rodzimej terminologii. R. Cheyne, *Created Languages in Science Fiction*, „*Science Fiction Studies*” 2008, nr 3, s. 386.

skonstruowane i przedstawione w jej granicach funkcjonują zupełnie inaczej niż języki niefikcyjne. Z punktu widzenia badacza literatury sama idea języka sztucznego wraz ze sposobem jej wprowadzenia i ujęcia w fikcji fabularno-narracyjnej są z pewnością ważniejsze niż „stan posiadania” konkretnego kodu (zasobu słów, zasięgu reguł gramatycznych).

Historię języków sztucznych omawiano już wielokrotnie³, więc skupię się raczej na kategoryzacji i naukach z niej płynących.

Ze względu na intencję oraz zaplanowane w tych intencjach funkcje języków nienaturalnych wyodrębnia się zazwyczaj języki: uniwersalne, filozoficzne, pomocnicze oraz ideologiczne. Kategorie te nie są rozłączne. Co ciekawe, kategoryzacja ta pokrywa się z grubsza z historią języków sztucznych. Początkowo przeważały filozoficzne, w XIX w. wypierane były przez języki pomocnicze, a dziś – głównie ze względu na uznanie nieuchronnej ideologizacji języka – dominują kody jednoznacznie ideologiczne.

Wśród motywacji języków filozoficznych najistotniejsza jest naprawa istniejących języków naturalnych, które – w tym świetle – przypominają naturalne kłęski żywiołowe⁴. Przejawiają bowiem skłonność do niekontrolowanego, chaotycznego rozrostu objawiającego się nadmiarem wyjątków, niekonsekwencją oraz nieczytelnością (w homonimii i synonimice). Głównym winowajcą, z perspektywy „melioratorów”, jest brak racjonalnego projektu („lack of conscious design”⁵). Filozofowie tworzyli więc od podstaw języki we własnym mniemaniu doskonałe. Większość języków apriorycznych ma właśnie „filozoficzny” charakter.

Arika Okrent powstanie pierwszego rozwiniętego języka nienaturalnego datuje na XII w. Wówczas zakonnica Hildegard von Bingen

3 Odsyłam przede wszystkim do książek: U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. W. Soliński, Warszawa 2002; A. Okrent, dz. cyt.; M. Jurkowski, *Od Wieży Babel do języka Kosmitów: o językach sztucznych, uniwersalnych i międzynarodowych*, Białystok 1986. Wszystkie wymienione książki mają charakter popularnonaukowy i pośrednio wskazują na żywotność problematyki i zjawiska. Stanowią przy tym ułamek piśmiennictwa poświęconego językom sztucznym.

4 „Looked at from an engineering perspective, language is kind of a disaster” – pisze Arika Okrent, dz. cyt., s. 11.

5 Tamże.

powołała do życia *Lingua Ignota*⁶. Od tego czasu, zadziwiająco często, języki „filozoficzne” dążyły do stworzenia przejrzystego i przewidywalnego systemu. Systemy te nie były pomyślane jako globalne, tę funkcję powinna była spełniać wówczas łacina. Języki filozoficzne dążyły do bezpośredniego nazywania rzeczy, do odbudowania intymnego i jednoznacznego związku między słowem a rzeczą. Wyrażały idealizującą tęsknotę za utraconym łaodem. W tym kontekście zawsze pojawia się biblijna historia budowy wieży Babel i tęsknota za językiem „pierwszym” – językiem Adama⁷. Historię wieży Babel najczęściej pojmuje się jako grzech uzurpacji i pychy, które symbolizować miała niebosiężna konstrukcja. „Pomieszczenie języków” było karą. Jak jednak przypomina Esther Schor⁸, język w tej opowieści jest istotny od samego jej początku, ponieważ główny grzech budowniczych stanowiła ambicja samonazwania i samoodniesienia. Potrzeba zagarnięcia Boskiego punktu widzenia byłaby wówczas wtórna.

Charakterystycznym rysem języków „filozoficznych” była dominacja zapisu nad brzmieniem. To dość oczywiste – kody te nie miały służyć do konwersacji, ale do pełnego opisu rzeczywistości. Wilkins proponował opis rzeczywistości za pomocą tabeli podstawowych zjawisk, które można było ze sobą łączyć w celu wygenerowania słowa poprzez wskazanie współrzędnych pozycyjnych w tabeli. Jako dokument ówczesnego pojmowania rzeczywistości, jako dokument ewolucji filozofii analitycznej system ten się sprawdza. Nikt nie jest go jednak w stanie opanować pamięciowo, a jego używanie wiązałoby się z nieustannym posiłkowaniem się tabelaryczną strukturą⁹. Nawet jeśli Wilkins i jemu podobni stworzyli języki jednoznaczne, to była to jednoznaczność o charakterze lokalnym, zaledwie świadectwo jasnych założeń i intencji.

6 Tamże, s. 10–11.

7 E. Kulczycki, *Założenia filozoficznych języków apriorycznych*, w: *My w wieży Babel. Między przekleństwem a błogosławieństwem*, red. M. Cieszkowski, J. Szczepaniak, Bydgoszcz 2011, s. 39–50; zob. też: M. Jurkowski, dz. cyt., s. 12–14. A. Okrent, dz. cyt., s. 26.

8 E. Schor, *Beyond Translation: The Dream of a Universal Language*, „*Raritan*” 2012, nr 1, s. 81–82.

9 A. Okrent, dz. cyt., s. 64.

Jeśli rzeczy są ważniejsze od słów, to może nośmy ze sobą właśnie rzeczy, a nie słowa – tak do absurdu sprowadził te założenia Jonathan Swift w opisie wizyty w szkole języków Akademii Lagado¹⁰. Ująć rzeczy bezpośrednio można również za pomocą znaków ikonicznych, bardziej bezpośrednio niż za pomocą alfabetu. Stąd fascynacja zapisem ideograficznym. Co szczególnie atrakcyjne, zapis taki pozwoliłby na uwolnienie idealnego języka od artykulacji, od trudności z wymawianiem głosek idealnego języka przez użytkowników natywnie używających bardzo różnych systemów artykulacyjnych¹¹. Prawdziwy znak rzeczy – „real character” – powinien oddawać stopień skomplikowania rzeczywistości. Wilkins proponował ciągi łacińskich liter na oznaczenie miejsca w tabeli. Francis Lodowick użył ciekawszego systemu zapisu, w którym znak miał charakter złożony, składał się z trzonu (*radix*) i zmiennych akcentów graficznych¹².

Języki pomocnicze (*auxiliary languages*) za swój główny cel obierają nie oddawanie prawdy rzeczy, ale przede wszystkim – stworzenie nowej platformy porozumienia osób różnojęzycznych¹³. Potencjalna *lingua franca* wymagała łatwości przyswojenia i używania. Systemy Dalgarno¹⁴ i Wilkinsa nawet jeśli – według ówczesnych kryteriów – spełniały warunek pierwszy („filozoficzny”), to nie były w stanie zdobyć jakiegokolwiek popularności¹⁵. Nietrudno jednak zauważyć, że języki międzynarodowe,

10 „Dla zwyczajnych i krótkich rozmów można potrzebne rzeczy nosić w kieszeni i pod pachą, w domu zaś nikomu tego nie brakuje, i pokoje, gdzie gromadzili się mówiący tym językiem, zaopatrzone były we wszystkie rzeczy potrzebne do tych kunsztownych rozmów”. J. Swift, *Podróż Guliwera*, cz. III, rozdział 5.

11 A.R. Smith, *Confounding Babel: International Auxiliary Languages*, w: *From Elvish to Klingon. Exploring Invented Languages*, red. M. Adams, Oxford 2011. Pewnym wzorcem stał się zatem chiński, „represented things and ideas rather than words”, s. 20.

12 Tamże, s. 22.

13 U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Warszawa 2002, s. 331.

14 A. Okrent, dz. cyt., s. 49.

15 Dlaczego? W ramach anegdoty Arika Okrent wyjaśnia: „I did what any sensible, mature language scholar would do. I tried to look up the word for «shit» [...] To get the word for «shit», I would have to find the concept of shit, which meant I had to figure out which of Wilkins's forty categories of meaning it fell under”, dz. cyt., s. 38. „Cepuhws [w angielskiej uproszczonej transkrypcji – M.M.L.]. A serous and watery purgative motion from he consistent and gross parts (from

te faktycznie używane, wyznaczone były z pozycji siły. Języki naturalne: łacina, w XVIII w. język francuski, dziś angielski lub uproszczony angielski, języki kreolskie, świetnie sprawdzały się i sprawdzają jako języki pomocnicze¹⁶. Najmniejszą popularność zdobywają – jako języki pomocnicze – zupełnie nowe (aprioryczne) systemy. Znacznie lepiej pod tym względem prezentują się języki mieszane (posiadające elementy kodów apriorycznych i aposteriorycznych), do których należą esperanto oraz interlingua¹⁷. W sposób ekonomiczny łączą one często powtarzające się (na gruncie europejskim) zasoby słownikowe z nieskomplikowaną gramatyką. Esperanto odniosło największy sukces, choć także niewspółmierny z ambicjami. Zapewne na ten relatywny sukces złożył się ładunek ideologiczny i idąca za nim otwartość¹⁸. Największą jego siłę stanowi bowiem społeczność użytkowników¹⁹. Po tym jak Zamenhof skromnie ogłosił się zaledwie inicjatorem ruchu esperanto, a właścicielami języka uczynił jego użytkowników, esperanto miało szansę ewoluować dzięki wprowadzaniu poprawek w gramatyce i poszerzaniu słownictwa²⁰. Dzięki swej aglutynacyjnej konstrukcji esperanto odpowiadało także, przynajmniej częściowo, potrzebom języka filozoficznego. Otwarcie

the guts downward). That's how you say «shit» in Wilkins's language. By the time I figured it out, I was too tired to giggle” – tamże, s. 57. Okrent osiągnęła cel dzięki odkryciu, że zależy jej na określeniu przeciwieństwa wobec określenia „wymioty”.

- 16 „Throughout history, languages of empire have served as bridges between speakers of different tongues. [...] successful international languages have been the languages of the powerful”. A.R. Smith, dz. cyt., s. 18, 24.
- 17 Sztuczny język ogłoszony w 1951 r. przez International Auxiliary Language Association.
- 18 Skądinąd niechęć do ładunku ideologicznego, reprezentowaną niegdyś przez część użytkowników esperanto, była podstawą schizmy – A. Okrent, dz. cyt., s. 99.
- 19 Okrent opisuje pasję społeczności skupionej wokół esperanto. W jej skład wchodzi wielopokoleniowe rodziny „rodzimych użytkowników esperanto” (s. 84). Z drugiej strony, kwestię można potraktować ironicznie, jak zrobił to autor *Dictionary of Made-Up Languages*: „Esperanto is spoken by somewhere between 200 and 2000000 people, depending on whom you ask and whether they can understand the question” – S.D. Rogers, dz. cyt., s. 59. Tuż pod tym nonszalanckim twierdzeniem tenże autor stwierdził jednak także, że Ludwik Zamenhof był Białorusinem.
- 20 A.R. Smith, dz. cyt., s. 34–35.

ideologicznym językiem był także volapük, rozwijający się początkowo równoległe do esperanto²¹.

Języki intencjonalnie ideologiczne miały na celu promowanie określonych systemów wartości, często poprzez wykluczenie niechcianych słów i wyrażeń bądź włączenie marginalizowanych dotychczas treści. Ze względu na wyraziste nastawienie modyfikujące mieszczą się tu języki mniejszości, choć trudno uchwycić granicę między żargonem środowiskowym a językiem konstruowanym. Języki aprioryczne zazwyczaj posiadają w tym zakresie także przejrzyste intencje, np.: toki pona – zawiera wyłącznie słowa o znaczeniu (z założenia) pozytywnym²², e-prime usuwa z języka angielskiego czasownik *to be* wraz z jego formami, co – w założeniu – usuwa także pochopne przenoszenie identyfikacji z poziomu języka na rzeczywistość²³.

Systemy językowe, które kategorycznie odcinały się od jakiegokolwiek ideologicznego podłoża, najsilniej zaznaczyły swą obecność w kategorii języków – to niezgrabny termin – „kosmicznych”²⁴, czyli systemów porozumiewania się z teoretycznie istniejącymi cywilizacjami pozaziemskimi, opartych przede wszystkim na podstawowych koncepcjach matematycznych i logicznych. Najsłynniejszy z tych języków to *lincos*²⁵ (skrót od *lingua cosmica*). Tęsknota za językiem pozbawionym antropocentrycznych cech pojawiła się oczywiście także w literaturze fantastycznonaukowej, ale nie zajęła szczególnie wyróżnionego miejsca²⁶, naturalnie poza wspomnianą wcześniej funkcją fabularnego „gadżetu”.

21 Tamże, s. 26–30; U. Eco, dz. cyt., s. 335.

22 A. Okrent, dz. cyt., s. 286.

23 J.D. French, *The Top Ten Arguments Against E-Prime*, w: *More E-Prime. To Be or Not II*, red. P.D. Johnston, D.D. Bourland jr., J. Klein, Concord 1994, s. 82.

24 O takich właśnie językach pisał Marian Jurkowski, przede wszystkim o *lincos*, nazywając je nawet (jak w tytule książki) językiem „Kosmitów”.

25 *Lincos* zaprojektował holenderski matematyk Hans Freudenthal, a projekt opublikował w 1960 r. w książce *Lincos: Design of a Language For Cosmic Intercourse*. Idea pozostaje żywa i rozwijana. Fascynuje ona zwłaszcza astrofizyków, matematyków i programistów skupionych wokół programów Ceti i SETI. Zob. np. A. Ollongren, *Astrolinguistics: Design of a Linguistic System for Interstellar Communication Based on Logic*, New York 2012.

26 Najsłynniejsze wystąpienia to matematyczny język w *Kontaktie* Carla Sagana (później także w ekranizacji) oraz nawiązujący do *solresol* język „muzyczny” w *Bli-*

W dystopiach ideologiczny wymiar języka ma znaczenie szczególne. Zazwyczaj przywołuje się przy tej okazji – wspomniane już przeze mnie – najsłynniejsze kody dystopijne: newspeak (Rok 1984) i nadsat (*Mechaniczna pomarańcza*). Warto jednak pamiętać o różnicach. Newspeak to język skonstruowany przez władzę w celu kontrolowania umysłów kasty urzędniczej. Narodził się w następstwie modyfikacji języka angielskiego, głównie poprzez awans paralogizmów i paradoksów oraz wprowadzenie rygorystycznej sfery leksykalnej, stłumienie słów i wyrażeń, które miałyby ona zastąpić. Jest to zatem system ściśle kontrolowany, perspektywny i ekspansywny. Nadsat natomiast, jako futurystyczny młodzieżowy²⁷ slang, z założenia ma zasięg ograniczony. Nie jest skodyfikowany, nie jest też kontrolowany z zewnątrz. Tak nadsat, jak newspeak można zdefiniować nie tylko poprzez zasób słownictwa (bo gramatyka pozostaje, bez uszczerbków, angielska), ale również poprzez światopogląd użytkowników, faktyczny bądź zaprojektowany²⁸.

Fikcja literacka jest szczególnie wdzięcznym terenem związania ideologicznego wymiaru języków skonstruowanych z konkretyzacją prze-

skich spotkaniach trzeciego stopnia. Kodowanie, czyli tworzenie komunikatów, znajduje przecieź swe odbicie w dekodowaniu. Problemem tym żywo był zainteresowany Stanisław Lem, a swoje przemyślenia najdobitniej wyłożył w *Głosie Pana*. Czyni to z charakterystyczną dozą sceptycyzmu, konfrontując ograniczenia poznawcze człowieka z przytłaczającą dominacją szumu informacyjnego. Sensowny komunikat może (mógłby) powstać przypadkowo. Wcześniej pisał o tym Borges w eseju *La Biblioteca Total*, kreśląc historię myślowego eksperymentu, który osiągnął status toposu-twierdzenia o „małpach i maszynach do pisania” (zob. np. *Circles Disturbed: The Interplay of Mathematics and Narrative*, red. A. Doxiadis, B. Mazur, Oxford 2012). Borges literacko opracował ten temat w nowelach *Biblioteka Babel* oraz *Pierre Menard*, autor *Don Kichota*.

- 27 „Nadsat”, czyli „nastoletni”. Nadsat skonstruowany został w dość prosty sposób jako import zasobu leksykalnego języka rosyjskiego do systemu fonologicznego, słowotwórczego i składniowego angielszczyzny.
- 28 H. Jackson, *Invented Vocabulary: The Cases of Newspeak and Nadsat*, w: *From Elvish to Klingon*, dz. cyt., s. 63 i n. Artykuł Jacksona zawiera interesujący opis słownika obu języków fantastycznych, ze świadomością zachwianych proporcji – newspeak funkcjonuje głównie pośrednio, nie znamy zbyt wielu słów i wypowiedzi (*doublethink*, *crimethink*, *goodthink*), domeną nadsatu jest natomiast brawurowa narracja pierwszoosobowa. Autor próbuje też odpowiedzieć na istotne pytanie: dlaczego Burgess sięgnął po język rosyjski?

świadczenia, że język wpływa na postrzeganie i rozumienie, a nawet jest w stanie je kształtować i – w efekcie – wpływać na ludzkie zachowanie. Rzeczywistość zamkniętych systemów politycznych realizowała językową kontrolę umysłów jeszcze przed popularyzacją „hipotezy Sapira-Whorfa”²⁹. Proza dystopijna, nawet ta niezainteresowana bezpośrednio językiem jako obiektem refleksji, w sposób implikowany demonstrowała istotność form wysłowienia i zapisu dla formowania mentalności i światopoglądu. Działo się tak w *My Zamiatina* oraz w *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya³⁰. Pamiętajmy przy tym, że nie tylko literatura dystopijna, ale cała fantastyka naukowa w sposób konieczny³¹ związana jest z wyobrażeniem języka jako przedmiotu prezentacji lub jako przedmiotu prezentowanego (bądź obu jednocześnie).

Czasem jednak tezy relatywizmu lingwistycznego przybierają w fantastyce naukowej postać konkretną i szczególną. W powieści Samuela R. Delany’ego *Babel-17* (1966) sztuczny język stworzony przez obce istoty pozostające w stanie wojny z Ziemią funkcjonuje jako broń zmuszająca użytkowników do nieświadomego szpiegowania na rzecz agresorów³². Tylko fikcja dopuszcza sytuację, w której język jako główny temat pozostaje do końca bezpośrednio nieobecny, nie mamy bowiem w powieści Delany’ego ani jednego przykładu wypowiedzenia sformułowanego w *babel-17*. Wiemy, że kontrolowanie użytkownika odbywa się dzięki zablokowaniu postrzegania i rozumienia własnej indywidualności poprzez wyeliminowanie zaimków osobowych „ja” oraz „ty”. Bez zaimka „ja” język przestaje funkcjonować jako proces symbolizacji, zanika

29 W sferze idei parapolitycznych trop ten pojawił się u Platona. Z sofokratycznie zorganizowanego „idealnego” państwa filozof wygnał przecież poetów. Z języków niefikcyjnych testowy charakter miał w intencji twórcy – Jamesa Cooke’a Browna – loglan. Zob. np. P. O. Bartlett, dz. cyt., s. 76.

30 Ścisłe matematyczny język znalazł swój kontrapunkt w zmetaforyzowanym zaszyfrowanym kodzie koalang w *Paradyżu* Janusza A. Zajdla.

31 E.S. Rabkin, *Metalinguistics and Science Fiction*, „Critical Inquiry” 1979, nr 1, s. 85.

32 S.R. Delany, *Babel-17*, New York 1984. Szersze omówienie zob.: C. Malmgren, *The Languages of Science Fiction: Samuel Delany’s „Babel-17”*, „Extrapolation” 1993, nr 1; R. Cheyne, dz. cyt., s. 397–398; Rabkin, dz. cyt., s. 90–91. Krytyka powieści i idei języka jako broni mentalnej omawiana przez Malmgrene dotyka przede wszystkim mocnej tezy Whorfa o kształtowaniu światobrazu przez język: „If there is no word for it, how do you think about it?”. S.R. Delany, dz. cyt., s. 97.

metajęzykowy samokrytycyzm³³ wyrażany w wątpliwościach typu „jak mam to powiedzieć?” lub „chcę przez to powiedzieć, że...” itd.

W powieści Jacka Vance’a *Languages of Pao* (1958) narzucenie mieszkańcom planety Pao przez naukowców z sąsiedniej planety Breakness (w następstwie przewrotu w łonie monarchii na Pao) trzech języków, profilowanych jako techniczny, militarny oraz kupiecki, zapoczątkowało transformację (wartościowaną przez inicjatorów jako „ożywienie”) struktury społeczno-politycznej całej planety ze statycznego feudalizmu w industrialny kapitalizm. Konflikt światopoglądów rozgrywany jest tu jako konflikt lingwistyczny. Dopiero samorzutne powstanie czwartego języka jako mieszaniny trzech sztucznych – Pastiche – stworzy perspektywę przetrwania planety i jej cywilizacji.

Część utworów mieszczących się w tej kategorii wprost ujawnia dyskursywną świadomość metajęzykową. W powieści Judas Rose Suzette Haden Elgin wprowadza przewrotne satyryczne ujęcie krytyki relatywizmu lingwistycznego, w mocnym i słabym wariancie, jako przykład mizoginizmu:

It is of course utter nonsense to claim that any connection exists between language change and social change, except in the most superficial sense of the word. The fate of the Sapir-Whorf Hypothesis [...] is a case in point; it now stands entirely discredited. Its primary advocates were not men, but women, who repeatedly demonstrated the depths of their ignorance [...]³⁴.

Formą obrony przed takim maskulinizmem miał być sztuczny fikcyjny język. Láadan to bodaj najbardziej rozwinięty i najsłynniejszy z języków ideologicznych w fantastyce naukowej. Nie powstał z myślą o całej społeczności, jego celem było zapewnienie kobietom możliwości szybszego, trafniejszego i bardziej precyzyjnego nazywania kobiecych emocji i otaczającej kobietę rzeczywistości³⁵. Stanowi też kontrolowany

33 „[Absence of „I”] cuts out any awareness of the symbolic process at all – which is the way we distinguish between reality and our expression of reality”. S.R. Delany, *Babel-17*, dz. cyt., s. 189.

34 S.H. Elgin, *The Judas Rose*, New York 2002 (wyd. pierwsze – 1987 r.), s. 160–161.

35 W myśl twierdzenia, że generalnie języki nie są definiowane przez fakt, co można w nich wyrazić, ale – co można w nich wyrazić stosunkowo łatwo. K. Anderson,

fikcyjny eksperyment podejmujący i krzyżujący dwa teorematy: relatywizm lingwistyczny³⁶ oraz twierdzenie Gödla o niekompletności wszelkich systemów.

Język *láadan* po raz pierwszy pojawił się w serii powieści zapoczątkowanych przez *Native Tongue* w 1984 roku. To język podwójnie sztuczny. Choć jego autorką jest oczywiście i niewątpliwie Elgin, to w ramach fikcji odpowiedzialność za jego powstanie bierze na siebie fikcyjna grupa językoznawczyń w Stanach Zjednoczonych wyobrażonej przyszłości, w których w 1996 roku kobiety zostały pozbawione praw wyborczych zapewnionych przez 19. poprawkę do Konstytucji³⁷ (z „naszego” 1920 roku). Akcja powieści *Native Tongue* toczy się już w XXII w. Wspomniana grupa kobiet została sformowana dzięki kontrolowanemu rozrodowi jako pomoc w projekcie międzywilizacyjnego przekładu. Elgin tak pisała o motywacjach napisania powieści i stworzenia *láadan*:

I wrote the novel as a thought experiment with the express goal of testing four interrelated hypotheses: (1) that the weak form of the linguistic relativity hypothesis is true [...]; (2) that Gödel's Theorem applies to language, so that there are changes you could not introduce into a language without destroying it and languages you could not introduce into a culture without destroying it; (3) that change in language brings about social change, rather than the contrary; and (4) that if women were offered a women's language one of two things would happen -- they would welcome and nurture it, or it would at minimum motivate them to replace it with a better women's language of their own construction³⁸.

Láadan został więc zaprojektowany tak, by służył stworzeniu i podtrzymaniu więzi społeczności złożonej z kobiet, aby służył obronie przed

To Utopia Via the Sapir-Whorf Hypothesis: Elgin's *Láadan*, „Utopian Studies” 1991 (3), s. 95.

36 Tamże, s. 92. Artykuł Andersona powstał po opublikowaniu przez Elgin dwóch powieści z trylogii.

37 „The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex”. J.R. Blau, A. Moncada, *Justice in the United States: Human Rights and the U.S. Constitution*, Lanham 2006, s. 33.

38 S.H. Elgin, *Láadan, the Constructed Language in Native Tongue*, 1999, <http://www.sfwa.org/members/elgin/Laadan.html> [odw. 4.10.2013].

maskulinistycznym dominującym językiem³⁹. Posiada słownik wzbogacony o wyrażenia odnoszące się do intelektualnego, psychicznego i biologicznego wymiaru płci (*widazhad*, na przykład, oznacza ‘być w ciąży przenoszonej i niecierpliwie oczekiwać rozwiązania’). Do innych istotnych cech tego języka należą: tonalność (różnicowanie znaczenia za pomocą wysokości dźwięku, choć w tym przypadku tylko dwóch tonów⁴⁰) oraz rozbudowanie wyrażen ukierunkowanych na podmiot, tak postrzegający, jak doświadczający. Druga z wymienionych cech wydaje się szczególnie interesująca: *láadan* kładzie systemowy nacisk na wyrażenia zależne od nastawienia, wiedzy, celowości, wiary, asercji itp.⁴¹ Modalność epistemiczna uzależniona jest od intencji, akcji oraz oddziaływania. Epistemiczny morfem modalny (*evidence morpheme*) zawiera informację, skąd mówiący posiada wiedzę: słowa kończące zdania twierdzące wskazują na źródła wiedzy, *wa* – na postrzeżenie, *wi* – oczywistość, *we* – marzenie senne), *wáa* – na zaufanie pokładane w cudzej relacji, *waá* – brak zaufania wobec cudzej relacji), *wo* – hipotezę, *woo* – demonstracyjnie eksplikowany brak wiedzy na temat wiarygodności źródła⁴².

- 39 Język oficjalny służyć ma na przykład wymazaniu cywilizacyjnych dokonań kobiet: słowo *man* (mężczyzna, człowiek) podporządkowuje sobie *woman*. Por. K. Anderson, dz. cyt., s. 95; zob. też S.H. Elgin, *A First Dictionary and Grammar of Láadan*, Madison 1985, s. 4. Rozważania te mieszczą się w szerokim nurcie poststrukturalizmu feministycznego, w „drugiej fali” feminizmu, który podkreślał różnice między płciami. Model lingwistyczny tych wystąpień w dużej mierze skoncentrował się w zjawisku „politycznej poprawności” (*political correctness*) w latach 80. ubiegłego wieku – A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 398, 401, 407; o dominacji *man* nad *woman* w języku angielskim zob. tamże, s. 418. Można by na tej podstawie uzasadnić rozbudowanie w *láadan* określeń służących oznaczeniu emocji oraz aspektów cielesności. A. Burzyńska, dz. cyt., s. 414, 418.
- 40 Dwie motywacje mogą być tu istotne: „melodyjne” brzmienie uzyskane dzięki wysokości tonu oraz nieobecność tego wyróżnika w dominujących językach europejskich.
- 41 S.D. Rogers, *Dictionary of Made-Up Languages*, dz. cyt., s. 120.
- 42 S.H. Elgin, *A First Dictionary and Grammar*, dz. cyt., s. 131. *Láadan* to projekt otwarty. Słownik wzbogaca się nieustannie, choć niezbyt dynamicznie. Zmiany śledzili twórcy strony www.laadanlanguage.org, ale strona wydaje się od roku martwa [odw. 20.10.2013]. Lista mailingowa w serwisie yahoo liczy 60 osób (ostatnia aktywność datowana na 19 czerwca 2013 r.): <http://groups.yahoo.com/neo/se->

Oto kolejne interesujące przykłady. W języku angielskim znaczenie ‘korzyści’ (*beneficiary*) oznaczane jest przez przyimek *for*: „John bought a highchair for the baby”. Láadan daje nam wybór aż czterech wariantów: przyrostek *-da*, oznacza ‘dobrowolnie’; przyrostek *-dáa*, oznacza ‘obowiązkowo’; *-daá* – ‘przypadkowo’, wreszcie *-dá* – ‘przemocą, wbrew woli’⁴³. Stan posiadania i przynależności języka angielski oddaje za pomocą przyimka *of* lub tzw. dopełniacza saksońskiego: „She was the sister of the queen/the queen’s sister”. W láadan mamy aż pięć możliwości sygnalizowanych przez przyrostki: *-tha*, jeśli mowa o ‘przynależności przez urodzenie’; *-thi* – przez ‘przypadek’; *-the* – ‘z nieznanych przyczyn’; *-thu* w znaczeniu przymiotnikowym; *-tho* z innych przyczyn. Láadańskie *L Bíi eril meláad len beth nethoth wa* oznacza zatem ‘widzieliśmy twój dom’. Słownik láadan zawiera osobne słowa na oznaczenie negacji np. niewspółczucie to *ramína* (‘bez przyczyny’), *ramúna* (‘ze złej woli’), *ramóna* (‘jako wynik niepełnej wiedzy’), *raména* (‘z dobrej woli’).

Jeśli zawierzyć stereotypom, to za przeciwieństwo láadan powinien być uznany klingon – język obcych o patriarchalnej strukturze społecznej i wojowniczej naturze. Takiemu stereotypowi uległa też Elgin, myśląc popularność z akceptacją:

[...] if Star Trek had decided to present episodes about a war between a Láadan-speaking population and the Klingons, or any of a multitude of other modifications in conditions, is impossible to say; [...] Meanwhile, the Klingon language thrives -- from which you are free to draw your own conclusions⁴⁴.

Uwaga, za językiem klingon nie stał przemyślany kompleksowy projekt lingwistyczny ani eksperyment myślowy, mimo że twórcą jest językoznawca Marc Okrand. Klingon rodził się wraz ze wzbogacaniem i rozszerzaniem uniwersum Star Trek, początkowo jako ciekawostka, potem jako chwyt uprawdopodobniający, a wreszcie – element marki Star Trek. Środowisko fanów zawsze wyczulone było na faktograficzną stronę

arch?query=laadan [odw. 27.10.2013]. Społeczność zbudowana w serwisie *live journal* liczy 77 członków, ale forum jest właściwie nieaktywne; [journal.com/profile](http://www.laadanlanguage.org/profile)

43 <http://www.laadanlanguage.org/node/33> [odw. 27.10.2013].

44 S.H. Elgin, *Láadan, the Constructed Language in Native Tongue*, 1999; <http://www.sfga.org/members/elgin/Laadan.html> [odw. 4.10.2013].

wymyślanych światów, a ta wymaga wiarygodności i kompletności. Nie inaczej jest w tym przypadku. Mowa przecież o kilku serialach telewizyjnych i kilkunastu filmach kinowych. Na jednym z etapów produkcji i promocji zapadła więc decyzja oparta na prostej przesłance – najbardziej wiarygodny jest język rzeczywiście istniejący. Za punkt wyjścia wzięto obco brzmiące dźwięki wymyślone przez jednego z aktorów⁴⁵. Okrand miał stworzyć, na potrzeby trzeciej odsłony kinowej serii *Star Trek*⁴⁶, pełnoprawny język. „Klingonese” został przemianowany na „klingon” i wzbogacił się o gramatykę i osobno wydany słownik. Co więcej, język ten wyposażony został także w dialekty i żargon⁴⁷, w charakterystyczny sposób zależne od specyfiki fikcyjnych użytkowników – dominujący dialekt to język aktualnej władzy *ta’Hol*⁴⁸.

Miłośnicy *Star Trek* mogli od tego momentu traktować klingon jak każdy inny sztuczny język⁴⁹. Wreszcie kostiumy i charakteryzacje na konwentach wzbogaciły się o „żywą” konwersację. Z trzema jakże istotnymi zastrzeżeniami osłabiającymi domniemaną „agresywność” tego języka: po pierwsze – niewielu (jak twierdzi Okrent – około 20–30⁵⁰) osób mówi naprawdę płynnie w języku klingon, po drugie – nawet wewnątrz

45 James Doohan odtwarzający rolę komandora porucznika Montgomery’ego Scotta (1979 – *Star Trek – The Motion Picture*). M. Okrand, M. Adams, J. Hendriks-Hermann, S. Kroon, *Wild and Whirling Words: The Invention and Use of Klingon*, w: *From Elvish to Klingon*, dz. cyt., s. 112.

46 *Star Trek III: The Search for Spock*, reż. L. Nimoy, 1984 (*Star Trek III: W poszukiwaniu Spocka*).

47 Oczywiście, w sferze potencjalności. A. Okrand, dz. cyt., s. 147.

48 M. Okrand, M. Adams, J. Hendriks-Hermann, S. Kroon, dz. cyt., s. 126.

49 W rozszerzeniu standardu ISO dotyczącego skrótów nadawanych językom (z systemu 2-literowego do 3-literowego), ISO 639–2: 1998, obejmującym już także wybrane języki sztuczne, klingon oznaczony został jako „tlh” („epo” – *esperanto*). Źródło: <http://www.iso.org> [odw. 22.11.2013]. Inicjatorem wprowadzenia klingon do standardów była Biblioteka Kongresu Stanów Zjednoczonych i na jej stronach można znaleźć informacje szczegółowe: <http://www.loc.gov/standards/iso639-2> [odw. 25.11.2013]. Informacji o samym języku najlepiej szukać na stronie The Klingon Language Institute (<http://www.kli.org>). KLI koncentruje się obecnie na przekładach Biblii oraz dzieł Shakespeare’a. Automatyczny translator Bing obsługuje język klingon – <https://www.bing.com/translator> [odw. 20.11.2020].

50 A. Okrent, dz. cyt., s. 273.

fandomu nauka tego języka uważana jest za dziwactwo, a tym bardziej próba porozumiewania się za jego pomocą, po trzecie – sami użytkownicy nie traktują swej umiejętności ideologicznie, a ankiety wskazują na niemal wyłącznie ludyczną motywację nauki klingon⁵¹. Dodajmy, że rasa Klingonów nie jest w serii przedstawiana w świetle pozytywnym, z wyjątkiem postaci Worfa – jednego z głównych bohaterów seriali *Star Trek: The Next Generation* oraz *Star Trek: Deep Space Nine* (od 4. sezonu). Dominująca pacyfistyczna ideologia *Star Trek* nieustannie problematyzuje strukturę społeczną i system wartości rasy Klingonów.

Klingon należy do języków aglutynacyjnych, przez analogię do chociażby węgierskiego i fińskiego. Znaczenie wyrazów jest zależne od obecności przyrostków dodawanych do rdzeni, co miałyby oddawać założoną stanowczość i radykalność charakteru rasy⁵².

Głównym jednak wyróżnikiem strukturalnym języka klingon jest jego fonologia. Mimo że wszystkie dźwięki pojawiające się w tym języku obecne są w istniejących językach naturalnych (tak, by mogli je wymówić aktorzy), to ich kombinacja pozostaje oryginalna⁵³. Język klingon sprawia wrażenie „twardego” w wymowie dzięki nagromadzeniu spółgłosek tylnojęzykowych, szczelinowych, gardłowych. Ciekawa historia wiąże się z wyeliminowaniem „k” z klingon. Dźwięk ten – według producentów serialu – nachalnie kojarzył się z fantastyką naukową lat 50. Z tamtych konwencji narodził się jednak sam *Star Trek*, ale – jako projekt długofalowy – stopniowo przekraczał ograniczenia ówczesnej wyobraźni. Kłopot polegał na tym, że w samej nazwie języka – klingon

51 M. Okrand, M. Adams, J. Hendriks-Hermann, S. Kroon, dz. cyt., 130.

52 A. Okrent, dz. cyt., s. 268. Znaczenia przymiotnikowe zaś są dołączane do czasowników: „adjective meanings are attached to verbs”, M. Okrand, M. Adams, J. Hendriks-Hermann, S. Kroon, dz. cyt., s. 123.

53 A. Okrent, dz. cyt., s. 266: „[Klingon] violates the rules of commonly co-occurring sounds. There is nothing extraordinary about the sounds from a linguistic sound-points” – M. Okrand, M. Adams, J. Hendriks-Hermann, S. Kroon, dz. cyt., s. 116: „certain common patterns found in human languages were skewed”, „There is no sound in Klingon that does not occur in any number of natural languages, but the particular inventory of sounds is unique to Klingon” – tamże, s. 117–118. Natomiast porządek składniowy typu dopełnienie-orzeczenie-podmiot (*object-verb-subject*) jest jednym z narzędziej stosowanych w językach naturalnych.

– głoska „k” była wyeksponowana. Aby ją usunąć odpowiedzialność przerzucono na fonetyczne przybliżenia: Ziemianin słyszy „klington”, podczas gdy „naprawdę” jest to „tlhIngan”⁵⁴. Widać przy tym, że klingon w praktyce nie dysponuje własnym pismem⁵⁵. Znacznie bardziej funkcjonalny okazuje się uproszczony zapis fonetyczny, możliwy do odczytania przez aktorów i amatorów chcących opanować podstawy konwersacji.

W fikcji ideologiczny wymiar języków sztucznych, akcentujący zależność światopoglądu od konstruowanego obrazu świata oraz umożliwiający konfrontację systemów wartości dzięki konfrontacji języków, wpisany jest w wielopoziomową strukturę znaczeniową. Jest to szczególnie istotne w formach narracyjnych.

Fikcja okazuje się szczególnym modyfikatorem, dzięki któremu w metajęzykowych narracjach sąsiadują ze sobą tak różne języki jak nadsat, klingon i newspeak: nadsat (*Mechaniczna pomarańcza*) – język środowiskowy o ograniczonym zasięgu ewoluujący jako mutacja języka naturalnego; klingon (uniwersum *Star Trek*) – język symulujący naturalność; newspeak (*Rok 1984*) – język skonstruowany na potrzeby władzy. Analiza tych kodów powinna więc podążać za punktami węzłowymi definiującymi ich znaczenie i status: po pierwsze – jaki jest zasięg i stopień symulowanej naturalności kodu w ramach fikcyjnego świata, po drugie – jak kod jest wprowadzany do narracji, a w jakim zakresie pozostaje w domyśle, po trzecie – fikcjonalność i ewentualna transfikcyjność kodu, po czwarte – odniesienia (przez aluzje, zapożyczenia) do istniejących języków naturalnych i nienaturalnych, po piąte – funkcjonalizacja na poziomie całościowej wymowy dzieła, po szóste wreszcie – analogiczność lub kontrastowość w stosunku do istniejących języków sztucznych niefikcyjnych. Szósty z wymienionych punktów węzłowych analizy uznaje kluczową tradycję lingwistyczną, w której szczególnie ujmujące jest doświadczenie bogactwa historycznych przemian, zadziwiających karier,

54 Tamże, s. 117.

55 Został wprowadzicie opracowany system znaków graficznych dla języka klingon (zwany *plqaD*), ale pełni on głównie funkcję ornamentacyjną, a jego występowanie w ramach fikcji ogranicza się do pojedynczych filmowych kadrów. M. Okrand, *Star Trek: The Klingon Dictionary*, New York 1992, s. 11.

czystości intencji, niezwykłych ambicji, a przede wszystkim – z punktu widzenia badacza – bogatej kategoryzacji i sieci zależności pomiędzy kategoriami.

W przypadku języków sztucznych i zarazem niefikcyjnych język wprowadzający, w ramach którego język sztuczny został wprowadzony i opisany, pozostaje przezroczysty, niezauważalny. W fikcji literackiej zaś język jest nie tylko obiektem przedstawienia, ale także środowiskiem, w którym wizja się rodzi i nieustannie odradza, ożywiana przez konfrontację z czytelnikami. Komunikacja, w tym także oczywiście językowa, uwikłana jest w sieć zależności na różnych poziomach: język przypisuje się autorowi „empirycznemu”, autorowi „wewnętrznemu”, narratorem, postaciom, a z drugiej strony – czytelnikowi „empirycznemu”, czytelnikowi „wirtualnemu”, odbiorcy monologu itd.

