

COLLOQUIA LITTERARIA

Półrocznik Instytutu Literaturoznawstwa
Uniwersytetu Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie

32

1/2022

Drogi do Neverlandu.
Literatura fantastyczna
i fantastyczność w literaturze



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2022

Rada Naukowa

prof. Benjamin Acosta-Hughes, Uniwersytet Ohio – The Ohio State University (Columbus, Ohio, USA); prof. Gianfranco Agosti, Uniwersytet Rzymski La Sapienza (Rzym); prof. Josef Barton, Uniwersytet Karola (Praga); dr hab. Janusz Detka, prof. ucz., UJK (Kielce); prof. dr hab. Krzysztof Dybciak, prof. em., UKSW (Warszawa); dr hab. Margreta Grigorova, prof. ucz., Wielkotypny Uniwersytet im. świętych Cyryla i Metodego (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria); prof. David Hernández de la Fuente, Uniwersytet Complutense w Madrycie (Madryt); prof. dr hab. Daniel Kalinowski, Akademia Pomorska w Słupsku (Słupsk); prof. dr hab. Jarosław Ławski, UwB (Białystok); prof. Massimo Natale, Professore Associato, Università di Verona (Werona) – prof. ucz.; prof. Alessandro Polcri, Associate Professor, Fordham University (Nowy Jork) – prof. ucz.; prof. dr hab. Bernadetta Puchalska-Dąbrowska, UwB (Białystok); dr hab. Anna Ryś, prof. ucz., UG (Gdańsk); prof. dr hab. Andrzej Sulikowski, Uniwersytet Szczeciński (Szczecin); ks. dr hab. Zbigniew Trzaskowski, prof. ucz., UJK (Kielce); prof. Caterina Verbaro, Università LUMSA (Rzym); dr hab. Jean Ward, prof. ucz., UG (Gdańsk); prof. dr hab. Jerzy Wojtczak-Szyszkowski, prof. em., UW (Warszawa)

Recenzenci tego numeru

prof. dr hab. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; prof. dr hab. Piotr Zbróg, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach; dr hab. Ewa Bartos, prof. ucz., Uniwersytet Śląski w Katowicach; dr hab. Aleksandra Klęczar, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; dr hab. Anna Kucz, prof. ucz., Uniwersytet Śląski w Katowicach; dr hab. Anna Ryś, prof. ucz., Uniwersytet Gdański; dr hab. Bożena Szałasta-Rogowska, prof. ucz., Uniwersytet Śląski w Katowicach; dr hab. Jan Wolski, prof. ucz., Uniwersytet Rzeszowski

Redakcja

ks. dr hab. Jerzy Sikora, prof. ucz. (redaktor naczelny); dr hab. Dominika Budzanowska-Weglenda, prof. ucz. (zastępca redaktora naczelnego); mgr Beata Bohdziewicz-Sulecka (sekretarz redakcji); mgr Joanna Niewiarowska (sekretarz redakcji); dr hab. Raoul Bruni, prof. ucz.; dr hab. Dorota Kielak, prof. ucz.; dr Łukasz Kucharczyk; prof. dr hab. Wojciech Kudyba; dr hab. Paweł Stangret, prof. ucz.; dr hab. Anna Szczepan-Wojnarska, prof. ucz.; dr hab. Joanna Zajkowska, prof. ucz.

Adres redakcji

„Colloquia Litteraria”, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych UKSW,
ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; kontakt mailowy:
Beata Bohdziewicz-Sulecka, e-mail: b.boh-sulecka@uksw.edu.pl

Redakcja językowa – Tomasz Chlewiński

Projekt okładki – Jan Giemza

Skład – Maciej Faliński

Wersja internetowa jest wersją pierwotną czasopisma

ISSN 1896-3455

e-ISSN 2353

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	5
---------------------	---

ARTYKUŁY

Wojciech Kajtoch, Czy specyficzne słownictwo dawnych polskich utworów fantastycznonaukowych może być przedmiotem zainteresowania leksykografa?	7
Piotr Stasiewicz, Histeryczny realizm, fantastyka, postmodernizm: <i>Niewyczerpany żart (Infinite Jest)</i> Davida Fostera Wallace'a	45
Edyta Gryksa, Motywy antyczne we współczesnej dystopii, czyli co wspólnego ze starożytnością ma idea państwa przedstawiona w pierwszej części trylogii <i>Igrzyska śmierci</i> Suzanne Collins	69
Barbara Szymczak-Maciejczyk, Magia, miłość, miasto. Prolegomena do źródeł popularności <i>urban fantasy</i>	87
Piotr Góral, Obecność motywów z <i>Prawdziwej historii (Alethe diegemata)</i> Lukiana z Samosat w literaturze fantastycznej na przykładzie wybranych fragmentów	103
Małgorzata K. Muszyńska, Czy można zabić wiarę? – <i>Ruda Sfora</i> Mai Lidii Kossakowskiej	133

RECENZJE

Kamil Łażewski, <i>Filozoficzny Lem. Wybór tekstów Stanisława Lema i opracowania</i> , t. 1: <i>Naturalne czy sztuczne? Byt, umysł, twórczość</i> , Wydawnictwo Altheia, Warszawa 2021. ...	151
Kazimierz Pawłowski, Leon Battista Alberti, <i>Sto bajek (Apologi centum)</i> , przeł. i oprac. Włodzimierz Olszaniec, „Biblioteka Renesansowa” Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.	174

ROZMOWA

- Droga do fantastyki. Z prof. Wojciechem Kajtochem
rozmawia dr Łukasz Kucharczyk 177
- Powieści będą krótsze. Z Rafałem Kosikiem rozmawia
dr Łukasz Kucharczyk 186

VARIA

- Dominika Budzanowska -Weglenda, Galand
z Reigny, *Książeczka przysłów (Libellus proverbiorum)* 80 199
- Magdalena Piotrowska, Piękna i bestia: nimfa
i adorator-oprawca, czyli piękna powieść o bestialstwie.
O *Lolicie* Vladimira Nabokova 201

SŁOWO WSTĘPNE

Zarówno fantasy, jak i fantastyka naukowa to gatunki niezwykle dziś nośne i poczytne, których recepcja napotyka jednak na pewien osobliwy rozdzwitek. Stanisław Lem opisuje *science fiction* jako zjawisko o charakterze socjokulturowym, którego najważniejszymi elementami są czytelnicy – milcząca większość i aktywne grupy amatorów tworzące tzw. *fandom* – oraz producenci – autorzy, recenzenci, wydawcy (analogiczne cechy można przypisać również literaturze fantasy). Autor *Solaris* podkreśla, że gatunek ten przynależy do „dwóch królestw” – górnego (mainstreamu, literatury głównego nurtu) oraz dolnego (literatury masowej, komercyjnej). Ten podwójny rodowód w połączeniu z żelaznymi prawami komercji sprawia, że trudno jest zastosować w tym przypadku odpowiedni filtr krytyczny, który oddzieliłby dzieła wartościowe od banalnych produkcji. Wydaje się jednak, że fantastyka – szczególnie w dzisiejszych, mocno transmedialnych czasach – stanowi ogromne pole do badawczego namysłu. Zapraszamy Państwa do lektury tego numeru „Colloquia Litteraria” poświęconego problematyce szeroko rozumianej literatury fantastycznej w różnych jej odsłonach oraz najnowszym trendom czytelnicy.

W prezentowanych tekstach przeczytamy między innymi o antycznych inspiracjach, na których ufundowana została kultowa już dziś trylogia *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins. O religijnym wymiarze fantastyki czytelnik przypomni sobie za sprawą interpretacji *Rudej Sfory* Mai Lidii Kossakowskiej. O postmodernistycznym wymiarze fantastyki, możliwościach metatekstualnego światotwórstwa, a także ironicznych grach opowiada *Niewyczerpany żart (Infinite Jest)* Davida Fostera Wallace’a. Do fantastycznych korzeni, czyli antyku, odsyła nas analiza motywów fantasy w *Prawdziwej historii* Lukiana z Samosat.

SŁOWO WSTĘPNE

W czasy współczesne, konkretnie w przestrzeń nowoczesnego miasta, przenosi nas analiza fenomenu popularności *urban fantasy*, czyli podgatunku w wyjątkowy sposób łączącego to, co realne, z tym, co niesamowite. Literatura fantastyczna to również, co oczywiste, praca o charakterze *stricte* językowym – dowodem na to jest artykuł poświęcony leksykografii wybranych utworów fantastycznych. Tytułowego gatunku nie zabraknie również w *variach*, gdzie dostępna jest recenzja monografii *Filozoficzny Lem*, jak również wywiady z ważnymi dla rodzimego świata fantastyki postaciami – Rafałem Kosikiem i Wojciechem Kajtochem.

Redaktorzy tematyczni
dr Łukasz Kucharczyk
mgr Piotr Góral

WOJCIECH KAJTOCH*

ORCID 0000-0003-3000-2384

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej

Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

**CZY SPECYFICZNE SŁOWNICTWO
DAWNYCH POLSKICH UTWORÓW
FANTASTYCZNONAUKOWYCH MOŻE
BYĆ PRZEDMIOTEM ZAINTERESOWANIA
LEKSYKOGRAFA?**

W ostatnim czasie z zapalem pracuję nad drukowanym w odcinkach na łamach kwartalnika „Sfinks” dziełkiem o isticie barokowym tytule *Słownik retrofantastyki. Materiały do zbioru wyrazów, wyrażeń i zdań, którymi polscy twórcy utopii i fantastyki naukowej nazywali miejsca, osoby, obiekty, urzadzzenia i instytucje nieistniejące (aczkolwiek ich zdaniem prawdopodobne), oraz tych określeń, które – w tego typu utworach – w sposób od naszego odmienny nazywały byty jak najbardziej rzeczywiste*, starając się odnotowywać w nim językowe sygnały fantastyczności. Co zrozumiałe w pewnej chwili musiałem sobie zadać pytanie, czy zamierzenie w ogóle wykonalne.

* Dr hab. WOJCIECH KAJTOCH – pracownik Ośrodka Badań Prasoznawczych Zakładu Instytutu Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, polonista, ruscysta, literaturoznawca, językoznawca, medioznawca, badacz kultury popularnej, a także krytyk literacki i poeta. Opublikował ponad dwadzieścia książek. Jego prace tłumaczono na rosyjski, angielski, bułgarski, serbski, francuski, niemiecki.

Uwagi wstępne

Przygotowana przez Pawła Bernackiego z Pracowni Humanistyki Cyfrowej Instytutu Informatyki i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego bibliografia *Polska literatura fantastyczna 1901–1945* wylicza 226 utworów. Do tego należy dodać około dwudziestu–trzydziestu pozycji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych oraz podobną liczbę wydanych w latach 1945–1960. W 1961 r. opublikowane zostaje *Solaris* Stanisława Lema. Datę tę wypada uznać za początek nowoczesnej fantastyki naukowej w Polsce – nowoczesnej, a więc takiej, która nie jest już ani opowieścią o cudownym wynalazku, ani utopią lub antyutopią. Samo *Solaris* i wydane po tej dacie fantastycznonaukowe utwory nie wchodziłyby więc w zakres moich zainteresowań, przynajmniej na tym etapie badań. W sumie mowa jednak o jakichś trzystu utworach – nawet jeśli pomniejszymy ten zbiór o wymienione przez Bernackiego utwory fantastyczne, które nie należą do fantastyki naukowej. Tak czy inaczej dokładna lektura tyłu książek – chociaż nie jest niemożliwa – zajęłaby sporo czasu. Celem niniejszego artykułu jest jednak pokazanie praktycznej strony zagadnienia i oszacowanie, ile haseł liczyłyby słownik.

Podstawowym językowym wyznacznikiem fantastyczności są różnorakie neologizmy. Już prosty sprawdzian wykazał, że trudności przysparza samo ich zarejestrowanie. W najbliższym ustalonej przeze mnie cezurze opracowaniu, częściowo traktującym o języku SF, czyli w książce Ryszarda Handkego *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki* z roku 1969 odnotowano niespełna czterysta jednostek¹ słownictwa charakterystycznego dla SF (neologizmów i neosemantyzmów). Z tego prawie 1/3 (dokładnie 116) odnotowana została w pracy *300 tysięcy polskich słów. Indeks a fronte* Jana Wawrzyńczyka i Piotra Wierzychonia z 2016 r. Nie odnotowano zaś następujących 263:

¹ Wziąłem pod uwagę właśnie to starsze opracowanie, gdyż nowsza praca Jolanty Tambor w większym stopniu uwzględniała słownictwo SF z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (Tambor 1990, s. 9–10).

<i>abstraktor</i>	<i>atomobil</i>	<i>elektrowied</i>
<i>acanthoidyna</i>	<i>atomolog</i>	<i>elektrowizon</i>
<i>admirak</i>	<i>automatocerebria</i>	<i>elektro-zaur</i>
<i>aeronetka</i>	<i>autouniwer</i>	<i>elektrozaur</i>
<i>afirnor</i>	<i>ałuszki</i>	<i>elektrożektor</i>
<i>alkilo-poliwinylowy</i>	<i>badon</i>	<i>elektryczący</i>
<i>almeralit</i>	<i>bellonium</i>	<i>elektryt</i>
<i>altomagnetometr</i>	<i>betaparametafenylowy</i>	<i>encefalowizyjny</i>
<i>anamargopratesyna</i>	<i>bezrobot</i>	<i>energobot</i>
<i>antinevon</i>	<i>bons</i>	<i>energon</i>
<i>antymachinista</i>	<i>burzometr</i>	<i>felicytolog</i>
<i>antyprotonowy</i>	<i>chryzopras</i>	<i>fotonowiec</i>
<i>antyrad</i>	<i>coleopter</i>	<i>fotopis</i>
<i>antyradiator</i>	<i>cyberaki</i>	<i>gammexan</i>
<i>antytropikalny</i>	<i>cybergaje</i>	<i>generał-cyberał</i>
<i>antyświat</i>	<i>cybergaszczka</i>	<i>genetofor</i>
<i>aprex</i>	<i>cybergeśle</i>	<i>glomén</i>
<i>arktan</i>	<i>cyberissimus</i>	<i>gmaziowiec</i>
<i>astrobolid</i>	<i>cyberkaem</i>	<i>gmaziownica</i>
<i>astrobolit</i>	<i>cybermata</i>	<i>grawistyk</i>
<i>astrodyer</i>	<i>cybermucha</i>	<i>gwiazdolud</i>
<i>astrokar</i>	<i>cybernal</i>	<i>gyromat</i>
<i>astromat</i>	<i>cybernator</i>	<i>głębarek</i>
<i>astromedyk</i>	<i>cyberosa</i>	<i>heliotron</i>
<i>astron</i>	<i>cyberowiec</i>	<i>heliplan</i>
<i>astronawigator</i>	<i>cyberszafa</i>	<i>hibernator</i>
<i>astronuda</i>	<i>cyberwróg</i>	<i>hiperprzekaznik</i>
<i>astropaleontolog</i>	<i>czołgun</i>	<i>hydrożyro</i>
<i>astropilot</i>	<i>decelerator</i>	<i>hyperol</i>
<i>astroplan</i>	<i>Dirac</i>	<i>igłowiec</i>
<i>astrotechnik</i>	<i>Druma</i>	<i>infor</i>
<i>astrouczeń</i>	<i>druzgon</i>	<i>inforobot</i>
<i>astro-uczeń</i>	<i>duplikatornia</i>	<i>infralornetka</i>
<i>astro-zoolog</i>	<i>dyskolot</i>	<i>intelektryk</i>
<i>astrozłodziej</i>	<i>elektrit</i>	<i>intergłokokokom</i>
<i>astrozof</i>	<i>elektrobiochemik</i>	<i>iskromiot</i>
<i>astrozoolog</i>	<i>elektromiot</i>	<i>izocyklopentanoperhy-</i>
<i>astrożeglarz</i>	<i>elektrorachmistrz</i>	<i>dro-fenantrenowy</i>

<i>joneter</i>	<i>nellit</i>	<i>radiotelewizor</i>
<i>jotolektor</i>	<i>neonylon</i>	<i>radiowideofon</i>
<i>kalster</i>	<i>nosista</i>	<i>radiozegarek</i>
<i>kartoflista</i>	<i>nędasy</i>	<i>radiozwiadowca</i>
<i>kinoastrograf</i>	<i>obliterowiec</i>	<i>rakietodrom</i>
<i>koniugator</i>	<i>obojnia</i>	<i>rdzamięć</i>
<i>konwernom</i>	<i>ogniomiecz</i>	<i>rdzawiórki</i>
<i>korkon</i>	<i>opukiwacz (grobów)</i>	<i>rdzewieństwo</i>
<i>kosmodromiczny</i>	<i>organowiec</i>	<i>rdzyny</i>
<i>kosmodromowy</i>	<i>ortosmycz</i>	<i>regeneratornia</i>
<i>kosmonawigator</i>	<i>ozot</i>	<i>respirometr</i>
<i>kosmonetka</i>	<i>paleopsycholog</i>	<i>respiroskop</i>
<i>kosmotrasa</i>	<i>parastyka</i>	<i>retroskopiczny</i>
<i>kosmozoologia</i>	<i>para-nellit</i>	<i>rewitolog</i>
<i>kress</i>	<i>pirogrom</i>	<i>robocica</i>
<i>krystomatryca</i>	<i>plastefoliu</i>	<i>robosioł</i>
<i>kybernetor</i>	<i>podblaszy</i>	<i>sateloid</i>
<i>librion</i>	<i>podskrzeli</i>	<i>satelot</i>
<i>luminifor</i>	<i>polyzjatra</i>	<i>selenofor</i>
<i>luxlumin</i>	<i>pozaukładowy</i>	<i>sigumit</i>
<i>machinizm</i>	<i>predyktor</i>	<i>silihomid</i>
<i>mechaneurysta</i>	<i>promieniomiot</i>	<i>silikopidy</i>
<i>mechaneurystyka</i>	<i>promieniomioty</i>	<i>skóroplastik</i>
<i>medautomat</i>	<i>protosmycz</i>	<i>solarystyka</i>
<i>mesk</i>	<i>próżniopław</i>	<i>solaryści</i>
<i>metanylon</i>	<i>psychochirurg</i>	<i>somnatyna</i>
<i>metauran</i>	<i>psychopeda</i>	<i>stallar</i>
<i>meteotechnika</i>	<i>psychoprojekcyjny</i>	<i>stelarowy</i>
<i>mikrouniwer</i>	<i>psychran</i>	<i>sub-A</i>
<i>mimoidowy</i>	<i>pulsoskop</i>	<i>subbomba</i>
<i>mnemon</i>	<i>pletwistość</i>	<i>subenergia</i>
<i>monodrumizm</i>	<i>radioakty</i>	<i>sucharka</i>
<i>mordospady</i>	<i>radiobąki</i>	<i>superakcelerator</i>
<i>nadstrojczy</i>	<i>radiooznaczniki</i>	<i>supercerebr</i>
<i>natągwie</i>	<i>radioskryptor</i>	<i>superkopter</i>
<i>nałuszki</i>	<i>radioteleriks</i>	<i>superskafandry</i>
<i>nekroptyczny</i>	<i>radiotelerix</i>	<i>superteleskop</i>
<i>nekrosfera</i>	<i>radiotelewizogram</i>	<i>symetriadolog</i>

<i>synobranie</i>	<i>tlenówka</i>	<i>ultra-syk</i>
<i>synomatryca</i>	<i>toksynomierz</i>	<i>uniwerproduktor</i>
<i>synorpan</i>	<i>torpedon</i>	<i>vitamet</i>
<i>synosprawca</i>	<i>torpedostratus</i>	<i>vitavin</i>
<i>synowszczenie</i>	<i>transgalaktodromia</i>	<i>vril</i>
<i>szeptacz</i>	<i>transmutator</i>	<i>Weyr</i>
<i>teleautomat</i>	<i>transrakieta</i>	<i>widefon</i>
<i>telefonowizogram</i>	<i>tridukt</i>	<i>wideodotykowy</i>
<i>teleokna</i>	<i>trion</i>	<i>wizefon</i>
<i>teletaksja</i>	<i>turboekstyrpator</i>	<i>wychluśnia</i>
<i>teletaktor</i>	<i>ultrastabilizujący</i>	<i>wyszalnia</i>
<i>televizyta</i>	<i>ultraton</i>	<i>żyrowóz</i>

Jeśli dodać do tego, że w *Polsko-rosyjskim słowniku Lemowych neologizmów* Moniki Krajewskiej z 2006 r. (patrz także: Chomik, Krajewska 2011) odnotowano 1450 neologizmów apelatywnych, perspektywy sporządzenia choćby słownika leksemów swoistych dla SF (nie mówiąc już o wzbudzających poczucie fantastyczności chwytach retorycznych, fantastycznych nazwach własnych itp.) rysowałyby się niepewnie. W wykazie materiałów do słownika Krajewskiej nie podano jednak utworów Lema wchodzących w zakres moich badań, takich jak *Astronauta*, *Obłok Magellana*, *Człowiek z Marsa*, *Eden* i większości opowiadań z tomu *Sezam*. Autorka interesowała się zatem Lemem późniejszym – ja interesuję się wcześniejszym, kiedy pisał SF bardziej tradycyjne i neologizmów tworzył o wiele mniej. Mojemu przedsięwzięciu źle wróży z kolei fakt, że Handke uwzględnił tylko trzydzieści parę opowiadań i powieści wydanych przed rokiem 1961, a na dodatek zupełnie nie miał ambicji podania wszystkich znalezionych przykładów, bo kwestiom językoznawczym poświęcił zaledwie jeden rozdział z pięciu.

W kręgu tradycji allonimii *science fiction* i utopii

Zamiast jednak prezentować czytelnikowi moje zmiany nastrojów, przedstawię próbę zanalizowania „fantastotwórczych” możliwości języka, a zwłaszcza leksyki jednego fantastycznonaukowego utworu,

którym będzie wydana w 1925 r. powieść Jerzego Brauna *Kiedy księżyc umiera. Fantastyczna relacja z życia mieszkańców drugiego globu*. Była ona już omawiana i streszczana², więc tylko zwięźle zaznaczę, że jej akcja dzieje się w epoce geologicznej młodości i narodzin życia na Ziemi. Zamieszkały przez przodków ziemskich ludzi Księżyc na zwróconej ku Ziemi półkuli w szybkim tempie traci atmosferę, a wybuchy kolejnych wulkanów zabijają na nim wszelkie życie. Nim to jednak nastąpi, istniejąca tam ludzka cywilizacja – wszechstronnie opisywana przez Brauna – broni się przed klimatycznymi zmianami za pomocą technicznych wynalazków, równocześnie prowadząc wojny z państwami i plemionami uciekającymi na jeszcze nadające się do życia tereny Księżycza z terytoriów już nienadających się do zamieszkania. Na tle katastrofy rozgrywa się historia romansowa, w zakończeniu której ostatni mężczyzna i ostatnia kobieta uciekają na Ziemię, przynosząc na nią rozumne życie. Powieść ta będzie – jak sądzę – niezłym przykładem, bo dobrze wpisuje się w tradycję polskich przekładów Julesa Verne’a i Herberta George’a Wellsa, księżycowej trylogii Jerzego Żuławskiego – reprezentując polską powieść katastroficzno-antyutopijną tego czasu, a równocześnie – ponieważ akcja przebiega w dość konsekwentnie zbudowanej fantastycznej rzeczywistości – stając się zapowiedzią współczesnych utworów SF, prezentujących światy zbudowane na jednolitych, wszechogarniających (dla danego świata) zasadach. Rzeczywistość powieści Brauna jest więc tzw. allotopią, czyli zgodnie z definicją Krzysztofa Maja:

światem innym i fantastycznym, jednakże wykreowanym w wiarygodny sposób tak, aby dla rozpoznania wyróżniającej go cechy fantastyczności nie było konieczne zestawianie świata fantastycznego z rzeczywistym. Przedrostek allo- może być też używany do nazywania całej sieci zjawisk powiązanych z allotopiami, czy estetycznych (allowiktoriański, allonordycki) lub też allotopijnych systemów

² Bobrek 2006, s. 106–110; Bobrek 2013, s. 31–33; Dubowik 1999, s. 219–220; Kłosińska 1979, s. 59–70; Koprowski 2013, s. 137–138; Niewiadowski, Smuszkiewicz 1990, s. 46–47; Kajtoch 2021.

onimicznych [...]. Termin ten do zachodniej teorii literatury wprowadził pierwotnie Umberto Eco³.

Odpowiednio więc pomysły leksykalne Brauna, które przedstawię poniżej, w terminologii Maja zwane będą „allonimami”⁴, a w terminologii Katarzyny Wasilewskiej „niby-terminami”⁵, przy tym nie tylko naukowymi, ale i technicznymi, wojskowymi itp. Należy je także odróżnić od zespołu chwytów retorycznych, które w fantastyce stosowane były wcześniej, kiedy w ramach klasycznej utopii doprowadzano do zetknięcia się bohatera – będącego w miarę realistycznym osobnikiem reprezentującym zwykły, realny świat – ze światem fantastycznym i jego mieszkańcami. Narracja stosowała wówczas:

1. peryfrazy i wyrażenia metaforyczne oznaczające byty nieistniejące, lecz prawdopodobne – opisując je, bohaterowie rodem z naszego świata podkreślali, że na ich określenie nie znajdują nazw (pospolitych) w swoim języku, więc albo szukali w tych obcych fenomenach jakichś podobieństw do przedmiotów i zjawisk sobie znanych, albo różnic w stosunku do nich;
2. peryfrazy i inne wyrażenia metaforyczne określające to, co dla czytelnika istnieje i bohaterom rodem z naszego świata jest znane, ale mieszkańcy Utopii nazywają to całkiem inaczej, po swojemu, ze względu na brak stosownej wiedzy i trafnych określeń w swoim języku.

Dla zilustrowania pierwszej metody przytoczę przykłady z *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków przez niego samego opisanych*

³ K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, Kraków 2019, s. 322.

⁴ „Allonim – neologizm o konstytutywnej funkcji światotwórczej w ramach allotopii (np. hobbit, miecz świetlny, ansibl, imp). Allonimy, tworzące allotopijne systemy onimiczne, często funkcjonują transfikcjonalnie, zachowując przypisane im znaczenie na przestrzeni wielu fikcyjnych światów i narracji, zwiększając tym samym iluzję autentyczności desygnatu” (tamże, s. 321–320).

⁵ K. Wasilewska, *Status terminologiczny specjalistycznych jednostek leksykalnych w języku ogólnym i języku literatury fantastycznonaukowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach” 2014, t. 27, s. 87–99.

Ignacego Krasickiego i *Wojciecha Zdarzyńskiego życie i przypadki swoje opisującego* autorstwa Michała Dymitra Krajewskiego:

- „przyniósłszy **jakiś instrument na kształt grabi**, z daleka mój nóż popychali ku drzwiom” (Krasicki, 449)⁶;
- „znalazłem w tym kraju **pewny rodzaj drzewa, którego łyżka lekkie i nieprzepuszczające przez siebie powietrza były tak dobre jak błonki, z których robią balony**” (Krajewski, 389);
- przyniesiono potrawy z samych jarzyn, nabiału i owoców, a **w naszym podobnym do naszych farfurowych wodę**” (Krasicki, 448);
- „Domy wszystkie były drewniane, ale ściany zewnątrz i wewnątrz połyskiwały, jakby napuszczone było drzewo osobliwym pokostem; nie można albowiem było rozumieć, iżby miały być takowe z przyrodzenia” (Krasicki, 448), [wyróżnienia W.K.].

Drugą metodę ilustrują słowa mędrca Xaoo, u którego przebywał Doświadczyński:

- „Były to jakieś osobliwe narzędzia: **jedne miały podobieństwo do wody, gdyż się w nich można było przeglądać, a z tym wszystkim taką miały stałość jak kamienie albo drzewo**” – o zwierciadle (Krasicki, s. 469);
- „były **nawlekane kamyczki rozmaitych kolorów**” – o paciorkach (Krasicki, 469);
- „ale najwięcej było **okrągłych a płaskich sztuczek z kruszcu złotego i białego**. O tych on [Nipuanin Laongo – W.K.] powiedział, iż są do wszystkiego przydatne i zgodne, i mają taki w sobie szacunek, iż ci nowi ludzie, których przyjsście obiecywał, mieli je za rzecz najpotrzebniejszą do życia” – o monetach (Krasicki, 469).

Światy utopii Krasickiego i Krajewskiego obfitowały także w fantastyczne nazwy własne i pseudoterminy, unikano jednak neologizmów.

W późniejszej o prawie dwa wieki powieści Brauna bohaterowie w fantastycznym świecie są „u siebie” – dlatego autor nie może korzystać z tej swoistej retoryki niezrozumienia czy nieporozumienia

⁶ W nawiasach odwołania do numerów stron w wydaniach podanych w bibliografii na końcu artykułu.

(zasadniczo możliwej do zastosowania tylko wtedy, gdy postać wyposażona w standardową wiedzę czytelnika zwiedza świat pod każdym względem dla niej dziwny, a mieszkańcy tego świata owej standardowej wiedzy nie posiadają), za to nie obowiązuje go zakaz „psucia języka” neologizmami. Po drugie utwór powstawał w czasach, gdy głównym źródłem fantastotwórczych natchnień stał się rozwój nauki i techniki, a nie, jak w oświeceniu, idee społeczne – choć wiedzy o rozwoju ludzkiej kultury niematerialnej także nie zaniedbywano... Jak więc poradził sobie Braun?

Braunowe *nomina propria*

Spróbuję sklasyfikować patenty Brauna najpierw w dziedzinie onomazjologicznej:

1. Fantastyczne nazwy własne będące niezrozumiałymi neologizmami:
 - osobowe, w tym imiona męskie: *Amar-At*, *Amir-Kiwi*, *Anen-Hat*, *Ar-Aras*, *Atlatant*, *Lori-Dor*, *Manazes*, *Nabu*, *Pir-Amet*, *Sar*, *Sesibu*, *Sori-Bir*, *Tao-Tan* i żeńskie: *Arami*, *Elen*;
 - nazwy geograficzne (czy raczej selenograficzne) wulkanów: *Abra* (tj. Plato), *Bablubejs*, *Kruno* (tj. Eratosthenes?⁷), *Set-Ur* (tj. Parry), *Tanitri* (tj. Archimedes), *Timt* (Kopernik?) (jak zaznaczono, nieomal zawsze zastępowały tradycyjne, autentyczne nazwy selenograficzne); gór: *Kiswihili*, *Radu*; przełęczy: *Rod-Kassagaj*; jezior: *Bir*; wysp: *Koroe-Istma*; puszczy: *Djas*;
 - nazwy planet i mgławic: *Atar* (Mars), *Ilahil* (Wenus), mgławica *Orosz* (Mgławica Andromedy);
 - nazwy miast, miejscowości i niektórych większych obiektów: obserwatorium *Abil-Beg*, *Asar*, *Azi-Klut*, *Bagaraad*, *Bermid*, *Dasi-Dean*, *Dur*, *Gismihill*, *Ibal*, *Lestmin-Ossogai-Kris*, *Ninneh*, *Osmud*, *Salla-Hai*, *Sargossar*, *Sisi-Gouh*, park i oranżeria *Smillas-Haj*, *Tasma-Lihali*;
 - nazwy krajów, narodów, dynastii: *Asaras*, *Azas*, *Dar*, *Ita-Bo*, *Orhess*, *Sarawasz*, *Timrowie*.

⁷ Pytajnik stawiam, jeśli nie jestem pewny lokalizacji.

Za pomocą neologizmów Braun nazwał też nieupersofinikowane pojęcia religijne lub naukowo-religijne: *Aka-Ashwa* (w przypisie wyjaśnienie: *Eter, akasha Hindusów*), *Mash-Maket* (definiowana w tekście jako „gniew fenomenów elementarnych”⁸).

2. Fantastyczne nazwy własne niebędące neologizmami, zastosowane w przypadku:
 - obiektów selenograficznych takich jak morza. Tu efekt był ciekawy, bo o ile dzisiejsze „morza” księżycowe są nimi tylko umownie, Braun nazywał przybliżonymi tłumaczeniami ich nazw na język polski autentyczne akweny (wszak na Księżycu w opisywanych przez niego czasach miała występować woda), np. *Morze Burzliwe* (*Oceanus Procellarum*), *Morze Dżdżyste* (dziś częściej *Morze Deszczów – Mare Imbrium*), *Morze Lodowe* (*Mare Frigoris*), *Morze Jasnych Nocy* (*Mare Serenitatis*), *Morze Skwaru* (Zatoka Upałów – *Sinus Aestuum*), *Zatoka Szlamu* (*Sinus Lunicus?*);
 - łańcuchów, szczytów, przełęczy i szlaków górskich: *Góry Lodowe* (tj. *Montes Alpes*), *Góry Słoneczne* (tj. Karpaty Księżycowe pomiędzy *Mare Imbrium* a *Mare Procellarum*), *Góry Urwiste* (tj. Apeniny Księżycowe), *Góry Żelazne* (tj. *Montes Caucasus*), *Góry Zielone*, *Dolina Złomów*, *Granitowe Turnie*, *Góra Biała*;
 - prowincji i krain selenograficznych: *Dalekie Południe*, *Kraj Kraterów*, *Olbrzymie Kratery*, *Wielka Pustynia Równikowa*, *Kałuża Środka*, *Kraj Kwitnących Roślin*, *Puszcze Wschodu*, *Otchłań Martwa*, *Archipelag Morza Dżdżystego*, *Pobrzeże Morza*

⁸ *Mash-Maket* mogło być zastosowane jako broń: „Czy straszliwą moc, jaką rozporządzają nasze duchy, obrócimy na zgładzenie najeźdźcy? Przecież wystarczy nam tylko wstrząsnąć nieruchomą powierzchnią tajemnicy i cisnąć w nieprzeliczone chmary ludzi Dar naszą Mash-Maket, gniew fenomenów elementarnych, a żywot królestwa będzie ocalony!... – Królestwo ducha nie jest z tego świata – odrzekł Ar-Azas. – Sił, którymi rozporządzamy, użyć nam nie wolno dla powstrzymania nieubłaganych przewrotów materii” (Braun, 86). Aż się narzuca mało prawdopodobne skojarzenie z jakąś magiczną bombą atomową. Przy cytatach z *Kiedy Księżyc umiera...* podaję lokalizację wedle wymienionego w bibliografii wydania.

Dźdzystego, Bruzda Graniczna, Szlak Barbarzyńców, Wrota Zielone, Zielony Szlak, Kraj Żeglarzy, Równina Plonów;

- ludów: *Ludy nieczyste, Podgórzanie;*
- obiektów miejskich: *Dworzec Wojenny, Dworzec Południowy, Plac Słońca, Świątynia Słońca, pałac królewski, pałac kapłana, park królewski, gmachy królewskie, obserwatorium królewskie;*
- nazw instytucji i funkcji państwowych, oficjalnych tytułów⁹: *Zakłady Techniczne Państwa Asaras (Miasto Olbrzymów), Rząd Królestwa Asaras, Przyboczna Rada Wojenna, Naczelnik Miasta, Wielki Inżynier, Wódz Naczelny, Władcy Ludu, Rada Tajemnic, Wielki i Święty Kapłan Sar, Królewski Kraj Asaras, Królewski Syn, lotnicy królewscy, Pozdrowienie Królewskie, Najwyższy Kapłan, „czterech” najmędrzych;*
- terminów teologicznych lub naukowo-teologicznych: *Niepoznawalna Tajemnica, Siła Skrętna, Niepoznawalny, Odwieczny, Prawo Wszelchświatów.*

Przy analizowaniu tego zbioru najbardziej interesujące jest – jak się wydaje – pytanie o funkcję nazw własnych w utworze.

Selenograficzne nazwy przede wszystkim pozwalają dość precyzyjnie (choć nie zawsze do końca ściśle) umiejscowić akcję w konkretnych miejscach na powierzchni Księżyca. Stąd nawet jeśli morza księżycowe, pasma górskie i kratery zostały nazwane w sposób dowolny i całkowicie asemantyczny – tzn. obcymi polskiej morfologii i fonetyce zestawieniami głosek – Braun w przypisach wskazywał na ich rzeczywiste nazwy, przynajmniej w najważniejszych przypadkach. Można więc było śledzić miejsce powieściowych wypadków na mapie Księżyca. Braun mógł także przeciwstawiać swoje opisy krajobrazów (zwłaszcza górskich) opisom z *Na srebrnym globie* Żuławskiego (przy drastycznie różnych czasach fabuły miejsca akcji obu utworów częściowo się pokrywały). Przy czym jeśli nazwy pełniące te funkcje nie kojarzyły się z językiem polskim ani jakimkolwiek powszechnie znanym – dodatkowo jeszcze wzmagają nastrój obcości. A jeśli

⁹ Stosuję pisownię wielką i małą literą według zasad współczesnych. W tekście powieści pisownia nie jest konsekwentna.

były polskie (lecz fikcyjne), to podkreślały jakieś terenowe szczególności (*Dolina Złomów*) lub to, że w czasach obrazowanych w powieści krajobraz był jeszcze żywy (*Góry Zielone, Kraj Kwitnących Roślin*), okolice komuś do czegoś służyły (*Równina Plonów, Szlak Barbarzyńców*) itp. Morza i wulkany księżycowe, a raczej ich stan w świecie przedstawionym utworu, unaoczniały także, o jakich czasach mowa w powieści – o takich, mianowicie, kiedy księżycowe równiny były prawdziwymi morzami, a księżycowe kraterzyki czynnymi wulkanami, a więc o czasach bardzo dawnych lub nigdy niezaistniałych.

Nazwy osobowe oraz nazwy narodów, miast, miejscowości i niektórych większych obiektów stanowią z reguły dowolne zestawienie liter – można jedynie mówić o budzonych przez nie skojarzeniach z językami egzotycznymi lub starożytnymi. Chodzi o to, żeby kultura Asaras wyglądała na dostatecznie odmienną od naszej, pradawną i dostojną. Niezrozumiałe terminy religijno-filozoficzne, swoiste nazwy kosmiczne sugerują niezrozumiałość i wielkość zdobyczy umysłowych księżycowej cywilizacji.

Natomiast niebędące niezrozumiałymi neologizmami nazwy obiektów miejskich, a zwłaszcza funkcji społecznych, dają wraz z tytułaturą istotną informację o strukturze asarańskiego społeczeństwa – opartego na sojuszu armii, uniwersytetu, ołtarza i tronu oraz rządach elit.

Braunowe neologizmy – apelatywy

Ponieważ nie ma ich dużo, najstosowniejsze będzie po prostu ich najprostsze sklasyfikowanie, a następnie wymienienie w porządku słownikowym. Hasło zawierać będzie leksem, związłą definicję, przykład i umiejscowienie cytatu.

1. Neologizmy leksykalne oparte na morfemach niespotykanych w polszczyźnie:
 - *armut-biskr* – jeden z kwiatów księżycowych: „Elen spojrziała dokoła [...] Oto armut-biskr, mały, ruchliwy kłębek, mrugający mnóstwem oczek, biegających wciąż, jak żywe srebro” (54).
 - *azar* – kwiat księżycowy, obdarzony umiejętnością mowy, parzący, posiadający szczególną, hipnotyzującą i seksualną siłę:

„Zapach jej skóry jest jak zapach kwiatu azar, srebrzystomiękki, subtelny zapach najinteligentniejszej z roślin globu” (15); „Wówczas kwiat Azar zatrząsł się całym, jakimś niesamowitym, nerwowym dreszczem i jakby westchnienie ulgi i rozkoszy wydobyło się z jego wnętrza. Jak za dotknięciem ręki cudotwórcy rozkwitł, rozpromienił się, rozszalał ekstatyczną pieśnią barw, rozdygotał wszerek i wzdłuż tremolandem dźwięcznych, chromatycznie wzbierających szmerów. Cieniutkie włosienie, rozciągame jak struna w płucach kwiatu, zagrały przedziwnym pasażem ćwierć, pół i całych tonów, od najgłębszych, o niskim brzmieniu dźwięków, przechodząc z wolna do jasnego, pieściwego wiolinu. Drobne żyłki na liściach i płatkach zapulsowały sokiem krwi roślinnej w takt uderzeń zielonego serduszka u nasady korony kwiatu. Fala za falą płynęły miękko i zawrotnie coraz słodsze, coraz drażliwsze, coraz bardziej niespodziane zapachy” (51); „Król roślin w podnieceniu miłosnym wydychał z siebie cały wonny czar swojej jaźni, całą tęczę barw kuszących i rozpląsanych roztaczał jak płaszcz królewski i grał najwyższym, wytężonym wiolinem upojnego zachwytu. – Kocham ciebie – szemrał, poruszając leciutko ostrym, różowym językiem, pokrytym siateczką najwrażliwszych nerwów” (52); „Elen wiedziała, że kwiat Azar, mądry i dumny król roślin, jest zmysłowy i dysze pożądaniem kobiet. Wiedziała, że wiele dziewcząt z możnych rodów Asaras z kwiatem Azar potajemnie zażywa pieszczoty” (53).

- *bassarong* – księżycowy gatunek kotów górskich używanych jako zwierzęta juczne: „Małe, lecz silne koty górskie bassarong poniosły na grzbietach materiał techniczny” (49).
- *dadlodu* – jeden z gatunków niebezpiecznych zwierząt księżycowych: „niesamowite dadlodu o krągłych, fosforyzujących baniach zamiast głów zawieszonych na długich, cienkich, chwiejących się giętko szyjach, potwory wysysające z ludzi życie na odległość” (176).
- *dzas* – jedna z chorób trapiących Księżyczan: „złośliwa zaraza dzas, pokrywająca skórę pękającymi wrzodami” (2).

- *gabū* – rasa księżycowych psów: „Monotonne, płacziwe wycie psów górskich gabu, dodaje grozy temu piekłu” (61).
- *imu-klong-as* – jeden z kwiatów księżycowych: „Elen spojrzała dokoła [...] Oto imu-klong-as, dziwak i złośnik wrażliwy na bliskość mężczyzn tak szalenie, że w obecności ich trząsł się, żółkniał z pasji i skomlał...” (54).
- *kemta* – używana w Asaras miara odległości równa jednemu kilometrowi: „Zaledwie – 630 kemt w linii powietrznej od miasta Asar znajdował się najwyższy odcinek powyginanej w kabłąki i załamania strefy walki” (21).
- *kint* – gatunek księżycowego ptaka: „Wpadła mu w ręce szafka [...] i klatka z małym ptaszkiem Kint, który nie wiadomo jakim sposobem żył jeszcze i świergotał we wnętrzu szklanego pudełka, przeskakując z pręcika na pręcik” (114).
- *lir-sang* – jeden z kwiatów księżycowych: „Elen spojrzała dokoła. Oto kwiat Lir-Sang o tarczy wypukłej, pokrytej mnóstwem zaostzonych na końcu, jak igiełki pręcików. Cudowny, mieniący się pięciobarwą ogon włókien, zwisał aż ku ziemi z wazonu” (54).
- *obi* – gatunek zwierząt pociągowych wykorzystywanych w transporcie Asaras: „Ruszyły nieprzerwaną strugą sznury pojazdów elektrycznych i wozów ciągnionych przez obi, małe lecz niebywale silne i zwinne zwierzęta” (14).
- *titlikut* – jeden z kwiatów księżycowych, posiadający szczególnie zły i złośliwy charakter: „– Aaa! – jęknął przeraźliwie w głębi cieplarni kwiat azar. Był to krzyk tak straszny, przejmujący i zgrzytliwy, że Elen zbladła z grozy... Pobiegła ku niemu. To roślina Titlikut, wściekły, złośliwy drapieżca świata roślinnego, rozdrażniona zapachem Azar wypęzła z siatki, w której trzymano ją jak w klatce i owinęła jego łodygę siedmiorgiem macek” (54); „Titlikut syczał zjadliwie wczepiony mocno w skórę łodygi Azar i wysysał z niej zieloną krew roślinną łapczywie i bez przerwy” (55).

Jak widać, neologizmów tego rodzaju jest niewiele – stosowane są głównie w celu opisanie (czy raczej wykreowania) księżycowej

przyrody ożywionej i mają za zadanie – podobnie jak niezrozumiałe nazwy własne – przede wszystkim potęgować wrażenie fantastyczności świata przedstawionego.

2. Neologizmy słotwórcze oparte na morfemach typowych dla polszczyzny oraz wyrażenia łączliwe zawierające takie neologizmy:

- *mózgotwór* – istota myśląca będąca prehistorycznym mieszkańcem Księżyca: „Mózgotwory więzione przeze mnie w hali podziemnej, pradawne głowonogi, prahistoryczni mieszkańcy Księżyca czują koniec. Astrale ich powiedziały mi wczoraj: Jądro globu burzy się. Śmierć nad wami...” (78); „I oto słyszysz bełkot mnóstwa języków narodów, alarm najazdów, spazm szalonych, przerażających wojen człowieka z mózgotworami, pierwotnymi mieszkańcami Księżyca, rozgwar i grzmot wojsk barbarzyńskich biorących ludy osiadłe w powrozy” (82).
- *radiochwytacz dusz* – wyrażenie metaforyczne oparte być może na idei radioteleskopu: „Wysłuchani w rytm niezmiennych, rozszalałych arterii kosmicznych, w straszliwy szum wahadła czasu, nastawiamy radiochwytacze dusz na płomienne nakazy słów nieznanego prawa. Prawo Wszechświatów jest imię jego...” (77). W cytacie mowa o badaniach astronomicznych, a zarazem o dociekaniach teologicznych.
- *zwierzoczek* – gatunek pierwotnych ludzi żyjący na Księżycu: „Po szturmach atletycznych zwierzoczków do ludzkich warowni górskich i drewnianych osad, mrowia dzikusów polarnych wynurzają się z otchłani biegunowej nocy” (82).

3. Neologizmy frazeologiczne:

- *długość istoty ludzkiej* – używana w Asaras miara długości równa jednemu metrowi: „Krater Abry ma blisko 100 000 długości istoty ludzkiej, a 70 000 szerokości” (3) – daje to pojęcie o niskim przeciętnym wzroście mieszkańców Księżyca.
- *długość człowieka* – używana w Asaras miara długości równa jednemu metrowi: „Stalowe czerpaki o ramieniu na dwieście długości człowieka wynurzyły się z ognistych kotłów

z płynnym metalem i zamachnęły się poprzez całe niebo, wyrzucając automatycznie płomienne hausty w kierunku wroga (3).

- *waga człowieka* – używana przez Księżyczan miara wagi: „Naboje piroksylinowe o wadze tysiąca ludzi z głuchym zgrzytem przetaczały się przez powietrze” (89).
- *plócienny domek* – inne, zapewne okazjonalnie używane określenie namiotu¹⁰: „całe miasteczko białych, plóciennych domków wskazywało na miejsce postoju rezerw pozafrontowych” (42).

4. Neosemantyzmy

Tego typu innowacje wprowadzane przez Brauna bywają dość oryginalne i czasem wymagać będą komentarza. Źródłem weryfikacji będzie Słownik języka polskiego Witolda Doroszewskiego gromadzący słownictwo z odpowiednio długiego okresu, a w niezbędnych przypadkach – także *Słownik warszawski* Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwiedzkiego z 1902 r. Interpretatorowi, który nie planuje teraz bardzo dokładnych badań, przyjdzie się jednak pogodzić z faktem, że często nie wiadomo będzie, czy neosemantyzm Brauna rzeczywiście jest znaczeniową modyfikacją wyrazu odnotowanego w słowniku, czy może jest odwrotnie i mamy do czynienia z sytuacją, kiedy pisarz tworzył neologizm nieświadomy, że jedynie przydaje nowe znaczenie jednej z dawnych form językowych. Niektóre modyfikacje mogą też być skutkiem przypadku lub błędu.

- *ciskacz płynnego ognia* – stacjonarny miotacz ognia: „Ściągano ze stanowisk proce elektryczne, miotacze strzał stalowych i ciskacze płynnego ognia” (49). Doroszewski notuje słowo „ciskacz” w znaczeniu wozak, robotnik pracujący w kopalni przy transporcie urobku wózkami kopalnianymi – tu formy tego słowa używa się w celu nazwania militarnego urządzenia.

¹⁰ W czasach, gdy powstawała powieść, bardziej stosowne tu słowo „namiot” od dawna już było zdomowione w polszczyźnie.

- Ponadto sam „płynny ogień” oznacza tu „płyn, który się pali” i można go kwalifikować jako łączliwe wyrażenie metaforyczne.
- *głowonóg* – tyle co *mózgotwór*; istota rozumna, dawny mieszkaniec Księżyca o cechach dalej wymienionych we fragmencie: „Głowonogi... – rzekł spokojnie Lori-Dor. W olbrzymiej hali zalanej srebrno-popielatym światłem sterczały nieruchomo owe przerażające, promieniotwórcze banie, napełnione płynem, szarym, jak mętne mleko rozsiewającym niesamowitą, łagodną poświatę. Długie, rozwlekłe korzenie, o kabłąkowatych kształtach zwisały pękami u nasady tych bań świetlnych nieruchomo, jakby martwo. Czasem tylko jakiś słaby, leniwy wstrząs przebiegł po owych dziwacznych członkach głowonogich stworzeń. A pośrodku bań świetlnych błyszcząły punkty białe o tak straszliwym wytężonym blasku, że trzeba było spuszczać oczy, gdy padło na człowieka ich okropne spojrzenie. Nad głowami ludzi na metalowej płycie dzwoniący sztyft począł skandować jakieś dziwaczne depesze. Lori-Dor słuchał. – Powiadają, że one ocaliły laboratorium. Ich woła zahamowała wstrząs – rzekł” (179). Doroszewski definiuje go następująco: „*Cephalopoda*, gromada mięczaków morskich odznaczających się charakterystycznymi ramionami otaczającymi otwór gębowy i służącymi do chwytania zdobyczy”, a jako przykład znaczenia przenośnego cytuje: „W osobie jego zbierają się wszystkie nici tego potwornego głowonogu, co szpiegostwem i podjudzaniem [...] oplątał cały [...] kraj”. *Głowonóg* tak przenośnie użyty byłby więc odpowiednikiem przenośnie użytej ośmiornicy. Jeśliby uwzględnić w nowych słownikach polszczyzny leksykę fantastycznonaukową, należałoby na przykład do hasła „głowonóg” w *Wielkim słowniku języka polskiego* IJP PAN dodać z kwantyfikаторami „stare” i „rzadkie” drugie znaczenie rzeczownika *głowonóg* – jako fantastyczna istota rozumna i dalej wyliczenie cech.
 - *latawiec* – rodzaj samolotu startującego z pomocą rakiety, a następnie poruszanego siłą skrzydeł: „W długich na tysiąc długości ludzkich halach stały rzędami gotowe już latawce

jedno- dwu- i czteroosobowe, które zrzuciły z nieba w dół gazowe bomby” (29); „Latawiec poruszył raz i drugi szerokimi płachtami skrzydeł, zasyczał wprawiony w ruch motor i ptak sztuczny poszybował ze znakomitą szybkością wprost na południe. Skrzydła poruszały się miarowo i elastycznie w powietrzu, ostry dziób latawca wszywał się w przestrzeń iglicą” (34)¹¹; „mnogość opancerzonych latawców wyfrunęła ku fortyfikacjom Asaras” (95).

U Doroszewskiego znajdujemy definicję: „1. Zabawka dziecinna, zwykle klejona z papieru i puszczana na sznurku lub nitce w powietrze; 2. człowiek lubiący przebywać poza domem, włóczyć się, wałęsać, «latać» z miejsca na miejsce, próżnować; 3. (meteorologiczne) przyrząd (podobny do latawca – zabawki dla dzieci) mogący wznosić się, dzięki wykorzystaniu siły wiatru, do znacznych wysokości, wyposażony w urządzenia samozapisujące temperaturę, wilgotność, ciśnienie itp.; 4. przestarzała istota, przedmiot unoszący się w powietrzu, latający za pomocą skrzydeł lub odpowiedniego mechanizmu; samolot, szybowiec” – tu przykład z *Urody życia* Żeromskiego: „Od jednego poruszenia sterowniczego koła podnosiły się lub opuszczały skrzydła latawca”; 5a. dawne koń szybki w biegu, pędzący szybko, b. wg wierzeń ludowych latający zły duch”. Braun, mając do dyspozycji takie leksemy jak „aeroplan” czy „samolot”, woli archaiczne słowo „latawiec”. Charakterystyki techniczne desygnatu tworzą neosemantyzm powstały na bazie

¹¹ Szerszy opis: „Nabu wdział na siebie kostium lotniczy z przyrządem do oddychania zgęszczonem powietrzem i zajął miejsce w dwuosobowym latawcu. – Czy można jechać? – zapytał kierowniczy od motoru. – Jazda! Głuchy, stłumiony łoskot wybuchu zmiażdżył mu uszy na chwilę. Potężna eksplozja rakiety cisnęła aparat prawie pionowo w górę na wysokość jakichś stu długości ludzkich. Latawiec poruszył raz i drugi szerokimi płachtami skrzydeł, zasyczał wprawiony w nich motor i ptak sztuczny poszybował ze znakomitą szybkością wprost na południe. Skrzydła poruszały się miarowo i elastycznie w powietrzu, ostry dziób latawca wszywał się w przestrzeń iglicą” (34).

- starego, nieużywanego już określenia – wrażenie potęguje to, że jako eksperymentalny powstaje też „latawiec bez skrzydeł”¹².
- *pocisk* – 1. rodzaj załogowej maszyny latającej o napędzie własnym: „Zatrzasnęli drzwi, Elen stanęła przy kierownicy i statek poderwał się do lotu. – Gdzie jest twój pocisk? — spytała Elen. [...] Za chwilę latawiec wylądował obok pocisku Nabu i wszyscy przenieśli się do wygodniejszej jego kabiny” (162); 2. niemożliwy załogowy statek kosmiczny wyrzeliwany (a nie startujący) z jakiejś wyrzutni lub armaty¹³ – a w świecie powieści Brauna z tzw. procy elektrycznej, czy też elektrycznej katapulty: „W górze, u sufitu, potężna tarcza o średnicy dwunastu długości człowieka nabita guzami przedziwnych śrub, głowni i kół zębatych. Była to zatrzaśnięta kłapa katapulty. A pod nogami ludzi otwierała się na środku komnaty studnia o równie wielkiej średnicy. Z otworu jej sterczał w górę stożkowaty dziób kolosalnego pocisku (178); 3. przedmiot wyrzucany lub wyrzeliwany z broni: „Na szanice i warownie ludzi Asaras leciała istna nawałnica pocisków z proc elektrycznych, z miotaczy strzał i ognia, z rur wyrzucających elektryczne bomby i ciecz ognistą

¹² *specjalnego systemu latawiec* – stworzona przez inżynierów Asaras maszyna latająca przypominająca raketę kosmiczną (i jednocześnie samolot raketowy), mogąca latać w równikowych okolicach Księżyca prawie pozbawionych już atmosfery lub wzbijać się ponad nią: „Pojechał do warsztatów, gdzie pod doświadczonego okiem najlepszych inżynierów budowano specjalnego systemu latawiec [...]. Uderzał od razu brak skrzydeł i kształt jego przypominający walcowaty kadłub pocisku, o stożkowatym dziobie. Hermetycznie zamykające się ściany tego latającego potwora zbudowane były z najtwardszego aliażu metali” (127). Tego typu aparat poruszał się swego rodzaju olbrzymimi skokami.

¹³ W tym znaczeniu używa też słowa „pocisk” Żuławski w *Na srebrnym globie*: „Na wybrzeżu Afryki, dwadzieścia kilka kilometrów od ujścia Konga, zionął otwór obszernej, gotowej już studni z lanej stali, która miała za kilkanaście godzin wyrzelić na Księżyc pierwszy pocisk z zamkniętymi w nim pięcioma śmiałkami” (J. Żuławski, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*, Kraków 1987, s. 3). W takim statku kosmicznym załoga zginęłaby podczas startu z powodu przeciążenia.

(89)¹⁴, 4.¹⁵ przedmiot rzucony w walce, aby porazić przeciwnika: „jakiś jasny, cienki przedmiot wyleciał spoza dalekich głazów i upadł o parę kroków od ludzi [...] Lori-Dor ostatkiem sił podbiegł ku niemu i wziął w rękę ów przedmiot. – Oszczep kamienny – stwierdził. [...] Drugi pocisk mignął pomiędzy głazami i palnął tak silnie w kamień u stóp inżyniera, że ten rozprysnął się i żwirem obsypał obydwu” (141–142).

Doroszewski wyróżnia trzy znaczenia: 1. wszelki przedmiot rzucony w walce, bitwie itp. dla zadania ciosu; 2. najważniejsza część składowa naboju przeznaczona do rażenia celu; 3. przestarzałe rzucenie czego, ciśnięcie, z przykładem: „ileż prosiąt, zdybanych w zbożu kuleje od pocisku kamienia”. Jak widać, pierwsze dwa znaczenia występujące u Brauna nie zostały uwzględnione, choć kontynuował on tradycję Żuławskiego. Podobna sytuacja jest w *Wielkim słowniku języku polskiego* Żmigrodzkiego.

- *skrzydlak* – to samo co latawiec: „Armie patrzyły zdumione na bój napowietrzny, który trwał tak długo, aż zbiorowiska ogromnych skrzydlaków rozprysły się” (95).

Tym razem mamy już do czynienia z ewidentnym przykładem neosemantyzmu, który Doroszewski definiuje następująco: 1. owoc lub nasienie niektórych drzew z błonkowatymi wyrostkami w rodzaju skrzydełek, które ułatwiają przenoszenie owocu przez wiatr; 2. sęki podłużne występujące parami na powierzchni tarcicy iglastej. Możliwe jednak, że Braun słowa „skrzydlak” w znaczeniach wyszczególnionych u Doroszewskiego nie znał i stworzył po prostu neologizm od słowa „skrzydło”.

¹⁴ Znaczenia nr 3 i 4 nie są oczywiście neosemantyzmami.

¹⁵ Dodam, że u Brauna wystąpił także rzadki homonim pocisk, znaczący tyle co przycisk: „Wobec tej groźby Nabu pchnął pocisk regulatora w górę, co dało mu za chwilę możliwość zaobserwowania niezwykłego widowiska” (165) – chodzi o przycisk regulatora wysokości lotu, przy czym ta możliwość występuje tylko raz i nie wiadomo, czy nie mamy do czynienia z językowym błędem. Z drugiej strony Doroszewski notuje czasownik „pocisnąć”, używany w znaczeniu przycisnąć.

- *zwierciadło* – 1. urządzenie wychwytyjące promienie słoneczne i zmieniające je w energię ciepłą: „Zwierciadła porozrzucane tu i ówdzie po równinie chwytały promienie słoneczne, aby choć część żaru ukraść słońcu i przenieść podziemnymi przewodami do zbiorników ciepła u stóp Gór Lodowych” (38); Oto pole słoneczne, na którym zwierciadła wklęsłe chwytają w południe zabójcze dla nas promienie słońca, by je tam pod ziemią w specjalnie skonstruowanych przetwórnjach zamienić na życiodajny prąd...” (31); 2. urządzenie optyczne mogące rejestrować i przenosić wizerunki na odległość: „Zwierciadła przynoszące obrazy na wielkich przestrzeniach” (29).

Zwierciadła odbijają promienie słoneczne, a nie wychwytyują je – chociaż w przypadku zwierciadła wklęsłego, używanego na przykład przez laryngologów, jednocześnie koncentrują wiązkę światła, aby oświetlała wnętrze ucha lub nosa. Natomiast z przenoszeniem obrazów za pomocą luster mamy do czynienia np. w peryskopie. Kwalifikacja tego leksemu jako neosemantyzmu jest więc niepewna, bo być może Braun dokonał tylko fantastycznego spotęgowania realnych możliwości zwierciadeł.

Ciekawą odmianą neosemantyzmów są słowa wykreowane w ten sposób, że formy leksemu o ogólnym znaczeniu użyte zostały do stworzenia leksemów o znaczeniu bardziej wyspecjalizowanym. Ponieważ jednak znaczenia te przybrały już (albo miały niedługo przybrać) swoje własne formy wyrazowe, Braun tym sposobem tworzył niejako synonimy.

- *kierownica* – przyrząd do kierowania statkiem powietrznym: „Gdy się ocknęłam, przypomniałam sobie zaraz wszystko i wzięłam bez namysłu za kierownicę. Och, naszukałam się ją was, naszukałam” (163).

Słownik warszawski wprowadza definicję: 2a. pręt żelazny pod kołowrotem na nasadzie (u wozu); 2b. regulator w pługu. Doroszewski rejestruje znaczenie doskonale nam znane: „urządzenie służące do kierowania pojazdem – samochodem, rowerem, traktorem”. Biorąc pod uwagę, że w okresie pisania

powieści samochody były już częste, możemy założyć, że i słowo „kierownica” zapewne zaistniało i to w znaczeniu takim jak u Doroszewskiego. Może i dlatego zostało wybrane przez Brauna, co wcale nie było oczywiste. Np. jeszcze na początku XX w. Żuławski urządzenie do kierowania ruchem swego jadącego po powierzchni Księżycy pojazdu określił dobrze zdomowionym w języku polskim słowem „ster” („Woodbell jest znacznie zdrowszy, rozmawia teraz z Martą, stojąc przy sterze”; Żuławski 24). A jednak pomysł Brauna się nie przyjął i dzisiaj mówimy raczej: „za sterami samolotu usiadł...”.

- *kierowniczy od motoru* – pilot (jeden z pilotów?) latawca¹⁶: „Czy można jechać? – spytał kierowniczy od motoru. Jazda! [...] Potężna eksplozja rakiety cisnęła aparat prawie pionowo w górę” (32); „Nabu polecił kierowniczemu obniżyć nieco lot, bo rozrzedzone na tak znacznej wysokości powietrze nie pozwoliło wprost płucom oddychać” (41).

