

# Tekstowe światy fantastyki



Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Filologiczny

# Tekstowe światy fantastyki

Pod redakcją  
Mariusza M. Lesia,  
Weroniki Łaszkiewicz  
i Piotra Stasiewicza

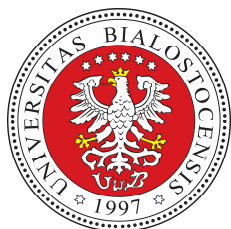
Białystok 2017

Recenzenci: dr hab. Jerzy Kamionowski,  
dr hab. Maciej Wróblewski

Korekta: Zespół

Skład, opracowanie graficzne: Ewa Frymus-Dąbrowska

Ilustracje wewnątrz książki: Mariusz Leś



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-261-1

Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski  
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok,  
tel. 602 766 304, 881 766 304  
e-mail: [prymat@biasoft.net](mailto:prymat@biasoft.net), [www.prymat.biasoft.net](http://www.prymat.biasoft.net)

## Spis treści

Wstęp	7
TATIANA STEPNOWSKA: Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki	11
MAŁGORZATA NIZIOŁEK: Analiza leksykalnych wykładników niepewności w korpusie tekstów fantastycznych	23
MARIUSZ M. LEŚ: Wszechświaty mikrofikcji	33
ANITA CAŁEK: Retelling w literaturze <i>fantasy</i> : od renarracji do metafikcji	45
PIOTR STASIEWICZ: Fantastyka i ironia. Uwagi o poetyce cyklu <i>The Demon Princes</i> Jacka Vance'a	67
MAGDALENA SZCZEPOCKA: Metafikcja i inne postmodernistyczne dyskursy w dylogii <i>science fiction</i> <i>Hyperion</i> i <i>Upadek Hyperiona</i> Dana Simmonsa	83
JACEK STOPA: Prawda czasu, prawda fantazji – historia a literatura <i>fantasy</i>	97
ZBIGNIEW GŁOWAŁA: “Stone Soup”: A Montage of Genres in Robert Rankin’s <i>The Antipope</i>	107
PRZEMYSŁAW KALISZUK: Dziecinne lekcje Realności. <i>Tajemnica bursztynowej szkatułki</i> i cykl o Patalonkach Jana Drzeżdżona	121

KAROL CHOJNOWSKI: <i>Gniazdo światów</i> Marka S. Huberatha w świetle teorii repcji czytelniczej Wolfganga Isera	139
WERONIKA ŁASZKIEWICZ: Konstrukcje narracyjne w tekstach Petera S. Beagle'a	155
SYLWIA BOROWSKA-SZERSZUN: Faire Ladies Re-Imagined: Female Characters in Guy Gavriel Kay's <i>A Song for Arbonne</i>	167
EWELINA FELDMAN-KOŁODZIEJUK: How Fuck Became a Winged Deity: On the Birth of a New Religion in Margaret Atwood's Dystopian Trilogy <i>Oryx and Crake</i> , <i>The Year of the Flood</i> and <i>Maddaddam</i>	179
RAFAŁ MODZELEWSKI: Many Worlds, Many Ideas: Philosophical and Ideological Concepts in Selected Short Stories by Ted Chiang	195
RAFAŁ SZCZERBAKIEWICZ: Nieśmiertelność i kapitalizm. Geo-logia symptomów Ziemi w marsjańskim biopolis Kima Stanleya Robinsona	205
MAREK DYBIZBAŃSKI: Fantastyczne iluzje i deziluzje w teatrze romantycznym	221
Biogramy autorów	239
Indeks osobowy	243

## WSTĘP

Fikcja mimetyczna zakłada istnienie w umyśle odbiorców wspólnego obrazu rzeczywistości<sup>1</sup>, który jest w stanie dopełnić informacje niepodane wprost, a tylko sugerowane. Tak właśnie funkcjonuje reguła „minimalnego odstępstwa”<sup>2</sup>. Fikcyjne postacie, ich słowa i czyny, rozpatrywane są wówczas jako kombinacje słów i ich znaczeń, informacja wyabstrahowana z tekstu. Na te informacje nakłada się wiedza o rzeczywistości, którą – jak się zakłada – posiada odbiorca.

Czytelnik utworu fantastycznego musi być wobec tekstu podwójnie podejrzliwy. Z jednej strony powinien posiadać wiedzę o rzeczywistości, a z drugiej – spodziewa się kreacji świata fantastycznego, która może opierać się na naglej próbie zdominowania odbiorcy od samego początku lektury albo na rozproszeniu informacji lekko tylko modyfikujących inercyjną regułę „minimalnego odstępstwa”. Autor zaś stoi przed dylematem, w jaki sposób czytelnika w ów fantastyczny świat wprowadzić. Jego decyzję reguluje fakt, jak wiele różnic między światami – światem czytelnika i światem fantastycznym – wcześniej założył. Z tej perspektywy punkt ciężkości przesuwają się z lokalnych fabularnych powikłań na ontologię stworzonego świata.

Lektura utworu fantastycznego charakteryzuje się niezwykle wrażliwością na wartość słowa. W tym specyficznym trybie lektury czytelnik uczy się wyłaniać sygnały, pojedyncze słowa, układać je w ciągi, tymczasowe struktury, bada ich odcienie znaczeniowe i dopasowuje do wiedzy, którą posiadał wcześniej. Nieustannie musi tę wiedzę rozwarstwiać, a z dylematami zmuszony jest zmie-

---

<sup>1</sup> Z wnętrza dyskursu zdominowanego przez realizm fakt ten opisuje Michał Głowiński (*Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992), natomiast z punktu widzenia literatury fantastycznej – Andrzej Zgorzelski (*SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989).

<sup>2</sup> M.-L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals, and The Principle of Minimal Departure*, „Poetics” 1980, nr 4.

rzyć się już na poziomie pojedynczych słów, gdy na przykład podejrzewa, że słowo „strażak”<sup>3</sup> jest neosemantyzmem i odwraca znaczenie, które znał wcześniej, jednocześnie – co oczywiste – znaczenie to przywołując. Wreszcie, po wszystkich tych wysiłkach próbuje zbudować tekstową „encyklopedię” fantastycznego świata, czasem z pomocą innych podobnych sobie czytelników.

Niniejszy tom jest niejednorodny pod względem językowym, ponieważ część naszych Autorów to z wykształcenia angliści, którzy na co dzień zajmują się krytyką literatury anglosaskiej. Choć niektórzy z nich zdecydowali przedłożyć nam swoje teksty po polsku, część pozostała przy języku angielskim, ponieważ dzięki temu mogli odnieść się do niuansów znaczeniowych, które niestety często giną w przekładzie.

Warto w tym miejscu zauważyć, że istnieją istotne różnice pomiędzy polskimi a anglosaskimi badaniami nad fantastyką. Widać to wyraźnie, gdy zestawimy literaturę krytyczną publikowaną w Polsce i na Zachodzie. Choć badaniom anglosaskim nieobcy jest paradygmat językowy i historycznoliteracki, dominować wydają się badania o charakterze kulturowym i socjologicznym (można tu wspomnieć chociażby niezliczone prace poświęcone Śródziemiu czy Narnii). W Polsce większy nacisk, szczególnie w kręgach polonistycznych, kładzie się raczej na badanie poetyki utworów niż ich uwikłań kulturowych i społecznych. Przewaga badań poświęconych poetyce może mieć swoje uzasadnienie w ogólnej recepcji fantastyki przez środowisko akademickie. Studia nad literaturą popularną cieszą się na Zachodzie zdecydowanie większym uznaniem świata akademickiego i wzbudzają mniej wątpliwości niż u nas, stąd być może próby ukazania literackiej wartości tekstów postrzeganych często jako czytadła dla dzieci i dorosłych szukających ucieczki od otaczającej ich rzeczywistości. Mówiąc o różnicach pomiędzy polskimi i anglosaskimi badaniami nad fantastyką należy także zauważyć, iż różnice te wynikają po części z odmiennych czynników, które miały wpływ na kształtowanie się tego typu twórczości w Polsce i na Zachodzie. Wystarczy wspomnieć, na przykład, że podczas gdy w Polsce punktem odniesienia dla rozwoju i teorii gatunku była i jest twórczość Lema i Sapkowskiego, na Zachodzie taką rolę pełni proza Tolkiena, co zresztą Tomasz Z. Majkowski uczynił osią analizy w swojej książce *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku* (2013). Biorąc pod uwagę powyższe czynniki, możemy zatem pokusić się o stwierdzenie, iż poniższy tom jest niejako syntezą polskich

---

<sup>3</sup> „Strażak” z powieści Raya Bradbury’ego *451 stopni Fahrenheita*.



i anglosaskich dyskursów o fantastyce, w której analiza literackich aspektów posiłkowana jest odniesieniami do kontekstów kulturowych i społecznych.

Badania nad poetyką fantastyki to w Polsce wciąż swoista naukowa biała plama. W naszym rodzimym literaturoznawstwie dominują prace poświęcone poszczególnym twórcom lub monografie teoretyczne koncentrujące się na kwestiach taksonomicznych związanych z wewnętrznymi podziałami gatunkowymi opartymi na kryteriach tematycznych. Towarzyszy temu zauważalna szczególnie po 2000 roku zmiana w kierunku literatury *fantasy*, zarówno w przypadku zainteresowań czytelnicznych i produkcji literackiej, jak i towarzyszących im zainteresowań badawczych. Fakt ten z jednej strony jest zbawienny dzięki uzupełnieniu teoretycznej luki dotyczącej tej odmiany fantastyki, jaki był niechlubnym udziałem rodzimego literaturoznawstwa, z drugiej jednak strony pogłębia on inną bolączkę polskich badań nad literaturą nierealistyczną – jej izolację od głównego nurtu literaturoznawstwa. W literaturoznawstwie zachodnim, szczególnie anglosaskim w pracach Farah Mendlesohn, Briana Stableforda czy Briana Attebery’ego, rozpatruje się fantastykę w kontekście literatury realistycznej tak w kwestii badania poetyki poszczególnych utworów, jak i retorycznej gry z konwencjami, do jakich przyzwyczajony jest współczesny odbiorca kultury. Literatura fantastyczna, ukazywana jest w tych badaniach stale w kontekście dwóch dominujących odmian prozy XX wieku – modernizmu o zabarwieniu epistemologicznym stanowiącym językowy zapis indywidualnego poznania i postmodernizmu kładącego silny nacisk na kwestie ontologiczne i metafikcję.

Świadomość rangi zestawienia słowa z ontologią zdecydowała o doborze artykułów do niniejszego tomu. Tatiana Stepnowska w artykule *Spory o istocie i granicach światów przedstawionych fantastyki* powraca do utrwalonych już w teorii fantastyki (a dziś kontrowersyjnych) koncepcji o strukturalistycznej proveniencji, konfrontując je z konsekwencjami dominacji kryteriów ontologicznych w kategoryzacji fantastyki. Małgorzata Niziołek wykorzystuje metody proponowane przez językoznawstwo korpusowe, aby zbadać zabiegi językowe pozwalające pisarzom wyrażać to, co jest fantastyczne, a przez to „niewyraźalne”. Fantastykę w jej minimalistycznym wydaniu omawia Mariusz M. Leś. Najwięcej artykułów, w niniejszej książce zamieszczonych, dotyczy problematyki metafikcji. Magdalena Szczepocka, na przykładzie *Hyperiona* Dana Simmonsa i obecnych w dylogii tendencji metafikcjonalnych, wskazuje na przekraczanie ram gatunkowych *science fiction*. Karol Chojnowski z kolei, przy okazji analizy powieści *Gniazdo światów* Marka S. Huberatha, poszerza obraz literatury fantastycznej i jej ontologii o teorię recepcji Wolfganga Isera. Anita Całek

zajmuje się w swoim tekście poświęconym renarracjom w literaturze *fantasy*. Rafał Szczerbakiewicz, także wskazując na metafikcjonalność omawianej przez siebie trylogii Kima Stanleya Robinsona, konfrontuje jej wymiar ideologiczny z mocą światotwórczą oraz tekstową (narracyjną i lingwistyczną) prezentacją świata. Omawiając cykl *The Demon Princes* Jacka Vance'a, Piotr Stasiewicz również stawia pytania o jego poetykę i przynależność gatunkową. Weronika Łaskiewicz w swoim tekście o powieściach Petera S. Beagle'a koncentruje się na kwestiach związanych z narracją, tuż obok metafikcji.

W kontekście charakterystycznych dla modernizmu pojęć twórczość Jana Drzeżdżona analizuje Przemysław Kaliszuk. O bardzo popularnej w ostatnim dwudziestoleciu *fantasy* historycznej w kontekście tradycyjnej prozy historycznej pisze Jacek Stopa. Bliższy natomiast tradycyjnemu literaturoznawstwu jest tekst Marka Dybizbańskiego poświęcony zagadnieniom związanym z fantastyką w dramacie i teatrze XIX wieku.

W swojej analizie powieści Roberta Rankina Zbigniew Głowała wskazuje na różnorodność zastosowanych w niej konwencji i intertekstualnych odniesień. Analizując motywy składające się na *Pieśń dla Arbonne* Sylwia Borowska-Szerszun skupia się przede wszystkim na konstrukcji jej postaci kobiecych, w której dostrzega intrygującą syntezę i przemianę elementów charakterystycznych dla literatury *fantasy* oraz romansów rycerskich i miłości dworskiej. W swoim tekście o twórczości Margaret Atwood Ewelina Feldman-Kołodziejuk zwraca naszą uwagę na rolę myślenia symbolicznego w procesie tworzenia, przekazywania i recepcji kultury, a samo myślenie symboliczne ukazuje jako cechę, która charakteryzować będzie także postludzi. Rafał Modzelewski analizuje twórczość Teda Chianga, który wykorzystuje swoje fantastyczne światy do polemizowania z polityką, filozofią i teologią.

*Redakcja*

## 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)<sup>1</sup>. Fanta-

---

<sup>1</sup> 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 pierwotny 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.)<sup>2</sup>. Niekiedy fantastyka rozumiana jest bardzo wąsko, jako cecha charakterystyczna jednego gatunku literackiego. Tego typu poglądy prezentuje w pracy *Od baśni do „science fiction”* Roger Callois<sup>3</sup>.

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.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup> i z tej też przyczyny „nie psują się lampy Aladynom”<sup>6</sup>. *Fantasy* jest

---

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

<sup>5</sup> S. Lem, *Ontologia porównawcza fantastyki...*, s. 89.

<sup>6</sup> Tamże.

współczesną odmianą bajki zbliżoną w swojej ontologii w znacznie większym stopniu do rzeczywistości niż ona, gdyż zamiast „optymalizacji losu jego najlepszych mieszkańców”<sup>7</sup> występuje tu często działanie przypadku, tj. w świecie *fantasy* mogą psuć się lampy Aladynom i „możliwe są wróżki dobre zarazem i bezsilne wobec zła”<sup>8</sup>. Według Lema fantastyka naukowa „pokazuje to, co dowolnie mało prawdopodobne, lecz jednak w zasadzie ziszczalne, imituje bowiem ona ontologię realnego świata i „uempirycznia cuda”<sup>9</sup>. 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”<sup>10</sup>.

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.

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 94.

<sup>8</sup> Tamże, s. 90.

<sup>9</sup> Tamże, s. 108.

<sup>10</sup> 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 zdarzyłoby 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*<sup>11</sup> 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 Zgorzelski<sup>12</sup>, 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.

---

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

<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup>, choć określa *fantasy* podobnie jak

---

<sup>13</sup> 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*<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup> i pomija złożoność SF. Jak sądzimy rzecz ma się podobnie z poglądami W. Czumakowa<sup>16</sup>, 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 Britikowa<sup>17</sup> pierwszy z nich dał początek fantastyce przygody i zdarzenia, wyrastającej z fascynacji szybkim rozwojem postępu technicznego i z wiary w nieograniczone możliwości poznawcze

<sup>14</sup> A. Niewiadowski, *Fantasy*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 4.

<sup>15</sup> Z. Lekiewicz, *Filozofia science fiction*, Warszawa 1985, s. 18-20.

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

<sup>17</sup> 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”<sup>18</sup>. 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-

---

<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>, 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. Bułhakowa<sup>20</sup>.

**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

---

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

<sup>20</sup> 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.

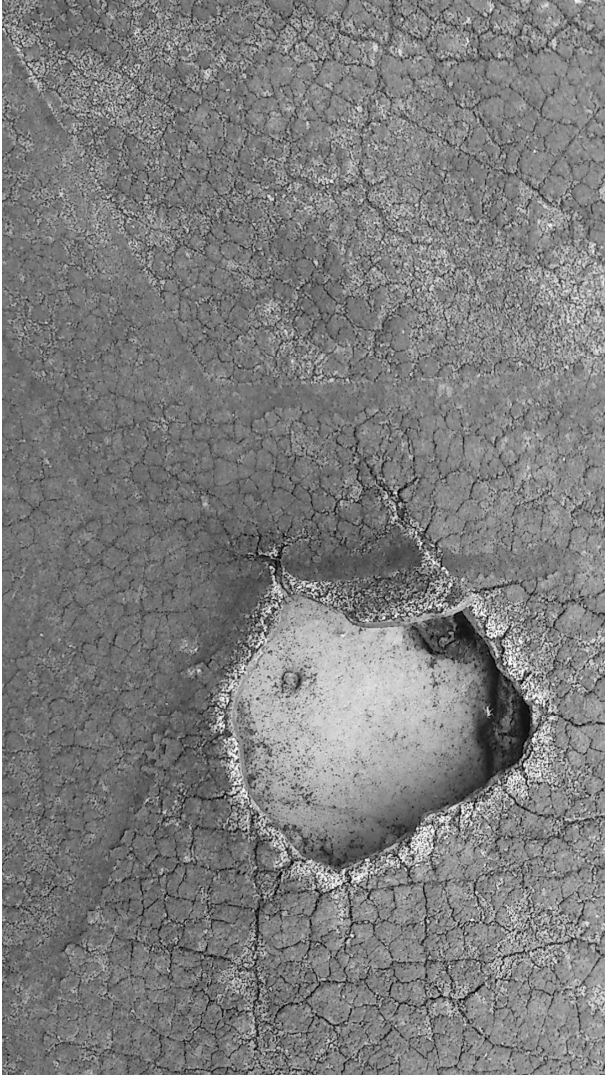
*fantasy SF* różni się również obiektem kreacji artystycznej, gdyż pierwsza modeluje często światy nigdzie nie istniejące, *SF* zaś przedstawia wszechświat, do którego ludzkość jeszcze nie dotarła, świat odległej przyszłości z jego niezwykłymi osiągnięciami naukowymi. W odróżnieniu od *fantasy*, *SF* 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.



# ANALIZA LEKSYKALNYCH WYKŁADNIKÓW NIEPEWNOŚCI W KORPUSIE TEKSTÓW FANTASTYCZNYCH

## Wstęp

Od kilku lat można obserwować rosnące zainteresowanie językoznawców tekstami literackimi. Metody proponowane przez językoznawstwo, a zwłaszcza językoznawstwo korpusowe, mogą znacznie poszerzyć horyzont badań literackich<sup>1</sup>.

Celem niniejszego artykułu jest próba opisu zabiegów językowych, pozwalających wyrazić to, co wymyka się przedstawieniu, za pomocą narzędzi propo-

---

<sup>1</sup> Należy wspomnieć w tym miejscu o badaniach literatury prowadzonych z punktu widzenia językoznawczego. Istnieje wiele prac dotyczących np. stylistyki (Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications” 1966, nr 1, s. 1-27; Algirdas Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris 1982; Geoffrey Leech, Michael Short, *Style in fiction: A linguistic introduction to english fictional prose*, Harlow 2007), stylometrii (Véronique Magri-Mourgues, *Stylistique générique et statistique*, „Journées d'Analyse des Données Textuelles” 2006), stylistyki korpusowej (Michael Stubbs, *Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods*, „Language and Literature” 2005, nr 1, s. 5-24). Wyżej wymienione badania w pogłębiony sposób opisują liczne zabiegi stylistyczne i charakterystyczne cechy leksykalno-gramatyczne u różnych autorów (na przykład Flauberta, Prousta, Dickensa, Jane Austen) lub ustalają powtarzające się stereotypowe schematy. Na gruncie polskim: *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa* pod redakcją Sławkowej (*Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, t. 1, Katowice 2012).

Legallois (Dominique Legallois, Agnès Tutin, *Vers une extension du domaine de la phraseologie*, „Langages” 2013 (189)) proponuje analizę konstrukcji leksykalno-składniowych typowych dla tekstów literackich. Jednak do tej pory brak systematycznych, czysto językoznawczych badań (jednocześnie na poziomie semantyki, składni i dyskursu). Jeszcze mniej uwagi poświęca się analizie korpusów językowych literackich i ich przetwarzaniu za pomocą dostępnych narzędzi korpusowych.

nowanych przez językoznawstwo korpusowe. Analiza obejmuje leksykalne wykładniki niepewności w korpusie tekstów fantastycznych.

## Korpus

Wybór korpusu nie jest przypadkowy. Literatura fantastyczna stwarza „zjawiska”, których wyrazić się nie da. Język pozwala uchwycić ich ulotność, w pewnym sensie „zmaterializować” je za pomocą określonych środków. Materiał do niniejszej pracy stanowi korpus składający się z *Powieści fantastycznych* E.T.A. Hoffmanna oraz zbiory nowel fantastycznych dziewiętnastowiecznych *Fantastyczne opowieści* (W. E. Aytoun, H. Balzac, W. W. Collins, Ch. Dickens, A. France, T. Gautier, W. Irving, N. Macleod, P. Merimée, E. A. Poe, W. Scott, J. Sheridan Le Fanu, A. Villiers de L'Isle-Adam, E. M. De Vogue, S. Warren, O. Wilde). Programem, który został wykorzystany przy opracowaniu niniejszego artykułu, jest aplikacja AntConc 3.4.4. autorstwa Laurence'a Anthony'ego.

Proponowane badania wpisują się w badania grupy DiSem (Dyskurs Semantyka Inferencja).

## Fantastyka i niepewność

Pojęcie „fantastyka” nawet dziś (a być może zwłaszcza dziś) wydaje się niedookreślone i problematyczne. Napotykamy trzy zasadnicze trudności w zdefiniowaniu fantastyki: ewolucję pojęcia „fantastyka”, znaczną liczbę jego definicji i wymienne używanie pojęć niejednoznacznych. Większość definicji fantastyki osadzona jest w sferze wahania. Dwuznaczność, wątpliwość, co do natury świata przedstawionego, są elementami nieodłącznie związanymi z analizą tekstów fantastycznych. My pozostaniemy wierni definicji zaproponowanej przez Todorova. Autor pisze:

W świecie, który uznajemy za nasz, ten który znamy, bez diabłów, sylfid ani wampirów, ma miejsce zdarzenie, którego nie możemy wytłumaczyć prawami tego bliskiego (oswojonego, znanego) nam świata. Ten, kto postrzega wydarzenie, musi wybrać jedno z możliwych rozwiązań: albo chodzi o iluzję zmysłów, twór wyobraźni, i w tym przypadku prawa rządzące światem pozostają niezmiennie, albo wydarzenie miało naprawdę miejsce, jest częścią składową rzeczywistości, ale



wówczas ta rzeczywistość podlega prawom nam nie znanym. Albo diabeł jest jedynie iluzją, tworem wyobraźni; albo istnieje naprawdę, tak jak inne żywe stworzenia, z tą różnicą, że spotykamy go bardzo rzadko.<sup>2</sup>

Według Todorova fantastyka zajmuje czas wahania, moment niepewności, kiedy nie wiadomo, które rozwiązanie zaakceptować. I właśnie pojęcie niepewności, a dokładniej jej leksykalne wykładniki są tematem niniejszej pracy.

Fantastyka to wahanie odczuwane przez istotę, która zna tylko prawa naturalne, wobec wydarzenia pozornie nadnaturalnego<sup>3</sup>. Todorov nie akceptuje niewiary całkowitej: „Prawie uwierzyłem” – ta formuła streszcza esencję fantastyki według Todorova. „Wiara całkowita jak i niewiara doprowadziłyby nas poza obszar fantastyki”<sup>4</sup>. Magdalena Wandzioch uważa, że czytelnik musi udawać, że wierzy: „ten, kto chce uczestniczyć w grze, musi udawać, że wierzy w to, co czyta”<sup>5</sup>. W gruncie rzeczy czasownik „udawać” prowadzi nas do „nie wierzyć”. Louis Vax uważa, że jedynie najbardziej przygotowani są zdolni czerpać przyjemność estetyczną z opowiadania, nie tylko dlatego, że w to nie wierzą, ale zwłaszcza dlatego, że w to nie wierzą<sup>6</sup>.

Fantastyka wprowadza więc rysę w poznaniu rozumowym, jest pewnym zerwaniem z tym, co znane i wyrażalne. Można mnożyć tutaj cytaty: „fantastyka manifestuje rozerwanie, załamanie koherencji uniwersalnej [...]; jest szczeliną w niezmiennych prawach rządzących codziennym światem”<sup>7</sup>, „brutalnym wtargnięciem tajemnicy do życia realnego”<sup>8</sup>, „fantastyka pojawia się jako zerwanie stałości świata rzeczywistego”<sup>9</sup>, jest „uszkodzeniem/zaburzeniem w systemie uprzednio ustalonych zasad”<sup>10</sup>. Wszystkie te cytaty pokazują nam, że *inquiétante étrangeté* (*unheimliche*) – niepokojącą dziwność, niesamowitość – buduje się na „nieprawidłowości, elemencie niezgodnym z prawami doświadczenia ogółu”<sup>11</sup>.

<sup>2</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, s. 29.

<sup>3</sup> Tamże, s. 29.

<sup>4</sup> Tamże, s. 35.

<sup>5</sup> M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX siècle: jeu avec la peur*, Katowice 2001, s. 98.

<sup>6</sup> L. Vax, w: M. Wandzioch, dz. cyt., s. 95.

<sup>7</sup> R. Caillois, *Anthologie du Fantastique*, Paris 1978, s. 8.

<sup>8</sup> P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1951.

<sup>9</sup> L. Vax, *La séduction de l'étrange ...*, dz. cyt., s. 172.

<sup>10</sup> T. Todorov, *Introduction...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>11</sup> J. Fabre, *Le miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris 1992, s. 84.

Fantastyczny świat przedstawiony rodzi się w języku<sup>12</sup>. W jaki więc sposób język pozwala uchwycić i podtrzymać wahanie między tym, co znane, a tym, co wykracza poza poznanie ludzkie. W języku niewyraźność jest budowana na wielu poziomach. Jednak w niniejszej pracy skupimy się głównie na opisie leksykalnych wykładników niepewności. Skoro osiąga się oczekiwany efekt (intuicyjna klasyfikacja danego tekstu jako fantastycznego), to znaczy, że język pozwala kreować niewyraźność, i tak naprawdę, w języku tej niewyraźności należy szukać. Jakie wykładniki językowe stwarzają niewyraźność? Jakiej są jej językowe sygnały?

Za pomocą skromnych<sup>13</sup> środków porusza się wyobraźnię czytelnika. Użyte środki mają wywoływać określony efekt, w przypadku noweli fantastycznej dziewiętnastowiecznej – wzbudzać niepewność u czytelnika. Bez niepewności/wahania nie ma fantastyki (w każdym bądź razie, przyjmując definicję zaproponowaną przez Todorova).

## Metodologia

Nasze badania zakładają, że należy wziąć pod uwagę kryterium tekstowe, to znaczy dystrybucję badanych jednostek w tekście. Celem analizy jest ekscerpacja takich jednostek/wyrażeń, które budują niepewność. Wybór ściśle określonego typu dyskursu (teksty fantastyczne) pozwala, z punktu widzenia statystycznego, traktować opisywane wyrażenia jako kolokacje właściwie dla danego typu tekstu. Termin kolokacja został wprowadzony przez Firtha i oznacza łączliwość wyrazów uwarunkowaną leksykalnie<sup>14</sup>. Tutin i Grossmann definiują kolokacje jako uprzywilejowane związki leksykalne zachowujące semantyczny składnikowy charakter<sup>15</sup>. Na poziomie dyskursu kolokacje są opisane jako rodzaj zwyczaju językowego<sup>16</sup>. Nie istnieje więc taka definicja tego terminu, która byłaby akceptowana przez wszystkich językoznawców, co sprawia, że te same

---

<sup>12</sup> Ponieważ w artykule interesuje nas językowe przedstawienie świata fantastycznego, świadomie pomijamy dzieła malarskie, które w swoim „języku” – forma, kolor – „mówią” o światach fantastycznych oraz utwory muzyczne (np. „Symfonia fantastyczna” H. Berlioz, która w tytule suponuje strategię odbioru).

<sup>13</sup> Elementy tworzące niepewność są stosunkowo ograniczone ilościowo, ale mają charakter powtarzalny.

<sup>14</sup> J.R. Firth, *Papers in Linguistics*, Oxford 1957, s. 194-214.

<sup>15</sup> A. Tutin, F. Grossmann, *Les collocations: analyse et traitement*, Amsterdam 2003.

<sup>16</sup> S. Mejri, T. Muryn, & all., *La phraséologie entre langues et cultures*, Berlin 2013, s. 7-11.

połączenia wyrazowe, które są klasyfikowane przez jednych jako kolokacje, nie mają takiego statusu w opracowaniach innych badaczy. Ze względu na wieloznaczność terminu, proponujemy termin ciągów wyrazowych. Narzędzia informatyczne do eksploracji korpusu, potrafią takie jednostki w tekście rozpoznać.

Nasza rozszerzona koncepcja frazeologii pozwala wyjść poza obszar jednostek uznawanych zazwyczaj jako „skostniałe” (związki frazeologiczne czy kolokacje). Wedle tej koncepcji jest możliwe rozróżnienie różnych typów dyskursów odwołując się do ich semantyczno-gramatycznej konstrukcji. W każdym typie dyskursu istnieją specyficzne, charakterystyczne modele semantyczne, które realizują się pod postacią modeli składniowych dla leksemów właściwych różnym typom dyskursu (włącznie z tekstem literackim)<sup>17</sup>. Modele te, względnie stabilne, dopuszczają jednak obecność wariantów.

### Leksykalne obrazowanie „fantastycznej” niepewności

Nasze rozważania rozpoczniemy od analizy rzeczowników odsyłających bezpośrednio do fenomenu, czyli tego, co wymyka się ludzkiemu poznaniu. Szczególną uwagę skupiliśmy na bezpośrednich kontekstach: lewo- i prawostronnych połączeniach wyrazowych. Analiza kontekstów pozwala dotrzeć do istotnych charakterystyk pojęć.

Niemożliwość bezpośredniego nazwania sprawia, że fenomen pojawia się w tekście w sposób niebezpośredni, a więc jest pozbawiony imienia. W analizowanym korpusie najczęściej występują następujące rzeczowniki: *siła, moc, potęga, wpływ, władza, istota, postać, kształt, forma, zjawisko, zjawia, coś, zarys, obecność, widziadło, widmo*.

*Siła, moc, potęga, wpływ, władza* wskazują na zdolność oddziaływania fenomenu, wywierania wpływu:

– Jakaś tajemna siła zdawała się wydobywać je ze mnie.

*Kształt, forma, zarys, kontury* akcentują inny element fenomenu, jego ulotność i niemożliwość doprecyzowania:

---

<sup>17</sup> Badania nad uniwersalną matrycą językową powieści kryminalnej są prowadzone przez grupę DiSem – Dyskurs Semantyka Inferencja (T. Muryn, M. Niziołek, A. Hajok, W. Prażuch).

- Jakaś obecność unosiła się w powietrzu; jakiś kszałt silił się przebić przez zaporę.
- Kontury się zarysowały
- W pewnej chwili dostrzegł zarys białej postaci.

Czasowniki *silić się* oraz *zarysowywać się* potęgują niewyraźalny charakter opisywanego zjawiska, wskazują na moment stawania się i jednocześnie niemożliwości zaistnienia.

*Zjawa, zjawisko, widziadło, widmo* wskazują na nierealne, przerażające postaci o niesprecyzowanym wyglądzie.

*Postać* wydaje się być najbardziej dokładnym określeniem, najmniej rozmytym, jednak analiza bliskiego kontekstu odrealnia opisywane zjawisko: *straszliwa, straszna, wysoka, czarna, chuda, długa, olbrzymia, dziwaczna, krwawa, blada, przerażająca, biała, tajemnicza, ponura, posępna*.

- Właśnie ukazała się krwawa postać
- Cóż za straszna zobaczyłem postać.

Nadawca może również sygnalizować, że nie identyfikuje przedmiotu, o którym jest mowa za pomocą zaimków nieokreślonych. *Jakiś/jakaś* potęgują deskrypcję nieokreśloną:

- (...) stopach łóżka siedziała skulona jakaś postać, czarna, pomarszczona
- Upłynęło jednak sporo czasu, zanim dotarłem do drzwi salonu, albowiem jakaś nieznana siła kazała mi za każdym trzecim krokiem cofać się...

Zaimek nieokreślony *coś* zastępuje najczęściej jakiś przedmiot bądź wydarzenie/fakt, których nie można określić. *Coś* wskazuje na element jakiegokolwiek zbioru oprócz zbioru ludzi.

- Wtem... idzie coś z cicha
- Tak, uspokajam się na nowo, ale teraz... coś drapie się o nowy ten mur
- Coś wołało.

Problem z nazwaniem przekłada się na problem z opisaniem/charakterystyką tego, co niewyraźalne. W analizowanym korpusie szczególną uwagę zwracają przymiotniki. W dużej mierze, to one tworzą tzw. „atmosferę fantastyczną”. Ich zadaniem jest nadanie wydarzeniom, przedmiotom realnym, inne-

go, najczęściej niepokojącego wymiaru. Właściwie wszystko (ale oczywiście w granicach zasad gry „uprawianej” na kartach fantastyki) może stać się źródłem niepokoju i wywoływać wahanie, zarówno u bohaterów, jak i czytelników. Poniżej przedstawiamy listę najczęściej występujących jednostek (przymiotników), które budują aurę niepewności: *dziwny, dziwaczny, niejasny, nieokreślony, nieopisany, niepewny, niepojęty, niesamowity, niesłychany, nieuchwytny, niewidzialny, niewypowiedzialny, niewypowiedziany, niewysłowiony, niewyraźny, niewytłumaczalny, niewytłumaczony, niezbadany, nieznan, niezrozumiały, tajemny, tajemniczy*.

Wymienione przymiotniki potęgują niewyraźny charakter opisywanego świata. Fenomen posiada cechy, które wyróżniają go z ogółu: *wdzięk tajemny / nieokreślony / osobliwy / nieuchwytny / nieopisany, tajemnicze piękno, tajemniczy urok, nieokreślony czar, dziwna piękność*.

Sam fenomen nie jest jednak dokładnie opisany. O jego charakterze wnioskujemy z reakcji, które wywołuje u bohaterów. Pośród emocji najczęściej występuje strach<sup>18</sup>. Zmienia się jednak jego intensywność: *obawa* (48), *niepokój* (94), *lęk* (42), *strach* (74), *przestrach* (26), *przerażenie* (69), *trwoga* (49). W otoczeniu tekstowych synonimów<sup>19</sup> strachu znajdują się następujące przymiotniki:

- *lęk* (niejasny, nieodparty, nieokreślony, niewypowiedziany, przesądny, śmiertelny, utajony, wyimaginowany, zabobny);
- *niepokój* (bezustanny, dziwny, gwałtowny, konwulsyjny, osobliwy, nieokreślony, niewypowiedzialny, niewypowiedziany, skrajny, straszliwy, tajemny);
- *obawa* (dziecinna, dziwna, tajemnicza, ukryta);
- *przerażenie* (bezgraniczne, krańcowe, najmocniejsze, najokropniejsze, najstraszliwsze, najwyższe, niesłychane, niewymowne, niewysłowione, radosne, straszne, śmiertelne, tajemne, wielkie);
- *przestrach* (głęboki, niewytłumaczony);
- *strach* (dziecinny, dziwny, obłądny, nagły, największy, nieokreślony, niepojęty, niewypowiedziany, paniczny, śmiertelny, wielki, zabobny, zdławiony);

<sup>18</sup> Na ten temat szerzej pisaliśmy w artykule *Le profil phraséologique de la peur dans la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle comme marque d'un genre spécifique* (w druku).

<sup>19</sup> Tutaj należy podkreślić, że w języku synonimy całkowite nie istnieją. Zaproponowane synonimy „strachu” różną się odcieniami znaczeń, między innymi stopniem intensyfikacji.

- *trwoga* (mimowolna, ohydna, najokropniejsza, najwyższa, nieokreślona, niepoahamowana, niepojęta, niewypowiedziana, niewystawiona, niewytłumaczalna, niewytłumaczona, straszliwa, śmiertelna, tajemnicza, zabobonna).

Bez strachu trudno mówić o fantastyce. Strach jest w dużej mierze wywołany niepewnością wobec zjawiska/wydarzenia, w którym uczestniczymy lub które obserwujemy. Podkreślone jednostki, z jednej strony wskazują na niewyraźny charakter opisywanych emocji, z drugiej, inferują niemożliwość przedstawienia przyczyny.

Sam rzeczownik *niepewność* jest intensyfikowany za pomocą następujących przymiotników: *niewytłumaczalna*, *mglista*. Intensyfikacja opiera się w tym wypadku na redundancji sensu.

Wszystko przesiąknięte jest atmosferą tajemniczości. Nie brakuje elementów, które informują o tym wprost: *atmosfera tajemniczości*, *atmosfera tajemnicy*, *nieokreślona atmosfera tajemnicy*.

Miejsce i czas również tracą swój wyraźny, jednoznaczny charakter: *dziwne pustkowia*, *blady świt*. Cały świat wydaje się rozmywać w nieokreślonych kształtach: *niewyraźny kształt*, *niewyraźny odcisk*, *niewyraźna mgławica*. Barwy tracą swą moc, są przyćmione. Ich stonowany charakter pozwala widzieć „nie-dokładnie”, „nieprecyzyjnie”: *półmrok*, *niewyraźne światło księżycy*, *niepewne światło*, *nieokreślony płomień*, *niepewny blask świec*, *blady płomień*, *bladawe światło* itp.

Różne elementy mogą stać się tajemnicze i niepokojące (*tajemnicze godła*, *tajemnicze pudło*, *tajemnicza ściana*, *tajemnicze zwierciadło*, *dziwny list*, *dziwna notatka*), nawet banalne rzeczy użytku codziennego, np. *tajemniczy portfel*.

## Uwagi końcowe

Językoznawcy często preferują badania nad językiem ogólnym lub specjalistycznym uznając tekst literacki za nieprzewidywalny. Tymczasem w przypadku noweli fantastycznej autorzy tworzą tzw. efekt fantastyczny z dość ograniczonych środków.

Analiza leksykalnych wykładników niepewności stanowi jedynie wstęp do dalszych badań nad niewyraźnością w testach fantastycznych. Niewyraźność jest budowana na wielu poziomach, m.in. w hiperbolicznych opisach wykorzy-

stujących różne techniki intensyfikacji, w konstrukcjach składniowych, wyrażeniach bezosobowych na „-no”, „-to”, stronie biernej, nominalizacji itp.

Przedstawiona problematyka wpisuje się w prace badawcze, których celem jest wyodrębnienie jednostek powtarzalnych i sekwencji znaczących (leksemów, związków utrwalonych, sekwencji zrutynizowanych, zleksykalizowanych aktów mowy itp.) w dyskursie literackim właściwym dla gatunku zdefiniowanego jako literatura fantastyczna. Czytelnicy literatury fantastycznej wiedzą, że istnieją elementy stałe i powtarzalne, niezależne od twórcy tekstu, w sposób obligatoryjny występujące w każdym dziele i decydujące o przynależności do gatunku. Literaturę fantastyczną można opisać na poziomie analizy językowej (a nie tylko fabularnej) oraz wyodrębnić, na poziomie narracji i dialogu, sekwencje powtarzające się. Ekstrakcja powtarzających się struktur leksykalno-składniowych w tekstach fantastycznych pozwoli na rozpoznanie i przede wszystkim zdefiniowanie postulowanej stałej, niezmiennej dla każdego tekstu fantastycznego konstrukcji (zakładającej jednak wariantywność).

Kolejnym etapem badań mogłoby być zaproponowanie ekwiwalentów tłumaczeniowych sekwencji wyrażających niepewność. Wyodrębnienie struktur leksykalno-składniowych właściwych dla tego typu tekstów może kiedyś stanowić podstawę do stworzenia narzędzi wspierających pracę tłumacza specjalizującego się w przekładzie tekstów fantastycznych.

Jak zauważa Dąbska-Prokop, jedną z trudności przełożenia nowel fantastycznych jest fakt, że „literatura polska nie była przez wiekiem XX bogata w opowieści fantastyczne typu Hoffmanna, Gautiera, Poeo (...), które mogłyby współtworzyć to, co Antoine Berman nazywa horyzontem tłumacza, a więc wzór czy model dyskursu, współdeterminujący wybory tłumacza, obok oczywiście takich czynników jak kompetencja językowa czy szeroko rozumiana kompetencja kulturowa”<sup>20</sup>.

Narzędzia lingwistyki korpusowej zasługują na uwagę literaturoznawców i powinny być rozwijane tak, by przyczyniały się do poszerzenia zakresu analizy tekstów literackich.

---

<sup>20</sup> U. Dąbska-Prokop, *Warsztat tłumacza i jego pułapki*, Kielce 2005, s. 123.

**Abstract**

The goal of the article is an analysis of lexical exponents of inexpressibility/uncertainty/doubt in the corpus of fantasy literature. Uncertainty/doubt is one of the defining criteria of fantasy literature as the world pictured does not exist in the extra-linguistic dimension. How does language capture and sustain the uncertainty between what is known and what transcends human understanding?

The literary text is rarely a focus of interest for linguists, which should definitely be attributed to its unpredictability. At the same time, methods proposed by linguistics, especially corpus linguistics, can significantly widen the scope of literary studies. The research material for the paper is a corpus comprising "Powieści fantastyczne" by E.T.A. Hoffmann and a collection of fantasy novellas "Opowieści fantastyczne". The suggested research fits in with the work of DiSem group (Discourse Semantics Interference).



## 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 wystarczy 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 metodologia 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 paradygmatami<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.

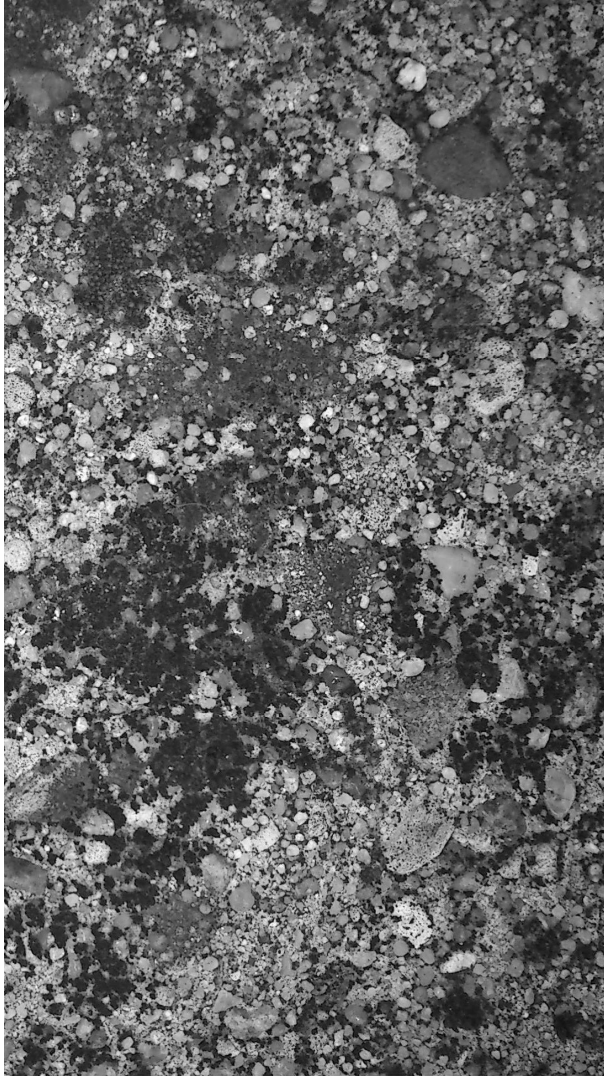
<sup>29</sup> Spencer powołuje się na koncepcję Darka Suvina. Tamże, s. 36.

<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.



## RETELLING W LITERATURZE FANTASY: OD RENARRACJI DO METAFIKCJI

W polskich badaniach nad *fantasy* zagadnienie i praktyka *retellingu* należą do zjawisk stosunkowo rzadko poddawanych głębszej analizie<sup>1</sup>. Choć część badań dotyczących renarracji wyraźnie wchodzi w zakres *retellingu* (nie tylko w odniesieniu do fantastyki, ale przede wszystkim do mitów<sup>2</sup>), nie są one związane z coraz częściej pojawiającym się w obszarze *fantasy* zjawiskiem powracania do opowieści utrwalonych w kulturze, obejmującym przede wszystkim fabuły baśniowe oraz legendy (na przykład arturiańską), a nawet znaczące teksty literackie (choćby *Fausta* Goethego czy *Króla Elfów* tegoż)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Tuż przed ostateczną fazą przygotowywania tego artykułu do druku ukazał się numer monograficzny czasopisma „Creatio Fantastica” (2016, nr 2[53]) poświęcony fantastyce i baśni; wyłącznie ze względu na ograniczenia czasowe nie było możliwe uwzględnienie w tym miejscu zamieszczonych tam artykułów Weroniki Kosteckiej (*Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*) oraz Macieja Skowery (*Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*). Zwłaszcza drugi ze wspomnianych tekstów stanowi wartościowy materiał do dyskusji nad terminologią baśniowych retellingów, warto więc z radością zauważyć, iż temat ten zaczyna być atrakcyjny badawczo, co daje nadzieję na nowe ujęcia teoretyczne analizowanych kwestii.

<sup>2</sup> Strategie opowiadania mitów w kulturze omawia Marzena Walińska; por. też, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 30-75. Trudno byłoby przywołać wszystkie prace, które tego problemu dotyczą – ma on bowiem już swoją długą tradycję badawczą. Warto z pewnością wspomnieć o książce Michała Głowińskiego *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchońt – Labirynt* (Kraków 1990) oraz o artykule Henryka Markiewicza *Literatura a mity*, również z 1989 roku, ujmującym ten problem od strony teoretycznoliterackiej, a zawierającym przegląd badań (w: tenże, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 64-97). Do wniosków tam zawartych nawiązuję w dalszej części artykułu.

<sup>3</sup> Wykaz takich *retellingów* w literaturze fantastycznej podaje Andrzej Sapkowski (*Retelling, czyli „jak to było naprawdę”*, w: tenże, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozsz., Warszawa 2011, s. 41-42); nie jest on ani pełny, ani

Kwestia traktowania baśni Charlesa Perraulta czy zbioru braci Grimmów jako źródłowych wymagałaby osobnego opracowania i komentarza; w tym miejscu warto przynajmniej zaznaczyć, że jest to podejście w obu przypadkach błędne<sup>4</sup>. Zbiór Charlesa Perraulta *Contes* (wydanie z 1695 i 1697 roku)<sup>5</sup> to nie historie wiernie spisane, lecz literacko opracowane baśnie z przeznaczeniem do lektury na dworze Ludwika XIV; zatem w swej XVII-wiecznej wersji były przeznaczone z pewnością dla odbiorcy dorosłego<sup>6</sup>. Co prawda pierwotne fabuły zostały zaczerpnięte z tradycji oralnej i piśmiennej tego czasu (świadczą o tym wskazywane w wydaniach francuskich źródła<sup>7</sup>), lecz następnie przez Perraulta zostały opowiedziane na nowo<sup>8</sup>: trzy są w całości wierszowane, inne – zakończone kilkuwersowymi morałami; nie inaczej jest ze zbiorem Wilhelma

---

wyczerpujący, stanowił natomiast dotąd jedną z niewielu prób szerszego omówienia praktyki *retellingu* w badaniach nad fantastyką w Polsce.

<sup>4</sup> Pisze o tym przy okazji omówienia polskich przekładów dwóch baśni Ch. Perraulta Monika Woźniak; por. też, *Autor bez tekstu – tekst bez autora. Polskie tłumaczenia i adaptacje baśni Perraulta „Kopciuszek”, „Filoteknos”* 2010, nr 1, s. 132–145; też, *Jak to z „Kotem w butach” było: baśnie Charles’a Perraulta w przekładzie i adaptacji Hanny Januszewskiej*, „Przekładaniec” 2009, nr 22–23, s. 55–74.

<sup>5</sup> Mowa tu o pierwszych, XVII-wiecznych wydaniach baśni Charlesa Perraulta, które w Polsce są niedostępne w pierwotnej wersji; polskie tłumaczenia sięgają raczej po wersję zmienioną *Contes* z roku 1862 (w której utwory te pozbawiono morałów i aluzji do nich w tekście właściwym, a teksty w całości wierszowane zostały od nowa napisane prozą i częściowo ocenzone), najczęściej zresztą są to adaptacje, a nie przekłady. Wyjątkiem od tej reguły są dwa wydania pierwotnego zbioru ośmiu baśni prozą, przygotowane przez Barbarę Grzegorzewską – niestety wyłącznie dla odbiorcy dziecięcego (na co wskazuje szata graficzna książki, przedmowa tłumaczki oraz nieco zinfantylizowany język przekładu); por. Ch. Perrault, *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Warszawa 2012.

<sup>6</sup> Wskazywała na to Anne-Marie Monluçon, która – interpretując *Oślę Skórkę* w jej pierwotnej, wierszowanej postaci, pisała o problematyce wyraźnie przeznaczonej dla odbiorcy nie tylko dorosłego, ale i oświeconego: kwestię kazirodztwa, obecność ironii (np. w charakteryzowaniu królowej) oraz aż pięć osobnych morałów, które czytane w kluczu autoreferencyjnym stają się ironiczną wypowiedzią autora na temat opowiadania baśni oraz moralizowania. Por. teź, *Autoreferencyjność w dwóch baśniach europejskich: w Ośle Skórcie Charlesa Perraulta i w O głupim, co ożenił się z królową i został królem (baśń polska)*, przeł. A. Całek, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2 (53), online: <https://creatiofantastica.com/2016/08/08/cf-nr-2-53-2016-fantastyka-i-basn/>, [dostęp: 11.01.2017].

<sup>7</sup> Por. Ch. Perrault, *Contes*, Paris 2006, a zwłaszcza uwagi i komentarze w edycjach krytycznych przygotowanych przez Jean-Pierre’a Collineta (Paris 1981) czy Marca Escolę (Paris 2005).

<sup>8</sup> Mają one zatem cechy *retellingu* niezależnie od tego, że same stanowią jedno z najpopularniejszych źródeł dla współczesnych *retellingów* baśniowych. Temat ten zasługuje na szczególną analizę wymagającą jednak wykorzystania wydań baśni w ich wersji z XVII wieku oraz uwzględnienia badań francuskich nad tekstami Perraulta; warto zaznaczyć, że nawet we Francji baśń ta znana jest w wersji XIX-wiecznej, napisanej prozą i ocenzonej, na co zwracała uwagę Monluçon w swoim artykule (teź, *Autoreferencyjność...*, s. 3-4).

i Jacoba Grimmów<sup>9</sup>. Praktyka *retellingu* (a co najmniej – renarracji) towarzyszyłaby zatem baśniom od początku ich funkcjonowania w kulturze, przypominając, że zjawisko powtórnego i wielokrotnego opowiadania tych samych historii ma swoją głęboką tradycję.

### *Retelling*, czyli kłopoty z przekładem

W polskich badaniach nad fantastyką już samo pojęcie *retellingu* przysparza sporo trudności: w powszechnym użyciu (jeśli w ogóle) funkcjonuje raczej termin angielski. Znacząca jest jego nieobecność pośród słownikowych haseł<sup>10</sup>, ogólnie przyjętych klasyfikacji gatunkowych<sup>11</sup> czy podejmowanych tematów, co wydaje się istotną „białą plamą” na mapie zagadnień związanych z fantastyką.

Andrzej Sapkowski, który jako jeden z nielicznych podjął się próby opisanie *retellingu* jako zjawiska ściśle przynależnego do literatury *fantasy*, nie zdecydował się na przetłumaczenie terminu, uzasadniając to następująco:

*Retelling* jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki

---

<sup>9</sup> Monika Woźniak tak komentuje przeróbki braci Grimmów: „dokonywali korekt i retuszków w zgromadzonym materiale, wygładzali go stylistycznie i językowo, łączyli różne warianty w jedną opowieść i preparowali je wedle własnych gustów. Co więcej, wprowadzali zmiany do kolejnych edycji (za życia Grimmów ukazało się ich siedem, pierwsza w 1812, ostatnia w 1857 roku): usuwali i dodawali teksty, przeszerogowywali je oraz modyfikowali wiele wątków i szczegółów (dość powiedzieć, że w pierwszej wersji *Królowny Śnieżki* zła królowa nie była macochą głównej bohaterki, ale rodzoną matką)”. Por. też, *Jak to z „Kotem w butach” było...*, s. 60. Wydaje się, że również te działania można – za Markiewiczem – traktować co najmniej jako renarracje pierwotnych tekstów, a w wielu przypadkach należałoby pewnie mówić o reinterpretacji pierwotnych historii, na co wskazują zmiany wprowadzane przez Grimmów w baśniach wziętych od Ch. Perraulta (np. zmiana zakończenia i dodanie morału w *Czerwonym Kapturku*).

<sup>10</sup> Pojęcia tego nie ma ani w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza (Poznań 1990), ani też w *Słowniku literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego (wyd. I, Wrocław 1997).

<sup>11</sup> Zjawiska *retellingu* nie omawia na przykład Grzegorz Trębicki w swojej monografii *Fantasy – ewolucja gatunku* (Kraków 2007) czy Tomasz Majkowski (*W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013), z kolei o renarracji – nie poświęcając jej jednak więcej miejsca – wspomina tylko Marek Pustowaruk (*Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009).

i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także *retellingi* zrobione wcześniej przez innych autorów.<sup>12</sup>

Jest on zresztą – co warto przypomnieć – pisarzem znającym *retelling* w praktyce: świadczą o tym choćby dwa jego pierwsze tomy opowiadań<sup>13</sup>, które wyraźnie nawiązują do wskazywanych przez niego tekstów Angeli Carter<sup>14</sup>, a równocześnie realizują nowy wzorzec, już o charakterze światotwórczym.

Równocześnie definicja pisarza wydaje się ograniczać zakres omawianego zjawiska do kwestii intertekstualnego związku między pierwowzorem a nową wersją<sup>15</sup>. Sapkowski akcentuje kwestię odmiennego, pełnego przedstawienia ponownie opowiadanej historii (*jak było naprawdę* znaczy bowiem dla niego: „ambicją autora jest, aby czytelnik – w ramach zaakceptowanej konwencji – daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą”<sup>16</sup>). Tym samym autor zamyka ten nowopowstały tekst w dotychczasowych, narracyjnych ramach pierwotnej opowieści. Skoro bowiem ma to być wersja dekonstruująca aktualnie funkcjonującą, oficjalną wersję historii – nie może ona istnieć samoistnie, lecz pozostaje bytem zależnym od swego pierwowzoru. W tym kryje się pierwsza pułapka, w jaką zdaje się wpadać Sapkowski, teoretyzując na temat *retellingu*<sup>17</sup>. Drugim istotnym elementem jest dla autora *Wiedźmina* zjawisko euhemeryzacji, przez które rozumie eliminowanie elementów bajkowości przy równoczesnym pozostawieniu magii (raczej jako prawa natury niż elementu cudownego)<sup>18</sup>. To również wydaje się konstatacja nieco na wyrost – oczywiście w *retellingach* przynależnych do *fantasy* eliminowane są cechy typowe dla baśni (będącej – odwołując się do rozważań Stanisława Lema – *doskonałym homeostatem* w przeciwieństwie do *fantasy* jako *gry*

<sup>12</sup> A. Sapkowski, *Retelling...*, s. 40-42.

<sup>13</sup> Chodzi o tomy: *Ostatnie życzenie* (Warszawa 1993) i *Miecz przeznaczenia* (Warszawa 1993).

<sup>14</sup> Por. A. Carter, *Czarna Wenus*, tł. i wyb. A. Ambros, Warszawa 2000 (*The Bloody Chamber*, 1979; *Black Venus*, 1985).

<sup>15</sup> W ten sposób o intertekstualności pisze jeszcze H. Markiewicz (*Odmiany intertekstualności*, w: tenże, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, dz. cyt.) oraz S. Balbus (*Między stylami*, Kraków 1996). Nowsze ujęcie tego problemu, uwzględniające już takie zjawiska, jak transfikcyjność, intermedialność czy kulturę kowergencji można znaleźć w definicji przygotowanej przez Krzysztofa M. Maja (tenże, *Intertekstualność*, w: *Historyczny słownik terminów literackich*; w przygotowaniu – Autorowi hasła serdecznie dziękuję za udostępnienie go w maszynopisie).

<sup>16</sup> A. Sapkowski, *Retelling...*, s. 40.

<sup>17</sup> Jako pisarz zrećnie przed tą pułapką ucieka, umieszczając swe opowiadania w uniwersum *Wiedźmina* i kreując świat, który zdecydowanie wykracza poza prostą transformację fabuł baśniowych.

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 40-41.



o sumie niezerowej<sup>19</sup>), ale nie oznacza to całkowitego usuwania cudowności na rzecz racjonalizacji i dyktatu poznawczego<sup>20</sup>.

Tak zdefiniowany przez Sapkowskiego *retelling* – jako ponowne opowiedzenie historii – w zasadzie nie wykracza poza zjawisko, które można ująć w ramy intertekstualności, gdyż nie odnosi się do kwestii światotwórstwa. Oznacza to zignorowanie niezwykle znaczącego zjawiska w *fantasy*: tam powtarzanie znanych historii odbywa się przecież w ramach nowego, allotopijnego uniwersum<sup>21</sup>. W ujęciu światotwórczym praktyka ta ma swój określony cel: pozwala stworzyć z tekstów i fabuł światy (lub w ich ramach opowiadać na nowo znane historie), które nie są prostym powtórzeniem czy przetworzeniem motywów literackich (przynależąc do intertekstualności), lecz konstytuują nową jakość: w pełni autonomiczną i pełnowymiarową przestrzeń, która dzięki *retellingowi* jest równocześnie głęboko zakorzeniona w kulturze. Z tego względu trudno uznać rozważania autora za w pełni satysfakcjonujące.

Poszerzając perspektywę warto wyjść poza badania *fantasy* i spojrzeć na rozwiązania stosowane przez badaczy zajmujących się „opowiadaniem jeszcze raz” w literaturze nie tylko fantastycznej: praktyka synonimiczna z *retellingiem* nazywana jest tu „renarracją”, „rewokacją” / „ewokacją” lub „reinterpretacją” czy „prefiguracją”, co po raz kolejny stanowi nawiązanie do zjawiska intertekstualności. Pojęcia te najczęściej używane są w analizach związków między mitami a literaturą<sup>22</sup>. Najpowszechniej stosowany polski odpowiednik *retellingu*, czyli renarracja, wprowadza jednak wieloznaczność, gdyż pojęcie to w badaniach relacji mitologii z literaturą ma znaczenie węższe. Wskazuje na to sposób

<sup>19</sup> Por. S. Lem, *Ontologia porównawcza fantastyki*, w: tenże, *Fantastyka i futurologia*, t. I, Warszawa 2009, s. 86-91.

<sup>20</sup> Nie robi tego przywoływana już A. Carter, której *retellingi* klasycznych baśni przynależą do realizmu magicznego. Krzysztof M. Maj wskazuje (za Lindą Hutcheon) na niebezpieczeństwo realistycznego imperializmu i dyskursu paradygmatycznego oraz monopolu rozumu (to za Bernhardem Waldenfelsem), które może towarzyszyć również badaniom nad fantastyką (por. tenże, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 20-21; 63). Euhemeryzacja – w rozumieniu zaproponowanym przez Sapkowskiego – wydaje się bowiem stanowić ukryte pragnienie powrotu do referencyjności (w przeciwieństwie do baśniowej fantastyczności) oraz wyższości tego, co (*u*)znane, *oswojone i własne* (cytujac K. Maja).

<sup>21</sup> Pojęcie „allotopii” przywołuję za K. M. Majem i używam w zaproponowanym przez niego rozumieniu; por. tenże, *Allotopie*, s. 33-76.

<sup>22</sup> Termin „renarracja” został użyty w książce Johna J. White’a *Mythology in the Modern Novel* (Princeton 1971), o której pisze Marzena Walińska; stosuje go również Stanisław Stabryła (*Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983; *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*, Kraków 1996). Pojęcia „renarracji” w tym samym kontekście współcześnie używa też na przykład Tomasz Mizerkiewicz (por. tenże, *Mitologizacje: o związkach intertekstualnych z mitologią w powieści polskiej po 1956 roku*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4, s. 83-104).

definiowania tego terminu przez Henryka Markiewicza i Marzenę Walińską. Markiewicz umieszcza go w szeregu możliwych filiacji (zbieżności genetycznych) między mitem a nawiązującym do niego tekstem literackim: renarracja definiowana jest jako powtórzenie tradycyjnego mitu w odróżnieniu od zabiegów, które wprowadzają do tekstu zmiany. Badacz wymienia wśród nich: transformację fabularną (modyfikującą fabułę mityczną poprzez kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację mitemów), reinterpretację (adaptującą, polemiczną, antytetyczną) i transpozycję (przez którą rozumie przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną)<sup>23</sup>. Podobnie czyni Walińska: w rozdziale *Fabularne motywy mityczne* omawia kolejno: renarrację, rewokację, prefigurację, reinterpretację i transpozycję; wszystkie zjawiska są związane z wykorzystaniem fabuły mitycznej, różnią się natomiast stopniem wprowadzanych zmian<sup>24</sup>.

Synonimiczne używanie pojęcia renarracji w przypadku tak złożonego zjawiska, jakim jest *retelling*, wydaje się jednak nadmiernie upraszczające i prowadzące do interpretacyjnych nieporozumień. Dynamiczny rozwój literatury *fantasy* w ostatnich dziesięcioleciach sprawił, że nawet wszystkie wymienione wyżej „filiacje” okazują się niewystarczające. Analizowanie *retellingu* wyłącznie jako świadomie podejmowanych gier z tradycyjnymi wersjami baśni czy legend nie wystarcza, aby wyczerpująco opisać teksty najnowsze, do jakich należą omawiane w dalszej części dwa przykłady: *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza czy *Wybrana* Naomi Novik. Pojawiają się w nich bowiem nowe, zaczerpnięte z literatury postmodernistycznej, zabiegi, w tym świadome budowanie „tekstowego świata” z opowieści (ewokowanych i reinterpretowanych) oraz gesty autotematyczne (przykładowo: dywagacje postaci na temat „bycia jak bohater znanej baśni” lub też świadomość powtarzania pewnych scen za grammi fabularnymi lub powieściami *fantasy*). Wykraczają one poza wskazane przez Markiewicza i Walińską zjawiska, wpisując się jednocześnie w nurt, który Krzysztof Maj nazwał postfantastyką, wskazując na jej postmodernistyczne cechy i słusznie postulując używanie nowych metodologii do jej badania<sup>25</sup>.

Innym używanym przez polskich badaczy odpowiednikiem pojęcia *retelling*, również stanowiącym nawiązanie do zjawiska intertekstualności (tym ra-

---

<sup>23</sup> Por. tenże, *Literatura a mity*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, s. 71-76.

<sup>24</sup> Por. tenże, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, s. 30-75; warto wspomnieć, że badaczka odnosi zagadnienie związków mitu z literaturą do konkretnego zbioru tekstów – polskich sielanek z XVI i XVII wieku i na nich pokazuje różnice w ujęciu tematyki zaczerpniętej z mitologii, a następnie w różnym stopniu przekształcaniej.

<sup>25</sup> K.M. Maj, *Allotopie...*, s. 21.

zem w ujęciu G. Genette'a), jest określenie „literatura drugiego stopnia”<sup>26</sup>. Podobne do niego terminy: „literatura prze-pisywana”, „refabularyzacja” czy „literacki recykling”<sup>27</sup> także odsyłają do intertekstualności, na co wskazuje zamieszczona w tomie pokonferencyjnym definicja „literatury prze-pisanej”:

Formuły „literatura prze-pisana” używa się przede wszystkim do określenia tych spośród praktyk intertekstualnych, w których – po pierwsze – aktywizowane są inne niż punktowe odniesienia do cudzych wypowiedzi, czyli takie, w których semantycznej i często ideologicznej rewaloryzacji poddawane są większe całości tekstowe. Po wtóre, są to odniesienia skonkretyzowane, co wyróżnia je spośród relacji „przyrodzonych” anonimowej przestrzeni dyskursywnej. Prze-pisuje się, po trzecie, teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie teksty, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego lub aktualnego) albo – tu mamy do czynienia z intensyfikacją metaforyczności formuły – konwencje, np. stylistyczne, dyskursywne czy gatunkowe. Po czwarte wreszcie, *last but not least*, jeśli prze-pisane ma coś wspólnego z kopią – z przepisaniem, to musi to być tzw. kopia twórcza, rezultat twórczego czytania (resp. oglądania), rezultat odsłaniający (re)kreacyjną rolę kopyisty i jego usytuowania względem miejsca i czasu, w którym powstał oryginał.<sup>28</sup>

Takie rozumienie tego terminu potwierdzają zamieszczone w tomie interpretacje: wśród przywoływanych tekstów pojawiają się utwory znane, jak *Alicja w Krainie Czarów* czy *Hamlet*; obok nich przykłady mniej znane (np. *Kochanek* i *Kochanek z Północnych Chin* Marguerite Duras), jednak żaden artykuł nie dotyczy literatury *fantasy*, stąd trudno orzekać o światotwórczym potencjale „literatury prze-pisanej” jako ewentualnego polskojęzycznego odpowiednika *retellingu*. Z pewnością warto jednak zauważyć problem inny: traktowanie tego pojęcia synonimicznie wobec rzeczownika angielskiego, akcentującego przecież oralny charakter „opowiadania na nowo”, znacząco modyfikowałoby jego znaczenie, kładąc nacisk na proces pisania, a nie tworzenia opowieści. Chodziłoby zatem o dostrzeżenie w *retellingu* i samej praktyki ustnego przekazu obecnej w kulturze fabuły, i jej spisywania z równoczesnym wprowadzaniem własnych

<sup>26</sup> Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

<sup>27</sup> Por. wystąpienia na konferencjach „Literatura prze-pisana” (14-16 kwietnia 2014) oraz „Literatura prze-pisana 2” (18-19 maja 2015, Łódź), a także publikacja *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015.

