

MARIUSZ MACIEJ LEŚ

Między cyklem nowelistycznym a powieścią Wokół sytuacji polskiej fantastyki

Kiedy polski rynek księgarski otworzył się na falę amerykańskiej literatury fantastycznej, czytelnicy zareagowali mieszaniną euforii i niepokoju. Euforia jest zrozumiała. Niepokój natomiast wywołała choroba będąca poniekąd wynikiem sukcesu. Chorobę tę określono onegdaj żartobliwie „cyklofrenią”. Rzeczywiście, stopniowo odkrywano, że przytłaczająca większość publikacji to ogniwa dłuższych bądź krótszych cykli. Niniejszy artykuł jest polemiką z popularną tezą, że nazwane zjawisko jest wymuszane przez rynek jako eksploatacja sukcesu „pierwszych” tomów, schlebianie niewybrednym gustom czytelników.

Choć cykliczność może często wywoływać rozdrażnienie, wydaje się, że jest ona siłą, która towarzyszy literaturze fantastycznej co najmniej od czasu jej instytucjonalizacji, to jest od czasu pojawienia się specjalistycznych czasopism, serii książkowych oraz fandomu¹. Fantastyka, naznaczona piętnem eskapizmu, musiała szukać oparcia. *Science fiction* jako instytucja stała się zjawiskiem socjologicznym². Cykliczność podtrzymywana jest przez realia wydawnicze, które – w przypadku literatury regulowanej w przeważającej mierze przez współpracę autorów i czytelników – stają się już właściwie cechą poetyki³.

¹ W Polsce, potocznie: środowisko miłośników literatury fantastycznej, zrzeszonych w klubach. W języku angielskim termin *fandom* służy jako określenie jakiegokolwiek grupy fanów.

² S. Lem, *Fantastyka i futurologia*. Kraków 1970. T. I, rozdział *Socjologia science fiction*.

³ Logo SF rozpoznawalne na okładkach książek, schematyczność rozwiązań graficznych, serie książkowe itp.

Początkowo w skład cykli wchodziły przede wszystkim krótkie formy prozatorskie, ponieważ znalazły one azyl w rozwijającym się rynku magazynów branżowych. Potem nadszedł kryzys czasopism, wywołany między innymi przez dynamiczny rozwój serii książkowych. Naturalną koleją rzeczy cykliczność przesunęła się w tę bezpieczniejszą sferę. Opowiadania i nowele to dziś najczęściej utwory samodzielne. W odczuciu czytelniczym zyskały na „szlachetności”. Ewolucja wymiaru cyklicznego tej literatury jest odbiciem jej ekspansji.

Zaskoczenie polskiej publiczności wynikało również z faktu, że na naszym gruncie – mimo niewątpliwej poczytności literatury fantastycznej, zwłaszcza w latach 70-tych i 80-tych – cykl narracyjny *science fiction*, nawet krótkich form, nigdy na dobre się nie rozwinął. Dziś, po rozpoznaniu naturalnej ekspansywności światów fantastycznych, ten stan rzeczy wymaga wyjaśnienia.

Znaczącym wyjątkiem są oczywiście cykle autorstwa Stanisława Lema. Zwłaszcza *Opowieści o pilotach Pirxie* i *Dzienniki gwiazdowe*, ale również *Bajki robotów* czy *Doskonała próżnia*. Choć popularne jest twierdzenie, że Lem to jedyny rodzimy pisarz uprawiający z powodzeniem twórczość *science fiction*, to nie sposób pominąć niechęć pozostałych twórców do gatunku cyklu. Autor *Solaris* na długo zdominował polską scenę fantastyczną, w jego cieniu tworzyli inni pisarze, ale też często pojawiały się próby ogłoszenia jego detronizacji, najpierw na rzecz Adama Wiśniewskiego-Snerga, później – Janusza Zajdla. Żaden z tych pisarzy nie sprawdził się jednak w interesującej nas dziedzinie. Takie próby jak marginalny minicykl nowel Janusza Zajdla, których bohaterem jest Jan Link, są tego dowodem.

Owszem, powstawały interesujące cykle, takie jak *Annopolis, miasto moich snów* Jerzego Grundkowskiego lub *Smutek spełnionych baśni* Józefa Kozielskiego. Sytuowały się one jednak na obrzeżach literatury fantastycznej. Sam główny nurt unikał tej formy. Aż do czasu cyklu o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, wpisanego w konwencję *fantasy*. Do dzisiaj cykle pojawiają się raczej w ramach tej konwencji⁴, rzadziej w *science fiction*.

