

Robert Pysz

Uniwersytet Bielsko-Bialski
rpysz@ubb.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3747-4632

O roli czasopisma „Fantastyka” / „Nowa Fantastyka” w przyswajaniu pojęcia „fantasy” przez polską kulturę literacką

W październiku 1982 r. ukazał się pierwszy numer wydawanego nieprzerwanie do dziś czasopisma „Fantastyka”¹, skupiającego nie tylko fascynatów szeroko rozumianej literatury fantastycznej, ale będącego także (przynajmniej w ciągu dwóch pierwszych dekad istnienia) forum wypowiedzi dla refleksji akademickiej. Kolejne roczniki pisma odzwierciedlały ewolucję fantastyki światowej i rodzimej oraz zmieniającą się świadomość literacką jej odbiorców i badaczy; istotną rolę w kształtowaniu tego procesu odegrała literatura fantasy, pojawiająca się już od drugiego numeru pisma², szczególnie zaś – od momentu opublikowania w 1986 r. pierwszego opowiadania Andrzeja Sapkowskiego zatytułowanego *Wiedźmin*.

Obecność pojęcia „fantasy” w czasopiśmie zaczęła się jednak dość niefortunnie – krytycznym głosem redaktora naczelnego, Adama Hollanka:

¹ Od lipca 1990 r. przemianowana na „Nową Fantastykę”.

² To w nim opublikowane zostało opowiadanie autorstwa Joan i Verner Vinge, które – wg redakcji – „[...] zaliczyć można do gatunku przejściowego – między SF a «fantasy» [cudzysłów wstawiony przez redakcję – przyp. R.P.]. Bliżej jednak «fantasy». Z żywą akcją w dziwnej, trochę niesamowitej scenerii; z zaskakującą pointą” (zob. „Fantastyka” 1982, z. 2, s. 1). Od tej chwili proza fantasy, a z czasem także grafika i poezja, na stałe zagościły na łamach czasopisma: dzięki niemu polscy czytelnicy już w latach 80. poznali twórczość Andre Norton, Vondy N. McIntyre, Poula Andersona, Anne McCaffrey, Rogera Zelazny’ego czy George’a R.R. Martina. Pojawiały się także nazwiska fundatorów gatunku – Ursuli Le Guin i Roberta E. Howarda (w 1984 r.) oraz Johna R. R. Tolkiena (1985).

Od dawna wieszczono, że w naszym dwudziestym wieku technika doprowadzi do zatarcia się różnic między tym, co zawodowe, a tym, co naiwnie amatorskie. Sądzę, że nie jest aż tak dobrze ani aż tak źle. Różnice między jednym a drugim nie zanikają, może nawet się pogłębiają, ale istotnie dochodzi do dużego przemieszania się ludzi i form. Mistrzowie sięgają po naiwne symbole typowe dla «fantasy» – baśni SF. Natomiast fani, miłośnicy bajek dla dorastających i dorosłych dalecy od maestrii, hołdują nadal swoim naiwnym, a nawet szmirowatym potworkom z obcych światów i horrorom. Co było w gimnazjalnym budynku (sic), w przemysłowym nadreńskim Mönchengladbach [gdzie odbywał się VII Eurocon, największy europejski konwent miłośników fantastyki – przyp. R. P.], szczególnie uderzające – to braterskie uczestnictwo w służbie science fiction różnorodnej: to bajkowej, to potworowatej, to znów rycerskiej czy społecznej twórczości prozatorskiej, poetyckiej i plastycznej. Zróżnicowanie poziomów i jednakowość lub głęboko sięgające podobieństwa symboli i rekwizytów. Dziecinada do potęgi, którą pojąć i docenić może tylko ten, kto uważnie przeczytał Lema *Wysoki zamek*³.

Przytyk wyraźny, aczkolwiek czytelnicy przyjęli tekst raczej bezkrytycznie, bo na reakcję trzeba było czekać przeszło rok:

[...] p. Andrzej Wasielek z Krakowa porusza w swym liście sprawę wartości baśni (fantasy) jako formy gatunku SF. Wydaje nam się, że źle został zrozumiany artykuł wstępny z 2 numeru naszego pisma: nie tylko nie dyskwalifikujemy baśni fantastycznej, lecz staramy się ją eksponować [...]. Niestety, w naszej polskiej współczesnej science fiction elementy baśniowe to duża rzadkość. Typowej «fantasy» nikt właściwie u nas nie pisuje. Jest więc pole do popisu, gdyż moda na baśniowość bierze górę w wielu krajach nad innymi formami SF⁴.

Polityka pisma, z reguły otwartego na bardzo rozmaite formy twórczości, miała w kwestii fantasy charakter dość asekuracyjny – redakcja wyraźnie oscylowała pomiędzy mentorskim tonem krytyki a wychodzeniem naprzeciw oczekiwaniom czytelniczym. Jak się z czasem okazało, to druga strategia przyniosła korzyść – nie tylko zresztą „Fantastyce”, ale i rozwojowi samego gatunku w Polsce.

³ „Fantastyka” 1982, z. 2, s. 1.

⁴ „Fantastyka” 1983, z. 3, s. 60.