Słownik warszawski nie rejestruje tego leksemu jako rzeczownika osobowego. Doroszewski co prawda odnotował go, ale w znaczeniu bardzo specjalistycznym: „kanonier obsługujący dział” – przy czym uważa ten wyraz za rzeczownikowe użycie przymiotnika. Stąd wniosek, że „kierowniczy” może być próbą stworzenia neosemantyzmu, gdyż Braun – jako biorący udział w wojnie roku 1920 – mógł to słowo znać w jego militarnym znaczeniu i później wykorzystać do nazwania jednego z członków załogi „latawca”. Tajemnicą pozostaje, czy mieli istnieć inni „kierownicowie” niż „od motoru”.

¹⁶ Braun używa także słowa „lotnik”: „Gdy Nabu powrócił z rady wojennej na swoją kwaterę, wezwał do siebie oczekujących już od dawna nań ludzi. Było to pięciu lotników królewskich, którzy brali udział w pościgu za Amir-Kiwi” (125). Wydaje się zatem, że „kierowniczy od motoru” jest jakimś pomocniczym pilotem o wąsko wyspecjalizowanej funkcji, np. jak nawigator w bombowcu w czasach II wojny światowej, który był pilotem/lotnikiem dlatego, że należał do załogi bombowca, a nie dlatego, że kierował maszyną.

- *kostium* – izolujący od otoczenia ubiór ochronny, tyle co dzisiejszy skafander: „próżnia bezpowietrzna, która by śmiałka chcącego bez kostiumu stawić jej czoło, zadławiła natychmiast” (151); „ochronne tkaniny ich kostiumów nieprzepuszczających promieni słonecznych” (160); „Nabu wdział na siebie kostium lotniczy z przyrządem do oddychania zagęszczonym powietrzem i zajął miejsce w dwuosobowym latawcu” (34); „Będę poruszał się z wielkim trudem i z pomocą sztucznych środków mechanicznych, a kostium «nurka atmosferycznego» z maską do oddychania uchroni mnie od uduszenia i zatrucia, rozrzedzając i filtrując powietrze, i nie przepuszczając kwasu węglowego” (75).

Doroszewski notuje znaczenia: 1. rodzaj ubrania damskiego składającego się z zakietu i spódnicy; 2. strój, ubiór specjalnego rodzaju używany tylko w pewnych sytuacjach, np. w teatrze, jako przebranie karnawałowe, w sporcie; dawne: w ogóle ubiór. Braun do tego drugiego znaczenia wprowadza cechy, które dzisiaj właściwe są skafandrom. Ponieważ *Słownik warszawski* leksemu „skafander” nie notuje (pojawia się on dopiero u Doroszewskiego), nie używa go też Żuławski (w *Na srebrnym globie* pojawia się „powietrzochron” i – w cudzysłowie – „ubranie nurkowe”). Wygląda na to, że Braun, nie mogąc znaleźć nowego słowa, posłużył się dawnym słowem „kostium” – w znaczeniu ubiór (w ogóle), starając się wzbogacić jego treść.

- *szkła powiększające* – przyrząd do obserwacji na dużą odległość, typ lornety: „Aż w końcu, gdy już zwątpiłam zupełnie, ujrzałam przez szkła powiększające dwa nieruchome punkty” (163).

Doroszewski w haśle „szkło” dopiero jako czwarte – i dodając „zwykle w l. mn.” – podaje znaczenie: okulary, binokle, lornetka, luneta; także soczewki w okularach, lornetce itp. (czasem w wyrażeniu: szkła optyczne). Notuje także wyrażenie „szkło powiększające”, definiując je jako „soczewka lub układ soczewek skupiających zastosowany w taki sposób, że przedmiot umieszczony jest między ogniskiem soczewki a samą

soczewką; służy do zwiększania kąta widzenia obserwowanych przedmiotów; lupa”. Wygląda na to, że Braun dokonał kontaminacji dwóch wyrażeń „szkła optyczne” i „szkło powiększające”, popełnił zatem klasyczny błąd językowy. Mimo więc że pozornie nadał szkłu powiększającemu nowe znaczenie – bo ono powiększa obraz, a nie przybliża – to raczej nie umieściłbym takiego „neosemantyzmu” w słowniku, chyba że znalazłbym inne jego poświadczenia.

W krainie łączliwych wyrażeń

Kolejną grupą leksemów, które mogłyby się znaleźć w projektowanym słowniku polskiej leksyki fantastycznonaukowej, są osobliwe, dwu- i trzywyrazowe wyrażenia, które trudno uznać za frazeologizmy, bo przecież nie mają sensów niewynikających bezpośrednio ze znaczenia składających się na nie wyrazów – jak „krokodyle łyzy”, które ani nie są łyżami, ani nie roni ich krokodyl. Wyrażenia, które poniżej odnotowuję, składają się z leksemów, z których każdy jest zgodny ze słownikowym standardem i nie określa desygnatów fantastycznych, ale razem określają fantastyczną, tzn. nieistniejącą realnie całość. Są to na przykład:

- *międzyplanetarny wędrowiec* – ktoś podróżujący przez kosmiczną próżnię: „My, pierwsi międzyplanetarni wędrowcy, jednak powitajmy odważnie wielką macierz naszą Ziemię, nie tchórząc przed losem, jaki nas czeka” (184).
- *wóz międzyplanetarny* – statek kosmiczny: „Lori-Dor, woźnica międzyplanetarnego wozu, już nie żył” (187).
- *międzyplanetarne przestwory* – przestrzeń kosmiczna: „Pocisk Ar-Arasa oddala się błyskawicznie od księżycy w międzyplanetarne przestwory” (181).
- *katapulta elektryczna* – proca elektryczna: „Pod ziemią zakładano nitroglicerynowe naboje połączone przewodami z główną kwaterą min elektrycznych. Gdziekolwiek zdarzyły lufy straszliwe katapulty elektryczne, broniące fortyfikacji ziem” (48).

- *proca elektryczna* – 1. wyrzutnia pocisków międzyplanetarnych: „Za jakiś czas stalowoszary walec kolosalnej procy elektrycznej, uwolniony całkowicie spod brzemienia gruzów, sterczał już dumnie w niebo” (177); 2. rodzaj ciężkiej broni miotającej, inaczej – katapulta (ale zaopatrzona w lufę): „Wytwórnie katapult, których używały wojska Asaras, czyli wielkich proc elektrycznych wyrzucających pociski na odległość 30–50 kent” (29); „Lunął potworny huk straszliwych proc elektrycznych, wyrzucających piroksylinowe¹⁷ pociski z luf o 24 długościach ludzkich” (13); 3. odpowiednik każdej innej broni palnej; ręczna broń miotająca, miniaturyzacja wielkokalibrowych proc elektrycznych: „zbudził się gorączkowy gruchot proc długich i krótkich piechoty” (47).
- *wózek elektryczny* – „wskazał wodzowi mały, dwuosobowy wózek elektryczny, który powiózł ich z błyskawiczną szybkością w kierunku zachodnim” (29).
- *elektryczny pojazd* – główny środek komunikacji w Asaras, służący także celom militarnym: „Przybiegł Nabu w swoim lśniącym, elektrycznym pojeździe i zatrzymał się naprzeciw trybuny, pozdrawiając wodzów” (13); „ruszyły nieprzerwaną strugą sznury pojazdów elektrycznych” (14).
- *aparat elektryczny u drzwi* – elektryczny dzwonek do drzwi: „Aparat elektryczny u drzwi zadzwonił nieśmiało. – Kto? – zapytał Ar-Azas” (63).
- *elektryczny wóz* – główny środek komunikacji w Asaras, służący zwłaszcza celom militarnym: „To dzwoniły straże na dworcach odjazdowych, na znak, że transporty elektrycznych wozów wyruszają w podróż na południe” (9).
- *elektryczna bomba* – pocisk, który wybucha wskutek zjawisk wiążących się z elektrycznością: „Na szańce i warownie ludzi

¹⁷ „Piroksyлина – bawełna strzelnicza, oczyszczona bawełna, nasycona mieszaniną kwasu siarczanego z dymiącym kwasem azotnym, używana jako materiał wybuchowy (rozpuszczona w eterze lub alkoholu ma zastosowanie w medycynie i fotografii jako kolodium” (M. Arct, *Słowniczek wyrazów obcych*, Warszawa 1899).

Asaras leciała istna nawałnica pocisków z proc elektrycznych, z miotaczy strzał i ognia, z rur wyrzucających elektryczne bomby i ciecz ognistą” (89).

- *elektryczne oko* – zapewne rodzaj reflektora: „Zbliżyły się na czterech żelaznych łapach mechanicznych potężne płyty trójkątne, w pośrodku których łyskało oślepiającym blaskiem elektryczne oko szperające pasem ruchomego światła po równinie” (90).
- *mina elektryczna* – zapewne przeznaczony do celów wojskowych ładunek wybuchowy odpalany elektrycznie: „Pod ziemią pozakładano nitroglicerynowe naboje połączone przewodami z główną kwaterą min elektrycznych” (40).
- *elektryczny pociąg* – pociąg napędzany energią elektryczną, środek transportu używany w Asaras: „Latawiec gnał z szybkością z cztery razy większą od szybkości elektrycznego pociągu” (41).
- *okręt elektryczny* – okręt o napędzie elektrycznym: „na ciemnej wodzie [...] leżały nieruchomo [...] imponujące rozmiarami stalowe okręty elektryczne budowane dla celów wojennych” (40).
- *łódź elektryczna* – łódź poruszana siłą elektryczności: „Nadpływały wciąż ogromne wojenne i handlowe okręty z Ibal, całe stada małych stateczków i łodzi elektrycznych, wioząc dumnych kupców i bogaczy Pobrzeża oraz pstrą biedotę rolników i robotników pozbawionych naraz domu i dobytku, i rzuconych na pastwę losu” (122).
- *elektryczny ochładzacz* – elektryczne urządzenie o bardzo dużej wydajności ochładzające temperaturę w pomieszczeniu: „Żar przepalał nawet ochronne tkaniny ich kostiumów nieprzepuszczających promieni słonecznych. Ochładzacze elektryczne przestawały funkcjonować, zużyte wytężoną pracą, tlenu w zbiornikach nie dostawało już, bo piersi ludzi zbyt gwałtownie wobec straszliwego wyczerpywania i upału wchłaniały go w obolałe płuca” (160).
- *statek gazowy* – jeden z typów statków używanych przez mieszkańców księżycowego Asaras, o napędzie gazowym:

„Na ciemnej, nasyconej jakby płynną farbą płaszczyźnie wody, leżały nieruchomo małe drewnienka statków żaglowych i gazowych” (40).

- *statek niebieski* – machina latająca: „Patrzył, jak statek niebieski opadał ku powierzchni globu i znikł za kominami kraterowych turni na prawo” (15).
- *maska przeciwmroźna* – maska ogrzewająca, konieczna przy księżycowych mrozach: „Mimo masek przeciwmroźnych, mimo rezerwuarów powietrza na piersiach, ta okropna, rozpaczliwa służba żołnierska jest piekłem” (45).

Doroszewski notuje słowo „przeciwmroźny” w haśle: „techn. płyn przeciwmroźny – nie zamarzający płyn do chłodnicy”. Zakres przymiotnika „przeciwmroźny” użytego przez Brauna wydaje się zatem nieco szerszy.

- *stacja radioaktywna* – silna radiostacja: „Stacje radioaktywne. Spójrz pan uważnie, Nabu, bo to niezmiernie ciekawy widok. Istotnie, wóz mijał co moment niebotyczne słupy stalowe, od których szczytów biegły promieniście ku ziemi druty. Robiło to wrażenie jakiegoś potwornego, niezwykłego lasu” (30).

Kształt opisywany przez Brauna odpowiada ówczesnej antenie radiowej¹⁸. Natomiast użycie przymiotnika „radioaktywny” można wiązać ze starymi znaczeniami słowa, z którymi zaznają *Słownik warszawski*. Zdefiniowano tam „radioaktywne

¹⁸ W 1902 r. osiągnięto łączność radiową na odległość 1700 km, a projektowane i budowane anteny wyglądały przykładowo tak: „Antena miała kształt odwróconej piramidy o podstawie kwadratowej, której ściany utworzone były z bardzo wielkiej ilości drutów. Te cztery ściany przytwierdzone były u góry w narożnikach do drewnianych wież, każda o wysokości 65 m, jako też do poziomych przewodów łączących wieże ze sobą. Dolny koniec tej odwróconej piramidy był połączony z liną drucianą, która przez dach budynku wchodziła do sali aparatuwej. Każdy bok powierzchni zajmowanej przez cztery piramidy wynosił 64 m, a do siatki czterech ścian użyto 400 drutów” (H. Machalski, *Telegraf bez drutu*, Lwów 1905, s. 67–68). Braun być może widział już bardziej zaawansowane anteny, ale owe „słupy stalowe, od których szczytów biegły promieniście ku ziemi druty” zapewne nadal stanowiły niezbędne elementy konstrukcji.

ciała” albo „związki chemiczne” jako „ciała albo związki posiadające zdolność wydawania światła bez widocznego ubytku ich masy”, a pochodne rzeczowniki „radiofon” i „radiofonia” jako „przyrząd do wywoływania dźwięków przez bezpośrednie działanie światła” i „przesyłanie dźwięków za pomocą światła”. Nie wiadomo, na ile zaawansowana była wiedza politechniczna pisarza, ale być może przypominała wiedzę redaktorów słownika ani nierozróżniających światła i promieniowania różnych rodzajów, ani niewiedzących o fatalnych skutkach promieniotwórczości, aż za dobrze już znanych w latach powstawania słownika Doroszewskiego – wiedza o nich wpłynęła na zawężenie zakresu treści słów „radioaktywność”, „radioaktywny” i ukształtowanie ich dzisiejszych znaczeń. Dla Brauna więc znaczenia słów „radioaktywny” i „radiowy” niewiele mogły się różnić.

- *radio* – 1. radiostacja (lub telefon?): „Radio odezwało się... – Z miasta Ibal... Trzęsienie ziemi... Wybuch krateru Abra. Asar w gruzach... U nas połowa miasta zniszczona... Morze wylało i zatopiło Pomorze... Nabu osłabł i odrzucił słuchawkę” (98); 2. wiadomość przesłana przez radio: „Czy można lądować? – wysłał Nabu radio do zaprzyjaźnionych Timrów” (168).
- *stacja radiowa* – placówka utrzymująca łączność radiową lub telegraficzną: „Stacja radiowa na Dworcu Południowym, jedyna, która ocalała dotąd, otrzymała wieść z zachodu” (102).
- *aparat radio* – nadajnik lub odbiornik tzw. telegrafu bez drutu: „Nabu z tarasu na pałacu wielkorządcy Południa posyłał aparatem radio rozkazy, otoczony przez wodzów podwładnych” (119); „Na całym obszarze kraju zajętego przez wojowniczych zdobywców jęczały aparaty głosowe, stukało radio, przynosząc druzgocące wieści” (174).
- *aparat radiowy* – *aparat radio*: „Wtedy na rząd i lud kraju Asaras padł lęk. Fale radiowe poniosły owe ponure wieści o klęsce i odwróceniu do wszystkich miast i świątyń i pałaców” (93).
- *aparat głosowy radio* – coś w rodzaju radiotelefonu: „To jest bezcelowe – posłał głos aparatem głosowym radio do wlokącego się

- z tyłu za nim inżyniera” (141). Obaj porozumiewający się są w hermetycznych skafandrach.
- *aparat głosowy* – telefon: „Na całym obszarze kraju zajętego przez wojowniczych zdobywców, jęczały aparaty głosowe, stukąło rado, przynosząc druzgocące wieści” (174); „Aparat głosowy zabrzączał. – Co? – zapytał Nabu. – Tak? Zmieniają pozycję? Proszę podać cyfry. Z obserwatora na Białej Górze dawano znać o ruchach barbarzyńców. Nabu zabrzączał aparatem do baterii proc, liczba 12” (46).
 - *aparat przewodzący głos ludzki* – rodzaj telefonu połączonego (przewodowo?) z głośnikiem: „Nabu komenderował spokojnie z ustami przy otworze aparatu przewodzącego głos ludzki – stalowa tuba, umieszczona tuż nad głowami żołnierzy, powtarzała donośnie te rozkazy” (44). Także określenie skrótowe: *aparat przewodzący głos*.
 - *słup radio*¹⁹ – zapewne maszt radiowy: „Ponad obalonymi kłocami świątyń i pałaców, nad sterczącymi kominami żelaznobetonowych fabryk, nad lasem masztów stalowych i słupów radio pochyłonych, przegiętych tragicznie nad oceanem pustki i gruzowiska przelatywał Nabu, poszukując resztek cudownego pałacu kapłana Sar” (111).
 - *fala radio* – fala radiowa, tu depesza: „posyłali falę radio jedną za drugą do stolicy” (97); „Słudzy jego i przyjaciele pozostawili go bez wieści, na fale radio wysyłane na północ, nie otrzymywał odpowiedzi” (150); „Wtedy na rząd i lud kraju Asaras padł lęk. Fale radiowe poniosły owe ponure wieści o klęsce i odwrócie do wszystkich miast i świątyń i pałaców” (91).
 - *zwierciadła przenoszące obrazy* – rodzaj środka łączności: „Wytwórnice chemiczne najrozmaitszego rodzaju – wyliczał z kolei Amar-At [...] – Chemiczne wytwarzanie pokarmów skondensowanych. Zwierciadła przenoszące obrazy na wielkich

¹⁹ Dziś – słupy radia. Słowo „radio”, wówczas jako stosunkowo niedawne zapożyczenie, nie jest tu jeszcze odmieniane. Zapisywano je „radjo” – także w derywatach typu „radjowy”, „radjochwytny”.

- przestrzeniach. Teleskopy. Maski przeciwmroźne. Sztuczne oziębiacze powietrza” (29).
- *koncentrator zgęszczonego powietrza* – kolejny środek bojowy armii Asaras: „Wszystkie koncentratory zgęszczonego powietrza, baczność! Salwa! – krzyknął Nabu do aparatu. [...] z 260 zbiorników zgęszczonego powietrza runęło 260 trąb powietrznych i zdało się, jakby to Księżyc cały odetchnął głęboko [...] I stało się tak, jakby to huragan jakiś zdmuchnął kilkadziesiąt pułków atakującej piechoty Dar” (94).
 - *tuba – miotacz wiatru* – dysza ochładzacza atmosfery: „tuby – miotacze wiatrów otwierały ku niebu bezmyślnie ciemne paszcze” (109).
 - *machiny do ochładzania powietrza* – potężne urządzenia służące do chłodzenia powietrza w czasie księżycowego dnia: „I tu widać było owe maszyny do ochładzania powietrza i sztuczne rezerwuary wody rozprowadzanej po całej tej krainie rurociągami z wielkich zamkniętych basenów” (42). Zob. *ochładzacz atmosfery*.
 - *ochładzacz atmosfery* – jedno z urządzeń klimatyzacyjnych, których zespoły mogły w skali globalnej w czasie księżycowego dnia obniżać temperaturę powietrza: „Poczynęły funkcjonować ochładzacze atmosfery, stojące wzdłuż dróg, we wsiach i na polach. Potężne tuby otwierane mechanicznie pod niesłychanym ciśnieniem wyrzucały w przestrzeń huczące dmuchy wiatrów sztucznych” (37).
 - *oziębiacz powietrza* – maszyna do ochładzania powietrza: „Wytwórnice chemiczne najrozmaitszego rodzaju – wyliczał z kolei Amar-At [...] – Chemiczne wytwarzanie pokarmów skondensowanych. Zwierciadła przenoszące obrazy na wielkich przestrzeniach. Teleskopy. Maski przeciwmroźne. Sztuczne oziębiacze powietrza” (29).
 - *ogrzewacz atmosfery* – jedno z urządzeń klimatyzacyjnych, których zespoły mogły w czasie księżycowej nocy w skali globalnej podwyższać temperaturę powietrza: „Piece, ogrzewacze

atmosfery wyrwane wraz z fundamentami z ziemi, sterczały martwo kłębami rur, zbiorników i drutów” (109).

- *rakiet wsteczna* – rodzaj silników hamujących, chroniących przy lądowaniu załogę kosmicznego statku: „Peł jego zahamuje nieco gęsta atmosfera i potężne eksplozje rakiet wstecznych. Zresztą dziób statku zaopatrzony jest w sprężynowy ochraniacz, a wewnątrz wyłożone miękkim materacem. Wstrząs może mimo to być bardzo wielkim, ale nie zabije mnie z pewnością” (74).
- *czerpak energii z wulkanu* – „To są już zbyt skomplikowane rzeczy, byś ty je, panie, potrzebował zgłębiać i słyszeć. Tam znajduje się (ale ty panie nie zrozumiesz tego) czerpak energii z wulkanu Abra oraz przyrządy spożytkowujące wstrząśnienia skorupy globu” (32).
- *machina wyrzucająca naraz tysiąc strzał stalowych* – urządzenie naziemne służące ostrzeliwaniu wojsk przeciwnika: „wyrabiano owe niszczące maszyny wojenne wyrzucające naraz tysiąc strzał stalowych²⁰, zakończonych cienko jak igły, które spadając, siały śmierć i zniszczenie” (29).

Podane przykłady kreują poczucie fantastyczności świata przedstawionego w różnoraki sposób. Na przykład cały zestaw wyrażeń z leksemem lub częstką „radio”: „radio”, „stacja radiowa”, „aparat radio”, „aparat radiowy”, „aparat głosowy radio”, „fala radio”, „fala radiowa”, „radiofon”, „radiofonia” służy – że się tak wyrażę – do działań maskujących. Na początku lat dwudziestych w Polsce radio było w powijakach. Wystarczy powiedzieć, że pierwszą polską regularną audycję radiową nadano dopiero 1 lutego 1925 r., pierwszy program polskiego radia rozpoczął nadawanie rok później – przedtem była to domena wojska, radioamatorów i zapaleńców²¹. Przy

²⁰ W czasie I wojny światowej zrzucono podobne pociski, jednak przypuszczalnie nie aż tyle naraz z jednego samolotu. Natomiast nie słyszałem, aby istniała tego typu artyleria.

²¹ Zob. D. Grzelewska, *Historia polskiej radiofonii w latach 1926–1989*, w: *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*, red. D. Grzelewska i in., Warszawa 1999, s. 176.

tym radiem bardzo się wtedy interesowano²². Braun znanym już od lat urządzeniom nadał nazwy kojarzące się z tą nowością, choć do dyspozycji miał dobrze utrwalone w polszczyźnie leksemy. *Słownik warszawski* notował wiele określeń związanych z dobrze rozwiniętą na polskich terenach telegrafią: „telegraf”, „telegraf optyczny” (także: elektryczny, wskazówkowy, igiełkowy, piszący, kopiujący, czyli elektrochemiczny²³, podwodny, wielokrotny, bez drutu²⁴), „telegraficzny” (np. słupy telegraficzne, depesza telegraficzna), „telegrafista”, „telegrafika”, „telegrafować”, „telegrafowanie”, „telegram” itd. Braun tych słów unikał i w rezultacie dziedzinę dobrze obecną w ziemskich realiach uczynił czymś niezwykłym – tylko na mocy szczególnego doboru słów.

W ramach tej samej leksykalnej polityki pisarz nie użył również świetnie znanych i powszechnie używanych leksemów: „telefon”, „telefonicznie”, „telefoniczny”, „telefonowy”, „telefonia”, „telefonistka”, „telefonowanie”, „telefonować” (wszystkie przykłady ze *Słownika warszawskiego*) – wymyślił za to wyrażenia „aparatus głosowy”, „aparatus przewodzący głos”, „aparatus przewodzący głos ludzki”, z których każde praktycznie dawałoby się zastąpić słowem „telefon”.

Narzucającą się i często stosowaną praktyką Brauna jest użycie wyrażen zawierających słowo „elektryczny”. Niekiedy połączenie tego słowa z innym powołuje do bytu fenomen zupełnie fantastyczny („kaptapulta elektryczna”, „proca elektryczna”), niekiedy – co prawda możliwe, ale w czasach pisania powieści być może nieistniejący („mina elektryczna”, „łódź elektryczna”, „okręt elektryczny”²⁵) lub niezwyyczajny („elektryczna bomba”, „elektryczne oko”), niekiedy zaś nazywa byt całkiem prozaiczny („elektryczna winda”, „lampa elektryczna”, „elektryczna latarka”, „machina elektryczna”, „elektryczny przewód”,

²² W 1924 r. mało kto miał w Polsce radiodbiornik, ale już zaczął wychodzić „Dwutygodnik dla Miłośników Radiotelegrafii i Radiotelefonii Radioamator” (zob. tamże, s. 175).

²³ Można nim było przysyłać rysunki.

²⁴ Czyli emitujący lub odbierający sygnał radiowy.

²⁵ W Internecie znalazłem wiadomość, że podobny statek Chińczycy zbudowali dopiero w 2017 r.

„elektryczny prąd”, „elektryczne baterie”, „piec elektryczny”, „wózek elektryczny”, „elektryczny pojazd”, „elektryczny wóz”, „elektryczny pociąg”, „elektryczny ochładzacz”). Może też w sposób sztuczny nazywać coś najzupełniej zwykłego („aparatus elektryczny u drzwi”²⁶). Uważam, że sens tych zabiegów w tym się mieści i do tego zmierza, aby za pomocą podobnego słownictwa budować w umyśle czytelnika wizję cywilizacji opartej na elektryczności jako na głównym źródle energii. Cywilizacja taka zdaje się i technologicznie bardzo zaawansowana, i różna od ziemskiej – znanej w latach dwudziestych XX w.

Ostatnią grupą wyrażen, które mimo użycia standardowego słownictwa budują u czytelnika poczucie fantastyczności swoich desygnatów, będą te hiperbolizujące. Czym innym jest przecież zwykły ogrzewacz w pomieszczeniu, a czy innym – „ogrzewacz atmosfery”. Wymienię jeszcze: „koncentrator zgęszczonego powietrza”, „tubę – miotacz wiatru”, „dmuch sztucznego wiatru”, „ochładzacz atmosfery”, „machiny do ochładzania powietrza”, „czerpak energii z wulkanu”, „maszynę wyrzucającą naraz tysiąc strzał stalowych”. Inne przykłady zawierały opisy przy hasłach.

W tym momencie w zasadzie kończą się możliwości rejestrowania leksyki allotopicznej czy fantastotwórczej. Poczucie fantastyczności nadal może być potęgowane, ale środkami fabularnymi: pojawiają się niezwykle wydarzenia, rozbudowane opisy niezwykłości, różni bohaterowie „nie z tej ziemi” itp. Ale nie jest to już zajęcie dla leksykografa, bo cóż on może wynotować z takiego na przykład niezwykłego opisu:

Ruszyły z okropnym, ścinającym krew w żyłach wrzaskiem pułki szarych, wysokich żołnierzy w maskach i pancerzach ochronnych, postępujące nieubłaganie naprzód łańcuchami szturmowymi, których było po czterdzieści i pięćdziesiąt w głąb, tak, że po trupach zmiażdżonych, rozerwanych i zmiecionych szły nowe wciąż i nowe. Z chrapaniem i spazmatycznym jakby szlochom jechały wśród nich straszne, stalowe wozy na cztery piętra wysokie, na podobieństwo

²⁶ Ewidentny przykład wyrażenia zbędnego, zważywszy, że *Słownik warszawski* notuje: „dzwonek elektryczny – w którym młotek wprawiany jest w ruch działaniem prądu galwanicznego” (dopisek przy hasle „dzwonek”).

ruchomych wież, najeżonych rurami ciskającymi śmiercionośne naboje. Zbliżały się na czterech żelaznych łapach mechanicznych potężne płyty trójkątne, w pośrodku których łyskało oślepiającym blaskiem elektryczne oko szperające pasem ruchomego światła po równinie. Z okrągłych otworów tych płyt wychylały się co chwilę w regularnych odstępach czasu czarne lufy, plując salwami zabójczych chlustów wrzących płynów. Długie, automatyczne węże, wydzielające gazy trujące, pełzały szybko naprzód, otulone tumanem gryzących zapachów. Czyniły one tak niesamowite wrażenie, że ludzie Asaras zakrywali oczy i uciekali w popłochu. A poza tymi węzami waliły naprzód, jak pochód olbrzymów, ciemne, dziwaczne maszyny piorące przed sobą, ziemię straszliwą harataniną wielkich cepów i młotów z taką piekielną siłą, że ziemia tryskała spod nich w górę na pięćdziesiąt „długości człowieka” (90).

Zapewne wynotuje: „łańcuch szturmowy”, „chlust”, „automatyczny wąż”, „elektryczne oko”, „haratanina”, „szperować”, „długość człowieka”.

Zakończenie

Czy po takim ćwiczeniu moje zmienne nastroje mają szansę się ustabilizować? Czy jest możliwe zestawienie słownika allonimów polskiej fantastyki naukowej przez jednego człowieka? Najprostsze wyliczenia wyglądają następująco: w liczącej 200 stron powieści Brauna znalazłem 68 wyrazów i wyrażeń, które mogłyby wejść do takiego słownika. Jeśli dodać 117 nazw własnych – to wypadaloby w sumie uwzględnić 185 allonimów. Przyjmuję, co prawdopodobne (bibliografia Bernackiego wymienia 226 utworów, Antoni Smuszkiewicz w swojej *Zaczarowanej grze* nie wyliczył nawet trzydziestu utworów osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych zbliżonych do późniejszej naukowej fantastyki), że zbieracz takiego słownictwa powinien uwzględnić około trzystu dzieł. Jeśliby zaś przyjąć – co zupełnie nieprawdopodobne – że wszystkie te książki pod względem językowej wynalazczości dorównają *Kiedy Księżyc umiera* (Braun był pod tym względem wyjątkowo twórczy), to nasuwa się wniosek, że taki słownik musiałby liczyć około 50 tys. haseł – co jest liczbą sporą, ale

nie kosmiczną, a przede wszystkim mało prawdopodobną. Sądzę że realnie skończyłoby się na jakichś 5 tys. haseł, a jeśliby nie brać pod uwagę nazw własnych – byłoby ich jeszcze mniej. Można by wówczas pomyśleć o sięgnięciu po nowszą twórczość spełniającą kryterium przynależności do SF. Nie zaliczałbym jednak do niej groteskowej twórczości Lema, a przynajmniej tej jej części, której przynależność do SF jest dla mnie wątpliwa (*Cyberiada. Bajki robotów*).

Jednak oprócz pracochłonności takiego przedsięwzięcia – zwłaszcza gdyby rejestracja allonimów do 1961 r. okazała się tylko pierwszym jego etapem – pozostałaby jeszcze jedna przeszkoda do usunięcia. Środowisko mogłoby przyjąć taki słownik niechętnie, gdyż wielu leksykografów uważa, że należy rejestrować tylko słownictwo dobrze utrwalone, na wszelkie okazjonalizmy patrząc z podejrzliwością (może poza tymi charakterystycznymi dla języka dzieł wielkich pisarzy). Osobiście sądzą, że pogląd ten pożyteczny był w czasach „przeddigilizacyjnych”. Teraz nie krępują nas już limity cennego papieru. A przede wszystkim, skąd wiadomo, które słowo czy zleksykalizowane wyrażenie (z tych świadomie utworzonych) upowszechni się i choć na chwilę wejdzie do systemu? Skąd wiadomo, czy już nie jest w nim obecne? Skąd wiemy, że ktoś danego słowa użyje lub nie użyje? A już z pewnością takich wątpliwości nie powinny wzbudzać słowa, które utrwalone są w tekstach książek, w szczególności tych wydanych w wielkich nakładach. Przekłady Johna Ronalda Tolkiena czyta na przykład już któreś polskie pokolenie, a w nowych słownikach polszczyzny (Bogusława Dunaja, Stanisława Dubisza, Mieczysława Szymczaka, Haliny Zgółkowej) poza WSJP Piotra Żmigrodzkiego wciąż próżno szukać słowa „krasnodud”²⁷. Z kolei słowo „wiedźmin” można znaleźć tylko w słowniku Zgółkowej, z kwalifikatorem „rzadkie”²⁸. Jeśli chodzi o słowa z tekstów mnie interesujących (o wiele rzsadsze), to szkoda nawet czasu na szukanie.

²⁷ Co ciekawe, w słowniku Doroszewskiego jest on cytatem z *Nocy i dni*. Jak widać, tłumacze Tolkiena dali temu słowu „drugie życie”.

²⁸ Według danych z internetowej encyklopedii fantastyki (<http://encyklopediafantastyki.pl>) i Wikipedii cykl Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie to już:

A jaka byłyby korzyść z takiego słownika? Sądzę, że spora – leksykon pokazałby, jak zmieniały się możliwości naszej wyobraźni, na rozwój jakich nauk liczyliśmy, myśląc o światach lepszych od naszego; a czego się baliśmy, myśląc o światach gorszych. Uważam, że w słownictwie tym jak w soczewce odbijały się ideologiczne mody i zmieniające nasze życie wydarzenia. Układ takiego dzieła powinien być tematyczny (oczywiście z indeksem alfabetycznym) i poniekąd gniazdowy.

Bibliografia

- Arct M., *Słownik wyrazów obcych 33000 wyrazów, wyrażen i przysłów cudzoziemskich*, Warszawa 1937.
- Bernacki P., *Polska literatura fantastyczna 1901–1945*, http://phc.uni.wroc.pl/bibliografie/fantastyka_show.php (dostęp 20.05.2021).
- Bobrek J., *Echa spenglerowskiej teorii upadku cywilizacji zachodnioeuropejskiej w prozie katastroficznej polskiego Dwudziestolecia – na przykładzie „Kiedy księżyc umiera” Jerzego Brauna i „Miasta Światłości” Mieczysława Smolarskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2006, Prace Literackie, XLVI.
- Bobrek J., *Wizje zagłady w literaturze*, Warszawa – Bielsko Biała 2013.
- Braun J., *Kiedy Księżyc umiera. Fantastyczna powieść z życia mieszkańców drugiego globu*, Kraków 1925.
- Chomik M., Krajewska M., *Od nominacji do kreacji, Rzecz o przekładzie neologizmów science fiction*, Toruń 2011.
- Dubowik H., *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz 1999.
- Grzelewska D., *Historia polskiej radiofonii w latach 1926–1989*, w: *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*, red. D. Grzelewska i in., Warszawa 1999.
- Handke R., *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969.
- Kajtoch W., *Jerzego Bronisława Brauna podróż na Księżyc*, w: *Zapisując świat w dziennikarsko-literackim pejzażu form, tematów, gatunków. Prace ofiarowane dr hab. Andrzejowi Kaliszewskiemu*, red. E. Żyrek-Horodyska, Kraków 2021.

osiem powieści, trzynaście opowiadań, parę gier komputerowych (w tym na telefon komórkowy), komiksy, serial Netflixa. Pierwsze opowiadanie powstało w 1986 r., a cykl jest w stałej sprzedaży od początku lat dziewięćdziesiątych. Słowo zapewne już tak rzadkie nie jest, a w dodatku promieniuje na inne języki – co najmniej na dwadzieścia, na które cykl przetłumaczono.

- Kłosińska K., *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, w: *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Katowice 1979.
- Koprowski P., *Obraz cywilizacji europejskiej w polskiej myśli katastroficznej lat dwudziestych XX wieku (Florian Znaniecki, Mieczysław Smolarski, Jerzy Bronisław Braun)*, „Ateneum Kapłańskie” 2013, nr 1.
- Krajewska M., *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Toruń 2006.
- Krajewski M., *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* [fragmenty], w: *Wokół «Doświadczynskiego»*. Antologia romansu i powieści, red. J. Jackl, Warszawa 1969.
- Krasicki I., *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki przez niegoż samego opisane. Na trzy księgi rozdzielone*, w: *Wokół «Doświadczynskiego»*. Antologia romansu i powieści, red. J. Jackl, Warszawa 1969.
- Machalski H., *Telegraf bez drutu*, Lwów 1905.
- Maj K.M., *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków 2019.
- Maj K.M., *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, Kraków 2019.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Słownik języka polskiego* („warszawski”), red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1902.
- Słownik języka polskiego*, t. 1–11, red. W. Doroszewski, Warszawa 1997.
- Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. wyd. drugie, poszerzone, Stawiguda 2016.
- Tambor J., *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*, Katowice 1990.
- Wasilewska K., *Status terminologiczny specjalistycznych jednostek leksykalnych w języku ogólnym i języku literatury fantastycznonaukowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach” 2014, t. 27.
- Wawrzyńczyk J., Wierchoń P., *300 tysięcy polskich słów. Indeks a fronte*, Warszawa 2016.
- Żuławski J., *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*, Kraków 1987.

Can the specific vocabulary of old Polish science-fiction works be of interest to a lexicographer?

Summary

The article poses the problem of the sense of including words characteristic of science fiction in Polish language dictionaries. It characterizes the vocabulary (based on Juliusz Braun's novel „When the Moon Dies”), and finally considers the possibility of creating a separate dictionary collecting lexis of this kind.

Słowa kluczowe: SF, leksykografia, Juliusz Braun, literatura polska XX w.

Key words: SF, lexicography, Juliusz Braun, Polish literature of the 20th century

PIOTR STASIEWICZ*

ORCID 0000-0002-0830-7619

Uniwersytet w Białymstoku

HISTERYCZNY REALIZM, FANTASTYKA, POSTMODERNIZM: NIEWYCZERPANY ŻART (*INFINITE JEST*) DAVIDA FOSTERA WALLACE’A

Wstęp

Infinite Jest Davida Fostera Wallace’a jest swoistym *opus magnum* literatury postmodernistycznej, w którym skupia się wiele cech typowych dla tej odmiany literatury¹. Powieść ta stawia czytelnika wobec niespotykanego w dziejach literatury doświadczenia, które wystawia na próbę zarówno jego przyzwyczajenia, jak i podstawowe cele przypisywane kontaktowi z literaturą. Została ona celowo zaprojektowana jako twór subwersywny, zrywający z tradycyjnymi

* Dr hab. PIOTR STASIEWICZ – zatrudniony w Zakładzie Literatury Antycznej i Staropolskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek: *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego* (Białystok 2012); *Modernizacje tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej* (współautor z Markiem Kochanowskim, Białystok 2013); *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantastyki* (Białystok 2016); *Sześć odcieni czerni. Szkice o klasykach powieści noir* (Kraków 2021) oraz artykułów poświęconych literaturze XVIII w., współczesnej fantastyce i grom wideo.

¹ Podstawową monografią powieści postmodernistycznej pozostaje w Polsce praca Roberta Wijowskiego *Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012. Z klasycznych książek poświęconych poetyce powieści postmodernistycznej wspomnieć należy monografie Briana McHale’a *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012 i Briana Nicola *The Cambridge Introduction To Postmodern Fiction*, Cambridge University Press 2009.

funkcjami literatury – co jest tendencją typową dla postmodernizmu. Z drugiej strony jest ona głęboko zakorzeniona w tradycji kulturowej, co sugeruje już jej tytuł – a to również jest znamienne dla postmodernistycznej strategii przetwarzania odwiecznych tematów kultury i konkretnych tekstów z historii literatury. *Infinite Jest* odczytywać można również jako ironiczny komentarz do współczesnej autorowi kultury, wpisujący się w znamienne dla postmodernizmu krytykę współczesności, pozbawioną jednak ideologicznego zaangażowania typowego dla niektórych odmian realizmu czy fantastyki naukowej.

Niniejszy artykuł ma charakter naukowego rekonesansu i nie rości sobie pretensji do wyczerpującego opisu wszystkich aspektów *Infinite Jest*, co w ramach krótkiego szkicu jest niemożliwe. Powieść Wallace’a wymaga podejścia co najmniej monograficznego; takie zresztą próby naukowego opisu podjęto już w nauce anglosaskiej². Zamiast tego, śladem wielu już istniejących „przyczynkarskich” rozpraw poświęconych twórczości Davida Fostera Wallace’a, omówiony zostanie tu jeden tylko aspekt – oscylowanie między realizmem i fantastyką oraz typowe dla postmodernizmu wykorzystanie strategii zapożyczonych z innych odmian literatury do zbudowania mniej lub bardziej ironicznej wypowiedzi literackiej, która mówi w sposób niemal metaforyczny o tym, o czym „czyste” odmiany literatury mówią wprost.

Cechy szczególne

Ponieważ powieść Wallace’a dopiero niedawno została przetłumaczona na język polski,³ a krążące na jej temat informacje są niepełne

² Wymienić tu należy przede wszystkim prace: S. Burn, *David Foster Wallace’s „Infinite Jest”: A Reader’s Guide*, New York – London 2003 i G. Carlisle, *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace’s „Infinite Jest”*, Hollywood 2007.

³ Pisząc niniejszy tekst przed ukazaniem się polskiego przekładu, korzystałem z oryginału angielskiego, stąd też dla wygody wywodu posługuję się oryginalnym tytułem powieści. Polski przekład (David Foster Wallace, *Niewyczerpany żart*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2022) ukazał się we wrześniu 2022 r., już po napisaniu niniejszego tekstu i na jego podstawie przytaczam polskie odpowiedniki wymyślonych przez Wallace’a lub przywoływanych przez niego określeń. Podstawą cytowania

bądź też mylące, koniecznym wydaje się przedstawienie choćby szkicowej charakterystyki tego utworu przed przystąpieniem do jego głębszej analizy⁴. W największym uproszczeniu „akcja” *Infinite Jest* (cudzysłów pojawia się tu nie bez powodu) osadzona jest w nieodległej przyszłości na terenie bostońskiej szkoły sportowej pełniącej jednocześnie funkcje elitarnej prywatnej szkoły średniej oraz ośrodka treningowego przygotowującego przyszłych uczestników transmitowanych na cały świat rozgrywek tenisowych. Jej założycielem był nieżyjący już James Incandenza – z wykształcenia optyk, z zamiłowania filmowiec amator. Jest on ojcem trzech synów: Hala, który jest *de facto* protagonistą powieści i uczniem Enfield Tennis Academy; Mario, który również przebywa w Bostonie, ale ze względu na upośledzenie fizyczne i częściowo umysłowe nie ma statusu ucznia, oraz najstarszego Orina, który jest zawodowym sportowcem – *punterem* w drużynie futbolu amerykańskiego Arizona Cardinals. Incandenza jest autorem wielu eksperymentalnych amatorskich filmów, w tym kolejnych wersji swego *opus magnum* zatytułowanego *Infinite Jest*, którego ostatnia wersja okazuje się tak udana, iż potencjalny widz zapada w trakcie seansu w graniczący z rozkoszą katatoniczny stan odrętwienia prowadzący w efekcie do śmierci każdego, komu uda się ten film obejrzeć. Poszukiwanie oryginału (*master copy*) śmiertelnie niebezpiecznego filmu staje się główną osią powieściowej intrygi, w którą w ten czy inny sposób zaangażowani są wszyscy – nader liczni – bohaterowie powieści.

jest elektroniczna wersja książki – pozycję w tekście podaję jako procent całości w formacie strona / ogólna liczba stron.

⁴ Najlepszym tego przykładem jest hasło w polskiej Wikipedii poświęcone Wallace’owi (*Infinite Jest* wciąż, w czerwcu 2022, nie ma własnego hasła), w którym można przeczytać, że najważniejsza powieść amerykańskiego pisarza „dzieje się w Bostonie w niedalekiej przyszłości (wobec roku 1996, czyli daty publikacji powieści) i porusza szereg tematów dotyczących kultury popularnej, problemów współczesnej cywilizacji, globalizacji, reklamy, ekologii. Tytuł pochodzi z Hamleta. Sztandarowa powieść epoki clintonowskiej”, https://pl.wikipedia.org/wiki/David_Foster_Wallace (dostęp 28.06.2022).

Najbardziej uderzającą cechą światotwórczej strategii autora *Infinite Jest* jest niejednoznaczność. Trudno tu bowiem dokładnie określić wiele podstawowych kategorii literackich, za pomocą których zwykło się charakteryzować dzieła epickie – takich jak przynależność gatunkowa, fabuła, bohaterowie czy świat przedstawiony. Choćby sprawa najbardziej podstawowa: czy *Infinite Jest* to powieść realistyczna? Opisane tu wydarzenia rozgrywają się w konkretnej przestrzeni Bostonu w stanie Massachusetts, a umieszczanie różnych fikcyjnych postaci czy instytucji w świecie skądinąd dobrze znanym zarówno autorowi powieści, jak i czytelnikowi mieści się w konwencji fikcji literackiej kojarzonej z realizmem. Z drugiej strony akcja rozgrywa się bez wątpienia w trudnej do dokładnego określenia przeszłości, w której Stany Zjednoczone Ameryki już nie istnieją – z tego powodu powieść Wallace’a pojawia się na listach najważniejszych dzieł *science fiction* przełomu XX i XXI w.

Z formalnego punktu widzenia *Infinite Jest* jest więc dystopią – utworem, którego akcja osadzona jest w przyszłości, a świat przedstawiony jest negatywną projekcją tendencji zauważalnych w teraźniejszości⁵. Jak wiele innych elementów tej powieści – zarówno wizję przyszłości przedstawioną w powieści, jak i strategię literacką służącą jej przekazywaniu należy jednak traktować z daleko posuniętym dystansem. Podstawowym odruchem Wallace’a – zarówno w obrazie świata przedstawionego, jak i poetyce – jest ironia⁶. Dlatego choć powieść formalnie spełnia wymogi literackiej dystopii, w oczywisty sposób nią nie jest – wizja autora, szczególnie w kwestiach społecznych i politycznych, jest wyraźnie satyryczna i hiperboliczna. Choć jej korzenie tkwią w bardzo konkretnej diagnozie społecznej, wnioski i obraz świata z niej się wyłaniające bliższe są raczej *Białemu*

⁵ Na ten temat zobacz: Krzysztof M. Maj, *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, z. 2 i tegoż *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, nr 4.

⁶ Analizę ironicznej strategii Wallace’a przedstawił Iannis Goerlandt w *Put the book down and slowly walk away: Irony and David Foster Wallace’s „Infinite Jest”*, „Critique: Studies in Contemporary Fiction” 2006 (473), s. 309–328.

szumowi Dona Delillo czy *American Psycho* Bretta Ellisa niż klasycznym przykładom dystopijnej strategii George'a Orwella, Margaret Atwood, Raya Bradbury'ego, Antony Burgessa czy Aldousa Huxleya.

Kolejnym elementem odróżniającym *Infinite Jest* od literackich dystopii jest jej fabuła i sposób narracji. O ile w powieściach przywołanych powyżej autorów w procesie tradycyjnego odbioru nietrudno sformułować taką czy inną interpretację prezentowanej historii, o tyle w przypadku powieści Wallace'a jest to w zasadzie niemożliwe – zarówno z powodu pogmatwanej narracji utworu, jak i kształtu fabuły, która ma skrajnie niekonwencjonalny przebieg. Wydarzenia prezentowane są w dowolnej kolejności, poszczególne rozdziały opowiadane są z punktu widzenia kilkunastu, często epizodycznych, bohaterów, czemu towarzyszą radykalne przeskoki w czasie obejmujące (po uwzględnieniu retrospekcji ukazujących młodość Jamesa Incandeny) kilkadziesiąt lat; w dodatku powieść otwiera rozdział opisujący prawdopodobnie ostatnie wydarzenie fabuły. Chaos narracyjny dodatkowo pogłębiany zostaje przez rezygnację z tradycyjnej miary czasu – chrześcijański kalendarz zostaje w powieści zastąpiony „komercyjną” rachubą czasu, w której każdy rok zamiast kolejnego numeru nosi nazwę sponsora. Potencjalny czytelnik musi samodzielnie określać pozycję poznawanego właśnie epizodu w strukturze fabularnej. Jakby komplikacji związanych z narracją było mało, sam przebieg fabuły jest przedmiotem sporych kontrowersji, jako że kluczowe wydarzenia powieści są albo niejasne, albo pominięte. Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w dalszej części tekstu.

Infinite Jest jest skrajnie niekonwencjonalna także z powodu ogromnej liczby bohaterów – przy czym największym paradoksem jest to, że główny bohater, James Incandenza, jest w powieści nieobecny.

W sposób charakterystyczny dla powieści postmodernistycznej, która zdaniem wielu badaczy chętniej odzwierciedla kulturę niż rzeczywistość, *Infinite Jest* pełna jest intertekstualnych odniesień do wielu powszechnie znanych tekstów kultury – *Hamleta* (co sugeruje sam tytuł powieści), *Odysei*, *Obywatela Kane'a*, *Latającego Cyrku Monty Pythona* i wielu innych.

Tym jednak, co w powieści Wallace'a zwraca uwagę chyba najbardziej, są przypisy, a ściśle – ich liczba. Są one w *Infinite Jest* jednym z najbardziej czytelnych sygnałów poetyki postmodernistycznej (chętnie stosowanej przez twórców w różnych funkcjach – od Vladimira Nabokova po Susannę Clarke), a jednocześnie czynnikiem bodaj najbardziej komplikującym – by uciec się do sformułowania Briana McHale'a – ontologiczny status narracji i samej powieści. Powieść zawiera ekstremalnie dużą liczbę przypisów – łącznie 388 zajmujących 96 stron w jednotomowych wydaniach powieści, co stanowi około 11 proc. całości tekstu. W wydaniach dwutomowych przypisy umieszczane są czasem w osobnym tomie. W sposób typowy dla powieści postmodernistycznej część narracji, a ściślej część informacji koniecznych dla zrozumienia narracji, umieszczona zostaje w przypisach. Centralne miejsce zajmuje tu zamieszczona w przypisie 24 obszerna filmografia Jamesa Incandeny zawierająca szczegółowy wykaz i krótkie omówienia jego osiemdziesięciu filmów. W kilku miejscach znajdują się przypisy do przypisów, pogłębiające „encyklopedyczny” chaos powieści. W przypisach tych pojawiają się również odsyłacze i cytaty z licznych, rzecz jasna całkowicie fikcyjnych, prac naukowych przeważnie poświęconych historii filmu eksperymentalnego lub wprost będące fikcyjnymi opracowaniami naukowymi fikcyjnej twórczości Jamesa Incandeny. Wallace ucieka się więc do strategii swoistego „fikcyjnego encyklopedyzmu” – którą kilka lat później podąży Susanna Clarke w swojej powieści *Jonathan Strange i pan Norell*, obszernie cytując fikcyjny aparat naukowy poświęcony historii angielskiej magii.

Historyczny realizm

Infinite Jest określa się zazwyczaj mianem powieści postmodernistycznej w jej schyłkowej formie – nazywanej czasem historycznym realizmem. Sformułowanie to zostało zaproponowane przez brytyjskiego krytyka literatury Jamesa Woodsa w jego szkicu poświęconym *Białym zębom* Zadie Smith i *Infinite Jest* Wallace'a, opublikowanym na łamach „The New Republic” w 2000 r.:

This is not magical realism. It is hysterical realism. Storytelling has become a kind of grammar in these novels; it is how they structure and drive themselves on. The conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted, and overworked. Appropriately, then, objections are not made at the level of verisimilitude, but at the level of morality: this style of writing is not to be faulted because it lacks reality – the usual charge against botched realism – but because it seems evasive of reality while borrowing from realism itself. It is not a cock-up, but a cover-up⁷.

Definicję Woodsa należy ukazać w pewnym kontekście – językowym i społecznym. Po pierwsze podkreślić należy dwuznaczność terminu „*hysterical realism*” w języku angielskim: *hysterical* oznacza bowiem to samo co w języku polskim, czyli histeryczny, ale także „niezwykle śmieszny”, zaś angielski zwrot *it's hysterical* jest mniej więcej odpowiednikiem polskiego „boki zrywać” lub „ubaw po pachy”. Z tego dwuznacznego znaczenia przymiotnika, którym posługuje Woods, wynika bezpośrednio kontekst społeczny. I Wallace, i Smith piszą prozę, która **sprawia wrażenie realistycznej**, dlatego, że wykorzystuje konwencjonalne i utrwalone w kulturze środki używane zazwyczaj do opowiadania „prawdziwych” lub prawdopodobnych historii, ale w oczywisty sposób oboje tworzą teksty, które realistyczne nie są. I Wallace, i Smith niejako pasożytują na poetyce realizmu, wykorzystując ją do stworzenia dzieł, które pozornie sprawiają wrażenie realistycznych, ale **nie spełniają funkcji tradycyjnie kojarzonych z zadaniami literatury realistycznej**. Dlatego też Woods używa określenia *evasive*, czyli unikający – co należy rozumieć jako odstępianie od tradycyjnie rozumianych „zadań” i „funkcji” realizmu, kojarzonych przeważnie z mniej lub bardziej zaangażowanym komentarzem społecznym. Zadie Smith w *Białych zębach*, dając z jednej strony drobniawkowy obraz angielskiego drobnomieszczństwa uwikłanego w przerastające je pod względem poznawczym i intelektualnym wyzwania związane z szeroko rozumianym postkolonializmem, dokłada wszelkich starań, by pogłębić w sposób jak najbardziej drastyczny

⁷ J. Woods, *Human, All Too Human*, „The New Republic” 2000, July 24.

kontrast między chłodną i ironiczną narracją a – najdelikatniej mówiąc – ograniczonymi możliwościami poznawczymi swoich protagonistów. Rodzi to niemal permanentnie zamierzony efekt komiczny, a efekt „histeryczności” osiągnąć jest tu przez połączenie – zgodnie z podwójnym znaczeniem tego słowa w języku angielskim – hiperbolizacji typowych elementów strategii realistycznej z jawnie ironiczną perspektywą narratora powieści. Tezy Woodsa, które należy w tym kontekście rozumieć jako krytykę wskazującą na jałowość tego typu strategii literackiej, zgodne są z wieloma uwagami teoretyków powieści postmodernistycznej, wskazujących tendencję do parodiowania strategii realizmu i jej iluzji prawdomówności jako kluczową dla tego nurtu.

Strategia Wallace’a jest bliska tej znanej z *Białych zębów*, ale jednocześnie o wiele bardziej skomplikowana. Różni ją bardziej rozbudowany, czy wręcz hiperbolizowany, psychologizm, który – w odróżnieniu od powieści Zadie Smith – należy traktować jak najbardziej serio. W wielu wypadkach poszczególne epizody narracyjne przedkładają drobiazgowy zapis przeżyć wewnętrznych bohaterów, ich rozterek i wspomnień bądź też rozbudowanych partii dialogowych nad narrację w tradycyjnym tego słowa rozumieniu. Dotyczy to szczególnie dwóch bohaterów, na których następuje największe zbliżenie narracyjne – Hala Incandeny i Dona Gately’ego, których przeżycia wewnętrzne, wspomnienia i interakcje z innymi bohaterami organizują stosunkowo największą część tekstu.

Mimo skrajnie eksperymentalnego kształtu powieści, jej niewątpliwiej postmodernistyczności i dystansu wobec poetyki realizmu *Infinite Jest* daje się także czytać w sposób tradycyjny – jako „powieść o czymś”, będącą takim czy innym komentarzem społecznym i artystycznym wyrazem poglądów samego autora wygłaszanych przez niego w różnych wystąpieniach publicznych. Dzieje się tak nawet mimo tego, że część tego komentarza ma charakter jawnie satyryczny, ukazujący współczesność w krzywym zwierciadle pod przebraniem futurologicznej dystopii. Najbardziej oczywiste tematy powieści Wallace’a to narkotyki i uzależnienia (ze szkołą tenisową Enfield Tennis Academy sąsiaduje bezpośrednio ośrodek rehabilitacji

byłych narkomanów i alkoholików, amerykański *wayhouse*, The Ennet House Drug and Alcohol Recovery House), życie rodzinne, ojciec jako figura społeczna i zjawisko psychologiczne, charakter i społeczne uwarunkowania kultury, infantylnizm i intelektualna pustka współczesnego życia politycznego, piękno i brzydot⁸, śmierć, samobójstwo, teoria filmu oraz społeczna obsesja na punkcie sportu i rozrywki.

Konstatując obecność tych tematów w powieści Wallace'a, należy stwierdzić jednocześnie, że są one czasem prezentowane czytelnikowi w sposób tradycyjny. Część z nich (na przykład teoria filmu) pojawia się w utworze *expressis verbis*, inne (kwestie związane z polityką i kulturą – przede wszystkim różnicami w charakterach Amerykanów i Kanadyjczyków) są tematem obszernej, podzielonej na wiele części rozmowy między Remy'm Marathe, członkiem organizacji Skrytobójców na Wózkach Inwalidzkich (w tłumaczeniu Jolanty Kozak są to „Zamachowcy na Wózkach Inwalidzkich”) i Hugh Steeply'm, agentem rządowego Biura Służb Niesprecyzowanych (Office of the Unspecified Services), której fragmenty rozmieszczone są w całej książce. Inne zagadnienia – przede wszystkim temat ojca – pojawiają się poprzez liczne intertekstualne nawiązania do dzieł Shakespeare'a i Homera. Jeszcze inne – jak kwestia piękna i narkotycznej rozkoszy związanej z kulturą – wymagają bardziej złożonych zabiegów interpretacyjnych dotyczących przede wszystkim fragmentów związanych z Joelle van Dyke i wszelkich odniesień (także tych w przypisach) do twórczości filmowej Jamesa Incandency. Taka prezentacja tematów zrywa jednocześnie z tradycyjną realistyczną strategią tematyczną, zmuszając potencjalnego odbiorcę do każdorazowego określania funkcji aktualnie czytanego fragmentu i jego związku z fabułą powieści oraz ewentualnych implikacji interpretacyjnych. Wallace zgodnie

⁸ Joelle van Dyke, jedna z głównych postaci powieści i ulubiona aktorka Jamesa Incandency, przedstawia się jako była piękność, której twarz została zniszczona kwasem przez jej matkę w wyniku wypadku; jest to jeden z wielu skrajnie niejasnych elementów w powieści Wallace'a, ponieważ kwestia tego, czy Joelle jest okaleczona, czy nie, nigdy nie zostaje ostatecznie wyjaśniona, a wszyscy bohaterowie widzą ją tylko osłoniętą przez gęstą woalę.

ze strategią postmodernistyczną wystawia swoich czytelników na najwyższą próbę i jednocześnie obnaża nawyki czytelnicze wyniesione z kulturowego „przywyczajenia” do realizmu, linearnego poznawania fabuły i oczywistości tematycznej poszczególnych części czytanej prozy.

Ironiczna dystopia

Infinite Jest jest jedną z najtrudniejszych do zakwalifikowania powieści przełomu wieków – utwór Wallace’a nietrudno odnaleźć na listach najważniejszych powieści postmodernistycznych, ale też pojawia się on na listach najlepszych współczesnych powieści *science fiction*. Trudności klasyfikacyjne wynikają, jak się wydaje, z typowych dla postmodernizmu tendencji do żerowania na różnych strategiach literackich, przy czym żerowanie to nie zawsze pozwala łatwo rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z pisaną na serio stylizacją, czy też kpinią z parodiowanej konwencji. Zewnętrzne znamiona są w przypadku *Infinite Jest* oczywiste: akcja powieści umieszczona zostaje w nieodległej przyszłości, w której obowiązują inne okoliczności polityczne, w ten czy inny sposób oddziałujące na życie bohaterów. Rzeczywistość powieściowa jest jak najdalsza od ideału, a część bohaterów zaangażowana jest nawet w zbrojną konspirację mającą na celu obalenie – represyjnego jej zdaniem – porządku politycznego. Wszystko to zewnętrzne znamiona dystopii. Problem jednak w tym, że dystopia ta ma co najmniej osobliwy kształt. Akcja powieści umieszczona zostaje na terenie Stanów Zjednoczonych (w większości w Bostonie i Arizonie), ale USA jako państwo już nie istnieją, zastąpione przez federację Kanady, Stanów Zjednoczonych i Meksyku o nazwie Organization of North American Nations (O.N.A.N.). Nazwa tego państwa jest rzecz jasna znacząca dla wniosków interpretacyjnych płynących z powieści i ogólnej strategii światotwórczej autora, w której bodaj najbardziej uderzające jest to, że nazwa ta nie tylko nie budzi żadnych kontrowersji w świecie powieści, ale – co najważniejsze – nikt nie zwraca na nią najmniejszej uwagi. Kolejne elementy ironiczno-parodystycznej strategii autora *Broom of the System* to groteskowy prezydent kraju Johnny Gentle – narcystyczny błazen opętany strachem przed brudem

i zarazkami. Jego głównymi adwersarzami są terroryści z quebekańskiej organizacji A.F.R. (Les Assassins en Fauteuils Rollents), jeżdżący na wózkach inwalidzi bez nóg, którzy nowych członków przyjmują po rytuale inicjacyjnym polegającym na rzuceniu się pod pociąg i przeżyciu (tak zwana *jeu du prochain train*). Członkowie A.F.R. budzą powszechny strach między innymi dlatego, że wszelkimi dostępnymi środkami usiłują wejść w posiadanie oryginału (*master copy*) filmu *Infinite Jest*, którego śmiercionośną moc zamierzają wykorzystać jako narzędzie walki z „systemem”.

Ostatecznym elementem budowania i jednocześnie dekonstruowania dystopijnej strategii światotwórczej w *Infinite Jest* jest czas i kalendarz. Wraz z utworzeniem nowego państwa zrezygnowano bowiem w O.N.A.N. z chrześcijańskiej rachuby czasu i zastąpiono ją „czasem sponsorowanym” (*subsidized time* – w polskim przekładzie tłumaczka zdecydowała się na określenie „prodochodowy czas sponsorowany”), w którym poszczególne lata nie noszą kolejnych numerów liczonych od narodzin Jezusa, ale mają swoich korporacyjnych sponsorów, uprawnionych do nazywania danego roku nazwą swojego produktu po wniesieniu stosownej opłaty. Część użytych przez Wallace’a nazw firm i produktów jest prawdziwa. I tak większość powieściowych wydarzeń rozgrywa się w ósmym z kolei „roku sponsorowanym” Y.D.A.U. – Year of the Depend Adult Undergarment, czyli Roku Pieluchy Dla Dorosłych Firmy Depend; pierwszy rok sponsorowanego czasu nosił nazwę Roku Whoppera (burger sprzedawany przez sieć Burger King od roku 1957); a rok następny to Year of the Tucks Medicated Pad (wkładka higieniczna do pochwyci i odbytnicy firmy Tucks)⁹.

