

MARIUSZ MACIEJ LEŚ

Kreacja świata fantastycznego w cyklach nowel Jerzego Grundkowskiego i Józefa Kozieleckiego

Książki Józefa Kozieleckiego *Smutek spełnionych baśni* (1979) i Jerzego Grundkowskiego *Annopolis, miasto moich snów* (1983) są sobie zarazem bliskie i obce. Zwykło się o nich pisać przy tej samej okazji. Decydowały o tym – negatywne przede wszystkim – związki z konwencją fantastycznonaukową. Książki te pozostają na żyznych pograniczach zainteresowania teoretyków i historyków tej literatury. Z ich punktu widzenia najważniejsze są podobieństwa: obaj autorzy tworzą literaturę imaginacyjną, tylko sporadycznie posługującą się naukową lub pseudonaukową motywacją. Przede wszystkim jednak, przedrostek „pseudo” jest tu aktorem, a nie maską.

Bardzo wiele te książki dzieli, poczynając od różnego usytuowania autorów w tradycji, ich przynależności pokoleniowej (roczniki 1936 i 1953). Istotniejsze są różnice w kwestiach czysto literackich. Nowele Grundkowskiego sprawiają wrażenie niejasnych, obarczonych zagadkową misją. Rozluźnione powiązania fabularne składników cyklu skłaniają czytelnika do wspomagania ich samowystarczalności. Nie zawsze jest to łatwe. Lakoniczne nowele Kozieleckiego chętnie zbliżają się do anegdot, powiastek filozoficznych, w których rzeczywistość przedstawiona puentuje sama siebie odbierając głos komentatorom. W nowelach Kozieleckiego pomysłowość i humor dominują na poziomie pojedynczego ogniwa cyklu. Swoją lekkość tracą dopiero w obliczu całości, w przeciwieństwie do nowel wchodzących w skład *Annopolis*...

Na tle tych znaczących różnic, wykorzystując je do roboczych uogólnień,

rozpatrzmy zderzenie fantastyki z gatunkiem cyklu, definiowanym przez Janusza Sławińskiego jako „zespół utworów należących do tego samego gatunku powiązanych w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych bądź podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych, ramą kompozycyjną czy też jednością podmiotu literackiego”¹. I ważne zastrzeżenie: „Każdy z utworów wchodzących w skład cyklu zachowuje zazwyczaj daleko posuniętą autonomię strukturalną i może być odbierany jako samodzielna całość”². Nie chodzi tutaj oczywiście o wyzwanie rzucone przez szczególnie skomplikowaną formę wypowiedzi artystycznej, w którym należy kontrolować dopełnianie się zhierarchizowanych struktur: całości i poszczególnych elementów. Chodzi o przymierzanie się fantastyki do szczególnego sposobu organizacji świata, sposobu implikowanego przez gatunek cyklu jako taki. Problem rysuje się wyraziście w przypadku cyklu drobnych utworów prozatorskich. Nie jest przy tym wszystko jedno, czy mamy do czynienia z nowelami czy z opowiadaniem. Choć granica nie jest ostra, należy podkreślić biegunowość rozróżnienia. Nowela wiąże się z konceptualizmem, nadorganizacją, świadomością artystyczną rozpoznawalną w intencjach autorskich. Podmiotowość jest kwestią kluczową również w cyklu.

Wydaje się, że fantastyka wyżej ceni cykle powieściowe, które oferują przestrzenie rozbudowanej kreacji i stabilizacji fantastycznej konstrukcji. Czytelnik bowiem czyta nowele, opowiadania i powieści z nastawieniem obcowania za każdym razem z nowym światem prezentowanym/tworzonym przez innego narratorkę. Nie wiąże się to z oczekiwaniem fantastyczności, ale osobliwej konfiguracji znaczeń charakterystycznej tylko dla danego tekstu.