Między krótkimi formami narracyjnymi a powieścią zarysował się konflikt. Lem uznał za stosowne dzieje Pirxa i Tichego zamknąć w powieściach: Pirxa we *Fiasku*, a Tichego w *Wizji lokalnej* i *Pokoju na Ziemi*. Nie są to równoprawne ogniwa cykli, ze względu na swą pozycję w łańcuchu utworów i rozmiar. Powieści mają dla samego Lema nieco inną rangę niż krótsze formy, są wyraźnie bardziej autonomiczne. Sygnałem takiego stanowiska jest odmienny status bohatera. Pirx zostaje na potrzeby *Fiaska* dosłownie ożywiony, ale jego tożsamość pozostaje do końca zagadką. Tichy w *Pokoju na Ziemi* poddany jest nieodwracalnej operacji, natomiast fabuła *Wizji lokalnej* oparta jest na naprawieniu błędu

⁴ *Księga Czołoci* Feliksa W. Kresa, *Kroniki Drugiego Kręgu* Ewy Białołęckiej, cykle Jacka Piekary, Grzegorza Gortoty, Iwony Surmik i inne.

popelnionego przez Tichego, opisanego we wcześniejszej noweli. Powieść oferowała rozbudowane wizje fantastycznych światów, nastawiając się bardziej na ich wiarygodność, natomiast formy krótkie, zwarte kompozycyjnie, bliskie były biegunowi nowelistycznemu.

Jednak również cykle powieściowe nie były popularne. Preferowano „uświęcone” formy cyklu, obce tradycji i istocie literatury fantastycznej, takie jak trylogia. Krzysztof Boruń i Andrzej Trepka tworzą w latach 50-tych i 60-tych „trylogię kosmiczną” (w skład której wchodzi *Zagubiona przyszłość*, *Proxima* oraz *Kosmiczni bracia*), a Edmund Wnuk-Lipiński przeszło dwadzieścia lat później – „trylogię socjologiczną” (*Wir pamięci*, *Rozpad połowiczny* i *Mord założycielski*). Trylogia wymuszała zamkniętą kompozycję (ideologię), osłabiała więc – kluczową w SF – wiarygodność świata przedstawionego. Relacja nowela/powieść wyjaśnia się właśnie w świetle cykliczności, która wyraźnie ochodzi od krótkich do dłuższych form narracyjnych. To właśnie dominujący w fantastyce schemat ewolucji⁵.

Science fiction i *fantasy* w sposób naturalny dążą do ciągłości świata przedstawionego, wyraźnie różnego od empirii, a przy tym koherentnego i możliwego do wypełnienia nowymi przedmiotami, postaciami i zdarzeniami. Na tych wyróżnikach opiera się przeciwieństwo odrębności tego typu twórczości. Cykliczność wydaje się zatem koniecznym kompromisem między owym dążeniem do ciągłości a ograniczeniami wydawniczymi. Teza ta potwierdza się przy obserwacji struktury cykli powieściowych. Tak jak większość „rusztowań” gatunkowych cykliczność stała się w przypadku *science fiction* i *fantasy* faktem socjoliterackim. W celu zachowania ciągłości światów przedstawionych wzajemne nawiązania w poszczególnych tomach cykli są stopniowo przesuwane na zewnątrz tekstu. Pomostami cykliczności są w tym przypadku przede wszystkim: stały element w tytułach poszczególnych tomów, rozpoznawalne serie książkowe, noty na okładkach, podobieństwo grafik, wreszcie – rozbudowany system recenzji w fachowych czasopismach. Dlatego właśnie wymagane są tu stabilne instytucje.

