

SPORY O ISTOTĘ I GRANICE ŚWIATÓW PRZEDSTAWIONYCH FANTASTYKI

„Fantastykoznawstwo” jako jedna z najmłodszych gałęzi współczesnej teorii literatury nie stworzyło dotychczas ogólnie zaakceptowanej i satysfakcjonującej większość badaczy metodologii badań i terminologii, które pozwoliłyby w sposób jasny i wiarygodny określić istotę i granice fantastycznych światów przedstawionych. Taka sytuacja tworzy podatny grunt i stymuluje naukowców, zajmujących się zgłębianiem zagadnień dotyczących szeroko rozumianej kultury, do dalszych poszukiwań i analiz fantastyki.

Nie jest jednak rzeczą łatwą skomentowanie i ustosunkowanie się do już istniejących koncepcji, gdyż niektórzy naukowcy stworzyli bardzo zawile i alogiczne teorie, lekceważąc wielowiekowy dorobek naukowy zgromadzony przez tych, którzy zgłębiali dzieła należące do literatury niefantastycznej. Jest to z naszego punktu widzenia nieporozumienie, gdyż fantastyka stanowi nieodłączną część literatury w ogóle i jej badania wymagają uwzględnienia wiedzy ogólnoteoretycznej oraz historycznej.

Można wyłonić trzy podstawowe sposoby interpretacji terminu „fantastyka”. Najbardziej rozpowszechnione jest uznanie fantastyki za specyficzny typ twórczości, kreujący odmienny od realnego świat przedstawiony (np. U. Eco, A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, J. Brandis, T. Czernyszowa i inni)¹. Fanta-

¹ U. Eco, *Nauka i fantastyka*, tłum. R. Kłos, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, Poznań 1989, s. 170-178; A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990; E. Брандис, *От Эзопа до Джанни Родари*, Москва 1980; Т. Чернышева, *Природа фантастики*, Иркутск 1984.

styka może też być pojmowana jako ponadrodzajowy, ponadgatunkowy i ponadczasowy wyznacznik dzieła literackiego. Większość badaczy genealogii literatury fantastycznej uznaje za najstarszą odmianę fantastyki mit pierwobytny i baśń ludową, podkreślając jedność wszystkich fantastycznych światów przedstawionych niezależnie od rodzaju występujących w nich elementów fantastycznych (np. S. Lem, R. Handke, K. Amis, J. Kagarlickij itd.)². Niekiedy fantastyka rozumiana jest bardzo wąsko, jako cecha charakterystyczna jednego gatunku literackiego. Tego typu poglądy prezentuje w pracy *Od baśni do „science fiction”* Roger Callois³.

W artykule prezentujemy poglądy zbliżone do badaczy pierwszej i drugiej grupy, dodając jednocześnie, że elementy fantastyczne mogą pojawiać się zarówno na poziomie treści, jak i formy utworu oddzielnie, jak równocześnie. Fantastyka treści kreuje zdecydowanie odmienne od realnych byty, oparte na wymyślonych zasadach układy społeczne, planety, istoty myślące. W fantastyce formy elementy fantastyczne są jednym z wielu środków wyrazu artystycznego.

Badacze fantastyki wyrażają odmienne poglądy co do tego, gdzie należy szukać różnic między poszczególnymi odmianami fantastyki. Interesujący i bardzo mało znany na gruncie polskim punkt widzenia zaprezentowała twórczyni pierwszej rosyjskiej całościowej koncepcji ewolucji fantastyki Tatiana Czernyszowa. Uznała ona, że poszczególne modele fantastyki różnią się głównie formami narracji w utworach, łączy ich zaś **sposób obrazowania**, określony przez M. Bachtina jako groteskowy, tj. najstarszy sposób uogólniania wiedzy człowieka o otaczającym go świecie. W historii rozwoju fantastyki Czernyszowa wyłania trzy zasadnicze grupy obrazów: **fantastykę baśniową** związaną z baśnią ludową i pogańskimi wierzeniami; **obrazy powstałe w średniowieczu** na gruncie ludowych przesądów; **obrazy stworzone w XIX i XX wieku**, które są dzielone na dwa rodzaje: *fantasy* (po prostu fantastykę) i *science fiction* (fantastykę naukową – SF). *Fantasy* kształtuje narrację typu baśniowego (choć nie tożsamą z baśnią ludową) z wieloma przesłaniami lub, mówiąc inaczej, zagadkami, tajemnicami. W rezultacie powstaje świat przedstawiony niczym nieskrępowanej wyobraźni. Fantastyka naukowa jako opowieść o cudzie, jest narracją z jednym przesłaniem, wyjaśnienie którego określa strukturę utworu.

