

## 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 wewnątrzfikcyjne, egzomimetyczne<sup>1</sup>. Dłuższe formy literackie oferują dostatecznie dużo przestrzeni tekstowej, by narracja mogła wytworzyć „efekt rzeczywistości” 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 innych<sup>2</sup>. Ponieważ czuje się znakomicie w atmosferze rywalizacji<sup>3</sup>, możemy ją łatwo odnaleźć przy

---

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

<sup>2</sup> Określenia te zależne są od okoliczności ich formułowania, cech jakościowych i długości, ale także od miejsca publikacji (np. *twitter-fiction*). M.M. Leś, *Flash fiction. Krótko o najkrótszych opowieściach*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Białystok 2013, s. 203.

<sup>3</sup> W takiej atmosferze – zgodnie z legendą – narodziła się najsynniejsza mikrofikcja autorstwa Ernesta Hemingwaya: „For sale. Baby shoes. Never worn”. Zob. F. A. Wright, *The Short*

okazji mnożących się konkursów. Jako wyzwanie, ćwiczenie z umiejętności kontrolowania znaczeń, chętnie wykorzystują ją profesjonalni fantaści, przyciąga też amatorów testujących swe możliwości. Ale bywa też kojarzona ze szkirowością i pośpiechem, a ze względu na fragmentaryzm i nikły udział akcji umiejscawiana jest często na pograniczu prozy fabularnej i poetyckiej<sup>4</sup>, 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 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 realizmu) na rzecz wysiłku konfrontacji światów i rekonstrukcji ich porządków. W podobny sposób mikroprzełączniki funkcjonują w radykalnych inicjach fantastycznych utworów<sup>5</sup>, gdy pobudzają uwagę odbiorcy, który – dzięki ich rozpoznaniu – przełącza się w charakterystyczny, podejrzliwy tryb lektury.

---

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

<sup>4</sup> P. Connors, *What is PP/FF?*, „American Book Review” 2005, nr 2.

<sup>5</sup> A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.

Mimo nazwy mikroprzełączniki nie mają prostej konstrukcji. Im mniej informacji znajduje się w sferze *grafo*<sup>6</sup>, tym bardziej skomplikowane zależności łączą ją z tym, co nienapisane, a włączane w przestrzeń odbioru głównie dzięki presupozycjom. Rozwarstwienie to musi być rygorystycznie kontrolowane, narracja wyznacza bowiem kilka równoległych procesów: wiedzę o pozafikcyjnym świecie aktualnym, świat odniesienia fikcji<sup>7</sup>, korzysta ze współdzielonej wyobraźni ześrodkowanej w konwencji literackiej, konfrontuje prawdopodobieństwo zewnątrzliterackie z wewnątrzliterackim, wreszcie – tworzy fantastyczny świat. Wszystkie te działania są jednocześnie i sprzężone. Ich rozdzielanie w toku interpretacji (i „po prostu” w lekturze) jest nie lada wyzwaniem 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. Wyraźne niebezpieczeństwo powtórzeń (im krótszy utwór, tym o nie przecież łatwiej) z jednej strony prowadzić może do oskarżeń do plagiat, ale z drugiej – 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. Przede 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 wymaga ramy wprowadzającej, metaliterackiej strefy buforowej, takiej jak choćby regulamin konkursu literackiego.

Do najśłynniejszych mikrofikcji szkoleniowych należy utwór „The king died, and then the queen died”, zademonstrowany przez E. M. Forstera na wykładzie w 1927 roku<sup>8</sup>. Jego zadaniem było określenie warunków zaistnienia minimalnej narracji i minimalnej fabuły oraz powiązania między nimi na pozio-

---

<sup>6</sup> T. Cieślukowska, *W kręgu genealogii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995.

<sup>7</sup> J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982.

<sup>8</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927, s. 86.

mach *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”<sup>9</sup>. W świetle teorii Todorova poezja fantastyczna nie jest możliwa. Odczytanie powyższego zdania jako metafory (‘zakrywanie słońca przez chmurę’ to „pożeranie”) wyklucza fantastyczność. W tym przypadku metafora rozładowuje napięcie poznawcze, oferuje szybsze rozwiązanie zagadki niespójności. Dopiero „dosłowne” odczytanie zdania („Chmura, wiemy, naprawdę zeżarła słońce”<sup>10</sup>) 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 jego mikroprzykład mówi o istocie fantastyki więcej niż sam Lem przyznaje w wykładzie. Decyzje terminologiczne i metodologiczne Todorova budzą wprawdzie kontrowersje, ale dotyczą kwestii kluczowych, zwłaszcza decydującej roli znaczeniowej stabilizacji na poziomie ontycznego statusu zdarzeń, postaci i stanów rzeczy. Ontologia fikcyjna zdecydowanie 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”<sup>11</sup>. 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

---

<sup>9</sup> S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, w: tenże, *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2009, s. 65.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 154.

chmura” to obiekt kosmiczny, to takie określenia jak „chmura” i „pożerać” pozostają metaforyczne.

Mikronarracja, którą stworzył na potrzeby budowania własnej teorii *science fiction* Samuel R. Delany, powyższe dylematy celnie wydobywa. Słynny mikroutwór Delany’ego liczy zaledwie trzy słowa: „Jej świat eksplodował” („Her world exploded”, 1979)<sup>12</sup>. 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 znaczenia ku lekturze mimetycznej (czyli mieści się w modelu literatury paramimetycznej<sup>13</sup>). Jeśli 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” (*minimaldeparture*), w myśl której czytelnik dopełnia informacje o świecie alternatywnym sięgając w pierwszej kolejności do świata, który uznaje za realny<sup>14</sup>. W centrum interpretacji znajduje się wówczas psychika postaci, stanowiąca punkt ogniskowania narracyjnego<sup>15</sup> osadzony w domyślnym świecie fikcyjnym. Metafora staje się ekwiwalentem odczuć bohaterki, której „świat”, czyli subiektywny obraz aktualnego świata fikcji, „eksplodował”, czyli ‘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 włą-

---

<sup>12</sup> S. R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68.

<sup>13</sup> A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, dz. cyt, s. 145.

<sup>14</sup> M.-L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals and The Principle of Minimal Departure*, „Poetics” 1980, nr 4.

<sup>15</sup> „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).

czyć 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*<sup>16</sup> otwiera nową możliwość: świat (planeta?), który zamieszkiwała bohaterka, rzeczywiście („dosłownie”) eksplodował. Ciężar usensownienia przerzucony jest zatem na wyobrażenie takiego fikcyjnego modelu rzeczywistości, w którym zdarzenie opisywane przez powiązanie wyrazów eksponujące ich prymarne znaczenia jest możliwe (i w tym przypadku fikcyjnie faktyczne). 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. 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.

Mniej znany, ale funkcjonalnie bardzo podobny do wynalazków Delany’ego, jest mikroutwór Ursuli K. Le Guin: „He was absorbed in the landscape”. Poprzez konkretyzację metafory *science fiction* – wyjaśnia autorka *Lewej ręki ciemności* w teoretycznoliterackim kontekście – potrafi wydobyć nasze przyzwyczajenia dotyczące rzeczywistości pojmowanej jako forma ciągłości, pełni więc funkcję krytyczną, zbliżoną do dekonstrukcji<sup>17</sup>. „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.

<sup>16</sup> „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.

<sup>17</sup> 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.

Częsta konieczność podejmowania decyzji co do semantycznej łączliwości słów, nieustanna gotowość odbiorcy do rekonfiguracji znaczeń, upodabniają – zdaniem Delany’ego – *science fiction* do poezji. Jak twierdzi – podążająca jego śladem – Seo-Young Chu, *science fiction* dzięki temu poetyckiemu wymiarowi („*lyric or poetic forces*”<sup>18</sup>) 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, co nie niszczy rozpoznania ich figuratywności, lecz uświadamia nam owej figuratywności *stricte* fantastycznonaukowy wymiar. Za centralną Chu uznaje figurę katachrezy, rozumianą jako koncept jednocześnie językowy i metafizyczny<sup>19</sup>.

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, przesuując 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 paradygmata<sup>20</sup>.

Samuel R. Delany jest autorem również drugiej z najśłynniejszych 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”<sup>21</sup>). Świat i słowa (*content* i *style*) – przypomina Delany – nie tworzą opozycji. Dla akcji poznawczej zasadnicze znaczenie ma fakt, że spójność ta – ześrodkowana w konstrukcji świata – budowana jest na osi mówiący–obserwator, wymaga zatem odbudowania narracyjnej komunikacji.

---

<sup>18</sup> S.-Y. Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, Harvard 2011, s. 10.

<sup>19</sup> Tamże, s. 11.

<sup>20</sup> P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, dz. cyt.

<sup>21</sup> S.R. Delany, *About 5,750 Words*, w: *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*, Middletown 2009, s. 4.

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”<sup>22</sup>. 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 (zakłada Delany). Słońce, które znamy, czerwone jest wówczas, gdy znajduje się nisko nad horyzontem. Tutaj jest 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 Delany<sup>23</sup>. Wyrażenie eliptyczne zostaje dopełnione – krajobraz nabiera charakteru fantastycznego, a czytelnik zostaje zaproszony do jego dopełniania w oparciu o wewnętrzświatowe prawdopodobieństwo: „Look at the speaker himself. Can you see him? You have seen his doubled shadow...”<sup>24</sup>. 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

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 6.

<sup>23</sup> Tamże, s. 7.

<sup>24</sup> Tamże.



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 stylistą – 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*)<sup>25</sup>, 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 Delany. *Science fiction* jest więc w stanie – zdaniem Delany'ego – wchłonąć 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.

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

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 10.

słusznie twierdzi Kathleen L. Spencer<sup>26</sup>, 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 przecież pierwiej – 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”<sup>27</sup>. 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 bezsensowne<sup>28</sup>, 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 (*estrangement*) staje się produktywnie 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*<sup>29</sup>), w obliczu możliwości reinterpretacji i rekonfiguracji naszego własnego, który uznajemy za „aktualny”, przy czym połączenie jest wciąż podtrzymywane<sup>30</sup>.

Fikcja fantastyczna w swoim minimalistycznym wydaniu prowokuje podstawowe pytania o istotę konwencji. Przypomina również o konieczności rygorystycznego kontrolowania sygnałów fantastyczności, presupozycji, odwołań

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Spencer powołuje się na koncepcję Darka Suvina. Tamże, s. 36.

<sup>30</sup> „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.

intertekstualnych, odniesień i aluzji pozaliterackich. Wysiłek odbiorcy wkładany w odtworzenie fikcyjnej struktury światowej, które czyni mikrofikcje sensownymi, nie jest oczywiście większy niż w przypadku recepcji dzieł obszerniejszych, cykli i projektów transmedialnych, ale z pewnością ostrzej zaznacza swoją swoistość, ponieważ zawsze musi walczyć o samodzielność, a jednocześnie –o przynależność do konwencji.

### **Abstract**

Microfiction has many names. Basically, it is a very short narrative prose, very popular in the “digital age”, but mostly disrespected by critics. Complex worlds, as depicted in fantastic fiction, do not seem to fit here. The article aims at the role of “lecture microfictions”, which used to serve as examples in science fiction theory courses and articles. They show an actual sense of a single word in science fiction and fantasy.