Czytelnik przyzwyczajony jest do odwagi budowania znaczeń od nowa. Dlatego każdy tekst, jeśli chce nawiązania do tekstów sąsiednich, tworząc cykl, musi to robić ostentacyjnie. Musi odwoływać się do jednego, bardzo stabilnego źródła: arbitralnej decyzji autora albo jakiegoś innego podmiotu górującego nad światami poszczególnych nowel. Nie jest to komfortowe podłoże do budowania światów fantastycznych. Co przeszkadza? Impulsowość wizji, ciągłe odsyłanie do decyzji pozafikcyjnego podmiotu, odślaniające umowność świata przedstawionego, zniechęcające czytelnika do pracowitego hierarchizowania struktur światowych przynależnych do fikcyjnych podmiotów, zniechęcające do odtwarzania aktualnego świata fikcji. Stabilizacja znaczeń jest więc istotna. Możliwe światy utworu fikcjonalnego, zwłaszcza fantastycznego, są wypełnione, dominują nad poszczególnymi elementami świata przedstawionego, które znaczą dopiero po odniesieniu do owej światowej struktury. Podstawową jednostką sensu fikcji narracyjnej jest światobraz redukowalny do podmiotu (narratorkę, medium narracji). Fik-

¹ J. Sławiński, hasło *Cykl literacki*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. III. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 85.

² *Ibidem*.

cja, jak żadne inne medium przekazywania informacji, regulowana jest przez wytwarzany w niej autorytet. Każda informacja ma pewien stopień ważności, czyli podlega autentyfikacji³. Literatura fantastyczna, a zwłaszcza science fiction, radykalizuje tę swoistą dla fikcji problematykę. Wytworzenie stabilnej struktury świata jest jednym z celów, najczęściej pomocniczym, literatury fantastycznej. Tymczasem – przytoczę słowa Susan Mann, prowadzącej szeroko zakrojone badania – „przerwy w ciągłości (puste miejsca między opowiadaniem w cyklu) wykorzystywane są przez niektórych pisarzy do podkreślenia fragmentarycznej natury życia [...] W XX wieku cykl ujawnia predyspozycje do takich tematów jak: izolacja, dezintegracja, nieokreśloność, artysta, proces dojrzewania”⁴.

W cyklu Jerzego Grundkowskiego funkcję uruchamiania fantastycznej czasoprzestrzeni, sygnalizowania konwencji, pełni pierwsze ogniwo: *W stronę Annapolis*, którego funkcja przygotowawcza sygnalizowana jest przez dwuznaczny tytuł. W stronę Annapolis zmierza zarówno bohater noweli Tyborcjusz, król barbarzyńców, jak i czytelnik. Pierwsze zdania wprowadzają w szczególną technikę kreacji świata przedstawionego, odważną, łudzącą pozorną bezpodmiotowością: „Równina była bezkresna, nieskończona. Rozpościerała się we wszystkich kierunkach...” (s. 5)⁵. Narrator stopniowo wycofuje się ze stanowczych twierdzeń, częściowo zrzucając odpowiedzialność na punkt widzenia bohatera. Chwiejność perspektywy pomiędzy osobowym/bezosobowym, fikcyjnym/pozafikcyjnym, wewnętrznym/zewnętrznym jest konsekwencją podwójnych zobowiązań pierwszej noweli: otwiera ona cykl i przedstawia świat. Osłabia również wyraźnie sygnalizowaną w tytule cyklu podmiotową ramą modalną („...miasto moich snów” – podkr. M. L.). Gdyby nie to przejście obecne w pierwszej noweli, tytuł byłby bardzo silnym czynnikiem deziluzyjnym. Tytuł zyskuje piętno fikcyjności, wciągnięty przez wewnątrzfikcyjną grę znaczeń. Nowela *Fotografia* opowie o tęsknocie do materializacji marzeń.

Ciekawie w tej pierwszej noweli przebiega konkretyzacja świata fantastycznego – wynika ona z interakcji między fikcyjnymi indywidualiami. Równina dookreślana jest przez „starego człowieka” – obserwatora. Ten z kolei zyskuje miano

³ „Autentyfikacja” – termin Lubomira Doležela „authentication” (*Mimesis and Possible Worlds*. „Poetics Today” 1998, z. 3). Przekład terminu: A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*. Kraków 1992, s. 70.