² S. Lem, *Ontologia porównawcza fantastyki*, w: *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1973, s. 84-119; R. Handke, *Wokół tożsamości SF*, w: *Spór o SF...*, s. 158-165; K. Amis, *Nowe mapy piekła*, tłum. L. Jęczmyk, w: *Spór o SF...*, s. 12-18; Ю. Кагарлицкий, *Что такое фантастика?*, Москва 1974.

³ R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 63.

Choć trudno odmówić słuszności koncepcji Czernyszowej, pozostawia ona szereg nierozstrzygniętych kwestii w sferze treści utworu. Należy zauważyć, że nie tylko SF, ale również baśń, jak słusznie zauważa Tzvetan Todorow, jest związana z kategorią „cudowności”⁴. Wielu badaczy uznaje cudowność jako istotną właściwość całej fantastyki (np. R. Caillois, A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz). Należy jednak przy tym pamiętać, że cud jest pojęciem znacznie starszym od fantastyki. Stanowi on nieodłączny element wszelkiej mitologii oraz zadowala nie tylko ludzką potrzebę dziwienia się, którą już starożytni uznali za początek wiedzy, lecz i konieczność potwierdzenia słuszności religijnych dogmatów i zasad wiary. Z tego punktu widzenia podstawę cudu kształtuje prawda o transcendentnej rzeczywistości, a podstawę fantastyczności empiryczne przekonanie o nierzeczywistości rzeczy i zdarzeń. Fantastyczność pojawia się jako rezultat procesu poznawczego człowieka, który osiągnął dostatecznie wysoki poziom wiedzy, aby zakwestionować prawdziwość cudowności zrodzonej niedostateczną znajomością praw natury czy też błędną interpretacją zasad religijnych. Cud przechodzi do rzędu fantastyczności, kiedy zanika przekonanie o jego realności i prawdziwości.

W historii rozwoju naszej cywilizacji zawsze istnieje paralelnie cudowność jako niezbity dogmat i fantastyczność jako nierzeczywistość, jako cudowność pozbawiona znamion przynależności do zjawisk faktycznie istniejących, lecz mimo to zachowujących magię i tajemniczość, po które tak chętnie sięgają twórcy.

W odróżnieniu od Czernyszowej czy Caillois, Stanisław Lem w monografii *Fantastyka i futurologia* uznał, że zasadnicza różnica między poszczególnymi typami fantastyki wynika z odmiennych praw stanowiących bazę ich **ontologii**. Pisarz wyróżnił cztery typy fantastycznych ontologii: **mit**, **bajka**, **fantasy** i **science fiction**. Ujmując najogólniej, naczelną zasadą ontologii mitu jest jej podporządkowanie fatum, zarówno na poziomie materialnego bytu, jak i losu bohatera. Bajka opiera się na wszechwładzy optymistycznego determinizmu moralnego, warunkującego życiorysy postaci i wszelkie detale bajkowej rzeczywistości. Jest więc ona podwójnie cudowna względem realnego świata. Dlatego „zło w bajce potrzebne jest do tego, żeby nad nim dobro mogło zatryumfować”⁵ i z tej też przyczyny „nie psują się lampy Aladynom”⁶. *Fantasy* jest

⁴ S. Lem, *Tzvetana Todorowa fantastyczna teoria literatury*, w: idem, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 61-80.

⁵ S. Lem, *Ontologia porównawcza fantastyki...*, s. 89.