<sup>28</sup> *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, dz. cyt., s. 7.

zmian (co można oddać angielskim terminem *rewriting* lub francuskim *réécriture*<sup>29</sup>). Zjawisko takiego kulturowego „prze-pisywania” proponuję nazwać reskrypcją<sup>30</sup>.

### *Retelling*: typy przekształceń

W świetle dotychczasowych rozważań należy na nowo określić, czym jest *retelling* i jakie strategie wchodzi w jego zakres. Modyfikując zatem definicję (zaproponowaną przez Sapkowskiego), przez *retelling* rozumiem każdą praktykę powtarzania dobrze umocowanej kulturowo historii: ustną lub pisemną (którą w tym przypadku nazywam reskrypcją), pod warunkiem, że prowadzi do powstania utworu samodzielnego, pełnowymiarowego i autonomicznego wobec pierwowzoru<sup>31</sup>), mającego charakter transfikcjonalny<sup>32</sup>.

Tak rozumiany *retelling* jest zjawiskiem złożonym i niejednorodnym – ze względu na zakres wprowadzanych przekształceń (co było już wskazywane w podejściu intertekstualnym) oraz zmienny udział oralności *versus* piśmienności. Z oralnością będzie się wiązać zmiana perspektywy narracyjnej (dominującą rolę będzie w niej pełnił focalizator: ten, kto opowiada historię) –

<sup>29</sup>*Réécriture* to w badaniach francuskich najczęściej stosowany ekwiwalent angielskiego terminu *retelling*, obok niego pojawia się jeszcze *revisité* w odniesieniu do baśni (*contes revisités*), co pochodzi od czasownika *revisiter* oznaczającego m.in. *reinterpretować*, *zmienić sposób postrzegania* (własne tłumaczenia terminów francuskich w całym artykule na podstawie: *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1993).

<sup>30</sup> Określenie to powstało jako przekład francuskiego określenia *réécriture*; autorem takiego przekładu jest Szczepan Całek (któremu dziękuję za użyczenie terminu). W reskrypcji ważne jest, aby owo „prze-pisywanie” dostrzegać, nie eliminując jednak „powtórnego mówienia”. Dotychczasowe podejście, wpisane w intertekstualność (zwłaszcza tę o mocno strukturalistycznym kształcie), zawłaszczyło bowiem oralność na rzecz piśmienności. W przypadku literatury *fantasy* wydaje się to wyjątkowo niekorzystne – wszak wyrasta ona z gatunków przekazywanych ustnie (sag, eposów, pieśni), zatem nie powinna odcinać się od swych kulturowych korzeni.

<sup>31</sup> Pierwowzoru lub też pierwowzorów – chodzi tu o *cross-over*, zjawisko stosunkowo nowe, o którym szczegółowo piszę w dalszej części artykułu.

<sup>32</sup> Pojęcia „transfikcjonalność” używam zgodnie z jego definicją zamieszczoną przez Krzysztofa M. Maję (por. tenże, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. LVII, z. 1, s. 100-101) oraz Pawła Marciniaka (który opracował to hasło na potrzeby tworzonego *Słownika poetologicznego*; por. tenże, *Transfikcjonalność*, <http://fp.amu.edu.pl/transfikcjonalnosc/>, [2.01.2016]). Obydwaj badacze przywołują w nich koncepcję Richarda Saint-Gelais’a z książki *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Éditions du Seuil, 2011. Za zwrócenie uwagi na wagę transfikcjonalności w *retellingu* dziękuję Kseni Olkusz.

wystąpi ona w pierwszym i drugim typie *retellingu*, natomiast z piśmiennością – polemizacja wobec samego tekstu pierwotnego (lub grupy takich tekstów) – w związku z czym trzeci i czwarty typ określany jest mianem reskrypcji.

Pierwszy typ *retellingu* najbliższy jest dotychczasowemu rozumieniu „renarracji” (rozumianej szeroko jako każde powtórne opowiedzenie znanej powszechnie historii – od jej ewokacji, przez transformację aż do reinterpretacji i transpozycji włącznie), dlatego też proponuję nazwać go *renarracyjnością*. Do typowych zabiegów *renarracyjnych*<sup>33</sup> należą: zmiana perspektywy lub/oraz fokalizatora historii (z pierwszoplanowego bohatera na drugoplanowego lub z postaci pozytywnej na negatywną), zakwestionowanie dotychczasowych przyporządkowań aksjologicznych (na rzecz większej złożoności świata i formułowanych w nim ocen), pogłębienie kreacji postaci (często przez opisanie psychologicznych lub kulturowych uwarunkowań i motywacji ich działań) czy dopisanie innych elementów opowiedzianej historii (*prequel*, *sequel*, *midquel* czy *interquel*)<sup>34</sup>, a także przeniesienie pierwotnej opowieści w całkiem nowe realia.

Renarracyjność charakteryzuje zatem ścisły związek między określonym pierwowzorem a nową, powtarzającą go i równocześnie przekształcającą opowieścią; równie podstawowe jest natomiast nie tylko „opowiedziane” (historia), ale i „opowiadane” (narracja i narrator jako fokalizator opowieści), co odzwierciedla pierwiastek oralny. Zmiany wprowadzone do historii mają przede wszystkim charakter dopełniający (wypełnienie „białych plam”, uzupełnienie wątków pobocznych, dopisanie kolejnych części do istniejącej już historii, pokazanie jej z odmiennej perspektywy lub przeniesienie w nowe, odmienne realia), wszystko to jednakże nie zmienia zasadniczego jej przesłania, chociaż je modyfikuje i poszerza, co nadaje opowiedzianej historii głębię i wieloznaczność. W ten sposób odbywa się również (w przypadku baśni) charakterystyczne przesunięcie z obszaru *gry o sumie zerowej* (czyli harmonijnej, symetrycznej

<sup>33</sup> Saint-Gelais nazywa ten rodzaj praktyk transfikcjonalnych *versions*: *Praktyka ta koncentruje się na próbie ponownego przedstawienia i przy okazji zmodyfikowania znanej już historii. Może się to odbywać za pomocą zmiany perspektywy, wówczas wybrane wydarzenia opowiedziane zostają przez innego bohatera.* (P. Marciniak, *Transfikcjonalność*).

<sup>34</sup> *Interquel* rozwija akcję, która czasowo usytuowana jest między dwiema istniejącymi już częściami, zaś *midquel* poszerza perspektywę czasową (jej konkretny fragment) już istniejącej niezależnie części. Ten typ praktyk transfikcjonalnych Saint-Gelais określa mianem *expansion*: rozszerzenie to może dotyczyć zarówno przestrzennego, jak i czasowego poszerzenia dotychczasowej fikcji, może również wykraczać poza fabułę (przywołanym tu przez badacza przykładem takiego rozszerzenia jest *Quiddich przez wieki* J.K. Rowling); por. tamże.

i „homeostatycznej” konstrukcji) do obszaru *fantasy* jako *gry o sumie niezerowej*.

Drugi typ *retellingu* to historia na opak: następuje tu zaburzenie konstrukcji świata poprzez odwrócenie ogólnie przyjętego porządku i stworzenie znanej w literaturze kategorii „świata na opak”. Francuskie *à rebours*, używane w przypadku niektórych baśni (*contes à rebours*) oznacza *na opak*, *na wspak*, a w sensie historycznym również „wbrew naturze” (do tego odwracania naturalnego porządku rzeczy nawiązuje chociażby powieść Marka Twaina *Księżę i żebrak*), wątek „nienaturalnego”, odwróconego porządku jest zatem cechą charakterystyczną *retellingów* tego typu, akcentującego alternatywność zaproponowanej wersji wobec jakiegoś kanonu, porządku opowieści utrwalonego w kulturze.

W przeciwieństwie do renarracyjności (nawet w postaci reinterpretacji czy transpozycji) historia na opak odwraca podstawowe kategorie konstytuujące rzeczywistość przedstawioną i kwestionuje jej podstawowe elementy (na przykład baśń opowiedziana „na opak” jest w rzeczywistości antybaśnią<sup>35</sup>). Renarracyjność to opowiadanie „inaczej”, historia na opak to radykalna rewizja przyjmowanych automatycznie pewników rzeczywistości. Ten typ przekształceń prowadzi do powstania świata alternatywnego wobec pierwowzoru, zatem opowieść na opak w większym stopniu jest światotwórcza. Często wiąże się to z wprowadzeniem fantastyczności w obręb fabuły, przykładowo, w postaci kreacji dwóch uniwersów połączonych ze sobą i umożliwiających przechodzenie z jednej rzeczywistości do drugiej (lustrzanej, odwróconej, rządzącej się przeciwnymi prawami). W opowieści nadal dominuje oralność, gdyż „świat na opak” istnieje dzięki nowej perspektywie, przedstawiany jest bowiem z punktu widzenia konkretnego narratora, który musi zmienić postrzeganie, np. przechodząc do innego świata i uzyskując dzięki temu nową, odmienną od dotychczasowej perspektywę.

Trzeci i czwarty typ *retellingu* nazywany jest reskrypcją ze względu na zmianę dominanty: historia nie tyle jest na nowo opowiadana, co właśnie – pisana, a raczej „prze-pisywana”, a negacja i polemika odnosi się tu do samej kulturowej istoty opowieści. Reskrypcję można wykorzystać na dwa zasadniczo odmienne sposoby: w pierwszym dominuje pierwiastek polemiczny, w drugim – parodystyczny.

---

<sup>35</sup> W wersji postmodernistycznej omawia je Weronika Kostecka; por. też: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014. Jednak niektóre z jej analiz sytuowałyby omawiane teksty również w innych typach *retellingu*.

Funkcja polemiczna realizuje się zatem w reskrypcji subwersywnej, która polega na tworzeniu historii *na przekór* (francuskie *contes à l'envers* tłumaczy się jako *odwrotnie*, również *na lewą stronę*): zabieg ten ma zatem o wiele większy zakres niż prosta reinterpretacja (która mieści się w pojęciu renarracyjności), bowiem w całości *odwraca* opowieść, pokazując jej subwersywne, wywrotowe oblicze<sup>36</sup>. W reskrypcji subwersywnej baśni chodzi bowiem nie tyle o antybaśń (bo to *retelling* „na opak”), ale o zakwestionowanie baśniowości jako takiej, o poddanie w wątpliwość sensu używania trybu baśniowego do mówienia o świecie. Typowym sposobem reskrypcji subwersywnej jest wprowadzanie zaburzeń fabularnych, dosłowne traktowanie sensów przenośnych (i odwrotnie), zamiana dotychczasowego przyporządkowania moralnego bohaterów (źli stają się dobrzy – i przeciwnie). Ponieważ odwróceniu ulega typowy porządek utrwalonej w kulturze opowieści, a nie samego świata (co najwyżej przyporządkowywane mu wartości i sensy ulegają zmianom) – istotą jest owo „prze-pisanie” zakorzenionego kulturowo wzorca, powtórne jego opisanie (stąd reskrypcja). Tak jak renarracyjność, reskrypcja subwersywna może wystąpić w literaturze fantastycznej, ale się do niej nie ogranicza – jest bowiem alternatywna już nie wobec świata (jak opowieść na opak), lecz wobec danego gatunku (lub konkretnego utworu), który kwestionuje.

O ile reskrypcja subwersywna podważa porządek tekstu „na poważnie”, o tyle drugi jej typ, reskrypcja parodiująca, to humorystyczne odczytanie uświęconych tradycją historii. Nawiązuje do kolejnego francuskiego określenia baśni „prze-pisanych”: chodzi o *contes détournés* (słowo to oznacza *odwrócić się, zmienić kierunek*, ale i *ukraść, zwieść, zdefraudować*; w kontekście baśni używane jest na określenie ich parodii, pastiszu czy trawestacji). Ten typ przekształcenia ma charakter wyraźnie ludyczny: ucieka przed wzniosłością i heroizacją, korzysta z humoru i satyry, podkreśla śmieszność sytuacji, bohaterów czy wydarzeń. Tu znów chodzi nie tyle o nową opowieść (jak w *retellingu* „na opak”), ile o zakwestionowanie danego trybu narracyjnego (jak w reskrypcji subwersywnej) – tyle że nie na poważnie, a w formie satyrycznej. Typowym przykładem takiego reskrybowania świata jest twórczość Terry’ego Pratchetta, który w kolejnych tomach opisujących Świat Dysku na nowo „opowiada” takie instytucje jak poczta, policja, opera czy bank (i wiele innych). Satyryczne por-

---

<sup>36</sup> Pojęcia „subwersywności” używam w odniesieniu do fantastyki za Krzysztofem M. Majem, który przypomniał, iż na subwersywny charakter *fantasy* wskazywały już Rosemary Jackson (*Fantasy: Literature of Subversion*, 1981) i Kathryn Hume (*Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, 1984); wypowiedź pochodzi z niepublikowanego wykładu na temat definicji *fantasy*.

trety rzeczywistości, przepisywanie świata tak, aby wydobyć na pierwszy plan – jak w karykaturze – jego śmieszności, wykorzystywane następnie jako materiał światotwórczy prowadzi do powstania zupełnie nowych opowieści i nowych uniwersów, o których jednak nie sposób myśleć bez odniesienia do pierwotnych dla nich obrazów, instytucji czy zjawisk.

W świetle czterech zaproponowanych wyżej typów *retellingu*, do których należą renarracyjność, historia na opak, reskrypcja subwersywna i reskrypcja parodiująca, analizowane zjawisko powtórnego opowiadania znanych historii, dotąd postrzegane monolitycznie, ukazuje swe proteuszowe oblicze. Opowieść może być zatem na różne sposoby powtarzana, stanowić element komplementarny lub przeciwstawny do wersji kanonicznej, podważać obraz świata lub gatunek wyjściowy tekstu, kwestionować opowieść w konwencji *serio* lub *buffo*.

### Strategie retellingowe i reskrypcyjne, czyli jak „opowiadać na nowo”?

Rozważając możliwości, jakie literaturze *fantasy* daje *retelling* i reskrypcja, warto przyjrzeć się również temu, w jaki sposób następuje przesunięcie między tekstem pierwotnym a jego nową wersją: chodzi tu o coś więcej niż praktyki intertekstualne omawiane już przy okazji badań nad związkami mitu i literatury (ewokację, reinterpretację, transformację tematyczną). Twórca ma bowiem do dyspozycji także inne strategie charakterystyczne dla *retellingu*.

Pierwsza strategia – proponuję nazwać ją kombinatoryczną – nawiązuje do powszechnie znanych badań Władimira Proppa i wskazywanych przez niego funkcji w bajce magicznej<sup>37</sup>. Wszelkie zaburzenia symetrii układu, dodawanie lub usuwanie funkcji, zmiana ich kolejności lub przesunięcia w kręgu działań postaci w najbardziej podstawowy sposób przekształcają baśń; na podobnej zasadzie można zaburzać utrwalone w kulturze schematy fabularne również innych gatunków literackich. Korzysta z niej przede wszystkim literatura i kultura popularna, gdyż jest łatwo rozpoznawalna dla odbiorcy; szczególnie atrakcyjnym zabiegiem jest w tym zakresie *cross-over* polegający na wprowadzeniu w obręb jednego świata narracji – elementów innego świata<sup>38</sup>. Wydaje się, że synonimiczne wobec tego pojęcia jest francuskie *croisement et annexions* Ri-

<sup>37</sup> Por. W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, tł. P. Rojek, Kraków 2011.

<sup>38</sup> Por. K. Maj, *Intertekstualność*, dz. cyt.



charda Saint-Gelais'a, które ma być fuzją odrębnych przestrzeni narracyjnych. Na tożsamość tych zjawisk wskazuje komentarz Pawła Marciniaka: „Koncepcję transfikcjonalności stosuje się także w odniesieniu do kultury popularnej, która zapewnia jej niemalże nieograniczone możliwości krzyżowania, rozszerzania i proponowania nowych wersji”<sup>39</sup>.

Druga strategia, nazwana kulturową, wykorzystuje przede wszystkim transpozycję zderzającą dwa światy: przestrzeń pierwotnej narracji z odmienną od niej rzeczywistością, co w sumie prowadzi do ukształtowania świata podwojonego – korzystali z tego zarówno twórcy romantyczni w swoich „baśniach współczesnych”, czyli wykorzystujących realia XIX wieku (E.T.A. Hoffmann, L. Tieck, H. Ch. Andersen), jak i pisarze współcześni (S. Lem w *Bajkach robotów*<sup>40</sup> czy K. Wasilewska w *Bajecznicach*<sup>41</sup>).

Trzecia strategia – proponuję ją określić strategią „drugiego dna” – prowadzi do takiego przekształcenia tekstu pierwotnego, które otwiera możliwość jego podwójnej interpretacji, najczęściej jest to lektura aluzyjna, alegoryczna lub „głęboka” (w sensie psychoanalitycznym). W ten sposób można czytać zarówno baśnie Ch. Perraulta (w których autor – za pomocą morału – zasugerował ironiczny lub dwuznaczny wydźwięk pozornie niewinnych historii<sup>42</sup>), jak i celowo poddające się psychoanalitycznej interpretacji opowiadania Angeli Carter ze wspomnianego już wcześniej zbioru *Czarna Wenus*.

Wreszcie czwarta strategia – najciekawsza i odnosząca się do najnowszych utworów *fantasy* – to strategia metafikcyjna, w której bohaterowie zyskują świadomość spoza własnego świata narracji. Wyraża się ona w uwagach autotematycznych, które stawiają pod znakiem zapytania status postaci w świecie narracji, a także ontologię fantastycznego uniwersum o jawnie intertekstualnym charakterze: świat ten powstaje z tekstów (ewokowanych, reinterpretowanych) i jest transfikcjonalny.

Dobrym przykładem ciekawego wykorzystania ostatniej z omówionych strategii są dwie reskrypcje subwersywne, które chciałabym przeanalizować w kontekście omawianego zjawiska. Pierwsza to powieść Naomi Novik *Wybrana*, prezentowana przez wydawcę jako tekst wykorzystujący postaci z polskich

<sup>39</sup> P. Marciniak, *Transfikcjonalność*, dz. cyt.

<sup>40</sup> S. Lem, *Bajki robotów*, Kraków 2003.

<sup>41</sup> K. Wasilewska, *Bajecznice*, Warszawa 2008.

<sup>42</sup> Niezależnie od tego taki wydźwięk nadała im również interpretacja o charakterze psychoanalitycznym; por. chociażby analizę *Czerwonego Kapturka* dokonaną przez Ericha Fromma (tenże, *Zapomniany język*, tł. K. Płaza, Kraków 2009) czy interpretacje Bruno Bettelheima (tenże, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tł. D. Danek, Warszawa 2010).

baśni i będący *mroczną baśnią*<sup>43</sup>. Drugim przykładem jest wielokrotnie nagradzany cykl Jarosława Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu*<sup>44</sup>. Krótkie omówienie tych utworów stanowić będzie podsumowanie powyższych rozważań nad złożonością zjawiska *retellingu* i reskrypcji w literaturze *fantasy*.

### Wybrana, czyli jak przenicować baśń

Fabuła powieści Naomi Novik jest naszpikowana elementami subwersywnymi: Smok to nie potwór, lecz przydomek czarodzieja Sarkana, który co dziesięć lat zabiera do swojej wieży siedemnastoletnią dziewczynę z doliny sąsiadującej z Borem. Czarodziej ten poświęcił całe swoje życie, by chronić okolicznych mieszkańców przed złowrogim czarem tego miejsca, jednakże jego czyny, zamiast przysparzać mu chwały i wdzięczności sprawiają, iż traktowany jest z nieufnością i lękiem. Bór – w przeciwieństwie do baśniowych lasów dających schronienie<sup>45</sup> – jest przestrzenią zagrażającą człowiekowi (przypomina pod tym względem Mroczną Puszcę z *Hobbita* J.R.R. Tolkiena i tak jak ona – skażony został złem). Mieszkający w nim pasterze drzew to już nie przyjaźni entowie z *Władcy Pierścieni* lecz złowieszcze włóczykije, gotowe więzić ludzi w pniach drzew, w których ulegają przemianie i stają się drzewami serca Boru.

Opowieść rozpoczyna się w czasie, gdy Agnieszka, należąca do pokolenia dziewcząt zagrożonych wyborem Smoka, niespodziewanie zostaje „uczennicą czarodzieja”. Wszyscy mieszkańcy wioski Dwiernik, jak i sama bohaterka, uważają, że wybranką czarodzieja zostanie jej przyjaciółka Kasia, piękna, zdolna i z racji posiadania wszystkich możliwych zalet od młodości przygotowywana do tej roli przez swą matkę Wensę. Ten subwersywny wybór Smoka

---

<sup>43</sup> Por. <http://www.rebis.com.pl/rebis/public/books/books.html?co=print&id=K6895> [10.12.2015]; podobną informację można znaleźć na okładce książki; por. N. Novik, *Wybrana*, tł. Z.A. Królicki, Poznań 2015 (*Uprooted*, 2015). Dość zaskakujące wydaje się polskie tłumaczenie tytułu – jego oryginalna wersja, nawiązująca do wykorzenia czy wysiedlenia, zdaje się dużo lepiej odzwierciedlać subwersywny charakter powieści, podczas gdy „wybrana” na nowo wtłacza ją w schemat zaczerpnięty z baśni.

<sup>44</sup> J. Grzędowicz, *Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, Lublin 2005; t. II, Lublin 2007, t. III, Lublin 2009, t. IV, Lublin 2012. Cykl ten jak dotąd rzadko był analizowany, chociaż z pewnością na to zasłużył (wyjątek w tym względzie stanowią prace Kseni Olkusz przywoływane dalej).

<sup>45</sup> O wątku lasu jako bezpiecznej przestrzeni, do której można uciec, by przeżyć przygodę (jak *Królowna Śnieżka*) pisze arcyciekawie Pierre Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O potykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tł. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 121-165.

(Agnieszka przypomina raczej niechlujnego chłopaka, jest niezgrabna, potyka się i przewraca, plami piękne suknie, nie potrafi gotować) uzasadniony jest bowiem niezwyklejmi umiejętnościami magicznymi dziewczyny, które zresztą w równie nietypowy sposób będzie ona rozwijać. Zatem bohaterka, która najmniej pasuje do roli królowny-dziewicy porywanej przez smoka – musi nią zostać, zabierając to miejsce idealnej kandydatce (Kasi). A to tylko jeden z przykładów odwrócenia porządku baśniowego. Inny, równie charakterystyczny, to scena, gdy do wieży czarodzieja przybywa przystojny książę Marek. Zamiast – zgodnie z konwencją – uratować księżniczkę i zabić smoka, próbuje w nocy zgwałcić Agnieszkę, wdzierając się do jej pokoju i traktując to jako akt zemsty na Sarkanie.

Elementy subwersywne można by długo wyliczać, bowiem fabuła stworzona przez Novik odwraca kanoniczny porządek: cały allotopijny świat utkany jest z dobrze znanych baśni. Tekst odślania zresztą przed czytelnikiem cały szereg lekturowych nawiązań i zapożyczeń: począwszy od tradycyjnych baśni europejskich (*Roszpunka*, *Kopciuszek*, *Śpiąca Królowna*, *Tomcio Paluch*, *Piękna i Bestia*), przez baśnie słowiańskie (postać Baby Jagi), literaturę dla dzieci (np. cykl o *Muminkach* T. Jansson) czy twórczość J.R.R. Tolkiena, U.K. Le Guin, G.G. Kaya i wielu innych przedstawicieli *fantasy*. Jednak Novik idzie znacznie dalej: proponuje świat, który ma charakter transfikcjonalny – w jego ramach terytoria aluzyjnie nazwane Polnią, Rusją i Kralią tracą swój referencyjny charakter, stając się terenem nieznanym, na którym obowiązują obce zasady, a przestrzeń pozornie znana odślania swój niebezpieczny i nieprzewidywalny wymiar. W świecie na początku odbieranym jako znany i swojski czytelnikowi nie jest łatwo się zadomowić: krzyżują się w nim bowiem różne znane historie i na zasadzie *cross-over* tworzą całkowicie nową opowieść, odmienną od wcześniej istniejących.

Choć już od początku nic nie dzieje się tak jak zazwyczaj w baśniach (zatem dominuje reskrypcja tego właśnie gatunku), ostatecznie fabuła z czasem przybiera charakterystyczny dla *fantasy* kształt, już w typowy sposób odróżniający się od baśniowych realiów<sup>46</sup>. Idylliczne baśniowe obrazy dworu królewskiego zakłóca bezwzględność polityki i pokusa władzy, beztronska egzystencja typowych mieszkańców Krainy Czarów zostaje zastąpiona trudną codziennością mieszkańców doliny, czary i magia obok dobroczynnego – mają i złowrogi

---

<sup>46</sup> Różnice te omawiał szczegółowo S. Lem (w przywołanym już rozdziale z *Fantastyki i futurologii*), a także Grażyna Lason ( *Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*, „Fantastyka” 1990, nr 2; *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9).

charakter. Typowo baśniowe funkcje, takie jak XVI (Bohater i jego antagonistą przystępują do bezpośredniej walki) czy XIX (Usunięcie początkowego nie-szczęścia lub braku)<sup>47</sup> ulegają relatywizacji i zgodnie z tolkienowską zasadą *eu-katastrophe*<sup>48</sup> zmieniają swój statyczny oraz jednoznacznie pozytywny wydźwięk na rzecz migotliwego, niejednoznacznego i dynamicznego zakończenia o charakterze otwartym: przynosi ono *pocieszenie*, ale nie oznacza pokonania zła na zawsze.

Elementem wskazującym na metafikcjonalność powieści są uwagi Agnieszki, która jest nie tylko główną bohaterką, ale i fokalizatorką w narracji. Wykazuje ona całkiem niezłą orientację w fabułach baśni, które zna z dzieciństwa – z tego właśnie względu wybór Sarkana postrzega i interpretuje jako niezgodny z baśniowym paradygmatem (!) – wszak nie posiada cech królowej, w przeciwieństwie do Kasi. Swoje oczekiwania w stosunku do księcia Marka formułuje również w odniesieniu do własnych lekturowych przyzwyczajzeń, dlatego zagrożenie gwałtem jest dla niej takim zaskoczeniem. Ubrania nosi z kolei jak Kopcuszek – na przemian zgrzebne suknie i balowe kreacje; Smoka traktuje jak Bella z *Pięknej i Bestii*, starając się go „oswoić”. Równolegle wygłasza komentarze, które odsłaniają jej rozczarowanie tym, że typowo baśniowe sytuacje (choćby wejście w rolę wybawicielki, która zamiast chwały i wdzięczności powoduje dystans i strach mieszkańców wioski) mają swój nieparadygmatyczny finał.

Dostrzeżenie w *Wybranej* przede wszystkim przewrotnej reskrypcji (lub chociażby *retellingu*, renarracji czy któregośkolwiek ze zjawisk pokrewnych) wcale nie jest jednak oczywiste, co uświadamia lektura nielicznych recenzji powieści<sup>49</sup>. Ich autorzy oczywiście wspominają o baśniach, ale nie towarzyszy temu żadna uwaga na temat funkcjonowania tego motywu na przestrzeni całej powieści. Wydaje się zatem, że – paradoksalnie – subwersywna wersja reskrypcji okazuje się trudniejsza w odbiorze niż prosty *retelling* o charakterze renarracyjnym, sprawiając kłopoty nawet recenzentom z czasopism branżowych.

<sup>47</sup> Funkcje podają za W. Proppem, por. tenże, *Morfologia bajki magicznej*, s. 50-53.

<sup>48</sup> Por. J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, w: tenże, *Opowieści z Niebezpiecznego Królestwa*, tł. J. Kokot, Warszawa 2012, s. 305-309.

<sup>49</sup> Por. A. Bukowczan-Rzeszut, *Była sobie Baba Jaga, miała chatkę z masta...*, „Creatio Fantastica” 2014, r. X, nr 4 (51). Uderzające jest to zwłaszcza w recenzji Adama Podleńskiego (*Kłątwa Smoka*, w tym samym numerze „Creatio Fantastica”): autor zauważa baśniową stylizację, którą uznaje jednak za *skandalicznie powierzchowną*; pisze o *inspiracji baśniami słowiańskimi*, komentując jednak, iż jest jej niewiele, a ostatecznie klasyfikuje powieść jako *młodzieżową, bajkową fantasy*.

*Pan Lodowego Ogrodu, czyli jak przenicować fantazy*

Drugi analizowany tu przykład reskrypcji subwersywnej, czyli cykl Jarosława Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu*, to jeszcze ciekawszy przypadek z racji tego, iż pisarz polemizuje nie z baśnią, a z całym gatunkiem *fantazy heroicznej*. Utwór zalicza się do *science fantasy*, co już na wstępie należy uznać za wybór ciekawy i nietypowy, z założenia podgatunek ten stanowi przecież swoisty *cross-over science fiction z fantasy*. Jednak to dopiero początek gier autora z konwencją: podobnie jak w przypadku baśni u Novik, tak i w *Panu Lodowego Ogrodu* bieg wydarzeń nie przypomina charakterystycznego i spodziewanego scenariusza typu *quest*, o czym przekonuje chociażby analiza fabuły tomu pierwszego.

Główny bohater, Vuko Drakkainen, zostaje wybrany do zadania nie dlatego, że jest do niego najlepiej przygotowany, lecz z powodu wieku (dowództwo misji uznaje, że jako najstarszy najlepiej zaadaptuje się do świata bez elektroniki). W finale pierwszego tomu zabija go jego najważniejszy przeciwnik, Van Dyken<sup>50</sup>, bohater zostaje jednak „odtworzony” przez jednego z bogów działających w świecie, ukrywającego się pod postacią jednookiego karła i znanego jako Kruczy Cień. Od tego momentu, pozbawiony cyfrala (czyli pasożytniczego grzyba stanowiącego rodzaj nakładki regulującej pracę mózgu), przestaje być „nadczołowiekiem”, co powoduje degradację jego funkcjonowania w świecie Midgaardu. Proces „odzyskiwania danych”, który polega na żmudnej nauce języka i zwyczajów mieszkańców tej planety, całkowicie różni się od tradycyjnego schematu przygód, w których bohater zawsze wychodzi z opresji cało, ewoluje i doskonali swe umiejętności jako wojownik – nie ma tam miejsca na porażkę czy mozolne zdobywanie podstawowych kompetencji (np. zdolności komunikowania się z otoczeniem).

Tych niezgodnych ze schematem typowych dla *fantasy* wydarzeń jest bardzo wiele, pojawiają się one także w równolegle prowadzonej historii Filara, cesarskiego syna i ostatniego z rodu Tendzaruk. W tradycyjnym ujęciu, realizując *quest*, powinien on znać swoje przeznaczenie – w wersji subwersywnej istotą jego misji jest nieznanostwo własnych losów, a nawet celu podróży (bohater poznaje każdorazowo tylko jej kolejny etap), gdyż wiedza na temat przyszłości

---

<sup>50</sup> Wydarzenie to przywołuje oczywiście finał *Gry o tron* G.R.R. Martina (pierwszej części *Pieśni Lodu i Ognia*), wydaną w Polsce w 1998 roku w tłumaczeniu Pawła Kruka (Poznań 1998; *Game of thrones*, 1996). Nawiązań do tego cyklu w powieściach J. Grzędowicza jest oczywiście dużo więcej.

oznaczałaby klęskę. Filar skazany jest zatem na błądzenie po omacku i przypadek, musi zdać się na los i mieć nadzieję, że wydarzenia same ułożą się w mozaikę warunkującą końcowe zwycięstwo<sup>51</sup>. Tak zresztą się dzieje.

Midgaard – w większym stopniu niż to miało miejsce w powieści Novik – to świat intertekstualny, a nawet – intermedialny, zbudowany z tekstów lub aluzji do mitologii nordyckiej, fińskiej *Kalevali*, staroislandzkiej *Eddy poetyckiej*, legendy o szczurołapie z Hameln, a także tekstów nowszych: *Pieśni Lodu i Ognia* Martina, debiutanckiej powieści Ursuli K. Le Guin *Świat Rocannona*, cyklu o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego i wielu innych, pokrewnych kulturowo narracji. W samej kreacji głównego bohatera można dostrzec sylwetkę Wikinga i równocześnie – komandosa, który w walce wykorzystuje techniki dalekowschodnie<sup>52</sup>, a dzięki pochodzeniu „z gwiazd” Vuko przypomina również komiksowego Thorgala<sup>53</sup>.

Jeszcze większy zasób tekstów przywołują stworzone na potrzeby fabularne różne, wykreowane przez Ziemiak dystopie: szczególnie ciekawy pod tym względem jest świat autorstwa van Dykena<sup>54</sup> ewokujący malarstwo Hieronima Boscha. Całkiem inny jest z kolei matriarchalny porządek religii Podziemnej Matki, której główna kapłanka Nahel Ifrija (kolejna członkini wyprawy naukowej na Midgaard – Urlike Freihoff) przypomina Melisandre z Asshai (jedną z bohaterek sagi Martina), ale może też być aluzją do dystopii Margaret Atwood *Opowieść podręcznej*, której porządek odwraca<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Nie ma tu niestety miejsca na analizę fabuły całego czterotomowego cyklu Grzędowicza, jednak subwersywny charakter reskrypcji potwierdza się również w kolejnych tomach sagi.

<sup>52</sup> Pisała o tym Ksenia Olkusz w artykule *Portret fantastycznego żołnierza. O postaci i drodze wojownika w powieści Jarostawa Grzędowicza Pan Lodowego Ogrodu*, w: *Fantastyczność i cudowność: wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak i B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 281-291.

<sup>53</sup> O złożoności kreacji tej postaci pisałam w artykule poświęconym figurze pośrednika w utworze Grzędowicza (por. A. Całek, *Między „swoim” a „obcym”: figura pośrednika w powieściach Świat Rocannona Ursuli K. Le Guin i Pan Lodowego Ogrodu Jarostawa Grzędowicza*, w druku).

<sup>54</sup> Relację intermedialną między malarstwem Boscha a cyklem Grzędowicza wyczerpująco omówili Ksenia Olkusz i Wiesław Olkusz w publikacji *Pisarz w krainie obrazów. O inspiracji malarstwem Hieronima Boscha w twórczości Jarostawa Grzędowicza*, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/6437>, [2.01.2016].

<sup>55</sup> Czytelna aluzją jest w tym przypadku zarówno czerwony kolor szat (u Atwood noszony przez podręczne na znak ich seksualnego niewolnictwa), jak i matriarchalny porządek świata (odwrócenie patriarchalnego ładu panującego w Republice Gileadzkiej); por. M. Atwood, *Opowieść podręcznej*, tł. Z. Uhrzynowska-Hanasz, Warszawa 1992 (*The Handmaid's Tale*, 1985). Dystopiom wykreowanym przez Grzędowicza w *Panu Lodowego Ogrodu* poświęciłam odrębny artykuł (A. Całek, *Pan Lodowego Ogrodu Jarostawa Grzędowicza, czyli o (nie)możliwości utopii*, w druku).

Intertekstualne nawiązania tego cyklu trudno wyczerpać, jednak – co warto podkreślić – to nie one są dominujące w kontekście reskrypcji: zabiegiem najciekawszym jest bowiem częste wykorzystywanie uwag o charakterze metafikcyjnym, które zostały wkomponowane w światotwórczy pomysł Grzędowicza. Już na wstępie Vuko „przebiera się” za mieszkańca planety (jego kostium pieczołowicie przygotowawali ksenoetnologzy, nie wolno mu zachować żadnego z ziemskich przedmiotów) i „odgrywa” rolę wojownika, mając pełną świadomość swej fikcyjnej tożsamości (zanim prawdziwie nim się stanie – upłynie jeszcze wiele czasu). Dowodem na to jest charakterystyczna uwaga, przywołująca... lektury *fantasy* przeczytane przez Drakkainena jeszcze na Ziemi:

Przeczytałem miliony książek, których akcja toczyła się w baśniowych światach, jak mój tkwiących w pseudośredniowieczu. I wszędzie można było wejść do karczmy, rzucić na stół monetę i zakrzyknąć „Karczmarzu, piwa!” – zawsze chciałem tak zrobić. (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, s. 68)

Jego świadomość bycia bohaterem powieści *fantasy*, chociaż jest fabularnie umotywowana (pozwala na to konwencja *science fantasy*), kreuje w świecie Míðgaardu podwójną perspektywę. Co więcej, rozciąga się ona również na innych bohaterów, reprezentujących tamten świat, tak w każdym razie interpretować można opowieść Grunaldiego „Ostatnie Słowo”:

Kiedyś zdarzyło się, że spotkałeś boga twarzą w twarz. Raz, dwa razy w życiu. Mój ojciec spotkał, kiedy był młody. Omal nie umarł wtedy ze strachu. Bał się, że zostanie wybrańcem. To był Urd Łowca. (...) Patrzy na ojca i pyta: „Nie chcesz być bohaterem opowieści?”. Stary na to, że za żadne skarby świata. Wiadomo, jak to się kończy, gdy bóg cię zauważy i czegoś zechce. Ojciec tak mu powiedział. A tamten się śmieje i mówi: „Dobrze, więc nie zagrasz ze mną. Odejdź”. Ojciec odszedł i żył sobie dalej. Ale przysięgam, że przez całe życie nigdy nie przytrafiło mu się nic ciekawego. (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, s. 264)

Zacytowany fragment przypomina mitologiczną opowieść, lecz równocześnie jest świadectwem mitu żywego, czyli historii, w której można wziąć udział, wchodząc w rolę „bohatera” i stając się „żywą legendą”.

Innym przykładem znajomości konwencji baśniowej jest rozmowa Drakkainena z Cyfral na temat smoków i możliwości ich istnienia w świecie Míðgaardu. Według Vuka van Dyken tworzy smoki na podstawie baśniowych wyobrażeń, a nie realnych możliwości ich istnienia. Mówi, że „są fikcyjne i nie mają

prawa działać. Czyli jego zaklęcie jest czymś sztucznym i ma swoje ograniczenia” (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. II, s. 143). Baśniowa proveniencja (choć z wytwórni Disneya) cechuje także nową wersję cyfrała, powstałą po wydobyciu się Vuka z drzewa: ma postać miniaturowej, nagiej wróżki całej w złotym pyłe, kojarzącej się z Dzwoneczkiem<sup>56</sup>. Transfikcjonalność sprawia, że na moment krzyżuje się tu kilka rzeczywistości: planeta Midgaard, wizja „Ziemi w przyszłości” (z czasów Drakkainena, gdy możliwe są już dalekie loty planetarne) oraz realia współczesne (wszak jest to odwołanie do wyobrażenia z aktualnych filmów dla dzieci), zatem wykreowana w powieści przestrzeń dodatkowo się poszerza.

Podobny *cross-over* Grzędowicz wykorzystuje w scenie rozmowy Kruczego Cienia z Kowalem, Dziką i Samumem, dokonując transpozycji mitologicznej narady bogów (znanej chociażby z eposów homeryckich) w rzeczywistość ziemską XXI wieku. W spotkaniu tym uczestniczy Vuko – co jest uzasadnione fabularnie, gdyż bohater przebywa w stanie letargu, zatem scena wykorzystuje konwencję onirycznej. Jej kwintesencją staje się monolog Drakkainena, wielojęzyczny i zanurzony w różnorakich kodach kulturowych. Oto jego fragment:

O co chodzi? Że ja też zostanę magiem i zacznę zmieniać ludzi w króliki albo latać na łąpacie? No to będziecie mieli jednego maga, a nie kilku. Jeżeli chcecie, żebym wam pomógł, to udzielcie mi stosownych informacji. Lokalizacja, otoczenie, możliwości obiektu. Wyjaśnijcie mi, gdzie są moi ziomkowie i co się z nimi stało. Proszę o instrukcję w kwestii Pieśni bogów oraz zjawiska zimnej mgły. A jeżeli nie, to chrańcie się. Wyjdę z tego drzewa i zabiorę ich stąd. A jeżeli to będzie niemożliwe, to ich pozabijam. Albo zostanę i zakwitnę.

Priorytetem mojej misji jest przywrócenie równowagi waszego świata. A kwestię mgieł, gadających wiader, krasnoludków, elfów i kijów-samobijów mam w dupie. Jeżeli uznacie, że możecie mi pomóc tylko, jeśli zawiążę jajko na supeł, wytnę bicz z lodu i coś tam jeszcze, to również mam to w dupie. Zwyczajnie i po prostu. Co więcej, zjawiska te znajdują się tak głęboko, że bez trudu zmieszczę i was. (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. II, s. 40-41)

XIX-wieczny opis praktyk magicznych łączy się z dyskursem komandosa, ironicznym komentarzem wytrawnego znawcy literatury fantastycznej (i baśni) oraz aluzją do bicia z piasku z *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza, a to wszystko w tonie kanonicznych literackich monologów wygłaszanych w ro-

---

<sup>56</sup> Skojarzenie to pada *expressis verbis* i zostaje przywołane w kontekście syndromu Piotrusia Pana.



mantyzmie wobec Boga (tu – bogów) stylem nieadekwatnym do sytuacji i formy, również w kontekście wspomianej już „narady bogów”.

Analogiczny zabieg zastosował Grzędowicz w scenie, gdy do Vuka przemawiają z lodowego okrętu zmarli, recytujący *Jądro ciemności* J. Conrada: wystrój okrętu reprezentuje kulturę Wikingów, a tekst skierowany jest do Drakka-inena, obcego z Ziemi na planecie Midgaard. Powoduje to przenikanie się świata nordyckiego, polskiej kultury i bohatera – na poły komandosa, na poły wojownika, do którego skierowano nieprzypadkowe słowa (wypowiedane w dodatku przez dwa trupy, co z kolei przywołuje wyobrażenie zombie). Melanz ten tworzy specyfikę wielokulturowego uniwersum, w którym, zgodnie z regułami *science fantasy* wchodzi w dialog, nawet na poziomie stylistycznym i intertekstualnym, elementy wielu konwencji<sup>57</sup>.

Omówione przykłady twórczego zastosowania rozmaitych retellingowych strategii, które w rezultacie pozwalają pisarzom uzyskać efekt reskrypcji i nadać jej kierunek subwersywny, przekonują, że intertekstualność nie wystarcza do opisanego złożonych związków, które służą do budowania tekstowych światów *fantasy*. Element światotwórczy wchodzi w dialog z uwagami o charakterze metafikcyjnym, autotematyzm nie niweczy wtórnej wiary, światotwórstwo dzięki transfikcyjności pozwala budować intertekstualne uniwersa, w których wyobrażenia pochodzące z prymarnie różnych przestrzeni mogą ze sobą dyskutować, interferować i tworzyć tym samym nową jakość.

Zagadnienie metafikcyjności, najczęściej opisywane w odniesieniu do literatury określanej mianem postmodernistyczna<sup>58</sup>, nieczęsto pojawia się w analizach współczesnej *fantasy*, a powinno być jednak uwzględniane w przypadku praktyk retellingowych i reskrypcyjnych. Złożony i samozwrotny status zabiegów metafikcyjnych – wskazujący na fikcyjną naturę wykreowanych światów – co prawda narusza ich spójność, tworząc dystans tak wobec danego świata narracji, jak i samej opowieści, z drugiej strony umożliwia jednak wprowadzenie dodatkowych elementów konstrukcyjnych i narracyjnych.

Biorąc pod uwagę obserwowany w ostatnim czasie przyrost tego typu tekstów można mieć nadzieję, że dostrzeżenie kulturotwórczego potencjału *retellingu* i reskrypcji wyprowadzi *fantasy* z getta literatury fantastycznej, zachęcając literaturoznawców do głębszego zainteresowania twórczością takich pisarzy

<sup>57</sup> Kolejne, podobne fragmenty (z tomu III i IV) pełnią tam analogiczną funkcję; z racji objętości artykułu nie mogą tu zostać przywołane, lecz warto zasygnalizować ich stałą obecność w narracji.

<sup>58</sup> Dorota Korwin-Piotrowska słusznie przypomina jednak historycznoliteracki rodowód metafikcji, por. też, *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 37-39.

jak Neil Gaiman, Susanna Clarke, Jarosław Grzędowicz, Ursula K. Le Guin czy Naomi Novik (i wielu innych). Kluczem do dostrzeżenia wartości tych tekstów również poza badaniami nad fantastyką jest właśnie *retelling* i reskrypcja umożliwiające powieściom współuczestniczenie w kulturze wysokiej, z której mogą nie tylko korzystać, ale także ją współtworzyć.

### Abstract

Retelling is often associated solely with contemporary literature, but its sources are in the processes of transforming and “literarizing” folk tales, undertaken by Charles Perrault (whose original 17<sup>th</sup>-century *Mother Goose Tales* are commonly known in censored, 19<sup>th</sup>-century renditions) or the Grimm brothers. At the same time, retelling means telling known stories again (and therefore using the English term seems appropriate, as no Polish word might serve as a full equivalent), but it is also more than that. This strategy also covers rewriting, editing and even subversive transforming that I propose to call “rescription” (due to intertextual or transfictional nature of thus created texts). The second part of my paper discusses two such rescriptions: *Uprooted* by Naomi Novik and *Pan Lodowego Ogrodu* (“The Lord of the Ice Garden”) series by Jarosław Grzędowicz.

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 miejscu<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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, międzygwiazdna 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 opowiadanej 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 modernistycznej<sup>3</sup>. 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 – imersyjnej<sup>4</sup>. 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-

---

<sup>3</sup> B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza, Kraków 2012.

<sup>4</sup> 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 tekstów<sup>5</sup>. 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.<sup>6</sup> 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-

<sup>5</sup> Por. P. Stasiewicz, *Między światami...*, s. 320-324.

<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup>. 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

---

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

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

<sup>9</sup> Tamże, s. 181.

<sup>10</sup> 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”<sup>11</sup>. 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?)<sup>12</sup>

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

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 315.

<sup>12</sup> 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*”)<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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). Przede 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

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 11.

<sup>14</sup> 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 Bodisseya 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, Earth<sup>15</sup>

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*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> J. Vance, *The Demon Princess. Volume 1*, s. 252.

<sup>16</sup> 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*.<sup>17</sup>

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

---

<sup>17</sup> 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.

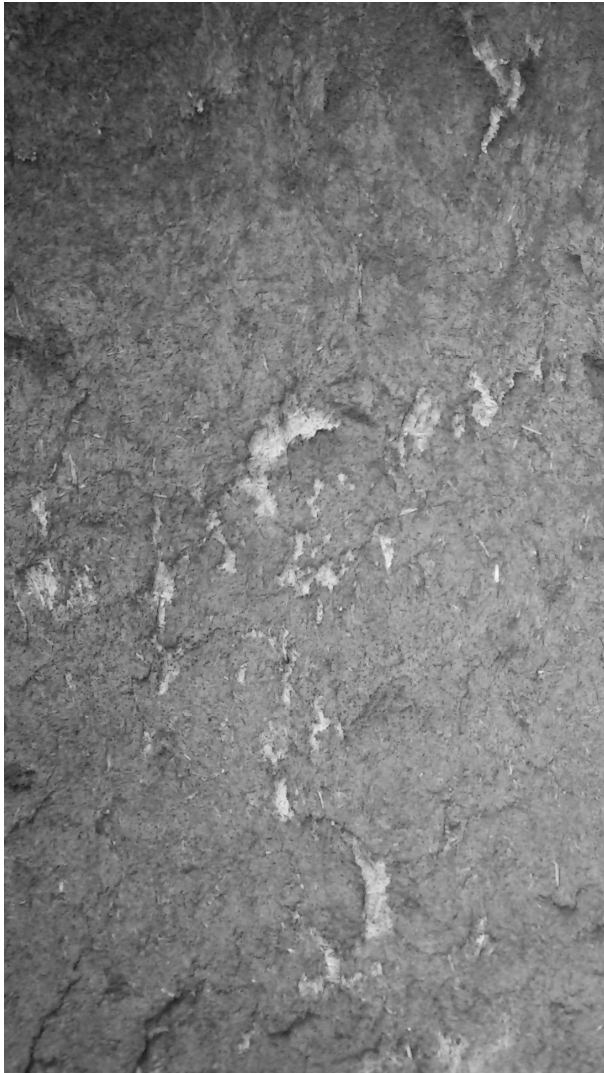
Opisane powyżej zabiegi zbliżają strategię Jacka Vance'a do poetyki powieści postmodernistycznej, która chętnie parodiuje zarówno tradycyjne uświęcone odmiany narracji, jak i próby ich naukowego opisu. Praktyka autora *Umierającej Ziemi* zgodna jest z postmodernistyczną kompromitacją narracji jako wiarygodnego 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 cyklu *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.



| Magdalena Szczepocka

METAFIKCJA I INNE  
POSTMODERNISTYCZNE DYSKURSY  
W DYLOGII *SCIENCE FICTION*  
*HYPERION* I *UPADEK HYPERIONA*  
DANA SIMMONSA

Powieści, którymi się tutaj zajmujemy, spotkały się z bardzo przychylnym przyjęciem ze strony środowiska fanów fantastyki, zbierając większość najbardziej prestiżowych nagród w tej dziedzinie i błyskawicznie zyskując status arcydzieła porównywanego do takiego „klasyka” jak *Diuna* Franka Herberta. W 1990 pierwsza część serii otrzymała nagrody Hugo i Locusa oraz była nominowana do British Science Fiction Award. W 1992 została również wytypowana do nagrody im. Arthura C. Clarke’a. Natomiast *Upadek Hyperiona* w 1990 nominowano do nagrody Nebula, a w 1991 zdobył Locusa i BSFA oraz był wyselekcjonowany do nagrody Hugo za najlepszą powieść. Obie doczekały się licznych wznowień i tłumaczeń na wiele języków. W Polsce pierwsze tłumaczenie *Hyperiona* opublikował Amber już w pięć lat po premierze angielskojęzycznej, czyli w 1994. W ubiegłym roku obie części dylogii doczekały się nobilitacji w postaci włączenia do prestiżowej serii Artefakty wydawnictwa MAG.

Zarazem jednak, mimo upływu ćwierćwiecza od premiery, wzmianki na temat *Hyperiona* zdają się zadziwiająco nieobecne w akademickim dyskursie na temat literatury postmodernistycznej. Zaskakujące to tym bardziej, że, jak mam nadzieję dowieść, obie powieści, napisane w momencie wykrystalizowania się postmoderny, zdają się wymarzoną materiałem do prezentacji najważniej-

szych tendencji tego nurtu. Poza formalnymi zabiegami cechującymi ten typ literatury, takimi, jak intertekstualny dialog z tradycją, metafikcyjna samoświadomość tworzywa i funkcji literatury, polifoniczna, szkatułkowa narracja i zawiła struktura czasowa, ironiczny dystans, gra konwencjami i stylami, czy stawianie pytań o granice fabulacji, fikcji i rzeczywistości, łatwo dostrzec odniesienia do szerszego niż literaturoznawczy kontekstu. Bez trudu odnaleźć tu można istotne dla postmodernistycznej refleksji kwestie wykluczenia, kontekstu kulturowego, kolonialnego podziału na centrum i peryferia, pamięci i traumy zbiorowej przekazywanej z pokolenia na pokolenie, arbitralności i konstruowalności historii, płci i tożsamości, czy wreszcie nowych prób zdefiniowania człowieczeństwa.

### Dwóch poetów i metafikcja

Zabiegi związane z metafikcyjnym charakterem powieści Simmonsa skupiają się zwłaszcza wokół postaci dwóch poetów, jednego z gruntu fikcyjnego i jednego przywołanego z kart historii literatury angielskiej. Pierwszego z nich autor postanowił ironicznie nazwać Martinem Silenusem na cześć starego satyra, nauczyciela Dionizosa w mitologii greckiej. Miał on być, podobnie jak bohater *Hyperiona*, obdarzonym profetycznymi mocami poetą, być może właśnie z ich powodu, znanym z pijaństwa i skrajnie defetystycznego usposobienia. Podobnie jak stary satyr, Silenus u Simmonsa także jest długowieczny, jego opowieść służy zatem za swego rodzaju kronikę dziejów ludzkości.

Autobiograficzna opowieść poety na wielu poziomach stanowi metadyskurs na temat statusu literatury. Poczynając od beztroskiego dzieciństwa spędzonego na umierającej już Ziemi, staje się Silenus ucieleśnieniem wszystkich literatów, kumulując w sobie ich przywary, słabości i potknięcia. Dzieciństwo, mimo cienia nadciągającej zagłady rodzinnej planety, upływa mu beztrosko, pod okiem tutora wpajającego wiedzę o klasykach i reguły starych poetyk, na pisaniu pretensjonalnych i wtórnych wierszy. Ten cichy i antyklimaktyczny upadek kolebki ludzkości jak i żenujący poziom twórczości bohatera, mimo nostalgii sugerują świadomość nieuchronnie relikтового charakteru umierającej tradycji.

Następny etap biografii poety, nagle pozbawionego statusu, bogactwa i komfortu, a w wyniku uszkodzenia mózgu długim snem hibernacyjnym,

przede wszystkim języka, ukazuje dobitnie kryzys dotychczasowego statusu literatury i artysty. Mozolny proces ponownej nauki bardziej skomplikowanych form komunikacji niż garść robotniczych wulgaryzmów, z jednej strony wskazuje na bolesny proces wykształcania własnego artystycznego języka, zwłaszcza dziś po śmierci moderny, a z drugiej szerzej na narastającą świadomość arbitralności języka jako takiego. Tymczasem kolejny etap, czyli nieoczekiwany sukces komercyjny, na fali nostalgii za utraconą Ziemią, i następującą po nim artystyczną degrengoladę pod batem agentki, bezwzględnie egzekwującej przypominający cyrograf kontrakt, stanowią dla odmiany czytelny komentarz pod adresem mechanizmów rynku wydawniczego. Jedynie zbieg okoliczności wyniósł poetę na szczyty list bestsellerów i zwrócił uwagę potentatów wydawniczych, aby jednak utrzymać się z pisania, szybko musiał on przystosować się do prymitywnych oczekiwań rynku i przekwalifikować na autora tasiemcowych romansideł.

Powrót do nieskrępowanej artystycznej ekspresji, umożliwił, udręczonemu masową produkcją gniotów Martinusowi, mecenas. Spełnienie marzeń każdego artysty – patron, w iście renesansowym stylu gromadzący wokół siebie dwór artystów i myślicieli. Ten anachroniczny i utopijny projekt realizuje w *Hyperionie* karykaturalny w swej brzydocie, nieporadności i zaniedbania i bardzo stosownie nazwany Smutny Król Billy. Jak widać Simmons nie oszczędza nikogo, kpiąc dla odmiany z pełnych pretensji do świata twórców, czekających aż spadnie im z nieba mecenas, który pozna się na ich geniuszu.

Zarazem jednak obok kąśliwej satyry pod adresem literackiego światka: pisarzy, krytyków, wydawców i czytelników, sporo tu refleksji nad naturą sprawczej mocy literatury, jej profetycznych predyspozycji i zacierania się granic między fikcją i rzeczywistością. Oto bowiem muza powraca do Sileniusa wraz z bezprecedensową falą okrutnych morderstw w stworzonym przez Billiego na *Hyperionie* Mieście Poetów. Tajemnicze monstrum – Chyżwar, porównywane przez poetę do Grendela<sup>1</sup>, zdaje się sprzężone z jego *opus magnum*, poematem heroicznym nazwanym oczywiście identycznie jak seria do której należą obie

---

<sup>1</sup> Every nail, claw-scale and spur, every spike  
and welt on the hand of that heathen brute  
was like barbed steel. Everybody said  
there was no honed iron hard enough  
to pierce him through, no time proofed blade  
that could cut his brutal blood caked claw  
[*Beowulf*, przeł. S. Heaney, Faber & Faber 1999, wersy: 983–989]

powieści (w oryginale *Hyperion cantos*). Przerażony mecenas próbuje skłonić poetę do zaprzestania tworzenia, podejrzewając sprawczy związek między powstającym arcydziełem a pojawieniem się potwora, lecz przypłaca to życiem. Miasto Poetów pustoszeje, Silenius przerażony ucieka z Hyperiona na długie lata, a Chyżwar zostaje otoczony religijnym kultem. Kiedy stary i zmęczony życiem poeta ostatecznie zbiera się na odwagę, by powrócić i dokończyć dzieło swego życia, zawieszony na cierniowym drzewie doświadcza niezwykle romantycznego w swej naturze objawienia misji poety, jako cierpiącego za i wraz z ludzkością. Trudno nam jednak dziś traktować poważnie tak pełne patosu deklaracje, zwłaszcza z ust egoisty, libertyna i opoja.

Natomiast drugim poetą, znacznie poważniej potraktowanym w *Hyperionie*, jest John Keats (ur. 31 października 1795 w Moorgate w pobliżu Londynu, zm. na gruźlicę 23 lutego 1821 w Rzymie) – jeden z głównych przedstawicieli angielskiego romantyzmu; nazywany przez Anglików poetą poetów. Za życia niedoceniany i atakowany przez krytykę, po śmierci wywarł ogromny wpływ na poetów postromantycznych z kręgu Alfreda Tennysona. Jego legenda stała się tematem dzieł wielu ówczesnych i późniejszych twórców, pisali o nim m.in.: Percy Shelley, Lord Byron, Wallace Stevens czy William Butler Yeats, wywarł też ogromny wpływ na twórczość prerafaelitów.

Poczynając od tytułów obu powieści zaczerpniętych z dwóch niedokończonych poematów Keatsa, traktujących o mitycznej tytanomachii<sup>2</sup>, poprzez oniryczno-wizyjny charakter narracji *Upadku Hyperiona*, odsyłający do podobnego zabiegu w keatsowskim odpowiedniku, czytelnym nawiązań do jego twórczości nie brakuje. Również na poziomie świata przedstawionego pojawiają się liczne odniesienia do historycznego znaczenia Keatsa, nadal figurującego w fikcyjnej przyszłości wśród klasyków literatury. Na cześć jego poematów nazywane są planety i miasta, jego rękopisy i pierwodruki pieczołowicie przechowywane w bibliotekach przetrwały nawet zagładę Ziemi. Na tym jednak nie koniec.

Korzystając z faktu, iż w ramach fikcyjnego świata powieści *science fiction* możliwości kreacji ogranicza jedynie wyobraźnia, Simmons podbija stawkę w tej metafikcyjnej grze – na kartach swej powieści dosłownie wskrzesza Johna Keatsa. W wyniku eksperymentu sztucznych inteligencji, próbujących zgłębić

---

<sup>2</sup> Odpowiednio John Keats, *Hyperion*, (1820) [http://en.wikisource.org/wiki/Hyperion\\_\(Keats\)](http://en.wikisource.org/wiki/Hyperion_(Keats)) [15.12.2015] i John Keats, *The Fall of Hyperion: A Dream*, (1857) [http://www.john-keats.com/gedichte/the\\_fall\\_of\\_hyperion.htm](http://www.john-keats.com/gedichte/the_fall_of_hyperion.htm) [15.12.2015]

naturę ludzkiej twórczości i wrażliwości poetyckiej, powołany zostaje do istnienia konstrukt świadomości, odtworzony na podstawie dogłębnej analizy twórczości, zachowanej korespondencji i biografii poety, i zaszczerpiony w genetycznie identycznym z pierwowzorem ciałem. Owe sztuczne inteligencje posunęły się nawet do skrupulatnego zrekonstruowania realiów schyłku jego życia w dziewiętnastowiecznym Rzymie<sup>3</sup>.

Co ciekawe, tak wywołany do tablicy „poeta poetów” nie pisze nic. Czy jest to wynik przekonania o niemożności doświadczenia pierwowzoru? Czy też symbol niemocy literatury? Znajdujący się w centrum powieści i w pewnym sensie z nią tożsamy *Hyperion cantos*, stanowiący palimpsestową kontynuację i odpowiedź na jego poemat, spisuje wszak Martin Silenus. Niczym Wergiliusz w *Boskiej Komедii* Dantego służy nam Keats raczej za przewodnika, zstępując coraz bardziej w głąb fikcyjnej rzeczywistości, przekraczając kolejne kręgi wtajemniczenia w rządzące nią ukryte siły, by ostatecznie dostąpić transcendencji.

### Polifonia postmodernistycznych dyskursów

Poza wyraźnymi nawiązaniem do twórczości Johna Keatsa i wspomnianą analogią z *Boską Komедią* odnaleźć można w powieści Simmons'a intertekstualne nawiązanie do innego klasyka literatury angielskiej – *Opowieści kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera. Podobnie jak w czternastowiecznym pierwowzorze, na większą część *Hyperiona* składają się osobne, zróżnicowane stylistycznie opowieści, spięte ramą historii o wspólnej pielgrzymce. Taka szkatułkowa struktura stanowi świetną sposobność do skonstruowania polifonicznej narracji w iście Bachtinowskim stylu<sup>4</sup>. Poszczególne opowieści pielgrzymów, nie tylko prezentują odmienne światopoglądy, style narracyjne i konwencje gatunkowe, ale ilustrują także doskonale bogactwo i zróżnicowanie postmodernistycznych dyskursów i powracających w metarefleksji tematów.

<sup>3</sup> Swoją drogą jedna z kluczowych postaci powieści, w której z wzajemnością zakochuje się wskrzeszony poeta, nosi znaczące w dwójnasób nazwisko Brawne (od miłości życia Johna Keasa Fanny Brawne) Lamia (w nawiązaniu do jego poematu o tym samym tytule, traktującym o wampirycznej kobiecie fatalnej rodem ze starożytnych greckich wierzeń). Więcej o łączącej ich relacji i jej implikacjach w dalszej części tekstu poświęconej opowieści Brawne Lamii.

<sup>4</sup> Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Warszawa, 1970.

## Jezuita antropolog i zwrot kulturowy

Opowieść kapłana, otwierająca mozaikę narracji spiętych opowieściami o ostatniej pielgrzymce do Grobowców Czasu, sama w sobie ma szkatułkową strukturę. Narratorem większej części rozdziału nie jest bowiem uczestniczący w wyprawie młody ksiądz Lenar Hoyt, lecz jego mentor, stary jezuita i antropolog Paul Duré. Jego dziennik z wyprawy badawczej w poszukiwaniu zaginionego plemienia Bikurów, a zarazem wygnania na Hyperiona, stanowi czytelne odniesienie do antropologii kulturowej, mocno oddziałującej w drugiej połowie XX wieku na myśl humanistyczną. Na pierwszy plan wysuwa się tu problem ściany niezrozumienia dzielącej przedstawicieli odmiennych kultur i użytkowników odmiennych języków, a przede wszystkim pułapek związanych z narzucaniem własnej, kulturowo uwarunkowanej, perspektywy na badane zjawiska kulturowe.

Poza samą wrażliwością na kontekst kulturowy, której nauczyła się humanistyka po zwrocie kulturowym, pobrzmiwają tu echa lekcji pokory, jaką dały antropologicznemu dyskursowi kontrowersje wokół wydanych pośmiertnie dzienników Bronisława Malinowskiego<sup>5</sup>. Kolejny mit bezstronnej, zdystansowanej i obiektywnej narracji akademickiej musiał upaść pod naporem tekstualnej świadomości autokreacji, która nieuchronnie następuje w akcie pisania, nawet jeśli powstaje traktat antropologiczny<sup>6</sup>.

Ponadto nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż w tym konkretnym przypadku badacz jest zarazem przedstawicielem Kościoła katolickiego, instytucji która niechlubnie wpisała się we wczesną historię badań etnograficznych ludów pozaeuropejskich dla celów kolonizacji i chrystianizacji. Fakt, tym razem to jezuita przyjmuje praktyki badanego ludu, ale dzieje się tak jedynie dlatego, że zdają się wykazywać podobieństwa z rytuałami i symbolami jego wiary, obiecując dowód na uniwersalną prawdziwość dogmatów katolickich. Nie jest to z resztą pierwszy przypadek, kiedy ojciec Duré usiłuje nagiąć fakty, by pasowały do konstruowanej przez niego narracji, bo za to właśnie został ukarany banicją na Hyperiona.

Nieoczekiwana zamiana miejsc w układzie sił między światłym badaczem terenowym/misjonarzem a prostymi tubylcami, ujawnia nie tylko ogrom igno-

---

<sup>5</sup> Zob. B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. Grażyna Kubica, Kraków 2002 [data pierwotnej publikacji po angielsku 1967].

<sup>6</sup> Por. J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.



rancji i naiwności tego pierwszego, ale i przerastającą jego najśmielsze wyobrażenia realność zabobonnych zdawałoby się wierzeń tubylczych. Szokująca prawda o naturze *krzyżokształtów* wytrąca narrację z oczekiwanych ram, zmuszając czytelnika do rewaluacji powziętych mimowolnie założeń. Pod tym względem nasuwające się przy lekturze skojarzenia z realizmem magicznym, często wiązaniem z literaturą postmodernistyczną, nie wydają się zbyt odległe<sup>7</sup>. W tkankę zrozumiałego, w większej części spójnego i logicznego świata przyszłości wkradają się bowiem zaskakujące i niewyjaśnione elementy, obok zaawansowanej technologii działań zdają się siły magiczne, zdolne do podróży w czasie, wskrzeszeń, jasnowidzeń. Wyraziście zarysowane, oniryczne i symbolicznie naładowane opisy, odsyłające wprost do surrealistycznego malarstwa, sugerują nastrój metafizycznej tajemnicy, skłaniają czytelnika do odbioru estetycznego, bliższego poezji, zamiast tropić logikę i przyczynowo-skutkowe związki.

Postać trapięcego wątpliwościami i kryzysem wiary antropologa jezuitę uruchamia również głębszy kontekst refleksji filozoficznej, zwłaszcza hermeneutyki, wyrosłej pierwotnie na gruncie odczytań Pisma świętego i związanych z nią pytań o granice interpretacji. Ale także filozofii dialogu, akcentującej etyczne zobowiązania w podmiotowych relacjach Ja-Ty<sup>8</sup>, zwłaszcza zważywszy wymykającą się prostym wyjaśnieniom pasożytniczo-symbiotyczną relację łączącą ojca Duré i jego obecnego nosiciela Lenara Hoyta.

### Żołnierz, symulakra i realizm magiczny

Opowieść żołnierza, pułkownika Fedmahna Kassada, pogłębia jeszcze surrealistyczne wrażenie rodem z realizmu magicznego, zwłaszcza, że sam narrator zdaje się wątpić w swoją poczytalność, nie mogąc znaleźć wyjaśnienia dla trapiących go wizji. Jego opowieść eksploruje inny, często podejmowany trop postmoderny: pytanie o status rzeczywistości, jej zmysłową poznawalność i płynną granicę dzielącą ją od snu, wizji, fikcji lub simulacrum<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Warta uwagi wydaje się dodatkowo propozycja powiązania literatury magicznego realizmu z dyskursem postkolonialnym por. S. Slemon, *Magic realism as post-colonial discourse*, "Canadian Literature" #116 (Spring 1988), s. 9-24.

<sup>8</sup> Zob. M. Buber, *Ja i Ty*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1992.

<sup>9</sup> Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa 2005.

Nie bez powodu tajemnicza kobieta o imieniu Moneta pierwszy raz nawiedza Kassada wewnątrz szkoleniowej symulacji bitwy pod Azincourt, wykorzystującej technologię wirtualnej rzeczywistości. Następne spotkania odbywają się we śnie lub w amoku bitewnym. Aby dodatkowo skomplikować sprawę, zdają się także odbywać w niewłaściwej chronologii, z każdym spotkaniem kochanka zdaje się młodsza i mniej rozpoznaje narratora. Nie dziwi zatem, że kiedy dochodzi wreszcie do spotkania na jawie, w Grobowcach Czasu, nie tylko nie wyjaśnia ono tajemnicy, ale jeszcze pogłębia zagubienie bohatera. Tożsamość Monety zamiast wyjaśnienia zupełnie rozmywa się w logice koszmaru, zlewając się w oczach Kassada z enigmatycznym monstrum Chyżwarem. Wrzucony w wir pokawałkowanej i rozrzuconej w czasie i przestrzeni walki z tajemniczym monstrum musi zaufać swojej intuicji i porzucić próby objęcia umysłem wszystkiego co się dzieje.

Wartym uwagi kontekstem intertekstualnym jest imię przewodniczki pułkownika, stanowiące czytelne nawiązanie do drugiej próby podjęcia tematu tytanomachii Johna Keatsa, poematu *Upadek Hyperiona*. W tej znacznie bardziej osobistej i opowiadanej z pierwszej osoby wersji, narrator doznaje wizji, która prowadzi go do tajemniczej starożytnej świątyni, gdzie spotyka enigmatyczną kapłankę o imieniu Moneta, która dzieli się z nim swoją ponadludzką wiedzą i doświadczeniem<sup>10</sup>.

### Uczony, *temporal distortion* i humanistyka zaangażowana

Pokrewny trop postmodernistycznej literatury – zaburzenia temporalne – eksploruje pełniej opowieść uczonego, wprowadzająca często w fantastyce naukowej eksploatowany wątek podróży w czasie. Tu szerzej zostaje wyjaśniony fenomen pola antyentropicznego, otaczającego tajemnicze ruiny na planecie Hyperion, określane jako Grobowce Czasu. W niewyjaśniony sposób zdają się one nie tylko nie ulegać erozji i rozkładowi, ale wbrew naturze stawać coraz mniej zrujnowane, „płynąć pod prąd czasu”. Na podstawie tej obserwacji badacze zakładają, iż w pewnym momencie cofną się one aż do momentu kiedy nie

---

<sup>10</sup> Wartym osobnej filologicznej kwerendy pytaniem pozostaje, czy imię tajemniczej kapłanki Keatsa, w angielskim oryginale również brzmiące Moneta, może mieć polski rodowód i skąd autor zaczerpnął inspirację. Może jakiś specjalista od brytyjskiej literatury romantycznej zdoła rozwikłać tę enigmę.

były jedynie pustymi ruinami i umożliwią odkrycie swego pierwotnego przeznaczenia i zawartości – nastąpi otwarcie Grobowców Czasu.

Po prawdzie jednak opowieść uczonego, wbrew przypisanemu narratorowi atrybutowi, jedynie marginalnie dotyczy fenomenów Hyperiona, Grobowców Czasu i strzegącego ich potwornego Chyżwara, skupia się za to na prostej i osobistej historii tragedii rodzinnej, jaką one spowodowały. Otóż córka Sola Weintrauba Rachel podczas badań archeologicznych w tychże ruinach uległa niewyjaśnionemu wypadkowi, w wyniku którego udzieliła jej się anomalia temporalna samych Grobowców – zaczęła cofać się w czasie. Nazwana przez specjalistów chorobą Merlina niewiarygodna przypadłość powoduje, że co rano budzi się o jeden dzień młodsza i biologicznie, i świadomościowo. Każdego dnia trzeba jej od nowa tłumaczyć co się wydarzyło, nie zachowuje żadnych nowych wspomnień. Stopniowo przestaje rozpoznawać znajomych, traci nabyte umiejętności i wiedzę, zaczyna na powrót stawać się dzieckiem.

Doskonale zbudował Simmons kontrast między iście kafkowskim pomysłem choroby Merlina a przyziemnym realizmem codziennych z nią zmagających. Prywatna tragedia starzejących się rodziców, skazanych na bezsilne obserwowanie postępującej deterioryzacji ich ukochanego dziecka, rozpaczliwie poszukujących pomocy rządu, medycyny, fizyki. Borykających się z żądnymi sensacji mediami. Toczących wreszcie milczącą wewnętrzną moralną batalię, przesładowani przez sen o Chyżwarze, domagającym się dobrowolnego złożenia ich córki w ofierze. Nie bez powodu Sol Weintraub wykląda na uniwersytecie etykę, a dziełem jego życia jest traktat o paradoksie Abrahama. Nie bez kozery też już podczas prezentacji pielgrzymów na pierwszych stronach powieści zostaje określony jako Żyd Wieczny Tułacz.

Wielce znaczące jest tutaj to, iż nie jest to opowieść naukowca, w rozumieniu nauk ścisłych, lecz uczonego (w oryginale scholar, więc niemal scholastyka) i to uczonego, który stanął oto przed prawdziwym problemem ze swojej dziedziny akademickiej w swoim prywatnym życiu. Simmons korzysta skwapliwie ze sposobności by rozprawić się z syndromem wieży z kości słoniowej i zarzutem rosnącego oderwania dywagacji akademickich od prawdziwego życia z jednej strony, a dyskursem krytycznym i politycznie zaangażowanym z drugiej.

Detektyw, neo-noir, gender<sup>11</sup> i transhumanizm

Na pierwszy rzut oka dylogia Simmonsa zdaje się wpisywać w niechlubną tradycję *science fiction* pisanej przez i dla mężczyzn, gdzie kobiece postaci pojawiają się sporadycznie i dla celów dekoracyjnych, wszelką sprawczość zostawiając mężczyznom. Tajemnicza postać Monety z opowieści żołnierza, seksownej, niebezpiecznej i o niejasnych motywach, zdaje się świetnie wpisywać w tradycję demonicznych *femme fatale*. Dopiero dużo później dowiadujemy się nieco więcej o jej motywacjach i tożsamości. Neutralne struktury językowe i bezosobowe określenia zawodów opisujące pielgrzymów skutecznie maskują fakt, iż jedno z nich jest kobietą. Co więcej nie jest to tylko obowiązkowe uwzględnienie mniejszości, pozbawione konsekwencji dla fabuły, co mam nadzieję za chwilę stanie się jasne.

Opowieść detektywa zgodnie z oczekiwaniami igra z tropami i konwencjami kryminału hard-boiled i jego filmowymi odpowiednikami w stylu noir i neo-noir, zwłaszcza z klasykiem *science fiction* w tej konwencji, czyli *Łowcą androidów* Ridleya Scotta. Zaskakujące jest natomiast odwrócenie mocno skonwencjonalizowanych ról genderowych: detektywem okazuje się kobieta, Browne Lamia, twarda i samodzielna, choć zgorzkniała, po przejściach i utracie bliskich. Natomiast zleceniodawca, który staje się początkiem jej kłopotów, jest nie tylko tajemniczy i piękny, choć płci męskiej, ale również niezwykle kłopotliwy w zaszufładowaniu. Johnny, bo o nim mowa, nie jest bowiem do końca człowiekiem. Jego ciało zostało sztucznie wyhodowane, jest jednak dokładną repliką ludzkiego organizmu, jego świadomość swobodnie porusza się po sieci i nominalnie należy do Technocentrum, choć zarazem została powołana do istnienia jako rekonstrukcja osobowości Johna Keatsa, o czym mówiliśmy wcześniej. Co więcej, Johnny nie jest pierwszą ani ostatnią iteracją tego eksperymentu, zlecenie, które składa Lamii, polegać ma na ustaleniu sprawców i przyczyn zabójstwa swojego poprzednika, z którym do pewnego momentu dzieli wspomnienia. Przy okazji stawia przed nami trudny paradoks do rozwikłania, mówiąc o zamordowanym nie mój klon, bliźniak, poprzednik, lecz ja.

*Cybrydy*, czyli takie zasiedlone przez sztuczną inteligencję sklonowane ciała, są w Sieci nielegalne, budzą bowiem w ludziach niepokój i niechęć. Nie przeszkadza to jednak zupełnie obojgu w nawiązaniu romansu, a nawet, jak się

---

<sup>11</sup> Por. *Gender. Perspektywa antropologiczna. t. II Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R. Hryciuk, A. Kościańska, Warszawa 2007.

okazuje, spłodzeniu dziecka, tym najprostszym sposobem kwestionując prawomocność wąskiej definicji człowieczeństwa. Tutaj pojawia się kolejny obrazoburczy trop w duchu gender, ciężarna Brawnie Lamia nie tylko nie wycofuje się z aktywności, by stać się chodzącym inkubatorem nowego życia. Wręcz przeciwnie, podejmuje śmiertelne niebezpieczeństwo pielgrzymki na Hyperiona, gdzie wielokrotnie w kryzysowych sytuacjach dowodzi swej wytrzymałości, siły i zimnej krwi. Dodatkowo potęguje siłę oddziaływania tego wątku przewrotne zderzenie z tropem Matki Boskiej, gdy zarówno wyznawcy kultu Chyżwara jak i ostatecznie sam potwór odnoszą się do Lamii z rewerencją, a jedna z ostatnich scen dylogii jako żywo przypomina zwiastowanie.

Wokół wątku kolejnych inkarnacji Johna Keatsa skupia się jak w soczewce trans- i posthumanistyczny dyskurs, kwestionujący z jednej strony, utarte i bezrefleksyjne kategorie, jakimi definiujemy człowieczeństwo, a z drugiej, poszerzający stale granice podmiotowości. Simmons przy tej okazji stawia istotne pytania o to, co definiuje naszą tożsamość: kod genetyczny ciała? Posiadane wspomnienia? Doznawane emocje? Niezależna od cielesnego substratu świadomość? Trzecie wcielenie Johna Keatsa, noszące nazwisko jego przyjaciela Josepha Severna, które stanie się centralną postacią i narratorem większej części *Upadku Hyperiona*, po raz kolejny przekracza granice konwencji, doświadczając graniczących z jasnowidzeniem wizji losów pielgrzymów na odległym Hyperionie, by wreszcie dostąpić w wyniku dobrowolnej śmierci mistycznej transcendencji (zarazem nawiązując do transhumanistycznych postulatów ewolucji poza cielesność)<sup>12</sup>.

W tym samym paradoksalnym i mistycznym duchu zaprezentowany został Ummon, sztuczna inteligencja odpowiedzialna za eksperyment ze wskrzeszeniem Keatsa. Był ten przyjął nie tylko imię starożytnego mistrza chińskiego buddyzmu<sup>13</sup>, ale także charakterystyczną manierę porozumiewania się za pomocą enigmatycznych koanów<sup>14</sup>. Uznanie przez inteligencję znacznie przewyższającą ludzką takiej formy komunikacji za skuteczniejszą niż na przykład precyzyjny język nauk ścisłych, stanowi ukłon w kierunku humanistów akcentują-

<sup>12</sup> Por. jeden z manifestów transhumanizmu: Max More, *Transhumanism. Towards a Futurist Philosophy*, 1990, <http://web.archive.org/web/20130806172107/http://www.maxmore.com:80/transhum.htm> (zarchiwizowane z adresu <http://www.maxmore.com/transhum.htm>) [20.12.2015]

<sup>13</sup> Właściwie Yunmen Wenyan (ur. 864 – zm. 10 maja 949, kor. Unmun Munyōn; jap. Ummon Bun'en; wiet. Vân Môn Văn Yên) – chiński mistrz chan (jap. zen), założyciel szkoły chan yunmen, legendarny mistrz paradoksalnych koanów.

<sup>14</sup> Skonwencjonalizowany gatunek paradoksu lub przypowieści, opowiadane przez mistrza uczniom poszukującym oświecenia.

cych tekstualność i umowność wszystkich dyskursów akademickich. Bardzo to postmodernistyczny sygnał nieufności wobec wielkich narracji i modernistycznego z natury przeświadczenia o uniwersalnym i niepodważalnym charakterze języka naukowego<sup>15</sup>.

### Konsul, pamięć i postkolonializm

Opowieść konsula, na zasadzie szkatułkowej narracji, w dużej mierze składa się z zapisu pamiętnika jego dziadka Merina Aspica, relacjonującego proces przyłączenia planety Maui-Przymierze do sieci sprzężonych teleportami planet – opowiedziany z perspektywy światowca, mieszkańca kosmicznej globalnej wioski, naiwnie przeświadczonego o dobrodziejstwach płynących z takiej inkorporacji dla niewielkiej, prowincjonalnej kolonii. Przemiany, jakim podlega piękny morski świat jego kochanki, a potem żony Siri, tym wyraźniej uwidaczniają się dzięki dylatacji czasowej, powodującej, że każdą wizytę na planecie, dla narratora oddzieloną ledwie dniami, dla jej mieszkańców dzielą lata.

Unikalna kultura wykształcona przez małą samorządną społeczność, kruchy morski ekosystem, niezwykle porozumienie między ludźmi i delfinami cudem uratowanymi z Ziemi, wszystko to ulega miażdżącej sile pieniądza, gdy Maui-Przymierze zostaje przymusem przyłączone do Hegemonii, by stać się modnym kurortem wypoczynkowym. Gdy w obliczu śmierci ukochanej żony, która została charyzmatyczną przywódczynią swojej społeczności, bohater uświadamia sobie wreszcie skalę zniszczenia spowodowanego tą ekonomiczną kolonizacją, podrywa mieszkańców planety do krwawego, ale niestety pozbawionego szans wobec potęgi militarnej Hegemonii, powstania. Ta tragiczna historia stanowi najgłębszy kontekst dla wszystkich działań i politycznych decyzji konsula, stanowi rdzeń jego tożsamości. Międzypokoleniowa pamięć traumy uczyniła z przykładowego zdawałoby się funkcjonariusza Hegemonii uśpionego agenta, gotowego w najbardziej kluczowym momencie sabotować działanie maszyny biurokratycznej, która bezlitośnie zmiażdżyła w swych trybach jego rodzinną planetę i przodków.

---

<sup>15</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa, 1997.

Ten dyskurs postkolonialny<sup>16</sup>, zonglujący perspektywami centrum i obrzeży towarzyszy także postaci konsula w *Upadku Hyperiona*, gdzie rozwijany jest wątek wojny z Intruzami, dehumanizowanymi i demonizowanymi z powodu niezgody na bezmyślnie konsumpcyjny tryb życia mieszkańców Sieci, ufających bezgranicznie technologicznym prezentom sztucznych inteligencji z Technocentrum bez kwestionowania ich motywów. Przy tej okazji w pełni rozwija skrzydła także kolejny z postmodernistycznych dyskursów – transhumanizm. Intruzi poddający się swobodnie i bez obaw przeobrażeniom, wynikającym ze zmiany habitatu, coraz mniej przypominają dzisiejszych ludzi. Pod wpływem przebywania w zerowej grawitacji lub samowystarczalnych nomadycznych armadach przemierzających swobodnie kosmos, różnicują się i przystosowują, zamiast tkwić gnuśnie w *status quo*, jak populacja Sieci, zgodnie z planem Technocentrum coraz bardziej przypominająca bezmyślne stado bydła. Tym sposobem udaje się Simmonsowi pożenić transhumanistyczne ideały z daleko idącym sceptycyzmem wobec bezmyślnego akceptowania zdobyczy rozwoju technologicznego.

### Czy to jeszcze fantastyka?

Jak, mam nadzieję, udało mi się wykazać dylogia Simmonsa wykracza daleko poza obiegowe wyobrażenia o fantastyce, podejmując dialog z najnowszymi tendencjami w literaturze i dyskursie humanistycznym. Autor z wirtuozerią zongluje erudycyjnymi intertekstami, zróżnicowanymi perspektywami, misterną szkatułkową kompozycją, skomplikowaną i porwaną strukturą czasową, na zmianę wzniosłym i parodystycznym stylem. Nie znaczy to zarazem, że charakterystyczna dla *science fiction* tematyka związana ze szeroko pojętymi konsekwencjami rozwoju technologicznego, nie zajmuje istotnego miejsca w tej misternej polifonicznej konstrukcji. Sięgając po ograne klisze konwencji *science fiction*, takie jak sztuczna inteligencja czy technologia umożliwiająca natchmiastową teleportację, autor usypia naszą czujność, pozwala przyjąć je na wiarę jako typowe gadżety gatunku tylko po to, by później zaskoczyć nas, wyciągając z każdego niezmiernie istotne dla fabuły konsekwencje. Tym istotniejsze, że tak samo jak przez nas przeoczone przez całą populację świata przedstawionego. Bardzo to świadoma zabawa z oczekiwaniami czytelnika i utartymi

---

<sup>16</sup> Por. Ewa Domańska, *Badania postkolonialne*, w: Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, przeł. Jacek Serwański. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008.

konwencjami gatunkowymi, po raz kolejny kwalifikująca dylogię *Hyperion* do miana metafikcji.

Czy jest to jeszcze *science fiction*, choć nad wyraz świadome współczesnych trendów w literaturze i refleksji humanistycznej, czy już pełnoprawna postmodernistyczna proza, igrająca z fantastyczną konwencją? Pytanie to przestanie mieć jakiegokolwiek znaczenie, jeśli przestaniemy szufladkować fantastykę jako z założenia uboższą intelektualnie od tzw. literatury głównego nurtu. W końcu jeśli czegoś nas nauczył postmodernizm, to nieufności wobec tego rodzaju wartościujących metanarracji.

### Abstract

Dan Simmons' dilogy *Hyperion* and *The Fall of Hyperion* were met with enthusiasm among the science fiction fans, collecting almost all of the most prestigious awards in this genre. Meanwhile literary studies appear to easily dismiss his works, despite obvious signs of metafiction and many other postmodern features. My intention is to prove that not only does Simmons' dilogy belong among the postmodern novels, but also provides a perfect example of a meaningful dialog with postmodern discourses in the humanities, such as cultural turn, gender studies, transhumanism, or postcolonialism.



## PRAWDA CZASU, PRAWDA FANTAZJI - HISTORIA A LITERATURA *FANTASY*

„Temat swój widzę ogromny”, parafrazując najwybitniejszego polskiego dramaturga. Związki pomiędzy dziedzictwem historycznym rasy ludzkiej a literaturą *fantasy* są jednocześnie tak liczne, mocne i różnorakie, że próba dokonania ich syntezy w ramach skromnego artykułu byłaby aktem nieuzasadnionej arogancji i z konieczności zakończyłaby się porażką. W najlepszym razie byłoby to suche, skrótowe i najprawdopodobniej dość nudne omówienie podstawowych aspektów zagadnienia. Chcąc więc uniknąć zanudzenia swych czytelników, a także nie będąc wcale pewnym własnych kompetencji jeśli chodzi o stworzenie takiego omówienia, proponuję w zamian studium kilku przypadków, w których spotkały się te dwie sfery kultury: historia i fantastyka. Przy odrobinie szczęścia przypadki te staną się przyczynkiem do kilku bardziej uniwersalnych obserwacji dotyczących skutków takich spotkań. Obiektem zainteresowania będą utwory w bardzo różnym stopniu łączące fantastykę z faktami historycznymi, od pozornie pozbawionych elementu fantastycznego aż po powszechnie uznawane za klasyczne przykłady twórczości *fantasy*.

Wydaje się stosowne, aby rozpocząć rozważania od omówienia książki napisanej przez autora, z którym łączy mnie wykształcenie anglisty. Wydaje się paradoksalne, że zmuszony będę ocenić ją nadzwyczaj krytycznie. W roku 2003 Conn Iggulden, najwyraźniej nie znalazłszy zawodowego spełnienia jako nauczyciel angielskiego w londyńskiej Haydon School, podzielił się ze światem swą debiutancką powieścią, *Bramami Rzymu*. Świat przyjął ją zdumiewająco życzliwie, co umożliwiło autorowi wydanie kolejnych czterech tomów cyklu *Imperator*. Należy z góry zaznaczyć, że dzieło to, formalnie rzecz biorąc, nie

ma nic wspólnego z literaturą fantastyczną. W istocie jest to, jeżeli wierzyć informacjom umieszczonym na okładce, „epicki fresk historyczny”. Mam poważny problem z co najmniej dwoma spośród tych trzech słów. Epitet „epicki” na upartego można jeszcze zaakceptować. „Fresk” budzi już poważne wątpliwości, stosowniejsze wydaje się określenie „graffiti”, żeby nie powiedzieć „gryzmoły”. Użycie słowa „historyczny” jest najzwyczajniej w świecie niepoważne. Tak, *Bramy Rzymu*, przynajmniej oficjalnie, są powieścią historyczną, opisującą dzieciństwo i młodość Juliusza Cezara. Dzieje starożytnego Rzymu stanowią przedmiot wielu spośród najwybitniejszych powieści historycznych, od *Ja, Klaudiusz* Roberta Gravesa, przez *Juliana Gore Vidala*, aż po *Spisek* Roberta Harrisa. I oto w to znakomite towarzystwo śmiało wkroczył przez *Bramy Rzymu* Iggulden. Mniejsza o to, że jego powieść znacząco odbiega jakością prozy od wymienionych utworów. Debiutantowi wiele można pod tym względem wybaczyć. Gorzej, że ten akurat debiutant uznał fakty historyczne, na których rzekomo wszak oparł swe dzieło, za nie dość dramatyczne i atrakcyjne dla współczesnego czytelnika. Dlatego też zdecydował się w znacznym stopniu je zignorować lub – w najlepszym razie – podporządkować swej tak zwanej wizji artystycznej.

Do niektórych przeinaczeń autor nieśmiało przyznaje się w skromnej nocie historycznej, która zamyka powieść<sup>1</sup>. Wspomina tam więc, że Mariusz nie był bratem Aurelii, a konflikt między nim a Sullą miał w rzeczywistości nieco inny przebieg. Niestety Iggulden nie uznaje za stosowne nadmienić, że wbrew temu co przedstawił w *Bramach*, Cezar i Brutus nie byli rówieśnikami i nie spędzili wspólnie dzieciństwa. W istocie Cezar był o 15 lat starszy, a jego wrogowie rozsiewali nawet pogłoski jakoby Brutus miał być jego nieślubnym synem (Juliusz był kochankiem matki Brutusa). Iggulden jednak uznał najwyraźniej, że nic tak nie uatrakcyjni jego opowieści jak bratobójczy niemalże konflikt dwóch przyjaciół z dzieciństwa, którzy z czasem stają się rywalami i w końcu śmiertelnymi wrogami. O prawdziwej tożsamości bohatera przez całą powieść nazywanego jedynie Markiem dowiadujemy się na ostatniej stronie, gdy podpisuje oficjalny dokument jako „Marek Brutus”. To, co w zamierzeniu miało być zapewne dramatycznym zwrotem akcji, *cliffhangerem* zaostrzającym apetyt na kolejny tom „epickiego fresku”, kojarzy się raczej ze smętną puentą przydługiego dowcipu, którą wita jedynie grobowa cisza. To zresztą nie koniec przekłamań związanych z Brutusem. Ów dziedzic jednego z najbardziej szanowa-

---

<sup>1</sup> C. Iggulden, *Imperator. Bramy Rzymu*, tł. Bogumiła Malarecka, Poznań 2003, s. 364-366 (*Emperor. The Gates of Rome*, 2003).

nych rzymskich rodów jest w powieści synem luksusowej prostytutki. Z kolei Cezar przedstawiony jest jako jedynak, podczas gdy w rzeczywistości jego siostra była babcią Oktawiana Augusta, dość znaczącej w dziejach Rzymu postaci.

Cóż, *licentia poetica*, powie bardziej przychylny książce czytelnik, powieść historyczna to nie rozprawa naukowa, z natury swej zakłada konieczność zmyślenia pewnych elementów. Przychylnych czytelników zresztą nie brakowało, co umożliwiło Igguldenowi nie tylko rozbudowanie *Imperatora* o kolejne cztery tomy, ale również stworzenie kolejnego cyklu, tym razem dotyczącego Dżyngis-chana. Choć z tymi książkami nie miałem okazji ani ochoty się zapoznać, znajomość poprzednich dokonań autora każe przypuszczać, że z historią mają równie wiele wspólnego, co niesławny film *Zdobywca*, w którym Temu-dżyna zagrał John Wayne. Całkiem przypadkowo zresztą cykl Igguldена nosi ten sam tytuł. Wracając zaś po raz ostatni do *Bram Rzymu*, lekturze tej książki towarzyszyła w moim przypadku pewna natrętna myśl. Jeżeli autor najwyraźniej chciał sprezentować czytelnikom wymyśloną przez siebie opowieść, po co w ogóle okrył ją płaszczem historii? Dlaczego nie napisał powieści o fikcyjnym wodzu i jego równie fikcyjnym przyjacielu/rywalu żyjących w wymyślonej krainie? Krótko mówiąc, dlaczego nie napisał powieści *fantasy*?

Czyż nie taka jest rola literatury fantastycznej, a *fantasy* w szczególności? Umożliwia ona pisarzowi pełną swobodę twórczą, pozwala kreować nowe światy z całkowitą dowolnością, realizować najbardziej nieprawdopodobne scenariusze, przelewać na papier najśmielsze kaprysy wyobraźni. To, że znacząca część autorów *fantasy* wykorzystuje ten potencjał, oferując jedynie kolejne tomy o wojnach chudzielców ze spiczastymi uszami, przysadzistych brodaczy i zielonych osiików (z gościnnymi występami skrzydlatych jaszczurów) nie zmienia faktu, że gatunek oferuje praktycznie nieograniczone możliwości. Z kolei pisanie o historii, nawet w formie fikcji literackiej, wiąże się ze znaczną odpowiedzialnością i narzuca oczywiste, zdawałoby się, ograniczenia. Nie bez powodu Robert Harris, pisząc swą trylogię o Cyceronie, dokłada wszelkich starań, aby sceny i wątki, będące owocem jego wyobraźni, nie stały w sprzeczności z faktami ustalonymi przez historyków na temat schyłku rzymskiej republiki. Naturalnie, te powieści również nie są w stu procentach zgodne z rzeczywistością. Jak zauważa m.in. James Forrester (pseudonim historyka i powieściopisarza Iana Mortimera), pewna doza kłamstwa w powieści historycznej jest nieunikniona<sup>2</sup>. Nawet ci pisarze, którzy z największą pieczołowitością ustalają fak-

---

<sup>2</sup> <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/aug/06/lying-historical-fiction> [28.07.2015].

ty i opracowują tło historyczne, zmuszeni są podchodzić do rzeczonych faktów z pewną swobodą, aby nie uczynić swych utworów niezrozumiałymi lub też emocjonalnie nieprzystępnymi z punktu widzenia współczesnego czytelnika, zaś luki i białe plamy w wiedzy historycznej narzucają konieczność zmyślenia pewnych wydarzeń, przypisania postaciom rzeczywistym fikcyjnych zachowań i przemyśleń. Konieczność ta nie powinna jednak dawać autorom prawa do całkowicie swobodnego manipulowania rzeczywistością i przedstawiania swych zmyśleń jako historii, a w ten sposób przecież postrzega je znaczna część czytelników. Dla wielu odbiorców fikcja, zarówno literacka, jak i filmowa, stanowi jedno z podstawowych źródeł wiedzy historycznej. Z punktu widzenia tych odbiorców serial *Rzym* produkcji HBO jest znacznie bardziej opiniotwórczy niż dzieła Plutarcha i Swetoniusza. Twórca fikcji historycznej, chcąc nie chcąc, staje się po części edukatorem. Związany z tym dylemat trafnie wyraził Guy Gavriel Kay, autor powieści *fantasy* wyraźnie wzorowanych na wydarzeniach z dziejów Europy i Azji. Zapytany w wywiadzie o to, czemu nie pokusił się napisać powieści czysto historycznej, skoro wyraźnie interesuje się historią i posiada odpowiednią wiedzę, odparł, że nie czułby się komfortowo, przypisując faktycznie żyjącym niegdyś osobom myśli i słowa własnego autorstwa<sup>3</sup>. Z kolei forma *fantasy* umożliwia mu modyfikowanie scenariuszy historycznych wedle własnego upodobania, czego dobrym przykładem jest nawiązująca do wojen albigenskich powieść *Pieśń dla Arbonne*, w której Kay ocala baśniowy odpowiednik skazanej przez historię na zagładę kultury średniowiecznej Langwedocji. Pisarz nie tyle więc zmienia historię, co tworzy dla niej alternatywę. Twórczość Kaya, której fikcyjna natura zostaje już na wstępie objawiona czytelnikowi przez samego autora, można uznać za pozytywny i wartościowy przykład swobodnego podejścia do materii historycznej. Tego rodzaju swoboda wydaje się obecnie czymś naturalnym i powszechnie akceptowanym jako forma artystycznego wyrazu lub po prostu źródło inteligentnej rozrywki, której autor dostarcza czytelnikowi posługując się aluzjami historycznymi i błyskotliwą zabawą faktami.

Świat literatury nie zawsze jednak był tak życzliwy wobec, powiedzmy, kreatywnego podejścia do historii. Przekonał się o tym na własne nieszczęście pisarz, którego z perspektywy czasu uznać należałoby za pioniera historycznej powieści *fantasy*.

---

<sup>3</sup> <http://editorialeyes.net/2013/04/16/interview-with-guy-gavriel-kay/> [30.07.2015].

W roku 1814 Walter Scott opublikował anonimowo utwór zatytułowany *Waverley, czyli Sześćdziesiąt lat temu*. Tym samym stworzył XIX-wieczną powieść historyczną. Choć tytułowy bohater, Anglik, uwikłany w jakobickie powstanie przeciwko władzy Stuartów, był postacią fikcyjną, jego przygody ukazane zostały na barwnym i pieczołowicie odtworzonym tle XVIII-wiecznej Szkocji. Choć utwory Scotta naznaczone są romantyczną wyobraźnią pisarza, dbał on jednocześnie o historyczną wiarygodność opisywanych wypadków dziejowych, a jego twórczość stała się źródłem inspiracji dla kolejnych autorów powieści historycznych.

W roku 1822 James Hogg opublikował pod własnym nazwiskiem *The Three Perils of Man: War, Women and Witchcraft*. Tym samym zepsuł XIX-wieczną powieść historyczną.

Tak przynajmniej można by sądzić po lodowatej reakcji edynburskich krytyków, w tym samego Scotta, na dzieło Hoggga. Ów pasterz samouk, z uporem próbujący zaistnieć w środowisku literackim szkockiej stolicy, był przez rzeczne środowisko tolerowany dopóty, dopóki ograniczał się do wiejskich ballad, pieśni i sielanek. Ba, cieszył się nawet swojego rodzaju popularnością, choć pochwały ze strony „prawdziwych” literatów zawsze nacechowane były w pewnym stopniu protekcyjnością. Gdy jednak Hogg postanowił zostać powieściopisarzem z prawdziwego zdarzenia, koledzy po piórze błyskawicznie zwrócili się przeciwko nuworyszowi próbującemu bezczelnie wpełznąć na obszar zarezerwowany dla wyższych warstw społecznych. Zaczął zresztą wyjątkowo niefortunnie, bo od *The Brownie of Bodsbeck* (1817), opisującej z grubsza te same wydarzenia co wydana rok wcześniej *Old Mortality* Scotta. Co gorsza, opierając się w większym stopniu na tradycji ludowej przekazanej mu przez matkę niż na pisanych źródłach historycznych, Hogg odmalował okres niepokoju i konfliktów w XVII-wiecznej Szkocji zgoła inaczej niż mistrz Scott, narażając się tym samym na jego głęboką dezaprobatę. Prawdziwą zgrozę w Scotcie wywołała jednak dopiero powieść *The Three Perils of Man*, w której autentyczna historia walk między XIV-wiecznym rycerstwem szkockim a angielskim o twierdzę Roxburgh stała się punktem wyjścia dla szalonej, przesyconej ludowym folklorem opowieści pełnej czarodziei, demonów, wróżek i żywych trupów. Mniejsza już, że Hogg umieścił w swej opowieści postać co prawda historyczną, ale żyjącą w wieku XIII, a mianowicie matematyka Michała Scotta, nie wspominając o innych przekłamaniach i przeinaczeniach, których imię jest legion. Gorzej, że rzeczonoego Scotta przedstawił jako nekromantę i mistrza czarnej magii. Scottów w powieści pojawia się zresztą więcej, ponie-

waż autor, zapewne jako wyraz uznania dla znakomitego kolegi po piórze, uczynił przedstawicieli tego rodu centralnymi postaciami. Scott raczej nie docenił tego gestu. Jeszcze w trakcie powstawania utworu zażądał zmiany nazwiska jednego z głównych bohaterów (w ten sposób niejaki Sir Walter Scott, baron Rankleburn stał się Sir Ringanem Redhough), a gdy powieść była już gotowa, oskarżył Hoggga o zepsucie dobrej opowieści historycznej bajdami o wróżkach odpowiednimi tylko dla dzieci<sup>4</sup>. Wydaje się to o tyle paradoksalne, że sam wielki Walter we wczesnym okresie swej twórczości nie stronił od literackiej obróbki ludowych legend, a w jednym ze swoich poematów opisał zwycięskie starcie wspomnianego wcześniej Michaela Scotta z potężnym demonem. Jednak z czasem najwyraźniej powieściopisarz ten nabrał niechęci do baśni i mitów. Hogg, w osobliwym akcie samokrytyki, przyznał się do błędu: z kolejnego wydania *The Three Perils of Man* wycięto wszystkie elementy fantastyczne, co okroiło tekst do około 1/3, a cały utwór przemianowany został na *The Siege of Roxburgh*<sup>5</sup>. W ten sposób sam autor „wykastrował” swą powieść z tych elementów, które czyniły ją znakomitym wczesnym przykładem *fantasy* historycznej, stworzonym przez człowieka o niezwykle bogatej wyobraźni i imponującej wiedzy na temat legend oraz folkloru. *The Three Perils of Man* udała się Hoggowi tak bardzo (oczywiście z punktu widzenia współczesnego czytelnika, nie zaś XIX-wiecznego) właśnie dzięki temu, że nie stawiał on sobie żadnych ograniczeń kreując fantastyczny świat ożywionego mitu.

Czy jednak należy postrzegać *fantasy* jako artystyczną formę „wolnej amerykanki”, gdzie każdy chwyt jest dozwolony i nie obowiązują żadne reguły? Moje zainteresowanie tą kwestią wywołała niedawno wypowiedź feministycznej publicystki Anity Sarkeesian, znanej społeczności internetowej jako współtwórczyni budzącego kontrowersje serwisu *Feminist Frequency*, zajmującego się poszukiwaniem i analizowaniem przejawów seksizmu i mizoginii w kulturze masowej. Działalność Sarkeesian, w szczególności poświęcona wizerunkom kobiet w grach wideo, cieszy się uznaniem znanych osobistości świata rozrywki (m.in. Jossa Whedona) oraz zapewniła jej w tym roku miejsce na *Time 100*, liście najbardziej wpływowych osób na świecie według magazynu *Time*<sup>6</sup>. Figuruje ona tam w kategorii „Pionierzy”. Oczywiście należy wziąć pod uwagę, że ta sama lista klasyfikuje Kim Kardashian jako „Tytana”. Niestety, *Feminist*

---

<sup>4</sup> D. Gifford, *Introduction*, w: James Hogg, *The Three Perils of Man: War, Women and Witchcraft*, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1972, s. XV.

<sup>5</sup> Tamże, s.XVI.

<sup>6</sup> <http://time.com/collection/2015-time-100/> [19.08.2015].

*Frequency* stał się również obiektem zaciekłej nienawiści tzw. hejterów internetowych, wywodzących się ze środowiska graczy, a prowadząca serwis stała się adresatką licznych anonimowych pogróżek. Z punktu widzenia naszych rozważań najistotniejsze jest jednak to, że Sarkeesian oraz jej współpracownik Jonathan McIntosh podzielili się ze światem swymi opiniami na temat wydanej w tym roku gry *Wiedźmin 3: Dzikie Gon*, będącej kontynuacją sagi Andrzeja Sapkowskiego. McIntosh w swej krytyce skupił się na postaci Geralta z Rivii, oceniając ją jako ucieleśnienie stereotypu pozbawionego emocji samca, kierującego się wyłącznie gniewem i agresją. Sarkeesian natomiast wyraziła swe zaniepokojenie fragmentami gry, w których kieruje się bohaterką płci żeńskiej, Ciri. W scenach tych przeciwnicy wiedźminki obrzucają ją wyzwiskami o charakterze seksistowskim. W odpowiedzi na argumenty, że przejawy seksizmu stanowią element podbudowujący wiarygodność pełnego nierówności społecznych świata opartego na kulturowych wzorach średniowiecznej Europy, Sarkeesian stwierdziła stanowczo: “[It] is nonsense in fantasy games filled with ghouls and wraiths” („[to] nonsens w przypadku gier *fantasy*, w których pełno ghuli i upiórów”)<sup>7</sup>. Publicystka jest więc najwyraźniej zwolenniczką poglądu, że w *fantasy*, nawet jeśli jest ona oparta na wzorcach historycznych, twórcę nie ograniczają wymogi realizmu, które obowiązywałyby w utworze opisującym wydarzenia rzeczywiste. Jeśli w grze pojawiają się magiczne potwory, to równie dobrze może w niej się znaleźć średniowieczne społeczeństwo feudalne, kierujące się ideałami sprawiedliwości społecznej i równouprawnienia płci.

Podobne zarzuty były wielokrotnie kierowane pod adresem George'a R. R. Martina i jego *Pieśni Lodu i Ognia*. Choć może powinienem raczej powiedzieć, że kierowane były pod adresem serialu *Gra o Tron*, opartego na tym cyklu, gdyż, jak wiadomo, w świecie współczesnej kultury popularnej książka staje się obiektem publicznego dyskursu dopiero wtedy, gdy ktoś ją raczy sfilmować. Fantastyczna kraina Westeros, wyraźnie wzorowana na średniowiecznej Europie, postrzegana jest przez autorów tych zarzutów jako kraina wroga kobietom, przesycona gwałtem i prostytutką, kontrolowana przez brutalnych mężczyzn<sup>8</sup>. Osoby te zdają się ignorować fakt, że Westeros jest krainą nieprzyjazną przedstawicielom obydwu płci, a mężczyźni są w niej ofiarami przemocy równie często, jak kobiety. Co więcej, Siedem Królestw jest społeczeństwem feudalnym, a tym samym nierówności klasowo-płciowe oraz przemoc militarna stanowią

<sup>7</sup> <http://www.breitbart.com/big-hollywood/2015/06/01/feminist-critics-attack-the-witcher-3-over-depiction-of-women-in-fantasy-video-game/> [19.08.2015].

<sup>8</sup> <http://www.themarysue.com/sexism-in-historical-fantasy/> [20.08.2015].

podstawę ich porządku społecznego. Aby nierówności wyrównać, należałoby zmienić tę podstawę, wyrzucić z powieści rycerzy, monarchię, bitwy... Zostałyby tylko smoki. W innym przypadku przedstawiony świat utraciłby nie swój realizm historyczny (tego, jak zauważyłaby Sarkeesian, pozbawiły go już rzeczowe smoki) ale wewnętrzną spójność i wiarygodność wynikającą z logiki procesów dziejowych.

Rzućmy okiem na dwa cykle *fantasy*, których akcja rozgrywa się podczas wojen napoleońskich, czy też raczej alternatywnych wersji tych wojen. Mowa o *Jonathanie Strange i panu Norellu* Susanny Clarke oraz *Temeraire* Naomi Novik. W pierwszym cyklu elementem świata przedstawionego są magowie, w drugim zaś smoki. A jednocześnie w obu przypadkach mamy do czynienia z brytyjskim społeczeństwem klasowym uwikłanym w rzeczowe wojny, do których doszło niezależnie od liczby smoków szubujących po nieboskłonie. W świecie *Temeraire* smoki zresztą sprowadzone są, z punktu widzenia narodów alternatywnej Europy, do roli jeszcze jednego środka prowadzenia wojny, a jako że dysponują nimi wszystkie armie, ich wpływ na rozwój społeczeństw jest w praktyce minimalny. Podobnie więc należałoby zapytać: jakie znaczenie dla systemu społecznego średniowiecznej Europy miałyby, gdyby wędrowiec na gościńcu mógł zostać napadnięty przez ghula lub upiora, zamiast, dajmy na to, przez bryganta?

Znaczenia nie miałyby żadnego, jak sugeruje lektura ostatniej powieści, o której chciałbym wspomnieć, a mianowicie *Korony śniegu i krwi* Elżbiety Cherezińskiej. Jest to pozycja o tyle ciekawa, że stanowi przykład powieści historycznej wzorowanej na powieściach *fantasy* wzorowanych na powieściach historycznych. Można się pogubić, zacznijmy lepiej od początku. Na początku zaś był Maurice Druon, autor *Krółów przeklętych*, siedmiotomowej sagi opisującej upadek głównej linii Kapetyngów w średniowiecznej Francji. Ta pełna spisków, zdrad i skrytobójczych zamachów opowieść stanowiła jedno z ważniejszych źródeł inspiracji dla George'a R. R. Martina, gdy ten pisał swą *Grę o Tron*<sup>9</sup>. Powieść Martina okazała się, jak powszechnie wiadomo, olbrzymim sukcesem wydawniczym, który jeszcze wzmocniła premiera serialu HBO. W Polsce owoce tego sukcesu zebrał Zysk i S-ka. Wydawnictwo, chcąc wyzyskać do cna potencjał związany z modą na Martina, postanowiło zaoferować czytelnikom polski odpowiednik *Pieśni lodu i ognia*. Oddajmy na chwilę głos Elżbiecie Cherezińskiej: „Ta książka miała być sensacyjną opowieścią, która

---

<sup>9</sup> <http://www.georgerrmartin.com/maurice-druons-the-iron-king/> [23.08.2015].



rozgrywa się na niezbyt uczęszczanym zakręcie historii. Mało znany król, trudny do ogarnięcia czas, zawieruchy rozbitcia dzielnicowego. Mój wydawca powiedział: Czy mogłaby się Pani temu przyjrzeć? To może być polska gra o tron, gra o Polskę w tym kształcie, jaką ją teraz znamy i, aby mnie przekonać, dodał: To przecież Piastowie”<sup>10</sup>. Zwracam uwagę, że w cytacie tym gra o tron pisana jest z małej litery, co wydaje się przejawem nadmiernej skromności. *Korona śniegu i krwi* Cherezińskiej, opisująca rywalizację o koronę Polski zdobytą ostatecznie przez Przemysła II, miała ewidentnie stanowić rodzimą wersję *Pieśni lodu i ognia*. Podobieństwo jest uderzające, poczynając od tytułu, a kończąc na zamykającej powieść liście wysokich rodów, dokładnie takiej samej jak te, które znaleźć można na końcu każdego tomu *Pieśni*. W środku zaś mamy pełną spisków, zdrad i skrytobójczych zamachów sagę przyozdobioną stosowanymi z umiarem motywami fantastycznymi. W sadze tej na zmianę obserwujemy wydarzenia z subiektywnej perspektywy kolejnych postaci. A wśród tych postaci mamy należącego do królewskiego rodu, lecz pogardzanego przez krewnych karła. Naturalnie niektóre z tych elementów wynikają bezpośrednio z materiału historycznego, który wzięła na warsztat autorka. Rozbitcie dzielnicowe było burzliwym, pełnym konfliktów i intryg okresem. Łokietek do olbrzymów nie należał, jak zresztą wskazuje jego przydomek. Nagromadzenie podobieństw pomiędzy powieściami każe jednak wątpić w ich przypadkowość. O ile jednak Martin narzucił fantastycznemu konfliktowi psychologiczną i polityczną logikę autentycznych wypadków dziejowych, czyniąc z niej integralną część całości, o tyle Cherezińska rzeczywistą historię starała się upodobnić do eposu *fantasy* raczej na siłę, a sama powieść doskonale by się obyła bez w gruncie rzeczy dekoracyjnych elementów fantastycznych.

Tak czy inaczej, *Korona śniegu i krwi* okazała się sukcesem wydawniczym i doczekała utrzymane w tej samej konwencji kontynuacji, zatytułowanej *Niewidzialna korona*. Historia udająca *fantasy* została przyjęta przez czytelników równie chętnie jak *fantasy* udająca historię. Obydwie dziedziny zaś wciąż mieszają się ze sobą w różnych proporcjach i ze zmiennym powodzeniem. Choć część autorów tworzących obecnie literaturę historyczną bierze przykład z Waltera Scotta, pieczołowicie odtwarzając realia historyczne i dbając o to, by elementy fikcyjne nie zakłóciły obrazu minionej rzeczywistości (jak chociażby wspomniany już Robert Harris w swych antycznych thrillerach), wielu autorów skłania się ku radosnej, niekiedy wręcz anarchicznej swobodzie w duchu

---

<sup>10</sup> E. Cherezińska, *Korona śniegu i krwi*, Poznań 2012, s. 763.

Hogga. Paradoksalnie to ten właśnie autor, zdecydowanie mniej znany od swego literackiego rywala z XIX wieku, zdaje się wyznaczać obecnie główny kierunek który przyjęła fikcja historyczna, przynajmniej na obszarze literatury popularnej. Związki między fantastyką i historią pozostają bliskie i, jak się zdaje, nierozdzielalne. *Fantasy* czerpie nieprzerwanie inspirację z dziejów ludzkiej cywilizacji, historia zaś przyozdabia się w atrybuty fantastyczne. Z jednej strony domieszka magii pozwala czytelnikom spojrzeć na znajomą historię w świeży sposób. Z drugiej zaś to, co znajome, staje się kluczem pozwalającym czytelnikom wkroczyć w nowe, magiczne krainy.

### Abstract

Where does historical literature end and fantasy begin? The aim of this article is to present the ways in which fantasy literature utilises historical material, both directly (historical fantasy), and indirectly (portrayal of a medieval feudal society in traditional fantasy novels); in the present as well as in the beginnings of the genre. The first work discussed in the article is the novel *Gates of Rome* by Conn Iggulden, in which the author portrays the youth of Julius Caesar while changing and twisting many of the facts. The novel is an example of literature that is in theory historical, but in reality, it treats historical material with latitude more characteristic of fantasy. Iggulden's approach is juxtaposed with the attitude of Guy Gavriel Kay, a fantasy writer who bases his works on historical events, but at the same time openly demonstrates the fictional nature of his novels. The next work mentioned in the article is James Hogg's 19<sup>th</sup> century fantasy novel *The Three Perils of Man*, which at the time caused some outrage in Edinburgh's literary circles by its cavalier treatment of historical material. The next issue discussed is the controversy surrounding *The Witcher 3* and Anita Sarkeesian's comments about the game's portrayal of an openly sexist society based on medieval Europe. A similar controversy caused by *A Song of Ice and Fire* and the TV show based on the novels is also mentioned. The last title discussed in the article is *Korona śniegu i krwi* by Elżbieta Cherezińska, a historical novel inspired by George R. R. Martin's fantasy series.

| Zbigniew Głowala

## “STONE SOUP”: A MONTAGE OF GENRES IN ROBERT RANKIN’S *THE ANTIPOPE*

In Robert Rankin’s novel entitled *Nostradamus Ate My Hamster* one of the characters tells an old Irish story about stone soup. A hungry and exhausted wanderer who wants to find some place to spend the night reaches a castle right after dusk falls. Unfortunately, a merciless cook from the castle believes that the wanderer is a beggar. The man admits that he does not have any money but instead he can show him a magic trick. Apparently, the wanderer has a stone that changes water into an appetising soup. The cook agrees to let the man demonstrate the power of the stone. If it really works, he will keep it in exchange for a meal and shelter. So the wanderer throws the stone into a pot with boiling water. After some time the cook tries the soup which, of course, tastes like water with a boiled stone inside. The wanderer suggests they add some herbs. The cook tries the soup but it still tastes like highly seasoned water with a boiled stone inside. This time the wanderer suggests adding chicken broth to the soup but the cook complains that now it is just seasoned water mixed with some chicken broth and a stone inside. So they add some poultry, some parsnip and a pinch of corn flour. They also add carrots, mushrooms and a few potatoes. After they sprinkle it with salt, the soup is ready. They eat it with slices of bread smeared with butter, and wash the meal down with some wine. After supper the cook keeps the stone. The next day, when the cook observes

the wanderer from the battlements, he sees the man pick up a new stone which he hides inside his pocket<sup>1</sup>.

It seems that Robert Rankin creates his stories in a similar fashion. Instead of a magic stone, however, the author uses one single idea around which he constructs his intricate plots. The idea is usually uncomplicated and rather formulaic. In *Nostradamus Ate My Hamster*, for example, one reads about the conventional invasion of Earth carried out by some evil forces. Many such stories have already been created, and they might have been deemed unoriginal by readers and critics alike. However, Rankin, like the wanderer from the story, adds more and more elements to his plot, making it complex and elaborate. *Nostradamus Ate My Hamster*, for instance, includes time travel, holograms, extraterrestrial technology, Hitler and the Nazis travelling in spacecrafts, and an insectoid being that some characters in the novel consider a god. In another of his novels, *The Book of Ultimate Truths*, Rankin's characters embark on a quest for the eponymous book. But again, the plots concerning various grimoires are numerous. That is why the author spices up his story with, for example, mysterious territories called the Forbidden Zones that are unknown to human beings, or a monastery occupied by well-built and clearly homosexual monks. Thus, using elements borrowed from different genres, Rankin adorns his original idea, expands it, and makes it more delectable, just like the soup in the old Irish tale. However, in this way the author tends to blend various genres in one work, and therefore he makes his novels really difficult to categorise. His first novel, *The Antipope*, is a fine example of Rankin's typical work, and contains elements of science fiction, gothic fiction, horror, B movies, slapstick, camp, and the grotesque. The purpose of this paper is to analyse *The Antipope* as a homage paid to these popular genres and styles.

The story presented in the novel is, as is the case with Rankin's other novels, fairly complex. Nevertheless, the basic idea which the plot revolves around seems again rather conventional: Brentford, where the novel is set, is under attack from evil powers in the shape of Rodrigo Borgia, the Dark One, who wants to regain the Papal throne. The protagonists are two regular visitors to a local pub, Jim Pooley and John Omally, who unwillingly become involved in the conflict with Borgia, and together with Professor Slocombe they wage a campaign against the enemy. Rankin, however, develops and refines his initial

---

<sup>1</sup> R. Rankin, *Nostradamus Ate My Hamster*, London: Corgi Books, 1997, pp. 267-271.

idea and adds certain elements, motifs and characters to his plot that make *The Antipope* a real montage of genres.

Robert Rankin does not refer to gothic fiction as we know it. Instead of classical themes and elements typical of works by, for instance, Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Edgar Allan Poe or Mary Shelley, Rankin's novel features aspects that are characteristic of modern horror fiction. The author does focus on the supernatural elements that are present in the plot, but he does not include in his story motifs or images such as gloomy castles, abandoned mansions, opened coffins, or women who are buried alive for that matter. Nevertheless, even without the hallmarks of gothic fiction, *The Antipope* still fits neatly into the genre. It is noticeable, for instance, that the story bears certain similarities to Bram Stoker's *Dracula*, which we will discuss later.

The Dark One, or, as it is revealed later in the novel, Pope Alexander VI, appears at the beginning of the novel disguised as a tramp who walks around Brentford and accosts other characters. Since they do not recognise him, some of the characters believe that he may be a wandering Jew who, according to the legend, offended Christ, who was about to be crucified<sup>2</sup>. The tramp tends to appear right next to the person when least expected, and he also disappears without notice. His presence makes the characters feel uneasy. What is more, he seems to know things about other people that have never been revealed, and he appears to be able to hypnotise other characters. Suspiciously polite to all his interlocutors, he eventually reveals himself as a supernatural entity, but even then one of the characters who talks to him, Norman, is not sure if what he sees is real. Put into a trance by the tramp, he experiences a ghastly vision of his own body being consumed by fire:

Norman became transfixed. The tramp's eyes, two red dots, seemed to swell and expand (...). Two huge red suns glittering and glowing, gleaming with strange and hideous fires. Awesome and horrendous, they devoured Norman, scorching him and shrivelling him to a black-ended crisp. He could feel his clothes crackling in the heat, the skin blistering from his hands and the nails peeling back to reveal blackening stumps of bone. The glass melted from his wristwatch and Mickey's face puckered and vanished in the all-consuming furnace. Norman knew that he was dead (...) and that he was far, far away watching this destruction of his human

---

<sup>2</sup> R.Rankin, *The Antipope*, London: Corgi Books, 1991, p. 39.

form from some place of safety. Yet he was also there, there in that blazing skeleton, there inside the warped and shrinking skull watching and watching<sup>3</sup>.

Except for the powers of reading other people's minds and his ability to control them, Alexander VI has got five demonic servants that are born of the five magic beans that, according to the tramp, have got "*outré* qualities"<sup>4</sup>. The creatures that Alexander VI calls his "children"<sup>5</sup> are appalling and terrifying entities. At first small, they gradually assume human form. Rankin describes them as beings that are "twisted as the gnarled roots of an ancient oak" with slime that oozes from their "ever-moving orifices and down over their shimmering knobby forms"<sup>6</sup>. When they have grown, their appearance is even more grotesque and horrifying:

The beings were dwarf-like and thickly set, composed of knobby root-like growths, a tangle of twisted limbs matted into a sickening parody of human form, dendritic fingers clutching and clawing at the door. Forward the creatures sham-bled, five in all. They stood clustered in the centre of the room, their gnarled and ghastly limbs aquiver and their foul mouths opening and closing and uttering muf-fled blasphemies<sup>7</sup>.

When the creatures carry out a violent attack on the protagonists, Omally has the chance to see closely the hideous visage of one of them, which has "an expression of diabolical hatred". Its "toothless mouth like that of some vastly magnified insect opened and closed, dripping foul green saliva upon him; eyes, two flickering pinpoints of white light; and the entire horrific visage framed in a confusion of crimson cloth"<sup>8</sup>. However, this time the protagonists manage to defeat the creature, which results in yet another gruesome scene in which the author presents the violent and painful death of the demon. Since the creature is stuck in the chimney, the characters burn the devastated Professor's valuable books and grimoires in the fireplace. When the demon falls into the fire, Pooley starts beating it with a poker. The protagonist fights against the creature in the mysterious atmosphere of what is called the Holy Exorcism, performed by the

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 188.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 233.

Professor and accompanied by “vile blasphemies” uttered by the other monsters waiting outside “in their rasping inhuman voices”:

Slowly raising his hand in benediction he spoke the magical words of the Holy Exorcism. The creature groaned and twisted in the flames, its arms flailing at its tormentors. Pooley held it at bay and as the Professor spoke and Omalley applied more fuel to the fire, its movements began to slow and presently it crumpled in upon itself to be cremated by the all-consuming flames<sup>9</sup>.

Even though Rankin aims to create a sinister mood, he still remains a humorist who parodies the genre. He skillfully introduces comic relief into a hair-raising scene. The solemn ritual performed by the Professor is interspersed with the sound of the severe blows of the poker delivered by Pooley, and when the creature is defeated, the Professor suggests they share a bottle of port, for which he is applauded by Omalley, and to which Pooley answers: “What else can happen?”<sup>10</sup> The author himself clearly acknowledges his creative inspiration. In one scene he describes a kind of frightening and eerie briefing that the creatures receive from Borgia, whose face is “rigid and pale as a corpse, a face cut from timeless marble”<sup>11</sup>. The only witness to this spine-chilling scene, which Rankin considers “gothic fantasy”<sup>12</sup>, is Pooley sitting on the roof of the building. From his observation post he spots the demons’ appallingly deformed body parts:

Beneath the hems and cuffs of their embroidered garments, touched upon briefly by the cold sunlight, there showed glimpses of their vile extremities. Here the twisted fibrous claw of a hand, here a gnarled and rootlike leg or ankle, for here were no human worshippers, here were the spawn of the bottomless pit itself<sup>13</sup>.

Except for these obvious elements that allow us to categorise *The Antipope* as a horror story, Rankin introduces into his plot certain features that seem to be borrowed from Bram Stoker’s *Dracula*. Even though Rodrigo Borgia does not have any archetypal vampiric qualities, certain elements of the story mirror those that have their origins in *Dracula* and have already been recycled by other authors or directors. Just like Count Dracula, whose nemesis is Abraham Van

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 234.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 235.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 213.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 212.

Helsing, Alexander VI must also face a worthy opponent – Professor Slocombe seems to be Van Helsing’s counterpart. Slocombe is highly educated and holds numerous degrees. The author notes that the “string of doctorates, master’s degrees and obscure testimonials ran in letters after his name like some Einsteinian calculation”<sup>14</sup>, which may be an allusion to Van Helsing’s university degrees visible at the beginning of his letter to Dr Seward, which are “M.D., D.Ph., D.Litt., etc., etc.”<sup>15</sup> Additionally, Professor Slocombe dabbles in esotericism and the occult, and he spends long hours in his library. Its unique atmosphere of mystery conjures up images of “medieval alchemists bent over their seething cauldrons in search of the philosopher’s stone”<sup>16</sup>. On the other hand, Van Helsing is, according to his former student, “a philosopher and a metaphysician, and one of the most advanced scientists of his day”<sup>17</sup>. What is more, both Professor Slocombe and Professor Van Helsing are the characters who are asked for help and who first recognise the seriousness of the situation: Slocombe is able to identify the magic bean as *Phaseolus Satanicus* thanks to his knowledge of works by Jean-Francois Champollion and James Murrell, whereas Van Helsing manages to convince other characters that Lucy Westenra has become the Un-Dead, and he eventually cuts off her head<sup>18</sup>.

One of the characters in Rankin’s novel is Captain Carson, who runs the Seamen’s Mission – a dilapidated hostel for sailors. Unfortunately, the new member of the Foundation that maintains the Mission wants to sell it to the Council. The tramp manages to control Captain Carson, just like Dracula controls Renfield, and he takes over the Mission. Since he does not want to lose it, he decides to get rid of a troublesome member of the Foundation. He invites him to a dinner organised in the Mission and kills him in a gruesome way. Once again Rankin’s liking for the macabre is exposed when he describes Crowley’s death in graphic detail:

The young man sank slowly to his knees, his eyes rolling horribly until the pupils were lost in his head. A line of green saliva flowed from the corner of his mouth and crept over his shirt. He jerked forward, his manicured nails tearing into the parquet flooring, crackling and snapping as convulsions of raw pain coursed through his body. ... Crowley raised a shaking hand, blood flowed from his

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>15</sup> B. Stoker, *Dracula*, London: Penguin Books, 1994, p. 138.

<sup>16</sup> R. Rankin, *The Antipope...*, p. 46.

<sup>17</sup> B. Stoker, *Dracula...*, p. 137.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 260.



wounded fingertips, his face was contorted beyond recognition. He bore the look of a grotesque, a gargoyle, the skin grey and parched, the lips blue, bloodless. ... Another convulsion tore through his body and flung him doll-like to the floor where he lay, his limbs twisted hideously, his eyes staring at the face of his destroyer, glazed and sightless. Brian Crowley was dead<sup>19</sup>.

The other guest, Councillor Wormwood, is also killed, and his grotesquely positioned body indicates that he too died in torment:

His hands grasped the table top in a vice-like grip, his eyes were crossed and his head hung back upon his neck like that of a dead fowl in a butcher's window. The skin was no longer yellow, but grey-white and almost iridescent; his mouth lolled hugely open and his upper set had slipped down to give the impression that his teeth were clenched into a sickly grin<sup>20</sup>.

The novel's subplot about Captain Carson bears a certain resemblance to the story of Renfield in *Dracula*. Even more analogous is the motif of the local women who seem to be under Borgia's spell. Like the female characters in Stoker's novel (Dracula is mostly after women, and he controls the three sisters in his Transylvanian castle), the women in Rankin's novel also appear to be bewitched by the antagonist, and they gather in The Church of the Second Coming to worship the New Messiah<sup>21</sup>. The Church is actually the old Mission where, as one of the characters observes, Alexander VI "will install himself upon his Papal throne and 'sanctify' his 'Holy See'. The Mission is to be his new Vatican"<sup>22</sup>. One of the worshippers is a local wife who wants to have sex with Omally in front of a portrait of Alexander VI. The woman behaves in a strange manner; she quotes Latin maxims, and Omally believes that the portrait is watching them in good old gothic fashion. When Omally suggests they cover the portrait with a dishcloth the woman becomes aggressive and offensive. "'He' is the only man in Brentford, the only man in the world," she exclaims, "He is the born again, the second born ..."<sup>23</sup>.

Rankin's novels are humorous by definition. They include, for example, elements that are typical of slapstick comedy, and the author introduces into his

---

<sup>19</sup> R. Rankin, *The Antipope*..., pp. 135-136.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 182.

story various examples of comic relief. Therefore, it seems that Rankin is not completely sure whether he wants his novel to be humorous or rather serious in tone. The grotesque and macabre elements that have already been presented belong to horror fiction, but the general tone of the novel is rather comic. The characters are clumsy; they are definitely not fit to become heroes that could save the world from evil. Pooley and Omally appear to be womanisers who spend most of their time in the local pub. Pooley's greatest achievement, for example, seems to be the destruction of the Guinness clock hanging on the wall of the pub, which he hit with a pint pot. This heroic deed earned him a reputation as a "despoiler of pub clocks"<sup>24</sup>. Other examples of Rankin's penchant for absurdist humour include, for instance, the scene in which one of the characters, Archroy, learns that his wife has sold his car for magic beans, or the story of how another character, Norman, decides to build a machine that will allow him to wade from England to France. His projects include such absurd devices as inflatable rubber boots, stilts, and floatable underwear. However, one of the most surreal scenes in the novel is the one in which the protagonists try to open a parcel that is addressed to the Professor. It probably contains one of his grimoires (interestingly, in one of the earlier scenes the Professor reads the *Necronomicon*<sup>25</sup>, which is Rankin's homage to one of the most influential authors of horror fiction), but the characters find it impossible to open. Even though they try using a pocket knife, a can opener and a meat cleaver, the parcel remains unscratched. Before one of the characters manages to use his blowtorch, Archroy enters the pub. He is now famous among his colleagues since he apparently knows Dimac, which is, according to the Dimac manual he carefully studied, "the deadliest form of martial arts known to mankind ... whose brutal tearing, rending, maiming and mutilating techniques have for many years been known only to the high Lamas of Tibet, where in the snowy wastes of the Himalayas they have perfected the hidden art of Dimac"<sup>26</sup>. So when the protagonists cannot open the parcel, Archroy comes to the rescue. He wears "a full-length black kimono emblazoned with Chinese characters embroidered richly in gold thread", and his feet are shod in "the high wooden shoes much favoured by Samurai warlords of the fourteenth Dynasty".

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>26</sup> Ibidem, pp. 195-196.

Additionally, he seems to have acquired “a pseudo-Japanese accent”<sup>27</sup>. So the men hold the box and Archroy attacks it with a karate blow:

Archroy took a step back and performed a series of ludicrous sweeping motions with his arms. He took a deep breath and closed his eyes; slowly he drew back his right arm, knotting the fingers of his hand into a fist with a sickening crackle of bones and gristle.

‘Woosah!’ he screamed.

Those who watched him throw the punch say to this day that they never saw his hand move; one moment it was suspended motionless at shoulder height behind him, the next it was similarly motionless but outstretched, fist clenched, at the spot where the parcel had just been<sup>28</sup>.

The parcel flies across the room and breaks a hole in the wall. The whole scene may be evidence of Rankin’s fondness of B movies, especially cheap martial art films with horribly bad dubbing and over-the-top stunts. At the same time the scene is constructed with the dose of surreal humour so characteristic of all Rankin’s novels. Archroy’s over-dramatised entry to the bar (“Did somebody call me?” he asks upon hearing his name being mentioned by one of the characters<sup>29</sup>), his elaborate outfit, fake accent and generally overacted gestures are fine examples of a certain campiness that pervades this as well as Rankin’s other novels. However, it is best summarised by the sentence that describes the moment Archroy appears in the doorway: “Framed dramatically by the Swan’s doorway, which had always been so excellent for that sort of thing, stood an imposing figure which the startled throng recognized with some difficulty as none other than Archroy”<sup>30</sup>. By “that sort of thing” Rankin means the sudden and theatrical entrance made by a hero that, in a film, is frequently accompanied by some thrilling, yet camp, musical piece while the camera zooms in on the character.

What is more, Rankin’s novel draws heavily on fantasy and fairy tales. In the first chapter of Peter Hunt and Millicent Lenz’s *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, Hunt, who refers to Vladimir Propp’s *Morphology of the Folk Tale*, claims that “fantasy seems to have, like the folk tales from which it sprang, a restricted number of recurrent motifs and elements: there are young,

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 221.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 220.

questing heroes, wise controlling sages, irredeemably evil monsters, and (although, mercifully fewer these days) damsels in distress ...”<sup>31</sup>. *The Antipope* meets these criteria. Jim Pooley and John Omally are reluctant heroes who are tasked with defeating the Dark One. The wise man is, of course, the Professor, whose invaluable assistance and expertise in esotericism and the occult are a considerable asset in their quest to foil Borgia’s plan to “usurp the Papacy, to reclaim his lands and duchies”<sup>32</sup>. However, he is not the only ally the protagonists gain against Borgia. In Brentford one can meet “the semi-mythical entity known as the Other Sam”, who apparently lives “within an uncharted region of the Royal Botanical Garden at Kew”<sup>33</sup>, which is Rankin’s witty allusion to all the distant regions that the readers learn about from fantasy literature. Even though the Royal Botanical Garden is very real and Kew is not that far from Brentford, it still appears to be a mysterious land whose certain parts remain unexplored. No one knows who the Other Sam really is:

Pooley had never spoken with the Other Sam, but felt a certain strange comfort in the knowledge of his being. The stories which surrounded him were uniformly weird and fantastical. He was the last of a forgotten race, some said; daylight would kill him, some said, for his eyes had never seen it. Others said that during her pregnancy his mother had observed something which had gravely affected her and that the midwife upon seeing the child had dropped it in horror, whereupon the tiny creature had scampered from the room and disappeared into the night<sup>34</sup>.

His role in *The Antipope* is similar to the one played by, for instance, Galadriel in *The Lord of the Rings*. With a face that holds “an indefinable grandeur, an ancient nobility”<sup>35</sup>, he acts as a comforter or a wise adviser and, unlike the Professor, he seems to be endowed with certain preternatural qualities (his wisdom is said to have been born “of natural lore”<sup>36</sup>; nevertheless, he confesses that his “powers are limited”<sup>37</sup>).

The eponymous character is the “evil monster”, and in Rankin’s novel one can even find some “damsels in distress” in the shape of the bewitched local

---

<sup>31</sup> P. Hunt and M. Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, London: Continuum, 2001, p. 2.

<sup>32</sup> R. Rankin, *The Antipope...*, p. 227.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 169.

women. As one of the characters observes, it “seems that there’s some sort of New Messiah fellow started up in business, very popular with the ladies he is”<sup>38</sup>. What is more, one of the elements of Rankin’s plot that allows us to classify *The Antipope* as fantasy is a bizarre episode that takes place in the gloomy tunnels dug beneath Brentford. One of the characters, Soap Distant, is the president of the Brentford and West London Hollow Earth Society, and he believes that there exists a subterranean kingdom of which only a few men know:

Beneath the surface of the globe ... is the vast and beautiful land of Agharta, and in that sunken realm at the very centre of the planet, Shamballah, capital city of Earth. Here in unimaginable splendour dwells Rigdenjyepo, King of the World, whose emissaries, the subterranean monks of black habit, weave their ways through the endless network of ink-dark corridors which link the capital cities of the ancient world<sup>39</sup>.

Of course, Distant’s belief is based on Buddhist teachings. Nevertheless, when Omally mocks him, Soap warns him that when “the portals are opened then the smile will flee your face like a rat from a sinking ship”<sup>40</sup>. He eventually invites both Omally and Pooley to his house, where they discover a deep cavern. According to Soap, he comes from a long line of guardians of the Great Mystery, who started the excavation many years ago. Clearly insane, Distant claims that he is really close to opening the Portals to the subterranean kingdom. Much to the protagonists’ surprise, they actually find what Soap calls “the legacy of the Distant”<sup>41</sup> – the colossal old doors that look “capable of holding back the force of several armies”<sup>42</sup>. What attracts Omally’s attention is a massive mechanism and something that looks like an unknown coat of arms. Soap’s madness (at one moment he is even foaming at the mouth), the age-old maps he owns, the gate that really seems to be an ancient portal, and the labyrinth of tunnels – all these appear to be elements of subterranean fiction. Additionally, the sinister atmosphere is created by the almost Lovecraftian invocation that Soap utters just before he opens the doors<sup>43</sup>. Rankin, however,

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 84.

once again turns out to be a master humorist. Omalley realises (albeit in hindsight) that the coat of arms he noticed on the gate is used by the Grand Junction Water Works, and what Soap opens is actually a floodgate. Once he opens it, the local canal dries out completely.

The Hollow Earth references are not the only elements of fantasy or fairy tales that can be found in Rankin's novel. The other ones include, for instance, the aforementioned beans – a reference to *Jack and the Beanstalk*, a tale in which the protagonist sells his cow for some beans that he receives from a stranger. When he plants them, a beanstalk grows in his patch, which reaches the place where a cruel giant dwells. Rankin's story is a loose adaptation of this fairy tale, or rather its opening part. Archroy's wife is a female version of Jack. Although less naïve than the protagonist in the fairy tale (she actually appears to be an exploiter who later becomes one of Borgia's most devoted followers), she does sell Archroy's Morris Minor to a gypsy for the magic beans. Archroy may be perceived as Jack's mother. Similarly to her, he cannot comprehend the absurdity of the whole situation, and he suspects that his wife is unfaithful to him: "‘Magic beans,’ he grimaced as he turned the offenders over in his palm. ‘Magic bloody beans, I’ll bet he gave her more than just magic bloody beans’"<sup>44</sup>. Even though Rankin's story unfolds in a different way, the magic beans seem to be borrowed from *Jack and the Beanstalk*.

The blurbs that can be found inside his books present Robert Rankin in a humorous manner. Always different, each of these short notes about the author is fictionalised and written in a style similar to the one in which Rankin writes his novels. Absurd and amusing, they are Rankin's means of manifesting his jovial attitude towards himself and his works. In *The Antipope*, for example, we read that the author is "a collector of Victorian curiosities and a student of the occult" who has already worked as an "illustrator, off-licence manager, market-stall trader, rock-singer and garden gnome salesman ..."<sup>45</sup>. In the second part of his *Brentford Trilogy*, entitled *The Brentford Triangle*, Rankin is said to be "a man in his early twenties" who was "born during the first years of Queen Victoria's reign" and who "divides his time between wearing old straw hats, collecting whales and commuting between the planets"<sup>46</sup>. What is more, in *The Book of Ultimate Truths* we learn that Rankin is "a Twelfth Dan Master of

---

<sup>44</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 1.

<sup>46</sup> R. Rankin, *The Brentford Triangle*, London: Corgi Books, 1992, p. 1.

Dimac and Magus to the Illuminated order of the Celestial Sprout”<sup>47</sup>. The same kind of self-deprecating humour is noticeable in his tongue-in-cheek attitude towards his works. Rankin claims that his novels belong to a genre called “Far Fetched Fiction”, which is stated on an official website run by the author himself. As claimed on the website, Far Fetched Fiction is “the name he ascribed to his work in the hope of getting his own special shelf in bookshops. This was not to be, and so his books now reside in the Science Fiction section, where they find themselves comfortably at home”<sup>48</sup>. Therefore, Rankin’s novels are frequently classified as science fiction, even though the author himself does not consider this label correct. For Rankin, to write a novel is to play with literary conventions. He juggles motifs around and crams his works with intertextual references which, in fact, does allow him to create his own category of books. Therefore, *The Antipope* is not only an amalgam of different genres but, based on the traditional motif of the struggle between good and evil (which is Rankin’s stone in the soup), and spiced up with Rankin’s own complex and amusing, yet at times slightly macabre, plots, it has become the author’s first crucial step in fostering his own genre (according to his website, Rankin is considered The Father of Far Fetched Fiction<sup>49</sup>).

### Streszczenie

Powieści Roberta Rankina nie dają się łatwo sklasyfikować. Autor łączy w nich elementy zapożyczone z różnych gatunków, miesza style, bawi się konwencjami i motywami. Jego książki, mimo iż często uznawane za powieści z gatunku science fiction, w rzeczywistości wydają się być kolażami gatunkowymi. Celem tego eseju jest próba sklasyfikowania pierwszej powieści Rankina, zatytułowanej *Antypapież*, i przedstawienie nawiązań i intertekstualnych odniesień, które uważny czytelnik zapewne dostrzeże.

---

<sup>47</sup> R. Rankin, *The Book of Ultimate Truths*, London: Corgi Books, 1994, p. 1.

<sup>48</sup> R. Rankin, *Robert Rankin*, <http://www.farfetchedbooks.com/robert-rankin/> [15.12.2015].

<sup>49</sup> *Ibidem* [28.11.2016].





DZIECINNE LEKCJE REALNOŚCI.  
TAJEMNICA BURSZTYNOWEJ SZKATUŁKI  
I CYKL O PATALONKACH  
JANA DRZEŹDŻONA

Twórczość Jana Drzeżdżona nie doczekała się wielu analiz historycznoliterackich. Jej recepcja pozostaje do dziś zdeterminowana przez krytycznoliterackie konstatacje i formuły<sup>1</sup>. Nie ulokowała się w ramach refleksji nad powojenną literaturą modernistyczną ani w studiach poświęconych prozie fantastycznej<sup>2</sup>. Teksty Drzeżdżona istnieją w zasadzie tylko jako przykłady osiągnięć tak zwanej prozy rewolucji literackiej lat siedemdziesiątych i umacniają argumentacje przeciwnych stronnictw krytyków spierających się o wartości ówczesnej młodej literatury<sup>3</sup>.

Przyczyny tego stanu rzeczy można sprowadzić do trzech punktów. Po pierwsze, w kontekście stylu odbioru, który, zakładając dość klarowną relację

---

<sup>1</sup> H. Bereza, *Widzenie*, [w:] tenże, *Bieg rzeczy*, Warszawa 1982; L. Bugajski, *Droga do Karamoro*, „Gdański Rocznik Kulturalny”, t. 11, 1988; Maria Jentys-Borelowska, *Duch światła. O polskojęzycznej prozie Jana Drzeżdżona*, „Elewator” 2012, nr 2.

<sup>2</sup> Por. na przykład P. Czapliński, *Wobec literackości: Przygoda antyfikcji*, w: tenże, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997; S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010, P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998.

<sup>3</sup> Rekonstrukcję historycznoliteracką ówczesnych debat w kontekście kłopotliwego pojęcia „rewolucja artystyczna w prozie” przynosi: J. Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998; K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, J. Franczak, *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, [w:] *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po roku 1989*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.

między powieścią a światem społecznym, nakładał niejako wymóg nowoczesnego realizmu, próby Drzeżdżona nie mieściły się w podobnym schemacie. Poszukiwanie Realności zostało zarezerwowane dla sprawdzonych metod, które pozwalały formułować poznawcze i aksjologiczne kwestie właściwe teraźniejszości, akcentując jej społeczno-polityczny wymiar<sup>4</sup>. W tak skonstruowanej hierarchii celów literackie działania Drzeżdżona musiały znaleźć się na marginesie jako estetyczne zabawy czy awangardowe epigoństwo. Po drugie, spór o rozumienie prozatorskiej literackości, który przeszedł do historii literatury jako spór o rewolucję artystyczną w prozie, dotyczył zagadnień konstytutywnych dla nowoczesnej literatury zarówno jako autonomicznej instytucji, jak również jako dyskursu umocowanego w praktyce społecznej<sup>5</sup>. Polemizowano przy użyciu pojęć wypracowanych przez nowoczesnych na temat literatury, która stanęła na skraju dotychczasowych rozwiązań i niekiedy poszukiwała nowych dróg, próbując omijać pułapki modernizmu. Utwory Drzeżdżona zinstrumentalizowano i wykorzystano w argumentacji na rzecz przyjętej koncepcji rozumienia i definiowania literackości i realizmu jako wzorcową realizację lub przeciwnie – jako karkołomną i zupełnie nieprzystającą do propagowanego modelu próbę. Po trzecie, skrajne opinie na temat tej twórczości zostały przeniesione na teren historii literatury i nadal panuje stan swoistego nierozstrzygnięcia, co sprawia, że o twórczości Drzeżdżona można mówić poprzez wykształcone uprzednio formuły: baśń dla dorosłych, fantastyka, groteska, estetyczna zabawa, literatura kreacjonistyczna.

Moja hipoteza brzmi następująco: Drzeżdżon stawia pod znakiem zapytania możliwość dalszego utrzymywania nowoczesnego dyskursu literackiego w niezmienionej formie, pokazując ambiwalencję i arbitralność jego zasad<sup>6</sup>. Pi-

---

<sup>4</sup> A.W. Pawluczuk, *Rozbiory. Eseje o literaturze*, Warszawa 1983, tu szczególnie część *Wolność i obowiązek*; E. Balcerzan, *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL-u*, [w:] tenże, *Przygody człowieka książkowego. Ogólne i szczególne*, Warszawa 1990. Genealogię procesów odbioru przeprowadza P. Czapliński, *Zanikanie alternatyw, czyli krótka historia komunikacji niezależnej*, w: tenże, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.

<sup>5</sup> Ważną rolę pełnią w tym względzie: szkice tomu *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981 oraz książka eseistyczna Stefana Chwina i Stanisława Rośka *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, w których autorzy podejmują problemy tak istotne dla Henryka Berezy jako kodyfikatora rewolucji artystycznej, lecz dystansują się od zaproponowanych przez niego i jego przeciwników definicji literatury i literackości.

<sup>6</sup> „To co zostało opisane (...) – pisał Jerzy Franczak o historycznoliterackich konstatacjach dotyczących „rewolucji artystycznej” w tym także prozy Drzeżdżona – jako wybieg służący zamaskowaniu filozoficzno-artystycznej «mizerii» skłonny byłbym postrzegać jako środek innowacyjnego projektu, wywiedzionego z dobrze znanych modernistycznych aporii, a ufundowanego na pytaniu o prawdę” (J. Franczak, *Suma przekroczeń...*, dz. cyt., s. 181).

sarstwo Drzeżdżona, abstrahując od jego wartości artystycznej, stanowiłoby w tym sensie reakcję na literaturę dojrzałego modernizmu, doprowadzając ją do kresu czy w skrajnym przypadku, by zaryzykować kolejną śmiałą hipotezę, przechodząc do porządku nad modernistycznymi aporiami.

Gdyby posłużyć się sformułowaniami Stanisława Lema, tworzącymi Lemowską koncepcję dzieła literackiego i socjologię odbioru literatury, to proza Drzeżdżona wydaje się skrajnie nowoczesna<sup>7</sup>. Zwiększając semantyczną nieoznaczoność tekstu, doprowadza wieloznaczność do krańcowego rozrostu (elefantiazy, jak powiedziałyby Lem) i w tym sposobem umożliwia każdą niemal lekturę. Warto w tym miejscu przypomnieć, że uwaga, którą autor *Solaris* opatrjuje literaturę dwudziestowieczną w jej modernistycznym wcieleniu równie skutecznie mogłaby opisywać to, co uchodzi za literacki postmodernizm, który porzuciwszy ideę dzieła, celebrytuje własną tekstualność. Drzeżdżon korzysta, co pokazał jeden z komentatorów<sup>8</sup>, z zabiegu inwersji – jednego z kluczowych, zdaniem Lema, chwytów fantastyki, by przy jego pomocy kreować fantastyczną i fantasmagoryczną rzeczywistość swoich powieści. Jeśli nadal pozostaniemy przez chwilę przy trybie przypuszczającym, to proza Drzeżdżona byłaby w obliczu Lemowskiej refleksji także literaturą fantastyczną. Kłopot jednak w tym, że nie sposób utrzymać podobnej kwalifikacji bez istotnych zastrzeżeń, a zarazem fantastyczność jako szeroko pojęta konwencja czy stylistyka w sposób nieodparty manifestuje się w lekturze. Jeśli z kolei podjąć trud znalezienia innych, odpowiedniejszych określeń pisarstwa Drzeżdżona, zastrzeżeń musi być równie dużo, jeśli nie więcej. Podatność na wielość odczytań oraz powinowactwo z fantastyką kierują uwagę na kwestię Realności – jednego z centralnych zainteresowań i zasadniczych fantazmatów dwudziestowiecznej literatury, szczególnie ważnego w pierwszych dekadach wieku<sup>9</sup>, a zarazem istotnego dla przełomu ósmej i dziewiątej dekady XX stulecia. Dalsze poszukiwania adekwatnych etykiet gatunkowych lub tematycznych schodzą na dalszy plan czy wręcz przestają być istotne w momencie wskazania tych paralelizmów, co pozwala wpisać twórczość Drzeżdżona w nurt modernistycznej prozy trawionej ideą niepo-

---

<sup>7</sup> Odwołuję się tutaj do tez wyłożonych w różnych miejscach *Filozofii przypadku* oraz *Fantastyki i futurologii*.

<sup>8</sup> D. Kirsch, *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*, „Twórczość” 1981, nr 9.

<sup>9</sup> J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

chwytnej Realności, a także ustosunkowującej się wobec niemniej fantazmatycznej i zideologizowanej Autonomii<sup>10</sup>.

Efekt fantastyczności czy raczej fantastycznej rzeczywistości<sup>11</sup>, jaki powstaje podczas lektury prozy autora *Leśnej Dąbrowy*, może wynikać więc, po pierwsze, z inspiracji epistemologicznymi ambicjami nowoczesnej prozy, gdy pisarz traktuje rzeczywistość zgodnie z modernistycznym rozpoznaniem, że jest ona permanentnie niesatysfakcjonującym poszukiwaniem sedna wielopostaciowej Realności. Po drugie, co jest konsekwencją powyższego przeświadczenia, z faktu uznania, że świadomość, psychika, świat wewnętrzny bohaterów, tekstowych „ja”-instancji nadawczych, są jednakowo istotne jak empiryczna zewnętrzność, a nawet, by naszkicować problem radykalniej, istotniejsze, bowiem pozwalają sformułować to, co umyka racjonalistycznej perspektywie<sup>12</sup>. Po trzecie wreszcie, z rezygnacji z racjonalności jako zbyt kategorię kłucza porządkującego doświadczenie i upraszczającego jego „chaotyczny” charakter. Wymienione hipotetyczne motywacje efektu fantastyczności mają wyraźnie nowoczesną proveniencję i w tym sensie Drzeżdżon nie może uchodzić za nowatora. Jednakowoż instrumentarium nowoczesnej estetyki nie musi służyć wyłącznie afirmacji jej (przede wszystkim poznawczych) celów, ale także, choć, być może, pisarz dokonywał tego nie w pełni świadomie, ukazania jej ambiwalencji.

Kiedy sięgniemy po istotny z tej perspektywy tekst programowy Drzeżdżona<sup>13</sup>, to okaże się, że pisarz szkicuje własne rozumienie literackości i tele-

<sup>10</sup> „Autonomia sztuki jest w istocie (...) demonstracją niezależności. (...) Świadomość literacka, świadomość językowa i ogólnie pojęta, powszechna świadomość współczesności, a także praktyka literacka i pozaliteracka, wobec których autonomia określa się krytycznie jako „zewnętrzna”, odmienna, stanowią dla niej materiał krytycznej interpretacji. Radykalnemu podważeniu i przeobrażeniu mają ulec, z jednej strony, zasady, jakimi kieruje się społeczna rzeczywistość. Z drugiej, owa zastana, krytykowana praktyka stanowi zespół wzorców komunikacji, wobec których autonomia nie tylko musi się opowiadać, ale które także, z konieczności włączane są w jej znaczenia, powodując już u podstaw wewnętrzną jej aporetyczność, relatywizując wyrażane przez nią wartości.” (J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków, 2004, s. 7).

<sup>11</sup> Określeniem efektu fantastyczności posługując się analogicznie do pojęcia efektu rzeczywistości lub efektu realności, gdy tekstowa rzeczywistość jest inna od świata „racjonalnego”, lecz równie spójna, choć dzięki innym zasadom. zob. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

<sup>12</sup> „O prawdziwości sztuki nie decyduje ani «wspomnieniowe kopiowanie tzw. rzeczywistości», ani szczerłość wyrazu twórczego przeżycia, lecz odkrywczność poetyckiej formy, odsłaniającej niedostępną w inny sposób rzeczywistość” (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 32).

<sup>13</sup> J. Drzeżdżon, *Ulotna kruchość literatury (moje credo pisarskie)*, „Elewator” 2012, nr 2, s. 81, kolejne cytaty również z tej strony.

ologii pisania w oparciu o dyskurs modernistycznej sztuki. Powiada więc, że „Credo mojego pisarstwa to poszukiwanie świata, w którym możliwe jest życie”. Akcentuje tym samym, że akt pisania jest aktem przewyżczenia poczucia alienacji. Sztukę definiuje w konsekwencji enigmatycznie, nieco po Leśmianowsku, jako „zauroczenie istnieniem”. Drzeżdżon eksponuje problematykę poznawczą jako kluczowy aspekt literatury. Prawda, autentyczność i rzeczywistość tworzą szkielet pojęciowego rusztowania, na którym opiera się argumentacja pisarza. Formalne aspekty tekstu mają być podporządkowane etyczno-poznawczym zadaniom: „Zawsze interesowało mnie, by to, co zostało stworzone, miało kształt doskonały, czyli było autentyczne, wiedzione żarliwą wiarą i bezkompromisowe, gdy chodzi o przedstawienie oblicza prawdy”. Jednocześnie, Drzeżdżon wyznaje: „Dla mnie literatura jest również narzędziem, ale uważam, że w jej bogatym rozwoju jest jedna z dróg, dla mnie najważniejsza, możliwość kreacji świata, nazywanego raz fikcyjnym, raz literackim, ale w moim pojęciu jest on rzeczywisty, tak samo, jak każda inna rzeczywistość”. Odwołuje się więc do nowoczesnego rozumienia *mimesis*. Literatura dla Drzeżdżona byłaby specyficznym medium użytecznym społecznie nie ze względu na użyteczność wynikającą z pewnego interwencjonizmu społecznego, lecz z uwagi na zdolność problematyzowania doświadczeń codzienności dzięki fabularnej fikcji.

W sferze deklaratywno-koncepcyjnej Drzeżdżon wydaje się kolejnym modernistą, co przynajmniej częściowo wyjaśnia skłonność do baśniowych i fantastycznych fabuł oraz odrealnionych, fantasmagorycznych światów. Należy jednak zgłosić i w tym przypadku zastrzeżenia: ów manifest pisany w roku 1987 stanowi w zasadzie zestawienie postulatów i haseł wielokrotnie powtarzanych przez modernistycznych artystów, które tu przybierają niemal trywialną postać, co każe z ostrożną nieufnością podchodzić do lektury utworów przez pryzmat tego wystąpienia. Być może, zasadnie byłoby także rozważyć, czy zachodzi odpowiedniość między credo pisarskim Drzeżdżona a jego praktyką, skoro leksyka i garnitur pojęć, jakimi dysponował, zostały przejęte ze słownika nowoczesności, który stanowił wówczas oczywiste zaplecze światopoglądowe.

Spróbujmy rozważyć, czy wskazane inspiracje programowego szkicu pisarza mogą służyć nawigacji po meandrach Drzeżdżonowskich historii; czy możemy wykryć sensy i motywacje, jakie się za nimi kryją. Wydaje się, że odpowiedź nie jest tak oczywista, a raczej naznaczona ambiwalencją. Porządek programowej wykładni sugeruje istnienie pewnej wizji świata, choćby była trudno uchwytna lub trudna do precyzyjnego wysłowienia zarówno w języku tekstów Drzeżdżonowskich, jak również w dyskursie literaturoznawczego komentarza.

Z drugiej strony trudności interpretacyjne, jakie napotykali krytycy, każą wątpić w podobne założenia. Innymi słowy misterne konstrukcje tekstowe nie muszą skrywać filozoficznych czy światopoglądowych tajemnic. Pojawia się zatem wątpliwość, czy Drzeżdżon, deklarujący swoje przywiązanie do modernistycznej wizji literatury, nie rozmija się *de facto* z modernistycznym rozumieniem literackości, tworząc teksty otwarte na wszelkie niemal odczytania pod warunkiem dostatecznej sprawności komentatora (a to wszak Lem rezerwował dla literackiej nowoczesności) lub intensyfikując nowoczesne estetyki, doprowadza je w karykaturalny sposób do kresu. Wyprzedzając tok właściwej analizy, zasygnalizujemy, że zdarza się bowiem tak, iż w finałach opowieści wkracza narrator, domykając historię silnym quasi-pouczeniem. Niejako przeciwstawia się tym samym dynamice opowieści, która wydaje się właściwie pozbawiona pragmatycznych motywacji, nie wspominając o jakiejś z góry przyjętej tezie. Drzeżdżon, sekundując pragnieniu afirmowania nieuchwytniej tajemnicy (Prawdy), ukazuje jej tekstowy charakter, to znaczy zależność od wielu opowieści, które ją przekazują. W ten sposób metafizyczna prawda okazuje się zdeterminowaną przez rozmaite narracje i konteksty wieloznacznością. Drzeżdżon rzecz jasna nie określi tego w ten sposób w swoim programowym szkicu. Posługuje się słownictwem nowoczesnego dyskursu literackiego, co nie znaczy, że pod deklarowanymi nazwami i pojęciami nie skrywa się już w praktyce pisarskiej inny „desygnat”. Widoczna oczywistość, ocierająca się o banał, użytych formuł i argumentacji definiujących pisarskie credo prowadzi do wniosku, że dla Drzeżdżona nowoczesność z jej obsesjami jest naturalnym polem odniesień, czy, mówiąc precyzyjniej, środowiskiem, w którym się bezrefleksyjnie porusza, nie podejmując prób jego dekonstruowania.

Hipoteza dotycząca fascynacji Realnością jako poznawczym i estetycznym wyzwaniem, jakie postawiła przed sobą dwudziestowieczna literatura, a także ideą Autonomii jako kolejnego fantazmatu literackiej dwudziestowieczności, znajduje potwierdzenie w programotwórczej refleksji Drzeżdżona. Możemy przyjąć, że problematykacja Realności w pisarstwie autora *Upiorów*, a w konsekwencji również problematykacja zabiegów i środków jej poszukiwania i konstruowania dokonuje się nie w wyniku totalnej anihilacji norm i założeń, pomysłów i inspiracji właściwych literaturze nowoczesnej, lecz ich nowego zaadaptowania. Drzeżdżon niejako obraca modernizm przeciw modernizmowi (nawet jeśli, jak sygnalizowaliśmy, dzieje się to nie do końca świadomie). Wrażenie chaotycznej fabularnej fantasmagorii rodzi się w drodze przemyślanego zabiegu, choć jego intencja i efekt nie muszą się pokrywać.

Należy zapytać o relacje między poszczególnymi tekstami w obrębie twórczości Drzeżdżona: czy wszystkie z jednakową intensywnością dowodzą, że pisarz oddaje się poszukiwaniom Realności, że realizuje postulaty wyłożone w *Ulotnej kruchości literatury*, a w konsekwencji rozważyć, jakich kategorii i jakiego klucza należy użyć, aby ująć Drzeżdżonowskie teksty we właściwy dla nich sposób. *Fantastyka, baśniowość, alegoryczność, mitologizacja, mityzacja* jako pojęcia mające określone zaplecze teoretyczne, być może nie do końca oddają to, co stanowi o swoistości artystycznej propozycji Drzeżdżona, który sytuuje własne narracje na przecięciu różnych konwencji, które umownie można określić jako nierealistyczne. A gdy spojrzymy na twórczość Jana Drzeżdżona od strony dotychczas pomijanej<sup>14</sup>, a więc zwrócimy uwagę na teksty, które mają kwalifikację literatury dziecięcej i/lub młodzieżowej, to mogłoby się okazać, że w tym rejestrze kumulują się poetologiczne właściwości tego pisarstwa, a także ujawnia się pewne światopoglądowe stanowisko niekoniecznie tożsame z autotematycznymi refleksjami *Ulotnej kruchości literatury*.

W trylogii o Patalonkach<sup>15</sup> oraz w *Tajemnicy bursztynowej szkatułki*<sup>16</sup> Drzeżdżon kreuje światy równie intrygujące jak w pozostałych tekstach prozatorskich. Reprezentatywną ilustracją prawidłowości Drzeżdżonowskiej prozy może stanowić porównanie powieści dla dzieci.

Autor komponuje historię Joanny w *Tajemnicy bursztynowej szkatułki*, pierwszej powieści dla dzieci, dbając o pewien logiczny porządek. Opowieść ma określone zaplecze ideologiczne, które ujawnia się dopiero w momencie zrekonstruowania fabularnych ram perypetii dziewczynki. Jednocześnie, gdy konstrukcja opowieści ujawni się w procesie syntetycznego streszczenia, problematyka motywacji pisania, słowem metaliteracka warstwa tekstu również zyskuje wyrazistość.

Joanna, bohaterka i narratorka *Tajemnicy*, mieszka z rodzicami w bliżej nieokreślonym mieście. Jej relacje z matką są powikłane, to ojciec jest uosobieniem bezpieczeństwa. Nie akceptuje jej, choć właściwie nie wiadomo dlaczego (potem Joanna wyznaje: „Zawsze miałam jakieś dziwne pragnienie, które wiązało się z brakiem matki takiej, jakiej bym chciała. Czułam niedosyt czegoś,

---

<sup>14</sup> Wyjątek stanowi propozycja interpretacyjna H. Berezy (*Widzenie*, dz. cyt.) oraz szkic G. Skotnickiej „*Tajemnica bursztynowej szkatułki*” oraz „*Kraina Patalonków*” Jana Drzeżdżona, czyli meandry wyobraźni, „Gdański Rocznik Kulturalny”, t. 11, 1988.

<sup>15</sup> *Kraina Patalonków*, Warszawa 1978; *Poszukiwania*, Warszawa 1986 (pierwsze wyd. 1980); *Wśród ludzi*, Warszawa 1981.

<sup>16</sup> *Tajemnica bursztynowej szkatułki*, Warszawa 1977, dalej w tekście jako T z numerem strony.

nawet gdy było mi zupełnie dobrze, to na samym dnie, gdzieś w samym środku piersi odczuwałam głód albo jakąś wielką próżnię” (T, s. 76-77). Pobrzmiwiają w tej autorefleksyjnej uwadze feministyczne koncepcje symbolicznego zabójstwa matki. Ucieka z domu i postanawia żyć w górach razem z kolegą, Andrzejem. Odnajdują ich policjanci i sprowadzają do rodziców. Potem w sąsiedztwie zamieszkuje chłopiec, Miergien, który będzie towarzyszem zabaw Joanny.

Razem podróżują do Krainy Snów (nie chodzi o metaforę śnienia, ale o faktyczne zanurzenie w jakichś onirycznych rejestrach rzeczywistości), schodzą przypadkowo poprzez dziurę w pniu parkowego drzewa do świata umarłych, stamtąd do Podziemia, gdzie rządzi książę Adam, a tam odwiedzają Państwo Ptaków. Adam oprowadza Joannę po, jak sam je określa, baśniowym królestwie. W trakcie tej eskapady Joanna kilkakrotnie mówi, że nie wie, co jest prawdziwe. Zresztą taką wątpliwość będzie wyrażać stale w toku swojej narracji. Adam uspokajając Joannę, wyjaśnia: „Wszystko jest snem, wszystko jest prawdą i wszystko jest iluzją” (T, s. 123). Drzeżdżon każe Joannie skonfrontować własną podmiotowość z potencjalnie niebezpieczną wiedzą o problematycznej naturze poznania i wątpliwej pewności, jaka miała by być jego efektem. Choć oczywiście dzieje się to w nieracjonalnej sferze Krainy Snów, co, jak można przypuszczać, odbiera pouczeniom Adama sprawczą moc. Ale czy w istocie baśniowy książę nie formułuje czegoś w rodzaju instrukcji nieufności wobec zbyt daleko idącej wiary w autorytet *Cogito*? Dziewczynka podróżuje przez sferę faktycznie złudnych doświadczeń, gdy z Andrzejem trafiają do hippisowskiej komuny i zażywają narkotyki psychoaktywnie zaburzające percepcję. Joanna powiada wówczas: „Czuję się odarta ze wszystkiego, co dotąd w życiu miałam, co wydawało mi się tak bardzo ważne. Straciłam dzieciństwo. (...) Nigdy nie sądziłam, że odbędzie się to w takich okolicznościach, myślałam, że odbędzie się przy pięknie udekorowanym stole, obok będzie siedział mój ojciec, a z przodu Andrzej, będzie mógł teraz być moim chłopakiem” (T, s. 32-35). Narkotyczne zaburzenie świadomości nadwątła dziecięcość Joanny, co w kontekście późniejszego zwiedzania Królestwa Snu, niebudzącego niepokoju „ja” Joanny, okazuje się rzeczywistym zagrożeniem. Drzeżdżon przeprowadzając zestawienie dwóch nierealności: sztucznego pobudzania fantastyczności świata poprzez pochodną praktycznego Rozumu w postaci narkotyku (złobnego wytworu nauki, działającej niejako wbrew *Ratio*, które ją uzasadnia) oraz fantastyczności jako prawdziwego doświadczenia ontologicznej niespoistości świata (przenikania się różnych planów ontologicznych), nobilituje drugą z nich, bowiem nie zagraża Joannie, a wręcz poszerza jej świadomość. Nie-



bezpieczeństwem nie jest relatywność, lecz radykalna racjonalność sztucznie wyzwalająca poczucie wieloznacznej Realności.

Po powrocie do domu, Joanna musi skonfrontować się z ojcem Andrzeja, który przerwał jedną z ich wcześniejszych eskapad. W trakcie sprzeczki okazuje się, że to on jest prawdziwym ojcem Joanny. Dziewczynka ucieka z domu, zabierając jedynie „czerwony płaszcz, w którym przypomina czerwonego kapturka” (T, s. 142). Autostopem dostaje się do portu. Awantura rozgranicza przygody małej Joanny – *Tajemnica* przeistacza się wówczas z opowieści o kompensacyjnych próbach narracyjnego przepracowania traumatycznego niezrozumienia córki przez matkę w awanturniczą opowieść o poznawaniu reguł, jakie rządzą porządkiem społecznym. Port okazuje się miejscem fałszywych obietnic fantastycznej egzotyki – trwa tutaj gorączkowy ruch, przeładowywanie towarów i knajpiane życie.

Dziewczynka ukrywa się na statku i tam poznaje kucharza Marcina i kuchcika Karola. Marynarze transportują broń na wyspę, z której pochodzi kuchcik. We trójkę obezwładniają załogę, zatapiają statek i dopływają wpław do wyspy. Miejsce jest zamieszkane przez dobrotliwych, acz silnych tubylców, których chce zniewolić przybysz z zewnątrz, mieszkający od dawna pośród nich, lecz wierny kapitalistycznemu sposobowi myślenia o świecie. Jest karykaturalną figurą nowoczesnej, pragmatycznej racjonalności. Marzy o plantacjach kawy uprawianych przez podległych mu niewolników, którymi staną się tubylcy. Uwalnia marynarzy (Joanna i jej sojusznicy oczywiście nie pozwolili utonąć załodze) i zaczynają opanowywać wioskę, a następnie pozostałe tereny. Joanna jest zafascynowana wyspą, „rajskim ogrodem stworzonym jej wyobraźnią” (T, s. 184), oraz autochtonami, którzy są zupełnie inni niż cywilizowani ludzie Zachodu. W jej podziwie daje o sobie znać postrzeganie Natury i pierwotności ukształtowane myślą Jana Jakuba Rousseau. Od tubylców emanuje spokój i dziwna dostojność, są bowiem częścią natury-wyspy. Łagodni wypiarze wbrew pozorom nie są naiwni i gdy perspektywa skolonizowania wyspy zaczyna być realna, stają w obronie swojego świata. Konfrontacja jest nieuchronna, ale ostatecznie dzięki sprytowi kucharza udaje się wypędzić ciemżycieli bez rozlewu krwi. Zamiast szczęśliwego zakończenia Joanna dekonstruuje baśniową logikę i dystansuje się od niej, zdradzając własne uwikłanie w lektury:

W pewnej chwili przychodzi mi do głowy dziwna myśl, czytałam w baśniach, że takie przygody kończą się tym, że bohaterka zostaje księżniczką i obejmuje całą wyspę we władanie. (...) Nagle pojmuję, na czym polega cała pomyłka tamtych

księżniczek, bo jakże one mogą zawładnąć wyspą, skoro pochodzą z innych krajów; myślę, że nigdy nie potrafią wnikać w do głębi natury nowej wyspy tak bardzo, jak jej stali mieszkańcy. (T, s. 197)

Dziewczynka zanim opuści wyspę dostaje w prezencie od żony księcia bursztynową szkatułkę z tajemniczą zawartością. Joanna wraca do miasteczka i ratuje życie fałszywemu ojcu. W szpitalu otwiera szkatułkę, która, jak się wówczas okazuje, zawiera cudowną wodę z wyspy – eliksir młodości i lek na wszelkie choroby. Bohaterka kończy swoją opowieść dziwnym morałem: „Kiedy już na dobre wejdziesz w świat ludzi dorosłych, nigdy nie zapomnę o moich fantastycznych dziecięcych podróżach w tajemniczą krainę baśni” (T, s. 240).

Kłopoty z wyznaczeniem ontologicznych granic różnych zakresów rzeczywistości<sup>17</sup>, poznawcze skutki tych problemów, relatywizowanie opozycji „naturalne” i „cywilizowane”, a także konsekwencje działań pragmatycznego rozumu ludzkiego tworzą siatkę problemową tej opowieści. Fabularne konwencje, które mają unieść ciężar tych zagadnień, są odpowiednio dobierane. W zarysie fabuły widać, że Drzeżdżon komponuje powieść z dobrze znanych elementów. Dziecko przeciwstawiające się dorosłym, widzące dalej i głębiej, córka skonfliktowana z matką, podróż w nieznanne miejsca (zarówno ontologiczne jak też geograficzne) będąca metaforycznym samopoznaniem, antagonizm dobrych dzikusów i złych kolonizatorów.

Drzeżdżon świadomie dopasowuje kwestie, które mogą uchodzić za uniwersalne prawdy, i przypisuje je baśni (część domowa), natomiast te jawnie nowoczesne – rezerwuje dla powieści przygodowej (część wyspiarska). Zarówno fantastyczno-oniryczne wędrówki Joanny, jak też awanturnicze perypetie zostały podporządkowane temu samemu celowi: dydaktyce modernistycznych reguł terażniejszości. Drzeżdżon w rzeczywistości pokazuje z dystansu konwencji literatury dziecięcej, że miejsce uniwersalnych problemów, które tematyzowały baśnie i mitotwórcze opowieści, zajęły trudne do przeniknięcia zasady nowoczesnej racjonalności. Joanna otrzymuje w nagrodę za swój trud, wraca do do-

---

<sup>17</sup> Joanna zastanawia się nad własną Realnością w zasadzie ciągle, do momentu ucieczki na statek, na przykład: „Gdzie ja jestem? (...) Może to tylko sen. Może za chwilę obudzę się w swoim pokoju (...)” (T, s. 177). Swoje wątpliwości wyraża dobitnie: „Jak myślisz (...) ja tu jestem czy też moje baśniowe wcielenie? Powiedz, jak myślisz?” (T, s. 129), już na statku, po doświadczeniu wielokrotnie złożonej Realności będzie się obawiać, że rzeczywistość jest zbyt płaska: „nie chciałabym mieć takiego snu, z którego nie można się już przebudzić w jakąś inną rzeczywistość” (T, s. 150). W trakcie podróży trawą powie: „Po raz pierwszy w życiu zawahałam się nad prawdziwą rzeczywistością i nagle jakbym zrozumiała co znaczą nasze wyobrażenia dla nas, że to właśnie one są rzeczywistością” (T, s. 214).

mu, uzdrawia ojca, ale oznacza to zarazem, że musi stać się dorosła – zapomnieć o dziwnych przygodach, a zatem przyjąć zdroworozsądkową i wulgarnie pragmatyczną perspektywę oglądu świata i funkcjonowania w społeczeństwie. *Tajemnica* okazuje się więc tajemnicą nie tylko baśniowego artefaktu, które niweluje wpływ największego zagrożenia – śmierci – ale także schizofrenicznego życia w terażniejszości. Joanna doświadczyła niejednoznacznych i dziwnych wydarzeń (niby-sny, wędrówki w podziemiach, zwiedzanie onirycznych krain, narkotyczne wizje), następnie przemocy Rozumu, którą posługuje się człowiek Zachodu, by ostatecznie wrócić do rodziców i zakończyć proces socjalizacji, a tym samym poddać się „dorosłej” logice Wyparcia i Sublimacji. Drzeżdżonowska opowieść nie jest w stanie przywrócić mitycznego porządku przednowoczesnego świata i w tym sensie mamy do czynienia ze „słabą” estetyką fantastyczną, która nie potrafi konkurować z literaturą realistyczną.

Wydaje się, że Drzeżdżon pozostaje daleki od prób powtórnego zaczarowania świata poprzez mitologizacyjne zabiegi. Historia Joanny stanowi raczej instruktażową opowieść o ambiwalentnej naturze dwudziestowiecznego porządku społecznego. Ukazując niejednoznaczności tkwiące w modernistycznym światopoglądzie, zwraca uwagę na sposób ich niwelowania. Tym samym to, co nieostre i wieloznaczne, czego nie sposób zamknąć w opozycyjnych podziałach i jasno skategoryzować, znajduje się w centrum próbującego zyskiwać na klarowności sposobu myślenia, który zakłada zacieranie opozycji i afirmowanie wieloznaczności. Drzeżdżonowski dydaktyzm zatem również musi być ambiwalentny: tekstowa inscenizacja doświadczeń fantastycznego świata nie może oddziaływać na praktykę codzienności według jej pragmatycznych zasad, choć jest zupełnie możliwa i realna. Właśnie Realność, tak istotna dla modernistów, w powieści Drzeżdżona jest już czymś innym – jakością, która rodzi się w wyniku narracyjnych operacji i stylistycznych zabiegów, przestaje istnieć jako przygotowująca o melancholię *Tajemnica*. Joanna wszak opowiada, snuje historię właściwie bez przerwy. Rozpoznając swoją narracyjną skłonność, akcentuje obojętność wobec poznawczych kwalifikacji prawdy lub zmyślenia:

„Ogromnie lubię bajki. Ojciec zawsze twierdził, że mam niezwykle rozwiniętą wyobraźnię. Ja też tak sędzę, wszystko potrafię sobie wyobrazić” (T, s. 83).

Nie ma innej kontrpropozycji narracyjnej, która stanowiłaby racjonalną przeciwwagę i tym samym sytuowała fabulację Joanny jako dziecięce bredzenie. Świat istnieje wyłącznie dzięki narracyjnej sprawności Joanny, nie zaś

uprzednio, przedśłownie. I tak jak język, jest poza sankcjami moralnymi i prawdziwościami, tak też historia bohaterki, jej perypetie nie mogą być inaczej oceniane. Joanna określa fabulatorską predylekcję jako zdolność „wyobrażenia sobie wszystkiego”, lecz to nie sprawia, że dziewczyna kłamie, referując swoje fantastyczne perypetie. Czytelnik nie ma dostępu do takiego wariantu powieściowej rzeczywistości, który nie rodziłby się jako interpretacja Joanny, zatem nie wiadomo, co miałyby być „obiektywne”, a co wyobrażone (zmyślane). Pytanie, czy to wszystko zdarzyło się naprawdę, nie ma sensu (nikt go zresztą w tekście *Tajemnicy bursztynowej szkatułki* nie zadaje, jedynie Matka Joanny powątpiewa w „zmyślenia” córki), bowiem prawda jako kategoria poznawcza traci uprzywilejowaną rolę. Joanna nie zmyśla, lecz czyta rzeczywistość i jednocześnie ją opowiada – kreacja i interpretacja są tutaj nierozłączne, tkwią w dialektycznym sprzężeniu.

Kolejne powieści dziecięce, tworzące cykl o Patalonkach, małych humanoidealnych istotach mniejszych od mrówki, zostały właściwie zupełnie pozbawione moralizatorsko-dydaktycznych elementów. *Patalonki* pozostają dalekie od baśniowości z właściwą jej, rozumianą po Bettelheimowsku, nauką interpretacji własnych wyobrażeń według reguł porządku symbolicznego. Pierwsza powieść, *Kraina Patalonków*, dotyczy wyprawy zainicjowanej przez dwójkę tych istotek, rodzeństwo Agnieszka i Gustawa, w celu odnalezienia legendarnej Wielkiej Wody. W *Poszukiwaniach*, drugiej części trylogii, Patalonki osiedlają się na Zielonej Wyspie, zaś ostatnia część, *Wśród ludzi*, traktuje o zakorzenieniu Patalonkowej społeczności pośród mieszkańców miasta. W rzeczywistości Patalonków nie istnieją przejawy świata, z którymi nie mogą wejść w kontakt, brak również granic, których mimo drobnych rozmiarów nie mogłyby przekroczyć. Są spersonifikowaną ciekawością pozbawioną totalitarnych ambicji. Z jednej strony chcą poznać wszystko, lecz akceptują własną niezdolność do zrozumienia wszystkiego. Wędrują, poznają świat zwierząt, ludzi, lecą w kosmos, pomagają naprawiać wszechświat, walczą z niesprawiedliwością. Przed wszystkim zaś podróżują i doświadczają kolejnych przygód, równie zasadnie można byłoby powiedzieć, że wszystko przydarza się im, bez pragmatycznych ambicji, niejako zupełnie bezinteresownie. Cykl o Patalonkach przypomina zresztą w tym sensie wydane w tym samym okresie powieści Marka Słyka<sup>18</sup> oraz awanturni-

---

<sup>18</sup> Marek Słyk, *Gra o super-mózg*, Warszawa 1982; *W barszczu przygód*, Warszawa 1980; *W rosole powikłań*, Warszawa 1982; *W krupniku rozstrzygnięć*, Warszawa 1986.

czo-przygodowe powieści Maxa Larsa (Stefana Chwina)<sup>19</sup>. Nawet najdziwniejsze i najbardziej zaskakujące historie stają się udziałem Patalonków. Polecą więc na przykład rakieta w kosmos. Odkryją we wszechświecie dziurę, galopując po gwiazdnych łąkach na grzbiecie jelenia i pomogą ją zszyć krawcowi, który przybył z miasta. Ratuja Leśniczego i Leśniczynę z rąk bandytów. Walczą ze złym Czarnoksiężnikiem. Jedyłą stałą rzeczą w tej narracji są same Patalonki. Ta opowieść jest najbardziej – w pewnym sensie – nadrealistyczną historią stworzoną przez Drzeżdżona. Patalonki wolne są od niemal wszelkich determinacji i uwarunkowań, działają zgodnie z przeświadczeniem o niejednoznaczności i niejednorodności otaczającego świata oraz podzielają przekonanie, że racjonalność nie ma monopolu na konceptualizowanie rzeczywistości. Cykl (a także każda część) nie ma wyraźnego szczęśliwego morału-zakończenia, właściwego baśni. Finał pozostaje otwarty – Patalonki opowiadają swoje przygody wszystkim, którzy słuchają. Narrator wykonuje jedynie arbitralny gest zamknięcia.

Same Patalonki są utkane z intertekstualnych nawiązań: krasnoludki, skrzaty, elfy, trole ale także, owady (mrówki, pszczoły), mikroorganizmy i wreszcie dzieci tworzą konceptualną siatkę odniesień, w której Drzeżdżon umieścił małych bohaterów. Patalonki stanowią hybrydę złożoną ze sprzecznych elementów: kuche, delikatne, naiwne, infantylne, a zarazem wytrwałe, wytrzymałe, dociekliwe, uparte. Przypominają ludzi, choć nie wiedzą, kim jest człowiek. Drzeżdżon kreuje w figurze Patalonka Innego-Obcego, który będąc podobny do człowieka, jednocześnie jest nieludzki przede wszystkim w sensie poznawczym. Ich filigranowy rozmiar sprawia, że są właściwie niedostrzegalną częścią świata, choć jednocześnie, jak ma to miejsce w *Tajemnicy bursztynowej szkatułki*, stanowią centrum odwróconej rzeczywistości, gdzie to, co niemożliwe lub nieistotne z perspektywy ludzkiego Rozumu, jest oczywiste i naturalne, zaś to, co oczywiste przeistacza się w fascynujące zjawisko, niedające się łatwo wpisać w ramy nieludzkiego doświadczenia Patalonków. Konfrontacja tego nieludzkiego wymiaru, który mimo wszystko pozostaje analogiczny względem człowieka i jego praktycznych oraz dyskursywnych artefaktów, przedmiotów i konceptów, wydaje się najbardziej interesować Drzeżdżona, choć nie można mówić o utożsamieniu, raczej o łagodnym nicowaniu w kierunku eksponowania różnicy nieludzkiego spojrzenia kryjącego się w ludzkim „ja”. Kreacja odmienności Patalonków przywodzi na myśl literackie reprezentacje obcości znane

---

<sup>19</sup> Max Lars (Stefan Chwin), *Ludzie-skorpiony. Przygody Joachima El Toro na wyspach archipelagu San Juan de la Cruz*, Bydgoszcz 1985; *Człowiek – litera. Przygody Aleksandra Umwelta podczas akcji specjalnej w Górach Santa Cruz*, Bydgoszcz 1989.

z klasycznego *science fiction*, gdzie od strony konceptualnej próbowano zmierzyć się z absolutnie nieludzką optyką ontologiczną. Jednakże dziecięca naiwność Patalonków i skłonność do ciągłych zdzwień sprawiają, że Patalonki są mimo wszystko bardziej ludzkie niż sam człowiek.

Drzeżdżon, co może wydawać się zaskakujące, pisze swoje ludyczne, młodzieżowo-dziecięce historie w zgodzie z myślą Nietzschego: „Kto żyje jak dzieci – to znaczy, nie walczy o chleb powszedni jako też nie wierzy, by jego uczynki miały jakieś ostateczne znaczenie – ten bywa zawsze dziecinny”<sup>20</sup>. Dziecięca obojętność wobec użyteczności staje się w dziecięcej prozie autora *Karamoro* synonimem wieloznaczności, z którą boryka się pisarz i jego bohaterowie i którą jest „zarażona” Realność. Aforystyczne spostrzeżenie autora *Narodzin tragedii* możemy właściwie odnieść do Drzeżdżona-pisarza również w tym sensie, że nie troszczy się o praktyczne zastosowania własnych opowieści wolnych od doktrynerstwa. Kaszubski prozaik, stroniąc od komentowania teraźniejszości, wyrażając brak zainteresowania dla literatury realistyczno-obyczajowej, ale jednocześnie uchylając się przed czysto rozrywkowym pisaniem fantastyki, nie zabiega o to, „by jego uczynki miały jakieś ostateczne znaczenie”, podobnie Joanna i Patalonki nie pragną zdominować świata poprzez odkrycie jego wszystkich poznawczych zawiłości. Jego literackie działania, opatrywane mianem kreacjonistycznych, fantastycznych, autonomicznych bądź antyrealistycznych, nie są interwencyjne. Powieści nie muszą realizować jakichś praktycznych funkcji, a pisarz nie włącza się w obieg „dorosłych” idei i niejawnych motywacji, jakie skrywają się za pisaniem.

Jakiego wobec tego czytelnika projektuje Drzeżdżon? Najkrócej możemy odpowiedzieć – lektora z dziecięcą naiwnością, o której pisał Nietzsche, choć wiek jest sprawą drugorzędną – raczej kwestia świadomości wolnej od totalistycznego myślenia racjonalnych i praktycznych dorosłych jest tutaj najważniejsza. Dziecięcość pozostaje atrybutem światopoglądowym, dyspozycją, która pozwala wejść w kontakt ze światem na odmiennych zasadach, według których korzyść (materialna czy pragmatyczna) nie istnieje. Dziecięce „ja” pozostaje wolne od podobnych pragnień.

Zgodnie z zaproponowaną perspektywą lektury *Tajemnica bursztynowej szkatułki* i cykl o Patalonkach mogą stanowić przykłady wariantów Drzeżdżonowskiej prozy. *Tajemnica* skupia cechy właściwe opowiadaniom *Upiory*, powieściom *Wieczność i miłość*, *Oczy diabła*, *Okrucieństwo czasu*, „Patalonki”

---

<sup>20</sup> F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 260. Por. M. Zaleski, *Czarna dziura*, [w:] tenże, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 103.

zaś są bliższe *Leśnej Dąbrowie*, *Rozkoszom miłości*, *Miastu automatów*, *Karamoro*.

Jeśli pokusimy się o zwięzłe przedstawienie zarysu fabularnego powieści *Drzeżdżona* (co zakrawa o paradoks, zważywszy, że dzieło jest ewidentne), to elementem, którym się powtarza w różnych wariacjach i zapewnia spójność narracji, jest bohater, który, po pierwsze, jest poddawany działaniu przemocy symbolicznej, po drugie, przechodzi intensywny kurs zasad i reguł praktyk społecznych. Z drugiej strony tej prawidłowości przeciwstawimy utwory, w tym przypadku trylogię o Patalonkach, pozbawione wyraźnego bohatera, w których albo fabuła jest trudna do uchwycenia, bowiem czasoprzestrzeń podlega ciągłym zmianom, albo wydarzenia są intensywne i ich nagromadzenie niejako zdominowuje pozostałe aspekty tekstowego świata, doprowadzając do hipertrofii fabuły, w której postaci są jedynie podrzędnymi elementami. Niezależnie od owych różnic *Drzeżdżonowskie* opowieści przenika pewien porządek, co nie znaczy jednak, że powstają pod dyktando wyraźnej tezy ideologicznej.

Wspomniane właściwości wynikają z następującego założenia. Dialektyka przeciwieństw stanowi zasadniczą metodę (i jednocześnie przedmiot refleksji) organizacji znaczeń *Drzeżdżonowskich* tekstów. Przeciwstawienia pochodzą z różnych rejestrów i odnoszą się do różnych aspektów, modyfikują się w zależności od określonego tekstu, raz odwołują się do rozróżnienia na naturalne i kulturalne, innym razem do świadomości „ja” i zewnętrznej wobec niej rzeczywistości lub też są skorelowane na przykład z kwestiami poznawczymi: uzasadnieniem tego, co uznawane bywa za realne bądź fantastyczne. *Drzeżdżon* utrzymuje myślenie opozycjami w stanie permanentnego pobudzenia, nieustannie odwołując się do przyzwyczajęń poznawczych i estetycznych czytelnika. Sięga po rozwiązania, które to napięcie będą potęgować i dzięki nim efekt fantastyczności będzie wzmacniany.

Wydaje się zatem, że *Drzeżdżonowskie* opowieści nie mają wiele wspólnego z porządkiem teraźniejszości i stosunkami panującymi w realiach społecznych drugiej połowy XX wieku. Pisarz świadomie kreuje teksty, które a priori wyłączają się ze społecznych doświadczeń konkretnego czasu. W tym sensie piarstwo *Drzeżdżona* idealnie realizuje prerogatywę nowoczesnej literatury – fantazmatyczne pragnienie autonomii<sup>21</sup>. Przy uważnej lekturze wyczulonej na możliwe aluzje metaliterackie nie sposób utrzymać tego twierdzenia bez istotnych zastrzeżeń w kontekście całego dorobku prozatorskiego. *Drzeżdżon* trzy-

---

<sup>21</sup> J. Orska, *Przełom...*, s. 174-175.

ma się z dala od jawnie ideologicznych tez, nie angażuje się w problematykę terażniejszości z jej powikłaną dynamiką społecznych oczekiwań wobec literatury jako instytucji. Brak zainteresowania jest jednak pozorny, podobnie jak pozorna jest mitologizacja – nowoczesna terażniejszość raz po raz daje o sobie znać wdzierając się w tę, rzekomo, autonomiczną rzeczywistość tekstową. Na marginesie zresztą warto wspomnieć, że w Drzeżdżonowskich światach kapitalistyczna racjonalność i pragmatyka konsumpcji dóbr niemal zawsze budzi niepokój.

Niemożliwość całkowitego odcięcia się od ładu terażniejszości wynika z niewyartykułowanej wprost prawdy, że tekstotwórcze działania mają piętno nieusuwalnej arbitralności. Pozaliteracki kontekst, w którym zanurzone się Drzeżdżonowskie utwory, wnika w ich tkanę, jakby autor nie był w stanie ich okiełznać. Pozatekstowe realia konstytuujące literaturę nie pozwalają się usunąć lub też, co równie prawdopodobne, autor rezygnuje z ich eliminowania, rozumiejąc, że podobne próby kreowania zupełnie autonomicznych światów są niemożliwym i nieziszczalnym, a przez to fantazmatycznym pragnieniem. Efekt realności i efekt fantastyczności są wszak mistyfikacyjnymi sztuczkami, dzięki którym znaczące udają znaczone. Drzeżdżon, jak przypuszczamy, jako pilny czytelnik modernistycznych lektur dostrzega, że analogiczne wysiłki podejmowane przez rozmaitych awangardzistów i innowatorów napotykały na ten problem.

Z jednej strony Drzeżdżonowskie pisarstwo wydaje się kolejną wersją modernistycznej obsesji Realności – fantastyczne i fantasmagoryczne opowieści są w tej perspektywie podporządkowane próbom dotarcia do metafizycznego sedna Rzeczywistości, z drugiej – teksty autora *Leśnej Dąbrowy*, wolne od prostego moralizatorstwa i komunikowania wyraźnych tez (a ujmując rzecz precyzyjniej, pouczenia w nich zawarte komunikują uniwersalne prawdy, które z uwagi na powtarzalność mają wręcz trywialny charakter, co sugeruje, że ich wprowadzenie może mieć ironiczny cel) ciężą ku bezinteresownej, jak sądzimy, zabawie, eksplorują możliwości, jakie daje kombinowanie fabuł i narracji czerpanych nie tylko z rezerwuaru dwudziestowieczności, ale szerzej z kultury Zachodu. Trudności z klasyfikowaniem powieści Jana Drzeżdżona wynikają ze świadomej strategii pisarskiej, która refleksyjnie traktując modernistyczną literackość, nie pozwala zastygać tekstom w konkretnej konwencji. Drzeżdżon unieumożliwia wręcz w niektórych przypadkach klarowne rozstrzygnięcie nie tylko genologicznego statusu tekstu (baśń, mit, przypowieść, powieść grozy, literatura przygodowa, dydaktyczna powiastka dla dzieci), ale, co ważniejsze, zawiesza



możliwość wyboru między poznawczą a ontologiczną orientacją tekstu<sup>22</sup>, sytuując się tym samym w ramach późnej nowoczesności. Mimo ewentualnych słabości artystycznych tekstowe uniwersum Drzeżdżona powstaje w drodze refleksyjnego przepracowania modernistycznych poszukiwań, obsesji i idiosynkrazji estetycznych, myślowych czy światopoglądowych. Zarazem Drzeżdżon pokazuje atrakcyjność modernistycznych rozwiązań, doprowadza je do kresu<sup>23</sup> i akcentuje swego rodzaju niemożliwość rezygnacji z oferty nowoczesnego dyskursu literackiego.

Drzeżdżon proponuje porządek w ramach kreacji tekstowej, który przeciwstawia chaosowi codzienności. Rzeczywistość wyłaniająca się z jego powieści rządzi się jasno określonymi prawami. Z jednej strony jest efektem modernizacji – nieustannie przeziiera krytycyzm motywowany racjonalizmem i zwątpienie w przedświeceniowe wartości; z drugiej – funkcjonuje mimo, a nawet na przekór, nowoczesności. Pisarz ciągle snuje tę samą opowieść w różnych wariantach, kreując sugestywną i relatywnie spójną wewnątrznie wizję świata, która przeciwstawia się *modernitas* na poziomie empirycznym (to znaczy Drzeżdżon konstruuje rzeczywistość inną od znanej nam, a wręcz alternatywną lub też konkurencyjną) ale także na poziomie konceptualnym. Pęknięcia i niekonsekwencje, jakie przytrafiają się Drzeżdżonowi są szczególnie intrygujące, lecz nie poddają w wątpliwość jego zasadniczego zamiaru – kreacji rzeczywistości odmiennej niż podsuwa codzienność, a zarazem tożsamej z nią.

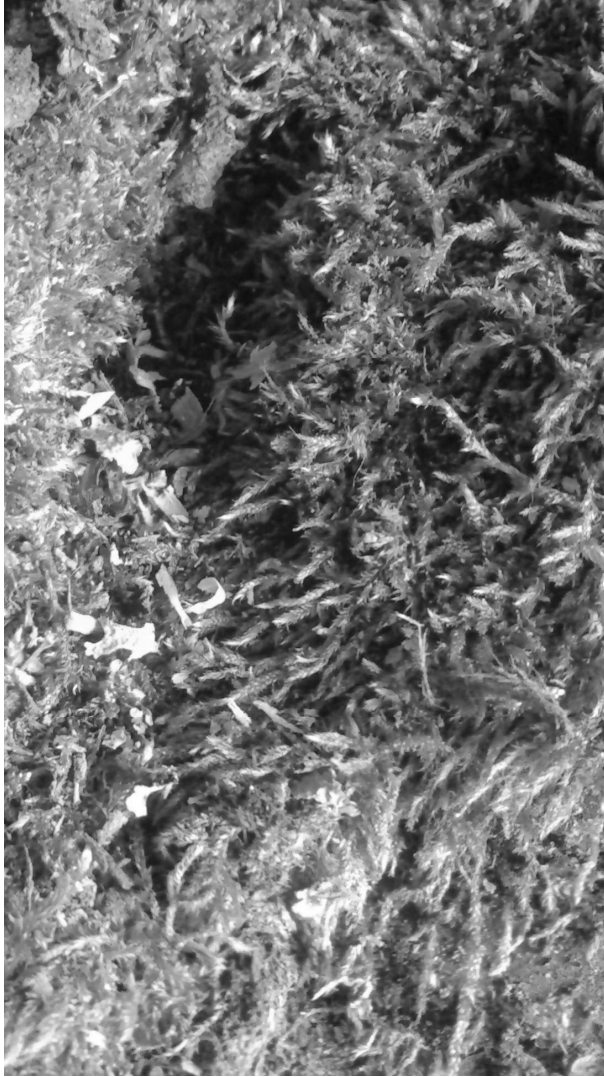
### Abstract

The author analyses four novels for juvenile readers by Jan Drzeżdżon “The Secret of the Amber Box” (*Tajemnica bursztynowej szkatułki*), “The Land of Patalonki” (*Kraina Patalonków*), “The Search” (*Poszukiwania*) and “Among the People” (*Wśród ludzi*). He points out that this children's fiction has all characteristic elements of Drzeżdżon's writings. What is more its fantastical reality emerged from ideas crucial for modernity and modern 20th century literature. Concepts of Reality and Autonomy were fundamental for modern Polish literature and therefore Drzeżdżon's fiction depended on this antinomic ideas. The author claims that Drzeżdżon tried to deal with modern literary discourse but in order to stand its paradoxes rather than remove them.

---

<sup>22</sup> B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 3-35.

<sup>23</sup> K. Rutkowski, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984, s. 81-82.



| Karol Chojnowski

## GNIAZDO ŚWIATÓW MARKA S. HUBERATHA W ŚWIETLE TEORII RECEPCJI CZYTELNICZEJ WOLFGANGA ISERA

Mimo iż kolejne teksty Huberatha ukazują się rzadko, bo w odstępach kilkuletnich, badania nad jego twórczością nie dotrzymują tempa publikacjom pisarza. Prowadzone przeze mnie badania są próbą uzupełnienia tego braku, a niniejsza analiza stanowi do tego uzupełnienia przyczynek. Powieści *Gniazdo światów*, którą będę się tu zajmować, poświęcona jest jedna z nielicznych prac badawczych zajmujących się pisarstwem Huberatha: jest to rozdział w książce Adama Mazurkiewicza *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*<sup>1</sup>. Badacz zauważa „synkretizm problemowy” powieści<sup>2</sup>: wiele uwagi poświęca wyjaśnianiu realiów świata przedstawionego oraz śledzeniu konwencji antyutopii; dostrzega też w powieści wątki autotematyczne, religijne, epistemologiczne, jednak zajmuje się nimi w nieco mniejszym zakresie. W niniejszym artykule proponuję zmianę perspektywy i spojrzenie na *Gniazdo światów* jako tekst przede wszystkim *autotematyczny*. Autotematyzm rozumiem dość szeroko, jako „określenie tej lit[eratury] (...), w której dominującą rolę grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła”<sup>3</sup>, jak również „utwory, w których wyeksponowany jest mo-

---

<sup>1</sup> A. Mazurkiewicz, *(Nie)docenione arcydzieło – Marek S. Huberath Gniazdo światów*. Wersja jedyna, w: A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007, s. 175-191.

<sup>2</sup> Tamże, s. 191.

<sup>3</sup> M. Głowiński, *Autotematyczna literatura*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 52.

ment gry (...) z konwencją literacką – ostentacyjnie naśladowujące, obnażające, przekształcające czy rozbijające szablony ujęć lit[erackich]”<sup>4</sup>. Nie wprowadzam też rozróżnienia między tekstem literackim mówiącym o samym sobie a tekstem literackim mówiącym o literaturze w ogóle. W związku z tym używam wymiennie terminów „autotematyzm”, „autoreferencyjność”, „metafikcja” czy „metaliteratura”.

W niniejszej analizie chcę pokazać, że powieść Marka S. Huberatha *Gniazdo światów*, poprzez zastosowane chwytły autotematyczne, ukazuje czytelnikowi określony sposób patrzenia na tekst literacki oraz zachęca go do odbioru powieści w tymże duchu. Owo spojrzenie na literaturę uwypukla rolę czytelnika w kreacji znaczeń tekstu i wykazuje uderzające podobieństwo do wielu idei Wolfganga Isera. Powieść spełnia wspomnianą funkcję informacyjno-perswazyjną dwiema zasadniczymi metodami: dyskursywnie oraz – jeśli można się tak wyrazić – „interaktywnie”. W wymiarze dyskursywnym powieść wskazuje – mniej lub bardziej dosłownie i bezpośrednio – na doniosłą rolę czytelnika w kreacji tekstu literackiego; czyni to z jednej strony poprzez wypowiedzi narratorów i bohaterów, a z drugiej poprzez działania i stany bohaterów, które stają się metaforą interakcji między czytelnikiem a tekstem. W wymiarze „interaktywnym” konstrukcja fantastycznego świata przedstawionego oraz rozgrywająca się w nim fabuła implikują obecność czytelnika realnego jako nieodłącznego katalizatora fabuły, tym samym zmuszając go do uświadomienia sobie swojej roli w tworzeniu sensów tekstu i zachęcając go do świadomego i aktywnego przyjęcia tej roli.

Artykuł podzielony jest na cztery części. Zacznę od omówienia teorii recepcji czytelniczej W. Isera (pkt 1); następnie (pkt 2) przedstawię treść powieści *Gniazdo światów*; w dalszej kolejności wskażę aspekty powieści decydujące o jej metafikcyjnym charakterze (pkt 3); wreszcie na koniec pokażę, jak autotematyzm tej powieści przekazuje idee związane z recepcją literatury oraz jak skłania czytelnika do zmiany nawyków interpretacyjnych (pkt 4)<sup>5</sup>. Źródłem, z którego czerpię informacje o teorii Isera, jest książka *Akt czytania. Teoria re-*

---

<sup>4</sup> J. Sławiński, *Metaliteratura*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 303-304.

<sup>5</sup> Pomijam tutaj, skądinąd istotne, wątki metafizyczne, epistemologiczne i teologiczne, które również są obecne w powieści Huberatha. Ponadto ze względów technicznych (brak miejsca) nie omawiam tych elementów autotematycznych w *Gnieździe światów*, które swą wymową odbiegają od koncepcji Isera.

cepcji estetycznej (*Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*)<sup>6</sup>. Jeśli chodzi o analizę chwytów autotematycznych w *Gnieździe światów*, to będę się odwoływał przede wszystkim do opracowania na temat metafikcji autorstwa Lindy Hutcheon<sup>7</sup>.

## 1

Wydaje się, że główną myśl teorii Isera streszcza zdanie: „sens nie jest już obiektem, który można zdefiniować, lecz efektem, którego trzeba doświadczyć”<sup>8</sup>. Iserowi chodzi o to, że wartości dzieła literackiego – podobnie jak innych dzieł sztuki – upatrywano niegdyś w jego przesłaniu. Przesłanie zaś uważane było za konkretną treść, wypowiedzianą nie wprost, lecz możliwą do rozszyfrowania. Iser twierdzi, że takie postrzeganie sensu dzieła literackiego jest zawężające i w praktyce oznaczałoby możliwość kompletnego wyczerpania znaczeń tekstu przez interpretatora. Iser zwraca uwagę, że znaczenie tekstu nie istnieje, dopóki nie zostanie wytworzone przez czytelnika w akcie czytania. „Znaczenie ma charakter imagistyczny”<sup>9</sup>, czyli charakter obrazu, a nie przekazu. Tekst literacki można potraktować jako zestaw implicytnych instrukcji dla czytelnika, według których tworzy on właśnie ten obraz. Istotne są tu dwie rzeczy: położenie akcentu na proces zamiast na produkt oraz związany z tym wirtualny charakter dzieła. Dzieło sztuki literackiej jest wirtualne, ponieważ nie jest zawarte w tekście, lecz powstaje w interakcji między czytelnikiem a tekstem. Ta interakcja jest procesem rozciągniętym w czasie oraz pewnym doświadczeniem, którego nie można przełożyć na słowa. Z jednej więc strony mamy sens jako możliwy do zwerbalizowania przekaz; z drugiej – sens jako doświadczenie kreacji wirtualnego obrazu według wskazówek zawartych w tekście.

Iser odwołuje się do teorii aktów mowy J. L. Austina. Dzieło literackie można uznać za swoisty akt mowy wypowiedziany przez autora, a skierowany do czytelnika. Akt czytania jest (lepszemu lub gorszemu) spełnieniem zadania wyznaczonego w ten sposób czytelnikowi przez autora. Wydaje się więc, że Iser przyznaje tekstowi i czytelnikowi rolę o podobnej wadze: „Dzieło literackie

---

<sup>6</sup> Posługuję się angielskim przekładem książki Isera. Wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu z języka angielskiego.

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty z pracy Lindy Hutcheon podaję we własnym tłumaczeniu z angielskiego.

<sup>8</sup> W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, tł. nieznanym, London–Henley 1978, s. 10.

<sup>9</sup> Tamże, s. 8.

ma dwa bieguny, które możemy nazwać biegunem artystycznym i biegunem estetycznym: biegun artystyczny to autorski tekst; biegun estetyczny to realizacja wykonana przez czytelnika”<sup>10</sup>. Niemniej, zdaniem Isera, możliwy jest intersubiektywny odbiór tekstu.

## 2

*Gniazdo światów* ma budowę szkatułkową, przy czym każdy poziom narracyjny rozgrywa się na innym poziomie ontologicznym, tj. w innym świecie. Wszystkie te światy można określić jako fantastyczne w takim sensie, że zawierają „elementy, które nie odpowiadają przyjętym w danej kulturze kryteriom rzeczywistości”<sup>11</sup>. Używając terminologii Rimmon-Kenan (odwołującej się do Gérarda Genette’a), można powiedzieć, że światy te są rozmieszczone na różnych „poziomach diegetycznych”<sup>12</sup>: diegetycznym, hipodiegetycznym, hipohipodiegetycznym itd.<sup>13</sup> Światy kolejnych fabuł istnieją w książkach czytanych przez bohaterów ze światów nadrzędnych. W każdym z Huberathowskich światów istnieje bowiem powieść zatytułowana *Gniazdo światów*. Jest to dzieło niezwykle, gdyż fikcyjni czytelnicy mogą wpływać na jego treść. Na przykład Ozza odłożyła książkę, żeby dać bohaterom więcej czasu na ucieczkę przed prześladowcą i dzięki temu nie zginęli. Zatem różni bohaterowie czytający ten sam egzemplarz powieści relacjonują potem fabuły znacznie różniące się od siebie.

Główny wątek rozgrywa się na poziomie diegetycznym. Gdy Gavein (alias David) i jego żona, Ra Mahleiné (vel Magdalena), wprowadzają się do nowego mieszkania<sup>14</sup>, w ich otoczeniu dochodzi do serii zagadkowych zgonów. Denatów łączy to, że przed śmiercią zetknęli się z głównym bohaterem. Jednakże Gavein w żaden sposób nie przyczynia się do ich śmierci, ani nawet jej nie pragnie, a wszystkie zgony z osobna mają swoje racjonalne wyjaśnienie<sup>15</sup>. Niewy-

<sup>10</sup> Tamże, s. 21.

<sup>11</sup> M. Głowiński, *Fantastyka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 149.

<sup>12</sup> Sh. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London–New York 2002, s. 93. Cytat podaję we własnym tłumaczeniu.

<sup>13</sup> Por. Sh. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction...*, s. 92-93 i 95.

<sup>14</sup> Każdy z powieściowych światów podzielony jest na Krainy. Wszyscy jego mieszkańcy muszą się regularnie przeprowadzać z jednej Krainy do drugiej. Jednak podróże te nie są jasno umotywowane. „Czytelnik nie ma (...) w istocie możliwości znalezienia odpowiedzi na pytanie o sens obowiązujących w (...) Krainach praw” (Mazurkiewicz 180).

<sup>15</sup> Zgony te są też zgodne z tzw. Imieniem Ważnym, które w niewyjaśniony, lecz nieuchronny sposób determinuje rodzaj śmierci noszącego je człowieka.

jaśniona jest tylko ich korelacja i narastająca liczba. Tymczasem znajomy Gaveina, Haigh, ulega fascynacji *Gniazdem światów*. Niektórzy próbują zabić Gaveina, aby „epidemia zgonów”<sup>16</sup> ustała. Gavein zdaje się jednak być niezniszczalny, a niedoszli zamachowcy giną w wypadkach. Po śmierci Haigha Gavein pogrąża się w lekturze *Gniazda światów*.

To, co Gavein odkrywa w książce, a zwłaszcza w notatkach Haigha komentujących ją, przynosi rozwiązanie zagadki epidemii śmierci. Otóż analizując i porównując właściwości poszczególnych „światów zagnieżdżonych” (181) w powieści, Haigh zauważa, że tworzą one logiczny ciąg i można je ująć w matematyczne formuły (tab. 1). Okazuje się też, że świat Gaveina i Haigha także można wpisać w ten ciąg. Wynika stąd dla nich wniosek, że i oni są bohaterami jakiejś książki oraz że istnieje świat wyższy, nadrzędny nad nimi – jest to świat, w którym my, czytelnicy realni, czytamy książkę *Gniazdo światów* autorstwa Marka Huberatha. Haigh nazywa nasz świat „Superświatem Zero” (253). Gavein wierzy w teorię Haigha. Jest przekonany, że ludzie związani z nim (Gaveinem) umierali, ponieważ ktoś czytał książkę, w której Gavein jest głównym bohaterem. „Wydarzenia biegły ze szczególną wyrazistością w jego [Gaveina] sąsiedztwie” (267-268). Bohater apeluje do czytelnika, żeby przestał czytać, bo wówczas ustanie epidemia zgonów.

O ile nie posłuchamy apelu Gaveina, możemy dowiedzieć się z epilogu, że bohater postanawia popełnić samobójstwo, aby zakończyć dramat swojego świata. Tymczasem z wyprowadzonych przez Haigha wzorów wynika, że nad „Superświatem Zero” musi istnieć jeszcze jeden, najwyższy Superświat „-1”. Haigh wywnioskował, że jest w nim tylko jeden Mieszkaniec, posiadający cechy boskie (188-190)<sup>17</sup>. Na krótko przed śmiercią Gavein wysnuwa hipotezę, że w Superświecie „-1” może się znajdować Biblioteka i Katalog, w którym wszyscy bohaterowie wszystkich *Gniazd światów* mogą się spotkać. Ostatnia scena wyraźnie sugeruje, że bohater po śmierci trafił właśnie do Katalogu<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> M. S. Huberath, *Gniazdo światów*, Warszawa 1998, s. 178. Dalsze odnośniki do *Gniazda światów* podaję w nawiasach w tekście głównym.

<sup>17</sup> Wydaje się, że Mazurkiewicz popełnia omyłkę, twierdząc, że „z zależności między liczbami tworzącymi ciąg nie wynika, by musiał istnieć świat oznaczony przez Hughę [sic!] jako zerowy, a tym bardziej »-1«” (tenże, dz. cyt., s. 188). Powieść dość wyraźnie wskazuje, że aby ciąg Fibonacciego był kompletny, muszą istnieć dwa światy, w których *Gniazdo światów* występuje tylko w jednej wersji (253, 256). Być może nieporozumienie wynika z pomieszania liczby porządkowej świata (tab. 1, lewa kolumna) z liczbą wersji *Gniazda światów* występujących w danym świecie (druga kolumna od prawej).

<sup>18</sup> Marek Oramus twierdzi, że „Dave Śmierć (...) ląduje po upadku w świecie opisanym w jednej z wersji dostępnego mu »Gniazda światów«. (...) Jest w piekle, zdegradowany o trzy

Tab. 1. Zestawienie właściwości światów zagnieżdżonych.

Lp. świata (N)	Główni bohaterowie	Liczba Krain	Liczba lat przebywania w jednej Krainie	Liczba Imion Ważnych	Liczba wersji Gniazda światów	Obszary jednolitego upływu czasu
		$(N + 1)^2$	$\frac{140}{(N + 1)^2}$	$12^N$	$F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$ dla $n > 1$ (Ciąg Fibonacciego <sup>19</sup> )	
-1	nie dot.	0	$\infty$	1/12 ( $\approx 0$ )	1	czas nie płynnie
0	?	1	140	1	1	przestrzeń (3 wymiary)
1	Gavein, Ra Mahleiné, Haigh	4	35	12	2	płaszczyzny (2 wymiary)
2	Gary i Daphne	9	$15 \frac{5}{9}$	144	3	linie (1 wymiar)
3	Jaspers	16	$8 \frac{3}{4}$	1 728	5	punkty (0 wymiarów)
4	Ozza i Hobeth	25	$5 \frac{3}{5}$	20 736	8	?
5	Jack, Linda, Zekhe	36	$3 \frac{8}{9}$	248 832	13	?

(Źródło: oprac. własne).

rzędy w dół [czyli do świata 4 – K. Ch.]” (M. Oramus, *Rozmyślania nad tlenem. Przygody człowieka czytającego*, Olsztyn 2000, s. 91). Oramus twierdzi bowiem, że „każdy świat o wyższej pozycji na drabinie jest dla tych niższych niebem, każdy zaś ulokowany niżej – jeszcze większym piekłem niż własne” (M. Oramus, *Rozmyślania...*, s. 92). Nie sposób jednak zgodzić się z tymi tezami. Przeciwno nim świadczą obserwacje Gaveina po samobójczym skoku: „Nie pamiętam, że by tu stały tak gustowne kamienie. A barwy tynku były takie nasycone. Ten bruk taki czysty, kostki tak równo ułożone” (275). To otoczenie nie przypomina zdevastowanego świata Ozzy i Hobeth. Schludność i porządek przywodzą raczej na myśl niebo, którego odpowiednikiem w powieści jest Katalog.

<sup>19</sup> „Kolejny wyraz (z wyjątkiem dwóch pierwszych) jest sumą dwóch poprzednich” (M. Śliwiński, *Ciąg liczbowy Fibonacciego*, w: *MATH.EDU.PL*, 2017 <http://www.math.edu.pl/liczby-fibonacciego> [20.01.2017]).



## 3

Występujące w *Gnieździe światów* zabiegi metafikcyjne można opisać, posługując się typologią wypracowaną przez Lindę Hutcheon (ryc. 1). Badaczka rozróżnia metafikcję jawną i utajoną (*overt* i *covert*) oraz diegetyczną i lingwistyczną, co daje razem cztery nakładające się kategorie. Metafikcja diegetyczna to taka, która zajmuje się własnym procesem narracji, lingwistyczna zaś to taka, której przedmiotem zainteresowania jest jej własny status jako świata „stworzonego ze słów”<sup>20</sup>. Spośród chwytów klasyfikowanych przez Hutcheon jako jawne diegetyczne, chwytów zastosowane przez Huberatha to parodia konwencji literackich oraz *mise en abyme*. Mianem „parodystycznej świadomości konwencji literackich”<sup>21</sup> badaczka określa m.in. omawianie procesu twórczego w obrębie tekstu literackiego. W powieści Huberatha występuje omawianie procesu recepcji, ale jest ono przedstawione jako element procesu twórczego. W *Gnieździe światów* widać też oczywiście *mise en abyme*, czyli taką budowę szkatułkową, w której fabułę diegetyczną z fabułą hipodiegetyczną (oraz hipohipodiegetyczną itd.) łączy „analogia granicząca z tożsamością”<sup>22</sup>. Jawne chwytów lingwistyczne w przypadku *Gniazda światów* to świadomość tożsamości językowej: niektórzy bohaterowie dowiadują się, że są postaciami w książce. Ta świadomość prowadzi do zaburzenia poziomów narracyjnych, gdy bohater przemawia do czytelnika. Do jawnych chwytów lingwistycznych u Huberatha zaliczyć można także zabieg typograficzny polegający na tym, że każdy poziom narracyjny jest wydrukowany inną czcionką.

Jeśli natomiast chodzi o utajone chwytów diegetyczne, to takim chwytem u Huberatha jest przyjęcie konwencji kryminału oraz fantastyki. Jak wyjaśnia Hutcheon, konwencja fantastyki, poprzez kreację nieistniejących światów, zwraca uwagę czytelnika na to, że literatura w ogóle tworzy fikcyjne światy. Natomiast autoreferencyjny potencjał kryminału polega między innymi na tym, że „czytanie [go] to akt interpretacji”, który „symbolizuje proces czytania każdej powieści”<sup>23</sup>. Ten potencjał zostaje przez Huberatha wykorzystany nie tylko na płaszczyźnie metaforycznej, lecz także na płaszczyźnie metafikcji jawnej: czytelnik zostaje bowiem uczyniony winowajcą poszukiwanym przez bohaterów (co stanowi parodię konwencji literackich i zaburzenie poziomów narracyj-

---

<sup>20</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Nowy Jork 1984, s. 104.

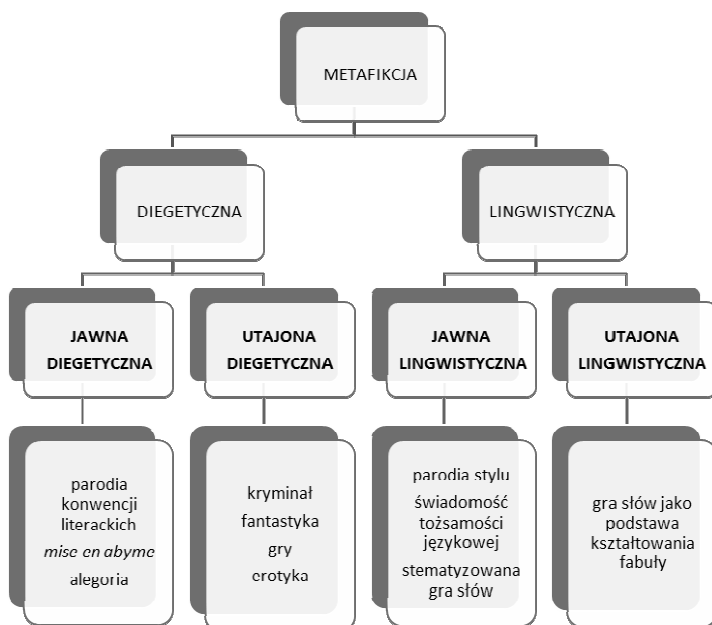
<sup>21</sup> Tamże, s. 52.

<sup>22</sup> Sh. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction...*, s. 94. Cytat podaję we własnym tłumaczeniu.

<sup>23</sup> Tamże, s. 72.

nych). Hutcheon wspomina zresztą, że „kryminał jest niemal z definicji silnie samoświadomy. Nierzadko przejawia się to obecnością autora kryminałów w samej powieści”<sup>24</sup>.

Ryc. 1. Klasyfikacja metafikcji wg Hutcheon<sup>25</sup>



(oprac. K. Ch.).

W *Gnieździe światów* występuje jeszcze jeden zabieg autotematyczny, który – parafrazując terminologię Hutcheon – określiłbym jako „świadomość tożsamości diegetycznej (narracyjnej)”. Jest to zjawisko analogiczne do „świadomości tożsamości językowej” i powiązane z nią. Widoczne jest ono przede wszystkim w głównym wątku (w świecie Gaveina). Polega ono na tym, że istotne wydarzenia rozgrywają się tylko w pobliżu głównego bohatera. Natomiast to, co przeżywają drugoplanowi bohaterowie pod nieobecność Gaveina, zostaje przez nich zapamiętane „ogólnie” (194), „bez szczegółów... (...). Nie pamiętają[ą] nic konkretnego” (195). Ta mglistość wspomnień wynika bezpośrednio z faktu „ożywiania” tekstu przez czytelnika. Ponieważ punkt widzenia

<sup>24</sup> Tamże, s. 72.

<sup>25</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic...*, s. 22-23, 154.

narratora jest, jak by to określił Uspienski, „przymocowany” niemal na stałe do głównego bohatera<sup>26</sup>, narrator opowiada głównie o tym, co widzi i słyszy Gavein. W związku z tym czytelnikowi przedstawione są tylko sceny z udziałem głównego bohatera i tylko te sceny czytelnik może „ożywić”. To zjawisko jest dla bohaterów raczej przecuciem niż świadomością, dlatego ściślej trzeba by je określić jako „przecucie tożsamości diegetycznej”. Nie prowadzi też ono bezpośrednio do uzyskania świadomości tożsamości językowej, ale jest z nią powiązane: ten drugi, pełniejszy rodzaj świadomości pozwala bohaterowi zrozumieć wspomniane przecucie. Albowiem Gavein, uświadamiając sobie, że „jest (...) tekstem” (268), pojmując też, że podział wydarzeń na doniosłe i nijakie wynikał ze sposobu prowadzenia narracji: Gavein „był (...) głównym bohaterem (...). Wydarzenia biegły ze szczególną wyrazistością w jego sąsiedztwie, a reszta była tylko błędym wspomnieniem, czyjąś wzmianką” (267-268).

## 4

Pora przejść do sedna, czyli prześledzić, w jaki sposób autotematyczne chwytły zastosowane w *Gnieździe światów* mówią o recepcji literatury i wpływają na postawę czytelnika. Przede wszystkim fragmenty dyskursywne, w których *Gniazdo światów* mówi wprost o procesie czytania, wyrażają ideę równości czytelnika i autora (albo czytelnika i tekstu) w kreacji znaczeń tekstu oraz o myśl, że sens tekstu aktualizuje się poprzez czytanie. Widzimy te koncepcje zwłaszcza w poniższym cytacie z przedmowy do *Gniazda światów* czytanej przez Gaveina:

Kiedy bierzesz książkę do rąk, jej bohaterowie ożywają: mówią, walczą, kochają, jedzą. A gdy odkładasz, czy ich czas staje w miejscu, do którego doczytałeś, czy życie toczy się tam dalej, chociaż pusto, bo bez istotnych zdarzeń? Czy świat powstający w twej wyobraźni jest podobny do świata stworzonego dla innego czytelnika? Sam zdecyduj, czy uznać, że świat książki istnieje niezależnie: czy uważać, że powstaje dzięki czytelnikowi. W obu przypadkach masz rację.

Tylko od ciebie zależy, czy staniesz się Czytelnikiem Najważniejszym tej książki, a losy świata w niej zawartego potoczą się naprawdę. Czytelnik Najważ-

---

<sup>26</sup> B. Uspienski. *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tł. P. Fast, Katowice 1997, s. 92.

niejszy nie będzie miał wątpliwości, że wydarzenia, które mu zostały odsłonione, dzieją się równie realnie, jak jego własne życie. (180-181)

Ożywianie bohaterów u Huberatha to tyle, co u Isera uzależnienie istnienia znaczeń tekstu od ich odczytania przez czytelnika. Zarazem jednak określenia „świat stworzony dla (...) czytelnika” oraz „wydarzenia, które mu zostały odsłonione” wskazują na samodzielne istnienie tekstu i jego bierny odbiór przez czytelnika. Oba te punkty widzenia zostają przez Huberatha połączone w jedną paradoksalną myśl, iż prawdziwe jest zarówno zdanie, „że świat książki istnieje niezależnie”, jak i „że powstaje dzięki czytelnikowi”. Na poziomie świata przedstawionego niezależność wydarzeń oznacza, że są one całkowicie realne, bohaterowie naprawdę żyją i umierają; zależność od czytelnika natomiast oznacza, że czytelnicy swoim sposobem czytania (szybszym, wolniejszym, z przerwami lub bez) wpływają na koleje losu bohaterów. Na poziomie metaforycznym jednak może to oznaczać, że tekst jest jednym z czynników wnoszących znaczenie, akt czytania zaś – drugim. Fragment ten wyraża więc myśli bardzo podobne do koncepcji niemieckiego badacza<sup>27</sup>.

*Mise en abyme* staje się dla Huberatha okazją do dalszego omawiania procesu czytania – głosami kolejnych narratorów i bohaterów. W ich wypowiedziach – podobnie jak w przytoczonym przed chwilą cytacie – widać zwłaszcza obraz Iserowskiej dwubiegunowości tekstu literackiego. Haigh na przykład stwierdza, że „twórcą świata zagnieżdżonego jest jego autor, czytelnik zaś wprawia w ruch świat zagnieżdżony” (265). Jest to niemal dosłowny cytat z *Aktu czytania*, gdzie Iser powiada, że „czytelnik (...) wprawia dzieło w ruch”<sup>28</sup>. Podobnie brzmią też cytowane przez Isera słowa Northropa Frye’a: „autor dostarcza słowa, czytelnik znaczenia”<sup>29</sup>. Narrator relacjonujący zdarzenia ze świata czwartego o lekturze *Ozzy* mówi z jednej strony: „Treść i akcja rozwijały się autonomicznie” (209), a z drugiej: „Nie myliła wątków ani bohaterów, byli przecież całkowicie jej tworamami” (210). Dostrzec można też podobieństwo między wypowiedzią narratora ekstradiegetycznego z *Gniazda światów*, który mó-

---

<sup>27</sup> Oprócz funkcji informacyjnej cytowany fragment ma również funkcję perswazyjną: czytelnik realny powinien zauważyć, że fikcyjna przedmowa jest w istocie skierowana do niego, gdyż podobnie jak Gavein, czyta *Gniazdo światów*. Należy przy tej okazji zaznaczyć, że nie sposób dokładnie określić stopnia perswazyjności *Gniazda światów*. Ponieważ mówimy tutaj o czytelnikach realnych, należy się spodziewać, że ich sposoby recepcji mogą się znacznie różnić.

<sup>28</sup> W. Iser, *The Act of Reading*, s. 21.

<sup>29</sup> Tamże, s. 27.

wi, że „Świat toczył się tylko wtedy, gdy był czytany” (268), a stwierdzeniem Isera, że „tekst tylko wtedy może mieć znaczenie, gdy jest czytany”<sup>30</sup>.

Kolejną ideą sugerowaną przez powieść Huberatha jest niewyczerpalność sensów dzieła literackiego. W *Gnieździe światów* natrafiamy na fragment mówiący o „efekcie lupy”: „– Ta książka rozciąga się jak akordeon. – (...) Gavein uważał, że nie da się przeczytać całej treści zawartej w *Gnieździe światów*. Działał, jak go nazwał, „efekt lupy”, albo „efekt mikroskopu”. Mianowicie, gdy czytał coraz uważniej i coraz bardziej pochłaniała go lektura, opis stawał się dokładniejszy i ujawniał ciągle nowe fakty, których wcześniej tam nie było” (220). Podobną wymowę ma stwierdzenie Isera, że gdyby „czytelnik idealny (...) zrealizowa[ł] potencjalne znaczenie tekstu (...) wyczerpująco, [to] skutkiem tego nastąpiłoby całkowite zużycie tekstu – a to byłoby zgubne dla literatury”<sup>31</sup>. Iser wspomina także o tym, że „ten sam tekst przeczytany powtórnie wywrze inny efekt niż przy pierwszej lekturze”<sup>32</sup>. Podobne zjawisko opisane jest w cytowanym właśnie fragmencie na temat lektury Gaveina; doświadcza go również Hobeth: „Czytała tę książkę od młodości, ale nie przebyła nawet pierwszych pięćdziesięciu stron (...). W miarę wnikania w sens przybywało faktów, zdarzeń, opisy nabierały barw (...)” (209-210).

Autotematyczny zabieg, który nazwałem „przecuciem tożsamości diegetycznej”, może być metaforą postulatu, że znaczenia tekstu aktualizują się poprzez czytanie. Zwróćmy uwagę na to, że zjawisko braku istotnych zdarzeń występuje w *Gnieździe światów* zarówno wtedy, gdy czytelnik odkłada książkę, jak i wtedy, gdy narracja, podążając za głównym bohaterem, opuszcza jakąś grupę bohaterów drugoplanowych. W finałowej scenie Gavein mówi do czytelnika: „Epidemia zgonów była następstwem tego, że czytałeś; gdy przerywałeś, nikt tu nie umierał” (268). Z kolei w notatkach Haigha pochodzących z okresu, gdy Gavein przebywa w szpitalu, znajduje się następująca uwaga: „Nie mogę inaczej patrzeć na rzeczywistość, jak na akcję toczącej się książki. Ale dni płyną monotonnie, jakby akcja toczyła się gdzie indziej” (264). Podobnie jak czytelnik aktualizuje tekst głównie w momencie lektury, tak też aktualizuje on przede wszystkim to, co jest wyrażone w tekście wprost. To, co dzieje się poza głównym wątkiem, nie jest opisane, a zatem jest tylko w znikomym stopniu aktualizowane przez czytelnika.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 20.

<sup>31</sup> Tamże, s. 29.

<sup>32</sup> Tamże.

Huberath nie poprzestaje na wymiarze dyskursywnym metafikcji. Możemy mówić też o wymiarze interaktywnym Huberathowskiego autotematyzmu. Pisarz nie tylko kreuje bohaterów i narratorów, których wypowiedzi i działania komunikują pewne koncepcje teoretycznoliterackie, nie tylko sugeruje czytelnikowi pewną postawę wobec tekstu, ale wręcz zmusza go do jej przyjęcia. Dokonuje się to poprzez wielopoziomowe *mise en abyme*, do którego czytelnik zostaje „wciągnięty” jako nieodłączny element logicznego ciągu. Pokazując kolejnych fikcyjnych czytelników czytających różne *Gniazda światów*, powieść Huberatha ma wywołać w realnym czytelniku poczucie analogii z czytelnikami fikcyjnymi. Dostrzegając tę analogię, czytelnik realny powinien się domyślić, że jego relacja z tekstem jest podobna do relacji między fikcyjnymi czytelnikami a ich lekturami. Fikcyjni czytelnicy są aktywnymi współtwórcami zagnieżdżonych światów, gdyż mają wpływ na treść czytanych książek. Czytelnik realny, przez analogię, powinien sobie uświadomić, że jest aktywnym współtwórcą znaczeń tekstu. W tym sensie również konstrukcja świata przedstawionego (relacje między światami pokazane w tab. 1) stanowi integralny element metaliterackości *Gniazda światów*, ponieważ ontologicznie „uzasadnia” analogię między czytelnikiem realnym a czytelnikami fikcyjnymi<sup>33</sup>. W jakimś stopniu drastyczność fabuły jest także potrzebna dla osiągnięcia efektu metafikcyjnego: może ona wzmacniać poczucie odpowiedzialności czytelnika wobec tekstu. Czytelnik realny nie tylko zostaje obdarzony rolą katalizatora fabuły, ale także obarczony odpowiedzialnością za serię zbrodni. Jak zauważa Linda Hutcheon, jawna metafikcja „wymusza na nim [czytelniku] przyjęcie nowej, bardziej aktywnej i świadomej postawy” wobec tekstu<sup>34</sup>. Ta funkcja metafikcji współgra z teorią recepcji Isera, podkreślającą właśnie interakcję między tekstem a czytelnikiem.

Zaburzenie poziomów narracyjnych w finałowej scenie jest dosłownym aktem mowy skierowanym przez tekst do czytelnika. Gavein odzywa się wówczas tymi słowami: „Mówię do ciebie. Właśnie do ciebie, który teraz masz tę książkę w dłoniach. Przestań ją czytać! Bardzo cię proszę (...). Jeśli odłożysz *Gniazdo światów*, wszystko tutaj zastygnie w półistnieniu... Tak jest dla nas najlepiej” (268). Mazurkiewicz<sup>35</sup> trafnie rozpoznaje teorię aktów mowy jako kontekst in-

---

<sup>33</sup> Z *mise en abyme* związany jest wspomniany zabieg typograficzny (różne czcionki). Działa on silnie deautomatyzująco. Jego funkcją, poza oczywistym ułatwieniem orientacji w tekście, może być powstrzymanie czytelnika przed dosłownym odczytaniem powieści poprzez zwrócenie uwagi na jej językowy charakter.

<sup>34</sup> L. Hutcheon, *The Narcissistic...*, s. 49.

<sup>35</sup> A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze...*, s. 190.

terpretacyjny powieści. Zauważa też, że „po apelu Davida (...) pozostaje wolne miejsce [na kartce]. Czytelnik ma więc możliwość dokonania realnego wyboru: może zakończyć w tym miejscu lekturę (...); może też czytać dalej (...). W tym celu musi jednak przewrócić kartkę” (187). Ten akt mowy jest wszakże przetwornością ze strony autora: jeśli czytelnik nie wykona tego polecenia i doczyta książkę do końca, to okaże się, że końcówka epilogu jest dla bohatera szczęśliwszym zakończeniem niż ostatnia scena przed epilogiem, w której Gavein chciałby trwać. Należałoby więc raczej uznać tę scenę – przy całej jej interaktywności – za metaforę tekstu w ogóle jako aktu mowy. Znaczyłoby to, że nie trzeba akurat tego konkretnego polecenia spełnić. Literackie akty mowy skierowane do czytelnika są bowiem w normalnych warunkach implicytne<sup>36</sup>, a jak zauważa sam Iser, „zawsze gdy sztuka używa wyolbrzymionych efektów afirmacji, takie efekty służą strategicznemu celowi, a nie stanowią przekazu same w sobie. W istocie ich funkcją jest zaprzeczać temu, co zdają się afirmować”<sup>37</sup>.

\* \* \*

Podsumowując, w powieści Marka Huberatha można odnaleźć wiele zabiegów autotematycznych, które służą nie tylko przekazaniu refleksji na temat recepcji literatury, ale nade wszystko przeorientowaniu potocznych zapatrywań czytelnika na interpretację tekstu. Przekazywane idee, jak również zadania wyznaczane czytelnikowi realnemu, wykazują silne (choć oczywiście niepełne) podobieństwo do teorii recepcji estetycznej Wolfganga Isera. Sam pisarz, zapytany o możliwość inspiracji teorią Isera bądź innego literaturoznawcy, jednoznacznie zaprzecza: „Zbieżność jest przypadkowa. Jak pamiętam, założeniem *Gniazda* było napisanie ostatniego kryminału, czyli takiego, w którym czytelnik jest mordercą. Konstruując *Gniazdo* starałem się wyobrazić sobie, jak można by przygotować taką pułapkę na czytelnika. Zwyczajnie, nie lubię kryminałów”<sup>38</sup>. Okazuje się więc, że powieść, będąca w zamierzeniu parodią kryminału, zaowocowała bogactwem znaczeń, chyba niespodziewanym dla samego autora. Co zresztą znakomicie wkomponowuje się w wymowę tekstu podkreślającego rolę czytelników.

---

<sup>36</sup> Por. W. Iser, *The Act of Reading*, s. 60.

<sup>37</sup> Tamże, s. 11.

<sup>38</sup> M. S. Huberath, korespondencja prywatna [20.01.2017].

Ryc. 2. Dopisek czytelnika na ostatniej stronie *Gniazda światów*

276

Marek S. Huberath

Kot dreptał przed siebie, co chwilę zatrzymując się i zerkając na Gaveina. Prowadził aleją na zachód.

Gavein zmrużył oczy, wypatrując czegoś w dali. Zachodzące słońce świeciło prosto w twarz.

Czy tam daleko na jezdni to fotel? Ktoś w nim siedzi, a obok stoi grupka innych osób? – Nie mógł dostrzec, maksymalnie nawet wyżejając wzrok.

Gavein szedł coraz szybciej, kulawy kot z trudem za nim nadążał.

Waterloo-Kraków, styczeń 1989-luty 1992

Gavein zobaczył... zobaczył, wreszcie tam stali? Re Mahleimē, Heigh, Edda, wszystkie, których kiedyś spotykał.

Serce Gaveina przepiękną radość, szczęście. Znalazł się w krainie...

Głównie w *Syngulium*, „czwó” czytelnik dostrzegł historię, którą tak bardzo zapomniał jego serce. Bardzo piękny, świeża bohaterów. Na ostatniej stronie wersji jednej „Gniazda światów”, długopisem dostrzegł historię...

Bibliotekiemu obś był w dobrym humorze, ale przecież to absurd, to co piszę i tuh zostało stworzone swoim zamysłem. Paradoch? Być może w lubim mniemaniu...

P. G. Tereu 2005r.



Na sam koniec chciałbym przytoczyć ciekawostkę, która pokazuje siłę (choć niekoniecznie skuteczność!) oddziaływania *Gniazda światów* na czytelników. W bibliotece publicznej w Tczewie można znaleźć egzemplarz *Gniazda światów*, w którym na ostatniej stronie, po epilogu ktoś dopisał następujące słowa (por. ryc. 2):

Gavein zobaczył... zobaczył. Wszyscy... tam stali! Ra Mahleiné, Haigh, Edda, wszystkich [sic!], których kiedykolwiek spotkał.

Serce Gaveina przepełniała radość, szczęście. Znalazł się w katalogu.

– ... –

Gdzieś w Superświecie „Zero” czytelnik dokończył historię, która tak bardzo zapadła w jego serce. Bardzo pragnął szczęścia bohaterów. Na ostatniej stronie wersji jedynej „Gniazda światów” długopisem dokończył historię...

Bibliotekarzu, obyś był w dobrym humorze, ale przecież to absurd, to co piszę i tak zostało stworzone twoim zamysłem. Paradoks?! Być może w ludzkim mniemaniu...

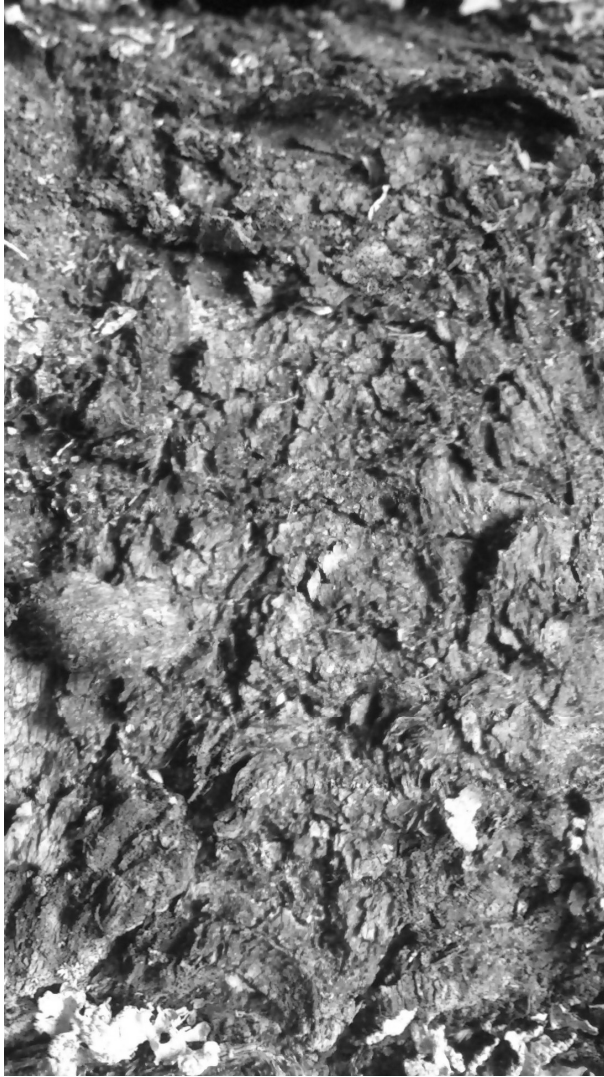
P. G. Tczew 2005 r.

Mówię o sile, a nie o skuteczności oddziaływania książki, gdyż ten czytelnik dał się wciągnąć w grę, ale chyba nie do końca zrozumiał jej reguły; odebrał powieść bardzo dosłownie. Najwyraźniej nie zauważył też, że zakończenie i tak jest szczęśliwe, i dopisał swój *happy end*, aby się o tym upewnić. Niemniej dopisek ten pokazuje, że książka osiągnęła przynajmniej połowiczny sukces: wywarła wrażenie na czytelniku i wyrwała go ze „zwykłych orientacji” interpretacyjnych<sup>39</sup>.

### Abstract

In the article, I attempt to prove that the novel *Nest of Worlds* by Marek S. Huberath, through its use of self-referential devices, becomes a comment on literature which bears a strong resemblance to Wolfgang Iser's reader-response theory. The article begins with a presentation of Iser's theory as it is outlined in his book *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. This is followed by a summary of the plot of *Nest of Worlds*. Then, drawing on Linda Hutcheon's classification of metafictional devices, the article highlights the self-reflective strategies applied in Huberath's novel. Finally, I analyse how *Nest of Worlds* uses these strategies to convey comments about literature and how these comments coincide with Wolfgang Iser's ideas.

<sup>39</sup> W. Iser, *The Act of Reading*, s. 18.



## KONSTRUKCJE NARRACYJNE W TEKSTACH PETERA S. BEAGLE'A

Znany w Polsce i za granicą przede wszystkim jako autor nieśmiertelnego już *Ostatniego jednorożca* Peter S. Beagle wyróżnia się na tle innych pisarzy fantastycznych prawdziwą dbałością o jakość tworzonej przez siebie prozy. Potwierdzenie tego czytelnik znajdzie w jego utworach już na poziomie narracji. W przeciwieństwie do wielu autorów fantastyki, którzy tworzą to, co Farah Mendlesohn nazywa „bracelet *fantasy*”<sup>1</sup>, lub piszą wszystkie swoje książki na przysłowiowe „jedno kopyto”, zupełnie nie przejmując się tym, że każdy z ich bohaterów – czy to wieśniak, czy król – mówi takim samym głosem, Beagle bawi się różnymi wariantami narracji, co znacząco wpływa na kreację jego fantastycznych światów i na sposób, w jaki te światy oraz ich bohaterowie są odbierani przez czytelnika. Taka różnorodność pod względem narracji na pewno wynika w dużej mierze z faktu, że w dorobku autora próżno szukać wielotomowych, epickich sag z obsadą tak liczną, że czytelnik ma problem z jej spamiętaniem. Książki Beagle'a to w zasadzie odrębne historie opowiadające losy nieprzeciętnych postaci lub też zwykłych ludzi, którzy stają się uczestnikami niezwykłych wydarzeń; struktura, język i klimat opowieści są w nich tak samo ważne, jak porywające przygody. W niniejszym tekście przyjrzą się różnorod-

---

<sup>1</sup> F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008, s. 29. Autorka wyjaśnia ten termin w następujący sposób: „This form of fantasy, in which the adventures are often discrete and are added to until the author decides it is time to move to an ending, or a change of direction, I term a ‘bracelet’ fantasy. Many of the links/adventures could simply be removed without fundamentally altering the tale” (29). Mendlesohn wprowadza pojęcie „bracelet fantasy” przy okazji omawiania *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* autorstwa L. Franka Bauma.

nym konstrukcjom narracyjnym obecnym w powieściach i opowiadaniach wspomnianego autora, aby wyróżnić ten aspekt jako jeden z walorów jego prozy.

Interesujący pod względem konstrukcji jest już chociażby wspomniany na początku *Ostatni jednorożec* (1968). Na kartach tej powieści Jednorożec wyrusza na poszukiwanie swoich uwieczonych pobratymców, nie mając pojęcia, że w finale swej podróży stanie się czymś niepowtarzalnym: mitycznym stworzeniem, które zaznało ludzkiej śmiertelności i namiętności. Jej przygoda osadzona jest w konwencji baśni i średniowiecznych romansów, toteż wiele w niej postaci i motywów charakterystycznych dla tych gatunków. Na tym jednak Beagle nie poprzestaje i dodaje do struktury utworu warstwę metafikcyjnych komentarzy, czasami absurdalnych, czasami kąśliwych, które wpływają na to, w jaki sposób odbiorca tekstu postrzega jego świat przedstawiony. W eseju „O baśniach”<sup>2</sup> J.R.R. Tolkien postulował, że czytelnicy muszą najpierw uwierzyć w ukazany im fantastyczny świat, aby następnie mogli się w niego zagłębić i śledzić przygody bohaterów. Czytelnikowi *Ostatniego jednorożca* ta wiara może przyjść z trudem, ponieważ za pomocą metafikcji Beagle narusza, a czasami wręcz burzy, struktury swego wyimaginowanego świata. Kluczowym elementem są tutaj bohaterowie powieści, którzy otwarcie rozprawiają o baśniowych wzorcach fabularnych, często świadomi własnej fikcyjności. Towarzysze Jednorożec – Molly i czarodziej Szmendryk – nieraz dyskutują o wydarzeniach z perspektywy ich przynależności do schematów rządzących baśniami. W jednej ze scen Szmendryk, na przykład, z wyższością tłumaczy kobiecie:

Przecież gdyby go nie zostawili, nie wyrósłby na księcia. Pierwszy raz jesteś w baśni, czy co? (...) Bohater musi wypełnić przepowiednię, a łotr ma mu przeszkadzać, chociaż w innego rodzaju legendach częściej bywa na odwrót. (...) Od dawna czekałem, aż z tej powieści wyłoni się główna postać<sup>3</sup>.

Podobny komentarz, podkreślający konieczność zachowania porządku wydarzeń, pada z ust Księcia Líra, który oznajmia w finałowej scenie: „Bohaterowie są właśnie od tego. Czarodzieje mogą tle co nic, (...) ale bohaterowie istnieją po to, żeby miał kto umierać za jednorożce”<sup>4</sup>. To powiedziawszy, Książę poświęca się w obronie Jednorożec. Podobnych wtrąceń jest w tekście wiele,

---

<sup>2</sup> W oryginale „On Fairy-Stories” (1947).

<sup>3</sup> P. S. Beagle, *Ostatni jednorożec*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa 1998, s. 93 (*The Last Unicorn*, 1968).

<sup>4</sup> Tamże, s. 185.

a przedmiotem debat bohaterów *Ostatniego jednoroźca* – spośród których Szmendryk wydaje się szczególnie świadomy istnienia wątków tworzących nie tylko opowieść, w której on sam się znajduje, ale opowieści w ogóle – staje się nawet zakończenie całej historii<sup>5</sup>.

Należy dodać, że bohaterowie powieści nie tylko komentują jej strukturę, ale także niejednokrotnie odwołują się do postaci, tekstów i artefaktów znanych czytelnikowi z jego własnego świata. Już na samym początku książki jeden z bohaterów zdecydowanie oznajmia, że jednoroźców nie ma na świecie, a następnie powołuje się na teksty Pliniusza i chińskie mity, aby opisać ich budowę i zwyczaje. Motyl, z którym Jednorogini rozmawia o swoich pobratymcach, nie tylko cytuje starofrancuską i łacińską wersję słowa „jednorożec”, ale nawiązuje również do światowej literatury, popularnych piosenek i reklam telewizyjnych<sup>6</sup>. Kapitan Kiep marzy, by stać się bandytą bardziej legendarnym niż Robin Hood i jest święcie przekonany, że czarodziej Szmendryk to tak naprawdę Pan Child<sup>7</sup> podróżujący *incognito*. Zapraszając go do swojego ogniska oferuje mu do zjedzenia taco<sup>8</sup>. Sam Szmendryk wygraża się swoim przeciwnikom, że zna tajemne chwytaki dżudo<sup>9</sup>, co nie jest standardową umiejętnością baśniowych czarodziejów. Innym razem mówi on do Jednorogini: „Wszystko ci jedno, czy cię zmieniłem w dziewczynę, czy w nosorożca, od którego zaczął się cały ten głupi mit”<sup>10</sup>. W ramach świata przedstawionego w powieści słowa czarodzieja są absurdalne, gdyż sugerują, iż pomimo faktycznego istnienia w nim jednoroźców, stworzenie te są jednocześnie mitem, który wywodzi się od fascynacji prawdziwymi zwierzętami.

<sup>5</sup> Przy innej okazji czarodziej wyjaśnia Molly: „Wielkim bohaterom potrzebne są wielkie smutki i ciężary, bo inaczej połowa ich wielkości przechodzi nie zauważona. W baśniach tak właśnie bywa” (205). Z kolei nieszczęśliwie zakochanego Lira czarodziej pociesza, mówiąc: „Prędzej czy później pojawi się też księżniczka, która będzie uciekać przed swoim niewysłowienie podłym ojcem, tudzież braćmi, albo wręcz przeciwnie: przyjdzie domagać się w ich imieniu sprawiedliwości. Może zasłyszysz, że jakaś taka osóbką siedzi zamknięta w warowni z krzemienia i diamentu, a za całe towarzystwo ma litościwego pająka...” (201). Jego słowa bardzo szybko się spełniają.

<sup>6</sup> J. Pennington, *Innocence and Experience and the Imagination in the World of Peter Beagle*, „Mythlore” 15.4 (#58), 1989, s. 13.

<sup>7</sup> P. S. Beagle, *Ostatni...*, s. 63. Pan Child, czyli badacz folkloru Francis James Child (1825-1896), który zebrał i opublikował ponad 300 ballad i bajek ludowych.

<sup>8</sup> Taco (lub tacos) to tradycyjna potrawa meksykańska i zarazem bardzo popularna przekąska w Stanach Zjednoczonych. W polskim tłumaczeniu Kapitan Kiep mówi do Szmendryka: „Poczęstuj się pierożkiem” (59). Taki przekład zatracca, niestety, metafikcyjny charakter sceny.

<sup>9</sup> P. S. Beagle, *Ostatni...*, s. 96.

<sup>10</sup> Tamże, s. 107.

Przykłady można by mnożyć. Za sprawą ich obecności Beagle odświeża formę klasycznej baśni, oferując czytelnikowi fantastyki coś znanego, a zarazem nowego i zaskakującego (quasi-średniowieczny świat poprzetykany nawiązaniami do współczesności). Ponadto, autor bawi się oczekiwaniami czytelnika i wykorzystuje jego wiedzę o konwencji baśni i romansów do stworzenia tekstu samoświadomego oraz autoironicznego. W efekcie, jak postuluje John Pennington, w *Ostatnim jednorożcu* fikcja staje się życiem, a życie staje się fikcją, zaś czytelnik musi przeddefiniować swoje rozumienie „realności” i „nierealności”<sup>11</sup>. Co więcej, czytelnik nie może zagłębić się w fantastycznym świecie *Ostatniego jednorożca* w takim samym stopniu, jak w światach pozbawionych wątków metafikcyjnych, ponieważ sam tekst nieustannie przypomina mu, że przedstawiona w nim rzeczywistość jest sztucznym wytworem, fikcją, którą autor świadomie i sprawnie manipuluje.

Metafikcja, choć tak ważna dla konstrukcji *Ostatniego jednorożca*, nie jest jednak dominującym elementem narracyjnym w utworach Beagle’a. Analizując twórczość tego autora pod kątem narracji, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na różnorodność narratorów (typów narracji) pojawiających się w jego utworach. Innymi słowy, trzeba przyjrzeć się temu, komu autor udziela prawa głosu, a komu go odmawia, ponieważ wybrana perspektywa zamienia się w swego rodzaju filtr, przez który świat przedstawiony zostaje ukazany (udostępniony) czytelnikowi.

W twórczości Beagle’a czytelnik bardzo często ma do czynienia z tekstami, w których kluczowe postacie są niemal całkowicie pozbawione głosu, przez co poznanie ich staje się możliwe jedynie za pośrednictwem innych bohaterów. Przykłady takich postaci znajdziemy w opowiadaniach „Two Hearts” (2011) i „Julie’s Unicorn” (1995), w noweli *Lila the Werewolf* (1974) oraz w powieści *Pieśń oberżysty*<sup>12</sup> (1993). Zarówno w „Two Hearts”, jak i w „Julie’s Unicorn” centralnym elementem fabuły są jednorożce<sup>13</sup>. „Two Hearts”, będące krótką kontynuacją *Ostatniego jednorożca*, opowiada historię małej Sooz, która prosi Szmendryka, Molly i Króla Lira o pozbycie się krwiożerczego gryfa. Jednorożkini, choć wciąż żywa we wspomnieniach całej trójki, pojawia się dopiero na sam koniec opowiadania, wezwana przez magię Szmendryka. Czytelnika za-

---

<sup>11</sup> J. Pennington, *Innocence...*, s. 13.

<sup>12</sup> *Pieśń oberżysty* została wydana w Polsce również pod tytułem *Pieśń karczmarza* przez Prószyński i S-ka.

<sup>13</sup> Dokładne omówienie ich roli, jak również zakresu transformacji, której został poddany motyw jednorożca w twórczości Beagle’a, znajduje się w moim artykule *Peter S. Beagle’s Transformations of the Mythic Unicorn* opublikowanym w „Mythlore” (33.1/ 2014), s. 53-65.

skoczy nie tylko jej rzucająca się w oczy nieobecność, ale również fakt, że tym razem (w przeciwieństwie do powieści) Beagle ani razu nie udziela jej głosu oraz nie opisuje wydarzeń z jej perspektywy; po wykonaniu zadania Jednorogini natychmiast odchodzi, zaś o jej uczuciach i myślach bohaterowie oraz czytelnicy mogą jedynie spekulować. Tym samym w „Two Hearts” Jednorogini odzyskuje swój status mitycznego stworzenia, które niewiele ma wspólnego ze światem śmiertelnych. Rzecz ma się podobnie z opowiadaniem „Julie’s Unicorn”, w którym bohaterowie, Julie Tanikawa i Joe Farrell, pomagają schwytanemu jednorożcowi odzyskać wolność<sup>14</sup>. Narracja nigdy nie rozgrywa się z punktu widzenia ocalonego stworzenia, a Beagle również nie próbuje przemycić w tekście odautorskich komentarzy mających na celu wyjaśnienie zamiarów jednorożca. Jego bohaterowie, Julie i Joe, są zmuszeni zgadywać, co należy zrobić dla tak niezwyklej istoty, której natura wymyka się ich pojmowaniu i która jedynie tymczasowo stała się częścią ich codziennej rzeczywistości.

Niedostępna dla czytelnika jest również tytułowa postać z noweli *Lila the Werewolf*<sup>15</sup>, która jako pierwsza przedstawia postać Joe’ego Farrella. W utworze śledzimy losy jego związku z Lilą, kobietą-wilkołakiem, od momentu ich poznania aż do feralnej nocy będącej ostatecznym powodem ich rozstania. Wszystkie wydarzenia przedstawione są z perspektywy Joe’ego, który jest w dwójnasób ograniczony jako narrator, gdyż nie jest ani wilkołakiem, ani kobietą – a tekst niejednokrotnie sugeruje, że wilkołactwo Lily jest częścią jej kobiecości<sup>16</sup>. Ponieważ Lila nigdy nie zostaje osadzona w roli narratorki, a Joe, pomimo całej swej życzliwości dla partnerki i troski o nią, nie potrafi zrozumieć jej stanu, patrzący jego oczami czytelnik również może jedynie domniemywać, czym tak naprawdę są dla kobiety jej comiesięczne transformacje.

Podobnie jest w przypadku Lukassy – jednej z trzech niezwyklej kobiet występujących w powieści *Pieśń oberżysty*. Lukassa to początkowo zwykła wieśniaczka, która umiera w tragicznym wypadku, a wskrzeszona przez tajemniczą Lal towarzyszy jej w podróży. Za Lukassą goni jej narzeczony, Tikat,

<sup>14</sup> Całe opowiadane rozgrywa się wokół zabytkowego gobelinu, na którym widać jak schwytyany jednorożec prowadzony jest w charakterze daru dla jednej z dam dworu. Za pomocą magii Julie tymczasowo sprowadza stworzenie do rzeczywistego świata, a potem przywraca je do gobelinu, tym razem umieszczając je we właściwym mu miejscu.

<sup>15</sup> Dokładnie omówienie wykorzystania postaci wilkołaka w *Lila the Werewolf* znajduje się w moim artykule „The Reinvention of Lycanthropy in Modern Fantasy Literature” opublikowanym w tomie *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited*, red. A. Wicher, P. Spyra, J. Matyjaszczyk (Cambridge Scholars Publishing, 2014).

<sup>16</sup> Kobieta wyjaśnia swojemu nowemu partnerowi, że jej przemiany rozpoczęły się w okresie dojrzewania.

zdesperowany, by odzyskać ukochaną. Konstrukcja *Pieśni oberżysty* jest nie-standardowa, ponieważ Beagle dzieli ją na rozdziały, których narratorami są poszczególni bohaterowie. Jednak wkład Lukassy w narrację jest znikomy, ponieważ jej punkt widzenia udostępniony jest czytelnikom jedynie raz, w przełomowym momencie, gdy dziewczyna interweniuje, aby uratować przeklętego czarownika. Na tle wielogłosu, który stanowi narrację *Pieśni oberżysty* i który współtworzą nawet drugorzędne lub wręcz mało istotne postacie, brak głosu Lukassy staje się szczególnie odczuwalny. Przez całą powieść czytelnik może się tylko domyślać tego, jak dalece śmierć i zmartwychwstanie odmieniły bohaterkę, a zbudowane w ten sposób napięcie i oczekiwanie znajdują rozwiązanie w przejmującym fragmencie dającym chwilowy wgląd w umysł dziewczyny: „Jestem nikim. (...) Jestem rysunkiem, zamazanym, zatartym, wyskrobanym. (...) Śmierć – to nigdzie w zygzakach błyskawic”<sup>17</sup>.

Pozbawiając niektóre ze swych postaci głosu, Beagle podkreśla ich inność: jednorożce, wilkołaki i wskrzeszone topielice należą do innej formy istnienia, która jest obca i niepojęta zarówno dla czytelników, jak i dla pozostałych bohaterów. W przypadku odbiorców poczucie odseparowania jest znacząco pogłębiane, ponieważ wymienione postaci są nie tylko oderwane od realiów świata, w którym zanurzony jest czytelnik, ale także od świata przedstawionego w tekście. Można zaryzykować stwierdzenie, że takie postaci pozostają obce i niepojęte również dla wyobraźni autora, stąd (być może) decyzja Beagle'a, by uciszyć niektóre z nich, zamiast kreślić ich tok myślenia w sposób, który nie byłby wiarygodny. W rezultacie, uciszeni bohaterowi zostają zdani na łaskę reprezentacji oraz przedstawienia oczami pozostałych postaci. Tym samym stają się oni Innym/Obcym, który wymyka się próbom zrozumienia jego/jej natury dokonywanym zarówno przez współbohaterów tekstu, jaki i przez czytelników. Taki zabieg narracyjny otwiera tekst na nowe interpretacje: ponieważ nie wszystko jest w nim szczegółowo wyjaśnione i uzasadnione, autor może wymagać od czytelnika dociekania wybiegającego poza ramy jego własnego, ludzkiego, pojmowania istoty życia.

*Pieśń oberżysty* stanowi interesujący przykład warsztatu Beagle'a również ze względu na swoją pierwszoosobową narrację wielogłosową – każdy rozdział nosi tytuł zaczerpnięty od imienia bohatera, z którego perspektywy będzie prowadzona narracja. Dzięki takiemu zabiegowi autor może przedstawić indywidualne głosy swoich postaci, tworząc tym samym mozaikę doświadczeń i emo-

<sup>17</sup> P. S. Beagle, *Pieśń oberżysty*, tłum. Ł. Nicpan, Warszawa 1996, s. 383 (*The Innkeeper's Song*, 1993).



cji; mozaikę barwną, aczkolwiek niekompletną, ponieważ punkt widzenia niektórych z nich (np. Lukassy) udostępniony jest jedynie na moment. Na uwagę zasługuje stylistyczna różnorodność tych rozdziałów. Choć każdy z nich zatytułowany jest imieniem swego narratora, w wielu przypadkach czytelnik byłby w stanie rozpoznać tożsamość opowiadającego i bez takiej podpowiedzi, ponieważ bohaterów różni nie tylko tok myślenia, ale i stylistyka<sup>18</sup>. Pod tym względem szczególnie wyróżnia się Lis, w którego rozdziałach rozbrzmiewa kaprys i krwiożerczość dzikiego zwierzęcia, jak również spryt i duma przypisywane tym stworzeniom w bajkach. Myśli Lisa to intrygująca synteza zwierzęcości i człowieczeństwa, instynktu i rozumu; tak na przykład relacjonuje on swoje polowanie na gołębice: „Wbiegam po ścieżce księżycowej poświaty na dach, do ślicznego puszystego okienka, za którym czeka na mnie słodki trzepocik krwi”<sup>19</sup>. Inne głosy również stosunkowo łatwo od siebie odróżnić. W narracji Rossetha, młodego chłopaka stajennego, rozbrzmiewa niepewność własnej tożsamości oraz szczenięcy zachwyty egzotycznym światem, który reprezentują główne bohaterki. Jego opiekun, oberżysta Karsh, to zgorzkniały mężczyzna, który wrodzoną dobroć serca maskuje gburowatością i wiecznym utyskiwaniem. Myśli zdesperowanego Tikata koncentrują się na utraconej ukochanej – ona jest dla niego początkiem i końcem wszystkiego. Ponieważ Lal i Nyateneri<sup>20</sup> są zaprawionymi w boju indywidualistkami, czasami łatwo je pomylić. Jednak podczas gdy narrację tej pierwszej przenika nigdy niewypowiedziana potrzeba akceptacji i miłości, narracja tej drugiej złożona jest ze strzępów wspomnień i fragmentów życiorysu, których autor nigdy nie rozwija. To ze względu na wielość i odmienność tych wszystkich głosów na obwolucie polskiego wydania możemy przeczytać, że *Pieśń oberżysty* przypomina *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera. Istotnym elementem narracyjnym powieści są także bez-

<sup>18</sup> W tym momencie może nasunąć się na myśl podobieństwo do *Pieśni Lodu i Ognia* George'a R.R. Martina, u którego rozdziały także tytułowane są imionami bohaterów. Należy jednak zauważyć, że Martin traktuje przeskok narracyjny pomiędzy bohaterami przede wszystkim jako narzędzie pozwalające mu na równoczesne zgłębienie wielu wątków (losy poszczególnych rodzin) lub przedstawienie tego samego wątku z perspektywy różnych interesów (przy czym cały czas jest to narracja trzecioosobowa). Trudno jednak dopatrzeć się w *Pieśni Lodu i Ognia* zmian w stylistyce języka, która w *Pieśni oberżysty* sprzężona jest ze zmianą narratora.

<sup>19</sup> P. S. Beagle, *Pieśń...*, s. 163.

<sup>20</sup> Tworząc postać Nyateneri, Beagle bawi się, tak jak w *Ostatnim jednorozcu* czy „Julie's Unicorn”, motywem zaczerpniętym z literatury średniowiecznej, w której pojawiają się postaci kobiet podróżujących pod męskim przebraniem w trosce o własne bezpieczeństwo. Nyateneri to w rzeczywistości mężczyzna o imieniu Soukyan, który udaje kobietę, aby zmylić ścigających go wrogów.

pośrednie zwroty do czytelnika, pojawiające się często w narracji Rossetha<sup>21</sup>. Za ich pomocą Beagle buduje iluzję intymnej rozmowy między narratorem a czytającym, w ramach której przygoda stanowiąca fabułę książki staje się słodko-gorzkim wspomnieniem, przywoływanym przez narratora po latach. Za sprawą takiej konstrukcji narracyjnej *Pieśni oberżysty* mniej skupia się na (częstym, niestety, dla *fantasy*) schematycznym prowadzeniu czytelnika od jednej przygody do drugiej, w zamian pozwalając mu przelotnie wejrzeć w psychikę swoich bohaterów, których głosy układają się chór tworzący tytułową pieśń, a której autorstwa oberżysta Karsh wypiera się już na samym wstępie książki.

Z jeszcze innym wariantem narracji pierwszoosobowej Beagle eksperymentuje w powieści *Tamsin* (1999). Wiodącą postacią powieści jest Jenny, która funkcjonuje w niej na dwóch płaszczyznach – narratorki i bohaterki. Jako prawie już dorosła kobieta Jenny spisuje pamiętnik opowiadający o jej niezwykłych przygodach sprzed kilku lat i właśnie ten pamiętnik czytelnik dostaje pod postacią książki. Przygody Jenny zaczynają się po jej przymusowej przeprowadzce do starego domostwa na angielskiej wsi, gdzie nastolatka stopniowo odkrywa, że duchy z przeszłości oraz istoty z legend nadal przemierzają współczesny świat, choć jest w nim dla nich coraz mniej miejsca. Tytułowa Tamsin to tragicznie zmarła dziewczyna, wciąż przywiązana do materialnej rzeczywistości z powodu nieszczęśliwej miłości i swej zbyt rychłej śmierci. Jenny zamierza jej pomóc, a jednocześnie stara się odnaleźć swoje własne miejsce w nowej rodzinie i nowym kraju.

Czytelnik przez większość czasu śledzi bieg wydarzeń oczami Jenny-nastolatki, której myśli i język dorosła Jenny usiłuje uchwycić i ocalić od zapomnienia, co jest zadaniem trudnym, ponieważ już z nich wyrosła. Narratorka zaznacza to zresztą na samym wstępie, kreśląc ramy swej opowieści:

It happened six years ago, when Sally and I first got here, but it seems a lot longer, because in a way it happened to someone else. I don't really speak that person's language anymore, and when I think about her, she embarrasses me sometimes, but I don't want to forget her, I don't ever want to pretend she never existed. So before I start forgetting, I have to get down exactly who she was, and exactly how she felt about everything. She was me a lot longer than I've been me so far<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Oto niektóre z pojawiających się wtrąceń: „Nyateneri zebrała się w sobie, skoncentrowała całą swą *hakai*... ach, ty nie znasz tego słowa? inaczej mówiąc najgłębszą moc, lepiej tego wyjaśnić nie potrafię...” (117); „Ach, wciąż ją taką widzę... choć nie powinienem” (118); „Soukylan zdejmuję z szyi srebrny medalik... mam go dotąd, widzisz?... i wiesz mi na szyi” (441).

<sup>22</sup> P. S. Beagle, *Tamsin*, New York: Roc, 1999, ss. 1-2.

Często jednak dorosła Jenny „wtrąca się” w narrację, zaburzając tym samym rytm i ciągłość wypowiedzi swojego nastoletniego „wcielenia”. Jako młoda kobieta Jenny wstydi się swego dzieciennego (z perspektywy czasu) zachowania, zastanawia nad tym, do jakiego stopnia zobowiązana jest oddać prawdę o wydarzeniach z przeszłości oraz dostrzega niedostatki swojego warsztatu pisarskiego. Na przykład, zaraz po napisaniu następujących słów: “When I did hear it, I first thought it was Evan and Sally driving in, and I went on telling myself it was them as long as I could, because I didn’t want it to be what I already knew it was.”, Jenny dodaje, dając tym samym wyraz swej świadomości językowej: “I’m going to come back and fix that sentence later”<sup>23</sup>. Innym razem udowadnia, że zwraca uwagę również na konstrukcję fabuły: zaczyna nowy akapit słowami „It made me think of Tamsin, when Julian found that room, because that was how”, poczym zniemacka go urywa, tłumacząc „No, I’m scratching that out, that *has* to wait”<sup>24</sup>. Na sam koniec powieści Jenny opisuje swoje terażniejsze życie, kilka lat po wydarzeniach związanych z Tamsin. Wszystkie te wtrącenia i komentarze bohaterki-narratorki kierują uwagę czytelnika na sam proces tworzenia książki-pamiętnika, a przez to nie pozwalają mu zapomnieć, że to, co ma przed sobą, to pewien produkt. Co więcej, ponieważ urwane wątki i nieskładne zdania wskazują na to, że tekst nie przeszedł jeszcze korekty ze strony autorki, cały pamiętnik wydaje się bardziej intymny – jest prywatną, niewykluczone, że po części również terapeutyczną, refleksją bohaterki o jej przeszłości. To mogłoby oczywiście stawiać pod znakiem zapytania prawdziwość relacjonowanych przez nią wydarzeń i jej wiarygodność jako narratorki, jednak takie zarzuty są mało prawdopodobne, gdyż Jenny nie przejawia żadnych zaburzeń psychicznych, zaś Beagle nie ma w zwyczaju negować fantastycznych światów i przygód, których doświadczają jego bohaterowie, nawet gdy pochodzą oni z „prawdziwego” świata.

Na zakończenie warto wspomnieć, że choć Beagle nie lubi „ciągów dalszych” i długo wzdbraniał się przed napisaniem kontynuacji *Ostatniego jednorożca*<sup>25</sup>, jego światy połączone są motywami i postaciami, dzięki którym poszczególne teksty można, nawet jeśli nie zestawić w jedno fantastyczne uniwersum, to chociaż połączyć nicią wiodącą czytelnika z jednej opowieści do drugiej. Wspominany już bohater, Joe Farrell (który ze względu na swoje rozmiło-

<sup>23</sup> Tamże, s. 149.

<sup>24</sup> Tamże, s. 48.

<sup>25</sup> C. Greenland, *Paradoxa Interview with Peter Beagle, April 1999*, Paradoxa, #13-14 (2000), <http://www.peterbeagle.com/interviews/reconvene.shtml>, [11.12.2016].

wanie w muzyce i profesję wydaje się być alter ego autora), pojawia się nie tylko w noweli *Lila the Werewolf* i opowiadaniu „Julie’s Unicorn”, ale również jako główny bohater powieści *The Folk of the Air* (1986). W *Ostatnim jednorożcu* Szmendryk przytacza opowieść o tym, jak czarodziej Nikos zamienił jednoroźca w mężczyźnię<sup>26</sup>, zaś czarodziej z *Pieśni oberżysty* przypomina swoim towarzyszom, że sam był uczniem Nikosa<sup>27</sup>. Imiona i miejsca z *Pieśni oberżysty* pojawiają się później w zbiorze opowiadań *Olbrzymie kości* (1997), luźno osadzonym w tym samym fantastycznym świecie, którego Beagle jednak nigdy nie nazywa ani nie opisuje drobiazgowo. Co więcej, bohaterowie z jego poszczególnych tekstów niejednokrotnie znajdują swoje odbicie lub dopełnienie w postaciach z innych powieści i opowiadań. I tak niemożliwy związek Jednorogini/Amaltei i Księcia Lira z *Ostatniego jednoroźca* ma swoje alternatywne zakończenie w *Sonacie jednoroźców* (1996), w relacji pomiędzy Joey i jednoroźcem Indygo, który wyrzeka się swojej mitycznej postaci, aby na zawsze pozostać człowiekiem.<sup>28</sup> Jednorogini ma swoje odbicie również w postaci Jenny z powieści *Tamsin*, ponieważ obie tęsknią za światem, którego dane im było posmakować jedynie na chwilę: Jednorogini za światem ludzi, w którym istnieje miłość i namiętność, zaś Jenny za światem legend, mitów i nocy – „the night world”<sup>29</sup>, jak go określa – który poznała dzięki Tamsin.<sup>30</sup> Tęsknota za utraconym lub nieuchwytnym jest zresztą motywem, który nieustannie przewija się w twórczości Beagle’a.

W przedmowie do zbioru opowiadań *Olbrzymie kości* Beagle napisał: „Od początku (...) chciałem, aby moje powieści jak najbardziej różniły się od siebie, oczywiście w granicach moich umiejętności i wyobraźni”<sup>31</sup>. Te intencje niewątpliwie znalazły odbicie choćby w zróżnicowanej narracji jego utworów. Już ona przekonuje, że Beagle stara się być pisarzem wszechstronnym, który potrafi nie tylko bawić czytelników barwnymi przygodami, ale również eksperymentować ze strukturą tekstu, co znacząco wpływa na kreację jego światów i bohaterów.

<sup>26</sup> P. S. Beagle, *Ostatni...*, s. 46.

<sup>27</sup> P. S. Beagle, *Pieśń...*, s. 202.

<sup>28</sup> O czym piszę bardziej szczegółowo w artykule *Peter S. Beagle’s Transformations of the Mythic Unicorn*.

<sup>29</sup> P. S. Beagle, *Tamsin...*, s. 272.

<sup>30</sup> Tęsknota Jenny, tak jak w przypadku Jednorogini, jest znakiem jej wewnętrznej przemiany. Należąc na początku, by zwracano się do niej „Jenny”, a nie „Jennifer”, co, jak jej wiadomo, wywodzi się od imienia „Guinevere”, czyli Ginewra (2), bohaterka w symboliczny sposób odsuwa od siebie świat legend i mitów. Po spotkaniu Tamsin takie jej nastawienie ulega diametralnej zmianie.

<sup>31</sup> P. S. Beagle, *Olbrzymie kości*, tłum. Brygida Kaliszewicz, Warszawa 1998, s. 7 (*Giant Bones* 1997).

Jednak, jak zauważa David Stevens w *Beyond Horatio's Philosophy: The Fantasy of Peter S. Beagle* (2012), niezależnie od tego, z którą narracją/konstrukcją mamy do czynienia, „the voice is that of Beagle. His wit and intelligence shine through the text, and his philosophy and view of life dominate the reader”<sup>32</sup>. Fantastyce często zarzuca się, nie bez powodu niestety, literacką nijakość lub wręcz literackie ubóstwo: schematyczną fabułę, papierowych bohaterów, prosty język czy wszechobecność rozwiązań typu „deus ex machina”, dzięki którym dobrzy bohaterowie zawsze wychodzą cało z opresji i zwyciężają. W świetle tych zarzutów tym bardziej należy pamiętać o autorach takich jak Peter S. Beagle, dla których opowiadanie historii wciąż jest sztuką i którzy w swojej twórczości starają się wykraczać poza utarte schematy i konwencje.

### Abstract

The following articles analyzes the narrative structures and voices appearing in the selected novels and short-stories written by Peter S. Beagle in order to demonstrate the variety of their forms. The chosen texts include examples of metafiction, silencing, multi-vocal narration and memoir, which significantly influence the creation of the secondary worlds and their heroes, and the relation between the text and the reader. A minor aim of this article is to acquaint Polish readers with those works of Peter S. Beagle which have not been translated into Polish.

---

<sup>32</sup> D. Stevens, *Beyond Horatio's Philosophy: The Fantasy of Peter S. Beagle*, Rockville: Wildside Press, 2012, s. 263: „głos należy do Beagle'a. Jego dowcip i inteligencja przebijają przez tekst, a jego światopogląd i postrzeganie życia przepelniają czytelnika”. Tłumaczenie własne.



## FAIRE LADIES RE-IMAGINED: FEMALE CHARACTERS IN GUY GAVRIEL KAY'S *A SONG FOR ARBONNE*

In her article on George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* Shiloh R. Carroll observes that medievalist fantasy tends to "conform to traditional gender roles and favor masculine activities over feminine ones" because "proponents of these gender roles within fantasy literature argue that women in the Middle Ages were restricted to certain activities and life choices, and thus the same must be true of women in fantasy"<sup>1</sup>. This attitude has been forsaken by some authors who produced feminist-oriented versions of medieval narratives, a prime example being Marion Bradley Zimmer, with her *The Mists of Avalon*, which offers a famous retelling of the Arthurian legend from the perspective of marginalized female characters, and presents Morgaine (Morgan le Fay) as a priestess trying to preserve the matriarchal Celtic cult<sup>2</sup>. Frequently, however, medievalist fantasy authors still struggle to maintain a balance between preserving the appearance of medieval authenticity and creating active female characters that contemporary readers might relate to. One strategy, examined by

---

<sup>1</sup> Sh. R. Carroll, "You Ought to be in Skirts and Me in Mail": *Gender and History in George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*, in: "A Song of Ice and Fire" and the Medieval Literary Tradition, ed. B. Błaszczewicz, Warsaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2014, p. 247.

<sup>2</sup> The strategy employed by Zimmer and several other female writers, coined by Crosby "magical storytelling", can be seen as a form of writing against patriarchal narratives in an attempt to produce a change in the reader's perception of both past and present. For a more detailed analysis, see Janice C. Crosby, *Cauldron of Change. Feminist Spirituality in Fantastic Fiction*, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1962, pp. 30-70.

Jane Tolmie, is tracking the narrative paths of medieval texts in search of strong female Brynhildr-type protagonists to transfer them into contemporary fantasy novels that perpetuate the myth of an exceptional woman who overcomes universal obstacles of female disenfranchisement:

In many contemporary fantasy novels, much as in many medieval sagas and romances, literary heroines remain at their best when rising above external conditions that are against them in gender-based ways. They dress up as men to escape restraints on their freedom, run away from abusive fathers, escape unwanted marriages, avoid, avert or survive rape, or take up arms<sup>3</sup>.

These strong women achieve their goals and manage to forge their destinies as they wish, but they operate within an existing patriarchal system unfavourable to female activity in general, and while they can be seen as extraordinary exceptions to the rule, the dominant ideology remains unchanged by their daring exploits.

Guy Gavriel Kay's tactics in *A Song for Arbonne* is to pick a more female-centred period of the Middle Ages as his starting point and to weave the story from cultural threads different from those appropriated by most fantasy writers. Thus, in this particular novel Kay is less interested in the tradition of heroic epic and *chanson de geste* favouring masculine military heroism, and more into the culture of twelfth-century Provence, with its troubadour poetry and the discourse of courtly love, which results in *A Song for Arbonne* featuring a whole range of re-imagined medieval 'faire ladies', who actively participate in the action and yet do not assume typically male roles.

The concept of courtly love seems to be well-established in the popular imagination, and evokes a number of connotations even in readers who are not acquainted with medieval troubadour poetry or chivalric romance. It is, however, necessary to note that the term *amour courtois* practically does not feature in the twelfth century, the period it is usually linked with, when it was usually referred to as "honest love" (Latin: *amour honestus*) or "refined love" (Langue d'Oc: *fin amour*). In fact, the phrase "courtly love" was used for the first time six hundred years later, in 1833 to be precise, by Gaston Paris<sup>4</sup> to

---

<sup>3</sup> J. Tolmie, *Medievalism and the Fantasy Heroine*, "Journal of Gender Studies" 2006, (15.02), p. 148.

<sup>4</sup> Lacking access to the original article, I have decided to follow two scholars of different critical backgrounds, both of whom frequently refer to Paris's text and provide a strikingly similar account of his ideas. See: J. C. Moore, "Courtly Love": *A Problem of Terminology*, "Journal of



describe the love relationship between Lancelot and Guinevere on the basis of a single tale by Chrétien de Troyes, titled *Lancelot ou le chevalier de la charrete* (*Lancelot or the Knight of the Cart*, ca. 1178-80). Referring to this text only, Paris provided a highly influential definition of courtly love, which he sees as an illegitimate and furtive extramarital relationship, in which a male lover, inferior and insecure, often showing physical symptoms of suffering for love, must serve and gain the affection of his lady, a superior, idealised and whimsical one, by undergoing many tests to prove his courage and dedication to her. Love in this definition is a sort of science and art, subject to highly codified rules of proper behaviour, like chivalry in general. This paradigm of tentatively reversed gender hierarchy, often placing a woman in the position of a feudal lord, whose wishes and caprices must be fulfilled to win 'deserved recompense' or 'sweet reward' (usually understood as reciprocated affection, sexual favour or social advancement/reown), informs a variety of narratives, mainly troubadour love songs (*canso*), courtly romances, and Andreas Capellanus's *De Amore* or *De arte honeste amandi*, the twelfth-century text which has been seen for a long time as a serious treatise with practical advice for lovers, but is now more often viewed as an ironic and humorous scholarly exercise in medieval argumentation.

Nevertheless, there are two major problems with this model. Firstly, it assumes the presence of one global concept of courtly love which was developed by all authors in all possible genres, which perspective is challenged by W.T.H. Jackson, who writes:

The mood of love in the *canzon* is quite different from that in the *alba* and the love of Parzival for Condwiramurs has no resemblance to that of Tristan for Isolde. Married love is important and indeed sacred in *Erec*, as it is in *Parzival* and *Willehalm*. No one conception of love will cover all the relations between the sexes in medieval lyric and epic, and it is unprofitable to seek for such a definition, especially if we regard this love as a spiritual or even an intellectual phenomenon<sup>5</sup>.

Secondly, the question of origins and factors influencing the concept of courtly love has been hotly debated, and as a result the term, as some claim, may mean virtually anything, the list of such possible interpretations including:

---

the History of Ideas" 1979, (4), pp. 621-632 and E. Jane Burns, *Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition*, "Signs" 2001, (27.1), pp. 23-57.

<sup>5</sup> W.T.H. Jackson, *The Challenge of the Medieval Text: Studies in Genre and Interpretation*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 4.

“infantile, sophisticated, narcissistic, chivalrous, playful, genuine, fictional, carnal, spiritual, Ovidian, Arabist, Catharist, “Fontevraultian”, blasphemous, natural, unnatural, adulterous, and chaste”<sup>6</sup>. As for the role of women in the discourse of courtly love, some see their elevation to the position of feudal lord as resulting from social change that put a growing number of noble ladies in charge of aristocratic households when their husbands embarked on crusades; others claim that a woman “disappears” from the texts as a subject and becomes merely an object of male competition for social advancement and domination. More recent feminist studies focus on the voice of *troibaritz* (female troubadours) and examine the heroines of *chanson de toile* (sewing songs), who frequently “forge successful love scenarios that feature mutual and shared pleasure”<sup>7</sup>. Such resourcefulness is also attributed to the heroines of *The Lais of Marie de France*, a collection of late twelfth-century narrative poems written by a female poet, whose lays represent both unfulfilled and fulfilled, adulterous and conjugal relationships.

In *A Song for Arbonne* Kay reconstructs the concept of courtly love as an underlying principle of the socio-political make-up of Arbonne, a wealthy and tolerant country ruled by a woman, in which Riann, the female goddess, is worshipped as equal to Corannos, the male god. The country is under threat of invasion from its neighbour, Gorhaut, operating on not only patriarchal but openly misogynist principles. In short, Arbonne is to be destroyed because of its religion, its values, and its women, whose presence in political and social life is perceived as an intolerable aberration to the traditionally sanctioned order of things. Importantly, the danger comes not from some evil, supernatural, or otherworldly power, as is the case in most secondary world fantasy novels, but from a militant, warrior culture and irrational fear of women<sup>8</sup>. To complicate the plot further, Arbonne is plagued by an internal conflict between its two most powerful dukes, whose mutual hatred started some twenty years before over a woman, when one of them fell in love with and seduced the wife of the other.

---

<sup>6</sup> Th. Tinkle, *Medieval Venuses and Cupids: Sexuality, Hermeneutics, and English Poetry*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1996, p. 10.

<sup>7</sup> E. Jane Burns, *Courtly Love...*, p. 47.

<sup>8</sup> Although the scope of this article does not allow us to examine this issue in detail, the conflict has been interpreted as the crusade against the Cathar cult, even if it needs to be acknowledged that the particulars of the Cathar heresy show little resemblance to the principles of Arbonne. See: N. Labrousse-Marchau, *A Song for Arbonne: de-romantisized fantasy*, Bright Weavings: the Worlds of G. Gavriel Kay. The Authorized Website. [http://www.brightweavings.com/scholarship/nath\\_arbonne.htm](http://www.brightweavings.com/scholarship/nath_arbonne.htm) [30.11.2015]

The story, delineated in the prologue, roughly follows Paris's model but reveals a few alterations important for Kay's text. The heroine is Aelis, an heiress to Arbonne, given through a political marriage like a reward to Duke Utre, a man of power she does not love. Her marital state does not prevent her from falling for Bertran, a younger son of a powerful lord and a troubadour in one, who sings of his love for her. Rather than allowing herself to be praised at a distance, as a troubadour's *donna* should, Aelis co-operates in planning and acting out a fake kidnapping to consummate her relationship with Bertran in a wood cabin. A troubadour song as an aphrodisiac, a pastoral setting for the romance, a male lover who verbally puts himself at the mercy of his beloved, uncertain if he will receive his 'sweet reward' – so far the narrative has been quite safely anchored within the context of troubadour lyrics and courtly romances. There is a twist to the story, however, as it continues beyond the point medieval narratives typically go. Aelis conceives an out-of-wedlock child and dies in childbirth, but just before her death, out of revenge, she reveals the identity of her son. The child does not survive, but it is unclear whether it died a natural death or was murdered by Utre. It is also unknown at this point that a twin baby girl was born and hidden. Aelis herself is depicted quite ambiguously: as a woman who follows her passion, fully aware of its consequences for herself, Utre, and Bertran; and yet not concerned at all with the future political implications of her personal revenge for Arbonne. Torn between love and hatred, "she was not a woman to accept her fate, or work within walls built to house her"<sup>9</sup> and thus occupies a paradoxical position of both the mistress of her own fate and a victim of the society in which aristocratic women are a valuable currency on the marriage market.

The prologue has been summarised here as it performs a few important functions. Firstly, it introduces the primary re-imagined medieval lady, Aelis, who diverges from the romance model of ideal woman and serves as an absent foil character to all other females in the novel. Secondly, it reworks the courtly love paradigm to include woman's desire and active pursuit of sexual fulfilment. Thirdly, it heralds several themes and motifs (e.g. an extramarital relationship, a kidnapping, an out-of-wedlock child) that will reappear in the main narrative made up of a few subplots that are intricately interlaced with one another in a manner once more reminiscent of medieval narrative techniques<sup>10</sup>,

---

<sup>9</sup> G. Gavriel Kay, *A Song for Arbonne*, London: Harper Voyager, 2011, p. 258.

<sup>10</sup> The compositional device of interlacement, associated with medieval chivalric romance, relies on narrating the adventures of a number of characters as if simultaneously, with the narrator

but enriched with the more contemporary practice of shifting character-focalisation. Consequently, *A Song for Arbonne* is a structurally complex narrative with different voices and perspectives carefully orchestrated to produce meaning.

Most generally, the women of Arbonne seem to be equipped with only one of the medieval female virtues, i.e. beauty – chastity, obedience, and silence being clearly considered of lesser importance. In fact, to emphasise this divergence from the medieval ideal of femininity, they are repeatedly referred to as “impossible”. Far from remaining passive, they are not merely objects of desire and male rivalry. In terms of the structure of the novel they are much more than narrative points around which the action revolves, and yet all of them are defined through their relationship with the male protagonist, Blaise de Garsenc, a politically important sellsword from Gorhaut, paradoxically needed to save Arbonne from his own homeland. Serving as a paragon of the masculine values of honour and chivalry, Blaise becomes a pivotal point in changing constellations of women around him. On the one hand, therefore, female characters bear an important function in the development of both the protagonist and the plot, but on the other, they are equipped with enough psychological motivation to be appealing to contemporary tastes.

Arbonne’s ruler and chief political player, partly modelled on the historical figure of Eleanor of Aquitaine, is Signe, a mother-figure and a widow now, who “defined and shaped both the purpose and the art”<sup>11</sup> of courtly love. Being the only woman in the story to enjoy a marriage in which love, sex and politics went together, she saw the model of courtly love as a safe vent for male desire, having a pragmatic purpose of binding love-stricken knights to herself, her husband and Arbonne, and thus allowing the society to function properly. With the new queen of the Court of Love, Ariane, who happens to be Signe’s niece with different personal experiences, the paradigm has been redefined, with

---

seemingly discarding one subplot in favour of another, only to come back to it later in the narrative. However, the goal here is not simply to create suspense, but also to build meaningful links between different sections in terms of themes, motifs, etc. that are dealt with at different levels of the narrative. Thus the beginning of the romance often foreshadows its outcome, while particular adventures of the hero must be seen through his other adventures. Commenting upon this narrative technique, Eugène Vinaver observes that in medieval chivalric romance “character has no existence outside destiny, and destiny means the convergence of simultaneously developed themes, now separated, now coming together, varied, yet synchronized, so that every moment of this carefully planned design remains charged with echoes of the past and premonitions of the future” (*The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon, 1971, p. 92).

<sup>11</sup>G. Gavriel Kay, *A Song...*, p. 67.

troubadours “writing and saying now that it was ill-bred, in bad taste if not actually impossible, for a wife to love her husband. That true love had to run freely from choices made willingly, and marriage could never be a matter of such free choice for men or women in the society they knew”<sup>12</sup>. Similarly to Aelis, Ariane, whose husband is gay, cannot find satisfaction in marriage; unlike Aelis, however, she understands the political implications of an aristocratic marriage. For Ariane, who actively pursues the man she desires and yet understands her social and political role, the key feature of courtly love is discretion, as it allows her to find love and satisfaction in a world in which men and women are not free to choose their partners. Her understanding of love and sex is very contemporary, based on freedom of choice, the equality of partners, mutual respect, and giving and taking. Her relationship with Blaise, informed with all these values, is set as an ideal impossible to achieve in the present circumstances, when women are “coinage in a game of castles and nations”<sup>13</sup>.

Such idealization is evidently absent from Blaise’s liaison with Lucianna Delonghi, a fictionalized Lucrezia Borgia, whose memory haunts the protagonist until he meets Ariane. Lucianna is presented as an archetypal seducer, a sexual predator, impossible for a man to resist even if he knows he will be wounded. Her actions are shown as extreme: she is not only active in relationships, but dominant, selfish, and manipulative. Using her physical attractiveness and sexual allure as tools in the game for power, and frequently compared to a glittery jewel, she tantalizes and teases, but as one of the troubadours observes, “she is not for having”, as she destroys those who fall in love with her, becoming the embodiment of “the dark side of the goddess”<sup>14</sup>. Whereas Lucianna, exercising absolute control over their relationship, is Blaise’s unhealthy obsession, Rosala, his brother’s wife back in Gorhaut, is downgraded to the position of a woman of no importance. Their one-night stand on a stormy night is an instrumental act of revenge for both of them: he takes what ‘belongs’ to his brother, and she gives herself to him to ‘get payback’ for being treated as a chattel in misogynist Gorhaut. Apart from a temporary release of sexual tension, neither of them can really derive any satisfaction from this exchange. And yet, once again the story from the prologue is re-worked as Rosala conceives a child. This variation initially appears as a crippled and downgraded version of the original account—there are no lofty ideals, no emotional involvement

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 228.

whatsoever, only instrumental sex. Still, Rosala proves to be underestimated by Blaise, who knows nothing about women at this point, when she demonstrates personal courage, acute intelligence and political insightfulness. Having fled Gorhaut to seek refuge in Arbonne, she refuses to play the role of passive victim and takes action to protect herself and her son on her own instead of waiting to be rescued by a knight who would never arrive. As Rosala forges her own destiny, she proves that female resourcefulness itself, with no assistance on the part of a man, might provide a way out of the tragic pattern of the prologue.

All the women Blaise meets throughout the narrative, whether erotically or not, he meets for a reason. As a knight inherited from chivalric romance and reworked to fit a surprisingly woman-centred quest fantasy, he must accomplish a mission, i.e. save Arbonne from danger. In *A Song for Arbonne*, however, Kay plays not only with the conventions of medieval narratives, but also with those of portal-quest fantasies, in which the protagonists are taken from one world and thrown into another. In narratives underpinned with these principles,

the reader enters the secondary world in the intimate company of a protagonist to whom it is equally unfamiliar; as the character learns about the secondary world, the reader learns too, sharing the character's astonishment, inquisitiveness, and gradually increasing ability to feel at home<sup>15</sup>.

The portal here is not a wardrobe through which one can travel from a realistic world to Narnia, but the culture of Gorhaut and Arbonne are rendered as two completely different worlds. Consequently, Blaise, a stranger raised in the warrior tradition of Gorhaut, appears as alien to Arbonne as protagonists who are transported from our world to the world of the fairies. While the secondary world of the tale is not inhabited by supernatural creatures, and the magic connected with the cult of Riann is of minor importance, its quasi-medieval system of courtly love is introduced to readers through the eyes of an outsider. No wonder then that our protagonist initially sees the customs of Arbonne as a "patently silly culture" with "the utterly irrational customs of courtly love" and can actually imagine nothing as "impractical as the women-driven culture"<sup>16</sup>. This shallow perception of Arbonne's intricate culture mirrors his original low opinion of women; after all, he is a knight from Gorhaut, where

---

<sup>15</sup> B. Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press Inc, 2005, p. iii.

<sup>16</sup> G. Gavriel Kay, *A Song...*, p. 23.

women are considered men's property; lustful, corrupted creatures over whom power needs to be asserted by controlling their sexuality.

As the narrative progresses, though, Blaise's experience of and behaviour towards women evolves: from an instrumental treatment of Rosala, through an obsessive infatuation with Lucianna, to a mutual and balanced love relationship with Ariane. Meanwhile, from Beatriz, the High Priestess of Riann and female equivalent of the wise man figure, he learns that what is considered in Gorhaut the feared magic of darkness and "the blood-stained rites of women" aimed to "cripple", "wound", and most importantly "unman"<sup>17</sup> Corannos is, in fact, "confined to small things, the coinage of hearth and heart"<sup>18</sup>, i.e. the typically domestic sphere of women pertaining to the control of conception, foreknowledge of a child's sex, intuition, some healing power, etc. Then again, in Signe he finds the protective, understanding, and forgiving mother-figure he lacked in childhood. Blaise's emotional and spiritual growth, which makes him a pretender worthy of the throne of Gorhaut, epitomising true masculinity, is conceptualised here as the change in his attitude towards women, which leads to his awareness and final acceptance of the fact that masculine and feminine values are of equal importance. His major quest turns out to be his personal and intimate discovery of women, each of them representing a different aspect of womanhood. Only then is he ready to bring about a eucatastrophic ending and "heal" the world by entering a marriage with Rinette, a rediscovered daughter of Aelis and Bertran and an heiress to Arbonne, which symbolically unites Gorhaut and Arbonne, Corannos and Rian, masculine and feminine elements.

Kay's *A Song for Arbonne*, an atypical medievalist fantasy, is much more about relationships between men and women than it is about male heroism and valour shown in combat, while gender inequality is a threat as deadly as an otherworldly evil power. Even though in the final battle at Lake Dierne men engage in a primordial bloody fight with swords and axes, its outcome is determined by cunning stratagems devised by Signe and Beatriz, and peace is eventually restored through marriage. The setting of the battle is also symbolic, the narrative, meandering through its interlaced subplots, makes a full circle to where it started – the world is healed in exactly the same place it was torn. A careless relationship with tragic consequences between Bertran and Aelis has been replaced with a conscious decision made by Blaise and Rinette, who are not forced to marry yet they do because no other option is available, and

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 497.

personal happiness must be sacrificed for the greater good. Kay is not so naive as to delineate medieval women as having absolute freedom of choice; they are still pawns to be dealt with through marriage to form political allegiances. So are men as a matter of fact. This message seems to be consistent with Kay's overall interest in the problems of an individual trapped in a historically significant moment, whose choices are not predetermined, as in Tolkien, by fate or prophesy, but still heavily influenced by historical necessity, the pressure of which cannot be simply escaped.

Kay's *A Song for Arbonne* proves to be a well-researched enterprise, and the effect is a believable, though re-imagined, version of the Middle Ages. Still, the author refuses to write a typical historical novel, stubbornly mixing the history, culture, and literature of the Middle Ages with apparently insignificant fantastic elements (e.g. two moons, the magic of Riann) to situate his prose at the fluid border between fantasy and historical fiction, which is also indicative of his other novels. In doing so, he deliberately exposes the fictionality of his prose and questions the validity of historical narratives as such, implying that perhaps they are merely a matter of interpretation, just as literature is. This flexible treatment of the inherited material shows considerable potential for invigorating the genre of fantasy literature, and draws our attention to less Anglo-Germanic-centred directions for its development.

*A Song for Arbonne* in particular can be seen as an expression of a nostalgic desire for the past and literature that 'could have been' had women been given a chance to speak in their own voice. This longing informs the whole narrative and illuminates a possible interpretation of the title of the novel itself. Breaking away with the enduring tradition of *chanson de geste*, i.e. a song OF heroic deeds, seen as long-established, sanctioned, closed and monologic narrative, Kay writes a refreshingly dialogic love-song FOR Arbonne. In this sense, the novel can be viewed as a tribute to the lost, or simply forgotten and ignored female voice, represented here by Lisseut, the first *troibaritz* in the world of Arbonne. Re-imagining his medieval 'faire ladies' as neither passive damsels in distress nor female warrior types assuming masculine roles, Kay proves his strategy to be fruitful. Avoiding Brynhildr types that need to prove their worth in a man's world, and refraining from the practice of Marion Bradley Zimmer, who has retold a formative Western legend changing the narrative perspective but not the basic story line, he manages to create fiction that is ingenious in terms of plot yet favourable to women. His blended history-fantasy novels seem to be an optimal vehicle for the literary re-interpretation of



historical, cultural, and literary heritage from a different perspective, offering his readers not only an escapist adventure, but also providing a contemporary comment upon the situation in their own world. Perhaps, a hazardous and destructive gender split spreading from medieval literature and deeply rooted in its culture, which seems to be perpetually reconstructed by numerous fantasy authors in their works, may finally be healed, intentionally or not, through fiction written from a slightly different perspective and offering a more dialogic vision of the Middle Ages.

### Streszczenie

Celem artykułu jest analiza konstrukcji postaci kobiecych w *Pieśni dla Arbonne* Guya Gavriela Kaya, powieści *fantasy* osadzonej w realiach średniowiecznych. Sytuując utwór w kontekście koncepcji miłości dworskiej, romansu rycerskiego oraz *fantasy* typu *portal-quest*, autorka bada sposób, w jaki elementy dziedzictwa średniowiecza, jak również konwencje rządzące powieścią *fantasy* zostały przetworzone na potrzeby tej kobieco-centricznej powieści, w której bohaterki nie są ani wojowniczkami w typie Brunhildy ani biernymi damami, wokół których skonstruowana jest fabuła. Z przeprowadzonej analizy wynika, że *Pieśń dla Arbonne* staje się swoistym narzędziem reinterpretacji materiału historycznego, kulturowego i literackiego z innej, bardziej dialogicznej perspektywy i może być postrzegana jako hołd dla zapomnianego, bądź ignorowanego głosu kobiet z przeszłości.



| Ewelina Feldman-Kołodziejuk

## HOW FUCK BECAME A WINGED DEITY: ON THE BIRTH OF A NEW RELIGION IN MARGARET ATWOOD'S DYSTOPIAN TRILOGY *ORYX AND CRAKE*, *THE YEAR OF THE FLOOD* AND *MADDADDAM*

In her dystopian trilogy *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* and *Maddaddam*, Margaret Atwood introduces the reader into the world before and in the wake of a biological catastrophe which wipes out almost all of the human race and manifold plant and animals species. A handful of those who survive find themselves forced to take care of a new genetically modified race of Crakers, perfect, child-like creatures who strive to make sense of the post-apocalyptic world. The majority of the questions that these “new people” pose revolve around the issue of their creation, namely, how and why they were created. Henceforth, the reader witnesses the birth of a new mythology and a new religion. The following article aims to depict and analyze the mechanisms behind the formation of this new religion, as well as to demonstrate that symbolic thinking, of which religion is one of the grand examples, may be beyond any genetic modification; thus, it is quite likely that it might be an innate trait of posthumans, too.

In the collection of critical essays entitled *Prophets of the Posthuman*, Cristina Bieber Lake<sup>1</sup> argues that as an academic discipline, the humanities have

---

<sup>1</sup> C. Bieber Lake, *Prophets of the Posthuman*, Indiana: University of Notre Dame, 2013, p. xiv.

abandoned the question of bioethics, that is, all ethical questions concerning biotechnology and the future of mankind in the face of new scientific advancements, and left these queries to scientists and politicians. However, because the most important question behind any dilemma connected with technological progress and setting its limits comes down to the eternal queries “What are we?” and “How should we live?”, these are the very humanities that should be dealing with biotechnology. These are the questions that ought to be discussed and consulted with philosophers, ethicists, or, as Bieber Lake points out, writers.

Why do writers need to get involved in the discussion on bioethics? Mainly because they may contribute greatly to the deeper understanding of the consequences that will follow our bioethical choices through a narrative that is a complex web of interhuman relations and that needs to be based on verisimilitude, that is the likeliness of the characters’ actions and choices, if a particular work is to be credible<sup>2</sup>. In other words, a good writer exploring the realm of biotechnology will surely ground their vision in a deep understanding of the mechanisms of human behavior, and will opt for the most likely scenario or scenarios. In this way then, as readers, we may make better informed or better imagined choices as to what our standpoint is; namely, whether we support genetic engineering or whether we will persist in ignoring environmental trauma. Therefore, Bieber Lake insists that writers “can no longer take a backseat when it comes to bioethics”<sup>3</sup>. Those writers that do raise the issue of biotechnology Bieber Lake calls “prophets”, for they, in some way, engage in telling the future or possible futures. Quoting Brueggemann, Bieber Lake asserts that the primary function of the prophets “is to nurture, nourish and evoke a consciousness and perception alternative to the consciousness and perception of the dominant culture around us”<sup>4</sup>. This perfectly encapsulates the long-standing literary career of Margaret Atwood, since all her writing is a form of activism and awareness raising, and also demonstrates dissatisfaction with and disapproval of people’s complacency and ignorance.

However, Ronald Green, a bioethicist and the author of *Babies by Design*, holds the view that as humanity “we should be free to make deliberate interventions into our genetic makeup for both therapeutic and enhancement purposes”<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. xvii.

<sup>3</sup> Ibidem, p. xvii.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 111.

Therefore, he believes that writers like Atwood are “part of an unthinking ‘coalition of opposition’” that hinders our progress as humanity. Constituting an apocalypse brought upon the world by bioengineering as the backbone of the trilogy, Atwood does issue a clear warning that nature should not be tampered with. However, as Bieber Lake notes, “the novel insists that it is not bioengineering that could cause our self-destruction but the continuation of a culture that encourages people to think about the purpose of human life in a narrow and nefarious way”<sup>6</sup>. That is to say, Atwood is far from objecting to scientific progress that can benefit humanity. However, she strongly opposes technocracy and the reductionist treatment of the natural environment and its resources. In her view, modern technology ought to aid and serve humans, not vice versa.

Margaret Atwood’s writing seems to be more and more grounded in SF, understood as speculative fiction rather than science fiction. As the author herself stresses, the main difference between these two sub-genres lies in the fact that speculative fiction is closer to the possible and near future than science fiction, with its proverbial “Martian invasions”. Moreover, she asserts that as a writer she refuses to divert readers’ attention from the here and now, and instead intends to emphasize our current responsibility for the planet<sup>7</sup>. What we are doing now influences our immediate and distant future to the same extent as our negligence and ignorance shape it. In *In Other Worlds*, Atwood’s collection of critical essays devoted to science fiction, the author traces the roots of speculative fiction back to “Jules Verne’s books about submarines and balloon travel and such–things that could really happen but just hadn’t completely happened when the authors wrote the books”<sup>8</sup>. As Katherine Snyder observes:

Dystopian speculative fiction takes what already exists and makes an imaginative leap into the future, following current sociocultural, political, or scientific developments to their potentially devastating conclusions. ... Yet the imaginative effects of dystopian literary speculations depend precisely on their readers’ recognition of a potential social realism in the fictional worlds portrayed therein.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>7</sup> A. Lindhe, *Restoring the Divine within: The Inner Apocalypse in Margaret Atwood’s The Year of the Flood*, in: *Margaret Atwood’s Apocalypses*, ed. Karma Waltonen, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 52.

<sup>8</sup> M. Atwood, *In Other Worlds*, London: Virago Press, 2011, p. 6.

These cautionary tales of the future work by evoking an uncanny sense of the simultaneous familiarity and strangeness of these brave new worlds<sup>9</sup>.

As an SF writer, Atwood is mostly known for *The Handmaid's Tale* (1985), which spins the story of a future world where fertile women are reduced to multiple childbirth and later forced to give their children away to the infertile couples of the ruling class. The novel, read primarily as a social critique of right-wing philosophy and righteousness, received high critical acclaim, and 30 years since its publishing is still considered to be one of the most important and up-to-date feminist works. Atwood also resorted to science fiction in the subplots of the Booker-prize-winning *The Blind Assassin* (2000), where they served as a mirror text to the main narrative in order to make the main heroine see her own dismal plight from a detached perspective. However, the *Maddaddam* trilogy (2003, 2009, 2013) seems to be the crowning achievement of Margaret Atwood's involvement in this genre. Coral Ann Howells observes that to some extent the trilogy continues the themes that permeated the world of *The Handmaid's Tale*:

[I]n many ways *Oryx and Crake* might be seen as a sequel to *The Handmaid's Tale*. The pollution and environmental destruction which threatened one region of North America in the earlier novel have escalated into the worldwide climate change through global warming in the latter, and the late twentieth-century Western trend towards mass consumerism which Gilead tried to reverse by its fundamentalist doctrines and its liturgy of "moral values" has resulted in an American lifestyle of consumerist decadence in a high-tech world which is ultimately death-doomed by one man's megalomaniac project of bioterrorism<sup>10</sup>.

The three novels that constitute the trilogy may be read as self-contained novels. However, it needs to be stressed that each installment greatly contributes to the better understanding of the former part. The first in the trilogy to come out, *Oryx and Crake*, has the form of the "last man narrative" and tells the story of Jimmy Snowman, who believes he is the sole human survivor of the apocalypse. His version of events prior to the apocalypse is described from the

---

<sup>9</sup> K. Snyder, 'Time to go': *The Post-Apocalyptic and the Post-Traumatic in Margaret Atwood's Oryx and Crake*, "Studies in the Novel", 43:4, Winter 2011, p. 470.

<sup>10</sup> C. A. Howells, *Margaret Atwood's dystopian visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake*, in: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, ed. Coral Ann Howells, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 161.

point of view of someone who was lucky enough to have grown up in the Compounds, better districts of the cities that are in the possession of the upper echelons of power. *The Year of the Flood*, on the other hand, as Atwood described it, is “not a sequel, nor a prequel, but a ‘simultan-eul’”<sup>11</sup> since it presents events and time-line parallel to those from *Oryx and Crake* but depicted from the perspective of two female survivors, Ren and Toby, who in the case of the latter was unfortunate to have lived in pleeblands, the area which literally means inner city slums. *Maddaddam*, in turn, focuses on the story of two brothers, Adam and Zeb, and sheds some new light on the events and characters described in the two previous novels, plus it pushes the narrative further as it takes off where the two earlier books ended.

One of the central characters and at the same time the perpetrator that wiped out almost the entire human race through unleashing a vicious virus is Glenn, also known as Crake. He is an ingenious scientist whose primary preoccupation is genetic modification in order to create a new, presumably better, hominid species. When he eventually succeeds, these new creatures come to be known as Crakers. Crake is the epitome of an arrogant and cynical genius who despises the human race, believes in no boundaries to scientific progress but, above all, renounces and abhors the notion of God, all of which are crucial factors that account for the creation of his hominids.

Prior to a detailed description of Crakers, it is absolutely indispensable to sketch the novel’s social and economic backgrounds, for they, at least partially, contribute to the way Glenn designs the new carefree race. As the *Maddaddam* trilogy spins a tale of an apocalypse, also referred to as the “waterless flood”, we are presented with two very different realities: before and after. The world before the flood is set in the fairly immediate future of North America. As Bieber Lake promptly observes, the trilogy offers

two futures: the one we already inhabit and are moving closer into, and the one that could be our reality if nothing changes. It is the near future that is of the greatest interest to her [Atwood] and that provides a chilling warning: the near future of this novel is not so far from the North America of the present<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> A. Akbar, *Margaret Atwood: ‘People should live joyfully’*, “The Independent”, 4 September 2009. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/margaret-atwood-people-should-live-joyfully-1781166.html>

<sup>12</sup> C. Bieber Lake, *Prophets of the Posthuman...*, p. 112.

At this point it is worth emphasizing the fact that Margaret Atwood is an environmental activist, a fervent advocate of widely interpreted human rights, and a persistent critic of any inequity, whether it is due to, e.g. gender, race, ethnicity, religion, or material status. Therefore, a plethora of her critical thoughts can be detected in the way the pre-flood society is constructed. As Bieber Lake points out, “Its mode is primarily satirical”, and “the apocalypse is devised more to reveal society’s current choices than to predict its inevitable future”<sup>13</sup>. Thus, in a nutshell, the pre-flood society is youth-obsessed, money-driven, highly divided and oblivious to the natural environment.

The vision of the society of the mid- or late twenty-first century that Atwood sketched in *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood* is bleak and terrifying to the reader, who can easily recognize the elements of the present world that led to such an unbearable future. However, the true horror is revealed the moment we realize that this gloomy crime-ridden world is the pre-apocalyptic vision, and thus, the rosy past of Jimmy Snowman, Ren and Toby. The world we already recognize as unbearable turns out to be a paradise lost to the protagonists for it was still the human world; in the post-apocalyptic world there is no place for humans, they are bound to extinction. As Snyder observes,

From the retrospective point of view of the novel’s last man, as well as from the prospective point of view of the novel’s reader, the difference between past and present, between our nearer and later future, is all the difference in the world. It is the difference between a human future and no future at all<sup>14</sup>.

The creatures that are the most likely inhabitants of and heirs to the future world of the novel are the bio-engineered race of Crakers. As Ciobanu notes, “the end of the Anthropocene is hardly the end of the world—it is simply the end of *our* world, the end of the world as we know it”<sup>15</sup>. Thus, the dystopian world of the Maddaddam trilogy is populated by a handful of human survivors and a group of Crakers who are “non-predatory, non-territorial” hominids, “adapted to, and not in competition with, the natural environment”<sup>16</sup>. As

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>14</sup> K. Snyder, *Time to Go...*, p. 471.

<sup>15</sup> C. Ciobanu, *Rewriting the Human at the End of the Anthropocene in Margaret Atwood’s Maddaddam Trilogy*, “Minnesota Review”, Issue 83, 2014 (New Series), p. 153-4.

<sup>16</sup> J. Brooks Bouson, “*It’s Game Over Forever*”: *Atwood’s Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in Oryx and Crake*, “The Journal of Commonwealth Literature”, September 2004, 39, p. 149.



Atwood characterizes them in one of the interviews, they “have built-in sunblock and insect repellent, [are] equipped with self-healing purring capabilities, and are designed to be seasonal maters so they will never suffer from sexual jealousy”<sup>17</sup>. Because they can eat leaves as well as their dung, and do not need clothes or anything to keep them warm, they are perfectly sustainable.

What is more, and what is crucial for that article, is that Crake removed from their genetic make-up “the G-spot” (G standing for God), “believing that symbolic thinking would lead to the downfall of his hominids”<sup>18</sup>. He says, “Next they’d be inventing idols, and funerals, and grave goods, and the afterlife, and sin, and Linear B, and kings, and then slavery and war”<sup>19</sup>. But despite his efforts to deprive Crakers of higher thinking, they spontaneously start asking questions about their origins and engage in semi-religious practices.

Thus, no sooner do the pandemics break out than Jimmy Snowman inadvertently becomes a prophet of a new religion. After the death of Oryx and Crake, obliged by his promise to Oryx to look after the new hominids in case of emergency, Jimmy Snowman reluctantly resolves to take Crakers to a safe place, though “He knew what an improbable shepherd he was”<sup>20</sup>. What commences with dealing with the queries of alarmed Crakers about first missing and then dead Oryx briefly turns into a fully-fledged cult involving rituals, artifacts, offerings and oral tradition. His red baseball cap and a wrist watch, the epitomes of times gone by, become significant artifacts that enable the wearer to communicate with Crake, which becomes evident when Toby, forced to substitute for the febrile Jimmy Snowman, is presented with both the cap and the watch at the beginning of the ceremony. As a part of the ritual, Jimmy Snowman is also offered a grilled fish, and in exchange is expected to tell Crakers the story of their creation, and thus to weave a creation myth. As the “new people” are told their own version of Genesis, generated by Snowman and later taken over by Toby, Oryx, who was Crake’s female assistant responsible for genetic modifications of animal and plant species, and Crake himself, become two major deities.

The most perturbing part of the beginnings of Crakers is the fact that their creation rested upon the eradication of humanity. What human characters such

---

<sup>17</sup> A. Bedford, *Survival in the Post-Apocalypse: Ecofeminism in Maddaddam*, in: *Margaret Atwood's Apocalypses*, ed. Karma Waltonen, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 83.

<sup>18</sup> J. Brooks Bouson, *It's Game Over Forever...*, p. 150.

<sup>19</sup> M. Atwood, *Oryx and Crake*, New York: Anchor Books, 2003, p. 430.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 420.

as Jimmy Snowman and members of God's Gardeners see as the waterless Flood and their apocalypse, in Crakers' Genesis becomes the Great Rearrangement and the Great Emptiness. According to their prophet, Jimmy Snowman, Oryx and Crake grew tired of people and the chaos they caused, so Crake resolved to annihilate the human race to make room for his children, Crakers. The end of humanity is their beginning, the human Apocalypse is their Genesis. But what was it about us, humans, that drove Crake to eradicate our race and force us to give way to supposedly better versions of ourselves? The following excerpt, even though narrated by Snowman, reiterates some of Atwood's frequent observations about modern society being greedy, (self-)destructive and oblivious to the natural environment and our dependence on it for survival:

The people in the chaos were full of themselves, and the chaos made them do bad things. They were killing other people all the time. And they were eating up all the Children of Oryx, against the wishes of Oryx and Crake. Every day they were eating them up. They were killing them and killing them, and eating them and eating them. They ate them even when they weren't hungry<sup>21</sup>.

Oryx's preoccupations seem to echo the ecocritical concerns of Aldo Leopold, the author of *The Land Ethic*, who was one of the first to acknowledge the need for expanding "the boundaries of ethics" in order "to include non-human elements" such as broadly understood "the land". He argued that a "land ethics changes the role of Homo sapiens from conqueror of the land community to plain member and citizen of it. It implies respect for his fellow-members, and also respect for the community as such"<sup>22</sup>. Similarly, in the *Oryx and Crake's* simultaneous "through the Gardener's hymns and Adam One's sermons, which talk about 'tolerance, and loving-kindness'" Atwood "urges us to live an environmentally responsible life in harmony with nature and our fellow humans"<sup>23</sup>.

Since child-like, gullible Crakers never cease to wonder about the surrounding world, and flood Jimmy Snowman as well as Toby with a barrage of questions, soon a new deity joins the Oryx and Crake divine duet. Intrigued as to why some human survivors, such as Zeb or Jimmy Snowman, repeatedly invoke "*Fuck!*", Crakers ask Toby about his provenance. In response, they are told:

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>22</sup> V. Adami, *Bioethics through Literature: Margaret Atwood's Cautionary Tales*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2011, p. 114.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 115.

Fuck was his [Zeb's] friend and helper too, but he could not be seen. ...

But Fuck kept him company and gave him advice. Fuck lived in the air and flew around like a bird, which was how he could be with Zeb one minute, and then with Crake, and then also with Snowman-the-Jimmy. He could be in many places at once. If you were in trouble and you called to him – *Oh Fuck!* – he would always be there, just when you needed him. And as soon as you said his name, you would feel better<sup>24</sup>.

Thus, a swearword converts into an invocation to a winged deity, which cannot be helped but juxtaposed with the Holy Spirit. Since these brand-new hominids have no point of reference to such culture or tradition, nor can they turn to their parents or grandparents for explanation, Jimmy Snowman and Toby are forced to concoct stories that would help them make sense of the world, the human language and themselves. Naturally, the point of reference for the human characters of the novel is modern North American culture, which is deeply rooted in the Judeo-Christian tradition, and its values and beliefs. Therefore, many myths that emerge strongly draw on this tradition, as is evident in the following excerpt upon Jimmy Snowman's arrival from Paradise Dome: "He'll need to invent some lies about that. *What did Crake look like? I couldn't see him, he was in a bush.* A burning bush, why not? Best to be nonspecific about the facial features"<sup>25</sup>. As Coral Ann Howells notes, even though the characters live in "a post-Christian world" and "it is not the laws of God but the laws of science which constitute the postmodern version of a transcendent metanarrative", "Yet the imagery of the Christian tradition persists, now reshaped in parodic form" "in the bricolage of Jimmy's mythologising to the Crakers"<sup>26</sup>. A declared strict agnostic, Atwood is nonetheless knowledgeable in the religious imagery on which she draws heavily in the Maddaddam trilogy. However, her references to Judeo-Christian as well as Eastern traditions are of a subversive nature, and subsequently expose the corruptive power of religious systems that demand blind faith.

One of the most imaginative myths Jimmy Snowman invents is the one that elucidates why animals cannot talk, which betrays Atwood's obsession with words and the crucial role they play in the development of humankind. According to his story, Oryx laid two eggs:

---

<sup>24</sup> M. Atwood, *Maddaddam*, London: Bloomsbury, 2013, p. 164.

<sup>25</sup> M. Atwood, *Oryx and Crake...*, p. 427.

<sup>26</sup> C. A. Howells, *Margaret Atwood*, New York: Palgrave, 2005, p. 182.

one full of all animals and birds and fish, and the other one full of words. But the egg full of words hatched first, and the (people) had already been created by then, and they'd eaten up all the words because they were hungry, so there were no words left over when the second egg hatched out<sup>27</sup>.

As in the case of all previous mythologies that evolve and frequently merge with other beliefs, thus borrowing or lending their symbols, gods, heroes, artifacts or stories to one another, Crakers' mythology also develops and incorporates new tales, or even reformulates the already existing stories. Such is the case of the aforementioned myth about animals' inability to talk. In the third part of the trilogy that abounds in new stories, especially of the demi-god or mythic-like figure Zeb, the role of the Crake's prophet is passed on from unconscious due to disease Jimmy Snowman over to Toby. When Crakers are astounded by the fact that one of them, namely Blackbeard, can communicate with pigeons, genetically modified pigs that contain human tissue, Toby needs to alter the myth slightly, and she starts the following way:

Crake thought that you had eaten all the words, so there were none left over for the animals, and that was why they could not speak. But he was wrong about that. Crake was not always right about everything.

Because when he was not looking some of the words fell out of the egg onto the ground, some fell into the water, and some blew away in the air. And none of the people saw them. But the animals and the birds and the fish did see them, and ate them up. They were a different kind of word, so it was sometimes hard for people to understand the animals. They had chewed the words up too small.

And the Pigoons—the Pig Ones—ate up more of the words than any of the other animals did. You know how they love to eat. So the Pig Ones can think very well<sup>28</sup>.

It is essential to note how in the quoted excerpt Atwood equates language with thinking; the language you speak determines the way you think. Yet, what also deserves special attention in this revision of a formerly recounted myth is Toby's questioning of Crake's omniscience; through curbing Crakers' unre-served trust in their creator, Toby seems to be protecting them from blind faith that leaves no space for doubt, and thus critical thought.

---

<sup>27</sup> M. Atwood, *Oryx and Crake...*, p. 116.

<sup>28</sup> M. Atwood, *Maddaddam...*, p. 290.

The creation of the new myths that inevitably accompanies the birth of a new religion breeds other observations, too; namely, the evoking power of language itself. The pre-flood world devalues arts and language, superseding them with technology and bioengineering. As Bieber Lake notes, “Jimmy and Crake grow up in a world that clearly marginalizes language and the arts so that they are merely tools of production and consumption, advertising or entertainment”<sup>29</sup>. This shift from humanities towards technology is particularly prominent, and successfully ridiculed, in the change of the motto of the Martha Graham Academy, the epitome of the art school, from “*Ars Longa Vita Brevis*” into “Our Students Graduate with Employable Skills”<sup>30</sup>. The redundancy of arts juxtaposed with the strong position of scientism, *nota bene* not science itself, in the times of global capitalism stems from the crude calculation that anything which does not possess purchasing power is ignored, marginalized or ostracized. It is also, as Banerjee notes, the very cause of the apocalypse in the trilogy:

human capacities and faculties not amenable to rationality are ignored, and non-utilitarian discursive fields, like those of the liberal arts, are neglected and undervalued. Pervasive scientism working in tandem with advanced global capitalism, leads to the apocalypse in *Oryx and Crake*<sup>31</sup>.

One of the few graduates of the Martha Graham Academy in the novel, Jimmy Snowman, is forced to employ his artistic and linguistic skills in his profession as a copywriter. Using language for commercial purposes in order to sell beauty products and treatments, limiting words to emotive slogans rather than message carriers, or inventing new meaningless yet exciting words, Jimmy Snowman betrays language per se, and thus contributes to its degradation. The impoverished language leads to impoverished thinking, but very few seem to be preoccupied with this phenomenon, for in the pre-flood world the majority do not think, they consume. Since there are no complex ideas to convey or stories to pass on to the next generation, language and its status of a unique human trait among all animal species are questionable. Only such weirdos as God’s Gardeners, with their preoccupation with the Hymns and the hagiographies of their saints, seem to engage the language for higher purposes.

---

<sup>29</sup> C. Bieber Lake, *Prophets of the Posthuman...*, p. 115.

<sup>30</sup> M. Atwood, *Oryx and Crake...*, p. 229.

<sup>31</sup> S. Banerjee, *Science, Gender and History: The Fantastic in Mary Shelley and Margaret Atwood*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 5.

Similarly, in her artistic installations composing of single words made of animal carcasses to be further devoured by vultures, Amanda also emphasizes the short-lived nature of words or perhaps their imminent death. She points to the way the consumption-driven society savagely, in a vulture-like manner, consumes the language that has already become scarce and is frequently limited to mono-syllables. The language is dead, hence an animal carcass, for no meaningful non-material exchange between people takes place, and even love has been reduced to the bodily exchange of a sexual act. Perhaps that is exactly the reason why no-one stopped Crake from wiping out the human race and annihilating the world as we know it. Ethical boundaries of bioengineering were left to scientists who are not “language people” but who are driven by the idea of progress. In one of her lectures, Atwood conspicuously juxtaposes the two attitudes:

Science is about knowledge. Fiction, on the other hand, is about feeling. ... “The arts” – as we’ve come to term them – are not a frill. They are the heart of the matter, because they are about our hearts, and our technological inventiveness is generated by our emotions, not by our minds. A society without the arts would have broken its mirror and cut out its heart. It would no longer be what we now recognize as human<sup>32</sup>.

Therefore, Jimmy’s and Tony’s storytelling to Crakers in the post-flood world may be seen as regenerative linguistic practices and the proof for the prevalence of arts and humanities over efficient technology in the face of bioengineered catastrophe. Those who survive are compelled to “talk and to tell, to remember and to imagine (all the things associated with the narrative impulse)”<sup>33</sup> and Jimmy Snowman is no exception. Though at some point he feels the need to write down his story, he abandons his aspirations altogether for the absence of a prospective reader. To write would imply hope for the survival of other literate species, which until the final pages of *Oryx and Crake*, when Jimmy spots three other human survivors, seems highly improbable. Consequently, instead of writing down his “last-man narrative”, he engages himself in conversing with the ghosts of the past and Crakers. As Coral Ann Howells aptly remarks about Jimmy Snowman’s practices:

---

<sup>32</sup> M. Atwood, *The art of the matter*, “Saturday’s Globe and Mail”, Jan. 24, 2004. <http://www.theglobeandmail.com/globe-debate/the-art-of-the-matter/article741366/?page=all> [20.11.2015]

<sup>33</sup> C. A. Howells, *Margaret Atwood’s dystopian visions...*, p. 171.

He talks to the Crakers, though in his public capacity as Crake's prophet, improvising a version of the Genesis myth with Crake as God creator and Oryx as Earth Mother, while secretly wishing to endow Crake with "horns and wings of fire" (p. 121). Through storytelling, he teaches the Crakers the rudiments of symbolic thinking. And the Crakers love his stories, which makes us wonder if the primitive human brain is hard-wired not just for dreaming and singing as Crake had discovered, but for narrative as well<sup>34</sup>.

Crakers' need for an understanding of their beginnings resonates with Atwood's observation that as humans we tend to invent stories that would make our life on Earth meaningful and that stretch beyond death. As she notes in *In Other Worlds*, "we human beings prefer stories that have a central role in them for us, that preserve some of our mystery and thus some of our dignity, and that imply there might be help at hand if we really need some"<sup>35</sup>. Hence, the winged Fuck that hurries to the rescue. Because we are mortal, we strive for meaningful shelter from metaphysical loneliness; we will the presence of God to make our existence if not meaningful then at least bearable. If we were immortal, Atwood speculates:

It would certainly mean an end to narrative. If life is endless; why tell stories? No more beginnings or middles, because there will be no more endings. No Shakespeare for us, or Dante, or, well, any art, really. It's all infested with mortality and reeks of earthiness<sup>36</sup>.

In *In Other Worlds*, Atwood cites the findings of Dennis Dutton, published in *The Art Instinct*, who believes that "the arts—and also the impulse toward a religion—are encoded in our genes"<sup>37</sup>. Besides postulating that the need for arts and religion is most likely an inherent trait of humanity, Dutton also emphasizes the role story-telling might have played in the survival of the human species. Through sharing with their offspring the stories of their late antecedents, people could build on their experiences and mistakes without having to try everything out themselves and risking their lives. As Atwood puts it, "if you could tell your children about the time your grandfather was eaten by a crocodile, right there at

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>35</sup> M. Atwood, *In Other Worlds...*, p. 55.

<sup>36</sup> M. Atwood, *Writing with Intent*, New York: Carroll and Graf Publishers, 2005, p. 301.

<sup>37</sup> M. Atwood, *In Other Worlds...*, p. 43.

the bend in the river, they would be more likely to avoid the same fate. If, that is, they were listening”<sup>38</sup>.

Concluding, the human need for gnosis has come under the scrutiny of many prominent researchers<sup>39</sup> but not that many have explored it from the perspective of biotechnology. It is noteworthy that, as Banerjee observes, “By showing the laboratory-made humanoids develop elements of human complexity despite their genetic programming [...] Atwood implicitly contends that human nature cannot be mastered by technology”<sup>40</sup>. Crakers’ questions about their origins and the symbolic practices they spontaneously engage in testify to the fact that human nature may be prevalent despite genetic modifications. Whether official religious doctrines will grant them a soul or not, posthumans will most likely be concerned with ontological dilemmas and, thus, they will inadvertently resort to symbolic thinking. A declared agnostic herself, Atwood is skeptical of all ideologies, religion included, that may oppress an individual and discourage them from critical reflection, which is clearly demonstrated through the use of parody in her description of Crakers’ newly-formed religious cults. Nevertheless, she does believe in the redeeming power of art and language and their importance for the preservation of the human species. If humans are to survive, however, they also need to dramatically alter their approach to the natural world by acknowledging the fact that they are a part of a complex eco-system outside which they cannot survive. To conclude with the words from J. Brooks Bouson, one of Atwood’s most renowned critics, “in an unexpected manoeuvre for readers long familiar with her work, [Atwood] looks to religion – specifically – eco-religion – as she seeks evidence of our ethical capacity to find a remedy to humanity’s ills”<sup>41</sup>.

### Streszczenie

W swojej dystopijnej trylogii, na którą składają się *Oryx i Derkacz*, *Rok Powodzi* oraz niedostępna jeszcze w wersji polskiej powieść *Maddaddam*, Atwood przedstawia świat przed i po biologicznej katastrofie, na skutek której unicestwieniu ulega prawie

---

<sup>38</sup> M. Atwood, *In Other Worlds...*, p. 43.

<sup>39</sup> Confer the writings of Carl Gustav Jung or Sigmund Freud’s *The Future of an Illusion*.

<sup>40</sup> S. Banerjee, *Science, Gender and...*, p. 5.

<sup>41</sup> J. Brooks Bouson, “We’re Using up the Earth. It’s Almost Gone”: A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*, “The Journal of Commonwealth Literature”, 46 (1), 2011, p. 17.



cała ludzkość oraz wiele gatunków roślin i zwierząt. Ci z ludzi, którzy zdołali ocaleć, mimowolnie stają się opiekunami Derkaczan, nowej genetycznie modyfikowanej rasy hominidów. Mimo iż Derkaczanie są fizycznie idealnie przystosowani by przetrwać w postapokaliptycznym świecie, nie pojmują zasad jakimi kierują się ludzie. Próbując zrozumieć otaczający ich świat, zarówno świat natury jak i pozostałości ludzkiego świata, Derkaczanie bombardują ocalałych pytaniami o znaczenie słów, objaśnienie niezrozumiałych dla nich zachowań, ale przede wszystkim pragną wiedzieć skąd się wzięli i dlaczego zostali stworzeni. Dociekania Derkaczan szybko przeradzają się w nową religię z własną mitologią. Celem artykułu jest opisanie procesu rodzenia się nowej religii, jak również zwrócenie uwagi na fakt, iż myślenie symboliczne, którego religia jest doskonałym przykładem, może być cechą wrodzoną gatunku ludzkiego, która nie podlega modyfikacji genetycznej. Podążając za rozwojem Derkaczan, można spekulować, iż myślenie symboliczne może również dotyczyć postludzi.



| Rafał Modzelewski

MANY WORLDS, MANY IDEAS:  
PHILOSOPHICAL AND IDEOLOGICAL  
CONCEPTS IN SELECTED SHORT STORIES  
BY TED CHIANG

The following paper provides analysis and perspective on Ted Chiang's short fantasy and science fiction stories. The research question that it aims at addressing is whether the secondary worlds in Ted Chiang's fiction function as vehicles for engaging and critiquing religious and philosophical ideas. In addition, is this engagement limited to overt, surface level philosophical discussion? The second question is relevant because, as is usually the case in speculative fiction, Chiang himself often cites philosophy, sociology, linguistics, and religion as major sources of inspiration. Therefore, it might be useful to examine his works beyond authorial intent, in a search for more ideologies than are explicitly stated.

In all cases, a combined approach method of identifying ideology in narratives has been utilised. This paper relies on Jameson's<sup>1</sup> and Eagleton's<sup>2</sup> works, as well as on sociological, historical, and philosophical approaches to identifying ideological concepts. This is due to the fact that this paper aims at presenting an overview of chosen works, and one methodological approach would have been insufficient.

---

<sup>1</sup> F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP, 1991.

<sup>2</sup> T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis: U of Minnesota, 1983.

Ted Chiang (Chiang Feng-nan) was born in 1967 in Port Jefferson, New York. He considers himself to be an “occasional writer” due to the fact that writing is neither his main occupation nor his main source of income. This is why he cannot be considered a prolific writer, with only 15 short stories and novellas to his name. However, he is certainly a celebrated writer whose work has earned him 4 Nebula and 3 Hugo awards, among other literary achievements. Before discussing works of Chiang selected for this analysis, it might be beneficial to provide an introductory insight into his works and the themes that run through them.

“Seventy-Two Letters” by Chiang retells the mythical story of Golem, an automaton either brought to life or destroyed by language<sup>3</sup>. In Chiang’s reiteration, the story does not take place in 16<sup>th</sup> century Prague, but in 19<sup>th</sup> century England. The mystical is, therefore, put in the context of an early capitalist economy, wherein means and processes of production clash with humanitarian concerns, and the aforementioned mysticism is slowly but inevitably replaced by enlightenment reason and know-how.

“Story of Your Life” is an exploration of the strong version of the Sapir-Whorf<sup>4</sup> hypothesis through the mathematical lens of Fermat’s principle of least time. Here, Dr. Louise Banks, through studying an alien language, not only gains insight into her relationships with other people, but also into the workings of free will and time perception. In a sense, language does not function as a mere tool for representing reality. Language actively shapes Louise’s relationships and interpersonal reality.

Finally, “What’s Expected of Us” is short story that depicts a world strikingly similar to the contemporary United States, with one exception – the strong position of philosophical determinism is demonstrably accurate, and the psychological effects of the internalization of this realization are a common condition. When a device accurately and precisely predicting a single future event is used, those who have tried doing so are rendered inert and incapable of pursuing even the most basic goals.

The goal of Chiang’s work is to signal the philosophical and literary diversity of the author. In the following section a detailed analysis of three additional stories by Ted Chiang will be presented. His texts might be read and

---

<sup>3</sup> H. A. Glaser and S. Rossbach, *The Artificial Human: A Tragical History*, Frankfurt Am Main: Peter Lang, 2011.

<sup>4</sup> P. Kay and W. Kempton, *What Is the Sapir-Whorf Hypothesis?* Berkeley: Cognitive Science Program, Institute of Cognitive Studies, U of California at Berkeley, 1983.

contextualized in a multitude of ways. For example, Fan<sup>5</sup> suggests considering Chiang's work through a postracial lens. Nevertheless, due to the fact that his fiction is generally overlooked in academic considerations, the following analysis will be focused on a rudimentary interpretation of the ideological and theological notions present within the narrative, and in the structures and working of the secondary worlds envisioned by Chiang in three of his stories: "Hell is the Absence of God", "The Lifecycle of Software Objects", and "Tower of Babylon".

### An infusion of theologies into one world

"Hell is the Absence of God" is a short story set in modern-day United States, and while the exact time is not specified, an approximate setting might be inferred from several clues in the text. Chiang has made several changes to the ontological dimension of this world in relation to our primary world. The God of the Old Testament demonstrably exists, and this is a crucial distinction from other potential deities that could have been meant by the term "God". Christ is never referred to, yet elements of Christian or gospel mythology, and more noticeably Old Testament motifs, such as prophets, miracles, and God intervening in human lives are clearly present. In this world there are no atheists or agnostics, only religious and non-religious people, as it is impossible to deny the existence of the supernatural element. However, it is possible not to worship it. Angel sightings occur regularly, yet they are not benign. In fact, Neil Fisk, the main protagonist and viewpoint character, loses his wife in a devastating angel sighting. Moreover, predestination, as a theological concept, is accurate, although that is not immediately apparent.

The aesthetic of the story bears a striking resemblance to Jonathan Edwards's *Sinners in the Hands of an Angry God*<sup>6</sup> sermon as the focus on unrelenting justice, and God's wrath far outweighs the notions of redemption or love. Indeed, God in Chiang's story is far removed from the modern-day popular perception of a loving, merciful entity. When the protagonist's wife died, hit by a shard of glass broken during an angel sighting, she is known to have entered heaven. Neil, however, is non-religious, and therefore he expects

---

<sup>5</sup> C. Fan, *Melancholy Transcendence: Ted Chiang and Asian American Postracial Form*, "Post45", May 2014.

<sup>6</sup> J. Edwards, *Sinners in the Hands of an Angry God*, 1741.

to be sent to hell. Hell is not a place of torment and suffering, as in Catholic theology. It is, as the title suggests, a state of existence with no access to God. For Neil, a lack of divine presence is not a motivating factor. What motivates him to trespass into Heaven is the desire not to be separated from his wife, even though he does not simply lose faith but develops an active hatred towards God. Despite this hatred, Neil is desperate to find a way of transgressing into Heaven. He is, as many people in the story are, under the impression that witnessing angelic light will grant him access to heaven, as it did for all who saw it in the past. Neil is, therefore, certain that Catholic theology on free will and salvation through deeds constitutes the rule under which the world operates. He is proven wrong when, after months of trying, he manages to encounter an angel, see its light, is killed by it, and is sent to hell nevertheless. The story not only infuses Protestant and Catholic theology, it also questions whether knowing God and knowing of God coincides with knowing God's Will.

What is more, the very epistemological basis of knowing the divine is put into question. Knowing is not based on faith, but on observation and the formulation of a hypothesis on the properties of beings – a particular element of the scientific method, instead of faith, is being utilized to know the unknowable, the supernatural, for something that the scientific method has no use. In the end, the scientific method appears to be of no utility indeed, and fails to facilitate the knowing of the divine. Finally, “Hell is the Absence of God” could be read as a retelling of the book of Job – itself an anti-ideological text as it challenges the notion of divine causality of suffering and evil<sup>7</sup>. Here, Neil, like Job, suffers immensely, despite being a righteous man. Unlike Job, he is not rewarded in the end, but additionally punished, regardless of his determination, devotion, and deeds. Another character, Janice Reilly, allows us to witness a different reversal of the biblical tale. She suffers by losing her legs in spite of being an upright person. Her suffering, unlike Job's, allows her to build a career as a motivational speaker, and when, by a miraculous occurrence, her legs are restored (like Job's wealth and family), she despairs as her career and, therefore, her life's purpose perish.

“Hell is the Absence of God” is an apt discussion on theology, ontology, and epistemology due to its secondary world, which provides sufficient context for it. It would be a reductionist mistake to read “Hell is The Absence of God”

---

<sup>7</sup> S. Žižek and F. Wilhelm Joseph Von Schelling, *The Abyss of Freedom*, in: *The Abyss of Freedom*, Ann Arbor, Mich.: U of Michigan, 1997.

as a purely anti-theological text as it engages theology on its own terms, however subversive it might be.

### A digital personhood

The second text selected for this interpretative analysis is “The Lifecycle of Software Objects” which features a parocosm set in the near future United States. While the plot revolves around technologies such as rudimentary strong Artificial Intelligence or accessible cyberspace, all technological developments present in this story are extrapolations of technology existing in reality. For example, spaces of social interaction in cyberspace already exist (for example, a virtual reality space known as *Second Life*), in Chiang’s story, they are far more immersive and directed at virtual reality to a greater extent than the existing solutions. The aforementioned strong AI is not only under development, but it is also capable of developing itself. At first, its capabilities are on a par with and similar to those of great apes, and therefore are being trained by animal handlers. Ana Alvareda is one of those handlers, and becomes the viewpoint character in a plot spanning 20 years.

The text opens with Ana being hired to handle and train the digents – newly developed digital beings, so that they can be sold and treated as pets. In order to achieve that, she, and other trainers, have to operate in a cybernetic environment via avatars. The mechanics of this solution resembles the workings of *Second Life*. However, it is much more immersive and based on perceptual virtual reality. In a certain sense, the trainers have to enter another, foreign space in order to meaningfully interact with the digents. During training, it becomes readily apparent that these entities possess learning abilities far greater than those of household pets, and display a wide range of character traits and personalities. Training soon becomes education and handling becomes upbringing. Thus, in addition to being a tale about AI development, “The Lifecycle of Software Objects” becomes an analogy for parenthood, an exploration of parental angst. Is the programming I am providing for my metaphorical child adequate? Will it prepare him/her for the realities of life? These are questions that haunt numerous characters throughout the story.

In addition, despite several similarities, Digents are markedly different from human beings, and therefore, despite developing a significant level of

intelligence, linguistic skills, and above all, self-awareness, will and should they be endowed with the same rights as those of human beings? Chiang describes the process of digents gaining legal personhood in a manner strikingly similar to past civil rights movements. However, a reading suggesting that it might be analogous to the current status of non-human persons might be even more satisfying. The ongoing debate on the status of such beings has resulted in, among other developments, a recognition of certain rights of whales and great apes in the state of California, and Chiang's commentary provides a relevant perspective on this issue.

The same digents that gain, or at least aim at getting, true personhood are, let us not forget, corporate products and, therefore, not dissimilar to *tamagotchi* toys. They provide companionship and, in a certain sense, require attention, yet only in the sense that a mechanical toy requires attention, otherwise its battery runs out. This is obviously not a point of view shared by Ana and other caregivers. Regardless, according to law, digents are of the same nature as physical property, code, or other forms of intellectual property. Similarly to "Seventy-Two Letters", capitalist notions of ownership are applied to clearly thinking and feeling beings. Unlike in Karel Čapek's *R.U.R.*<sup>8</sup> where androids are owned and harnessed as means of production. Digents are products themselves, who in an act of irony, to become persons, have to assume the identity of legal corporations – the very institutions that brought them to life.

Finally, just as the human trainers need to enter cyberspace in avatars via virtual reality terminals, digents finally enter the physical world while inhabiting robotic bodies. To them, our reality is just as confusing, new, and foreign as a completely digital world is for human beings. They have to inhabit awkward avatars to navigate a world of limitation and danger. In this instance, the text challenges the ontological perception of space as physical. Similarly to William Gibson's *Neuromancer*<sup>9</sup>, cyberspace is treated as a space existing in reality<sup>10</sup>. In "The Lifecycle of Software Objects", a reversal occurs, and both cyberspace and the mundane world are simultaneously treated as physical and foreign. Still, it would have been disingenuous to talk about digents visiting the physical world only in terms of reversing human visits into their world. In science fiction tropes, people who venture into cyberspace frequently detach from the primary world and its limitations, with the virtual interface replacing

---

<sup>8</sup> K. Čapek, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, Studio City, CA: Players, 1921.

<sup>9</sup> W. Gibson, *Neuromancer*, New York: ACE, 1984.

<sup>10</sup> E. James, *Science Fiction in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford UP, 1994.



the senses. Additionally, a Cartesian mind-body dichotomy is even invoked, as those who enter the virtual world reject the physical and feel contempt for the flesh<sup>11</sup>. Digents do no such thing. Indeed they are confused, yet with no point of reference the physical is not tempting. Ultimately, they, like Gibson's console jockeys, choose the virtual world, but not out of spite or disillusion.

### Biblical cosmology and the economics of theocracy

The final text selected for analysis in this paper is "Tower of Babylon". While set in a consistent universe on planet Earth, it revolves around two non-scientific premises. First, that the Babylonians have almost completed the biblical Tower of Babel, their goal being, in accordance with the biblical myth, to reach the heavens. Second, that the geocentric model of the universe is accurate. Not only that, it also requires that the heavens are an actual, tangible place where a human being might set foot.

The plot of the story is centred around Hillalum, a young copper miner from the city of Elam. Hillalum, along with a group of miners and stonemasons, receives an order to travel to Babylon in order to climb the gargantuan tower constructed to breach the Vault of Heaven. Even as they approach the city they feel awe and amazement when looking at the tremendous tower. As the miners begin their ascent, they learn about the lives of the workers building the structure. Because climbing the tower from bottom to top takes several months, a large number of people need to live their lives along the way. During his ascent, the protagonist witnesses the daily activities of the tower dwellers, their struggle for drinkable water and usable soil on which to grow vegetables. It is that point in the story which could indicate a certain antipathy between the periphery and the centre – a vast capital city pulling resources from the rest of the land in order to accomplish the preposterous task of building a tower able to reach the heavens. Despite their arrival in the city being greeted with cheers and applause, the miners regard performing work in this place to be "unnatural", which is an ethical judgement on the task at hand.

Additionally, Hillalum is baffled by the tower dwellers' priorities, changing with the height at which they live. For instance, he learns that while a builder

---

<sup>11</sup> M. M. Leś, *Cyberspace and Senses*, "Białostockie Studia Literaturoznawcze", 2014: 215-29.

accidentally falling down the tower is regarded as a tragedy, it is not the worst that could happen on the tower. Should a bricklayer drop his trowel, he dooms himself and his family to months of starvation, as he cannot perform work and has to wait for a new tool to be transported from the bottom of the tower. Such a builder needs to go into debt and greets the fall of a fellow builder as a relief as he can pick up the dead man's trowel and perform work again. Hillalum is appalled by this logic and says:

That cannot be true. Why not have spare trowels brought up? Their weight would be nothing against all the bricks that go up there. And surely the loss of a man means a serious delay, unless they have an extra man at the top who is skilled at bricklaying. Without such a man, they must wait for another one to climb from the bottom<sup>12</sup>.

The bricklayers laugh and confirm their story to be a joke at Hillalum's expense, and yet this way of thinking is neither foreign nor unprecedented in the economic domain. While Hillalum's insight might be regarded as sensible or humane, it is not the bricklayers' story, but their laughter that seems disingenuous. The economic dynamics of their story resemble the situation of a new class of workers in a neoliberal capitalist economy as described by Guy Standing. The Precariat, as Standing defines it, is a state in which workers lack not only the control of the means of production, but also basic economic predictability of employment.<sup>13</sup> Precarious existence, lack of welfare security, and an enforcement by credit, where the means of production are more important than human well-being seem to indicate that Chiang draws our attention to the economic conditions of Western countries at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, rather than the predicament of ancient workers. On the other hand, a certain echo of the myth of Sisyphus can be heard within the description of workers' lives. Like Sisyphus, the brick-pullers on the tower need to continuously ascend and descend portions of the structure to provide the bricklayers with material. This motif is later reincorporated, when Hillalum, after having reached the top of the tower, finds himself far away from it and needs to repeat his journey once more.

---

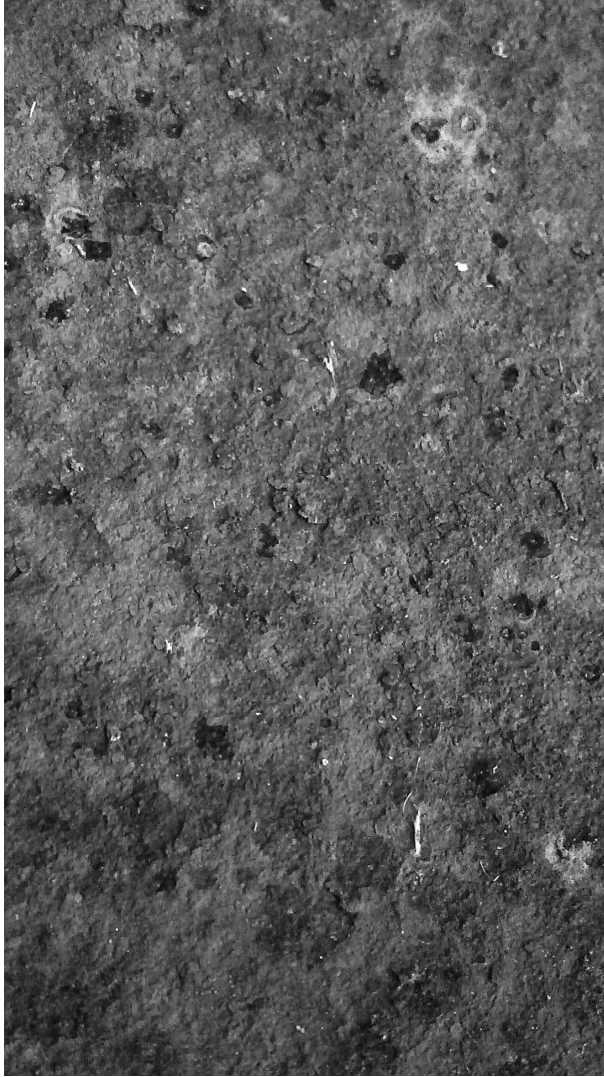
<sup>12</sup> T. Chiang, "Tower of Babylon", in: *Stories of Your Life and Others*, London: Tor, 2005, p. 7.

<sup>13</sup> G. Standing, *The Precariat: the New Dangerous Class*, London: Bloomsbury Academic, 2011.

Finally, Babylon in Chiang's paracosm is a clear example of a theocratic political system. The vast resources required for the construction of the gargantuan tower are pulled out of every corner of the world. The goal of using these resources is not to improve social welfare, or even to conscript ferocious armies. The goal is purely theological – to breach the vault of heaven, and is based on a faulty, from a scientific point of view, interpretation of cosmology. In the middle of the ascent the scientific perspective seems to reign supreme. During the sunset, a line of darkness rushing up the tower at a tremendous speed makes Hillalum finally visualize the fact that night-time is, in fact, the shadow cast by the Earth. Despite this realization, the geocentric model of the universe holds true for Chiang's paracosm, and the unnamed theocracy that decided to reach the heavens is legitimate in its claims. Eventually, after a disastrous flooding, Hillalum is the only one to breach the vault of heaven completely. Instead of the divine realm, he emerges in the profane – somewhere on Earth, from where it is possible to reach Babylon again to tell its inhabitants about his discovery. The ultimate irony is that a theocratic society, motivated by non-scientific thinking, reveals a profoundly materialistic truth about the world.

### Streszczenie

*Science fiction* jako gatunek literacki ma długą i bogatą tradycję konstruowania i dekonstruowania fantastycznych miejsc, światów i rzeczywistości. Ted Chiang jest amerykańskim autorem chińskiego pochodzenia. Jest on autorem uznanym, choć zaniebdanym z akademickiego punktu widzenia, piszącym krótkie formy literackie, które obfitują w wykreowane światy. Chiang kontynuuje i wychodzi poza postmodernistyczna tradycję Nowej Fali dzięki konceptualizacji światów, które polegają na lub rzucają wyzwanie kartezjańskiej myśli filozoficznej. Niniejszy artykuł skupia się na wybranych utworach, a jego celem jest pokazanie jak Chiang krytykuje lub wspiera idee naukowe, lingwistyczne i teologiczne w skonstruowanych przez siebie światach.



| Rafał Szczerbakiewicz

## NIEŚMIERTELNOŚĆ I KAPITALIZM. GEO-LOGIA SYMPTOMÓW ZIEMI W MARSJAŃSKIM BIOPOLIS KIMA STANLEYA ROBINSONA

W dziejach dwudziestowiecznej „twardej” (*hardcore*), klasycznej odmiany *science fiction* rzadko który utwór wchodził w otwarte relacje i dialog z dokonaniami wysokoartystycznego modernizmu. Oczywiście mamy kilka chlubnych wyjątków w twórczości J. G. Ballarda, S. Lema, może O. Stapledona, a bliżej naszych czasów – w dorobku interesującego mnie Kima Stanleya Robinsona. Ewenetualne związki modernizmu i fantastyki naukowej w ramach dzieła Robinsona podejmuję w kontekście jego najgłośniejszego cyklu powieściowego: obsypanej licznymi branżowymi nagrodami (w tym najznamienitszymi spośród nich, *Hugo* i *Nebula*) *Trylogii marsjańskiej*. W jaki sposób można pytać o związki cyklu z projektem nowoczesności w prozie XX wieku? Przynajmniej na kilku płaszczyznach. Pierwsza dotyczy narracji. Druga – filozofii historii. Trzecia zaś odwołuje się do podłoża kulturowego i ideologicznego tych powieści. Od razu muszę zaznaczyć, że nie są to płaszczyzny autonomiczne, gdyż ideowy koncept historiozoficzny cyklu zasadniczo determinuje strategie narracyjne trzech kolejnych utworów. Stawiam więc dwa pytania, fundamentalne dla tych rozważań: Czy, opisując przyszłą, możliwą (w zgodzie z założeniami SF) historię kolonizacji Marsa, można futurystycznie i zarazem historiozoficznie, czyli z punktu widzenia obiektywnych wymogów i założeń intelektualnych takiej projekcji, zbudować spójną światotwórczo konstrukcję literacką? I drugie: dlaczego w relacji krytycznej nowoczesności i fantastyki trudno w tejże fanta-

stycie o wysokie wymagania modernizmu – np. ontologiczną wiarygodność, epistemologiczną rzetelność?

Już tylko powierzchowne spojrzenie na ten złożony problem ujawnia impas SF. Wynika on z ograniczeń strategii narracyjnych fantastyki, które są ściśle uzależnione od nielicznych funkcjonalnych schematów realistycznego opowiadania. Niemal wszystkie narracje futurologiczne nawiązują do morfologicznych założeń narracji wywodzących się z tradycji europejskiego realizmu. Więcej nawet: ich szczególnych, mocno sformalizowanych, odmian (powieści historycznej, przygodowej, sensacyjnej itp.). Podobnie dzieje się w kontekście temporalnym opowiadania. Budując przyszłe „realistyczne” światy, autorzy SF użytkują heglowską tradycję linearnego ujęcia tak czasu, jak i przyczynowo-skutkowej koncepcji rozumienia historii. Tutaj właśnie ukrywa się mankament samoograniczający narracyjną otwartość popkulturowych opowieści, ich błąd, którego z powodzeniem unikali odpowiedzialni pisarze krytycznego modernizmu. Poznawczy sceptycyzm nie pozwalał im na sięganie po realistyczne wzorce powieści historycznej, jeśli chcieli – rzetelnie i w zgodzie z postoświeceniowym paradygmatem – rozważać czas przeszły, rekreować widma Realnej historii (wymieńmy przykładowo, i tylko w krajowej tradycji, dekonstrukcję klasycznego historyzmu w utworach Kuśniewicza, Buczkowskiego czy Parnickiego). Przykład modernistycznej odmiany powieści historycznej odnosi się ściśle, i na zasadzie symetrycznej analogii, do narracji futurologicznych. Zatem w teorii sceptycyzm wobec złudzeń realizmu winien być imperatywem każdego poważnego autora *science fiction* piszącego o przyszłości i zarazem szanującego swoją – bądź swego czytelnika – inteligencję. A jednak tak się nie stało nawet w ambitnych epistemologicznie przykładach fantastycznej prekognicji. W zasadzie zawsze winna temu była skłonność i łatwość ulegania narzucającej się symetrii przyszłości wobec przeszłości. Konzeptualizowanie historii przyszłej polegało na mniej lub bardziej świadomym kopiowaniu schematów narracyjnych znanych z epiki historycznej, i w tej mierze nie ma większej różnicy pomiędzy powieściami typu *heroic fantasy* i np. *space operami*. Nawiązują one wszystkie do mechanizmów znanych z narracyjnych strategii reprezentacji historycznych procesów w prozie realistycznej. Ustanawiają analogiczną podstawę symbolicznego porządku historii i wedle niej regulują dziejowe meandry światów fantastycznych. Oczywiście liczne są przypadki, w których tak wzorzec narracyjny powieści historycznej, jak i historiozoficzny wzorzec przeszłości są wyzyskiwane świadomie aluzyjnie. Przyszłościowy kostium traktuje wówczas autor ja-

ko alegorię czasu teraźniejszego w ramach strategii moralitetowych, alegorycznych, satyrycznych, groteskowych czy po prostu ezopowych.

Gdy stawiamy radykalne pytania wyłącznie o przyszłość w jej prawdopodobnym (z punktu widzenia nauki) kształcie, a zatem z pozycji wyobrażenia futurologicznego – a to jest właśnie przypadek cyklu Robinsona – koniecznie trzeba ustrzec się pokusy naśladowania tak narracji, jak sposobów rozumienia historii w zgodzie z tradycją krytycznego realizmu. I od razu muszę powiedzieć, że to się na ogół nie udaje, wręcz nie może się udać. Z bardzo prostej przyczyny, przyczyny założycielskiej dla każdego w ogóle fantastycznego projektu. Dotykamy przecież materii i problematyki NIEWIADOMEGO. A nie mamy, poza tym, co z historii ludzkiej już jest WIADOME, innych wzorców i schematów. Kimowi Stanleyowi Robinsonowi, mimo jego tytanicznego wysiłku, też się nie udało. Ale warto zrozumieć tło i powody tej wybitnej w obrębie SF, intelektualnie godnej podziwu, futurologicznej klęski.

Mars jest, tak w kulturowej, jak i w literackiej tradycji, najważniejszym mitem planetarnym układu solarnego. Czerwona planeta od wieków domaga się opowieści. Nie ma narracji bezludnych, konieczne jest zatem „zaludnienie”, kreacja cywilizacji marsjańskiej. Są dwie takie tradycje. Wells, a także inni podążający jego tropem, zapełniają planetę Marsjanami – nie jest to jednak wówczas futurologia, a zaledwie złowróźnie alegoryczne lustro alienacji nas samych. Drugi sposób unika ksenologicznego zwierciadła. Robinson wybiera drugi sposób. Wzorem choćby Raya Bradbury’ego, zaludnia Marsa ludzkimi kolonizatorami.

Przed naszym przybyciem Mars był tylko wielką, jałową pustką. Co oczywiście nie oznacza, że pozostawał w całkowitym bezruchu i martwocie. Przez miliony lat skały tworzące powierzchnię globu wrzały w ogniu gwałtownych reakcji chemicznych i elektromagnetycznych burz, potem zaś zaczęły stopniowo stygnąć. Ten długotrwały proces odcisnął niezatarte piętno na powierzchni planety, gęsto poznaczonej ogromnymi kraterami, kanionami i wulkanami. Wszystkie te przeobrażenia dotyczyły jednak wyłącznie niczego nieświadomych skał: nie było świadków – z wyjątkiem nas, a i my obserwowaliśmy Marsa z sąsiedniej planety tylko w ostatnim okresie jego długiej historii. To właśnie my jesteśmy całą świadomością, jaką kiedykolwiek miał.<sup>1</sup>

Trylogia jest opowieścią o ludzkiej świadomości i ludzkich pragnieniach postawionych naprzeciw skalistej oczywistości i realności Marsa. Mimo utopij-

---

<sup>1</sup> K. S. Robinson, *Czerwony Mars*, tłum. E. Wojtczak, Warszawa 1998, (*Red Mars*, 1993), s. 11.

nego charakteru każdej narracji o podbijaniu Nowego Świata, w obrębie trylogii wątki społeczne nie są jej narracyjnym żywiołem. W relacjach społecznych tej powieści zdumiewająco niewiele się dzieje. Narracja w ogóle unika zdarzeniowości. Tak jakby na wszelki wypadek historia nie toczyła swego Wielkiego Mechanizmu w procesie kolonizacji<sup>2</sup>. Być może autor mimowiednie, w „lęku przed wpływem”, usiłuje w ten sposób nie powtórzyć jakiegokolwiek schematu z ziemskich dziejów świata. Ale byśmy nie myśleli, że autor zupełnie unika zderzenia z futurystyczną historiozofią, obserwacja w tej mierze rozgrywa się w sferze dyskursywnej. Konkretnie służą temu eseiistyczne partie paranaukowych dyskursów bohaterów. Uzupełniają one wiedzę czytelnika o historii kolonizacji i do czasu katastrof społecznych i naturalnych zastępują opowiadanie. Procesy społeczne prezentowane są zatem teoretycznie, a tylko ich katastroficzne konsekwencje – zdarzeniowo. Nadmiarowo dyskursywna narracja jest strategią analogiczną do wybiegów Lemowskich. Co prawda nie ma tu bibliotek służących interferencyjnym „wycieczkom” Tichego czy Kelvina, ale bohaterowie toczą ze sobą niekończące się quasi-naukowe dysputy (o polityce, o socjologii, o psychologii, o fizjologii, o geologii etc.). Kiedy już siebie i czytelników nimi nużą (są to rozmowy nigdy nie-definitywne i zawsze nie-konkluzywne), wyruszają na samotne wyprawy w geologiczny przestwór marsjańskich pustkowi. Ponownie narzuca się skojarzenie z narracjami *Solaris* czy *Niezwycięzonego*. Ośrodkiem zastępczej opowieści (w obliczu nadpodaży dyskursywności) okazują się właśnie artystowskie podróże, a raczej ich estetyzujący opis, relacja/reprezentacja zmysłowych wrażeń peregrynujących bohaterów. Stosując filmoznawczą terminologię, w diegezie kolejnych trzech tomów naprzemiennie powtarza się dyskurs/peregrinacja. Suplementarna wobec dyskursu opisowość nie jest symptomem ułomności powieści. To jest jej zamierzona narracyjna kompensacja. Przyroda w relacji do człowieka (niemal jak w *Nad Niemnem*) zastępuje niemożliwą prekognicję, NIEWIADOMĄ historię.

Powołam się tu na analogię sięgającą pokrewnego tematu fantastyki futurologicznej w innym medium – grze komputerowej<sup>3</sup>. Odmiana gry „cywilizacyjnej” o przyszłości *Alpha Centauri* Sida Meiera (czy jej współczesne wcielenie *Civilization: Beyond Earth*) była najbardziej spektakularną klęską cyklu turowych strategii w odmianie *god game*. O ile gra matka, sama *Cywilizacja*, po-

---

<sup>2</sup> Stosujemy termin J. Kotta z jego historiozoficznych rozważań o Szekspirze w *Szekspirze współczesnym*, Kraków 1990.

<sup>3</sup> Korzystam w tej analogii z ustaleń własnego artykułu o koniecznym historyzmie jako *backgroundzie* gatunku tzw. gier cywilizacyjnych: R. Szczerbakiewicz, „*Cywilizacja*” vs *cywilizacja*. *Kłopoty gier strategicznych z historią*, „Teksty Drugie”, nr 6 (78), 2002, s. 158-166.



wodowała wielodniowe sesje kompulsywnego grania i wielomiesięczne uzależnienia graczy, o tyle losy jej kontynuacji w przyszłej pozaziemskiej cywilizacji okazywały się kompletnie abstrakcyjnym ciągiem przygodnej w istocie narracji. Gra okazała się nieatrakcyjna fabularnie. Właśnie brak odniesień – w zakresie wynalazków, postępu technologicznego, teorii politycznych i ekonomicznych, ale nawet arbitralnych propozycji topograficznych nazw na mapie obcego świata – okazał się blokującym graczy zbiorem zmiennych NIEWIADOMEGO. Zawiodła ich nadreprezentowana fantazmatyczna historia przyszła. Abstrakcyjność odniesień uniemożliwiła identyfikację z zaproponowanymi narracyjnymi formami quasi-poznania. Problem z powieścią Robinsona jest lustrzany. Z jednej strony, odważny jest pomysł zaprojektowania historiozoficznej alternatywy – właśnie nie analogii ziemskiej historii, ale możliwej innej historii przyszłości, radykalnie i paradygmatycznie odnowionej, bo projektowanej wobec i w świadomości błędów realnych dziejów ludzkości. Z drugiej zaś strony, projekt antynarracji (przypomnijmy: złożonej z dyskursu i reprezentacji opisowych wrażeń podróży), połączony z ambicją historiozoficzną poddaną wysokim wymaganiom postoświeceniowego racjonalizmu i presji nieulegania pokusie ziemskich analogii, okazuje się niezwykle teoretyczny i abstrakcyjny. Odbiorcy po prostu brak referencji, i choćby aluzyjnej reprezentacji. Wszystko to prowadzi do zasadniczego impasu możliwości skutecznego opowiadania. Stąd trylogia Robinsona jest utworem o statusie quasi-narracyjnym, silnie zdyskursywizowanym i zasadniczo – w ukrytym symptomie – metatekstualnym.

Mówienie o strategii *Trylogii marsjańskiej* w narracyjnym kontekście musi brać pod uwagę jej dyskursywny rozmach, lecz także przytłaczającą czytelnika, znaczącą/celową niekonkluzywność cyklu. Skąd bierze się brak tej definitywności? Autor metafikcyjnej opowieści chętnie problematyzuje „politykosferę” marsjańskiego eksperymentu, ale zarazem unika odpowiedzi ideologicznych. Stosuje asekurancę i oportunistyczną strategię post-polityczną, typową dla zachodniego społeczeństwa ryzyka<sup>4</sup>. Ten obskuranci kamouflaż wspiera i opisuje klasyczna interpretacja cyklu autorstwa Fredericka Jamesona<sup>5</sup>. Warto się zastanowić, czy *Trylogia* Robinsona, która podsumowuje ideologiczne prze-

---

<sup>4</sup> Używam terminu Ulricha Becka i Anthony'ego Giddensa, który odnosi się do teorii mówiącej o ambiwaletnym samopoczuciu post-społeczeństwa. Rozumie ono niski próg możliwych niebezpieczeństw, ale zarazem panicznie obawia się ich potencjalnych ogromnych konsekwencji (upadek komety, katastrofa nuklearna, katastrofa ekologiczna – np. wyginięcie pszczoł).

<sup>5</sup> F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011 (*Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, 2005).

słania *Archeologii przyszłości*, nie jest politycznym symptomem całości tej syntezy. Miałyby tutaj miejsce swoista korelacja światopoglądowa pomiędzy literatem a jego badaczem. Postawmy sprawę jasno: Kim Stanley Robinson i Fredric Jameson uosabiają w swych narracyjnych czy dyskursywnych *écriture* kulturę postmodernizmu, ale w konsekwencji także politykę postmodernizmu. Nawiasem mówiąc, głębszym sensem powracania do przesłań marsjańskiego cyklu jest dla mnie również potrzeba polemiki z klasycznymi tezami najbardziej inspirowanej jej interpretacji. W lekturze Jamesona, apologety w istocie zachowawczych i obskuranckich zasad funkcjonowania społeczeństwa ryzyka, zawiera się wyjaśnienie powodów historiozoficznej porażki tego cyklu.

I żeby była jasność: rozdział *Archeologii...* poświęcony Robinsonowi jest świetną lekcją postmodernistycznej krytyki quasi-ideologicznej. Polemizuję z tezami Jamesona wszędzie tam, gdzie narracja nowej historii ludzkości na Marsie jest wyjaśniana, w odwołaniu do jego wcześniejszej i najbardziej wpływowej pracy, postmodernistycznym mechanizmem kulturowej logiki późnego kapitalizmu, czyli odpowiedzią kultury na jej utowarowienie<sup>6</sup>. Jameson pisze: „Naprawdę w niewielu powieściach przedstawiono globalny postkolonializm o takim zasięgu i o takich rozmiarach w duchu zupełnie obcym amerykańskiej ciasnocie poglądów i uniwersalizmowi konsumpcyjnemu”<sup>7</sup>.

Dla czytelnika europejskiego tej skrajnie amerykańskiej powieści ów fragment krytycznego wywodu jest po prostu (i niezamierzenie przez autora) zabawny. Multikulturowe alibi w postaci antropologicznej różnorodności kultur na Marsie w małych grupach Szwajcarów, Japończyków, Brazylijczyków czy Arabów (reprezentowanych politycznie poprawnie poprzez suficką religię synkretyczną, a nie przez zasadnicze żywioły islamu) jest w powieści listkiem figowym dominacji jakiegś miękkiej wersji okcydentalnego kapitalizmu. Jameson sam to przyznaje, pisząc, że „należy zauważyć, iż liberalna ideologia korporacjonistyczna ponadnarodowego koncernu Praxis, cieszy się większą sympatią niż może na to zasługiwać”<sup>8</sup>. Zdziwienie jest tutaj reakcją iście kabotyńską i jednak obłudną, bo Jameson chętnie przymyka oczy na założoną ideologicznie historiozoficzną konieczność kapitalizmu u Robinsona<sup>9</sup>. Więcej, Jameson –

---

<sup>6</sup> F. Jameson, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.

<sup>7</sup> F. Jameson, *Archeologie przyszłości...*, dz. cyt., s. 489.

<sup>8</sup> Tamże, s. 490.

<sup>9</sup> Jak to anegdotycznie niejednokrotnie tłumaczył Slavoj Žižek w swoich polemikach z neoliberalną w swej istocie teorią społeczeństwa ryzyka: bardziej wiarygodne jest to, że spadnie na nas jutro kometa, niż to, że mogłby upaść kiedykolwiek kapitalizm.

wbrew opisanym społecznym faktom – śmie napisać: „Ekonomia polityczna Marsa jest w całej trylogii głównie antykapitalistyczna”<sup>10</sup>. To już jest nadinterpretacja, w służbie założonej ideologicznej tezy. Robinson tylko pozornie jest lewicowym radykałem. Jameson winien napisać, że ten „antykapitalizm” jest symetryczny do „lewackości” jego samego – akademika, żyjącego pod cieplarnianym kloszem *campusu* uniwersyteckiego. W tej wygodnej egzystencjalnie sytuacji jego retoryka polityczna też jest pozornie antykapitalistyczna, ale formułowana z centrum kapitalistycznej pozycji imperialnej. Uniwersytet z pewnością jest ważkim aparatem ideologicznym każdego państwa. A zatem jest to wyłącznie czysto retoryczny tak antykapitalizm, jak i radykalizm. Realne działania ekonomiczne i polityczne są bowiem tu i tam ściśle kapitalistyczne.

Skąd zatem bierze się ta rozbieżność pomiędzy teorią polityczną powieści – jakoby radykalnie utopijną – a „letniością” jej rewolucyjnego potencjału? Z pewnością z typu i charakteru kultury postmodernistycznej, w której polityczność z konieczności przeszła w postpolityczność. Niektóre z najważniejszych cech postmodernizmu według Jamesona to łączenie gatunków (mieszanie sztuki wysokiej z niską, ale też łączenie różnych stylów, np. jak u Robinsona *science-fiction* i utopii), utrata poczucia historii (objawiająca się w ciągłej nostalgii i melancholijnym statusie kultury) oraz euforyczne przywiązanie do powierzchni (można je odnaleźć w dominacji opisowego obrazu nad słowem dyskursywnym, i czyż nie jest to deskrypcyjnie żywioł geologii, a następnie terraformowanej biologii Marsa). Pomysł osłabiania groźby kapitalizmu korporacyjnego kulturową retoryką, np. retoryką emancypacji dyskursów tożsamościowych i multikulturowych, nie daje się tutaj wyjaśnić ekspiacyjnym procesem ewolucyjnego wychodzenia z pułapki religii kapitalizmu. Wręcz przeciwnie, postmodernizm jest deterministycznym i zarazem melancholijnym poddaniem się kulturowej logice późnego kapitalizmu. Nie ma w postmodernizmie miejsca na aktywistyczny radykalizm, który, podobnie jak ruchy radykalnego Czerwonego Marsa w powieści, ostatecznie musi upaść.

Argumentem przeciwko buntowniczej kulturze lewicy wydaje się liberalny i pacyfistyczny skrajny indywidualizm dojrzałych form kapitalizmu. Sprzeciwia się on zawsze wszelkim formom kolektywizmu (dla Amerykanów prorokinią jest w tej mierze nadal liberałka Ayn Rand)<sup>11</sup> i przesłania murem wyparć realną

---

<sup>10</sup> F. Jameson, *Archeologie przyszłości...*, dz. cyt., s. 490.

<sup>11</sup> Zrębem światopoglądu świeckiej prorokini liberalizmu Ayn Rand jest pozornie niespójne pomieszczenie radykalnych idei liberalnych zmierzających do rezygnacji z państwa socjalnego (ideał państwa minimalnego) z równie radykalnym połączeniem i pomieszczeniem ateizmu z antropo-

przemoc systemu. Między innymi wysokimi wymaganiami etycznego dyskursu tej dominującej ideologii, która jest w swej istocie ślepa na nieprzytulną rzeczywistość (naturalną i społeczną) nowoczesności. Przełom XX i XXI wieku charakteryzował się utrzymywaniem schizofrenicznego maksymalizmu pragnieniowych fantazji przy pogarszającej się wyraźnie materialnej i moralnej kondycji społeczeństwa. Postsekularna, posttotalitarna humanistyka tym bardziej i z całego serca zaangażowała się we wzniosłą walkę o lepszy świat. Walkę z różnymi formami ucisku i wykluczenia; emancypacji z kolejnych kulturowych więzi i opresji; (re)konstrukcji zrębów tzw. otwartej wspólnoty; wspierania utopii radykalnej demokracji, łączącej żywioł anarchizującego sporu z jednoczesnym absolutyzmem konieczności „politycznie poprawnego” konsensusu; w końcu – fundamentalnej obrony zabsolutyzowanej czy wręcz sfetyzowanej formuły jednostkowej wolności. A przecież te wszystkie postmodernistyczne obsesje są ukrytym społecznym paradygmatem zmagania nowej ludzkości na Marsie. W tym sensie jest to zresztą powieść wizjonerska. Z pewnym przerażeniem czyta się po latach jej społeczne diagnozy, w dobie kryzysu europejskiej wspólnoty.

Interpretacja Jamesona przeciwstawia polityczność utopijności, sugerując utopijny charakter cyklu. Kluczem uzupełniającym do trzech powieści może być poetyka podejrzliwość, szukająca symptomatycznych śladów skrzętnie skrywanych w strukturze, narracji, paralelizmach cykliczności i słowotwórczym żywiole quasi-naukowej leksyki kolejnych tomów. Dodajmy – śladów rugowanej modernistycznej polityczności. Znaczące słowa to projekcje utopijnych pragnień. Jameson ma rację, gdy oznacza trylogię jako utopię, a nie powieść polityczną. Bo, przy pozorach mrocznej refleksji dystopijnej, jest to nadal uparta i kilkupoziomowa utopia opowiedziana na kilku osobnych poziomach narracji, a zarazem kolejnych etapach utopijnego projektu.

1. **Utopia geologiczna** czystej, nieożywionej biochemii skał planety; filozofia maksymalistycznej geologii/geolog Ann Clayborne, która „(...) jest zwolenniczką przyznania istotnej wartości nieorganicznej rzeczywistości Marsa. Wierzyła w wersję czegoś, co niektórzy nazywali etyką ziemi, choć w tym wypadku ziemia pozbawiona była bioty. Etyka skały, można by raczej powiedzieć.

---

centryzmem. W obecnej dobie tego rodzaju tożsamościowe wcielenie neoliberalizmu prezentowane bywa przewrotnie jako umiarkowany, „nie-totalitarny” i „socjaldemokratyczny” światopogląd lewicowy.

Ekologia bez życia”<sup>12</sup>. Posthumanistyczna wizja posunięta do ostateczności, poza ekologią i poza życiem, w cieniu dostojnej i wiecznotrwałej śmierci materii nieożywionej, której trzeba bronić przed życiem, bo życie powoduje erozję tego, co skalne – inaczej stałe. Życie zastępuje pewną stałość, przygodną zmiennością. Geologia/marsologia czerwonej planety uosabia w tej powieści zabsolutyzowany ideał, przestrzeń kontemplacji samotnie przemierzających planetę bohaterów; konfesjonał, przed którym rozliczają się ze swych wyborów, w chwilach naturalnych i cywilizacyjnych katastrof także sąd najwyższy i ostateczny ludzkości tutaj.

2. **Utopia antropocentrycznego Marsa** – na jej projekt nakłada się koniecznie kolonialne i bezwzględnie imperialne pragnienie antropocentryczne, czyli w wypadku skali planetarnej: geocentryczne (w ziemskim powtórzeniu jakby wtórnie **GEO**-logiczne). Modelowanie ziemskiej biosfery służy podobojowi i kolonizacji. **Terraformowanie** jest aktem dosłownej i symbolicznej przemocy; narzucanie Marsowi obcej mu geo- i biosfery, skądinąd potencjalnie zbawiennej dla ludzkości; a jego rzecznikiem w powieści jest radykalny i bezwzględny scjentyista Sax Russell.

3. **Utopia ekologicznego Marsa** – kreacja nowego wymiaru ekologii marsjańskiej w związku z rekonstrukcją ziemskiego rozumienia ekosfery, czyli nowego ekosystemu dostosowanego do warunków i potrzeb planety (dłoń wyciągnięta w kierunku wizji Marsa geologicznego, skalistego); ale zarazem ekologia nieprzeciwstawiona idei terramorfizacji, a tylko ją przekraczająca w niezbędnej „marsocentrycznej” perspektywie; utopia określana w cyklu jako **Areoformowanie**. Ideologicznie wyrażą ją koncepcja Areofanii i posthumanistyczna antropologia *viriditas*:

Oczywiście, wszystkie genetyczne wzorce naszej nowej bioty pochodzą z Ziemi; umysły ludzkie, które je zaprojektowały, są także ziemskie. Teren jest jednak marsjański, a ten bywa potężnym biotechnologiem. Potrafi zdecydować, który osobnik ma się rozwinąć, a który nie, wyzwala różnicowanie się organizmów, a zatem – w rezultacie powoduje ewolucję nowych gatunków. Przemijają po sobie kolejne pokolenia i wszyscy przedstawiciele biosfery wspólnie się rozwijają, przystosowując się do swego terenu razem, w skomplikowany sposób, i korzystają z własnej twórczej umiejętności do samoprojektowania własnych cech. Proces ten, niezależnie od tego jak bardzo my, ludzie, chcemy w niego ingerować, jest ze swej natury absolutnie niemożliwy do kontroli. Geny mutują się, istoty się rozwijają:

---

<sup>12</sup> K. S. Robinson, *Zielony Mars*, tłum. E. Wojtczak, Warszawa 1998 (*Green Mars*, 1994), s. 169.

pojawia się nowa biosfera, a wraz z nią nowa noosfera. I w końcu również umysły twórców, podobnie jak wszystko wokół, nieodwracalnie się zmieniają. I to właśnie jest proces areoformowania<sup>13</sup>.

Wyrazicielem tej utopii jest japońska zoolog Hiroko, piewczyni życia i jego panteistycznie pojętego animuszu, wigoru żywych organizmów, zielonej siły rozrodczej istnienia. Nie jest to jednak wizja natury indyferentnej, lecz miłującej swe stworzenie. Technologia i natura są w tej koncepcji sprzężone poprzez etyczny imperatyw ochrony i pielęgnacji życia. To jest swoiste połączenie *Agape* Pawła z ekonomią libidinalną społecznej utopii ekologicznej. Wszystko jest tutaj libidinalnie uzasadnione, gdyż bożek fizjologicznej biologii łączy zabsolutyzowaną pluralną seksualność z multikulturową utopią społeczeństwa otwartego i bezgranicznego. Dzieci w szkole na Zielonym Marsie są uczone, że w końcu przestanie im wystarczać rodzina, że istotą miłości jest wyjście na zewnątrz bezpiecznego *habitatu* w kierunku radykalnie Innego.

– Prawda jest taka, że wszystkie żyjące istoty przepełnia „viriditas” – kontynuowała po chwili Hiroko – ta zielona siła, tworząca zewnętrzny świat. Jest więc normalne, że wielu z was się zakocha, zwłaszcza teraz kiedy wasze ciała zaczęły się rozwijać. Nie ma w tym nic zdrożnego (...). Ale co do jednej rzeczy ma rację: wkrótce spotkacie wiele nowych osób w waszym wieku i to oni w końcu zostaną waszymi małżonkami, partnerami. To z nimi będziecie płodzić wasze dzieci. Staną się oni dla was bliscy, bliżsi nawet niż przedstawiciele własnego rodu, których znacie zbyt dobrze, aby kiedykolwiek ich pokochać tak, jak pokochacie obcych. Tutaj wszyscy jesteśmy fragmentami jednej jaźni, a prawdziwą miłość zawsze odzuwa się do innych<sup>14</sup>.

Czysta forma ekologicznego, non-patriarchalnego postmodernizmu, z ukrytym paradygmatem chrześcijańskim z Pawłowej tradycji etycznej religii *Agape*.

4. I w końcu (a zarazem od początku cyklu, nieustająco na wskroś wszystkich trzech tomów) tradycyjna **Utopia polityczna**. Opowiedziana losami trójki głównych postaci. Po pierwsze, utopia Johna Boone’a, liberała multikulturalistycznego. Propozycja idei zastosowanej w społecznej praktyce politycznego postmodernizmu. John ginie na ołtarzu swego idealizmu, zabity jako Giradow-

<sup>13</sup> K. S. Robinson, *Zielony Mars*, tłum. E. Wojtczak, Warszawa 1998, (*Green Mars*, 1994), s. 12.

<sup>14</sup> Tamże, s. 65-66.

ski kozioł ofiarny nierozstrzygalnego dialektycznego impasu przeciwstawnych eksperymentów ustrojowych. Po drugie, utopia amerykańskiego pragmatycznego republikańskiego machiavelisty Franka Chalmersa oraz trzecia, dyskretnie lewicującej Rosjanki Mai (*nota bene* Chalmers jako inspirator zabójstwa Boone'a jest w koncepcji pierwszego tomu powieści politycznym symptomem wypartego koszmaru ukrytego paradygmatu imperialnego i, co za tym idzie, zasadniczej niedemokratyczności politycznego systemu USA).

Możliwa jest tutaj, a nawet delikatnie sugerowana przez autora, lektura sprzeciwiająca się ewentualnej afirmacji letniego liberalizmu Johna. Stąd w narracyjnej aluzji powtarza się ziemskie wcielenie kainowej przemocy. Morderstwo założycielskiego marsjańskiej wspólnoty w bratobójczym wykonaniu Franka Chalmersa jest nie tylko zaskoczeniem, ale domaga się w potencjalności lektury jakiegoś, choćby makiawelistycznego, usprawiedliwienia. Działa tutaj prawo suwerennego wyjątku. Chalmers zabija poza prawem, ale jako suweren znajduje się też w sytuacji „anomicznej”. Podobnie suwerenna jest ofiara: John Boone jest świętym marsjańskiej odysei, a zatem – jako wybrańca bogów – można go zabić bez poniesienia żadnej konsekwencji. Czytelnik wręcz oczekuje by przelana krew niewinnego bohatera była usprawiedliwiona w ekonomii rzymskiego prawa „homo sacer, który (...) należy do Boga pod postacią niemożności złożenia w ofierze i włączony jest do społeczności pod postacią możliwości bycia zabitym. Życie, którego nie można złożyć w ofierze, a które jednak można zabić, jest życiem świętym”<sup>15</sup>. Jako odbiorcy, milczący chór powieści, szukamy w indyferentnej nijakości figury Johna jakiegoś usprawiedliwienia jego likwidacji. Kiedy Frank zaczyna przewodzić grupie „Marsjan”, imponuje swym pragmatycznym makiawelizmem mimo, że jest w istocie mordercą politycznego rywala. Perwersyjna identyfikacja z jego postacią wymusza na czytelniku w odbiorze powieści sprzyjanie jego działalności. Ale nie jest to ostatecznie konsekwentna sugestia autora. Rzecz w tym, że Robinson nie usprawiedliwił go ostatecznie nie tylko moralnie, ale nawet nie politycznie. Pozostawił go z wyrzutami sumienia, bez szansy ekspiacji. Nie umożliwił tego, by postać przemówiła publicznie na forum powieści. Nie dał też jej szansy intymnego wyznania w jakiegokolwiek symbolicznej formie wyznania czy psychoanalitycznej „kozetki”. Frank nie wyjaśnił powodów zbrodni dokonanej na przyjacielu. A czytelnicy pozostają z podrzuconymi im tropami ideologicznego wyjaśnienia. Sugestywne ślady odautorskie są klarowne. Powodem była ambiwalencja przy-

---

<sup>15</sup> G. Agamben, *HOMO SACER. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008 (*HOMO SACER. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995), s. 115.

jaciela/rywała na płaszczyźnie erotycznej/politycznej. Frank jako zraniony, odrzucony kochanek i Frank jako wydziedziczony suweren. Frank pełen kompleksów i dlatego bogaty wewnętrznie i przenikliwy. John prosty, moralny i poruszająco naiwny. Mimowiednie, wraz z autorem, wybieramy pragmatyzm Franka. Tak jakby był to jeszcze jeden obskurancki i kapitalistyczny symptom powieści.

Wymienione utopijne archeologie narracyjne uogólnić można wszechobecną moralizującą perswazją. Zręcznie omija polityczny potencjał ideowego *backgroundu* trzech powieści i nie likwiduje problemu ich światopoglądowej schizofrenii. To trochę tak jak z wiarą we współczesne socjaldemokratyczne partie, świetnie mieszczące się w ekonomicznej logice kapitalistycznego rynku, ale lewicowe – bo przecież werbalnie to deklarują. Jeśli zatem mamy do czynienia z cyklem o modelowych warunkach stwarzanych dla nowej wspólnoty na bardzo określonym ideologicznym *podmalunku*, to Robinson jawi się praktykiem politycznego konformizmu i zachowawczości. Także na poziomie postmodernistycznej żonglerki ideologicznymi deklaracjami i politycznymi inspiracjami, świadomie – bądź nie, ale za to konsekwentnie – wspiera kapitalizm. Zabezpiecza mu nieustannie w narracji różnorodne formy suplementarnych alibi. Wskazuje niby, że w marsjańskim społecznym projekcie idzie o imponderabilia: rekreowanie wiary w ludzkość, jej, jeśli nie postęp, to możliwość jasnej drogi ku sprawiedliwej przyszłości wspólnoty. A jednak w narracyjnych ramach logiki kryzysowych cykli historii kilkakrotnie podważa emancypacyjną nadzieję<sup>16</sup>. Za każdym razem gwałtownym zwrotem akcji likwiduje możliwość komunistycznego wydarzenia. Inaczej mówiąc, możliwość innego paradygmatu, budowy ideologicznej formy uniwersalizmu dla nowej wspólnoty. Nie daje szansy nie tylko komunizmowi, ale każdej innej niż kapitalizm ideologii. Gdy tylko na horyzoncie narracji pojawia się jakiś związek marsjańskiego Nowego Ładu, do fabuły zaraz wkrada się mechanizm biopolitycznego fatalizmu praktykowania władzy. A jeśli nawet emancypacyjnym utopiom nie sprzeciwia się dosłowny bądź podświadomy ziemski suweren, wówczas w gnostyckiej roli sędziego i mściciela występuje przeciw zrewoltowanym kolonistom, absolutyzowana przez pisarza, marsjańska Natura. Apokalipsa polityczna świata konsumującego bez jakiegokolwiek umiaru jest zatem preludium do apokalipsy naturalnej wywołanej tyleż eksploatacją Marsa, co, – w warstwie parabolicznej – politycznymi konsekwencjami radykalnych działań społecznych.

---

<sup>16</sup> Cykliczność ekonomicznego kryzysu jest wszakże niezbywalnym elementem kapitalistycznych teologii.



Swoją drogą przerażająco piękna jest finałowa katastrofa pierwszego i chyba najlepszego tomu powieści. Wszystko ku temu zmierza w narracji, ale zaskakuje bezwzględność końca świata, nieprzygotowanie – tak bohaterów, jak czytelników – na zatrważające rozmiary katastrofy. Obraz przedustawnego potopu, a następnie zamierania tego, co na chwilę było ożywione, powrót zimy planety jako tło bezradności technologicznych ludzkich demiurgów nowego Marsa. Ludzie giną, setkami, setkami tysięcy. Narracyjnie nawet skuteczniej niż w sławnym z tego powodu cyklu George’a R. R. Martina, bo umierają masowo i wszyscy, jako gatunek zarazem w apokalipsie natury i w polityce genocydu, bez cienia konsolacji czy jakiegokolwiek elegijności. Mściwym, karzącym demiurgiem jest ontologia planetarna, panteistyczne libido nieożywionych skał zabija krnąbrną ludzkość. Zupełnie zasłużenie. Bez słowa moralizatorskiego czy elegijnego komentarza. Ale Robinson, odbierając nam możliwość żalu i pracę żałoby, likwiduje jednocześnie sens emancypacji – nieustannie przypominając o eksploatacyjnym dziedzictwie Ziemi. Pamięć zła nie stwarza możliwości oczyszczenia z pierwotnie ziemskiej winy. Melancholia uniemożliwia rewolucję. Jeśli pisarz testuje w narracji coraz to nowe możliwości i sposoby zarządzania kolonią, to zawsze przy udziale bądź przemożnym wpływie ziemskiego, lub postziemskiego suwerena, instancji, założonej i determinującej nas, gorzkiej wiedzy o złu ludzkiej natury, która bezmyślnie i bezwyjątkowo igra z zasobami nowego świata. Ten rodzaj powieściowego *fatum*, *nemesis* jest ściśle związany z nieświadomym symptomatycznym tekstem tej powieści, jej powracającym trwożnym pytaniem/przekonaniem o bezwarunkową Nemesis – konieczność kapitalizmu, który tylko pozornie koloniści pozostawili za sobą na Ziemi.

Autarkia Marsa jest niemożliwa z powodu politycznej, ekonomicznej i tożsamościowej determinacji kapitalizmu, czyli sumarycznie z powodu „złego pochodzenia” kolonii, genetycznie skażonego ziemskimi ideologicznymi „miazmatami” eksperymentu politycznego. Roboczo ten quasi-polityczny rdzeń utworu nazywam metatekstualną utopią „Geo-Logiczną”. (Na Marsie fascynacja geologią ukrywa w źródłosłowie tej nauki genetyczną symptomatyczną pamięć/piętno ziemskich uprzedzeń postmodernistycznego liberała). Hamując światotwórczą emancypację, Robinson emocjonalnie krytykuje eksploatacyjne dziedzictwo Ziemi. Jak to pogodzić? Wydaje się, że postmodernistyczny pisarz nie umie rezygnować na Marsie z akumulacyjnych pragnień Ziemi. Najpełniej ucieleśnia je „kapitał czasu”: narracyjny fantazmat nieśmiertelności. Jame-son woli tutaj mówić o naddeterminacji czasu lektury, która symuluje czas hi-

storii<sup>17</sup>. Kuracja gerontologiczna przemienia zatem w obrębie narracji zwykłych ludzi w uczestników cywilizacyjnej *god-game*. Socjolog literatury nie chce dostrzec, że wątek ten ukrywa najważniejsze i wyjątkowo kruche pragnienie zsekularyzowanego świata immanencji bez jakiegokolwiek transcendentnego pocieszenia. Zwieńczeniem burżuazyjnego fetyszyzmu staje się w przyszłości akumulacja czasu życia, a następnie walka o redystrybucję jego nadmiaru. W wątku tym skupia się ekonomiczna teologia pragnień powieściowego cyklu; logika księgowania winy istnienia i ceny za życie. Kapitalizm obiecuje nam w powieści *techne* długowieczności jako swoistego Graala (np. przedłużonej do lat 150–200 seksualnej potencji – symptom bliskiego Zachodniej kulturze zarazem fetyszu, jak i kompleksu młodości). Ale kuracja gerontologiczna to zabieg dla burżuazyjnych wybrańców losu i Robinson nie umie wybrnąć z impasu niemożliwej powszechności tego daru. Nieśmiertelni Marsjanie są nowymi, przerażającymi (bo eugenicznymi) figurami sklerotycznej burżuazji. Są *zombie* Marsa – jego nadmiarowym społecznym *bios* i przewrotnym wyrazem nadludzkiego popędu śmierci obecnego w ludzkim *libido*. Nawet jednak w tym wątku rządzi cyklem ekonomia – nieuchronna kalkulacja zysku i straty. Nieśmiertelni, uosobienie nowej, znenawidzonej oligarchii, jawią się jak niesamowity, obcy aspekt ludzkiego istnienia. Jeszcze raz obce złożone jest ze znanego. Wszyscy ich się zabobonnie i ksenofobicznie boją, wszyscy im zazdroszczą, a liczni chcą ich zabić. Także czytelnicy uczestniczą w tych swoistych igrzyskach odroczonej śmierci. W swej lekturze trzy długie tomy czekają na kolejne nienaturalne i naturalne zgony „pierwszej setki”. Oni sami: Maja, Sax, Hiroko, Ann muszą w końcu ukorzyć się przed prawami życia – czyli prawami śmierci: „(...) Człowiekowi nie znikają w pełni żadne blizny, może je zmazać dopiero śmierć i ostateczny rozkład ciała. Tak zapewne powinno być; człowiek nie chce tracić zbyt wiele, nawet tych nieprzyjemnych spraw. Musi zostać zachowana równowaga”<sup>18</sup>.

Agambenowskie biopolityczne pojęcie *homo sacer* znajduje zatem ostatecznie w tej powieści swą literacką inwersyjną lekturę. Tożsamość świętości i przekleństwa lokuje się tutaj w pozornie przebóstwionych osobach tzw. pierwszej setki unieśmiertelnionych kolonistów. Jest to jednak inwersja ironiczna w społecznych skutkach, bo należałoby przeformułować starożytny cytat z Festusa i, co za tym idzie, paradygmat tej najstarszej formuły politycznej zachod-

<sup>17</sup> F. Jameson, *Archeologie przyszłości...*, dz. cyt., s. 469.

<sup>18</sup> K. S. Robinson, *Błękitny Mars*, tłum. E. Wojtczak, Warszawa 1998 (*Blue Mars*, 1996), s. 710.

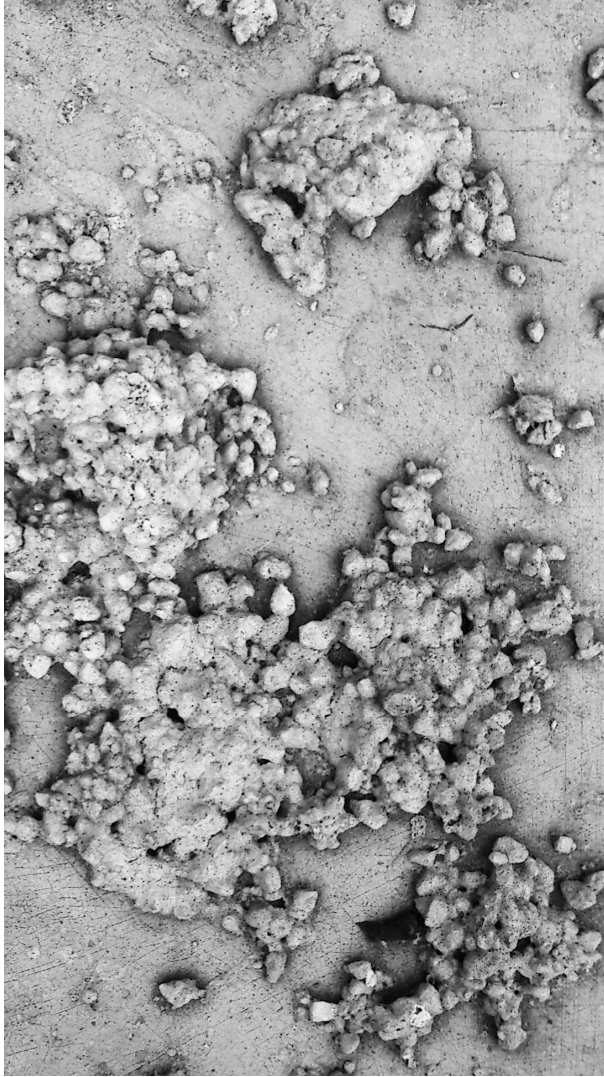
niej cywilizacji. W nowym wcieleniu technologicznego kapitalizmu „biopolis” na Marsie, „homo sacer to człowiek nieśmiertelny, którego właśnie dlatego można bezkarnie zabić”. Kresem narracji jest więc, jak to bywało i dalej bywa, ponownie i nieuchronnie aporia śmierci.

### **Abstract**

In his narrative para-discourse, the author of the meta-fictional Mars trilogy problematizes the political sphere of the Martian experiment, but avoids ideological answers. He adopts an opportunist post-political strategy typical of the Western “society of risk.” This obscurantist camouflage is supported by a classical interpretation of F. Jameson’s cycle.

The article argues with Jameson’s theses at every point in which the narration is explained by the postmodern mechanism of cultural logic stemming from late capitalism. Another key to the three novels might be the poetics of suspicion, seeking symptomatic traces carefully hidden in the structure, narration, parallelisms of cyclicity and word-formative lexis. Just to add – the traces of the ousted modernist politicalness.

This quasi-political core of the text I call a metatextual “Geo-logical” utopia. With every rapid turn of events, Robinson eliminates the possibility of a communist occurrence with a narrative catastrophe. But by halting the world-creating emancipation, he schizophrenically criticizes the exploitative heritage of the Earth. History, however, repeats itself, and in the “first one hundred” of the colonists, Agambenian homo sacer finds a literary inversion of sacrity and curse. The definition of sovereignty is reformulated: an immortal man must be killed with impunity for the very reason that he is immortal.



## FANTASTYCZNE ILUZJE I DEZILUZJE W TEATRZE ROMANTYCZNYM

Kanoniczny przykład wczesnoromantycznej dramy czarodziejskiej, *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna z świata czarownego* Ferdynanda Raimunda, który począwszy od roku swej wiedeńskiej prapremiery, 1826, przez kilka lat podbijał kolejne europejskie sceny malowniczością scenografii<sup>1</sup> i wyjątkowym zagęszczeniem scenicznych tricków – zawiera w swoich przebogatych didaskaliach pewien niepokojący detal. Oto w scenie siódmej aktu II, gdy na bohatera tytułowego spada zasłużona kara, upersonifikowana alegoria starości „dotyka się głowy Fortunata, któremu natychmiast włosy bieleją zupełnie”<sup>2</sup>. A kiedy w scenie piętnastej aktu III „wróżka” (dziś powiedzielibyśmy raczej: „czarodziejka”) Lakrymoza zdejmuje czar ze zrehabilitowanego pokutnika, „Fortunat przemienia się w młodego jak był w scenie 7 aktu I”<sup>3</sup>.

Wydawać by się mogło, że nic w tym specjalnie nadzwyczajnego. Wszak nie takie cuda dzieją się w tej dramie! Całą jej akcję, a zwłaszcza przełomowe momenty, można szczegółowo rozpisać na przewidziane w inscenizacji składniki teatralnej maszynerii (jak wszystkie dramy czarodziejskie, czerpiące obfi-

---

<sup>1</sup> Do inscenizacji praskiej (1827), a później warszawskiej (1829), malował dekoracje Antoni Sacchetti – był już wtedy sławnym malarzem, znanym także z komponowania panoram i dioram. Zob. B. Król, *Antoni Sacchetti – dekorator romantyczny. Działalność w latach 1829–1845*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3.

<sup>2</sup> F. Raimund, *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna z świata czarownego*, przeł. J. Damse, Warszawa 1829, s. 65. Przekład jest wierny oryginałowi, gdzie Starość (das Alter), nachodząc bohatera o znaczącym nazwisku Wurzel (Korzeń), „berührt sein Haupt und Wurzel bekommt ganz weißes Haar” (F. Raimund, *Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt. Romantisches Original-Zubermärchen mit Gesang in drei Akten*, Stuttgart 1868, s. 22).

<sup>3</sup> Tamże, s. 109.

cie z doświadczeń teatru barokowego<sup>4</sup>, także i *Chłop milionowy* stanowi wdzięczne świadectwo technicznego wyposażenia teatrów pierwszych dziesięcioleci XIX wieku<sup>5</sup>). W prologu „wielka sala czarodziejska” otwiera się na rozległą przestrzeń powietrzno-niebiańską przy użyciu ruchomego prospektu („zasłona tylna podnosi się, widać drogę z obłoków”) oraz flugów zawieszonych nad sceną i przybranych w „wozy obłokowe”, którymi „osoby świata czarownego” „odjeżdżają” ze sceny, po czym „zmiana dekoracji” przenosi akcję do całkiem ziemskiego salonu w domu Fortunata, gdzie z zapadni wynurza się Satyr „siedzący na kawale odłamanej kolumny” i spisujący przysięgę gospodarza za jego plecami (a. I, sc. XII, s. 34). W innym miejscu w tejże zapadni znika „zwolna i poważnie” upersonifikowana „Noc w postaci figury kolosalnej, która szerokością prawie cały środek teatru zajmuje”, zasłaniając wymieniany w tym czasie prospekt, który po odsłonięciu ukaże „horyzont obsypany tysiącem gwiazd iskrzących” – iskrzących zapewne światłem (przecież nie elektrycznym jeszcze!) przepuszczanym przez otwory w malowidle (a. I, sc. XIII, s. 38-39). A jeszcze na sznurku z kołowrotkiem „ku oknom Fortunata leci ogromna sowa z iskrzącymi oczyma” (a. I, sc. XIII, s. 40), na flugach przelatują Geniusze w obłokach, a Starość wjeżdża do mieszkania swej ofiary „na wozie parą chłopskich szkap ciągnionym” (a. II, sc. VII, s. 62-63), zaś po jej odjeździe krzesło Fortunata „zamienia się w zgniły pień” otoczony leżącymi wołami, „które się zrobiły z dawniejszych meblów” (s. 69) niewątpliwie za sprawą obrotowych *telari*, jednocześnie salon Fortunata przemienia się w górską łąkę dzięki szybkiej wymianie ruchomych kulis. Ta ostatnia sztuczka, zwana „zmianą otwartą”, obsługiwała też, jak wiadomo, wszystkie zmiany miejsca akcji.

Dlaczego przy takiej obfitości efektów niepokoić ma akurat gwałtowne postarzenie bohatera za „dotknięciem” – dosłownym – Starości? Zważywszy, że w następnym akcie Fortunat błyskawicznie pozbywa się siwizny, nie można jej wizualnego substytutu spreparować wcześniej efektownym gestem obsypania włosów aktora „czarodziejskim” proszkiem (brokatem czy pudrem) – pozostaje dosadna czynność nakładania łatwo usuwalnej peruki, brutalnie obnażająca teatralność świata przedstawionego. Tymczasem, poza finałową parabazą, projekt wykonawczy zakłada pełną iluzyjność.

Założenie całkowitej dosłowności środków wyrazu, brak miejsca dla symbolu, dla teatralnej umowności poświadczą też – zapisane w recenzjach –

<sup>4</sup> Zob. E. Nowicka, *Omamienie. Cudowność. Afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003 (rozdz. *Drama czarodziejska. Gry teatralne i filozoficzne*).

<sup>5</sup> Zob. D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 19 i n.

uwrażliwienie publiczności i krytyki na usterki maszynierii (jednym z takich świadectw pozostaje prześmiewcza uwaga Maurycego Mochnackiego o zatrzymaniu się sowy w jej złowieszczym przelocie ku oknu Fortunata). Oczywiście „umowa” obejmowała tolerancję wobec awarii scenicznych urządzeń, a także zasadę „niewidzenia” z widowni wysuwanych i chowanych kulis, lecz w tym kształcie służyła ona właśnie maskowaniu teatralnej sztuczności. Innymi słowy – zmiana otwarta w teatrze romantycznym pozostawała konwencją, dopóki jej wykonanie spoczywało w rękach teatralnych maszynistów, a zyskiwała status deziluzji, gdy ją powierzano aktorom – jak w słynnej scenie usunięcia na rozkaz Wojewody ściany oddzielającej komnatę od ogrodu poprzez wyniesienie tylnej dekoracji rękami sług zamkowych w *Mazepie* Słowackiego (a. I, sc. VIII).

W dramie Raimunda fabularny cud ziszczał się w procesie teatralnej charakteryzacji przeniesionym z garderoby na scenę.

Ten sam chwyt w późniejszym o sto lat fantastycznonaukowym dramacie Brunona Winawera uchodzi za bardzo nowatorski. Wprowadzie tam, w *Promieniach FF*, komedii z 1921 roku, tekst poboczny podaje wprost, że szalony wynalazca Serafin, chcąc odmłodzić podstarzałą urzędniczkę z ministerstwa, „zdejmuje z Ewy perukę, ściera jej zmarszczki z twarzy”<sup>6</sup>, podczas gdy w *Chłopie milionowym* tę instrukcję wykonawczą trzeba dopiero rozszyfrować, lecz różnicę między didaskaliami iluzyjnymi i deziluzyjnymi (jak między scenariuszem a scenopisem) prezentacja sceniczna już zaciera – w języku teatru gest ów przemówi tak samo, nawet jeśli projekt Winawera dopuszcza większą ostentację w jego wykonaniu.

Uzyskany dzięki podkreśleniu umowności świata przedstawionego teatralny autotematyzm chronił *Promienie FF* i inne sztuki Winawera przed niezamierzonym komizmem dydaktycznego spłylenia nauki dopasowanej w swym wizerunku do poziomu ich przeciętnych bohaterów. Taki los spotkał wszak naukowe komedie Antoniego Cwojdziańskiego, poddane założeniu popularyzacji postępów nauki. Wymóg przystępności przedstawienia wymuszał z kolei przeciętność kreowanych w tym gatunku postaci, która dodatkowo jeszcze warunkowana była ciśnieniem tradycji komediowej z jednej strony i trudnością poważnego uwiarygodnienia na scenie postaci wielkiego uczonego z drugiej. Poza tym nie-

---

<sup>6</sup> B. Winawer, *Promienie FF i inne morały*, Warszawa [1921], s. 27.

przesadnie rozległy horyzont umysłowy bohaterów pozwalał zręcznie lawirować między naukowością a fantastycznością<sup>7</sup>.

Reformatorzy gatunku z okresu dwudziestolecia międzywojennego – podobnie zresztą jak późniejsi komentatorzy ich poczyniń – nie wiedzieli jednak, że postępują szlakiem wytyczonym znów w teatrze wczesnoromantycznej dramy.

Wszystkie bowiem trudności, z jakimi zmagali się dwudziestowieczni autorzy popularno- i fantastycznonaukowych dramatów, a także znane sposoby ich pokonywania, dokumentuje tekst komedii Heinricha Becka (1760–1803), w 1805 roku przetłumaczonej przez Alojzego Żółkowskiego pod tytułem *Gawęł na Księżycu*. Gdyby nie obawa przed ujawnieniem się za jakiś czas jeszcze wcześniejszego okazu, można by ją nazwać pierwszą komedią naukową.

Didaskalia wstępne podają:

Scena na Księżycu. Jak się tylko kurtyna podniesie, Fizyk z Gawłem zlatują w balonie, nie mówiąc ani słowa, i kryją się z balonem w lasek<sup>8</sup>.

W epoce, na którą przypadło życie autora, w drugiej połowie XVIII wieku, pokazy balonowe utrzymywały rangę naukowych eksperymentów. W Polsce w latach osiemdziesiątych finansowano je ze środków Komisji Edukacji Narodowej z inicjatywy profesorów Akademii Krakowskiej<sup>9</sup>. W tekście komedii Becka walor naukowości tematu został zaakcentowany przez wprowadzenie autentyku – przywołanie nazwiska sławnego francuskiego aeronauty, Blancharda, który od roku 1785 urządzał pokazy balonowe w różnych miastach Europy (w 1789 wystąpił w Warszawie). Z nim porównuje swoje osiągnięcie komedio- wy Fizyk:

#### FIZYK

W życiu moim nie powiedziałem nic prawdziwszego nad to. Szczęśliwy! że mi się udało tak szczególniejszą podróż odprawić na moim balonie. Żaden jeszcze człowiek nie dostał tak wielkiej sławy; królowie, księżęta, konsulowie będą się starać o poznanie mojej osoby. Zgaśnie przede mną wszędzie z podziwieniem przyjmowany Blanchard, ów płochy śmiałek, który bez chwalebego celu nalatawszy

<sup>7</sup> Zob. A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław 1989, s. 30-31.

<sup>8</sup> *Gawęł na Księżycu. Komedya we 3 aktach*, Warszawa 1805, strona niepaginowana.

<sup>9</sup> Dokumentację cytują I. Stasiewiczówna i B. Ostrowski w pracy *Balony polskie w XVIII wieku*, „Studia i materiały z dziejów nauki polskiej”, Seria D: *Historia techniki i nauk technicznych*, z. 2, Warszawa 1960.



się do woli po powietrzu z dyplomatyczną rozważą spuścił się znowu na Ziemię i na niej gra rolę kuglarza<sup>10</sup>.

Zestawienie efektów prac Fyzyka z powszechnie znanymi popisami Blancharda ma zobowiązać czytelnika lub widza do potraktowania balonowego astronauty serio i uznania w nim wielkiego uczonego. Przecież doleciał do Księżyca i nawet na nim wylądował. Uwiarygodnienie sukcesu wymagałoby zdradzenia sposobu, w jaki został osiągnięty. Autor jednak sprytnie zwolnił swego Fyzyka z tego obowiązku, obstawiając go postaciami, które nie byłyby w stanie pojąć naukowego wykładu. Mieszkańcy Księżyca początkowo nie wierzą nawet w istnienie balonu, a służący Gawel z trudem daje się przekonać, że naprawdę odbył u boku swego pracodawcy podróż kosmiczną. Także czynione przez Fyzyka obserwacje księżycowej przyrody, geografii, warunków życia czy organizacji społecznej nie zostaną ujawnione, gdyż badacz będzie je prowadził za kulisami. Zgodnie z tendencją późniejszych, dwudziestowiecznych komedii naukowych Beck wystawia na pierwszy plan postać typowo komediową – Gawła, którego pojęcia o astronomii najwyraźniej nie objęły nawet przewrotu kopernikańskiego, skoro planowana komunikacja księżycowo-ziemska jawi mu się w układzie góra–dół (a. II, sc. V)<sup>11</sup>.

W kreacji fantastycznego świata zaobserwować można w komedii Becka trzy tendencje, konsekwentnie podporządkowywane trzem punktom widzenia. Pierwszym z nich jest zobiektywizowana „rzeczywistość księżycowa”. W tym obszarze panuje nie tyle nawet baśniowość, ile jakiś „zlunatyzowany” orientalizm – w pałacowym ogrodzie rosną palmy i cyprysy, kuchnia dworska serwuje „kolibry, pistacje, tonkin, pigwy i tarnosolis” (s. 42), wojsko oddaje honory cesarzowi padając na twarz, kobiety noszą imiona Fatyma i Azema, a księżycowy bóg imię czy może tytuł Lunarchy, ponadto akcja według miejscowego kalendarza przypada na rok 12 689. Drugi punkt widzenia ustanawia zderzenie tejże zobiektywizowanej rzeczywistości z obserwacją i oceną Gawła. Tutaj zarysowuje się często podwójność wykładni, niekoniecznie prosto interpretowalnej – Gawel na przykład skarży się na nieczytelność księżycowego alfabetu, ale nie wiadomo, czy umiał czytać na Ziemi. Trzecia i ostatnia tendencja odpowiada

---

<sup>10</sup> *Gawel na Księżycu...*, s. 4-5.

<sup>11</sup> „GAWEL [do Sekretarza]. Zapieczętu ty sam [...] i oddaj to na lubelską pocztę. [...] Ach prawda! Cóż to w głowie mojej? Lubelska poczta na miesiącu! Ale poczekaj, poczekaj, jak my tu sobie poradzimy? A brawo, brawo! Nasz balon [...] może mi wyśmienicie służyć do mojej korespondencji. Bo jeżeli umiał lecieć do góry, to mu zapewne łatwo będzie polecieć na dół, tą samą drogą” (*Gawel na Księżycu...*, s. 59-60).

już całkowicie strategii fantastyki naukowej, zgodnie z którą formuje się tu projekcja technicznych wynalazków świata księżycowego: pytanie o „machine, która za cesarza pisze” (s. 49), zamiysł zorganizowania międzyplanetarnej poczty balonowej (a. II, sc. V) i program budowy wielkich balonowych okrętów do deportacji przestępców (a. III, sc. XI) – wszystkie zaistniały tylko w wyobraźni Gawła, ponieważ Księżyc okazał się technologicznie nawet zacofany w stosunku do Ziemi. To Ziemianin – w dodatku niezbyt rozgarnięty – oczekiwał odeń zaawansowania graniczącego z fantastyką.

Gawłowe projekcje wynalazków uruchamiają fantastyczny „teatr wyobraźni”. Ten sam sposób kreacji wprowadza w *Chłopie milionowym* opowiadanie wróżki Lakrymozy o jej podróży na ziemię „po promieniu słońca” i o ponownym na nią przelocie pod postacią strzały<sup>12</sup>. Tyle że w dramacie Raimunda ów „teatr wyobraźni” wspomaga cudowność scenicznego mikrokosmosu, ustanawia – by posłużyć się terminologicznymi propozycjami teoretyków – „fikcyjne pole odniesienia”<sup>13</sup> lub „makrokosmos teatralny”<sup>14</sup>. Inny jego status w komedii Becka wynika z użycia chwytu zawiedzionego oczekiwania, który w tym przypadku powoduje swoiste „cofnięcie” projekcji do świata fantazji Gawła w wyniku zderzenia jej z „realnością” świata kreowanego na scenie. Tak więc „teatr wyobraźni”, zobiektywizowany przez wiarygodność (też przecież kreowaną) postaci, staje się środkiem służącym budowaniu świata przedstawionego, ale zsubiektywizowany – będzie charakteryzował postać. Wariant pokrewny, lecz określający postać nie wprost, podsuwa komedia Franciszka Bohomolca *Figlacki, kawaler z Księżycy*, której bohater tytułowy (bliższy Molierowskiemu Tartuffe’owi, tyle że jako zbiór cech wypełniony inną treścią) pozyskuje względy naiwnego bogacza, Lunackiego, budując przed nim w swoich bezczelnych łągarstwach wizję zaawansowanej księżycowej cywilizacji. Kreowany w dialogach świat obcej planety „ogładany” jest tylko oczami wyobraźni Lunackiego, i tylko jego w istocie charakteryzuje. Sam Figlacki już w pierwszej scenie dramatu odsłania prawdę o sobie, znaną też wszystkim innym mieszkańcom świata przedstawionego poza Lunackim.

---

<sup>12</sup> Przykład ten omawia Elżbieta Nowicka („Chłop milionowy” *Ferdinanda Raimunda, bestseller teatralny w Polsce roku 1830* w: *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowi i Z. Przychodniak, Poznań 1995).

<sup>13</sup> Zob. J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

<sup>14</sup> Zob. D. Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, w: *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.

Inna komedia Becka, jeśli istotnie jego – *Machina szachowa albo Arcymistrzowskie posunięcie* (*Die Schachmaschine oder Geniestreich über Geniestreich*), wystawiona w 1795 roku, w polskim przekładzie niewydana, ale grana jeszcze w 1823<sup>15</sup> – piętrzy podwójność wykładni elementów fantastycznonaukowych w skali przez autora w ogóle nieprzewidzianej. Młody amant wykorzystuje tam słabość naiwnego starca (mowa o fabularnej funkcji, nie o wieku postaci) do gry w szachy, aby w kufrze udającym opakowanie maszyny przekroczyć pilnie strzeżony próg domu panny. Widzowie mają okazję poznać ten plan jeszcze przed jego realizacją, nie ma więc efektu zaskoczenia. Prędzej rozczarowanie. W owym czasie „machina szachowa”, czyli automatyczny szachista, od blisko trzydziestu lat cieszący się niesłabnącą popularnością w całej Europie, staczał zwycięskie pojedynki nawet z koronowanymi przeciwnikami i uchodził za wielkie osiągnięcie współczesnej myśli technicznej – do momentu ujawnienia mistyfikacji w 1827 roku<sup>16</sup>. Autor komedii – ktokolwiek nim był – nie miał jeszcze powodu wątpić w prawdziwość wynalazku, ale na wszelki wypadek nie zakłócił nim racjonalistycznej jednolitości świata przedstawionego. Mechaniczny „Turek” na scenie stałby się elementem demistyfikującym (dzisiaj na pewno, a może i wtedy) – byłby wszak tym, czym automatyczny szachista w rzeczywistości się okazał – kukłą sterowaną przez operatora ukrytego w skrzyni pod szachownicą.

Człekokształtne automaty wystąpiły natomiast w sztuce Karla Meisla *Trzech-wieczny człowiek*, reprezentującej znów gatunek dramy czarodziejskiej.

Mimo że w historii polskiego teatru forma ta uchodzi za wyznacznik przełomu romantycznego<sup>17</sup>, przez ambitniejszą krytykę, świadomie propagującą nowe tendencje w sztuce, przyjmowana była w swoim czasie dość sceptycznie jako „rzecz w guście owej komiczno-satyryczno-arkelinowskiej cudowności romantycznej, która zachwyca do najwyższego stopnia pewną klasę miłośników teatru za granicą, szczególnie w Niemczech, a najszczególniej w Wiedniu”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Polski przekład nie zachował się. Opracowana pod kierunkiem Jana Michalika bibliografia *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery. Druki. Egzemplarze*, red. S. Hałabuda, Kraków 2001 (t. I, s. 66), podaje, że rozbieżne dane z wcześniejszych opracowań. Współautorem komedii miał być K. Vild, ale możliwe, że Beck przerobił jedynie przekład angielskiej komedii wykonany wcześniej przez Vilda, choć mógł tę sztukę – według innego źródła – napisać także F. L. Schröder.

<sup>16</sup> Zob. „Mechaniczny” szachista z XVIII wieku, <http://www.izbaskarbow.pl/dawne-sprzety/407-mechaniczny-szachista-z-xviii-wieku>, dostęp 28.08.2015.

<sup>17</sup> Zob. m.in. D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe...*, s. 19.

<sup>18</sup> M. Mochnacki, „Chłop milionowy”, w: *Pisma krytyczne i polityczne*, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka i Z. Przychodniak, t. I, Kraków 1996, s. 340.

Pojęcie „cudowności romantycznej” naprowadza na niebłahy wcale problem terminologiczny, posiadający swoje konsekwencje w sferze ontologii fantastyki. Chodzi o stosunek „fantastyki” do „cudowności”. Nie roszczę sobie prawa do rozstrzygnięcia i domykania kwestii, chciałoby się przede wszystkim wskazać na jedno, stosunkowo łatwo usuwalne, źródło nieporozumień, tkwiące w pewnej swobodzie definicyjnej. Współczesny badacz, Roger Caillois, wyróżniając trzy zasadnicze rodzaje kreacji świata prozy imaginacyjnej<sup>19</sup> – „cudowność”, „fantastykę” i „*science fiction*” – pierwszą powiązał z niekwestionowaną cechą świata baśniowego, wyrażającego pierwotny podziw naiwnej jeszcze istoty ludzkiej dla otaczającej i niezrozumiałej rzeczywistości. „Fantastyka”, wprowadzająca podział na racjonalne i nieracjonalne, wyraża w tej klasyfikacji poczucie dumy, odpowiadające późniejszej ludzkiej kondycji odkrywców praw przyrody i ujarzmiczycieli jej żywiołów dzięki postępom nauki i techniki (poczucie wkrótce zresztą zakwestionowane przez uświadomienie sobie własnego osamotnienia w przestrzeni kosmicznej i zagrożenia buntem robotów, które zrodziło literaturę *science fiction*, ale to w tej chwili mniej istotne). Rozważania Caillois potwierdzają w zasadzie spostrzeżenia filozofów romantycznych. Friedrich Wilhelm Schelling stwierdzał w *Filozofii sztuki*, że „cudowność” (którą pojmował tak, jak Caillois rozumie „fantastykę”, i zdaje się że w tym samym znaczeniu użył terminu „cudowność” Mochnacki w cytowanej recenzji *Chłopa milionowego*) zrodzić się mogła dopiero w świecie nowożytnym – świecie podzielonym, „wytraconym z tożsamości”, w którym człowiek utracił możliwość doświadczenia bytu jako całości. W niepodzielonym świecie starożytnego eposu – zamieszkałym przez ludzi i bogów – nie istniała opozycja cudowności i naturalności, więc – twierdził Schelling – wydzielanie którejkolwiek w osobną kategorię traci sens. Podobnie właściwie – jako część wielkiej mitycznej jedni natury – definiuje baśniową „cudowność” Caillois. Różnica tkwi ostatecznie w zmianie optyki: badacz współczesny, przyjmujący obowiązującą dzisiejszego naukowca postawę zdystansowanego obiektywizmu, która jakoś dziwnie wyrzuca jego samego poza wszystkie opisane światy, definiuje niejako z perspektywy kolejnego etapu procesu: świat pierwotnego uniwersum jest więc u Caillois baśniowo „cudowny”, a „fantastyczny” pozostaje świat fikcji opozycyjnej wobec „obiektywnej”, niefantastycznej „rzeczywistości”, zarówno literackiej, jak pozaliterackiej. Dla romantycznego filozofa tymczasem dopiero to królestwo fan-

---

<sup>19</sup> Zob. R. Caillois, *Science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk i B. Okólska, Poznań 1989.

tastycznych fikcji będzie „cudowne”, ponieważ świat pierwotnej prajedni bosko-ziemskiej ma być światem właściwie „naturalnym”.

Właśnie dążenie do scalenia pokawałkowanego świata – a na gruncie literackim: sprzeciw wobec skonwencjonalizowanej klasycystycznej maszyny cudownej – wyrażać miała wczesnoromantyczna fantastyka. Czy wyrażała przekonująco – to już inna sprawa<sup>20</sup>. Wiadomo, że w Mickiewiczowskim tomiku niemal wszystkie ballady zawierają jakieś sygnały autorskiego dystansu wobec narratora lub tematu<sup>21</sup>. Pozbawiona tych sygnałów *Romantyczność*, z jednej strony, stwarza wrażenie, że jej narrator reprezentuje poglądy samego Mickiewicza i dlatego może rozstrzygać o prawach rządzących światem przedstawionym, aspirującym do rangi modelu świata rzeczywistego, w którym egzystuje osoba realnego autora, z drugiej zaś, w zachowanych kilku wariantach przedostatniej strofy dokumentuje właśnie brak zdecydowania Mickiewicza w sprawie powiązania narratorskiej i autorskiej świadomości z gminną wspólnotą „czucia i wiary”<sup>22</sup>.

Rozpatrzenie podsuwanych przez tekst ballady możliwości prowadzi do wniosku o niepełnym antagonizmie Starca i narratora-poety<sup>23</sup>, a następnie o nieusuwalnej barierze oddzielającej doświadczenie Karusi od świadomości zgromadzonego wokół niej balladowego ludu<sup>24</sup>. Dwa pierwsze stopnie wyb-

<sup>20</sup> Według Caillois (dz. cyt., s. 197) fantastyka romantycznych ballad – podobnie jak każda inna odmiana fantastyki nowożytnej – nie tylko wyrasta z naukowego rozbitcia uniwersum, lecz dodatkowo ów stan rozbitcia zdaje się utwierdzać, bo jakkolwiek „odrzuca karetę kopciuszka, skrzaty i jednorożce”, ale „jedynie po to, by zwołać na zbiórkę duchy, wampiry oraz wszelkiego rodzaju stwory piekielne, przybywające spoza śmierci”. Korzystnie na tym tle wypada ballada polska z rodzimą tematyką ludową, dzięki której zaświat stanowi w niej – wedle określenia Marii Delaperrière (*Fantastyka czy cudowność (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, z. 1, s. 12) – „integralną część przestrzeni kosmicznej, co wpływa na zupełnie inny rodzaj przeżywania. Nawet tam, gdzie pojawia się element demoniczny, stanowi on jedną z zasad bytu”.

<sup>21</sup> Zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.

<sup>22</sup> W pierwszej wersji strofy przedostatniej tym światem autorskiego narratora stawał się świat ludowych wierzeń, przeciwstawiony skażonemu racjonalizmowi postrzeganiu Starca („Tyś syn mądrości, my natury dzieci”). Wersje następne rejestrowały różne stadia rozluźniania tego związku narratora z gminną wspólnotą – aż po całkowitą rezygnację z próby przeniknięcia przezeń tajemnicy ludowej wiary („Dziewczyzna tylko widzi pośród gminu / Gmin tylko widzi w dziewczynie”) – w wariacie poprzedzającym ustanowienie wersji ostatecznej, kompromisowej i dwuznacznej. Cytaty wg edycji: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. I, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, BN I 6, s. 102, przyp. do w. 62-65.

<sup>23</sup> Zob. Z. Stefanowska, dz. cyt.

<sup>24</sup> Szerzej o tym w: M. Dybizbański, A. Mazur, S. Brzozowska, *Umarłych kochanków zmysłowy czar*, w: *Filologiczny widnokrąg. Obrazy stare i nowe*, red. K. Kossakowska-Jarosz i J. Noć, Opole 2012.

cowania obłąkanej być może dziewczyny, wymienione w jej początkowej skarżce – „Płaczę, a oni szydzą; / Mówię, nikt nie rozumie” – zostały w toku akcji zniesione, ale ostatni – „Widzę, oni nie widzą!” – do końca wszak zachował aktualność. Ponadto Mickiewiczowska balladowa mistyczka zaraz po wyrażeniu swego żalu wobec ludzi, którzy nawet „nie widzą”, prosi niewidzialnego ducha, by poświadczył swą obecność w inny niż dotąd sposób: „Śród dnia przyjdź kiedy...” (w. 36).

Dlatego, jak się wydaje, nie rozwiązuje problemu przenikalności światów ziemskiego i nadprzyrodzonego aura nocy mistycznej i sprawność oka wewnętrznego, eksponowana przez Ryszarda Przybylskiego<sup>25</sup>. Uruchomienie „nocnej” przestrzeni duchowej w drodze izolacji od „diennej” rzeczywistości świata zmysłowego (Karusia wszak w „dzień biały” doświadcza kontaktu ze zmarłym kochankiem – według jej własnych słów – „w nocy”, w. 14) odpowiadałoby przeżyciu Hamleta, opisanemu w kwestii służącej *Romantyczności* za motto: „widzę... [...] / Przed oczyma duszy mojej”<sup>26</sup>. Tak istotnie widzi Karusia. Ale w jej prośbie skierowanej do ducha dochodzi do głosu pragnienie widzenia – i pokazania – w taki sposób, jakiego doświadczyli wcześniej rozmówcy Hamleta, a wkrótce potem on sam. Bezpośrednio i poza subiektywnością doznań „oka wewnętrznego”. W projekcie inscenizacyjnym wpisany w tekst *Hamleta* – oznacza to sceniczną prezentację ducha uchwytnego ziemskimi zmysłami.

Tymczasem konwencja sceniczna romantyzmu i panujący wtedy styl odbioru okazywały się dla tego chwytu dość bezwzględne. Przyjęcie chociażby premiery *Dymitra i Marii* Józefa Korzeniowskiego, po której domagano się większego odrealnienia pośmiertnego wystąpienia bohaterki tytułowej, „mglistości” jej postaci<sup>27</sup>, dowodzi przywiązania krytyki i publiczności do modelu świata rozbitego na nieprzenikalne obszary materii i ducha. I nawet wyuzdany erotyzm Goplany, pijanemu Grabcowi cuchnącej dodatkowo rybą, nie był w stanie odwieść ich od tych przyzwyczajzeń jeszcze w drugiej połowie stulecia<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Zob. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka* w: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.

<sup>26</sup> Cyt. za: A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 99.

<sup>27</sup> „Na dalszym planie sceny winien się by ten cień ukazywać, nieruchomy jak śmierć, mglisty jak powietrze, nie prozaicznie zza kulis, krokiem odmierzonego powinien by wychodzić, ale niechby z pod ziemi wystąpił i nikał w jednym mgnieniu oka” („Gazeta Warszawska” 1846, nr 280, s. 6).

<sup>28</sup> Po nieudanej lwowskiej premierze część krytyki obstawała przy zdaniu, że „żadna ziemska istota, choćby najpiękniejsza, najlżejsza, nie zdoła uosobić tych płodów bujnej wyobraźni poety, Goplany, Skierki, Chochlika” („Dziennik Literacki” 1862, nr 22, s. 175-176).

Sposób zaś na osiągnięcie w dramacie efektu dyskretnego dystansu wobec narzucanej wizji świata – takiego, jaki Mickiewicz uzyskał w balladach dzięki kreacji narratorów albo odseparowanych od rzeczywistości znanej postaciom, albo właśnie natrętnie naiwnych, ograniczonych światopoglądem wiejskiej „prostoty” – przedstawia *Trilby, czyli Duch z Agrail*, jednoaktowa komedioopera Eugène’a Scribe’a i Pierre’a Carmouche’a, która tak mniej więcej ma się do dramy czarodziejskiej z elementami grozy, jak Mickiewiczowska ballada do podania ludowego.

Tytułowy Trilby wywołany zostaje w ekspozycyjnej rozmowie prowadzonej przez postaci o różnej pozycji społecznej (a może tylko towarzyskiej) i różnym poziomie wykształcenia, acz zamknięte w swoim światku regionalnym. Zrozumiałe, że w salonie pani Dougal (zwanej „Matką Dougal”), skupiającym domowników, wieśniaków i hrabiowskiego sekretarza Mac-Lofa, nie przebywa dawny jego wychowanek, młody hrabia d’Athol. Cóż miałby tam robić? Ukończył właśnie studia w Edynburgu i w drodze do domu gdzieś się zawieruszył. Tymczasem wychowanka pani domu, panna Jeanne, zaręczana właśnie z Mac-Lofem, słucha ostrzeżeń przed „duchem familijnym” o imieniu Trilby, który bywa dobry albo zły, który z jednakowym zaangażowaniem towarzyszy rozmowom przyjaciół, jak i małżeńskim kłótniom, a czasem objawia się młodym pannom wydawanym za męża.

M. DOUGAL

Zapewniają, że jest to duch koloru ognistego. [...] Czoło jego ozdobione wieńcem z gwiazd! [...]

JEANNIE (*uśmiechając się*)

Tak mówią powszechnie, wierzyłam temu równie jak i wy, ale to nieprawda.

M. DOUGAL

Jak to nieprawda? A skądże wiesz o tym? [...]

JEANNIE

Bo... bo... ja go widziałam<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> E. Scribe i P. Carmouche, *Trilby, czyli Duch z Agrail. Komedioopera*, przeł. J. T. S. Jasiński, w: J. T. S. Jasiński, *Prace oryginalne i tłumaczone J. S. Jasińskiego*, t. I, Warszawa 1838, s. 7-8.

Po rozejściu się skonsternowanych uczestników rozmowy Trilby ukazuje się ponownie, „ubrany w tunikę szkocką, szarfę i wieniec na głowie”<sup>30</sup>. Jeanne nie widzi, że wszedł przez okno, a po wysłuchaniu jego miłosnych wyznań nie zauważy, jakim sposobem zniknie, chowając się w kominie, skąd podsłucha jej rozmowę z narzeczoną, by na tej podstawie w kolejnej scenie odgadnąć myśli zauroczonej jego rzekomą mocą dziewczyny.

Wszystkie te sztuczki Trilby’ego obserwuje jednak widz, a czytelnik czyta o nich w didaskaliach. Toteż z pobłażaniem przyjmie reakcję pocziwego Jenkinsa (chyba starego służącego), który mdleje na widok ducha przy pannie Jeanne, a po odzyskaniu przytomności, już w obecności osób przywołanych jego okrzykiem, płacze się w zeznaniach:

M. DOUGAL

Zdawało ci się...

JENKINS

Tak pięknie mi się zdawało... wchodzę... spostrzegam ogromną postać ogniastą z gwiazdami na głowie, a każda tak wielka... [...]

JENKINS

Nagle zmienił się, jak mi się zdaje, w płomień niebieskawy czy w żółty, nie wiem pewno, ale to wiem, że w płomień się zmienił; bo mię coś w plecy sparzyło, i albo w ziemię się ukrył, albo w tej komnacie<sup>31</sup>.

Sztuka ostentacyjnie już łamie tu zakorzenioną w teatralnej rutynie oświeceniową zasadę NiG<sup>32</sup> – tekst całkowicie rozmija się z „wystawą” sceniczną. Widz teatralny, słuchając tej kwestii, pamięta, że Trilby jedynie przeskoczył nad upadającym na podłogę Jenkinsem, szukając przejścia do sąsiedniego pokoju – i jednocześnie podejrzewa, że za chwilę ten osławiony duch okaże się zaginionym chwilowo młodą hrabią Arturem, który w finale sprytnie wykorzysta głupotę Mac-Lofa do zerwania jego zaręczyn z Jeannie i przeforsowania własnych planów matrymonialnych. Jednak i Matka Dougal, i Mac-Lof, i wieśnia-

<sup>30</sup> Tamże, s. 20.

<sup>31</sup> Tamże, s. 34-35.

<sup>32</sup> Zasada NiG – *Nihil in gestu, nisi in verbis*, czyli: „Nic w geście, czego by nie było w słowach” – wyrastająca z nieufności autorów dramatycznych do wymowy scenicznego obrazu, zabezpieczała w klasycznym teatrze, zdominowanym przez słowo i podporządkowanym poecie, inscenizacyjną wierność tekstowi dramatu. Zob. Z. Raszewski, *Zasada NiG*, w: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990.



cy konsekwentnie będą w tym zamieszaniu odnajdywać ingerencję Trilby'ego – nawet Jeanne, która jako jedyna widywała wcześniej z bliska rzekomego ducha, uzna początkowo, iż przybierał on jedynie rysy Artura, a i sekretne wyjaśnienia zakochanego panicza przyjmie ostatecznie z oporami.

Tylko że niewiarygodność postaci została do tego momentu mocno już ugruntowana i w zasadzie nie podlega dyskusji. Przy każdej okazji przypomina o niej – zdystansowany wobec świata przedstawionego – dramatyczny odpowiednik narratora, czyli ukryty w tekście „reżyser wewnętrzny”<sup>33</sup>. Jego aktywność zaznacza się tutaj w rozluźnieniu związku słowa z projektowanym obrazem, ba! – w kwestionowaniu za pomocą obrazu znaczenia i wartości mowy postaci.

Niepełne i niejednoznaczne podważanie baśniowego światopoglądu postaci ustanawiałyby niepokojącą rzeczywistość gatunku zwanego *fantasy*. Całkowite zakwestionowanie go poprzez odślonięcie absurdalności wykładni pozaracjonalnej prowadzi do humorystycznej groteski. Zabieg odwrotny – wprowadzenie elementu cudownego do świata kreowanego zrazu zgodnie z zasadami realizmu (ściślej: z konwencją powiązaną w danej epoce z realistycznym założeniem – chodzi bowiem nie tylko o klasyczny realizm drugiej połowy XIX wieku, ale i o równie jak tamten umowny realizm wierszowanej komedii obyczajowej epoki oświecenia, a także o wszystkie inne konwencjonalne „realizmy”) – ustanawia „fantastykę”<sup>34</sup>, już w teatrze wczesnoromantycznej dramy czasami „naukową”.

To właśnie przypadek wspomnianej wcześniej dramy Meisla *Trzechwieczny człowiek*, dostępnej dzisiaj w dwóch przekładach, Kajetana Nowińskiego i Władysława Ludwika Anczyca, zachowanych w teatralnych odpisach<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> O figurze reżysera wewnętrznego zob. D. Ratajczakowa, *Stuga dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, w: *W kryształ i w płomieniu*, dz. cyt., t. I.

<sup>34</sup> W rozumieniu, jakie proponuje Caillois, czyli „cudowność” wedle języka krytyki romantycznej, a więc rzeczywistość świata podzielonego na „naturalny” obszar doświadczenia zmysłowego i dziwną, obcą, zakłócającą porządek sferę transcendencji.

<sup>35</sup> Pierwszy znajduje się w archiwum poznańskiego Teatru Polskiego, przechowywanym w Bibliotece Raczyńskich, drugi, zachowany w zbiorach Teatru Lwowskiego, należących obecnie do Biblioteki Śląskiej w Katowicach, dostępny jest dzięki digitalizacji w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej. W niemieckim oryginale tytuł ogranicza się do zmiennego zestawu dat rocznych – bibliografia *Dramat obcy w Polsce* podaje tytuł premierowy: 1722, 1822, 1922. *Phantastisches Zeitgemälde in drei Akten*, ale w pierwodruku (*Neuestes theatralisches Quodlibet, oder dramatische Beiträge für die Leopoldstädter Schaubühne von Karl Meisl*, B. II, Wien 1824) datowanym według karty tytułowej na rok 1824, środkowa data w tytule odpowiadała już najwyraźniej terminowi zamknięcia prac redakcyjnych – stąd układ: 1723, 1823, 1923. W Polsce po raz pierwszy wystawiono tę dramę w Krakowie, 19 stycznia 1833 roku w przekładzie Nowińskiego, zatytułowanym wtedy *Tak było w r. 1733, tak jest w r. 1833, tak będzie w roku 1933, czyli Człowiek trzechwieczny* (Zob. J. Got, *Repertuar teatru w Krakowie 1781–1843*, „Repertuar teatrów w Polsce” pod red.

Prawdę powiedziawszy przekład Anczyca tak dalece modyfikuje tekst Meisla, że można by śmiało mówić o autorskiej adaptacji dramy trochę już zużytej, wcześniej wiernie przetłumaczonej przez Nowińskiego. Wersja Anczyca została wyraźnie osadzona w polskich realiach – w porównaniu z oryginałem już to przemawia na korzyść polskiej przeróbki, że w ogóle upływ czasu powiązano w niej z biegiem historii. Ponadto w polskiej wersji sztuka ta jest lepiej zdramatyzowana – bieg akcji wyznacza rozwój konfliktów solidnie umotywowanych (u Meisla dialogi są głównie sytuacyjne i służą najczęściej objaśnieniu rzeczywistości w układzie pytań zadawanych przez przybysza z przeszłości i udzielanych mu odpowiedzi).

Ciekawie też wygląda porównanie scenicznych „fantastyk” obu wersji dramatu. Otóż wierny austriackiemu oryginałowi przekład Nowińskiego tak oto maluje w didaskaliach wstępnych reprezentatywną scenę XX wieku:

Teatr przedstawia przedmieście, przed namiotem, na którym jest napis „Parowo-Powietrzny Instytut” – stoi stolik, na nim gazety. – [...] Za podniesieniem kurtyny widać w głębi za sztachetami pług parowy orzący bez pomocy koni, na nim siedzi wieśniak i czyta książkę. – Dwa balony z przeciwległych stron przelatują przez scenę, słychać w górze głosy kolonistów<sup>36</sup>.

W przeróbce Anczyca w tym samym miejscu widnieje taki opis:

Rok 1958... Ogród gminny otoczony kratą srebrzystą. Posągi z glinu (aluminium) ozdabiają ogród. – Posągi te wyobrażają przemysłowców z różnymi narzędziami. W środku ogrodu stoi meloharmonion złożony z różnych fantastycznych narzędzi muzycznych. W głębi poza licznymi domostwami widać wzgórkę, poza którymi

---

T. Siverta i E. Szwanowskiego, zeszyt 6, Warszawa 1969, s. 70 i 164). Konsekwentnie przestrzegano więc zasady wyznaczającej dla aktu drugiego czas spektaklowego „dzisiaj”, a dla sąsiednich sto lat wcześniej i sto lat później. Rękopis poznański przekładu Nowińskiego, już nie w tytule – ograniczonym do formuły: *Trzech-wieczny człowiek, czyli Co było, co jest i co będzie?* – ale w didaskaliach wstępnych poszczególnych aktów zawiera wskazówki określające czas akcji na lata 1754, 1854 i 1954, a odpis lwowski tłumaczenia Anczyca, także tylko w tekście pobocznym, podaje zestaw: 1761, 1858, 1958, przy czym dwie ostatnie cyfry pierwszej daty zostały wyraźnie zmienione (nadpisane z pogrubieniem na zatartych cyfrach pierwotnych). Brak jednak innych śladów wystawienia w którymś polskich teatrów tej sztuki po 1838 roku, w którym jeszcze publiczność dwóch miast – Wilna i Lwowa – mogła zobaczyć *Trzech-wiecznego człowieka*, tym razem w przekładzie Anczyca (*Dramat obcy w Polsce...*, t. II, s. 63).

<sup>36</sup> *Trzech-wieczny człowiek, czyli Co było, co jest i co będzie? Utwór fantastyczno-czarodziejsko-komiczny w trzech wiekach z niemieckiego przez K. Nowińskiego przerobiony ze śpiewami, chorami, ogniami etc.*, rękopis Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. T-712, k. 43 recto. Dalsze cytaty oznaczone skrótem N z numerem karty i stroną (r – recto, v – verso).

mocno zaludniony horyzont... przelatującymi balonikami, różnobarwnymi, od czasu do czasu skrzydlate figurki przelatują. Na lewo dom szklano-metaliczny, z dachem jednolitym połyskliwym bez kominów. Stoły i stoliki metalowe. Architektura fantastyczna<sup>37</sup>. [A, s. 199-200]

Czyli w wersji pierwotnej po scenie jeździ pług parowy, a górą przelatują balony, w późniejszej zaś fantastycznonaukową egzotykę wnosi do scenografii dowolnego kształtu sterta „narzędzi muzycznych”.

Dalej w przekładzie Nowińskiego przybysz z przeszłości znajdzie w kantorze handlowym „cztery stoliki, na nich pliki papierów, potrzeby do pisania etc.”, zauważy, że przy każdym „siedzi po jednym automacie piszącym”, ale przeoczy, jak „Służący naciąga każdego z osobna” (N, k. 56r), przez co pomyli pierwszy z brzegu automat z żywym człowiekiem. Zamiast podziwu dla dwudziestowiecznej technologii antropomorfizacja mechanicznych kopiarek wzbudza raczej politowanie dla braku scenograficzno-rekwizytorskiej inwencji. I taką też reakcję musiała chyba wywoływać już w swoim czasie – mimo równoczesnej popularności „automatycznego szachisty”, mimo intensywnej eksploatacji literackiej mitu homunkulusa<sup>38</sup> – skoro drugi tłumacz przyjął zupełnie inną taktykę.

Anczyc zrezygnował z człekokształtnych automatów i zastąpił je opowieścią dwudziestowiecznego naukowca o niespodziewanym lądowaniu w jego pracowni balonu z dziewiętnastowiecznym pasażerem. Orion badał właśnie geologię Księżyca, gdy „nagle coś szarpnęło gwałtownie selenometr” – okazało się, że to „wzlot zaczepiony za śrubę refrakcyjną” (A, s. 213, podkr. MD), „wzlot” w dodatku niespełniający, jak się wydaje, podstawowych w XX wieku norm bezpieczeństwa, gdyż niewyposażony w „anonoptery i wiatrochwyty”, dzięki którym aeronauta „mógłby wyskoczyć na ziemię” (A, s. 214, podkr. MD). „Wzlot” okazuje się balonem, „wiatrochwyty” to chyba spadochron. Środkiem charakterystyki świata przyszłości i jednocześnie źródłem komizmu (zaprawionego goryczą) staje się więc w dialogach III aktu także (o ile nie przede wszystkim) ewolucja języka. „Artystę” na przykład zastąpił „umak”, a przestarzałe wyrazy z języka dziewiętnastowiecznego musi tłuma-

---

<sup>37</sup> K. Meisl, *Człowiek Trzech Wieczny czyli Przeszość, Teraźniejszość i Przyszłość. Melodrama w 3 aktach*, przeł. W. L. Anczyc, rkps Biblioteki Śląskiej, dokument cyfrowy: oai:www.sbc.org.pl:25899, s. 142). Dalsze cytaty oznaczone skrótem A z numerem strony.

<sup>38</sup> W literaturze romantycznej „sztuczny człowiek” – obojętnie czy mechaniczny, czy biologiczny – wprowadzał od razu nastrój grozy, wywoływał lęk przed karą za zuchwalstwo i bluźnierstwo wobec boskiego aktu stworzenia. Roboty w sztuce Meisla... po prostu przepisują teksty, piórem.

czyć dwudziestowiecznej młodzieży badacz martwych dialektów, który „przyjaciela” definiuje jako „głupca”, „który bez zapłaty robił drugim posługi” (A, s. 233), a „gościnność” jako „objadanie drugich” (A, s. 239). Tym sposobem poeta uzyskał efekt możliwej dwuznaczności – czasem trudno rozstrzygnąć, czy mieszkańcy świata przyszłości mówią o nowym urządzeniu, czy tylko posługują się nową nazwą dla przedmiotu znanego doświadczeniu widza z pierwszej połowy wieku XIX. „Magnetotermotransfery” na przykład – pojazdy lądowe, służące do przewożenia towarów (bo tylko te kursują w przyszłości „po zwyczajnych drogach”, A, s. 218) – mogłyby powstać poprzez doposażenie jakichś urządzeń wcześniej istniejących, aczkolwiek w tym przypadku wiadomo, że nie wyrosły one z kolei żelaznej, która w XX wieku została wycofana z użycia, ponieważ – jak objaśnia znów badacz księżycowej przyrody –

wymagały ogromnych kapitałów i można było jeździć tylko w kierunku przymusowym... zamknięty jak zwierzę w klatce, dziś, jak widziałeś, swobodnie przeryzujemy powietrze... w najrozmaitszych kierunkach i z dowolną szybkością (A, s. 217-218).

Tak wygląda ta wypowiedź w zapisie, który zdaje się być podstawową wersją przekładu czy raczej adaptacji Anczyca. Jednak w zachowanym teatralnym rękopisie słowo „widziałeś” zostało przekreślone i zastąpione nadpisanym „zobaczysz”. Tą samą ręką dopisano za cytowanym zdaniem ciąg dalszy: „Patrz, oto właśnie podróżni przejeżdżający po powietrzochodami (*przelatują fantastyczne balony i balonochody po scenie*)” (A, s. 218, podkr. MD).

Wątpliwe, by dopisek ów posiadał sankcję autorską tłumacza. Fantastyczna rozbudowa scenicznego obrazu nie mieści się bowiem w konwencji narzuconej dramatowi Meisla w tym wielce swobodnym przekładzie. Decyzja teatralnego projektanta „balonochodów” i „powietrzochodów” – jakkolwiek miały one wyglądać – wpływała też wyraźnie z pobudek pozaartystycznych. Decydowały zapewne względy komercyjne. Artystycznie zaś pomysł tym bardziej wydaje się chybiony, że dekoracyjne ubóstwo dyspozycji wykonawczej tekstu Anczyca nie wynikało prawdopodobnie ze świadomości niedostatków technicznego wyposażenia polskich teatrów. W każdym razie nie był to chyba czynnik rozstrzygający – wszak ów dopisek świadczy właśnie o gotowości sprostania trudniejszym wyzwaniom.

Według oryginalnej wersji sztuki, powtórzonej w przekładzie Nowińskiego, na scenie miało być kolorowo, zabawnie i fantastycznie, choćby z ujmą dla struktury dramatu, choćby za cenę słabego zawiązania konfliktu. Toteż przedstawienie otwierała scena śpiewanych życzeń. W przeróbce Anczyca do tej sceny prowadzi poważna dyskusja, w której z dialog sytuacyjny, informujący o relacjach rodzinnych, przechodzi w szkołę uczuć patriotycznych, krytykę prywaty i *liberum veto*. Projekcja świata przyszłości natomiast w obu wersjach przewiduje pewne zwichnięcie relacji damsko-męskich, z tym że u Anczyca stosunkom silniej niż u Meisla i Nowińskiego odrealnionym towarzyszą już akcenty antifeministyczne.

Zgodnie więc nawet z kierunkiem ewolucji dramy czarodziejskiej<sup>39</sup>, romantyczna fantastyka przeistacza się w kolejnych polskich adaptacjach *Trzechwiecznego człowieka* w biedermeierowską apologię cnót mieszczańskich, czci przodków, zadowolenia z materialnego dostatku i rezygnacji wyższych aspiracji (co jednocześnie w stopniu niemniejszym niż ograniczenia cenzuralne tłumaczy rezygnację z aluzji politycznych w obrazie współczesności).

Niepewność, jaką rodzi zamieszanie wokół dat premier, wydań i odpisów teatralnych powstrzymuje przed formułowaniem generalizujących wniosków. Jest wszakże i powód ważniejszy – nie sposób wszak definitywnie rozstrzygnąć, czy zaprezentowany powyżej zestaw świadectw autorskich wyobrażeń, teatralnych realizacji, karkołomnych nieraz projektów inscenizacyjnych i niekoniecznie zamierzonych efektów, występujących zarówno w obszarze techniki wykonania, jak i w sferze znaczeń, wyczerpuje repertuar zjawisk objętych formułą tytułu niniejszego szkicu. Ich reprezentatywność także w dużej mierze zależy od punktu widzenia.

### Abstract

Among the theatrical means of creation of the fantastic world of the Romantic magic drama (i.e. the signs of the code of which the dramatic text is made), one can find both some devices used to create a perfect illusion and some moments in which this illusion is destroyed by reminding the audience of the “theatricality” of the presented world (such combination was considered to be innovative in the 20th century science comedy!). The interpretation of the signs – in the area spreading between the staging

---

<sup>39</sup> Zob. E. Nowicka, *Omamienie...*, dz. cyt.

concept embedded in the text of the drama, the theatrical performance and the critical reception – leads to the question concerning the strangeness or homeliness (artificiality or naturalness) of supernatural phenomena (both characters and events).

## BIOGRAMY AUTORÓW

**SYLWIA BOROWSKA-SZERSZUN** – jest adiunktem w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku, gdzie prowadzi zajęcia zarówno literaturoznawcze, jak również związane z nauką języka angielskiego. W rozprawie doktorskiej zajmowała się elementami karnawałowymi w angielskim dramacie późnośredniowiecznym i wczesnorenesansowym, jednak jej zainteresowania naukowe obejmują również fantastykę i dotyczą zwłaszcza wpływów literatury i kultury średniowiecznej na współczesny gatunek *fantasy*, jak również kategorii kobiecości i męskości, oraz reprezentacji „obcego” czy „innego” w fantastyce.

**ANITA CAŁEK** – adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Absolwentka filologii polskiej oraz psychologii, słuchaczka studiów doktoranckich na Wydziale Polonistyki UJ. W 2007 r. obroniła doktorat na temat zastosowania metody biograficznej w analizie porównawczej biegu życia A. Mickiewicza i J. Słowackiego. W latach 2003–2008 przebywała w Strasburgu, pracując w Sekcji Polskiej Collège Esplanade i na Université Marc Bloch. Autorka książek: *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa* (Kraków 2012), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji* (Kraków 2013). Uczestniczka corocznych sympozjów na temat utopii w Krakowie (*His Master's Voice*). W swoich artykułach porusza różne zagadnienia biograficzne (narracja i narrator, czasoprzestrzeń, metodologia badań biograficznych), także z zakresu psychologii twórczości, pisze również o utopii i dystopii oraz fantastyce w ujęciu komparatystycznym. Jest redaktorem naukowym w czasopiśmie *Creatio Fantastica*.

**KAROL CHOJNOWSKI** – absolwent filologii angielskiej UG, tłumacz specjalizujący się w przekładzie literackim, słuchacz Filologicznych Studiów Doktoranckich UG; przygotowuje rozprawę poświęconą twórczości Marka S. Huberatha.

**MAREK DYBIZBAŃSKI** – dr hab. (Uniwersytet Opolski, Katedra Historii Literatury, Komparatystyki i Antropologii Literackiej), autor monografii *Romantyczna futurologia* (2005), *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* (2009), *Od epiki romantycznej do teatru science fiction* (2016) oraz studiów o literaturze i teatrze XIX i XX wieku publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Pracach Literackich”, „Wieku XIX” oraz w tomach zbiorowych i specjalistycznych słownikach; współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze* (2006); współautor opracowania antologii *Myśl teatralna doby postyczeniowej* (2016).

**EWELINA FELDMAN-KOŁODZIEJUK** – jest doktorantką na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w zakresie literaturoznawstwa. Pracuje w Zakładzie Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Neofilologii na UwB. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Kanadyjskich, miłośniczka twórczości Margaret Atwood. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury północnoamerykańskiej, feminizmu, macierzyństwa oraz przekazu międzypokoleniowego.

**ZBIGNIEW GŁOWAŁA** – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa brytyjskiego. Opublikował artykuły poświęcone powieści uniwersyteckiej, powieści katolickiej Davida Lodge’a oraz horrorowi Clive’a Barkera. Jego zainteresowania naukowe obejmują powieść uniwersytecką, horror, transgressive fiction. Obecnie zatrudniony w Jagiellońskim Centrum Językowym UJ.

**PRZEMYSŁAW KALISZUK** – absolwent filologii polskiej, interesuje się polską prozą lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, szkice i recenzje publikował na łamach „Akcentu” i w książkach pokonferencyjnych. Pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej UMCS.

**MARIUSZ M. LEŚ** – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autor szeregu artykułów poświęconych teorii *science fiction* oraz książek *Stanisław Lem wobec utopii* (1998), *Fantastyka socjologiczna. Podytyka i myślenie utopijne* (2008). Zainteresowany także ogólniejszymi problemami narratologii i funkcjonowaniem humanistyki w środowisku cyfrowym. Juror Nagrody im. Jerzego Żuławskiego.



**WERONIKA ŁASZKIEWICZ** – asystent w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku. Doktorat w zakresie literaturoznawstwa obroniła w 2016 r. Jej zainteresowania badawcze obejmują amerykańską i brytyjską literaturę fantastyczną, a przede wszystkim jej powiązania z mitem i religią oraz wizerunki kobiet. Współredagowała tomy *Visuality and Vision in American Literature* (2014) oraz *Dwelling in Days Foregone: Nostalgia in American Literature and Culture* (2016). Obecnie przygotowuje do publikacji książkę poświęconą analizie chrześcijańskich wątków obecnych w wybranych cyklach amerykańskiej i kanadyjskiej literatury *fantasy*.

**RAFAŁ MODZELEWSKI** – absolwent Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Jego praca magisterska, napisana pod kierownictwem dr Zdzisława Głębockiego, dotyczyła kultury cyberprzestrzeni. Aktualnie zajmuje się problematyką transhumanistyczną we współczesnej literaturze *science fiction*. Jego zainteresowania naukowe dotyczą kultur współuczestnictwa, literatury utopijnej, game studies, a przede wszystkim szeroko pojętej fantastyki.

**MAŁGORZATA NIZIOLEK** – adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Prowadzi badania dotyczące językoznawczego opisu tekstów fantastycznych. Członek grupy badawczej DiSem (Dyskurs Inferencja Semantyka).

**PIOTR STASIEWICZ** – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego* (Białystok 2012), *Modernizacje kultury popularnej* (z Markiem Kochanowskim, Białystok 2013) i *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy* (Białystok 2016) oraz artykułów poświęconych fantastyce i literaturze XVIII wieku.

**TATIANA STEPNOWSKA** – literaturoznawca, dr hab. prof. nadzw. UŁ w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej UŁ. W 1985 roku obroniła na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Moskiewskiego im. M. Łomonosowa rozprawę doktorską pt. *Naucznaia fantastika kak wid fantastičeskoj litueratury*. Doktorat dotyczył głównie właściwości elementów fantastycznych w literaturze fantastycznonaukowej na podstawie tekstów europejskich i amerykańskich pisarzy-fantastów. W roku 2001 uzyskała na Wydziale Filologicznym UŁ stopień doktora habilitowanego na podstawie rozprawy pt. *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”*.

Obszar badań – problematyka związana z *fantasy*, granicami i specyfiką fantastycznych światów przedstawionych, realizmem magicznym, postmodernizmem rosyjskim, motywami literackimi, współczesnym dramatem, zagadnienia związane z totalitaryzmem rosyjskim. Wszystko to znalazło swoje odzwierciedlenie w monografiach i artykułach o twórczości M. Bułhakowa, K. Bułyczowa, M. Cwietajewej, I. Jefriemowa, J. Oleszy, A. i B. Strugackich, W. Tokariewej oraz J. Zamiatina. Dorobek publikacyjny T. Stepnowskiej obejmuje ponad 150 pozycji, w tym 4 książki (2 monografie, skrypt, opracowanie redaktorskie), autorefereat rozprawy doktorskiej, około 70 artykułów naukowych, 20 innych form publikacji (szkice, eseje, recenzje, tezy). Szczególnie należy wyróżnić monografię: *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po 1917 roku wobec koncepcji „nowego człowieka”*, Łódź 2001, 206 s.; *Oślepiająca bezsilność. Obraz Moliера w twórczości Michaiła Bułhakowa*, Łódź 2013, 191 s.

**JACEK STOPA** – jest studentem filologii angielskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Posiada stopień licencjata. Tytuł jego pracy licencjackiej to *“The lightness of one’s dreams”: influence of Irish myths and legends on the life and works of William Butler Yeats (on the basis of selected works)*. Jego zainteresowania obejmują literaturę i kino grozy oraz szeroko rozumianą fantastykę. Obecnie przygotowuje się do obrony pracy magisterskiej zatytułowanej *Oblivious heavens: evolution of cosmic horror in literature*.

**MAGDALENA SZCZEPOCKA** – absolwentka kulturoznawstwa, doktorantka w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się szeroko pojętą fantastyką oraz, wciąż mało na polskim gruncie zbadanym, zjawiskiem gier fabularnych. Ponadto interesuje się estetyką i sztuką współczesną, zwłaszcza w ujęciu performatywnym. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat estetycznych kontekstów gier fabularnych.

**RAFAŁ SZCZERBAKIEWICZ** – dr hab., magisterium z kina Stanleya Kubicka, doktorat z eseistyki Jana Kotta. Autor monografii o Janie Parandowskim. Pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej IFP UMCS w Lublinie. Kieruje polonistycznymi studiami doktoranckimi na UMCS. Publikował m.in. w „Tekstach drugich”, „Pamiętniku literackim”, w licznych monografiach. Interesują go gatunki pograniczne w literaturze XX-wieku, mit śródziemnomorski w kulturze nowoczesnej, literatura wobec ideologii, literatura i nowe media, literatura fantastyczna ze szczególnym uwzględnieniem science-fiction.

# INDEKS OSOBOWY

## A

Agamben, Giorgio 215, 218-219  
Aldo, Leopold 186, 243  
Amis, Kingsley 12  
Anczyc, Władysław Ludwik 233-237  
Andersen Hans Christian 57  
Atwood, Margaret 6, 62, 179-192, 240  
Austin, John Langshaw 141

## B

Bachtin, Michaił 12, 87  
Balbus, Stanisław 48  
Balcerzan, Edward 122  
Ballard, James Graham 205  
Banerjee, Suparna 189, 192  
Barthes, Roland 23, 124  
Baudrillard, Jean 89  
Baum, L. Frank 155  
Beagle, Peter S. 6, 10, 155-165  
Beck, Heinrich 224-227  
Beck, Ulrich 209  
Bereza, Henryk 121-122, 127  
Bettelheim, Bruno 57, 132  
Blanchard, Jean-Pierre 224  
Bouson, J. Brooks 184, 192  
Brandis, Jewgienij 11  
Brawne, Fanny 87  
Britikow, Anatolij 17  
Brueggemann, Walter 180  
Brzozowska, Sabina 229  
Buber, Martin 89

Buczkowski, Leopold 206  
Bugajski, Leszek 121  
Bukowczan-Rzeszut, Agnieszka 60  
Burkot, Stanisław 121  
Burns, E. Jane 169-170  
Byron, George Gordon 86

## C

Caillois, Roger 12-12, 25, 228-229,  
233  
Cafek, Szczepan 52  
Čapek, Karel 200  
Carmouche, Pierre 231  
Caroll, Shiloh R. 167  
Carter, Angela 45, 48-49, 57  
Castex, Pierre-Georges 25  
Chaucer, Geoffrey 87  
Cherezińska, Elżbieta 104-106  
Chiang, Ted 10, 195-203  
Child, Francis James 157  
Chwin, Stefan 122, 133  
Ciobanu, Calina 184  
Clarke, Arthur C. 83  
Clarke, Susanna 66, 80, 104  
Clifford, James 88  
Conrad, Joseph 65, 88  
Crosby, Janice C. 167  
Cwojdzński, Antoni 223  
Czapliński, Przemysław 121-122  
Czernyszowa, Tatiana 11-13  
Czumakow, Wiktor 17

**D**

Damse, Józef 221  
 Danek, Danuta 57  
 Dante, Alighieri 87, 191  
 Dąbska-Prokop, Urszula 31  
 Delaperrière, Maria 229  
 Dick, Philip Kindred 70  
 Dickens, Charles 23-24  
 Domańska, Ewa 95  
 Druon, Maurice 104  
 Drzeżdżon, Jan 10, 121-137  
 Duras, Marguerite 51  
 Dutton, Dennis 191

**E**

Eagleton, Terry 195  
 Eco, Umberto 11, 14-15  
 Edwards, Jonathan 197

**F**

Fabre, Jan 25  
 Fan, Christopher 197  
 Faulkner, William 161  
 Firth, John Rupert 26  
 Forrester, James (Ian Mortimer) 99  
 Franczak, Jerzy 121-123  
 Freud, Sigismund 192  
 Fromm, Erich 57  
 Frye, Northrop 148

**G**

Galant, Jan 121  
 Genette, Gérard 51, 142  
 Gibson, William 200-201  
 Giddens, Anthony 209  
 Ginewra 164  
 Glaser, Horst Albert 196  
 Głowiński, Michał 7, 14, 18, 35, 45,  
 139, 142

Goethe, Johan Wolfgang 45  
 Got, Jerzy 233  
 Graves, Robert 98  
 Green, Ronald 180  
 Greenland, Colin 163  
 Greimas, A. J. 23  
 Grimm, Jacob 46-47, 66  
 Grimm, Wilhelm 46-47, 66  
 Grossmann, Fritz 26  
 Grzędowicz, Jarosław 50, 58, 61-66

**H**

Hałabuda, Stanisław 227  
 Handke, Ryszard 7, 12, 33  
 Harris, Robert 98-99, 105  
 Hegel, Friedrich Georg Wilhelm 206  
 Herbert, Frank 73, 85  
 Hoffmann, Ernest Teodor Amadeusz 24, 31-32, 57  
 Hogg, James 101-102, 106  
 Hood, Robin 157  
 Howells, Coral Ann 182, 187, 190  
 Huberath, Marek S. 6, 9, 139-153, 239  
 Hunt, Peter 115-116  
 Hutcheon, Linda 49, 141, 145-  
 146, 150, 153

**I**

Iggulden, Conn 97-99, 106  
 Iser, Wolfgang 6, 9, 139-142, 148-153

**J**

Jackson, Rosemary 55  
 Jackson, W.T.H. 169  
 James, Edward 200  
 Jameson, Frederic 195, 209-212, 218-  
 219  
 Jarzębski, Jerzy 121  
 Jasiński, Jan Tomasz Seweryn 231

Jęczmyk, Lech 7, 12, 33, 228

## K

Kafka, Franz 91

Kagarlickij, Jurij 12

Kaliszewicz, Brygida 164

Kardashian, Kim 102

Kay, Guy Gavriel 6, 59, 100, 106, 167-172, 174-177

Kay, Paul 196

Keats, John 86-87, 90, 92-93

Kempton Willett 196

Kłobukowski, Michał 156

Korwin-Piotrowska, Dorota 65

Korzeniowski, Józef 230

Kostecka, Weronika 45, 54

Kostkiewiczowa, Teresa 14, 18

Krajewska, Anna 224

Król, Barbara 221

Kubiak, Jacek 227

Kuśniewicz, Andrzej 206

## L

Labrousse-Marchau, Nathalie 170

Lake, Cristina Bieber 179-181, 183-184, 189

Lasoń, Grażyna 16, 59

Le Guin, Ursula K. 38, 59, 62, 66

Leech, Geoffrey 23

Legallois, Dominique 23

Lekiewicz, Zdzisław 17

Lem, Stanisław 8, 12-14, 17, 36, 48-49, 57, 59, 70, 123, 205, 208, 240

Lenz, Millicent 115-116

Leś, Mariusz M. 9, 201

Lytard, Jean-François 94

## M

Magri-Mourgues, Veronique 23

Maj, Krzysztof 33, 48-52, 56

Majkowski, Tomasz 47

Marciniak, Paweł 53, 57

Markiewicz, Henryk 45, 47-48, 50

Martin, George R. R. 61-62, 103-106, 161, 167, 217

Martuszevska, Anna 34

Mazur, Aneta 229

McHale, Brian 70, 137

McIntosh, Jonathan 103

Meier, Sid 208

Meisl, Karl 227, 233-237

Mejri, Salah 26

Mendlesohn, Farah 9, 70, 155

Michalik, Jan 227

Mickiewicz, Adam 64, 229-231, 239

Mizerkiewicz, Tomasz 49

Mochnicki, Maurycy 223, 227-228

Monluçon, Anne-Marie 46

Moore, John C. 168

More, Max 93

Muryn, Teresa 26-27

## N

Naruszewicz, Adam 71

Nicpan, Łukasz 160

Nietzsche, Friedrich 134

Niewiadowski, Andrzej 11, 13, 17, 47

Niziołek, Magdalena 9, 27

Novik, Naomi 50, 57-59, 61-62, 66, 104

Nowicka, Elżbieta 222, 226-227, 237

Nowiński, Kajetan 233-235, 237

Nycz, Ryszard 88, 124

## O

Okopień-Sławińska, Aleksandra 14, 18

Okólska, Barbara 7, 15, 33, 228

Olkusz, Ksenia 52, 62

Olkusz, Wiesław 62

Oramus, Marek 143-144

Orska, Joanna 124, 135  
 Ostrowski, Bolesław 224

**P**

Parnicki, Teodor 206  
 Paweł z Tarsu 214  
 Pawluczuk, Andrzej W. 122  
 Péju, Pierre 58  
 Pennington, John 157-158  
 Perrault, Charles 46-47, 57, 66  
 Platon 17  
 Płaza, Maciej 57, 70, 137, 209-210  
 Podlewski, Adam 60  
 Poe, Edgar Allan 24, 31  
 Propp, Vladimir 56, 60, 115  
 Przybylski, Ryszard 230  
 Przychodniak, Zbigniew 226-227  
 Pustowaruk, Marek 47

**R**

Rand, Ayn 211  
 Rankin, Robert 10, 107-119  
 Raszewski, Zbigniew 232  
 Ratajczakowa, Dobrochna 62, 222,  
 226-227, 233  
 Rimmon-Kenan, Shlomith 142, 145  
 Robinson, Kim Stanley 10, 205, 207,  
 209-219  
 Rossbach, Sabine 196  
 Rowling, Joanne Kathleen 53  
 Rutkowski, Krzysztof 137

**S**

Sacchetti, Antoni 221  
 Saint-Gelais, Richard 52-53, 57  
 Sapkowski, Andrzej 8, 45, 47-49, 52,  
 62, 103  
 Sarkeesian, Anita 102-104, 106  
 Schelling, Friedrich Wilhelm 198, 228  
 Schröder, Friedrich Ludwig 227

Scott, Ridley 92  
 Scott, Walter 24, 101-102, 105  
 Scribe, Eugène 231  
 Severn, Joseph 93  
 Shakespeare, William 191  
 Shelley, Mary 109, 189  
 Shelley, Percy 86  
 Short, Michael 23  
 Simmons, Dan 83-87, 91-93, 95-96  
 Sivert, Tadeusz 234  
 Skotnicka, Gertruda 127  
 Slemmon, Stephen 89  
 Sławiński, Janusz 14, 18, 35, 139-142  
 Sławkowa, Ewa 23  
 Słowacki, Juliusz 223, 239  
 Smuszkiewicz, Antoni 11, 17, 47  
 Snyder, Katherine 181-182, 184  
 Stableford, Brian 9, 174  
 Standing, Guy 202  
 Stapledon, Olaf 205  
 Stasiewicz, Piotr 67, 71  
 Stasiewiczówna, Irena 224  
 Stefanowska, Zofia 229  
 Stevens, David 165  
 Stevens, Wallace 86  
 Stoff, Andrzej 34  
 Stoker, Bram 109, 111-113  
 Stubbs, Michael 23  
 Suvin, Darko 15, 42

**Ś**

Śliwiński, Michał 144  
 Śliwiński, Piotr 121

**T**

Tennyson, Alfred 86  
 Tinkle, Theresa 170  
 Todorow Tzvetan 13, 24-26, 36  
 Tolkien, John Ronald Ruel 8, 47, 58-  
 60, 156, 176

Tolmie, Jane 168  
Tutin, Agnès 23, 26

**U**

Ummon (Yunmen Wenyan) 93  
Uniłowski, Krzysztof 121  
Uspienski, Boris 147

**V**

Vance, Jack 10, 67-81  
Vax, Louis 25  
Vidal, Gore 98  
Vinaver, Eugéne 172  
Voltaire, właśc. Jean-Marie Arouet 71

**W**

Wandzioch, Magdalena 25  
Wayne, John 99  
Wells, Herbert George 207  
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 87  
Whedon, Joss 102

Winawer, Bruno 223  
Woźniak, Monika 46-47  
Wyrzykowski, Stanisław 134

**Y**

Yeats, William Butler 86

**Z**

Zaleski, Marek 134  
Zgorzelski, Andrzej 7, 15-16, 33, 36-37  
Zgorzelski, Czesław 229  
Ziomek, Jerzy 35, 226

**Ž**

Žižek, Slavoj 198, 210

**Ż**

Żółkowski, Alojzy (ojciec) 224, 232  
Żuławski, Jerzy 240