

Mariusz M. Leś
Uniwersytet w Białymstoku

„A ja jestem jedynym dowodem”. O poezji fantastycznonaukowej

Poezja fantastycznonaukowa? Brzmi paradoksalnie. Fantastyka naukowa nie kojarzy się z poezją. Nie od razu. Przyczyny są dwie: po pierwsze – konwencja fantastycznonaukowa jest środowiskiem tworzenia rozległych fikcyjnych i w zamierzeniu stabilnych światów¹, po drugie – konwencjonalny dyskurs *science fiction* opiera się na retoryce naukowej (bądź pseudonaukowej).

A jednak zjawisko to istnieje. Nie miewa się najlepiej, ale istnieje. Mniejsze znaczenie ma tu ścisła kategoryzacja i nazewnictwo, decyduje raczej samookreślenie, czyli wspólnota wydawców, pisarzy i czytelników zainteresowana podtrzymaniem i rozwojem poezji spod znaku SF. To samookreślenie spotkało się jednak w odbiorze krytyków i teoretyków z kilkoma ożywczymi impulsami. Tym właśnie impulsom spróbuję się przyjrzeć.

Poezja SF sytuuje się na obrzeżach konwencji fantastycznonaukowej².

¹ Typową diagnozę postawił swego czasu Antoni Smuszkiewicz: „Fantastyka jest [...] takim typem literatury, który swoim wytworom nadaje realny byt w obrębie kreowanej rzeczywistości”. Subiektywizacja i metaforyka wprowadzają zaś ontyczną nieokreśloność. A. Smuszkiewicz, hasło *Fantastyka*, w: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 272.

² A. Mazurkiewicz, *Fantastyka i poezja*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2008, nr 229, s. 11–14. Żadne z trzech nowych, obszernych i rzetelnych, kompendiów poświęconych historii i teorii fantastyki naukowej nie poświęciło poezji SF osobnej uwagi. Co więcej – w żadnym z nich nie pojawiło się ani nazwisko Bruce’a Bostona, ani Edwina Morgana: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendelsohn, Cambridge 2003, [Blackwell] *Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Malden 2005, *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A.M. Butler, S. Vint, New York 2009.

Jako zjawisko socjoliterackie ukonstytuowała się w Stanach Zjednoczonych, a w jego aktywnym centrum pozostaje dziś niewielka grupa osób (badaczy i poetów) skupiona w Science Fiction Poetry Association³. Stowarzyszenie to, założone w 1978 roku przez Suzette Haden Elgin, wydaje drukowany magazyn „Star*Line”, internetowy „Eye to the Telescope” oraz przyznaje nagrodę Rhysling dla najlepszego opublikowanego poetyckiego utworu SF. Niedawno Towarzystwo powołało do życia kolejną nagrodę – Elgin – dla najlepszych tomów i broszur poetyckich. Osobiście za szczególnie cenną uważam inicjatywę wydawniczą corocznego przedrukowywania najciekawszych wierszy fantastycznych w *Rhysling Anthology*.

SFPA wraz z satelitami to zjawisko anglojęzyczne. Przekłady w „Star*-Line” stanowią rzadkość. Redakcja „Eye to the Telescope” podjęła w połowie 2013 roku decyzję o zredagowaniu specjalnego numeru magazynu złożonego właśnie z przekładów na język angielski. Lawrence Schimel zgromadził zaledwie pięć utworów⁴. Zapewne, choć nie jestem w stanie tej tezy udowodnić, poezja SF w Stanach Zjednoczonych zawdzięcza swój w miarę stabilny byt parasolowi ochronnemu epickiej tradycji tej konwencji, najwyraźniej skryształizowanej właśnie w tym kraju. W Europie, podobnie jak na innych kontynentach, poezja fantastyczna rozmywa się w głównym nurcie i w autorskich, wewnątrznie zróżnicowanych, tomikach.

Branżowe magazyny, zwłaszcza amerykańskie, od lat poświęcają część miejsca poezji, ale trudno pozbyć się wrażenia, że wiersze nie funkcjonują na równych prawach z prozą. W poważnym traktowaniu poetów przoduje „Asimov’s Science Fiction”. Od początku istnienia czytelniczych sondaży, czyli od 1988 roku, istnieje kategoria „poem”. Najwięcej zwycięstw w tego typu sondażach odnosi Bruce Boston, autor specjalizujący się w poezji fantastycznonaukowej, ale szczególnie cenione są wycieczki pisarskiej „szlachty” na poetyckie podwórko – czytelnicy nagradzali Joego Haldemana, Geoffreya A. Landisa i Jamesa Patricka Kelly’ego. Istnieje też wiele internetowych magazynów regularnie publikujących wiersze⁵. W Polsce wiersze dość często publikowała swego czasu „Fantastyka”, głównie za redakcyjnych rządów Adam Hollanka, który sam był aktywnym poetą⁶.

³ <http://sfpoetry.com> [dostęp 21.10.2013].

⁴ <http://eyetothetelescope.com/archives/010issue.html> [dostęp 16.10.2013].

⁵ Wśród nich szczególnie wart odnotowania jest magazyn „Strange Horizons”: <http://www.strangehorizons.com> [dostęp 22.10.2013].

⁶ A. Mazurkiewicz, *Fantastyka i poezja*, s. 12. O poezji SF sprzed założenia SFPA zob.: R. Frazier, hasło *Poetry*, w: *The Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, P. Nicholls, New York 2004; online – <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/poetry> [dostęp 21.10.2013]. Nieregularnie ukazują się antologie złożone z wierszy fantastycznonaukowych. Ostatnio *Where Rockets Burn Through. Contemporary Science Fiction Poems*, red. R. Jones, London 2012.