⁶ Tamże.

współczesną odmianą bajki zbliżoną w swojej ontologii w znacznie większym stopniu do rzeczywistości niż ona, gdyż zamiast „optymalizacji losu jego najlepszych mieszkańców”⁷ występuje tu często działanie przypadku, tj. w świecie *fantasy* mogą psuć się lampy Aladynom i „możliwe są wróżki dobre zarazem i bezsilne wobec zła”⁸. Według Lema fantastyka naukowa „pokazuje to, co dowolnie mało prawdopodobne, lecz jednak w zasadzie ziszczalne, imituje bowiem ona ontologię realnego świata i „uempirycznia cuda”⁹. Wszystkie ontologie fantastyki łączy występowanie elementów fantastycznych w obrębie treści utworu.

Uważamy, że koncepcja Lema w sposób czytelny i prosty rozgranicza odmiany fantastyki. Zaslugą pisarza jest wprowadzenie na stałe do polskiej terminologii terminu *fantasy* (jednak bez ścisłych czasowych ram, precyzujących pojawienie się tego typu utworów), wykreowanego przez anglo-amerykańską krytykę lat dwudziestych XX wieku. Jednak Lem niezbyt precyzyjnie posłużył się terminem „bajka”. Znaczenie jakie mu nadał w *Fantastyce i futurologii* lepiej określa, z punktu widzenia literaturoznawstwa, pojęcie „baśń”, gdyż to ona wywodzi się z literatury ludowej „o treści fantastycznej, nasyconej cudownością związaną z wierzeniami magicznymi”¹⁰.

Umberto Eco w pracy *Nauka i fantastyka* traktuje fantastyczne światy przedstawione jako opozycję w stosunku do realistycznych, słusznie podkreślając, że cała literatura jest światem fikcji. Jednak należy zauważyć, że fikcja w utworach realistycznych i w utworach fantastycznych różni się od siebie. Pierwsza z nich, tworząc realistyczne czy też naturalistyczne światy przedstawione, tj. zgodne z kanonem i formami ontologii realnej rzeczywistości, jest synonimem obrazowania mimetycznego. Druga zaś powstaje jako swoista deformacja i modyfikacja realnego świata, jako umowność wyższego rzędu. Słowem, fikcja w świecie przedstawionym fantastyki jest zdwojona, zintensyfikowana, burząca i bluźniercza w porównaniu z fikcją realistyczną.

W zależności od sposobu przetwarzania realnej rzeczywistości Eco wydziela cztery zasadnicze typy kreacji fantastycznych światów przedstawionych. W **allotropii** powstaje kosmos zasadniczo odmienny od realnego, gdzie zachodzą zjawiska, które nie istnieją w życiu. Tu znajdujemy wróżki i mówiące zwierzęta. **Utopia** konstruuje paralelny z naszym idealny wariant rzeczywistości.

⁷ Tamże, s. 94.

⁸ Tamże, s. 90.

⁹ Tamże, s. 108.

¹⁰ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 42.

Uchronia przedstawia hipotetyczne wizje realnego świata zmodyfikowane przez wprowadzenie do niej nierzeczywistych elementów, ukazuje to, co zdarzyłyby się, gdyby, np. Juliusz Cezar nie został zamordowany podczas marcowych id itd. **Metatopia** i **metachronia** to projekcja przyszłości wynikająca z obecnych tendencji rozwojowych.

Klasyfikacja fantastycznych światów przedstawionych zaproponowana przez Eco, nie daje pełnych określeń specyfiki poszczególnych ich odmian. Najbardziej wnikliwie i szczegółowo badacz opisuje SF, którą nazywa możliwym światem metatopii i metachronii.

Darko Suvin w *Poetyce science fiction*¹¹ próbuje wyjaśnić istotę fantastyki i granice jej światów przedstawionych w zależności od charakteru współdziałania w nich elementów poznawczych i niezwykłych (tj. fantastycznych). Badacz tworzy klasyfikację fantastyki, u podstaw której leży swoista gradacja światów fantastycznych uzależniona **od intensywności występowania w nich funkcji poznawczej**. Najsilniej jest ona zaakcentowana w SF, a najsłabiej – w baśni. Mit tworzy świat utartych wyobrażeń powstałych na najniższym poziomie rozwoju cywilizacji, *fantasy* – to kosmos transcendentalnej ignorancji.