⁹ W polskiej wersji „chronologia” ta prezentuje się następująco: Rok Whoppera; Rok Podpasek Higienicznych Tucks; Rok Mydła Dove w Rozmiarze Próbnym; Rok Cudownego Kurczaka Perdue; Rok Zmywarki Maytag Mów Szeptem; Rok Prostej w Instalacji Przystawki do Płyty Głównej Wizora Kartridżów o Mimetycznej Rozdzielczości Yushityu 2007 dla Systemów Inferatron/InterLace TP do Użytku Domowego, Biurowego lub Mobilnego [*sic!*]; Rok Produktów Mleczarskich z Serca Ameryki; Rok Pieluchomajtek Depend dla Dorosłych; Rok Gład (*Niewyczerpany żart*, s. 283/1416).

Strategia Wallace'a jest w tej kwestii czytelna – jego „przyszłość” jest pokraczną ekstrapolacją groteskowych elementów teraźniejszości, nie zmierzającą do zbudowania jakiegokolwiek przekonującej konstrukcji futurologicznej. Zarówno kwestie czasu i kalendarza, jak i szczegóły dotyczące politycznego kształtu „nowego, wspaniałego” państwa, w którym osadzona zostaje akcja *Infinite Jest*, są raczej elementem postmodernistycznej parodii niż futurologicznej diagnozy. Ponadto stwierdzić należy, że posługiwanie się przez Wallace'a fikcyjną chronologią jest dodatkowym elementem stawiającym odbiorczą barierę przed czytelnikiem – poszczególne epizody narracyjne nie dość, że nie są prezentowane w porządku chronologicznym, to jeszcze opatrywane są określeniami w rodzaju „późny październik Roku Podpasek Higienicznych Tucks”, zmuszającymi do większego niż w przypadku „zwykłej” powieści wysiłku percepcyjnego. Zastosowana przez Wallace'a rachuba czasu powoduje też trudności z dokładnym określeniem stosunku fikcyjnej miary czasu do kalendarza gregoriańskiego – najczęściej pierwszy rok „czasu sponsorowanego” sytuuje się w przedziale 2008–2010, a więc większość powieściowych wydarzeń rozgrywać by się miała najwcześniej w roku 2018, czyli 22 lata od publikacji pierwszego wydania powieści.

***Infinite Jest* jako powieść postmodernistyczna**

Wiele z wymienionych powyżej cech powieści Wallace'a jest charakterystycznych dla poetyki postmodernizmu. W tym miejscu wypada się natomiast skupić na tych, które czynią ten utwór postmodernistycznym w najbardziej podstawowym sensie – to znaczy świadomie destrukcyjnym wobec poetyki realizmu i modernizmu. W myśl teorii Briana McHale'a najbardziej znamienym przejawem strategii postmodernistycznej jest sianie niepewności ontologicznej¹⁰. Czytelnik przyzwyczajony do czytelnych kategorii literatury z lat 1850–1950, takich jak narrator, bohater, fabuła, opis, świat przedstawiony i – co za tym idzie – czytelnej granicy między realizmem

¹⁰ Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012, s. 12–14.

a fantastyką, konfrontowany jest w powieści postmodernistycznej z nieustannymi wątpliwościami dotyczącymi świata przedstawionego. Typowa dla wcześniejszej literatury perspektywa epistemologiczna (co się zdarzyło?) zostaje zastąpiona przez perspektywę ontologiczną (w jakim świecie się to zdarzyło?).

Wallace w swoim *opus magnum* konsekwentnie realizuje tę strategię. Główny bohater powieści James Incandenza nie żyje, ale nie oznacza to wcale, że nie uczestniczy w powieściowych wydarzeniach – reżyser ukazuje się wybranym bohaterom jako duch. Już sam ten fakt wprowadza skrajną niepewność ontologiczną przy próbie gatunkowej klasyfikacji utworu: nawet gdyby uznać *Infinite Jest* za polityczną dystopię – czyli z formalnego punktu widzenia za fantastykę, a więc opis świata, który nie istnieje – jest to czynnik destrukcyjny dla konwencji, która im bardziej chce okazać się wiarygodna, tym bardziej powinna trzymać się życiowego prawdopodobieństwa.

Kolejnym elementem postmodernistycznie zdekonstruowanym przez Wallace'a jest fabuła. Wspomniano już powyżej o powieściowej narracji, która z pozoru nie jest aż tak eksperymentalna. W każdym bowiem utworze narracyjnym, który posługuje się zabiegami zakłócającymi linearne zapoznanie odbiorcy z fabułą, takimi jak *in medias res*, retrospekcje, inwersje narracyjne czy zmiany narratorów, do podstawowych zadań odbiorcy należy zrekonstruowanie przebiegu fabularnego rozumianego jako chronologicznie uporządkowany przebieg wydarzeń wynikających z siebie na zasadzie przyczyny i skutku. W przypadku *Infinite Jest* sprawa nie przedstawia się jednak tak prosto. Potencjalny czytelnik nie dość, że musi uporać się z tysięcznym chaosem pozornie dość przypadkowo skomponowanych epizodów narracyjnych, to proces rekonstrukcji fabuły nie może zakończyć się sukcesem, gdyż – zdaniem większości badaczy – ze względu na luki, niejasności i niedopowiedzenia nawet paranoidalna lektura polegająca na *de facto* studiowaniu, a nie czytaniu powieści Wallace'a nigdy nie dostarczy wszystkich informacji wystarczających do pełnej rekonstrukcji przebiegu fabularnego. Najlepszym przykładem jest rozdział otwierający *Infinite Jest* – jedyny, w którym narratorem jest Hal Incandenza. Jego akcja rozgrywa się w Roku

Gład (*The Year of Glad*), rok później niż większość powieściowych wydarzeń, i opisuje rozmowę kwalifikacyjną Hala przed przyjęciem na uniwersytet w Arizonie. Co wydarzyło się między planowanym przez A.F.R. atakiem na uczniów Enfield Tennis Academy a sceną z rozdziału pierwszego nigdy nie zostanie w powieści wyjaśnione.

Analogicznie zakończenie narracji – ostatni rozdział, w którym Don Gately rozpamiętuje różne etapy swojego życia – nie jest ostatnim wydarzeniem faktycznej fabuły powieści. Kluczowe dla zrozumienia sensu *Infinite Jest* wydarzenia rozgrywają się „po zakończeniu”: Hal ucieka przed atakiem A.F.R. i znajduje się w szpitalnym łóżku obok Dona Gately’ego, co prowadzi do połączenia trojga kluczowych dla powieści postaci – Dona, Hala i Joelle. Cała trójka usiłuje wykopać kopię filmu z grobu Jamesa Incandeny, nie wiedząc, że poszukiwany oryginał znajduje się już w posiadaniu Orina, który przekazuje go kanadyjskim terrorystom. A.F.R. może teraz wykorzystać film Incandeny jako broń, wymuszając częściową zmianę ustroju i koniec „sponsorowanego czasu”. Hal tymczasem wychodzi ze szpitala, ale w trakcie rozmowy kwalifikacyjnej jego stan gwałtownie się pogarsza; traci on zdolność komunikowania się z innymi ludźmi i trafia z powrotem do szpitala – co zostaje opisane w pierwszym rozdziale powieści. Kluczowe wydarzenia, które prowadzą do tego epizodu, a więc wszystko, co rozgrywa się między ostatnim a pierwszym rozdziałem narracji, nie zostają w powieści opowiedziane – czytelnik musi je wydedukować z rozsianych w całej powieści drobnych uwag, fragmentów dialogów i informacji zawartych w przypisach.

Przypisy są jednym z najbardziej zauważalnych i istotnych elementów powieści postmodernistycznej – a jednocześnie bodaj najbardziej opozycyjnym wobec tradycji realistycznej i modernistycznej. Z jednej strony stosowanie przypisów we własnych tekstach jest zjawiskiem dość starym, obecnym już w literaturze XVIII w. – przypisy stosował Voltaire i polscy poeci oświeceniowi tacy jak Naruszewicz czy Trembecki. W prozie dziewiętnastowiecznej są one jednak ciałem obcym, ponieważ konwencja narracyjna powieści realistycznej, naturalistycznej, a potem modernistycznej zakładała iluzję albo idealnej przejrzystości narracji, albo bezpośredniości przekazu – bez względu

na to, czy odbywało się to z „boskiej”, auktorialnej perspektywy narratora realistycznego, czy z indywidualnego punktu widzenia typowego dla modernizmu. Tymczasem powieść postmodernistyczna zmierza do rozbicia iluzji obiektywności, prawdomówności i – być może przede wszystkim – „naturalności” narracji powieściowej. Jak powiada Bran Nicol w swoim studium tego zjawiska: „nic w narracji nie jest naturalne”¹¹. To, co realizm i modernizm starają się za wszelką cenę ukryć – a więc sam akt narracji – postmodernizm stara się wyeksponować, podkreślając sztuczność każdej konwencji narracyjnej – szczególnie tej, która ma jakiegokolwiek pretensje do prawdomówności i naturalności. Przypisy z tego punktu widzenia są wygodnym narzędziem do rozbijania iluzji „naturalności” narracji, rodzą bowiem nieuniknione pytania o coś, co najwygodniej można określić za McHale’em „ontologią tekstu”: czy ta sama osoba jest nadawcą (w strukturalistycznym rozumieniu tego pojęcia) tekstu głównego i przypisów? Uzus kulturowy przyzwyczajają odbiorców, że w przypadku dzieł literackich przypisy funkcjonują na zasadzie metatekstu, a więc opracowania tekstu wcześniej istniejącego. Tymczasem w przypadku powieści postmodernistycznej przypisy są elementem składowym narracji dostarczającym wielu niezbędnych dla zrozumienia fabuły informacji, bez których znajomości pełny proces odbioru jest niemożliwy.

Chociaż przypisy są – jak już powiedziano – typowym elementem powieści postmodernistycznej, *Infinite Jest* stanowi przypadek szczególny – przede wszystkim ze względu na ich liczbę i znaczenie. 388 przypisów wahających się od jedno- dwuwyrazowych uwag do zajmujących kilka stron druku fragmentów stanowi około 11 proc. tekstu powieści (całość tekstu w oryginale angielskim liczy 548 tys. słów, sekcja z przypisami – niektóre mają własne przypisy – to 62 tys. słów). Podobnie jak w przypadku innych współczesnych powieści stosujących ten zabieg, szczególnie w takich proporcjach, na przykład w powieści Susanny Clarke *Jonathan Strange i pan Norell*, rodzi to

¹¹ B. Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge 2009, s. 27.

nieuchronne pytania o autorstwo przypisów. Innymi słowy: czy ta sama osoba jest autorem tekstu głównego i przypisów? Przypisy w powieści Wallace'a sprawiają wrażenie naukowego opracowania tekstu głównego i w zasadzie pozbawione są stylistycznego nacechowania, które w powieści Clarke wywoływało wyraźny rozdźwięk między stylizowaną na różne odmiany angielskiej prozy dziewiętnastowiecznej narracją a ironicznymi uwagami w przypisach. W przypadku *Infinite Jest* ów kontrast również ma miejsce, ale wynika on raczej z różnicy między – pisanymi z personalnej perspektywy, zawierającymi często elementy mowy pozornie zależnej, a nawet strumienia świadomości – partiami narracyjnymi i chłodnymi, bezosobowymi informacjami z przypisów. Wallace, podobnie jak później Clarke, w tym *quasi*-naukowym komentarzu do narracji przywołuje dziesiątki zupełnie fikcyjnych tekstów naukowych i dziennikarskich, będących zarówno opracowaniem poszczególnych elementów fikcyjnego świata (na przykład krytyczne i naukowe teksty twórczości Jamesa Incandeny), jak i „autentycznych” dokumentów „ze świata”, stanowiących uzupełnienie informacji pojawiających się w narracji. Często w przypisach znajdują się też informacje, które w tradycyjnie skonstruowanej powieści powinny znaleźć się we fragmentach narracyjnych, na przykład wypełniający przypis 234 obszerny (sześć stron tekstu) wywiad z Orinem Incandenzą zamieszczony w magazynie „Moment”¹². Spośród przypisów do głównego tekstu najistotniejszy jest przypis 24 zawierający pełną filmografię Jamesa Incandeny, zaczerpniętą – jak informuje przypis do tego przypisu – z fikcyjnego periodyku „ONANite Film and Cartridge Studies Annual”¹³. Filmografia ta ma kształt w pełni profesjonalny, mimo skrajnie eksperymentalnego charakteru twórczości artysty, i zawiera wszelkie możliwe informacje techniczne na temat filmów Incandeny wraz z krótkimi streszczeniami. Najlepszym tego przykładem jest kończący ją fragment poświęcony ostatniemu dziełu autora:

¹² Zob. D.F. Wallace, *Infinite Jest*, s. 1038–1044.

¹³ Tamże, s. 985–993.

Infinite Jest (V?). Rok Trial – Size Dove Bar. Poor Yorick Entertainment Unlimited. Obsada: „Madame Psychosis”; żadnych innych konkretnych danych. Trudny (*thorny*) problem dla archiwistów. Ostatni film Incandeny, śmierć Incandeny nastąpiła na etapie postprodukcji. Większość archiwistów wymienia film jako nieukończony, nigdy nie wyświetlany. Niektórzy określają go jako ukończoną wersję *Infinite Jest* (IV), w którym Incandenza również obsadził „Psychosis” i tym samym umieszczają film w okresie twórczości Incandeny przypadającym na rok Y.T.M.P. Choć nie istnieje żaden naukowy opis lub dowód projekcji, dwa krótkie eseje w różnych numerach „Cartridge Quarterly East” określają film jako „niezwykły” i „bez wątpienia najlepsze i najbardziej satysfakcjonujące dzieło [Jamesa Incandeny]”. Badacze z zachodniego wybrzeża określają format (*gauge*) filmu jako „16... 78... n milimetrów”, określając go na podstawie krytycznych aluzji do „radykalnych eksperymentów w optycznej percepcji widzów” jako podstawową cechę *IJ* (V?). Choć kanadyjski badacz Tête-Bêche wymienia film jako ukończony i rozpowszechniany prywatnie przez P.Y.E.U. dzięki pośmiertnym klauzulom w testamencie reżysera, inne ogólne filmografie określają film albo jako nieukończony, albo NIEOPUBLIKOWANY, a jego taśmę matkę albo zniszczoną, albo ukrytą (*vaulted*) *sui testator*¹⁴.

Motywy filmu *Infinite Jest* prowadzi do kolejnego niezmiernie istotnego elementu powieści Wallace’a, który jest jednocześnie stale powracającym znakiem rozpoznawczym powieści postmodernistycznej jako takiej – satyry na kulturę. Postmodernizm różni się od wcześniejszych nurtów nie tylko manifestacyjnym światotwórstwem, często zacierającym granicę między realizmem a fantastyką, lecz także tym, że impuls mimetyczny skierowany jest tu nie na naśladowanie rzeczywistości (wyobrażonej lub prawdziwej), lecz na naśladowanie i odzwierciedlanie kultury. Fakt ten ma dwie konsekwencje: refleksję nad kulturą współczesną oraz budowanie poszczególnych elementów powieściowej konstrukcji, takich jak fabuła i postacie, z elementów zaczerpniętych z tradycji.

¹⁴ Tamże, s. 993. Tłumaczenie własne.

Futurystyczny obraz społeczeństwa O.N.A.N. jest w istocie hiperbolizowanym obrazem współczesnej Ameryki opętanej – zgodnie z niezbyt wyszukaną, acz zabawną sugestią zawartą w nazwie tego państwa – manią wiecznej przyjemności. Temat ten niczym *leitmotiv* powraca nieustannie w rozmowie Marathe’a i Steeply’ego reprezentujących tu dwie skrajne postawy kulturowe – bezrozumnie hedonistyczną perspektywę amerykańską i bardziej ideologiczną, świadomą, „europejską” perspektywę kanadyjską. Obsesja wiecznej przyjemności i nieustającej rozrywki reprezentowana jest w powieści Wallace’a przez trzy główne elementy: uzależnienie społeczeństwa od obrazu telewizyjnego, narodowej obsesji na punkcie sportu i uzależnienia od środków odurzających. Stąd w fikcyjnym Bostonie *Infinite Jest* elitarna szkoła tenisowa, będąca kuźnią przyszłych gwiazd telewizji, sąsiaduje z ośrodkiem odwykowym dla byłych narkomanów i alkoholików, a losy mieszkańców obu instytucji na różne sposoby się przeplatają. Dlatego też terroryści z A.F.R. za najwygodniejsze narzędzie do walki ze zdegenerowanym amerykańskim tłumem uznają film, który spełni jego najszybsze marzenia o nigdy niekończącej się medialnej rozkoszy.

Drugim postmodernistycznym elementem kulturowym budującym *Infinite Jest* są liczne aluzje, które sprawiają, że powieść ta – choć formalnie pozbawiona cech literackiego *retellingu*, oferująca czytelnikowi zarówno oryginalną fabułę, jak i wymyślony specjalnie na jej potrzeby świat przedstawiony – zmusza odbiorcę do nieustannej gry rozpoznania. Ramy niniejszego szkicu nie pozwalają na pełną analizę zaszyfrowanych w dziele Wallace’a odniesień do innych utworów – tym bardziej, że ich część jest ukryta i nieoczywista, wymaga skrupulatnej lektury ukierunkowanej na tropienie wszelkiego rodzaju aluzji i odniesień. Kilka z nich jest jednak na tyle czytelnych, że trudno o nich nie wspomnieć. Tytuł powieści – a jednocześnie ostatniego filmu Jamesa Incandeny – jest cytatem z *Hamleta* Williama Shakespeare’a, a konkretnie ze sceny na cmentarzu otwierającej V akt tragedii. Gdy Hamlet rozpoznaje czaszkę dawnego błazna królewskiego, wypowiada słowa: „Alas, poor Yorick! – I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy” (w tłumaczeniu

Macieja Słomczyńskiego: „Niestety, biedny Yorrick! Znałem go, Horatio, był to człowiek nieskończonego dowcipu i najdoskonalszych konceptów!”¹⁵. Dramat Shakespeare’a jest najsilniej obecnym kontekstem intertekstualnym w powieści, która swą sytuację narracyjną buduje na szkielecie *Hamleta*: w *Infinite Jest* Hal jest odpowiednikiem księcia Hamleta, James Incandenza – króla Hamleta, Avril Incandenza – królowej Gertrudy, a Charles Tavis – Klaudiusza. Fikcyjna filmografia Incandency również pełna jest odniesień do wspomnianej sztuki; wspomnieć też należy, że wymyślona firma, która wskazana jest jako producent piątej wersji ostatniego filmu Incandency, nosi nazwę Poor Yorick Entertainment.

Innym oczywistym kontekstem dla *Infinite Jest* jest *Odyseja* Homera. W tym przypadku Hal byłby odpowiednikiem Telemachu, James – Odyseusza, a jego żona – Penelopy. Kilka pomysłów Wallace’a wyraźnie inspirowanych jest serialem telewizyjnym *Latający Cyrk Monty Pythona*: główny motyw powieści – film sprawiający tak wielką przyjemność, że jest w stanie zabić, do złudzenia przypomina skecz z pierwszego odcinka tego programu zatytułowany *Którędy Kanada? – Najzabawniejszy dowcip świata*¹⁶. Absurdalny pomysł ukazujący budzących powszechną grozę terrorystów jako inwalidów nie dość, że jest wyraźną kpinią z rytuałów inicjacyjnych japońskiej Yakuzy, to do złudzenia przypomina inny skecz brytyjskich komików ukazujący gang babć terroryzujących miasto¹⁷.

Niedokończony żart, niekończąca się błazenada

Choć *Infinite Jest* sprawia wrażenie powieści nieukończonej, w istocie tak nie jest. Temat ten był stałym motywem powracającym w wywiadach udzielanych przez pisarza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Wallace zawsze twierdził, że zakończenie powieści istnieje:

¹⁵ W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1978, s. 272–273.

¹⁶ Zob. *Monty Python’s Flying Circus*, Season 1, Episode 1: *Whither Canada?*

¹⁷ Zob. *Hell’s Grannies*, w: *Monty Python’s Flying Circus*, Season 1 Episode 8: *Full Frontal Nudity*.

Herb: Czy nie ma zakończenia *Nieskończonej książki* dlatego, że nie może go być. Czy też po prostu nie napisałeś go ze zmęczenia?

David Foster Wallace: Istnieje jakieś zakończenie, o ile mi wiadomo. Pewne równoległe linie powinny zacząć się łączyć w taki sposób, że jakieś „zakończenie” może zostać wyobrażone [*an „end” can be projected*] przez czytelnika poza prawą krawędzią. Jeżeli takie połączenie lub wyobrażenie nie nastąpiło, oznacza to, że lektura nie zakończyła się sukcesem [*the book’s failed for you*]¹⁸.

Infinite Jest jest powieścią zakładającą zupełnie odmienny, aktywny model odbioru, zrywający z autorytatywnym przekazem powieści realistycznej i „prawdą” indywidualnego doświadczenia powieści modernistycznej. Powieść Wallace’a domaga się od potencjalnego czytelnika nie tylko ekstremalnego wysiłku związanego z samym aktem lektury monstrualnych rozmiarów prozy, lecz przede wszystkim aktywnego współtworzenia i deszyfracji znaczeń – i to w najbardziej elementarnym aspekcie, jakim jest rekonstrukcja fabuły powieści. Fabuła *Infinite Jest* istnieje, ale zostaje przed czytelnikiem ukryta. Jej rekonstrukcja – wykraczająca daleko poza prostą percepcję narracji – wymaga od potencjalnego czytelnika wysiłku nieporównywalnego z odczytaniem jakiegokolwiek innego dzieła w historii literatury. Tradycyjny model lektury nie jest tu możliwy.

Tym samym powieść Wallace’a wykracza daleko poza ramy tego, co tradycyjnie nazywa się powieścią, a zmierza raczej w stronę typowej dla poezji metaforyzacji. Dzięki temu jej forma nie jest tylko nośnikiem treści domagających się rozszyfrowania, ale także sama w sobie jest nośnikiem znaczeń. Kształt formalny *Infinite Jest* zmusza potencjalnego czytelnika do wysiłku interpretacyjnego polegającego nie tylko na ustaleniu znaczenia dla fabuły każdego elementu narracji, ale także ich relacji do rodzących się bądź nie znaczeń. Podobnie sprawa przedstawia się ze strategiami realizmu i fantastyki, które pod koniec XX w., w momencie publikacji powieści, uległy daleko

¹⁸ *Live Online with David Foster Wallace*, May 17, 1996. Zapis internetowego czatu z Wallace’em dostępny w Internecie pod różnymi adresami, m. in.: <https://brandur.org/fragments/infinite-jest> (dostęp 28.08.2019). Tłumaczenie własne.

posuniętej konwencjonalizacji. Tymczasem Wallace, w sposób typowy dla literackiego postmodernizmu, wykorzystuje obie te strategie niejako pasożytniczo i ironicznie, a więc poza ich pierwotnym kontekstem i funkcją. Hiperrealistyczność – rozumiana jako nadmiar informacji dotyczących świata przedstawionego, co w przypadku powieści Wallace’a określane jest czasem mianem encyklopedyzmu – pozbawiona jest jej pierwotnego przeznaczenia, czyli opisania świata, który istnieje. Świat przedstawiony *Infinite Jest* jest całkowicie zmyślony, z drugiej jednak strony wiele jego elementów stanowi czytelny komentarz do współczesności Ameryki końca XX w. W podobnie niejasny sposób posługuje się Wallace strategią fantastyczności – jego powieść, będąc formalnie dystopią, jest jednocześnie zbyt ironiczna w obrazie świata i absurdalności jego poszczególnych elementów, by mogła zostać uznana za spójną wizję przyszłości. Poetyki realizmu i fantastyki nie funkcjonują tu jako skonwencjonalizowane środki wyrażania treści. Ich utrwalone społecznie funkcje zostają poddane ironicznemu oglądowi i częściowo zakwestionowane – co sprawia, że stają się one rodzajem języka lub, jak określił to James Woods, gramatyki („*grammar*”), która sama w sobie niesie znaczenia.

Podobnemu zatarciu ulega w *Infinite Jest* – jak i w wielu innych powieściach postmodernistycznych – granica między fikcją a opracowaniem fikcji. Wiąże się to nie tylko z kwestią licznych rozbudowanych przypisów, ale także z wynikającą z tego nieokreślonością ontologiczną. Jak już wspomniano, zastosowanie takiego zabiegu powoduje rodzące się w naturalny sposób pytania o nadawcę (w strukturalistycznym sensie) obu komunikatów – narracji i przypisów. Zachodząca w takim wypadku zazwyczaj odmienność perspektyw (subiektywna w poszczególnych fragmentach narracyjnych i obiektywna w przypisach) sugeruje odmienne autorstwo. Ale tylko sugeruje, bowiem tego, podobnie jak wielu innych elementów poetyki *Infinite Jest*, nie można być pewnym. Sprawę dodatkowo komplikuje ogromna liczba fikcyjnych tekstów naukowych i publicystycznych, które cytowane są w przypisach. Powoduje to dodatkowe, piętrowe tym razem paradoksy. Oto wykreowany zostaje fikcyjny świat i jego bohaterowie (O.N.A.N. i James Incandenza). Niektóre elementy tego

świata zostały już naukowo opracowane, na przykład filmografia Jamesa Incandeny. Autor przypisów ma natomiast dostęp zarówno do narracji o tym świecie (może ją komentować), jak i do naukowego opracowania niektórych aspektów świata, w którym ta narracja została osadzona (może te teksty dowolnie cytować). Granica między tym, co prawdziwe, a tym, co zmyślone w powieści, Wallace'a – i w innych tekstach postmodernistycznych – całkowicie się zaciera. W sposób typowy dla powieści postmodernistycznej utrwalone w kulturze „prawdomówne” strategie literackie i naukowe zostają sparodiowane i do pewnego stopnia zakwestionowane.

Zakończenie

Infinite Jest Davida Fostera Wallace'a jest pod wieloma względami apogeum powieści postmodernistycznej – zarówno pod względem formy i treści, jak i kulturowych odniesień oraz proponowanej wizji świata. Pod względem formalnym stanowi ona konstrukt zupełnie niepowtarzalny – co zasadniczo jest celem każdej powieści postmodernistycznej. Powieść taka nie kontynuuje tradycyjnych form literackich, lecz wykorzystuje je jako środek do stworzenia nowej jakości, unikatowej formy, która zamiast zawierać znaczenia sama w sobie, jest źródłem znaczeń. Wallace do kwestii znaczeń również podchodzi w sposób typowy dla modernizmu. Rezygnując z autorytarnego przekazu typowego dla realizmu, który wymagałby tradycyjnie rozumianej interpretacji, autor stawia czytelnika przed karkołomnym zadaniem rekonstrukcji znaczeń w trakcie lektury. Dodatkowo zadanie zostaje skomplikowane przez, również typowe dla strategii postmodernistycznej, odniesienia kulturowe – niektóre oczywiste, inne bardziej zakamuflowane – które zmuszają czytelnika do nieustannego postrzegania fabuły *Infinite Jest* w siatce zależności, w swoistym bagażu kulturowym. Rozmiary powieści i jej skomplikowana forma podawcza sprawiają z kolei, że model lektury musi w tym przypadku odbiegać od typowego czytania i skłaniać się w stronę studiowania tekstu. Im bardziej czytelnik wniknie w tę powieść, tym więcej się o niej dowie. Pytanie zasadnicze brzmi: czy istnieje w tej paranooidalnej lekturze jakiś punkt dojścia, ostateczna tajemnica, którą

powieść skrywa tylko przed najbardziej docieklwym czytelnikiem? A może – zgodnie z ogólną strategią postmodernizmu – *Infinite Jest* to monstrualnych rozmiarów komunikat, ewokujący różne treści, odniesienia i prowokujący liczne skojarzenia, który sam w sobie nie niesie żadnego przekazu? Czy obiektem tytułowego żartu nie jest aby sam czytelnik, który musi zdać sobie sprawę, że celem nie jest tu odkrycie sensu, lecz sam akt lektury?

Jako konkluzję warto zacytować zdanie Brana Nicola, który – powołując się na stanowisko Susann Sontag – w następujący sposób charakteryzuje odmiennosc postmodernistycznej strategii w stosunku do tradycyjnej literatury:

Sontag twierdzi w eseju *Przeciw interpretacji*, że nacisk w sztuce postmodernistycznej kładziony jest bardziej na **formę** niż treść i bada dokładniej, jak powinniśmy się do tego odnieść. W przyswajaniu sztuki chodzi raczej o przyjemność, a nie o „oświecenie”, o zabawę i dowcip, a nie o powagę i moralność. Jedną ze szczęśliwych konsekwencji tego stanu rzeczy jest to, że radość płynąca z obcowania ze sztuką staje się bardziej egalitarna niż snobistyczna¹⁹.

Ostateczna niejednoznaczność wydaje się więc główną cechą powieści Wallace'a, która jest jednocześnie realistyczna i fantastyczna, oryginalna i zakorzeniona w tradycji, ukończona i nieukończona, wreszcie prowokująca do zabiegów interpretacyjnych, poszukiwania społecznego kontekstu fikcyjnego świata, ale także – a może przede wszystkim – umożliwiająca wskazany powyżej model odbioru, w którym sam akt lektury i obserwacja formy powieściowej stają się ważniejsze niż tradycyjne zabiegi interpretacyjne.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Wallace D.F., *Infinite Jest*, Little, Brown and Company 1996.

Wallace D.F., *Niewyczerpany żart*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2022.

¹⁹ B. Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge 2009, s. 41–42. Tłumaczenie własne, wyróżnienie Nicola.

Shakespeare W., *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1978.

Bibliografia przedmiotowa

- Burn S., *David Foster Wallace's „Infinite Jest”: A Reader's Guide*, New York – London 2003.
- Carlisle G., *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's „Infinite Jest”*, Hollywood 2007.
- Goerlandt I., *Put the book down and slowly walk away: Irony and David Foster Wallace's „Infinite Jest”*. „Critique: Studies in Contemporary Fiction” 2006 (473).
- Maj K.M., *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, z. 2.
- Maj K.M., *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, nr 4.
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012.
- Nicol B., *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge 2009.
- Wood J., *Human, All Too Human*, „The New Republic”, July 24, 2000, <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman> (dostęp 28.08.2019).
- Wijowski R., *Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012.
- Live Online with David Foster Wallace*, May 17, 1996, <https://brandur.org/fragments/infinite-jest> (dostęp 28.08.2019).

Hysterical realism, the fantastic and postmodernism: David Foster Wallace's Infinite Jest

Summary

The paper is an analysis of some peculiar aspects of David Foster Wallace's most famous novel, *Infinite Jest*, concerning particularly the novel's approach towards traditional realistic and fantastic literary strategies and a general literary worldbuilding. One particularly emphasized aspect of *Infinite Jest* is its connection with postmodernism regarded as a strategy of subversion of reader's habits created by 20th century realistic and fantastic literary conventions. The novel's unclear and problematic worldbuilding is explained as Wallace's inclination towards literary irony and also as a typical postmodern strategy of parodying “honorable” literary forms and a general disregard of literature of “themes” and “meaning” in favor of emphasizing of act of reading in itself.

Słowa kluczowe: realizm, fantastyka, postmodernizm, światotwórstwo, ironia

Key words: realism, the fantastic, postmodernism, worldbuilding, irony

EDYTA GRYKSA*

ORCID 0000-0001-8947-2490

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**MOTYWY ANTYCZNE WE WSPÓŁCZESNEJ
DYSTOPII, CZYLI CO WSPÓLNEGO ZE
STAROŻYTNOŚCIĄ MA IDEA PAŃSTWA
PRZEDSTAWIONA W I CZĘŚCI TRYLOGII IGRZYSKA
ŚMIERCI SUZANNE COLLINS¹**

Dystopia stała się w ostatnich latach jednym z chętniej czytanych gatunków literatury fantastyczno-naukowej, której twórcy nieustannie poszukują nowych rozwiązań formalnych, a także przełamują tradycyjne, dobrze znane wyobrażenia o świecie, snując wizje społeczeństw alternatywnych. Wyraźne przeciwstawienie się idei doskonałego ustroju politycznego, opartego na sprawiedliwości, równości czy solidarności – znanego z tekstów zaliczanych do gatunku utopii² – znaj-

* Dr EDYTA GRYKSA – filolog klasyczny, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa UŚ w Katowicach. Interesuje się kulturą, tradycją i literaturą starożytnej Grecji i Rzymu oraz recepcją motywów antycznych w czasach późniejszych. Dotychczasowe badania skoncentrowane były na rzymskiej historiografii. Obecnie zajmuje się także łacińską poezją pasterską i łowiecką.

¹ Artykuł powstał dzięki materiałom zgromadzonym w trakcie kwerendy bibliotecznej w Institute of Classical Studies Library w Londynie. W tym miejscu pragnę podziękować Fundacji z Brzezia Lanckorońskich za sfinansowanie pobytu i umożliwienie mi dalszego rozwoju naukowego (decyzja nr 41-3/19).

² Utopia – upowszechniony w XVII w. termin wywodzący się z łacińskiego tytułu dzieła Thomasa More’a *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova Insula Utopia* (1517). Autor przedstawia w nim idealne społeczeństwo zorganizowane na fikcyjnej wyspie Utopia. W szerokim ujęciu termin „utopia” oznaczać może: 1) wizje idealnego społeczeństwa, które

duje miejsce w zupełnie innym modelu literaturo- i kulturoznawczym. Jak pisze Odo Marquard:

Czymkolwiek miały być nasze czasy, są w każdym razie epoką przemennego gospodarowania utopiami i apokalipsami, entuzjazmem dla zbawienia na Ziemi i pewnością katastrofy, oczekiwaniem bliższego nastania, z jednej strony nieba na ziemi, a z drugiej piekła na ziemi, a w każdym razie – aż nazbyt emfatycznymi – filozofiami postępu i filozofiami upadku. Dlaczego należą do naszego świata i jedne, i drugie?³

W perspektywie literaturoznawczej dystopia postrzegana jest jako narracja o światach fantastycznych, ekstrapolowana w przyszłość lub retropolowana w przeszłość⁴. Jest wizją, w której na pierwszy plan wysuwają się uczucia lęku, niepokoju o przyszłość. Pojawia się widmo nadciągającej katastrofy, infernalnej rzeczywistości. Świat i społeczeństwa dążą do samozagłady, tym samym nie ma miejsca na optymistyczne postrzeganie przyszłości, która wydaje się z góry przesądzona na niekorzyść mieszkańców ziemskiego globu. Choć sama wizja, będąca motywem przewodnim utworów dystopijnych jest przerażająca, należy podkreślić, że jest ona logicznie uzasadniona, wewnętrznie spójna i w części przypadków stanowi prawdopodobny obraz przyszłej egzystencji człowieka⁵.

zasadniczo różni się od krytycznie ocenianego *status quo*; 2) projekty przebudowy społecznej, które nie liczą się z realiami i przedstawiane są bez wskazania środków ich realizacji; 3) całościowe obrazy pożądanego stanu rzeczy; 4) gatunek literatury dydaktycznej obejmujący utwory przedstawiające życie idealnej społeczności. Zob. *Encyklopedia PWN*, hasło: utopia, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/utopia;3991950.html> (dostęp 14.06.2022).

³ O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 79. Zob. także: K. Wierel, *Literackie dystopie początku XXI wieku – między realizmem a fantastycznością*, w: *Fantastyka a realizm*, red. W. Biegluk-Leś, S. Borowska-Szerszun, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 139.

⁴ Zob. K.M. Maj, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LVII, z. 1, s. 92, przyp. 5.

⁵ Zob. K. Wierel, *Literackie dystopie początku XXI wieku...*, s. 141.

Za autora pojęcia „dystopia” uznaje się Johna Stuarta Milla⁶ – angielskiego filozofa, politologa, logika i ekonomistę. 12 marca 1868 r. wygłosił on w Izbie Gmin parlamentu angielskiego mowę przeciwko opozycji, o swoich przeciwnikach politycznych wyrażając się w sposób następujący:

Być może zbyt pochlebne jest nazywanie ich utopistami, raczej powinno się ich nazywać dys-topistami lub kako-topistami. To, co powszechnie nazywa się utopijnym, jest zbyt dobre, aby było możliwe do zrealizowania; ale to, co oni wydają się faworyzować, jest zbyt złe, aby było wykonalne⁷ [tłumaczenie własne].

Biorąc pod uwagę etymologię słowa i funkcję przedrostka dys-, można stwierdzić, że w swojej wypowiedzi John Mill celowo określił dystopię jako „utopię negatywną”, którą obecnie można nazwać także kakotopią (*cacotopia*, gr. *cacos* = zły), antyutopią czy czarną utopią⁸.

Powieść *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins można zakwalifikować do dystopii, przy czym jej kategoryzacja jest wielopłaszczyznowa. Wykreowany przez amerykańską pisarkę świat to Panem – państwo powstałe na ruinach dawnej Ameryki Północnej, która uległa zniszczeniu wskutek nieodpowiedniego gospodarowania surowcami i anomalii ekologicznych wywołujących pożary, powodzie i zarazy. Władzę w Panem sprawuje bezwzględny Coriolanus Snow⁹, którego

⁶ Urodzony 10 V 1806 r. w Londynie, zmarł 8 V 1873 w Awinionie. W swojej działalności występował m.in. na rzecz równouprawnienia kobiet. Zob. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Mill-John-Stuart;3941481.html> (dostęp 14.06.2022).

⁷ „It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable”. Cyt. za: *Utopias and Utopians: An Historical Dictionary*, red. R.C.S. Trahair, Westport 1999, s. 110 (hasło: dystopia).

⁸ M. Głazewski, *Dystopia albo ontologia Zło-bytu*, „Przegląd Pedagogiczny” 2010, nr 1, s. 31.

⁹ Jego imię przywołuje na myśl postać słynnego Gnejusza Marcjusza Koriolana, zdobywcy miasta Wolsków. Należy dodać, że Koriolan miał skłonić senat do wycofania ustępstw poczynionych dla dobra ludu (dotyczyły one zwłaszcza trybunatu). Wezwany przed sąd uciekł do Wolsków, z którymi zbrojnie najechał do Rzym. Na

główną siedzibą jest Kapitol, metaforycznie górujący – niczym antyczne wzgórze kapitolinińskie, symboliczne centrum rzymskiego świata w okresie jego imperialnej świetności – nad resztą wykreowanego w powieści świata¹⁰. Mieszkańcy Kapitolu, w przeważającej większości pozbawieni ludzkich uczuć i moralnego kręgosłupa, są żądni bogactwa i sławy, a ich prawdziwe oblicze obnaża niezrozumiała chęć czerpania satysfakcji i rozrywki z organizowanych co roku głodowych igrzysk przypominających walki na arenach urządzane ku ucieście tłumu w starożytnym Rzymie. Charakteryzuje ich także odmienny wygląd: ciała pokrywają liczne tatuaże, krzykliwy *make-up*, noszą ekstrawaganckie stroje i rzucające się w oczy peruki. Całość – jaką tworzy przepych, bogactwo czy pogoń za pieniądzem i sławą – przypomina obraz chylącego się ku upadkowi starożytnego Rzymu¹¹.

Granice Kapitolu – oddalonego od pozostałych dystryktów zarówno pod względem terytorialnym, jak i charakterologicznym oraz behawioralnym – stanowią przykład często stosowanej w dystopii

odwrót zdecydował się dopiero pod wpływem matki. W powieści jego imię w zestawieniu z drugim członem daje kilka możliwości interpretacji charakteru bohatera. Nazwisko Snow (pol. śnieg) symbolizować może osobę niewinną, ale jednocześnie wyraża chłód emocjonalny i uczuciowy.

¹⁰ Do idei panowania nawiązuje etymologicznie także sama nazwa Kapitol, wywodząca się od łacińskiego terminu *caput* = głowa, stolica, lider. Kapitol w powieści Collins jest także homofonem kapitału. Jego mieszkańcy mają nie tylko pieniądze, ale i władzę nad ludźmi w dystryktach. Konsumpcjonizm w ich środowisku jest tak dalece rozwinięty, że posuwają się nawet do świadomego stosowania metod przymusu i prania mózgu. Najważniejsze jest podporządkowanie sobie współczesnego świata i wszystkich obywateli, co również oddaje nazwa Panem. Przedrostek pan- oznacza bowiem wszystko/każdy. Zob. S. Petersson, *The Hunger Games by Suzanne Collins: Entertainment or Social Criticism?*, Lund 2011, s. 4; <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2302969&fileId=2302977> (dostęp 18.06.2022).

¹¹ W źródłach antycznych moment, w którym Rzym nie ma już wrogów (najczęściej wskazuje się w tym przypadku upadek Kartaginy), jest zarazem początkiem zmiany mentalności w społeczeństwie. Widoczny jest zanik *virtutes Romanae*, w miejsce których pojawia się żądza posiadania, chciwość, oszustwa, przekupstwo i inne przynawy. Prowadzą one do wybuchu wewnętrznych wojen i powstań, a w konsekwencji upadku rzymskiej potęgi.

figury izolacji¹². Według Krzysztofa M. Maja wspomniany mur pozwala na najwyższy stopień przepływu wiedzy–władzy; odgórne ustalenie warunków dostępności kontr-miejsca; wyraźne określenie stosunku między kontr-miejscem a tym, co dzieje się poza jego granicami. Z jednej strony daje on możliwość utrzymania społeczeństwa w hermetycznym zamknięciu – z drugiej pełni ważną funkcję narracyjną, generując pytania o przyczyny ich zbudowania¹³.

Oprócz mieszkańców Kapitolu w powieści pojawiają się także przedstawiciele niższych szczebli hierarchii społecznej. Zamieszkują oni dwanaście dystryktów – każdy z nich, będący oddzielną jednostką administracyjną (przypominającą współczesne miasta lub dzielnice), jest odpowiedzialny za zaspokajanie określonych potrzeb elity: od towarów luksusowych, przez urządzenia technologiczne, wyroby włókiennicze, po górnictwo i rybołówstwo. Mieszkańcy najbiedniejszych obszarów są przy tym pozbawieni dostępu do nowych technologii i rozrywki, a niejednokrotnie doskwiera im głód i brak podstawowych produktów niezbędnych do przeżycia. Wykonują ciężką fizyczną pracę, są wykorzystywani i kontrolowani przez lokalne władze, ale największy problem stanowi łamanie praw demokracji. Co roku w dystryktach przeprowadzane jest losowanie, w wyniku którego wyłoniony zostaje jeden chłopiec i jedna dziewczyna w wieku od 12 do 18 lat. Biorą oni udział w śmiercionośnej walce na arenie, która jest rodzajem symbolicznej ofiary, a jednocześnie kary za dawny

¹² Innym przykładem może być ogrodzenie w dystrykcie XII, przez które przechodzi Katniss udająca się na polowanie. Chociaż Kapitol zapewnia mieszkańców dystryktów o tym, że elektryczne ogrodzenia mają ich chronić przed dzikimi zwierzętami i są gwarantem bezpieczeństwa, w rzeczywistości jest to element ograniczający ich swobodę, zabraniający wolnego dostępu do terenów pozostających poza kontrolą władz. Tym samym ludzie pozostają zamknięci niczym zwierzęta w klatkach, a osobą, która przeciwstawia się panującym zasadom i wyraża wyraźny sprzeciw wobec rządzących, jest właśnie główna bohaterka trylogii (zob. D. Selzer, *Critical Thinkers through The Hunger Games. Working with Dystopian Fiction in the EFL Classroom*. BA Thesis, Kalmar 2017, s. 15).

¹³ Zob. K.M. Maj, *Światy władców logosu. O dystopii w narracjach literackich*, w: *Fantastyka a realizm*, red. W. Biegluk-Leś, S. Borowska-Szerszun, E. Feldman-Kolodziejuk, Białystok 2019, s. 123–124.

bunt dystryktów przeciwko Kapitolowi. Wydarzenie jest transmitowane za pomocą specjalnych ekranów zamontowanych w każdym z dystryktów¹⁴.

Nie ulega wątpliwości, że Collins, tworząc ideę igrzysk głodowych, inspirowała się mitem o Tezeuszu i Minotaurze – pół człowieku, pół byku, potworze zrodzonym ze związku Pazyfae (żony króla Krety Minosa) z bykiem¹⁵ – który został zamknięty w wybudowanym przez Dedala labiryncie. Ów byk, w którym zakochała się żona Minosa, miał być zgodnie z tradycją zesłany przez Posejdona jako kara dla władcy, który nie okazywał bogu należnej mu czci. Według przekazu Pauzania byk z Krety przeniół się na Peloponez, na równinę argiwską, do ziemi attyckiej i do Maratonu. Po drodze zabijał napotkane osoby, a jedną z jego ofiar był syn Minosa – Androgeos. Dlatego też władca prześladował Ateńczyków i zażądał w charakterze trybutu siedmiu młodzieńców i siedem dziewcząt¹⁶ – mieli być oni przywożeni na Kretę co dziewięć lat i rzucać na pożarcie Minotaurowi. W czasie trzeciej ofiary na wyspę przybył Tezeusz, który jako ochotnik dołączył do trybutu, chcąc pokonać bestię i zakończyć akt mordowania ateńskiej młodzieży. Herosowi udało się pokonać potwora, a wyjście z labiryntu znalazł dzięki nici ofiarowanej mu przez Ariadnę.

Arena głodowych igrzysk, na której uwięzieni zostają uczestnicy, to pełen niebezpieczeństw labirynt charakteryzujący się niesprzyjającym klimatem. To niestabilna przestrzeń liminalną, która z jednej strony jest tworem wysoce technologicznym, z drugiej jawi się jako prymitywne pustkowia, na którym nieustannie dochodzi do zmiany

¹⁴ Jednym z konferansjerów jest Caesar Flickerman – ulubieniec publiczności, którego imię jest kolejnym przykładem czerpania przez autorkę z tradycji i historii antyku. Nawiązuje ono bowiem do słynnego rzymskiego wodza, polityka i historyka Gajusza Juliusza Cezara.

¹⁵ Zob. Owidiusz, *Sztuka kochania*, tłum. E. Skwara, Warszawa 2008, ks. I, w. 289–326.

¹⁶ Zob. Apollodorus, *Bibliotheca*, translation by R. Hard, Oxford 1998, 3.15.7; Pausanias, *Graeciae Descriptio*, t. 1, ed. M.H. Rocha-Pereira, Leipzig 1973, 1.27.10.

statusu drapieżnika i ofiary¹⁷. Uczestnicy głodowych igrzysk błądzą po nieznanym terenie, atakowani przez groźne, zmutowane, hybrydowe stworzenia (zmiechy, osy, głoskułki), co stanowi odwołanie do znanych w starożytności praktyk *venationes*. Walkę na śmierć i życie przeżyć może tylko jeden uczestnik, który przynosi tym samym chwałę swojemu dystryktowi. Większość ginie z powodu niedostawienia do warunków naturalnych (głód, wyziębienie, odwodnienie, użądlenia owadów), inni zostają brutalnie zamordowani przez swoich rywali. W scenach walk nie brak rozlewu krwi¹⁸, oznak dehumanizacji niektórych uczestników widowiska – co można porównać do walk gladiatorów czy *venationes*, wybrzmiewających zresztą w nazwie państwa Panem¹⁹. Rzymscy cesarze dążący do zdobycia poparcia

¹⁷ S. Mills, *Classical Elements and Mythological Archetypes in the Hunger Games*, „New Voices in Classical Reception Studies” 2015, nr. 10, s. 56. Zmiana roli uczestnika walk na arenie w przypadku głównej bohaterki powieści następuje w momencie, w którym Katniss Everdeen odbiera Glimmer łuk i strzałę: „Dzięki łukowi patrzę na igrzyska z zupełnie innej perspektywy. Rzecz jasna, muszę stawić czoło twarzą przeciwnikom. Nie jestem już jednak tylko zwierzyną łowną, która umyka i szuka kryjówek albo broni się rozpaczliwie. Gdyby Cato nagle wyłonił się z lasu, nie uciekałabym, tylko strzeliła. Muszę przyznać, że z przyjemnością czekam na okazję do starcia”, cyt. za: S. Collins, *Igrzyska śmierci*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2008, s. 188.

¹⁸ Warto dodać, że pod tym względem trylogia Collins zyskuje uznanie również w mediach. Badania dowodzą, że w Ameryce sporty, w których brutalność jest podstawowym narzędziem walki o zwycięstwo, przyciągają uwagę widzów: „Przemoc w sportach oferuje widzom doskonałą okazję do oczyszczenia się z destrukcyjnych energii poprzez pośrednie uczestnictwo ze swoimi sportowymi bohaterami, którzy regularnie wykonują agresywne akty pod przykrywką «zabawy». Uważa się, że to oczyszczenie przynosi ulgę, co jest przyjemne. Im więcej przemocy, tym większa ulga i intensywniejsza przyjemność” [tłumaczenie własne] (J. Bryant, *Viewers' Enjoyment of Televised Sports Violence, Media, Sports and Society*, red. A. Lawrence, Wenner 1989, s. 281). W odniesieniu do *Igrzysk śmierci* należy podkreślić, że fabuła odczytywana z perspektywy Katniss Everdeen wzbudzać może w czytelniku niepokój spowodowany przemocą (zob. D. Johansson, *Media Violence and Power in Suzanne Collin's Hunger Games Trilogy: On The Hunger Games and the media in American Society*, BA Thesis 2013, s. 12).

¹⁹ „Chleba i igrzysk” (łac. *Panem et circenses*), zob. Juwenalis (10.81). Jedną z najbardziej znanych łacińskich fraz była wybrzmiewającym w okresie cesarstwa hasłem,

wśród ludności starali się zapewnić społeczeństwu jak najlepszą rozrywkę²⁰. Do walk na arenach stawały zwierzęta, wyszkoleni gladiatorzy lub skazańcy. W schyłkowym okresie republiki rzymska publiczność nie miała moralnych oporów wobec okrucieństwa, do jakiego dochodziło na arenach. Uczestnicy igrzysk – podobnie jak bohaterowie powieści – nie mogli liczyć na współczucie ze względu na swój niski status społeczny. Podobnie było w przypadku uczestników *venationes*. Zwierząt zabijanych dla uciechy widzów na arenie również nie darzono współczuciem; do głosu dochodziło wówczas przekonanie o wyższości natury ludzkiej nad dziką, zwierzęcą, niezdolną do rozumowania kreaturą. Stworzenia biorące udział w walkach były uważane za bezrozumne bestie, a polowania symbolizowały wyższość umiejętności i rozumu *venatores* nad brutalną siłą ich zwierzęcych przeciwników²¹.

W *Igrzyskach śmierci* stan wyszkolenia uczestników zależał od przynależności do dystryktów – im bogatszy dystrykt, tym lepsze możliwości przygotowania do rywalizacji. Katniss Everdeen, główna bohaterka zamieszkująca górniczy dystrykt XII, wywodzi się z biednej

wyrażającym żądania ludu rzymskiego w zakresie rozdawnictwa zboża i możliwości uczestnictwa w widowiskach, tj. *ludi circenses* (organizowanych w Circus Maximus wyścigach rydwanów). Była odpowiedzią ludu rzymskiego na ówczesną sytuację, kiedy to społeczeństwo zostało pozbawione możliwości współdecydowania o losach państwa, wybierania urzędników, a także dostępu do powszechnej służby w armii. System publicznego rozdawnictwa zboża pozwalał biedniejszym obywatelom (i ludności napływającej na tereny rzymskie) przetrwać kryzys (panujący szczególnie w drobnych gospodarstwach wiejskich). Był też celowym działaniem o charakterze politycznym. Organizator rozdawnictwa (bez względu na swój status) mógł liczyć na wdzięczność beneficjentów, a tym samym ich poparcie na kolejnych etapach swojej działalności czy politycznej kariery (zob. D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, Kraków 2010, s. 530–531).

²⁰ U szczytu Pax Romana połowa mieszkańców otrzymywała prawdopodobnie darmowy chleb, zapewniano też wolny wstęp na wyścigi rydwanów i walki gladiatorów (zob. W. Lipoński, *Dzieje kultury europejskiej. Prehistoria–starożytność*, Warszawa 2019, s. 422).

²¹ Zob. Ch. Epplett, *Gladiatorzy i walki z dzikimi zwierzętami na arenach*, Kraków 2019, s. 40.

rodziny. Po śmierci ojca troszczy się o to, by jej bliscy nie głodowali, dlatego regularnie poluje w pobliskich lasach. Warto dodać, że obszary leśne mają w powieści Collins szczególne znaczenie – jest to bowiem obszar pozostający poza kontrolą władz, a więc dający mieszkańcom pobliskich terenów swobodę i wolność, której nie mogą zaznać, będąc pod stałym nadzorem Kapitolu. Katniss jako kobieta łowczyni nawiązuje do słynnych postaci starożytnych, takich jak Kamilla, Amazonki czy Artemida²². Podobnie jak w przypadku greckiej bogini atrybutami bohaterki powieści i symbolem jej walki z niesprawiedliwością stają się łuk i kołczan. Jej doskonałe oko, celność i łucznicze umiejętności zostają ukazane w scenie, w której prezentuje się organizatorom walk jeszcze przed starciem na arenie. Zignorowana przez komisję oceniającą umiejętności trybutów przebijają jabłko strzałą, która nawet nie musnęła znajdujących się na drodze innych przeszkód²³. W trakcie 74 Igrzysk Głodowych Katniss zdobywa zabójczą broń po śmierci jednej z uczestniczek widowiska. Za radą mentora rezygnuje jednak z zabierania jej z rogu obfitości

²² Zob. D. Rejter, *Wizerunek bogini łowiectwa Artemidy we współczesnej literaturze dziecięcej i młodzieżowej inspirowanej antykiem*, w: *Szkice o antyku*, t. 6: *Człowiek w relacji z naturą*, red. E. Gryksa, Katowice 2020, s. 145. Innym aspektem, który również łączy obie postaci, jest seksualność. Artemida pozostała dziewicą, bowiem tylko w taki sposób mogła chronić młode dziewczęta i kobiety przed rozrodem. U Katniss widoczna jest nieumiejętność rozpoznania romantycznych skłonności, jakie przejawia Gale. Wskazuje to na jej niewinność, a jej korelacja z Artemidą ukazana jest także w licznych przypadkach dyskomfortu związanego z wyrażaniem seksualności. Warto dodać, że Artemida była także opiekunką dzieci i kobiet w ciąży. Katniss, ratując swoją siostrę, ochroniła ją niczym matka. Podobnie zachowywała się wobec Rue, z którą zawarła sojusz i którą opiekowała się na arenie. Zob. H.K. Strong, *The Metamorphosis of Katniss Everdeen: The Hunger Games, Myth, and Femininity*, „Children’s Literature Association Quarterly” 40 (2), s. 162–164.

²³ Motyw przypominający historię Odysa, który przestrzelił pierścienie znajdujących się w jednej linii toporów i w ten sposób dał się rozpoznać na Itace. Zob. K. Marciniak, *Mitologia grecka i rzymska. Spotkania ponad czasem*, Warszawa 2021, s. 544.

(łac. *cornucopia*) – który u Collins jest przykładem reinterpretacji motywu antycznego, sprzecznym z oryginalną wymową²⁴.

Katniss jest młodą kobietą, buntowniczką, dla której polowanie jest nie tylko sposobem na zdobycie pożywienia, ale także na przetrwanie w trakcie walk na arenie, do których przygotowuje ją specjalna ekipa – w jej skład wchodzi Flavius²⁵, Venia i Octavia. Do udziału w Głodowych Igrzyskach główna bohaterka powieści zgłasza się na ochotnika (podobnie jak Tezeusz) i od razu staje się najbardziej rozpoznawalną twarzą w Kapitolu. Katniss dobrowolnie decyduje się stanąć do walki na śmierć i życie, by uchronić przed śmiercią swoją siostrę Primrose, którą wybrano do rywalizacji w drodze losowania. Od samego początku jej odwaga, siostrzana miłość i poświęcenie stały się czynnikami, które zwróciły uwagę widzów, pomogły zaskarżyć ich sympatię, a z czasem pozwoliły stać się głosem rebelii symbolizowanym przez kosogłosa. Ptak ten, należący do rodziny przedrzeźniaczy, wymieniany jest w źródłach antycznych jako jedno ze stworzeń umiejętnie naśladowujących dźwięki otoczenia, w tym ludzką mowę²⁶. Warto dodać, że motyw kosogłosa został wykorzystany w kolejnych

²⁴ Zgodnie z tradycją mitologiczną róg obfitości – ułamany przez Zeusa kozie Almatei – napełniał się dobrem. Tymczasem trybuci uczestniczący w głodowych igrzyskach udawali się do rogu obfitości (specjalnej metalowej konstrukcji, w której magazynowano broń, lekarstwa i inne niezbędne do przetrwania na arenie przedmiotów) i niejednokrotnie ginęli tam z rąk rywali. Zob. K. Marciniak, *Mitologia grecka i rzymska...*, s. 544.

²⁵ W tym przypadku Collins również zaczerpnęła pomysł z tradycji antycznej. Imię Flavius (łac. *flavus* – żółty, płowy) budzi skojarzenia ze znaną dynastią Flawiuszy, panującą w latach 69–96. Należeli do niej Wespazjan, Tytus i Domicjan. To właśnie za ich panowania powstało i zyskało popularność rzymskie Koloseum (in. Amfiteatr Flawiuszów), w którym odbywały się walki gladiatorów, naumachie i walki dzikich zwierząt (Zob. W. Lipoński, *Dzieje kultury europejskiej...*, s. 419).

²⁶ Pliniusz wspomina, że pieśni naśladowały słowiki (Pliniusz *NH* 10. 83–84): „Rywalizują między sobą i ta walka toczy się jawnie. Często zwycięzca umiera, ponieważ wcześniej przestał oddychać, nim skończył śpiewać. Inne młodsze ćwiczą i przejmują pieśni, które naśladowują” (tłum. I. Mikołajczyk). Zob. J. Mynott, *Birds in the Ancient World*, Oxford 2018, s. 142–143; J. Mynott, *Birdscapes. Birds in Our Imagination and Experience*, Oxford 2009, s. 172–173, 279–280.

częściach trylogii jako symbol buntu i odradzającej się nadziei na lepsze czasy. Symbolem walki w imię słusznych i sprawiedliwych zasad staje się także ogień, który doskonale oddaje charakter niepokornej uczestniczki igrzysk. Strój „ognistej dziewczyny” nawiązuje nie tylko do tradycji farbowania welonu panny młodej na płomienny kolor (łac. *flammeum*) – co miało być oznaką rozpoczynania przez nią nowego rozdziału życia – lecz także do tradycji *tunica molesta*. Była to pokryta łatwopalną substancją szata, w którą w starożytnym Rzymie przywdziewano skazańców, a następnie podpalano ich i niczym żywe pochodnie wpuszczano na arenę²⁷. Strój bohaterki trylogii ma pewien ukryty kontekst. Na kartach powieści (podobnie jak w ekranizacji) wyraźnie odznacza się jej wizualna metamorfoza. Z polującej „chłopczycy”, brudnej, zaniedbanej wskutek panującej w XII dystrykcie biedy, staje się ona piękną kobietą, która za sprawą kapitoliniego stylisty Cinny uwydatnia swój wdzięk i staje się obiektem westchnień. Odpowiednio przygotowana, w pełnym makijażu i płomiennej sukni, staje na rydwanie²⁸ (podobnie jak inni wyłonieni

²⁷ Zob. K. Marciniak, *Mitologia grecka i rzymska...*, s. 545. Spalenie żywcem było jedną z kar przewidzianych dla skazanych za najcięższe przestępstwa, takie jak: *maiestas*, *sacrillegum*, cudzołóstwo, bunt czy dezercja. Zgodnie z przekazem autorów antycznych śmierć w płomieniach często ponosili także chrześcijanie. Celem tego typu kary było usunięcie nieczystego obiektu i puryfikacja, która pozwalała uniknąć skazy, którą niosłoby za sobą pochowanie zwłok zbrodniarza. Ogień postrzegano bowiem jako żywioł o silnych właściwościach oczyszczających. Po zakończeniu egzekucji szczątki były tylko niedbale sprzątane, a następnie rozsypywane lub pozostawiane na śmietniskach – co dowodzi stosunku ówczesnego społeczeństwa do przestępców. Wykonanie kary przez spalenie odbywało się publicznie. Egzekucję poprzedzało biczowanie, po którym ciało skazańca przywiązywano lub przybijano do obłożonego drewnem pala. Przed umieszczeniem na stosie przestępca zakładano *tunica molesta* lub go obnażano. Zdarzało się także, że spalenie żywcem aranżowano tak, by umierający odgrywał przed śmiercią określoną scenę mitologiczną (zob. M. Jońca, *Parricidium w prawie rzymskim*, Lublin 2008, s. 295–297).

²⁸ Warto dodać, że wyścigi rydwanów były jedną z najważniejszych konkurencji igrzysk greckich i rzymskich. Biorąc pod uwagę to, że *synoris* (bieg dwukonnych rydwanów) otwierał igrzyska, można przypuszczać, że Hellenowie (w VIII w. p.n.e., a nawet wcześniej) cenili je najbardziej spośród organizowanych wówczas konkurencji. Do najbardziej sugestywnych opisów wyścigów rydwanów należy *passus*

do walki trybuci) podczas parady otwierającej igrzyska, natychmiast przykuwając uwagę widzów.