Trzeba zawczasu przyznać, że niewielka ilość publikacji oraz duże ryzyko trywializacji importowanego dyskursu naukowego składają się na niepewny status poezji SF. Wielu poetów skłonnych jest przezornie odcinać się od tego ryzykownego procederu, przyznają się raczej do tworzenia poezji „spekulatywnej”. Podobnie wcześniej (w latach 70. ubiegłego wieku) rzesza pisarzy zmieniała rozwinięcie skrótu SF z „science fiction” na „speculative fiction”, aby objąć nim nauki humanistyczne i społeczne oraz zaznaczyć celowe rozmywanie granic między fantastyką naukową, fantasy a horrorem.

Przyjrzyjmy się wierszom pochodzącym z samego centrum konwencji (z magazynu „Star*Line”), wyróżniającym się pozytywnie:

*Urbana*⁷

Michael R. Fosburg

The bullet train's automatic rattle
shoots you through the gunmetal gloaming,
past graffiti capering like tribal idols
past the Old City and its frequencies
of groaning girders and rust
into the dazzling glamour
of searchlights and skyrisers, zeppelins
crooning siren-songs into the bones,
adverted beamed from screens to dreams,
hanging lanterns of electric fire
swaying with a crackling breeze.
You part the crowd with hands too tanned
for its catacomb streets, the shadowed ways
above which towers steal the sun
like covetous gods, past stimulant smiles
that scurry like insects from carapace faces
as you pass, farmstader, last ripple to reach
this shore, dirt-smear'd relic, brazen echo
lost in its vehement proliferation,
its sprawl of neon and thunder,
the song in your heart not your own,
just an advert drawing life from your dreams.

⁷ „Star*Line” 2012, nr 2. Oba wiersze publikowane są w całości za zgodą autorów, w moim przekładzie – M.M.L.

Urbana

Michael R. Fosburg

Automatyczny stukot pociągu
 Wystrzela cię w połyskujący metaliczny zmierzch,
 Wzdłuż graffiti podskakujących jak plemienni idole,
 Wzdłuż Starego Miasta i jego częstotliwości
 jęczących dźwigarów i rdzy.
 W olśniewający błysk
 reflektorów i podniebnych konstrukcji, sterowców
 przesączających kuszące pieśni aż do samych kości,
 reklam promieniujących z ekranów prosto do marzeń,
 wzdłuż wiszących lampionów elektrycznego ognia
 kołyszących się na wietrze.
 Żegnasz tłum ręką zbyt opaloną
 dla tych katakumbowych ulic, zacienionych arterii,
 którym światło słoneczne kradną strzeliste wieże
 jak chciwi bogowie.
 Mijasz ostatnie stymulowane uśmiechy,
 które uciekają jak insekty z żółtego pancerza.
 Ostatnia fala pozwala osiągnąć ci brzeg, farmerze,
 brudem namazany relikcie. Jesteś beczelnym echem
 zagubionym w gwałtownej proliferacji,
 niekontrolowaną eksplozją, mieszaniną neonów i grzmotów.
 Cudzą pieśnią we własnym sercu,
 Zaledwie przebłyskiem życia rysującego marzenia.

Tempo, instrumentacja, metaforyka... Jest tutaj krótka opowieść przełamana w połowie, jest sugestia i mnóstwo emocji. Tak powinien wyglądać wiersz fantastycznonaukowy, gdybyśmy zechcieli zilustrować potencjalną słownikową definicję.

*Hometown*⁸

Anna Weaver

I must have grown up
 At the intersection of matter and antimatter.
 My hometown defies physics.
 Somehow larger on the inside
 Than on the outside,
 It was large enough to contain
 All my arrogance and all my na'veté,
 My virginity, my first love, a decade of angst,
 And the ladder I climbed out on.

⁸ „Star*Line” 2011, nr 4.

But small enough to be context
In which a little girl and a young woman made sense.
It was small and soft enough to conform, like a bean bag chair,
To the shape I once was.

My hometown defies geography.
You can't go there. It isn't a place.
It's a hypothesis.

My hometown defies time.
It's Brigadoon⁹.
It existed only for the one long day
That was my childhood.

And rather than growing smaller
When I left, gained some distance,
An looked for it in the rearview,
My hometown grew larger.

Because when I left, an enormous energy
Was released where my hometown once was,
Leaving in that spot no trace of me
And no trace of it either.

I grew up at the intersection of matter and antimatter.

You can't go to my hometown. It's not a place.
It's a hypothesis.
And I am the only proof.

Moje rodzinne miasto

Anna Weaver

Musiałam dorastać
Na pograniczu materii i antymaterii.

Moje miasto wymyka się prawom fizyki.
W jakiś sposób wydaje się większe od środka
niż z zewnątrz.
Miasto na tyle duże, aby pomieścić
Całą moją arogancję i całą moją naiwność,
Moje dziewczęctwo, moją pierwszą miłość, czas młodzieńczego buntu
I drabinę, po której z niego wychodziłam.

Ale także wystarczająco małe, aby być kontekstem,
w którym mała dziewczynka i młoda kobieta nabierały sensu.

⁹ Brigadoon to fikcyjne miasto z musicalu pod tym samym tytułem (1954). Jego mieszkańcy zatrzymali się w czasie sprzed 200 lat.

Miękkie i komfortowe jak fotel wypełniony ziarenkami grochu,
Który przywykł do mojego dawnego kształtu.

Moje rodzinne miasto przeczy geografii.
Nie można tam dojść. To nie jest miejsce.
To hipoteza.

Moje miasto neguje także czas.
To Brigadoon.
Tylko jeden przedłużony dzień,
Którym było moje dzieciństwo.

I zamiast się zmniejszać
Po moim wyjeździe, gdy zyskałam już dystans,
I mogłam patrzeć na nie we wsteczny lusterku,
Moje rodzinne miasto stawało się coraz większe.