Do konfrontacji języków, a tym samym wyobrażenia odmiennych form komunikacji, może dojść wewnątrz mentalnych stanów postaci, pomiędzy postaciami, między narratorem a postaciami, wewnątrz monologu narracyjnego, między autorem wewnętrznym a narratorem, między postaciami a czytelnikiem wirtualnym, między narratorem a czytelnikiem wirtualnym. Jak widać, możliwości jest wiele. Fikcja jako taka zbudowana jest w języku, więc wprowadzenie dodatkowego języka skonstruowanego zawsze prowadzi do konfrontacji. Wiele zawdzięczamy tu analizom powieściowej wielostylowości Michaiła Bachtina, typologii stylizacji, analizie powiązań międzytekstowych oraz intertekstualności jako figurze semantycznej.

Fantastyka naukowa dodaje własne korekty i przesunięcia, wzmacnia konfrontację jako zasadę konstrukcyjną: fabularną, tematyczną i pragmatyczną. Powtarza przy tym niektóre gesty fikcji realistycznej, przy okazji je radykalizując: kryzys jako typowy impuls fabulotwórczy dotyczy w fantastyce naukowej zazwyczaj całej cywilizacji, a obcy jako typowa motywacja narracyjna i fabularna okazuje się istotą nieludzką. Konfrontacja w fantastyce naukowej to często gest wywrotowy lub przewrotny, a – jako taki – potrzebuje wysokiego napięcia poznawczego. Duże wymagania prowadzą do częstych porażek, ale unikanie wyzwania najczęściej pociąga za sobą uproszczenia.

Szczególnie dwa typy konstrukcji fabularno-narracyjnej okazują się dla fantastów jednocześnie kłopotliwe, a przez to twórcze: prowadzenie narracji z obcego punktu widzenia oraz sceniczna (w wariacie nasyconym przytoczeniami) prezentacja obcego środowiska. W obu typach język obcy, wyróżniony na tle aktualnego, zajmuje duże obszary tekstu. W pierwszym schemacie kompozycyjnym narrator może być postacią wyobcowaną, może być przeniesiony w inną czasoprzestrzeń, z „naszej” w obcą lub z obcej w „naszą”. W drugim z wymienionych schematów postaci mogą mówić mniej lub bardziej obcym językiem („mówić” w tym przypadku można zastąpić szerszą formułą „porozumiewać się”), jako przedstawiciele „naszej” przyszłości albo innej cywilizacji. Teoretycznie można sobie wyobrazić wariant trzeci, w którym język narratora i postaci są obce jednocześnie, ale pozostaje niemożliwy, bo teksty w pełni go reprezentujące byłyby oczywiście w pełni niezrozumiałe.

Konfrontacja języków dysponuje zatem kilkoma poziomami przejawiania się, a kontrastowość na poziomie prezentacji nie musi być proporcjonalna do kontrastowości języków na poziomie światów możliwych, co więcej, zazwyczaj mamy tu do czynienia z proporcją odwrotną: obcość na poziomie implikowanym wymaga wspomagania na poziomie narracyjnym, a silnie zaznaczona obcość perspektywy narracyjnej (także językowej) w dużym stopniu polega na wspomaganium ze strony założonego odbiorcy.

Całkowita obcość jest tu niemożliwa, konieczna jest natomiast więź między językiem założonego odbiorcy a językiem narracji lub językiem przytoczonym w narracji. Język wyobrażonej przyszłości lub alternatywnego porządku często bywa językiem narracji pierwszoosobowej (jak chociażby w *My Jewgienija Zamiatina*). Oczywiście, we wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z eksperymentami lingwistycznymi przeprowadzanymi wewnątrz naszych wyobrażeń metajęzykowych. Drugorzędne znaczenie ma fakt, czy „naszym” językiem jest język angielski, rosyjski czy polski. Na pierwszym planie znajduje się bowiem sensotwórczy gest konfrontacji, który nieuchronnie prowadzi do refleksji metajęzykowej. Porażki i uproszczenia są tu równie pouczające.

jące, co wysiłek opanowania wszystkich wyobraźalnych i faktycznych zmiennych.

Metajęzykowy charakter ma szczególnie postać „paradoksu opowiadania”, obecna w *science fiction*⁵⁶. Wiedza narratora najczęściej nie licuje z wiedzą czytelnika wirtualnego. Frederik Pohl w klasycznej noweli *Dzień milionowy* przesuwa figurę narratora w bezczas, zbliżając go do autora nawiązującego bezpośredni kontakt z założonym w tekście czytelnikiem. To efekt graniczny siłą rzeczy wywołujący komizm. Pohl wykorzystuje go w celu zaostrenia satyry wymierzonej po części w samą konwencję fantastycznonaukową.

On this day I want to tell you about, which will be about a thousand years from now, there were a boy, a girl and a love story⁵⁷.

Narrator sugeruje, że opowiedzenie historii językiem przyszłości odbyłoby się kosztem czytelności, ale z kolei opowiedzenie historii językiem założonego odbiorcy nie oddaje przyszłego stanu rzeczy.

His name was no more Don than Dora's was Dora, but the personal part of it was Adonis in tribute to his vibrant maleness, and so we will call him Don for short. His personality color-code, in Angstrom units, was 5290, or only a few degrees bluer than Dora's 5314, a measure of what they had intuitively discovered at first sight, that they possessed many affinities of taste and interest⁵⁸.

56 M. Głowiński wspomina o „paradoksie opowiadania” w kontekście narracji pierwszoosobowej, ale można by ogólniej sformułować jego brzmienie jako konflikt celów komunikacji wewnątrzfikcyjnej i komunikacji na poziomie całego dzieła (autor – czytelnik) – M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973. Autorem klasycznej postaci tak pojmowanego paradoksu narracyjnego w polskim piśmiennictwie poświęconym SF jest Ryszard Handke: „[...] jak z perspektywy człowieka przyszłości [...] i zwracając się do fikcyjnego odbiorcy jeszcze nieco głębiej tkwiącego w owej przyszłości, bo to wynika z logiki opowiadania, opowiadać i to opowiadać zrozumiale dla czytelnika rzeczywiście branego pod uwagę?”. R. Handke, *Wstęp do rozdziału Poetyka science fiction*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 225.

57 F. Pohl, *Day Million*, w: *The Road to Science Fiction: From Heinlein to Here*, red. J. Gunn, Lanham 2002, s. 359.

58 Tamże, s. 361.

Podjęcie opowiadania wiąże się z podejmowaniem arbitralnych decyzji nazewniczych, a realizacja dyrektywy prowadzi do ujawnienia poziomu komunikacji funkcjonalizującej wykreowany świat fantastyczny we wszystkich ważniejszych przejawach: narracyjnej dezynwoltury, satyryczności i alegoryzacji. Takie wyrzuty szczerości konwencji są jednak rzadkie, w istocie konwencja fantastycznonaukowa szczęśliwie fundowana jest na zespole umownych reguł akceptowanych tak przez autorów, jak przez czytelników.

Paradoks fantastycznonaukowego opowiadania podlega więc prawom ekonomii przedstawienia i zazwyczaj przyjmowany jest milcząco, pod groźbą niezrozumiałości i nieproduktywności przekazu. W zakresie możliwości artystycznych twórca może jednak minimalizować lub maksymalizować napięcia wynikające z konfrontacji i współistnienia wielu języków.

Jeśli zatem autor wybierze minimalizację napięć, postacie nie mają problemu z opanowaniem języka obcych, a obcy bez problemu opanowują języki ziemskie. To, mówiąc za Arystotelesem, „najmniej artystyczny” wariant z punktu widzenia mimetycznej siły wyrazu. Do „gadżetów”, którymi dysponują Ziemianie, należy wówczas „uniwersalny translator”⁵⁹, a obcy dysponują lingwistycznym geniuszem lub – dzięki telepatii lub empatii – po prostu obywają się bez języka⁶⁰.

Grzech uproszczeń nie jest zresztą wyłącznie grzechem fantastyki. Jego piętno noszą zwłaszcza filmy i seriale telewizyjne, których akcja to-

59 Urządzenie to pojawia się na przykład w klasycznej noweli Murraya Leinstera *Pierwszy kontakt* (*First Contact*, 1945), by później ułatwiać życie przede wszystkim bohaterom popularnych seriali telewizyjnych. Por. R. Silverberg, *Reflections: Hic Rhodus, Hic Salta*, „Asimov’s Science Fiction” 2009, nr 1, s. 6: „If this is not the first use in science fiction of that handy gadget, the electronic translating machine, it is certainly one of the earliest and best. From then on, spacefarers voyaging into alien territory in the pages of magazines like *Astounding* and *Galaxy* routinely uncorked their translating machines as needed, thus allowing them to get on to their interstellar tasks and the authors to get on to their story’s plot requirements”.

60 Wprawdzie takie rozwiązanie fabularne zazwyczaj jest sygnałem nieudolności i trywializacji, ale trudno odmówić mu pewnej dozy rozsądku po podjęciu sprzyjających założeń. Zob. G. Jones, *Aliens in the Fourth Dimension*, w: *Speaking science fiction. Dialogues and Interpretations*, red. A. Sawyer, D. Seed, Liverpool 2001.

czy się w egzotycznej (dla twórców i zakładanych odbiorców) scenerii, Niemcy mówią wówczas zazwyczaj po polsku czy po angielsku. To artystyczny defekt, który jest przede wszystkim efektem kompromisu. Z pewnością, gdyby twórcy zechcieli sprostać wyłącznie potrzebom weryzmu, większa część listy dialogowej musiałaby być napisana w języku obcym (np. niemieckim). Czy nie lepiej więc poświęcić logikę fikcji na rzecz zachowana dynamiki dialogu i akcji, przekładającego się na atrakcyjność w odbiorze? W większości przypadków takie defekty pozostają przecież niezauważone. Pamiętajmy jednak, że fantastyka znacznie mocniej niż realizm musi polegać na wewnętrznym prawdopodobieństwie fikcyjnego świata, musi zadbać o jego wyrazistość, musi podważyć bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości, aby uniknąć w odbiorze uruchomienia alegorezy.

Pomijając wspomniane wyżej ewidentne uproszczenia, fantastyka naukowa dostrzega problem komunikacji oraz trudności związane z poznaniem obcego języka i koniecznością przekładu. Po prostu względnie rzadko się na tym problemie koncentruje. W utworach opartych na fabularnym schemacie konfrontacji język może być obiektem istotnym, stematyzowanym, ale tylko do momentu uzyskania wstępnego porozumienia, po czym akcenty przesuwają się na współdziałanie lub konflikt sprzecznych dążeń⁶¹. W przypadku kontaktu z istotami obcymi fantastyka naukowa często w początkowych partiach fabuł koncentruje się na rozszyfrowaniu komunikatu obcych, by następnie przejść do porównywania struktur „głębokich” (ekonomicznych, religijnych, światopoglądowych). Język obcych funkcjonuje wówczas jak szyfr. Ufność pokładana w zobrazowaniu języków jako systemów znajduje w fantastyce naukowej enklawę, która – choć dość archaiczna – ma praktyczne

61 Na potencjalne nieporozumienia z tym związane wskazuje Eric S. Rabkin. Jeśli język jako taki nie znajduje się w centrum problematyki, to w zupełności wystarczy sama, choćby wstępnie zarysowana, świadomość trudności związanych z komunikacją. W *Wiecznej wojnie Haldemana* (J. Haldeman, *The Forever War*, 1974) bohater większość życia spędzający na międzygwiazdnych podróżach wielokrotnie powraca na Ziemię jako ofiara paradoksu bliźniąt. W pewnym sensie wykonuje cykliczne skoki w przyszłość, zderzając się ze zmianami językowymi zachodzącymi na Ziemi. Efektem jest wykształcenie „temporalnego żargonu” („temporal lingua franca”). E.S. Rabkin, dz. cyt., s. 82.

podstawy. „Komunikatom” skierowanym do obcych cywilizacji towarzyszy przeświadczenie o możliwości skompresowania w jednym komunikacie przekazu wraz z kluczem służącym do jego rozszyfrowania. Jeszcze mocniejsze wsparcie koncepcja języka jako systemu znajduje w historii języków sztucznych niefikcyjnych, które chętniej się właśnie tym, że powstały w następstwie racjonalnego planu, a nie w toku ewolucyjnego procesu, często chaotycznego i pozostawiającego za sobą bezładne ślady i nieracjonalne przyzwyczajenia.

Konwencja fantastycznonaukowa dysponuje również dziełami skoncentrowanymi na problematyce komunikacji. Szczególnie produktywny zasób topiki skupił się wokół postawy sceptycznej: od toposu porozumienia na poziomie pozajęzykowym do kategorycznej niemożności zaistnienia jakiegokolwiek porozumienia. Drugi z toposów zamyka ludzkość w sferze samozwrotnych, antropocentrycznych hipotez. Najpełniej bodaj postawę tę obrazują powieści Stanisława Lema – od *Solaris* przez *Głos Pana* do *Fiaska*. Porażka jest doświadczeniem pouczającym, ale monotonnym. Fortunna komunikacja pozajęzykowa ma za to wiele wariantów: od „banalnej” telepatii po porozumiewanie się za pomocą „tańca” (kombinacji ruchów, zmian koloru ciała i dźwięków)⁶², naturalny instynkt przypominający zachowanie stada lub roju, współistnienie umysłów w zbiorowym umyśle my⁶³, a nawet inkorporację⁶⁴.

Zanim przejdę do dwóch, ściśle powiązanych, najważniejszych i najpełniejszych przejawów metajęzykowej świadomości w *science fiction*: relatywizmu językowego oraz ideologicznego języka „transfikcyjnego”⁶⁵, konieczne będzie wspomnienie o swoistości środowiska fikcjonalnego.

62 T. Carr, *The Dance of the Changer and the Three*, w: *The Farthest Reaches*, red. J. Elder, New York 1968, s. 87: „All right, I know a lot of this doesn't make sense. Maybe that's because I'm trying to tell you about the Loarra in human terms, which is a mistake with creatures as alien as they are.”

63 Eike Barmeyer przywołuje *Last and First Men* Olafa Stapledona oraz *More Than Human* Theodore'a Sturgeona. E. Barmeyer, *Formy komunikacji*, przeł. K. Jachimczak, w: *Spór o SF*, dz. cyt., s. 252–256.

64 Tamże, s. 259–260.

65 Takie kody generują teksty pomocnicze, ponieważ dzieło artystyczne nie jest w stanie udźwignąć stopnia komplikacji języka. Ria Cheyne: „Even when created

Fantastyka naukowa i utopia, jako konwencje fikcjonalne, mogą zaledwie sugerować istnienie odrębnego systemu językowego, odsuwając go w sferę potencjalnie kompletnego świata możliwego⁶⁶. Mogą się jednak także skupić na jego odrębności, podejmując próbę choćby fragmentarycznej prezentacji w tekście, dysponując systemem poza fikcją literacką⁶⁷ (takie języki strukturalnie można czasem porównać do niefikcyjnych języków sztucznych). Zatem, nie dość, że języki fikcyjne nie mają statusu asertorycznego i praktycznego, czyli celem ich istnienia nie jest wprowadzanie do obiegu społecznego nowego systemu językowego, to zanurzone są w kontekście narracyjnym. Język może być przedstawiony w dialogu, w zapisie, może być od razu tłumaczony bądź przedstawiony w formie sprzed przekładu lub nieprzekładalnej, forma nieprzekładalna może być obecna w postaci transkrypcji lub oryginalnego zapisu itd. Informacje są ogniskowane, filtrowane, mogą być przedstawione bezpośrednio lub pośrednio. Postacie mogą przecież jedynie wspominać o istnieniu i konstrukcji obcego języka, skupiając się na własnych wysiłkach interpretacyjnych. Najwięcej zależy właśnie od przyjętej koncepcji narracyjnej, czyli od perspektywy oglądu i strategii zaangażowania, co najwyraźniej widać w różnicy między narracją pierwszoosobową prowadzoną z wnętrza systemu (np. w *My Zamiatina*) a personalną sytuacją narracyjną (np. w *Roku 1984* Orwella) i relacją z perspektywy przybysza (w *Paradyżi* Janusza A. Zajdla).

Autorzy prozy spod znaku *science fiction* zazwyczaj zadowolają się wprowadzeniem sieci neologizmów i neosemantyzmów, zwłaszcza

language has been substantially developed, the reader is typically required to go outside the text". R. Cheyne, dz. cyt., s. 389.

- 66 Jak słusznie zauważa Ria Cheyne, swoistość sztucznych języków fikcyjnych zasadza się właśnie na ich niekompletności i ma sens w granicach informacji niekompletnej. Wartościowanie obecne w klasycznych tekstach poświęconych omawianej problematyce (Walter E Meyers, *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*, 1980, Myra Barnes, *Linguistics and Language in Science Fiction-Fantasy*, 1975) jest z tego punktu widzenia niesprawiedliwe. R. Cheyne, dz. cyt., s. 390.
- 67 Prototypowym przykładem strategii mieszanej, przesuwającej ciężar prezentacji fikcyjnego systemu językowego na metafikcyjny dodatek, jest język Utopian w dziele Thomasa More'a *Utopia* (1516). Zob. np. S.A.T. Lopes, I.A.C. Noletto, *Glossoposis in Thomas More's Utopia: Beyond a representation of foreignness*, „Semiotica” 2019, nr 5.

w futurystycznym wariacie opartym na wyobrażonej ewolucji języka⁶⁸. W słabszym wariacie się ta ogranicza się do terminologii naukowo-technicznej⁶⁹, w mocniejszym odnosi się także do sfery społecznej, atakując czytelnika wstępną hermetycznością przekazu. W pierwszym i drugim wypadku przewagę zyskuje narracja personalna pozwalająca na modulowane (w oscylacji między łagodnym wprowadzeniem a szokiem poznawczym) wprowadzenie obcej perspektywy językowej⁷⁰.

Pisarz może zgromadzić neologizmy i neosemantyzmy na niewielkiej lub obszernej przestrzeni tekstu, może wyjaśniać ich znaczenia stopniowo, poprzez sugestię kontekstu. Narracja opiera się wówczas na zagadce: jakie jest znaczenie neologizmu w ramach fikcyjnego świata? Kolejne wskazówki, sposoby użycia wyrazu, jego łączliwość, pomagają w zbudowaniu stabilnego znaczenia. Klasyczny przykład, zresztą jeden z niezliczonych, to nowela Cordwainera Smitha *The Game of Rat and Dragon*,

-
- 68 Taki porządek wywodu – według stopnia ujawnienia złożoności i obcości językowej światów fikcyjnych – poświęconego językom fantastycznym przyjął Peter Stockwell (P. Stockwell, *Invented Language in Literature*, w: *Encyclopedia of Language and Linguistics*, wyd. 2, t. 6, Oxford 2006). Marc Angenot proponował wcześniej, by neologizmy fantastyczne odnosić w pierwszej kolejności do fikcyjnej struktury, by nazywać je raczej „wyrazami fikcyjnymi”. M. Angenot, *Wstęp do semiotyki science fiction*, przeł. J. Chmielewski, „Fantastyka” 1983, nr 11–12, s. 87.
- 69 R. Handke, *Językowe sposoby kreowania składników fantastycznych*, w: *Spór o SF*, dz. cyt. Przekład fragmentów jednego z rozdziałów pionierskiej książki Ryszarda Handkego z 1969 roku *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Zob. także J. Tambor, *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*, Katowice 1990, s. 21, 57–70.
- 70 Jeśli w SF pojawia się narracja auktorialna w tonacji serio, to ma ona charakter protetyczny, dodatkowo eksponując opisany już powyżej paradoks narracyjny. Za symptomatyczny przypadek niech posłuży tużpowojenna powieść Romana Gajdy *Ludzie ery atomowej* (wznowiona w 1986 roku). Zanim przebudzi się bohater, którego punkt widzenia – jako przybysza z przeszłości – będzie w stanie wspomóc strategię narracyjno-informacyjną (kolejność i sposób przekazywania informacji o wyobrażonej przyszłości), świat przyszłości zarysowany jest w narracji auktorialnej. Neologizmy – *radametr*, *randolux*, *pirogrom*, *radiotelewizogram* – wprowadzane są dzięki wypowiedziom postaci, a narrator wyjaśnia ich znaczenie, dokonując przekładu na język założonego odbiorcy: „[Duval] zaczął manipulować przy maszynie [pirogromie – dop. M.M.L.], przypominającej swoim wyglądem ciężki karabin maszynowy, używany do zabijania ludzi na początku XX wieku”. O funkcji pirogromu przekonujemy się już na szczęście dzięki działaniom postaci. R. Gajda, *Ludzie ery atomowej*, Łódź 1986, s. 8.

rozpoczynająca się od zdania „Pinlighting is a hell of a way to earn a living”⁷¹. Neologizm „pinlighting” (w polskim przekładzie Jacka Manickiego „światłostrzelectwo”⁷²) obraca się potem w różnych kontekstach (mundur, pobyt w szpitalu, „półgodzinny seans”), stopniowo nabierając wyrazistości. Rekonstrukcja świata oraz rozwój akcji napędzane są właśnie przez tę lingwistyczną zagadkę.

We współcześnie dominujących technikach narracyjnych tekst gęsto upstrzony jest neologizmami nadającymi mu temporalny koloryt. Neologizmy wyłowione przez odbiorcę tworzą dynamiczną kombinację nazw, zjawisk i rzeczy, które służą niczym rusztowanie w procesie rekonstrukcji fantastycznego świata w toku lektury. Konwencja dysponuje tu sygnałami, które przydatne są zwłaszcza w przypadku neosemantyzmów – ich odpowiednio szybkie i sprawne wyłowienie przez odbiorcę oszczędza mu fatygi cofania się podczas lektury. Neosemantyzyzm węzłowe dla fantastycznego świata wyróżnione są często wielkimi literami. Tak czyni Cordwainer Smith w cytowanej wyżej noweli. Jedna z postaci mówi:

It must have been pretty good to have been an ancient man. (...) They didn't have to planoform. They didn't have to go out to earn their livings among the stars. They didn't have to dodge the Rats or play the Game⁷³.

Ale znów, napięcie komunikacyjne może być sprowadzone do minimum albo może dążyć do maksimum, gdy świat pozornie stawiany jest ponad potrzebami poznawczymi odbiorcy.

Klasyfikacja neologizmów nie jest oczywiście łatwa. Czy w aspekcie zrozumienia i poręczności brać pod uwagę raczej aluzyjność wobec znanych – w tym lub innym języku – słów czy wypełnienie pojęciowe i zakres odniesienia? Według Erika Rabkina należy wyraźnie odróżnić neologizmy odnoszące się do alternatywnego kodu językowego, takie jak *kemmer* z *Lewej ręki ciemności*, od transformacji językowych opartych na założonej ewolucji języka. Takie neologizmy, jak – najsłynniejszy

71 C. Smith, *The Game of Rat and Dragon*, w: *Spacefighters*, red. J. Haldeman, New York 1988, s. 6.

72 C. Smith, *Gra w szczura i smoka*, przeł. J. Manicki, w: *Droga do Science Fiction*, red. J. Gunn, t. 3, Warszawa 1987.

73 C. Smith, *The Game of Rat and Dragon*, dz. cyt., s. 7.

i być może najbardziej produktywny – to *grok*⁷⁴ („grokować”), okazują się szczególnie kłopotliwe. Wykraczają one bowiem zdecydowanie poza fikcję literacką, a ich popularność wskazuje na to, że wypełniają one niżej lingwistyczną w językach naturalnych, ale czynią to bez wyraźnego czy sugerowanego związku etymologicznego z aktualnym językiem odniesienia (najczęściej angielskim).

Bariera jakościowa jest odważnie przekraczana, gdy język fantastyczny zaczyna się konsekwentnie rozrastać, sprawdzać się w praktyce fikcyjnej komunikacji, a z poszczególnych – rozsznycanych w tekście – wypowiedzi zaczynają wyłaniać się reguły gramatyczne. Język fikcyjny zaczyna być wówczas interesujący sam w sobie, sytuując się na pograniczu funkcjonalności artystycznej i pragmatycznej. Popularne przeglądy języków skonstruowanych nie wprowadzają ostrych granic między fikcją a niefikcją. Stephen D. Rogers jednym z nich wymienia funkcje przypisywane najczęściej osobno tym dwóm kategoriom: języki nienaturalne stanowią wyzwanie poznawcze, pozostają dodatkowym mechanizmem uprawdopodobnienia światów fantastycznych, mogą stanowić eksperyment myślowy, mogą służyć jako kody pomocnicze (neutralne) osobom różnojęzycznym, potencjalnie są w stanie wyeliminować niektóre z niejasności charakterystycznych dla języków naturalnych⁷⁵.

Transfikcyjność⁷⁶ zakłada na tyle szczegółową konstrukcję języka, że może on zaistnieć jednocześnie w fikcji i poza nią, generując słowniki, podręczniki gramatyki, a ostatecznie – wspólnoty badaczy i użytkowników. Takie załączki można było dostrzec w twórczości J.R.R. Tolkiena czy w słowniku dołączanym do późniejszych wydań *Mechanicznej pomarańczy* Anthony’ego Burgessa. Światostwórczy aspekt transfikcyjności oferuje językom artystycznym długie trwanie w kolejnych ekspozycjach światów.

Daleko poza fikcję wykracza zwłaszcza język klingon, początkowo jako narzędzie promocji, a potem jako centrum subkultury fandomowej. Nad rozwojem klingon czuwał właściciel praw majątkowych, czyli wytwórnia Paramount, co też może stać się przeszkodą w swo-

74 Z powieści Roberta A. Heinleina *Stranger in a Strange Land* (1961).

75 S.D. Rogers, *A Dictionary of Made-Up Languages. From Adûnaic to Elvish, Zaum to Klingon – The Anwa (Real) Origins of Invented Lexicons*, Avon 2011, s. V.

76 M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, nr 3.

bodnym rozwoju tego języka. Nie wiadomo zresztą, czy tak trudny artykulacyjnie język byłby zdolny przetrwać ewentualny schyłek artystyczno-przemysłowego przedsięwzięcia *Star Trek*⁷⁷. Podobnie można powiedzieć o dothraki, najpopularniejszym ostatnimi czasy języku fikcyjnym, stworzonym na potrzeby serialu *Gra o tron*⁷⁸, czy o na'vi z *Avatara*⁷⁹. Właśnie seriale telewizyjne, filmy kinowe i gry wideo wydają się teraz głównym motorem tworzenia nowych języków sztucznych. Wytwórnice filmowe i stacje telewizyjne angażują językoznawców, więc konstrukcje są przemyślane. Często jednak można im zarzucić brak oryginalności. Producenci wymagają od językoznawców spełnienia trzech zasadniczych warunków: język fantastyczny powinien odznaczać się koherencją, obcym brzmieniem, a aktorzy nie powinni mieć problemu z jego artykulacją. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że nowość polega głównie na podmianie materiału leksykalnego oraz wypełnieniu gramatycznych paradygmatów języka angielskiego. Tak czy owak, językotwórstwo (*glossopoeia*) znalazło całe rzesze hobbystów zrzeszających się w stowarzyszeniach, aktywnych na forach internetowych, listach dyskusyjnych. Wspólnym mianownikiem tych przedsięwzięć jest najczęściej słowo-klucz *conlang*. Powstają poradniki⁸⁰, podręczniki gramatyki, słowniki, przekładane są klasyczne dzieła literatury pięknej.

Nie sposób ująć całej problematyki prowokowanej przez obecność języków sztucznych w fikcji fantastycznej w formie zamkniętego podsumowania. Trafniejsze wydaje się zarysowanie momentów kluczowych i punktów spornych. Zbyt wiele czynników i emocji wchodzi tu w grę. Pasja krzyżuje się z eksperymentem myślowym, a nastawienie ideologiczne zderza z koniecznością podjęcia dialogu i dyskursem otwarcia. Fikcja fantastyczna, jako taka, bywa punktem wyjścia dla rozważań ogólnokulturowych, ale także – punktem dojścia dla pasjonatów. Filozofia języka, kognitywizm i gramatyka generatywna dodają własne zmienne.

77 O roli franczyzy w światostwórstwie zob. np. M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York – London 2012.

78 Na podstawie cyklu powieściowego George R.R. Martina pod tym samym tytułem. Twórcą dothraki jest amerykański językoznawca David J. Peterson.

79 *Avatar* (reż. J. Cameron, 2009) i *James Cameron's Avatar: The Game* (2009). Na'vi stworzył amerykański językoznawca Paul Frommer.

80 Np.: M. Rosenfelder, *Advanced Language Construction*, Chicago 2012.

Warto zatem z pewnością zwrócić uwagę na: 1. dominację mowy nad pismem (fono- i logocentryzm), która może – na skróty – prowadzić do zrównania języka i myślenia, w fantastyce naukowej maksymalizowanego w formie „lingwistycznej” telepatii, 2. relację między systemowością języka fikcyjnego a jego procesualnością, między racjonalnością a historycznością; 3. relację między założoną koncepcją rzeczywistości a wydolnością symbolicznego kodu, jakim jest język; 4. koncepcję języka jako sfery mediacji i koncepcję języka jako ekspresji (potencjalnej dominacji). A wreszcie, co może mieć najdalej idące konsekwencje, 5. określenie momentów, w których język – określający sam siebie jako samowystarczalny – potrzebuje i wymaga przekładu i dookreślenia, fikcyjnej suplementacji.

Peter Stockwell, koncentrujący się na rozwiniętych (*fully-fledged*) kodach językowych obecnych w fikcji fantastycznej, zawęża repertuar ich funkcji do: ornamentacyjnej, indeksującej (język skonstruowany tworzy wrażenie obcości, ale pozwala również na czytelniczą rekonstrukcję obcego świata) oraz ideologicznej⁸¹. Ria Cheyne wskazuje z kolei na warunki kompletności języka skonstruowanego w SF: obecność wyrażen sformułowanych w tym języku, przekładów wraz z informacją, o tym, jak ich dokonano, informacji o poprawnej wymowie i gramatyce⁸². Zarazem jednak Cheyne nie uznaje za oczywiste przeświadczenia o wyższości w pełni przedstawionych języków, uznając swoistość fikcji jako informacji z założenia niekompletnej. Język, który nie został przedstawiony w pełni, nie musi być efektem słabości wyobraźni autorskiej. Bywa raczej podporządkowany nadrzędnym zadaniom charakterystycznym dla fikcji: daje poczucie różnicy i inności, oferując aluzyjne i lokalne odniesienia do języków naturalnych i sztucznych niefikcyjnych. Bezpośrednie systemowe porównania mają sens stosunkowo rzadko, a dodatkowo ignorują znaczące środowisko fikcji literackiej⁸³.

81 P. Stockwell, *Invented Language in Literature*, dz. cyt., s. 9.

82 R. Cheyne, dz. cyt., s. 392.

83 R. Cheyne, dz. cyt., s. 390–392. Dodajmy, za Rosenfelderem, że także sztuczne języki niefikcyjne testowane są dopiero w sytuacjach nieprzewidywanych podczas pierwszego etapu konstrukcji. Język używany, choćby w trakcie przekładu, ujawnia konieczność modyfikacji paradygmatów, wprowadzenia odmian i elementów procesualności. W początkowej fazie języki sztuczne mają postać tabelaryczno-słownikową. M. Rosenfelder, dz. cyt., s. 24–25.

Wszechwiedza narracyjna a science fiction

Pojęcie „wszechwiedzy narracyjnej” w sposób naturalny traci na atrakcyjności, ponieważ samo zjawisko centralnego i dominującego punktu widzenia było w narracjach XX wieku konsekwentnie wypierane przez popularną narrację personalną, równoległe punkty widzenia, a także przez odważne eksperymenty modernistyczne, jak choćby strumień świadomości. Problem braku precyzji pojęcia „wszechwiedzy” nie był więc palący, wydawał się nawet nieco archaiczny. Przyzwyczailiśmy się bowiem przypisywać wszechwiedzę samostanowiącemu podmiotowi, a po serii destrukcji takiego podmiotu w XX-wiecznej filozofii i teorii literatury (od Nietzschego poprzez hermeneutykę, psychoanalizę, strukturalizm do dekonstrukcji) przeświadczenie o możliwości nawet wyobrażenia tak mocnego podmiotu wydawało się naiwne. Jeśli taka kreacja podmiotu wracała do fikcji literackiej, to tylko okazjonalnie, sfunkcjonalizowana do metafikcyjnej autoparodii (np. w twórczości Kurta Vonneguta). Wiedzę tak istniejącą lepiej charakteryzowałby więc przedrostek *trans-* niż *omni-*.

Dlaczego więc nie pozwolono umrzeć interesującemu nas terminowi śmiercią naturalną? Po długich latach inercji dyskusja nad wszechwiedzą ożywiła się, a być może narodziła, po opublikowaniu w 2004 roku na łamach „Narrative” artykułu Jonathana Cullera zatytułowanego po prostu *Omniscience*¹. Termin „wszechwiedza”, jak zauważa Culler, mimo że używany także przez narratologów, pozostaje nieprecyzyjny, poświęcono

1 J. Culler, *Omniscience*, „Narrative” 2004, nr 1. Wszystkie przekłady fragmentów artykułu moje – M.M.L.

mu też dotychczas stosunkowo niewiele uwagi². Jednocześnie, pomimo powyższych uwag, „wszechwiedza narracyjna” pozostaje wciąż jedną z najlepiej rozpoznawanych, powszechnie znanych kategorii narratologicznych. Uczniowie wynoszą jej znajomość ze szkół, a studenci na ogół nie nabierają do niej dystansu. Dzieje się tak głównie z dwóch powodów (Culler formułuje drugi z poniższych): 1. realizm XIX-wieczny zajmuje główne miejsce w programach nauczania narracji powieściowej i stanowi zawsze punkt odniesienia do omawiania późniejszych eksperymentów narracyjnych; 2. „[wszechwiedza] oferuje atrakcyjny i łatwy w odbiorze odpowiednik wizji Boga [...]. Autor tworzy świat w powieści jak Bóg stworzył nasz świat, i tak jak na świecie nie ma tajemnic dla Boga, tak pisarz wie wszystko, co trzeba wiedzieć [is to be known] o świecie powieści”³.

Badacze, którzy w ogóle używają omawianego tu terminu, stosują go zazwyczaj siłą inercji. Niewielu zaś tworzy zeń sedno swych koncepcji. Culler wymienia dwoje: Meira Sternberga oraz Barbarę K. Olson⁴. Sternberg w pracy *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* twierdzi, że autor (także implikowany) z definicji wie⁵ wszystko o stworzonym przez siebie świecie. Culler sprowadza to twierdzenie do absurdu: „Czy [autor] z samej definicji zna kolor oczu każdej postaci w swej powieści, nawet jeśli nie ma o tym mowy?”, „Gdy pisarz pisze, że Pan Knightley przyszedł na obiad, nie może się mylić, ale to jest bezdyskusyjnie moc tworzenia, a nie kwestia wiedzy”⁶. Sternberg prowokacyjnie wprowadza

2 „Idea wszechwiedzy narracyjnej nie była jeszcze poddana ścisłej krytycznej analizie”. Tamże, s. 22.

3 Tamże, s. 23.

4 Oboje podjęli się polemicznej kontynuacji dyskusji. Olson odpowiedziała Cullerowi bezpośrednio, na łamach „Narrative” (2006, nr 3) krótką polemiką o długim tytule: *Who Thinks This Book? Or Why the Author/God Analogy Merits Our Continued Attention*. Sternberg natomiast odpowiedział „przy okazji” swego większego artykułu *Omni-science in Narrative Construction: Old Challenges and New* zamieszczonego w „Poetics Today” 2007, nr 4.

5 Lub raczej: przypisujemy (my – interpretatorzy) mu wiedzę o wszystkim w stworzonym przez siebie świecie.

6 J. Culler, dz. cyt., s. 23–24: „Does he [author] by definition know the color of the eyes of each character in the novel, even if this is never mentioned?”, „When the

dza nawet podtypy narratora wszechwiedzącego, różniące się stopniem ujawniania wiedzy w kontakcie z odbiorcą.

Oznacza to, że wybiórczość w relacjonowaniu myśli poszczególnych bohaterów nie musiałaby być rezultatem niewiedzy, a byłaby raczej w opinii Sternberga rezultatem wstrzemięźliwości narratora (dla zachowania napięcia narracyjnego). „Ograniczenie wiedzy” w tej koncepcji byłoby zatem oparte na psychologizacji narratora. Poza narracjami pierwszoosobowymi wszystkie inne można by zatem nazwać „autorskimi”. Autor *Omniscience* komentuje: „Nie można mieć selektywnej wszechwiedzy, jedynie selektywną komunikatywność”⁷.

Z kolei Barbara Olson nawet w *Mordercach* Hemingwaya doszukała się narratora wszechwiedzącego. Wydaje się to nawet zrozumiałe. Po prostu narrator nie zdradza najważniejszych informacji od razu, czyniąc z opóźnienia główny chwyt kompozycyjny. Wybiera najbardziej efektywną kolejność opowiadania o zdarzeniach, określa także sposób opowiadania. Dochodzi tutaj oczywiście do nakładania się kompetencji autora i narratora, a także perspektyw: autorskiej i czytelniczej. Fikcja jest domeną rozszczępionego podmiotu, zadania kompozycyjne stanowią zarazem kreację znaczeń przez ustalanie kolejności i wybór z „materiału” fabularnego. W obszarze kompozycji granica między kompetencjami autora i narratora rozmywa się najbardziej, ponieważ właśnie poprzez narrację byty fikcyjne powoływane są do fikcyjnego życia.

Prawdą jest jednak, że brzytwa Ockhama ucięłaby byt fikcyjny, rozsądnie oszczędzając autora. Nie cieszymy się przedwcześnie, ostateczną ofiarę poniosłaby bowiem moc iluzji fikcji, dla której przecież fikcję czytamy. Ekspozycja autora oznacza osłabienie iluzji samodzielności świata fikcyjnego. Pułapka.

Być może zachowanie „wszechwiedzy narracyjnej” przy życiu to interpretacyjna samoobrona. Czytelnik, który nigdy nie słyszał o strukturalistach (niech będzie on „naiwny”), mógłby dzięki niej wciąż doświadczać „zanurzenia” w fikcji. Strukturalizm powołał do życia, m.in.

novelist writes that Mr. Knightley came to dinner, she cannot be wrong, but this is a power of invention, of incontrollable stipulation, not a matter of knowledge”.

7 Tamże, s. 24: „You can't have selective omniscience, only selective communicativeness”.

w tym celu, „autora implikowanego” – taki byt wirtualny mógłby znieść ciężar wszechwiedzy.

Między śmiertelnikiem a istotą boską jest przepaść. Culler ubolewa, że ludzka wyobraźnia nie podsunęła (teoretykom narracji) jakichś bytów pośrednich: „Sternberg, jak inni teoretycy, zakłada personifikację narratorów i dysponuje tylko dwoma modelami: śmiertelnikiem [mortal person] i istotą boską [divine person]”⁸. Istnieje bardzo wiele uszczegółowionych kompetencji narracyjnych, ale słowo „narrator” zakłada istnienie fikcyjnej osoby opowiadającej. Największy problem pojawia się w odniesieniu do narracji personalnej, w której narrator „usuwa się w cień” i „pozostaje w ukryciu”.

W efekcie Culler odrzuca omniscience w odniesieniu do dzieł narracyjnych (tylko takich, więc używane przez Sternberga określenie antyteizm jest nieuzasadnione):

W sumie, moje zastrzeżenie jest następujące: cztery różne typy konwencjonalnego stanowienia instancji narracyjnej, wyobrażony lub telepatyczny wgląd w świat myśli, autorefleksyjne uwypuklanie kompetencji twórczych, tworzenie mądrości poprzez mnożenie perspektyw, demonstrowanie wiedzy o niuansach dotyczących życia bohaterów, spowodowały przypisywanie wszechwiedzy narratorom, i tym samym nie tylko zaciemniały swoistość lub wyrazistość tych praktyk, ale niejednokrotnie gmatwały ich rozumienie tak, że nie można było odtworzyć, co się rzeczywiście dzieje⁹.