Przeglądając teksty teoretycznoliterackie zamieszczone w „Fantastyce” w latach 80., trudno jest wskazać prace monograficzne, takie, w których fantasy byłaby traktowana jako autonomiczna kategoria estetyczna (gatunek, styl czy konwencja) i w tym aspekcie opisywana. Z reguły bowiem badana była w nich w relacji do SF, mitu czy baśni (czyli – jako swoisty „efekt uboczny” rozwoju tych gatunków). Zdarzało się, że poświęconych zostało jej kilka akapitów niejako „przy okazji” pojawienia się na rynku nowej pozycji bibliograficznej. Przyczyną był zapewne swoisty nadmiar tolkienaliów – co zresztą nie dziwi w sytuacji, gdy wcześniej *Władca pierścieni* był w zasadzie jedynym świadectwem istnienia zjawiska⁵ – bezpośrednim efektem stało się więc zawężanie rozumienia pojęcia do wybranych tylko cech i stylistyki. Stosunkowo niewielki był też wcześniejszy wkład teoretyczny dostępny w języku polskim, ograniczający się głównie do prac Piotra Kuncewicza, Rogera Cailloisa, Stanisława Lema czy Andrzeja Zgorzelskiego⁶. Uwypuklona przez nich kategoria baśniowości tak mocno zakorzeniła się w dyskursie o nowym zjawisku literackim, iż żadne z opracowań nie mogło uciec od utożsamiania jej z fantasy, czy chociażby traktowania jako stałego punktu odniesienia w klasyfikowaniu genologicznym.

Poczynione powyżej uwagi sygnalizują przemiany, jakim podlegała wówczas szeroko rozumiana literatura fantastyczna. Najwyraźniej widać to w pewnym zamieszaniu nomenklaturowym: używane wcześniej terminy – fantastyka, fantastyka naukowa, baśń etc. – rozsadzane były od wewnątrz przez nowe artefakty, niemieszczące się w dość sztywnych ramach klasycznych podziałów np. genologicznych. Dyskusję problematyzującą ten temat rozpoczął w 1983 roku szkic Barbary Okólskiej *Science fiction – fantastyka – baśń*⁷. Przede wszystkim zakwestionowaniu podlegały w nim granice poszczególnych pojęć tytułowej triady, przy czym różnice w stosunku do koncepcji Stanisława Lema szczególnie uwypuklały się w kontekście genologii fantasy. Autor *Fantastyki i futurologii* literaturę fantastyczną dzielił na 3 podstawowe gatunki, tj. science fiction, opowieści grozy (horror) oraz baśń ludową (klasyczną); z tej ostatniej wyrastała bajka literacka, czyli fan-

⁵ Pierwsze polskie wydanie powieści, w tłumaczeniu Marii Skibniewskiej, miało miejsce w latach 1961-63.

⁶ Por. P. Kuncewicz, *Tolkien, czyli świat*, [w:] tegoż, *Samotni wobec historii*, Warszawa 1967; R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Lisowski, Warszawa 1967; S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, T.1, Kraków 1970; A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980; tegoż, *Kreacje świata sensów (Szkice o współczesnej powieści angielskiej)*, Łódź 1975.

⁷ B. Okólska, *Science fiction – fantastyka – baśń*, „Fantastyka” 1983, z. 7, s. 50–52.

tasy. Okólska z kolei w ramach „literatury imaginacyjnej” wyróżniła: science fiction, fantastykę oraz baśń klasyczną. Lecz w jej rozważaniach fantasy ewoluowała z pierwszego z gatunków – science fiction. W zasadzie określenia: „literatura fantastyczna” i „literatura imaginacyjna” można uznać za alternatywne, bo denotujące podobne zbiory tekstów literackich opartych na kryterium antywerystycznej kreacji świata przedstawionego. Inaczej jednak przebiega już ich wewnętrzna typologia. Lem postrzegał fantasy jako kolejny etap w ewolucji baśni (nazwał ją zresztą „nowszą wersją bajki”); obu tym formom właściwe są „cudowności lokalne”, czyli cała ontologia kontempiryczna, różnią je natomiast „cuda nielokalne” – występujące w baśni klasycznej (determinizm moralny zdarzeń), a nieobecne w fantasy (dopuszczającej „zastrzyki losowości”)⁸. Stąd wniosek, że choć bajce literackiej bliżej do rzeczywistości niż baśni ludowej, niemniej jednak mówić można o wyraźnych ich powinowactwach. Okólska natomiast, reprezentująca w tym przypadku dość powszechne wśród ówczesnej zachodniej krytyki stanowisko, traktowała fantasy jako jedną z wariacji tematycznych science fiction, eksplorującą wątki typowo baśniowe:

Współczesna literatura SF przejęła wiele elementów tematycznych ontologicznie przynależnych do świata baśni. Na dalekich planetach również pojawiają się dzielni rycerze dosiadający rumaków (często sześcionożnych), walczący z potworami, ratujący bezbronne księżniczki, posługujący się cudowną bronią czy amuletami. Możliwa jest również interwencja sił magicznych, czarów (charakterystyczna dla herioc fantasy). Elementy pochodzenia baśniowego mogą stanowić podstawę tematyczną utworu, odgrywać określoną rolę w rozwoju akcji, spełniać funkcję czysto dekoracyjną [...] ⁹.

Odmierna zatem jest funkcja posługiwania się motywami baśniowymi przez fantastykę naukową: nie autonomizują one literackiego uniwersum w wymyśloną krainę „za siedmioma górami, za siedmioma lasami”, lecz, nasycone nowymi i oryginalnymi sensami oraz podporządkowane ogólnym zadaniom SF, uwalniają procesy poznawcze. I to właśnie, zdaniem badaczki, stanowi o konieczności wydzielenia subgatunków. W science fiction, w przeciwieństwie do baśni, każda cudowność wymaga objaśnień, motywacji dla swojego istnienia, a więc – gatunek konstytuuje się poprzez owej cudowności zaprzeczenie i – paradoksalnie – werystyczną logikę zdarzeń.

⁸ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, s. 62–69.

⁹ B. Okólska, *Science fiction...*, s. 50.

Obecne u obojga teoretyków strukturalistyczne kryterium konstrukcji świata przedstawionego i jego funkcji w relacji do rzeczywistości empirycznej okazuje się jednak niewystarczającym wobec rozległości praktyki literackiej – fantasy bowiem swobodnie przekracza granice typowej baśni i fantazji naukowej, a aprioryczne łączenie jej z którąkolwiek z nich skazuje typizację na znaczące uproszczenia. Dlatego też, być może, w zamieszczonym w „Fantastyce” dwa lata później szkicu *Spór o science fiction*, dokonując przeglądu stanowisk światowych teoretyków SF, Okólska zapisze i taką oto uwagę:

Powszechnie stosowane określenie «gatunek» SF nie odpowiada temu, co w języku polskim jest rozumiane pod pojęciem gatunku literackiego, lecz temu, co termin ten oznacza w języku angielskim lub francuskim. Stanowi on z jednej strony kategorię typologiczną, z drugiej zaś – konwencję, związaną z pewną odmianą twórczości literackiej, będącą elementem społecznej świadomości, w której funkcjonuje zarówno jako pewien system środków artystycznych determinujący sposób kształtowania danych wypowiedzi, jak też czynnik warunkujący sposób odczytywania ich przez odbiorców, dla których stanowi jak gdyby oznaczenie «kodu» determinującego sposób percepcji¹⁰.

W jej kontekście asekuracyjne z pozoru stwierdzenie Normana Spinrada, iż SF to wszystko, co wydano z etykietką SF, nabiera głębszego sensu, przerzucając problematyczne pojęcia na pole dyskursu socjologicznego. Jeżeli bowiem przyjąć, iż science fiction czy fantasy wykraczają poza skodyfikowane relacje czysto literackie i funkcjonują również jako specyficzne formuły komunikacji społecznej, to zrozumiałe stają się ich fluktuacje gatunkowe i niemożność uchwycenia wyrazistej morfologii. Taka zatem wykładnia pojęć daje nie tylko realną możliwość uzgodnienia ich z praktyką twórczą (w tym również liryczną i dramaturgiczną), ale także otwiera się na przyjęcie jej nowych (film, radio, telewizja) i najnowszych (gry video) form ekspresji.

Ciekawym uzupełnieniem tych rozważań są dwa teksty semiotyków – Marca Angenota i Umberto Eco¹¹. Pierwszy z nich stawia prostą z pozoru tezę: „czytanie wymaga znajomości kodu”. Zatem również i w przypadku SF czy fantasy, tak w procesie percepcji, jak i teoretycznej refleksji, sprawą

¹⁰ B. Okólska, *Spór o Science fiction*, „Fantastyka” 1985, z. 5, s. 59–60.

¹¹ M. Angenot, *Wstęp do semiotyki Science fiction*, przeł. J. Chmielewski, „Fantastyka” 1983, z. 11–12, s. 87–89; U. Eco, *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, „Fantastyka” 1987, z. 4, s. 52–54.

pierwszorzędną staje się właściwe jego zrozumienie. Science fiction wyróżnia w tym względzie m. in. fakt, iż język jej zawiera w sobie elementy lingwistycznej performancji – Angenot określa w ten sposób wszelkie sztuczne języki, utworzone na potrzeby fabuły, np. marsjański, hobbicki, elficki itp. Język danej społeczności (nawet całkowicie zmyślonej) opisuje rzeczywistość (która jest równie abstrakcyjna), w jakiej przyszło jej żyć; a więc bezpośrednim efektem istnienia „egzolingwistyki” jest to, że „odbiorca zostaje przeniesiony do złudnego «nie-tutaj» natury semiotycznej, do paradygmatów, które w przekazie tekstualnym są zasygnalizowane, a jednak nieobecne”¹². W procesie czytania SF odbywa się specyficzna rekonstrukcja: realne syntagmy odsyłają odbiorcę wyłącznie ku domysłom, tworząc „paradygmatyczne fatamorgany”¹³. Dla pełnej jasności Angenot włącza do swych rozważań jeszcze jedną przesłankę, zakładając, iż SF jest oparta na domysłach podwójnie: z jednej strony bowiem (podobnie jak proza realistyczna) jest dyskursem fikcyjnym, z drugiej jednak, już całkiem odrębnie, funduje ów dyskurs na paradygmatach, które nie istnieją. Belgijski badacz podkreśla wartość semiotycznego spojrzenia na gatunek, które pozwala uchwycić jego prawdziwy związek z rzeczywistością empiryczną. Nie realizuje się on bynajmniej w próbach zracjonalizowania najbardziej nawet fantastycznych pomysłów. Tkwi w języku i jego funkcji referencyjnej, bowiem najbardziej satysfakcjonująca fantastyka to nie ta, która implikuje najwięcej analogii do rzeczywistości, lecz ta, której językowy świat odkrywa przed czytelnikiem koherentną, a jednocześnie całkowicie obcą całość.

Umberto Eco zdecydowanie odróżnia fantasty (choć nie przywołuje tej nazwy) od science fiction – dla niego tetralogia o Earthsea Ursuli Le Guin „z pewnością nie jest fantastyką naukową, choć jest wspaniałym romansem”¹⁴, przy czym przez „romans” badacz rozumie każdy utwór kreujący jakąkolwiek Outer Space. Oba jednak gatunki mieszczą się w ramach prozy fantastycznej, którą cechuje spekulatywny stosunek do rzeczywistości: dążąc do stworzenia świata „strukturalnie możliwego”, deformuje ona naturalną rzeczywistość poprzez wprowadzenie czynnika nierzeczywistego (np. biologicznego, kosmologicznego czy społecznego) w myśl zasady „co by było, gdyby...”. Jednym z powstałych w ten sposób gatunków jest allotopia:

¹² M. Angenot, *Wstęp do semiotyki...*, s. 88.

¹³ Tamże, s. 89.

¹⁴ U. Eco, *Nauka i fantastyka*, s. 53.

Zakłada, że nasz świat jest rzeczywiście odmienny od tego, jakim jest, czyli, że zachodzą w nim zjawiska, które zazwyczaj nie mają miejsca (zwierzęta mówią, istnieją czarnoksiężnicy i wróżki): allotopia tworzy więc świat alternatywny i sprawia, iż jest on bardziej realny od świata realnego, do tego wręcz stopnia, że jednym z zamierzeń narratora jest chęć przekonania czytelnika o tym, że świat fantastyczny jest jedynym prawdziwie realnym. Więcej jeszcze: typowe dla allotopii jest to, że wyobraziwszy sobie świat alternatywny, przestaje nas interesować jego relacja ze światem rzeczywistym, z wyjątkiem oczywiście znaczeń alegorycznych¹⁵.

W utworach tego rodzaju nie liczy się empiryczne prawdopodobieństwo, ale wewnętrzne związki kształtujące świat alternatywny (jego iluzoryczny kształt), stąd przyznany im status fantastyki nienaukowej w najbardziej dosłownym tego słowa znaczeniu.

Jak widać, definicja ta bardziej chyba pasuje do większości tekstów uznawanych za fantasy niż do tradycyjnych baśni, zważywszy szczególnie na zabiegi uprawdopodobniające i wyraźnie eskapistyczne cele. Jest jednak także mocno krzywdząca dla grupy tekstów zaliczanych do bardziej ambitnych, w tym dla samego *Czarnoksiężnika z Archipelagu* – skoro bowiem Eco rozszerza pojęcie „nauka” także na dziedziny humanistyczne, trudno odmówić naukowości utworom posługującym się motywacjami socjologicznymi, historycznymi czy – jak w wypadku Le Guin – antropologicznymi¹⁶.

Na tle omówionych dotąd artykułów wyróżnia się opublikowany w 1984 roku tekst Grażyny Lasoń, będący próbą zrekonstruowania dokładniejszych relacji pomiędzy baśnią i fantasy, a jednocześnie jednym z pierwszych polskojęzycznych opisów teoretycznoliterackich tej ostatniej¹⁷.

Ukoronowaniem «baśniowości» w literaturze SF jest styl, czy raczej gatunek noszący termin «fantasy». Ponieważ trudno znaleźć równie lapidarny polski odpowiednik tej nazwy, będę się posługiwać terminem «współczesne baśnie» [...] ¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 52.

¹⁶ Warto może jeszcze odnotować, iż termin podchwycił Sapkowski, mówiąc o „allotopii, w której żyje wiedzmin Geralt” – por. A. Sapkowski, S. Beres, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005, s. 98 i inne.

¹⁷ G. Lasoń, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, z. 9, s. 51-53. Co ciekawe, w numerze tym zamieszczone zostały także reprodukcje obrazów Williama Blake’a ze znaczącym komentarzem Adama Hollanka: „Znakomicie korespondują z tekstami gatunku fantasy, z tymi baśniowymi opowieściami współczesnej, romantycznej fali dzisiejszej fantastyki [...]” (s. II). Ta krótka uwaga przerodzi się kilka lat później w obszerny esej (por. A. Hollanek, *A jednak romantyzm*, „Fantastyka” 1988, z. 2, s. 56–57).

¹⁸ Tamże, s. 51.

Wyraźnie sformułowana przez badaczkę teza organizuje logikę całego wywodu: odwołując się wprost do klasyfikacji Lema, Lasoń odróżnia genologicznie fantasy od SF. Tej pierwszej przypisane jest najbliższe pokrewieństwo z klasyczną baśnią magiczną, przede wszystkim przez posługiwanie się podobnym sztafażem ontologicznym. Do istotnych różnic, pozbawiających fantasy typowej baśniowości, należą natomiast: zredukowanie dydaktyzmu do najbardziej fundamentalnych zasad, odmienna korelacja z empirią („Świat fantasy jest jak gdyby odbiciem świata rzeczywistego, współczesnego, ale przetransformowanym na baśń”), rozbieżność światopoglądowa procesu twórczego („Autentyczny światopogląd «magiczny» zastąpiony został świadomą zabawą zjawiskami, w które dziś nikt już nie wierzy; co w niczym zresztą tej zabawy nie psuje”¹⁹). Analizie poddane zostają także kategorie czasu i przestrzeni literackiej (wnioski pokrywają się w zasadzie z teoriami Kuncewicza i Zgorzelskiego), a także kreacja bohatera. Ten ostatni podlega zdecydowanie prawom empirii (m. in. odczuwa wyraźnie na sobie owe „zastrzyki losowości”, o których pisał Lem), jest bardziej ludzki niż baśniowy; nie jest także zindywidualizowany, bo jeżeli nawet stanowi jednostkę wybitną, to „jednostka ta zawsze jest uwikłana w problemy natury ogólnej, generalnej, jak np. walka Dobra ze Złem”²⁰. Na zakończenie autorka przedstawia jeszcze skrótowo dwa inne źródła fantasy: regionalne mitologie oraz fantastykę naukową (casus *Świata czarownic* Andre Norton, w którym przenikają się światy magiczny z technologicznym).

Dopełnieniem tych rozważań stał się wydrukowany cztery lata później artykuł tejże autorki pt. *Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*²¹. Kluczem do porównania obu gatunków ponownie staje się analiza elementów świata przedstawionego, poszerzona nieco uwagami o funkcjach wspólnych im, stałych motywów – „są nimi pewne zdarzenia, sytuacje i przedmioty”²². Szczególna rola przypisana zostaje tym ostatnim, jako że magiczne artefakty (zwłaszcza te o symbolicznym znaczeniu, np. pierścień, miecz) to właściwie *clou* większości tekstów fantasy. Lasoń stwierdza jednak, iż odwrotnie niż w baśni, przedmioty te „nie determinują akcji, choć często leżą u podstaw jej konstrukcji” i są raczej podporządkowane decyzjom i działaniom bohaterów.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 52.

²¹ G. Lasoń, *Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*, „Fantastyka” 1990, z. 2, s. 56–58.

²² Tamże, s. 56.

Zmiany, jakie zaszły w „Fantastyce” w roku 1990 (dotyczące nie tylko korekty tytułu czasopisma, ale także osoby redaktora naczelnego i firmy wydawniczej), stały się również pewną cezurą w pojawianiu się w nim tematyki fantasy. Obecni coraz częściej na łamach „Nowej Fantastyki” Sapkowski, Feliks W. Kres, Jacek Piekara czy Rafał A. Ziemkiewicz, ich debiuty powieściowe, a także lawinowo wzrastająca liczba przekładów klasyki światowej, spowodowały ożywienie dyskusji o gatunku. Ewoluował również sposób mówienia o fantasy, gdyż obfitość i popularność tego typu twórczości nie tylko nie pozwalała już na marginalizację zjawiska, ale przeciwnie, narzucała konieczność wypracowania teorii jego opisu. Czyniono to więc na łamach „Nowej Fantastyki” systematycznie, z lepszym lub gorszym skutkiem. Co ciekawe, w procesie tym odnotować można znaczącą regularność: to, co dla jednego badacza było oczywistą i fundamentalną cechą fantasy, dla innego stanowiło w najlepszym przypadku ornament pojawiający się w zaledwie kilku utworach. Ostatecznie jednak nadzieje związane z ową debatą okazały się dość płonne. Zaważyły na tym przede wszystkim ciężące nadal nad większością opracowań dwa nazwiska: Tolkiena i Lema, a także łącząca je kategoria baśniowości.

Jak już wcześniej zaznaczono, z powodu dość dyletanckiej polityki wydawniczej *Władca pierścieni* przez długi czas wyznaczał ramy myślenia polskiego odbiorcy o fantasy. Jednakże od początku lat 80. przez „Fantastykę”, a dekadę później także poprzez zupełnie wolnorynkowe już kanały księgarskie, docierać zaczęły do czytelnika pozycje wysoko cenionych twórców angielskich i amerykańskich. Tymczasem świat Śródziemia uparcie powracał, niczym jedyny i niewzruszony archetyp fantasy. Nawet hołubiona na każdym kroku Ursula Le Guin nie miała szczęścia do jakichkolwiek właściwie szerszych analiz. Przyczyn tego fenomenu mogło być wiele, od autentycznej fascynacji oksfordczykiem poczynając, a na zupełnej ignorancji części krytyków kończąc; nie one są jednak w tej chwili najważniejsze, ale raczej odnotowanie pewnej wyraźnej tendencji.

Podobnie rzecz miała się z refleksjami Lema, drugim, nie mniej eksponowanym źródłem tej baśniowej „skazy”. Zrekonstruowana tutaj kilka stron wcześniej systematyka, wywodząca fantasy wprost z bajki ludowej, narzuciła późniejszym badaczom konieczność wskazywania tej relacji jako stałego elementu definicji – i nie ma sensu tego podważać, ale też nie samą tezę podają tu w wątpliwość. Chodzi raczej o przedłużające się nadużywa-

nie i nieuzasadnione wyróżnianie jednego tylko aspektu w spojrzeniu na strukturę zjawiska, czego efektem stała się po prostu wtórność wielu sądów.

Analizę „fantastyki baśniowej” (czyli właśnie fantasy) kontynuowała w latach 90. Grażyna Lasoń-Kochańska²³, rozważając stale obecne w niej archetypy domu i wędrówki. Są one o tyle istotne, że „wyznaczają schemat fabularny większości opowiadań i powieści tego gatunku”²⁴. Ten sam motyw podróży wyróżniła Małgorzata Skórska²⁵, dla której jednak jest on tylko pozornie typowo baśniowy. Skłaniając się ku osadzeniu Tolkienowskiej prozy w tradycji powieści (a nie – jak stało się to tradycją – epepei), badaczka odwołała się do pojęć takich, jak powieść neopikarejska (za Mihaly Sukosdem) czy bohater drogi (Jurij Łotman). Analizując ewolucję bohaterów, postawy i motywacje ich działań, Skórska konkluduje:

Zakres przedstawionej tu problematyki zbliża się do specyficznego rozumienia baśni przez Bettelheima. Baśń według autora ukazuje proces zdrowego rozwoju człowieka. Ale: W baśni procesy wewnętrzne zostają przedstawione jako zewnętrzne (eksternalizacja), wyrażone są za pomocą zdarzeń i postaci, w ten sposób łatwiej można je zrozumieć. W ten sposób *Władca pierścieni* zachowuje treść schematu baśniowego, a wyraża ją w nowej, współczesniejszej formie²⁶.

Rafał Kochanowicz zwrócił uwagę na to, że „baśń tradycyjna (ludowa) czy literacka zawiera wyraźny element dydaktyczny, który w fantasy traci jednoznaczność”²⁷. Wymykając się więc tej i innym cechom poetyki baśni, dwudziestowieczny gatunek dąży ku charakterystycznemu odświeżaniu i nobilitowaniu tradycji literackiej. Z kolei Karolina Lewicka²⁸, w formie mocno polemicznej wobec poprzednika, wylicza własne dominanty fantasy, oczywiście również na gruncie związków z fabułą baśniową. Po pierwsze byłaby to dokładność w konstruowaniu świata przedstawionego, który – w baśni dość umowny i uproszczony – w fantasy posiadać musi „własną ontologię, kosmologię, geografie, historię, własne struktury religijne, moralne i społeczne, języki i kultury”²⁹. Również cudowność sięga tutaj głębiej, jest

²³ G. Lasoń-Kochańska, *Po co wychodzić z domu?*, „Nowa Fantastyka” 1992, z. 4, s. 65–67.

²⁴ Tamże, s. 65.

²⁵ M. Skórska, *Ratujmy Śródziemie*, „Nowa Fantastyka” 1992, z. 12, s. 65–66.

²⁶ Tamże, s. 66.

²⁷ R. Kochanowicz, *Fantasy pod lupą*, „Nowa Fantastyka” 1996, z. 9, s. 69.

²⁸ K. Lewicka, *Fantasy znowu pod lupą*, „Nowa Fantastyka” 1997, z. 3, s. 65–66.

²⁹ Tamże, s. 65.

prawem organizującym spójną strukturę kreowanej rzeczywistości (lecz wtedy chyba przestaje już być cudownością? – przyp. R.P.). A wreszcie dydaktyzm, którego Lewicka zupełnie odmawia (!) bajce ludowej, pojawia się dopiero w jej nowoczesnych literackich przeróbkach. W tym kontekście nie dziwi więc dość oryginalny wniosek badaczki, iż omawiany gatunek „tworzy świat pełen życia, wielowymiarowy i niezdeterminowany, i chociaż jego korzenie tkwią w baśni, to baśń jest zbyt uboga i banalna, by wypełnić sobą ogromną czasoprzestrzeń fantazy”³⁰.

Z lektury przywołanych powyżej artykułów rodzi się wniosek o dwoistej roli baśni wobec fantazy: z jednej strony jako realizowanego z większym lub mniejszym zaangażowaniem wzorca gatunkowego, z drugiej – jako niewyczerpanego źródła nośnych kulturowo motywów i postaci. Interesująco w tym kontekście wypadają utwory Sapkowskiego, w których baśniowość pojawia się na szczególnych zasadach. Wraz z kolejnymi publikowanymi powieściami i zbiorami opowiadań wobec czołowego polskiego fantasty coraz częściej używano określenia „postmodernista” (sam zainteresowany przyjmował to zresztą z niesłabnącym sprzeciwem), czego pretekstem miało być głównie specyficzne, instrumentalne podejście do korzystania z wątków fabularnych znanych np. z *Kopciuszka*, *Królowny Śnieżki* czy *Księżniczki na ziarnku grochu*. Czasem budziło to sprzeciw samych czytelników, jak choćby w przypadku debiutanckiego *Wiedźmina* – świadczyły o tym nadesłane do redakcji „Fantastyki” ostre oskarżenia o plagiat baśni Romana Zmorskiego *Strzyga*³¹. Kilka lat później Maciej Parowski, jeden z redaktorów miesięcznika, podkreślał, iż „w liścikach dołączanych do opowiadań deklaruje się Sapkowski jako ten, który podaje nam *prawdziwą wersję wydarzeń* w miejsce kanonicznych, będących idealizacjami i przeinaczeniami”³². W efekcie popularnym kluczem do interpretacji tekstów A.S.-a stało się więc słówko „gra”. Sam Parowski pisał, że autor *Wiedźmina* „tasuje problemy, konwencje i epoki, gra z czytelnikiem w nowoczesny seans postmodernistyczny”³³. Wiele ten seans zawdzięczał baśniom, co redaktor skrupulatnie wyliczył: ostentacyjne odwrócenie schematu wydarzeń (Geralt rezygnuje z ręki księżniczki w *Wiedźminie*), pozbawienie postaci jej symbolicznego wymiaru (Yennefer czy Dorregaray to bardziej naukowcy niż

³⁰ Tamże, s. 66.

³¹ Por. listy i odpowiedź Rafała A. Ziemkiewicza w „Fantastyce” (1987, z. 10).

³² M. Parowski, *Wiedźmin Geralt jako podróżnik w czasie*, „Nowa Fantastyka” 1991, z. 12, s. 66.

³³ Tamże, s. 67.

czarodzieje) czy „dopisanie” do stereotypu współczesnej ideologii (proekologiczne zachowania Dorregaraya). Ale należy chyba przyznać, iż w przypadku opowiadań takich, jak: *Wiedźmin*, *Ziarno prawdy*, *Mniejsze zło* czy *Granica możliwości* operowanie baśniowością stawało się sprawą kluczową dla satysfakcjonującej lektury i interpretacji.

Niezmiernie mało jest klasycznych utworów tego gatunku [fantasy – przyp. R.P.], które motyw bajeczny eksploatują, dogrzebują się do symboliki, postmodernistycznie interpretują przesłanie; które wzbogacają narrację bajki tłem i bawią się wykoślawieniem [...] determinizmu trafów, próbują ułożyć logiczne równanie matematyczne z owej [...] gry o sumie niezerowej. Czegoś takiego nie ma lub jest bardzo mało³⁴.

Do owej niszy zaliczają się jednak niewątpliwie teksty Sapkowskiego. Można by więc zaryzykować stwierdzenie, że stanowią one swoisty podgatunek fantasy, oparty właśnie na świadomie prowokacyjnej „grze” z tradycyjnymi bajkami, lub też, co nawet bardziej prawdopodobne, że stanowią odzwierciedlenie ogólniejszej (i niezwykle popularnej) tendencji w literaturze, czyli *alternate retellings*.

Próbą omówienia takich intelektualnych zabaw (precyzyjniejszą niż u Parowskiego) był szkic Dominiki Materskiej i Ewy Popiołek, w którym autorki zajęły się systematyką „postmodernistycznych pułapek”, jakie twórca *Wiedźmina* zastawił na czytelnika. Jest więc „Gra z Tym, Co Już Było” (na zasadzie budowania sytuacji czy postaci, które odwracałyby oswojone stereotypy baśniowe), jest „Gra z Językiem” (często wykorzystująca słownictwo bajkowe, np. wiedźma – wiedźmin, błędny rycerz – obłądny rycerz), jest wreszcie, wchodząca po części w rozważania epistemologiczne, „Gra z Czytelnikiem”.