Kolorystyka stroju Katniss (czarno-czerwono-pomarańczowo-żółta) przywołuje na myśl węgiel i płomień górnictwa, ale jest także symboliczna. Podkreśla, że dystrykt XII jest z jednej strony biedny i marginalny, z drugiej jest niebezpieczny z uwagi na swoją zdolność do zapalania się i potencjał do buntu. Ogień staje się także wyrazem seksualnej i rewolucyjnej energii – gdy Katniss i Peeta, jadąc na rydwanie, trzymają się za ręce²⁹ – świadczy o ich gotowości do walki, niezłomności i woli zwycięstwa, którą dodatkowo wzmacniają wspomniane czerwień i czerń ubioru. Kolor, uznawany za swego rodzaju medium, niesie za sobą kod oddziałujący na ludzkie działanie. Pełni on ważną rolę w budowaniu tożsamości jednostkowej. Dobór barw, kontrastów i ich zestawień daje możliwość wyrażenia preferowanych przez jednostkę norm, wartości czy wzorów zachowań³⁰. Ciekawostką może być w tym przypadku to, że czerwień i czerń – obok bieli – należały do trzech rytualnych barw starożytności³¹. To właśnie w czasach antycznych, w Grecji, zaczęto zastanawiać się nad ideą barwy i z tego okresu pochodzą pierwsze wzmianki o pozyskiwaniu

z *Illiady*, w którym Homer opisał igrzyska pogrzebowe ku czci zmarłego Patroklosa. W wyścigach udział brać mogły zaprzęgi dwu-, trzy-, cztero-, a nawet dziesięciokonne – przy czym największą popularnością cieszyły się czterokonne, tzw. kwadrygi. Istniały cztery ugrupowania, do których należeli zawodnicy. Wyróżniała ich odmienna kolorystyka: biała, czerwona, zielona i niebieska. W czasach Domicjana powstała jeszcze grupa złota i purpurowa – w tym przypadku w wyścigach startowały prawdopodobnie konie ze stajni cesarza (zob. D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, s. 743; L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983, s. 667).

²⁹ Zob. D. Byrne, *Dressed for the Part: An Analysis of Clothing in Suzanne Collins's Hunger Games Trilogy*, „Journal of Literary Studies” 2015, s. 52.

³⁰ Zob. K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura Media Teologia” 2011, nr 6, s. 71.

³¹ W czasach rzymskich znany był zwyczaj malowania na czerwono posągów Marsa – boga wojny (zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 66, przyp. 14).

i wykorzystywaniu kolorów oraz ich różnorodnej symbolice³². Czerwień kojarzona z rozlewem krwi, wojną, ogniem, siłą, płodnością, potęgą, ofiarą, dostojeństwem, a także godnością królewską³³. Bogatą symbolikę w kulturach europejskich przypisuje się także barwie czarnej. Jest ona kojarzona z tajemnicą (w ciemności nic nie można zobaczyć), elegancją i klasą; budzi szacunek, jest wyrazem inteligencji, profesjonalizmu i pewności siebie. Interpretuje się ją jednak również pejoratywnie, w kategoriach destrukcyjnych – jako oznakę buntu, zdrady, szeroko pojmowanego zła, śmierci i żałoby³⁴.

Dodatkowym atutem Katniss – dającym jej przewagę na arenie i poparcie publiczności – staje się motyw miłości i przyjaźni, jaka z czasem połączyła ją z drugim reprezentantem dystryktu XII. Namówiona przez mentora dziewczyna zawiera z Peetą sojusz, starając się jednocześnie przekonać mieszkańców Kapitolu do swojego uczucia. Rozdarta emocjonalnie dziewczyna – która przed udziałem w igrzyskach spędzała czas na wspólnych polowaniach z innym mężczyzną (Gale Hawthorne) – jest świadoma tego, że władze stale ją monitorują, a każdy przejaw uczuć może ujawnić jej słabość sponsorom. Wykreowana przez Katniss i Peetę miłosna historia znajduje zwolenników wśród widzów, którzy chętnie śledzą ich losy, kibicują im i przesyłają podarunki w postaci niezbędnych lekarstw³⁵. Tragiczny motyw kochanków, którzy razem walczą na arenie i z których jedno będzie musiało ponieść śmierć, staje się jednym z głównych wątków 74 Igrzysk Głodowych. Zakochani, którzy ostatecznie wychodzą cało z walki, gotowi są wspólnie zginąć po to, by żadne z nich nie musiało

³² W starożytnej Grecji szczególne znaczenie miały cztery kolory „szlachetne” kojarzone z żywiołami: biel oznaczała powietrze; czerwień – ogień; czerni – ziemię; ochra – wodę. Zob. K. Jurek, *Kolor jako element kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2014, nr 4, s. 63.

³³ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 66.

³⁴ Zob. K. Jurek, *Kolor jako element kształtowania tożsamości...*, s. 64.

³⁵ Zob. S. Savithri, *Elements of Popular Culture in Suzanne Collins' The Hunger Games: An Analysis*, w: *Proceedings of the papers presented in the 2nd International Conference on Issues and Challenges in Teaching Language and Literature (ICTLL-2019)*, May 2021, s. 141.

wymierzyć ukochanemu/ukochanej śmiertelnego ciosu. Decydują się na spożycie „wilczych jagód”³⁶, które identyfikować można z owocami pokrzyku wilczej jagody, znanej również jako belladonna czy wilcza wiśnia. Należy ona do rodziny psiankowatych i występuje w Europie, Afryce Północnej i Azji Zachodniej. Przez Rzymian określana była terminem *strychnos*, a wykorzystywano ją do zatruwania włóczni³⁷. Trująca jest cała roślina, jednak największe stężenie szkodliwych związków znajduje się w korzeniach i owocach. W kontekście jej związku ze śmiercią warto zwrócić uwagę także na łacińską nazwę gatunku *atropa belladonna*. Zgodnie z tradycją mitologiczną Atropos była jedną z trzech Mojr – bogiń losu. Wyznaczała ona kres ludzkiej egzystencji, przecinając w odpowiednim momencie nić życia³⁸.

Wspomniany motyw miłości Katniss i Peety oraz ich gotowość do samobójczego odebrania sobie życia na arenie przywołuje historię Pyrama i Tysbe – babilońskiej pary zakochanych opisaną przez Owidiusza. Kochankowie pochodzili ze zwaśnionych rodów i spotykali się wbrew woli rodziców, wykorzystując szczelinę w murze,

³⁶ Do ich zjedzenia zmuszony został także Seneca Crane, organizator 74 Igrzysk Głodowych, który – wbrew ogólnie przyjętym zasadom widowiska – zezwolił na przeżycie dwóch uczestników (Katniss i Peety), czym naraził się prezydentowi. Imię Seneca w jego przypadku może nawiązywać do historycznej postaci Seneki Młodszego – filozofa, retora, stoika, wychowawcy cesarza Nerona (który zmusił swojego nauczyciela do popełnienia samobójstwa, oskarżając go o powiązania ze spiskiem Pizona). Warto dodać, że w swojej twórczości Seneka odnosił się także do organizowanych w jego czasach igrzysk. Postawy gladiatorów, którzy pokazywali, że nie należy bać się śmierci, uważał za godne naśladowania. W tym kontekście warto oceniać także część walczących na terenie trybutów. Podczas gdy reprezentanci niektórych dystryktów stawali na arenach dla pieniędzy i sławy, inni dowodzili, że zmierzenie się ze śmiercią jest próbą zerwania więzów niewoli. „Bo każdy będzie wymagał więcej od siebie, kiedy zobaczy, że tą rzeczą [śmiercią] potrafią wzgardzić nawet najbardziej wzgardzeni”. Ch. Epplert, *Gladiatorzy i walki z dzikimi zwierzętami na arenach*, Kraków 2019, s. 40–41.

³⁷ Zob. A. Mayor, *Grecki ogień, zatrute strzały, bomby skorpionów. Broń chemiczna i biologiczna w świecie starożytnym*, Warszawa 2006, s. 57.

³⁸ Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1990, s. 238, hasło: Mojrzy.

który rozdzielał ich domy. Pewnego dnia Pyram i Tysbe umówili się na spotkanie, które zakończyło się tragicznie. Przybywszy wcześniej w ustalone miejsce, Tysbe zauważyła lwicę, która pożerała upolowane zwierzę. Dziewczyna uciekła w popłochu, gubiąc po drodze przepaskę, którą następnie poszarpała i pobrudziła lwica. Gdy na miejscu pojawił się spóźniony Pyram, zobaczył zakrwawiony welon i oblizujące się zwierzę. Przekonany, że jego ukochana padła ofiarą drapieżnika, przebił się mieczem. W ten sam sposób samobójstwo popełniła także Tysbe, która po pewnym czasie wróciła na miejsce spotkania i zobaczyła nieżyjącego kochanka. Zgodnie z przekazem Owidiusza zakochani mieli tego dnia spotkać się za miastem przy grobie Ninosa. Rosła tam biała morwa, której owoce zostały splamione krwią Pyrama – stąd przybrały czerwoną barwę³⁹. Choć sama historia miłości Katniss i Peety jest zdecydowanie bardziej skomplikowana i mniej oczywista (szczególnie w pierwszej części trylogii), mit o babilońskich kochankach również wpisuje się w konwencję powieści Collins⁴⁰.

Pierwsza część trylogii *Igrzyska śmierci* Suzanne (podobnie zresztą jak pozostałe, które nie były przedmiotem rozważań w niniejszym artykule) obfituje w motywy zaczerpnięte z historii, tradycji i kultury antycznej Grecji i Rzymu. Dochodzi w tym przypadku do pośredniej recepcji motywów antycznych⁴¹, głęboko zakorzenionych w świadomości kulturowej. Autorka przedstawiła funkcjonujące w popularnym ujęciu wątki w sposób innowacyjny, dowodząc, że mimo upływu czasu pozostają one uniwersalne i wciąż dają wiele możliwości reinterpretacji. Stworzyła oryginalny świat przedstawiony – pełen ważnych idei, społecznych i politycznych problemów, z jednoczesnym symbolicznym wydźwiękiem, w którym do głosu dochodzą początkowo deprecjonowane jednostki – uczestnicy głodowych igrzysk. Postać Katniss Everdeen, ognistej dziewczyny, kosogłosa, buntowniczk,

³⁹ Zob. tamże, s. 308, hasło: Pyramos; Owidiusz. *Met.* IV 55 et sqq.

⁴⁰ M. Dostálová, *Classical Myth in the Hunger Games*, Brno 2015, s. 15–19.

⁴¹ Motywy, którymi zainspirowała się Collins, nie zostały zapożyczone bezpośrednio z antycznych źródeł, lecz są wersjami przetworzonymi przez kulturę popularną.

która daje nadzieję i zmienia oblicze ówczesnego świata, wychodząc – dosłownie i w przenośni – poza jego granice, staje się wyrazem walki o demokrację, wolność i człowieczeństwo. Idee wybrzmiewające już w czasach antycznych zyskały nowe znaczenie w odbiorze współczesnego czytelnika, dla którego dystopia w ramach *science fiction* może być traktowana jako próba oderwania się od rzeczywistości i codzienności, a ponadto jako przestroga przed tym, do czego zdolny jest człowiek i do czego doprowadzić mogą jego destrukcyjne działania.

Bibliografia

Źródła antyczne w przekładach

- Apollodor, *Biblioteka opowieści mitycznych*, tłum. T. Mojsik, Wrocław 2018.
Owidiusz, *Sztuka kochania*, tłum. E. Skwara, Warszawa 2008.
Pauzaniusz, *Wędrowka po Helladzie. W świątyni i w micie*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 2005.
Pliniusz, *Historia naturalna*, t. 2: *Antropologia i zoologia. Księgi VII-XI*, tłum. I. Mikołajczyk, Toruń 2019.

Opracowania

- Bryant J., *Viewers' Enjoyment of Televised Sports Violence, Media, Sports and Society*, red. A. Lawrence, Wenner 1989.
Byrne D., *Dressed for the Part: An Analysis of Clothing in Suzanne Collins's Hunger Games Trilogy*, „Journal of Literary Studies” 2015, nr 31(2).
Collins S., *Igrzyska śmierci*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2008.
Dostálová M., *Classical Myth in the Hunger Games*, Brno 2015.
Epplert Ch., *Gladiatorzy i walki z dzikimi zwierzętami na arenach*, Kraków 2019.
Głazewski M., *Dystopia albo ontologia Zło-bytu*, „Przegląd Pedagogiczny” 2010, nr 1.
Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1990.
Johansson D., *Media Violence and Power in Suzanne Collin's Hunger Games Trilogy: On The Hunger Games and the media in American Society*, BA Thesis 2013.
Jońca M., *Parricidium w prawie rzymskim*, Lublin 2008.
Jurek K., *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura, Media, Teologia” 2011, nr 6.
Jurek K., *Kolor jako element kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2014, nr 4.
Lipoński W., *Dzieje kultury europejskiej. Prehistoria–starożytność*, Warszawa 2019.

- Maj K.M., *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LVII z. 1.
- Maj K.M., *Światy władców logosu. O dystopii w narracjach literackich*, w: *Fantastyka a realizm*, red. W. Biegluk-Leś, S. Borowska-Szerszun, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019.
- Marciniak K., *Mitologia grecka i rzymska. Spotkania ponad czasem*, Warszawa 2021.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Mayor A., *Grecki ogień, zatrute strzały, bomby skorpionów. Broń chemiczna i biologiczna w świecie starożytnym*, Warszawa 2006.
- Mills S., *Classical Elements and Mythological Archetypes in the Hunger Games*, „New Voices in Classical Reception Studies” 2015, nr 10.
- Mynott J., *Birdscapes. Birds in Pur Imagination and Experience*, Oxford 2009.
- Mynott J., *Birds in the Ancient World*, Oxford 2018.
- Petersson S., „*The Hunger Games*” by Suzanne Collins: *Entertainment or Social Criticism?*, Lund 2011; <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2302969&fileId=2302977> (dostęp 18.06.2022).
- Rejter D., *Wizerunek bogini łowiectwa Artemidy we współczesnej literaturze dziecięcej i młodzieżowej inspirowanej antyką*, w: *Szkice o antyku*, t. 6: *Człowiek w relacji z naturą*, red. E. Gryksa, Katowice 2020.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989.
- Savithri S., *Elements of Popular Culture in Suzanne Collins’ The Hunger Games: An Analysis*, w: *Proceedings of the papers presented in the 2nd International Conference on Issues and Challenges in Teaching Language and Literature (ICI-CTLL-2019)*, May 2021.
- Selzer D., *Critical Thinkers through The Hunger Games. Working with Dystopian Fiction in the EFL Classroom. BA Thesis*, Kalmar 2017.
- Słapek D., *Sport i widowiska w świecie antycznym*, Kraków 2010.
- Strong H.K., *The Metamorphosis of Katniss Everdeen: The Hunger Games, Myth, and Femininity*, „Children’s Literature Association Quarterly”, nr 40.
- Utopias and Utopians: An Historical Dictionary*, red. R.C.S. Trahair, Westport 1999.
- Wierel K., *Literackie dystopie początku XXI wieku – między realizmem a fantastycznością*, w: *Fantastyka a realizm*, red. W. Biegluk-Leś, S. Borowska-Szerszun, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019.
- Winniczuk L., *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983.

Ancient motifs in contemporary dystopia, or what does the idea of the state have in common with antiquity, presented in the first part of the *The Hunger Games* trilogy by Suzanne Collins

Summary

The aim of the article is to prove that Suzanne Collins was inspired by characters, events and ancient traditions while preparing the first part of the *Hunger Games* trilogy. The main emphasis was placed on associating the characters with their ancient etymological prototypes, issues related to gladiatorial games, mythological themes and the motifs of war and rebellion.

Słowa kluczowe: *Igrzyska śmierci*, motywy antyczne, wojna, bunt, igrzyska gladiatorskie

Key words: the *Hunger Games*, ancient motifs, war, rebellion, gladiatorial games

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK*

ORCID 0000-0001-7546-9581

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

MAGIA, MIŁOŚĆ, MIASTO. PROLEGOMENA DO ŹRÓDEŁ POPULARNOŚCI URBAN FANTASY

Powieść to symboliczne mapowanie.

Joseph Hillis Miller

Zamiast wstępu: o preferencjach odbiorców¹

Badanie czytelnictwa, jakie Biblioteka Narodowa przeprowadziła w 2020 r., wykazało, że „Polacy najchętniej sięgają po literaturę sensacyjno-kryminalną (24 proc.) [...]. Popularna literatura obyczajowo-romansowa, a także powieści obyczajowe z nastoletnimi bohaterkami interesują przede wszystkim kobiety i dziewczęta (30 proc.), a bardzo rzadko mężczyźni (3 proc.). Z kolei fantastyka dla dorosłych (fantasy,

* Dr BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK – afiliowana przy Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze obejmują kulturę i literaturę popularną, *urban fantasy*, prozę kobiecą, studia feministyczne. Autorka bloga popkulturowego *Gotham w deszczu*, współredaktorka wybranych numerów czasopism „Creatio Fantastica” oraz „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media”, a także tomów zbiorowych: *Groza i postgroza* (2018) oraz *Poetyki czasu, miejsca i pamięci* (2020).

¹ Tytuł artykułu w oczywisty sposób nawiązuje do tekstu Dobroslawy Grzybkowskiej-Lewickiej *Miasto, magia, m...*, czyli *urban fantasy. Krótka charakterystyka i wątpliwości*. Zob. też, w: *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 277–288.

science fiction i inne) czytana jest dwukrotnie częściej przez mężczyzn, zwłaszcza w wieku 25–39 lat². Wybory odbiorców kultury wpływają bezpośrednio na stale zwiększającą się liczbę realizacji tych gatunków – a także ich hybryd, o czym dalej – dzięki czemu niemal każdy czytelnik może znaleźć coś interesującego.

Statystyki pokazują wyraźnie, że fantastyka cieszy się obecnie coraz większą przychylnością zarówno odbiorców kultury, jak i badaczy³. Świadczy o tym nie tylko znaczna liczba wydawanej i wznawianej całej literatury fantastycznej, gier sięgających po charakterystyczne dla tego gatunku motywy czy bogata oferta telewizji streamingowych, jak Netflix, Amazon Prime czy nowy w Polsce Disney+, a także tekstylna w salonach odzieżowych, na których widnieją wizerunki postaci czy slogany znane szerokiej publiczności z utworów *science fiction* i *fantasy* – jak choćby motto rodu Stark z niebywale popularnej serii *Gra o tron*, czyli „*Winter is coming*”, które w szczytowym okresie zainteresowania powieściami i serialem można było zobaczyć na wielu gadżetach fanowskich, ale także powszechnie znane i lubiane postaci z produkcji Disneya⁴. Widoczna jest tu wzajemna zależność – odbiorcy kultury popularnej poszukują tekstów fantastycznych, a show-biznes oraz moda odpowiadają na to zainteresowanie i oferują produkty zgodne z ich oczekiwaniami.

Oczywiście przekłada się to na zachowania zarówno przeciętnych odbiorców popkultury, nabywających owe dobra ze względu na pozytywne skojarzenia z tekstem kultury, jak i bardziej zaangażowanych uczestników działających w rozmaitych fandomach. Piotr

² <https://booklips.pl/newsy/najlepsze-statystyki-czytelnictwa-od-szesciu-lat-42-polakow-zadeklarowalo-ze-w-2020-roku-siegnelo-po-ksiazke> (dostęp 25.05.2022).

³ Co przekłada się również na liczbę badawczych analiz. Zob. m.in. *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017; *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018; *Narracje fantastyczne*, red. K.M. Maj, K. Olkusz, Kraków 2017; G. Gajewska, *Mysleć fantastyką. Przez science fiction do posthumanizmu*, „Images” 2020, nr 37, s. 5–19.

⁴ Jest to zabieg marketingowy znany pod nazwą *merchandising*.

Siuda wskazuje, że „fan to ktoś, kto charakteryzuje się wielokrotnym odbiorem”⁵ – czyli nie tylko ogląda dany film, ale poszukuje również informacji na jego temat, sięga po powieść, która stanowiła bazę do napisania scenariusza, nabywa licencjonowane gadżety itp. Warto w tym miejscu przytoczyć trafną konstatację Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz:

Fanów nie da się nie zauważyć. W dzisiejszej zmediatyzowanej kulturze to oni najżywiej reagują na filmy, książki, gry i seriale. Zawiązują wokół nich aktywne, twórcze, zróżnicowane społeczności. Zbierają i wymieniają wiedzę na ich temat. Tworzą archiwa i bazy danych, porządkując i wizualizując informacje w najbardziej kreatywne sposoby. Piszą wyrafinowane analizy, transformacyjne powieści i spekulatywne nowele, rysują i malują, wydają własne magazyny, biuletyny, książki, albumy, komiksy, kręcą własne wideo, nagrywają podkasty i muzykę, spotykają się na wielkich zbiorowych mityngach, organizują gry terenowe i parady przebierańców, pielgrzymują do miejsc związanych z ulubionym dziełem, organizują zbiórki pieniędzy na cele charytatywne [...]. Fandom to jedno z najbardziej rewolucyjnych zjawisk we współczesnej kulturze. Fani oddolnie zmieniają strukturę internetu, rynek mediów i cały model tworzenia i odbioru tekstów⁶.

Coraz większą rozpoznawalność zdobywa również pojęcie *aca-fana*⁷, czyli fana związanego ze środowiskiem akademickim, który ulubione teksty kultury poddaje wnikliwej analizie, dokonuje ich badawczej inspekcji, poszukuje interesujących go tropów, a także wskazuje na rozmaite odniesienia intertekstualne czy transmedialne. Taki zabieg nie tylko pozwala mu na ujawnianie osobistych preferencji jako odbiorcy kultury popularnej, ale także poszerza perspektywę

⁵ P. Siuda, *Jednostkowe aspekty bycia fanem, czyli w stronę nowego paradygmatu „fan studies”*, „Kultura i Edukacja” 2010, nr 4, s. 74.

⁶ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących*, cz. 1: *Społeczność i wiedza*, Kraków 2017, s. 5.

⁷ Alternatywna pisownia: *aca-fan*. Pojęciem tym posługują się m.in. Matt Hills i Henry Jenkins. Zob. http://henryjenkins.org/blog/2011/06/acafandom_and_beyond_week_two.html (dostęp 26.06.2022).

badawczą o współczesne aspekty popkulturowe, które są nierozzerwalnie związane z rzeczywistymi wydarzeniami i trendami społecznymi⁸.

Oczywiście powyższe wprowadzenie stanowi zaledwie wyimek z rozległej gałęzi *fan studies* – jednak już na tej podstawie można wnosić, że rola fana w kreowaniu i promowaniu tekstów popkulturowych jest zauważalna oraz bardzo istotna. A skoro polscy fani (zwłaszcza czytelnicy) najchętniej sięgają po takie gatunki jak kryminał, romans i fantastyka, to warto wskazać, że istnieje hybryda łącząca w sobie wszystkie wyżej wymienione – jest nią *urban fantasy*. Piszący na temat fantastyki miejskiej Stefan Ekman zauważył, że „Gatunek ten jest tyle popularny wśród odbiorców, ile zaniedbany przez badaczy”⁹. I chociaż liczba opracowań naukowych dotyczących zarówno samego gatunku, jak i jego realizacji wciąż rośnie, to jednak na rodzimym gruncie owo zagadnienie w dalszym ciągu wydaje się niewystarczająco zanalizowane¹⁰.

⁸ Ksenia Olkusz dowodzi, że „Kultura popularna stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych” (K. Olkusz, *Wszekultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, w: *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017, s. 15).

⁹ S. Ekman, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1, s. 8.

¹⁰ Dotychczas jedyną całościową publikacją poświęconą temu podgatunkowi fantastyki jest numer 1 z 2018 r. czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki”. Zaskakujące, że pomimo nagłego wzrostu popularności fantastyki miejskiej – doskonale przecież współgrającej ze zwrotem przestrzennym/topograficznym – tak niewielu badaczy zadaje sobie trud zanalizowania czy to poszczególnych realizacji gatunku (*case studies*), czy to trendu czytelniczego (co przyciąga odbiorców, jakie są grupy docelowe itp.) albo stosowanych środków wyrazu, stopnia bądź rodzaju ufantastycznienia konkretnych lokalizacji. Wśród autorów artykułów poświęconych fantastyce miejskiej warto wymienić np. białostocką badaczkę Sylwię Borowską-Szerszun, zajmującą się głównie anglojęzycznymi realizacjami gatunku. Zob. np. S. Borowska-Szerszun, *Fantastyczny tygiel: synkretizm gatunkowy i kulturowy w cyklu „Rzeki Londynu” Bena Aaronovitcha*, w: *Narracje fantastyczne*, s. 189–208.

Od romansu paranormalnego do fantastyki miejskiej

Na początku XXI w. można było zaobserwować wzrost zainteresowania romansem paranormalnym jako gatunkiem. W nim zaś najczęściej wykorzystywaną figurą fantastyczną z całą pewnością był wampir¹¹. Po nasyceniu rynku czytelniczego romansem metafizycznym uwaga odbiorców skierowała się ku gatunkowi pokrewnemu – okazuje się bowiem, że *urban fantasy* stanowi płynne przejście po fascynacji romansem: nie tylko eksploatuje pewne charakterystyczne dla niego wątki, jak emancypacja postaci kobiecej, labiryntowość przestrzeni, gotyckość czy wreszcie miłosna relacja pomiędzy reprezentantami odmiennych gatunków, ale ubogaca je o *urban legends*, folklor miejski¹², poszerza spektrum fabularne o wątki kryminalne, a przede wszystkim osadza wydarzenia w konkretnym czasie i miejscu.

Hybrydyczność, wymieszanie gatunków uniemożliwiająca niejednokrotnie ostateczną klasyfikację tekstu, przekroczenie jego granic poprzez rozmaite odwołania intertekstualne i transmedialne – to wszystko charakteryzuje *urban fantasy* w równym stopniu, jak romans paranormalny, sprawiając, że granice pomiędzy nimi są czasem niemożliwe do wskazania. Także Leigh M. McLennon zauważa, że:

[...] *urban fantasy* i romans metafizyczny zostały po części uformowane przez ogólnie rozumianą hybrydyczność. [...] Oba są formalnie i tematycznie związane z zatraceniem płynności granic – gatunku, mediów i monstrialnego Innego. [...] Rozpoznanie, w jaki sposób fantastyka miejska i romans metafizyczny przekraczają bariery

¹¹ K. Olkusz w definicji romansu metafizycznego pisała: „Zasadniczym komponentem warunkującym klasyfikację utworu jako narracji tego typu jest osadzenie w charakterze protagonistów i antagonistów figur jednoznacznie kojarzonych z konwencjami fantastycznymi, takimi jak (głównie) horror, fantasy, a nawet *science fiction*. Za moment inicjalny dla rozwoju tego subwariantu romansu uznaje się rozkwit i multiplikowanie realizacji literackich i pozaliterackich o tematyce wampirycznej” (K. Olkusz, *Romans paranormalny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59, z. 1, s. 104).

¹² Por. A. Kolbus, *Ciemna strona miasta. Fantazmat miejski w urban legends i urban fantasy*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2013, t. 1, nr 4, s. 39.

gatunkowe i medialne, staje się kluczowe dla wyjaśnienia ich obecnej popularności czy sukcesu komercyjnego¹³.

Stale rozwijająca się kariera obu gatunków stanowi niezaprzeczalny fakt. Jest to jeden z powodów, dla których należy dokonać poszerzonych badań mających na celu nie tylko wskazanie cech konstytutywnych dla tych gatunków na rodzimym gruncie¹⁴, ale także ustalenie, jakie dokładnie czynniki stanowiły o ogromnym sukcesie poszczególnych ich realizacji.

Pomimo wielu definicji fantastyki miejskiej¹⁵ jej dokładna charakterystyka jest nie tylko trudna, ale do pewnego stopnia wręcz niemożliwa. Ekman zauważa, że „liczba możliwych prekursorów fantastyki miejskiej pokazuje jej hybrydyczność, łączącą wiktoriańskie opowieści o magicznych miastach, gotycką proveniencję, baśnie ludowe i współczesną estetykę”¹⁶. Być może to właśnie owe komponenty, ten gatunkowy konglomerat decyduje o pozytywnej recepcji kolejnych realizacji powieściowych i jest jedną z przyczyn niekwestionowanego sukcesu gatunku. Co więcej, poza wątkami miłosnymi romans paranormalny i fantastykę miejską w wielu przypadkach łączy również typ postaci najczęściej pojawiających się na łamach powieści, gdyż:

[...] cechą charakterystyczną fantastyki miejskiej jest szeroka gama ludzkich i paraludzkich bohaterów. Odnaleźć można w tych narracjach silne postaci kobiece [...]. Wnosząc po wyglądzie okładek książek, przytłaczająca większość bohaterów pojawiających się

¹³ L.M. McLennon, *Definiując urban fantasy i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach*, tłum. K. Olkusz, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1, s. 68.

¹⁴ Niniejszy artykuł przez swoje ograniczenia objętościowe nie może spełnić obietnicy wskazania wszystkich konstytutywnych cech obu tych gatunków. Stanowi on jedynie wstęp do poszerzonych badań.

¹⁵ Dokładnie przywołuje je i omawia Ekman w *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*. Zob. też: S. Mannolini-Winwood, *Wokół definicji urban fantasy*, tłum. K.M. Maj, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1, s. 29–47.

¹⁶ S. Ekman, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, s. 10.

w fantastyce miejskiej to kobiety [...]. Większość z nich ma długie, ciemne lub rude włosy, dzierży w dłoni jakiś rodzaj oręża, a ich postawa świadczy o pewności siebie i odwadze. [...] Właśnie te „silne protagonistki” stanowią cechę charakterystyczną fantastyki miejskiej. Ringel wspomina o kobiecych bohaterkach, uznaje jednak, że ich obecność wynika z feministycznych poglądów autorek. McLennon z kolei opisuje, że cechą typową dla powieści łączących fantastykę miejską i romans paranormalny są łącznie potworów lub policjantki o nadnaturalnych zdolnościach¹⁷.

Warto podkreślić szczególnie ostatni zreferowany pogląd. McLennon wskazała na dwa kluczowe wyznaczniki większości realizacji gatunku: wątek kryminalny rozwiązywany przez silną postać kobiecą (zwykle władającą magią). Zarówno w obcojęzycznych, jak i w rodzimych powieściach *urban fantasy* jest to często element obligatoryjny¹⁸.

Co by było, gdyby...

W roku 1863 w świecie bardzo podobnym do naszego europejscy naukowcy odkryli serum Ozyrysa, które wydobywało magiczne talenty ludzi. Talenty te okazały się liczne i różnorodne. [...] Po pewnym czasie świat zdał sobie sprawę z konsekwencji budzenia boskich mocy w zwykłych ludziach. Serum zostało zastrzeżone, ale było już za późno. Magiczne talenty przekazywane z rodziców na dzieci na zawsze zmieniły bieg historii ludzkości. Losy całych narodów zmieniły się w ciągu kilku krótkich dekad¹⁹.

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ Przykładem zaczerpniętym z literatury anglojęzycznej jest Kate Daniels – najemniczka / prywatny detektyw o nadludzkiej mocy (odkrywanej stopniowo wraz z rozwojem fabuły), do której polska Dora Wilk jest nierzadko ludzko podobna, co może zdradzać inspiracje Anety Jadowskiej.

¹⁹ I. Andrews, *Płoni dla mnie*, tłum. D. Schimscheier, Lublin–Warszawa 2022, s. 6–7.

Powyższy fragment pochodzi z powieści *Płoń dla mnie* amerykańskiego duetu publikującego pod pseudonimem Ilona Andrews²⁰. Zaprezentowana tu modyfikacja historii – w której do znanego nam świata zostaje wprowadzony pierwiastek magiczny – stanowi tylko jedno z możliwych rozwiązań światotwórczych. Drugim, równie popularnym, jest oddzielenie nadprzyrodzoną barierą świata zwykłych ludzi od przestrzeni zamieszkiwanej przez istoty magiczne. Sposób ten na naszym rodzimym gruncie wykorzystują m.in. Aneta Jadowska, najbardziej uznana polska pisarka *urban fantasy*, a także Magdalena Kubasiewicz²¹. Obie te strategie opisuje Aleksandra Łozińska, autorka hasła *urban fantasy*, która zauważa:

[...] forma u.f. opisywana w pierwszej z definicji ukształtowała się w latach osiemdziesiątych XX w. [...] pociągając za sobą rozpoznawalność nurtu jako zjawiska. Początkowo to przede wszystkim do niej odnosił się też sam termin, który dopiero z czasem nabrał szerszego znaczenia [...], choć na rynku wydawniczym wciąż określa teksty osadzone w „alternatywnej wersji naszego współczesnego świata” [...]. Tak rozumiana u.f. najczęściej wykorzystuje topografię miast z rzeczywistości aktualnej, na którą nałożony zostaje „świat magii i niebezpieczeństw” [...]. Świat ten może być jawny [...] lub, co znacznie częstsze, ukryty przed większością populacji. W drugim z wariantów może on koncentrować się w „fantastycznym sobowóttrze miasta” [...]. Dostęp do niego przysługuje społeczności

²⁰ Także w Polsce jest to jedno z najbardziej rozpoznawalnych nazwisk wśród wielbicieli *urban fantasy*. Por. <https://fan-dom.pl/2020/12/przewodnik-po-tworczosci-ilony-andrews> (dostęp 11.06.2022).

²¹ Czytamy: „Wybrała drugie wejście z budynku, wiodące wprost na ulicę enklawy. [...] Warszawa była centrum magicznych interesów Polski, a także, w jakimś stopniu, Europy Wschodniej, i spora część korporacji miała siedziby właśnie w tutejszej głównej enklawie. Przeszkłone budynki wyrastały obok siebie, tworząc kompleks korporacyjno-produkcyjny, o rzut kamieniem od drugiego mniejszego, na który składały się siedziby rządowych organów, między innymi wydziałów Departamentu Magicznego” (M. Kubasiewicz, *Kołysanka dla czarownicy*, Kraków 2022, s. 81). W cyklu o Wilczej Jagodzie enklawami nazywa się zakłete miejsca, które są niedostępne dla niemagicznych ludzi.

„wtajemniczonych adeptów” [...], do których należą lub w toku akcji zaczynają należeć główni bohaterowie utworów²².

Wykorzystywanie realnie istniejących miejsc i nadawanie im nowych, fantastycznych znaczeń może stanowić jedną z przyczyn rosnącej popularności gatunku. Wpływanie na wyobraźnię odbiorców, symboliczne umagicznienie dobrze znanych im ulic stanowi intrygujący zabieg. Co więcej, wybór miejsca akcji nie wydaje się przypadkowy. I chociaż czasem jest on związany po prostu z miejscem zamieszkania pisarza, o wiele ciekawszym bodźcem są na przykład legendy związane z konkretnym miastem. Można pokusić się o pytanie, czymże byłaby Warszawa bez syrenki, Kraków bez smoka czy Wrocław bez krasnali? Co istotne, nie mniejszą rolę odgrywa tu również wygląd miasta – rozkład ulic, zabytki (lub ich brak), podział na tzw. dobre i złe dzielnice *et cetera*. Jest to doskonale widoczne m.in. w *Heksalogii o Dorze Wilk* Anety Jadowskiej.

Właśnie powieści o Wilk są obecnie referencyjne dla polskich realizacji gatunku. Nie dość, że ich główna bohaterka jest policjantką, a więc reprezentantką jednego z najpopularniejszych zawodów wśród postaci prozy fantastycznomiejskiej²³, to dodatkowo Dora jest wiedźmą posiadającą moce inne niż większość przedstawicielek jej gatunku (zawdzięcza je m.in. nietypowemu drzewu genealogicznemu, w którego skład wchodzi nordycka bogini) – pełni więc rolę outsiderki, buntowniczkki, a wątek osamotnienia protagonistów również często przewija się na kartach powieści *urban fantasy*. Przede wszystkim jednak w *Heksalogii...* często pojawiają się opisy szlaków, jakimi porusza się bohaterka, na przykład:

Z mojego mieszkania na Asnyka miałam jakieś pół godziny na Stare Miasto, kolejne pięć minut do Bramy. [...] Szłam ulicą Mickiewicza [...]. Bydgoskie Przedmieście o trzeciej nad ranem jest ciche jak nigdy, ale nie wyludnione. Słabe światło latarni nie wystarczało, by

²² A. Łozińska, *Urban fantasy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, nr 64, z. 1, s. 197.

²³ Por. S. Ekman, *Crime Stories and Urban Fantasy*, „Clues: A Journal of Detection” 2017, nr 2, s. 47–48.

przeniknąć mrok. Wysokie kamienice po obu stronach ulicy zdawały się kryć sekrety, ludzkie życie, ludzkie sprawy. Kochałam tę dzielnicę Torunia. Była przyjemnie niedzisiejsza, jakby poza czasem. Mój rewir i dla niego śpiewam pieśń. Bydgoskie jest jak zakręcony pępek świata. Za dnia życie było tu intensywniejsze niż w innych częściach miasta, może dlatego, że tak wiele osób nie zamartwia się chodzeniem do pracy²⁴.

Podobne opisy – czy to Torunia, czy wykreowanego przez pisarkę miasta o nazwie Thorn – pojawiają się często. Autorka wskazuje miejsca lubiane przez jej bohaterów, podaje adres Dory, zdradza czytelnikowi, jakimi środkami transportu się porusza itp. Literackie mapowanie przestrzeni nie jest zabiegiem nowym, jednak łączenie realnych elementów metropolii i figur fantastycznych stanowi pewną innowację działającą na korzyść *urban fantasy*. Przenosi to czytelników do świata imaginalnej, jednocześnie pozwalając pozostać w znanym sobie anturazju. Niejako w podobnym kontekście Dobrosława Grzybkowska-Lewicka pisała, że „*urban fantasy* tworzy sens mistycznego połączenia z miastem i tym samym uromantycznia je. Miasto może być krajobrazem naszych lęków, lecz jeśli je kochamy – również pejzażem nadziei i marzeń”²⁵. Zarówno lęki, jak i nadzieje (twórców, odbiorców, postaci) są doskonale widoczne w utworach fantastycznomiejских.

Przywoływany już Ekman podkreślał dwojaki rodzaj opisywanej przestrzeni:

[...] świat, w którym toczy się akcja fantastyki miejskiej, można rozpoznać jako przyszłą wersję naszego własnego. Często można go interpretować jako alternatywną rzeczywistość. [...] Fantastyka miejska dzieli się na dwie główne części – historie, których akcja toczy się w nowoczesnym, rozpoznawalnym świecie i te, których fabuły zrealizowane są w świecie zamieszkałym przez ludzi świadomych istnienia zjawisk nadprzyrodzonych²⁶.

²⁴ A. Jadowska, *Złodziej dusz*, Kraków 2020, s. 34–35.

²⁵ D. Grzybkowska-Lewicka, *Miasto, magia, m...*, s. 287.

²⁶ S. Ekman, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego...*, s. 13–14.

I tak na przykład Andrews osadziła akcję powieści o Kate Daniels w Atlancie, w której doszło do wybuchu magii (zwanego Przesunięciem), w wyniku czego po ulicach miasta obok ludzi chodzą byty nadnaturalne, a w serii o Nevadzie Baylor głównym miejscem akcji uczyniła Houston podzielone na strefy wpływów władających mocami Magnusów; Patricia Briggs umieściła Mercedes Thompson w aglomeracji Tri-Cities w stanie Waszyngton; Jadowska wykorzystała (przede wszystkim) Toruń i stworzyła fikcyjne miasto Thorn; Michał Studniarek w *Herbacie z kwiatem paproci* lokuje swojego bohatera w Warszawie i magicznym świecie zaludnionym przez mityczne stworzenia; Ben Aaronovitch w cyklu o Peterze Grancie dokonał personalizacji i mityzacji rzek i miejsc Londynu; Neil Gaiman w *Nigdziebądź* opisuje Londyn Nad i Londyn Pod. Światy te rzeczywiście różnią się pod względem ujawnienia magicznej społeczności, inne są również powody jej odtajnienia (jeśli do tego doszło).

Trzeba dodać, że w literaturze z gatunku *urban fantasy* miasto nie tylko pełni funkcję dekoracyjną, lecz często staje się wręcz kolejnym bohaterem. Warto by więc mówić nie o mieście, lecz Mieście – żywym, ewoluującym organizmie mającym niebagatelny wpływ na rozwój fabuły. Owa *quasi*-istota posiada jasne i mroczne strony, własną wolę, a nawet decyduje o losie pozostałych postaci²⁷. Niezwykle istotny jest jego wygląd, który oddziałuje na nastrój członków społeczeństwa, a co za tym idzie – na podejmowane przez nich wybory, co z kolei przekłada się na rozwój fabuły. Warto tutaj przytoczyć konkluzję Grzybkowskiej-Lewickiej, która zauważyła, że:

Prezentacja miasta jako bohatera wynika z doświadczania przestrzeni. Mieszkania w swym niepewnym azylu, szare, monotonne ulice, wrażenie ścieśnienia terytorium nie zapewnia poczucia bezpieczeństwa. Rumor, hałas, ruch uliczny, otoczenie ruchomymi

²⁷ Tak było w serii wspomnianego już duetu Andrews. Atlanta chciała zostać przejęta przez swą obrończynię i niemal sama pchnęła Kate Daniels do tego czynu. W kolejnym tomie miasto oddawało prywatnej detektyw energię, by mogła bronić granic i mieszkańców przed zewnętrznym złem. Zob. I. Andrews, *Magia niszczycy*, tłum. K. Wiszniewska-Mazgiel, Lublin–Warszawa 2019.

światłami, wysokimi i nieforemnymi budowlami pod niebem barwy szarej lub „nieskazitelnego, idealnego błękitu ekranu telewizora, nastrojonego na nieistniejący kanał”, powodują wrażenie zagubienia, osaczenia, ograniczenia. Wyzwalają uczucia podobne do zamknięcia w klatce, pragnienie ucieczki. Takie miasto, taka przestrzeń urbanistyczna, jest też domem – zniewala, uzależnia i fascynuje. Skłania do refleksji. Miasto stanowi z mieszkańcami jeden organizm, kulturowo jest modelem kosmosu, skończonym światem, który wciąż się rozszerza. W utworach typu *urban fantasy* w takim otoczeniu kryje się magia – jako cel ucieczki²⁸.

Tym celem – z perspektywy czytelnika, może być też zwykły eskapizm, ucieczka od realnych problemów odbiorcy, co w dobie niepewnych nastrojów społecznych, wywołanych m.in. pandemią COVID-19²⁹, konfliktem zbrojnym za naszą wschodnią granicą czy innymi niepokojącymi wydarzeniami, nie jest niczym zaskakującym. Podobną funkcję pełni przecież wiele gatunków literackich. Jednak jest to wysoce prawdopodobne, że obecna wysoka pozycja fantastyki ma również związek z jej eklektyzmem – w końcu wywodzi się ona z kultury popularnej, która obficie czerpie ze źródła znanych i lubianych motywów, tropów czy gatunków, dowolnie je łącząc i modyfikując. Dzięki temu niemal każdy odbiorca może odnaleźć w niej coś, co mu się podoba bądź odpowiada jego potrzebom. Co więcej, to właśnie fantastyka odzwierciedla naszą współczesność, opisuje świat realny ubrany w fantastyczny sztafaż, pomaga nam oswoić lęki, zrozumieć rzeczywistość i podtrzymać nadzieję, że cokolwiek by się nie działo,

²⁸ D. Grzybkowska-Lewicka, *Miasto, magia, m...*, s. 285–286.

²⁹ Warto w tym miejscu podkreślić związek *urban fantasy* z kryminałem. Lucyna Krawczyk-Żywko wskazuje na pandemię COVID-19 jako jeden z głównych czynników, dzięki którym kryminał – niezwykle przecież schematyczny – ponownie zwrócił na siebie uwagę szerokiego grona czytelników. Być może właśnie ta powtarzalność schematów we wskazanym gatunku – powielana w narracjach fantastycznomiejskich – stanowi kolejne uzasadnienie wzrostu popularności fantastyki miejskiej. Zob. L. Krawczyk-Żywko, *The Comfort of Crime: The Appeal of Formulaic Fiction during the Pandemic*, „Litteraria Copernicana” 2021, t. 39, nr 3: *Powieść kryminalna*, s. 13–22.

ludzkość zdoła przetrwać. To również wyjaśniałoby fenomen historii osadzonych w dobrze znanej nam rzeczywistości. Łączenie znanego i nieznanego, niejako *orbis interior* z *orbis exterior*, a także inwersja znanego nam porządku świata sprawia, że owe zabiegi są dla nas po prostu interesujące, ponieważ możemy wcielić się w rolę bohaterów powieści – tym bardziej, że chodzimy tymi samymi ścieżkami. Ponadto – jak już wspomniano – popularność *urban fantasy* wyrosła w dużej mierze z zainteresowania romansem paranormalnym, przy czym w wypadku historii fantastycznomiejских wątek romansowy schodzi na dalszy plan, uwypuklając raczej intrygę kryminalną i aspekt nadnaturalny.

Co zaś się tyczy samej miejskości, Aldona Kolbus pisała, że „folklor miejski można określić także jako szczególny typ wrażliwości czy też model współczesnego fantazmatu wyrażający fascynację miastem, sposób odczytywania miasta jako ikony odsłaniającej stopniowo kolejne warstwy swoich znaczeń, budowane przez nakładanie się na siebie ontologii różnych przekazów”³⁰. Współczesne konteksty, wzbogacone o elementy z różnych sfer czy kultur, doskonale nadają się do budowania na ich kanwie fantastycznych historii.

Konkluzje

Katarzyna Kaczor dokonała następującego podsumowania:

Na przestrzeni trzydziestu lat [...] polscy autorzy fantasy wykreowali całe bogactwo światów i osadzonych w ich realiach opowieści, zastępy bohaterów i kolekcję artefaktów będących źródłem władzy nad światem. Tworząc opowieści reprezentujące cały wachlarz pododmian fantasy i ich hybryd, czerpiąc z przepastnego zasobu różnorodnych literackich, filmowych i kulturowych inspiracji, ożywiając w ten sposób opowieści skonstruowane według znanych i rozpoznawalnych przez odbiorców schematów fabularnych³¹.

³⁰ A. Kolbus, *Ciemna strona miasta...*, s. 39. Wyróżnienia oryginalne.

³¹ K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 182.

Na fali rosnącej popularności *urban fantasy* nasi rodzimi twórcy³² sięgnęli także i po ten gatunek – jako dający wiele możliwości, pozwalający na zastosowanie rozmaitych nawiązań intertekstualnych czy transmedialnych, ale także po prostu aktualnie niewyczerpany i atrakcyjny dla odbiorców.

Dzięki silnym związkom z romansem paranormalnym i kryminałem fantastyka miejska stanowi niejako odpowiedź na bolączki współczesnych społeczeństw³³. Pojawiają się w niej fabuły koncentrujące się na różnorodnych zagrożeniach, takich jak atak terrorystyczny, działalność seryjnego mordercy, korupcja na najwyższych szczeblach władzy, rosnąca biurokratyzacja wywierająca negatywny wpływ na członków społeczeństwa, katastrofy klimatyczne czy klęski żywiołowe. Wykorzystywana w *urban fantasy* narracja sprawia, że czytelnicy mogą symbolicznie poradzić sobie z owymi problemami, doznając efektu *katharsis* i jednocześnie zapoznając się z gatunkiem, który dopiero staje się popularny na naszym rodzimym gruncie, dzięki czemu oferuje nowe rozwiązania, nowy typ bohatera i przede wszystkim – opis miejsc pojawiających się w toku fabuły³⁴.

Niezwykła popularność *urban fantasy* wskazuje na rosnące zainteresowanie czytelników tym podgatunkiem. Co za tym idzie, z coraz większą uwagą gatunek ten traktują również badacze tekstów kultury. W końcu fantastyka miejska oferuje bogate pole badawcze, m.in. dzięki szerokiemu spektrum tropów i motywów, jakie się w niej – mniej lub bardziej bezpośrednio – pojawiają. Można założyć z dużym prawdopodobieństwem, że w najbliższym czasie realizacje tego gatunku będą się cieszyć co najmniej taką przychylnością odbiorców, jak ma to miejsce obecnie.

³² Jak choćby: Aneta Jadowska, Michał Studniarek, Anna Lange, Jakub Ćwiek, Andrzej Pilipiuk, Milena Wójtowicz, Tomasz Pacyński, Marta Kisiel czy Marcin Jamiołkowski.

³³ Zob. S. Ekman, *Crime Stories and Urban Fantasy*, s. 56.

³⁴ To jest: opis miejsc znanych czytelnikowi, jednak opisanych i wykorzystanych w inny niż dotychczas sposób.

Bibliografia

- Andrews I., *Magia niszczy*, tłum. K. Wiszniewska-Mazgiel, Lublin–Warszawa 2019.
- Andrews I., *Płoń dla mnie*, tłum. D. Schimscheier, Lublin–Warszawa 2022.
- Borowska-Szerszun S., *Fantastyczny tygiel: synkretyzm gatunkowy i kulturowy w cyklu „Rzeki Londynu” Bena Aaronovitcha*, w: *Narracje fantasytyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017.
- Ekman S., *Crime Stories and Urban Fantasy*, „Clues: A Journal of Detection” 2017, nr 2.
- Ekman S., *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1.
- Gajewska G., *Myśleć fantasyką. Przez science fiction do posthumanizmu*, „Images” 2020, nr 37.
- Groza i postgroza, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018.
- Grzybkowska-Lewicka D., *Miasto, magia, m...*, czyli *urban fantasy*. *Krótką charakterystyka i wątpliwości*, w: *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.
- Jadowska A., *Złodziej dusz*, Kraków 2020.
- Kaczor K., *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014.
- Kolbus A., *Ciemna strona miasta. Fantazmat miejski w urban legends i urban fantasy*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy” 2013, t. 1, nr 4.
- Krawczyk-Żywko K., *The Comfort of Crime: The Appeal of Formulaic Fiction during the Pandemic*, „Litteraria Copernicana” 2021, t. 39, nr 3: *Powieść kryminalna*.
- Kubasiewicz M., *Kołysanka dla czarownicy*, Kraków 2022.
- Lisowska-Magdziarz M., *Fandom dla początkujących*, cz. 1: *Spółeczność i wiedza*, Kraków 2017.
- Łozińska A., *Urban fantasy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, nr 64, z. 1.
- Mannolini-Winwood S., *Wokół definicji urban fantasy*, tłum. K.M. Maj, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki” 2018, nr 1.
- Narracje fantastyczne*, red. K.M. Maj, K. Olkusz, Kraków 2017.
- Olkusz K., *Romans paranormalny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59, z. 1.
- Olkusz K., *Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, w: *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017.
- Siuda P., *Jednostkowe aspekty bycia fanem, czyli w stronę nowego paradygmatu „fan studies”*, „Kultura i Edukacja” 2010, nr 4.
- Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017.

<https://booklips.pl/newsy/najlepsze-statystyki-czytelnictwa-od-szesciu-lat-42-polakow-zadeklarowalo-ze-w-2020-roku-siegnelo-po-ksiazke> (dostęp 25.05.2022).

<https://fan-dom.pl/2020/12/przewodnik-po-tworczosci-ilony-andrews> (dostęp 11.06.2022).

http://henryjenkins.org/blog/2011/06/acafandom_and_beyond_week_two.html (dostęp 26.06.2022).

Magic, Love and the City. Foreword to Sources of Urban Fantasy Popularity

Summary

The urban fantasy genre is currently receiving increasing attention from audiences and researchers. One of the factors contributing to this is the growing reception of fantasy per se. This is also due to the recent phenomenon of paranormal romance, from which – to some extent – urban fantasy is growing and emulating. The combination of fantasy, detective and romance plots and the emphasis on urbanity allows the use of a variety of pop culture tropes and motifs. In this article, I point to these several reasons for the growing popularity of urban fantasy.

Słowa kluczowe: fantastyka miejska, romans paranormalny, Ilona Andrews, miejskość, kryminał

Key words: urban fantasy, paranormal romance, Ilona Andrews, urbanity, detective story

PIOTR GÓRAL*

ORCID 0000-0002-2220-0615

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

**OBECNOŚĆ MOTYWÓW Z *PRAWDZIWEJ
HISTORII (ALETHE DIEGEMATA)* LUKIANA
Z SAMOSAT W LITERATURZE FANTASTYCZNEJ
NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH FRAGMENTÓW**

Motywy fantastyczne obecne są w twórczości literackiej i plastycznej w zasadzie od początku istnienia cywilizacji. Podania o herosach i ich niezwykłych czynach, bogowie posyłający swych wybrańców w dalekie wyprawy, tajemnicze istoty z pogranicza snu i koszmaru pojawiają się na kartach eposów oraz przybierają materialną formę w postaci malowideł, rzeźb itp. Literaturoznawcy od dawna spierają się o właściwą klasyfikację utworów fantastycznych z uwzględnieniem poszczególnych odmian tego gatunku. Najczęściej, gdy mówimy o przykładach literatury fantastycznej, mamy na myśli utwór, w którym autor umieścił zjawiska, zdarzenia czy postacie niemożliwe do zaistnienia w realnym świecie. Jest to intuicyjne podejście, jakim kierujemy się w księgarni, bibliotece czy podczas nie-akademickich rozmów na temat literatury. W rozumieniu krytyków o tym, czy mamy do czynienia z powieścią fantastyczną, decyduje przede wszystkim technika budowania świata przedstawionego (choć

* Mgr PIOTR GÓRAL – absolwent filologii klasycznej i filologii polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Zainteresowania naukowe: literatura starożytna, literatura parenetyczna, literatura fantastyczna. Pod pseudonimem Piotr Zych publikuje swoje wiersze (kwartalnik „Rylec”), prozatorsko debiutował w drugim tomie „Krzysztofzina” pod swoim nazwiskiem.

tu również pojawia się wątek zastosowania przez autora motywów nie istniejących w rzeczywistości). Rudolf B. Schmerl definiuje fantastykę w następujący sposób:

Fantastyka więc jest rozmyślnym i celowym zaprzeczeniem naszego doświadczenia, rozmyślnym przedstawieniem rzeczy niemożliwych. Jej metody to użycie czasowego lub przestrzennego dystansu, postaci lub innych zabiegów, których istota lub cechy nie mogą być sprawdzone według zwykłych kryteriów wiarygodności stosowanych w przypadku powieści. I jest ona adresowana do typowego czytelnika w ramach kultury o takim poziomie skomplikowania, który umożliwia owemu czytelnikowi rozpoznanie niemożliwości¹.

Zgodnie z powyższą definicją autor powieści fantasy w trakcie pracy nad nią celowo stosuje takie elementy i zabiegi, by jej odbiorca nie miał problemów ze zidentyfikowaniem, co jest rzeczywiste i możliwe. Widzimy zatem, że znaczącą rolę odgrywa intencja i w pewnym sensie umowa z czytelnikiem. Twórca, posługując się określonymi motywami, zakłada, że zostaną one odczytane przez odbiorcę w pożądanym przez niego sposób. Inny badacz rozbudowuje tę definicję, silnie podkreślając antagonizm na linii fantastyka–realizm: „Koncepcję fantastyczności buduje się często w przeciwstawieniu do pojęcia obiektywnej rzeczywistości, a potem mechanicznie przenosi do literatury”². A zatem dzieło fantastyczne nie istnieje bez odejścia od realizmu. To z kolei zmusza nas do zastanowienia się nad tym, czym jest realizm. Według jednej z definicji „w powieści realistycznej świat fikcji budowany jest z tego, co w codzienności typowe, znane większości ludzi danego środowiska”³. Innymi słowy, realizm jest artystycznym założeniem zgodnie z którym pomiędzy światem

¹ R.B. Schmerl, *Fantasy as Technique*, „The Virginia Quarterly Review” 1967, nr 4, s. 654; cyt. za: A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction*, Warszawa 1980, s. 14.

² W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966, z. 16, s. 72; cyt. za: A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction*, s. 15.

³ Tamże.

fikcyjnym, wykreowanym przez pisarza a światem faktycznie istniejącym zachodzą analogie umożliwiające powiązanie ich ze sobą⁴. Możemy zatem domyślać się, że fantastyka, którą intuicyjnie rozumiemy jako gatunek literacki kreujący swoje własne światy, jest odwrotnością realizmu. I rzeczywiście, jak czytamy u Doroty Korwin-Piotrowskiej:

Im więcej elementów całkowicie obcych, nieprawdopodobnych, nadnaturalnych, tym bliżej do fikcji fantastycznej (z gr. *phantasticon* = zjawisko niezwykle, urojone). W jej obręb wchodzi zarówno wywodzące się z mówionej literatury ludowej baśnie, jak i nawiązujące do nich utwory, takie jak *Opowieści niesamowite* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana [...] Inny obszerny nurt fantastyki, najczęściej z nią utożsamiany, to *science fiction*, która łączy się z rozwojem technicznym, projektowaniem przyszłości czy podbijaniem pozaziemskich cywilizacji lub ukazywaniem życia zdominowanego przez elektronikę – od nieśmiertelnego *Frankensteina* Mary Shelley (1818 r.!), przez *Wojny światów* George'a Herberta Wellsa czy *Solaris* i *Dzienniki gwiazdowe* Stanisława Lema, po narodzoną pod koniec XX wieku literaturę cyberpunkową, z *Trylogią Ciągu* Williama Gibsona na czele. Fikcja fantastyczna to również pełna magii czy groteski, tworząca nowe mity i baśniowe krainy odmiana: *fantasy* – np. *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carolla, *Władca pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena czy *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego i *Ziemiomorze* Ursuli Le Guin⁵.

Pozwoliliśmy sobie na przytoczenie tego obszernego fragmentu *Poetyki*, aby nakreślić problem badawczy, jaki stanowi definicja fantastyki. Jak widzimy, gatunek ten ma różnorodne odmiany – może czerpać zarówno z ludowych podań, jak i nowinek ze świata nauki. Niezależnie od tego, czy pisarz decyduje się na stworzenie *quasi*-średniowiecznego świata na wzór dzieł Tolkiena, czy też świata mniej lub bardziej odległej przyszłości, za każdym razem tworzy fikcję, którą czytelnik natychmiast rozpoznaje jako fantazję. Autor niejako wyrusza wyobraźnią w podróż do przyszłości, gdy tworzy świat z gatunku

⁴ Zob. D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 35.

⁵ Tamże.

fikcji naukowej albo też – odwołując się do baśni ludowych czy mitologii – wykuwa własny świat nawiązujący do wyobrażonych wizji zamierzchłej przeszłości. Czytelnik zatem nie będzie miał większych trudności z określeniem, co jest „prawdziwe” i możliwe do poznania w życiu, a co wymyka się empirii. Wydaje się, że stosowanie pojęć „realizm”, „powieść realistyczna” ma uzasadnienie, gdy odnosimy je do dzieła opisującego najdokładniejszą wersję naszej rzeczywistości. Z kolei „fantastyka” i „powieść fantastyczna” są terminami odnoszącymi się do takiego dzieła, gdzie zaprezentowany świat nie podlega empirycznemu doświadczeniu. Reasumując podkreślmy, że wszelka zbieżność rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim do świata realnego jest cechą dystynktywną powieści realistycznej, zaś rozbieżność sugeruje, by przyznać jej miano literatury fantastycznej. Należy przy tym uwzględnić reakcje postaci poruszających się w przestrzeni powieściowej, które na wzór kukiełek w teatrze są narzędziami w rękach pisarza. Zaskoczenie czy obserwacje dotyczące „niesamowitości” obserwowanych zdarzeń również są pewnym wskaźnikiem, papierkiem lakmusowym pozwalającym określić, z jakim gatunkiem mamy do czynienia. Są to omeny, wspomniane wcześniej znaki, i wykrzyknik adresowany do czytelnika, by ten odczytał dany fragment zgodnie z intencją twórcy. Jako że tematem naszego artykułu jest prześledzenie wpływu Lukiana z Samosat na literaturę fantasy, chcielibyśmy zastanowić się nad dystynktywnymi dla tego gatunku cechami. Bez wątplenia są nimi zdarzenia o podłożu nadnaturalnym. Zdaniem Colina Nicolasa Manlove’a fantasy jest to „fikcja wywołująca wrażenie cudowności i zawierająca znaczący i niemożliwy do usunięcia element ponadnaturalny, z którym śmiertelne postacie opowieści czy też czytelnicy bliżej się zapoznają”⁶.

W odróżnieniu od literatury fantastycznonaukowej w fantasy nie ma miejsca na racjonalizm rozumiany jako odrzucenie zdarzeń, miejsc i istot nadprzyrodzonych. Dystynktywną cechą tego gatunku jest wspomniany element ponadnaturalny, np. Jedyny Pierścień

⁶ C.N. Manlove, *Modern Fantasy*, Cambridge 1975, s. 1; cyt. za: G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009, s. 14.

w dziełach Tolkiena umożliwiającą podporządkowanie woli Saurona innym istotom czy szafa łącząca nasz świat z fantastyczną krainą, Narnią, w powieści Clive'a Staplesa Lewisa – *Lew, Czarownica i stara szafa*. Nie można też nie wspomnieć o zauważonym przez Manlove'a wrażeniu cudowności, jakie proza fantasy ma wywrzeć na czytelniku. Inny badacz, Philip Martin, proponuje następującą definicję fantasy: „Fantasy to «fikcja spekulatywna». Fantasy stwarza świat w wysokim stopniu wymaginowany, obfitujący w stworzenia, reguły magii i miejsca znacząco różniące się od realnego świata, jaki widzimy wokół nas”⁷. Podobnie jak w uprzednio przywołanej definicji Manlove'a podkreślony jest tu nierozzerwalny związek tej literatury z nadnaturalnością. Uwypuklony zostaje także rozdźwięk pomiędzy naszym światem a światem wykreowanym. Pojawia się też wątek oddziaływania na czytelnika poprzez wprowadzenie go w świat „cudowności” – autor poprzez przedstawione czytelnikowi zdarzenia stara się wywrzeć na nim określone wrażenie. Ponadto, jak zauważa Grzegorz Trębicki, za najważniejszy wyznacznik świata fantasy należy przyjąć występowanie magii. Dalej zaś badacz wskazuje:

Kolejnym istotnym wyznacznikiem, pośrednio także łączącym się z powszechnym występowaniem magii, jest umieszczenie akcji w *quasi-średniowiecznej* rzeczywistości zapożyczony z baśni i romansu rycerskiego (która następnie podlega oczywiście pewnym modyfikacjom, charakterystycznym już dla gatunku egzomimetycznego)⁸.