Pozwolę sobie dodać własne podsumowanie poglądów Jonathana Cullera: 1) narratologia skłonna jest traktować narratora osobowo, tworzy więc wirtualne byty, które są wyposażone w wiedzę i mogą ją przekazywać odbiorcom narracji, przypisywana jest mu wolna wola, a także – w ekstremalnych przypadkach – kompetencje stwórcze i metatekstowe; źródłem problemu jest więc zamazywanie różnicy między autorem (tworzeniem) i narratorem (opowiadaniem)¹⁰; 2) przy uoso-

8 Tamże, s. 25.

9 Tamże, s. 32.

10 „Problem bierze się – jak sądzę – stąd: ponieważ wszechwiedza jest logicznie niepodzielna, nawet najdrobniejsze wykroczenie poza zwykłą ludzką wiedzę prowokuje do powołania do życia narratora wszechwiedzącego” (tamże, s. 27). „Podejrzewam, że głównym źródłem narodzin wszechwiedzy narracyjnej jest na-

bieniu narratora wybór jest niewielki – punktem wyjścia jest narracja z poziomu „śmiertelnika” (*mortal person*), wszelkie wykroczenia poza ten poziom powodują skok jakościowy ku wszechwiedzy (zamaskowanej boskości narratora); 3) ani narrator, ani autor nie są wszechwiedzący w tradycyjnym narratologicznym sensie tego słowa, ponieważ w fikcji istnieje wyłącznie to, o czym się opowiada, a więc przedrostek *omni-* jest tu bezużyteczny, jeśli nie bezsensowny; 4) nie mamy właściwie argumentów przeciwko uznaniu narratora w narracji personalnej (takiego, który „nie chce” ujawniać wszystkich posiadanych przez siebie informacji) za wszechwiedzącego, ale przede wszystkim nie mamy argumentów na poparcie tej tezy; 5) najbliższej postulatów zwolenników „wszechwiedzy” byłaby narracja auktorialna, ale nawet wówczas na plan pierwszy wysuwa się komunikatywność narratora (manifestacja jego dominującego nad światem fikcyjnym „ja”, brak wątpienia we własne sądy i obserwacje), a nie rzeczywista lub potencjalna wiedza; 6) pozbydźmy się zatem „wszechwiedzy” z teorii narracji, proponuje Culler, przywołując pokrewne propozycje Richarda Walsha, Seymoura Chatmana i Gerarda Genette’a:

Seymour Chatman rozważał niegdyś możliwość, że heterodiegetyczny-ekstradiegetyczny narrator z ogniskowaniem zerowym w terminologii Genette’a nie powinien prowadzić do wyobrażania narratora, ale w *Coming to Terms* zaproponował kompromis: z definicji każda narracja posiada opowiadacza jako wykonawcę narracji, ale ten wykonawca nie musi być człowiekiem, może tylko po prostu przedstawiać znaki [*presenter of signs*], podobnie jak film może mieć charakter znakowy bez ludzkiego narratora¹¹.

Tymczasem praktyka narracji fantastycznonaukowej (i szerzej, fantastyki egzomimetycznej¹², czyli również *fantasy*) wnosila do zagadnienia nazwanego pojęcia i zjawiska wiele własnych zmiennych.

sza skłonność do reintegrowania tekstowych szczegółów i efektów poprzez przyłączanie [*attaching*] ich do świadomości osobowej, która staje się tym samym ich źródłem” (tamże, s. 28).

11 Tamże, s. 30.

12 A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.

Po pierwsze zatem, znajdziemy tutaj całą galerię istot dysponujących zdolnościami niedostępnymi dla człowieka, m.in. możliwością przenikania do wnętrza cudzych umysłów. Co więcej, z dużą łatwością fantastyka naukowa szafuje deklaracjami (bo z opisami znacznie trudniej) istnienia istoty wszechmocnej i wszechwiedzącej, a niebędącej przy tym Bogiem. Culler promuje pojęcie „telepatii” (za Wallace’em Martinem):

Telepatia pomaga uchwycić fakt, że w przypadku sprawozdań z myśli bohaterów nie mamy do czynienia z narratorami, którzy wiedzą wszystko jednocześnie, ale raczej z przypadkami opisowych raportów raz tej świadomości, raz tamtej [...]. Telepatia wydaje się szczególnie przydatna w przypadkach, gdy narrator ekstrapoletyczny-homodiegetyczny dysponuje niewyjaśnioną wiedzą¹³.

Nie chodzi oczywiście o to, jakoby Martin i Culler poprzez używanie samego pojęcia wkraczali na tereny fantastyki, choć na pewno „telepatia” w odniesieniu do prozy realistycznej jest terminem co najmniej ryzykownym. Chodzi raczej o to, że wprowadzenie bytów pośrednich zmienia strategię interpretacyjną. Tropy wiedzy i ocen, wskazujące na nadludzki byt, wiodły w klasycznym XIX-wiecznym realizmie ku wszechwiedzy, kategorii bezpiecznej, bo odsuniętej do niedotykalnego i niepojętego absolutu. Wszelkie przeciwieństwa zanikały. W fantastyce naukowej „wszechwiedza narracyjna” wymaga jednak szczególnej uwagi, przestaje bowiem funkcjonować jako bezpieczny, sympatyczny narracyjny archaizm. Przypomina nieco funkcję ukrytego obserwatora w kinie grozy. Wiemy, czego się spodziewać po następnym ujęciu, jeśli właśnie obserwujemy głównego bohatera przez szczelinę w drzwiach szafy. W trakcie lektury narracji fantastycznonaukowej zawsze musimy pamiętać, że w świecie, który właśnie odkrywamy, może istnieć ktoś lub wiele istot o mocach przekraczających ludzkie zdolności. Kiedy nasz bohater jest człowiekiem lub przynajmniej człowieka przypomina, powstrzymajmy się przed nazwaniem tego, który relacjonuje jego myśli, wszechwiedzącym. Narrator może być przecież przedstawicielem rasy zdolnej do komunikacji telepatycznej. A jeśli takie zdolności się sumują, jeśli jest ich kilka... tak, narrator w science fiction może być nawet istotą wszechwiedzącą. Może być przy tym lakoniczny, niechętny wobec swo-

13 J. Culler, dz. cyt., s. 29.

ich potencjalnych odbiorców, ponieważ – mimo że nie jest istotą boską – jego wiedza o świecie daleko przekracza wiedzę i zdolności poznawcze człowieka. W logice narracji i w świetle ontycznej zależności między światami odbiorcy i narratora inne zachowanie narratora mogłoby się wydać naiwne. W konsekwencji – aby zachować iluzję przedstawienia przyszłości, aby uniknąć kompromitującego antropocentryzmu, narrator powinien posługiwać się językiem niezrozumiałym dla czytelnika i kategoriami wykraczającymi poza porządek doświadczonego przez czytelnika stanu rzeczy. Oczywiście, byłby to przy okazji wygodny trik (rzeczywiście jest on nadużywany) pozwalający tym pisarzom, którzy nie czują się na siłach, aby zbudować wiarygodny dyskurs (pseudo)naukowy wokół inności świata fantastycznego, na wstrzeźliwość lub pobłażliwość ze strony narratora. Może on wprost powiedzieć: „Nie będę używał specjalistycznego słownictwa, bo i tak nie będziecie w stanie go zrozumieć”. Pozostaje rozważyć, który z wariantów w mniejszym stopniu testuje cierpliwość czytelnika.

Dylemat można obrócić w żart, jeśli spróbuje się redukcji do absurdu. Spójrzmy na wstępne partie klasycznej noweli Frederika Pohla *Day Million* (pierwodruk – 1966):

On this day I want to tell you about, which will be about ten thousand years from now, there were a boy, a girl and a love story.

Now, although I haven't said much so far, none of it is true. The boy was not what you and I would normally think of as a boy, because he was a hundred and eighty-seven years old. Nor was the girl a girl, for other reasons. And the love story did not entail that sublimation of the urge to rape, and concurrent postponement of the instinct to submit, which we at present understand in such matters. You won't care much for this story if you don't grasp these facts at once. If, however, you will make the effort you'll likely enough find it jumpacked, chockful and tip-top-crammed with laughter, tears and poignant sentiment which may, or may not, be worth-while. The reason the girl was not a girl was that she was a boy¹⁴.

Ciąg argumentów i obrazowych porównań zmierza w kierunku satyryczności, ale cóż więcej można zrobić po wyborze takiej ontologii

14 F. Pohl, *Day Million*, w: *The Platinum Pohl: Collected Best Stories*, New York 2005, s. 438.

i perspektywy narracyjnej? Nie zapomnijmy o innych klasycznych nowelach fantastycznonaukowych operujących ucieleśnionym wszechwiedzącym punktem widzenia: Terry Carr, *The Dance of the Changer and the Three* (1968, kolejna narracja „nie mogę powiedzieć, bo i tak nie zrozumiesz, więc zaczynamy historię”); R.A. Lafferty, *Slow Tuesday Night* (1965, satyra); Roger Zelazny, *Permafrost* (1987).

Narracja auktorialna kojarzona z wszechwiedzą odczuwana jest dziś jako agresywna i uzurpatorska.

Nasz zwyczaj naturalizacji dziwnych informacji i praktyk narracji poprzez umieszczenie ich źródła w indywidualnej świadomości, a następnie wyobrażanie sobie niby-boskiej istoty, gdy ludzka świadomość nie może wypełnić tej roli, generują fantazję wszechwiedzy, którą następnie traktujemy jako źródło ucisku¹⁵.

Culler słusznie dalej zauważa:

Ostatnimi laty narracja wszechwiedząca miała często złą prasę jako literacki odpowiednik wszechobecnej kontroli i dyscypliny, pozbawiający narrację właściwego jej dialogizmu, nadając piętno prymitywnej monologowości¹⁶.

Tym gorzej dla narracji, gdy kontrola jest ukryta tak przed bohaterem, jak czytelnikiem. Jak wiemy, kontrola nie musi oznaczać bezpośredniego użycia siły, znacznie skuteczniejsza jest kontrola informacji, a ściślej rzecz biorąc – jej wybór i fałszowanie. W prozie realistycznej zabiegi narracyjne wykraczające poza zdolności ludzkie niemal automatycznie uruchamiały „wszechwiedzę”, w *science fiction* dzieje się inaczej, zamiast jednej decyzji – ciągle śledztwo. Nie wystarczy w toku interpretacji stworzyć wirtualnej wszechwiedzy, bo jej prerogatywy w całości lub częściowo może posiadać postać fikcyjna kontrolująca bohatera, a ponieważ pełni w takim przypadku zarazem funkcję narratora, kontrolowanym i manipulowanym może być również odbiorca narracji, co odczuwa czytelnik. „Wszechwiedza” w *science fiction* może nas zatem wieść ku kulturowej paranoi¹⁷ i dystopii. Rzecz komplikuje się właśnie

15 J. Culler, dz. cyt., s. 32.

16 Tamże.

17 Termin popularny w amerykańskiej teorii kultury, odnoszący się do postawy poznawczej charakteryzującej się nieufnością wobec oficjalnej władzy. Zob. np.

wówczas, gdy dowiadujemy się lub nawet tylko podejrzewamy jako czytelnicy, że narracja należy do jakiejś nadistoty. Tak właśnie dzieje się w powieściach: Andrzeja Krzepkowskiego i Andrzeja Wójcika, *Obszar nieciągłości* (Warszawa, 1979) oraz Rafała A. Ziemkiewicza *Wybrańcy bogów* (Warszawa, 1991). Samo podejrzenie wprowadza radykalną zmianę. Właśnie te, wymienione wyżej, powieści należące do nurtu fantastyki socjologicznej (1979–1989) znakomicie pokazały pomieszanie poziomów władz i odpowiedzialności.

Oto inicjum *Obszaru nieciągłości*:

Obiekt tak szybko rosnący w soczewkach może być tylko miastem... Miejscem życia niewielkich, dziwnych istot, które swój ograniczony światek uważają za odrębną, niepowtarzalną w całym bodaj kosmosie aglomerację przedstawicieli jakiegokolwiek rasy. Miastem smutnych domów...

Zazwyczaj strzeliste, śmiało wbite w niebo budowle kojarzą się obserwatorowi z rozmachem i mocą, lecz to miasto wyglądało inaczej. Zupełnie inaczej...

Wystarczyło zbliżyć się, by zauważyć [...].

Nie zazdrozczę im tych nietrwałych, ulotnych chwil sukcesów i uśmiechów tak, jak nie zazdrościłbym głupcowi nie znającemu swej ułomności. Wolę po prostu patrzeć – ostatecznie na samej li tylko obserwacji polega w tej chwili cały EKSPERYMENT...¹⁸

Narracja waha się między podróżą mentalną („wystarczyło zbliżyć się”) a fizyczną („obiekt rosnący w soczewkach”). Umiejętnie balansuje między uogólnieniami a konkretami, pewnością i przypuszczeniami, wiedzą „optyczną” (wiem tylko to, co widzę) a wiedzą opartą na pamięci („Nawet budynki wzniesione zaledwie przed tygodniem zbladły już i skrzyły swoją żenującą nowość pod obowiązującą maskę standardu...”). Stopniowo ujawnia się „ja” narracyjne nazwane „Wyższym”, ale jego miejsce w świecie przedstawionym wciąż jest zagadkowe. Nie stanie się jedną z postaci, wyłącznie obserwuje. Później narracja w naturalny spo-

P. O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Durham 2000.

18 A. Krzepkowski, A. Wójcik, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979, s. 5–6.

sób przechodzi w jej ogniskowanie i rozwija się w ramach mowy pozor-
nie zależnej:

Kobieta nie jest efektywna – ot, zwyczajna sobie szczupła, drobna dziewczyna tak jak inni myśląca wyłącznie o swojej pracy i związanych z nią problemach. [...] W tę odrobinę luzu trafił nagle jakiś mężczyzna pracowicie przebijający tłum pochyloną jak u byka głową [...]. Mężczyzna podniósł głowę, trafił oczyma w prostokątną plakietkę przypiętą do ramienia dziewczyny i jeszcze szybciej niż przedtem zaczął wbijać się, wkręcać w zwarty ściśle tłum... [...] Tak, Irena Solon świetnie знаła przyczynę podobnych sytuacji. Na początku bawiły ją nawet, lecz teraz – zaczynały już coraz bardziej drażnić. Ludzie nie szanowali jej przecież dla niej samej, dla zwyczajnej jak inne kobiety Ireny Solon, lecz jedynie z powodu tej idiotycznej kolorowej plakietki na ramieniu, plakietki określającej bez cienia wątpliwości miejsce pracy Ireny¹⁹.

Płynność zmiany ogniskowania, zauważalna w *Obszarze nieciągłości*, także zyskuje wewnątrzfikcyjne alibi: dzięki ingerencji Wyższego Levisa zyskał zdolność zespalania jaźni i swobodnej wędrówki między umysłami innych postaci. Dopiero jednak w ramach wyrazistego ogniskowania Levisa dowiemy się o tym fakcie.

W literaturze fantastycznonaukowej wahania, które stały się udziałem Jonathana Cullera, wyrażone w artykule *Omniscience*, mogą stać się istotą gry z czytelnikiem. Gra ta ma na celu podsycanie podejrzliwości i aktywizowanie rozpoznawania poziomów ontycznych ściśle zespolonych z perspektywami poznawczymi.

19 Tamże, s. 7.

Narracja i transcendencja

Stosunek fantastyki naukowej do religii nie jest łatwy do określenia. Oba zjawiska same w sobie są trudne do zdefiniowania. Z pewnością też zbyt łatwo ostatnimi czasy porównuje się naukę do religii¹, sugerując, że opiera się ona przede wszystkim na wierze. Pojemność tematyczna fantastyki naukowej sprawia dodatkowe „problemy”. Tutaj właśnie ma swoje źródło wiele nieporozumień. Z jednej strony etymologia terminu oraz intencje „ojców założycieli” konwencji wskazują na odwrót od postaw religijnych, z drugiej jednak strony *science fiction* chętnie sięga po tematy typowe dla dyskursu religijnego: narodziny i schyłek cywilizacji, początek i koniec wszelkiego istnienia, stworzenie sztucznego bytu i sztucznej rzeczywistości, dychotomia dusza – ciało, pochodzenie zła, status mesjasza w społeczeństwie, kulturze i historii, nieśmiertelność...²

Trudno jednak mówić o religijności jedynie na podstawie obecności tematyki religijnej w fantastycznonaukowej prozie. Ponieważ konwencja ta wykazuje raczej tendencje antydogmatyczne (sytuując się w domenie fikcji i spekulacji), najbezpieczniej byłoby mówić o nakładaniu się obszarów zainteresowania obu dziedzin. Ich współzależność wymaga każdorazowej weryfikacji. Możemy znaleźć utwory promujące światopogląd religijny, zwłaszcza chrześcijański (trylogia Clive’a S. Le-

-
- 1 *The Transcendent Adventure: Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*, red. R.I. Reilly, London 1985, s. 3. Oczywiście, za sygnał wyraźnego przełomu uznaje się zwykle Strukturę rewolucji naukowych Thomasa Kuhna (*The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962). Książka Kuhna pociągnęła za sobą jednak awans retoryki, a nie parareligijnego pojmowania nauki.
 - 2 G. McKee, *The Gospel According to Science Fiction: From the Twilight Zone to the Final Frontier*, Louisville 2007.

wisa, *Kantyczka dla Leibowitza* Waltera J. Millera), znacznie częściej jednak religia jest redukowana do funkcji społecznej: chociażby w „trylogii książkowej” Jerzego Żuławskiego i Diunie Franka Herberta. Czasem SF promuje religię panteistyczną, rzadziej politeistyczną w miejsce mono-teizmu. W dużej mierze ciężar motywacji religijnej przejęła w fantastyce utopia wypierana przez swe dystopijne przeciwieństwo. Fundowana najpierw na dyskursie religijnym, stopniowo ujawniała instrumentalne jego potraktowanie, aż w antyutopiach i dystopiach religijność stała się społecznym pacyfikatorem, cynicznie wykorzystywanym przez prawodawców i kontrolerów.

Ateizm potrafi zresztą wchłonąć kategorie religijne, zwłaszcza te odwołujące się do emocjonalności. Jeden z czołowych neomarksistowskich teoretyków SF – Istvan Csicsery-Ronay – wśród siedmiu walorów fantastyki naukowej umieszcza wzniosłość (*the science fictional sublime*³, która jako kategoria estetyczno-duchowa wywołana zostaje przez „odczucie cudowności” (*sense of wonder*) w obliczu doświadczenia przekraczającego wyobraźnię. Jeśli nie może być wtórnie zrationalizowana, wzniosłość zmienia się w groteskę. Obie te kategorie – w obszarze twórczości fantastycznonaukowej – nie tracą kontaktu z naukowym dyskursem i naukową wyobraźnią, ponieważ w obu „technosfera przekracza zdolności pojmowania jej twórców” („*technosphere [...] surpasses its creators' understanding*”⁴). Obok kategorii wzniosłości w dyskursie krytycznym poświęconym religijności w fantastyce często pojawia się „duchowość” (*spirituality*). Symptomatyczny jest pod tym względem artykuł Daniela Borna opublikowany na łamach „*Extrapolation*” w 1983 roku⁵. Born zaczyna od podważenia słynnego komentarza J.G. Ballarda, jednoznacznie definiującego *science fiction* jako literaturę ateistyczną. Zamiast jednak wykazać jednostronność tego twierdzenia, autor – wyraźnie nieprzychylny

3 I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2011, s. 146–181. Wiele ciekawych spostrzeżeń na temat racjonalizacji wzniosłości, dokonanych przy okazji analizy cyklu *Fundacja Asimova*, można znaleźć także w: Jari Käkelä, *Enlightened Sense of Wonder? Sublimity and Rationality in Asimov's Foundation Series*, „*Journal of the Fantastic in the Arts*” 2011, nr 2.

4 I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, dz. cyt., s. 161.

5 D. Born, *Character as Perception: Science Fiction and the Christian Man of Faith*, „*Extrapolation*” 1983, nr 3, s. 251 i n.

opinii Ballarda – dowodzi, że twórczość autora *Wyspy* jest sama w sobie zaprzeczeniem jego własnej tezy. Twórczość Ballarda bowiem stanowi „metaforę duchowej kondycji bohaterów” („metaphor for the spiritual condition of his protagonists”⁶). Born dowodzi również, że SF ewoluje w stronę upowszechnienia metaforyzacji duchowości, która wypiera antyreligijne nastawienie charakterystyczne dla „złotego wieku” SF (Gwiazdę Arthura C. Clarke’a autor mianuje na najbardziej radykalną krytykę chrześcijaństwa w SF⁷). Za utwory graniczne, zapowiadające późniejszy „zbawienny” relatywizm, uznaje Born *Kwestię sumienia* (*A Case of Conscience*) Jamesa Blisha oraz *I ujrzeli człowieka* (*Behold the Man*) Michaela Moorcocka. W opinii Borna SF sekunduje opozycji między logicznym pozytywizmem a zyskującą na popularności w XX wieku filozofią języka. Religijność fantastyki naukowej zdominuje ironia, której najwyraźniejszymi literackimi sygnałami są: najpierw opowiadanie Clarke’a *Dziewięć miliardów imion Boga* (*The Nine Billion Names of God*), a następnie *Dobre wieści z Watykanu* (*Good News from the Vatican*) Roberta Silverberga. Trudno oprzeć się wrażeniu, że główną intencją Borna było wyprowadzenie pozornie (bądź częściowo) antychrześcijańskiej fantastyki naukowej „na prostą”. Tak czy inaczej, artykuł ten może służyć za przydatny przegląd schematów fabularnych. Kończy go zresztą zdanie, z którym wypada się zgodzić: „A truely speculative fiction will not be bound by epistemological dogmas, positivistic or otherwise”⁸.

Jeśli fikcja fantastycznonaukowa preferuje możliwość i spekulatywność, jakie to niesie konsekwencje? Warto przyjrzeć się w pierwszej kolejności tym praktykom, które są zazwyczaj pomijane, bo traktowane za ledwie jako rama dla światopoglądowo doniosłych kwestii. Mam oczywiście na myśli strategię narracyjne.

Auktorialna sytuacja narracyjna nieuchronnie budzi skojarzenia z boskim punktem widzenia. W punkcie zbieżności sensów, z którego wygnano autora, w tym typie narracji łatwo krzyżują się trzy aspekty władzy nad sensem: twórczość, obserwacja i kontrola. Jeśli przypisywanie tej narracyjnej pozycji autorskich intencji uznać za mylące uprosz-

6 Tamże, s. 251.

7 Tamże, s. 261.

8 Tamże, s. 268.

czenie i próżną pokusę, to miejsce to łatwo wypełni „duch” opowieści⁹ zapożyczający energię z aktu lektury i interpretacji. Narrator będzie wówczas, niczym bóg lub demon, dominował nad opisywanym przez siebie światem, a fakt, że będzie jedynym źródłem informacji, zrówna jego władzę opisywania i wyboru z aktem tworzenia.

W kontekście realizmu takie pojmowanie auktorialnej sytuacji narracyjnej może służyć za pojemną metaforę, efektywnie ułatwiającą manifestowanie mocy poznawczej (w przypadku Gustava Flauberta) lub krytykę społeczną (w przypadku György Lukácsa). W kontekście strategii egzomimetycznej¹⁰ skojarzenia takie potencjalnie ulegają demetaforyzacji, ponieważ duch, demon lub bóstwo mogą się tutaj groźnie konkretyzować. Realizm wykorzystuje narracyjną grę między nieokreślonością narratora (w sytuacji auktorialnej) a jego zbliżeniem do autora lub sfingowanego („udramatyzowanego”¹¹) narratora, natomiast fantastyka może wprowadzić *tertium quid*, zagadkową nadistotę, która potencjalnie potrafi przyjmować na siebie wszelkie tropy intencji oraz ślady manipulacji. Brzytwa Ockhama, rzecz jasna, wciąż obowiązuje, ale proces tworzenia znaczeń – choćby tylko tych tymczasowych, podejmowanych w trakcie lektury i interpretacji – dodatkowo się komplikuje. Najczęściej zresztą niepotrzebnie. Świat fantastyczny, czasem efektywnie odmienny od naszego, powinien wysuwać się na plan pierwszy, nawet wówczas, gdy jest nośnikiem alegorii lub formą prezentacji nadrzędnej filozoficznej tezy. Dlatego właśnie fantastyka wykształciła w sobie ostrożną niechęć do auktorialnej pozycji w narracji jako komplikacji znaczeń szkodliwie odwracającej czytelniczą uwagę. Wystarczy pamiętać choćby o paradoksie temporalnym najtrafniej zdefiniowanym przez Ryszarda Handkego:

9 Formuła Tomasza Manna. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. R. Handke, Warszawa 1980, s. 256.

10 A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyżyk, B. Okólska, Poznań 1989. Termin Andrzeja Zgorzelskiego jest bardzo wygodny w oznaczaniu radykalnego typu fantastyki naukowej, w którym prezentowana jest rzeczywistość fantastyczna odmienna od tej łączącej autora i czytelnika, a przy tym pozbawiona eksplikowanych odwołań do tego, co znane czytelnikowi.

11 W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.

Jak z perspektywy człowieka przyszłości [...] i zwracając się do fikcyjnego odbiorcy jeszcze głębiej tkwiącego w owej przeszłości, bo to wynika z logiki opowiadania, opowiadać, i to opowiadać zrozumiale dla czytelnika rzeczywiście branego pod uwagę?¹²

Wyodrębnianiu auktorialnej sytuacji narracyjnej w *science fiction* towarzyszy realne ryzyko ekspozycji nadrzędnej komunikacji – między autorem a czytelnikiem. Efekt deziluzji jest wówczas wprost proporcjonalny do jakości starań zmierzających do wyobcowania, odsunięcia czytelnika od fikcyjnego świata. Kod konwencji fantastycznej łatwo przedstawia się w kod groteski, często wbrew autorskim intencjom.

Fantastyka, w tym szczególnie światocentryczna fantastyka naukowa, preferuje więc antyauktorialne sytuacje narracyjne: personalną, neutralną oraz pierwszoosobową. Sytuacja ta tworzy swoistą teoretyczną nadświadomość konwencji, co z kolei rodzi – wśród najzręczniejszych pisarzy oczywiście – pokusę twórczego wykorzystania niepewnego, podejrzanego statusu auktorialnej sytuacji narracyjnej. Najefektywniej można wykorzystać grę między czterema aspektami auktorialności, które podlegają także fluktuacjom w ogólnym („głównonurtowym”) dyskursie narratologicznym: między kompetencjami ideologicznymi (obecnością eksplikowanych komentarzy, co najwyraźniej podkreślał Franz Stanzel¹³), bezpośrednim ingerowaniem w przebieg zdarzeń, omnipotencją epistemologiczną (wszechwiedza¹⁴, brak ograniczeń w poruszaniu się w fikcyjnej czasoprzestrzeni) oraz statusem ontycznym (transcendencja, czyli przebywanie narratora poza lub ponad światem opisywanych zdarzeń¹⁵). Aktualizacji mogą podlegać tylko niektóre z tych aspektów. Można by rozróżnić „miękką” auktorialność (komentarze i sugerowanie wszechwiedzy – wariant bliższy sytuacji auktorialnej definiowanej przez Stanzela) od „twardej” (zakładającej kreacyjny po-

12 R. Handke, *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa 1991, s. 19.

13 F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. R. Handke, Warszawa 1980.

14 M.M. Leś, *Wszechwiedza narracyjna a science fiction*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 1.

15 Najostrzej to kryterium potraktował Gerard Genette, gdy rozróżnił narrację heterodod homodiegetycznej.

tencjał narratora oraz jego status ontyczny). Ta sytuacja bywa wykorzystywana do sugerowania manipulacji obecnej na poziomie narracyjnym w dynamice utopii i dystopii, strategii władzy kontroli na dyskursem, co opisywałem już przy innej okazji¹⁶. Dość łatwo uznać w tym świetle ową „potencjalną” auktorialność za nierozstrzygalnik – mamy do czynienia z „ukrytym” narratorem manipulującym poprzez znacznie ostrożne dozowanie informacji czy z ograniczeniem wiedzy narratora¹⁷? W odniesieniu do literatury realistycznej dylemat ten może się wydać nieproduktywny. W teorii rozwiązuje się go dyplomatycznie, na wyższym poziomie komunikacyjnym – poprzez powołanie do istnienia funkcjonalnej figury „autora wewnętrznego”¹⁸. W literaturze fantastycznej możemy jednak spotkać narratorów, którzy dysponują ogromną wiedzą, znacznie przekraczającą wiedzę postaci, potrafią przenikać do ich umysłów, dysponują wieloma zdolnościami, które w realizmie uznalibyśmy za oznaki transcendencji wobec świata fikcyjnego.

W *science fiction* znajdziemy oczywiście także auktorialność zbliżoną do realistycznej, zazwyczaj w satyrach, takich jak *Snuje się wtorkowa noc* (*Slow Tuesday Night*, 1965) R.A. Lafferty’ego¹⁹. Łatwiej też zauważyć błędy wynikające z naglego przyjęcia perspektywy wszechwiedzy (w *Nastaniu nocy* Asimova²⁰). Znakomitym zaś przykładem przemysłanej gry z zaburzonym wymiarem czasowym w *science fiction* jest krótkie opowiadanie Frederika Pohla *Dzień milionowy* (*Day Million*): „On this day I want to tell

16 M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, s. 83–118, 209–246.

17 Tamże, s. 210.

18 S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, w: tenże, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.

19 R.A. Lafferty, *Snuje się wtorkowa noc*, przeł. Dorota Lutecka, w: *Droga do science fiction*, red. J. Gunn, t. 3, Warszawa 1987.

20 Chodzi o nagle ujawnienie perspektywy nadrzędnej wobec logiki świata fikcyjnego: „Through it shone the Stars! Not Earth’s feeble thirty-six hundred stars visible to the eye [...]”. I. Asimov, *Nightfall*, w: *The Science Fiction Hall of Fame*, red. R. Silverberg, New York 1998, s. 143; polski przekład – *Nastanie nocy*, przeł. T. J. Dehnel, w: *Droga do Science Fiction: od Wellsa do Heinleina*, red. J. Gunn, Warszawa 1986.

you about, which will be about ten thousand years from now, there were a boy, a girl and a love story”²¹.

Poziomem, na którym paradoks się ujawnia, jest oczywiście poziom narracyjny. To, co zazwyczaj jest skrzętnie maskowane, w tekście Pohla staje się elementem strategii. Trudno w historii fantastyki naukowej o bardziej ostentacyjną prowokację metaliteracką i satyryczną. Wyraźna sytuacja komunikacyjna, („now”), narracyjny dyskurs pierwszoplanowy skierowany do wyrazistego odbiorcy narracji zarysowują mocny punkt odniesienia dla fikcyjnej przyszłości („will be”) oraz narracyjnej przeszłości („were”). Wszystkie wypiętrzenia paradoksu, opisane przez Handkego (przywołanego i cytowanego wyżej), budują to pierwsze groteskowe zdanie. Tradycja narracji głównonurtowej nie toleruje czasu przeszłego, zachowując go dla narracji profetycznych, którym domyślnie przypisuje status asercji. Fantastyka naukowa, jako wychylona w przyszłość gra możliwości, dodatkowo z własnych powodów unika tej formy narracji. W obszarze oddziaływania fikcji czas przyszły osłabia bowiem wiarygodność świata przedstawionego. Zatem przed pisarzem stoi wybór: albo narracja w czasie przyszłym w prorocत्वach, albo narracja w czasie przeszłym (rzadziej teraźniejszym) w fikcji fantastycznej oraz realistycznej. Pohl posługuje się nieodpartą logiką narratystyczną. Reszta jest konsekwencją tego wyboru. Zgodnie z tą logiką informacyjność przekazu²², rzetelność konstruowania znaczeń oraz minimalny poziom powagi koniecznej do podtrzymania lektury okazują się nieustannym zmaganiem ze śmiesznością i absurdem. Pohl nie tyle tworzy czy przerysowuje problemy, ile po prostu je ujawnia. Narracja auktorialna okazuje się wzmacniać zawsze obecne ryzyko związane z podjęciem narracji fantastycznej. Rezultatem jej obecności jest na tyle duże napięcie komunikacyjne, że potencjalnie niszczy ono sens przekazu: „Now, although I haven't said much so far, none of it is true”²³.

21 F. Pohl, *Day Million*, w: *The SFWA Grand Masters*, t. 3, red. F. Pohl, New York 2001, s. 143; polski przekład – *Dzień milionowy*, w: *Droga do science fiction. Od Heinleina do dzisiaj*, Warszawa 1987.

22 M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: tenże, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

23 F. Pohl, dz. cyt., s. 143.

Jeśli przekaz z fikcyjnej przyszłości miałby spełniać rygorystyczne warunki wiarygodności, to musiałby używać języka niezrozumiałego dla nas, którzy tkwimy w naszej teraźniejszości. Pisarz może się takiego zadania rzecz jasna podjąć, ale wiemy przecież jednocześnie, że sam nie jest w stanie przewidzieć ewolucji języka i przemian w rzeczywistości, będąc autorem fikcji właśnie, a nie jasnovidzem.

Dalszy ciąg narracji w noweli Pohla nie jest tak konsekwentny, nie mógłby być – jak się zdaje – jeśli „chce” być czytany. Te „autentyczne”, nieuproszczone informacje o parze fantastycznych kochanków przywołują już pseudonaukowy dyskurs:

His personality colour-code, in Angstrom units, was 5290, or only a few degrees bluer than Dora's 5314 measure of what they had intuitively discovered at first sight; that they possessed many affinities of taste and interest²⁴.

Słusznie twierdzi Stephen R.L. Clark, że *science fiction* jest fundowana na „hipotezie naturalistycznej”, zakłada bowiem jednolitą, kompletną fikcyjną rzeczywistość. „Intrusions ‚from outside’ are impossible, since there can never be a true ‚outside’ [...]”²⁵. Złamanie tej reguły prowadzi do przekierowania w obszar konwencji horroru lub groteski. Multiwersum czy wahania ontyczne, znane chociażby z prozy Philipa K. Dicka, wskazują tę niestabilną granicę.

Najczulszym elementem tego układu jest jednak właśnie narrator, o którym Clark niestety zapomina. Symptomatycznie zresztą. Generalnie bowiem refleksja nad obecnością religii i transcendencji zatrzymuje się zazwyczaj na poziomie katalogowania topiki. Tymczasem chwiejna, niezdecydowana i historycznie zmienna figura narratora tworzy znakomite środowisko dla rozwijania przebogatego w znaczenia continuum, definiowanego przez punkty węzłowe: władzę, kontrolę, tworzenie, obserwację, wybór, informowanie i niedoinformowanie. Jakim zakresem możliwości dysponuje tutaj *science fiction*? Po pierwsze, może oczywiście zatrzymać się na poziomie nierozstrzygalności, akcentując granice ludzkiego poznania, niezdolność do stworzenia kompletnego systemu my-

24 Tamże, s. 146.

25 S.R.L. Clark, *Science Fiction and Religion*, w: *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Oxford 2005, s. 95.

ślowego lub porażkę w próbie opisu obcego systemu idei i wartości. Po drugie, można znaturalizować transcendencję albo poprzez zdemaskowanie jej pozorności wynikającej zresztą z tymczasowych ograniczeń poznawczych (jak w *Obszarze nieciągłości* Krzepkowskiego i Wójcika²⁶), albo poprzez przekroczenie ograniczeń poznawczych w następstwie wtajemniczenia lub autoewolucji²⁷.

Ten ostatni wariant aktywizacji auktorialnej pozycji narracyjnej zrealizował Olaf Stapledon w słynnej powieści *Star Maker*, niestety wciąż właściwie nieznaną w Polsce pomimo uwagi, jaką obdarzył tę powieść Stanisław Lem²⁸. Powieść ta zaczyna się od narracji pierwszoosobowej, by później wykorzystać wszystkie możliwości, jakie oferuje fantastyka w zakresie kreacji narratora – nadludzką wiedzę i zdolność swobodnego poruszania się po całym fikcyjnym uniwersum. Ja narracyjne zostaje zastąpione przez my, a jednostkowy umysł staje się deifikującym uświadomieniem całej ludzkości:

All this long human story, most passionate and tragic in the living, was but an unimportant, a seemingly barren and negligible effort, lasting only for a few moments in the life of the galaxy. When it was over, the host of the planetary systems still lived on, with here and there a casualty, and here and there among the stars a new planetary birth, and here and there a fresh disaster²⁹.

Jeśli szukać możliwości wykorzystania narracji auktorialnej w tonacji *serio* w *science fiction*, to *Star Maker* z pewnością posłużyć może za paradygmat. Wciąż jednak pozostaje, podobnie jak autodemaskacja u Pohla, przedsięwzięciem ryzykownym. Stosunkowo najłatwiej bowiem wykorzystać tę narrację do wzmocnienia metafikcyjnej ironii, co oczywiście zyskuje we współczesnej fikcji na popularności, ale fantastyka dzieli przecież ten potencjał z literaturą niefantastyczną. Najbardziej swoistym dla *science fiction*, ale też zapewne najrzadszym wariantem wykorzystania narracji auktorialnej, jest jednoczesne wyobcowanie i ucieleśnienie narratora. O ile w powieści Stapledona narrator ewoluuje i nie prowokuje łąpania w strukturze narracji, o tyle w owym trzecim wariantcie

26 A. Krzepkowski, Andrzej Wójcik, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979.

27 S.R.L. Clark, dz. cyt., s. 114.

28 W rozdziale *Fantastyka kosmogoniczna*, w: S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989.

29 O. Stapledon, *Star Maker*, London 2004, s. 178.

mamy do czynienia z zagadką – kto opowiada i obserwuje? Dlaczego wydaje się nam – czytelnikom – że jest to raczej ktoś, a nie tylko technika narracyjna? W *Obszarze nieciągłości*³⁰ możemy wyłowić zagadkowego wszechwiedzącego (albo raczej – posiadającego wiedzę wykraczającą poza narracyjną normę) narratora dzięki konfrontacji z „neutralną” narracją. Wydaje się on wówczas podejrzany. Sama perspektywa wydaje się niepokojąca, jak wówczas, gdy w filmie grozy obserwujemy dziecięcą sypialnię przez szczelinę niedomkniętych drzwi szafy. Nie jest to bynajmniej neutralny, bezosobowy punkt widzenia.

W świetle powyższych uwag nie powinno dziwić preferowanie w fantastyce naukowej dwóch wariantów religijności: panteistycznej (powiązanej z panlogizmem) oraz gnostycznej. Naturalnie fantastyka naukowa wciąż odrzuca religijność jako taką, przeważają tu postawy ateistyczne oraz agnostyczne. SF wydaje się więc dobrze wyposażona do promowania materialistycznego światopoglądu³¹, ale znakomicie sprawdza się także w demonstrowaniu ograniczeń takiego światopoglądu. W czym się zatem nie sprawdzi? Z pewnością w zapisie ingerencji bytu transcendentnego i niepoznawalnego w doczesną historię. Ingerencja taka najbliższa jest antymimetyzmowi, jest w stanie przerejestrować utwór z kategorii fantastycznonaukowej do antymimetycznej lub mitycznej. Fantastyka naukowa wydaje się – w świetle takich ograniczeń – spadkobierczynią światopoglądu oświeceniowego. Maksymalistyczne nastawienie w połączeniu z racjonalizmem przywołuje „ostateczne pytania” („the genre addresses ultimate questions”³²). Skala rozważań prowokuje popularność mitotwórstwa przypisywanego fantastyce naukowej (głównie dzięki popularności w ramach kultury popularnej). Ale właśnie na tej podstawie fikcja może być porównywana do religii. „... SF does more than manage ‚inherited’ myths, it also generates new ones”³³. Z punktu widzenia entuzjasty warianty rzeczywiście zrealizowanych systemów religijnych to zaledwie ułamek sieci możliwości roz-

30 A. Krzepkowski, A. Wójcik, dz. cyt.

31 S.R.L. Clark, dz. cyt., s. 116.

32 J.A. Herrick, *Scientific Mythologies. How Science and Science Fiction Forge New Religious Beliefs*, Madison 2008, s. 23.

33 Tamże, s. 23.

taczanych przez fantastycznonaukowe spekulacje. Science fiction znalazłaby się wówczas w centrum współczesnego dominującego paradygmatu poznawczego, dzięki preferowaniu możliwości i spekulacji ponad praktykę egzegezy³⁴. Moc generowania rozmaitych kosmologii, kultów oraz mitografii wydaje się z tej perspektywy nieograniczona, a fantastyka naukowa *en masse* odwraca się przez to od monoteizmu („seeks to move its audiences away from traditional monotheistic religions perspectives, in particular the Judeo-Christian tradition”³⁵).