Utwory *science fiction* i *fantasy* ze względu na swój wyróżnik gatunkowy: wyrazistość fantastycznego świata przedstawionego, automatycznie popadają zatem w cykliczność otwartą. Wyróżnik gatunkowy staje się załącznikiem cyklu. Odniesienie do przedmiotu fantastycznego nie stosuje się do zasady inercji, czytelnik jest nieustannie bombardowany wskazówkami reorientującymi jego przyzwyczajenia. Światy fantastyczne muszą się bowiem charakteryzować spójnością, której nie wymaga się nawet od naszej rzeczywistości. Przestrzeń taką oferują cykle powieściowe, konsekwentnie wypełniające potencjalność konwencji. Lekturę tekstów nastawioną na nadrzędną całość zapewnia w fantastyce ten sam czyn-

⁵ Zjawiskiem odosobnionym w polskiej fantastyce pozostaje cykl powieściowy *Kronika Akaszy* Jacka Sawaszkiewicza.

nik, który powołuje ją do życia: charakterystyczna i konsekwentnie osvajana obcość świata przedstawionego⁶. Wszystko ponad to minimum będzie służyć nie tyle nadaniu ciągłości światu przedstawionemu, co wysunięciu na plan pierwszy zdolności eksperymentowania ze znaczeniami wnoszonymi przez konceptualną cykliczność w kreację świata przedstawionego.

Jedno z takich znaczeń związane jest z faktem, że nadrzędna rama cyklu sprzężona jest często z podmiotowością. Obecność fikcyjnej osoby odpowiedzialnej za koncepcję całości odwraca uwagę od autora, działa więc jako mechanizm uprawdopodobniający. Wymaga jednak odpowiedniej motywacji. W *science fiction* i *fantasy* musiałaby to być motywacja opierająca się na czynnikach fantastycznych, aby utrzymać moc iluzji przedstawienia. Nie można jednak wymyślić całkowicie obcego języka i sposobu myślenia. Próby dokonania tej sztuki oznaczają po prostu niekomunikatywność tekstu.

W grotesce możliwe jest rozwiązanie przyjęte przez Lema w *Dziennikach gwiazdowych*, wykorzystujące spójność nadawcy – narratora, przewrotnie utożsamiające narratora z autorem, przy usunięciu z pola wypowiedzeniowego Stanisława Lema. Ale już *Opowieści o pilotach Pirxie* oparte są na dość powszechnym w *science fiction* schemacie *Entwicklungsroman*. Lem posługuje się narracją personalną, która wzmacnia płaszczyznę zdarzeń przedstawionych. *Dzienniki* pozostają w nurcie *buffo* twórczości autora *Solaris*, w którym fantastyczność jest wyraźnie usługowa wobec satyry, natomiast *Opowieści o pilotach Pirxie* należą do nurtu serio. Cykl potęguje zatem problematyczność sprzężenia instancji wywiadającej ze zwartą kreacją charakterologiczną.

Natomiast funkcję ramy ideowej można prześledzić na przykładzie zbiorów opowiadań. To utrwalona w tradycji literackiej forma publikacji, w której kryterium doboru stanowi najczęściej czas powstania. Przy takim minimum bezpiecznego sąsiedztwa utworów fantastycznonaukowych zaczyna pojawiać się podejrzenie o cykliczność, generowaną głównie przez tytuły poszczególnych zbiorów. Najbardziej neutralny tytuł to *Opowiadania fantastyczne* i jego warianty. Jest to jednak w naszych realiach bardzo rzadkie zjawisko. Również tytuł ukuty według schematu: tytuł jednego z tekstów z dodanym rozszerzeniem „i inne opowiadania” spotykany jest u nas nierównie rzadziej niż w Stanach Zjednoczonych „(...) and other short stories”. Taki wariant wskazuje na odrębność poszczególnych utworów. Ze względów marketingowych skupia opowiadania wokół najśłynniejszych, dzięki temu, że są najczęściej uprzednio publikowane w magazynach i antologiach. Najpopularniejszy polski schemat to rozszerzenie tytułu jednego opowiadania na całość zbioru, na przykład *Szlaki istnienia* Andrzeja Zi-

⁶ Darko Suvin opiera swój wywód o swoistości SF na Brechtowskim koncepcie „uniezwyklenia”, „efektu obcości” (*Verfremdungseffekt*). D. Suvin, *Poetyka science fiction*. W: *Spór o SF*. Red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska. Poznań 1989, s. 306.

mniaka, *Raport z rezerwatu* Ryszarda Głowackiego, *Skasować drugie ja* Adama Hol-lanka. Rodzimy wariant pociąga za sobą dominację strukturalną jednego z członów zbioru.

Następnym krokiem ku cyklowi jest oryginalny tytuł dla całego zbioru. Wymienić można zaledwie kilka takich zbiorów: *Rok 10000* Czesława Chruszczewskiego, *Między innymi makabra* Jacka Sawaszkiewicza czy *Tylko Ziemia* Emmy Popik. Taki schemat tytułowania wprowadza już kategorię cyklu ideowego, w którym poszczególne nowele, choć niepołączone jakimikolwiek elementami świata przedstawionego, zjednoczone są wymiarem alegoryczno-fantastycznym. Reguła brzmi następująco: im bardziej osłabiona jest siła iluzji świata przedstawionego, wzmocniony natomiast wymiar paraboliczny (bliski z jednej strony baśni, a z drugiej – powiastce filozoficznej), tym częściej zbiory ciążą ku cyklowi. Znacznie wyrazistsze tytuły to *Dzienniki gwiazdowe* i *Opowieści o pilocie Pirxie*. Zawierają one określenia gatunkowe „dzienniki” oraz „opowieści”. Natomiast *Smutek spełnionych baśni* odwołuje się do zbiorów baśni i rządzącej ich światami cudowności. *Annapolis, miasto moich snów* oraz *Annapolis, świat mojej wyobraźni* podkreślają przestrzeń jako ośrodek cyklu. Przykład SF pokazuje, że cykliczność wchodzi w grę tam, gdzie utwory składające się na pewien szereg zyskują na niesamodzielności, wprowadzają nowy program ekonomii czytania. Znajduje się zatem na jednej osi z innymi zabiegami spójnościowymi, takimi jak gatunek czy konwencja.

Wreszcie, wyrazista rama konceptualna obecna jest we wspomnianych cyklach Jerzego Grundkowskiego (*Annapolis, miasto moich snów* – podkr. M. M. L.) i Józefa Kozielskiego (*Smutek spełnionych baśni*). Pierwszy z nich to historia fikcyjnego państwa, którego zależność od autorskiego konceptu podkreślona jest w tytule, drugi – kronika niezwykłych wydarzeń w fikcyjnym hrabstwie Bosford. W obu cyklach finalne nowele przenoszą nadrzędne sensy na cały cykl. Tak sproblematyzowane zjawisko cykliczności uaktywnia opozycję opowieść/historia. Historia w założeniu ciągła i obiektywna, a opowieści nieciągłe i zależne od okoliczności pragmatycznych. Pojawia się napięcie: z jednej strony fantastyczny świat przedstawiony, którego priorytetem jest samodzielność, a z drugiej – podmiotowość i konceptualność. Cykl potrafi zintensyfikować wszystkie opozycje decydujące o swoistości fikcji narracyjnej. Zwłaszcza rozmytą opozycję między obiektywizującą fragmentaryzacją współczesnej powieści i jej eseizacją.

Mimo unikania – ze względu na wspomniane trudności – cyklu konceptualnego, literatura fantastyczna potrafi wykorzystać elementarne znaczenia implikowane przez cykliczność dla własnych potrzeb integrowania świata przedstawionego. W przerwach między ogniwami mamy do czynienia z zachwianiem układu czasoprzestrzennego, znacznie silniejszym, a nawet różnym jakościowo, od przerw pomiędzy akapitami albo rozdziałami jednej powieści. Cykl opiera się bowiem nie tyle na wykorzystaniu, w celu aktywizacji czytelnika, tak zwanych

pustych miejsc wyznaczanych przez strukturę, ale tworzy się w konfrontacji z rzeczywistością nietekstową. *Science fiction* i *fantasy* walczą o jej zdominowanie, rozszerzenie własnych reguł gry na czynniki odczuwane jako zagrożenie deziluzją.

Na przykładzie literatury fantastycznej najlepiej można zbadać granice zdolności i chęci czytelników do uruchamiania rekonstrukcji świata przedstawionego. Programowy efekt obcości utrzymuje czytelnika w nieustannej gotowości do przeformułowania budowanej w trakcie lektury konstrukcji świata jako podstawy wszelkich sensów, ale z drugiej strony, wyjątkowo łatwo potrafi zniechęcić. Powtarzające się na internetowych listach dyskusyjnych prośby o uporządkowanie chronologii fantastycznej historii: „Od którego tomu mam zacząć?”, są wyrazem potrzeby lektury podążającej za chronologią świata fantastycznego. W odpowiedzi publikuje się tak zwane *spoilery*, listy tomów ignorujące porządek wydawniczy. Jak widać, towarzyszy temu świadomość niszczenia raczej (ang. *spoil* – niszczyć), niż poprawiania „nieporządnego” dzieła autora.

Aktywizacja wymiaru czasowego, jego problematyzacja wzmacnia wymiar przestrzenny, który staje się wtedy założeniem procesu reintegracji. Aby odtworzyć chronologię pomimo jej zakłóceń w manifestacji tekstowej, należy przyjąć jedność przestrzeni. Na tym chwycie opiera się wiele cykli fantastycznych, dlatego też w refleksji o nich często pojawia się rozróżnienie *sequel/prequel*: ciąg dalszy/historia poprzedzająca. Podobny automatyzm wykorzystywany jest również przez symultanizm, w którym zmiany miejsca, brak wyraźnych nawiązań przy czynowo-skutkowych tworzą wrażenie równoczesności przedstawionych zdarzeń. Przy założeniu spójności, oczywiście.

Obecność i rozpowszechnienie cyklu w dziedzinie twórczości fantastycznej są, jak już wspomniałem, ściśle zależne od stabilizacji rynku wydawniczego oraz od wymogów przez ten rynek dyktowanych. Wykształcenie specjalistycznych serii książkowych oraz magazynów pozwoliło na przerzucenie „odpowiedzialności” za cykliczność na okoliczności wokółtekstowe. W Polsce sprzyjający moment nadszedł dopiero w latach 80-tych. Wcześniej utwory fantastyczne publikowane były na łamach czasopism o profilu technicznym, przede wszystkim „Młodego Technika” (w którym publikowała znakomita większość debiutantów), na łamach „Przeglądu Technicznego”, „Horyzontów Techniki”, „Astronautyki”, w pismach studenckich, takich jak „Politechnik”, „Student”, przygodnie również w „Nurcie”, „Panoramie”, „ITD” i innych. Taka sytuacja sprzyjała rozwojowi nurtu *science fiction* zwanego opowieściami o „cudownych wynalazkach”. Ze względu na marginalną pozycję prozy fantastycznej w wymienionych czasopismach preferowano izolowane nowele oparte na wyrazistym koncepcie. W porównaniu z rynkiem amerykańskim, gdzie *science fiction* rodziła się i krystalizowała jako wyrazista konwencja właśnie na łamach czasopism fachowych („Analog”, „Amazing Stories” czy „Galaxy”), jest to sytuacja niekorzystna. Dopiero rok 1982 przyniósł „Fantastykę”, która szybko zdobyła wiernych czytelników. W roku 1990 powstał

„Fenix”, jako kontynuacja czasopisma klubowego (fanzinu), następnie „Voyager” i inne. Tylko „Fantastyka”, od 1990 pod nazwą „Nowa Fantastyka”, oraz nieistniejący już „Fenix” zdołały skupić wokół siebie grona autorów. Zaczęły się pojawiać cykle nowelistyczne, z których najsłynniejszy stworzył Andrzej Sapkowski. Obecna sytuacja sprzyja rozwojowi cykli powieściowych, z czego autorzy literatury fantastycznej skrzętnie korzystają.

Between a Short Story Cycle and a Novel. The Situation of the Polish Science Fiction

Summary

The author discusses a cycle composition as a characteristic feature of SF and „a meeting point of poetics and a social way of existence”. SF aims at showing the continuity of the present world which is different from empiricism, coherent and can be filled with new objects, beings and events. These are the distinctive features of the genre. The cycle composition seems a necessary compromise between looking for continuity and editorial limitations. This thesis is confirmed by the very structure of novel cycles. In separate parts of the cycle common references are gradually „moved” „outside” the text. Consequently, the features of the cycle composition are: the same element in the title of its parts, an identifiable logo, the blurbs, similarities in the book design and an extended review system. This justifies the necessity of „stable” institutions. The evolution of a cyclic dimension of SF reflects an institutional expansion of this literature. It is manifested by specialist book series, magazines and, first of all, groups of SF fans.

The cycle structure of SF evokes specific meanings linked with the idea of the subject (the presence of a fictitious person responsible for the concept of the whole), the conceptual or ideological frame (disillusion factor), the title of the cycle and its particular elements. It is interesting to compare the status of the Polish SF with its evolution (and the cyclic dimension) in the United States.