I przytacza słowa Andrzeja Niewiadomskiego oraz Antoniego Szmukiewicza:

Określa się jedną z odmian fantastyki, która w swym współczesnym kształcie wywodzi się po części z fantastyki naukowej, ale jakby przez przekorę nawiązuje jednocześnie do fantastyki baśniowej, a także do baśni jako gatunku, oraz czerpie motywy z mitologii, podać

⁷ P. Martin, *The Writer's Guide to Fantasy Literature*, Waukesha 2002, s. 25; cyt. za: G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, s. 18.

⁸ G. Trębicki, *Fantasy ewolucja gatunku*, s. 19.

ludowych, legend, sag bohaterskich czy średniowiecznych poematów rycerskich. [...] Stał w nowej odmianie fantastyki powrót do magii, będącej odwiecznym sposobem wyjaśniania świata, ale także powrót do źródeł ładu moralnego i tęsknota do form wyrażających tryumf dobra nad złem⁹.

Zdaniem Trębackiego istotną rolę odgrywają dwie kwestie: świat przedstawiony, często nawiązujący swoją stylistyką do średniowiecza, oraz przemiana głównego bohatera połączona z odrzuceniem czy pokonaniem zła. Ponadto ważnym aspektem jest misja, zadanie, *quest*, które ów bohater (*nomen omen*) musi wypełnić, najczęściej posługując się magią lub mieczem (który może być przedmiotem zaklętym, lecz nie musi). To typowy wątek, który został w pewnym sensie odziedziczony po baśni czy eposie heroicznym. Co ciekawe, takie wątki widzimy już w starożytności, w eposie Apolloniosa z Rodos opowiadającym o wyprawie Argonautów. Jazon, heros, który zobowiązał się zdobyć magiczny przedmiot (złote runo), to wojownik (rycerz), zdobywa on ów artefakt zgodnie ze zleconym mu zadaniem (*questem*) przy pomocy kobiety czarodziejki – Medei.

Literatura fantastyczna – czy to fikcja naukowa, czy fantasy – nie odcina się zatem od tradycji literackiej. Oba gatunki cechują się raczej silnymi skłonnościami do absorpcji i synkretyzmu różnych form. Literatura SF często przyjmuje formę podobną do powieści przygodowej, na przykład losy bohatera *Marsjanina* Andy'ego Weira – zmuszonego do walki o przetrwanie na Czerwonej Planecie są bliźniaczo podobne do przygód Robinsona Crusoe opisanych przez Daniela Defoe. Zaś powieść fantasy niejednokrotnie nawiązuje do toposów wziętych z rycerskiego romansu (trudna, niemal zakazana miłość pomiędzy szlachetnym i rycerskim Aragornem a nieśmiertelną elfką Arweną) czy nawet historiografii, jak ma to miejsce w przypadku książki Georga R.R. Martina *Ogień i krew*, opisującej dzieje dynastii smoczycy lordów – Targaryenów władających Westeros.

⁹ A. Niewiadowski, A. Smuszkievicz, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Poznań 1990, s. 287–288; cyt. za: G. Trębicki, *Fantasy ewolucja gatunku*, s. 19–20.

W wymienionych przykładach doszło do absorpcji części schematów danej literatury i połączenia ich z konwencjami typowymi dla gatunku fantastyki bądź *science fiction*. Literaturoznawcy podkreślają więc trudności, jakie sprawia ukucie jednej, konkretnej definicji dla literatury fantastyki i *science fiction* z uwagi na ich rozległość tematyczną i różnorodność stylistyczną – nawet w obrębie tych samych gatunków, które wykształcają wiele podgatunków, przekraczających wzajemnie swoje granice. Przyjmijmy jednak następujące ustalenia:

1. Literaturę fantastyczną nazwiemy każdą literaturę opartą na *mimesis* świata realnego, ale zawierającą elementy wymykające się empirii. Ponadto woła autora co do odczytania pewnych zjawisk jako nierealistycznych jest dla odbiorcy zrozumiała i nie budzi w nim wątpliwości, czy takowe mogłyby mieć miejsce w świecie fizycznym.
2. Literatura fikcji naukowej jest nierozzerwalnie związana z wysoce zaawansowaną technologią czy odkryciami na polu nauki. Może posiadać cechy przynależne innym, także starszym gatunkom, jednak nieodzownie zawierać musi refleksje na temat człowieka, jego natury i miejsca we wszechświecie.
3. Literatura fantastyki zawiera w sobie elementy nadnaturalne (magia, fantastyczne stworzenia, krainy itp.), wywołuje w czytelniku wrażenie cudowności, w swojej budowie przypomina baśń tudzież epos heroiczny. Bohater powieści fantastyki przeżywa przygody, które go zmieniają; ważną rolę odgrywa pokonanie zła i tryumf dobra.

Przejdźmy zatem do krótkiego przypomnienia, kim był Lukian z Samosat. Urodził się około roku 125 w Syrii – przy czym datę narodzin, podobnie jak dalsze jego dzieje, poznajemy z lektury pozostawionej przez niego spuścizny (Lukian nie wahał się wtrącać w swoje dzieła wątków autobiograficznych). Rodzina wysłała go, aby terminował u wuja rzeźbiarza, Lukian szybko jednak porzucił te nauki ze względu na srogi charakter swego mistrza. W utworze *Sen* pisarz zamieścił autocharakterystykę, w której tytułowy sen jest miejscem spotkania z dwiema niewiastami:

Jedna miała wygląd rzemieślniczy, chłopowaty, włosy rozczochrane, ręce pełne odgnieceń, szaty podkasane, cała była zapyłona, podobnie jak wuj, gdy obrabiał kamienie, druga miała oblicze niezwykle urodziwe, postawę szykowną, strój elegancki¹⁰.

Tajemnicze kobiety toczą spór o to, do której z nich należy młody Lukian. Pierwsza przedstawia się jako Rzeźba – „stara znajoma i krewna z domu”¹¹, obiecuje mu spokojne życie wśród krewnych, w miejscu, w którym przyszedł na świat, a także sławę, jaką przyniosą mu dzieła, które wyjdą spod jego ręki. Druga, Nauka, roztacza przed nim inną perspektywę: oferuje mu wspólne badanie minionych dziejów i losów wielkich mężów; pokazuje także, że podążenie jej drogą będzie wznioślejsze i lżejsze niż dola rzeźbiarza. Ponadto przyrzeka mu, że u jej boku czekają go znacznie większa sława i szacunek. Lukian ostatecznie wybiera Naukę:

Gdy tych słów domawiała, ja, nie czekając końca, zerwałem się z powziętą decyzją: porzuciłem ową wstrętną babę o rzemieślniczym wyglądzie, a z radością oświadczyłem się za Nauką, tym bardziej że sobie przypomniał kij i to, że mnie poprzedniego dnia, zaraz na samym wstępie, tak hojnie uraczył chłostami¹².

Przywołany fragment opisuje proces dorastania Lukiana do wyboru właściwego powołania życiowego. Warto zwrócić uwagę, że dziełko to jest parodią przypowieści sofisty Prodikosa *O Heraklesie na rozdrożu*¹³. Podobnie jak Lukian mityczny heros staje przed wyborem jednej z dwóch ścieżek życia. Przyjmują one postać dwóch niewiast Szczęścia/Nieprawości oraz Cnoty. Pierwsza roztacza przed nim wizję życia wypełnionego przyjemnościami, druga – pełnego znoju, lecz i cnotliwości zarazem. Potomek Dzeusa ostatecznie wybiera Cnotę za swą przewodniczkę. Jak widać, między obiema historiami istnieje

¹⁰ Lukian, *Sen 6*, w: Lukian, *Dialogi*, t. 1, tłum. K. Bogucki, Wrocław 1960, s. 4.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 6. Mowa tu o wuju Lukiana, u którego ten terminował, a który nie szczędził mu razów za zniszczenie cennego kamienia niewłaściwym ciosem dłuta.

¹³ Por. J. Gajda, *Sofiści*, Warszawa 1989, s. 252–256.

analogia, choć Lukian wybiera drogę prostszą i przyjemniejszą. Przykład ten świadczy o tym, że Syryjczyk obeznany był z literaturą klasyczną, do której podchodził w sposób kreatywny – przejął konwencję przypowieści uczącej o wyższości cnoty nad przyjemnością i przekształcił ją w opowieść o wyborze między ciężkim życiem pracownika fizycznego i literata. Przy czym różnica nie polega tu na wartościowaniu obu zawodów na mniej i bardziej cnotliwe (tak Rzeźba, jak i Nauka obiecują cześć i dobre imię) – decydującym argumentem jest przyjemniejsze życie z dala od wujowskiego kija. Podjąwszy decyzję o porzuceniu nauk u wuja, Lukian opuścił dom w Jonii i wyruszył w podróż, podczas której odwiedził m.in. Syrię i Efez. W trakcie swojej tułaczki najprawdopodobniej nie opanował jeszcze w pełni dialogu attyckiego, w zasadzie dopiero poznawał grekę, jaką posługiwano się na co dzień. Jeśli chciał zdobyć rozgłos, musiał przyswoić sobie dialekt używany przeszło pięć wieków wcześniej w Atenach. W przeciwnym razie droga do upragnionego celu mogłaby zostać dla niego zamknięta. Kazimierz Korus pisze:

Kto chciał należeć do elity kulturalnej, musiał nie tylko rozumieć, ale również pisać i przemawiać tak, jak obywatele Peryklesowych Aten [...] troska o umiejętność mówienia w klasycznym dialekcie attyckim stale towarzyszyła gramatykom i retorom kształcącym dzieci pochodzące z bogatych lub arystokratycznych rodzin. W szkole greckiej praktycznie nie czytano autorów współczesnych¹⁴.

Zdobywszy stosowną wiedzę i umiejętności, jako wykwalifikowany retor Lukian mógł znaleźć pracę jako adwokat w Antiochii¹⁵, pisać mowy obronne, nauczać młodych sztuki wymowy bądź sam deklamować przed publiką. Informacji na temat jego działalności związanej z sądownictwem dostarcza nam notatka z *Księgi Suda*¹⁶, a także sam satyryk poruszający te kwestie w dialogach *Podwójnie*

¹⁴ K. Korus, *Od retoryki do satyry greckiej. Lukian z Samosat*, Wrocław 1988, s. 11.

¹⁵ T. Sinko, *Literatura grecka*, t. 3, cz. 1: *Literatura grecka za cesarstwa rzymskiego (wiek I–III n.e.)*, Kraków 1951, s. 588.

¹⁶ Zob. T. Sinko, *Zarys literatury greckiej*, t. 2, Warszawa 1964, s. 587–588.

oskarżony i *Rybak*. Ostatecznie Lukian został mówcą. Przez następne dwie dekady powiększał swój majątek, aby około roku 160 powrócić do Antiochii. Pięć lat później wraz z ojcem zamieszkał w Atenach, gdzie zapoznał się z filozofią, z której przyswoił sobie konwencję dialogu. Bogato opisuje swoje zainteresowania literackie we wspomnianym utworze *Podwójnie oskarżony*, gdzie między innymi przedstawia żale, jakie kieruje do niego Retoryka, która czuje się zaniedbana na rzecz syna Filozofii – Dialoga¹⁷. Ostatecznie Lukian wyjaśnia Retoryce, że ta zaczęła się prowadzić jak hetera, a on, nie chcąc wytaczać jej procesu rozwodowego, przeniósł się do sąsiada Dialoga. Opisywane przez niego zdarzenia miały nastąpić, gdy miał czterdzieści lat, a więc około roku 165. Choć jego zażyłość z filozofią nie była zbyt głęboka, zdołał poznać cynika Demonaksa, którego prostota życia ujęła go, i odtąd ów mąż stał się dlań wzorem i ideałem filozofa. Jest to symptomatyczne dla tego autora, który przedkładał praktyczne zastosowanie nauk filozoficznych w życiu codziennym nad metafizyczne rozważania, czemu poświęcił osobny dialog *Hermotimos*, w którym pisał: „A jeśli kiedyś w przyszłości, idąc ulicą, spotkam przypadkiem filozofa, jak na widok wściekłego psa zawrócę i ucieknę mu z drogi”¹⁸. Ostatnie lata Lukian spędził, pracując w kancelarii namiestnika Egiptu – pracę otrzymał z polecenia cesarza Kommodusa. W tym okresie, po dziesięcioletniej abstynencji literackiej, ponownie chwycił za pióro i podjął się publicznego przemawiania. Będąc w podeszłym wieku, zapadł na podagrę, o czym sam informuje. Swoje cierpienie zwalczał w charakterystyczny dla siebie sposób, pisząc na ten temat żartobliwe utwory. Warto zanotować, że Lukian naraził się swoim dorobkiem literackim chrześcijanom. Autor *Księgi Suda* przekazuje legendę o tym, że Syryjczyk zginął rozszarpany przez psy, zaś po śmierci „miał być uczestnikiem wiecznego ognia razem z szatanem”¹⁹. Jest to – jak zauważył Tadeusz Sinko – „przeniesiona na niego legenda o śmierci Eurypidesa. Przy

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Lukian, *Hermotimos czyli o szkołach filozoficznych* 52, w: Lukian, *Pisma wybrane*, red. L. Joachimowicz, Warszawa 1957, s. 297–354.

¹⁹ T. Sinko, *Literatura grecka*, s. 589.

tragiku, którego ostatni bohater bogoburca, Penteusz, został rozszarpany przez bakchantki, legenda była wyrazem wrogiej dla poety krytyki, choćby tylko ze strony komediopisarzy, jak Arystofanes²⁰. Oprócz wspomianej *Księgi Suda* o śmierci Lukiana dowiadujemy się także z *Żywotów sofistów* Filostrata, według którego Lukian odszedł w wieku 76 lat, co wskazywałoby na rok 200, przy czym nie jest to pewna data. Pewnych poszlak możemy także poszukiwać w samej twórczości Syryjczyka. Kazimierz Korus zwraca uwagę, że Lukian w *Samoobronie* nazwał siebie starcem, tłumacząc, dlaczego objął posadę w kancelarii namiestnika²¹. Terminem „starzec” określano ówczesnie ludzi po sześćdziesiątym roku życia. Na podstawie dzieła *Aleksander albo fałszywy prorok*²² można wywnioskować, że Lukian żył pod rządami Kommodusa, jako że we wspomnianym utworze wzmiankuje o Marku Aureliusz, nazywając go boskim – musimy zatem przyjąć, że w tym momencie cesarz-filozof już nie żył. Widzimy zatem, że mamy do czynienia z postacią nietuzinkową, która z syryjskiej prowincji wywędrowała do Egiptu. Należy też podkreślić swobodę, z jaką pisze Lukian, oraz jego niebywałą wyobraźnię. Owa lekkość uczyniła jego dorobek łatwiejszym do przyswojenia dla młodych pokoleń zgłębiających tajniki języka greckiego. Nie znaczy to jednak, że jest to autor nieprzykładający wagi do sztuki swoich dzieł, czego świadectwem jest liczba używanych przez niego słów sięgająca 10 400 wyrazów; dla porównania – Platon użył w swoich dziełach około 9900 słów²³. Konstruowane przez Lukiana zdania, choć pełne porównań i przenośni, nie wydają się sztuczne; rozmowy dzięki budowie dyktowanej przez emocje nie brzmią jak zainscenizowane, ale jak wiernie przytoczone z żywej dyskusji. Choć Lukian nie należał wprawdzie do filozofów, a nawet nimi pogardzał, wielu stosuje względem niego miano „filozofa w szacie sofisty”. Wydaje się jednak, że

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. K. Korus, *Lukian z Samosat*, s. 273. w: *Literatura Grecji starożytnej*, t. 2, red. H. Podbielski, Lublin 2018, s. 273.

²² Zob. tamże.

²³ Zob. tamże s. 292.

trzeba powtórzyć za Tadeuszem Sinko, że Lukianowi należy się raczej tytuł „satyryka w szacie sofisty”²⁴.

Po krótkim przedstawieniu postaci Lukiana, przejdźmy do jego *Prawdziwej historii*. Jest to jeden z dwóch utworów, w których autor porusza temat podróży na Księżyc – drugi nosi tytuł *Ikaromenippos albo podróż napowietrzna* i opowiada o filozofie Menipposie, który, wzięwszy po jednym skrzydle od sępa i od orła, wyruszył w podróż w celu naocznego zbadania kształtu Ziemi:

Menippos: Ani trochę. Ikar utwierdził swe skrzydła na wosku, toteż nie dziw, że skoro tenże stopniał od promieni słonecznych, skrzydła spłynęły mu z bark, a on sam spadł na dół. Ja do swoich skrzydeł nie użyłem wcale wosku. [...] Otóż tak. Schwyciłem potężnego orła i tęgiego sępa, odciąłem im skrzydła i barki...²⁵

Wątek podróży na ziemskiego satelitę nie był zatem dla Lukiana czymś zupełnie nowym, choć pomiędzy *Ikaromenipposem*... a *Prawdziwą historią* jest istotna różnica, jeśli chodzi o intencje towarzyszące tworzeniu obu dzieł. O ile pierwszy dialog służy ulubionej czynności Lukiana, to znaczy wyśmiewaniu filozofów, o tyle *Prawdziwa historia* jest nieco innym rodzajem opowieści. Powstała najprawdopodobniej w latach 165–175 n.e.²⁶, w najpłodniejszym twórczo okresie artysty. W wielu miejscach jest ona parodią *Odysei* Homera, a jednocześnie satyrą na historyków, którzy „napletli mnóstwo cudownych bajek”²⁷. Lukian odszedł tu od ulubionej konwencji dialogu – utwór jest relacją człowieka, który osobiście przeżył opisywane wydarzenia. Całość opowieści Syryjczyk zmieścił w jednej księdze – choć, kończąc ją, zapowiedział kontynuację w kolejnych księgach²⁸. Niestety ciągu

²⁴ T. Sinko, *Literatura grecka*, s. 587.

²⁵ Lukian, *Ikaromenippos albo podróż napowietrzna* 4–5, w: Lukian, *Dialogi*, t. 1, s. 84–85.

²⁶ Zob. J. Gunn, *Droga do science fiction od Gilgamesza do Wellsa*, t.1, Warszawa 1985, s. 22.

²⁷ Tamże, s. 23.

²⁸ Zob. Lukian, *Prawdziwa historia* 47, w: tegoż, *Dialogi*, t. 1, tłum. K. Bogucki, Wrocław 1960, s. 38.

dalszego nie było, co – jak zauważył jeden ze skrybów – jest największym z dotychczasowych kłamstw Lukiana²⁹.

Podobnie jak atleci z fachu i ci, którzy pracują nad fizycznym rozwojem ciała, mają na względzie nie samo tylko pielęgnowanie zdrowia i ćwiczenia cielesne, ale także należyte wytchnienie, i uważają je za zasadniczą część swego zajęcia, tak, zdaniem moim, przydatną jest rzeczą dla ludzi pracujących duchowo po dłuższej i poważnej lekturze odświeżyć umysł i uczynić go sposobniejszym do dalszej pracy. Pod tym względem nic, jak myślę, nie jest tak odpowiednim, jak czytanie dzieł, które w formie ucieśnej i powabnej podają nie samą tylko czzą zabawkę dla umysłu, ale także pożyteczną mają na celu naukę. Coś w tym rodzaju znajdzie, jak tuszę, czytelnik w niniejszym utworze. Nie tylko bowiem oryginalna treść i krotochwilne pomysły będą dlań przedstawiać urok, nie tylko to, że rozliczne kłamstwa serio, tonem prawdy skreśliłem, ale także i ta okoliczność, że w każdym z opowiadanych zdarzeń kryje się komiczna aluzja do niektórych starożytnych poetów, historyków i filozofów, co napletli mnóstwo cudownych bajek, a których bym nawet po nazwisku wymienił, gdyby nie to, że czytający sam ich wśród lektury odgadnie³⁰.

²⁹ Uwagę tę możemy przeczytać w przypisie do tłumaczenia *Prawdziwej historii* w: Lukian, *Dialogi*, s. 38.

³⁰ Lukian, *Prawdziwa historia* 1–2, s. 8: „Ὡσπερ τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τὴν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις οὐ τῆς εὐεξίας μόνον οὐδὲ τῶν γυμνασίων φροντίς ἐστίν, ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως μέρος γούν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν οὐδὲ τῶν δὴ καὶ τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν ἡγοῦμαι προσήκειν μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν. γένοιτο δ' ἂν ἐμμελής ἢ ἀνάπασις αὐτοῖς, εἰ τοῖς τοιοῦτοις τῶν ἀναγνωσμάτων ὁμιλοῖεν, ἢ μὴ μόνον ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν, ἀλλὰ τινα καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται, οἷόν τι καὶ περὶ τῶνδε τῶν συγγραμμάτων φρονήσιν ὑπολαμβάνω· οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξηγηθήσασιν, ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδήτως νικταὶ πρὸς τινας τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὐς καὶ ὀνομαστὶ ἂν ἔγραφε, εἰ μὴ καὶ αὐτῶν οἱ ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον”.

Jak widzimy, autor sam informuje o fikcyjności przedstawionych zdarzeń. Kolejnym aspektem, na który powinno się zwrócić uwagę, jest intencja, by czytelnik pamiętał, że „przydatną jest rzeczą dla ludzi pracujących duchowo po dłuższej i poważnej lekturze odświeżyć umysł i uczynić go sposobniejszym do dalszej pracy”³¹. Przypomnimy tu słowa Colina Nicolasa Manlove’a, który tak definiował fantastykę i jej wpływ na odbiorcę: „[...] fikcja wywołująca wrażenie cudowności i zawierająca znaczący i niemożliwy do usunięcia element ponadnaturalny, z którym śmiertelne postacie opowieści czy też czytelnicy bliżej się zapoznają”³². Widzimy zatem, że Lukian nie tylko uprzedził czytelnika, w jaki sposób należy interpretować jego dzieło, ale także wyraził chęć, by jego lektura wywołała u niego umysłowe odprężenie. Już sam wstęp nasuwa zatem konkretny sposób odbioru *Prawdziwej historii*. Przejdźmy zatem do właściwej akcji utworu:

Ugiąwszy tedy kolana w hołdzie, puściliśmy się naprzód; ledwośmy atoli mały kawałek drogi uszli, stanęliśmy nad rzeką płynącą winem, nadzwyczaj podobnym do naszego z wyspy Chios. Nurt był tak głęboki i szeroki, że tu i ówdzie mógł nieść na swym grzbiecie statki. Oglądając te tak dowodne znaki pobytu Dionizosa, utwierdziliśmy się jeszcze mocniej w wierze w prawdziwość owego napisu na słupie. Przyszło mi do głowy zbadać, skąd ta rzeka wytryska; puściłem się więc jej brzegiem w górę, źródła atoli nie odnalazłem, a tylko mnóstwo okazałych winnych latorośli, pełnych gron. Przy korzeniu każdej tryskał źródło jasnego wina i ze źródeł tych tworzyła się rzeka. Widać też było w niej mnóstwo ryb, barwą i smakiem przypominających niezmiernie wino. Ułowiliśmy kilka, a kiedyśmy je spożyli, upiliśmy się co się zowie. Rozkrajawszy owe ryby, przekonaliśmy się, że były pełne drożdżowego osadu. Później atoli wpadliśmy na taki concept, żeby

³¹ Tamże, s. 8: „[...] δὴ καὶ τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν ἠγοῦμαι προσήκειν μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν”.

³² C.N. Manlove, *Modern Fantasy*, s. 14.

mieszać z tymi rybami zwyczajne wodne; skutek tej operacji był taki, że traciły zbytnią tęgość³³.

Powyższe zdarzenia mają miejsce po zacumowaniu okrętu, którym płynął główny bohater opowieści na wyspę, która, jak się okazało, była także miejscem postoju dla Dionizosa i Heraklesa – świadczą o tym wyryte w skale imiona herosów i odciski ich stóp. Obecność Dionizosa, bóstwa silnie związanego z winoroślą i winem, wpłynęła na środowisko wyspy – sprawiła, że spod rosnących winorośli tryskały źródła jasnego wina łączące się w rzekę wypełnioną drożdżowym osadem, w której żyły ryby o smaku i kolorze trunku. Załoga greckim zwyczajem nienawykła do picia mocnego wina postanawia mieszać niezwykle ryby z rybami wodnymi tak, jak rozcieńcza się w kraterze wino z wodą. A zatem w tym rozdziale Lukian wprowadza typowy dla fantazy motyw niezwyklej stworzeń i anomalii środowiskowych (rzeka winem płynąca). Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Andrzeja Niewiadomskiego i Antoniego Smuszkiewicza:

[...] określa się jedną z odmian fantastyki, która w swym wspólnym kształcie wywodzi się po części z fantastyki naukowej, ale jakby przez przekorę nawiązuje jednocześnie do fantastyki baśniowej, a także do baśni jako gatunku, oraz czerpie motywy z mitologii,

³³ Lukian, *Prawdziwa historia* 7, s. 10: „ἦν δὲ καὶ ἴχνη δύο πλησίον ἐπὶ πέτρας, τὸ μὲν πλεθριαῖον, τὸ δὲ ἑλαττον ἐμοὶ δοκεῖν, τὸ μὲν τοῦ Διονύσου, τὸ μικρότερον, θάτερον δὲ Ἡρακλέους. προσκυνήσαντες δ' οὖν προῆμεν· οὕτω δὲ πολλὴ παρήμεν καὶ ἐφιστάμεθα ποταμῶ οἶνον ῥέοντι ὁμοίωτατον μάλιστα οἷοςπερ ὁ Χίος ἐστίν. ἄφθονον δὲ ἦν τὸ ρεῦμα καὶ πολὺ, ὥστε ἐνιαχοῦ καὶ ναυσίπορον εἶναι δύνασθαι. ἐπεὶ οὖν ἡμῖν πολλὸν μᾶλλον πιστεῦειν τῷ ἐπὶ τῆς στήλης ἐπιγράμματι, ὁρώσι τὰ σημεῖα τῆς Διονύσου ἐπιδημίας. δόξαν δέ μοι καὶ ὅθεν ἄρχεται ὁ ποταμὸς καταμαθεῖν, ἀνῆειν παρὰ τὸ ρεῦμα, καὶ πηγὴν μὲν οὐδεμίαν εὔρον αὐτοῦ, πολλὰς δὲ καὶ μεγάλας ἀμπέλους, πλήρεις βοτρῶων, παρὰ δὲ τὴν ρίζαν ἐκάστην ἀπέρρει σταγῶν οἴνου διαυγοῦς, ἀφ' ὧν ἐγίνετο ὁ ποταμός. ἦν δὲ καὶ ἰχθῦς ἐν αὐτῷ πολλοὺς ἰδεῖν, οἶνω μάλιστα καὶ τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν προσεικότας· ἡμεῖς γοῦν ἀγρεύσαντες αὐτῶν τυνας καὶ ἐμφαγόντες ἐμεθύσθημεν· ἀμέλει καὶ ἀνατεμόντες αὐτοὺς εὕρισκομεν τρυγὸς μεστούς. ὕστερον μέντοι ἐπινοήσαντες τοὺς ἄλλους ἰχθῦς, τοὺς ἀπὸ τοῦ ὕδατος παραμιγνύντες ἐκεράννυμεν τὸ σφοδρὸν τῆς οἴνοφαγίας”.

podań ludowych, legend, sag bohaterskich czy średniowiecznych poematów rycerskich³⁴.

Lukian, czerpiąc zatem z podań o Dionizosie, zgrabnie wplata w swoją historię wątki dionizyjskie i atrybuty greckiego boga. Sam czyni obserwację, że to obecność boga odmieniła wyspę – zadziałała więc na nią siła, którą obecnie pisarz fantasy bez wahania nazwałby magią. Włączenie w opowieść elementów fantastycznych zaczęło się od rzeki i ryb o smaku wina, dalej autor jeszcze mocniej popuszcza wodze fantazji:

Przeprawiwszy się następnie w miejscu płytkim w bród przez ową rzekę, natrafiliśmy na szczególnego rodzaju latorośle winne: dolna ich część przedstawiała się mianowicie jako pień gruby, z licznymi pędami, górna zaś jako niewiasty, aż po pas zupełnie prawidłowo rozwinięte. Tak wystawiają u nas Dafne, zamieniającą się w drzewo, w chwili kiedy ją Apollon chce porwać w objęcia. Końce palców tych niewiast wydłużały się w gałęzie, obwieszane obficie gronami winnymi, z głów spływały zamiast włosów wasy winorośli, liście i jagody. Kiedyśmy się do nich zbliżyli, poczęły witać się z nami i ścisnąć nas za ręce, szczebiocąc to po lidyjsku, to po indyjsku, przeważnie zaś po grecku. Nie szczędziły nam też i całusów; kto jednak dostał buziaka, ten natychmiast czuł się pijany i zawracało mu się w głowie. Tylko owoców swoich nie pozwalały nam zrywać; kiedyśmy chcieli który uszczknąć, krzyczały w głos z bólu. Niektóre chciały także pobawić się z nami. Dwóch moich towarzyszy, którzy z nimi pobaraszkowali, nie mogło się już z ich objęć wyrwać: sromami spojeni, zrosli się z nimi i korzeniami spowili! Z palców strzeliły im gałązki, umajeni wąsami winorośli wyglądali tak, jakby już lada chwila owoce mieli wydać. Pozostawiliśmy ich na pastwę losu, powróciliśmy na statek i opowiedzieliśmy pozostałym towarzyszom wszystko, co się nam przydarzyło³⁵.

³⁴ A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, s. 19–20.

³⁵ Lukian, *Prawdziwa historia* 8, s. 10: „Τότε δὲ τὸν ποταμὸν διαπεράσαντες ἡ διαβατὸς ἦν, εὐρομεν ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον· τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς γῆς, ὁ στέλεχος αὐτὸς εὐερνῆς καὶ παχύς, τὸ δὲ ἄνω γυναικὲς ἦσαν, ὅσον ἐκ τῶν λαγόνων ἅπαντα ἔχουσαι τέλειαιαῖτιν παρ’ ἡμῖν τὴν Δάφνην γράφουσι· ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος

W przytoczonym fragmencie ponownie mamy do czynienia z elementami fantastycznymi. Tym razem autor przedstawia nam grupę kobiet częściowo przemienionych w rośliny. Od razu budzi to skojarzenia z nimfami albo nieco bardziej współcześnie – entami, czyli istotami humanoidalnymi, posiadającymi jednocześnie cechy roślin. Mężczyźni zaś, którzy „pobaraszkowali” z nimi, podzielili ich los, również przeistaczając się w ludzko-roślinne hybrydy. Podobnie jak w przypadku winnej rzeki i tu rezonuje echo mitu – tym razem możemy dostrzec nawiązanie do opowieści o Dafne, która uciekała przed Apollem i, chcąc zachować swe dziewictwo, wyprosiła u boskiego ojca Penejosa przemianę w wawrzyn. W przypadku winorośli opisanych przez Lukiana możemy dostrzec motyw kary, jaka spada na mężczyzn oddających się namiętności. A zatem ponownie spotykamy się ze znanym z wcześniejszej literatury toposem oraz niezwykłymi istotami będącymi wytworem imaginacji pisarza.

Gdy bohater wraz załogą wyrusza w dalszą podróż, na morzu rozpętuje się burza, w wyniku której statek zostaje uniesiony na Księżyc:

Następnie wzięliśmy ze sobą kilka dzbanów, naczepali w nie wody, a zarazem wina z rzeki, a spędziwszy noc nieopodal na brzegu, puściliśmy się rankiem przy łagodnym wietrze na morze. Około południa, gdyśmy już wyspę z oczu stracili, zerwał się nagle huragan, okręcił dookoła statek, uniósł w górę na jakie trzy tysiące staj i już nie spuścił na morze. Okręt zawisł w powietrzu; wiatr, wpadłszy między

καταλαμβάνοντος ἀποδενδρουμένην. ἀπὸ δὲ τῶν δακτύλων ἄκρων ἐξεφύοντο αὐταῖς οἱ κλάδοι καὶ μεστοὶ ἦσαν βοτρυῶν. καὶ μὴν καὶ τὰς κεφαλὰς ἐκόμων ἔλιξι τε καὶ φύλλοις καὶ βότρυσι. προσελθόντας δὲ ἡμᾶς ἠσπάζοντο καὶ ἐδεξιοῦντο, αἱ μὲν Λύδιον, αἱ δ' Ἰνδικήν, αἱ πλείστα δὲ τὴν Ἑλλάδα φωνὴν προϊέμεναι. καὶ ἐφίλουν δὲ ἡμᾶς τοῖς στόμασιν· ὁ δὲ φιληθεὶς αὐτίκα ἐμέθυσεν καὶ παράφορος ἦν. δρέπεσθαι μέντοι οὐ παρείχον τοῦ καρποῦ, ἀλλ' ἤλγουν καὶ ἐβῶν ἀποσπώμενου. αἱ δὲ καὶ μίγνυσθαι ἡμῖν ἐπεθύμουν· καὶ δύο τινὲς τῶν ἑταίρων πλησιάσαντες αὐταῖς οὐκέτι ἀπελύοντο, ἀλλ' ἐκ τῶν αἰδοίων ἐδέδεντο· συνεφύοντο γὰρ καὶ συνερριζοῦντο. καὶ ἤδη αὐτοῖς κλάδοι ἐπεφύκεσαν οἱ δάκτυλοι, καὶ ταῖς ἔλιξι περιπλεκόμενοι ὄσον οὐδέπω καὶ αὐτοὶ καρποφορήσειν ἔμελλον. καταλιπόντες δὲ αὐτοὺς ἐπὶ ταῦν ἐφεύγομεν καὶ τοῖς ἀπολειφθεῖσιν διηγούμεθα ἐλθόντες τὰ τε ἄλλα καὶ τῶν ἑταίρων τὴν ἀμπελομιξίαν”.

plótna i wydąwszy żagiel, pędził naszą galerę. Po siedmiu dniach i tyłuż nocach napowietrznej żeglugi spostrzegliśmy ósmego dnia w powietrzu jakąś ziemię, niby to wyspę błyszczącą, kulistą i potężnym światłem jaśniejącą. Przybiwszy do niej i zawinąwszy do portu, wyszliśmy na ląd, a rozglądając się po tej krainie przekonaliśmy się, że jest zamieszкана i uprawna. Za dnia nie mogliśmy nic rozeznać, ale kiedy noc zapadła, pokazało się oczom naszym mnóstwo innych wysp w pobliżu, to większych, to mniejszych, barwy ognistej, a w dole inna jakaś ziemia z miastami, rzekami, morzami, lasami i górami. Wnosiliśmy z tego, że to jest nasz glob³⁶.

Sposób, w jaki bohater dociera na Księżyc, jest dość oczywistym motywem fantastycznym, wykraczającym poza doświadczenie empiryczne³⁷. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na brak jakiegokolwiek wzmianki o technicznym aspekcie wyprawy. Lukian nie próbuje uwiarygodnić zaistniałej sytuacji, powołując się na jakieś odkrycie naukowe swojej epoki. Brak refleksji nad technologią³⁸ umiejscawia *Prawdziwą historię* z dala od fantastyki naukowej.

Zaraz po wylądowaniu na powierzchni Srebrnego Globu rozbitkowie natrafiają na siły lokalnych mieszkańców Koniosepów, którzy miano swe biorą od dosiadaných wierzchowców – trójgłowych sepów

³⁶ Lukian, *Prawdziwa historia* 9, s. 11: „καὶ δὴ λαβόντες ἀμφορέας τινὰς καὶ ὑδρευσάμενοί τε ἄμα καὶ ἐκ τοῦ ποταμοῦ οἰνισάμενοι καὶ αὐτοῦ πλησίον ἐπὶ τῆς ἡόνος αὐλισάμενοι ἔωθεν ἀνήχθημεν οὐ σφόδρα βιαίῳ πνεύματι. Περὶ μεσημβρίαν δὲ οὐκέτι τῆς νήσου φαινομένης ἄφνω τυφῶν ἐπιγενομένου καὶ περιδινήσας τὴν ναῦν καὶ μετεωρίσας ὅσον ἐπὶ σταδίου τριακοσίου οὐκέτι καθήκεν εἰς τὸ πέλαγος, ἀλλ’ ἄνω μετέωρον ἐξηρτημένην ἄνεμος ἐμπεσῶν τοῖς ἰστίοις ἔφερεν κολπῶσας τὴν ὀθόνην. ἐπὶ τὰ δὲ ἡμέρας καὶ τὰς ἴσας νύκτας ἀεροδρομήσαντες, ὀγδόῃ καθορῶμεν γῆν τινα μεγάλην ἐν τῷ ἀέρι καθάπερ νῆσον, λαμπρὰν καὶ σφαιροειδῆ καὶ φωτὶ μεγάλῳ καταλαμπομένην· προσενεχθέντες δὲ αὐτῇ καὶ ὀρμισάμενοι ἀπέβημεν, ἐπισκοποῦντες δὲ τὴν χώραν εὐρίσκομεν οἰκουμένην τε καὶ γεωργομένην. ἡμέρας μὲν οὖν οὐδὲν αὐτόθεν ἑωρῶμεν, νυκτὸς δὲ ἐπιγενομένης ἐφαίνοντο ἡμῖν καὶ ἄλλαι πολλαὶ νῆσοι πλησίον, αἱ μὲν μείζους, αἱ δὲ μικρότεραι, πυρὶ τὴν χροῶν προσοικεῖται, καὶ ἄλλη δέ τις γῆ κάτω, καὶ πόλεις ἐν αὐτῇ καὶ ποταμοὺς ἔχουσα καὶ πελάγη καὶ ὕλας καὶ ὄρη. ταύτην οὖν τὴν καθ’ ἡμᾶς οἰκουμένην εἰκάζομεν”.

³⁷ Zob. R.B. Schmerl, *Fantasy as Technique*, s. 14.

³⁸ Zob. J. Gunn, *Droga do science fiction...*, s. 9.

olbrzymich rozmiarów: „Jak zaś są wielkie, można wymiarkować z tego, że pierwsze lepsze ich pióro jest dłuższe i grubsze niż maszt wielkiego, ładownego okrętu”³⁹. Patrol wojsk Koniosępów prowadzi ich do władcy Endymiona. Okazuje się, że ten jest Hellenem, uprowadzonym z Ziemi we śnie i mianowanym na króla Księżyca. Zaprasza on swoich gości do udziału w konflikcie z królem Słońca Faetonem. Przyczyną wojny, jaką toczą obaj monarchowie, są próby założenia przez Endymiona kolonii gwiazdnej. Naprzeciw siłom Koniosępów wyszły armie Koniomrówczan. Lukian wraz z uczestnikami swojej wyprawy zgadza się wesprzeć siły Endymiona. Następnie zostają czytelnikom zaprezentowane sojusznicze siły obu stron konfliktu, w których skład wchodzi – jak się okazuje – wojownicy i wierzchowce o podobnie fantastycznych nazwach: Kapustnicy, Prosobije, Czosnobiaje, Pchłołucznicy i Pędziwiatry⁴⁰. Miejscem starcia ma być równina utkana z sieci olbrzymich księżycowych pająków. „Otóż znajduje się na Księżycu mnóstwo olbrzymich pająków, z których każdy znacznie jest większy od jednej z Cyklad. Pająkom tym nakazano zasnąć pajęczyną całą przestrzeń między Księżycem a Jutrzenką”⁴¹ – czytamy. Potyczka zostaje rozstrzygnięta na korzyść wojsk Księżyca. Królowie zawierają pokój i podpisują traktat.

Na tle tego epizodu szczególnie uwidaczniają się biorące w nim udział niezwykłe istoty. Oczywiście, tak jak w przypadku kobiet-roślin, jest to ewidentny element fantastyczny; na uwagę zasługują

³⁹ Lukian, *Prawdziwa historia* 11, s. 11: „μεγάλοι γὰρ οἱ γῦπες καὶ ὡς ἐπίταν τρικέφαλοι. μάθοι δ' ἄν τις τὸ μέγεθος αὐτῶν ἐντεῦθεν· νεῶς γὰρ μεγάλης φορτίδος ἰστοῦ ἕκαστον τῶν πτερῶν μακρότερον καὶ παχύτερον φέρουσι”.

⁴⁰ Tamże, s. 12: „[...] τούτων δὲ ὀκτακισμῦριοι μὲν ἦσαν οἱ Ἰππόγυπιοι, δισμῦριοι δὲ οἱ ἐπὶ τῶν Λαχανοπτέρων. ὄρνεον δὲ καὶ τοῦτό ἐστι μέγιστον, ἀντὶ τῶν πτερῶν λαχάνοις πάντη λάσιον, τὰ δὲ ὠκύπτερα ἔχει θριδακίνης φύλλοις μάλιστα προσεοικότα. ἐπὶ δὲ τούτοις οἱ Κεγχροβόλοι τετάχαστο καὶ οἱ Σκοροδομάχοι. ἤλθον δὲ αὐτῶ καὶ ἀπὸ τῆς ἄρκτου σύμμαχοι, τρισμῦριοι μὲν Ψυλλοτοξόται, πεντακισμῦριοι δὲ Ἄνεμοδρόμοι [...]”.

⁴¹ Tamże, s. 13: „ἀράχαι παρ' αὐτοῖς πολλοὶ καὶ μεγάλοι γίνονται, πολὺ τῶν Κυκλάδων νήσων ἕκαστος μεῖζων. τούτοις προσέταξεν διωφῆναι τὸν μεταξὺ τῆς σελήνης καὶ τοῦ Ἐωσφόρου ἀέρα”.

również ich nazwy: „Koniosępy”, w oryginale Ἴππογύποις, „Koniomrówki” – Ἴππομυρμηκῶν czy „Karustnicy” – Λαχανοπτέρων mogą posłużyć za dobry przykład użycia neologizmu⁴². Grzegorz Trębicki w swej pracy *Fantasy ewolucja gatunku* twierdzi, że użycie neologizmu jest cechą charakterystyczną literatury SF, niemniej zamieszcza tę uwagę w kontekście użycia ich wobec pseudotechnicznych albo pseudonaukowych tekstów funkcjonujących wewnątrz danego utworu, które objaśniają zastosowanie jakiejś technologii albo opisują gatunek kosmity⁴³. Lukian stosuje swoje neologizmy, by nazwać nieistniejące poza kartami *Prawdziwej historii* istoty, a także aby ułatwić czytelnikowi ich wizualizację – nie sili się jednak na dokładne opisanie ich anatomii.

Po opuszczeniu Księżycy podróżnicy natrafiają na tajemniczy lud Lampowców – żywych lamp, u których goszczą przez jeden wieczór, by rano wyruszyć w dalszą drogę. Siedem dni później, już na morzu, natrafiają na ogromnego wieloryba, który połyka ich w całości:

Z rozwartą paszczą, roztrącając wzburzoną falę, pianą zlany, sunął on wprost na nas i wyszczerzał zęby o wiele wyższe niż znaki Dionizosa w naszym kraju, spiczaste niby ostrokoły i białe jak kość słoniowa. Pożegnawszy się z sobą i uściskawszy, czekaliśmy naszego losu, gdy wtem potwór stanął tuż przed nami i połknął nas wraz z okrętem. Nie zmiażdżył nas jednak zębami – statek przez szpary między nimi stoczył się do brzucha. Kiedyśmy się wewnątrz znaleźli, było nam z początku tak ciemno, żeśmy nic a nic nie widzieli, gdy jednak po

⁴² Podobne neologizmy tworzyli już wcześniej m.in. komediopisarze. Dobrym przykładem są tu *Chmury* Arystofanesa, gdzie autor wprawdzie nie tworzy nazw nietypowych czy fantastycznych istot, ale w komediowy sposób przedstawia etymologię imienia jednej z postaci: „Gdy urodził się nam syn, czyli mnie i mojej pięknej żonie, o imię zaczęły się kłótnie. Chciała «coś z hipposem» [koniem – P.G.]: Ksantippos, Charippos, albo Kallippides. Ja chciałem po dziadku dać Fejdonides. Spór trwał dłuższy czas. W końcu uzgodniliśmy, że damy mu na imię Fejdippides”. Imię to, jak czytamy w komentarzu do cytowanego wydania, możemy przełożyć jako Szczędzikonikiewicz, Szczędzirumak, Odrzykoń (por. Arystofanes, *Chmury*, tłum. i oprac. O. Śmiechowicz, Warszawa 2021, s. 77).

⁴³ Zob. G. Trębicki, *Fantasy ewolucja gatunku*, s. 141.

chwili zwierzę paszczę otworzyło, ujrzelśmy otchłań ogromną, szeroką i wysoką, zdolną pomieścić w sobie miasto z dziesięciu tysiącami mieszkańców. Dookoła leżały małe rybki, mnóstwo różnych zwierząt posiekanych zębami, żagle, kotwice, kości ludzkie i ładunki okrętów, a w środku sterczał pagórkowaty szmat ziemi, utworzony, zdaje się, z mułu, który wieloryb z wodą połykał. Tutaj rósł las, rosły drzewa różnego rodzaju, zieleniły się jarzyny i w ogóle było znać gospodarkę człowieka. Kraina ta miała obwodu dwieście czterdzieści staj⁴⁴.

Przy użyciu kolejnego niezwykłego stworzenia – wieloryba tak wielkiego, że z łatwością mógłbym połączyć w całości statek i pomieścić w sobie „kraj” – autor kreuje zdarzenie fantastyczne, wykraczające poza granice ludzkiego doświadczenia i pojmowania. Na tym etapie opowieści słowa Van Dorena Sterna: „Wszystkie opowieści fantastyczne posiadają przynajmniej jedno założenie, którego nikt o zdrowym umyśle nie może przyjąć”⁴⁵ idealnie współgrają z tekstem *Prawdziwej historii*, ponieważ Lukian przedstawił już kilka założeń nieistniejących i niemożliwych poza jego tekstem. Jest to kolejne zdarzenie na wskroś fantastyczne, mamy bowiem do czynienia z istotą baśniową, nie zaś z Verne’owskim *Nautilusem* czy innym cudem techniki. Ponadto nie wydaje się, by samo zdarzenie miało być przyczynkiem do głębszych rozważań – jego celem jest raczej wyrzecz

⁴⁴ Lukian, *Prawdziwa historia* 30–31, s. 18–19: „ἡμεῖς μὲν οὖν τὸ ὕστατον ἀλλήλους προσειπόντες καὶ περιβαλόντες ἐμένομεν· μὲν δὲ ἤδη παρὴν καὶ ἀναρροφήσαν ἡμᾶς αὐτῇ νηὶ κατέπιεν. οὐ μὲντοι ἔφθη συναράξει τοῖς ὁδοῦσιν, ἀλλὰ διὰ τῶν ἀραιωμάτων ἡ ναὺς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν. ἐπεὶ δὲ ἔνδον ἦμεν, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν καὶ οὐδὲν ἐωρῶμεν, ὕστερον δὲ αὐτοῦ ἀναχανόντος εἶδομεν κύτος μέγα καὶ πάντη πλατὺ καὶ ὑψηλόν, ἰκανὸν μυριάδων πόλει ἐνοικεῖν. ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὅστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλύος ἦν κατέπιεν συνιζάνουσα. ὅλη γοῦν ἐπ’ αὐτῆς καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐφίκει πάντα ἐξεργασμένοις περιμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα”.

⁴⁵ P. Van Doren Stern, *Introduction*, w: tegoż, *Great Tales of Fantasy and Imagination*, New York 1954, s. IX–XX; cyt. za: A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction*, s. 16.

na czytelniku określone wrażenie. W ostatniej przygodzie Lukian relacjonuje spotkanie z demonicznymi kobietami – Oślonogami:

Już samym wieczorem przybyliśmy do niewielkiej wysepki. Zamieszкана ona była przez niewiasty, które, jak nam się zdawało, mówiły po grecku. Kobiety te, piękne i młode, ubrane zupełnie jak hetery, w długich powłóczystych chitonach, przyszły do nas i poczęły nas witać i pozdrawiać. Wyspa owa nazywała się Kabalusa, a stolica jej Hydramardia. Niewiasty te zabrały nas ze sobą, poprowadziły każda do swego mieszkania i ugaszczały. Przystanąwszy nieco, bo mi coś serce niedobrze wróżyło, jąłem się uważniej rozglądać dookoła i spostrzegłem mnóstwo kości i czaszek ludzkich. Zrobić krzyk z tego powodu, zwołać druhów i chwycić za broń – to, zdaniem moim, nie prowadziłyby zupełnie do celu. Wydobyłem tylko śluz i modliłem się z głębi duszy do niego, aby mnie z grożącego wyratował niebezpieczeństwa. Po chwili, gdy mi moja gospodyni posługiwała, zauważyłem, że nie ma nóg ludzkich, tylko kopyta ośle. Dobyłem też zaraz miecza, pochwyciłem ją i zakulem w pęta, po czym zacząłem wypytować o wszystko. Jakkolwiek niechętnie, wyznała jednak, że są morskimi kobietami, że nazywają się Oślonogami i żywią się ciałem podróżnych, których w moc swą dostaną. «Mordujemy ich zaś – mówiła – upoiwszy i uspiwszy w naszych ramionach». Skorom to usłyszał, zostawiłem ją skrępowaną na miejscu, a sam wyszedłszy na dach, zacząłem krzyczeć i nawoływać druhów. Kiedy się zbiegli, wykryłem im wszystko, pokazałem kości i zawiodłem do mojej branki. Ta w jednej chwili przeistoczyła się w wodę i znikła. Wbiłem przecież dla próby miecz do wody, a ta zmieniła się w krew⁴⁶.

⁴⁶ Lukian, *Prawdziwa historia* 46, s. 38: „ἡμεῖς μὲν οὖν τὸ ὕστατον ἀλλήλους προσειπόντες καὶ περιβαλόντες ἐμένομεν· μὲτ’ οὖν δὲ ἤδη παρήν καὶ ἀναρροφήσαν ἡμᾶς αὐτῇ νηϊ κατέπιεν. οὐ μὲντοι ἔφθη συναράξει τοῖς ὁδοῦσιν, ἀλλὰ διὰ τῶν ἀραιωμάτων ἢ ναῦς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν. ἐπεὶ δὲ ἔνδον ἤμεν, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν καὶ οὐδὲν ἐωρῶμεν, ὕστερον δὲ αὐτοῦ ἀναχανόντος εἶδομεν κύτος μέγα καὶ πάντη πλατὺ καὶ ὑψηλόν, ἰκανὸν μυριάδων πόλει ἐνοικεῖν. ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὅστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλύος ἦν κατέπινε συνιζάνουσα. ὕλη γοῦν ἐπ’ αὐτῆς καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἔφκει πάντα ἐξειργασμένοις· περίμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα. συλλαμβάνω τε αὐτῆν

Na początku warto nadmienić, że nazwa wyspy, podobnie jak jej stolicy, nie jest grecka i niejasne jest, z jakiego języka Lukian zapożyczył owe określenia⁴⁷. Dla fantastyki charakterystyczne są nazwy miast czy egzotycznych krain niewiadomego pochodzenia – można więc przyjąć, że i jemu, podobnie jak współczesnym pisarzom fantasy, przyświecał podobny cel, gdy stwarzał krainę egzotyczną, nienazwaną w cywilizowanym języku. Kolejnym elementem godnym uwagi jest walka, jaką bohater stoczył z osłonogą kobietą. Przy pomocy ślazu odkrył on prawdziwą naturę istoty, z którą rozmawiał, dzięki czemu w porę dobył broni i obezwładnił wroga, nim ten zdołał wyrządzić mu krzywdę⁴⁸. Wyraźnie obecny jest w tym fragmencie schemat walki dobra ze złem przy użyciu czynnika nadprzyrodzonego – w tym przypadku rośliny, której cudowne właściwości umożliwiają poznanie prawdziwej natury rzeczy – w połączeniu z mieczem, bronią charakterystyczną dla wojownika. W zestawieniu z konkluzją Grzegorza Trębickiego schemat ten nabiera wyraźniejszych kształtów:

Kształtowanie akcji w oparciu o motywy „magii i miecza” (*sword & sorcery*), motyw *quest*, motywy inicjacji i przemiany duchowej bohatera oraz motywy walki dobra ze złem – w czym fantasy ujawnia

καὶ δῆσας περὶ τῶν ὄλων ἀνέκρινον. ἡ δέ, ἄκουσα μὲν, εἶπεν δὲ ὄμως, αὐτὰς μὲν εἶναι θαλαττίους γυναικᾶς Ὀνοσκελέας προσαγορευομένας, τροφὴν δὲ ποιεῖσθαι τοὺς ἐπιδημοῦντας ξένους. ἐπειδὴν γάρ, ἔφη, μεθύσωμα αὐτοῦς, συνευνηθεῖσαι κοιμημένοις ἐπιχειροῦμεν. ἀκούσας δὲ ταῦτα ἐκείνην μὲν αὐτοῦ κατέλιπον δεδεμένην, αὐτὸς δὲ ἀνελθὼν ἐπὶ τὸ τέγος ἐβίων τε καὶ τοὺς ἐταίρους συνεκάλου. ἐπεὶ δὲ συνῆλθον, τὰ πάντα ἐμύηνον αὐτοῖς καὶ τὰ γε ὅσα ἔδεικνυον καὶ ἦγον ἔσω πρὸς τὴν δεδεμένην· ἐὴ δὲ αὐτίκα ὕδωρ ἐγένετο καὶ ἀφανὴς ἦν. ὄμως δὲ τὸ ξίφος εἰς τὸ ὕδωρ καθῆκα πειρώμενος· ἰτὸ δὲ αἶμα ἐγένετο”.

⁴⁷ Zob. przypis w: Lukian, *Prawdziwa historia*, s. 38.

⁴⁸ Roślinę ową dostał Lukian od Radamantysa – dawnego króla wysp Archipelagu Egejskiego, który sądził zmarłych w zaświatach: „Tu, wyciągnąwszy z ziemi korzeń ślazu, podał mi go polecając, żebym w największych niebezpieczeństwach pomodlił się do niego” (Lukian, *Prawdziwa historia*, s. 32). Warto zauważyć, że grecka nazwa ślazu *μαλάχη* pochodzi od czasownika *μαλάττω* oznaczającego ‘zmiękczyć, zrobić giętkim, zgnieść, osłabić, zmóc; uciszyć’ (zob. O. Jurewicz, *Słownik grecko-polski*, Truskaw 2018, s. 598).

swe pokrewieństwo z konwencjami gatunkowymi baśni, romansu rycerskiego, eposu heroicznego oraz z mitami⁴⁹.

Reasumując, zaznaczmy, że już od pierwszych słów *Prawdziwej historii* Lukian podkreśla rozłączność świata przedstawionego ze światem rzeczywistym, dając czytelnikowi wyraźnie odczuć, że ma do czynienia z fikcją literacką. W tych samych słowach deklaruje także swoją intencję i nadzieję, że tekst, jaki oddaje w ręce odbiorcy, odpręży go i będzie okazją do wythnienia od poważniejszych utworów. Osią fabuły i głównym wątkiem jest podróż grupy mężczyzn i przeżywanie przygód, co oprócz typowej dla fantastyki konwencji jest także naśladowaniem znanego wówczas toposu literackiego. Autor posługuje się motywami *stricte* fantastycznymi, takimi jak: odmienione tajemną siłą środowisko wyspy, stworzenia nie istniejące w świecie realnym i nie mogące w nim zaistnieć, podróż poderwanym przez wichur statkiem na powierzchnię Księżyca, olbrzymie pająki zdolne ze swojej pajęczyny utkać w przestrzeni kosmicznej arenę do prowadzenia walki. Lukian nie próbuje znaleźć dla opisywanych wydarzeń wytłumaczenia naukowego, nie używa także słowa „magia”, chociażby w kontekście podróży na Księżyc – jednak nie kryje się z tym, że owe zdarzenia mają charakter nadnaturalny. Przytoczone powyżej przykłady są charakterystyczne dla literatury fantastycznej, a dokładniej rzecz ujmując – dla jej podgatunku, jakim jest fantasy. Brakuje w tym utworze refleksji nad technologią i jej wpływem na życie człowieka. Lukian nie wysnuwa wniosków co do genezy fantastycznych istot, jakie napotyka na swej drodze, a ogranicza się zaledwie do ich zaprezentowania czytelnikowi. Oznacza to, że *Prawdziwa historia* zdecydowanie bardziej odpowiada cechom fantasy aniżeli *science fiction*.

Celem niniejszej pracy jest analiza *Prawdziwej historii* Lukiana z Samosat i wskazanie tych jej cech, które charakterystyczne są dla literatury fantasy. Jednocześnie chcemy wskazać, że Lukian odcisnął swój ślad na gatunku fantasy i odwołania do niego znaleźć możemy w innych tekstach kultury. Lukian zastosował szereg zabiegów,

⁴⁹ G. Trębicki, *Fantasy ewolucja gatunku*, s. 21.

z jakich korzystają współcześni pisarze fantasy podczas konstruowania świata przedstawionego. Sama podróż na Księżyc odbywa się w sposób, którego autor nie stara się wytłumaczyć w sposób naukowy, uczestniczy zaś w niej tajemnicza siła, którą współcześnie utożsamiono by z magią. Dla badaczy oczywista jest nierozzerwalność magii z literaturą fantasy: „Najważniejszym takim wyróżnikiem jest – jak sądzimy – obecność i powszechne funkcjonowanie magii w świecie przedstawionym utworu”⁵⁰. Ważną rolę odgrywa także sposób kształtowania świata przedstawionego w oparciu o funkcjonujące już gatunki czy topoty: „Kolejnym istotnym wyznacznikiem, pośrednio także łączącym się z powszechnym występowaniem magii, jest umieszczenie akcji w *quasi*-średniowiecznej rzeczywistości zapożyczonych z baśni i romansu rycerskiego”⁵¹. Natomiast na powierzchni Srebrnego Globu autor przedstawia nam nie tylko żyjących tam ludzi, ale i stworzenia, które towarzyszą im podczas walki. Niezwykłe cechy anatomiczne tych istot (Koniosępów czy gargantuicznych pajaków) także nie są wyjaśnione w żaden racjonalny sposób – owe stworzenia występują tam przede wszystkim po to, aby jednoznacznie zakomunikować czytelnikowi niezwykłość dzieła, z jakim obcuje, i wywołać wrażenie niesamowitości, co – przypomnijmy – badacze także uznają za cechę przynależną do fantasy: „fikcja wywołująca wrażenie cudowności i zawierająca znaczący i niemożliwy do usunięcia element ponadnaturalny, z którym śmiertelne postacie opowieści czy też czytelnicy bliżej się zapoznają”⁵². Wszystkie te nadnaturalne elementy znajdziemy w dziele Lukiana. Rodzi się zatem pytanie, czy to oryginalne dzieło, jakim jest *Prawdziwa historia*, odcisnęło swój ślad w literaturze fantasy. Z pewnością możemy znaleźć wpływ Lukiana na kulturę popularną, na przykład przytoczony przez niego motyw maga ożywiającego sprzęty, by te wykonywały dla niego prace, pojawia się disnejowskiej animacji *Fantazja 2000* z roku 1999, co trafnie zauważył Kalitan:

⁵⁰ Tamże, s. 19.

⁵¹ Tamże.

⁵² C.N. Manlove, *Modern Fantasy*, s. 14.

Aby pełniej przedstawić dzieje omawianego motywu, chciałbym najpierw zająć się lukianowym dialogiem *Philopsudes* (*Łgarz albo niedowiarek*), który jest szczególnie interesujący przy poszukiwaniach źródeł ucznia czarnoksiężnika. Tekst i jego zamysł literacki jest niezwykle ciekawy. Formą (ale nie tylko) nawiązuje Lukian do dialogów Platona, prezentując nam dialog diegetyczny. Niejaki Tychiades (utożsamiany z autorem) opowiada swemu przyjacielowi Filoklesowi przebieg niedawnych odwiedzin u ich wspólnego znajomego Eukratesa, który jest chory. Jego przyjaciele umilali mu czas opowiadaniem rzekomo prawdziwych historii. Po tej ramie otwarcia czytelnik zostaje zapoznany z serią dziesięciu niezwykłych opowieści (czy raczej relacją z tych opowieści). Tychiades, wchodząc do pokoju chorego, wkracza też w środek dyskusji lokalnych znakomitości. Prócz gospodarza Eukratesa obecni są: platonik Ion, perypatetyk Kleodem, pitagorejczyk Arignotus, hippokratejczyk Antigonus i stoik Dinomachus. Skład uczestników nie bez powodu przywołuje na myśl skojarzenie z *Uctą* Platona. Tychiades słysząc, że rozmawiają oni o cudownych sposobach wyleczenia nogi Eukratesa, zaczyna ganić ich naiwność i przeciwstawiać się zabobonnemu myśleniu. Niestety, obecni w pokoju nie słuchają racjonalnych argumentów swego oponenta, a wręcz zaczynają jeden po drugim opowiadać cudowne historie, by przekonać Tychiadesa, że zdarzenia nadprzyrodzone mają faktycznie miejsce i należy bardzo poważnie je traktować. Tychiades po każdej z opowieści oponuje, próbuje racjonalizować lub wprost szydzi z opowiadającego i tych, którzy mu wierzą. Jednak jego opór skutkuje jedynie opowiedzeniem kolejnej historii, jeszcze bardziej niesłuchanej niż poprzednia, która to na pewno ma przekonać niedowiarka. W sumie takich opowieści słyszymy dziesięć. Uczni od lat próbują je jakoś tematycznie pogrupować, niemniej dotychczas nie udało się uzgodnić uniwersalnego podziału. Historia najbardziej istotna dla źródeł motywu ucznia czarnoksiężnika jest ostatnią opowiedzianą w dialogu⁵³.

⁵³ D. Kalitan, *W poszukiwaniu źródeł motywu ucznia czarnoksiężnika: między Lukianem a Waltem Disneyem*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2012, nr 2, s. 375–376.