Bo kiedy wyjechałam, ogromna energia
Uwolniła się w miejscu, gdzie niegdyś było miasto.
Nie zostawiła po mnie śladu,
Ani śladu po samym mieście.

Dorastałam na pograniczu materii i antymaterii.
Nie można wejść do mojego rodzinnego miasta. To nie jest miejsce.
To hipoteza,
A ja jestem jedynym dowodem.

Ten interesujący wiersz to przykład metaforycznej synchronizacji dyskursu naukowego z intymnym doświadczeniem. Nauka („materia i antymateria”) funkcjonuje tutaj na usługach wyobraźni, która próbuje znaleźć sens dla doświadczenia osobistego.

Pierwszy z wierszy opiera się na chwycie eliptycznej liryzacji świata fantastycznego, w której ogniwo epickie zostaje celowo opuszczone. Bohater liryczny eksponuje indywidualny sposób postrzegania zamieszkiwanego przez siebie fantastycznego świata, którego założona konstrukcja staje się czytelna dopiero po wyłowieniu wyrażen wyobcowujących, będących dźwigniami fantastyczności w tekście. Nie jest to tak naprawdę różnica jakościowa w stosunku do narracji pierwszoosobowej w epice fantastycznej, a tylko kwestia stopnia natężenia sugerowanej subiektywizacji światooobrazu.

Drugi z cytowanych wierszy opiera się na metaforyzacji osobistego (lirycznego) doświadczenia, a materiał leksykalny, służący jako punkt odniesienia metafor, czerpie z nauk ścisłych, tworząc równoległy, ale sfunkcjonalizowany dyskurs wprowadzający perspektywę ponadjednostkową.

Tak właśnie rysują się dwie drogi prowadzące ku poezji fantastyczno-naukowej. Warto przyjrzeć im się bliżej, zwłaszcza że na tym rozdrożu napięcie między liryką a poetyckością (często niestety zaniedbywane) nabiera

szczególnej wyrazistości. Impas ten przełamie trzecia możliwość, w ramach której fantastyka naukowa w swej istocie, czyli jako cała konwencja, wykazuje cechy poezji, szczególnie poprzez metaforyczność. Najciekawsze odmiany tej koncepcji prezentują prace Samuela R. Delany’ego, Adama Robertsa oraz Seo-Young Chu.

1. Elipsa i presupozycje

Pierwsza z możliwości jest oczywista. Opiera się na potencjalnie nieskończonej tekstowej produktywności świata możliwego fikcji. Innymi słowy, fikcyjny świat powołany do życia poprzez odstępstwo od świata aktualnego („naszego”) pozostaje potencjalnie tak wyposażony (w obiekty i stany rzeczowe), że jest w stanie wygenerować kolejne teksty podtrzymujące jego kompleksowość. W granicach dystynktywności świata teksty te mogą być nawet „zanieczyszczone” sprzecznościami.

Ujmijmy to jeszcze inaczej. Każdy utwór fikcyjny powołuje do życia świat możliwy, sugerując przy tym, że nie jest jedynym przekazem wygenerowanym przez ten świat. Relacja bohatera *Wojny światów* jest – w ramach fikcyjnego świata – sprostowaniem informacji pochodzących z całej grupy innych tekstów wyprodukowanych przez Ziemiaków, którzy przeżyli najazd Marsjan. Mogą się one pojawiać w „naszym” – aktualnym – świecie, jeśli wydawca lub spadkobierca uzna to za konieczne. Tak działa powszechny i zrozumiały mechanizm cykliczności i apokryficzności. Nie trzeba zaprzęgać do tego zadania armii logików, wystarczy odwaga (umiejętności pisarskie pomagają, ale nie są konieczne) niezbędna do stworzenia rozpoznawalnej różnicy. I podobnie jak „nasz” aktualny świat dysponuje ogromnym bogactwem typologii tekstowej, możliwy świat fantastyczny dysponuje potencjalnie podobnym (oczywiście w granicach wewnątrzfikcyjnego prawdopodobieństwa) zakresem. Jeśli często potrafimy odróżnić utwór poetycki napisany przez Europejczyka od wiersza poety pochodzącego z innego kręgu kulturowego (na podstawie mentalności, kolorytu lokalnego, problematyki i wielu innych składników i wymiarów), to poetycki wiersz fantastycznonaukowy powinien wygenerować własny świat możliwy. Tworząca go różnica powinna być jednak istotna i rozpoznawalna, jeśli utwór ma funkcjonować samodzielnie. Jeśli nie jest w zamierzeniu samodzielny, różnica taka nie będzie konieczna. Wiele powieści fantastycznych włącza przecież do narracji utwory poetyckie w funkcji ornamentacji lub wewnątrzfikcyjnego cytatu, wystarczy wymienić *Babel-17* Samuela R. Delany’ego, *Diunę* Franka Herberta, *Barefoot in the Head* Briana W. Aldissa. Wprawdzie w *science fiction* jest to proceder

rzadszy niż w fantasy, ale autorzy SF częściej racjonalnie go funkcjonalizują – wewnątrzfikcyjne cytaty poetyckie wprowadzają mitograficzne i folklorystyczne pokłady fikcyjnych obcych kultur i cywilizacji, ich najbardziej intymne głosy.

Jeśli zatem narracyjne wprowadzenia potraktować jako zbędną i niemodną redundancję w fikcji fantastycznej, to można by te poetyckie cytaty usamodzielnic. W takim zresztą kierunku zmierza rozwój konwencji fantastycznonaukowej także w jej narracyjnej części. Pisarze rzadziej teraz dbają o ostrożne wprowadzanie czytelnika w syntetyczny obraz konstrukcji fantastycznego świata, a preferują raczej zderzanie z indywidualnymi podmiotowymi światami zakorzenionymi w wiedzy, światopoglądzie i intencjach postaci. Konwencja fantastycznonaukowa na drodze swej ewolucji zdążyła się znakomicie zorientować, jakie korzyści daje liryzacja przekazu, gdy narracja zmierza ku dominacji „pierwszej” osoby¹⁰, a czemu służy konstruowanie możliwego świata fikcji fantastycznej za pomocą zderzenia wielu podmiotowych światów (w personalnej sytuacji narracyjnej). Epicka fikcja narracyjna w *science fiction* włączyła w swój krwiobieg lirykę jako wariantywny punkt widzenia.

Omawiana tutaj pierwsza z możliwości nie stanowi więc opozycji wobec epiki narracyjnej. Główna orędowniczka takiego modelu poezji fantastycznonaukowej – Suzette Haden Elgin – promuje zresztą w swym podręczniku¹¹ nie tyle rozbudowane liryczne i zmetaforyzowane pejzaże wyobraźni, ile minimalną fikcję (mikrofikcję) opartą na ścisłym kontrolowaniu presupozycji. Teksty realistyczne także wykorzystują presupozycje, najprostszym więc sposobem uprawdopodobnienia jest naśladowanie sprawdzonych mechanizmów i podstawianie presupozycji. Zamiast „Tracy was an orphan, and she missed them both” (w presupozycji: „miała dwoje rodziców”) „Tracy was / an orphan, and / she / missed / all eleven. / of them” (w presupozycji: „miała jedenaścioro rodziców”). Elgin dodatkowo dzieli tę wypowiedź – wtórnie – na wersy¹². Z jej nastawienia wynika, że podział ten jest warunkiem koniecznym do wypromowania tekstu jako „poetyckiego”. Tak czy owak znaj-

¹⁰ Różnica między liryką a narracją pierwszoosobową w zakresie wiarygodności fikcyjnego świata nie jest zasadnicza. Polega na przesunięciu akcentu z implikacji na eksplikację konstrukcji tego świata.

¹¹ S.H. Elgin, *Science Fiction Poetry Handbook*, Cedar Rapids 2005.

¹² Książka S. H. Elgin jest ściśle związana z założonym przez nią towarzystwem i jako taka w przeważającej części służy celom instruktażowym i promocyjnym. Uwagi najistotniejsze z naszego punktu widzenia autorka pomieściła w rozdziałach 4–6 tej niespełna stustronicowej książki.

dujemy się tutaj na ziemi wspólnej poezji i mikronarracji. Wersowanie jest (bywa) w tej kwestii języczkiem u wagi, ale nie decyduje o kwestii podstawowej – mniej słów może oznaczać więcej treści. Ze względów wydawniczych i marketingowych pisarstwo takie wielkiej sławy nikomu nie przynosi (poza Hemingwayem, który posiada zresztą więcej źródeł swej artystycznej nieśmiertelności) i najczęściej traktowane jest jako zabawa lub ćwiczenie pisarskiego warsztatu, bowiem zbyt łatwo zmienia się w „zasłyszane” i funkcjonuje na prawach anegdoty.

W oparciu o opinie dwojga badaczy – Richarda Ohmanna¹³ i Barbary Herrnstein Smith¹⁴, dochodzących do podobnych wniosków mimo różnych metodologii, wypada stwierdzić, że domeną tak pojętej poezji fantastycznonaukowej byłyby fikcjonalne akty mowy pozwalające na odtworzenie niesprzecznego wewnętrznie świata (kontekstu), do którego wypowiedź się odnosi. Czytelnik jest wówczas w stanie wyobrazić sobie spójny świat, w którym dana wypowiedź byłaby możliwa. Warunku tego nie może spełnić kreacja świata niemożliwego, np. groteskowa, oparta na absurdzie¹⁵.

Do tej pierwszej kategorii – fantastycznonaukowej poezji eliptycznej – należy zaliczyć dużą część poezji Edwina Morgana, szkockiego poety, docenianego tak wewnątrz konwencji, jak poza nią. Jego wiersze dowodzą, że tak potraktowana – z ontologicznej, a nie tematycznej perspektywy – poezja fantastyczna nie wyklucza problematyki społeczno-obyczajowej oraz filozoficznej. Nie wyklucza też humoru. Często przy tym odchodzi z lirycznego centrum w stronę dramatyzacji i narratywizacji. W znakomitej humoresce *Pierwsi ludzie na Merkurym* (*The First Men on Mercury*)¹⁶ Morgan satyrycznie przedstawia poznawczy relatywizm i agresywność otwarcia na obce kultury, charakterystyczne dla kryptokolonializmu. Gdzie indziej, w równie słynnym wierszu *Tarcza Sobieskiego* (*In Sobieski's Shield*)¹⁷, Morgan rekonstruuje doświadczenie nagłego wysiedlenia, przymusowej emigracji. Oba wiersze charakteryzują się wielką odwagą podjęcia ryzykow-

¹³ R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

¹⁴ B. Herrnstein Smith, *Poezja jako fikcja*, przeł. B. Kowalik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.

¹⁵ A. Okopień-Sławińska, hasło: *Groteska*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa-Wrocław-Kraków 1993, s. 188.

¹⁶ Pierwodruk w: E. Morgan, *From Glasgow to Saturn*, Manchester 1973. Tekst dostępny online: http://edwinmorgan.scottishpoetrylibrary.org.uk/poems/first_men_on_mercury.html [dostęp 20.10.2013].

¹⁷ Wiersz napisany w 1964 r. Dostępny w wydaniu – E. Morgan, *Collected Poems*, Manchester 1990, s. 297.

nego, bardzo – jak na poezję – rozbudowanego, dyskursu, oraz wytrzyma-
niem napięcia, powstrzymaniem się od udosłownionej funkcjonalizacji fan-
tastyczności¹⁸.

Zalecana jest jednak ostrożność. Owszem, fantastyczność w wierszach
przechodzi często niezauważona, ale jeszcze częściej wiersze kwalifikowane
są jako fantastyczne jedynie na skutek promieniowania „obrazu autora”.
Przyzwyczajenia czytelnicze, wspierane przez decyzje wydawców, decydują
wówczas o ujednoczeniu odbioru całej twórczości.

2. Hiperbola i alegoria

Drugi z wariantów reprezentowany wyżej przez wiersz *Anny Weaver*
jest bardziej ryzykowny, zderza bowiem obce sobie pod względem zakresu
występowania dyskursy: naukowy i intymny, przywołując problemy, które
kiedyś przeżywała epika fantastycznonaukowa. Leksyka opisująca doświadc-
czenie osobiste, pomimo przesuwania akcentów z ograniczeń słownika na
funkcjonalną efektywność, mieści się w natywnym wyposażeniu liryki i przy-
ciąga społecznie kodyfikowany język poetycki. Terminologia naukowa odczu-
wana jest jako zapożyczenie i prozaizm. Dowód jest oczywisty – obecność
tej terminologii wystarczy, by utwór uznany był za „fantastycznonaukowy”
lub „spekulatywny” i tak oznaczony w publikacji. Istnieją jednak duże wąt-
pliwości co do takiej kategoryzacji. Dyskurs naukowy pełni tu bowiem rolę
służebną, służąc hiperbolizacji nadrzędnego porządku lirycznego wyznania.
Nie poezja czy poetyckość, ale paradygmatycznie pojmowana liryka wykluc-
cza zatem przynależność utworu do fantastyki (nie tylko naukowej).

Najczęściej trudno jednak uchwycić moment, gdy podmiot wraz ze stra-
tegią wyznania i zamknięciem w nieweryfikowalnym świecie uczuć, życzeń,
marzeń, wyobrażeń, wycofuje się na rzecz „świata przedstawionego”. W grę
wchodzi perfidne techniki wytwarzania autorytetu, bo ten sam „zarzut”
epistemicznej jednowymiarowości i ontycznej niepewności – jak wspomnia-
łem¹⁹ – można postawić narracji pierwszoosobowej²⁰. Autorzy nasycający

¹⁸ B.J. McAllister, „*You’ll Remember Mercury*”: *The Avant-Garde Worlds of Edwin Morgan’s SF Poetry*, „*Science Fiction Studies*” 2014, nr 1. C. Nicholson, *Remembering the Future: Edwin Morgan’s Science Fiction Poetry*, „*The Yearbook of English Studies*” 2000 (30): *Time and Narrative*, s. 221–233. M. Walker, *The Voyage Out and The Favoured Place: Edwin Morgan’s Science Fictions*, w: *About Edwin Morgan*, red. R. Crawford, H. Whyte, Edinburgh 1990, s. 54–64.

¹⁹ Zob. przypis 10.

²⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

swe teksty specjalistyczną terminologią naukową, zwłaszcza tą spopularyzowaną (mechanika kwantowa, szczególna teoria względności, hipoteza czarnych dziur itp.), narażają się także na ataki ze strony naukowych purystów oskarżających poetów o trywializację naukowych koncepcji. Dalekie echa ataków na (pseudo)naukowe teksty postmodernistów, echa prowokacji Alana Sokala z 1996 roku²¹, mogą także dotrzeć w okolice kultury literackiej. Pamiętajmy jednak przy tej okazji, że to celowe pomieszczenie dyskursów zaczęło się w poezji modernistycznej, na polskim gruncie w twórczości futurystycznej i w poezji awangardy krakowskiej²².

Strategia ta posiada również warianty słabsze. Pierwszy z nich posiłkuje się wyobraźnią „kosmiczną”, z reminiscencjami sięgającymi do wyobraźni romantycznej. Fantastyka tego rodzaju ulega wówczas rozmyciu. Drugi ze „słabszych” wariantów realizują wiersze odwołujące się do alegoryzacji toposów epiki fantastycznej. „Importowany” kompleks ma tu proveniencję literacką, nie jest więc odczuwany jako obcy, ale wciąż pełni rolę służebną. Na przykład, topos utopii/dystopii często nakładany jest na refleksje egzystencjalne, filozoficzne i polityczne. Tak dzieje się choćby w *Utopii* Wisławy Szymborskiej czy *Sprawozdaniu z raju* Zbigniewa Herberta²³. Poezja ta rysuje tymczasowy obraz utopijnego/dystopijnego miejsca, angażując środki fabularno-narracyjne, przykładając się do procesu „upowieściowienia” poezji²⁴, ale nie powinna być kwalifikowana jako poezja fantastyczna.

3. Metafora i *mimesis*

W trzecim wariantcie teoretycy fantastyki naukowej wskazują na podobieństwa między poezją a genetycznym wyposażeniem konwencji fantastycznonaukowej. Nie dochodzi rzecz jasna do utożsamienia, mowa raczej

²¹ W Polsce wydano: A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*, Warszawa 2004. Historia publikacji i polemik w granicach zjawiska nazywanego „afera Sokala” jest długa i wciąż żywa. Z pewnością warto zajrzeć do artykułów oponentki Sokala – Emily A. Schultz: *Fear of Scandalous Knowledge: Arguing About Coherence in Scientific Theory and Practice*, „Reviews in Anthropology” 2010, nr 4; oraz *Risking Connection Across Difference: Reply to Sokal and Smith*, „Reviews in Anthropology” 2011, nr 2.

²² W ramach estetyki modernistycznej obecność dyskursu naukowego nie jest odczuwana jako źródło dysonansu. Szczególnie interesującym przykładem takiej strategii jest poezja Jana Brzękowskiego (zwłaszcza tom *Science Fiction* z 1964 roku), warta szerszego omówienia.

²³ M.M. Leś, *Antyutopijny wymiar poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 2, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2002.

²⁴ M. Bachtin, *Epos a powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czapplewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 256.

o analogiach, ale sięgają one, w intencji autorów, głęboko pod powierzchnię obu modeli literatury.

Samuel R. Delany ostro zaznacza swoistość narzędzi, których wymaga analiza *science fiction*, radykalnie odmiennych od tych przykładanych do fikcji realistycznej. Tę pierwszą nazywa nawet „paraliteraturą” (bez intencji deprecjonowania), a do drugiej dodaje często (złośliwie) określenie „przyziemna” (*mundane fiction*). Decyzje, które podejmuje odbiorca w ramach „protokołu lektury” tekstu fantastycznonaukowego, wydają się o wiele bardziej odważne, a znaczeniowe konsekwencje powołują do istnienia chwilowe, tymczasowe struktury światowe²⁵. Stabilne odniesienie utworu realistycznego pozwala na skupienie się na podmiocie, a metaforyka pełni tu rolę służebną. Fantastyka naukowa włącza metaforyczność w przebieg światostwórczej gry. Na przykład fraza „jej świat eksplodował”²⁶ w odczytaniu realistycznym jednoznacznie przenosi uwagę na odczucia bohaterki, natomiast „protokół lektury” SF pozostawia wahanie, otwiera możliwości, co najmniej trzy: 1. pisarz może po prostu użyć skamieniałej metafory podobnie jak realista, w znaczeniu ‘doznała wstrząsu’, 2. świat, który zamieszkiwała bohaterka (najpewniej cała planeta), rzeczywiście eksplodował, 3. wreszcie, przy połączeniu obu odczytań – świat bohaterki eksplodował, ponieważ bohaterka w jakiś sposób (telekinetyczny?) do tego się przyczyniła, być może bezwiednie, w następstwie doznanego wcześniej emocjonalnego wstrząsu. Metaforyzacja zostaje włączona w przebieg lektury. Gęstość i chwiejność znaczeniowa wymagająca aktywności i gotowości odbiorcy świadczą, zdaniem Delany’ego, o zbliżeniu do poezji²⁷.

Równoległe do Delany’ego koncepcję doniosłości metafory w *science fiction* rozwijał Darko Suvin. Nacisk na wyobcowujący element (*estrangement*²⁸) semantycznej konstrukcji utworu fantastycznonaukowego zdominował zresztą ostatnie 30 lat refleksji nad konwencją, zwłaszcza refleksję neomarksistowską. Zdziwienie, odczuwane przez odbiorcę, wynika ze zderzenia obrazu otaczającego go świata ze światem fikcyjnym, radykalnie innym dzięki wprowadzeniu wyrazistego *novum*. Suvin wyostrzył swój punkt widzenia w późniejszym tekście *SF as Metaphor, Parable, and Chrono-*

²⁵ Delany zaprezentował ten mechanizm w swej słynnej analizie zdania „The red sun is high, the blue low”. Samuel R. Delany, *About 5,750 Words*, w: tenże, *The Jewel-Hinged Jaw*, Middletown 2009, s. 4–6 (oryg. wyd. w 1978 r.).

²⁶ Samuel R. Delany, *Science Fiction and „Literature” – or, The Conscience of King*, w: tenże, *Starboard Wine*, Middletown 2012, s. 68 (oryg. wyd. w 1984 r.).

²⁷ Samuel R. Delany, *Dichtung und Science Fiction*, w: tenże, *Starboard Wine*, s. 166.

²⁸ D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven–London 1979.

*tope*²⁹, przypisując SF, oprócz energii metaforyzacji, konieczność wykreowania bogatego (w obiekty i stany rzeczy) i zarazem koherentnego fantastycznego świata. Metaforyczność SF funkcjonuje zatem – w teorii Suvina – na poziomie całościowej interpretacji dzieła, niebezpiecznie zbliżając się do paraboli, podczas gdy w koncepcji Delany’ego odbiorca poszukuje klucza do odtworzenia koherentnej fantastycznej rzeczywistości, naśladowując lub odtwarzając – trochę przy okazji – mechanizmy metaforyczne, ale w celu zbudowania stabilnego obrazu fantastycznej rzeczywistości. *Science fiction* wpada więc tutaj w sam środek utrwalonej, a zdefiniowanej przez Jakobsona, opozycji między metaforą a metonimią, wyraźnie przekraczając granicę między nimi – jak twierdzi Roger Luckhurst³⁰. Kto wie, być może jest to odpowiednie miejsce dla fantastyki naukowej³¹.

Problem ten zauważył także Adam Roberts w swej arcyciekawej książce *Science Fiction. The New Critical Idiom*³². Roberts niechętnie odnosi się do koncepcji Suvina jako redukcji fantastyki naukowej do roli narzędzia, które „zaledwie” odświeża spojrzenie na rzeczywistość. Zdaniem Roberta Suvina podkreślał – w kontekście *novum* i *estrangement* – metaforyczność SF ożywiającej doświadczenie poznawcze, ale sam mechanizm pozostaje jednostronny i liniowy. Roberts skłania się raczej ku poglądom Delany’ego, który pisał o otwartym, dzięki lekturze SF, dialogu z rzeczywistością. Ostatecznie autor *The New Critical Idiom* wybiera aktywną i pozytywną koncepcję metafory Paula Ricoeura³³. W miejsce „metafory substytucji” Roberts proponuje zatem

²⁹ D. Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London 1988.

³⁰ R. Luckhurst, *Vicissitudes of the Voice, Speaking Science Fiction*, w: *Speaking Science Fiction*, red. D. Seed, A. Sawyer, Liverpool 2000. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, w: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964.

³¹ Między metaforą a metonimią. Różnica ta, rozpoznana przez Jakobsona jako afatyczne zaburzenie, definiuje pierwotną różnicę między stabilnością (kompleksowością) a zrozumieniem (metajęzykiem), wyprzedzając różnicę między prawdą a fałszem. Rozwarstwienie to zachodzi w trakcie analizy funkcjonowania języka, przy zaburzeniach afatycznych. Ich współfunkcjonowanie – dominacja bez przerwania połączenia – pozostaje niezauważone w „normalnym” użyciu języka. Sam Jakobson w *Poetyce w świetle językoznawstwa* uczynił z zatarcia tej opozycji (poprzez „projekcję”) istotę poetyckości. W fantastyce naukowej mielibyśmy wówczas do czynienia ze swobodnym przekraczaniem tak pojmowanej granicy.

³² A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, New York 2006. Roberts przedstawił swoje tezy w przystępnej formie podczas spotkania TEDx (niezależna konferencja w ramach TED: Technology, Entertainment, Design) – <http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxHull-Adam-Roberts-Science-F> [dostęp 20.10.2013].

³³ A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, s. 144–145: „[...] more fruitful way of «apprehending» the point of difference that defines SF. It aligns SF with poetry, which is where it surely belongs, rather than science, and it expresses the complex interpretive relations between «poetry» and «speculative thought»”.

„metaforę napięcia”³⁴. W samym punkcie wyjścia znajduje się założycielski paradoks: między nauką a fikcją.

Najbardziej radykalne stanowisko zajmuje Seo-Young Chu. Nie wiem, czy książka *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*³⁵ zajmie należne jej miejsce w teorii SF, ale na pewno jest najlepiej wyklarowanym przejawem porozrzucanych tu i ówdzie tendencji. Jeśli chodzi o odbiór w naszym kraju, to pozostaje sceptyczny. Do tej pory najbardziej kontrowersyjną polską książką poświęconą teorii i historii SF pozostaje *Fantastyka – utopia – science fiction* Andrzeja Zgorzelskiego, a od jej publikacji minęło już przeszło 30 lat...

Tytuł książki Chu nie należy do typowych. To nawiązanie do powieści Philipa K. Dicka *Do Androids Dream of Electric Sheep?* zdradzające intencje autorki: daleko idącą ufność wobec pisarzy i ich twórczości oraz własną, czasem swobodną, inwencję. Rzeczywiście, jak się okazuje w lekturze, Chu, mimo dominacji nastawienia teoretycznego, częściej powołuje się na pisarzy niż krytyków. Tych ostatnich trzyma na dystans, a liczbę odwołań ogranicza do koniecznego minimum. Dobry znak? Zapewne, ale jest też w tej książce wiele przechadzek na skróty, zbyt pochopnych opinii i wybiórczości. Tak odważne tezy wymagają pewnych poświęceń.

Chu formułuje mocny wariant tezy, z którą mamy do czynienia od dość dawna – fantastyka naukowa określa granice wyobraźni współczesnego człowieka Zachodu, a częściowo zapewne także Wschodu. Wyobraźnia ta lepiej jest określana przez określenie *mode* (sposób myślenia i tworzenia) niż *genre* (gatunek literacki, konwencja). Przemiany technologiczne, wysoka aktywność rozchwianego światopoglądu naukowego, dynamika samookreślenia człowieka wobec historii, pamięci, technologii, przyszłości oraz obcości – wszystkie te czynniki składają się na „fantastycznonaukową teorię mimetyzmu”.

Nowa koncepcja *mimesis*, którą proponuje Chu, opiera się na przeświadczeniu, że wszystkie obiekty, które jesteśmy w stanie sobie wyobrazić i które próbujemy opisać, mogą stanowić przedmiot mimetycznego przedstawienia. Właśnie dlatego można by taką koncepcję określić jako „mimetyzm ekstremalny”, ponieważ granice wyznacza tu nie ściśle pojęta równoległość rzeczywistości i jej przedstawienia w sztuce, ale dominacja przedstawienia, które z kolei definiuje obiekty odniesienia. Obiekty i stany rzeczy w fikcji fantastycznonaukowej są zatem rzeczywiste („The objects of science-fictional representation, while impossible to represent in a straightforward manner, are absolutely real”)³⁶. Mimetyzm nie oznacza naśladowania, ale mechanizm od-

³⁴ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 239.

³⁵ S.-Y. Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, Harvard 2011.

³⁶ Tamże, s. 3.

niesienia charakterystyczny dla fikcji literackiej. Stanowisko takie pomaga w sfunkcjonalizowaniu kłopotliwego rozróżnienia między tym, co rzeczywiste, możliwe i prawdopodobne. Do rozstrzygnięcia pozostaje jedynie stopień komplikacji obrazowania oraz wysiłku, jaki musi włożyć czytelnik w zrozumienie i oswojenie znaczeń tekstowych.

Wszystkie fikcjonalne odniesienia wyobcowują czytelnika z jego własnej rzeczywistości, czyli przyzwyczajają i przedwidzą, podobnie jak czynią to wszystkie nowe doświadczenia w procesie poznawczym („all representation is to some degree science-fictional because all reality is to some degree cognitively estranging”³⁷), ale wyobcowanie to jest stopniowalne w ramach *continuum* między „tradycyjnie” pojmowanym realizmem a „tradycyjnie” pojmowaną fantastyką naukową³⁸.

Promowaną koncepcję *mimesis* Chu proponuje nazwać „fantastycznonaukową koncepcją *mimesis*”, co oznacza, że nie tylko w ramach roboczej analizy, ale również w ramach terminologii, dominować będzie *science fiction*. „Realizm” okazuje się wariantem fantastyki naukowej!³⁹

Część zjawisk nie wzbudza w nas emocji, takich jak zdziwienie czy przestraszenie. One właśnie mieszczą się w „tradycyjnie” pojmowanym realizmie. Natomiast obiekty odniesienia, które posiadają moc wywoływania tych emocji, Chu nazywa za Suvinem „cognitively estranging referents”⁴⁰. Powtarzam: tak naprawdę głównym kryterium okazuje się wysiłek odbiorcy. Jeśli odniesienie jest bezproblemowe („straightforward”), wówczas mamy do czynienia z „realizmem”. Jeśli natomiast odniesienie wymaga więcej wysiłku, np. wiedzy o współczesnej technologii, o rozwoju nauk ścisłych i społecznych, wówczas mamy do czynienia z *science fiction*.

Jaki zysk można osiągnąć z tego terminologicznego przewrotu? Jeśli przyjąć proponowane przez Chu stanowisko, nie możemy podkreślać przepaści między realizmem a fantastyką. Musimy jednak pamiętać, że oba te sposoby mówienia o współczesnych zjawiskach tradycyjnie ze sobą konkurują. Dlaczego? Ponieważ dotychczas dominowała twórczość uznana za klasyczną, czyli „realistyczna”, zatrzymująca się na poziomie łatwych, oswojonych znaczeń. Chu proponuje, by kryterium mimetyczności przesunęło się w stronę wyobraźni ukierunkowanej na zmianę, czyli przyszłość. Taką odważę dać nam ożywienie teorii *mimesis* dzięki wprowadzeniu energii metafory i liryki.

³⁷ Tamże, s. 7.

³⁸ Tamże, s. 5.

³⁹ Tamże, s. 7–8.

⁴⁰ Tamże, s. 3.

Jak zdążyliśmy zauważyć, poezja w *science fiction* istnieje na dwa sposoby: albo pozostaje na marginesie, nawet jeśli według niektórych jest ona bardziej atrakcyjna niż epickie i prozatorskie centrum, albo zagarnia całość konwencji i sposobu kreowania rzeczywistości fikcyjnej. W tym drugim przypadku *science fiction* opiera się na mechanizmie metaforyzacji tego, co tradycyjny realizm stara się „po prostu” przedstawić. Poezję i *science fiction* łączy przede wszystkim stopień zapośredniczenia znaczeń, czyli stopień figuratywności języka. Tak w poezji, jak w SF jest on bardzo wysoki. Dodatkowe wyjaśnienia wymagają wprowadzenia odniesień do liryki. SF aktualizuje „czas liryczny” (*the lyric tense*). Liryzacja *mimesis* oznacza większą swobodę w kreowaniu płaszczyzny czasowej w fikcji, gdy dominuje uniwersalna „liryczna” beczasowość („Lyric voices, as a rule, speak from beyond ordinary time”⁴¹).

Chu wymienia wiele utworów fantastycznonaukowych, w których pojawia się „czas liryczny”. Wyliczenie to niestety dowodzi niewiele: tak czy owak przeważa w wymienionych utworach epicki czas przeszły, a w tradycyjnym „realizmie” moglibyśmy znaleźć znacznie więcej przykładów „czasu lirycznego”. Bezpośrednim dowodem na obecność „czasu lirycznego” ma być „liryczna składnia” – parataksa. Od lirycznej koncepcji czasu łatwo przejść do lirycznej gramatyki, jeśli tylko skoncentrujemy się na składniowej konstrukcji parataktycznej, równoważącej wchodzące w skład wypowiedzi elementy. Ostatecznie parataksa znajduje swą kontynuację w hipertekstualnej koncepcji wiedzy i przedstawienia (William Gibson). Co ciekawe, wraca tu teoria Suvina⁴².

Skomplikowana sieć odniesień (zapośredniczenia przez „figury semantyczne”) łączy *science fiction* z poezją liryczną. W samym centrum tego połączenia znajdziemy gęstość znaczeń, swobodę przenikania, łączenia i przekraczania, zacieranie opozycji między dosłownością a figuratywnością⁴³.

*
* *

Trudno teraz wyrokować o przyszłości rozwoju poezji fantastycznonaukowej. Zapewne pozostanie ona twórczością kontrowersyjną. Włożono wiele wysiłku w stabilizację jej wizerunku, ale trudność – być może nieprzewidywalna – polega na podwójnym odrzuceniu: ze strony poezji głównonurtowej

⁴¹ Tamże, s. 149.

⁴² Tamże, s. 41.

⁴³ Twierdzenie to przypomina wspomnianą koncepcję Roberta, który wspomina o nieustannym podtrzymywaniu napięcia poznawczego w *science fiction*.

i jej krytycznego akompaniamentu, rzadko wspominającego nawet o fantastyce jako takiej, oraz ze strony samej konwencji fantastycznonaukowej, w której dominacja prozy narracyjnej jest przytłaczająca.

“And I Am the Only Proof”. On Science-Fiction Poetry

Summary

The author of the article presents three concepts of the existence of poetry in the framework of the science-fiction literary convention. The first of the concepts, concretized by Suzette Haden Elgin, recognizes a possibility of creating a lyrical monologue from inside of an assumed fantastic reality. The other one, more risky, confronts the scientific discourse with an intimate confession in the framework of allegory and hyperbole. The third one, represented by Samuel R. Delany, Adam Roberts and Seo-Young Chu's views, recognizes the existence of poetry as a holistic dimension of the science-fiction convention.