Powstawanie bajek – opisy prac bardów i poetów mają tu duże znaczenie. Pokazują proces naginania i zmieniania rzeczywistości dla potrzeb tekstu, lecz jednocześnie jej utrwalania i zachowywania. W ten właśnie sposób zbliżamy się do błędnego koła, w które usiłuje nas wciągnąć Sapkowski. Pozornie szuka on oryginału, historii, która wydarzyła się naprawdę i której kanoniczne bajki są jedynie kopiami. Jednak te zakłamanie kopie są z kolei oryginałami w stosunku do samych opowiadań, które oryginału przecież szukają. Tak oto zamyka się błędne koło³⁵.

³⁴ A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, z. 5, s. 65–72.

³⁵ D. Materska, E. Popiołek, *Trzy gry Andrzeja Sapkowskiego*, „Nowa Fantastyka” 1994, z. 8, s. 65–66.

Nie ulega więc wątpliwości, że znajomość kanonu i teorii baśni stanowi warunek konieczny odczytywania tego typu utworów.

Postmodernizm był terminem, który gościł od czasu do czasu na łamach „Nowej Fantastyki”, lecz poza przytoczonymi wyżej artykułami – nigdy w funkcji metodologicznej. Pojawił się również w cytowanym już *Pirogu*... Sapkowskiego – lecz raczej jako synonim badawczej niekompetencji³⁶. Niesłabnącą estymą wśród publikujących w czasopiśmie krytyków cieszyły się za to strukturalistyczne rozważania o świecie przedstawionym i jego bohaterach, a także zakorzenienie fantasy w tradycji średniowiecznej czy romantycznej. Warto zatrzymać się jeszcze chwilę przy *Pirogu*, jako że zebrane w nim twierdzenia syntetyzowały nie tylko ówczesną refleksję teoretyczną, ale i osiągnięcia twórcze; stanowiły też wykładnię oryginalnego poglądu na fantasy jej najpopularniejszego polskiego autora.

Dla Sapkowskiego fantasy to wytwór dwudziestowieczny – co było wcześniej, w większym czy mniejszym stopniu jest tradycją dla całej literatury i „fantasy” nazwane być nie może. Stąd u jej właściwych początków leżą dopiero amerykańskie tzw. „magazyny pulpowe, zaś trzy wielkie stopnie, wiodące na literacki Parnas, opierają się na nazwiskach: Howard, Tolkien i Le Guin. Najbardziej kontrowersyjna teza całego artykułu brzmi: „[...] archetypem, prawozorem WSZYSTKICH utworów fantasy jest legenda o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu”³⁷ i jest raczej trudna do wybronięcia (zwłaszcza, że kilka akapitów niżej padają słowa: „Z zatrzaskającą łatwością pani Ursula wyłamała się z tolkienowskiego prawidła i zrezygnowała z arturiańskiego archetypu. Na rzecz symboliki i alegorii”³⁸). Niewątpliwa zasługa jej autora tkwi jednak gdzie indziej: Sapkowski dokonuje bowiem oglądu zjawiska nie tylko z perspektywy genologicznej czy historycznoliterackiej, ale też uzmysławia czytelnikowi, jak ważną rolę dla kształtowania się gatunku miały okoliczności społeczno-historyczne³⁹.

³⁶ Sapkowski znany jest ze stanowczych, wyjątkowo ironicznych i prowokacyjnych wypowiedzi – nie zawsze zresztą merytorycznie uzasadnionych. Stąd też dość ostra reakcja na ten tekst, opublikowana kilka miesięcy później (por. „Nowa Fantastyka” 1993, z. 12).

³⁷ A. Sapkowski, *Piróg*..., s. 66.

³⁸ Tamże, s. 67.

³⁹ „[...] eksplozja fantasy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy literatura ta została zaakceptowana i podniesiona do rangi symbolu na równi z Beatlesami, dziećmi-kwiatami, Woodstock, była reakcją na strzały w Dallas i na Wietnam, na technicyzację, zatrucie środowiska, na rozkwit religii *welfare state*, lansowanej przez filisterską część społeczeństwa, na kult leniwej konsumpcji przed ekranem telewizora, z którego sączy się «Bonanza», «Dynastia» czy inny pean na cześć American Way of Life. W tym to czasie rodzi się inny kult – kult buntu. Na murach stacji metra pojawiają się optymistyczne napisy «FRODO LIVES» i «GANDALF FOR PRESIDENT!».

W kolejnych latach ukazywania się czasopisma jako punkt wyjścia dla refleksji o uniwersach fantasy niezmiennie powracały utwory Tolkiena oraz, w mniejszym stopniu, Howarda i Le Guin. Traktując je jako etapy ewolucji gatunku, a równocześnie wyizolowując z tradycji literackiej (baśniowo-mitycznej), Tadeusz A. Olszański pokusił się o rozpatrzenie „immanentnej ewolucji” gatunku⁴⁰. Co ciekawe, dla badacza to Howard „jest fundatorem gatunku [...], stworzył fantasy, dyscyplinę i konwencję literacką opartą na podstawowym dla fantasy założeniu – umiejscowieniu akcji w fikcyjnym świecie”⁴¹. A najważniejszy w tym świecie jest bohater – heros, niemający jednak nic wspólnego z mitycznymi pierwowzorami, lecz raczej „zaczerpnięty wprost z popularnego westernu (literackiego, nie filmowego)”⁴². Z kolei Tolkien, jako spadkobierca romantycznych tradycji mityzacji, zwraca uwagę przede wszystkim samą konstrukcją świata, naznaczonego wyraźnie *sacrum*. „Magia, która u Howarda była tylko bezrefleksyjnie traktowanym «czarodziejstwem» [...] nie należy tu do «kompetencji» człowieka”⁴³. Uniwersum Le Guin jest już całkowicie odmienne, jest przede wszystkim nośnikiem wartości psychologicznych i filozoficznych, a pojawiający się w kolejnych tomach motyw wędrówki ma zupełnie inny wymiar niż w powieściach przygodowo-awanturnych. Fundamentem łączącym wszystkie typy fantasy jest świat alternatywny wobec realnego; bohater może być różny (heroiczny i nieheroiczny), ale zawsze myśli jak współczesny człowiek.

Te ogólne przesłanki podlegały w kolejnych publikowanych analizach uszczegółowieniu. Dla Kochanowicza fantasy cechowały przede wszystkim cudowność (irracjonalna motywacja zdarzeń), zbliżenie do realiów średniowiecznych (co zapewniało spójność przekazu) oraz osadzenie akcji w momencie wielkiego przesilenia wykreowanego świata⁴⁴. Polemizująca z tym stanowiskiem Lewicka kładła nacisk na absolutne zerwanie jakichkolwiek związków z rzeczywistością, ustąpienie fabuły na rzecz opisu świata

Notka prasowa o bezmyślnym niszczeniu środowiska zostaje zatytułowana «Another Bit of Mordor!». Jeżeli idzie zaś o realia polskie, Sapkowski odnotowuje powiązanie fali popularności fantasy z uwolnieniem rynku księgarskiego oraz (nie bez sarkazmu) działaniami fandomu.

⁴⁰ T. A. Olszański, *Trzy serca i trzy pióra*, „Nowa Fantastyka” 1996, z. 2, s. 66–68.

⁴¹ Tamże, s. 66.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ R. Kochanowicz, *Fantasy pod lupą...*, s. 69.

oraz bezpośrednie powinowactwo z tradycją romantyczną⁴⁵. Jacek Dukaj wykazywał „chroniczny brak odporności fantazy na potraktowanie gorącym żelazem logiki”⁴⁶, co skutecznie miało zakłócać komunikację z czytelnikiem. Wnioski trojga badaczy podważał z kolei w swoim tekście Piotr Dębek⁴⁷, odrzucając zarówno sens rozpatrywania fantazy w kategoriach cudowności, jak i „postulowanie logiki nauk przyrodniczych jako fundamentu literatury”⁴⁸. Kluczowym pojęciem dla wyznaczenia granic konwencji była dla badacza magia – jako synkretyczny system (filozoficzno-ideowy), pełniący w fantazy rolę analogiczną do tej pełnionej przez naukę w SF.

Jak widać z powyższego krótkiego przeglądu, pojawiające się w dwóch ostatnich dekadach XX w. na łamach „Fantastyki” / „Nowej Fantastyki” próby uporządkowania wiedzy o fantazy stanowiły raczej szkic problematyki, z jaką mierzyć musiał się jej odbiorca. Przy całym zaangażowaniu w popularyzację tej prozy zabrakło chyba też choć odrobiny porozumienia między zwalczającymi się wręcz nieraz adwersarzami – głównie „prawomyślnymi” krytykami z obozu fantastyki i mocno protekcyjnie nastawionymi badaczami głównego nurtu. Zatem, jeśli początki fantazy w czasopiśmie nazwane zostały niefortunnymi, to równie mało szczęśliwym trzeba chyba określić stan, w jakim znalazła się ona u progu XXI stulecia, skoro „jeden z pierwszych” z pewnym rozgoryczeniem zauważył:

A o samej fantazy... Uważam, że jest martwa. W tej konwencji można coś kopiować albo parodiować, a jedno i drugie zrobiono już tysiąc razy. [...] Jakie tam, w fantazy, są ograniczenia? Wymień jedno. Nie obowiązują żadne reguły [...], jeżeli fantazy ma z godnością przetrwać, to musi sama sobie narzucić pewne ograniczenia. Bo zmieni się w zestaw kiczowatych pocztówek, na których są ładne widoczki⁴⁹.

⁴⁵ K. Lewicka, *Fantazy znowu pod lupą...*

⁴⁶ J. Dukaj, *Filozofia fantazy*, „Nowa Fantastyka” 1997, z. 8 (cz. 1), s. 66–67; „Nowa Fantastyka” 1997, z. 9 (cz. 2), s. 66–67.

⁴⁷ P. Dębek, *Magia fantazy*, „Nowa Fantastyka” 1998, z. 3, s. 66–69.

⁴⁸ Tamże, s. 66.

⁴⁹ *Stężenie fantazy w fantazy (z Feliksem W. Kressem rozmawia M. Chmielewska)*, „Nowa Fantastyka” 2003, z. 10, s. 64.

Robert Pysz

On the Role of the Magazine “Fantastyka” / “Nowa Fantastyka” in the Assimilation of the Concept of “fantasy” by Polish literary culture

The article is an attempt to reconstruct the influence of texts that appeared in the magazine “Fantastyka” (later “Nowa Fantastyka”) in the 1980s and 1990s on the introduction of the concept of “fantasy” to Polish literary culture. The analysis included not only theoretical and literary publications (sometimes translations from other languages), but also popular science and essay writings, editorials and readers’ letters. All of them seem to prove that the “birth” of “fantasy” in Poland was a spontaneous and multidimensional process—an example of authentic literary life, engaging not only critics and authors, but also the literary audience in the meta-literary discourse.

Keywords: fantasy, literary culture, literary magazines

Słowa kluczowe: fantasy, kultura literacka, czasopisma literackie