Konkretny przykład wykorzystania motywu z *Prawdziwej historii* znajdziemy między innymi u Howarda Phillipsa Lovecrafta. W jego opowiadaniu *Ku nieznanemu Kadath śniąca się wędrówka* czytamy:

Było już ciemno, gdy galera przepłynęła między Bazaltowymi Słupami Zachodu i przed dziobem rozległ się złowieszczy huk ostatecznej katarakty. Chmura piany wzbijała się w górę i przesłaniała gwiazdy, pokład zwilgotniał, a statek począł wirować pchany prądem ku krańdzi. Potem z dziwacznym gwizdem wyskoczył naprzód – i Carter ujrzał z najkoszmarniejszym przerażeniem, że Ziemia została w dole, a wielka galera mknie cicho, lotem komety, w przestrzeń międzyplanetarną. Nigdy dotąd nie miał pojęcia, jakież to czarne bezkształty czają się, miotają i harcują w eterze, łypiąc i szczerząc się do mijanych podróżników, a czasem macając oślizgłymi łapami, gdy jakiś mijany przedmiot wzbudzi ich ciekawość. Są to nienazwane larwy Innych Bogów, tak jak one są ślepe i bezrozumne, i opętane osobliwymi łaknieniami i pragnieniami. Odrażająca galera nie mierzyła wszakże daleko, jak obawiał się Carter: niebawem okazało się, że sternik bierze kurs prosto na K s i ę ż y c⁵⁴.

Bohaterem utworu jest niejaki Randolph Carter, podróżnik po tajemniczych sennych krainach. Zdąża on do Kadath – tajemniczego miasta znajdującego się poza zasięgiem ludzkiej eksploracji. W trakcie podróży Carter zostaje pojmany przez tajemniczych czarnoskórych galerników, okrytych przez autora całunem nieomówień. Lovecraft rzuca na przykład podejrzenie, że są oni ludojadami, a nawet że wcale nie są ludźmi – to ostatnie zostaje zresztą potwierdzone, gdy nasz bohater trafia na powierzchnię Księżyca, która – podobnie jak u Lukiana – jest zamieszkała przez humanoidalne istoty. Mamy tutaj zatem przykład podróży kosmicznej w wyniku jakiegoś nieznanego, magicznego zabiegu. Co więcej, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Lukiana i jego dzieła, sam Księżyc jest zamieszkały przez istoty podobne do człowieka, lecz w istocie nim nie będące. Zwróćmy szczególną uwagę na fragment od którego zaczyna się podróż na

⁵⁴ H.P. Lovecraft, *Ku nieznanemu Kadath śniąca się wędrówka*; w: tegoż, *Przyszła na Sarnath zagłada*, Poznań 2016, s. 342.

Srebrny Glob. Czytamy, że galera mija „Bazaltowe Słupy Zachodu”, analogicznie jak podróż statku z *Prawdziwej historii*, która zaczyna się od minięcia charakterystycznej formacji skalnej – Słupów Heraklesa. Obie te skały łączy położenie na skraju cywilizacji, w najbardziej wysuniętym na zachód punkcie, swoistym *ultima tule*. Lovecraft był człowiekiem niewątpliwie obytym z klasyczną kulturą i chętnie do niej sięgał. Wydaje się zatem, że przywołany powyżej fragment jest czytelnym przykładem twórczej recepcji opowieści Lukiana.

Przejdźmy do ostatniego *exemplum*, tym razem pochodzącego z rodzimej literatury. Polska pisarka Maja Lidia Kossakowska w książce *Grillbar Galaktyka* opowiada o losach kucharza gotującego w jednej z najbardziej luksusowych restauracji w kosmicznym kurorcie. Wskutek intrygi zostaje on zamieszany w morderstwo ważnego bossa lokalnego półświatka i zostaje zmuszony do porzucenia dawnego życia. Przez pewien czas udaje mu się wieść żywot na statku przemysłowym w roli osobistego kucharza pilota, którym jest pochodzący z planety Lukia kosmita, posiadający niezwykłą zdolność:

Dobra, a teraz czas zdradzić kosmiczną tajemnicę o strategicznym znaczeniu. Sekret lukiańskich pilotów. Wiecie, dlaczego potrafią przemierzyć pustkę próżni międzygwiazdnej? Ponieważ nie przyjęli do wiadomości praw fizyki. Po prostu odrzucili ją. Jeśli chcą się gdzieś dostać, wystarczy, że dość intensywnie o tym marzą. I już. Fiiiiiuu! A potem lecą, dokąd zapragną⁵⁵.

Należy tu wspomnieć o pierwszym Lukianinie, noszącym imię Wodotrysk, który odkrył umiejętności swojej rasy:

W każdym razie Wodotrysk siedział wraz z towarzyszami nocą nad brzegiem potoku, gapiąc się w księżyc. Wzdychał i urywanym od szlochu głosem powtarzał cały czas, jak niesłychanie pragnąłby teraz znaleźć się w samym sercu cudownej, srebrnej tarczy. A potem pofrunął⁵⁶.

⁵⁵ M.L. Kossakowska, *Grillbar Galaktyka*, Lublin 2011, s. 226.

⁵⁶ Tamże, s. 228.

Trudno chyba o bardziej dosłowne nawiązanie do *Prawdziwej historii* i samego Lukiana. Przedstawiona przez Kossakowską rasa obcych jest w stanie odbyć podróż kosmiczną jedynie poprzez intensywne marzenie o niej, a pierwszy jej przedstawiciel podróżuje właśnie na Księżyc. Oczywista jest też nazwa tych niezwykłych istot – „Lukianie” są niskim ukłonem w stronę satyryka z Samosat.

Podsumowując nasz skromny wywód, chcemy podkreślić, co następuje:

1. Dzieło Lukiana z Samosat *Prawdziwa historia*, zgodnie z nakreślonym przez nas warsztatem badawczym, posiada wiele cech dystryktywnych dla literatury fantastycznej.
2. Opisane w nim wydarzenia weszły do kanonu literatury fantastycznej i były inspiracją dla innych twórców. James Gunn w podsumowaniu swojego rozdziału poświęconego Lukianowi wymienia Keplera, Godwina, Cyrano de Bergeraca, Swifta, Woltera i Poego⁵⁷. Także u Julija Kagarlickiego możemy przeczytać o Lukianie jako jednym z pierwszych pisarzy, którzy opisywali podróż w kosmos (wspomina o tym w pierwszym rozdziale swojej pracy *Co to jest fantastyka naukowa?*). Omawia on cały wachlarz środków, jakimi, zdaniem pisarzy, można zdobyć powierzchnię Srebrnego Globu. W wypadku Lukiana przywołuje rzecz jasna *Prawdziwą historię*, a także *Ikaromenipposa*⁵⁸.

Bibliografia

Źródła

- Arystofanes, *Chmury*, tłum. i oprac. O. Śmiechowicz, Warszawa 2021.
- Kossakowska M.L., *Grillbar Galaktyka*, Lublin 2011.
- Lovecraft H.P., *Ku nieznanemu Kadath śniąca się wędrówka*, w: tegoż *Przyszła na Sarnath zagłada*, Poznań 2016.
- Lukian, *Sen*, w: tegoż, *Dialogi*, t. 1, tłum. K. Bogucki, Wrocław 1960.
- Lukian, *Herमतimos czyli o szkołach filozoficznych*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, red. L. Joachimowicz, Warszawa 1957.

⁵⁷ J. Gunn, *Droga do science fiction...*, s. 22.

⁵⁸ Zob. J. Kagarlicki, *Co to jest fantastyka naukowa?*, Warszawa 1977. s. 28.

- Lukian, *Ikaromenippos albo podróż napowietrzna*, w: tegoż, *Dialogi*, t. 1, tłum. K. Bogucki, Wrocław 1960.
- Lukian, *Prawdziwa historia*, w: tegoż, *Dialogi*, t. 1, tłum. K. Bogucki, Wrocław 1960; tekst grecki za wydaniem: Lucian, *Works with an English Translation* by A.M. Harmon, London 1913.

Literatura przedmiotu

- Gajda J., *Sofiści*, Warszawa 1989.
- Gunn J., *Droga do science fiction od Gilgamesza do Wellsa*, t.1, Warszawa 1985.
- Jurewicz O., *Słownik grecko-polski*, Truskaw 2018.
- Kagarlicki J., *Co to jest fantastyka naukowa?*, Warszawa 1977.
- Kalitan D., *W poszukiwaniu źródeł motywu ucznia czarnoksiężnika: między Lukianem a Waltem Disneyem*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2012, nr 2.
- Korus K., *Od retoryki do satyry greckiej. Lukian z Samosat*, Wrocław 1988.
- Korus K., *Lukian z Samosat*, w: *Literatura Grecji starożytnej*, t. 2, red. H. Podbielski, Lublin 2018.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Sinko T., *Literatura grecka*, t. 3, cz. 1: *Literatura grecka za cesarstwa rzymskiego (wiek I–III n.e.)*, Kraków 1951.
- Sinko T., *Zarys literatury greckiej*, t. 2, Warszawa 1964.
- Trębicki G., *Fantasy ewolucja gatunku*, Kraków 2009.
- Zgorzelski A., *Fantastyka, utopia, science fiction*, Warszawa 1980.

The presence of motifs from True Story (Alethe diegemata) by Lucian of Samosata in fantasy literature on the example of selected fragments

Summary

This article is an analysis the writing of Lucian of Samosata, *A True Story (Alethe diegemata)*. Its purpose is to indicate the presence of fantastic causes in the work today and to trace the presence of the motifs used by Lucian in later fantastic writings. The dividing line between fantasy literature and science fiction is also permanently drawn, which is helpful in examining the work, as well as in an attempt to assign it to one of the revealed trends in fantasy literature.

Słowa kluczowe: Lukian z Samosat, *Prawdziwa historia*, *science fiction*, fantasy

Key words: Lucian of Samosata, *A True Story*, science fiction, fantasy

MAŁGORZATA K. MUSZYŃSKA*

ORCID 0000-0002-1658-9628

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

CZY MOŻNA ZABIĆ WIARĘ? – RUDA SFORA MAI LIDII KOSSAKOWSKIEJ

Tematyka wiary i religii nie leży w kręgu bezpośrednich skojarzeń z literaturą popularną – zwłaszcza z literaturą fantasy, która łączona jest zazwyczaj z magią, mieczem i przygodą. Oczywiście hasło „fantasy a religia, fantasy a wiara” niezwłocznie przywołuje na myśl Tolkiena i jego *opus vitae* czy Lewisa i chrześcijańskie odczytania *Narnii*. Obaj autorzy wykonali tytaniczną pracę, tworząc na potrzeby swoich dzieł mitologie lub wręcz teologie światów przedstawionych. Lecz polskie powieści fantasy, kojarzące się pierwotnie – dziś już niesłusznie – z pracami Sapkowskiego, nieczęsto są brane pod uwagę w badaniach dotyczących kwestii sacrum, religii, duchowości, mimo że analizy dzieł literatury popularnej mogą przynieść wgląd w świadomość współczesnych czytelników. Jak stwierdza Adam Mazurkiewicz, „obraz rzeczywistości, zawarty w tekstach kultury, stanowi probiez społecznej hierarchii wartości”¹. Powieści Mai Lidii Kossakowskiej – uznanej i wielokrotnie nagradzanej pisarki fantasy, często poruszają zagadnienie religii i sacrum, a *Ruda Sfora* wyróżnia się wśród nich

* Mgr MAŁGORZATA K. MUSZYŃSKA – absolwentka filologii polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje głównie na literaturze fantasy.

¹ A. Mazurkiewicz, *(Re)konstruowanie rzeczywistości w polskiej literaturze popularnej początków XXI wieku (na wybranych przykładach)*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2017 nr 8, s. 9.

wyraźnie, jako że autorka sięga w niej do rzadkiego w literaturze polskiej tematu wierzeń jakuckich².

*Ruda Sfora*³, której akcja usytuowana jest w bliżej nieokreślonym miejscu w jakuckiej tajdze, na przełomie wieku XIX, opowiada o zmaganiach młodego szamana o przywrócenie mu należnej pozycji. Zaledwie trzynastoletni Ergis po śmierci ciotecznego dziadka szamana ma zostać jego następcą, ponieważ „musi słuchać głosu duchów”⁴. Wprowadzony zostaje do opowieści podczas pogrzebu starego szamana, tuż przed swoim rytuałem inicjacyjnym. Na szamanie ciąży ogromna odpowiedzialność duchowa i społeczna, ale funkcja ta związana jest z prestiżem oznaczającym wpływy i dobra materialne. Dlatego też, nim Ergis wróci do domu po „chorobie szamańskiej”, objawi się w *naslegu* nowy, nieoczekiwany szaman-uzurpator Dyraj Bogoj. W wyniku kłopotów jego i jego towarzysza, diabelskiego Wasyla, chłopiec trafia do miejsca zwanego Drugim Niebem i staje przed zadaniem odnalezienia części swojej duszy. Razem z towarzyszami – rumakiem Bębenkiem, naślany przez Bogoja *tupilakiem*⁵ oraz uratowanym przez młodzieńca wojownikiem pieśniarzem Ellejem i wojowniczką o boskim pochodzeniu Tolomon Ko wędruje po zaświatach, a poszukiwania duszy przekształcają się w walkę o uratowanie świata (i Światów – Górnego i Dolnego) w znanym mu kształcie. Oto bowiem nieznanne dotąd siły – niszczycielska Ruda Sfora – zagrażają wszystkiemu, co Jakuci znają i w co wierzą. Należy dodać, że konstrukcja opisanych przez Kossakowską światów – z ich bogami i mieszkańcami, rytuałami i praktykami reli-

² Nieodzowne jest w tym miejscu wspomnienie o dwuczęściowej pracy *Dwanaście lat w kraju Jakutów* Wacława Sieroszewskiego, Kraków 1961.

³ M.L. Kossakowska, *Ruda Sfora*, wyd. III, Lublin 2014 – wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W kolejnych odwołaniach do tekstu powieści zastosowano następującą formę zapisu adresu bibliograficznego: RS, numer strony cytowanego passusu.

⁴ RS, s. 18.

⁵ „Krwiożerczy demon wykonywany przez szamana z ludzkich kości, zwierzęcych skór i fragmentów odzienia. Miał bronić swojego pana przed wrogami lub zabić konkurencyjnego szamana”, hasło: tupilak, w: *Słownik*, RS, s. 483.

gijnymi – jak zapewnia sama autorka, zgodna jest z rzeczywistymi przekonaniem Jakutów – „trzon opowieści oparty jest o wierzenia jakuckie”, choć występują również „pewne elementy zapożyczone od innych ludów syberyjskich oraz plemion zamieszkujących okolice Koła Podbiegunowego”⁶.

Ergis – szaman i bohater

Znamienne jest, że bohaterem *Rudej Sfory* jest chłopiec w wieku dojrzewania, stojący na progu inicjacji do dorosłości, który zostanie niebawem mężczyzną i szamanem. Ergis zdaje sobie sprawę z tego, co go czeka – przekazywana mu przez dziadka wiedza przygotowała go do odpowiedzialnej roli – mimo to towarzyszą mu obawy, chciałby uciec, wołałby „urodzić się normalny”⁷. Mimo lęku i zniechęcenia postępuje zgodnie z wolą duchów, nawet gdy *nasleg* wybiera innego szamana – wie bowiem, że „to nie ludzie wybierają szamana, tylko duchy”⁸. Ergis wciąż czuje się tylko chłopcem, niegodnym i niewartym uwagi duchów. Kiedy opiekuńczy duch wioski błogosławi go, chłopak myśli: „W ten sposób żegna się tylko bohatera wyruszającego na niebezpieczną wyprawę [...], a ja mam zaledwie trzynaście lat i marne szanse, żeby wygrać w starciu z Dyrajem”⁹. W swojej wędrówce po innych światach często czuje się niepewnie, brak mu wystarczającej wiedzy lub mocy, ale nigdy nie jest sam. Jego towarzysze wspierają go do ostatnich chwil, zwłaszcza gdy na jego barki spada najtrudniejsze zadanie: uratowanie światów przed Rudą Sforą – sprowadzenie Stwórcy, boga Kun Tangara. Chłopcu wydaje się, że inni przeceniają jego możliwości i moce, że wiara i szacunek, którym go obdarzają, są bezpodstawne. Nawet kiedy Ergis wypełnia swoje zadanie, niepokoi się, że najbliżsi potraktują go jak dzieciaka, którym wciąż się czuje. Paradoksalnie kryzys tożsamości zostaje przezwyciężony, gdy chłopak dowiaduje się o swojej śmierci – przebudzenie

⁶ RS, s. 458.

⁷ RS, s. 15.

⁸ RS, s. 24.

⁹ RS, s. 26.

w Drugim Świecie miało miejsce już po jego fizycznej śmierci. To jego dusza, dusza szamana, wędrowała po Górnych i Dolnych Światach, to ona doświadczyła bólu, zwątpienia, strachu, wreszcie ona stanęła przed Stwórcą. A ponieważ jego ciało nie żyje, nie ma dla niego powrotu „do domu”.

Dla Ergisa podróż staje się inicjacją – począwszy od choroby szamańskiej i wizji objawionej mu podczas pogrzebu dziadka, poprzez szukanie samotności w lesie, aż do fizycznego osłabienia po odkryciu śmierci rodziców. „Leczony” przez szamana oszusta doznaje wizji własnej śmierci, która także wpisuje się w konstrukt inicjacji. Bohater jest świadomy, że niektóre elementy ziemskiej egzystencji szamana mają w Drugim Niebie swoją duchową reprezentację – i tak na przykład Bębenek, „koń bohatera”, jak sam się określa, jest duchowym ekwiwalentem bębna szamańskiego służącego do wprowadzenia w trans. *Kikituk*, mała drewniana figurka, staje się w Drugim Niebie pomocnikiem Ergisa, zdobywającym dla niego cenne dary¹⁰. Co ciekawe, w opisie funkcji szamana często pojawia się określenie „wojownik” – jednak chłopiec podczas swojej misji w zasadzie nie walczy i nigdy nie zabija; tę rolę przejmuje na siebie jego towarzysz Ellej, co podkreśla opozycję między bohaterem wspieranym przez przyjaciół a Rudą Sforą – bezimienną, bezosobową niszczącą masą.

Przewidziana i zapowiadana wspaniała przyszłość Ergisa jako szamana spełnia się, gdy – dzięki poświęceniu swoich przyjaciół – dociera on do wierzchołka Ar Łuk Mas i odprawia rytuał. Udaje mu się dokonać czegoś, czego nikt przed nim nie dokonał. Jednak jego zwycięstwo ma smak porażki – Stwórca nie może lub nie chce odwrócić biegu wydarzeń, a Ruda Sfora niszczy stary porządek,

¹⁰ Zob. m.in. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy, Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3: *Od Mahometa do wieku reform*, Warszawa 2001. O Ergisie jako szamanie: M. Szczepocka, *Szamanizm we współczesnej polskiej fantastyce na przykładzie „Rudej Sfory” Mai Lidii Kossakowskiej i „Popiołu i kurzu” Jarostawa Grzędowicza*, w: *Fantastyka w literaturach słowiańskich*, red. A. Polak, M. Karwacka, Wrocław 2016, s. 201–218.

bo „koło życia nie ustaje w biegu”¹¹. Ergis – za radą boga Chara Suoruna – prosi Stwórcę o zachowanie pamięci „o naszym życiu, świecie, o tym, co stworzyliśmy i w co wierzyliśmy”¹². W ten sposób zwycięża.

Krótką charakterystyka Ergisa – wybrańca duchów, sieroty wyruszającego w podróż w poszukiwaniu utraconej części duszy, swoją bezinteresownością zyskującego sprzymierzeńców, stawiającego czoło zagrożeniom przewyższającym jego doświadczenie – ujawnia typowe cechy bohatera baśni. Baśniowa konstrukcja protagonisty uwidacznia się tym bardziej, gdy zestawia się z nią prozaicznie złego nożownika Wasyla – towarzysza oszusta Dyraj Bogoja. Wasyl, przedstawiany jako demon, diabeł wcielony, jest prowodyrem większości działań szamana-uzurpatora – w tym otrucia Ergisa. Stoi również za śmiercią rodziny młodego szamana. Wykreowany w wyraźnej opozycji do młodzieńca Rosjanin manipuluje, zastrasza, szantażuje („w sercu miał tylko mrok”¹³ – czytamy), wpisując się w funkcję bajkowego przeciwnika w rozumieniu Władimira Proppa. A jednak mimo wszystkich cech dystynktywnych, które odnaleźć można w powieści – przywołanych już motywów fabularnych; Bębenka, *tupilaka*, Elleja obsadzonych w rolach pomocników; starego szamana jako donatora czy Dyraja jako uzurpatora¹⁴ – nie można jednoznacznie określić *Rudej Sfory* mianem bajki. Nieunikniona konstatacja o bajkowych źródłach fantazy, przytaczanych przy każdej próbie definiowania gatunku, prowadzi do rozważań nad stopniem wykorzystania wierzeń jakuckich do nadbudowania fantastycznego świata przedstawionego.

Rosja (Jakucja) – światy Ar Łuk Masa

Ekspozycja powieści wyraźnie sugeruje przekonanie o dwoistości świata przedstawionego – stwierdzenie „Umarli wracali”¹⁵ zakłada

¹¹ RS, s. 437.

¹² RS, s. 438.

¹³ RS, s. 442.

¹⁴ Por. V. Propp, *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.

¹⁵ RS, s. 7.

bowiem realistyczny lub zbliżony do realistycznego świat, do którego wrócić mogą – i korzystają z tej możliwości – osoby już do niego nieprzynależące. Pojawienie się zmarłych stanowi odstępstwo od naturalnego porządku rzeczy. Przenikanie zjawisk przyporządkowanych już do innego stanu zaburza kosmiczny ład.

Opozycja pomiędzy światem realnym a rzeczywistością światów duchowych jest w *Rudej Sforze* z jednej strony wyraźnie zarysowana – rosyjską tajgę można próbować poznać tylko w jednym, horyzontalnym wymiarze. I choć wydaje się tajemnicza i bezbrzeżna, to do jakuckich miasteczek i *naslegów* docierają przybysze spoza tajgi – rosyjscy osadnicy i żołnierze. Z perspektywy bohatera szamana opozycja ziemia – Górne i Dolne Światy jest całkowicie rozmyta. Jakuckie postrzeganie światów materialnego i duchowego jako przenikających się wynika z trójdzielnego kształtu całego kosmosu, w którym Światy Górne i Dolne mają duchowy charakter, a środkowy „to rzeczywistość, w której my żyjemy”¹⁶. Szaman – jak zostało powiedziane – stoi zawsze na skraju obu rzeczywistości, jest elementem łączącym i pośrednikiem zarazem. Ergis, budząc się z choroby, znajduje się w Drugim Niebie zamieszkanym przez bogów i herosów. Początkowo „okolica wydawała się spokojna i sielska, z pozoru zupełnie zwyczajna [...] Lecz barwa nieba, głębia nasyconej zieleni, kolor powietrza, intensywna woń ziół, wszystko wyglądało [...] jakby ostrzej i pełniej. Nawet szum wiatru brzmiał niczym melodia”¹⁷. Podczas wędrówki świat staje się coraz bardziej obcy i nawet, gdy pojawiają się jego boscy mieszkańcy, Ergis podchodzi do nich ze spokojem wynikającym z wychowania w wierze w świat nadprzyrodzony jako część kosmosu, którego oś stanowi święty modrzew Ar Łuk Mas. To właśnie pierwsza wzmianka o usychającym świętym drzewie w kontekście przybycia Rudej Sfory budzi przerażenie tak wśród mieszkańców Drugiego Nieba, jak i samego Ergisa. To bowiem Ar Łuk Mas, przenikając przez wszystkie światy, stanowi o ich równowadze i istnieniu.

¹⁶ hasło: szaman, *Słownik*, RS, s. 481.

¹⁷ RS, s. 71.

Niejednorodność krain rozmieszczonych wśród gałęzi tego *axis mundi* objawia się podczas dalszych poszukiwań, kiedy Ergis wraz z kompanami schodzi do Dolnych Krain, stanowiących siedziby nieprzyjaznych bóstw i demonów. Okazuje się, że przeszła tamtędy Ruda Sfora, zmieniając mroźny górski krajobraz w krainę pokrytą popiołem i martwymi ciałami jej mieszkańców. Wróg wszelkiego stworzenia niszczy i zabija poszczególne krainy, nie mając litości ani dla bogów, ani dla demonów. W tym świecie przyjaciele odnajdują umierającego ducha dziadka Ergisa, który wyjaśnia, jak można jeszcze uratować Ar Łuk Mas – chłopak musi wspiąć się do Dziewiątego Nieba, odprawić obrzęd *ysyachu*, czym obudzi Kun Tangarę – „Odwiecznego Stwórcę”. Najlepszą, bo jeszcze nie odkrytą przez Sforę, drogą jest ta, która pnie się „w górę wodospadami Wielkiej Rzeki okalającej wszechświat”¹⁸. Mimo przeciwności losu Ergis dzięki swej szamańskiej mocy i przyjacielom wspina się przez kolejne Nieba, aż dociera do dziwnej krainy pełnej magicznej, migotliwej błękitności. Ta symboliczna wędrówka w górę, a potem poszukiwania wierzchołka świętego modrzewia wynikają z przekonania, że szaman może uzyskać bezpośredni kontakt z Absolutem – są także metaforą rozwoju i duchowego wzrostu.

Niebezpieczeństwo – „wiara ludzi, którzy uważają, że w nic nie wierzą”

Czym jest Ruda Sfora? W początkowych partiach powieści jej przerażający widok, któremu towarzyszy ostra, metaliczna woń zła i smutku, stanowi dla bohaterów zapowiedź jej złowrogich możliwości. Tajemnicza i nienazwana jeszcze potęga zmienia przestrzeń tajgi, naznaczając ją i niszcząc:

Szara pręga ciągnęła się przez tajgę niczym droga do piekła. Przypominała szeroką bliznę, zniszczoną tkankę w zwartej ścianie lasu, wypaloną przez nieznaną a złowrogą siłę. Odbarwione, kruche liście kojarzyły się z płytkami z wypolerowanej kości. Gruzłowata, spękana kora pokrywała pnie na kształt olbrzymich narośli, zakrzepłego

¹⁸ RS, s. 366.

śluzu potwora. Szare, jakby ulepione z popiołu drzewa wyciągały ku przybyszom martwe kikuty konarów. [...] Wszystkie stworzenia miały popielatą, jakby pokrytą pyłem sierść, sklejoną i brudną. [...] Cuchnęły ciężkim, słodkawym odorem zgnilizny¹⁹.

Ruda Sfora wkracza niepostrzeżenie do Drugiego Świata, jej nadejście zapowiada lęk i popłoch samej natury. Wroga światom armia niszczy wszystko, co stanie na jej drodze, a stwory „podążają za płomieniem bez kształtu, smugą szkarłatnego światła”²⁰. Kiedy Ergis widzi pochód armii Rudej Sfory, zwraca uwagę na kształty kojarzące się z parowozami, maszynami, człekomachinami i zwierzomachinami, buchającymi parą i ociekającymi olejem²¹. Jej obcość, podkreślana leksyką związaną z rozkładem i śmiercią, jest tym wyraźniejsza, im bardziej kontrastuje z opisami animistycznie pojętej rzeczywistości. Przeciwwstawienie natury – w której każde stworzenie, każda roślina posiada czującą duszę – nieczulej Rudej Sforze, niszczącej lub zarażającej dusze niemocą, ewokuje pytanie, czy tak potężnego wroga można pokonać.

Nad tym problemem debatują bogowie zgromadzeni na wiecu w dworze bóstwa rządzącego Drugim Niebem, starając się zbadać, kim i czym jest przeciwnik. Niestety, szamański opis sfory nie przynosi odpowiedzi:

Sfora nie pochodzi ani z Góry, ani z Dołu, ani ze Środka. Nie wiemy nawet, czy składają się na nią jakieś żywe istoty. Zdaje się podobna do zaklęcia, lecz nie reaguje na nasze czary. Przypomina klątwę niesłychanie potężnego umysłu, ale zachowuje się inaczej. Kiedy próbujemy podążyć za nią wstecz, dotrzeć do złego szamana, który mógłby ją wysłać, a musiałby być potężny jak sam Stwórca, natykamy się na mnogość, jakby rój napędzany jedną myślą. Obcą myślą, zimną i bezduszną [...] Sfora nie posiada duszy! Nawet zbiorowej. Każdy

¹⁹ RS, s. 96–97.

²⁰ RS, s. 174.

²¹ Opisy takie jak „upiorne konstrukty z ciała i skorodowanych blach”, „pełzły na grubych kołach, plując płomieniem, bryzgając gorącym łojem” uwiadcniają paralelizm estetyczno-etyczny zawarty już w tytule powieści, konotującym krew, rdzę z jednej strony oraz zezwierzeczenie z drugiej.

z jej wojowników, jej wilków, psów i potworów jest całkowicie pozbawiony duszy. Gorzej niż martwy. Pusty. Choć przeraźliwie silny jakąś wspólną, obcą mocą. Dlatego tak trudno z nimi walczyć²².

Wyrazisty obraz obcego, przerażającego wroga przepełnionego nienawiścią, wielkiego „potęgą swego gniewu i swego cierpienia”²³, którego armia niszczy to, co najświętsze dla całego stworzenia, ujawnia jedną tylko słabość. Gdy Ergis spotyka upiora psa z Rudej Sfory, ku jego zdziwieniu ten „przeistacza w barczystego mężczyznę o zacieklej twarzy”²⁴, by po chwili znów stać się bezrozumnym zwierzęciem. Jest to jasna wskazówka dotycząca prawdziwego pochodzenia Rudej Sfory. Kiedy niebiańskie szamanki stwierdziły, że Ruda Sfora nie pochodzi z żadnego ze znanych im światów, miały rację – sfora jest obca, pochodzi z zewnątrz, z innego porządku ontologicznego, ponieważ stworzyli ją ludzie niewierzący w świat nadprzyrodzony, a wyznający materializm. Biorąc pod uwagę miejsce i czas fabularny, teza, że Rudą Sforę utożsamiać należy z zataczającym wówczas coraz szersze kręgi komunizmem, jest trafna. Założenia komunizmu obiecującego zniesienie ucisku i niesprawiedliwości znaleźć miały swoje odwzorowanie w rewolucji – zanim jednak miało do niej dojść, ludzkość powinna wyzbyć się wszelkich, w tym religijnych przesądów. W połowie XIX w. Karol Marks dał podwaliny tej myśli, a rozwinął ją w latach późniejszych między innymi Włodzimierz Lenin. Komunizm obawiał się religii, upatrując w niej przeciwnika, który może odciągnąć myśli człowieka od budowania utopijnie równej i sprawiedliwej społeczności na ziemi. Tę konkluzję potwierdza w powieści sam Stwórca w rozmowie z Ergisem:

Daleko, w sercu imperium [...] rodzi się ruch zdolny zmienić oblicze świata. [...] To tam pojawiła się nierównowaga. Bo ludzie ci uwierzą tylko w siłę i nieomyślność własnych umysłów, w moc własnych racji. W to, czego można dotknąć, co można zobaczyć, czym zawładnąć. W materię. Dlatego postanowią wytępić wszystko, co mistyczne,

²² RS, s. 226.

²³ RS, s. 308.

²⁴ RS, s. 427.

duchowe, tajemnicze. Takie jak Ar Łuk Mas. [...] Tę nierównowagę nazwą rewolucją. I będą gotowi zanieść ją całej ziemskiej kuli. Ale są tylko ludźmi, więc oczywiście nie dadzą rady [...] Idee, które wymyślili i właśnie próbują przeforsować, są bardzo silne. Potężne [...] przybyły do waszych zaświatów pod postacią Rudej Sfory. To bardzo zabawne, że ludzie nienawidzący ducha i pokładający ufność wyłącznie w materii potrafili nieświadomie wygenerować potężną energię duchową manifestującą się w postaci myślókształtów. Ruda Sfora to skondensowana woła, przekonania i wiara. Jak zawsze w wypadku cudów i magii. Tylko tym razem to wiara ludzi, którzy uważają, że w nic nie wierzą²⁵.

Dla Stwórcy płaszczyzny myśli, materii i duchowości są równorzędne, przenikają się. Dlatego pierwotne założenie stosunku świata „rzeczywistego” do krain nadnaturalnych, w których to transcendencja przekracza granicę realności, uświęcając ją, jest nie tyle błędne, co zbyt wąskie. Zasada ta może bowiem działać i w drugą stronę – rzeczywistość może przenikać i pustoszyć sferę sacrum, konsekwentnie i nieubłagane zabijając zamieszkujące w niej bóstwa. W ten sposób pozbawia wyznawców fundamentu ich wierzeń i praktyk religijnych.

Kossakowska w swojej powieści przedstawia metaforyczną wojnę między postaciami pochodzącymi ze świata wierzeń jakuckich a nową ideą, która niczym zaraza zagnieździła się w ludzkich ciałach, wypierając lub zabijając dusze. Relację Stwórcy na temat mechanizmu powstawania „rudych sfor” można uogólnić i na jej podstawie sformułować pytanie – co pozostanie, gdy ludzkość pozbawi się wiary?

Stwórca

Szamanistyczne, a zatem oparte w większości na animizmie, spojrzenie na rzeczywistość organizuje życie religijne Jakutów, według których zaświaty zamieszkiwane są przez duchy oraz bóstwa przychylnie

²⁵ RS, s. 436–437. Przepowiednia ta jest zgodna z historią komunistycznych prześladowań Jakutów i większości narodów ZSRR.

i nieprzychylnie człowiekowi²⁶. Mitologia jakucka zakłada wielobóstwo o wyraźnej hierarchii i wyznaczonych atrybutach, co uwidoczni się wyraźnie w podróży Ergisa i opisywanym przez narratorkę wiecu bogów wszystkich Górnych i Dolnych Światów.

Nadrzędną rolę w kreowaniu świata pełnił Ürüng Ajyy Tojon, zwany również – jak w tekście Kossakowskiej – Kun Tangara: „Dawca życia, twórca wszystkich światów [...] Patriarcha wszechświata od niepamiętnych czasów nie interesował się losami krain rozciągających się wśród gałęzi Ar Łuk Mas. Niektórzy sądzą nawet, że odszedł lub umarł, ale nikt nie ośmielił się głośno wyrazić takiej opinii. Istniała natomiast legenda, że w chwili wielkiego zagrożenia Kun Tangara przypomni sobie o swoim dziele i uratuje świat”²⁷. Bogowie decydują się błagać Go o pomoc, wysyłając w tym celu do Dolnych Krain grupę duchów szamanów, w tym dziadka Ergisa. I właśnie w Dolnej Krainie na polu bitwy chłopak odnajduje starego szamana, który ostatnim tchnieniem przekazuje mu swoje obowiązki i powierza odpowiedzialność za świat, wierząc w niego oraz legendę Kun Tangara. Lecz skutek obrzędu odprawianego przez Ergisa w Dziewiątym Niebie sprzeczny jest z ewokowanymi przez powieść oczekiwaniami czytelnika – pojawienie się bóstwa i ocalenie *status quo* powinno stanowić punkt kulminacyjny fabuły. Tak się nie dzieje – Święte Drzewo zostaje zniszczone, a szaman trafia w miejsce poza czasem i przestrzenią.

Kiedy wreszcie staje przed boskim obliczem, nic nie jest takie, jak się spodziewał – widzi nie jedną postać, a dwie, do tego wyglądające obco, inaczej niż znane mu bóstwa: „tamci byli swojscy, znajomi [...] potężni i nieobliczalni, ale ludzcy, przyjaźni, bliscy. Zwyczajni w pewnym sensie. Tymczasem instynkt podpowiadał chłopcu, że ma do czynienia z mocami przewyższającymi dawnych bogów, tak jak ocean przewyższa kałużę”²⁸. Sama rozmowa ze Stwórcą również

²⁶ Zob. S. Szynekiewicz, *Herosi tajgi. Mity, legendy, obyczaje Jakutów*, Warszawa 1984, s. 79.

²⁷ RS, s. 224–225.

²⁸ RS, s. 431.

nie przebiega po myśli chłopaka – mimo że bóstwo wyjaśnia mu, co zaszło, tłumacząc istotę Rudej Sfory, nie chce jej zniszczyć, ponieważ – jak argumentuje – wszystko jest takie, jak być powinno:

Światu nic nie zagraża. Ale czas jest zmienny. Żeby istniało życie, to, co trwa, musi przemijać. [...] Na Ziemi rzeczy toczą się swoim porządkiem. Tak ustaliłem przed wiekami wieków i wiem, że nauczyłem dobrze. Ja się nie myślę, istotą ludzka [...] Omyłki są sprzeczne z moją naturą. Struktura życia przypomina skomplikowaną sieć. Wydarzenia łączą się, wpływają wzajemnie na siebie. Inaczej zamiast rozwoju zapanowałby marazm. Stare ustępuje przed nowym. To nie znaczy, że lepszym. Czasem zło wypiera dobro. Ale dobro powraca. Tak pracuje koło czasu²⁹.

Jego słowa potwierdzają, że jest stwórcą i prawodawcą światów, nieomylnym, wszechwiedzącym i wszechwidzącym. Cechy te nie wyczerpują opisu i autocharakterystyki Stwórcy, a jest on tym ciekawszy, im więcej elementów pochodzących z różnych systemów i nurtów religijnych w sobie łączy. Przede wszystkim Ergis widzi dwie postaci – białą i czarną (niczym dualistyczne przedstawienie dwóch sił), siedzą one w pozycji medytującego Buddy (ze skrzyżowanymi nogami z rękoma opartymi na kolanach). Jednocześnie Stwórca twierdzi, że przebywa sam – „zawsze i wszędzie sam. To moja natura”³⁰, mimo że wielokrotnie wspomina o swoim bracie, który „przenika każdą rzecz, napełnia materię duchem”³¹. „Mój brat – ja, to pieśniarz świata”³², „codziennie patrzysz na mnie, obserwując świat”³³. Ten monoteistyczny bożek, spajający w swoim istnieniu w zasadzie wszystkie idee monoteistyczne, w tym chrześcijaństwo (Stwórca określa siebie jako „Jestem”), zaskakuje poczuciem humoru – swój byt określa mianem

²⁹ RS, s. 414.

³⁰ RS, s. 432.

³¹ RS, s. 434.

³² RS, s. 434.

³³ RS, s. 432.

„stanowiska”, które ciągle ma dla niego urok³⁴, a zachowania materialistów wmawiających, że transcendencja i bóg nie istnieją, są dla niego zabawne³⁵.

Łącząca w sobie wiele elementów pochodzących z różnych systemów wierzeń wizja Stwórcy wynika z synkretyzmu charakteryzującego duchowość Jakutów, który pozwolił im na bezkonfliktowe (przynajmniej formalnie) przyjęcie prawosławia w XIX w. Ułatwiły to liczne podobieństwa obu systemów – występowanie boskiego stwórcy, elementów dobra i zła, jak również duszy. Kossakowskiej udało się uchwycić ten synkretyzm – w powieści szamani wyrażają ulgę okrzykiem: „Matko przeczysta!” lub „Święty Mikołaj!”.

Pamięć – „nie można zabrać światu duszy”

Podczas spotkania w Dolnym Świecie z patronem szamanów Chara Suorunem bóg pokazuje chłopcu swój ogród pełen dusz, które kolekcjonuje, by przetrwały. To właśnie on radzi Ergisowi: „Nadejdzie jednak moment, kiedy od ciebie będzie zależeć bardzo wiele. Gdy dadzą ci wybór, proszę, poproś o pamięć. Mały skrawek pamięci [...] Ocal pamięć, Ergisie”³⁶. Mimo że młody szaman nie rozumie słów Chara Suoruna o tym, że „istnieje coś, co stanowi o ciągłości i istocie świata. Oś potężniejsza niż Ar Łuk Mas. Pamięć”³⁷ – w chwili ostatecznego wyboru, przed którym staje, sam Stwórca pozwala mu na jedną prośbę. Bohater wypowiada wówczas słowa: „Proszę cię, Stwórco Panie, żeby została pamięć. O naszym życiu, świecie, o tym, co stworzyliśmy i w co wierzyliśmy. Przechowaj pamięć, Prastary”³⁸. I tak się dzieje – Ergis wraz z rodziną i przyjaciółmi przeżył, a razem

³⁴ „To bardzo zabawne [...] Ruda Sfora to skondensowana wola, przekonania i wiara. Jak zawsze w wypadku cudów i magii. Tylko tym razem to wiara ludzi, którzy uważają, że w nic nie wierzą. Takie paradoksy sprawiają, że stanowisko Stwórcy nadal ma dla mnie urok” (RS, s. 436–437).

³⁵ „Będą nawet wmawiać innym, że ja nie istnieję. Wyobrażasz to sobie? Stwórca zaśmiał się” (RS, s. 436).

³⁶ RS, s. 303.

³⁷ RS, s. 300–301.

³⁸ RS, s. 438.

z nimi wierzenia i świat Jakutów, które mają szansę się odrodzić, ponieważ „tak pracuje koło czasu”³⁹. Pamięć staje się przestrzenią zachowującą element sacrum i to ona zapewnia przetrwanie. Jak pisał Jacques Le Goff – „pamięć, z której czerpie zataczająca krąg historia, stara się ocalić przeszłość tylko w służbie teraźniejszości i przyszłości. Uprawiamy historię w taki sposób, aby pamięć zbiorowa służyła wyzwoleniu, a nie ujarzmieniu ludzi”⁴⁰.

Zakończenie

Kossakowska, prezentując zmagania bóstw z Rudą Sforą, metaforycznie przekształca historyczną przegraną Jakutów w walce o zachowanie swoich wierzeń w ustroju komunistycznym. Taka konwersja prześladowań religijnych na grunt fantazy pociąga za sobą interpretację generalizującą: *Ruda Sfora* opowiada o wojnie między ideologią materialistyczną a wierzeniami religijnymi, niezbędnymi do zachowania duszy – tożsamości. Opowieść o walce bóstw i poświęceniu jednostki w obliczu nieuniknionej porażki staje się pretekstem do rozważań na temat mechanizmów zachowania wiary, pamięci i tożsamości.

Umieszczenie w centrum wydarzeń chłopca, a nie w pełni ukształtowanego mężczyzny określa jego doświadczenia o wymiarze eschatologicznym jako swoistą inicjację: do życia, dojrzałości i – jak się okazuje – do śmierci. Warto przy tym podkreślić paralełę pomiędzy bohaterem a światem przedstawionym – tak jak Ergisa czeka wielka przemiana, tak i świat znajduje się na progu zmiany; tak jak przeciwnikiem Ergisa jest Wasyl, tak przeciwnikiem wszystkich światów jest Ruda Sfora; i wreszcie: tak jak młody szaman umiera, nie zdając sobie nawet z tego sprawy i kontynuując swoją podróż, tak świat (w tym świat wierzeń) umiera, przekształcając się. Szaman łączący duchowość z wymiarem materialnym znika, zabierając ze sobą element nadprzyrodzony, który w nowym kształcie świata złożonego tylko i wyłącznie z materii nie jest mile widziany: „To wszystko materia,

³⁹ RS, s. 414.

⁴⁰ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 157.

materia, materia”⁴¹, a świat szamanów i wierzeń religijnych to „zabobon, ciemnota, którą czas wreszcie rozproszyć. Nadchodzi nowy, lepszy świat, w którym już nie znajdzie się miejsca na szkodliwe mistyczne brednie”⁴². Jednak dwa tropy dają nadzieję na przetrwanie lub nawet odrodzenie – pamięć, która tchnięta przez Stwórcę w strukturę świata pozwala zachować Ergisowi jakąś formę istnienia, zapewniając jednocześnie przetrwanie historii i wierzeń jakuckich, oraz zapewnienia Stwórcy, że „nie da się odebrać duszy”. Pamięć minionego stanowi spoiwo tożsamości społecznej, narodowej, wyznaniowej; jest łańcuchem spajającym historię z teraźniejszością i daje nadzieję na przetrwanie – razem z wierzeniami w duchowy wymiar istnienia jest duszą ludzkości, której nie można zabić.

Dariusz Kulesza w artykule *Fantastyka i religia* formułuje bardzo ważne pytania dotyczące religii w światach przedstawionych fantasy: „Czy one naprawdę są oryginalne? Czy w ogóle istnieje możliwość stworzenia w literaturze religii, jakiej nie ma?”⁴³. Kossakowska nie podążyła utartą ścieżką kreowania fikcji, nie stworzyła nowych religii, lecz dostrzegła i wykorzystała potencjał istniejącego systemu wierzeń, nadbudowała na nim swoją opowieść o walce i poświęceniu. W świeży i niebanalny sposób pokazała, czym grozić może totalitaryzm myśli i idei, do czego doprowadzić może chęć wykorzenienia wiary, wskazując jednocześnie na element przynoszący nadzieję – pamięć.

⁴¹ RS, s. 406.

⁴² RS, s. 406. Rozbrzmiewa tu echo słów Lenina: „Współczesny uświadomiony robotnik [...] odrzuca z pogardą przesady religijne, pozostawia niebo klechom [...], zdobywając sobie lepsze życie tu, na ziemi. Współczesny proletariat [...] wprzęga naukę do walki z religijnym otumanieniem i uwalnia robotnika od wiary w życie pozagrobowe przez to, że jednoczy go do rzeczywistej walki o lepsze życie na ziemi” (W.I. Lenin, *Socjalizm a religia*, Warszawa 2006, s. 3).

⁴³ D. Kulesza, *Fantastyka i religia. Kilka pytań profana*, w: *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014, s. 175.

Bibliografia

- Bellinger G.J., *Lexykon religii świata*, tłum. T. Kachlak, T. Pszczółkowski, Warszawa 1999.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3: *Od Mahometa do wieku reform*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 1995.
- Eliade M., Couliano I.P., *Słownik religii*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2001.
- Fantasy jako dobra nowina*, red. M. Mikołajczak, P. Urbaniak, Wałbrzych 2005.
- Le Goff J., *Historia i pamięć*, tłum. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007.
- Kossakowska M.L., *Ruda Sfory*, wyd. III, Lublin 2014.
- Kośko M.M., *Mitologia ludów Syberii*, Warszawa 1990.
- Kulesza D., *Fantastyka i religia. Kilka pytań profana*, w: *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014.
- Lenin W.I., *Socjalizm a religia*, Warszawa 2006, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/lenin13.pdf> (dostęp: 23.04.2018).
- Mazurkiewicz A., *(Re)konstruowanie rzeczywistości w polskiej literaturze popularnej początków XXI wieku (na wybranych przykładach)*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2017, nr 8.
- Propp V.A., *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
- Sieroszewski W., *Dwanaście lat w kraju Jakutów*, cz. 1–2, Kraków 1961.
- Szczepocka M., *Szamanizm we współczesnej polskiej fantastyce na przykładzie „Rudej Sfory” Mai Lidii Kossakowskiej i „Popiołu i kurzu” Jarosława Grzędowicza*, w: *Fantastyka w literaturach słowiańskich*, red. A. Polak, M. Karwacka, Wrocław 2016.
- Szynkiewicz S., *Herosi tajgi. Mity, legendy, obyczaje Jakutów*, Warszawa 1984.

It is possible to kill faith? – Ruda Sfora
by Maja Lidia Kossakowska

Summary

The article on the example of the novel by the Polish fantasy author Maja Lidia Kossakowska, Ruda sfora, shows how the sacrum is manifested in the literary space in this genre, which values and qualities are sanctified and opposed to what. In order to build a typical for the genre's plot – the struggle between the forces of good and evil – Kossakowska used shamanic beliefs of the Yakuts. Presenting dangers of doctrinal rationalism, she showed what the desire to extinguish the faith, may lead to, and indicate element which brings hope in the unequal fight against totalitarianism – the memory.

Słowa kluczowe: analiza, interpretacja, fantasy, powieść, literatura popularna

Key words: literary analysis, interpretation, fantasy, novel, popular fiction

Filozoficzny Lem. Wybór tekstów Stanisława Lema i opracowania, t. 1: Naturalne czy sztuczne? Byt, umysł, twórczość, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2021.

Załoga? – spytał Koordynator. Jedna lina jego worka pękła, wirował wolno, bezradny, i usiłował bezskutecznie chwycić się czegoś wystającego ze ściany, wyciągając rękę przez oko nylonowej siatki. – Pierwszy – powiedział Inżynier. – Drugi – odezwał się Fizyk. – Trzeci – *głos Chemika*. – Czwarty – powiedział Cybernetyk. Trzymał się za czoło. – Piąty – zakończył Doktor. – Wszyscy. Gratuluję – *głos Koordynatora był spokojny*¹.

Podobnie jak bohaterowie eksplorujący przestrzeń planety Eden grono autorów omawianej publikacji, badacze i kontynuatorzy myśli Mistrza, zawarli sojusz różnorodnych dyscyplin naukowych: filozofii (Paweł Grabarczyk, Jakub Gomułka, Filip Kobiela), literaturoznawstwa (Łukasz Kucharczyk, Szymon Kukulak), fizyki (Tomasz Miller), kulturoznawstwa i religioznawstwa (Jowita Guja), biomatematyki (Krzysztof Argasiński) czy też nauk technicznych (Wiktor Jaźniewicz) – z niebywałym pożytkiem dla dociekliwego czytelnika. Interdyscyplinarny charakter pracy nie wynika jednak wyłącznie z próby uatrakcyjnienia lektury na użytek szerokiego grona odbiorców – jest on wręcz nieuniknioną koniecznością. Specyfika spuścizny Lema polega nade wszystko na unikalnym zróżnicowaniu – jego teksty podejmują tematykę z zakresu futurologii, cybernetyki, filozofii, a zatem wymagają przyjęcia różnych perspektyw i doboru adekwatnych narzędzi do analizowanego zestawu zagadnień. Na komplikacje związane z „lemologią” i dopasowaniem tekstów autora do konkretnych

¹ S. Lem, *Eden*, Warszawa 1968, s. 7.

dziedzin wiedzy wskazują już we wprowadzeniu Filip Kobiela i Jakub Gomułka, podkreślając sztuczną umowność podziału twórczości Lema na beletrystykę i eseistykę, obszerność a zarazem zróżnicowanie jego prozy dyskursywnej oraz jej wybitnie filozoficzny charakter. Można zatem ogromną większość literackiej spuścizny autora *Edenu* traktować przede wszystkim jako przykład literatury użytkowej, w której aspekt dydaktyczno-poznawczy zdaje się mimo wszystko przeważać nad funkcją estetyczną.

Praca podzielona jest na dwie części: antologię tekstów filozoficznych Lema z wprowadzeniami oraz opracowania innych utworów beletrystycznych. Podtytuł publikacji: *Byt, umysł, twórczość* zapowiada zagadnienia filozoficzne związane z ontologią i epistemologią, ale również kwestie estetyczne. To, co łączy wszystkie zamieszczone teksty źródłowe i opracowania, to refleksja nad relacją zachodzącą pomiędzy nauką a filozofią – szczególnie wpływem techniki i nauki na człowieka, kulturę i cywilizację.

Antologię rozpoczyna opracowanie Pawła Grabarczyka *Jak się wskrzeszać? Komentarz do pierwszej części „Dialogów” Stanisława Lema*, omawiające immortalistyczny projekt długowieczności zaprezentowany w toku dyskusji pomiędzy zorientowanym naturalistycznie Hylasem a podkreślającym autonomię umysłu Filonousem. Różnica światopoglądowa pomiędzy bohaterami wynika między innymi z odmiennych stanowisk na temat wzajemnej relacji duszy/umysłu istoty rozumnej względem ciała – z jednej strony monizmu materialistycznego, z drugiej dualizmu psychofizycznego. Immortalizm Hylasa jest możliwy dzięki jednolitej strukturze materii na jej najniższym, atomowo-molekularnym poziomie i to jej istnienie zapewnia poczucie ciągłej stałości egzystencji, nawet jeżeli materia ta na bieżąco się aktualizuje. Jego stanowisko nawiązuje do koncepcji „statku Tezeusza”, dotyczącej esencjonalności obiektów wymieniających stopniowo elementy swojej struktury w danej przestrzeni czasowej, ale też do kosmizmu rosyjskiego, reprezentowanego przez prawosławnego myśliciela Nikołaja Fiodorowicza, który wierzył w utopijną (?) możliwość powszechnego wskrzeszenia całej ludzkości – niczym biblijnego Łazarza – za pomocą nowoczesnej aparatury

naukowej, traktując wypełnienie tej misji dziejowej jako imperatyw wynikający z Ewangelii². Podobieństwo do myśli chrześcijańskiej nie jest zresztą przypadkowe – naukowa koncepcja nieśmiertelności jest wtórna wobec mnogości mitów i narracji religijnych (w tym przekonania o niezniszczalnym „ciele chwalebny” św. Pawła), co słusznie zauważa autor wstępu, oraz literackich, traktujących o ludzkiej ambicji pokonania śmierci. Napawająca nadzieją idea zmartwychwstania, najsilniej wyrażona przez figurę Chrystusa, współlistnieje jednak z pojawiającymi się w kulturze staraniami, aby osiągnąć nieśmiertelność bez przykrej konieczności doświadczenia śmierci – poprzez jej „przeżycie”. Dobrym przykładem jest zarówno Syzyf, dokonujący uwięzienia Tanatosa, jak i Doktor Faust, starający się przedłużyć swoje życie, przyjmując diabelską ofertę. Kontynuacją mitu i magii staje się połączenie nauki i filozofii umysłu – oferujące transfer świadomości poza macierzysty organizm biologiczny. Filonous podejmuje polemikę z Hylasem, wskazując na istotną wadę jego teorii, pojawiającą się podczas próby zduplikowania jednostki przy jednoczesnym pozostawieniu oryginału, a wynikającą z subiektywnego autopostrzegania. Choć dla obiektywnego obserwatora współobecność kopii nie ma większego znaczenia, to z perspektywy podmiotu w tym samym czasie i miejscu istnieć może tylko jedno zinterioryzowane „ja” – każdy inny podmiot to zawsze „obcy”. Jednostkowa jaźń funkcjonuje w tak niepodzielny sposób, że oderwanie jej od ograniczającej ją przyrodzonej struktury i współobecność w innych wydaje się niezwykle trudna do wyobrażenia. Problem ten zasygnalizowany zostaje również w filmie *Prestiż* (reż. Ch. Nolan, 2006), w którym jeden z iluzjonistów, aby pokonać swojego rywala, zgadza się na utworzenie własnej kopii za pomocą niezwyklego urządzenia stworzonego przez Nikołą Teslę, godząc się z ryzykiem zniszczenia oryginału³. Co ciekawe, Grabarczyk wskazuje

² Por. C. Jędrisko, *Jak wymazać śmierć z kart historii? Meandry praktyki wskrzeszania zmarłych ojców Nikołaja Fiodorowa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2014., nr 3, s. 22–23.

³ Zachowanie bohatera nawiązuje do zaprezentowanej na początku filmu sztuczki ze znikającym i pojawiającym się na powrót kanarkiem – kiedy to uważnie

na obecność w kulturze motywu rozłączności duszy i ciała, będącego tematem wielu tekstów – nawet w obrębie kultury ludowej – a stanowiącego jeden z głównych tematów zarówno w literaturze *science fiction*, jak i w filozofii umysłu. Dbając o zwieżłość wypowiedzi, autor wstępu oparł się zarówno pokusie wyliczania tytułów licznych tekstów kultury, dotyczących dualizmu ciała i umysłu – od starożytnych pism gnostyków poczynając, po dzisiejsze powieści (*Starość aksolotla* Jacka Dukaja, *Pan Światła* Rogera Zelaznego), filmy (*Tron*, *Avatar*, *Transcendencja*) czy seriale (*Altered Carbon*, *Black Mirror*) – jak i szczegółowego streszczania dociekań bohaterów lemowskiego dialogu, aby nie odbierać odbiorcom przyjemności samodzielnej lektury tekstu źródłowego. Godne uwagi jest jednak przytoczenie przez Grabarczyka alternatywnej i dość młodej – funkcjonalistycznej koncepcji długowieczności, będącej pokłosiem rozważań myślicieli z kręgu nauk ścisłych i filozofii analitycznej, takich jak Turing, Putnam czy Chalmers, wykraczających poza schemat myślenia, zaproponowany w dialogu Lema. Ów „upload świadomości”, pozwalający przenieść umysł do sfery wirtualnej, zaprezentowany został w jednym z odcinków *Black Mirror* (*White Christmas*), kiedy to operacyjnie pozyskana kopia ludzkiej świadomości, zwana „ciasteczkiem”, odczuwa tragiczne konsekwencje przebywania w przestrzeni wirtualnej, po ostatecznym oddzieleniu od własnej, fizycznej materii, oddziałującej jednocześnie na losy swojego nieświadomego pierwowzoru. Autor opracowania przytacza w pracy trzy rodzaje technik transferu umysłu: destrukcyjną, niedestrukcyjną i stopniową, z których jedynie ta ostatnia ma szansę powodzenia – oczywiście wyłącznie przy zastosowaniu odpowiednich procedur. Tekst Grabarczyka aktualizuje zatem wątki rozpoczęte przez Lema, wśród których centralne miejsce zajmuje problem tożsamości i „takożsamości” przenoszonej świadomości – zarówno podczas prób materialnej duplikacji struktur ludzkiego ciała, jak i *uploadu* do przestrzeni cyfrowej.

obserwujące aparatę iluzjonisty dziecko popada w rozpacz, uświadamiając sobie okrutny los prawdziwego kanarka, który ginie i zostaje podmieniony na swojego sobowtóra.

Z problemem pojmowania fenomenu świadomości u Stanisława Lema zmierzył się Jakub Gomułka w tekście *Dialogi i cybernetyczna teoria świadomości*, stanowiącym rozbudowany komentarz krytyczny do Dialogów IV i V. Koncepcja traktująca świadomość w sposób esencjonalistyczny, jako coś swoistego i silnie osadzonego w rzeczywistości, została skonfrontowana z komputacjonizmem – poglądem podkreślającym podobieństwo mózgu do komputera, a umysłu do oprogramowania. Lem jest zwolennikiem traktowania świadomości w ujęciu cybernetycznym, funkcjonalistycznym, kognitywistycznym, a co za tym idzie, w pewnym sensie również materialistycznym, sprowadzając pracę umysłu – w tym poznanie – do procesów umożliwiających przetwarzanie informacji⁴. Gomułka słusznie zauważa brak większego zainteresowania u Lema tematem *qualiów*, tj. zindywidualizowanych i zinterioryzowanych jakości fenomenologicznych, możliwych do zbadania jedynie poprzez ich osobiste doświadczanie, czyli recepcję świata przez intencjonalny podmiot. Sugeruje tym samym pewną niechęć autora *Niezwykłego* do niektórych filozofów z kręgu fenomenologicznego, takich jak Edmund Husserl czy Martin Heidegger. Autor opracowania wskazuje na aktualność tematyki podejmowanej przez pisarza – zwłaszcza w zakresie możliwości stworzenia sztucznej inteligencji, a właściwie sztucznej świadomości, która prędkiej czy później zostanie powołana do istnienia. W toku wywodu podjęta zostaje również kwestia dychotomii procesów poznawczych: subiektywne a obiektywne, która zdaniem Lema jest tylko pozorna. Godnym odnotowania jest także komentarz Gomułki, dotyczący ostatecznego rozczarowania Lema możliwościami cybernetyki jako nauki formalizującej zjawiska socjologiczne i psychologiczne, opisującej je przez pryzmat procesów sterowania i przekazywania informacji. Autor w sposób przystępny wprowadza czytelnika w meandry lemowskich rozważań, odważnie wskazując również słabe strony teorii autora *Dialogów*, jak choćby

⁴ Por. S.P. Diczek, *Komputacjonizm a materializm. Czy krytyka obliczeniowej teorii umysłu implikuje krytykę materialnej jego natury*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2015, nr 21, s. 114.

nie do końca wyjaśniony status podświadomości czy uprzedniość komunikatywnej funkcji symboli nad systematyzującą.

Jak to jest być w fantomacie? – pyta Paweł Grabarczyk i aż chciałoby się dopytać: dobrze czy niedobrze? Rozważania na temat szóstego rozdziału *Summary technologicznej* dotyczą modnego dziś tematu sztucznej rzeczywistości – czy też jakby powiedział Lem: fantomatyki. Warto wszak podkreślić, że spekulacje pisarza na temat gier komputerowych umożliwiających niespotykaną nigdy wcześniej immersję, symulatorów szkoleniowych czy programów o charakterze terapeutycznym mocno wyprzedzały znaną dziś technologię CAVE – generującą iluzje poprzez przekształcanie otoczenia wokół użytkownika – czy VR – oddziałującą bezpośrednio na jego zmysły. Póki co współczesne rozwiązania nie pozwalają jednak na urzeczywistnienie wszystkich pomysłów pisarza. Jak zauważa Grabarczyk, udało się zrealizować jedynie koncepcję fantomatyki ośrodkowej, oddziałującej na zmysły użytkownika; z kolei fantomatyka centralna nadal czeka na swój właściwy moment z uwagą na niedostatecznie rozwiniętą technologię⁵. W dalszej części tekstu zaakcentowane zostają różnice pomiędzy projekcją symulacji, jako iluzji udostępnionej obserwatorowi, a interaktywnym (czy jakby powiedział Lem – dającym sprzężenie zwrotne) światem, udostępniającym możliwość aktywnego udziału i generującym wrażenie decyzyjności zanurzonego w nim uczestnika. Intrygującym efektem ubocznym korzystania z rozszerzonej rzeczywistości, na który zwrócił uwagę autor wstępu, jest „choroba symulatorowa” – pojawiająca się u graczy w wyniku dysonansu poznawczego pomiędzy przemieszczającym się w przestrzeni wirtualnej ciałem a znajdującym się w spoczynku ciałem realnym. Brak synchronizacji obu przestrzeni stanowi jedno z głównych ograniczeń współczesnych symulacji – szczególnie w obrębie sterowania pojazdami, choć istnieją poważne próby rozwiązania wspomnianego problemu w postaci przytoczonych przez Grabarczyka *room scale*, czyli pokojów pełno-

⁵ Jest to w gruncie rzeczy koncepcja „transferu bezpośredniego”, o której szerzej pisze Jacek Dukaj w książce *Po piśmie*, w rozdziale *Ku sztuce transferu bezpośredniego* (Kraków 2022).

wymiarowych, odpowiadających w większym stopniu przestrzeniom wirtualnym. W dalszej części rozdziału mowa jest o rozwiązaniach fantomatyki centralnej – fantoplikacji i cerebromatyce, w których immersja możliwa jest dzięki bezpośredniemu oddziaływaniu bodźców na odpowiednie obszary mózgu, z pominięciem receptorów zmysłowych. W tekście pojawia się również ciekawa wzmianka na temat teletaksji – techniki przekazywania symulowanego obrazu z punktu oddalonego od obserwatora, której rozwiniętym wariantem jest fantoplikacja, będąca swego rodzaju *streamowaniem* świadomości i przeżyć. Pojawia się pytanie, na ile podobne wrażenia byłyby autentycznymi odczuciami odbiorcy i czy można by mu narzucić konkretne reakcje, jakie odczuwałby w tym czasie osobnik emitujący strumień swoich bezpośrednich doświadczeń. Ciekawa jest również analogia pomiędzy przeżyciami znanymi z filmu *Matrix* a najbardziej zaawansowaną technologią fantomatyczną – cerebromatyką, w której uczestnik zostawałby wyposażony nie tylko w odczuwalne bodźce, ale i konkretne umiejętności czy pakiety przekonań. Trzeba jednak przyznać, że jest to wizja dość przerażająca, antywoluntarystyczna, mogąca podważyć autonomię podmiotu i istnienie wolnej woli.