Pluralizm, otwartość, spekulacja. Nic dziwnego więc, że wielokrotnie zauważano upodobanie fantastyki naukowej do prezentacji katastrof, których wymiar najczęściej ma charakter globalny lub kosmiczny³⁶. Z materialistycznego, marksistowskiego oraz scjentystycznego punktu widzenia katastrofa jest nieuchronną konsekwencją postępu. Fantastyka naukowa bywa zresztą niezwykle często definiowana jako „literatura zmian”. Zagadkowy, a dla nas kluczowy, jest przekład retoryki katastroficznej w retorykę apokaliptyczną. Istotną kwestią jest tu nakładanie się logiki narracyjnej i religijnej. W ramach logiki narracyjnej najkorzystniejszym momentem dogodnym do pełnego opisu danej rzeczywistości jest moment przełomu, tj. taki moment historyczny, w którym nakładają się wszystkie płaszczyzny czasowe, a dodatkowo wszystkie siły (społeczne), wspierające poszczególne z owych płaszczyzn, zyskują na wyrazistości dzięki fabularnej i narracyjnej konfrontacji³⁷. W ramach logiki religijnej (a także marksistowskiej) zmiana podlega wartościowaniu. Narracja apokaliptyczna rodzi się w świadomości kryzysu, w nadziei na odnowienie historii³⁸. Apokaliptyczność jako strategia narracyjna jest

34 B. Mc Hale, *Constructing Postmodernism*, London 1992, s. 12.

35 J.A. Herrick, dz. cyt., s. 27.

36 A. Mousoutzanis, *Apocalyptic Science Fiction*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts, S. Vint, New York 2009.

37 A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980, s. 59.

38 B. Brummett, *Contemporary Apocalyptic Rhetoric*, New York 1991, s. 9: „[...] mode of thought and discourse that empowers audience to live in a time of disorientation and disorder by revealing to them a fundamental plan within the cosmos. Apocalyptic is that discourse that restores order through structures of time or history by revealing the present to be pivotal moment in time, a moment in which history is reaching a state that will both reveal and fulfill the underlying order and purpose in history”. Por. także Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*

popularna, stopniowo uniezależnia się od chrześcijańskiego źródła, nie musi więc odwoływać się do boskiej ingerencji, ale wciąż przywołuje zaszyfrowany plan, rozwijający się w historii doczesnej. Źródło owego planu nie musi być transcendentne, może się odnosić do określonej historiozofii. Wizja dziejów w obu wariantach będzie uporządkowana. Przeciwnieństwem tej strategii jest chwyt *deus ex machina*, uznawany za artystyczny defekt od czasów Arystotelesa i Horacego. Takie klasyczne stanowisko należałoby utrzymać w odniesieniu do większości wystąpień tego chwytu także w fantastyce naukowej. *Deus ex machina* nie oznacza jednak złamania praw rządzących rzeczywistością fikcyjną ustalonych w utworze, oznacza tylko niezapowiedzianą i radykalną reinterpretację lub zaskakujące wyjaśnienie. Fantastyka naukowa nie musi więc z niego zrezygnować pod groźbą utraty tożsamości. Potrafi go nawet wykorzystać w aktualizacji ontologicznej dominanty, którą wyodrębnił Brian McHale. Fantastyczne światy mogą być konstruowane wewnątrz innych światów, a potencjalność ta zazwyczaj jest wspierana przez logikę *regressus* (a może raczej *progressus*?) *ad infinitum*. Podobnie jak w słynnym twierdzeniu Gödla, kompletność i samowystarczalność rzeczywistości nie może być dowiedziona w jej ramach.

Wydaje się zatem, że istotniejsze kwestie pojawiające się na skrzyżowaniu religii i fantastyki naukowej są rezultatem ukrytych, maskowanych decyzji, a w mniejszym stopniu katalogowanych prostych odniesień do konkretnej (najczęściej chrześcijańskiej) tradycji religijnej.

with a *New Epilogue*, Oxford 2000; *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, red. D. Katterer, Boston 1974.

Retoryka wizualna w utopii i fantastyce naukowej

Fantastyka naukowa bywa określana mianem „literatury idei”¹. Owszem, dzieła mieszczące się w tej konwencji często rozwijają lub popularyzują koncepcje naukowe, filozoficzne czy politologiczne. Istota fantastycznonaukowej konwencji leży jednak gdzie indziej. Przede wszystkim kreuje ona stany rzeczy, fikcyjne światy odmienne od „naszego”². Zakotwiczone w nich idee uzależnione są od jakości tej właśnie kreacji. Pierwszym wymogiem stawianym fantastycznym światom jest zatem wewnętrzna niesprzeczność, co nadaje konwencji rys maksymalistyczny, w mniejszym stopniu ze względu na ambicje i zdolności poszczególnych pisarzy, a w większym – ze względu na „genotyp” całej konwencji i jej ewolucję w kierunku pozorowania samodzielności fantastycznych światów, czyli w stronę egzomimetyzmu³. W takim ujęciu jednym z głównych zadań science fiction jest agresywne kontrolowanie procesu odbioru, tak by czytelnik skonfrontował kreację świata fantastycznego (i związane z nim idee) z własnym obrazem rzeczywistości, z własnymi przyzwyczajeniami i wyobrażeniami możliwych stanów rzeczy. Wszystko to, by wytrącić go z gnuśnego poczucia bezpieczeń-

1 I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2008, s. 146.

2 Przez „nasz” świat rozumieć należy świat uznawany w akcie komunikacji literackiej za aktualny, rzeczywisty”, w relacji do „światów możliwych”. Por. P. Stokwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 131–133.

3 „Egzomimetyzm” realizuje się w narracji pomijającej eksplikację powiązania „naszego” świata z fantastycznym. Dzięki temu pomija mimetyzm i antymimetyczność, opisując świat fantastyczny jako rzeczywisty – A. Zgorzelski, SF jako pojęcie historycznoliterackie, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989, s. 145. Moim zdaniem rozłączność zaznaczona przez Zgorzelskiego decyduje o dynamice science fiction. Jest to więc rozłączność o cechach dekonstrukcji.

stwa. Jeśli uznamy przesunięcie ciężaru z dyskursywnie wyłożonej idei na jej wizualną realizację, wówczas dostrzec można wiele podobieństw między *science fiction* (głównie „złotego wieku”) a *glamour*. Stają się one widoczne dzięki wewnętrznej energii *glamour* generowanej w jednoczesnym uwodzeniu i odpychaniu, w napięciu między obietnicą osiągnięcia spełnienia a zachowaniem tajemnicy, utrzymaniem niechęci wobec materialnego „zaplecza” owego spełnienia⁴.

Jeśli kreacja spójnego fantastycznego świata zakończy się sukcesem, czytelnik ma wrażenie, że utwór fantastycznonaukowy łatwo poddaje się streszczeniu. Ideologie stają się wówczas bardziej wyraziste: te aktualne i te możliwe mogą już być ze sobą porównywane. Siła dyskursywnej perswazji jest więc bezpośrednio zależna od siły wizji. „Wizja” łączy słowo i obraz przez pośrednictwo opisu, „to obraz stworzony przez kogoś w wyobraźni lub w książce, filmie itp.”⁵ Podobnie jak w wyrażeniu „mieć wizję” (i pochodnych) oraz w słowie „wizjoner”, energia kreacji i kreatywności przenosi się wprost na perswazyjną moc promocji lub zanegowania przenoszonej ideologii. Wizjonerem nie jest ten, kto potrafi wyobrazić sobie potencjalne zmiany i swe wyobrażenia upowszechnić, ale ten, kto posiada wiedzę, którą promuje jako prawdę, kto zajmuje określone stanowisko, którego może bronić, „autor śmiałych planów”⁶. Łączy więc autentyfikację z asercją. Fantasta wizjonerem z definicji i z reguły nie jest (choć nim bywa z mocy społecznego uznania), ale jego kreacja siłą rzeczy skonstruowana jest w odniesieniu do świata aktualnego, podlega kognitywnym uwarunkowaniom, które wizualny aspekt kreacji sprzęgają z kompleksowością, mocą i stopniem wiarygodności tejże kreacji⁷. Fantaści zainteresowani promocją idei, rozumieniem aktualnej sytuacji w perspektywie możliwych dróg rozwoju w naturalny spo-

4 V. Postrel, *The Power of Glamour: Longing and the Art of Visual Persuasion*, New York 2013.

5 Hasło *Wizja*, w: *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. 2, Warszawa 2000, s. 1021.

6 Tamże.

7 Darko Suvin, klasyczny już teoretyk *science fiction* w charakterystyczny sposób waha się przy określeniu dominanty konwencji fantastycznej – od *cognitive estrangement* do *chronotopu*. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven; D. Suvin, *On Metaphoricity and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the „Differentia Generica”*, „SubStance” 1986, nr 3, s. 51–67.

sób posługują się zatem retoryką wizualną. Warto przy tym pamiętać, że ta „energia potencjalna” często zbyt łatwo rozprasza się w schematyzmie fabuł i popularyzatorskiej usługowości fantastyki naukowej. I podobnie jak estetyka *glamour* – w eskapizmie⁸.

Na omówiony wyżej proces wizualizacji racjonalistycznego dyskursu nakłada się popularność sztuk wizualnych i mediów audiowizualnych, przerastająca w konstatację „zwrotu wizualnego”⁹. Przy tej okazji należy wspomnieć, że fantastyka wiele zawdzięcza, przynajmniej w wymiarze popularności, kinu „nowej przygody” lat 70. XX wieku¹⁰. Nie przez przypadek większość przywołanych przeze mnie dzieł to właśnie filmy kinowe i seriale telewizyjne.

Zakres i moc wizualizacji fantastyki naukowa zawdzięcza przede wszystkim tradycji utopijnej. Odwaga wyobraźni, czasem złudna, pochodzi właśnie stamtąd. Klasyczne utopie, jakkolwiek definiować ich źródła, przedstawiały fantastyczną społeczność w opozycji do krytykowanej rzeczywistości otaczającej autora. Moc wizji oceniana jest na podstawie odczuć, odniesienia ideologiczne wymagają zaś interpretacji. To rozdwojenie, na warstwę wizjonerską i dyskursywną, jest jedną z cech definiujących utopijność jako taką. Utopia uwodzi, ale wywołuje też podejrzliwość.

Konstrukcja społeczności utopijnych wyłania się dwutorowo. Dwoistość ta wyznacza również ich sposób istnienia. Po pierwsze, realizują się one w fikcyjnych wykładach wygłaszanych przez fikcyjnych władców, konstruktorów lub funkcjonariuszy, które można określić jako uporządkowane, przejrzyste, hierarchiczne. A jednak ten układ myśli i słów oddawał też drugi sposób istnienia, którym utopia wyróżniała się na tle politycznych traktatów – podstawowa dyskursywna formuła, na podstawie której społeczeństwo było budowane, była w ramach fikcji ożywiana i podlegała regułom estetyzacji. Zrodziło się piękno utopijnej harmonii, z konieczności i definicji łatwe do opisywania, możliwe do redukcji do podstawowego wzoru wyznaczającego geometryczną przejrzystość

8 V. Postrel, *The Power of Glamour*, dz. cyt., s. 173.

9 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005, s. 215.

10 J. Szyłak, *Fantastyka i kino nowej przygody*, Gdańsk 1997.

i harmonię. Urok utopijnych formuł i społecznych struktur współgrał z ich zakładaną racjonalnością, perswazyjnie zniewalając do przyjęcia własnych dyskursywnych reguł jako koniecznych, a w punkcie dojścia umieszczając obietnicę dobra i szczęścia. I tautologicznie – historia nabiera sensu dopiero z doskonałego, ostatecznego i najwyższego punktu widzenia. Logos w akcie założycielskim ustala własny sens, staje się pozornie samowystarczalnym źródłem światła rozumu. Jeśli zatem wypełnić formułę utopijną, redukując ją do wymiaru eutopii¹¹, to znajdziemy się najbliżej efektywności prezentowanej w *Mieście Słońca* Campanelli¹².

Utopie odnosiły się zatem do symboliki logosu, wiedzy i zrozumienia jako źródła światła i efektu jasności. Oznacza to też ustanowienie próby dominacji, aż do efektu „prześwietlenia”. Utopijna architektura mieniła się również wielobarwnym bogactwem klejnotów i złota, ale utopianie pozostawali obojętni wobec materialnego aspektu tego bogactwa. Transcendencja nie oznaczała tu porzucenia doczesności, była przekroczeniem cząstkowości materii, momentem metaforycznego zjednoczenia wielobarwności, uspołnienienia różnorodności¹³.

Podobne obrazowanie okazało się trwałe w fantastyce naukowej o walorach utopijnych oraz tej, która przywoływała utopijność na zasadzie polemicznego cytatu. Odnajdziemy je w wyobrażeniach architektury przyszłości: tak w utopijnym filmie *Things to Come* na podstawie powieści Herberta George’a Wellsa¹⁴, jak w dystopijnym *Metropolis* w reżyserii Fritza Langa¹⁵. Wspomnijmy także świetlistą biel wnętrza i doskonałą geometrię (podkreślaną przez „taneczne” sekwencje) bryły stacji orbitalnej w *2001: Odysei kosmicznej*¹⁶. W najnowszej kinowej wersji *Star Trek* reżyser J.J. Abrams posunął się do odważnej hiperbolizacji oświetlenia wnętrza statku *Enterprise*. Jak sam przyznaje w okółofilmowym wy-

11 Zob. M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008.

12 T. Campanella, *Miasto słońca*, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Warszawa 1994, s. 18: „Posadzka łni od drogocennych kamieni. Siedem złotych lamp, noszących nazwy siedmiu planet, wisi, płonąc niegasnącym ogniem”.

13 M. Lurker, *Przesłanie symboli*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 203.

14 *Things to Come*, reż. William C. Menzies, Wielka Brytania 1936.

15 *Metropolis*, reż. Fritz Lang, Niemcy 1927.

16 *2001: A Space Odyssey*, reż. Stanley Kubrick, USA 1968.

wiadzie¹⁷, popchnęła go do tego potrzeba przekroczenia materialnych i finansowych ograniczeń, które w „oryginalnym” serialu¹⁸ odwracały uwagę od przekazu ideologicznego. Chciał zawrzeć w tym prostym, ale efektownym chwycie energię (utopijną) i stworzyć widowisko, wizualny przepych, czyli – ucieleśnić wizję. Aby tego dokonać, odwołał się do techniki zapisu aktu obserwacji w samym przedstawieniu. Efekt flary, dzięki któremu bohaterowie wydają się dematerializować w efekcie półprzejrzystości, ujawnia przecież rejestrującą kamerę. Trzeba uwydatnić fikcyjność, by fikcja stała się bardziej wiarygodna (czy realistyczna?)¹⁹. Obraz „uwodzi” odbiorcę ostentacyjnie grą.

W koncepcji Jeana Baudrillarda akt uwodzenia opiera się na pewnej formie kokieterii: udawanie, symulowanie podtrzymuje istnienie wymiaru autentyczności²⁰. Na tym opiera się jej perswazyjność. Mocne ontologiczne postulaty Baudrillarda²¹, nawet jeśli uznać ich przesadną prowokacyjność, ujawniają siłę tej perswazji i jej mechanizm. Fantastyka maksymalizuje tę grę fikcji: manifestuje sztuczność, opierając jednocześnie na tej manifestacji własną wiarygodność. Gdyby nie serializacja, eksponowanie przynależności do konwencji, *science fiction* nie osiągnęłaby obecnego sukcesu, nie byłaby rozpoznawana jako twórczość artystycznie i społecznie istotna. Technika ta uwodzi autoironią połączoną z manifestacją paradoksu i uzurpacją totalności (zawiera sama siebie i swe przeciwieństwo). Podobną strategię przyjęła wcześniej utopia. Można ją uznać za sposób oczarowania odbiorcy, mnożenia odniesień i autodefinicji w celu pozbawienia odbiorcy argumentów. Pierwszą, być może najcelniejszą, krytykę utopii zawiera już przecież sama Utopia, a autorzy *science*

17 Nowa wizja (*New Vision*) – *Star Trek*, reż. J.J. Abrams, Paramount Pictures, USA 2009, wydanie rozszerzone, dysk 1.

18 Serial, który uruchomił uniwersum *Star Trek*, emitowany w Stanach Zjednoczonych w latach 1966–1969, zwany jest serialem „oryginalnym”, źródłowym (*The Original Series* – TOS).

19 Por. Brooks Landon, *The Aesthetics of Ambivalence: Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production*, Westport – London 1992, s. 61 i n. (rozdział 4: *The Aesthetics of Ambivalence: Spectacle and Special Effects, Trickery, and Discovery*).

20 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 55–60.

21 J. Baudrillard, *Symulacja i science-fiction*, w: tenże, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, s. 149–156.

fiction, mimo że ich materiałem są wyobrażenia przyszłości, zazwyczaj nie zgadzają się na rolę profetów, z tej niezgody czyniąc jeden z czynników konstytutywnych konwencji fantastycznonaukowej²². W centrum paradoksu pozostaje zatem półprzezroczysta fikcja artystyczna, zapowiadana przez utopię, a maksymalizowana w science fiction, której w glamour odpowiada rozpoznana i asertoryczna iluzja.

Eutopijna science fiction wykorzystuje zatem charakterystyczny dla utopii wizualny przepych. Wykorzystuje go w dwojakim wymiarze. Po pierwsze, tworzy dynamiczny obraz wysokiego stopnia komplikacji. W kadrze „coś się dzieje”, coś, co powinno widza przytłoczyć. Ekspozowanie migotliwych tablic przełączników i kontrolnych wyświetlaczy przerasta czasem w efekt (auto)parodystyczny. Po drugie, wiąże się ono także z głębszym objawem wielobarwności, czyli z komunikowalnością. Interfejs człowiek-maszyna przypomina wówczas kontakt człowiek – obcy. Obce istoty nastawione na komunikację zazwyczaj przybierają wielobarwne geometryczne kształty, domagające się scalenia w odbiorze, czyli interpretacji. Znakiem tego zaplanowanego nadmiaru jest synestezja komunikacji²³, którą najlepiej pamiętamy zapewne z finalnych scen *Bliskich spotkań trzeciego stopnia*²⁴.

Ponieważ wizualność łączy się z przyspieszeniem i intensyfikacją aktu komunikacji, właściwym jej kontekstem jest retoryczność. Nie chodzi już nawet o wąsko rozumiane chwytły retoryczne oparte na wizualizacji²⁵ (przede wszystkim na odwołaniu do wyobraźni), ale o procesualność

22 Najwyraźniejszym sygnałem w amerykańskiej science fiction była popularyzacja terminu *speculative fiction*: W miejsce ekstrapolacji – spekulacja. Możliwość ponad koniecznością. B. Stableford, *The British and American Traditions of Speculative Fiction, w: Contours of the Fantastic*, red. M.K. Langford, New York 1990.

23 Synestezja zwiększa wartość komunikacyjną poprzez poszerzenie i sprzężenie kanałów komunikacyjnych. A. Kampka, *Wizualność w komunikacji publicznej*, w: *Retoryka wizualna. Obraz jako narzędzie perswazji*, red. A. Kampka, Warszawa 2014, s. 7.

24 *Close Encounters of the Third Kind*, reż. Steven Spielberg, USA 1977.

25 A. Kampka, *Wizualność w komunikacji społecznej*, dz. cyt., s. 6: „[...] każda przenośnia, która jest przecież oparta na rozumowaniu, odwołuje się bezpośrednio do zmysłów, szczególnie do najsilniejszego z nich – wzroku”. Zob. także: M. Ryszka-Kurczab, *Problemy retoryki wizualnej: perswazja i argumentacja wizualna*, w: *Retoryka wizualna*, dz. cyt., s. 47: „Konsekwencją faktu, iż przez dwa i pół tysiąca lat retoryka była dyscypliną zasadniczo ograniczoną do zjawisk językowych, jest pomocą języka”.

racjonalności i tożsamości wewnątrz mechanizmu uznakowania. Proces ten przebiega w ramach definiowanych przez metaforyzację, alegoryzację i symbolizację, których głównym zadaniem jest właśnie łączenie, nawiązywanie komunikacji między metonimicznie nieprzystającymi do siebie bytami-znakami. Składnia wizualna jest wyraźnie zależna od racjonalizacji, którą wprowadza jednoczesna hierarchiczność i procesualność słowa²⁶. Wizualność nie jest dodatkiem, lecz integralnym składnikiem rozumienia sprzężonego z perswazją.

Utopia, a za nią duża część *science fiction*, umiejscowiła się zatem na retorycznym skrzyżowaniu słowa i obrazu. Na tę opozycję nakłada się inna, równie istotna opozycja – między dyskursywnością a figuratywnością. Utopia była z konieczności zanurzona w zmysłeniu, później usankcjonowanym jako fikcja. Logocentryczna perswazyjność i agresywność utopii przekraczana jest przez – częstokroć instrumentalnie traktowaną – potrzebę immersji, potrzebę wciągnięcia odbiorcy do wnętrza wizji. W tej logice wirtualnej synestetyczności potęgowanie wrażeń i bodźców świadczy o efektywności. Jednak tracimy wówczas z oczu polemiczność i otwartość ideologicznej propozycji. Świadomość tego dylematu objawia się ekspansją autoironii i zainteresowaniem samym językiem oraz wszystkimi innymi środkami służącymi zanurzeniu odbiorcy w wykreowanym świecie.

Co okaże się później szczególnie interesujące w kontekście utopijnego dziedzictwa jako tradycji pożądania lepszego jutra, utopia konfrontowana była także z drugim, po racjonalności, źródłem jej inspiracji, czyli z wyobraźnią religijną. Obecna jest ona w wielorakiej postaci, przede wszystkim w topice „raju na ziemi”²⁷, ale również w figurze przebóstwienia fikcyjnego władcy – założyciela kontrolującego późniejsze akty interpretacji. W konsekwencji, idea niezmiennego społecznego

26 „Visual communication does not have explicit syntax for expressing analogies, contrasts, casual claims, and other kinds of propositions” – P. Messaris, *Visual Persuasion*, London 1997, s. XI. Perswazyjna argumentacja opiera się głównie na narracji, której główną siłę stanowi prowokowanie odbiorcy do samodzielnego nawiązywania połączeń. Por. M. Ryszka-Kurczab o wątpliwej funkcjonalności czy- stych „argumentów wizualnych”, dz. cyt., s. 49 i n.

27 Nowe Jeruzalem podobne jest do „kamienia drogocennego”. M. Lurker, dz. cyt., s. 128.

organizmu stanowi namiastkę nieśmiertelności, tak negatywnie ekspozowaną później w antyutopiach²⁸. Fantastyka naukowa także potrafi włączać w swój krwiobieg elementy wyobraźni religijnej, dokonując ich racjonalizacji, włączając je w dyskusję o metasystemach wartości. Tym samym obrazowanie to nawiązuje do obrazowania religijnego, mistycznego, wyraźnie operując kontrastem światła i ciemności²⁹. Kontrast ten wyraźnie można zaobserwować w 2001: *Odysei kosmicznej*, w scenie nałożenia światła słońca i połyskującej czerni monolitu.

Utopia przytłaczała podróżnika i rozbitka ogromem przedsięwzięcia, przekroczeniem ograniczeń, które przybysz uznawał za naturalne. Nie on do utopii dążył, to ona, nie zabiegając specjalnie o jego względy, pochłaniała umysł. Jako zarazem „nie-miejsce”³⁰, stawała się sercem paradoksu. Jest miejscem koniecznym jako punkt skupienia wartości niemożliwych do zrealizowania w rzeczywistości prezentowanej jako „oporna” materia. Oscyluje więc na granicy racjonalności i nadziei. Nic zatem dziwnego, że – wewnątrz rozwiniętej już wizualizacji – twórcy fantastyki naukowej chętnie sięgają po estetykę wzniosłości, ożywiając różnicę między oczywistością a niewyraźnością, czyli w tym przypadku – między kreatywnością słowa a sugestią absolutnej samodzielności utopii³¹.

Co można uznać za zaskakujące, wzniosłość stała się jedną z wiodących kategorii estetycznych utopii oraz fantastyki naukowej. Stało się tak głównie dzięki temu, że utrzymuje ona wahanie między rozumową ekstrapolacją przyjętych założeń a uznaniem możliwości epifanicznej ingerencji z zewnątrz albo możliwości poznawczego zerwania, czyli „osobliwości”³².

28 Np. A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran, Kraków 1988, s. 103.

29 M. Lurker, dz. cyt., s. 115.

30 Do obowiązków komentatorów Utopii i utopii należy wspomnienie o grze słów wpisanej w to słowo: między eu-topos (‘dobre miejsce’) a ou-topos (‘nie-miejsce’). Najczęstsza interpretacja rozgrywa podtekst autoironiczny – eutopia nie ma miejsca, więc jest niemożliwa. Zob. np. A. Burgess, *Rok 1985*, przeł. Z. Batko, R. Stiller, Kraków 2004, s. 57.

31 Czyli utopii interpretowanej jako eutopia.

32 Co jest szczególnie istotne w kontekście „osobliwości” transhumanistycznej (singularity) – V. Vinge, *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era*,

Ta gra w skojarzenia może wieść w różnych kierunkach i może być na różne sposoby wykorzystywana. Obce istoty dominujące intelektualnie nad przedstawicielami rodzaju ludzkiego są zazwyczaj przedstawiane jako na poły zdematerializowane (czasem półprzezroczyste) źródła intensywne białego światła, jako istoty kojarzące się z aniołami. Typowy obraz znajdziemy chociażby w odcinku *Arena* „oryginalnej” serii *Star Trek*³³ czy w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*, *Misji na Marsa*³⁴ oraz wielu innych filmach, powieściach i opowiadaniach. Nie zawsze jednak są to istoty oceniane pozytywnie w granicach ideologii wykreowanych w konkretnych dziełach. Ich pojawienie się oraz uruchomienie kontekstu religijnego (tu chrześcijańskiego) o pozytywności bynajmniej nie przesądza. Można powiedzieć, że funkcja zostaje sproblemetyzowana, wprowadza nowe możliwości, łącznie z polemiką i odwróceniem. Służy wyniesieniu dyskursu na poziom „zastrzeżony” wcześniej dla refleksji teologicznej, z intencją perswazyjną.

W ramach tego sposobu myślenia i obrazowania otwierają się jednak tak uporczywe nierozstrzygalniki, które – tak czy owak – wprowadzają fundamentalne pytania o charakterze *stricte* religijnym. W takim ujęciu utopia, a następnie *science fiction*, stanowią zadziwiająca sumę historii pojęcia wzniosłości³⁵.

Prefiguracji tego zjawiska, realizowanego w retorycznej estetyce post-utopijnego odłamu konwencji *science fiction*, można szukać w koncepcji Pseudo-Longinosa, który wiąże wzniosłość z wrażeniem, jakie wywiera komunikat na odbiorcy, oraz – co ważne z retorycznego punktu widzenia – wiąże rozumienie z wyrażaniem i przedstawianiem. Wzniosłość w takim ujęciu oznacza przede wszystkim uruchomienie skali wyobraźni przekraczającej doczesność, obiecującej istnienie wyższego, choć czę-

<https://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html> (oryg. publ. – 1993, odw. 3.04.2014). Tak rozumianą osobliwość popularyzuje obecnie Ray Kurzweil. Zatrudnienie Kurzweila przez Google – potentata na rynku sieciowo-informatycznym – okazało się wybitnym impulsem utopijnym, nawet jeśli ma znaczenie głównie marketingowe.

33 *Star Trek*, sezon 1, epizod 19: *Arena*.

34 *Mission to Mars*, reż. Brian de Palma, USA 2000.

35 Por. M. Gołaszewska, *Wzniosłość*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 1035–1038.

ściowo lub tymczasowo niepojętego (być może nawet niepojmowalnego) sensu³⁶. Wzniosłość nie rezygnuje jednak z przedstawienia, lecz posługuje się szeregiem chwytów je wspomagających. Takim chwytem, rozpoznawalnym znakiem utopijnej fantastyki naukowej, jest właśnie globalna i kosmiczna skala, a w jej centrum – losy ludzkości. W miejsce transcencji wyniesiona została granica, która podlega nieustannej renegocjacji i próbom przejścia. Przypomina wzniosłość „postmodernistyczną”³⁷. Monumentalizm natury i odczucie przerażenia wobec jej ogromu, widoczne chociażby w *Mysłach* Pascala czy w *numinum* Rudolfa Otto³⁸, zostają przeniesione – w większym stopniu mocą konieczności niż świadomego wyboru – na dyskurs fantastycznonaukowy, tyle że tu wynikiem tego procesu jest monumentalizacja wytworów techniki, myśli racjonalistycznej, przez co autorom łatwiej przekroczyć granicę śmieszności³⁹.

Dzięki sfunkcjonalizowaniu graniczności i obcości oraz dzięki zaangażowaniu chwytu defamiliaryzacji wzniosłość przyciągnęła szczególną uwagę badaczy neomarksistowskich. Tom Moylan uznał, że wzniosłość staje się „potencjalnie wywrotowa” (*potentially subversive experience*), a jej doświadczenie jednocześnie „przerażające i satysfakcjonujące” (*both terrifying and satisfying*)⁴⁰. W odniesieniu do *science fiction* o wzniosłości pisał inny marksistowski krytyk – Istvan Csicsery-Ronay – uznając ją za jedną z siedmiu cech świadczących o nieprzeciętnej „urodzie” konwencji. Wzniosłość krytyk wiąże emocje z procesem poznawczym, wprowadzając najwyższy stopień poznawczego napięcia, czyli poczucie zadziwienia (*sense of wonder*)⁴¹. Pojawia się ono, gdy zdamy sobie sprawę, że postrze-

36 P. Shaw, *The Sublime*, Abingdon 2007, s. 4.

37 Tamże, s. 3: „[The] sublime points no longer beyond reason and expression, but rather that within representation which nonetheless exceeds the possibility of representation”.

38 R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

39 Zagrożenie to rozpoznał już Pseudo-Longinos, gdy kładł nacisk na istnienie zaplecza znaczeniowego, które mogłoby zrównoważyć retoryczny patos. M. Gołaszewska, *Wzniosłość*, dz. cyt., s. 1035.

40 T. Moylan, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder – Oxford 2000, s. 7.

41 I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, dz. cyt., s. 146: „The cognitive beauties [...] would be merely formal schemes if they did not have strong emotional attractions”.

gane uniwersum przekracza nasze wyobrażenia⁴². W tym momencie science fiction nie rezygnuje jednak z prób wizualizacji, szuka w nich nawet swej istoty, wykorzystując wzniosłość (obok przeciwstawnej groteski) do regulowania sensów⁴³.

Prześwietlenie i blask mają więc także wymiar ideologiczny. Opierają się na potencjalnej asymetrii wiedzy i absolutnej kontroli, co jest wizualizowane jako wahanie między źródłem światła a odbłaskiem, świetlistością a półprzezroczystością. Rozróżnienie to staje się kluczowe przy okazji przekraczania granicy między utopią a dystopią. Jest to moment symboliczny, zwrotny, gdy utopia (w jednej ze swych historycznych postaci) przechodzi do fazy realizacji. Jednym z takich właśnie momentów było zaprojektowanie *Panoptikonu* przez Jeremy'ego Benthama⁴⁴, modelu doskonałego więzienia przekładalnego na model efektywnie zorganizowanego społeczeństwa. W *Panoptikonie* więźniowie umieszczeni byli w budowli zbudowanej na planie okręgu. W jej środku znajdowała się wieża strażnicza. Cele były z dwóch stron przezroczyste, tak by światło z zewnątrz przenikało do środka, a więzień nie mógł się ukryć. Strażnicy przebywający w wieży ukrywali się natomiast za lustrami weneckimi. Więźniowie nigdy nie mieli więc pewności, czy są w danym momencie obserwowani, czy nie. W efekcie więzienie nastawione było na samokontrolę więźniów.

Przy tak symbolizowanej asymetrii wiedzy pojawia się tajemnica, która w retoryce wizualnej wyrażana jest przez opozycję światła i ciemności, ze wspomagającymi czynnikami przezroczystości oraz wtórności

42 Tamże, s. 146: „Readers of SF expect it to provide an intense experience of being translated from the mundane to imaginary worlds and ideas that exceed the familiar and the habitual [...]. They expect to feel as if they are witnessing phenomena beyond normal limits of perception and thought [...]. The sense of liberation from the mundane”.

43 Tamże, s. 148: „In sf, the powers and ideas of gods are made available to contingent physical beings, even if only for a little while”.

44 *Panoptikon* – projekt doskonałego więzienia autorstwa Jeremy'ego Benthama (zawarty w dziele *Panoptikon albo Dom Nadzoru* z 1787 roku) – okazał się niezwykle żywotny. Stał się symbolem systemu opartego na nieustannej inwigilacji. J. Bentham, *Panopticon or the Inspection House*, London 1791; zob. też np.: Z. Bauman, *Wolność*, Kraków 1995, s. 20.

(odbijaniem) światła. Przewaga wiedzy oznacza tu absolutyzację obserwacji. Obserwatorzy mogą więc stać się istotami demonicznymi, co – już w wyobraźni fantastycznonaukowej – najlepiej widać w kreacji Obcych dysponujących przewagą wglądu w cudze umysły. Dar telepatii wiąże się z pokusą kontroli, co wizualnie objawiać się może na przykład charakterystyczną iluminacją oczu, choćby w epizodzie serialu *Star Trek* zatytułowanym *Where No Man Has Gone Before*⁴⁵ lub w *Wiosce przeklętych*⁴⁶. Oczy wydają się „mówić”: „Wiemy o was wszystko, mamy nad wami władzę”.

Znakiem dystopijności stał się ponury wielkomiejski mrok. Standardy w tym zakresie wyznaczył *Łowca androidów*⁴⁷, choć oczywiście nie był pozbawiony zapowiedzi. Ciemności w konwencji cyberpunku przeciwstawiona została rozświetlona wizja odcieleśnionych wirtualnych promenad (także w opozycji do mrocznej materii). Cyberprzestrzeń to przecież „konsensualna halucynacja doświadczana każdego dnia przez miliardy uprawnionych użytkowników we wszystkich krajach”⁴⁸. Rzeczywistość pozbawiona zostaje głębi, cyberprzestrzeń jest programem generowanym na wyższym poziomie, na powierzchni⁴⁹. Umysł wędrujący w cyberprzestrzeni doznaje powierzchniowych iluminacji wahających się między świetlistością a przezroczystością:

Świetlne linie przebiegały bezprzestrzeń umysłu, skupiska i konstelacje danych. Jak światła wielkiego miasta, coraz dalsze... [...]. I płynął, rozkwitał przed nim jak orgiami z płynnego neonu, odkrywał dom nie znający odległości, jego ojczyznę, trójwymiarową szachownicę sięgającą nieskończoności⁵⁰.

45 *Star Trek*, sezon 1, epizod 3.

46 *Village of the Damned*, reż. Wolf Rilla, USA 1960.

47 *Blade Runner*, reż. Ridley Scott, USA 1982.

48 W. Gibson, *Neuromancer*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1992, s. 80.

49 „Not only does *Neuromancer* offer us brilliant descriptions of the look of the future, but it also presents that future as a multifaceted, polished chrome world in which reflection – surface – becomes the operating reality. In the semblance of Gibson’s novel (as in the present according to cultural critics such as Jean Baudrillard and Arthur Kroker) electronic images, holographs, clones, cyborgs, and hallucinations intermingle in a world where copies are often better than originals and where almost everything reflects, replicates, or imitates something else”. B. Landon, dz. cyt., s. 122.

50 W. Gibson, *Neuromancer*, dz. cyt., 81–82.

Jednym z wizualnych znaczników cyberpunkowej dystopii stały się okulary przeciwsłoneczne, czyli słynne *mirrorshades* z tytułu antologii wydanej w 1986 roku pod redakcją Bruce'a Sterlinga⁵¹, spopularyzowane dzięki kinowej trylogii *The Matrix*⁵². *Mirrorshades* to okulary przeciwsłoneczne powleczone warstwą metalu, częściowo odbijające światło, co czyni z nich coś w rodzaju przenośnych luster weneckich. To akt sprzeciwu wobec nadrzędnego systemu kontroli, próba zajęcia centralnego miejsca w wieży obserwacyjnej Panoptikonu, czyli odwrócone powtórzenie gestu „wiem o was wszystko, wy o mnie nic”. Mamy tu więc do czynienia z estetyzacją dyskusji o wartościach, głównie w celu pośredniego wspomagania emocji, połączoną z otwarciem nowych pól semantycznych, węzłów odniesień zapraszających kolejne konteksty. Pierwszym z nich jest z pewnością paranoidalność, która żeruje przede wszystkim na opozycji pokazane – ukryte, opozycji, która nakłada się na inną: chaotyczne – uporządkowane. Urzeczony wizualnością widz staje się w dwójnasób podejrzliwy wobec wizji i ideologii, którą ona promuje, nie potrafi odnaleźć równowagi między atrakcyjnością a czytelnością doświadczenia. Wydaje się, że ta perspektywa zajmuje obecnie pozycję dominującą.

51 *Mirrorshades*, red. B. Sterling, New York 1986. Tytuł antologii pochodzi od tytułu noweli Lewisa Shinera *Mozart in Mirrorshades*.

52 *The Matrix, The Matrix Reloaded, The Matrix Revolutions*, reż. The Wachowskis, USA 1999–2003.

Edukacja i science fiction

Fantastyka naukowa nigdy nie radziła sobie dobrze w polskich systemach edukacyjnych. Nie potrafię nie traktować tego zjawiska osobiście, ponieważ moje zainteresowanie tą konwencją literacką rozwijało się raczej obok szkolnych kursów historii literatury, a nie dzięki nim. Ostatnia moja konfrontacja z założeniami stawianymi edukacji literackiej pierwszych czterech poziomów nauczania w 2010 roku¹ nie wykazała istotnych zmian w zestawieniu z własną pamięcią o latach 80. ubiegłego stulecia. Rezultaty tej konfrontacji zanotowałem z nostalgią², a uczucie to dotyczyło tylko własnej ścieżki edukacyjnej przebiegającej wówczas na linii dom – biblioteka miejska. Wciąż pozostawałem w wahaniu, czy należy raczej zostawić edukację fantastyczną własnemu losowi i pasji czytelniczey, czy też próbować wykorzystać walory fantastyki, zwłaszcza naukowej, w edukacji polonistycznej rozpisanej na programy, konspekty i sylabusy. Wkrótce jednak rzeczywistość na szczęście rozstrzygnie ten dylemat w moim imieniu, ponieważ do sfer decyzyjnych na uczelniach wyższych, a tym samym – do rozmaitych komisji konsultacyjnych i autorskich, wchodzi pokolenie lat 70., czyli pokolenie Gwiezdnych wojen, Indiany Jonesa i E.T., które potem dryfowało w różnych kierunkach, ale jakaś jego część wciąż przechowuje pierwsze numery „Fantastyki” i powieści z nich wyrwane. Można więc zaryzykować twierdzenie, że fantastyki będzie więcej na uczelniach, a potem w szkołach, nie dlatego, że ulegamy

1 W nowej podstawie programowej z 2018 roku nie odnotowałem radykalnych zmian, poza wprowadzeniem Katedry Jacka Dukaja do zakresu lektur obowiązkowych w szkołach ponadpodstawowych. Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia, Dz. U. z 2018 r., poz. 467, s. 36.

2 M.M. Leś, *Fantastyka naukowa we współczesnej szkole*, „Polonistyka” 2011, nr 2.

gustom studentów polonistyki (którzy generalnie za fantastyką literacką zresztą nie przepadają), a dlatego, że wart przypomnienia jest choćby szok początku lat 90., gdy trzeba było wreszcie zrezygnować z pełnej synchronizacji między domową biblioteczką a półkami w księgarniach.

Niniejszy artykuł stanowi przegląd perspektyw zakreslanych przez potencjał edukacyjny fantastyki naukowej. Potencjalna instrumentalizacja nie przynosi wielkiej krzywdy konwencji, może spotykać się bowiem z tendencjami i propozycjami wychodzącymi z jej wnętrza, takimi jak: poszukiwanie realnego odniesienia w retorycznym i popularnonaukowym obiegu nauk ścisłych oraz intencjonalny bądź mimowolny profetyzm.

Na sukces *science fiction* na rynku komercyjnym złożyło się wiele czynników: kosmopolityczność oraz aktualność, ale także – warto wspomnieć pewną oczywistość – uproszczenia podporządkowujące stylistykę i rysunek postaci wartko przebiegającej akcji oraz kreacji świata. Jakości te nie tworzą stabilnego wzorca konwencji i mówienie, na przykład, o fantastyce naukowej jako literaturze popularnej (w znaczeniu określenia definiującego na poziomie konwencji) nie wydaje się trafne, ponieważ wiele ważnych dzieł fantastycznonaukowych, takich jak choćby *Głos Pana* Stanisława Lema lub *Wyczerpać morze* Jana Dobraczyńskiego, do popularnych nie należy. W odbiorze akademickim tak czy owak „popularność” szkodzi *science fiction*, powodując, że obrasta ona negatywnymi skojarzeniami, ponieważ popularność kojarzy się z łatwością odbioru, a ta z kolei – ze schlebaniem masowym gustom czytelniczym. Charakterystyczna dla fantastyki naukowej skłonność do przyjmowania perspektywy globalnej także rodzi podejrzenie o uproszczenia, a komentowanie cywilizacyjnych procesów często ociera się o frazesy.

Naszkcicowanej powyżej sytuacji nie zmienia fakt, że edukacja wczesnoszkolna zakłada względnie duży udział lektur fantastycznych. Cóż z tego, jeśli powszechne jest mniemanie, że z fantastyki „w końcu się wyrasta”. Frazę tę usłyszała zapewne większość czytelników *science fiction* trwających przy swej czytelniczej pasji na wyższych poziomach kształcenia. Warto tu więc, na przekór tym realiom, przypomnieć walory fantastyki (m.in. naukowej) decydujące o jej solidnej reprezentacji

na wczesnych etapach edukacji. Podsumował je Antoni Smuszkiewicz³. Przy konieczności zachowania odpowiedniego stopnia uogólnienia najwybitniejszy znawca polskiej science fiction sformułował wiele interesujących syntetycznych i hipotetycznych uwag, które należy traktować jako zmienne współczynniki nieodzowne przy ocenie przydatności konkretnego dzieła do celów edukacyjnych. Wcześniej pojawia się teza: „[...] fantastyka nie bywa ceniona w kręgach ambitnej krytyki literackiej. Sama zaś – świadoma swych wartości pozaliterackich – zdaje się lekceważyć walory estetyczne”⁴. Teza ta współgra znakomicie właśnie z odczuciami krytyków opartymi na statystycznych uogólnieniach, ale kłóci się z dokonaniem i założeniami brytyjskiej i amerykańskiej krytyki literackiej ubiegłego wieku. Nie trzeba jednak szukać daleko. Warto bowiem przypomnieć dokonania rodzimej fantastyki lat 80. Odnalazła ona wówczas, między innymi pod okiem Macieja Parowskiego jako redaktora „Fantastyki”, korzystną równowagę między aktualnością, uniwersalnością oraz dbałością o stylistyczno-narracyjne narzędzia pararealizmu. Egzemplarze „Fantastyki” z początków istnienia pisma, wsparte później antologią *Co większe muchy*⁵, stanowią z pewnością ten moment rozwoju konwencji w naszym kraju, w którym napięcie między jej centrum a pełnym ekstrawagancji obrzeżami nie skutkowało rozmyciem, ale przyciągało odbiorców i angażowało w genologiczne spory aktywujące lekturę interpretacyjną przy okazji plebiscytów oraz na kartach czasopisma poświęconych korespondencji z czytelnikami. Tę właśnie cechę można by wymienić jako jedną z podstawowych otwierających fantastykę na zadania dydaktyczne. Charakteryzuje się ona bowiem nieustanną gotowością tak środowiska pisarzy, jak miłośników (nie są to środowiska rozłączne) do podejmowania dyskusji o konwencji, do zajmowania zdecydowanych pozycji w żywych sporach. Pisarze (i pośrednio ich dzieła) zyskują dzięki temu na samoświadomości, a czytelnicy mogą – jeśli chcą – nast-

3 A. Smuszkiewicz, *Edukacyjne wartości fantastyki*, w: tenże, *Fantastyka i pajdologia. Studia i szkice*, Poznań 2013.

4 Tamże, s. 183.

5 *Co większe muchy*, wybór i oprac. M. Parowski, Warszawa 1992.

wiać się na lekturę niemal „performatywną” (w sensie bliskim koncepcji Johna Austina⁶).

Być może jest to zaskakujące, ale fantastyka zdążyła już swą historią udowodnić własną „pisałność” Barthes’owską⁷, aktualną nawet w przypadku „przejrzystych” utworów, albowiem schematyczność opiera się wówczas na intertekstualnej wariantywności. Antoni Smuszkiewicz w cytowanym artykule wskazuje na fakt (za Edwardem Balcerzanem), że konwencja jako taka dysponuje swym kodem, czyli wyrazistym katalogiem możliwych nazw, obiektów, stanów rzeczy, fabuł, chwytów narracyjnych, których znajomość jest od czytelnika wymagana, a które pozwalają na wygaszanie niechcianych paradoksów. Taka wyrazistość ułatwia rzecz jasna późniejszą dyskusję metaliteracką, pozwala również na eksponowanie tego, co dla *science fiction* podstawowe, czyli ontologii fikcyjnych światów: od prostych światów ekstrapolowanych przez światy alternatywne, próby przełamania perspektywy antropocentrycznej po najbardziej skomplikowane ontyczne konfiguracje generowane przez topikę podróży w czasie. Utrwalający się konwencjonalny kod ułatwia podejmowanie pewnych tematów i problemów (obcość, wyobcowanie, kontakt, wspólnota, tożsamość itp.), a utrudnia lub wręcz blokuje podejmowanie innych (największe trudności dostrzegam w przedstawieniach szaleństwa).

Między realizmem a *science fiction*, z których tylko ta druga tradycyjnie postrzegana jest jako nacechowana⁸, przebiega szczelina ontycznej różnicy, która wcale nie jest tak głęboka, jak się wydaje. Nie stylistyczne rzemiosło i fabułowórcza elokwencja tę szczelinę uformowały. Po jednej i po drugiej stronie zdarzają się podobne sukcesy i niedociągnięcia.

6 J.L. Austin, *Jak działać słowami*, w: tenże, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

7 R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiwska, Warszawa 1999, s. 39–40.

8 R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969. O „imperializmie realizmu” w badaniach literackich pisze Linda Hutcheon – L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, w: *On Referring in Literature*, red. A. White-side, M. Issacharoff, Bloomington – Indianapolis 1987, s. 7.

Antoni Smuszkiewicz stwierdził słusznie:

[...] fantastyka może nieść wartości, których nie udźwignie proza realistyczna, co wcale nie znaczy, że obiektywnie rzecz biorąc – jest ona zawsze lepsza. [...] a fantastyczne utwory niosą niekiedy wartości, o których zapomniała, albo których się wstydzi, literatura «głównego nurtu»⁹.

Przychyłając się do tego poglądu, przyznając, że utwory fantastyczne dzięki swej konwencjonalnej swoistości mogą współstanowić kulturę kluczową oraz – co może być nawet istotniejsze – że zacieraanie wyrazistości konwencji zaciera również kluczowe do zrozumienia utworu sensory. Nie sposób wyczerpać znaczeń *Nowego wspaniałego świata* za pomocą wewnątrzliterackich, antyutopijnych odniesień. Moc oddziaływania aktualnego świata fikcji, generowania dyskusji tkwi w otwarciu ontologicznego dystansu, uświadomieniu inności fikcyjnego świata, który w tej przestrzeni wymiany jest w stanie pomieścić i zdynamizować współistnienie alegorezy, futuryzmu, antyutopijności i zapewne innych form odniesień¹⁰. Fantastyka naukowa w takim wydaniu uaktywnia oraz – to twierdzenie kontrowersyjne – wypełnia funkcje przypisywane realizmowi tam, gdzie ten ostatni nie jest w stanie sprostać współczesnym koncepcjom czasoprzestrzeni, człowieczeństwa (post- i transhumanizmu), ekologii, płci, podmiotowości, tożsamości i historii. *Science fiction* stanowi zatem swoiste przedłużenie realizmu, opiera się bowiem na możliwości istnienia światów w różnym, dyskretnym stopniu zdystansowanym wobec świata odbiorcy, próbując jednocześnie ustanowić interpretacyjne łączy między światami.

Na poziomie podstawowym, jak pisze Antoni Smuszkiewicz, należałoby wskazać następujące walory: rozwijanie wyobraźni, podejmowanie problemów uniwersalnych, wyrazistość dylematów moralnych, łatwość uzyskania dystansu wobec ludzkiej egzystencji, oddziaływanie na sferę emocjonalną, rozgraniczenie podstawowych pojęć moralnych: dobra i zła („powrót do źródeł naszych zasad moralnych, filozoficznych”¹¹ w uniwersalistycznym wymiarze), przygotowanie do spotkania

9 A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 182.

10 Tamże, s. 187.

11 Tamże, s. 188.

z Nieznanym (np. w świetle problemu tolerancji), preferowanie tematyki, która nie pojawia się poza konwencją, np. defektu maszyn, kontaktu z obcymi istotami itd.; lista tematów jest – jak przyznaje autor – trudna do wyczerpania.

Powyższe walory można umieścić w centrum fantastyki naukowej, ale bywa ona również traktowana instrumentalnie. Nawet wówczas nie dzieje się tak przez przypadek. Nie ma ostrego podziału między jakościami estetycznymi i instrumentalnymi – w praktyce tych dwóch stron od siebie oddzielać nie należy¹². Smuszkiewicz zresztą niektóre walory powtórzył w obu kategoriach. Mowa o „rozwijaniu wyobraźni” z rozwijaniem „szacunku” dla logicznego myślenia. Jednocześnie autor zajmuje jednak radykalne stanowisko w sporze o relację między nauką a fikcją wewnątrz *science fiction*. W omawianym tu artykule relację tę traktuje jednostronnie, dopuszczając w SF istnienie wyłącznie pseudonauki. Fikcyjna iluzja osiągnana jest za pomocą narzędzi retorycznych oraz chwytów charakterystycznych dla prozy fantastycznej. Wyraźnie dominuje ona nad wiernością wobec naukowych teorii, nie tylko tych pozostających w fazie eksperymentalnej, ale także tych elementarnych. Krytyka akademicka byłaby dzięki temu zwolniona z naukowej weryfikacji fikcyjnych teorii. To postawa w gruncie rzeczy asekuracyjna. Czytelnicy, a także pisarze, bywają przywiązani do nici łączącej fikcję z koncepcjami naukowymi, a fantastyka dla młodzieży bywa szczególnie „obciążana” zadaniem popularyzacji wiedzy¹³. Także poza kontekstem popularyzacji elementarna weryfikacja pozwalałaby nie tylko na wykrywanie zwykłej nierzetelności, ale przede wszystkim na wyławianie chwytów estetycznych destabilizujących fikcyjną ontologię, takich jak groteska.

Owszem, wielu autorów stosuje na polu magiczne sposoby rozwiązywania narracyjnych dylematów. Robią tak najlepsi, chociażby Ursula Le Guin, gdy wymyślała *ansible*¹⁴, narzędzie błyskawicznej komunikacji na potrzeby uniwersum cyklu *Ekumena*. Nie oznacza to jednak, że SF

12 Tamże, s. 186.

13 M. Wróblewski, *Czytanie przyszłości. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Toruń 2008.

14 D. Langford, P. Nicholls, hasło *Ansible*, w: *The Encyclopedia of Science Fiction*, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/ansible> [odw. 10.09.2019]. Rekwizyt nie wy-

nie może być w jakimś stopniu, nawet w banalnym zakresie, wykorzystywana w kształceniu w obszarze nauk ścisłych. Po pierwsze – dzięki swej popularności może stanowić motywację do podjęcia pracy naukowej, a ta znacznie mniej popularna odmiana *science fiction*, mieszcząca się w nurcie zwanym *hard SF* („twarda” fantastyka naukowa), „odnowiona” w latach 80. XX wieku¹⁵, stawia sobie inne zadania, chce stanowić nie tyle popularyzację, co odważne przedłużenie nauk ścisłych. Maksymalizację tego nurtu stanowi zapewne tworzenie światów alternatywnej fizyki, jak w *Innych pieśniach* Jacka Dukaja¹⁶ czy *Stare jest piękne* Davida Brina¹⁷.

Bywa jednak, że relacja między „science” a „fiction” ma charakter „czysto” retoryczny. Już przecież przed fikcją realistyczną stoi trudne zadanie wykorzystania siły perswazji, by przyciągnąć uwagę odbiorcy do lektury o zdarzeniach i osobach, które nigdy nie istniały, a które zaledwie mogłyby istnieć warunkowo¹⁸. Przed *science fiction* stoi zadanie znacznie trudniejsze.

Michael J. Klein dostrzega esencjonalne zbliżenie *science fiction* i nauki w najbardziej atrakcyjnym dla współczesnej humanistyki wymiarze, w konsekwencjach „zwrotu retorycznego” w nauce¹⁹. Proponuje włączenie teorii i historii konwencji do kursu retoryki naukowej. Obok tradycyjnych motywacji powierzchownych, czyli wykorzystania popularności *science fiction* w celu zaangażowania studentów, w ramach zorganizowania łatwego punktu wejścia (*point of entry*)²⁰ do skomplikowanej dydaktycznie dziedziny. Komunikacja między środowiskami naukowców i popularyzacja wiedzy, uzgadnianie i rywalizowanie teorii na gruncie narracji – wysunęły się tu na pierwszy plan.

daje się zresztą aż tak magiczny w świetle teorii kwantowego „splątania”. Zob. np. T. Sowiński, *Poplątane fotony*, „Młody Technik” 2010, nr 4, s. 56–59.

- 15 K. Cramer, *Hard SF*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge 2003, s. 91.
- 16 J. Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2003.
- 17 D. Brin, *The Practice Effect*, New York 1984.
- 18 S.R. Delany, *About 5,750 Words*, w: *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*, Middletown 2009, s. 10.
- 19 Tamże, s. 27.
- 20 M. J. Klein, *Incorporating SF into a Scientific Rhetoric Course*, w: *Practicing Science Fiction*, red. K. Hellekson, C.B. Jacobsen, L. Yaszek, Jefferson – London, s. 29.

Science fiction od dawna przestała pełnić funkcję popularyzatorską, ale w obliczu dokonującego się zwrotu retorycznego sytuacja zmieniła się po raz wtóry – wróciło dalekie echo popularyzacji. O ile jednak wcześniej jej funkcją było usługne przedstawianie hipotez poprzez ich uproszczoną fabularyzację, wyżej stawiającą atrakcyjność i zrozumiałość niż wierność wobec owych hipotez, to tym razem fantastyka naukowa zbliża się do nauki już nie tylko poprzez pasożytowanie. Relacja przesuwana się ku symbiozie. Zdaniem Jamesa Gunna science fiction stała się już metodą twórczą i metodą myślenia jednocześnie²¹. Jeśli tak wiele zależy od wyboru metody opisu i narracji, od komunikacji wewnątrzśrodowiskowej, a także od fikcjonalnego wymiaru samej hipotezy naukowej, to „fikcja naukowa” może stać się częścią większych procesów cywilizacyjnych i to częścią charakteryzującą się długim czasem trwania, pracującą nad naukowym zapleczem w dwóch perspektywach, łączącą wyrazistość samoświadomości (w perspektywie przyjętej sytuacji narracyjnej) z zagadką konstrukcji świata aktualnego fikcji, zwłaszcza w zakresie jego relacji wobec naszego świata aktualnego.

Klein pozostaje wstrzemięźliwy, gdy wypowiada się o tych stosunkowo nowych sposobach traktowania science fiction, wciąż trzymając w zanadru znane prawdy o inspiracjach czerpanych z fantastycznej literatury, o motywacjach, jakich dostarcza ona naukowcom, o bogatym repertuarze egzemplifikacyjnym. Z minieksperymentu edukacyjnego Kleina wynikało jednak, że do zasypania przepaści między „dwoma kulturami”²² lepiej przystosowani są humaniści, ponieważ to właśnie oni byli bombardowani hipotezami o nieprzekładalności międzykulturowej oraz o zależności światoo obrazu od języka w koncepcji Sapira-Whorfa, od

21 J. Gunn, *The Science of Science Fiction Writing*, Lanham 2000, s. 81. Wcześniej takie tezy formułował Umberto Eco: „W takim ujęciu każde zamierzenie naukowca (nie mam na myśli jedynie nauk fizycznych, lecz także hipotezy stawiane przez psychoanalizę, detektywa, filologa, historyka) stanowi grę o wysokim ładunku fantastyki naukowej. I przeciwnie, wszelka gra fantastycznonaukowa oparta jest na niezwykle śmiałej formie przypuszczenia naukowego”. U. Eco, *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989

22 S. Schwartz, *Science Fiction: Bridge Between the Two Cultures*, „The English Journal” 1971, nr 8, s. 1043–1051. Schwartz odnosi się do klasycznego wykładu C.P. Snowa – *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999 (*The Two Cultures*, 1959).

języka, w ramach którego istnieją przecież naukowe teorie. Nawet matematyka wymaga dyskursywnego wsparcia.

Większa aktywność humanistyki w szukaniu i tworzeniu pomostów łączących ją z naukami ścisłymi nie wynika z chęci „podłączenia się” do szybszej lokomotywy, lecz z potrzeby poszerzenia pola widzenia. Gdy teorie naukowe dążą do upowszechnienia, ustanowienia nowego paradygmatu²³, wkraczają na teren tworzenia wyobraźni zbiorowej, w której granica między wiedzą a iluzją, pasją poznawczą a psychologią tłumu, staje się nieostra. Być może tam powinni czekać humaniści.

Z takiej perspektywy można poszerzyć „ofertę edukacyjną” fantastyki naukowej, tym razem skierowaną już do humanistów, wzbogacić o kilka propozycji, które nie zmierzają do użycia fantastyki naukowej, lecz do jej aktywacji w obszarach edukacyjnych.

Jako pierwszy walor science fiction należy wymienić sceptycyzm, zdolność do przyjęcia metodologicznej podejrzliwości wobec globalnych procesów i nierozpoznanych, niejasnych motywacji. Najpełniejszy wyraz znajduje ta postawa w twórczości Stanisława Lema, choć on sam ukształtowany został przez (politycznego) ducha swych czasów. Lem niejednokrotnie dowodził, że zadaniem racjonalisty jest dyskredytacja niedowodliwych teorii i wewnętrznie sprzecznych projektów²⁴. W mocniejszym wariacie można mówić o potencjalnie „wywrotowym” charakterze konwencji, do czego jeszcze wróć.

Autorzy science fiction nie zawsze realizują te postulaty, ale wprawni czytelnicy gotowi są ich wyręczyć. Nie są oni tak uczuleni na stylistyczne potknięcia czy prostotę rozwiązań kompozycyjnych. Ze znacznie większym poświęceniem tropią niekonsekwencje budowy światów fantastycznych. To zrozumiałe, bowiem science fiction zawsze była konwencją światocentryczną²⁵. Im bardziej „aktualny świat fikcji”²⁶ jest zdystansowany wobec naszego świata aktualnego i dystans ten zakłada w swej semantyce, tym większej spójności czytelnik od niego oczekuje.

23 T. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Warszawa 1968.

24 M. Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

25 M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, nr 3, s. 382–383.

26 R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994, s. 171.

Światocentryczność, kolejny proponowany tu przeze mnie walor edukacyjny science fiction, nie służy jedynie ożywianiu fantastycznych światów. Pozwala on również na konfrontację tekstową świata czytelnika ze światem fikcyjnym. Darko Suvin uczynił z tej kognitywnej zasady definicyjne jądro fantastyki naukowej²⁷. Zainteresowany utopią jako neomarksista przeniósł zasady jej istnienia na fantastykę naukową, którą z kolei uczynił zjawiskiem nadrzędnym. Suvin nie przeszedł fazy pełnego oczyszczenia z ideologizacji, jest raczej przedstawicielem neomarksistów, którzy przeszli formalistyczne przeszkolenie i jego teoria nosi właśnie cechy formalistyczne, pozostając na tym stopniu ogólności, że okazuje się wciąż przydatna mimo obciążeń ideologicznych, podobnie jak dynamika ideologii i utopii w koncepcji Karla Mannheima²⁸. Zresztą, ostatecznie dość podobne teorie oparte na teorii wymienności modułów i redukcji światów do tekstowych modeli wygłaszali również dekonstrukcyjniści²⁹.

Warto zatem zwrócić uwagę na fakt, że moc poznawcza utworów fantastycznych nie tkwi tylko w ich ewentualnych wizjach futurystycznych, ale także w „konceptualnej dyslokacji”³⁰ jako zabiegu światostwórczym, prowadzącym do „poznawczego wyobcowania” odbiorcy (*cognitive estrangement*³¹), który stawiany jest przed podwójnie trudnym wyzwaniem: najpierw powinien zrekonstruować własny świat (albo zdekonstruować „świat odniesienia fikcji”³² narzucany mu przez autora), by następnie odnaleźć punkt połączenia światów (może to być rozwój jakiejś technologii, wynalazek, przemiany społeczne lub idea istnienia

27 D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven-London 1979.

28 K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, przeł. P. Miziński, Lublin 1992 (*Ideologie und Utopie*, 1929).

29 Np. G. Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*, Liverpool 1999, s. 5.

30 Z eseju Philipa K. Dicka *My Definition of Science Fiction*; cyt. za: J.L. Dorsey, *Peel[ing] apart Layers of Meaning in SF Short Fiction: Inviting Students to Extrapolate on the Effects of Change*, w: *Science and Speculative Fiction. Challenging Genres*, red. P.L. Thomas, Rotterdam 2013, s. 75.

31 D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 304. Polski przekład fragmentu *Metamorphoses of Science Fiction*.

32 S.R. Delany, *About 5,750 Words*, dz. cyt., s. 4.

światów alternatywnych) i rozpoznawać różnice między światami. Reguły poznawcze *science fiction* przypominają zatem poetykę Fiodora Dostojewskiego, jak ją widział Michaił Bachtin³³. Idee ulegają relokacji, by zmierzyły się w hiperbolizowanym, zmaksymalizowanym wymiarze niepozabawionym swej materialnej i słownej dosadności. W ten sposób wszystkie koncepcje i teorie będące punktem wyjścia twórców zostają wytrącone z ich „stref komfortu”³⁴, tworzą nowe stymulujące intelektualnie konfiguracje.

Mimo że *science fiction* stosuje realistyczne techniki uprawdopodobnienia fikcyjnych zjawisk, zdarzeń, rzeczy i osób, odwraca poznawczy porządek lektury. Jak twierdził Samuel R. Delany, czytelnik w czasie lektury nieustannie rekonstruuje aktualny świat możliwy, tak by wypowiedzi narratora i cytowanych przezeń postaci były w tym świecie sensowne³⁵. Lektura krótkich utworów fantastycznonaukowych może zatem posłużyć do odnowienia lektury „pogłębionej” (*close reading*), do zwolnienia tempa. Do najistotniejszych konsekwencji przyjęcia tego punktu widzenia należą: konieczność unowocześnień starzejących się kryteriów podziału literatury na rodzaje i gatunki, refleksja nad zasadnością podtrzymania tego podziału, przewaga ontologii nad epistemologią. Jako ćwiczenie wprowadzające do tej problematyki proponuję praktykowanie poezji fantastycznonaukowej. Jej konstruowanie, jak twierdzi Suzette Haden Elgin³⁶, polega na uprzednim wyobrażeniu fantastycznego świata lub wpisaniu się w już istniejący, by następnie wyobrazić sobie poetę, który tworzy z jego wnętrza, napisać wiersz, za którym stoi wirtualna epicka opowieść lub cykl powieściowy.

Dążenie do rozbudowywania światów również można spożytkować w edukacji. Dążenie to wiąże się głównie z postępującą i nieodwracalną, jak się wydaje, transmedialnością. Światy fantastyczne okazują się na tyle trwałe, że odbiorca łatwo przyzwyczaja się do zmian kodów „po tej stronie”, by bez zakłóceń funkcjonować po „tamtej stronie”. Eskapizm w naturalny sposób doczekał się swej rewolucyjnej. Immersyw-

33 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

34 J.L. Dorsey, dz. cyt., s. 75.

35 S.R. Delany, dz. cyt.

36 S.H. Elgin, *Science Fiction Poetry Handbook*, Cedar Rapids 2005.

ność staje się jedną z w pełni uprawnionych form odbioru, zanurzając odbiorcę w miarę możliwości bez reszty w fantastycznym uniwersum³⁷. Fantastyka prowokująca przyjęcie tej strategii odbioru oferuje czytelnikom szczególną przyjemność „przenoszenia się” do innego świata, podziwiania jego misternej struktury, uzyskania pełnej wiedzy o świecie, aż do poziomu, na którym niektórzy z odbiorców stają się współtwórcami uniwersum. Efektami takiej strategii odbioru są właśnie reprodukcje, kontynuacje lub uzupełnianie fabularyzacji wewnątrz uniwersum oraz poświadczane, np. przez zwycięstwo w konkursach, posiadanie wysokiego stopnia „wtajemniczenia” w mechanizmy i faktografię, które pozwalają odbiorcom pełnić funkcję „beta-testerów” produkcji osadzonych w uniwersum.

Ponieważ fantastyczne światy powinny spełniać kryteria spójności i wewnętrznej niesprzeczności (w ramach kanonów), do powyższych walorów edukacyjnych skłonny jestem dodać kompleksowość, wieloaspektowość pomocną w projektowaniu nauczania interdyscyplinarnego. Warto na chwilę wrócić do Lema, by przypomnieć jego *Fantastykę i futurologię*, w której obok przeważających opinii negatywnych pisarz wyjątkowo łaskawie potraktował powieści konsekwentnie i wielotorowo rozwijające wizję globalnych przemian, często w konsekwencji jednej radykalnej zmiany (przybycie Obcych, przełomowe odkrycie lub „cudowny wynalazek”). Zasłużone pochwały zebrała³⁸ na przykład powieść *Gwiazdy, moje przeznaczenie* Alfreda Bestera³⁹, która w tle dynamicznej akcji wyróżniała się spójnym obrazem świata powstałego w następstwie odkrycia możliwości jauntingu, czyli teleportacji. W *Powrocie z gwiazd* Lema⁴⁰ przełomową technologią, której konsekwencje były nieprzewidywalne, okazała się betryzacja, czyli „ulepszenie” ludzkiej natury. Odkrywanie równoległych i nachodzących na siebie konsekwencji, współzależności opisywanych procesów ekonomicznych, społecznych, kulturowych,

37 K.M. Maj, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.

38 S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Warszawa 1989, s. 162–176.

39 A. Bester, *Gwiazdy – moje przeznaczenie*, przeł. J. Manicki, „Fantastyka” 1983, nr 8–10 (*The Stars My Destination*, 1956).

40 S. Lem, *Powrót z gwiazd*, Warszawa 1961.

obyczajowych, językowych, tropienie ewentualnych sprzeczności mogą prowadzić do większych bądź mniejszych odkryć interpretacyjnych.

Science fiction pozwala na imaginacyjne włączenie czytelnika w kompleks przemian cywilizacyjnych, nawet jeśli często dzieje się tak dzięki wstępnej akceptacji koniecznych uproszczeń i schematów. Te ostatnie mogą być jednak sfunkcjonalizowane dzięki zestawieniu z „myśleniem modelowym”⁴¹, którego główną zaletą jest operatywność i otwartość na budowanie znaczeniotwórczych jukstapozycji. Różnice między różnymi typami modelowania wiedzy rozpatrywał swego czasu Charles Elkins⁴². Rozważania te nie straciły wiele na aktualności.

W ostatnim ćwierćwieczu jesteśmy świadkami próby odzyskania pragmatycznego wymiaru konwencji fantastycznonaukowej po latach dominacji przeglądów tematycznych, historycznoliterackich oraz strukturalistycznych. Próba ta wpisuje się w ramy nowych tendencji w literaturoznawstwie, określanych jako zwrot ku etyce, a nawet ku polityce⁴³. Przedtem musieliśmy odrzucić potoczne mniemania o science fiction, wedle których jest to twórczość eskapistyczna lub futurologiczna. Pierwsze z tych mniemań izoluje konwencję od rzeczywistości, drugie natomiast jest jednostronne i niweluje literackość. Ścieżka pomiędzy tymi skrajnościami wiedzie ku określeniu „paradygmatu ideologicznego” fantastyki naukowej z utrzymaniem, a nawet podkreśleniem, jej swoistości. Jej promotorzy próbują powtórzyć to, co dla powieści zrobił Michaił Bachtin⁴⁴, a na Zachodzie Ian Watt⁴⁵. A zatem, czy fantastyka naukowa podważa oficjalne ideologie, czy jest literaturą wywrotową? Przede wszystkim jednak, czy samo pytanie można sformułować tak radykalnie? Jak można bowiem doszukać się wywrotowości w takich utworach jak *Zagubiona przyszłość* Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki czy *Astronauci* Lema? Fantastyka naukowa może przecież wypełniać założenia oficjalnej

41 Por. R. Frigg, *Models and Fiction*, „Synthese” 2010, nr 2.

42 Ch. Elkins, *Science Fiction versus Futurology: Dramatic versus Rational Models*, „Science Fiction Studies” 1979, nr 1.

43 Zob. np. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.

44 M. Bachtin, *Epos a powieść (o metodologii badania powieści)*, przeł. J. Baluch, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

45 I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.

– nawet totalitarnej – ideologii. Poważny problem rodzi się na skrzyżowaniu dwóch zjawisk: autentycznego zapалу zwolenników wywrotowości SF oraz znanych perypetii związanych z definiowaniem science fiction.

Kobiety i kobiecość w fantastyce naukowej

Obraz kobiecości w fantastyce naukowej nie jest możliwy do zadowalającego wyizolowania w kategoriach „problemu” czy „kwestii”. Był w tej konwencji obecny od narodzin ze względu na charakterystyczny dla niej nacisk na konsekwentną kreację fantastycznego świata odmiennego od „naszego”¹. Zatem, nawet jeśli obraz kobiecości nie stanowi pierwszego planu kreacji, to zawsze jest rysowany jako wypadkowa innych czynników. Jeśli przesuniemy akcent z kreacji na autorstwo, to trudno pominąć też fakt, że *Frankenstein albo Współczesny Prometeusz*, powieść uznawana często za jedno ze źródeł science fiction, a nawet za powieść otwierającą tę konwencję², wyszła spod pióra Mary Wollstonecraft-Shelley, córki emancypantki Mary Wollstonecraft.

Gdziekolwiek zdecydujemy się zatem zacząć, do jakiegokolwiek książki fantastycznonaukowej zajrzemy, po jakiegokolwiek film sięgniemy, będzie to dobry punkt wyjścia analizy obrazu kobiecości w ramach nazwanej konwencji. Nie chodzi tu przy tym o logikę podejrzliwości, szukającą znaczenia w tym, czego autor zdaje się unikać, chodzi raczej o konsekwencję wymogu fantastycznego światostwórstwa, zasady, według której pisarz podejmujący się tworzenia w ramach science fiction powinien być świadom, że fikcyjny świat tworzą nie tylko słowa, ale także presupozycje, implikacje i przemilczenia.

-
- 1 Przez „nasz” świat rozumieć należy świat uznawany w akcie komunikacji literackiej za aktualny, rzeczywisty”. Por. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 131–133.
 - 2 Zob. np. B.W. Aldiss, *O pochodzeniu gatunku: Mary Shelley*, przeł. J. Kozak, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989.

Oczywiście, nawet jeśli zacząć możemy gdziekolwiek, nie oznacza to, że zawsze dojdziemy do tych samych wniosków. Obraz kobiecości zmienia się bowiem bardzo dynamicznie, co można dostrzec już po powierzchniowych śladach – staje się on coraz bardziej wyrazisty, ponieważ tematyka kobieca coraz częściej ujawnia się na pierwszym planie konstrukcji fantastycznych światów. Ewolucja ta najwyraźniej zaznacza się na linii trzech współbieżnych i współzależnych procesów: ilościowego przyrostu udziału kobiet w autorskim gronie fantastów, awansu nauk „miękkich” (społecznych i humanistycznych) w inżynierii światostwórczej, wreszcie – popularności teorii feministycznych.

Nie można pominąć szczególnie interesującego momentu po przejściu i stabilizacji „drugiej fali” feminizmu³, czyli na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku, gdy pisarki zaczęły szturmować branżowe nagrody literackie. Szczególną wyrazistością cechują się ówczesne kinowe i telewizyjne realizacje konwencji, a wśród nich *Star Trek* z królową Borg.

Pewność siebie rasa Borg opiera na świadomości przewagi siłowej, która z kolei wynika z efektywnej jednomyślności. W takim wariancie Borg sprawia wrażenie bezpłciowego („genderless cyborg species”⁴) superorganizmu, który poszerza swoją domenę w sposób „tautologiczny”, nie dopuszczając zmian i inności, siłowo standaryzując zasymilowane istoty dzięki implantom. Twór to bezpłciowy, a jednak wśród dronów rozpoznajemy w przeważającej większości męskie sylwetki humanoidów. Jak twierdzi Q, to nie są jednak „ani oni, ani one”.

Film *Star Trek: Pierwszy kontakt*⁵, emitowany kilka lat później (w 1996 roku), zaskoczył widzów pojawieniem się „królowej”, która bezdyskusyjnie przewodzi całemu supergatunkowi Borg. Umysł kolektywny upodobia się przez to do roju. Decentralizacja okazała się pozorną. Przewartościowanie to przypomina różnicę między utopią a dystopią, czyli między iluzją egalitaryzmu a cynicznym projektem efektywnego wyzysku. Władza w dystopii posługuje się jednocześnie

3 J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001, s. 36, 159.

4 M. Consalvo, *Borg Babes, Drones, and the Collective: Reading Gender and the Body in Star Trek*, „Women’s Studies in Communication” 2004, nr 2, s. 179.

5 *Star Trek: The First Contact* (USA, 1996).

pokusą i brutalną siłą, zawsze wmawiając obywatelom swą intelektualną przewagę. W przypadku kolektywu Borg retoryka prezentowana przez królową wydaje się nadmiarowa, skierowana raczej na zewnątrz, bo wewnętrzne więzy zapewniane są przez wszczepy. W filmie *Star Trek: Pierwszy kontakt* w scenie kuszenia przedstawiciela ludzkiej cywilizacji (a jest nim człekokształtny robot Data, któremu marzy się czasem człowieczeństwo) władczyni Borg wydaje z siebie ciche westchnienie, gdy jej głowa łączy się z „cyborganicznym” korpusem, westchnienie niegodne głowy tak bardzo racjonalistycznej i pozbawionej emocji wspólnoty.

Spośród wielu obcych cywilizacji i istot wykreowanych na potrzeby wielu odsłon ikonicznego uniwersum *Star Trek* Borg wyróżnia się efektywnością i przekonującym sprzężeniem wizerunku z przekazem. To zbiór istot humanoidalnych ras przekształconych w cyborgi, półorganizmy – półmaszyny. Wpisuje się w niezaprzeczalny urok jedności, stanowi perfekcyjny przykład realizacji samowystarczalnej utopii, a jednocześnie – wyraz lęku przed komunizmem⁶, podszyty fascynacją logiką przetrwania, powielania, dominacji i ekspansji. Borg symbolizuje wahanie między zdecentralizowanym zbiorowym umysłem a zmilitaryzowanym rojem. Przez intronizację królowej twórcy wplątują się w ten skomplikowany węzeł nadziei i lęków. Niekobieta kusi niemężczyznę, a przy tym oboje posługują się retoryką odwołującą się do człowieczeństwa. Jego istotą zaś wydaje się intymne doświadczenie własnej cielesności, wymykające się definicjom i ekspansywnej racjonalizacji.

Wymogi wyobraźni utopijnej, obejmującej „egzomimetycznie”⁷ możliwie jak najwięcej aspektów konstrukcji fantastycznych społeczeństw i kultur⁸, dobrze ilustrują niezwykle zagęszczenie znaczeniowe współczesnego obrazu kobiecości prowadzące do niezliczonych interpretacji. W przypadku tutaj analizowanym pierwszorzędą rolę odgrywa

6 R. Tindol, *The Star Trek Borg as an All-American Captivity Narrative*, „Brno Studies in English” 2012, nr 1.

7 Egzomimetyzm oznacza tworzenie fantastycznych rzeczywistości i opisywanie ich bez bezpośredniego odniesienia do „naszej” rzeczywistości. A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.

8 „[Gender] always intersects with other social hierarchies, including race, class, and sexuality”. R. Calvin, *Feminist SF*, „SFRA Review” 2010, nr 3, s. 4.

aktywne tło całej serii *Star Trek* oraz konwencji fantastycznonaukowej, w które uwikłane zostały postaci królowej Borg, Seven of Nine, a także Kathryn Janeway, pierwszej kobiety w *Star Trek* pełniącej funkcję dowódcy międzygwiazdowego statku⁹. Te trzy postacie tworzą interesujący wzór na tle „zmaskulinizowanego” wcześniej uniwersum. Z pewnością pierwszeństwo przyznać należy królowej Borg, zwłaszcza że wprowadzona została w atmosferze zaskoczenia, a jej debiut w scenie kuszenia Daty zasługuje na osobne notatki. W kreacji tej postaci seksualność łączy się z racjonalnością Borga. Owszem, królowa kusi androida, w którego wyposażeniu charakterologicznym scenarzyści umieścili powracające marzenie, by stać się człowiekiem. Oferuje mu zmysłowe przyjemności: „You are familiar with physical forms of pleasure?”, ale jednocześnie świadomie wykorzystuje swą seksualność do osiągnięcia założonych celów, samą siebie definiując jako „czyniącą ład z chaosu” („I bring order to chaos”). W tym wymiarze przypomina wcześniejsze, zwłaszcza te z „oryginalnej” serii¹⁰, schematy postaci kobiecych instrumentalizujących swą kobiecość atrakcyjność albo instrumentalnie potraktowanych (granica jest bardzo nieostra). Mia Consalvo uważa postać królowej za gest wycofania, krok wstecz¹¹ w stronę takich właśnie kreacji uznawanych za seksistowskie. Postać ta pozwala nam jednak uzmysłwić sobie istnienie podstawowych dylematów związanych z obrazowaniem płci. Poza tym, królowa nie jest po prostu powtórzeniem tamtych kreacji, bo – pamiętajmy – występuje już z innej pozycji. W jej przypadku nie mamy już bowiem wątpliwości – to ona jest podmiotem, czynnikiem aktywnym, nie podlega instrumentalizacji, przynajmniej na poziomie fikcyjnej rzeczywistości.

Seven of Nine występuje z innej pozycji. To uwolniona z kolektywu Borg istota, przedtem niewątpliwie kobieta, odznaczająca się kobiecymi przymiotami w sferze cielesności i ubioru¹², lecz niewykazująca

9 W czwartym serialu z cyklu – *Star Trek: Voyager* (1995–2001).

10 Przez oryginalną serię („the original series”, w skrócie TOS) rozumie się pierwszą serię, nad którą czuwał jej twórca Gene Roddenberry i w której kapitanem Enterprise był James T. Kirk (w „oryginalnej” linii czasowej).

11 M. Consalvo, dz. cyt., s. 184.

12 Szczegółowo omawia je, na moje szczęście, Mia Consalvo – dz. cyt., s. 186.

przy tym jakiegokolwiek zainteresowania seksualnością i nieobjawiająca wrażliwości uczuciowej przypisywanej tradycyjnie kobietom. Płeć w jej przypadku jest przypisywana z zewnątrz, nie określa osobowości, staje się wręcz wyzwaniem kolidującym z poczuciem tożsamości¹³.

Jeśli nawet postać królowej Borg uznać za „krok wstecz” i powrót do obrazu przerysowanej *femme fatale*, to właśnie *Seven of Nine* wydaje się realizacją idei „trzeciej płci”, czyli wyjściem poza binarność opozycji męskości i kobiecości. Ta trzecia opcja destabilizuje pola deskrypcji obu płci, w tym przypadku poprzez wprowadzenie nienaturalnego czynnika technologii, kreacji ukierunkowanej na realizację założonego celu. „Opcja trzeciej płci” (*third gender option*¹⁴) wyżej stawia zatem logikę celu niż logikę przyczyny, nie porządkując jednak przy tej okazji opozycji dwóch płci, prowadzi raczej do poczucia kryzysu i poznawczej niepewności. Przy dominacji celu nad przyczyną płeć i cielesność stają się elementami kodu semiotycznego, który wykorzystuje technologię jako narzędzie redefinicji kulturowego znaczenia samodefiniującego się indywiduum. Wymyka się ono przez to dualizmowi (dymorfizmowi) płci. Tak można rozumieć tezy sformułowane przez Donnę Haraway w słynnym *Maniście cyborga*, w którym hybrydyczność nie oznacza pogodzenia przeciwieństw, nawet w ramach *coincidentia oppositorum*, ale preferuje autoironię, wyodrębnianie i kultuwanie sprzeczności, radykalną niepewność. Nie chodzi tu zatem o dekonstruowanie tradycyjnej opozycji, która już przedtem definiowała kulturowe znaczenie płci, lecz o przekroczenie granicy, definiowanie na nowo w obliczu możliwości, jakie daje symbioza organizmu i maszyny, radykalny posthumanizm¹⁵.

Kreacja przywołanych wyżej postaci nawiązujących do norm kobiecości w *Star Trek* umieszczona została na tle aktywnej tradycji konwencji fantastycznonaukowej.

13 „Gender is something to be performed or acted out, not a given, immutable part of our being. As a drone. *Seven of Nine* was not constructed as a gendered creature, and so was not required to «perform» a gender, or engage in gendered activity [...]”. M. Consalvo, dz. cyt., s. 185.

14 B. Attebery, *Decoding Gender in Science Fiction*, New York 2002, s. 8.

15 W.S. Haney, *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction*, Amsterdam – New York, s. 10.

Najbliższym kontekstem jest oczywiście ewoluująca w ciągu kilkadziesiąt lat seria filmów i seriali współtworzących fantastyczne uniwersum *Star Trek*. Pierwsza seria (wspomniana wyżej „oryginalna” seria), jak wszystkie kolejne, jest znakiem swych czasów i kultury, waha się między postępowością a konserwatyzmem w przypisywaniu ról społecznych oraz w określaniu relacji między płciami i gatunkami, czyli między „swojskim” i obcym. Zazwyczaj serial ten uznawany jest za demonstrację utopijnej, pacyfistycznej wizji zwycięstwa zachodniego modelu demokracji. Na drugim planie twórcy „oryginalnego” serialu umieścili czarnoskórą porucznik Uhurę, ale jednocześnie przypisali jej wizerunkowi hiperbolizowane atrybuty cielesnej seksualności. Krytycy wskazują na asekuracyjność twórców serialu generującą dylematy i sprzeczności. Postaci kobiece, nawet jeśli zajmują centralne miejsce w fabułach, także jako epizodyczni obcy, najczęściej utrwalają wzorzec *femme fatale* lub wzorzec słabej fizycznie, empatycznej istoty. Nadzwyczaj łatwo poddają się też urokowi kapitana Kirka, którego seksualność także podlega hiperbolizacji. Funkcje społeczne i miejsce w hierarchii służbowej utrwalają ten obraz: Uhura przypomina „kosmiczną recepcjonistkę”, a pozostałe postaci kobiece realizują standardy kobiecego piękna oraz wzorce zawodów „kobięcych”¹⁶.

Sytuacja do pewnego stopnia powtarza się w serialu *Star Trek: The Next Generation* (20 lat później), mimo widocznych prób umieszczania postaci kobiecych wyżej w hierarchii służbowej¹⁷. Deanna Troi, jedna z kluczowych postaci w załodze kierowanej przez kapitana Pickarda, pełni funkcję doradczynie dysponującej charakterystycznymi dla jej rasy zdolnościami empatycznymi. Komandor porucznik Beverly Crusher pełni za funkcję głównego oficera medycznego. Jedyna kobieca postać wyłamująca się ze schematu społecznej roli przypisywanej kobietom, porucznik Tasha Yar, oficer ochrony, wyróżnia się także wizualnie – krótkimi włosami i spodniami¹⁸. Emocje towarzyszące wprowadzeniu tej po-

16 M. Consalvo, dz. cyt., s. 179.

17 O świadomości wagi kwestii związanych z płcią świadczy zamiana frazy powtarzającej się w narracji otwierającej odcinki „oryginalnego” serialu *Star Trek*: „to boldly go where no man has gone before” na postać neutralną: „to boldly go where no one has gone before”.

18 Widzowie pamiętający ubiór porucznik Uhury właściwie ocenią różnicę.

stacy szybko przygasły, a sama postać zaczęła pełnić wyłącznie funkcję „znacznika” postępowości. Aktorka – Denise Crosby – zmęczona jednostronnością kreacji, zrezygnowała z udziału w serialu tuż przed końcem pierwszego sezonu. Role kobiece wzmocniły się w następcy Następnego pokolenia, czyli w serialu *Star Trek: Deep Space Nine*, ale prawdziwy przełom nadszedł dopiero w *Star Trek: Voyager* w kreacji kapitan Janeway. Premiera serialu miała miejsce w 1995 roku, a więc na rok przed premierą Pierwszego kontaktu i „królowej” Borg na dużym ekranie.

Szersze tło tych przemian stanowi ewolucja całej konwencji fantastycznonaukowej, wyczulonej na „kwestię” płci nie tylko ze względu na wspomnianą przeze mnie na wstępie światocentryczność, ale także ze względu na androcentryczność przypisywaną tej konwencji, do pewnego stopnia słusznie. Zdecydowali o niej głównie wydawcy w okresie ustalania konwencji w Stanach Zjednoczonych (lata 1920–1950), kładący nacisk na określenie wyraźnej grupy docelowej, której określenie zresztą powinno zawsze znajdować się w punkcie wyjścia opłacalnych przedsięwzięć. Aż do lat 60. płeć była jednym z elementów traktowanych bardzo konwencjonalnie, właśnie ze względu na dominację mężczyźni wśród publiczności i autorów¹⁹. Autorki nie ujawniały imion bądź posługiwały się pseudonimami, np. C(atherine) L. Moore, Andre Norton (Alice Mary Norton), a później James Tiptree, jr. (Alice Bradley Sheldon).

Nie można jednak mówić o jednolitości w ramach fantastycznonaukowej konwencji. Mimo statusu literatury „taniej” i eskapistycznej, zawsze był i jest w niej obecny nurt eksperymentu myślowego i stylistycznych reorientacji. Warto pamiętać, że już w 1944 roku opublikowana została nowela C.L. Moore *No Woman Born*, zapowiadająca popularną feministyczną cyborgizację lat 80., w której znaki płciowości podlegały relokacji²⁰, łącząc żeńską identyfikację (sprzężoną z cechami psychiki) z fizyczną siłą i sztucznością (nienaturalnością)²¹. Z pewnością też, niez-

19 B. Attebery, dz. cyt., s. 5. A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London – New York 2006, s. 75.

20 T.L. Wymer, *Feminism, Technology, and Art in C. L. Moore's „No Woman Born”*, „Extrapolation” 2006, nr 1, s. 51–65.

21 B. Attebery, dz. cyt., s. 6.

leżnie od ładunku ideologicznego, fantastyka naukowa – konserwatywna czy postępową – przyczyniała się do wzmocnienia świadomości kulturowej funkcji płci. Podobnie jak postać królowej Borg kreacja bohaterki noweli Moore opiera się na sprzecznościach i konfliktach, konfrontując nowatorstwo problematyki z tradycyjnymi rozwiązaniami fabularnymi i narracyjnymi. Popularność pchała konwencję ku utrwalaniu społecznych norm, a wewnętrzna dynamika rozwoju konwencji sprzyjała uwalnianiu wariantowości światostwórstwa (zawierającego często daleko idące społeczne i kulturowe konsekwencje).

Fantastyka naukowa od początku potrafiła prowokować do uznania świata (światów) za poznawczy konstrukt, a fakt ten znacznie później wykorzystali zwolennicy kulturowych konstruktywizmów rozmaicie nacechowanych ideologicznie. Konwencja ewoluuje bowiem w kierunku pozorowania samodzielności fantastycznych światów, czyli w stronę „egzomimetyzmu”, w którym fantastyka posługuje się perswazyjnymi, narracyjnymi technikami charakterystycznymi dla realizmu. Dodatkowo, jeśli za poznawczo-ideologiczny wyróżnik *science fiction* uznamy chwyt defamiliaryzacji i wyobcowania (*estrangement*²²), to pewna doza agresywności w pisarskiej „polityce informacyjnej” służy wypełnieniu istotowej funkcji fantastyki naukowej.

Dzięki pełnemu uznaniu tego potencjału *science fiction* sytuacja zaczęła się, także pod wpływem szerszych przemian kulturowych, radykalnie zmieniać w latach 60. XX wieku. Autorki literatury fantastycznej przemówiły pełnym głosem, a wiele z nich osiągnęło status klasyków. Wśród nich znalazły się Ursula K. Le Guin oraz Joanna Russ. W 1972 roku Russ krytykowała konserwatywną wizję przyszłości dominującą w popularnej fantastyce naukowej, określając ją mianem „międzygalaktycznych przedmieść” (*intergalactic suburbia*)²³. Wyodrębniła powtarzające się struktury dotyczące ról płci, rasy i klas społecznych, nieodbiegające daleko od amerykańskiej codzienności lat 50. Częściowo zarzuty te były spóźnione, bo sytuacja po „nowej fali” w fantastyce brytyjskiej i po przemia-

22 D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, dz. cyt.

23 J. Russ, *The Image of Women in Science Fiction*, w: *Images of Women in Fiction*, red. S. Cornillon, Bowling Green 1972, s. 81; zob. też: L. Yaszek, *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*, Columbus 2008.

nach stylistyczno-ideologicznych w amerykańskiej SF, których znakiem była antologia *Niebezpieczne wizje* pod redakcją Harlana Ellisona, uległa daleko idącym zmianom: tabu obyczajowe zostało ostatecznie przełamane, a fantastyka naukowa oddała się w dużym stopniu fantazjowaniu na temat odmiennych, możliwych i niemożliwych, ale inspirujących konfiguracji płci biologicznej i jej kulturowych uwarunkowań. W rodzimej fantastyce naukowej podobne zmiany przypadły na lata 80. ubiegłego wieku.

Trzeba tu jednak zaznaczyć, że wizerunek kobiecości w polskiej SF stanowi zjawisko osobne i znacznie mniej interesujące z kilku względów. Po części przyczyniła się do tego dominacja Stanisława Lema aż do późnych lat 70.²⁴, a później – popularność tematyki socjologicznej. W tej ostatniej pojawiały się postacie kobiece, ale nawiązywały one do specyficznego, symbolicznego (i właściwie instrumentalnego) obrazu kobiecości obecnego w klasycznych antyutopiach i dystopiiach. W latach 90. sytuacja zaczęła się zmieniać²⁵. Większość autorek literatury fantastycznej przyciągnęła jednak *fantasy*. O „deficycie polskich autorek science fiction” pisze Maria Głowacka²⁶. Zauważa ona nawet wyraźny podział według klucza płci: „Owa męskocentryczność przejawia się także w dualnym podziale fantastyki, w tym, że kobietom przypisuje się sferę *fantasy*, a obszar *science fiction* czyni się domeną mężczyzn. Świadczy o tym chociażby dominacja autorek *fantasy* nad twórczyniami *prozy science fiction*”²⁷.

Wzrost rangi kobiecości i problematyzowanie dominujących w kulturze Zachodu sposobów jej postrzegania realizowały się w różnych, często niewspółbieżnych nurtach. Z jednej strony podkreślano rangę swoistości społecznej roli kobiety i jej sposobu postrzegania rzeczywistości, jak w klasycznych nowelach Pameli Sargent *Rwij błękitne róże* (*Gather Blue*

24 Niechęć Lema do seksualnej cielesności w kontekście cyberfeminizmu przypomniała ostatnio Grażyna Gajewska. G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 279.

25 Zob. G. Gajewska, dz. cyt., s. 280–281.

26 M. Głowacka: *Wstęp do teorii trzech kregów kobiecej prozy science fiction w Polsce. Na przykładzie twórczości Antoniny Liedtke i Anny Kańtoch*, „Wielogłos” 2013, nr 4, s. 122.

27 Tamże, s. 125.

Roses, 1972) czy Pameli Zoline *Ciepła śmierć wszechświata* (*The Heat Death of the Universe*, 1967). Utwory tego typu współtworzą nurt opozycyjny wobec techniczno-naukowej *hard science fiction*, w większym stopniu zainteresowany historią idei i ich potencjałem – „soft” *science fiction*. Nurt ten chętniej odwołuje się do spekulacji niż do ekstrapolacji jako „silnika” konwencji²⁸ oraz częściej i otwarcie podejmuje aktualne kwestie społeczne²⁹. Z drugiej strony, zwłaszcza w wizualnych realizacjach konwencji SF, począwszy od lat 80. XX wieku, pojawia się postać kobiety wojowniczkki, której ikonicznym przykładem jest Ripley z serii filmów *Obcy* (*Alien*).

Science fiction coraz częściej podejmowała się rewitalizacji swego utopijnego wymiaru. Kreacje fantastycznych światów oddalały się od eskapizmu i futurologii, a zbliżały do metaforyzacji, alegoryzacji, hiperboli oraz społecznego aktywizmu. Myślenie utopijne oferuje wygodne narzędzia tak krytyki istniejących rządzeń społecznych, jak kreowania radykalnych wizji pozytywnych³⁰. Bieguny te tradycja utopijna określa jako dystopijny i utopijny, łączy je jednak kompleksowość myślenia i odwaga kreowania fikcjonalnych światów będących konglomeratem obserwacji i teorii³¹. W najbardziej schematycznych realizacjach fabularnych sprowadza się to do alegorycznego ilustrowania społecznej marginalizacji roli kobiet, ich uprzedmiotowienia, lub do odwrócenia ról społecznych, czyli do prezentacji rządów kobiet. Fantastyka naukowa

28 B. Stableford, *The British and American Traditions of Speculative Fiction*, w: *Contours of the Fantastic*, red. M.K. Langford, New York 1990.

29 Społeczny wymiar kobiecości obecnej w *science fiction* zdominował lata 2014–2016 w amerykańskim środowisku pisarskim. Afera związana była z nagrodą Hugo i naciskami ze strony samozwańczych obrońców „męskiej” *hard science fiction* zgrupowanych w ruchach *Sad Puppies* oraz *Rabid Puppies*. Wydarzenia te wraz z ich kontekstem szczegółowo opisała Anna Oleszczuk – A. Oleszczuk, *Sad and Rabid Puppies: Politicization of the Hugo Award Nomination Procedure*, „*New Horizons in English Studies*” 2017, nr 2.

30 P. Melzer, *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*, Austin 2006, s. 11: „Science fiction’s fantastic aliens and distant planets can thus become the imaginative testing grounds for feminist critical thought. [...] These alien constructions, embedded within a narrative context that enables identifications, can provide us with empowering metaphors that allow critical evaluations of the theories we rely on to explain our social realities”.

31 M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008.

dodaje więc wyrazistości jednemu z podstawowych dylematów, przed którymi staje feminizm postrzegany czasem iluzorycznie jako jednolity ruch wiodący ku redefinicji kobiecości, a w rzeczywistości właśnie przez ten dylemat rzeczywiście rozwarstwiany: z jednej strony przedsięwzięcie feministyczne potrzebuje podtrzymania humanistycznej koncepcji mocnego podmiotu, a z drugiej – chętnie korzysta z poststrukturalistycznej fragmentaryzacji tegoż podmiotu. Obie te potrzeby wydają się poszukiwać sprzężenia właśnie w sferze granicznej między teorią a fikcją fantastyczną, wymagają jedynie jakiejś formy kulturowego usankcjonowania tej sfery³². W dyskursie społeczno-filozoficznym tworzą zaś po prostu różne typy i oblicza feminizmu.

Tak potraktowana fantastyka naukowa stała się czymś w rodzaju „kulturowego barometru”³³, wskazującego linie napięć między utopią a ideologią, kreśli też rysunek aktualnych teorii społecznych, a w ich ramach – sieć wyobrażeń społecznych³⁴. Jeśli przyjąć, za Sarą LeFanu, autorką klasycznej monografii interesującego nas zjawiska, że feministyczna science fiction czerpie z dwóch tradycji: fantastyki „gotyckiej” oraz utopijnej³⁵, to wynik tego mariażu wydaje się czytelny – łączy on zainteresowanie radykalnością wizji społeczności odmiennej od „naszej” z odwagą podejmowania zmetaforyzowanej i eksplikowanej psychologizacji.

Wśród najczęściej omawianych utopijnych powieści science fiction, nie tylko w kontekście płci, znajduje się *Lewa ręka ciemności* (*The Left Hand of Dar-*

32 Dylemat ten sformułowała Sarah LeFanu, a za nią Veronica Hollinger w kontekście *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood: V. Hollinger, *Feminist Science Fiction: Breaking Up the Subject*, „Extrapolation” 1990, nr 3, s. 234: „In this sense, we can read *The Handmaid’s Tale* as a model for feminist science fiction, and for contemporary feminism as a movement, demonstrating as it does its allegiance to the principles of humanism, while at the same time questioning that humanism from a position of poststructuralist irony. No resolution of these two positions is possible at this point in our history, nor is such a resolution even desirable”.

33 M. Consalvo, dz. cyt., s. 178.

34 P. Melzer, dz. cyt., s. 2–3. S. Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham 1993, s. 21: „Given a thematics profoundly engaged with social structures and sexual difference and potentially heterotopic discursive practices, the relevance of SF to a feminist politics should not be mysterious”.

35 S. LeFanu, *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*, London 1988, s. 53–55.

kness, 1969) Ursuli K. Le Guin. Na planetę Gethen przybywa wysłannik Ekumeny, luźnego związku światów zamieszkanym w większości przez humanoidy. Wraz z bohaterem-narratorem poznajemy kulturę i polityczną strukturę obcego świata. Okazuje się, że dziwna – z perspektywy wysłannika – relacja płci biologicznych wyznacza kompleksową konstrukcję całej cywilizacji. Getheńcy są hermafrodytami, a płeć określa się w relacji do płci wybranego partnera w okresie „kemmeru”. Charakter intymnych związków między Getheńczykami stanowi strukturę głęboką, decyduje o wspólnocie, a globalne polityczne podziały wynikają z powierzchownych różnic. Z kolei powieść Marge Piercy *Woman on the Edge of Time* (1976) zawiera utopijną wizję możliwego wariantu przyszłości radykalnie modyfikującej pojmowanie roli kobiety (powiązania atrakcyjności z seksualnością), macierzyństwa, rozmnażania i wychowywania dzieci (dzieci mają troje genetycznych rodziców, a same rodzą się w inkubatorach przypominających akwaria), z czego wynika system polityczny oparty na rotacji i losowości.

Pisarki fantastyczne coraz częściej rozpoznają rolę języka, który może pełnić funkcję represywną, ale może także prowadzić do pełniejszego zrozumienia społecznej roli kobiet i zmiany stanu rzeczy. W powieści *Native Tongue* (1984) Suzette Haden Elgin tworzy sztuczny język *láadan*, dzięki któremu kobiety mogą w pełni wyrazić bogaty świat emocji i społecznych relacji z własnej perspektywy. W fikcyjnym 1996 roku obywatelki Stanów Zjednoczonych straciły prawa obywatelskie. Akcja powieści toczy się już w XXII w., w którym grupa językoznawczyń, sformowana dzięki kontrolowanemu rozrodowi jako pomoc w projekcie międzycywilizacyjnego przekładu, tworzy sztuczny język konkurencyjny wobec oficjalnego. Zmaskulinizowany język oficjalny służyć ma na przykład wymazaniu cywilizacyjnych dokonań kobiet. Elgin, jako językoznawczynie, przeniosła do fikcji poglądy wyrażane gdzie indziej, w twierdzeniach asertorycznych: „[...] prawdziwe mechanizmy utrwalające pozycję kobiety nie należą do domeny prawa, lecz języka”³⁶. W język *láadan* kobieta to „with”, a mężczyzna – „withid”. Kierunek derywacji jest więc odwrotny niż w języku angielskim.

36 „True mechanisms that maintain the position of women are not legal ones, but linguistic ones”. S.H. Elgin, *The Gentle Art of Verbal Self-Defense*, New York 1980, s. 282.

Jak widzimy, *science fiction* jako metoda twórcza oferuje z jednej strony sposobność do hiperbolizacji tego, co nieakceptowane, a z drugiej – do kreacji innej rzeczywistości, a właściwie generowania niewyczerpywalnych kombinacji. Albowiem to różnorodność stanowi o sile fantastycznonaukowej konwencji³⁷. Konstrukcję światów w jej ramach charakteryzuje przecież kategoria możliwości, nie konieczności. W procesie poznawczym, który towarzyszy lekturze, dominuje poczucie zadziwienia (*sense of wonder*), które rodzi się na tle identyfikacji tego, co już znane³⁸. W toku ewolucji fantastyka naukowa wytworzyła swoistą pozycję w kulturze, w której potencjalnie każda sytuująca się w opozycji do władzy i normy grupa społeczna może odnaleźć w niej sojusznika. Darko Suvin w centrum konstrukcji narracyjnej i w procesie lektury umieścił zjawisko „wyobcowania” (*estrangement*). Chwył ten służy ożywieniu czytelniczego doświadczenia „własnego” świata. Tak rozumiane samopoznanie odbywać się może jedynie poprzez zakreślenie granicy między własną rzeczywistością jako niejawnym konstruktem a jawnie fikcyjnym (fantastycznym) światem³⁹. Wywrotowy czynnik *novum* Darko Suvin przeciwstawia siłom konserwatywnym, utrwalającym obecny porządek. A przy tym *science fiction* jest deprecjonowana przez oficjalne siły opiotwórcze.

Zadaniem *science fiction* byłyby zatem eksperyment mentalny wpisany w formę literacką, czyniący z niej metodę tworzenia, myślenia i odbioru. Nie oznacza już ona prostoliniowej ekstrapolacji, która stanowiła punkt wyjścia fantastyki naukowej w czasie narodzin konwencji. Oznacza teraz raczej konieczność nieustannego konfrontowania światów: fikcyjnego i rzeczywistego, jako konstruowanych, „obrysowanie i uzmysławianie konturów różnicy, (...) aby uczyć, że [nasz] świat jest konstruktem” –

37 Właśnie w bogactwie możliwych światów istoty fantastyki naukowej poszukiwał Roger Caillois – *Science fiction*, w: *Spór o SF*, dz. cyt., s. 187–188. W odniesieniu do obrazu kobiecości o wolności, którą daje *science fiction* pisała również Sarah Lefanu – dz. cyt., s. 5. Podobnie pisała Pamela Sargent we wstępie do antologii *Women of Wonder* (1974). Obie autorki uznawały szczególną przydatność fantastyki (w tym także fantasy) do fikcjonalnego eksperymentowania.

38 P. Melzer, dz. cyt., s. 3.

39 D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyńsk, B. Okólska, Poznań 1989.

pisala Gwyneth Jones⁴⁰. Relatywizm ma tu charakter metodologiczny, nie prowadzi do rozmycia różnic, lecz do dekonstrukcji, którą zresztą Jones umieściła w tytule swej książki *Deconstructing the Starships*. W konsekwencji, jak zauważa Melzer, „fantastyczni obcy i odległe planety mogą się stać imaginacyjnym poligonem dla filozofii feministycznej”⁴¹. A wcześniej: „Niektóre z fantastycznonaukowych tekstów nie tyle włączają problematykę feministyczną, co właściwie ją tworzą”⁴². Obraz kobiecości i problematyka płci nie są zatem tylko tematem obecnym – od czasu do czasu – w fantastyce naukowej, stanowią „integralny element jego estetycznej i intelektualnej konstrukcji”⁴³.

40 G. Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*, Liverpool 1999, s. 5.

41 P. Melzer, dz. cyt., s. 11: „Science fiction’s fantastic aliens and distant planets can thus become the imaginative testing grounds for feminist critical thought”.

42 „Some science fiction texts not only incorporate feminist theory but actually produce it.” P. Melzer, dz. cyt., s. 10.

43 B. Attebery, dz. cyt., s. 10.

Między tłumem a umysłem kolektywnym

Umysł kolektywny jako topos

Tłum jest faktem. Tworzy się przez sumowanie. Owszem, w tłumie „jednostki” – po przekroczeniu granicy zwanej przez psychologów deindywidualizacją¹ – zachowują się inaczej, ale zachowanie to ma charakter nietrwały, tak jak więzi budujące tłum. Tłum można wykorzystać, tymczasowo zorganizować, obserwować, ale nie jest on źródłem podmiotowości, samostanowienia. Umysł kolektywny posiadałby właśnie tę cechę... gdyby istniał. Sam określałby swoje cele i dążyłby do ich realizacji, mimo że miałby charakter złożony. Tryb warunkowy jest tu zasadny, bo umysł kolektywny pozostaje tworem retoryczno-artystycznym, toposem, zespołem obrazowo-językowym służącym argumentacji. Czasem się nim straszy, czasem kusi. Funkcjonować może w ramach metaforyzacji, alegorii czy hiperboli, dla oznaczenia zmaksymalizowanej intelektualnej współpracy. Najwięcej energii w kształtowanie toposu wkładają oczywiście entuzjaści, szczególnie ci promujący radykalną przemianę ludzkiej mentalności, związaną z dynamicznym rozwojem komunikacji internetowej. Społeczny obraz umysłu kolektywnego współtworzą jednak również jego przeciwnicy. Zapewne największym zagrożeniem pozostaje moc konformizmu. Ograniczenia stają się szczególnie widoczne w obliczu konieczności podjęcia decyzji².

1 Zob. np. D.G. Myers, *Psychologia społeczna*, Poznań 2003, s. 370; S. Dzięcielska-Machnikowska, *Tłum i społeczeństwo*, Łódź 1998.

2 Zjawisko „grupowego myślenia” (groupthink) w amerykańskiej polityce zagranicznej opisał Irving L. Janis w klasycznej książce *Victims of Groupthink* (Boston 1972).

Polaryzacja stanowisk zawsze pośrednio służy wydobyciu przedmiotu sporu, ale także – postępującemu zagarnianiu problemów peryferyjnych. Topos funkcjonuje jako punkt przecięcia i element rozgrywki, a jego operatywna gotowość staje się odwrotnie proporcjonalna do rozrostu.

Dyskursy się nakładają, a istota rzeczy, czyli pojęcie, które można by względnie precyzyjnie zdefiniować, rozmywa się. Poszczególne elementy formuły słownej podlegają wymianie, wiodąc w różnych kierunkach i wskazując na różne źródła. Elementy te zawsze wymagają dookreślenia: obok „umysłu” w toposie pojawiają się „mózg” oraz „inteligencja”; „kolektywny” z kolei rywalizuje z „kolaboratywny”, „grupowy”, „zbiorowy”. Zmiany formuły pociągają za sobą także oczywiste przesunięcia „w głębi” toposu.

Umysł kolektywny pozostaje zatem w sferze potencjalności. Tropić można dyskursywne tendencje, które ogniskują się właśnie na tym toposie, traktujące umysł kolektywny jako konieczny produkt ewolucji, godny lub niegodny realizacji projekt, wreszcie – jako fakt. Nawet w tym ostatnim przypadku, gdy autorzy uznają, że umysł taki już się pojawił, nie jest on obiektem badań, ale punktem docelowym argumentacji wznoszącej się na coraz wyższe poziomy abstrakcji.

Właśnie jako „potencjalne pole badawcze” traktuje inteligencję kolektywną Geoff Mulgan³. Autor skupia się na zebraniu rozproszonych fragmentów badań od dłuższego czasu funkcjonujących w ramach rozmaitych dyscyplin. Badania nad inteligencją kolektywną musiałyby mieć zatem charakter inter- i transdyscyplinarny, angażujący takie dyscypliny jak: technologia informacji, cybernetyka i robotyka, psychologia, ekono-

Z naszego punktu widzenia zjawisko to jest istotne, ponieważ „myśleniu grupowemu” sprzyja poczucie prestiżu i wzajemne uznanie kompetencji członków grupy decyzyjnej. Lęk przed odrzuceniem i nadmierna ufność we własne siły prowadzi do przyjmowania najgorszych rozwiązań i blokowania rozwiązań alternatywnych. Zjawisko to staje się tym bardziej dotkliwe, im władza grupy większa, a właśnie wraz ze wzrostem władzy prawdopodobieństwo pojawienia się *groupthink* rośnie. Sama nazwa odnosi się zresztą bezpośrednio do *newspeak* z Roku 1984 George’a Orwella (do słów *goodthink*, *crimethink*).

3 G. Mulgan, *True Collective Intelligence? A Sketch of a Possible New Field*, „*Philosophy and Technology*” 2014, nr 1.

nia czy biologia. Mulgan pisze o nich w kategoriach rozpiętości, wskazując jednocześnie, że właściwie w każdej dziedzinie można znaleźć okruchy zainteresowania mechanizmami i konsekwencjami formowania się „inteligencji w większej skali”⁴. Zadziwia go przy tym fakt, że tak niewiele można znaleźć rzeczywiście użytecznych koncepcji. Łatwo to wyjaśnić koniecznością samoodniesienia teorii inteligencji kolektywnej, która – jako konieczna twórcza synteza różnych metodologii i stanowisk – sama powinna wykazywać cechy obiektu, który zamierza badać. Niedostateczny rozwój badań świadczy zatem, w sposób oczywisty, przeciwko samemu obiektowi uwikłanemu w aporetyczną równoległość i współzależność opisu i kreacji. Z perspektywy humanistycznej sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, rozrywając koło hermeneutyczne, ponieważ dużą część działalności syntetyzującej i interpretacyjnej w ramach wielu dyskursów posługujących się topiką inteligencji kolektywnej zrzucono na przetwarzanie maszynowe i sztuczną inteligencję, które – same w sobie – pozostają wysoce problematyczne.

Ze względu na postulatyczny charakter projektowanych badań nad kolektywną inteligencją, czyli ich wychylenie w przyszłość, Mulgan przyjmuje w swoim szkicu podwójną perspektywę: z jednej strony podsumowuje istniejące już rozproszone minidyskursy, z drugiej – wskazuje problemy, które mogłyby się okazać miejscami wspólnymi dla tych badań, czyli relacje między inteligencją ludzką a maszynową, możliwe zyski płynące ze wzmocnienia inteligencji indywidualnej, rozpoznanie ewentualnych zagrożeń. Jak widać, Mulgan akcentuje etyczny i cywilizacyjny wymiar potencjalnych prac. Wydaje się to naturalne, bo właśnie przy globalizacji perspektywy najczęściej pojawia się interesujący nas tutaj topos. Gdy Mulgan wspomina o badaniach empirycznych, zwraca się ku biznesowym modelom zarządzania⁵, a gdy projektuje eksperymentalne badania – ku przedsięwzięciom internetowym, takim jak Twitter, Wikipedia czy Kickstarter⁶.

Dróg wiodących ku refleksji nad umysłem kolektywnym jest bardzo wiele, większość z nich nabrała wyrazistości w XX wieku, w okre-

4 Tamże, s. 133.

5 Tamże, s. 139–140.

6 Tamże, s. 140–141.

sie wzrostu zainteresowania masowością ruchów społecznych, wraz z końcem wielkich systemów filozoficznych i kulminacją cywilizacji przemysłowej. Wyliczenie wszystkich tendencji sprzyjających takiemu modelowi myślenia (afirmatywnemu oraz sceptycznemu) samo w sobie zajmuje dużo miejsca. Spróbuję je wyliczyć, zachowując charakterystyczny nieporządek będący rezultatem wieloaspektowości zjawiska. Do tych tendencji należałoby zatem zaliczyć: utylitaryzm (m.in. Jeremy Bentham, John Stuart Mill), pozytywizm (Émile Durkheim), organicyzm (Herbert Spencer), marksizm (afirmatywnie o kolektywizmie, negatywnie o automatyzacji produkcji), psychologia tłumu (Gustave Le Bon), teoria deindywiduacji, eksperymentalna psychologia społeczna (Philip Zimbardo i jego „efekt Lucyfera”⁷), behawioryzm (spektakularny i kontrowersyjny B.F. Skinner⁸), cybernetyka (Norbert Wiener⁹), religijna koncepcja Pierre’a Teilharda de Chardin (noosfera i „punkt omega”), teoria systemów (także społecznych), specjalizacja w naukach ścisłych i zespołowy charakter badań, społeczna natura poznania naukowego (Ludwik Fleck¹⁰, Thomas Kuhn¹¹), strukturalizm i poststrukturalizm (szczególnie symboliczna „śmierć autora” w słynnym artykule Rolanda Barthes’a z 1967 roku¹²), teoria zarządzania, teoria społeczeństwa informatycznego (Manuel Castells¹³), technologia informacji i otwarte oprogramowanie (Eric Raymond), zespołowe działania na poziomie mikro i makro w biologii, teoria zarządzania, organizacji, negocjacji i podejmowania decyzji (m.in. James G. March), teoria sztucznej inteligencji i posthumanizm (Marvin Minsky, Ray Kurzweil), projektowanie organiczne (np. Christopher Alexander, którego koncepcje projektowania architektonicznego zostały przełożone na języki innych dziedzin), „ko-

7 P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko i in., Warszawa 2008.

8 B.F. Skinner, *Poza wolnością i godnością*, przeł. W. Szelenberger, Warszawa 1978.

9 N. Wiener, *Cybernetyka i społeczeństwo*, przeł. O. Wojtasiewicz, Warszawa 1960.

10 W. Sady, *Fleck. O społecznej naturze poznania*, Warszawa 2000.

11 T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Warszawa 1968.

12 Polski przekład: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

13 M. Castells, *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody i in., Warszawa 2008.

lektywne technologie”¹⁴. Kładę nacisk, podobnie jak Mulgan, na koncepcje XX-wieczne. Trzeba jednak zaznaczyć, że źródeł można szukać wcześniej, choćby w Platońskiej koncepcji społeczeństwa-organizmu.

Z pewnością zwiększa się udział refleksji nad technologią gromadzenia i przetwarzania informacji, powiązaniem struktury wiedzy z teorią i praktyką komunikacji. Równolegle, refleksja nad władzą i kontrolą systemów społecznych staje się teorią informacji¹⁵. Jak się okaże, proces ten ma charakter lustrzany, co znaczy, że projekty informatyczne (mowa jeszcze będzie o wolnym oprogramowaniu i dystrybucji systemu operacyjnego Linux oraz o projekcie Wikipedia) stają się – siłą rzeczy – projektami społeczeństw.

Szczególne znaczenie z punktu widzenia humanisty ma zjawisko zwane „pamięcią zbiorową”¹⁶, kształtujące się często w następstwie traumatycznych przeżyć¹⁷ łączących grupę ludzi i kształtujących wspólnotę losów. Kategoria ta najczęściej odnosi się do narodu¹⁸. Wedle definicji autorstwa Barbary Szackiej „pamięć zbiorowa” to wiedza o przeszłości konstruowana przez jednostki, zapośredniczona przez standardy społeczne¹⁹. Pamięć zbiorowa może mieć, i zapewne zazwyczaj ma, charakter aktywny, nawet założycielski (jak wskazuje Luckhurst, odnosząc się do Freudowskiej koncepcji „ojca założyciela”²⁰), ale nie charakteryzuje jej to, czego spodziewamy się po umyśle kolektywnym, tj. otwartość i gotowość do realizacji nowych zadań.

14 S. Wróbel, *Lektury retroaktywne. Rodowody współczesnej myśli filozoficznej*, Kraków 2014. Autor odnosi się do koncepcji Brunona Latoura.

15 Najbardziej aktywne centra badawcze nie tracą przy tym z oczu innych dyscyplin. Organizatorzy konferencji poświęconej problematyce inteligencji kolektywnej – MIT Center for Collective Intelligence (10–12 czerwca 2014 r., <http://collective.mech.northwestern.edu/>, odw. 13.03.2014) wyraźnie podkreślają jej interdyscyplinarność, a lista proponowanych zagadnień to aktualny przegląd trendów i zaangażowanych dziedzin: od humanistyki przez nauki społeczne i ścisłe do informatyki.

16 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 2008.

17 Zob. np. R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Abingdon – New York 2008, s. 2–4.

18 Zob. np. *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. B. Korzeniewski, Poznań 2007; A. Szpociński, *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, Warszawa 2009.

19 B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć mit*, Warszawa 2006, s. 44.

20 R. Luckhurst, dz. cyt., s. 10.

Umysł kolektywny w fantastyce naukowej

Topos umysłu kolektywnego charakteryzuje nastawienie na możliwe warianty rozwoju przyszłych zdarzeń, nie powinien więc dziwić fakt, że to fantastyka naukowa stanowi naturalne, żywe źródło topiki (wzorców metaforyzacji, alegorii oraz hiperbolizacji), najczęściej wyznacza przy tym pole prefiguracji, które odróżnia się od naiwnego przewidywania ruchem wahadłowym, sprzężeniem zapowiedzi, reminiscencji i nostalgii.

Topos umysłu kolektywnego stanowi w *science fiction* jedno z narzędzi współokreślających rozmytą i dynamiczną koncepcję człowieczeństwa. Popularne schematy fabularne, dla których topos ten stanowi punkt wyjścia, opierają się na konfrontacji i przemianie, zazwyczaj sytuują się na przecięciu aktywnych figur obcego oraz nadczłowieka. Obie te figury tworzą rozległe tło dla szczególnych przypadków wykształcania się lub introdukcji umysłu kolektywnego.

Człowiek dysponujący zdolnościami nawiązywania bezpośredniego kontaktu z innymi ludźmi (najczęściej telepatycznego) funkcjonuje w *science fiction* jako wyobcowany nadczłowiek, a grupa osób dysponujących podobnymi zdolnościami formuje nadistotę, która ma już moc przeciwstawienia się otaczającej ją normie. Taki właśnie schemat fabularny odnajdujemy w jednej z najsłynniejszych, przedtechnologicznych, realizacji interesującego nas toposu, w powieści Theodore'a Sturgeona *Więcej niż człowiek* (*More Than Human*, 1953). Fabuła powieści koncentruje się na losach sześciu postaci, które w następstwie odrzucenia, odizolowania i doznanych krzywd, zwracają się ku sobie, tworząc kolektywną jaźń, zwaną tu *homo gestalt*. Pełne zjednoczenie umożliwiają im wrodzone zdolności empatyczne i telepatyczne oraz dominacja jednego z bohaterów, nazywanego „idiotą”, funkcjonującego jak spoiwo (dzięki zdolności sugestii hipnotycznej). Nie tylko powieściowe postaci wykraczają poza sumę części. Sama powieść zbudowana jest na zasadzie wtórnego sprzężenia, albowiem ufundowana jest na niedostatecznie uspójnianych fragmentach fabularno-narracyjnych. Sturgeon doraźnie wykorzystuje perspektywę auktorialną, konfrontując metaforyczność z metonimią opowiadania – powieść składa się z publikowanej wcześniej noweli oraz kolejnych dwóch rozdziałów dopisanych jako rozwinięcie. Wieloper-

spektywiczność stanowi nie lada wyzwanie, ale służyć może ukazaniu perspektywy obcości, autentyzacji przekazu i spójności epistemologicznej strategii. Dodatkowe napięcie rodzi się wówczas, gdy – a tak bywa często – science fiction nie poprzestaje na przedstawieniu diagnozy, a zmierza ku dydaktycznemu przesłaniu. Tak właśnie czyni Sturgeon. W jego powieści dydaktyzm staje się podwójnie istotny – z jednej strony w momencie formowania się umysłu kolektywnego kluczową funkcję pełni przemoc fizyczna, hierarchiczność relacji rodzic – dziecko, z drugiej – emancypacja umysłu kolektywnego wymaga synchronizacji z dominującym systemem wartości. Finał powieści wskazuje na konieczność przemiany całej ludzkości: „Ujrzał innych jako komórki wśród komórek i ujrzał całą strukturę, którą kiedyś stanie się cała ludzkość”²¹. Zamyśl moralistyczny ujawnia się, gdy amoralny umysł kolektywny wzbogaca się o sumienie.

Wznoszenie się na kolejne piętra samoświadomości i złożoności zrealizował wcześniej w charakterystycznie spektakularny sposób Olaf Stapledon w powieści *Star Maker* (1937). Utwór zaczyna się od uwolnienia jednostkowego umysłu od cielesnych ograniczeń, by następnie wznieść się na poziom międzywilizacyjnej kosmicznej wędrówki zespolonych umysłów, na poziom inteligentnych gwiazd, układów planetarnych, galaktyk. Samoświadomość zderza się w końcu z twórcą. Ewolucja, mozolne gromadzenie wiedzy napotyka nonszalancję i marnotrawstwo aktu tworzenia możliwych wszechświatów. Moment konfrontacji zostaje rozmyty i złagodzony przez zastosowanie techniki narracji onirycznej.

Podobny schemat fabularny wykorzystał Arthur C. Clarke w powieści *Koniec dzieciństwa* (*Childhood's End*) z 1953 roku. Podzieloną konfliktem politycznym Ziemię nawiedzają przybysze, którzy wymuszają – głównie poprzez sugestię, ale także wybiórcze działania – ogólnoswiatowy pokój. Obcych nazwano „Zwierzchnikami” (*Overlords*). Zwierzchnicy stymulują rozwój zdolności mentalnych, doprowadzając do radykalnej przemiany pokoleniowej. Kontakt ziemskich rodziców z własnymi dziećmi zaczyna słabnąć, ponieważ dzieci przejawiają zdolności predestynujące je do wstąpienia na poziom umysłu kolektywnego. Wkrótce jednak okazuje

21 T. Sturgeon, *Więcej niż człowiek*, przeł. J. Pers, Olsztyn 2001, s. 241.

się – i jest to prototyp przyszłych, bardziej agresywnych rozwiązań fabularnych – że nad Zwierzchnikami kontrolę sprawuje Nadzwierzchnik (Overmind). „To Nadzwierzchnik – cokolwiek to oznaczało – pozostający w stosunku do człowieka tym samym, czym był człowiek w stosunku do ameby”²². W ostatecznej fazie ewolucji dziecięce umysły, pozostające w stałej telepatycznej łączności, gotowe są do zjednoczenia z owym Nadzwierzchnikiem. Materia zaczyna znikać. Podobnie jak w przypadku powieści Sturgeona, narracja ma tu charakter paradoksalny – wraz z rozwojem akcji postępuje narracyjna fragmentaryzacja przy jednoczesnym lokalnym, impulsowym wprowadzaniu czynników uspojnających.

Schematy fabularne science fiction związane z toposem umysłu kolektywnego tworzą interesujący paradygmat, który – mimo przesunięć związanych z rozwojem konwencji – pozostaje dość stabilny.

Możemy być zatem świadkami narodzin zbiorowej inteligencji, w której indywidua zyskują kolektywną formę nadświadomości, zazwyczaj dzięki kontaktowi telepatycznemu. Jeśli dominuje dyskurs samodoskonalenia i duchowego rozwoju, możemy mieć do czynienia z narodzinami nadistoty, jeśli zaś prymat obejmuje konieczność podniesienia efektywności kolektywu, wówczas dominuje tematyka militarna (Joe Haldeman, *Wieczna wojna*²³ z 1974 roku). Kolektyw może przybierać tak radykalnie inną postać, że staje się obcym, figurą obcego.

W ramach kolejnego schematu fabularnego ludzkość nawiązuje kontakt z istotą kolektywną, która czasem zaprasza, a czasem wymusza dołączenie do wspólnoty. Jeśli dominuje militarny schemat kontaktu, obcy kolektyw często przybiera strukturę umysłu-roju (hive mind). Ten schemat fabularny okazał się szczególnie popularny w Stanach Zjednoczonych lat 50. (w paranoicznej „epoce McCarthy’ego”), metaforyzując

22 A.C. Clarke, *Koniec dzieciństwa*, przeł. Z.A. Królicki, A. Sawicki, Poznań 1993, s. 292.

23 Militarny umysł kolektywny. „The novel ends with a restatement of this same point. After more than a thousand years of warfare, the two sides are represented by a collective racial mind and a breed of artificially produced humans respectively, neither of whose motives or actions can be understood by ordinary soldiers, who no longer know exactly what it is that they have been fighting for—if they ever did”. D. D’Amassa, *Encyclopedia of Science Fiction*, New York 2005, s. 157.

lęk przed komunistycznym zagrożeniem, preferującym bezduszną, bo ponadindywidualną, efektywność²⁴.

Włączenie technologii w miejsce dominującej dotychczas komunikacji telepatycznej wprowadziło nowe wątki do omawianego paradygmatu: cyborgizację²⁵ i narodziny sztucznej inteligencji. Porozumienie wzbogaca się o sprzężenie. Udział czynnika technologicznego wzmacnia odczucie obcości, pośrednik jest bowiem nieludzki. Zdecydowanie łatwiej i płynniej przekraczana jest granica między inteligencją ludzką a obcą. Wciąż jednak granica ta może być definiowana za pomocą rozwiązań konfrontatywnych: agresywności sztucznej inteligencji lub degradacji człowieczeństwa w ramach cyborgizacji.

Szczególnie interesujące rozwinięcie tych schematów znajdziemy w *Pokoju na Ziemi* Stanisława Lema, powieści opublikowanej w 1987 roku. Współdziałanie, projektowanie grupowe i ponadindywidualna inteligencja mają tu kilka wymiarów: uciążliwy wyścig zbrojeń zostaje przerwany przez podpisanie nowej konwencji genewskiej przenoszącej zbrojenia na Księżyc. Satelita zostaje podzielony na sektory, którymi zawiadują samoreplikujące się automatyczne systemy militarne. Podzielony zostaje też mózg Ijona Tichego (w następstwie przecięcia spoidła wielkiego), który został wysłany na Księżyc w celu zbadania sytuacji wymykającej się założeniom ziemskich planistów. Po powrocie na Ziemię Tichy nie jest w stanie przypomnieć sobie rezultatów własnego śledztwa. Dopiero rozwój zdarzeń pozwala mu uświadomić sobie, że był narzędziem sztucznej inteligencji powstałej na drodze ewolucji (a raczej „nekreowolucji”). Samoorganizujący się inteligentny pył, który Tichy bezwiednie przeniósł na Ziemię, zniszczył wszystkie potencjalnie niebezpieczne wytwory ludzkiej techniki, „na rozkurz poszła cała infrastruktura”. Nie do końca jednak wiadomo, czy rzeczywiście można używać słowa „inteli-

24 Mowa o powieściach *The Puppet Masters* Roberta A. Heinleina z 1951 r., powieści Jacka Finneya *Body Snatchers* zekranizowanej w 1956 r. pod tytułem *Invasion of the Body Snatchers*, filmie *Village of the Damned* z 1960 r. Zob. np.: C. Hendershot, *Paranoia, the bomb, and the 1950 science fiction films*, *Bowling Green* 1999, s. 33–35; S. M. Sanders, *Picturing Paranoia. Interpreting Invasion of the Body Snatchers*, w: *Philosophy of Science Fiction Film*, S.M. Sanders (red.), Lexington 2007, s. 56–59.

25 O wariantach cyborgizacji i ich kulturowym znaczeniu zob. G. Gajewska, *Arcy-nieludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.

gencja”, bo selenocyty wypełniały po prostu założenia wpisane w nie programu. Dylemat ten jest zresztą uniwersalny, bo inteligencja jako taka w punkcie wyjścia definiowana jest jako atrybut człowieka, a sztuczna inteligencja – w teście Turinga – funkcjonuje jako symulakrum. Powinna ona do złudzenia przypominać inteligencję ludzką, a jedynym kryterium pozostaje opinia inteligentnego obserwatora – człowieka. Dodajmy, że test ma charakter eksperymentu i tworzy warunki wyraźnie sprzyjające uleganiu iluzji. W powieści Lema narodziny sztucznej inteligencji zbiorowej wymagają wstępnego podziału, rozproszenia i amputacji (symboliczne przecięcie spoidła między pokojową Ziemią a zmilitaryzowanym Księżycem i spoidła między półkulami mózgu Tichego), a następnie ponownego scalenia w ramach subiektywnej opowieści. Pośrednikiem okazuje się aktywnie podejmowany wysiłek komunikacji.

Fantastyka naukowa, obok ożywania dyskusji, problematyzuje status, konstrukcję i funkcjonalność ludzkiego umysłu i inteligencji, prowokuje i często sceptycznie tematyzuje władzę i kontrolę (spójność i trwałość) kolektywu, uznaje pierwszeństwo aspektu komunikacyjnego w konstrukcji umysłu kolektywnego, akcentuje kwestię materialności i cielesności, wreszcie – umiejscawia umysł kolektywny (sam fikcyjny artefakt) w historii – jako ewolucyjną konieczność, projekt lub zerwanie ciągłości.

Na zakończenie tego wątku warto jeszcze zwrócić uwagę na szczególną rolę konwencji cyberpunku w kreowaniu wyobrażeń dotyczących sprzężenia człowiek-maszyna oraz wykraczania poza opierający się na tej opozycji sposób myślenia. *Neuromancer* Williama Gibsona z 1984 roku zawiera opis formuły korporacyjnej inteligencji kolektywnej – *zaiatsu* – na której tle formuje się mentalno-technologiczna przestrzeń sieci²⁶.

26 T. Whalen, *The Future of Commodity: Notes Toward a Critique of Cyberpunk and the Information Age*, „Science Fiction Studies” 1992, nr 1. „The structure is independent of individual live that comprise it” – ten cytat z opowiadania Gibsona *New Rose Hotel* Whalen czyni mottem swego artykułu.

Paranoja i myślenie utopijne

Wahanie między zdecentralizowanym zbiorowym umysłem a zmilitaryzowanym rojem najlepiej widoczne jest w popularnym wątku związanym z obcą rasą Borg w serialu *Star Trek: Następne Pokolenie*²⁷. Borg znalazł się w centrum amerykańskiej kultury nasyconej nastrojami paranooidalnymi²⁸. W pierwszej ekspozycji, w 1989 roku, w odcinku zatytułowanym *Q Who* Borg funkcjonuje jako pozbawiona emocji ekspansywna sztuczna inteligencja złożona z cyborgów-terminali. Wydaje się nie mieć celu poza poszerzaniem swej domeny. „You will be assimilated. Resistance is futile” – tak brzmiało „reklamowe” hasło Borg. W filmie *Star Trek: pierwszy kontakt*²⁹ okazuje się jednak, że obcej rasie przewodzi królowa³⁰. Fakt ten przypomina dynamikę utopii i dystopii, czyli projektu i radykalnych korekt. Właśnie bogaty dyskurs utopijny zajmuje mocną pozycję w topice umysłu kolektywnego, z jednej strony dzięki powracającym motywom fabularnym, z drugiej – dzięki częściowemu zanurzeniu toposu w myśleniu utopijnym³¹.

Motywy fabularne, popularne w antyutopiach i dystopiach, tworzyły dodatnie sprzężenie zwrotne z historycznym doświadczeniem totalitaryzmu i propagandy totalitarnej. W dyskursie dominuje oczywiście promowana przez władzę potrzeba stworzenia „nowego człowieka”³², którego można by, z pominięciem potrzeb indywidualnych i po sfluściowaniu konfliktów wewnętrznych, dopasować do założonego systemu. Fikcyjne państwa totalitarne dysponują pełnym wachlarzem środków służących temu celowi: od rytuałów, automatyzacji, manipulacji sposobem myślenia za pomocą języka do fałszowania historii i informacji

27 *Star Trek: The Next Generation* (1987–1994).

28 D. Kavanagh, C. Kuhling, K. Keohane, *The Odyssey of Instrumental Rationality: Confronting the Enlightenment's Interior Other*, w: *Thinking Organization*, red. S. Linstead, A. Linstead, Abingdon – New York 2005, s. 157; P. Knight, *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*, Santa Barbara 2003, s. 259.

29 *Star Trek: The First Contact* (USA, 1996).

30 Podobne rozwiązanie fabularne wprowadził znacznie wcześniej Andrzej Ostojka-Owsiany w powieści *Aspazja* (Łódź 1958, wyd. 2 zmienione – 1974).

31 M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008.

32 T. Stepnowska, *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”*, Łódź 2001.

bieżącej. Jeśli takie formowanie myślenia nie spełnia swoich celów, to systemy totalitarne dysponują także środkami bezpośredniej kontroli i przymusu zewnętrznego. Obywatele podlegają nieustannej inwigilacji, zamknięci w panoptikonie³³. Rozwija się system samokontroli, opierający się głównie na donosicielstwie, szerzeniu społecznej paranoi. Ostatecznym sposobem formowania jest warunkowanie behawioralne (jak w *Mechanicznej pomarańczy* Anthony'ego Burgessa), tortury lub fizyczna ingerencja („Wielka Operacja” w *My Jewgienija Zamiatina*). Umysł kolektywny staje się tu formą kolektywizmu, jednomyślności narzucanej przez władzę. Wolność przestaje być priorytetem (jak w *Walden Two* B.F. Skinnera z 1948 roku). Zdarza się także, że dzieła interpretowane tradycyjnie jako antyutopie podlegają reinterpretacji³⁴. Myślenie utopijne jest osadzone bardzo głęboko w dyskusji aksjologicznej, regulującej systemy wartości: między produktywnością i samoświadomością jako wyróżnikami inteligencji (najostrzej jest to widoczne w behawioryzmie i koncepcji człowieka jako „czarnej skrzynki”) a nieświadomością zbiorową (Jung³⁵).

Z pewnością największy udział ma myślenie utopijne w serii książek, które historię i – ogólniej – dzieje życia na Ziemi porządkują w historyzoficzny sposób, na końcu umiejscawiając powstanie zbiorowej, ludzkiej albo już postludzkiej, inteligencji. Warto wymienić: *The Global Brain* Petera Russella (Los Angeles 1983 i kolejne książki tego autora), *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace* Pierre'a Lévy (Paris 1994), *Global Brain. The Evolution of Mass Mind from the Big Bang to the 21st century* Howarda Blooma (New York 2000). Książki te łączą założenie globalności przemiany. Wypatrują punktu przełomowego w masowej i przyspie-

33 Panoptikon – projekt doskonałego więzienia autorstwa Jeremy'ego Benthama (zawarty w dziele *Panoptikon albo Dom Nadzoru z 1787 roku*) – okazał się niezwykle żywotny. Stał się symbolem systemu opartego na nieustannej inwigilacji.

34 Zob. np. F. Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York 2002. Fukuyama pisze: „The future and its terrifying possibilities were defined by two books, George Orwell's 1984 (first published in 1949) and Aldous Huxley's *Brave New World*” (s. 3), a dalej: „Of the nightmares evoked by these two books *Brave New World*'s always struck me as more subtle and more challenging” (s. 5).

35 T.T. Lawson, *Carl Jung: Darwin of the Mind*, London 2008.

szanej wymianie informacji, część z nich pozostaje w szerokim nurcie myśli spod znaku „new age”. Nie wszystkie pozostają w pozytywnej relacji do dominującej koncepcji Teilharda de Chardin, bo nie wszystkie uznają pierwszeństwo „fenomenowi człowieka”. Nurt posthumanizmu i towarzyszący mu radykalny transhumanizm ukierunkowane są raczej na cel, czyli poprawę jakości życia, także za cenę przekroczenia człowieczeństwa lub konieczności jego ponownego zdefiniowania³⁶.

36 W książce *How We Became Posthuman* (Chicago 1999) za wyróżnik postczłowieczeństwa N. Katherine Hayles uznaje podporządkowanie procesów myślowych przetwarzaniu maszynowemu.

Summa technologiae odnaleziona w przekładzie

Liczba analiz i omówień książki Stanisława Lema zatytułowanej *Summa technologiae* (1964)¹ wydaje się przyrastać w tempie, które można by nazwać naturalnym. Zależy ono głównie od czasu potrzebnego na rzetelne oswojenie się z zawiłościami stylistyki i myśli Lema oraz rozpoznanie specyfiki książki na tle całokształtu jego twórczości. Dodatkowy problem stwarza konieczność uchwycenia kontekstu, którym w tym kłopotliwym przypadku jest cała historia nauki, techniki, teoria ewolucji, kondycja społeczno-ekonomiczna cywilizacji Zachodu oraz aspekty futurystyczne wszystkich wymienionych dziedzin. Tempo przyrostu jest więc wolne, ale w miarę stabilne.

W recepcji dzieła Lema można dostrzec jednak zakłócenia, a czasem nawet zerwania. Zakłócenia wiążą się ze zmiennym szczęściem pisarza do komentatorów i recenzentów, którzy często czuli przy tym potrzebę przeciągania go (i jego twórczości) bądź na stronę literatury, bądź filozofii.

Zerwania miały poważniejszą rangę. Wspomnieć należy o recepcji książki tuż po jej pierwszym wydaniu, w tym o recenzji Leszka Kołakowskiego², reakcji Lema na nią oraz na krytykę ze strony Wacława Mejsbauma³.

Śladem kolejnego zerwania jest kilka artykułów zamieszczonych w najbardziej znanym spośród nielicznych czasopism naukowych po-

1 S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1964. Korzystam z wydania czwartego poszerzonego – Lublin 1984.

2 L. Kołakowski, *Informacja i utopia*, „*Twórczość*” 1964, nr 11.

3 W dyskusji nad *Summa technologiae* – „*Studia Filozoficzne*” 1965, z. 2.

święconych teorii i krytyce fantastyki naukowej – „Science Fiction Studies”. W skład tego minizestawu wchodzi artykuły Istvana Csicsery-Ronaya, N. Katherine Hayles, Davida Wittenberga oraz Pawła Frelika⁴. Powstały one w odpowiedzi na wydarzenie na swój sposób zadziwiające – dopiero po 49 latach od pierwodruku ukazał się pierwszy zwarty przekład *Summy* na język angielski, czyli język, w którym Lem zdeponował swego „Kowalskiego” – Smitha, kosmopolitycznego „bohatera o tysiącu twarzy” epoki technologii. Niektórzy zachodni krytycy, zwłaszcza ci, którzy dotarli do *Summy* za pośrednictwem jego dzieł beletrystycznych, korzystali wcześniej z przekładów pośrednich, np. na język węgierski⁵. Długie oczekiwanie na przekład podkreśliło jego niezbędność, ale jednocześnie podsyciło podstawowe pytania o wartość książki. W popularnym odbiorze dominuje teza, że książka jest nawet bardziej aktualna dziś niż 50 lat temu⁶, ale w przewrotnym hołdzie oddanym esejowi Lema na łamach „Science Fiction Studies” przeważa wanie celebrujące moment zerwania, obnażające prawdy pozorne jako funkcje ciągłości dyskursu.

Jak twierdzi N. Katherine Hayles, za opóźnienie był odpowiedzialny w dużej mierze sam autor, który na propozycję przekładu miał odpowiadać charakterystyczną bufonadą, obawiając się, czy amerykańscy tłumacze są w stanie temu zadaniu sprostać. Hayles komentuje sarkastycznie:

4 N. Katherine-Hayles, *Summa technologiae: Mirror Text to The Cyberiad*; D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess: Analogies of Evolution in Stanislaw Lem's Summa Technologiae*; P. Frelik, *Summa technologiae as Impossible Utopia*; I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, „Science Fiction Studies” 2013, nr 3.

5 I. Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2011, s. 278.

6 Zob. np. hasło w Wikipedii (https://pl.wikipedia.org/wiki/Summa_technologiae, dostęp 7.01.2016) oraz w internetowej Encyklopedii fantastyki (http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Summa_technologiae, dostęp 7.01.2016). W podobnym tonie pisał Jerzy Jarzębski w posłowniu do wydania *Summa technologiae*: „Sformułowane u progu lat sześćdziesiątych idee Lema na temat dalszego rozwoju cywilizacji technicznej sprawdziły się nad podziw” – J. Jarzębski, „Summa technologiae” i jej potomstwo, w: S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 2000, s. 493. Rzeczywiście, *Summa* doczekała się licznych potomstw, ale rozrodczość ta ma głównie charakter wsobny. Pozytywnie o aktualności książki wypowiedział się także Peter Butko, *Summa technologiae – Looking Back and Ahead*, w: *The Art And Science of Stanislaw Lem*, red. P. Swirski, Montreal 2006, s. 84.

„Zapewne miał na myśli stawkę, którą Hollywood może zapłacić za bestsellerową powieść”⁷. Amerykańscy uczeni mieli jednak już wówczas do czynienia z Lemem podwójnie rozgoryczonym, który najpierw przeżył pustkę braku recepcji (przynajmniej takiej, którą uznałby za godną własnego dzieła), a potem obserwował stopniowe wypełnianie własnych wizji (choćby częściowe) w rzeczywistości, w której został zdegradowany z pozycji potencjalnego profety-futurologa do pozycji komentatora z trudem doganiającego tłum. Nie udało mu się włączyć w dyskurs cywilizacyjny, a jego miejsce zajęli popularyzatorzy tacy jak Howard Rheingold. W 1991 roku Lem wyraził szczery zawód, że to właśnie Rheingoldowi wypłacono w zaliczce wysoką sumę dolarów za napisanie książki o rzeczywistości wirtualnej⁸. W późniejszym wywiadzie na celowniku znalazła się inna książka – *Darwin Among the Machines. The Evolution of Global Intelligence* George’a B. Dysona (1998): „To jest porządna praca, ale on ją opublikował trzydzieści lat po mnie!” – pisał Lem⁹. Zdaje się, że ta częściowa pochwała ze strony Lema wynika jednak z pobieżnej lektury¹⁰, zważywszy na fakt, że pokładów inteligencji Dyson szukał w Internecie, którego Lem przecież nie darzył szacunkiem. Poza tym Lem przeoczył inną istotną okoliczność – książka Dysona stanowiła rozwinięcie idei zawartych w eseju Samuela Butlera z 1863 roku (rozwiniętych także w koncepcie samoreprodukujących się maszyn w *Erewhon*). A zatem to Butler wyprzedził Lema o sto lat! Książek, które sprawiają wrażenie dalekiego echa wizji Lema, powstawało zresztą więcej. Warto jeszcze przy tej okazji przywołać bestseller autorstwa Kevina Kelly’ego, bodaj w większym stopniu (od książki Dysona) współbieżny z poglądami Lema na temat relacji natura – technologia oraz w traktowaniu natury jednocześnie jako maszynierii i kon-

7 „Apparently he had in mind the kind of money Hollywood might pay for the film rights to a blockbuster novel” (417). Z kolei wcześniej Lem stwierdził w wywiadzie: „[...] bardzo mnie poruszyło, że nikt na Zachodzie (oczywiście poza Niemcami) nie odważył się przełożyć tej książki”. S. Beres, S. Lem, *Tako rzecze... Lem: ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres*, Kraków 2002, s. 548.

8 S. Lem, *Trzydzieści lat później*, „Wiedza i Życie” 1991, nr 6. Cytuję według wydania: S. Lem, *Mój pogląd na literaturę*, Kraków 2003, s. 478.

9 S. Lem, S. Beres, *Tako rzecze... Lem*, s. 548.

10 „Lem was not a careful reader of the positions he criticized” – twierdzi Csicsery-Ronay. *The Summa and the Fiction*, dz. cyt., s. 452.

struktora godnego naśladowania (a potem prześcignięcia)¹¹. Kelly nie wspomina o Summie. Raz tylko wzmiankuje o samym Lemie, przywołując (z pamięci, bez podawania adresu) opowiadanie *Ze wspomnień Ijona Tichego I*, znane bardziej jako „skrzynie Corcorana”¹², by natychmiast wykazać, że jego autor został wyprzedzony o „milenia” przez historię... biblijną.

Stanisław Lem pozostaje więc w nawiasie współczesnej filozofii nauki, a jego przepustką do międzynarodowego uznania okazała się, nie przypadkiem zresztą, odważniejsza fikcja literacka. Wprawdzie przekład *Summy technologiae* spotkał się z ciepłym przyjęciem czytelników, ale miało ono już posmak nostalgii. Zapowiedzi autora zostały częściowo wypełnione, ale wtórność czy pierwszeństwo nie stanowią już zasadniczego problemu. Nie może tu być wszak mowy o odkryciach czy wynalazkach, a raczej o próbie zrozumienia globalnych procesów i przewidywaniu ich skutków. Ważniejsza okazuje się wyrazistość wizji.

Fenomen desynchronizacji *Summy* ma kilka źródeł. Jednym z nich jest z pewnością sytuacja polityczna i trudność w nawiązywaniu kontaktów naukowych. Lem nie reprezentował przy tym żadnego ośrodka naukowego¹³. W grę wchodzi także twórcza osobowość Lema, ambitne zadanie, którego się podjął i ryzyko z nim związane. Rozmach wizji obnażył, siłą rzeczy, wszystkie jej braki. Lem wsadził też kij w mrowisko, publikując tak optymistyczną książkę, ignorując polityczno-ekonomiczne okoliczności, książkę przesyconą wiarą w ostateczną racjonalność człowieka, który nie opierając się na żadnej zewnętrznej (nadprzyrodzonej) pomocy jest w stanie podźwignąć kreację własnej ewolucji („autoewolucję”). Opublikował ją w rzeczywistości dosadnego PRL-u, a jednocześnie swe nadzieje pokładał w anglojęzycznych kręgach naukowych. Fetyszem swej metody uczynił przy tym cybernetykę, która akurat przechodziła ze stanu niełaski do pozycji kluczowych w naukowym dyskursie sowieckim dzięki obiecującej sprawności namysłu nad aparata-

11 K. Kelly, *Out of Control: the New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*, New York 1994.

12 Tamże, s. 256.

13 Lem pisał w *Posłowniu do dyskusji nad Summą*: „[...] nie jestem – zawodowo – specjalistą w żadnej z poruszanych w książce dyscyplin”. S. Lem, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 256.

tem kontroli informatycznej¹⁴. Cybernetyka nie była bezpośrednio związana z ideologią komunistyczną, oferując narzędzia, za którymi można się skutecznie chować.

Zapewne Lem nie mógł przyjąć proponowanej przez Kołakowskiego roli „wybitnego ideologa technokracji”¹⁵, bo było to stwierdzenie intencjonalnie deprecjonujące i wiązało się z generalnie pobłażliwym tonem recenzji oraz – w tym konkretnym przypadku – krótkowzrocznością Kołakowskiego. Lem nie był przecież bezwarunkowym zwolennikiem technokracji, przestrzegał przed umaszynowaniem czy mechanizacją władzy, tak jak wcześniej przestrzegał przed jej biurokratyzacją (w *Dialogach*). Z drugiej strony, potrafił przyjmować postawę kompromisową, równoważyć uniki, obronę i atak, co można dostrzec w jego komentarzu do dyskusji nad *Summą*¹⁶. Szczególną irytację budziła w nim jednak niekonsekwencja poglądów połączona z pewnością siebie, zwłaszcza tą generowaną przez funkcjonalizację autorytetu.

Lem śledził przygody własnych nieliterackich dzieł i próbował prostować ich ścieżki, żywo reagował na dyskusje przez nie prowokowane. Monitorował również aktualność swych futurologicznych wizji. Leszkowi Kołakowskiemu nie wybaczył niezwyfikowania poglądów sprzed 30 lat przy okazji edycji pism rozproszonych¹⁷. Dla Lema *Summa technologiae* to nieustająca dyskusja, w której modyfikował kolejne wydania, mnożył autokomentarze i suplementy. Fakt, że Kołakowski nie zachował się podobnie, a jego samego nie uznał za partnera godnego wymiany poglądów, sprowokował Lema do zaostrenia tonacji i upublicznienia swej goryczy. Lem wielokrotnie sugerował, że *Summę* uważa za swe najważniejsze dzieło (nie tylko spośród tych niefikcyjnych¹⁸) i to do niego wracał regularnie po 20, 30 i 40 latach, a po zamknięciu

14 I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, dz. cyt., s. 454.

15 L. Kołakowski, *Informacja i utopia*, dz. cyt., s. 117.

16 S. Lem, *Rozprawy i szkice*, dz. cyt.

17 S. Lem, *Trzydzieści lat później*, dz. cyt.

18 „Spośród książek dyskursywnych zadowolony jestem wyłącznie z *Summy technologiae*” – S. Lem, S. Bereś, *Tako rzecze... Lem*, dz. cyt., s. 94. Csicsery-Ronay potwierdza: „Fifty years after its first appearance, the most significant missing piece of Lem’s corpus has been made available to Anglophone readers”, *The Summa and the Fiction*, dz. cyt., s. 451.

twórczości literackiej uczynił zeń wiodący zarys intelektualnego wzorca całej twórczości.

Lem zderzył się swego czasu z krytycznymi analizami, ale nie doczekał się rzeczywistego przedłużenia swych koncepcji w ramach dyskusji. A tego właśnie oczekiwał – polemicznej kontynuacji, a nie rzeszy „wyznawców”¹⁹. W swoim ówczesnym mniemaniu sięgał dalej, ponad podziałami, tłamsząc demona naukowej specjalizacji dzięki przyjmowaniu uniwersalistycznego punktu widzenia teorii informatycznej kontroli (cybernetyki). Oczekiwał dyskusji, a doczekał się upominającej terminologiczno-metodologicznej korekty ze strony naukowców, którzy – z jego punktu widzenia – w większości tkwili w utrwalonych paradygmatach nauki. Lem pragnął potwierdzenia intelektualnych walorów swej twórczości, zwłaszcza tej niefikcyjnej (oraz filozoficzno-futurologicznych aspektów literackiej fikcji), a wciąż doceniany był „jedynie” jako fabulator²⁰.

W komentarzach do dyskusji nad jego tekstem Lem przede wszystkim broni się przed zarzutami. Kompozycja i postawa autora miejscami przypominają obronę pracy dyplomowej. Nic w tym dziwnego – Lem pukał do wrót, za którymi obradowały wspólnoty specjalistów. Ton wypowiedzi jest zatem wyważony, w umiejętny sposób Lem dozuje skromność i pewność siebie, przyznaje się do błędów i uproszczeń, strategicznie dobiera aktorów (ceni głos Eilstein, by następnie nie ukrywać zdumienia wywołanego przez poglądy Waclawa Mejbauma²¹), nie rezygnuje jednak z głównego toru rozumowania, polemiki wykorzystuje bowiem do rozwijania swych zawiłych, czasem sztucznie komplikowanych, koncepcji. Lem przeżywał nieustannie ten sam dramat, przez

19 S. Lem, *Głos autora w dyskusji nad „Filozofią przypadku”*, w: tenże, *Rozprawy i szkice*, dz. cyt., s. 37.

20 Stanisław Beres w audycji radiowej – <http://www.polskieradio.pl/9/716/Artykul/836230,Lem-uwazal-ze-doceniano-go-nie-za-to-co-nalezy-Doprowadzalo-go-to-do-furii>. Beres na podstawie powtarzających się żalów Lema skierowanych do specjalistycznej recepcji stworzył rozdział *Księga skarg i wniosków w swych Rozmowach ze Stanisławem Lemem* (Kraków 1987).

21 „Stanowiskiem p. Mejbauma w kwestii «czarnych skrzynek», jego radykalnością, byłem zdumiony. [...] Przynęcił bowiem p. Mejbaum niemal frontalny atak na współczesną cybernetykę”. S. Lem, *Rozprawy i szkice*, dz. cyt., s. 262.

samego siebie zresztą w *Filozofii przypadku* opisany, zderzenia autorskiej intencji z odbiorem regulowanym przez przypadek, psychikę odbiorcy oraz wspólnoty. Lem łączył wiele dziedzin, ale podzielił dyskusje, które rozwijały się już wewnątrz nich, jedynym węzłem na powrót je łączącym były jego obrony i polemiki. A w tych ostatnich cudze głosy traktował instrumentalnie.

Jeśli przyjąć jego perspektywę, Lem padł ofiarą fragmentacji i paradygmatyzacji²² nauki, które próbował na własną rękę odwrócić. Zajął jedyną możliwą pozycję: filozofa – humanisty, usiłującego od nowa pozbierać skrawki rozerwanej materii nauki, ale działanie to trafiło właśnie na już sfragmentowany grunt. Fragmentacja ta dotyczyła przecież również humanistyki. Ci, którzy mieli Lemowi towarzyszyć i ramię w ramię wyprowadzać cywilizację technologiczną na prostą, ugasili płomień entuzjazmu, uwikłani we własne paradygmaty, niechętni bądź niezdolni do przyjmowania szerokiej perspektywy, do przyjęcia której prowokował. Autor *Dialogów* szukał kontaktu, połączeń, ale pierwsze rozczarowania wydawały się decydować o późniejszej coraz wyraźniejszej postawie ukierunkowanej na podsycanie konfliktów na gruncie towarzysko-naukowym oraz towarzysko-artystycznym. Lem doświadczył owej desynchronizacji bardzo dotkliwie, czuł się wykluczony.

Być może nie ma czego żałować, twierdzi Csicsery-Ronay, bo zapewne Lem zlekceważyłby i odrzucił zaproszenie do wspólnoty²³. Nie tylko zresztą na gruncie towarzyskim pisarz nie wykazał się dostateczną zapobiegliwością. Owszem, zadawał w *Summie* pytania ponadczasowe, ale wiele kwestii potraktował ze zniecierpliwieniem. W licznych utworach literackich analizował religijność z dociekliwością, ale tu rozwiązał kwestię religijną obcesowo. Podobnie odniósł się Lem do kultury humanistycznej. Paweł Majewski – w swej ważnej książce poświęconej niemal w całości obszernemu esejowi pisarza – podsumował tę postawę jako „niedbałość Lema wobec przeszłości”²⁴. Słusznie. Sądząc po samych objawach – łatwo

22 W rozumieniu Thomasa Kuhna. T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, Warszawa 1968.

23 I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, dz. cyt., s. 452.

24 P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław 2007, s. 141. „Autoewolucja jest ahistoryczna, ponieważ unieważnia przeszłość

przyszło autorowi przywołanie św. Tomasza jako bezpośredniego odniesienia dla swego eseju, a zastąpienie Zaratury Lemem w tytule *Tako rzecz Lem* (tak zresztą miał brzmieć pierwotny tytuł *Rozmów*) może być świadectwem rozpoznania tej nonszalancji i jej wzmocnieniem²⁵.

Dzieło Lema jednak „przeskoczyło” (dzięki wspomnianemu zerwaniu) do rangi klasyki wyobraźni naukowo-futurologicznej także w strefie anglojęzycznej, tyle że entuzjazm ten ma charakter – warto użyć tego paradoksalnego neologizmu – retrofuturystyczny²⁶. Ten wariant odbioru dominuje w obiegu popularnym, ale w perspektywie całej twórczości Lema jest przez literaturoznawców wzbogacany, jeśli nie podważany. Widać to zarówno w cytowanym zbiorze artykułów, jak w monografii Pawła Majewskiego. Ten ostatni traktuje wprawdzie tezy wygłaszane w *Summie* jako asertoryczne, ale podkreśla jednocześnie ich utopijność, ponieważ Lem dążył do zmiany dominującego sposobu myślenia z dużą dozą odwagi, z pewnością siebie i przesadnym, upraszczającym optymizmem. Autorzy zgrupowani w „*Science Fiction Studies*” podważają natomiast samodzielność dzieła i podporządkowują je kontekstowi twórczości literackiej.

Wszelkie ślady spośród tych autoryzowanych przez Lema w wywiadach i autokomentarzach rzeczywiście wskazują na zaangażowanie w prawdziwość i sprawdzalność poglądów wyrażonych w *Summie*. Warto jednak poszerzyć wąską definicję utopijności przyjętą przez Majewskiego (co pośrednio czynią przywołani tu literaturoznawcy) i spojrzeć na utopijność jako na myślenie wewnątrz fikcjonalnego światostwórstwa, wskazując na otwartą przestrzeń rywalizacji upodmiotowionych światobrazów, z których jednym zaledwie jest promowana w *Summie* strategia poznawczego i konstrukcyjnego optymizmu. Strategia ta w innych dziełach będzie brana w nawias, czasem w cudzysłów, i nie sposób uniknąć

gatunku, nie tylko biologiczną, ale też historyczną i kulturową” (s. 193); „Kultura, pojęta jako residuum przeszłości, historii i wytworzonych przez nie symboli, [...] nie odgrywa w powieściach Lema niemal żadnej roli” (tamże, s. 271).

25 A z Nietzschem nie było Lemowi po drodze. S. Lem, S. Bereś, *Tako rzecz... Lem*, dz. cyt., s. 358.

26 Retrofuturystyczność oznacza „przypomnienie antycypacji”. E. Guffey, K. C. Lemay, *Retrofuturism and Steampunk*, w: *The Oxford Handbook to Science Fiction*, red. R. Latham, Oxford 2014, s. 434.

tej szerszej perspektywy w tak bogatej i przewrotnej, także samozwrotnej i autoironicznej twórczości Lema²⁷. Dlaczego zatrzymywać się na poziomie mocnego podmiotu wykreowanego w wywiadach i autokomentarzach, jeśli twórczość ta zawiera wiele argumentów na rzecz podważania poznawczej i kreatywnej mocy samego podmiotu? Po lekturze artykułów Hayles i Wittenberga można odnieść wrażenie, że nie ma przepaści między głosem autorskim obecnym w wywiadzie a głosem narratora w utworze fikcyjnym; rozgranicza je „jedynie” gęsta sieć współzależności i hierarchii, zwrotów modalnych, sieć, która stanowi doskonałą pożywkę dla dociekań literaturoznawców (analityków dyskursów)²⁸. „Mamy tu zatem do czynienia ze skomplikowanym nawarstwieniem. W grę wchodzi: jawny dyskurs Lema w ST i w innych „esejach” [...]; fabuły Lema, z których znaczna część koresponduje z dyskursem”²⁹. Swoistości Summy David Wittenberg upatruje w zmienności stylistyczno-narracyjnych pozycji, do której każdy czytelnik literackich utworów autora *Solaris* zdążył przywyknąć. *Summa technologiae* przesycona jest takim tłumem przedrzeźniających się „quasi-fikcyjnych” instancji narracyjnych³⁰.

Podstawowy czynnik usuwający w cień futurologiczne i filozoficzne próby Lema stanowi zatem zdecydowana przewaga i uprzedniość pisarstwa fikcyjnego. To dzięki prozie fantastycznonaukowej Stanisław Lem zdobył popularność i stopniowo zyskiwał uznanie, a próby przekroczenia tych granic skazane były na rangę suplementu lub podstawy kolejnych fabulacji. Pierwsze nieliterackie dzieła przeszły więc niemal bez echa³¹. Dopiero literaturoznawcy, sprowokowani przez au-

27 „Lem jest w stanie skrytykować nawet najbardziej fundamentalne z własnych przekonaniań” – P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 205. „Lem opowiada o Lemie” (*Lem über Lem*) – taki tytuł nosiło niemieckie, o rok wcześniejsze od polskiego, wydanie wywiadu-rzeki. S. Lem, S. Beres, *Tako rzecze... Lem*, dz. cyt., s. 5.

28 Książki o Lemie zazwyczaj zaczynają się od definiowania „Lema”.

29 P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 192.

30 D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 430: „To read *Summa* becomes increasingly an exercise, simultaneously congenial and exasperating, in sorting out a congeries of (possibly) disagreeing raconteurs who can sound like the pack of accidentally duplicated Ijon Tichys bickering amongst themselves in the *The Twentieth Voyage of The Star Diaries*”.

31 P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 42, 75. Co nie jest do końca prawdą. Sądy takie rodzą się w dużej mierze pod urokiem sugestii samego – niena-

totematyczną w dużej mierze *Filozofię przypadku*, próbowali wydobyć istotę twórczości Lema łączącą wszystkie jej przejawy. Nietrudno przy tym dostrzec, że także dzieła nieliterackie Lema interesują – w aspekcie badawczym – głównie literaturoznawców³².

Jan Błoński zaproponował formułę definiującą dążenie Lema do re-integracji ludzkiej wiedzy za pomocą jednej zasady – teorii informacji i systemów informacyjnych (pierwotnie wpisanych w cybernetykę) – gdy nazwał *Filozofię przypadku* „ogólną teorią wszystkiego”³³. Najtrafniej i najpełniej *Filozofię przypadku* zanalizował Henryk Markiewicz w artykule *Summa litteraturae*³⁴. Rzetelność Markiewicza nakazuje mu rozpoczęcie recenzji od urzekającego stwierdzenia: „Nie potrafię zrecenzować *Filozofii przypadku*”³⁵. Już w tytule Markiewicz ironicznie nawiązuje do *Summa technologiae*, wiążąc dwa dzieła jedną formułą. W recenzji dominuje diagnoza nadmiaru, piętnująca cztery „demony” władające wykładem. Demony te (analogii, regresji *ad infinitum*, asocjacji oraz „profuzji terminologicznej”), trafnie wskazane przez Markiewicza, obowiązujące również w *Summa*, zbliżają esej do fikcji. Mnożą one modele i metafory, wzmacniają figuratywność wywodu, co Markiewicz (a potem Lem) – w kontekście przyjętej zasady jego przejrzystości – uznali za wadę³⁶.

Oglądana z tej perspektywy *Summa* znaczy już więc inaczej. Można ją zaliczyć do wątlej, rodzącej się dopiero w latach 60. konwencji eseju futurologicznego, ale futurologia sama w sobie była dziedziną kontrowersyjną. Sytuowała się na pograniczu fikcji fantastycznej i filozofii nauki.

syconego – Lema. Pisarz miał wiele okazji do korekt i uzupełnień dzięki kolejnym wydaniom.

- 32 Którzy wykazują się uporem, mimo że – jak ryzykownie wskazał Paweł Majewski – „ładunek myślowy jego dzieł przekracza kompetencje większości literaturoznawców”. *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 6.
- 33 „Bardzo ten wszystkoizm popsuł tę książkę” – przyznał Lem. S. Bereś, *Tako rzecze... Lem*, dz. cyt., s. 97.
- 34 H. Markiewicz, *Summa litteraturae* Stanisława Lema sposobem niecybernetycznym wyłożona, w: tenże, *Utarzki i perswazje. 1947–2006*, Kraków 2007, s. 90–98 (pierwodruk – „Życie Literackie” 1969, nr 48).
- 35 Tamże, s. 90.
- 36 „[...] dostając się pod władzę kolejnego modelu, [...] ulegałem analogiom [...] i wchodziłem przez to w niejaką sprzeczność z innymi ustępami książki” – wyznał Lem. *Mój pogląd na literaturę*, Kraków 2003, s. 38.

Od fantastyki próbowała się odcinać, ale ciśnienie tradycji futurystycznej fantastyki okazało się przytłaczające. Później, po pierwotnym odcięciu, drogi futurologii i science fiction zaczęły się zbliżać, zwłaszcza za sprawą futurologii³⁷. A dziś, już po osiągnięciu stabilizacji i samodzielności, w dobie „zwrotów” poststrukturalnych i neomarksistowskich, teoria science fiction nie stroni od kontekstów futurologicznych i edukacyjnych.

Summa technologiae to dzieło futurologiczne, ale jest to futurologia postulatyczna i projektująca³⁸, sięgająca daleko poza konkretne daty. Lem wykorzystuje w niej ekstrapolację maksymalistyczną, w różnych wariantach powtarzając optymistyczne frazy („prawdopodobieństwo zjawiska nie jest istotne, chodzi mi o jego strukturę”). Warianty i przykłady tego optymizmu skrupulatnie wyliczył Paweł Frelik³⁹.

Krążące w twórczości Lema tematy, niedomknięte dyskusje, do których autor wracał, by je ponownie roztrząsać i dopisywać suplementy, prowokują do przyjęcia w interpretacjach dominującej perspektywy całego dorobku pisarza⁴⁰. Strategia kompozycyjno-stylistyczna *Summy* wpisuje się w ten model. Rozpoznawalny styl Lema to charakterystyczny sposób myślenia w słowie, czasem przerastający w manieryzm – analityczny aż do zagubienia przedmiotu analizy w ciągłych wariacjach na zadany temat, posiłkujący się modelami, analogiami i metaforą, a z drugiej strony – promujący syntetyzujące neologizmy tam, gdzie dla jasności wyводу można by zatrzymać konstrukcje analityczne. Gdy Lem chce jakies zjawisko skonkretyzować, sięga po coś odległego, a przy-

-
- 37 Futurologia stopniowo rezygnowała z zadania przewidywania przyszłości na rzecz studiowania jej – historycznych – wizji, stąd rosnąca popularność terminu *futures studies* – zob. *The Knowledge Base for Futures Studies*, red. Richard A. Slaughter, vol. 1: *Foundations*, Hawthorn 1996, s. XIX. O kryzysie „euforii sterowania” w futurologii (a euphoria of steering) zob. E. Seefried, *Steering the future. The emergence of „Western” futures research and its production of expertise, 1950s to early 1970s*, „*European Journal of Futures Research*” 2014, nr 2.
- 38 Zaciera się granica, „co tu jest jeszcze opisem, a co już manifestem, co teoretycznym konceptem, a co programem działania”. P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 188.
- 39 P. Frelik, *Summa technologiae as Impossible Utopia*, dz. cyt., s. 440–442.
- 40 P. Swirski, *Stanisław Lem: A Stranger in a Strange Land*, w: *A Stanisław Lem Reader*, red. P. Swirski, Evanston 1997, s. 16.

kłady ewoluują w miniscenariusze opowiadań⁴¹. W odbiorze strategia estetyczna rywalizuje z poznawczą⁴². Na kartach książki Lema spotkamy też „bohatera” – wspomnianego już Smitha – służącego za „worek treningowy” hipotetycznych wizji. Do poziomu bohaterów autor wynosi również pojęcia – Natura czy Technologia⁴³ – jako siły sprawcze (postaci aktywne).

Głównym bohaterem jest jednak język, nie tylko dlatego, że stanowi eksplikowany temat wielu rozważań, ale przede wszystkim ze względu na fakt, że Lem tworzy jednocześnie język i teorię (własne teorie opisuje za pomocą własnych neologizmów). Wywody te wzmacniane są przez hiperbolizację. Wybujała stylistyka jest nierozłącznie sprzężona z dalekosiężnością niestabilnych koncepcji i prognoz. *Summa* nie proponuje scalonej wizji przyszłości⁴⁴. Jej totalność podważana jest także dlatego, że Lem nie wziął pod uwagę społeczno-ekonomicznych uwarunkowań i konsekwencji rozwoju technologii. Nie uwikłał się również w kwestie polityczne⁴⁵. Wnikliwszy pod tym względem wydaje się chociażby Daniel F. Galouye, autor powieści *Simulacron-3* (1964)⁴⁶. Światostwór-

41 „Small fictions”, jak nazywa je Hayles. *Summa technologiae: Mirror Text to The Cyberiad*, dz. cyt., s. 425.

42 David Wittenberg sposób myślenia Lema nazywa „bohaterską przygodą w rozumowaniu poprzez analogie” (*heroic adventure in analogical reasoning*). Takie dzieła czyta się nie po to – jak twierdzi – by je wykorzystać (poznawczo), lecz by je podziwiać (*admire*). D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 428.

43 P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 89–90.

44 A wnioski z tych rozmnożonych opisów i minipowieści wyłaniają się często w sposób „magiczny”. D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 429.

45 Na ten fakt zwraca uwagę Paweł Frelik, *Summa technologiae as Impossible Utopia*, dz. cyt., s. 438. Nie powinno dziwić, że Lem swe polityczne obawy ujawniał w utworach fikcjonalnych („Lem observed the doomed enterprise from the sidelines, preferring to express his political sympathies in fiction”, tamże, s. 443), zwłaszcza po rozczarowaniu recepcją *Dialogów*. „Braki” te zauważa również Paweł Majewski (*Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 93). Choć trzeba też przyznać, że kiedy Lem już włącza kontekst społeczny (np. kreując wizję fantomologii), to wykazuje się przenikliwością. Nie negując oczywistych okoliczności politycznych (cenzury i autocenzury), trzeba też przyznać, że relacja między asercją a fikcją dotyka kwestii uniwersalnych.

46 Powieść ta została zekranizowana w Niemczech pod tytułem *Welt am Draht* (1973, reż. R.W. Fassbinder). Podobną tematykę poruszało wiele innych utworów fan-

cza science fiction, konwencja, od której starał się Lem odciąć w swych futurologicznych i filozoficznych próbach, a którą potępił niemal *en bloc* w *Fantastyce i futurologii*, siłą rzeczy, mocą fikcji globalizującej, okazała się bardziej przenikliwa. Światostwórstwo utopijne, ewoluujące w science fiction, wydaje się pełniejsze, wymaga reakcji emocjonalnej i kognitywnej⁴⁷, dąży bowiem do konfrontacji utopii i ideologii, jeśli posłużyć się teorią Karla Mannheim’a przywołaną przez Pawła Majewskiego. Wprawdzie science fiction nie bierze na siebie wprost zadań futurologicznych, ale futurizm fikcjonalnego świata pośrednio – nawet jeśli nieintencjonalnie – ich dotyka. Nie był więc Lem – w tym aspekcie – oryginalny, ale z pewnością był odważny, gdy brał na siebie ciężar asercji. Pisarz, gdy upominał się o pierwszeństwo, pomijał też fakt, że konstruowanie sztucznej rzeczywistości stanowiło wyraz paranoidalnego ducha czasu, sprzeciwu wobec totalitarnych manipulacji, mniej lub bardziej bezczelnych. Rozwój technologii posłużył jako katalizator idei, oferując pełen wachlarz narzędzi manipulowania, przy rosnącym sceptycyzmie co do możliwości obrony.

Summa technologiae nie jest więc ani dziełem naukowym, ani nienaukowym – jak słusznie twierdzi Paweł Majewski⁴⁸ – tylko pośrednim, hybrydycznym esejem, łączącym swobodę imaginacyjnego wywodu z rygiem syntezy⁴⁹. Wiedzie ona zatem interpretatorów ku innym, bardziej wyrazistym instancjom Lemowej myśli. Csicsery-Ronay nie dostrzega na przykład ostrej granicy między eseistycznością *Summy* a eseistyczną fikcją *Głosu Pana* i *Golema XIV*⁵⁰. Za punkt dojścia tej koncepcji ideowo-estetycznej uznaje utwory zamieszczone w *Wielkości urojonej* i *Próżni doskonałej*, w których Lem fikcjonalizuje pozycję autora i recenzenta. Lem

tastycznonaukowych. Z tych wcześniejszych warto wspomnieć nowelę Stanleya G. Weinbauma *Pygmalion's Spectacles* („Wonder Stories”, 1935).

47 Reakcja czytelnicza wobec świata możliwego (*cognitive estrangement*) prowadzi do rekonstrukcji jego własnego światooobrazu. D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.

48 P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 85.

49 Tamże, s. 83.

50 I. Csicsery-Ronay, *The Summa and the Fiction*, dz. cyt., s. 456 i n.

wpisuje tam swe autorskie perypetie w dyskurs fikcjonalny⁵¹. Wcześniej wykorzystywał przecież polemikę z zarzutami do rozwijania własnej koncepcji (co doskonale widać po komentarzu do dyskusji nad *Summą* – rozrośniętym ponad wszelkie normy), a dopiski traktował jako poprawianie oryginalnych wersji. Lem doprowadził więc do uruchomienia fikcji samowzbudnego procesu sensotwórczego, będącego w stanie zapanować nad przypadkiem i „kontrydykcją”, których unikało, zdaniem pisarza, literaturoznawstwo (szerzej – humanistyka⁵²).

Te strategie fikcjonalne mogą się również wydawać odruchem obronnym wobec niemożności uporządkowania czy choćby uchwycenia eksplozji informacji. Lem wykracza tu poza minimalistycznie racjonalne (pozytywistyczne) rozumowanie z *Summy*, gdzie promował językoznawstwo „empiryczne”, w świetle którego język nie może być rozpoznawany w pełni dzięki introspekcyjnej refleksji⁵³. Wittenberg wskazuje na stopniowo komplikujące się wyobrażenie o języku w ewoluującej myśli Lema⁵⁴. Zresztą, zapowiedź tego można było do-

-
- 51 Podobne stanowisko zajmuje Wittenberg (*Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 435), gdy przyznaje, że kuszące jest spojrzenie na całą twórczość Lema właśnie z tej perspektywy. Za najstosowniejszy sposób odniesienia do osoby i twórczości Lema Jacek Dukaj – uznawany za jego intelektualnego spadkobiercę – uznał wpisanie się w pętlę rozumowania *mise en abyme*, w której autorstwo jest potencjalnie fikcjonalne. Dążenie do przejęcia kontroli nad globalnością sensów możliwe jest jedynie w fikcjonalnym wymiarze, czyli odsyła na zewnątrz (w kierunku utopii).
- 52 Niezauważanie funkcji sprzeczności w humanistyce współlistnieje z odrzuceniem przez Lema koncepcji Jacques’a Derridy. Tymczasem Lem swą postawą demonstrowa włączenie myślenia utopijnego jako modelu dekonstrukcji (budując utopię zaczyna od rozprawienia się z opozycjami: człowiek/maszyna; sztuczne/naturalne, fałszywe/prawdziwe). Zob. M.M. Leś, *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998.
- 53 Język znajduje się poza samoobserwacją użytkownika, a utopijnej postawie pisarza – dążącego do przewyciężenia tego impasu – przyświeca „przekładalność całkowita systemów terminologicznych” – S. Lem, *Rozprawy i szkice*, dz. cyt., s. 37. Tak właśnie Lem uzasadniał swe zamiłowanie do analogii i eseistycznego „retellingu” – koniecznością testowania możliwości przekładu między sposobami opisu zjawisk.
- 54 Wittenberg zauważa, że w eseju *Trzydzieści lat później* Lem odkrywa, iż nie da się uprawiać filozofii poza językiem, a znaki językowe nie są autonomicznymi nośnikami znaczeń. System językowy jest jednocześnie źródłem i produktem społeczno-kulturowego doświadczenia każdego podmiotu (*the origin and the product of any*

strzec wcześniej właśnie w *Summie*. Język jest kodem, ale wybujałość stylistyczna i rozmnożenie instancji podmiotowych stoi w opozycji do postulowanej w *Summie* jego operatywnej mocy. Wobec nierozpoznawalności (rozmycia) intencji przedjęzykowych⁵⁵, Lem próbował własne intencje zawczasu zinterpretować. Skomplikował wizję technologii kosztem uproszczenia języka. Wskazywał na zapętlenie: „Kto powoduje kim? Technologia nami czy też my nią?”⁵⁶. Zderzał je z uproszczoną wizją literatury: „[...] utwór literacki ma początek, środek i koniec” (awangardowe eksperymenty tego nie zmieniły)⁵⁷. W swych eksperymentach literackich Lem posunął się znacznie dalej⁵⁸. W podobne zapętlenie wkiął się, gdy kreślił wizję potencjalności doskonałej manipulacji, kontroli za pomocą technologii informacji. Na tym właśnie poziomie obecne jest charakterystyczne wahanie. Mimo że w wywodzie dominuje technologia konstrukcyjna⁵⁹, to Lema interesuje także możliwość wywikłania się z takich doskonałych symulacji. Jednocześnie uporczywie, inaczej niż Adam Wiśniewski-Snerg czy Janusz A. Zajdel, autor *Dialogów* nie dopuszcza nadrzędnego wymiaru osobowego „sprawstwa” i kontroli, mimo że kreśli potencjalność istnienia bytów wyższych (być

subject's sociocultural experience – Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 436. Interpretacje te zbliżają Lema do dekonstrukcji, którą oficjalnie wzgardził.

- 55 Także w przypadku testu Turinga, w którym rozpoznanie (założenie) opiera się na analizie językowej. P. Majewski – „Liczy się tylko tekst-artefakt”, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 117.
- 56 S. Lem, *Summa technologiae*, dz. cyt., s. 13.
- 57 Tamże, s. 9.
- 58 „Essentially, in his fiction, Lem seems far more willing to pursue the significance of his thought experiments instead of sticking so closely to their merely logical parameters or empirical constraints” – D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 435. Hayles promuje zaś *Cyberiadę*, w której Lem wydaje się uwalniać od ograniczeń, które sam sobie postawił w *Summie*: „As if the restraint he exercised in *Summa* acted like a pressure valve on his imagination”, N.K. Hayles, *Summa technologiae*, dz. cyt., s. 419.
- 59 Objawia się ona zwłaszcza w skłonności do eksperymentów socjotechnicznych, np. do konstruowania „homeostatów zdolnych do stwarzania systemów metafizycznych” czy pozbawienia „homeostatów wiedzy o skończoności ich istnienia”. S. Lem, *Summa technologiae*, dz. cyt., s. 237–248.

może sami wyniesiemy się na ten poziom)⁶⁰. Więcej energii i pasji, choć zapewne poznawczo naiwnej, bo niewywrotnej, znajdziemy w koncepcjach Wiśniewskiego-Snerga⁶¹.

Summa technologiae wyklucza pozaempiryczne byty i metody poznania, ale przejawia potrzebę autentyczności. Punkt wyjścia wywodu i rozumowania asertorycznego (futurolologicznego) musi być niepodważalny⁶². Stąd wyraźny ślad paranoidalności w ujęzykowanym myśleniu Lema. Zatarciu ulega różnica między kopią a oryginałem, sztucznym a naturalnym. Dlatego właśnie Lem tak wyraźnie problematyzuje cybernetyczną i behawiorystyczną u źródeł teorię „czarnej skrzynki”, zawsze traktując ją jako miejsce wahania. To narzędzie, dzięki któremu może wahanie i niepewność utrzymać w ramach własnej teorii. Czy powinniśmy przypisywać świadomość maszynie, która reaguje tak, jakby ją posiadała? Na razie tak, bo jest to wygodne. Efekt „czarnej skrzynki”.

Zarysowane powyżej typowe przejawy myślenia utopijnego⁶³ rozwijały się na tle szerszych tendencji do samozwrotności refleksji, konieczności mnożenia poziomów kontroli (i interpretacji) w celu zrozumienia i samorozumienia. Czynniki fikcjonalny włączony został w ten sposób do rozważań filozoficznych, ponieważ fikcja właśnie – dzięki

60 „Nas przecież nikt (tj. nikt osobowy) nie stworzył” – S. Lem, *Summa technologiae*, dz. cyt., s. 246. Nic dziwnego zatem, że Wittenberg nazywa *Summa technologiae* dziełem w swej istocie określonym przez radykalne konceptualne niezdecydowanie (*radical conceptual indecisiveness*). D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 428.

61 W „Teorii Nadistot”, a następnie – w „jednolitej teorii czasoprzestrzeni”. Zob. A. Wiśniewski-Snerg, *Jednolita teoria czasoprzestrzeni*, Warszawa 1990.

62 Istvan Csicsery-Ronay dostrzega źródło *Summy* w postawie oświeceniowej, w idealizacji naukowego postępowania („eighteenth and nineteenth century idealizations of scientific practice”) – *The Summa and the Fiction*, dz. cyt., s. 452. Paweł Majewski wskazuje z kolei na niejawnie założenie antropologiczne tkwiące u podstaw interesującego nas dzieła – „głębokie przekonanie o racjonalności człowieka” – P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną*, dz. cyt., s. 188.

63 Przy włączeniu antyutopii i dystopii jako czynników dekonstrukcyjnych – M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008. Z tej świadomości – koniecznej dyskusji nad wewnętrzną kontrolą systemów – zrodziła się cybernetyka „drugiej fali”, którą Lem z takim powodzeniem realizował w fikcji literackiej. Por. B. Clarke, *Neocybernetics and Narrative*, Minneapolis 2014.

rozpisaniu dyskusji o istotności przedstawienia na skali między morfologicznym podobieństwem a ontyczną ekwiwalencją⁶⁴ – oddaje współczesne poznawcze dylematy.

64 „I would suggest that the text’s many stylistic swings and tricks represent its philosophical core: an enacted ambivalence about the nature of analogical conceptualization itself, [...] a refusal to decide how to move from morphological resemblance to ontological equivalence”. D. Wittenberg, *Indecision and Splendid Excess*, dz. cyt., s. 430.

Informacje bibliograficzne

Wszechświaty mikrofikcji

Wszechświaty mikrofikcji, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017.

Światostwórstwo fantastyczne

Tekst nie był wcześniej drukowany.

Teoria pełnego zanurzenia

Teoria pełnego zanurzenia, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015 (7).

Poezja fantastycznonaukowa

„A ja jestem jedynym dowodem”. O poezji fantastycznonaukowej, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013 (4).

Cyberprzestrzeń i zmysły

Cyberprzestrzeń i zmysły, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014 (5).

Języki sztuczne w fantastyce naukowej

Pomieszanie języków i pierwszy kontakt. O językach sztucznych w fantastyce naukowej, „Białostockie Archiwum Językowe” 2013 (13).

Wszechwiedza narracyjna a science fiction

Wszechwiedza narracyjna a science fiction, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010 (1).

Narracja i transcendencja

Narracja i transcendencja. Od ideologii do poetyki science fiction, w: *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014.

Retoryka wizualna w utopii i fantastyce naukowej

Przejrzystość i blask – retoryka wizualna w fantastyce naukowej, w: *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Strawińska, Białystok 2016.

Edukacja i wywrotowość

Science fiction w edukacji humanistycznej. Ustalenia i perspektywy, w: *Edukacja polonistyczna wobec przemian kulturowych*, red. I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2017.

Kobiety i kobiecość w fantastyce naukowej

Kobiety i kobiecość w fantastyce naukowej, w: *Metamorfozy kobiecości w życiu i w literaturze*, red. W. Jakimiuk-Sawczyńska, Białystok 2015.

Między tłumem a umysłem kolektywnym

Tekst nie był wcześniej drukowany.

Summa technologiae odnaleziona w przekładzie

Summa technologiae odnaleziona w przekładzie, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015 (6).

Indeks osobowy

A

Abbate Janet 130
Abrams Jeffrey Jacob 186, 187
Adams Michael 136, 145, 146
Aldiss Brian W. 103, 211
Alexander Christopher 228
Amis Kingsley 46, 47
Anderegg Johannes 28, 69
Anderson Kristine 141-142
Angebot Marc 40, 54, 55, 64, 155
Arendt Hannah 129
Armand Louis 118
Arystoteles 30, 31, 58, 151, 182
Asimov Isaac 172, 176
Attebery Brian 17, 215, 217, 224
Atwood Margaret 221
Austin John L. 200, 220

B

Bachelard Gaston 107
Bachórz Józef 191
Bachtin Michaił 39, 43-45, 107, 148, 207, 209
Bal Mieke 16, 38
Balbus Stanisław 34, 56
Balcerzan Edward 200

Ballard James Graham 76, 77, 78, 172, 173
Baluch Jacek 209
Banerjee Ann 77
Bańko Mirosław 184
Baran Bogdan 190
Barmeyer Eike 153
Barnes Myra 154
Barthes Roland 11, 32, 64, 68, 85, 200, 228
Bartlett Paul O. 133, 140
Bartmiński Jerzy 29
Bartoszyński Kazimierz 29-40
Baszniak Tadeusz 204
Batko Zbigniew 190
Bator Joanna 212
Baudrillard Jean 66, 122, 187, 194
Bauman Zygmunt 193
Beamer Amelia 79
Beaubien Rhiannon 71
Bell Alice 64
Bentham Jeremy 121, 193, 228, 236
Bereś Stanisław 241, 243, 244, 246, 247, 248
Bernatowicz Małgorzata 24
Bertetti Paolo 24

- Bester Alfred 208
 Biegluk-Leś Weronika 9
 Blau Judith 142
 Blish James 173
 Błońska Wanda 32
 Błoński Jan 80, 248
 Bloom Howard 236
 Boczkowska Magdalena 25
 Boni Marta 23
 Booth Wayne C. 34, 174
 Borges Jorge Luis 118, 139
 Born Daniel 172
 Bostrom Nick (właśc. Niklas Boström) 120, 122, 125
 Bould Mark 96, 131, 181
 Bourland D. David, jr. 138
 Bradbury Ray 78
 Brandwajn Luba 186
 Brandwajn Rachmiel 186
 Bremond Claude 34, 37
 Bricmont Jean 106
 Brigg Peter 51
 Brin David 203
 Broderick Damien 25
 Brooke-Rose Christine 74
 Brummett Barry 181
 Brzękowski Jan 107
 Bukatman Scott 122, 221
 Bunia Remigius 38
 Burgess Anthony 139, 157, 190, 236
 Burzyńska Anna 143, 209
 Butler Andrew M. 96, 181
 Butler Samuel 241
- C**
- Caillouis Roger 47, 49, 50, 61, 223
 Cain Stephen 133
 Calvin Ritch 213
 Cameron James 88, 158
 Campanella Tommaso 186
 Carr Terry 131, 153, 168
 Carroll Noël 131
 Castells Manuel 228
 Cavallaro Dani 130
 Celiński Piotr 65
 Chatman Seymour 165
 Cheyne Ria 133, 140, 153, 154, 159
 Chmielewski Jerzy 40
 Cholewa Piotr 126, 194
 Chrząstowska Bożena 48
 Chu Seo-Young 17, 18, 102, 110-113
 Chwedeńczuk Bogdan 200
 Ciesielczuk Stanisław 107
 Cieślikowska Teresa 13
 Clark Stephen R.L. 178
 Clarke Arthur C. 78, 173, 231, 232
 Clarke Bruce 254
 Clute John 63, 97
 Coleridge Samuel T. 40
 Conley Tim 133
 Connors Peter 12
 Consalvo Mia 212-216, 221
 Cooke James 140
 Cornillon Susan Koppelman 218

- Cramer Kathryn 203
 Crawford Robert 105
 Cronenberg David 126
 Crosby Denise 217
 Csicsery-Ronay Istvan, jr. 52, 56, 58, 76, 77, 127, 172, 183, 192, 240, 241, 243, 245, 251, 254
 Culler Jonathan 30, 161
 Currie Gregory 70
 Cypriański Piotr 64
 Czaplejewicz Eugeniusz 107
 Czopek Jakub 55
- D**
- D'Amassa Don 232
 Darwin Charles 241
 Davis Martin 69
 De Palma Brian 191
 Dehnel Tadeusz Jan 176
 Delany Samuel R. 15-22, 50-51, 55-57, 83, 102, 103, 108-110, 122-124, 140, 141, 203, 206, 207
 Den Tandt Charles 125
 Derrida Jacques 252
 Dick Philip K. 17, 53, 57, 59, 110, 123, 124, 130, 178, 206
 Dillon Amanda 26
 Dobraczyński Jan 198
 Dolatowska Krystyna 49
 Doležel Lubomir 36-38, 61
 Doohan James 145
 Dorsey Jennifer Lyn 206
 Doxiadis Apostolos 139
 Drewniak Tomasz 69
- Dukaj Jacek 64, 88, 90, 127, 197, 203, 252
 Duncan William A. 119
 Durkheim Émile 228
 Dyson George B. 240
 Dzięcielska-Machnikowska Stefania 225
- E**
- Eco Umberto 60, 84, 85, 134, 136, 138, 204, 242
 Egan Greg 53
 Elder Joseph 153
 Elgin Suzette Haden 96, 103, 104, 141, 142-144, 207, 222
 Elkins Charles 209
 Ellison Harlan 219
 Eshbach Lloyd Arthur 97
- F**
- Fassbinder Rainer Werner 250
 Fedewicz Maria Bożenna 38
 Fekete John 55, 56
 Feliksiak Elżbieta 89, 107
 Fenster Mark 129
 Fiałkowski Konrad 69
 Filiciak Mirosław 24
 Finney Jack 233
 Flaubert Gustav 174
 Fleck Ludwik 228
 Fludernik Monika 27
 Fonferko Zbigniew 45
 Forster Edward Morgan 14, 32
 Fosburg Michael M. 97-98

- Frazier Robert 97
 Freedman Carl 55, 56
 Frelik Paweł 240, 249, 250
 French James D. 138
 Freudenthal Hans 138
 Frommer Paul 158
 Fügen Wilhelm 79
 Fukuyama Francis 236
- G**
- Gajda Roman 155
 Gajewska Grażyna 126-129, 219, 233
 Galouye Daniel F. 250
 Gavins Joanna 30
 Genette Gerard 25, 30, 38, 119, 165, 175
 Geyer Rudolf F. 129
 Gibson William 77, 113, 124, 126, 130, 194, 234
 Giere Ronald N. 71
 Gleick James 129
 Głowacka Maria 219
 Głowiński Michał 9, 13, 25, 27, 28, 40, 41, 42, 67, 106, 123, 150, 174, 177
 Godyń Mieczysław 129
 Gołaszewska Maria 191, 192
 Graaf Vera 45
 Grajewski Wincenty 107
 Greimas Algirdas 36
 Grobler Adam 121
 Guffey Elizabeth 246
 Gugerli David 64, 65
- Gunn James 68, 123, 150, 156, 176, 204
- H**
- Halbwachs Maurice 229
 Haldeman Joe 97, 152, 156, 232
 Halle Morris 109
 Hamon Philippe 43, 44, 123
 Handke Ryszard 11, 21, 25, 29, 47, 48, 2, 115, 150, 155, 165, 174, 175, 177, 183, 200, 204, 206, 211, 213, 223, 251
 Haney William S. 215
 Hanley Richard 62
 Hartman Jan 121
 Harvey Colin 63
 Hayles N. Katherine 237, 240, 247, 250, 253
 Hellekson Karen 203
 Hemingway Ernest 12, 104, 163
 Hendershot Cyndy 233
 Hendrick William O. 34
 Hendriks-Hermann Judith 145
 Herbert Frank 103
 Herbert Zbigniew 107
 Herrick James A. 180
 Herrnstein Smith Barbara 104
 Holland John 65
 Hollinger Veronica 221
 Horacy (łac. Quintus Horatius Flaccus) 182
 Hume David 62
 Hume Kathryn 76
 Hutcheon Linda 27, 74, 85, 200

Huxley Aldous 140, 190, 236

I

Issacharoff Michael 200

J

Jackson Howard 139

Jacobsen Craig B. 203

Jakobson Roman 109

Jakimiuk-Sawczyńska Walentyna 258

James Edward 119

Jameson Fredric 55, 56

Janis Irving L. 225

Jankowiak Barbara 123

Jarzębski Jerzy 78, 240

Jaskółowa Ewa 107

Jęczyk Lech 11, 21, 25, 29, 46,
115, 150, 165, 174, 183, 204, 206,
211, 213, 223, 251

Jenkins Henry 24

Johnston Paul Dennithorne 138

Jones Gwyneth 72, 83, 97, 151, 206,
224

Jones Russell 97

Jurkowski Marian 134-135, 138

K

Käkelä Jari 172

Kalaga Wojciech 25

Kampka Agnieszka 188

Kańtoch Anna 219

Kerouac Jack 129-131

Kartezjusz (właśc. René Descartes)
121, 122, 125, 130

Kasperski Edward 107

Katterer David 182

Kavanagh Donncha 235

Kelly James Patrick 97

Kelly Kevin 241-242

Keohane Kieran 235

Kermode Frank 124, 181

Kisielevska Alicja 257

Klapcsik Sandor 122, 125, 126, 132

Klein Jeremy 138

Klein Michael J. 203

Kohl Stephan 73

Kołąkowski Leszek 239, 243

Korzeniewski Bartosz 229

Kostaszuk-Romanowska Monika 257

Kowalczyk Alina 191

Kowalik Barbara 38

Kozak Jolanta 211

Krajka Wiesław 38

Kreczmar Agnieszka 209

Król Marcin 229

Królak Sławomir 122

Królicki Zbigniew A. 232

Kroon Sjaak 145

Krzepkowski Andrzej 169

Kubrick Stanley 186

Kuhling Carmen 235

Kuhn Thomas 171, 205, 228, 245

Kulczycki Emanuel 135

Kulesza Dariusz 11

Kupis Bogdan 192

Kurzweil Ray 191, 228

L

Lacan Jacques 126
 Lafferty Raphael Aloysius 168, 176
 Landa José Angel Garcia 16
 Landis Geoffrey A. 76, 97
 Landon Brooks 187
 Lang Fritz 186
 Langford David 63, 202
 Langford Mark K. 93, 188, 220
 Latham Robert 25, 246
 Latoch-Zielińska Małgorzata 258
 Lawson Thomas T. 236
 Le Bon Gustav 228
 Le Fanu Sarah 221
 Le Guin Ursula K. 17, 55, 76, 202, 218, 222
 Leckie Ann 77
 Leinster Murray 151
 Lem Stanisław 14, 24, 45, 47, 49, 51, 53, 57, 58, 67, 70, 86, 121, 139, 153, 175, 179, 198, 205, 208, 209, 219, 233, 234, 239-254
 Lemay Kate C. 246
 Leś Mariusz Maciej 7, 11, 72, 89, 107, 119, 175, 176, 186, 197, 220, 235, 252, 254, 257
 Levi-Strauss Claude 36
 Lévy Pierre 236
 Lewicki Marek 28, 69
 Liedtke Antonia 219
 Linstead Alison 235
 Linstead Stephen 235
 Lodowyck Francis 136

Lopes Sebastião Alves Teixeira 154
 Luckhurst Roger 109, 229
 Lukács György 174
 Lurker Manfred 186, 189, 190
 Lutecka Dorota 176

Ł

Łaskiewicz Weronika 257
 Łebkowska Anna 60
 Łukasiewicz Małgorzata 73

M

Magnani Lorenzo 71
 Maj Krzysztof M. 11, 27, 29, 65-68, 74, 79, 81-93, 208
 Majewski Paweł 245-254
 Malmgren Carl 140
 Manicki Jacek 156, 208
 Mann Thomas 174
 Mannheim Karl 57, 206, 251
 Manovich Lev 64
 March James G. 228
 Margański Janusz 187
 Markiewicz Henryk 27, 30, 32, 44, 75, 248
 Markowski Michał Paweł 11, 32, 85, 143, 200, 228
 Marody Mirosława 228
 Martin George R.R. 158
 Martin Wallace 166
 Martuszevska Anna 13, 42, 43, 51, 88, 115
 Mazur Barry 139
 Mazurkiewicz Adam 95, 97

- McAllister Brian J. 105
 McCaffery Larry 127
 McHale Brian 181
 McKee Gabriel 171
 McLaughlin Paul 122
 Mejbaum Waclaw 239, 244
 Melley Timothy 129
 Melzer Patricia 220
 Mendlesohn Farah 73, 92, 119, 203
 Menzies William C. 186
 Messaris Paul 189
 Meyers Walter E. 154
 Mill John Stuart 228
 Miller Walter J. 172
 Milner Andrew 55
 Minsky Marvin 228
 Mitchell William John Thomas 185
 Miziński Piotr 57
 Modzelewska Natalia 207
 Moncada Alberto 142
 Moorcock Michael 173
 Moore Catherine L. 217
 Morawska Iwona 258
 More Thomas 154
 Morgan Edwin 96, 105,
 Mousoutzanis Aris 181
 Moylan Thomas 192
 Mulgan Geoff 226
 Murray Janet H. 91
 Myers David G. 225
- N**
 Nahin Paul J. 119
- Nersessian Nancy J. 71
 Nicholls Peter 56, 97, 202
 Nicholson Colin 105
 Niedzielski Czesław 43
 Niejołow Evgenij 24
 Nieragden Göran 38
 Nietzsche Friedrich 161, 246
 Niewiadowski Andrzej 95
 Niziołek Małgorzata 49
 Noletto Israel A.C. 154
 Norton Andre (właśc. Alice Mary Norton) 217
 Nusselder André 126
 Nycz Ryszard 8
- O**
 O'Donnell Patrick 129
 Ohmann Richard 38, 104
 Okólska Barbara 11, 21, 25, 29, 11,
 150, 165, 174, 183, 204, 206, 211,
 213, 218, 223, 251
 Okopień-Sławińska Aleksandra 41,
 42, 104
 Okrand Marc 144-147
 Okrent Arika 133-138, 145-146
 Oleszczuk Anna 220
 Olkusz Ksenia 27, 102
 Ollongren Alexander 138
 Olson Barbara K. 162
 Onega Susana 16
 Oramus Marek 120
 Orwell George 139, 147, 14, 226,
 234, 236
 Ostoja-Owsiany Andrzej 235

Ostromęcka Helena 205, 228, 245
 Otto Rudolf 192

P

Parowski Maciej 199
 Parrinder Patrick 88
 Parrish Shane 71
 Pascal Blaise 122, 192
 Paulsen Michael B. 69
 Pavel Thomas G. 39, 61
 Pers Jolanta 231
 Pier John 119
 Piercy Marge 222
 Pisarski Mariusz 64
 Płaza Maciej 55, 205
 Podbielski Henryk 31
 Pohl Frederik 150, 167, 176-179
 Postrel Virginia 184, 185
 Propp Władimir 34
 Proust Marcel 78
 Przechrzta Adam 119
 Przybyłek Marcin 125
 Przyłipiak Mirosław 131
 Putnam Hilary 120-121

R

Rabkin Eric S. 140, 152, 156
 Raymond Eric 228
 Reilly Robert I. 171
 Reynolds Alastair 77
 Richards Thomas 127
 Ricoeur Paul 57, 76, 110
 Rilla Wolf 194

Roberts Adam 102, 109-113, 181, 217
 Robinson Kim Stanley 77
 Robu Cornel 56
 Roddenberry Gene 214
 Rogers Steohen D. 137
 Ronen Ruth 35, 61, 116, 205
 Rosenfelder Mark 158
 Rosner Katarzyna 30, 110
 Rucker Rudy 78, 129-131
 Russ Joanna 51, 83, 218
 Russell Peter 236
 Ryan Marie-Laure 16, 27, 33, 41, 58-61, 67, 68, 71, 86, 91, 92, 115, 157, 205
 Ryszka-Kurczab Magdalena 188

S

Sady Wojciech 228
 Sagan Carl 138
 Saint-Gelais Richard 37
 Salwa Piotr 60
 Sanders Steven M. 233
 Sapir Edward 29, 140-142, 204
 Sargent Pamela 219, 223
 Sawicki Andrzej 232
 Sawicki Stefan 176
 Sawyer Andrew 109
 Schimel Lawrence 96
 Schmidt Siegfried J. 74
 Schneider Susan 62, 120
 Schor Esther 135
 Schultz Emily A. 106

- Schwartz Sheila 204
 Schweitzer Darrell 76
 Scott Ridley 129, 194
 Searle John 115
 Seed David 96, 109, 131, 151, 178
 Shakespeare William 145
 Shaw Philip 192
 Shiner Lewis 195
 Shippey Thomas Alan 68
 Shukman Ann 29
 Sidorek Janusz 86
 Sidoruk Elżbieta 9, 89, 107
 Sieradzki Ignacy 34
 Silverberg Robert 151, 173, 176
 Siwek Ryszard 31
 Skinner Burrhus Frederic 228, 236
 Skucińska Anna 15
 Slaughter Richard A. 249
 Sławiński Janusz 13, 28, 32, 41, 42, 43, 47, 64, 67, 71, 104
 Slusser Gregory 44
 Smith Arden Ray 136-137
 Smith Cordwainer 155-156
 Smuszkiewicz Antoni 9, 45, 95, 181, 199-202
 Snow Charles Percy 204
 Sokal Alan 106
 Soliński Wojciech 134
 Sowiński Tomasz 203
 Spencer Herbert 228
 Spencer Kathleen L. 21-22
 Spiegel Simon 53
 Spielberg Steven 188
 Stableford Brian 93, 188, 220
 Stanzel Franz 33, 174, 175
 Stapledon Olaf 153, 179, 231
 Stasiewicz Piotr 9, 257
 Steble Janez 79
 Stepnowska Tatiana 235
 Sterling Bruce 195
 Sternberg Meir 162-164
 Stevenson Robert Louis 125
 Stiller Robert 58, 190
 Stockwell Peter 15, 18, 25, 51, 115, 119, 155, 159, 183, 211
 Stoff Andrzej 13, 24, 47, 51, 68, 70, 73, 88, 115
 Strawińska Anetta 257
 Sturgeon Theodore 8, 153, 230-232
 Suvin Darko 21, 52-57, 61, 76, 87-88, 108-115, 184, 206, 218, 223, 251
 Swift Jonathan 136
 Swirski Peter 240
 Szacka Barbara 229
 Szelenberger Waldemar 228
 Szpociński Andrzej 229
 Szyłak Jerzy 185
 Szyborska Wisława 107
- T**
- Tambor Jolanta 155
 Teilhard de Chardin Pierre 228, 237
 Thagard Paul 71
 Thomas Paul L. 206

- Tindol Robert 213
 Tiptree James, jr. (właśc. Alice B. Sheldon) 217
 Todorov Tzvetan 14, 15, 37, 49
 Tofts Darren 118
 Tolkien John R.R. 57, 58, 62, 86, 157
 Tomasz z Akwinu (łac. Thomas de Aquino) 246
 Turing Alan 234, 253
- U**
 Ulicka Danuta 45, 74, 75, 79-80
- V**
 Van der Zouwen Johannes 129
 Vance Jack 141
 Vinge Vernor 130, 190
 Vint Sherryl 96, 181
- W**
 Wachowski Lana 195
 Wachowski Lilly 195
 Waldenfels Bernhard 86
 Walker Marshall 105
 Walton Kendall 40-41
 Watt Ian 73, 123, 209
 Weaver Anna 99
 Webb Janeen 125, 128
 Weinbaum Stanley G. 251
 Wells Herbert George 102, 176, 186
 Welsch Wolfgang 85
 Westfahl Gary 44, 125
 Whalen Terence 234
 White Hayden 34
 Whiteside Anna 200
 Whorf Benjamin Lee 29, 140-142, 204
 Whyte Hamish 105
 Wiener Norbert 228
 Wilkins John 135
 Wiśniewski-Snerg Adam 120, 253, 254
 Wittenberg David 240, 247, 250, 252-255
 Wójcik Andrzej 169
 Wojnakowski Ryszard 186
 Wolf Mark J.P. 24, 41, 58, 62-64, 67, 158
 Wolfe Gary K. 79
 Wollstonecraft-Shelley Mary 211
 Wright Frederick A. 12
 Wróbel Szymon 229
 Wróblewski Maciej 202
 Wygotski Lew 56
 Wymer Thomas L. 217
 Wysłouch Seweryna 48
- Y**
 Yaszek Lisa 203, 218
- Z**
 Zagórska Maria 56
 Zajdel Janusz Andrzej 117, 253
 Zamenhof Ludwik 137
 Zamiatin Jewgienij 77, 140, 149, 154, 236
 Zelazny Roger 168

Zgorzelski Andrzej 11, 15, 16, 25,
45, 50, 82, 87, 110, 115, 165, 174,
183, 213

Ziemkiewicz Rafał A. 169

Zimand Roman 31

Zimbardo Philip 228

Ziomek Jerzy 13, 28, 31, 34, 87

Zoline Pamela 220

Zunshine Lisa 77

Ż

Żuławski Jerzy 172