⁴ Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. New York–Westport–London 1989, s. 12–13. „The lack of continuity (or the gaps that exist between stories in cycles) is used by some writers to emphasize the fragmentary nature of life [...] Although there is no limit to the kinds of subjects or themes that are found in cycles, one repeatedly discovers that twentieth-century cycles are preoccupied with certain themes, including isolation, disintegration, indeterminacy, the role of the artist, and the maturation process.” W tekście głównym fragment ten jest w moim tłumaczeniu.

⁵ J. Grundkowski, *Annapolis, miasto moich snów*. Kraków–Wrocław 1983. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania. Numery stron podaje w nawiasach.

„król” dopiero po zdaniu „Jeszcze przez moment spoglądał na równinę, na której stracił swoje królestwo” (s. 5) i w konfrontacji z władcą barbarzyńców. Ten ostatni początkowo zwany mężczyzną, potem – z perspektywy gospodarza – gościem, zwycięzcą, wreszcie w wypowiedzi króla uzyskuje **najwyższy stopień** identyfikacji: imię własne Tyborcjusz. Porządek to nadpisany na stylistycznej potrzebie przemienności określić. Używając nazwy własnej, król **sprovokował** narratora do finalizacji również jego postaci, zyskuje imię własne **Chreon**. W następnych nowelach znajdujemy podobny schemat.

Nazwy własne w utworach Grundkowskiego, **rozpoznawalne jako aluzje**, nie angażują kontekstów. Służyć mają raczej podniesieniu wewnątrzfikcyjnego statusu postaci. Pierwsza nowela wprowadza również wątek Księgi Witymonidesa, potencjalnie ważny dla całościowego wymiaru cyklu. Księga jest znakiem zderzenia porządku narracji prowadzonej z wyższego i późniejszego stanowiska obserwacyjnego (rozpoznawanego jako proroctwo) i **rzeczywistości** terażniejszych podmiotów.

Nowela otwierająca cykl wprowadza również inny **hipertemat**, częściowo zbieżny ze wspomnianym: konflikt barbarzyństwa i cywilizacji, **marginesu** i centrum, ale ujęty w ich wzajemnym sprzężeniu. Chreon i Tyborcjusz stają się jednym, mówią nawet takim samym, nacechowanym **retoryką**, językiem. Kiedy Tyborcjusz w finale morduje Chreona, wiemy, że Chreon **popelnia samobójstwo** spełniając przepowiednię wyroczni. Andrzej Stoff zarzucił autorowi **nieprawdopodobieństwo** psychologiczne postaci Tyborcjusza⁶. Trzeba się z tym zarzutem zgodzić. Możliwa jest bowiem do pomyślenia **dwuwykładalność** tej sytuacji, w której spełnia ona wymogi znaczeniowe cyklu i **zapewnia** noweli **samowystarczalność** (której spodziewalibyśmy się w kontekście **dwunastu** innych potencjalnie samodzielnych nowel). Jednostkowa lektura noweli **rzeczywiście** kieruje się raczej **prawdopodobieństwem** psychologicznym, nie **wchodząc** na symboliczny poziom uruchamiany przez **cykliczną całość**. Wymiar symboliczny **wzmocniony** będzie przez motyw sobowtóra w noweli zamykającej cykl (miejsce szczególnie ważne konstrukcyjnie), **zatytułowanej** *Twórcza*.

Kolejne nowele cyklu, nie obciążone już tak dużą ilością zadań, są skonstruowane lepiej. Wprowadzają czytelnika w fikcyjny świat według rozpoznawalnego schematu. Najczęściej wrzucają odbiorcę w **środek argumentacji**, czasem w **środek rzeczy**. W narracjach pierwszoosobowych narrator najczęściej zaczyna mówić po czyjejs wyobraźalnej wypowiedzi, np.: „Wbrew temu, co sądzą niektórzy, Daniel Avecado był ofiarą konieczną...” (*Sprzysiężenie*, s. 13). Monologi kierowane są do fikcyjnego odbiorcy, wyrażenie przez **to ustrukturyzowane**. Cytowane *Sprzężenie* to mowa obronna. Narrator *Śmierci kolekcjonera* odtwarza

⁶ A. Stoff, *Wymyślić świat. W: Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*. Bydgoszcz 1990, s. 261.

przymus opisanie rzeczywistości: „I właśnie wówczas po raz pierwszy postanowiłem, że muszę koniecznie opisać tę historię, by chociaż w ten niedoskonały sposób odkupić moją winę” (s. 94). Narracje trzecioosobowe wprowadzają swego bohatera jako postać już opisywaną, przesuwając w sferę presupozycji nie tylko zdanie stwierdzające jej istnienie, ale również uzasadnienie zainteresowania postacią. Znakomita większość tych narracji służy jednak przede wszystkim wyzwoleniu narracji podrzędnych, obecnych w dialogach. Świat ten istnieje bowiem poprzez wspomnienia, niezdolny do uchwycenia swej teraźniejszości, zawsze – poprzez swych bohaterów – próbuje zamknąć się w całościowej formule porządkującej, czy to we wspomnieniach, czy w prywatnym śledztwie zmierzającym do ustalenia prawdy o przeszłości. Świat fikcyjny wyłania się ze swych najgłębszych pokładów. Bliscy nam – czytelnikom – narratorzy, służą tylko wyzwoleniu prawdy.

Zabieg mikronarracji obecnej w dialogu niezręcznie podjął autor w noweli pierwszej. Oto w rozmowie król barbarzyńców obrazowo odtwarza przebieg bitwy Chreonowi, który w bitwie brał udział i doskonale ją pamięta. Chreon nawet protestuje: „Przestań! Dostyc już przywoływania obrazów z przeszłości” (s. 10). Protest ten nie dotyczy chyba wewnątrzfikcyjnej zasadności tak długiej i obrazowej przemowy Tyborcjusza, jej apragmatyczności. Gdyby dotyczył, brzmiałby raczej tak: „Nie musisz mi o tym mówić, byłem świadkiem tych zdarzeń”.

Poszczególne nowele, ogniwa cyklu, dzieli przepaść, której czytelnik nie może zasypać. Każda z nich odnosi się do historii Annapolis – fantastycznego miasta, ale nie do historii, którą znamy z poprzednich nowel. Powtarzają się zatem nazwy miejsc – Annapolis, Terytorium, Południe itd. – natomiast nazwiska, imiona, fakty historyczne w każdym tekście tworzą osobne konfiguracje. Innymi słowy nie „zazębiają się”. Każdy tekst, dla samouwierzytelnienia, zaznacza kontekst opowiadanej historii, np.: „Powstanie Nika upadło właśnie skutkiem tego, że tajemnicy dochować nie można było; [...] Spiskowców, którzy zamierzali z powrotem wprowadzić na tron Pompilisia Nullę, zgubiła porywczosć zastępcy dowódcy sprzysiężonych, Valerianusa. Nadmierna gadatliwość Daniela Avecado mogła przedłużyć panowanie krwawego Maximiusa” (s. 14). O powstaniu Nika i Pompilisia nigdy przedtem nie czytaliśmy. O Maximiusie nigdy później nie będzie mowy, a tym bardziej o Danielu Avecado. Można ten cykl traktować jako szkielet historii, projektowany do przyszłego sukcesywnego i potencjalnie nieskończonego wypełniania z dużą dowolnością chronologii i tematyki. Nawet wtedy jednak pozostaje dzieło zamknięte – *Annapolis, miasto moich snów* – choćby jako efekt tymczasowy wielkiego projektu. Trzeba też zauważyć, że właśnie ta książka została doceniona przez krytyków, a nie jej kontynuacja.

Operacje scalające, nadające porządek zbiorowi nowel, opierają się również na schemacie opowiadania. Jeśli bowiem tekst nie wskazuje inaczej, czytelnik przyjmuje chronologiczny tok opowieści. Pierwsze nowele biorą za temat rozgrywki o władzę, przewroty, zamachy, wielkie herezje. Począwszy od dziewiątej

całości, zatytułowanej *Fotografia*, tematyka wyraźnie przenosi się w sferę marginalną w stosunku do politycznej, z preferowaniem kultury, przede wszystkim literatury i środowiska pisarzy. To sygnał autotematyzmu, rzutujący na rozumienie całości cyklu. Brak wyraźnych sygnałów zakłócenia chronologii. Wręcz odwrotnie: teksty operują czytelnymi znakami postępu cywilizacyjnego, równoległego do konkurencyjnej – „naszej” – rzeczywistości: dorożka, pociąg, fotografia, samolot.

Tytuł cyklu Józefa Kozieleckiego (*Smutek spełnionych baśni*) za element scalający bierze bezosobowy wyznacznik gatunkowy: baśń. Raczej nie odwołuje się bezpośrednio do tradycji piśmienniczej, ważniejszy jest bowiem przymiotnik „spełnionych”. Mieszkańcy Bosfordu „naprawdę” łamią wszelkie granice, by sprawdzić, jaka kraina się za tymi granicami otwiera. Na początku każdej noweli człowiek wraca do własnego kraju, mimo że poprzednia mogła nie rozwiązać fabuły. Znajdujemy się w punkcie wyjścia, gotowi na następną rewolucję. Do tego właśnie potrzebna jest stabilna konstrukcja światowa budowana w kronice fikcyjnego profesora. Sytuacja jest inna niż w *Annopolis...* Tam świat budowano wielkimi skokami, bez pragmatycznej, fikcyjnej łączności pomiędzy poszczególnymi nowelami, z różnych perspektyw mówiono o tym samym miejscu. Natomiast w *Smutku...* łącznikiem jest kronikarz, jego stabilne widzenie świata, co umożliwi mówienie o rozmaitych kwestiach. To zderzenie stabilności i różnorodności produkuje zabawne i znaczące paradoksy. W pierwszej noweli, zatytułowanej *Życzliwości natury*, kronikarz zastrzega dystans do opisywanych zdarzeń: „W czasie mojego pobytu w Bosfordzie uczestniczyłem w zdarzeniach, które – w moim przekonaniu – były nierealne, a które jednak miały miejsce” (s. 16)⁷, by potem – w porywie kronikarskiego zapału – produkować niesamowite zdarzenia. Najpierw, chcąc stworzyć (pozostając tu we władzy rozpoznawalnego autora) stabilny obraz społeczności hrabstwa Westcorn, pisze: „Większość mieszkańców hrabstwa Westcorn wścieka się [...] nie wtedy, gdy dzieją się rzeczy złe, ale wtedy, gdy zachodzą zdarzenia nieprzewidziane” (s. 34), potem opisuje – hołdując tym razem autorskiemu zbliżeniu do powiastki filozoficznej – nadzwyczajną otwartość mieszkańców Bosfordu na zmiany, tendencję do oddawania się różnym kultom, do maksymalizacji poddanych im idei. Z drugiej strony, Kozielecki stara się ukryć, oddając decyzje w ręce kronikarza. Kronikarz dla uwierzytelnienia swej relacji, ponieważ sam jest w hrabstwie obcy, przyjmuje perspektywę fikcyjnych historycznych kronikarzy. Czynność tę w dużym stopniu problematyzuje, aby nie uszła naszej uwadze. Osłabienie perspektywy zewnętrznej, iluzja samoopowiadającego się świata tworzy perspektywę normalności jako tło niesamowitych, groteskowych zdarzeń.

⁷ J. Kozielecki, *Smutek spełnionych baśni*. Kraków 1979. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

Funkcję tekstu uruchamiającego ramę cyklu pełni wstęp zatytułowany *Kronika wydarzeń*. Kronikarz zapowiada rzeczowość i obiektywizm relacji. Kończy odpowiedzią na zarzut braku powagi: „...nie jest istotne to, czy rzeczy są poważne, czy żartobliwe, ważna jest całkiem inna dychotomia. Nie wiem, czy zabrzmiało to dostatecznie jasno” (s. 15). Wydaje się, że nie zabrzmiało. Odpowiedź na tę wątpliwość będzie podtekstem rozwijanym przez cykl.

Inaczej niż w *Annopolis...*, motywacje działów między nowelami są tu wewnętrzne. To narrator – kronikarz – decyduje, o czym mówić, dodatkowo wybór ten poddaje dyskusji. Ekspozuje przy tym wyraziście jego wszechstronność, reprezentatywność. Taka fikcyjna rama umożliwi samodzielność ideową poszczególnych nowel wchodzących w skład cyklu. Każda z nich oparta jest na chwycie „co by było, gdyby...” (jak zauważa Stanisław Lem w przedmowie). Od „co by było, gdyby” ktoś wygłosił taką teorię do „co by było, gdyby” pozbawić ludzi podświadomości. W hrabstwie Westcorn wszystko jest możliwe, tu mają miejsce najradykałniejsze przebudowy społecznej konstrukcji, ekstremalne utopie. Każda z nowel skonstruowana jako samowystarczalna znaczy jednak inaczej w perspektywie całości. Ta ostatnia określana jest w zajmującej ważne kompozycyjne miejsce finalnej noweli cyklu: *Illuminacja*. Kładzie ona nacisk na przewrotność rzeczywistości. Przedostatnie zdanie należy do anonimowego kronikarza, filozofa z Bosfordu: „I spełniły się baśnie, o jakich śnili obywatele hrabstwa Westcorn. I obaczyłem, że nikt się nie cieszył. Smutek pokrył oblicza wszystkich” (s. 219). Ostatnie zdanie należy jednak do jego ucznia, naszego narratora: „Pamięć asocjacyjna często płatała mi figle” (s. 219). Ta puenta łączy prywatne dzieje narratora. Wielkie odkrycie z *Illuminacji* zamyka kronikę w podwójnym wymiarze: pragmatycznym (z tą chwilą zasadność pobytu w Bosfordzie się kończy) i całościowym: podobnym wynalazkiem (idealną opowieścią) miała być (czy jest?) kronika.

Oba cykle – będące przedmiotem niniejszej analizy – problematyzują cykliczność, włączają implikowane przez tę formę wypowiedzi znaczenia do budowania własnych sensów.

Science fiction, operująca rozbudowanymi konstruktami światowymi, automatycznie popada w cykliczność otwartą. Czynniki fantastyczne opiera się bowiem na wyraźnej odmienności świata przedstawionego od empirii. Jeśli utwory „posługują się” tym samym światem, bardzo wyraźnie zaliczają się do jednego cyklu. Jest to najwygodniejsza sytuacja, nie ingerująca w iluzję przedstawienia. Autor dba o wrażenie, że „historia przyszłości” przesącza się do umysłu czytelnika przez filtr bezinteresowności, bezpodmiotowości.

Możliwe są dwa rozwiązania: brak chronologii w porządku wydawniczym – jak w przypadku cyklu o Pirxie – lub chronologia wyznaczona przez naturalną konsekwencję (np. przemienności pór roku). Z chwilą kiedy światy fantastyczne ujmowane są przez cykl konceptualny (z konceptem układu członów cyklu), „cykliczność” staje się wyrazista, sensy przez nią wnoszone mogą stać

w konflikcie z siłą przedstawienia, co widoczne jest w cyklach Kozielskiego i Grundkowskiego. W utworach groteskowych użyć można chwytów dość radykalnych. Symptomatyczne są pod tym względem *Dzienniki gwiazdowe* Ijona Tichego/Stanisława Lema, obdarzone tęsknotą do zapętlenia sfery wypowiedzania, do uczynienia z *Dzienników gwiazdowych* fikcyjnego artefaktu.

Problematyzacja cykliczności w interesujących nas utworach opiera się na konfrontacji fragmentarycznych wizji świata z wizją całości. Dzięki temu, nieco mimochodem, oba cykle próbują odpowiedzieć na pytanie: jak dalece wizja fantastycznego, innego świata jest w stanie zachować swoją siłę przedstawienia pomimo nieciągłości istniejącej po „naszej” stronie (pochodnych koncepcji artystycznej, wymogów wydawniczych itp.).