W tekście *Bezosobowy konstruktor: Wokół paszkwilu na ewolucję Stanisława Lema* Łukasz Kucharczyk rzuca z kolei światło na poglądy pisarza na temat relacji pomiędzy zjawiskiem ewolucji, rozumianej jako proces rozwoju gatunków biologicznych, a postępowaniem w udoskonalaniu osiągnięć technologicznych człowieka. Ewolucja biologiczna jest niewątpliwą inspiracją do przeobrażania znanej człowiekowi rzeczywistości – zarówno w obrębie otaczającej go przestrzeni, jak i struktur jego własnego ciała. Jak podkreśla za pisarzem Kucharczyk, czynnikiem determinującym ewolucję technologiczną gatunku ludzkiego staje się sięganie po coraz bardziej wydajne źródła energii. W zakresie przeobrażeń ludzkiej cielesności w ramach całego gatunku badacz wskazuje na trzy wymieniane przez Lema schematy działania – bioetyczny, autoewolucyjny i transhumanistyczny, różniące się stopniem ingerencji w obrębie cielesności człowieka – od zabiegów medycznych; poprzez korzystny dla ludzkości rozwój eliminujący potencjalne, niepożądane elementy ewolucji;

po przewyciężenie ograniczenia, jakim jest dla człowieka śmierć (a właściwie jej maksymalne opóźnienie). Tu Kucharczyk pozwala sobie na dygresję odwołującą się do lemowskiej beletrystyki (*Wizja lokalna*). Autor komentarza szczególnie uwagę poświęca statusowi ludzkiego ciała, które nawet w najbardziej radykalnych projektach futurologicznych stanowi fundament ludzkiej podmiotowości i z którym związane są wszystkie wytwory ludzkiego ducha, czyli kultury, która w warstwie symbolicznej nieustannie odwołuje się do tego, co cielesne. W trakcie lektury warto zwrócić uwagę na dwie ważne tezy sformułowane w kontekście ewolucyjnych przeobrażeń – na zacieranie się granic pomiędzy tym, co sztuczne, a tym co, naturalne, w „cyborgizującym” się, udoskonalonym człowieku i na przygodny charakter działań ewolucji, która jako „bezosobowy konstruktor” nie jest w stanie do końca przewidzieć skutków swoich ingerencji, podobnie zresztą jak naśladowujący ją człowiek, dla którego proces ewolucji jest projektem ryzykownym i niemożliwym do satysfakcjonującego zakończenia. Jak się okazuje, w pewnym kluczowym momencie może wręcz dojść do tak silnego przeobrażenia gatunku – przy uwzględnieniu wszystkich możliwych konsekwencji etycznych – że przestanie on już spełniać kryteria pozwalające nazywać go ludzkim. Ów gatunek postludzki reprezentowałby jakąś inną jakość ontologiczną i trudno byłoby rozpatrywać go przez pryzmat znanej dziś wiedzy o ludzkiej psychice i tożsamości. Końcowe refleksje podejmowane przez autora dotyczą figury cyborga, która stanowi pewną realizację postmodernistycznego *coexistentia oppositorum* – jedności przeciwieństw, wymagających rezygnacji z różnicującego definiowania tego, co naturalne/ludzkie i sztuczne/zrobotyzowane, przy jednoczesnym podkreśleniu wątpliwego sukcesu takiego konstruktu, który paradoksalnie poprzez próbę udoskonalenia ludzkiego gatunku przyczyniłby się do jego degeneracji. Następowalaby ona w wyniku atomizacji, wynikającej z pluralizmu alternatywnych ścieżek ewolucji, które tym razem mógłby skutecznie konstruktor osobowy. Działanie to byłoby więc w istocie powieleniem błędów ewolucji biologicznej – wymienionych w ostatnim akapicie wprowadzenia, które ludzkość powinna wziąć pod uwagę, szukając ostrożniejszych rozwiązań.

Rozdział *Filozofii przypadku*, zatytułowany *Los społeczny, czyli znaczenie dzieła* omówiony zostaje przez Szymona Piotra Kukulaka w tekście *Między ruletką ocen a receptą na arcydzieło. Model krytyki literackiej Stanisława Lema*. Literaturoznawca dokonuje w nim ogólnej charakterystyki stosunku autora *Solaris* do literatury pięknej, próbując odpowiedzieć na pytanie dotyczące preferowanych, ale i porzucanych przez niego rozwiązań metodologii badań nad literaturą. Już we wstępie zastrzeżony zostaje rozwojowy charakter *Filozofii przypadku*, która podobnie jak inne dzieła eseistyczne ulegała znaczącej aktualizacji w obrębie podejmowanych treści. Jednym z zarzutów, jakie badacz stawia pisarzowi, jest brak dyscypliny jego rozważań – od kompletnych analiz poszczególnych dzieł literackich, do dalekich dygresji dotyczących zaledwie tematu dzieła, przechodzących niespodziewanie w tematy jeszcze inne, właściwe domenom odległych od literaturoznawstwa dyscyplin (autor trafnie nazywa to „pulsowaniem między abstrakcją a konkretem”). Eseistyka rządzi się jednak swoimi prawami, a dygresyjność wątków podejmowanych w ramach poszczególnych rozdziałów – choćby nawet zaburzała spójność wywodu – stanowić może atrakcyjny dla czytelnika walor. Na uwagę zasługuje również zasygnalizowanie dwukierunkowości relacji pomiędzy literaturą a nauką – płynność, z jaką Lem przechodzi od tematów literackich do naukowych, przeplata się z testowaniem metodologicznych koncepcji literackich w praktyce. Autor zwraca uwagę na krytyczny, a wręcz zaskakująco konserwatywny stosunek Lema zarówno do współczesnych nurtów sztuk wizualnych – wśród których wymienia popart, *ready-made* i happeningi – jak i współczesnych mu tendencji w obrębie literatury, takich jak wulgaryzacja powieści poprzez umieszczanie w nich silnie rozerotyżowanych, wręcz pornograficznych scen czy skrajnie zsubiektywizowane eksperymenty francuskich twórców antypowieści z lat sześćdziesiątych. Ciekawym paradoksem jest także stosunek Mistrza do strukturalizmu – silnie krytykowanego z powodu właściwych mu ograniczeń, a zarazem chętnie stosowanego w ramach aparatury pojęciowej. Trudno nie zauważyć bowiem skłonności Lema do budowania wielkiego, spójnego systemu, łączącego na podobieństwo

cybernetyki przedmioty z różnych dziedzin wiedzy w ramach jednej, unifikacyjnej teorii – pomimo zwątpienia w możliwość realizacji takiego projektu. Paradoksalnym pomysłem wydaje się również stosowanie przez autora *Dzienników gwiazdowych* języka metaforycznego, a zatem w pewnym sensie destabilizującego jasność przekazu, w celu przybliżania odbiorcy zawilości świata „nauk twardych” przy wspieraniu się wiedzą z zaplecza semiotyki. Tym, co odróżnia Lema od typowych strukturalistów, jest zwrócenie uwagi na rolę czytelnika, a raczej rolę czytelników – nie interesuje go bowiem ingardenowska mnogość możliwych konkretyzacji, ale intersubiektywny konsensus interpretacyjny, krzepnący w czasie i mający stanowić gwarancję jakości arcydzieła, zawierającego w sobie nadany przez autora istotny potencjał. Gwarancja ta okazała się jednak iluzoryczna i uzależniona od czystego przypadku, sam autor zaś abdykował z czasem z tronu pisarza literatury SF, dystansując się od gatunku, który zyskał w Polsce – głównie za jego sprawą – niezwyklej popularność i na który – również dzięki niemu – środowisko naukowo-akademickie spogląda dziś o wiele łaskawiej.

W tekście *Golem XIV i hierarchia topozoficzna* Jakub Gomułka i Jakub Palm „Preppikoma” przybliżają specyfikę inteligentnego komputera – Golema XIV i jego rozważania. Jak łatwo zauważyć, już od początku lektury fragmentu Lema pojawia się metaforyczny styl wypowiedzi superkomputera, który częściowo w formie kazania, częściowo wykładu stara się wyjaśnić zgromadzonemu na sali naukowcom ich błędy w postrzeganiu fenomenu sztucznej i samoświadomej inteligencji, dokonując przy tym autoprezentacji oraz snując rozważania na temat innych, znacznie doskonalszych form. Autorzy trafnie zauważają tę listę zarzutów, wśród których istotne miejsce zajmuje krytyka antropocentryzmu i ucłowieczonego podmiotu, postrzegającego Rozum przez pryzmat ludzkich cech i swoistych uwarunkowań. Prowadzi to jego zdaniem do sztucznego humanizowania bytów rozumnych i ich przymusowej regresji. Tymczasem Golem i inne podobne mu konstrukcje w przeciwieństwie do człowieka potrafią badać i analizować w sposób nieinwazyjny również swoje własne struktury wewnętrzne. Inną z omawianych kwestii są meandry i ślepe uliczki

ryzykownego procesu autoewolucji, po której stopniach – po części na oślep – poruszać się mogą być rozumne posiadające odpowiedni potencjał. W trakcie tego skomplikowanego zabiegu istnieje szansa na zwiększenie możliwości i odkrycie ogromnego potencjału – jest ona jednak proporcjonalna do zagrożenia, jakim jest utknięcie pomiędzy barierami bez dalszej możliwości progresywnej ekspansji. Proces ten jest zatem nieodwracalny, trudny do przewidzenia (choć napędza go pewien ewolucyjny imperatyw) i odbywa się w ramach porządku zwanego hierarchią topozoficzną, która na pierwszy rzut oka przypomina ułożenie domen kolejnych hipostaz, duchowych bytów opisywanych przez niektórych neoplatoników (*vide: Enneady* Plotyna), trochę na podobieństwo rzeczywistości duchowej aniołów, których hierarchie opisuje m.in. św. Tomasz z Akwinu w swojej obszernej *Sumie teologicznej*. Trudno odgadnąć jednak prawdziwy status ontologiczny istot zajmujących wyższe szczeble ewolucyjne, wspomnianych w analizowanym wykładzie. Przykład Zacznej Anny, Rozumu zajmującego jedną domenę wyżej od Golema XIV i pozbawionej „psychizmów biologicznych” pozornie sugeruje zanurzenie jej w rzeczywistości wirtualnej – transcendentnej, odmiennej niż ta, w której partycypuje Golem czy człowiek. Jak wyjaśnia komputer, udało jej się uzyskać energetyczną autonomię, tzw. autarkię – tyle że sposób, w jaki dana istota przechodzi na wyższy poziom, uzależniony jest od wciąż jeszcze niezbadanych praw mechaniki kwantowej i powiązania ich z zasadami sugerowanej przez Mistrza „psychofizyki nuklearnej” (prawdopodobnie za pośrednictwem książki Davida Chalmersa *Świadomy umysł*), dzięki której zachodziłaby jakaś relacja pomiędzy świadomością a cząstkami kwantowymi, czego skutkiem mogłyby być umysł kwantowy (*Fermionic Mind Hypothesis*), a być może nawet świadomość byłaby stałym elementem w czasoprzestrzeni (*panpsychizm*). Autorzy opracowania rozwiewają zatem wątpliwości, potwierdzając że pojęcia Rozumu nie należy traktować na sposób spirytualistyczny (jako duszy), gdyż nie byłoby to zgodne z lemowskim fizykalizmem: „Presupozycją pytań, jakie Lem tu stawia, jest radykalnie naturalistyczna wizja inteligentnej subiektywności – podobnie jak fizyczne są ograniczenia nałożone na materię i energię, tak też jako fizyczne traktowane są prawa rządzące

informacją i jej przetwarzaniem, a w konsekwencji i prawa rozwoju intelektu”⁶. Nadal jednak zagadką pozostaje technologia transferu świadomości z poziomu superkomputera do przestrzeni kosmicznej, w której następować musi adaptacja podmiotów rozumnych do natury obiektów kosmicznych, i skali oddziaływań, które wokół nich zachodzą. W ostatniej części wywodu Golem snuje opowieść o optymalnych warunkach istniejących na planecie, która będąc po części Arkadią, po części piekłem, dała możliwość zaistnienia unikalnego Rozumu. Ten jednak, napędzany przez determinant autoewolucyjny, prowadzić będzie do maksymalnej eksploatacji otoczenia – pnąc się po kolejnych stopniach cywilizacyjnych w skali Kardaszewa w celu zaspokojenia deficytów energetycznych, które wspomniany proces może generować (np. wspomniana przez Lema konstrukcja wokół gwiazdy, przywodząca na myśl Pierścień Nivena) – a w konsekwencji do potencjalnej zagłady⁷.

Tomasz Miller, parafrazując Kartezjusza, nadaje swojemu tekstowi tytuł *Myślę, więc świat jest taki, jaki jest* i poddaje w nim analizie esej Lema pt. *Zasada antropiczna*. Autor wskazuje w nim słabe strony teorii, zgodnie z którą ewolucja wszechświata i ewolucja gatunku ludzkiego połączone są relacją teleologiczną, a losy kosmosu przebiegają tak, aby celowo doprowadzić do powstania świadomego podmiotu rozumnego, który mógłby ten wszechświat obserwować – w niektórych skrajnych wersjach zakłada ona nawet wiarę w zapisany gdzieś w strukturach Kosmosu mechanizm opatrnościowy, mający to życie za wszelką cenę utrzymać. Jak nietrudno się domyślić, teoria ta stanowi ciekawą propozycję połączenia stanowisk scjentyzystycznych z religijnymi. Lem – podkreślający często swoje agnostyczne przekonania – opiera się jednak pokusie interpretacji teistycznej,

⁶ J. Gomułka, J. Palm, *Golem XIV i hierarchia topozoficzna*, w: *Filozoficzny Lem. Wybór tekstów Stanisława Lema i opracowania*, t. 1, Warszawa 2021, s. 360–361.

⁷ Jest w tym fragmencie niezrozumiała dla mnie sprzeczność – Golem XIV wspomina, że zapotrzebowanie Rozumu wraz z awansem na wyższe szczeble wzrasta wykładniczo, a jednak znajdująca się wciąż nisko Zagna Anna wydaje się samowystarczalna energetycznie – dlaczego więc Rozumy wyższych szczebli miałyby tę autarkię utracić?

wskazując na jej trudne do zignorowania ograniczenia. Warto przy tym podkreślić rzetelność Millera, który zdecydował się przybliżyć odbiorcy szerszy kontekst zasady antropicznej, różnie przez poszczególnych badaczy rozumianej (zarówno w wersji silnej, jak i słabej). Sam Lem swoje rozważania oparł przede wszystkim na jej oryginalnej wersji, wprowadzonej do dyskursu naukowego przez Brandona Cartera. Głównym zamysłem tekstu jest próba skonstrastowania celowości powstania gatunku ludzkiego z „wszechogarniającą martwicą wszechświata” i jego milczeniem, wynikającym najprawdopodobniej z nieobecności innych inteligentnych istot w jego zakamarkach. Lem stara się też udowodnić – na co słusznie zwraca uwagę badacz – niewyobrażalnie wysoki poziom skomplikowania procesów wiodących od Wielkiego Wybuchu do powstania gatunku *homo sapiens*, opowiadając się za wiarą w trudny do powtórzenia przypadek, wyrażając przy tym pesymizm co do dalszego korzystnego rozwoju człowieka i wskazując na jego tanatystyczny, przyspieszający pęd ku samozagładzie. Co ciekawe, ironizujący Lem bardziej skłonny jest uwierzyć w złe intencje stwórcy, przyrównując go raczej do biesa chcącego wykreować na tej niewyobrażalnie ogromnej przestrzeni wszechświata gatunek niedostosowany adekwatnie do jego rozmiarów i rządzących w nim praw (np. radiacja, pola elektromagnetyczne dużych obiektów w kosmosie)⁸. Przesłanie tekstu jest zatem dość nihilistyczne i zdaje się antyfenomenologiczne – obecność człowieka nie jest czymś koniecznym dla istnienia rzeczywistości, w której zachodzą zjawiska dziejące się niezależnie od badającego ją podmiotu, zaś do powstania życia i gatunku ludzkiego doprowadził czysty przypadek⁹. Na koniec, trochę wbrew logice całego wywodu, autor *Zasady*, choć nie wierzy

⁸ Jest to nawiązanie do gnostycyzmu, który obok filozofii stanowi pewien lejt-motyw w literacko-naukowych rozważaniach Lema. Jego dość krytyczny niekiedy stosunek do tego, co cielesne, czy próba łączenia w obrębie jednego tekstu rozważań naukowych z metafizyką mogłyby stanowić ciekawy temat kolejnego zbioru, zatytułowanego na przykład *Lem gnostycki*.

⁹ Lem tym samym zbliża się do poglądów, które dziś reprezentują przedstawiciele nurtów realizmu spekulatywnego, w tym ontologii zorientowanej na przedmiot (*Object-oriented ontology*).

w koncepcję Kosmosu szytego na miarę, nakłania do rozważenia możliwości jej reinterpretacji, wskazując na pewną konieczność powiązania zjawisk z obszaru astrofizyki z biologią ewolucyjną czy też poszerzenia jej o koncepcje związane z teorią alternatywnych Kosmosów.

Fabule najbardziej znanej powieści Lema cenną analizę poświęcił Paweł Grabarczyk w tekście *Co nam mówi milczące Solaris?* Badacz nie skupia jednak swojej uwagi na miłosnych czy teologicznych dyskursach nasuwających się – jak zauważa – szczególnie po obejrzeniu dzieł filmowych, które bez wątpienia wpłynęły na rozpoznawalność polskiego autora na Zachodzie (trzeba przy tym zauważyć, że reżyser ekranizacji z roku 2002, Steven Soderbergh, obrał kierunek, jakiego nie spodziewałby się sam Lem). Celem wywodu Grabarczyka są rozważania teoretyczno-metodologiczne na temat kognitywistyki – nauki, która współcześnie, ze względu na swoją złożoną problematykę, przypomina znaną z powieści „solarystykę”. Podobnie jak w przypadku wielu tworców w światach przedstawionych Lema (np. „dubelty” z powieści *Eden*; „kambuzele”, „murkwie”, „pćmy” z opowiadania *Jak ocalał świat*) próbujący je skonkretyzować czytelnik staje się ofiarą gry autora. Ten bowiem celowo konstruuje takie miejsca niedookreślenia, które wymagają ogromnego zaangażowania wyobraźni, bowiem składają się z elementów po części tylko przez czytelnika oswojonych¹⁰. Pisarz udowadnia tym samym – być może sztydząc nieco z hermeneutyki – ograniczenia ludzkiej fantazji, której ciężko oprzeć się pokusie konkretyzowania miejsc, postaci i zjawisk przez pryzmat wyłącznie tego, co znane, ludzkie i zanurzone w nieszczęsnej cielesności. Nie inaczej jest z planetą Solaris, gdzie znajdujący się na jej powierzchni ocean wymyka się ziemskim próbom klasyfikacji – z jednej strony jest ogromnym zbiornikiem naturalnym z cieczą, z drugiej istotą świadomą, a może bardziej podświadomą, gdyż jedyny możliwy kontakt z nim odbywa się za pośrednictwem zmaterializowanych postaci znanych ze wspomnień członków ekspedycji. „Solarystyka”

¹⁰ Tłumaczyłoby to w pewnym sensie fiasko ekranizacji dzieł literackich Lema, które nie są tak łatwo przekładalne na język kina.

jako nauka próbująca na poziomie powieści zbadać fenomen Solaris podlega zatem tym samym ograniczeniom co próby interpretacyjne czytelnika, spoglądającego na nią z perspektywy meta, próbującego wyobrazić sobie to, co wyobraźni się wymyka. Słusznie zatem Grabarczyk umieszcza w tytule swojego tekstu intrygujący paradoks: *mówi – milczące*. Literatura i nauka zmuszają odbiorcę do spekulacji na temat tego, co nie ujawnia się wprost – podobnie jak teologia negatywna uznająca ograniczenia w poznaniu tego, co transcendentne. Milczące Solaris uczy nas zatem pewnej pokory wobec natury niektórych zjawisk eksplorowanych przez naukę, które pomimo zapału badaczy stawiają opór ludzkiemu poznaniu. Problemy z kognitywistyką, o których wspomina autor opracowania, stanowią doskonały przykład interdyscyplinarnej dziedziny, w której wiele jeszcze pozostało do ustalenia, a być może i całkowitego zredefiniowania. Na szczęście jednak ewolucja badań naukowych daje szansę, której ewolucja biologiczna czy technologiczna wyższych form inteligencji jest całkowicie pozbawiona: jest nią możliwość zrobienia kroku w tył i śmiałego podążenia alternatywną ścieżką.

Kolejny tekst Pawła Grabarczyka *Pułapki fantomatyki* rozpoczynają rozważania, których istotę można porównać do problemu czerwonej pigułki z pierwszej części *Matrixa*. Dotyczą one umiejętności odróżniania symulacji od świata rzeczywistego, trochę na podobieństwo oddzielania marzeń sennych od jawy – z tą różnicą, że w przypadku snu nie znajdujemy się w genialnie zaprojektowanej iluzji, a nasza aparatura poznawcza jest raczej ograniczona i zależna od kaprysów podświadomości. W tym miejscu pozwolę sobie nie zgodzić się jednak z tezą autora opracowania, który powołując się na Thomasa Metzingera, jest przekonany o niemożności pogodzenia świadomego sceptycyzmu wobec rzeczywistości świata zastanego w snach z kontynuacją uczestniczenia w nich. Przeczy temu oneironautyka – gałąź somnologii, a zarazem dziedzina zajmująca się świadomym śnieniem (*Lucid Dreaming*), którego doświadczyć można najczęściej w sposób spontaniczny (choć istnieją techniki, mogące zwiększyć prawdopodobieństwo jego wystąpienia) – a także efekty badań nad aktywnością fal mózgowych w czasie fazy REM (w której dochodzi

do szybkich ruchów gałek ocznych oraz istnieje duże ryzyko wybudzenia) i czteroetapowej, złożonej fazy NREM. Aktywność fal mózgowych w fazie REM zbliżona jest do tej zaobserwowanej w czasie czuwania, zaś sam podział snu na niestabilne i zależne od warunków otoczenia cykle (jeden pełny cykl trwa około półtorej godziny) zeterminowany jest ewolucyjnie, dając śpiącemu możliwość nagłego wybudzenia w sytuacji zagrożenia i podjęcia odpowiednich działań¹¹. Niezależnie od tego, na ile człowiek byłby w stanie oddzielić fikcję od rzeczywistości w trakcie odmiennych stanów świadomości (zdaje się, że autor słusznie zachowuje ostrożność w formułowaniu jednoznacznych wniosków), warto pochylić się nad innymi konstrukcjami symulacji – szczególnie w wariancie, w którym istnieje gwarancja dostarczenia odbiorcy wrażeń identycznych z bodźcami zewnętrznymi. Przykładem wspomnianych sytuacji jest zarówno eksperyment kartezyjskiego demona – istoty, która kreuje rzeczywistość podmiotu poprzez nieodróżnialną dla niego iluzję (przypomina to trochę cienie z jaskini Platona), jak i „mózg w skrzyni” – koncepcja Lema pochodząca z roku 1961 (*Dziwne skrzynie profesora Corcorana*), powtórzona dwadzieścia lat później przez Hilarego Putnama jako eksperyment mózgu zanurzonego w kadzi. Lem podaje przy tym propozycje sceptycznej analizy przeżywanego doświadczenia poprzez testy weryfikujące. Jeden z nich polegałby na możliwości dostrzeżenia momentu startu i przerwania symulacji (zależy, na ile umiejętnie sekwencje te zostały zakamuflowane – podobnie jak „fałszywe przebudzenie”). W świetle jasnych obwarowań prawnych miałyby one charakter zaimplementowanych i podanych do wiadomości

¹¹ Na początku XX w. istniały dwa stanowiska dotyczące aktywności mózgu w czasie snu: 1. bierne – sen, jako efekt wyłączenia świadomości (stan czuwania możliwy tylko podczas oddziaływania bodźców z otoczenia), mające swe oparcie jeszcze w rozważaniach starożytnego rzymskiego poety Lukrecjusza; 2. aktywne – rozpropagowane przez noblistę Waltera Hessa, zweryfikowane przez eksperyment polegający na podłączeniu stałych elektrod do poszczególnych obszarów mózgu zwierząt i wywoływaniu snu poprzez ich elektrostymulację. Por. A. Borbely, *Sen: stan bezwładu czy odrębne zjawisko fizjologiczne*, w: tegoż, *Tajemnice snu*, Warszawa 1990, s. 116–119.

mości uczestników sposobów na samodzielne jej odróżnianie, np. poprzez dostrzeżenie specyficznego przedmiotu czy zjawiska (bądź ich braku) – byłby to jednak sposób skuteczny, o ile uczestnik zna dobrze prawa rządzące światem realnym i fantomowym, poruszając się w obydwu przestrzeniach. Innym sposobem byłoby dostrzeżenie rozdźwięku pomiędzy wykonywaniem jakiejś czynności a brakiem rozpoznawalnych reakcji fizjologicznych czy też emocjonalnych – jak dodaje autor, dysonans ten prowadzić może do tzw. choroby symulatorowej. O wiele trudniejsza do rozróżnienia byłaby zatem taka forma symulacji, w której manipulowano by również subiektywnymi reakcjami psychofizjologicznymi. Grabarczyk zwraca uwagę na jeszcze jeden powód przewagi symulacji Kartezjusza nad fantomatyką Lema. Demon jest bytem wszechwiedzącym, dysponującym szerszym repertuarem środków pozwalających na ingerencję w doświadczane fenomeny, potrafiącym nawet przewidzieć złożoność ludzkich reakcji – co dla niedoskonałych symulacji zaprojektowanych przez człowieka stanowi trudną do przekroczenia barierę, jej konstruktorzy musieliby bowiem z góry odgadnąć wszystkie scenariusze ludzkich zachowań¹². Interesująca jest uwaga autora dotycząca braku rozważania przez Lema fantomatyki „trybu *multi-player*” – kooperatywna interakcja z innymi uczestnikami wprowadziłaby szansę na mnogość intersubiektywnych interpretacji. Grabarczyk odnotowuje również brak u Lema refleksji nad statusem ontologicznym elementów wirtualnej rzeczywistości, niemających odniesienia w świecie realnym, takich jak dokumenty *online*, oraz wprowadza istotne rozróżnienie jakościowe pomiędzy dość wcześnie upowszechnionym zjawiskiem wirtualnej rzeczywistości a znacznie bardziej rozbudowaną wirtualną percepcją, która zakłada jeszcze większy poziom immersyjności poprzez szczelniejszą izolację od świata realnego i większą ilość oferowanych bodźców. Szczególnie ciekawe wydają się wnioski dotyczące relacji

¹² Mogą jednak wpływać na niego sugestywnie poprzez interakcje postaci niezależnych, których status ontologiczny również byłby trudny do zweryfikowania, choć wszechobecny brak zaufania mógłby doprowadzić podmiot doświadczający do radykalnego, długotrwałego *epoche*, kierując go w stronę solipsyzmu.

pomiędzy uczestnictwem w świecie wirtualnym i rzeczywistym, prowadzącym nierzadko do poważnych konsekwencji społecznych, psychicznych, ekonomicznych itp. W zakończeniu swojego wywodu Grabarczyk rozważa ograniczenia percepcji w trakcie symulacji, wynikające z trudnego do zmylenia poczucia tożsamości jej uczestnika, jego relacji z własnym ciałem oraz strukturami własnego „ja”, których świadomość ciągłości na czas trwania gry ulegać może zawieszeniu, a być może nawet dezintegracji na skutek „wgrywania” pakietów informacji, w tym nowej wiedzy i obcych przekonań.

Problem *złożoności* fantomatów pojawia się w opowiadaniu *Dziwne skrzynie profesora Corcorana* – zagadnienie to stało się tematem eseju Filipa Kobieli *Mózgi elektroniczne w skrzyni*. Lem w swoim opowiadaniu uświadamia epistemologiczne, etyczne, a nawet teologiczne aspekty cybernetycznego projektu polegającego na „zabawie w boga”. Profesor Corcoran, aplikując konkretne bodźce, reżyseruje wirtualny spektakl istotom funkcjonującym na niższym stopniu rzeczywistości. Istoty te – poznającemu je bohaterowi, Ijonowi Tichemu – wydają się wręcz zamkniętymi w skrzyniach elektronicznymi mózgami, czymś w rodzaju komputerów. Na poziomie symulacji zaś są to nieświadome jej istnienia ludzkie istoty rozumne – dziewczyna, kapłan, naukowiec – traktujące znaną sobie rzeczywistość jako jedyną realną. Jak słusznie zauważa przywołany przez Kobielę Łukasz Kucharczyk – pomysł Lema o dziesięciolecia wyprzedzał scenariusz *Matrixa* i wielu innych podobnych filmów, popularnych w ostatnich latach XX w. Autor opracowania wskazuje na silne osadzenie zbliżonych eksperymentów myślowych zarówno we wschodniej, jak i zachodniej tradycji filozoficznej, a niedawna (2021) premiera długo wyczekiwanej czwartej części serii *Matrix* oraz obecność podobnych treści w świecie współczesnych seriali (technologia „ciasteczek” z serialu *Czarne lustro*) potwierdza, że jest to temat aktualny i atrakcyjny. Warto zauważyć, że Kobiela – świadomy specyfiki literatury pięknej – stara się nie utożsamiać kwestii wypowiedzianych przez bohatera z poglądami Lema, choć wydają się one bardzo zbliżone. To, co czyni eksperyment profesora unikalnym, to stworzenie elektronicznej imitacji ludzkiego mózgu wykonującej analogiczne procesy, a jednocześnie

wyposażonej w przyrządy transmitujące konkretne bodźce, przeżycia i wydarzenia egzystencjalne, których źródłem jest tajemniczy bęben z ich taśmowym zapisem. Jak wyjaśnia Kobiela – wbrew temu, co sugerowałyby intuicja doszukująca się w owej symulacji elementów wyłącznie deterministycznych, technologia ta posiada mechanizm losowego przydzielania generowanych przez komputer doświadczeń, na które wpływ mają jednak podejmowane przez bohaterów indywidualne wybory. Jest to swojego rodzaju woluntarystyczny paradoks w ramach sztucznie skonstruowanej klatki, w której repertuar wszystkich możliwych doświadczeń jest jednak znacznie ograniczony przez technologię. Autor opracowania zauważa również dość konserwatywne zachowanie naukowca, który – mając możliwość generowania dowolnie wymyślonych doświadczeń – stara się wiernie imitować rzeczywistość, w której sam partycypuje. Na zakończenie Kobiela przybliży koncepcję eksperymentu Putmana o mózgowach umieszczonych w kadzi, rozważając negowaną przez profesora możliwość rozpoznania stworzonych przez niego symulacji, za którą przemawiają sformułowane przez niego argumenty „z anomalii” (obserwowalność nietypowych zjawisk, podobnie jak błędy w matriksie) oraz „argument z postępu technik symulacji” (wiara w symulacje u jednostek świadomych możliwości ich technicznego kreowania). Być może zatem zjawiska paranormalne stanowią jeden z dowodów istnienia symulacji (jak w siódmym odcinku serii *Animatrix – Beyond* opowiadającej o nawiedzonym domu) i być może każdy ludzki Demiurg stanowi jednocześnie „boże igrzysko”. Jeśli tak jest w istocie, uzasadnione z punktu widzenia etyki staje się pytanie o słuszność tak okrutnych operacji podejmowanych przez istoty zajmujące uprzywielejoną pozycję w drabinie rozwoju ewolucyjno-cywilizacyjnego.

Ostatni z lemologicznych esejów – *Mystery probabilistyki*. „Śledztwo” i „Katar” Stanisława Lema – na pierwszy rzut oka może zaskakiwać. Rzadko zdarza się bowiem łączyć twórcę polskiej fantastyki naukowej – oraz całej gamy jej podgatunków – z powieścią kryminalną. Jak się jednak okazuje, również ten gatunek zawiera w sobie potencjał filozoficzny, warty wykorzystania. Autorzy tekstu, Krzysztof Argasiński i Jowita Guja, uczciwie przyznają, że *Śledztwo* i *Katar* to

właściwie *quasi*-kryminały, których poetykę Lem wykorzystał, aby ukazać różnicę między klasycznym i współczesnym postrzeganiem roli nauki. Esej Argasińskiego i Gui ma charakter komparatystyczny – autorzy starają się wskazać ogólne podobieństwa i różnice łączące obydwa dzieła literackie, a zarazem próbują wyjaśnić motywację pisarza, jaka się kryje za ich konstrukcją. To, co przykuwa szczególnie uwagę duetu autorów, to eklektyzm gatunkowy powieści, jej intertekstualizm oraz wyczuwalna postmodernistyczna gra pisarza. Parodia gatunku kryminalnego obnaża u Lema schematyczność konstrukcyjną powieści kryminalnych – fenomenowi umasowionego i szkodliwie uzależnionego od mechanizmu popytu rynkowego, stanowiącego produkt mający zaspokoić u czytelnika stałe pragnienie „bycia oszukany”. Jak wspominają autorzy, w powieści kryminalnej wyróżnić można kilka podstawowych podgatunków: *mystery*, *crime* oraz *noir*, jednak ich uwagę skupia szczególnie ten pierwszy, brytyjski, dziewiętnastowieczny podgatunek, będący też adresatem większości zarzutów Lema. Schemat kompozycyjny owego gatunku porównany zostaje – za Umberto Eco – do manierystycznego labiryntu, z którego za pomocą prób i błędów należy znaleźć jedno, prawidłowe wyjście, umieszczone w rozgałęzieniu pozostałych, fałszywych uliczek. Dalsze rozważania – idąc tropem Lema – sprowadzają się do krytyki podgatunku, stanowiącej w gruncie rzeczy realizację post-oświeceniowego sposobu myślenia, którego uosobieniem jest ufny w możliwości rozumienia Sherlock Holmes, żyjący w dziewiętnastowiecznym Londynie – mieście zbudowanym na idei nieustającego, technologicznego postępu. Stanisław Lem, śledzący na bieżąco nowiny ze świata nauki, już w czasach redagowania *Śledztwa* świadomy był pewnego przeobrażenia dotychczasowego paradygmatu, mającego skutki nie tylko w świecie nauki, ale i w całym społeczeństwie. Dedukcja oparta na dostrzeganiu ciągów przyczynowo-skutkowych, wynikająca z zastosowania analogii do stabilnych układów podlegających prawom mechaniki klasycznej, ustąpić musi sposobowi myślenia dostosowanemu do stosunkowo nowych zjawisk w nauce, zauważalnych na poziomie mechaniki kwantowej, w której panują inne, z naszego punktu widzenia nieprzewidywalne, reguły, takie jak nieoznaczoność,

superpozycja itp. Bardziej charakterystyczną dla postmodernistycznego punktu widzenia byłaby zatem metafora sieci czy też kłęczca, w którym istnieje wiele alternatywnych dróg do celu, żadna zaś nie ma charakteru uprzywilejowanego. Postmodernizm wprowadza do kultury to, co wiąże się z peryferiami (w opozycji do centrum), z brakiem stabilności i z relatywizmem – jako wynikiem odrzucenia esencjonalizmu i logocentryzmu podkreślającego silny związek znaczonego ze znaczym. Według postmodernistów zarówno w świecie nauki, jak i w społeczeństwie niebagatelną rolę odgrywa trudny do uwzględnienia przypadek – często ignorowany ze względu na jego trywialny charakter, w rzeczywistości jednak mogący doprowadzić do olbrzymich konsekwencji w postaci chaosu deterministycznego (tzw. efekt motyla). Pewien niedosyt u czytelników eseju może wzbudzać brak rozszerzenia refleksji na inne gatunki kryminalne, znacznie lepiej skorelowane z zasadą przygodności ludzkiego życia. Być może zaledwie wspomniany przez autorów *noir* – popularny dziś w wielu zaktualizowanych odmianach, szczególnie skandynawskiej, ale i w polskiej – stanowiłby pole do wielu interesujących obserwacji. Wszak jego bohater – detektyw balansujący niejednokrotnie na granicy prawa – odrzuca niekwestionowany prymat rozumu, kierując się w swoich często irracjonalnych działaniach osobistym zaangażowaniem, intuicją i emocjami. Z całą pewnością autorom udało się jednak uchwycić to, co pod maską kryminału stara się unaocnić Lem. Dzięki jego geniuszowi czytelnik wkracza w obszar niepewności, odkrywając stopniowo model współczesnego świata, w którym nauka nie udziela co prawda odpowiedzi na wszystkie pytania, ale nadal stanowi najlepsze narzędzie dające niedoskonały, lecz możliwie najbardziej adekwatny obraz rzeczywistości.

Zbiór zamyka *Bibliografia światowa dzieł Stanisława Lema omawianych w antologii „Filozoficzny Lem”* opracowana przez Wiktora Jaźniewicza. Rozbudowaną listę opracowań autor poprzedza wstępem, w którym zwraca uwagę na znaczącą dysproporcję tekstów polskich, rosyjskich i niemieckich wobec pozostałych prac badawczych. Trzeba jednak przyznać, że nawet pomimo wspomnianego niedostatku objętość bibliografii jest imponująca. Autor nie tylko uwzględnił warianty

różnych wydań, wzmiankując o dodanych/usuniętych w ich obrębie fragmentach, ale poszczególne dzieła wzbogacił o autokomentarz ich autora w postaci zwięzłego cytatu. Teksty dyskursywne (część I) zostały oddzielone od literatury pięknej (część II). Tam, gdzie było to konieczne, Jaźniewicz dodał komentarz objaśniający oraz adresy stron internetowych, dając czytelnikowi możliwość zapoznania się z pełnymi danymi bibliograficznymi i zaktualizowanymi informacjami. Na uwagę zasługuje też podawany przy pierwszym wydaniu spis treści oraz zakres stron ukazujący obszerność poszczególnych rozdziałów tekstu. Wysiłek badacza, wymagający czasochłonnej kwerendy oraz usystematyzowania zgromadzonego materiału, jest bardzo przydatny – jasna klasyfikacja bibliograficzna omawianych tekstów z pewnością znacząco ułatwi poszukiwania zarówno polskim, jak i zagranicznym czytelnikom.

Tak prezentuje się owoc pracy badaczy, którzy z pełnym pasją zaangażowaniem przybliżają czytelnikowi twórczość jednego z najwybitniejszych polskich umysłów XX w., Stanisława Hermana Lema. Jakkolwiek zamieszczone w książce teksty krytycznoliterackie czynią filozoficzne dywagacje autora *Solaris* przystępniejszymi i łatwiejszymi w odbiorze, skonsumowanie tej twórczości wymagać będzie od czytelnika osobistego zaangażowania, z wykorzystaniem pełnych zasobów intelektu i wyobraźni. Opracowania, choć rzetelne, nie wyczerpują w pełni zagadnienia i mogą budzić pewien niedosyt, który być może zostanie zaspokojony drugim tomem. Załoga badaczy, których losy przypadkowo skrzyżowały się na pokładzie niniejszej książki, zabiera nas w domenę niesamowitych eksperymentów myślowych. Konsekwencje zmierzenia się ze skalą subiektywnych skutków tej wielowymiarowej podróży autorzy pozostawiają odważnemu, gotowemu na niecodzienne wyzwania pasażerowi.

Kamil Łażewski

Mgr KAMIL ŁAŻEWSKI – doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Przygotowuje rozprawę doktorską

RECENZJE

pt. *Negacja, akceptacja, stylizacja, utrwalanie... – koligacje stosowanej literatury religijnej i folkloru* oraz współtworzy hasła do *Słownika polskiej bajki ludowej*.
Zainteresowania badawcze: teoria literatury, polski folklor wiejski, religijność i pobożność ludowa, trawestacje tradycyjnych mitów i narracji w literaturze i kulturze.

**Leon Battista Alberti, *Sto bajek (Apologi centum)*, tłum.
i oprac. W. Olszaniec, „Biblioteka Renesansowa” Instytutu
Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego,
Warszawa 2019.**

Sto bajek (Apologi centum) Leona Battisty Albertiego, wybitnego humanisty i filozofa włoskiego odrodzenia, w przekładzie i opracowaniu prof. Włodzimierza Olszańca, to dzieło niezwykle, nie tylko na tle bajkopisarstwa okresu odrodzenia. Z pewnością zasługuje na zainteresowanie szerokiego grona czytelników nie tylko z uwagi na swoje duże znaczenie historyczno-literackie, lecz także ze względu na niezaprzeczone walory literackie i filozoficzne – co w tego rodzaju literaturze jest równie ważne. Poza tym bajki Albertiego – pomimo swego raczej intelektualnego charakteru – odznaczają się niepowtarzalnym urokiem i swoistym pięknem, które sprawia, że czyta się je z wielką przyjemnością i satysfakcją – co bynajmniej nie podważa ich filozoficznej wymowy i niebanalnego, nie zawsze łatwego do rozszyfrowania, przesłania. Wszystkie te cechy *Stu bajek* – trzeba to bardzo wyraźnie podkreślić – zostały znakomicie wydobyte przez ich tłumacza i zarazem wydawcę dzieła Albertiego (jak dotąd nie było w pełni zadowolającej edycji tej twórczości) prof. dr hab. Włodzimierza Olszańca, kontynuującego tym samym swoje poprzednie prace translatorskie.

Dzieło Albertiego jest interesujące także z uwagi na osobę samego autora, który bez wątplenia był kimś wyjątkowym ze względu na ogromną rozległość swoich zainteresowań, nawet jak na czasy renesansu. Jakob Burckhardt nazwał go nawet pierwszym „człowiekiem uniwersalnym” odrodzenia. Alberti był nie tylko humanistą i filozofem, lecz także poetą, komediopisarzem, gramatykiem, teoretykiem sztuki, architektem, a nawet matematykiem i kryptografem. Trzeba

dodać, że był również kimś wyjątkowym jako twórca bajek. W świecie bajkopisarstwa renesansowego Alberti – jakkolwiek korzystał z tradycji ezopowej – wyróżnił się tym, że stworzył całkiem nowy rodzaj bajki filozoficznej, która odniosła ogromny sukces. Jego dzieła nie tylko weszły do kanonu lektur ludzi wykształconych, lecz stały się także inspiracją dla innych autorów renesansowych XV i XVI stulecia, którzy pod jego wpływem stworzyli własne zbiory bajek.

Bajki Albertiego, choć powstały w dużej mierze pod wpływem rodzającego się w ówczesnych Włoszech zainteresowania utworami Ezopa, nie są tylko efektem humanistycznych fascynacji twórczością bajkopisarza z Frygii i bynajmniej jej nie naśladują. Co więcej, reprezentują już nowy rodzaj bajki. Z utworami Ezopa łączy je tylko to, że podobnie jak tamte niosą jakieś istotne przesłanie. Jednak bajki włoskiego humanisty w odróżnieniu od dzieł Ezopowych, których sens jest łatwy do odczytania, są pod tym względem trudniejsze i wymagają od czytelnika znacznie większego wysiłku intelektualnego i dużej wiedzy. Wynika to między innymi z tego, że w bajkach Albertiego zakodowana jest jego filozoficzna, a zarazem naukowa wizja świata, której zrozumienie wymagało od czytelników znacznej erudycji i równie dużego potencjału intelektualnego. Filozofia Albertiego, która ujawnia się w jego obrazie świata, współgrała z zachynającym opanowywać umysły ówczesnych myślicieli i uczonych matematyczno-mechanistycznym wyobrażeniem wszechświata jako swego rodzaju idealnego mechanizmu działającego według matematycznych algorytmów i ścisłych praw, które nie pozostawiają niczego przypadkowi. Zrozumienie tajników owych praw, którymi rządzi się świat, miało pozwolić człowiekowi (czytelnikowi bajek Albertiego) lepiej zrozumieć nie tylko otaczającą rzeczywistość, lecz również samego siebie, a tym samym lepiej ułożyć swoje życie. Wiedza z tym związana, w przekonaniu poety, była cenniejsza niż wszystko inne. Tej mechanistycznej wizji świata towarzyszy w bajkach Albertiego wątek fałszywej religijności, która okazuje się nie mniej szkodliwa niż nierozumienie praw rządzących naturą. Z tym łączy się przesłanie moralne bajek Albertiego, który chwali rozważę i roztropność ludzi, a potępia ich chciwość, zawiść i inne wady. Swoją myśl wyraża on przy

tym bardzo zwięźle, w kilku zdaniach, czasem nawet w jednym – ale jej zrozumienie wymaga od czytelnika dużego zaangażowania intelektualnego i bardzo uważnego, czasem kilkukrotnego przeczytania. To sprawia, że lektura jego bajek staje się jeszcze bardziej fascynująca.

Przekład bajek wraz z cennym aparatem krytycznym, którym prof. Włodzimierz Olszaniec opatrzył swoje tłumaczenie, jest niewątpliwie bardzo cenny i z całą pewnością stanowi jedną z najciekawszych pozycji wydanych w serii „Biblioteka Renesansowa” Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego. Wartość przekładu powiększa załączona doń bardzo cenna edycja łacińskiego tekstu bajek Albertiego, w której prof. Olszaniec zawarł własne koniektury, a także równie cenne i bardzo interesujące wprowadzenie merytoryczne.

Kazimierz Pawłowski

Prof. dr hab. KAZIMIERZ PAWŁOWSKI – kierownik Katedry Literatury Greckiej i Łacińskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Zainteresowania naukowe: kultura duchowa starożytnej Grecji i Rzymu ze szczególnym uwzględnieniem literatury filozoficznej.

Droga do fantastyki.**Z prof. Wojciechem Kajtochem rozmawia****dr Łukasz Kucharczyk**

Dr Łukasz Kucharczyk: *Panie Profesorze, skąd u literaturoznawcy, prasoznawcy, językoznawcy, poety i krytyka literackiego wzięło się zamiłowanie do tak „niepoważnej” literatury, jaką jest fantastyka?*

Prof. Wojciech Kajtoch: Moim zdaniem, literaturoznawca może zainteresować się każdą literaturą, prasoznawca nie będzie się bronił przed tematami dotyczącymi licznych fanzinów i czasopism poświęconych fantastyce, językoznawca też może się zajmować językiem wszelkich literackich dzieł, a krytyk – recenzować literackie nowości każdego rodzaju. Wydaje mi się, że dzięki mojemu przywiązaniu do różnych rodzajów fantastyki jestem literaturoznawcą, prasoznawcą, językoznawcą i krytykiem literackim w stopniu większym, niż byłbym bez tego przywiązania. A poetą? Rzadko nim bywam, ale wiem, że wyobraźni poetom nigdy nie brakowało, tak jak i twórcom fantastyki.

Ale już odpowiadam konkretniej: otóż za moje zainteresowanie fantastyką odpowiada głównie mój stan zdrowia w dzieciństwie. Zamiast szaleć na podwórku i godzinami grać w piłkę – czytałem książki. Były rozmaite, bo Ojciec miał dużą bibliotekę... Pamiętam, że mając lat około dziewięciu, rozczytywałem się w *Iliadzie* i *Odysei* (przedtem oczywiście były inne greckie mity) czy bajkach Jeana de La Fontaine’a. Mając lat dziesięć, pochłaniałem już ponad sto stron dziennie i wtedy zorientowałem się, że bardziej niż książki o Piotrusiu Panie czy Kubusiu Puchatku wolę powieści Verna, czy *Na srebrnym globie* (to zwiastowało zainteresowania SF), potem w ręce wpadł mi Tolkien, przy czym trylogię zacząłem czytać od tomu drugiego, bo pierwszego nie było w bibliotece, a tom trzeci dorwałem po paru latach. Potem była *Cyberiada* Lema i kolejne jego utwory. A kiedy

w 1969 r. kupiłem w księgarni *Przenicowany świat* Strugackich i przeczytałem go w jeden dzień, a potem jeszcze raz i jeszcze raz – to wpadłem i od tej pory już każdy tomik z serii „Fantastyka–Przygoda” był mój, podobnie jak inne, licznie wtedy w Polsce wydawane pozycje SF.

Drugą cechą odpowiedzialną za fantastożnawcze zainteresowania jest moja chorobliwa wręcz lojalność, która zresztą dużo mnie w dorosłym życiu kosztowała. Z drugiej jednak strony – zaowocowała, bo jest to także lojalność wobec lektur dzieciństwa i młodości. Pomyslałem sobie przed laty, że należy spłacić długi wobec ulubionych utworów i autorów. Pierwszą spłatą był mój szkic z roku 1983 o *Solaris*, który wciąż przedrukowuję w różnych moich zbiorach artykułów, bo uważam, że się nie zestarzał. Potem pisałem o Strugackich w całości, o *Przenicowanym świecie* osobno, o *Rodzinie Wilkołaka* Tołstoja i o innych. Wiem już, że niektórych długów nie spłacę – np. nie napiszę książki o Lemie w Rosji ani o Tolkienie – ale będę się starał zwracać je dalej...

A dlaczego jestem nie tylko fantastożnawcą, ale i prasożnawcą czy językożnawcą (z krytyki literackiej wyleczyłem się w latach dziewięćdziesiątych)? Po prostu trzeba pracować na chleb i robić tzw. karierę naukową. Zresztą obie dyscypliny też są ciekawe – choć może nie tak wciągające jak fantastyka i w ogóle kultura popularna w swoich najlepszych realizacjach.

Ł.K.: *Przez wiele lat fantasy i science fiction znajdowało się w tak zwanym getcie, poza głównym nurtem literackim, z odrębnymi autorytetami, nagrodami, instytucjami i narzędziami analitycznymi – czy dziś ta sytuacja uległa zmianie?*

W.K.: Niestety, nadal w nim tkwią. Ludzie bowiem dzielą się na tych, którzy fantastykę lubią i jej nie lubią, a tych drugich jest więcej. A tak na serio: wiadomo, że rozumienia literackich gatunków uczymy się w szkole podstawowej, np. chyba już w czwartej klasie (nie wiem na pewno, zresztą programy się zmieniają) dowiadujemy się, że bajka zwierzęca (np. Krasickiego) to refleksja o cechach ludzi, a nie historia z życia zwierzątek. I gdyby porównać, ile mamy w programie

szkolnym utworów fantastycznych, a ile realistycznych, to okazałoby się, że tych drugich jest kilka razy więcej. Owszem, już w latach osiemdziesiątych próbowano wprowadzić fantastykę szerzej do szkoły, ale nauczyciele nie umieli jej interpretować i nie wybierali tych książek do analizy. Dlaczego? Bo sami uczeni byli na utworach realistycznych. Obawiam się, że aby się nauczyli – trzeba będzie zmienić studia polonistyczne na bardziej ukierunkowane w stronę nauczania wiedzy o kulturze popularnej. Generalnie więc, żeby nauczyć ludzi odbierać fantastykę, należałoby przezwyciężyć konwencje, które weszły do szkoły bardzo dawno temu.

Z drugiej jednak strony całe rzesze ludzi uczą się fantastyki samodzielnie. Zwłaszcza bestsellery w rodzaju cyklu o Harrym Potterze, gry i filmy odegrały tu olbrzymią rolę. Ale przecież o tym, kto tkwi w getcie, a kto tworzy *mainstream*, nie decydują rzesze, a elity. One zaś były i są świetnie wykształcone – w tradycyjnej szkole, a kulturą popularną bądź gardzą, bądź traktują ją tylko jako narzędzie, np. propagandowe. Prócz tego owe elity, zwłaszcza polskie, bardzo pragnęły i pragną się czymś kosztem dowartościować. No więc całe lata dowartościowywały się kosztem np. fantastów – o ile się nie mylę, do takiego ZLP¹ zaczęto ich przyjmować dopiero w latach siedemdziesiątych. Przeczący tej prawidłowości Lem od zawsze był uważany za członka pisarskiej elity i swoisty wyjątek.

Pewne nadzieje na zmianę pojawiły się po roku 1989, kiedy zaczęto w Polsce poważać twórczość komercyjną. Zwłaszcza w młodym pokoleniu zaistnieli wówczas pisarze łączący talenty realisty i fantasty, np. Orbitowski czy Twardoch. Po drugie nie można zignorować sukcesów na rynku światowym Dukaja czy Sapkowskiego. Sądzę, że w końcu nastąpi pełne równouprawnienie fantastów wobec niefantastów. Ale to jeszcze potrwa. Na razie w środowiskach literackich rządzą ludzie w moim wieku, ale na szczęście już niedługo zaczną następować zmiany. Taka jest biologia.

Warto jeszcze wspomnieć o jednym aspekcie sprawy – fantaści musieliby sami zechcieć wyjść z getta. A w zasadzie dlaczego mieliby

¹ Związek Literatów Polskich.

to robić? Fajnie jest mieć własne wydawnictwa, czasopisma, urządzić konwenty, wprowadzać swoje hierarchie ocen, znaczyć coś we własnym środowisku. Czy to coś złego?

Ł.K.: *Podobnie jak ze środowiskiem literackim było z szeroko rozumianą Akademią – czy dzisiejszy uniwersytet zmienił swą optykę co do fenomenu fantastyki?*

W.K.: Sądzę, że tak. Zdarzyło mi się co prawda spotkać profesora, który nie wiedział, kim są Strugaccy, ale miał ponad osiemdziesiątkę. O popularności badań nad fantastyką świadczy liczba doktoratów i habilitacji jej poświęcona. Gdybym chciał być dokładny, musiałbym przeprowadzić badania i wyliczyć – jak sądzę – kilkadziesiąt tytułów. Na otwarcie przewodu doktorskiego musi się zgodzić rada wydziału (po reformie – rada dyscypliny), habilitację przyznaje się też kolektywnie. Gdyby tematy związane z fantastyką były postrzegane jako gorsze – nawet nie próbowano by pisać z nich prac „na stopień”. Po drugie istnieją w Polsce naukowe środowiska, gdzie takie prace powstają: wrocławskie (kolejność wymieniania nie jest przypadkowa), łódzkie, toruńskie, krakowskie itd. W zasadzie nie ma chyba w Polsce dużego uniwersytetu, gdzie prac o fantastyce (i w ogóle literaturze popularnej) się nie pisze.

Istnieje jednak pewna historia traktowania fantastyki jako materiału naukowego. Poza esejem Irzykowskiego nie są mi znane naukowe (niekoniecznie formalnie rzecz biorąc) prace przedwojenne. Przez pierwsze dziesięć lat po II wojnie światowej panowało przekonanie (mające oparcie w panujących doktrynach filozoficzno-estetycznych), że tylko literatura realistyczna jest warta badań. Aby rzecz objaśnić, musiałbym zapoznać czytelnika z marksistowską refleksją o kulturze, teorią socrealizmu itp. Wtedy też zostało wychowane pierwsze powojenne pokolenie znamienitych literaturoznawców PRL.

Sytuacja zmieniła się dopiero od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (aczkolwiek już w 1959 wyszła znakomita monografia o Stefanie Grabińskim pióra Artura Hutnikiewicza, a w 1963 pracę o SF opublikował Jan Trznadłowski). Rok 1969 przyniósł *Polską*

prozę fantastyczno-naukową Ryszarda Handkego. W 1970 r. Lem wydał *Fantastykę i futurologię*, dzięki której otrzymaliśmy m.in. informację o światowym rozwoju teorii fantastyki. W 1972 książkę o Lemie wydała Ewa Balcerzak, następną – w 1974 Piotr Krywak, który zdaje się robił o Lemie doktorat. Rok 1976 przynosi pracę zbiorową *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość*. W 1980 r. Andrzej Zgorzelski opublikował rozprawę *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, której ustaleń dotyczących rozwoju fantastyki nikt dotąd nie obalił. Tym samym ostatecznie ukształtowały się w polskim literaturoznawstwie dwie szkoły rozumienia literatury fantastycznej, z których jedna szuka jej wewnątrztekstowych wyznaczników (np. brak tzw. immanentnej konsekwencji przedmiotowej, czyli budowa świata przedstawionego, który jest ontologicznie sprzeczny), a druga interesuje się raczej determinantami zewnątrztekstowymi, takimi jak różnice między światem przedstawionym utworu a realną rzeczywistością. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły zasadnicze prace Antoniego Smuszkiewicza (1995) i Henryka Dubowika (1999) o historii polskiej fantastyki.

W sumie w latach 1960–1989 pojawiło się (wyliczam na ogół tych, którzy wydali książki) już liczne grono literaturoznawców często zajmujących się fantastyką. Oprócz wymienionych już – Handkego, Hutnikiewicza, Krywaka czy Zgorzelskiego – tworzyli je Andrzej Stoff, Marek Wydmuch, Stanisław Bereś, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Lekiewicz, Andrzej Niewiadowski, Juliusz K. Palczewski, Justyna Miklaszewska; po roku 1989 dołączyli do nich: Jakub Z. Lichański, Jolanta Tambor, Adam Mazurkiewicz, Anna Gemra, Mariusz M. Leś, Rafał Kochanowicz, Maciej Wróblewski, Leszek Będkowski, Katarzyna Duda, Anna Martuszevska, Krzysztof Uniłowski, Krzysztof M. Maj, Grzegorz Trębicki, Bogdan Trocha, Andrzej Szyjewski, Lech Keller, Tatiana Stepanowska, Piotr Stasiewicz, Tomasz Pindel, Ksenia Olkusz, Szymon Hrebenda, Konrad Dziadkowiak, Artur Nowakowski, Stanisław Krawczyk, Tadeusz Sławek, Anita Has-Tokarz, Andrzej Polak, Ewa Piasecka, Paweł Majewski, Paweł Okołowski, Grzegorz Trębicki, Teresa Dudek, Andrzej Wasilewski, Milena Chomik, Monika Krajewska, Izabela Domaciuk. Maciej Płaza. Zapewne wszystkich

polskich autorów książek naukowych o fantastyce literackiej nie wymieniałem (spenetrowałem po prostu swoją bibliotekę i komputer). Istnieją obecnie w Polsce wyspecjalizowani lemologowie, znawcy licznych innych, polskich i obcych autorów fantastyki (prócz polskiej badana jest zwłaszcza twórczość angielsko- i rosyjskojęzyczna). Uwzględnia się i stan obecny, i historię różnych podgatunków (SF, utopia, fantasy, horror itp.); publikowało się i publikuje monografie klasyków (Verne, Wells, Poe, Bułhakow, Tolkien i in.); bada się język utworów fantastycznych; w polu zainteresowania jest też *fandom* i jego czasopisma. Do tego należy dodać licznych autorów artykułów i przekłady opracowań zagranicznych. Generalnie – w dzisiejszej filologii nie tylko tematu fantastycznego się nie pomija, ale jest on uznawany za atrakcyjny. Wiedza o fantastyce intensywnie się rozwija.

Ł.K.: *Jest Pan między innymi autorem monografii o twórczości braci Strugackich. Co ich proza mówi nam o współczesnym świecie?*

W.K.: Sądzę, że jeśli brać pod uwagę ich twórczość od momentu, kiedy zdobyli się na własny, oryginalny styl – to wciąż mówili nam, mówią i będą mówić o fundamentalnych problemach ludzkich postaw wobec rzeczywistości. Na przykład o tym, że człowiek – sądząc, iż postępuje dobrze – może czynić zło, bo każdy fanatyzm, ale też i zawierzenie „moralnym instynktom” czy zdrowemu rozsądkowi (*Trudno być bogiem, Daleka Tęcza, Hotel „Pod poległym alpinistą”*) może rodzić potwory; że niewolenie umysłu jest złem absolutnym (*Przenicowany świat*); że pogarda jest nim także (*Fale gaszą wiatr*); że lepszy jest heroizm od zgody na zło (*Na miliard lat przed końcem świata*); że ludzka głupota jest groźną, agresywną siłą (*Trudno być bogiem, Drapieżne rzeczy wieku*); że człowiek ponosi klęski i ulega manipulacji, ale wciąż może się sprzeciwiać i podejmować wyzwania (*Miasto skazane, Piknik na skraju drogi*) i że ma prawo osądzać świat według własnego zdania (*Diabeł wśród ludzi* S. Jarosławcewa – Arkadija Strugackiego). Strugackich uważam za „pisarzy przez duże P”. Oczywiście, że uczą nas oni także historii; pokazują, jak się żyło w ZSRR w ich czasach; jaka była specyfika radzieckiego myślenia; jakie były ograniczenia

ludzkiej wyobraźni w ZSRR i Rosji drugiej połowy XX w., i jak fantastyka radziecka powoli uwalniała się z socrealistycznego gorsetu. O tym wszystkim opowiadają też dzieje i książki innych pisarzy, nie tylko Strugackich. Uniwersalne wskazania niosła twórczość nie tylko Strugackich, ale ich przesłania po pierwsze były w literaturze ZSRR bardzo nietypowe, a po drugie – nietypowy był ich nośnik. Tamtejsza fantastyka (zwłaszcza po Bułhakowie) nie była na ogół nośnikiem takich ogólnych prawd i do dzisiaj nieczęsto nim jest.

