

FANTASTYKA I IRONIA.
UWAGI O POETYCE CYKLU
THE DEMON PRINCES JACKA VANCE’A

The Demon Princes

Cykl pięciu powieści Jacka Vance’a znanych pod wspólnym tytułem *The Demon Princes* jest jednym z najbardziej oryginalnych utworów dwudziestowiecznej fantastyki. Cykl ten dzieli szereg cech wspólnych z innymi tworzonymi przez amerykańskiego pisarza na przestrzeni wielu lat jego kariery, zarówno tymi utrzymanymi w konwencji *fantasy* (*Lyonesse*, 1983–1989), jak i balansującymi między poetyką *fantasy* i *science fiction* (*Umierająca Ziemia*, 1950–1984). Wspólne dla tych utworów, utrzymanych w odmiennych stylistykach literackich i osadzonych w różnych fikcyjnych uniwersach, są sposoby prowadzenia akcji, kreowania głównego bohatera i jego interakcji z innymi postaciami biorącymi udział w fabule, technik narracyjnych, a także, co może najbardziej dla Vance’a charakterystyczne, opatrywania swoich powieści pseudonaukowym komentarzem w postaci przypisów, słowników i obszernych cytatów z fikcyjnych dzieł naukowych i literackich, będących w równym stopniu co fabuła elementem świata przedstawionego. Poniższa charakterystyka *The Demon Princes* zbudowana zostanie w oparciu o wnioski z analizy wspomnianych cykli, które przedstawione zostały w innym miejscu¹.

¹ P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 333–344.

Na omawiany cykl składa się pięć powieści, z których żadna nie została przetłumaczona dotychczas na język polski: *Star King* (1964), *The Killing Machine* (1964), *The Palace of Love* (1967), *The Face* (1979) i *The Book of Dreams* (1981). Wszystkie mają tego samego protagonistę, który nazywa się Kirth Gersen, i wszystkie tworzą całość fabularną. Wydarzenia składające się na fabułę cyklu koncentrują się wokół charakterystycznego dla prozy Vance'a motywu zemsty.² W bliżej niewyjaśnionych okolicznościach rodzina i współplemieńcy głównego bohatera zostają wymordowani przez tajemniczych złoczyńców, którzy zawarli między sobą zbrodniczy pakt. Kirth Gersen, jako jedyny ocalony, będzie próbował pomścić śmierć swoich najbliższych pozabawiając życia w mniej lub bardziej wysublimowany sposób wszystkich pięciu zbrodniarzy, którzy współcześnie znani są jako „demon princes”. Zemście na każdym z nich poświęcony jest oddzielny tom – antagonistami w poszczególnych powieściach są Attel Malagate (jedyny, który nie jest człowiekiem), Kokor Hekkus, Violen Falushe, Lens Larque i Howard Alan Treesong. Pod względem fabularnym wszystkie pięć powieści zbudowanych jest według tego samego wzorca: Gersen najpierw usiłuje ustalić miejsce pobytu legendarnego zbrodniarza (co przeważnie organizuje sporą część początkowej partii fabuły), następnie *incognito* przenika w jego otoczenie i ostatecznie doprowadza do jego śmierci, nigdy jednak nie zadając samodzielnie śmiertelnego ciosu.

Literacka konstrukcja *The Demon Princes* rodzi szereg problemów zarówno jeśli chodzi o kwestię przynależności gatunkowej cyklu, jak i jego poetyki. Zagadnienia z nim związane zostaną podzielone na poszczególne kategorie: świat przedstawiony, bohater, fabuła, poetyka oraz tekstowy kształt całości.

Świat, bohater, narracja

Cykl Vance'a określanany jest najczęściej mianem fantastyki naukowej, jednak należy stwierdzić, że jest zbyt daleko idące uproszczenie. Pod względem kreacji świata przedstawionego zdecydowanie bliżej tym powieściom, jak i wielu innym utworom autora *Lyonesse*, do *space oper*. W zasadzie żadne z typowych cech fantastyki naukowej nie są wykorzystane w tym cyklu do kreacji świata przedstawionego – uniwersum *The Demon Princes* wydaje się nie mieć

² J. Rawlings, *Vance's Plots*, w: *Demon Prince. The Dissonant Worlds of Jack Vance*, Borgo Press/ Wildside Press 1986, s. 66–85.

nic wspólnego z empirycznym światem czytelnika, balansując pomiędzy czysto pretexсовym wyobrażeniem przyszłości, światem alternatywnym i baśnią fantastyczną. Jedyne element kojarzący świat cyklu z fantastyką naukową – możliwość podróży kosmicznych i istnienie wielu zamieszkałych światów – realizowany jest przez Vance’a zgodnie z założeniami typowymi dla „opery kosmicznej”. Wydarzenia umieszczone są w rzeczywistości, której poszczególne elementy różnie są od świata przedstawionego potencjalnego czytelnika, ale sposób ich istnienia – na przykład możliwość nieograniczonego przemierzania kosmicznych przestrzeni lub terramorfizm obcych planet – traktowany jest jako oczywisty i niewymagający naukowego lub pseudonaukowego wyjaśnienia typowego dla narracji *science fiction*. Wiele z elementów świata, szczególnie nadnaturalne umiejętności antagonistów Gersena, zmierza do wywołania wrażenia inności oraz fantastyczności historii i również nie znajduje w powieściach racjonalnego wyjaśnienia. Świat *The Demon Princes*, będący luźną federacją cywilizowanych planet noszącą nazwę Oikumene, jest jednak dość skomplikowany i jego organizacja, zamieszkujące go humanoidalne lub niehumanoidalne ludy, struktura polityczna i handlowa są na różne sposoby i w różnych etapach narracji stopniowo prezentowane czytelnikowi. W sposób typowy jednak dla strategii literackiej Vance’a mieszają się tu elementy w oczywisty sposób fantastyczne (odległe planety, ich fauna i flora) z elementami dobrze czytelnikowi znanymi (handel, międzygwiazdowa policja) lub będącymi wariacją na temat rzeczywistości (alternatywne organizacje społeczeństw). Żaden z tych elementów nie jest jednak znaczący z punktu widzenia czytelnika, to znaczy w typowy dla SF sposób nie domagają się one zinterpretowania w kontekście współczesności lub projektowanego rozwoju empirycznego świata, co jest podstawowym celem fantastyki naukowej. Pozorność związku świata przedstawionego *The Demon Princes* z poetyką typowej *science fiction* pogłębia obraz Ziemi, która pojawia się w powieści *The Palace of Love*. Ta część cyklu manifestacyjnie umieszczona zostaje w fikcyjnym holenderskim mieście Rolingshaven, podkreślając imaginacyjny charakter całości, co uwypuklone zostaje poprzez całkowity brak jakichkolwiek informacji pozwalających na usytuowanie w realnym czasie historii opowiedzianej w *The Demon Princes*.

Typowa dla Vance’a i jednocześnie nietypowa dla fantastyki naukowej jest również kreacja głównego bohatera i jego usytuowanie względem zarówno powieściowych wydarzeń, jak i narracji. Kirth Gersen jest motorem napędowym wydarzeń – historia jego osobistej zemsty jest *de facto* tożsama z fabułą wszystkich pięciu powieści. Gersen jest też konsekwentnie bohaterem prowa-

dzącym – wszystkie wydarzenia w cyklu opowiadane są z jego perspektywy i we wszystkich scenach utrzymana jest personalna narracja prowadzona z punktu widzenia głównego bohatera. Teoretycznie więc czytelnik wie, dzięki narracji, o świecie i o wydarzeniach dokładnie tyle, co protagonista. Strategia taka znamieną jest dla fantastyki naukowej lat 50. i 60., szczególnie tej o zabarwieniu zdecydowanie epistemologicznym, w której nie charakter samego świata, ale zapis indywidualnego poznania tego świata staje się głównym przedmiotem zainteresowania. Zjawisko to typowe dla powieści Stanisława Lema (*Eden, Solaris, Powrót z gwiazd*) i Philipa K. Dicka (*Ubik, Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?, Człowiek z Wysokiego Zamku*) jest elementem łączącym fantastykę naukową z realistyczną powieścią modernistyczną XX wieku. Ta strategia narracyjna u Vance'a nie służy jednak tym samym celom, jakim służyła w „modernizującej” *science fiction*. *The Demon Princes* zdecydowanie bliżej jest do powieści detektywistycznej, która jest zresztą postrzegana przez badaczy jako odmiana powieści modernistycznej³. Świat i jego fantastyczne (z punktu widzenia czytelnika) elementy nie są przedmiotem zainteresowania głównego bohatera, który albo traktuje je jako znaną sobie oczywistość, albo postrzega jako istotne dla prowadzonego przez siebie śledztwa i postanawia wykorzystać dla swoich celów. W narracyjnej perspektywie retorycznej, z punktu widzenia czytelnika, działający bohater umieszczony zostaje w fantastycznym, ale oczywistym dla niego, uniwersum, co pozornie czyni cykl *The Demon Princes* typowym utworem fantastyki – by posłużyć się terminem wprowadzonym przez Farah Mendlesohn – imersyjnej⁴. Pozornie – bo byłoby tak, gdyby narracja była jedynym nośnikiem informacji o wydarzeniach i świecie przedstawionym; tak jednak, w sposób typowy dla wielu utworów Jacka Vance'a, nie jest.

Równie problematyczny co narracja i zakres wiedzy potencjalnego czytelnika o świecie przedstawionym jest sam charakter fabuły, a raczej jej znaczenie i możliwości interpretacyjne. Historia zemsty Gersena na tajemniczej piątce demonicznych zbrodniarzy wydaje się bowiem nie mieć żadnej interpretacji. Dzieje się tak z dwóch oczywistych powodów: poprzez umowność i dosłowną „fantastyczność” opisane w powieściach wydarzenia nie mają żadnych związków z empiryczną rzeczywistością czytelnika, a więc nie mogą być źródłem typowych dla „intelektualnej” fantastyki naukowej futurologicznych lub filozo-

³ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza, Kraków 2012.

⁴ F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2008.

ficznych refleksji. Vance unika też alegorii i tym samym uniemożliwia symboliczną interpretację fantastycznej fabuły. Oczywiście można stwierdzić, że *The Demon Princes* to po prostu literatura popularna i jako taka, z natury rzeczy, interpretacji nie wymaga, jednak w przypadku tego i innych utworów Vance'a byłoby to zbyt daleko idącym uproszczeniem. Kwestią bowiem kluczową dla poetyki tego cyklu jest jego kształt tekstowy, który, jak zobaczymy, rodzi szereg problemów i sprawia, że powieści składające się na *The Demon Princes* w istotny sposób różnią się – mimo podobieństw sugerowanych przez obraz świata przedstawionego – od typowej *space opery* czy/i literatury popularnej.

Kto opowiada świat?

Cechą typową dla tych i innych powieści Jacka Vance'a jest opatrzenie tekstu głównego sporą ilością przypisów, a także rozpoczynających każdy rozdział cytatów z fikcyjnych tekstów⁵. Przypisy stosował Vance w niemal wszystkich swoich utworach i w każdym przypadku ich użycie jest co najmniej zastanawiające. Przypisy w *The Demon Princes* są dość rzadkie: każda z pięciu powieści cyklu ma ich najwyżej kilka, z wyjątkiem powieści *The Face*, która ma ich zdecydowanie więcej. Najczęściej pojawiają się one w typowej dla przypisów funkcji, której zadaniem jest dostarczenie dodatkowych informacji. Z punktu widzenia „ontologii” tekstu kwestią kluczową jest oczywiście odpowiedź na pytanie, kto jest autorem przypisów. W praktyce współczesnej w większości wypadków kto inny bowiem jest autorem przypisów, a kto inny autorem narracji, przypisy mają więc charakter naukowego objaśnienia, którego wprowadzenie konieczne może być z różnych względów (bariery językowej, utraconego kontekstu kulturowego i historycznego, łączności z innymi tekstami). Paradoksalnie jednak są od tej reguły wyjątki – szczególnie w epoce, która przypisy upowszechniła, czyli w XVIII wieku. W oświeceniu zdarzało się bowiem opatrywanie przypisami własnego tekstu, nawet poetyckiego – zabieg taki w funkcji czysto „oświeceniowej”, a więc poznawczej, stosował na przykład Adam Naruszewicz.⁶ W tej samej epoce można również zaobserwować przykłady ironicznego użycia przypisów – postępuje tak na przykład Voltaire w *Traktacie o tolerancji*, z jednej strony parodiując strategię naukowego dys-

⁵ Por. P. Stasiewicz, *Między światami...*, s. 320-324.

⁶ Zob. A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, Warszawa 1964, s. 97-102.

kursu, z drugiej natomiast prowadząc subtelną grę z oficjalną „uniwersytecką” (czyli *de facto* kościelną) wiedzą poprzez powoływanie się na odpowiednie fragmenty *Pisma Świętego*⁷. Przypisy w *The Demon Princes* pojawiają się przede wszystkim w funkcji informacyjnej, co samo w sobie dziwne nie jest, rodzi jednak naturalne pytanie, kto jest ich autorem. Ponadto „informacyjność” tychże przypisów jest również dyskusyjna. Czasem wyglądają one „normalnie”: gdy w powieści *The Star King* w dialogu bohaterów użyty zostaje skrót SVU, opatrzone to zostaje wyjaśniającym przypisem:

SVU: Standard Value Unit of the Oikumene.⁸

W innym miejscu w powieści pojawiające się w dialogu sformułowanie „centripetal”, znaczące w języku angielskim „dośrodkowy”, opatrzone zostaje przez nieznanego komentatora następującą uwagą w przypisie:

Centripetal: tending toward centralization or codification; by extension, tending to a kind of fussy officiousness: Institute jargon.⁹

Co zastanawiające, najważniejsze wydarzenie z przeszłości głównego bohatera, które motywuje go do działania, nie zostaje w powieści dokładnie opowiedziane – jego istnienie jest faktem oczywistym i znanym wszystkim mieszkańcom powieściowego świata, ale jego przyczyny i dokładny przebieg nie są nigdy przedstawione potencjalnemu czytelnikowi w narracji. Tym dziwniejszy jest przypis, który pojawia się nieoczekiwanie w ostatniej powieści cyklu, *The Book of Dreams*:

At Mount Pleasant, an agricultural settlement of the world Providence, a consortium of five master criminals – the so-called Demon Princes – had dropped out of the sky to enslave the entire population, killing those who resisted. Kirth Gersen and his grandfather escaped, and thereafter in Gersen’s life there had been room for little but preparation for retaliation and revenge.¹⁰

⁷ Wolter, *Traktat o tolerancji napisany z powodu śmierci Jana Calasa*, przeł. Zdzisław Ryłko i Adolf Sowiński, Warszawa 1988.

⁸ J. Vance, *The Demon Princes. Volume 1: The Star King. The Killing Machine. The Palace of Love*, New York 1997, s. 45.

⁹ Tamże, s. 181.

¹⁰ J. Vance, *The Demon Princes. Volume 2: The Face. The Book of Dreams*, New York 1997, s. 213.

Pod względem „ontologii” tekstu dwie kwestie wydają się tu szczególnie zastanawiające: kto jest autorem przypisów i jaki jest jego stosunek do czasu snucia narracji. Większość przypisów zdaje się sugerować, że, zgodnie z praktyką, do jakiej przyzwyczajony jest dwudziestowieczny czytelnik, występujące w *The Demon Princes* przypisy są efektem jakiegoś naukowego opracowania powieściowej narracji, a ich domniemany autor stara się wcielić w rolę potencjalnego czytelnika wyjaśniając ewentualne niejasności. Sprawa ta jednak jest niejednoznaczna i zabieg ten wydaje się celowy. Równie dyskusyjna jest kwestia czasu powstania przypisów, choć z wielu fragmentów wynika, że przypisy do *The Demon Princes* powstały wiele lat po opisywanych wydarzeniach, jako że często „wyjaśniają” one czytelnikowi znaczenie aktualnie niezrozumiałych wyrazów. W przypisie do *The Book of Dreams* pojawia się na przykład informacja, że „słowo *vardespant* nie ma współczesnego odpowiednika”¹¹. Współczesnego wobec czego? Na pewno powieściowych wydarzeń, ale czy również narracji?

Dwa dodatkowe fakty komplikują tekstowy charakter cyklu Vance’a. Po pierwsze przypisy w tych powieściach mają charakter subiektywny, gdyż ich autor wyraża niejednokrotnie swoje osobiste mniemania. Po drugie często mają formę metatekstowych odniesień wyraźnie sugerując, że dla autora przypisów komentowana narracja istnieje w formie książkowej, a więc prawie na pewno nie jest on tożsamy z autorem narracji. Przykładem wspomnianego subiektywizmu jest na przykład przypis w 16 rozdziale *The Book of Dreams* świadczący, że filologiczna „krytyka tekstu” skończyła się w tym wypadku częściową porażką:

The meaning of this word, like others in *The Book of Dreams*, can only be conjectured. (Must: *urgency*? With *verst*: in Old Russia, a league? Farfetched, but who knows?)¹²

Nazwa pojawiająca się w cytowanym fragmencie odnosi się nie do powieści Vance’a o tym samym tytule, ale do książki Alana Treesonga, której poszukiwanie jest jednym z centralnych elementów fabuły powieści. Sugeruje to, dodatkowo komplikując ontologiczne niejasności cyklu, że autor przypisów ma swobodny dostęp do niezwykle trudnej do odnalezienia pozycji, która jest osią powieściowej intrygi. Metatekstualność uwag zamieszczonych w przypisach

¹¹ Tamże, s. 315.

¹² Tamże, s. 365.

sugeruje też, że powieści Vance'a istnieją dla anonimowego autora przypisów fizycznie i bez problemu może on odesłać czytelnika do innych tomów w celu wyjaśnienia ewentualnych niejasności. Na początku powieści *The Face*, w chwili gdy narrator wspomina o tym, jak Gersen stał się właścicielem „wielkiej fortuny”, lakoniczny przypis („Cf. *The Killing Machine*”)¹³ odsyła czytelnika do drugiej powieści cyklu. Z wielu innych przypisów wynika, że ich autor nie tylko bez problemu porusza się w dziele Jacka Vance'a, ale także znana jest mu doskonale literatura „z epoki”, w której rozgrywają się wydarzenia, i jednocześnie, co dla rozumienia złożonego tekstowego charakteru cyklu niezwykle istotne, tekstów poświęconych powieściowemu światu i konkretnie wydarzeniom opisanym w *The Demon Princes*. Przykładem pierwszego zabiegu jest komentarz dotyczący wypowiedzi Gersena z początku *The Book of Dreams*:

Gersen here referred to the book *The Criminal Mentality*, by Michael Diaz.¹⁴

Druga kwestia związana jest z istnieniem wspomnianych i cytowanych obficie w *The Demon Princes* fikcyjnych książek i wymaga osobnego omówienia.

Fikcyjne książki o fikcyjnym świecie

Pięć powieści składających się na cykl *The Demon Princes* liczy sobie w sumie 73 rozdziały (11+12+14+16+20) i każdy z nich, z wyjątkiem końcowego rozdziału ostatniej powieści, poprzedzony jest przynajmniej jednym cytatem z fikcyjnej książki, artykułu prasowego lub innego dokumentu. Daje to w sumie ponad sto cytatów z fikcyjnych tekstów, których rozmiary wahają się od krótkiego kilkudzaniowego akapitu do obszernych fragmentów obejmujących dwie, trzy lub cztery strony tekstu (w zależności od ilości słów na stronie w konkretnym wydaniu książkowym). Przed wszystkim postawić należy pytanie o celowość takiego zabiegu, praktyka taka bowiem jest rzadka w przypadku powieści *science fiction*, dość częsta natomiast w przypadku powieści *fantasy*. Kwestią różniącą w tym wypadku SF i *fantasy* jest związek świata przedstawionego ze światem potencjalnego czytelnika. W przypadku fantastyki naukowej opowiedanej z perspektywy przybysza z „naszego” świata zabieg taki, ze

¹³ Tamże, s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 212.

względów logicznych, nie jest w zasadzie stosowany. Powieściowa narracja przedstawia bowiem z reguły zapis kontaktu z obcą cywilizacją/światem/rzeczywistością. Z kolei w powieściach zaliczanych do *science fiction*, ale prezentujących rzeczywistość „hermetyczną”, w której nie dochodzi do żadnego kontaktu między światem (lub alternatywnym/futurystycznym wyobrażeniem tego świata) a rzeczywistością fantastyczną, strategia opatrywania narracji cytatami z fikcyjnych dzieł z tego świata jest stosowana, czego najbardziej klasycznym przykładem jest *Diuna* Franka Herberta. W *fantasy* z kolei opatrywanie tekstu narracyjnego tekstami „ze świata” jest dość powszechną praktyką i ma również swoje logiczne uzasadnienie. Jako że uniwersa *fantasy* powoływane są do życia niejako od zera (pomijając kwestie związane z rozwiązaniami światotwórczymi wymuszonymi przez presję konwencji gatunkowej), fikcyjne cytaty są jednym ze sposobów przekazania potencjalnemu czytelnikowi niezbędnych informacji wyjaśniających sposób funkcjonowania fantastycznego świata przedstawionego. Powyższe rozróżnienie jest oczywiście daleko idącym, ale funkcjonalnym, uproszczeniem, praktyka potwierdza jednak, że fikcyjne cytaty w powieści odwołującej się do strategii *science fiction* należą do rzadkości. Jaką więc rolę pełnią one w omawianym cyklu Jacka Vance’a?

Występujące w *The Demon Princes* fikcyjne cytaty można podzielić ze względu na ich charakter (utwory literackie, książki naukowe, fragmenty prasowych artykułów, zapisy transmisji telewizyjnych i radiowych, aforyzmy i temu podobne) oraz ich związek z następującym po nich rozdziałem powieści. Związek ten może oscylować od skrajnej oczywistości, przez co najmniej zagadkowy, po całkowicie nieuchwytny. Do pierwszego rodzaju należą wszelkie encyklopedyczne informacje zaczerpnięte z fikcyjnych tekstów o charakterze naukowym, które dotyczą okoliczności historycznych lub szczegółów geograficznych mających bezpośredni związek z wydarzeniami opisywanymi w narracji następującego po nich rozdziału. Drugi rodzaj stanowią cytaty z dzieł literackich i filozoficznych, których znaczenie staje się jasne dopiero po lekturze rozdziału, co zazwyczaj wymaga ponownej lektury poprzedzającego go fragmentu. Obecność zaś niektórych jest w zasadzie całkowicie niewytłumaczalna – skrajny przykład takiego zabiegu stanowi ogromny cytat z fikcyjnego dzieła literackiego *The Avatar’s Apprentice* obejmujący ponad cztery strony tekstu umieszczony przed 15 rozdziałem powieści *The Book of Dreams*. Rozdział może być poprzedzony jednym cytatem lub dowolną kombinacją opisanych powyżej odmian fikcyjnych cytatów, czego najlepszym przykładem jest już pierwszy rozdział całego cyklu otwierający powieść *The Star King*. Umieszczone przed

nim znajdują się trzy cytaty: filozoficzna uwaga niejakiego Baldera Bashina dotycząca natury zbrodni w różnych kulturach, „popularny aforyzm” na temat sposobu działania prawa oraz wywiad ze Smade’em z Planety Smade’a (na której rozgrywa się pierwszy rozdział powieści) zamieszczony w czasopiśmie *Cosmopolis*. Każdy z nich w inny sposób odnosi się do treści następującego rozdziału, przy czym należy zauważyć, że wywiad stanowi przykład, skądinąd ironiczny, typowego dla niektórych odmian fantastyki rzekomego dokumentu z fikcyjnego „świata”, dostarczającego czytelnikowi wprowadzających informacji ułatwiających orientację w meandrach powieściowego uniwersum.

Pewne „dokumenty” cytowane są w *The Demon Princes* tylko raz, inne kilkakrotne, trzy zaś powracają z dużą regularnością i tworzą swoisty kontrpunkt wobec głównej narracji. Każdy z nich wykazuje inną relację do tekstu głównego i fabuły powieści. Najbardziej zagadkowy jest tekst *The Avatar’s Apprentice* zamieszczony w dokumencie *Scroll from the Ninth Dimention*. Kulturowa praktyka zestawiania dwóch tekstów narracyjnych, z których fragmenty jednego służą jako epigramy opatrującego dłuższe fragmenty tekstu głównego zazwyczaj oznacza, że między nimi zachodzi różnego rodzaju paralela – tematyczna, motywiczna lub interpretacyjna. Czy tak jest w przypadku powieści Vance’a? Sprawa wydaje się trudna do rozstrzygnięcia, oznaczałoby to bowiem, że *The Avatar’s Apprentice* dostarcza mniej lub bardziej alegorycznej interpretacji fabuły *The Demon Princes*, która z kolei nie wydaje się potrzebować ani tego rodzaju kontekstów, ani w ogóle jakichkolwiek zabiegów interpretacyjnych. Biorąc pod uwagę zarówno ironiczne zabiegi Vance’a związane z uświęconymi w kulturze formami wypowiedzi artystycznej znane z innych jego tekstów oraz inne cytaty pojawiające się w cyklu, można ten zabieg uznać za kolejny z licznych żartów autora lubiącego bawić się różnego rodzaju konwencjami literackimi.

Równie zastanawiający jest status innego obszernie cytowanego w cyklu tekstu, monografii *The Demon Princes* autorstwa Carila Carphena wydanego przez wydawnictwo Elucidarian Press w New Wexford na planecie Vega. Książka ta jest monografią poświęconą tytułowemu zbrodniarzom i zgodnie z konwencją jej odpowiednie fragmenty pojawiają się przed kolejnymi rozdziałami powieści dostarczając czytelnikowi różnego rodzaju informacji na temat życia, zwyczajów i miejsc pobytu powieściowych antagonistów. Sprawa ta jest jednak problematyczna z kilku powodów. Pamiętać należy przede wszystkim, że fabuła cyklu Vance’a oparta jest na schemacie detektywistycznym: główny bohater w każdej z pięciu powieści zaczyna zawsze od żmudnego zbierania in-

formacji dotyczących tytułowych zbrodniarzy, a przede wszystkim ich prawdziwej tożsamości i miejsca pobytu. Zaskakujące w tym kontekście wydaje się więc istnienie naukowej monografii, w której wszystkie te informacje są wyczerpująco przedstawione. Rodzi to ponownie naturalne pytanie o „ontologiczny” status *The Demon Princes* jako rozumianego całościowo tekstu a także wynikające z niego pytanie o to, kto jest jego kompilatorem. Cykl Vance’a rozpada się bowiem na trzy różne teksty: narrację, przypisy i opatrujące rozdziały epigramy prowokując do oczywistych pytań, czy ta sama osoba odpowiedzialna jest za ich powstanie. Praktyka kulturowa sugeruje, że przypisy mogą pochodzić od autora jakiegoś krytycznego opracowania powstałej wcześniej narracji. Sprawę komplikują jednak dwa fakty. Po pierwsze autor przypisów pochodzi z tego samego „kręgu kulturowego”, co protagonista i jest w stanie dostarczać w przypisach niezbędnych dla zrozumienia tła powieściowych wydarzeń informacji. Po drugie, ma on fizyczny dostęp do tekstów, do których dostęp również Gersen (przede wszystkim do *The Book of Dreams* i popularnych przewodników po planetach, z których korzysta w trakcie swych podróży bohater). Rodzi to naturalne pytanie o stosunek czasowy monografii *The Demon Princes* do narracji, której bohaterem jest Kirth Gersen, również zatytułowanej *The Demon Princes*. Czy istnieje ona synchronicznie wobec powieściowych wydarzeń, czy została napisana później, czy też – co byłoby najbardziej zastanawiające – istniała ona wcześniej, ale główny bohater nic o niej nie wie? Kompozycja cyklu Vance’a w zasadzie uniemożliwia jednoznaczną odpowiedź na te pytania, choć logika wskazuje, że ewentualność druga wydaje się najmniej prawdopodobna – cytowane fragmenty monografii *The Demon Princes* w żadnym miejscu nie wspominają o śmierci tytułowych bohaterów ani o udziale w niej głównego bohatera powieści. Jak się wydaje, kwestia zależności między tymi tekstami jest – w typowy dla Vance’a sposób – nierozstrzygalna i jest kolejnym w jego prozie przykładem na swobodną grę z różnymi konwencjami światotwórczymi.

Trzecim obszernie cytowanym w powieści fikcyjnym tekstem jest dzieło filozoficzne zatytułowane *Life* autorstwa „słynnego filozofa” Barona Bodissey’a używającego również pseudonimu Unspiek. Baron Bodissey pojawia się w twórczości Vance’a również poza cyklem *The Demon Princes* – cytaty z jego wiekopomnego dzieła umieszczone są także w powieściach *Ecce and Old Earth* (1991), *Throy* (1992) i *Night Lamp* (1996). W odróżnieniu od „szalonego poety” Navartha, który jako bohater występuje w powieści *The Palace of Love* i w którym to utworze pojawiają się fragmenty z jego twórczości, Baron Bodissey funkcjonuje w świecie Vance’a tylko i wyłącznie poprzez cytaty z jego *opus*

magnum, które ma być rzekomo sumą ludzkiej myśli i swoistą encyklopedią filozofii. Podobnie jak w przypadku innych fikcyjnych tekstów cytowanych w ramach *The Demon Princess* znaczenie konkretnych fragmentów *Life* oraz ich stosunek do następujących po nich rozdziałach powieści wydają się co najmniej zastanawiające. Dzieło to pisane jest podniosłym, napuszonym stylem i pozostaje, zgodnie ze swym tytułem, na najwyższym stopniu ogólności w zasadzie nie wykazując żadnych odniesień do powieściowych wydarzeń poza ogólnej natury rozważaniami dotyczącymi natury ludzkiej, które bez problemu można by dopasować do zupełnie innej historii. W odróżnieniu od innych cytowanych w charakterze epigrafów utworów, bohaterowie powieści zdają się nic o tym dziele nie wiedzieć a nazwisko „słynnego filozofa” nigdy nie zostaje przywołane w narracji. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że niektóre z przemyśleń Barona Bodisseya mają charakter ewidentnie parodystyczny, inne zaś są całkowicie sensowne i mogą być formą swoistego głosu *porte parole* Jacka Vance’a wpisanego w powieściową tkanę.

Istnienie tych fikcyjnych cytatów i ich odniesienie do powieściowych wydarzeń wydaje się problematyczne także dzięki kolejnemu zaskakującemu zabiegowi tekstowemu – obszerne cytaty z *Life* Barona Bodisseya w kilku miejscach opatrzone są fragmentami z recenzji zamieszczonych w fikcyjnych czasopismach naukowych i popularnych. Cytaty takie przynoszą powieści *The Killing Machine* oraz *The Face* i wszystkie z nich są bez wyjątku negatywne a często obraźliwe dla dokonania i poziomu intelektualnego dzieła Barona Bodisseya.

Six volumes of rhodomontade and pifle.

... *Academia*, London, Earth

Egregious, ranting, boorish, unacceptable –

... *The Rigellian*, Avente, Alphanor

Sneers jealously at the careers of better men... Impossible not to feel honest anger.

.... *Galactic Quarterly*, Baltimore, Earth¹⁵

What an unutterable ass is this fellow Unspiek! I am reduced to making furious scratches and crotches with my pen!

Lionel Wistofer, in *The Monstrator*¹⁶

¹⁵ J. Vance, *The Demon Princess. Volume 1*, s. 252.

¹⁶ J. Vance, *The Demon Princess. Volume 2*, s. 173.

By całą sprawę dodatkowo skomplikować, zauważyć należy, że anonimowy autor przypisów najwyraźniej darzy Barona Bodisseya szacunkiem, w jednym bowiem z obszerniejszych przypisów zamieszczonym w powieści *The Face* przywołuje go jako jeden z intelektualnych autorytetów powieściowego uniwersum:

The full scope of comparative criminology is morbidly fascinating, and is discussed not only in Book VII of Baron Bodissey's monumental exegesis of the human condition, but also in more specialized works, such as Karen Miller's *Interplanetary Crime: Causes and Consequences*, or Theodore Pedersen's *Peccant Souls*.¹⁷

Fakt ten powoduje ostateczne spiętrzenie tekstowych paradoksów charakterystycznych dla *The Demon Princes* i rodzi szereg nowych pytań. Jeżeli cytaty z *Life* mają być formą intelektualnego komentarza do powieściowych wydarzeń, dlaczego spotykają się powszechnie z tak negatywnymi opiniami? Czy ta sama osoba jest autorem przypisów i dokonała wyboru epigramów? Jeżeli tak, dlaczego zestawiała je z deprecjonującymi fragmentami recenzji? Jeśli nie, kto jest ostatecznie autorem tekstowego kształtu *The Demon Princes*? Na żadne z tych pytań nie można dać jednoznacznej odpowiedzi i, jak się wydaje, jest to efektem celowego zabiegu Vance'a zmierzającego do kumulowania wzajemnych tekstowych odbić, które nie są w stanie doprowadzić do jednoznacznej konkluzji interpretacyjnej.

Stwarzanie światów, stwarzanie tekstów

Cykl *The Demon Princes* Jacka Vance'a jest jednym z najoryginalniejszych utworów światowej fantastyki, ale też jednym z najbardziej zagadkowych. Pod wieloma względami podważa on bowiem typowe strategie tworzenia narracji fantastycznych i jednocześnie stawia potencjalnego czytelnika przed szeregiem wątpliwości, które są nierozstrzygalne w procesie typowej interpretacji tekstu literackiego. Problemy zaczynają się już w kwestii narzucającej się czytelnikowi z największą oczywistością – przynależności gatunkowej cyklu. Powieści z tego cyklu, jak i wiele innych autorstwa Jacka Vance'a, najczęściej

¹⁷ Tamże, s. 98.

określane są jako *science fiction*, ale bliższa lektura udowadnia, że z klasyczną fantastyką naukową, stawiającą pytania natury intelektualnej, filozoficznej czy społecznej nie mają one wiele wspólnego. *The Demon Princes* sprawia więc wrażenie typowej literatury rozrywkowej utrzymanej w konwencji futurystycznej, a więc literatury z gatunku *space opera*, która jako powielany we wszystkich tomach wzorzec fabularny wykorzystuje schemat powieści detektywistycznej.

Sprawa przedstawiałaby się tak w istocie, gdyby na omawiane powieści składała się tylko i wyłącznie sensacyjna narracja umieszczona w Kosmosie. Cykl ten opatrzony jest jednak ogromnym aparatem krytycznym, który jest równie fikcyjny, co sama historia. Zabieg, który w tradycyjnie skonstruowanej fantastyce jest po prostu funkcjonalnym zabiegiem światotwórczym dostarczającym potencjalnemu czytelnikowi dodatkowych informacji o wymyślonym świecie przedstawionym, zostaje w *The Demon Princes* zarówno sparodiowany, jak i wykorzystany poza swoim pierwotnym kontekstem. Sugeruje on, prawdopodobnie przewrotnie, istnienie jakiegoś głębszego kontekstu intelektualnego (*Life, The Avatar's Apprentice*), który można by wykorzystać do interpretacji skądinąd prostej historii zemsty Kirtha Gersena. Wspomniany aparat krytyczny sam w sobie jest źródłem kontrowersji i nierozstrzygalnych paradoksów.

Opisane powyżej zabiegi zbliżają strategię Jacka Vance'a do poetyki powieści postmodernistycznej, która chętnie parodiuje zarówno tradycyjne uświęcone odmiany narracji, jak i próby ich naukowego opisu. Praktyka autora *Umierającej Ziemi* zgodna jest z postmodernistyczną kompromitacją narracji jako wiarygodnego środka opisu prawdziwego lub fikcyjnego świata. Wymyślony świat może być bowiem opowiedziany za pomocą różnych tekstów należących do różnych form wypowiedzi, które mają różny przypisany im w kulturze status przekazywania prawdy. Czytelnik, konfrontowany z wieloma przekazami dotyczącymi poznawanego świata, zmuszony jest do postrzegania narracji tylko jako jednego z nośników informacji, co jest typowym zabiegiem powieści postmodernistycznej na polu fantastyki wykorzystanym z powodzeniem na przykład dwie dekady później w powieści *Jonathan Strange i pan Norell* Suzanny Clarke. Sam Vance rozwinie tę postmodernizującą strategię w latach 80., po ukończeniu cykli *Umierającej Ziemi* i *The Demon Princes*, w swoim *opus magnum*, trzypięciotomowym cyklu *Lyonese*, opatrzonym równie problematycznym i fikcyjnym komentarzem krytycznym, działającym w dokładnie odwrotnym od pierwotnego kontekstu celu – eksponującym fikcyjność świata i fantastyczność narracji.

Twórczość pisarska Jacka Vance'a, mającego w anglosaskiej fantastyce status tak zwanego *writers' writer*, a więc mistrza, którego czytają wszyscy, jest w Polsce niemal nieznaną. Fakt ten należy uznać za godny ubolewania nie tylko ze względu na rodzime pojęcie o historii dwudziestowiecznej fantastyki jako takiej, ale także ze względu na kwestię stosunku literatury fantastycznej do innych odmian współczesnej prozy. Utwory Vance'a uwikłane są bowiem nie tylko w zależności związane podstawowymi odmianami fantastyki: *fantasy* i *science fiction*, ale są także przykładem subtelnej gry z podstawowymi strategiami prozy głównego nurtu – modernizmem w narracji i postmodernizmem w tekstowej formie powieści. Autor *Lyonesse* w typowy dla siebie sposób z żadną z tych kategorii nie identyfikuje się całkowicie, czerpiąc z nich to, co mu potrzebne, żonglując ich strategiami i pozostając niemal zawsze ironistą.

Abstract

The aim of this paper is an analysis of a five-book series of science fiction novels by Jack Vance entitled *The Demon Princes*. Various aspects of this cycle have been analyzed with strong emphasis on Vance's peculiar strategy of counterpointing his narrative by means of footnotes and lengthy epigraphs drawn from imaginary works of literature, history, philosophy, newspaper reports, television interviews, court transcripts and so on.