Poglądy Suvina wymagają pewnego komentarza. Funkcję poznawczą spełnia nie tylko literatura fantastyczna, ale i realistyczna, podobnie jak sztuka w ogóle, gdyż wszystkie one powstają na podstawie sumy wiedzy, którą dysponują ich twórcy. Autorzy przekazują ją odbiorcy nawet w sposób niezamierzony. Wydaje się, że Suvin nie dość precyzyjnie określił granice między fantastyką a realizmem z punktu widzenia różnic w eksponowaniu funkcji poznawczej, dlatego jego koncepcja rodzi wiele wątpliwości, co do jej zasadności.

Bardzo kontrowersyjny, oryginalny sposób określenia specyfiki światów przedstawionych fantastyki na podstawie założeń semiotyki zaproponował Andrzej Zgorzelski¹², który stworzył własną koncepcję gatunku i rodzaju literackiego. Badacz analizuje charakter utworu uwzględniając jego wewnątrztekstowe cechy, odchodząc od tradycyjnych porównań świata fikcji z realną rzeczywistością. Mimo wielu wyjaśnień i zawiłych założeń Zgorzelskiemu nie udało się zdefiniować właściwości poszczególnych typów literatury bez porównań z realną rzeczywistością. Stąd w jego wywodach nieustannie pojawia się termin „empiryczna rzeczywistość”, bowiem bez odwołania się do niej jest niezwykle trudno analizować fantastykę.

¹¹ D. Suvin, *Poetyka science fiction*, tłum. B. Okólska, w: *Spór o SF...*, s. 301-312.

¹² A. Zgorzelski, SF jako pojęcie historycznoliterackie, w: *Spór o SF...*, s. 141-157.

Zgorzelski za fantastykę właściwą uznaje tylko takie utwory, w których zdziwienie i zaskoczenie pojawieniem się w tekście elementów fantastycznych przejawia się na poziomie ich odbioru przez postacie należące do świata przedstawionego dzieła, a nie na poziomie percepcji czytelnika. Dlatego też zdaniem badacza, np. baśń czy też *Nowy wspaniały świat* (1932) Aldousa Huxleya nie mogą być traktowane jako fantastyka. Dla tego typu literatury Zgorzelski rezerwuje pojęcie „fantastyczność”.

W naszym przekonaniu w badaniach fantastyki za punkt wyjścia „model zerowy” czy „uniwersum wzorcowe” należy uznać realną rzeczywistość, pamiętając, że jej granice są uwarunkowane wieloma czynnikami (np. poziomem wiedzy danego społeczeństwa, jego kulturą, religią, tradycjami itd.). Fantastyczne światy przedstawione są zmodyfikowanymi wariantami świata realnego. Przy czym fantastyczność rzeczy i zjawisk powstaje i na poziomie autora i odbiorcy, pierwszy z nich tworzy w dziele swoisty subkod realności i fantastyczności, bazujący na kodzie języka naturalnego, drugi zaś – rozszyfrowuje go i dopełnia posiadaną wiedzą o otaczającym go świecie zawartą w języku, którym się posługuje i czerpaną z innych poznanych przez niego subkodów, np. dzieł sztuki.

W swoich rozważaniach o fantastyce Zgorzelski ignoruje sposób jej funkcjonowania w świadomości publiczności literackiej, ograniczając zakres terminu do fantastyki formy i odmawiając prawa nazywania tak utworu, w której fantastycznej transformacji ulega ontologia świata przedstawionego.

W koncepcji Zgorzelskiego nie ma precyzyjnych wyznaczników *SF* i *fantasy*. Różnice między nimi badacz dostrzega głównie w poziomach cywilizacyjnych, które one preferują (*SF* to świat bardziej zaawansowany technicznie niż *fantasy*), w sposobach modelowania protagonisty (bohater *SF* jest aktywny wobec otaczającej go rzeczywistości w odróżnieniu od pasywnego odpowiednika w *fantasy*) oraz w polaryzacji *SF*, w porównaniu do *fantasy*, języka narratora i postaci, nasyceniu go pseudonaukowym, technicznym żargonem i neologizmami.

Spory o istocie i granicach poszczególnych fantastycznych światów przedstawionych należą do jednych z najtrudniejszych i trwają do dziś. Nieomal każdy badacz próbuje stworzyć jeśli nie całościową klasyfikację całej fantastyki, to przynajmniej własny podział jakiejś jej odmiany, np. Grażyna Lasoń w pracy pt. *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*¹³, choć określa *fantasy* podobnie jak

¹³ G. Lasoń, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 51-53.

Lem, tj. jako współczesną odmianę baśni, to nazywa tak, zgodnie z tradycją Zachodu, jedynie utwory powstałe w XX wieku. Niewiadowski i Smuszkiewicz wywodzą *fantasy* z fantastyki naukowej, baśni, mitu czy średniowiecznych poematów rycerskich. W artykule *Fantasy*¹⁴ Niewiadowski wyróżnia trzy zasadnicze odmiany *fantasy*: **heroic fantasy** (fantastyka heroiczna, bohaterska), **sword and sorcery** (fantastyka miecza i czarów) oraz **science fantasy** (fantazja naukowa), która jest swojego rodzaju splotem po prostu fantastyki z fantastyką naukową.

Jednak ten podział literatury fantastycznej oparty na tematycznych różnicach *fantasy* pomija zagadnienia związane z filozoficzną złożonością niektórych utworów należących do fantastyki. W większym stopniu uwzględnia to koncepcja Williama L. Goodshalka, który wyróżnia: **pure fantasy** (fantastykę czystą), **philosophic fantasy** (fantastykę filozoficzną), **critical fantasy** (fantastykę krytyczną) i **realistic fantasy** (fantastykę realistyczną). Zgodnie z tym punktem widzenia fantastyka filozoficzna zaczyna się już od Biblii i prac Platona. Fantastyka krytyczna posługuje się często humorem i ironią, zajmuje się fundamentalnymi problemami egzystencji człowieka, realistyczna zaś buduje hipotetyczne wizje przyszłości na podstawie wiedzy naukowej.

Zdzisław Lekiewicz w pracy *Filozofia science fiction* podkreśla, że koncepcja ta „znana jest tylko niewielkiemu gronu badaczy”¹⁵ i pomija złożoność SF. Jak sądzimy rzecz ma się podobnie z poglądami W. Czumakowa¹⁶, który w ogóle kwestionuje przynależność fantastyki treści do sztuki, uznając za utwory artystyczne jedynie te, w których elementy fantastyczne pojawiają się na poziomie formy. Według Czumakowa fantastyka (w tym i *science fiction*) rodzi się w starożytności w momencie rozpadu synkretycznej mitycznej świadomości, stając się pod koniec XIX wieku jedną z dominujących form w literaturze.

W przeciwieństwie do Czumakowa większość badaczy traktuje SF jako współczesną odmianę fantastyki powstałą pod koniec XIX wieku. Jej prekursorami nazywani są zazwyczaj Verne i Wells – twórcy dwóch zasadniczych nurtów w *science fiction*. Według Anatolija Britikowa¹⁷ pierwszy z nich dał początek fantastyce przygody i zdarzenia, wyrastającej z fascynacji szybkim rozwojem postępu technicznego i z wiary w nieograniczone możliwości poznawcze

¹⁴ A. Niewiadowski, *Fantasy*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 4.

¹⁵ Z. Lekiewicz, *Filozofia science fiction*, Warszawa 1985, s. 18-20.

¹⁶ В. Чумаков, *Фантастика как литературно-художественное явление*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1977.

¹⁷ А. Бритиков, *Эволюция научной фантастики*, в: *О прогрессе в литературе*, red. А. С. Бушмин, Ленинград 1977, s. 209-237.

człowieka. Drugi z nich wykreował tzw. fantastykę relatywistyczną, przedstawiającą względność naszych o otaczającym nas świecie i będącą swoistą przygodą myśli, fantastyką intelektualną i filozoficzną.

Poza polem widzenia większości badaczy nadal pozostaje kategoria „fantastycznej motywacji”, która stanowi dla nas podstawę do prawidłowego wyjaśnienia istoty i granic fantastycznych światów przedstawionych, bowiem „dzięki motywacji świat przedstawiony jest układem wytłumaczalnym”¹⁸. Motywacja jest konsekwencją funkcjonowania podstawowych praw ontologii dzieła. Jest jeden z najważniejszych wskaźników istoty fantastycznych światów przedstawionych, co czyni z niej swojego rodzaju podstawę konstrukcyjną utworu, jego fundament. Dlatego też zasadne wydaje się rozgraniczenie przez nas czterech głównych typów motywacji fantastycznej: 1) motywacji mitologicznej, 2) motywacji baśniowej, 3) motywacji antykauzalnej, 4) motywacji fantastycznonaukowej.

Motywacja mitologiczna kreuje świat przedstawiony mitu podporządkowany transcendentnej rzeczywistości sił nadprzyrodzonych, rządzonej, podobnie jak on, przez wszechwładne fatum. Dlatego też każdy element fantastyczny mitu jest logiczną konsekwencją i dowodem działania najwyższej siły sprawczej i konstruktora całej fabuły. Istota mitu najpełniej objawia się w czasach wspólnoty pierwotnej, tworząc jednolity system pojęć, opisujących wszechświat. Mimo znaczących różnic w czasie powstania podobną funkcję jak mit pełni obecnie SF. Stanowi ona bowiem próbę interpretacji zagadnień związanych, np. z historią rozwoju kosmosu, pochodzenia człowieka, wytłumaczenia zjawisk niezwykłych i irracjonalnych. Dlatego też SF jest określana jako współczesna mitologia. Od mitu pierwobytnego, który określał obyczajowość i obywatelstwo całej wspólnoty, i od mitu literackiego, w którym elementy fantastyczne były świadomym zabiegiem artystycznym konkretnego autora, SF z elementami mitologicznymi różni się odmiennym sposobem motywacji tych elementów, gdyż w fantastyce naukowej wszystko, co jest niezwykle i cudowne musi być racjonalnie lub (częściej) pseudoracjonalnie wytłumaczone.

Motywacja baśniowa wyrastająca z motywacji mitologicznej uzasadnia charakter swojej fantastyki działaniem optymistycznego moralnego determinizmu, bowiem w tym świecie przedstawionym może zdarzyć się wszystko, co służy jego realizacji na wszystkich płaszczyznach utworu. Jedynym ograniczeniem motywacji baśniowej jest brak losowych przypadków, nieprzewidywal-

¹⁸ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich...*, s. 253.

nych zdarzeń niweczących pomyślność finału fabuły. Tu dobro zawsze musi zwyciężać, w odróżnieniu od realnego świata, choć pozytywni bohaterowie baśni często posługują się podstępem i sprytem. Na początkowym etapie swojego rozwoju SF przejęła od baśni jednoznaczny podział postaci na dobre i złe, co była przyczyną wielu negatywnych ocen tego rodzaju utworów. Pogłębione psychologicznie wizerunki sprzyjały popularności SF wśród bardziej wytrawnych czytelników literatury pięknej. Należy dodać, że w odróżnieniu od baśni, „która nie posiada wyobrażenia o czasie jako takim, a posiada przestrzeń empiryczną, czas empiryczny mierzony nie datami, dniami i latami, a działaniem postaci”¹⁹, w *SF* i *fantasy* czas i przestrzeń istnieją jako samodzielne kategorie.

Motywacja antykauzalna (od łac. *casualis* – przyczynowy), wyrastająca z dwóch poprzednich motywacji i określająca specyfikę, wprowadza w świat przedstawiony dowolne elementy fantastyczne bez żadnych ograniczeń, wyjaśnień i przyczyn, stwarzając świat niczym nieskrępowanej wyobraźni, nieprzewidywalnych i niewytłumaczalnych przypadków, fantastyczny chaos. Tu wszystko może się zdarzyć, każdy może stać się zwycięzcą, każdy może przegrać. Motywacja antykauzalna jest właściwie swojego rodzaju antymotywacją, motywacją zaprzeczenia i unicestwienia wszelkich praw. Jej naczelną zasadą jest brak motywów warunkujących charakter i sposób funkcjonowania elementów fantastycznych w utworze. Jednocześnie motywacja antykauzalna stwarza znacznie większą, w porównaniu do innych, przestrzeń w obrębie treści utworu i daje znacznie szersze możliwości napełnienia go tradycyjnymi motywacjami, funkcjonującymi w obszarze literatury niefantastycznej. Stąd właśnie w *fantasy* niejednokrotnie powstaje obraz świata pogłębiony filozoficzną refleksją i psychologicznie złożonymi wizerunkami postaci, czego przykładem może być *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa²⁰.

Motywacja fantastycznonaukowa, naśladując ontologię motywów występujących w realnym świecie, podporządkowuje elementy fantastyczne zasadzie racjonalizmu (pseudoracjonalizmu) i prawdopodobieństwa, obalając absurdalność i alogiczność fantastyki zrodzonej w przeszłości. W *SF* każdy element fantastyczny jest wytłumaczalny jako rezultat działania praw ontologicznych, tworzących specyfikę indywidualnego autorskiego świata przedstawionego. Od

¹⁹ В. Пропп, *Фольклер и действительность*, Москва 1976, s. 97 (przekład własny – T. S.).

²⁰ Bardziej szczegółowo uzasadniam to stwierdzenie w artykule: *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaila Bułhakowa, [w:] Realizm magiczny. Teorie i realizacje artystyczne*, pod. red. J. Biedermanna, G. Gazdy, I. Hübner, Łódź 2007, s. 273-287.

fantasy SF różni się również obiektem kreacji artystycznej, gdyż pierwsza modeluje często światy nigdzie nie istniejące, *SF* zaś przedstawia wszechświat, do którego ludzkość jeszcze nie dotarła, świat odległej przyszłości z jego niezwykłymi osiągnięciami naukowymi. W odróżnieniu od *fantasy*, *SF* interesują zagadnienia związane z prognozowaniem przyszłości, wpływu na nią potencjalnych możliwości rzeczywistości realnej. Związany z tym eksperyment myślowy, zbliża *SF* z utopią i antyutopią, które to gatunki często rodzą się w świecie fantastyki naukowej. *SF* inaczej niż *fantasy* przedstawia człowieka, skupiając się na tych jego cechach, które są typowe dla gatunku i mogą uczynić z niego reprezentanta naszej cywilizacji. *Fantasy* „bada” człowieka z punktu widzenia „wiecznych” tematów w literaturze – dobra i zła.

Mimo wyraźnych różnic w sposobach motywacji elementów fantastycznych wszystkie światy przedstawione fantastyki tworzą jedność – odmienny od mimetyzmu typ literatury, której zadaniem jest artystyczna realizacja pojęcia „fantastyczność”, zgodnie ze znaczeniem jakie dają mu ludzie na danym etapie rozwoju cywilizacyjnego. Fantastyka demonstrowa względność naszej wiedzy o świecie i zaświadcza o stopniu naszego poziomu cywilizacyjnego. Być może po to, aby go wyznaczyć, wystarczy prześledzić, co dane społeczeństwo uznaje za nierzeczywisty wymysł. Jednocześnie fantastyka przygotowuje człowieka do spotkania z przeszłością i rozwija jego wyobraźnię, wyzwala umysł ze skostniałych dogmatów i stereotypów.

Abstract

Theory of literature has not yet created a terminology and methodology of research pertaining to the nature and limits of the worlds presented in fantasy genre which would be generally accepted and fully satisfactory. There are three basic ways of interpretation of the term “fantasy.” The most widespread use considers fantasy to be a specific genre which creates a world different from the one we know. Fantasy may also be taken to represent a supra-generic and timeless qualifier of a literary work. Most of the researchers of fantasy literature genealogy consider the myth of the original being and fairy tales to be its oldest examples. Simultaneously, they stress the unity of all the worlds represented, despite of the kind of fantastic elements appearing in it.

The article takes as its basis of correct explanation of the nature and limits of fantastic worlds the category of motivation of fantastic elements, which, in turn, is a consequence of the functioning of the basic ontological laws of the work. This is the foundation of the work, its constructional basis. That is the reason why the author of this essay introduces four basic types of fantastic motivation: 1) mythological motivation, 2) fairy tale motivation, 3) anti-causal motivation and 4) science-fiction motivation. The work points out the most characteristic features of these fantastic motivations.