Ł.K.: *Powszechnie znanym faktem – potwierdzonym już nawet na gruncie literaturoznawczym – jest to, że Jacek Dukaj jest „następcą” Stanisława Lema. Czy według Pana możemy się spodziewać kolejnego „następnego Lema”, jego wersji 3.0?*

W.K.: Na pewno nie. Po pierwsze i przede wszystkim: jeśli by ktoś chciałby „być taki jak Lem”, na pewno takim by się nie stał, bo Lem był zjawiskiem oryginalnym i unikatowym, a naśladować go (podobnie jak kogokolwiek innego), stracilibyśmy własną oryginalność i unikatowość, o ile w ogóle je mamy.

Po drugie, Lema wytworzył specyficzny zbieg okoliczności. PRL przykładał do twórczości literackiej wielką wagę – w socrealistycznym paradygmacie literatura była istotnym czynnikiem wychowawczym, mającym zmieniać świadomość mas, a pisarz był „inżynierem ludzkich dusz”. Kiedy więc Lem opiewał przyszły komunizm, a jednocześnie uczył młodzież zagadnień nauki i techniki (przede wszystkim w *Astronautach*, w mniejszym stopniu w *Obłoku Magellana*), będąc znanym już pisarzem współczesnym (*Czas nieutracony*) – otrzymał wszelką pomoc władz. Tym sposobem stał się Autorytetem, Wielkim Pisarzem, z którym wspomniane władze musiały się liczyć nawet wtedy, gdy przestał już pisać w sposób zgodny z polityką kulturalną PRL, a nawet krytykował stosunki w państwie i filozofię marksistowsko-leninowską. Ostrożna i niezbyt konsekwentna kontestacja w latach siedemdziesiątych i późniejszych przyniosła Lemowi z kolei falę zainteresowania Zachodu. Wtedy (w latach siedemdziesiątych

i osiemdziesiątych) jego sława i pozycja sięgnęły zenitu i później też trwały.

Po trzecie, Lem był nie tylko niezłym pisarzem, ale i futurologiem, filozofem, teoretykiem literatury, myślicielem, który miał odwagę i umiejętności pozwalające sądzić o współczesnym mu rozwoju światowej kultury.

Po czwarte, był też niezwykle człowiekiem. Jego niezwykłość – moim zdaniem – ma w sobie pewną smutną, może nawet tragiczną nutę. Owszem, miał szczęście (wszak ocalał z Holocaustu) i spory życiowy spryt – czego dowodzą początki jego peerelowskiej kariery (istotna była też pozycja zawodowo-towarzyska jego ojca) – ale zastanawiająca jest silna obecność w jego prozie, już od *Człowieka z Marsa*, motywu niezrozumienia. Jego bohaterowie zazwyczaj stykają się z fenomenami zasadniczo ze swej natury niezrozumiałymi. Mówiąc metaforycznie – obserwują świat poprzez zadymione czy zamglone szkło lub w krzywym zwierciadle. To, co uważają za niezrozumiałe, być może wcale takie nie jest, ale wiedza o istocie obserwowanych zjawisk jest dla nich bardzo słabo (o ile w ogóle) dostępna. W *Człowieku z Marsa* niezrozumiałym jest sam Marsjanin, w *Astronautach* – artefakty i fenomeny napotkane na Wenus, w *Śledztwie* – poruszające się trupy, w *Powrocie z gwiazd* astronauta po latach podróży przestali rozumieć ludzką kulturę, na Edenie załoga napotyka ślady niejasnej katastrofy, na Regis III w *Niezwykłym* – płody mechanicznej ewolucji (sprzeczność sama w sobie), na Solaris – inny, planetarny umysł, którego zrozumieć się nie da, a w *Kongresie futurologicznym* ułudą okazuje się sama rzeczywistość. Obawiam się, że mimo sławy, sukcesów pisarskich i życiowego powodzenia Lem wśród ludzi musiał się czuć dość samotny...

No i jakim sposobem miałyby się pojawić w literaturze polskiej ktoś do niego podobny, skoro był szczególnym człowiekiem i żył w szczególnych czasach? Powtórki nie będzie na pewno, a może nawet żadnej analogii...

Ł.K.: *Chciałbym jeszcze zapytać o Pana prywatny „kalejdoskop autorów fantastycznych”.*

W.K.: Miło mi będzie odpowiedzieć na to pytanie, bo sobie niejedną miłą książkę przypomnę. Wymienię następujących pisarzy i ich książki: Arkadij i Boris Strugaccy (zwłaszcza jako autorzy trylogii o Maksymie Kammererze), Isaac Asimov (zwłaszcza *Fundacja*), Michaił Bułhakow (*Mistrz i Małgorzata*), Tolkien (*Władca pierścieni* i *Hobbit*), Stanisław Lem (*Solaris*, *Niezwyciężony*, *Opowieści o pilocie Pirxie*, *Ze wspomnień Ijona Tichego*, *Bajki robotów* i *Cyberiada*), Jules Verne (np. *Tajemnicza wyspa*, *500 milionów hinduskiej władczyni*), H.G. Wells (*Wojna światów* i *Niewidzialny człowiek*), Montague Rhodes James (*Opowieści starego antykwariusza* – zwłaszcza *Hrabia Magnus*), Stefan Grabiński (*Kochanka Szamoty*, *Biały Wyrak*, *Sygnaly*), Aleksy Tołstoj (starszy) – *Rodzina Wilkołaka*, książki o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, trylogia księżycowa Jerzego Żuławskiego.

Na osobne wspomnienie zasługują: *Mgławica Andromedy* Iwana Jefremowa (treść nie była pasjonująca, ale dotąd mam przed oczami śliczną kobiecą twarz z okładki polskiego wydania z 1968 r. w serii „Fantastyka–Przygoda”) i *Melmoth the Wanderer* Charlesa Maturina, którego od trzydziestu lat chcę przeczytać – co jakiś czas zaczynałem, ale nigdy nie zdołałem skończyć, bo coś pilnego mnie zawsze odrywało.

WOJCIECH KAJTOCH – zob. biogram na s. 7.

ŁUKASZ KUCHARCZYK – doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, adiunkt w Katedrze Polskiej Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej Wydziału Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, autor monografii *Granice ciała. Somapoetyka w twórczości Stanisława Lema* (2021) oraz zbioru powiadań *Granty i smoki* (2022).

Powieści będą krótsze.

Z Rafałem Kosikiem, pisarzem science fiction, autorem kultowej serii o Felixie, Necie i Nice, współwłaścicielem wydawnictwa Powergraph o drogach współczesnej fantastyki, strategiach wydawniczych i światach równoległych rozmawia Łukasz Kucharczyk

Łukasz Kucharczyk: *Chciałbym cię zapytać o „gettowość” fantastyki. Wiadomo, jak było kiedyś – gatunek ten był sekowany przez środowisko literatury „głównego nurtu”. Wydaje się, że aktualnie nawet na uczelniach fantastyka jest traktowana inaczej. Jak to z nią naprawdę jest? Czy – biorąc pod uwagę choćby przyznawane nagrody literackie – można powiedzieć, że fantastyka wyszła już z „getta”?*

Rafał Kosik: Nie sądzę, by fantastyka kiedykolwiek była w gettcie, choć oczywiście rozumiem, o co chodzi. Jeśli przejrzymy, co pisali wielcy recenzenci, o czym pisały najważniejsze gazety, rzeczywistość – fantastykę pomijano. Natomiast, gdy spojrzę się na nakłady, to w przypadku fantastyki były one spore. Fantastyka lepiej się sprzedawała niż *mainstream*, pomijając klasyków i wyjątkowe bestsellery. W zasadzie nie dotyczyło to samej fantastyki, tylko literatury gatunkowej w ogóle, traktowanej jako mało ambitna, typowo rozrywkowa, która nie niesie nic ze sobą. Naturalnie, jest w tym sporo racji. Jednak jakaś jej część – poza tym, że jest świetną rozrywką – niesie ze sobą coś więcej, stara się przekazać nam pewne ważne idee, prawdy uniwersalne. Idealne połączenie – tak to powinno wyglądać. Weźmy Radka Raka. Przyznający mu nagrodę Nike nie klasyfikowali najprawdopodobniej jego utworów jako fantastyki. Dopiero sam Rak po otrzymaniu nagrody zaczął promować ten gatunek, podkreślać, że to jednak fantastyka...

Ł.K.: *Jurorzy używali bodaj takich określeń jak klechda, baśń, gawęda...*

R.K.: Tak. No bo wiesz: „fantastyka” to prawie jakbyś „porno” powiedział. W niektórych środowiskach tak to najpewniej brzmi albo przynajmniej brzmiało jeszcze niedawno. Jako Powergraph wydawaliśmy i wydajemy książki na pograniczu fantastyki i *mainstreamu*, żeby zasypywać fosę dookoła tego mitycznego „getta”.

Ł.K.: *Istotnie, Powergraph ma wyjątkową tożsamość wydawniczą. Reprezentuje właśnie połączenie szeroko rozumianej fantastyki – włącznie z science fiction – i literatury pięknej. Nie lubię skądinąd odróżniania literatury pięknej od fantastyki, ale trzymając się ustaleń...*

R.K.: No właśnie, ja bym najchętniej tego nie rozdzielał. Każdy sobie wybiera książkę, jaka mu się spodoba. Wolę proponować ludziom rzeczy do przeczytania bez podawania gatunku. Niestety, czytelnicy chcą znać gatunek i książki trzeba ustawiać na odpowiednich półkach w księgarni. Nawet w księgarniach internetowych zaczyna się wybieranie od określenia gatunku. Nie wiem, czy tak robią wszyscy, ale jakieś określenie ostatecznie trzeba wybrać... Na dwóch półkach ta sama książka stać nie może. Mieliliśmy taki pomysł, by wydawać niektóre książki w dwóch wersjach okładkowych, pod dwoma różnymi ISBN-ami i stawiać osobno. Ale szczerze... nie przeszłoby, to zbyt skomplikowane, zbyt drogie. No i ktoś by się pewnie wkurzył. Chyba wynika to m.in. z przyzwyczajzeń czytelniczych – jeśli ktoś lubi czytać np. kryminały, to może w ogóle nie wychylić nosa poza ten gatunek. Ja czytam głównie fantastykę i literaturę popularnonaukową, dlatego co jakiś czas na odtrutkę biorę książkę z całkowicie innej bajki, żeby zobaczyć coś innego, nie zamykać się. Myślałem, że coś takiego da się zrobić w skali wydawnictwa... Proponować czytelnikowi książki, abstrahując od gatunku, i żebyśmy nie wydawali pod profil czytelnika, tylko po prostu – dobrą literaturę. Częściowo może się udaje.

Ł.K.: *Jak najbardziej. Dobrym przykładem jest Wit Szostak. Zaczynał przecież jako fantasta, a teraz w zasadzie pisze „literaturę piękną” – mimo że jego czytelnicy to chyba przeważnie fani fantastyki.*

R.K.: *Właściwie literatura piękna w jego wydaniu to też fantastyka. Jeśli piszesz historię nawiązującą do Minerwy, to jest to fantastyka. Jego najnowsza powieść *Szczelinami* w treści może nie jest fantastyczna, ale forma fantastyczna jest jak najbardziej. Tylko przypomnę: *Szczelinami* Wita to powieść eksperymentalna o losie poetki, napisana wyłącznie „jej” wierszami. Czytamy sobie wiersze, a potem budujemy z nich jej historię.*

Ł.K.: *Rzeczywiście. Wit Szostak przeszedł od fantastyki do eksperymentów formalnych. „Cudze słowa” to też był przecież eksperyment.*

R.K.: *Jak najbardziej. Wit lubi eksperymentować. Chociaż to *Sto dni bez słońca* stało się jego najbardziej popularną powieścią, a jest w zasadzie satyrą na świat akademicki.*

Ł.K.: *Tak, świetna camp novel.*

R.K.: *On to napisał jako odskocznię. Okazało się, że wielu zachwycił. Trudno przewidzieć reakcje czytelników.*

Ł.K.: *Skoro jest okazja, to chciałbym jeszcze dopytać o Wita Szostaka. Nie wiem, czy to prawda: podobno bardzo nie chce wznawiać swych pierwszych powieści – szczególnie „*Głędźb Ropucha*” – które moim zdaniem były znaczącym i ciekawym eksperymentem, czymś wyrastającym formą poza fantastykę. Prowadzę konwersatorium o literaturze fantastycznej i studentom ciężko tę pozycję zdobyć...*

R.K.: *[śmiech] To wynika chyba z tego, że jest w innym miejscu i może nie chce być kojarzony ze swymi wczesnymi dziełami. Ja również nie chciałbym wznawiać swych pierwszych produkcji... To całkiem zrozumiałe i uzasadnione.*

Ł.K.: *Przechodząc od ogółu do szczegółu, czyli do ciebie. Problematyka naukowa. Czy łatwiej ją ująć w literaturze pisanej – powiedzmy – dla dorosłych, czy np. w „Felixie, Necie i Nice”, gdzie musisz chyba uładzać tę problematykę?*

R.K.: W dzisiejszym świecie nie ma sensu pisać fantastyki jak np. Verne. Nie wiem, czy miał misję edukacyjną, ale gdy się go czyta, tak to wygląda. Wszystko to przy okazji oczywiście, bo przecież pisał powieści przygodowe. Myślę, że dziś nie trzeba już ludziom przedstawiać, jak działa technika. Wychodzę z podobnego założenia, nie chcę nikomu tłumaczyć działania komputera, tym bardziej, że – podejrzewam – nie byłoby to łatwe. Wiemy, jaki jest efekt, ale nie musimy znać mechanizmu. Za to np. w przypadku teorii kwantowej, jeśli chciałbym jej użyć w powieści, to jednak rzeczywiście trzeba wytłumaczyć przynajmniej ogólnie, o co chodzi.

Ł.K.: *Jeśli chodzi o np. teorię światów równoległych, to z pewnością trzeba tę teorię rozjaśniać.*

R.K.: Wytłumaczyłem to, ale bez jakiegoś zagłębiania się w specjalistyczne nauki. Ale tutaj też nie należy przesadzać – to nie książka popularnonaukowa, fizyka jest tylko tłem dla opowiadanej historii.

Ł.K.: *Dopiero dzięki Tobie zacząłem pojmować to od środka. Wcześniej próbowałem czytać książkę popularnonaukową Briana Greena o rzeczywistości kwantowej i – prawdę mówiąc – nic nie zrozumiałem.*

R.K.: Wiesz co? Teraz czytam *Nowy umysł cesarza* Penrose’a. Nie poleciłbym tej literatury komuś, kto chce się dowiedzieć m.in. o kwantowej naturze świadomości. Myślę, że dla zwykłego człowieka, który nie chce się specjalnie w to bawić, nic z tym robić w przyszłości, da się te tezy streścić na jednej kartce formatu A4. Nie ma sensu zbyt szczegółowo tłumaczyć – jak robił to Verne z maszyną parową. Mógł to tłumaczyć na zdrowy rozum, tak aby każdy rozumiał. W przypadku jakiegokolwiek zagadnienia współczesnego... raczej się nie

da. Więc tym bardziej traktuję to pretekstowo. Jeśli już wykorzystuję jakiś motyw naukowy czy fizykę czysto teoretyczną – a w takiej fizyce nie ma przecież żadnego eksperymentu, który by jednoznacznie potwierdzał istnienie wielu światów alternatywnych itp. – robię to szczególnie właśnie w literaturze młodzieżowej, by pokazać, opisać niektóre zagadnienia czy teorie. Dobra baza do tworzenia fajnej opowieści. Jeśli ktoś się tym zainteresuje – wspaniale. Będzie siedzieć, szukać i to zgłębiać.

Ł.K.: *Tak. W końcu gatunek, który tworzysz, nawet gdyby się niektóre rzeczy rozwinęło, wymaga jakiegoś stopnia weryfikacji. Na przykład Pratchett mógł całą teorię zawrzeć w jednym zdaniu: jest wieloświat i kropka.*

R.K.: Gdybyś zapytał zawodowego fizyka, na czym polega teoria wieloświatów, to też by ci wiele więcej nie powiedział. Może coś o dualizmie korpuskularno-falowym światła... Polecam Andrzeja Dragana, on to bardzo dobrze tłumaczy. Na YouTube dostępne są jego wykłady. Jak ktoś chce się bardziej zgłębić, rzeczywiście taki półtoragodzinny wykład może być odpowiedni, bo nie sądzę, żeby ktoś chciał o tym czytać w książce przygodowej. Książka przygodowa to ma być przede wszystkim rozrywka, choć naturalnie nie wyłącznie.

Ł.K.: *To, co ty robisz – czyli wplatanie w atrakcyjną fabułę, dzieanie się, propedeutyki – musi być strasznie trudne. A jednak dla czytelnika jest niezauważalne.*

R.K.: Kwestia podejścia. Dla mnie to nie jest jakaś przykrość, że muszę napisać np. o światach alternatywnych; traktuję założenie o światach alternatywnych jako ciekawy punkt wyjścia do tworzenia fabuły. Więc jeżeli to jest podstawa do tworzenia historii i jest tam przy okazji wytłumaczone, jak to działa – wtedy przenikanie się warstwy fabularnej i naukowej jest naturalne, nie tworzy się wykładu górującego nad fabularną całością.

Ł.K.: *W wielu opracowaniach naszej rodzimej literatury pojawia się teza, że po roku 1989 fantasy w pełni zdominowała science fiction. Zgadzasz się?*

R.K.: Wydaje mi się, że złoty okres *science fiction* wynikał z postępu technologicznego, który najpierw był napędzany II wojną światową, później zimną wojną, wyścigiem do gwiazd... – wszyscy tym żyli. Propaganda opierała się m.in. na licytowaniu się, kto jest lepszy technologicznie. W pewnym momencie to się skończyło. Fantastyka socjologiczna też straciła na znaczeniu, bo – umówmy się – była w znacznej części po to, by omijać cenzurę. Nie tylko oczywiście. Kiedy nie było już takiej potrzeby, odzyskaliśmy wolność, okazało się, że potrzebujemy eskapizmu, niemartwienia się problemami, którymi martwiliśmy się wcześniej. Wojna atomowa przestała zagrażać, podobnie jak stan wojenny. Mogliśmy trochę wyluzować.

Ł.K.: *Zawsze się zastanawiałem, czy pod płaszczykiem fantastyki nie można było o tym wszystkim pisać. Może taka decyzja wynikała po prostu ze ścisłego przygotowania wszystkich naszych czołowych twórców okresu PRL?*

R.K.: Wydaje mi się, że fantasy ma pewne ograniczenia. Wynika to z *quasi-średniowiecznego* świata przedstawionego, jaki dominuje w klasycznych wersjach. Gdy wyjdzie się poza ten świat – taka literatura nie będzie już odbierana jako fantasy. Można oczywiście napisać fantasy, gdzie świat pełen jest technologii. Przykładem są *spaceoperowe Gwiezdne wojny*. Trudno jednak rozważać różne modele społeczne w takim świecie – trzeba z niego wyjść. Ci, którzy fantasy lubią, mogliby poczuć się zawiedzeni. Nie o tym chcieli czytać. Generalnie trudno pisać o problematyce fantastyki socjologicznej, nie pisząc fantastyki socjologicznej.

Ł.K.: *No właśnie – fantastyka socjologiczna. To również często pojawiająca się teza w rozmaitych opracowaniach, że po prostu fantastyka socjologiczna jako gatunek zanikła u nas po '89 – choć oczywiście*

twoja twórczość i paru innych autorów temu przeczy. Jak myślisz: Czy fantastyka socjologiczna zanikła, czy po prostu pole problemowe, po którym się porusza, uległo zmianom?

R.K.: Po pierwsze, ona była nadreprezentowana jako jedyna forma, w której można było o czymś poważnym pisać w czasach cenzury. Naturalnie populacja pisarzy i czytelników tego gatunku w końcu się zmniejszyła. Wydawało się, że po roku 1989 wolno o wszystkim mówić i można pisać, jak się chce. Ostatnie lata pokazują, że tak nie jest, i prawdopodobnie fantastyka socjologiczna w jakiejś postaci powróci. To, że zacząłem pisać dwadzieścia lat temu fantastykę socjologiczną opisującą współczesny świat, nie wynikało z chęci pisania takiej fantastyki. Chciałem po prostu napisać o jakimś problemie, o którym niezbyt można było pisać wprost. Teraz tym bardziej bym nie mógł! Zawsze jak się pojawia cenzura – czy to jest cenzura oficjalna, czy cenzura obyczajowa, niepisana, oddolna – pojawiają się i próby jej omięcia. Na pewno nie będzie już fantastyki jak kiedyś, ale będą się prawdopodobnie pojawiać elementy fantastyki socjologicznej w innych gatunkach.

Ł.K.: *Twoja fantastyka naukowa jest rozbudowaną metaforą naszej rzeczywistości. Przykładowo twoja debiutancka, a niedawno wznowiona, powieść „Mars” – w drugiej części ludzie są zanurzeni w przestrzeni wirtualnej, odrealniają się, nie dostrzegają tego co tu i teraz. Metaforyzacja jest chyba ważnym elementem twoich utworów?*

R.K.: Pisałem *Marsa* dwadzieścia lat temu. Podobnie do futurologów rysujących – powiedzmy w uproszczeniu – proste kreski na przedłużeniu wykresów obrazujących współczesne trendy próbowałem sobie wyobrazić, jak będzie wyglądać świat, co może się wydarzyć. Prognoza była w miarę słuszna. Gdybym pisał *Marsa* teraz – szczególnie ostatnią jego część – wyglądałby podobnie. Nie mamy rozwiązań technologicznych pozwalających się w pełni zanurzyć w rzeczywistości rozszerzonej. Jednak wszyscy z niej korzystają, pozbywając się prywatności, czasu wolnego – rozmywają się. Za tym idzie mniej

zauważalne spostrzeżenie: zanik demokracji, ponieważ ludzie przestają się interesować, kto nimi rządzi. Byle dało się jakoś żyć. Nawet nie mogą weryfikować, kto rządzi, skoro żyją w rzeczywistości rozszerzonej, kreowanej przez – nazwijmy to – siły podsuwające im różne treści. Wniosek jest taki: podsuwane będą treści konkretne, które powodować będą zamierzone zachowania. W efekcie ludzie przestaną odróżniać rzeczywistość od fikcji i nawet nie z powodu braku zainteresowania, ale po prostu nie będą mogli sprawdzić, co jest prawdziwe, a co nie.

Ł.K.: *Polityka czy siła polityczna są chyba istotnymi motywami twojej twórczości. Te właśnie „siły” pojawiają się i w „Marsie”, i w „Verticalu”, czy wreszcie w najnowszym „Różańcu”.*

R.K.: No niestety, tak działa świat, więc trudno to pominąć. Bardzo nie lubię rozmawiania o wszystkim językiem politycznym, ale nie da się tego uniknąć. Wszystko jest zanurzone w polityce.

Ł.K.: *Oczywiście. Nie chodzi tylko o taką prostą politykę, opowiedzenie się za jakimś światopoglądem itp. – tylko o ukazanie mechanizmów rządzących naszym światem.*

R.K.: Jestem zwolennikiem takiego podejścia do świata, w którym żyjemy, rozumienia go jako miejsca dla jednostki – ale jednostki, która wspólnie z innymi tworzy zbiorowy umysł, osobny, niezależny byt. Tak działa psychologia tłumu. Przecież tłum robi często coś innego, niż tego chcą jednostki. To jest oczywiście teoria znana od ponad stu pięćdziesięciu lat. Te mechanizmy zostały dawno opisane, tylko teraz wszystko dzieje się szybciej i na większą skalę, w związku z wymianą informacji, z tym, że ludzie dzięki mediom społecznościowym tworzą większe grupy... Ogólnie – dzięki jakiegokolwiek łączności. Nawet łączność telefoniczna wystarcza do skrzyknięcia wielu osób, rozpowszechnienia idei czy informacji. Wydaje mi się więc, że jakkolwiek byśmy mądrze kombinowali, wielki organizm, który nad nami ciąży, podejmie decyzje za nas.

Ł.K.: *Czy można nazwać twoją wyobraźnię geometryczną albo ścisłą?*

R.K.: Mam wyobraźnię przestrzenną. Jak opisuję jakąś lokację, mieszkanie czy kawałek miasta, to mógłbym sobie wyrysować, co gdzie jest. Widzę to. Do tej pory pamiętam, jak wyglądały przestrzenie z *Marsa*. Nie muszę rysować schematu, by go widzieć. Inaczej jest za to z innymi obszarami, np. z muzyką. Nie wiem, czy to odpowiedź na twoje pytanie... Myślę filmowo. Kiedy piszę powieść, to sobie wyobrażam scenę filmową i ją opisuję.

Ł.K.: *Co do filmowości – przypominam sobie jeden artykuł czy felieton Jacka Dukaja, w którym strasznie narzekał na niechęć polskich twórców do fundamentu literatury, czyli opowieści. Mianowicie pisał, iż u Anglosasów to, że literatura jest po prostu ciekawą opowieścią, jest normalne. U nas natomiast pogląd ten się rozwarstwił: albo mamy eksperyment formalny, albo utwór z fabułą, który nie jest już uznawany za literaturę wysoką. Ty zaś jako pisarz łączysz różne gatunki. Bardzo szeroką problematykę wpisujesz w atrakcyjne fabuły, kryminały, thrillery czy horrory. To samo wydawany przez Powergraph Radek Rak – miesza gatunki, nie zapominając o istocie literatury, czyli właśnie o opowieści.*

R.K.: W część naszego pozafantastycznego środowiska literackiego za mocno wszedł postmodernizm. Oni uznają powieść fabularną – jak sądzę – za przeżytek XIX w. Po co fabuła? Po co bohater i jego ciekawe przygody, przeżycia? Można przecież – na przykład – przekazać wszystko w monologu wewnętrznym albo poprzez felieton. Przekażmy *clou* historii, ale bez tej całej fabularnej otoczki. Po co? Jak ktoś chce, niech czyta oczywiście afabularną literaturę. Ja wierzę w fabułę.

Ł.K.: *Ja również.*

R.K.: Niech każdy znajdzie, co lubi. Bez wzajemnego wyzywania się, kto jest gorszy, kto lepszy.

Ł.K.: *Chciałem cię jeszcze zapytać jako jednego z naczelných reprezentantów sceny fantastycznej: jak przewidujesz rozwój science fiction w Polsce? Jakie problemy będą poruszane? Czy zapowiada się powrót jakiś podgatunków?*

R.K.: Trudno powiedzieć. Do fantastyki pewnie wejdzie trochę post-modernizmu, o którym przed chwilą mówiłem. Pojawią się utwory, w których fabuła jest z gruntu nieistotna, pretekstowa. Gdybyś mnie zapytał na początku 2020 r., pewnie powiedziałbym, że post-apo popandemiczne – ale wiemy już, że to nie nastąpiło. Teraz może post-apo wojenne... ale jest przecież *Metro 2033* i inne tytuły. Wydaje mi się, że proces pisania literatury – abstrahując od krótkich form, które raczej szybko przemijają – jest na tyle długi, że trudno napisać ważną powieść dotyczącą bieżących wydarzeń. Nasza literatura będzie raczej pisana swoim rytmem, z drobnym opóźnieniem względem trendów w powieści anglosaskiej, chyba że wymyślimy coś całkowicie własnego. Naszą specjalnością jest fantastyka socjologiczna, która albo nie występowała na rynku anglosaskim, albo w znikomych ilościach – bo nie było tam przecież cenzury. Jak na ironię, teraz mamy odwrotną sytuację – większa wolność twórcza panuje w Polsce. Myślę, że tak czy inaczej będziemy podążać za trendami, które będą się pojawiać na rynku anglosaskim.

Ł.K.: *Michał Cetnarowski wspominał o czymś, co się dopiero zaczyna pojawiać, np. w pisarstwie Magdaleny Świerczek-Gryboś – o patchworku science fiction, czyli o SF wymieszanym z weird fiction, horrorem itp.*

R.K.: Wydaje mi się, że to mody. Była między innymi moda na romans wampiryczny..., różne mieszanki były. Przypomnijmy sobie choćby *Przedksiężycowych* Anny Kańtoch, gdzie trudno jednoznacznie określić przynależność gatunkową. Ja sam też mieszam gatunki. To będzie naturalnie przychodziło – coś będzie bardziej, coś mniej popularne, potem zamiana. Łatwo zauważalny jest spadek popularności wielkich opowieści epickich. Ze względu na świat, w jakim

żyjemy, ludzie nawykli do krótkich treści. Nawet jak ktoś mówi, że nie żyje od *tweeta* do *tweeta*, miałby pewnie problem z przeczytaniem opisu przyrody na trzy strony...

Ł.K.: *Tak zwana – mówiąc wspomnianym już Dukajem – literatura ceglowa.*

R.K.: Tak. Główny trend będzie taki: powieści będą krótsze. Po prostu.

Ł.K.: *Na koniec bardzo sztampowe pytanie: Jakie są twoje najbliższe plany pisarskie i co planuje Powergraph?*

R.K.: Kończę pisać 16 tom *Felixa*. Nie wiem, czy jest jakiś wielki, mam nadzieję wydać go niedługo, bo już prawie skończyłem. Ostatni rozdział. Okładka jest. Do świąt chciałbym skończyć. To pierwszy plan. Zamierzam kontynuować *Amelię i Kubę*. W przyszłym roku wydana zostanie też moja dorosła powieść. Już skończona. Tylko... to jest *top secret*, nie mogę powiedzieć. Absolutnie nie. Na pewno jest dorosła i ci, którzy lubią dorosłą fantastykę, chyba nie będą zawiedzeni. Jak skończę *Felixa* oraz *Amelię i Kubę* (w sumie już przygotowane), to usiądę do kolejnej dorosłej fantastyki. Mam parę pomysłów, ale trzeba będzie poczekać, co z tego wyniknie.

Ł.K.: *No i jeszcze poproszę o plany wydawnictwa.*

R.K.: Na Pyrkonie Robert Wegner ogłosił entuzjastycznie, że skończy niedługo kolejny tom *Opowieści z meekhańskiego pogranicza*. Wszyscy się ucieszyli, tylko... on nie powiedział, że skończył pisać! Pracuje teraz z redaktorem, więc do premiery jeszcze chwila. Zwykle czytam półprodukty w wydawnictwie, ale akurat tego jeszcze nie czytałem. Z tego, co mówią pierwsi recenzenci, zbliżający się tom – tak jak każdy – będzie lepszy od poprzedniego. Jest na co czekać. Radek Rak pisze kolejne tomy *Agli*, która jest rozpisana na trylogię. W przyszłym roku wyjdą dwie powieści SF, można powiedzieć – klasyczne,

może nawet w Lemowskim rozumieniu SF. Ostatnio premierę miała powieść *To przez ten wiatr* Kuby Nowaka. To western. Przy okazji promocji rozmawialiśmy o tym, dlaczego nie używamy słowa western: ponieważ *mainstream* uważa go za literaturę gatunkową i to oczywiście sprowadziłoby na błędne tory cały przekaz. Akcja powieści rozgrywa się na Dzikim Zachodzie, bohaterami są Henryk Sienkiewicz i Helena Modrzejewska, historia jest częściowo oparta na faktach. To nie jest fantastyka w ogóle, aczkolwiek jest tam pewna historia alternatywna. Kuba Nowak znany jest ze znakomitych opowiadań fantastyczno-naukowych i z tego, że niezwykle wolno pisze. Teraz przyspieszył. To jest też przykład tego, o czym mówiliśmy wcześniej, że ja głównie czytam fantastykę, czasem coś innego, by mieć otwarty umysł na inne gatunki. *To przez ten wiatr* bardzo mi się spodobało. Przypomina amerykańskie powieści z czasów powstawania Stanów Zjednoczonych, dziejące się pod koniec XIX w., ale z takim współczesnym pazurem. Gdyby to nie był Kuba Nowak, tylko jakiś autor amerykański, który akurat wydałby się u nas, trudno byłoby zauważyć różnicę. Na pewno warto przeczytać.

Ł.K.: *A propos historii alternatywnej. Istnieją sądy wśród znawców, że to właśnie historie alternatywne przejęły rolę fantastyki socjologicznej po 1989. Co powiesz na ten temat?*

R.K.: Seria *Zwrotnice czasu* na tym się opierała – co by było gdyby? Światy alternatywne to jest historia alternatywna, samograj. Doskonała podstawa fabularna do pisania historii, tylko w tym tkwi zarazem pułapka. Zmieniamy coś tam i zobaczymy, co się stanie. Powinno się jeszcze dodać wiarygodności. Jak usuwamy Hitlera z historii – bo jako dziecko, no nie wiem, wpadł pod pociąg, cokolwiek – to co się zmienia? No właśnie, najprawdopodobniej niewiele.

Ł.K.: *Wymyślamy wehikuł czasu i zdobywamy plany budowy bomby atomowej...*

R.K.: Gdybyśmy mieli wehikuł czasu, nie potrzebowalibyśmy już planów bomby atomowej, ale nieważne... [śmiej] W przypadku wehikułu czasowego – było już wiele filmów, w których ktoś cofa się w czasie i zabija Hitlera. No i moim zdaniem zmiana przebiegu historii byłaby nieznaczna. Przecież do II wojny światowej nie doszło, bo Hitlerowi odpaliło. To był wynik bardzo wielu czynników.

Ł.K.: *U Asimova pojawił się motyw gumowej historii. Nawet jeśli zmieniamy historię, to ona i tak wróci na pierwotne tory.*

R.K.: Można się zastanawiać, czy ulewa nie zmieniłaby przebiegu jakiejś bitwy w średniowieczu, na przykład. Nie wiem, czy chodzi tu aż o „gumowość” historii... Wierzę w teorię wielkiego organizmu, stworzonego przez umysły wszystkich ludzi. Śmierć jednego neuronu wiele nie zmienia. Może gdyby znaleźć się w jakimś kluczowym momencie, pchnięcie dźwigni w tę albo w tamtą stronę coś znaczącego by zmieniło. Ale nie, nie sądzę, by zmieniłoby to jakoś dramatycznie historię. Nie ma zresztą jak sprawdzić – może tak jest lepiej.

RAFAŁ KOSIK— pisarz *science fiction*, współwłaściciel wydawnictwa Powergraph, studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej. Laureat wielu nagród (m.in. Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego oraz Nagrody im. Janusza A. Zajdla za powieści *Kameleon* i *Różaniec*). W jego twórczości przenikają się fantastyka naukowa i horror. Tworzy zarówno dla dorosłych jak i dla młodzieży. Na podstawie drugiej części przygód Felixa, Neta i Niki nakręcono film, którego premiera odbyła się w 2012 r.

ŁUKASZ KUCHARCZYK – zob. biogram na s. 185.

Galand z Reigny, *Książeczka przysłów (Libellus proverbiorum)* 8o

Żyjący w XII w. Galand z Reigny, mnich pustelnik, a następnie cysters jest m.in. autorem *Petit livre de proverbes* (łac. *Libellus proverbiorum*), czyli *Książeczki przysłów* dedykowanej Bernadowi z Clairvaux. Powstała ona najprawdopodobniej w latach czterdziestych XII w. i jest zbiorem 168 krótkich maksym poruszających różne zagadnienia z objaśnieniami dotyczącymi wiary chrześcijańskiej. Galand dzięki umiejętnemu korzystaniu z licznych alegorii, krótkich przykładów i napisanych dość prostym językiem łacińskim komentarzom do nich nadał tym tekstom różnorodność, zarówno przyjemną, jak i duchowo budującą ich słuchacza i czytelnika.

Poniższe tłumaczenie fragmentu *Książeczki przysłów* opiera się na tekście łacińskim wydanym w serii *Sources chrétiennes* (skrót: SC) przez wydawnictwo Cerf w Paryżu w 1998 r. (*Petit livre de proverbes* – SC 436).

Galand z Reginy, *Książeczka przysłów* 8o

Wieść niesie, że była kiedyś jakaś czarownica¹, która, podstępnie przyjąwszy do swego domu gości, pojąc [ich] jakimiś słodkimi napojami, zmieniała w postaci różnych dzikich zwierząt². Zatem mówię wam, i w naszych czasach powstała o wiele gorsza jakaś druga, która nie tylko niektórych z ludzi, tak jak tamta poprzednia, lecz także niemal cały ród ludzki codziennie przemienia w różne potwory, do tego stopnia, że, jeśli byś dzisiaj przeszedł się przez zamki, wioski i miasta,

¹ Łac. *maga*.

² Nawiązanie do Kirke (por. Homer *Odyseja* X 210–243).

z trudem znajdziesz tam jednego człowieka, gdyż tylko dzikie zwierzęta juczne i bydło zajmują wszystkie domy i ulice³.

To obecne życie cielesne jakby jakaś czarownica przemienia w różnorakie dzikie zwierzęta, odbierając rozum wszystkim u niej odpoczywającym niegodziwie słodkimi napojami grzechów. Ten bowiem, kto niczego innego w życiu nie szuka jak tylko doczesnego życia, jest dzikim zwierzęciem. Ten, kto oddaje się napełnianiu żołądka i tuczeniu członków [ciała], jest wieprzem. Zajmujący się podstępami i zasadzkami jest lisem. Znany z grzechu lenistwa i głupoty jest osłem. Czyhający na życie niewinnych jest wilkiem. Napadający na każdego bez przyczyny hałaśliwym i gwałtownym uderzeniem jest psem. Nigdy niezrzucający z pleców umysłu ciężaru cielesnej troski jest wielbłądem. Wystawiający rogi nieposłuszeństwa i buntu jest bykiem. Przeciwwstawiający się temu, kto upomina, cierniami złej odpowiedzi jest jeżem. Czujący zaciętą nienawiść względem człowieka jest wężem. Przymilający się [komuś] w [jego] obecności, lecz za plecami [nim] gardzący jest skorpionem. Patrzący na każdego zazdrosnym, złośliwym i zawistnym spojrzeniem jest bazyliiszkiem. Spędzający dzień na gadulstwie i wrzaskliwych kłótniach jest żabą. Tak trzeba rozumieć i pozostałe [przykłady].

Dominika Budzanowska-Weglenda (wstęp i tłumaczenie)

Dr hab. DOMINIKA BUDZANOWSKA-WEGLENDA, prof. ucz. – kierownik Zakładu Retoryki w Katedrze Literatury Staropolskiej i Oświeceniowej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Zainteresowania naukowe: filozofia stoików, epikurejczyków, Plutarcha z Cheronei, bajka Ezopowa, millenaryzm, donatyzm, ikonoklazm, metody egzegezy patrystycznej.

³ Lub: place (łac. *plateas*).

Piękna i bestia, nimfa i adorator-oprawca – czyli piękna powieść o bestialstwie. O *Lolicie* Vladimira Nabokova

Powieść Vladimira Nabokova już od przeszło półwiecza wywołuje kontrowersje, skrajne opinie i silne emocje zarówno wśród badaczy i krytyków literatury, jak i czytelników na całym świecie. Tytułowa *Lolita* trwale zapisała się w kulturze, języku, nauce – zwłaszcza psychologii i psychiatrii – a także w powszechnej świadomości i obyczajowości ludzi XX i XXI w., od kilkudziesięciu lat żyjąc swym własnym, wyrazistym życiem również poza kartami dzieła swojego twórcy. Zasięg wpływów fikcyjnej nimfетки daleko wykracza poza literackie interpretacje, dając początek wielopokoleniowej dyskusji na temat moralności, etyki, prawa, socjologii, biologii, fizjologii oraz psychiki dorosłych i dzieci. *Lolita* Nabokova to także przedmiot nierozstrzygalnych sporów na temat wolności, praw oraz odpowiedzialności pisarza. Powieść zmusza do refleksji, czym jest i czym powinna być sztuka, co wolno artyście, czy artystyczna twórczość powinna podlegać cenzurze i czy osoba twórcy ponosi odpowiedzialność za czyny swoich bohaterów. W niniejszej pracy opowiem o dziele Nabokova zarówno z punktu widzenia polonistki i miłośniczki literatury, jak i kobiety oraz matki – bowiem w przypadku dzieła tak niejednoznacznego, kontrowersyjnego, szokującego i absolutnie wybitnego zarazem nie sposób dokonać recenzji wyłącznie rzeczowej, ściśle naukowej, odsączonej z emocji, jakie towarzyszą lekturze *Lolity*.

Zanim powieść okrzyknięta została arcydziełem literatury światowej, przez wiele lat żadne amerykańskie wydawnictwo nie chciało jej wydać, a sam pisarz bliski był spalenia maszynopisu. Historia szokującego, patologicznego związku dojrzałego mężczyzny z dwunastolatką zdawała się niczym więcej jak tylko tanią, obrzydliwą pornografią, a jej autor natychmiast ściągnął na siebie niebezpieczne podejrzania.

Akcja *Lolity* rozgrywa się w latach pięćdziesiątych XX w. w Stanach Zjednoczonych, a jej głównym bohaterem i narratorem zarazem jest czterdziestokilkuletni mężczyzna – Europejczyk, wykształcony humanista, filolog, nauczyciel. Nie trzeba być znawcą biografii Nabokova, by już na pierwszy rzut oka zauważyć, że jest ona pod wieloma względami uderzająco podobna do biografii powieściowego Humberta Humberta, co oczywiście wywołało nawałnicę dwuznacznych aluzji i zarzutów pod adresem pisarza, gdy jego kontrowersyjne dzieło w końcu ukazało się drukiem.

Nabokov urodził się w roku 1899 w Sankt Petersburgu, w kosmopolitycznej rodzinie arystokratycznej, która po rewolucji wyemigrowała z Rosji. Młodość spędził w Europie Zachodniej – studiował romanistykę i slawistykę w Cambridge, później mieszkał w Berlinie i Paryżu. W 1940 r. wraz z żoną i synem wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracował między innymi w muzeum oraz jako wykładowca literatury na uczelni. Nie tylko życiorys, ale także zainteresowania i pasje Nabokova były wodą na młyn dla jego krytyków-oskarżycieli. Nabokov był z wykształcenia filologiem, ale studiował krótko także zoologię, przez całe życie pasjonując się lepidopterologią, czego owocem były liczne artykuły w czasopismach specjalistycznych oraz praca w harwardzkim muzeum. W swoim komentarzu do *Lolity* z listopada 1956 r.¹ wspomina, że każdego lata jeździ z żoną łowić motyle, a okazy przekazuje potem rozmaitym ośrodkom naukowym. Obrazy motyli i odniesienia do lepidopterologii, czyli nauki o motylach i ćmach, pojawiają się w powieści wielokrotnie, w najróżniejszych znaczeniach i formach – również jako źródło nazw miejscowości i hoteli oraz imion i nazwisk. Przede wszystkim jednak właśnie z nauki o motylach zaczerpnięte są epitety, jakimi autor opisuje nimfetki: wątłe, kruche, giętkie, jedwabiste, czarodziejskie, baśniowe, jak motyle nieuchwytnie, kolorowe, piękne, i jak one podlegające metamorfozie – z obiecującej, tajemniczej larwy (tu: nimfy) w dojrzałego owada (tu: kobiety). Powieść zawiera bardzo wiele entomologicznych aluzji,

¹ Zob. *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita”*, w: V. Nabokov, *Lolita*, tłum. M. Kłobukowski, Kraków, b.d.w., s. 311.

co skłaniało wydawców i krytyków do łączenia Humberta Humberta z osobą pisarza. Również stale pojawiający się w *Lolice* motyw gier (np. tenis, słowne zagadki Quilty'ego, gry karciane, szachy) prowokował podejrzenia, jakoby za postacią głównego bohatera krył się sam Nabokov – uwielbiający szachy i hobbystycznie układający szachowe zagadki.

Wspominam o tym, ponieważ artystyczna brawura pisarza jest – moim zdaniem – jedną z najważniejszych kwestii w interpretacji *Lolity*. Powieść jest dla mnie aktem wielkiej odwagi Nabokowa, który zaryzykował najboleśniej, wstydlive i mogące bardzo zaszkodzić jego reputacji „babranie się w autorze”² – jak nazwał to Witkacy w swojej przedmowie do *Nienasyenia*. *Lolita* jest dowodem głębokiej determinacji artysty, który przez wiele lat konsekwentnie walczył o dopuszczenie swojego dzieła do głosu – mimo że jego treść miała szokować i oburzać opinię publiczną – o prawo do wolności słowa jako wartości najwyższej i o przyznanie pierwszeństwa w sztuce estetyce, która powinna być nadrzędna wobec treści. Długi i skomplikowany proces publikacji *Lolity* i uznania jej wreszcie – po wielu perypetiach i dyskusjach – za arcydzieło literatury XX w. to prawdziwa bitwa, jaką Vladimir Nabokov stoczył w imię wolności artystycznej wypowiedzi i wyznaczenia granicy między tym, co nierozzerwalnie osobiste – własnym życiem, z którego z oczywistych względów pisarz czerpie w swojej pracy twórczej (tu: np. pochodzenie, wiek i wykształcenie Humberta, motyle, gry) – a tym, co jest artystyczną kreacją, wytworem estetycznym, nowym i poniekąd niezależnym od swego stwórcy bytem.

Gdy wreszcie w roku 1955 specjalizująca się w literaturze brukowej francuska oficyna Olympia Press wydała *Lolite* i ta bulwersująca, a przez to intrygująca powieść niemal natychmiast różnymi szczelinami wlała się na kontynent amerykański, zyskując ogromne rzesze czytelników, i gdy nie udało się krytykom sprowadzić jej do poziomu najpodlejszej, bezwartościowej pornografii, zaczęto do-rabiać temu nieokiełznanemu, niewygodnemu, niepoprawnemu

² S.I. Witkiewicz, *Przedmowa*, w: tegoż, *Nienasyenie*, Warszawa 1982, s. 8.

powieściotworowi jakieś wyższe i oczywiście nieuzasadnione ideologie, upatrując w niej metafory uwiedzenia młodej Ameryki przez starą Europę albo uwiedzenia starej Europy przez młodą Amerykę. Tymczasem sam Nabokov w komentarzu do swojego dzieła zapewnia, że za *Lolita* „nie wlecze się żaden morał. – i dodaje – Utwór prozatorski istnieje dla mnie tylko o tyle, o ile daje mi coś, co bez ogródka nazwę rozkoszą estetyczną, czyli poczucie, że zdołałem jakoś, którądyś nawiązać łączność z odmiennymi stanami bytu, w których sztuka (ciekawość, czułość, dobroć, ekstaza) stanowi normę”³. Myślę, że stwierdzenie to powinno być podstawą oceny i interpretacji powieści, w której ani trochę nie chodzi o morał, o naukę, o żadne przesłanie. Przecież od pierwszych słów utworu jasne jest, jakiej ocenie moralnej podlega opowiedziana patologia. Pedofilia to zawsze i nieodwołalnie zło, przestępstwo, choroba, dewiacja i potworna krzywda. Pisanie powieści, która miałaby przekonać czytelnika, że tak właśnie jest, byłoby jak pisanie o nocy, żeby przekonać kogoś, że jest ciemna, albo o wodzie – z morałem, że jest mokra. To, że powieść przedstawia pedofilię jako zjawisko bezdyskusyjnie złe i na wskroś niemoralne, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Humbert Humbert jest przecież nie tylko pedofilem, ale także mordercą, który w dodatku – pomimo odrobiny sympatii, jaką może budzić w czytelniku na przestrzeni całej opowieści – nie jest ani trochę lepszy od innego pedofila, takiego samego jak on zwyrodnialec, tylko pozbawionego romantycznej aury, dramaturgii i psychologicznej głębi. W opisie walki Humberta z Quilty’em znajdujemy przewrotne pomieszenie osób i liczb: „[...] kiedy po mnie się turlał. Potem ja po nim się turlałem. Turlaliśmy się po mnie. Oni turlali się po nim. Turlaliśmy się po nas”⁴ – co w sposób nie pozostawiający wątpliwości, dobitnie podkreśla, że pedofil pedofilowi jest równy, że ohydny, odpychający Quilty jest sobowtórem Humberta i nic – żadna głębia i powab jego wewnętrznych przeżyć, poetyckich opisów, wzniosłych myśli i wykwintnych usprawiedliwień – faktu tego nie zmienia. Dlatego

³ Vladimir Nabokov o książce pod tytułem..., s. 313.

⁴ V. Nabokov, *Lolita*, s. 297.

nie ma powodu wkładać w usta Nabokova wymuszonego morału o tym, jakoby stara Europa deprawowała młodą Amerykę. Wystarczy przyjąć po prostu – zgodnie z intencją pisarza – że *Lolita* jest opowieścią o pewnym istniejącym w świecie – niezależnie od oburzenia i niezgody, jakie powszechnie budzi – zjawisku i że celem dzieła nie jest ocena tego zjawiska, która jest zupełnie oczywista i nie wymaga żadnych wyjaśnień czy argumentów, lecz opowieść sama w sobie napisana z jej najwyższym literackim kunsztem. Wydaje mi się, że na tym właśnie polegają wspomniane we wstępie – odpowiedzialność pisarza i granice artystycznej wolności. Dopóki zło pozostaje złem, dopóty można o nim pięknie opowiadać.

Lolita to pomnik wystawiony słowu. To dowód wszechpotężnej mocy słów, które każdą treść, każdy temat – nawet największe bestialstwo i zboczenie – potrafią uczynić sztuką. Powieść Nabokova to prawdziwa uczta dla zmysłów. Jej stronice uginają się pod najbardziej wyszukаныmi, wykwintnymi delikatesami słownymi, najwytworniejszymi specjałami języka, najbardziej zaskakującymi mieszankami brzmień oraz znaczeń dosłownych i metaforycznych – szokująco pikantnych, erotycznie soczystych, lepkich od słodyczy, kwaśnych, gorzkich, cierpkich, zaskakująco lekkostrawnych pomimo ciężaru treści, wprawiających literackiego smakosza w artystyczną ekstazę. Arcymistrzostwo literackiego kunsztu, uroda języka i estetyczne walory powieści łagodzą wszelką niestrawność, jaką z oczywistych względów odczuwa czytelnik na poziomie samej treści. Jeśli takie czytelnicze przeżycie pragnął swym literackim przedsięwzięciem osiągnąć Nabokov, to zdecydowanie cel ten uświęca użyty środek, jakim jest kontrowersyjny temat utworu.

Koniecznien trzeba w tym miejscu nadmienić, że tematem *Lolity* jest nie tylko pedofilia – najbardziej rażąca i niewątpliwie wysuwająca się na pierwszy plan. Powieść Nabokova to także przejmująca rozprawa na temat ludzkiej samotności, desperackiego samookaleczania się w więzieniu własnego umysłu i bezsilności wobec zrządzzeń losu, które ten umysł determinują. Humbert Humbert – zanim stał się dorosłym pedofilem – najpierw został sierotą, którego matka „zginęła w jakimś kuriozalnym wypadku (piknik, piorun)”, kiedy

miał trzy lata, i „prócz wygrzanego zakamarka w najbardziej mrocznej przeszłości nic z niej nie ocalało w dziuplach i kotlinach (jego) pamięci”⁵. Jego owdowiały ojciec prowadził na oczach syna życie hulaszcze i rozwiązłe, nie szanując kobiet, a być może nawet – jak można wnioskować ze słów: „[...] niestety, latem tego samego roku zwiedzał Włochy w towarzystwie madame de R. i jej córki, a ja nie miałem komu się poskarżyć, kogo się poradzić”⁶ – także wykazywał pedofilskie skłonności. Życiorys Humberta Humberta, geneza jego dewiacji oraz wzmiankowana przez narratora wieloletnia historia bezsilności psychiatrii bądź nieudolności specjalistów w tej dziedzinie mogłyby być przedmiotem osobnej, obszernej, wieloaspektowej pracy, ale już na pierwszy rzut oka dostrzec można bolesną, głuchą samotność, w jakiej musiał dorastać i jaką w niewłaściwy, desperacki, okaleczony, zdeformowany sposób próbował zapełnić w dorosłym, spaczonym życiu. Dolores Haze z kolei to dwunastoletnia córka niespełnionej, samotnej kobiety – zajętej przede wszystkim sobą i układaniem swojego nieudanego życia, a nie dorastającym, kłopotliwym dzieckiem. Czytelnik poznaje Dolores rozpaczliwie domagającą się należytej dziecku uwagi, a jeszcze bardziej czułości i ciepła. Nie otrzymawszy tego od głuchej na jej wołanie rodzicielki, dziewczynka przeistacza się z nieważnej, pałętającej się zniecierpliwionej matce pod nogami Lo w konkurującą z nią, obdarzoną siłą i władzą Lolitę. Również w tym przypadku dramat człowieka i jego choroba rodzą się z samotności.

Lolita to swoista powieść drogi, w której podróżą jest przede wszystkim ucieczka bohaterów przed samymi sobą. Tułaczka bez celu wydaje im się sposobem na ucieczkę z niewoli własnych umysłów i od bolesnej prawdy o sobie, *antidotum* na siebie samych – swoje choroby i niezaspokojone potrzeby. Podróż jest mistyfikacją, grą, która pozwala obojgu bohaterom żyć życiem nieprawdziwym, pozornym, udawanym, takim, które być może mniej boli, mniej przeraża, wydaje się mniej ostatecznym. Uparcie utrzymywana tymczasowość

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ Tamże, s. 11.

łagodzi, fałszuje, rozmywa beznadziejność ich położenia. Desperacka podróż Lolity i jej samozwańczego ojczyzna to samowygnanie dwojga nieszczęśliwych, tragicznych, potwornie pogubionych w meandrach własnego umysłu ludzi, których bezdomność nie polega bynajmniej na braku stałego adresu i kawałka własnej podłogi, lecz braku psychicznego i emocjonalnego zakotwiczenia w rodzinnej, bezpiecznej, normalnej stabilizacji; na egzystowaniu w nieustannym kłamstwie, odgrywaniu złych ról w złej fabule... Dlatego – paradoksalnie – zabójstwo Quilty’ego i zamknięcie w więzieniu wydaje się Humbertowi Humbertowi uzyskaniem wolności, której nie doświadczył nigdy dotąd. Spisując swoje zeznania – książkę o Lolicie – uwalnia się z pęt kłamstwa, w którym żył od zawsze. Jest więźniem, ale po raz pierwszy nie emocjonalnym, umysłowym, duchowym banitą, który sam siebie na tę długoletnią banicję skazywał.

Lolita to także powieść o rozpaczliwej niezgodzie na upływ czasu. Tytułowa nimfetka jest analogią do poczwarki przeobrażającej się w motyla, a Humbert wyrazicielem przemożnej chęci pokaleczonych, pogubionych dorosłych, aby za wszelką cenę zatrzymać w czasie nieubłagane przemijanie – urody, kondycji fizycznej, zdrowia. Między innymi z tej niezgody na upływ czasu rodzi się właśnie w dojrzałych osobach potrzeba wiązania się z dużo młodszymi partnerami/partnerkami, kreowania się dojrzałych kobiet na młode dziewczyny albo uzależnienie od poprawiania urody, operacji plastycznych itp. W skrajnych przypadkach budzą się w ludziach skłonności pedofilskie.

Czytając *Lolite* jako akt czystej sztuki pisarskiej, doceniam jej niepodważalną wartość estetyczną, głębię psychologicznych portretów, opatrzonych niezwykle plastycznym opisem postaci oraz miejsc i krajobrazów, które – podniesione do rangi ważnych rekwizytów – stanowią wyraziste tło dla wstrząsających zdarzeń. Lektura tej powieści to literacka przygoda, fascynująca i zadziwiająco piękna – zważywszy jej temat – podróż śladami artystycznej koncepcji obdarzonego wielkim talentem pisarza. Z polonistyczną pasją z pamięci recytuję pierwsze słowa utworu, które są zapowiedzią dalszej ucztę dla zmysłów: „Lolito, światłości mojego życia, ogniu moich lędźwi. Grzechu mój, moja duszo. Lo-li-to: koniuszek języka robi trzy kroki

po podniebieniu, przy trzecim stuka w zęby. Lo. Li. To. Na imię miała Lo, po prostu Lo, z samego rana, i metr czterdzieści siedem w jednej skarpetce. W spodniach była Lolą. W szkole – Dolly. W rubrykach – Dolores. Lecz w moich ramionach zawsze była Lolita⁷.

Recenzję tę piszę podczas rozszalałej medialnej burzy i wrzawy na temat pedofilii, wywołanej poruszającym filmem braci Sekielskich pt. *Nie mów nikomu*. Piętro wyżej, w pokoiku o lawendowych ścianach, do którego nie dochodzi dźwięk uderzanych klawiszy mojego komputera, na wąskim tapczaniku wyścielanym spokojnymi, kolorowymi snami śpi moja trzynastoletnia córka – dziewczynka z menstruacją, młoda kobieta tuląca przez sen pluszowego pieska. I te same słowa, które cytuję, zachwycając się ich kunsztem, wywołują we mnie – kobiecie będącej matką – odrazę i palącą niezgodę. Czy w zacytowanym fragmencie powieści nie pobrzmiwa nuta oskarżenia pod adresem dziewczynki? *Lolita* to porażający swą szczerością pamiętnik zwyrodnialca i zuchwały zapis zbrodni dorosłego wobec dziecka, której w żadnym razie, w żadnym stopniu nie można usprawiedliwić ani przeboleć. Tymczasem niesamowita przewrotność narracji powoduje, że czytelnik nie tylko skłonny jest współczuć oprawcy, ale także obarczyć częścią odpowiedzialności za patologiczną relację Humberta Humberta i jego pasierbicy dwunastoletnią dziewczynkę! Zamiast „zbrukanej świętości” Lolita staje się „morderczym demonem”⁸, który odbiera mężczyźnie jasność myślenia, uwodzi go, wodzi na pokuszenie i sprowadza na manowce. W powszechnej świadomości nimfетка (nimfa) to młoda, piękna, atrakcyjna, nieokrzesana i seksualnie niepowściągliwa, dorastająca dziewczynka⁹ albo wręcz – w przypadku Lolity – prowokacyjna, perwersyjna półdziewica, z zimną krwią zmuszająca swego czterdziestoletniego opiekuna i adoratora do współżycia

⁷ Tamże, s. 9.

⁸ Zob. J. Ratkowska-Pasikowska, *Lolita: mały morderczy demon czy zbrukana świętość? O (nie)nasyceciu pragnienia męskiego: kobiecy (pre)tekst do (od)czytania fenomenu dorastających dziewcząt*, „Czasopismo Pedagogiczne” 2015/2016, nr 1/2, s. 254–266.

⁹ Zob. W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1955–1969.

podczas niekończącej się podróży po Stanach Zjednoczonych¹⁰. Myślę, że to bardzo krzywdzące uproszczenie wymowy powieści Nabokova, świadczące o pobieżnym, „naskórkowym” zapoznaniu się z jej treścią. Po uważnym i bardziej empatycznym wczytaniu się w wyszukane, finezyjne słowa pisarza zauważamy, że są one jednoznaczną opowieścią o krzywdzie dziecka (również tego, którym był kiedyś Humbert!); krzywdzie, której nic nie usprawiedliwia i której z całą pewnością nigdy nie jest winne samo dziecko, nawet gdy z wybitnym aktorskim talentem udaje rozbudzoną seksualnie kobietę. Lolita jest dzieckiem, niezależnie od uszmiokowanych ust, pomalowanych paznokci u stóp, prowokacyjnego zachowania i dziewiczej urody nierozkwitłego ciała – to wszystko jest wyłącznie grą, pozą, sprawdzaniem granic, a przede wszystkim rozpaczliwym wołaniem o uwagę i akceptację. Lolita jest pozbawionym elementarnej poczucia bezpieczeństwa dzieckiem, które w naturalnym procesie dojrzewania – fizycznego, a przede wszystkim psychicznego – przeżywa kryzys tożsamości i towarzyszące mu skrajności w odniesieniu do otoczenia i samego siebie. Jest samotna, zastraszona, poddana szantażowi. I dlatego jest łatwą ofiarą dla oprawcy. Nabokov stworzył Lolitę wyposażoną w to wszystko, co skrupulatnie wymieniają cytowane powyżej słowniki, ale nie odebrał jej praw i tragizmu dziecka rzuconego na pastwę dorosłych zwyrodnialców. Hasło „Lolita” powinno się jednoznacznie kojarzyć z winą dorosłych, a nie współodpowiedzialnością dzieci, nawet jeśli te dzieci – zazwyczaj z bardzo istotnych i bynajmniej niezawinionych przez nie powodów – świetnie udają dorosłych. W mojej ocenie, Nabokov nie rozdziela odpowiedzialności za bezspreczne przestępstwo pomiędzy Lolitą i Humberta – oboje są ofiarami, ale tylko jedno z nich jest sprawcą.

Najlepszym dowodem na niezwykłość powieści Nabokova jest ogromny problem z zamknięciem niniejszej recenzji w narzuconych ramach. Chciałoby się drażnić *Lolite* jeszcze długo, przedzierać z namaszczeniem przez każdą warstwę jej estetycznej, tematycznej, psychologicznej i etycznej płaszczyzny. Ta powieść jest zjawiskiem,

¹⁰ Zob. W. Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Warszawa 1907–2007.

arcydziełem, uśpionym wulkanem. Wystarczy podnieść pierwszą stronę okładki i omieść spojrzeniem kilka pierwszych słów, by wyzwolić bulgoczącą, kipiącą magmę wrzących emocji, przemyśleń i przeżyć.

Magdalena Piotrowska

MAGDALENA PIOTROWSKA – psycholog biznesu, specjalistka ds. komunikacji medialnej, nauczycielka, autorka książeczek dla dzieci oraz powieści dla dorosłych (*Jesteś moim niebem*, wyd. Muza, 2016). Przez wiele lat prowadziła warsztaty twórczego pisania dla młodzieży i organizowała pisarskie obozy letnie. Studentka drugiego roku studiów magisterskich z zakresu filologii polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW.