

MAŁGORZATA PATER

O „MOŻLIWOŚCI” W KONWENCJI *SCIENCE FICTION*

(NA PRZYKŁADZIE PROZY STANISŁAWA LEMA)

I. ŚWIATY MOŻLIWE *SCIENCE FICTION*

Jeśli przyjmiemy (za Umberto Eco), że literatura jest „machiną do wytwarzania światów możliwych”¹, to spośród wszystkich jej odmian najbardziej predysponowaną do tego zadania wyda się nam zapewne fantastyka, w tym fantastyka naukowa. Kategorię „możliwości” jako konstytutywną dla tego typu prozy wyraźnie podkreślają niektóre przynajmniej z definicji gatunku. Pisze na przykład Vera Graaf: „Literatura *science fiction* jest gatunkiem prozy spekulatywnej, która przy pomocy naukowych lub pseudonaukowych środków nadaje niemożliwemu z dzisiejszego punktu widzenia optymistyczne lub pesymistyczne pozory możliwości”². Również Andrzej Stoff zauważa: „*Science fiction* [...] wybrała przyszłość rozumianą niekoniecznie w sensie chronologicznym (choć takie rozwiązanie fabularne jest najczęstsze), ale przede wszystkim jako możliwość uzupełniająca konieczność.[...] To nastawienie na przyszłość [...] prowadzi do tworzenia światów wobec aktualnej rzeczywistości konkurencyjnych. *Science fiction* [...] jest literacką antycypacją tego, co możliwe”³.

Mgr MAŁGORZATA PATER – doktorantka w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury KUL; adres do korespondencji: e-mail: tahornak@autograf.pl

¹ *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Warszawa 1994, s. 254.

² *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, Warszawa 1975, s. 175.

³ *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa–Poznań–Toruń 1983, s. 9-10.

Literatura fantastycznonaukowa wydaje się zatem wdzięcznym obiektem do badań z perspektywy koncepcji światów możliwych, a kategorie wypracowane przez teorię *possible worlds* szczególnie łatwo dają się aplikować do tego typu fikcji. Powiązane z tą koncepcją pojęcia takie, jak: świat aktualny i światy możliwe, dostępność, kompletność, niesprzeczność, identyfikacja transświatowa czy uniwersum światów, wydają się w kontekście analizy fantastyki naukowej szczególnie „na miejscu”, tracąc nieco ze swego abstrakcyjnego charakteru. Intuicyjnie wyczuwamy również, że reguły funkcjonowania światów *science fiction* mogą w znacznym stopniu odzwierciedlać sposób istnienia abstrakcyjnych światów możliwych. W niniejszym szkicu podejmiemy zatem próbę rekonstrukcji i opisu przynajmniej kilku z tych reguł – oglądanych właśnie przez pryzmat koncepcji światów możliwych oraz, w drugiej części, próbę zaaplikowania teorii *possible worlds* do konkretnej twórczości literackiej – jako użytecznego narzędzia klasyfikacji prozy Stanisława Lema. Przede wszystkim interesować nas będzie zatem status bytowy światów fantastyki naukowej, problem ich odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej, ich spekulatywność i futuralność oraz związana z tymi pojęciami kategoria dostępności dla zewnątrztekstowego odbiorcy, wreszcie kreacyjna funkcja języka. Ważna okazuje się także rola nadawcy wypowiedzi narracyjnej w urealnianiu (zwanym przez Doleżela *autentyfikacją*⁴) przedstawionej rzeczywistości – zaś po przeciwnej niejako stronie: rola odbiorcy w uzupełnianiu niekompletności jej uposażenia, niekompletności, wydaje się, większej w światach *science fiction*, niż w światach kreowanych według zasad innych konwencji literackich.

Płaszczyzną odniesienia dla opisu reguł generowania światów *science fiction* będzie niejednokrotnie konwencja literatury realistycznej, traktowana tu jako swego rodzaju wzorzec. Różnica między światami możliwymi fantastyki naukowej a tymi, które generuje proza realistyczna, jest przede wszystkim różnicą pytań stawianych rzeczywistości. Jak to ujmuje Umberto Eco:

każdy utwór prozą – najbardziej nawet realistyczny – współtworzy świat możliwy, ukazując ciąg postaci i zdarzeń, dla których brak odpowiednika w świecie naszej rzeczywistości. [...] Proza realistyczna opiera się na zdarzeniach nierzeczywistych w rodzaju: „Co by było, gdyby w świecie biologicznie, kosmologicznie i społecznie podobnym do normalnego zaszły wydarzenia, które wprawdzie nie wydarzyły się, lecz nie przeczą logice świata realnego”? [...] Różnica między prozą fantastyczną a realistyczną polega na tym, że świat możliwy jest strukturalnie odmienny od świata realnego. [...] Pierwiastek

⁴ Por. A. M a r t u s z e w s k a, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001, s. 168.

nierzeczywisty w literaturze fantastycznej jest następującego rodzaju: „Co by się zdarzyło, gdyby rzeczywistość nie była podobna do siebie samej, gdyby – słowem – jej struktura była odmienna?”⁵.

Pytanie: „Co by było, gdyby...?”, spekulacja na temat dalszych losów świata leży u samych fundamentów kreowanej w *science fiction* rzeczywistości. Jak pisze Jerzy Jarzębski, jest to rodzaj eksperymentu: wprowadza się do modelu rzeczywistości empirycznej jakiś nowy, nieempiryczny składnik, a następnie opisuje się możliwe konsekwencje jego obecności w strukturze świata, rozważa się różne warianty rozwoju owego świata pod kątem ich „potencjalnej fizycznej, socjologicznej, kulturowej ziszczalności”⁶. Z uwagi na eksperymentalny charakter literatury fantastycznonaukowej, mającej charakter „spekulatywnych rozważań nad innymi możliwymi modelami rzeczywistości”⁷, Andrzej Zgorzelski proponuje nawet tłumaczyć skrót SF jako *speculative fiction*⁸.

Osiągnana w wyniku autorskiej spekulacji swoista „nieprzyległość” kreowanej rzeczywistości do znanego nam świata, uzasadniona jest w konstrukcji większości utworów *science fiction* faktem usytuowania akcji w mniej lub bardziej odległej przyszłości wobec czasu ich powstania. Zwróćmy uwagę, że pomiędzy nieempirycznością fikcji fantastycznej a usytuowaniem czasu akcji w przyszłości zachodzi relacja dwustronna. Po pierwsze, kreowana rzeczywistość nie jest (czy też nie musi być) podobna do realnego świata, ponieważ *science fiction* opowiada o przyszłości. Po drugie jednak, można powiedzieć, że *science fiction* musi być opowiadaniem o przyszłości, aby świat przedstawiony mógł się aż tak różnić od rzeczywistości empirycznej. Jak bowiem pisze Ryszard Handke, „sprawą pierwszorzędną wagi dla wszelkiej fikcji niewerystycznej jest zapewnienie, by styczność między światem tworzonym przez nią i egzystującym umownie a dostępnym i sprawdzalnym za pomocą empirii – nie była zbyt bliska i bezpośrednia”⁹.

Futuralność fantastyki naukowej jest więc jednym z jej podstawowych wyróżników gatunkowych. Dotyczy bowiem nie tylko świata przedstawionego, płaszczyzny fabularnej, w której zresztą najłatwiej jest ją zauważyć, ale istotnie komplikuje sytuację narracyjną, modeluje warstwę językową, szczególnie leksykalną, a także w specjalny sposób organizuje stosunki między

⁵ *Nauka i fantastyka*, w: *Spór o SF*, Poznań 1989, s. 170-171.

⁶ *Stanisława Lema podróż do kresu fabuły*, w: *Spór o SF*, s. 132-133.

⁷ *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, s. 145.

⁸ Tamże, s. 154.

⁹ *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969, s. 21.

wpisanym w tekst nadawcą i odbiorcą a faktycznym czytelnikiem i autorem. W tej odmianie prozy dużo wyraźniej zaznacza się mianowicie nietożsamość autora i narratora oraz odbiorcy i czytelnika. Jak ujmuje to Kazimierz Bartoszyński, „występuje tu [...] zjawisko dwu równoległe obok siebie występujących układów nadawczo-odbiorczych: sytuacji nadawcy «współczesnego», opowiadającego o przyszłości współczesnym sobie, oraz nadawcy «przyszłościowego», mówiącego o przyszłości odbiorcom również w przyszłości ulokowanym»¹⁰.

„Przyszłościowość” jest zarazem źródłem i powodem podstawowej, immanentnej sprzeczności światów *science fiction*. Zarówno w prozie realistycznej, jak i fantastycznej narrator posługuje się zwykle czasem przeszłym, którego użycie sugeruje, że opowiada się o zdarzeniach wcześniejszych wobec czasu narracji. Jest to prawdą oczywiście tylko w odniesieniu do prozy realistycznej. W utworach *science fiction* mamy natomiast do czynienia z zabiegiem inwersji historycznej¹¹, polegającym na odwróceniu kolejności z reguły następujących po sobie w epice czasów: zdarzeń i narracji. W fantastyce naukowej o zdarzeniach, które właściwie jeszcze nie nastąpiły, opowiada się tak, jakby były minione, zgodnie z formułą „zdarzyło się jutro”¹². Teoretycznie zatem czas akcji jest późniejszy od czasu narracji. Ten paradoks wydaje się częściowo neutralizowany poprzez użycie właśnie gramatycznego czasu przeszłego. Odwracałby on niejako uwagę czytelnika od „przyszłościowości” kreowanego świata i kierowałby ją na jego nieempiryczność i hipotetyczność. Jak pisze Jolanta Tambor, w *science fiction* „gramatyczny czas przeszły narracji ma [...] wartość trybu przypuszczającego”¹³. Wydaje się ponadto, że opowiadanie w czasie przeszłym o zdarzeniach przyszłych sprawia, paradoksalnie, że stosunki czasowe między narracją a fabułą stają się w czytelniczej konkretyzacji mniej istotne. Świat przedstawiony przestaje być postrzegany jako przyszły, nie może być też uznany za przeszły wobec czasu tworzenia i lektury utworu. Wydaje się natomiast światem niejako równoległym, alternatywnym wobec teraźniejszego, w jakiś sposób podobnym, ale kierującym się nieco innymi zasadami istnienia – światem właśnie wyspekulowanym. Czas prze-

¹⁰ *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*, w: *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1976, s. 227-228.

¹¹ Por. J. T a m b o r, *Czas jako kategoria gramatyczna i ontologiczna w fantastyce naukowej*, „Język Artystyczny” 6(1989), s. 65.

¹² Zob. M a r t u s z e w s k a, *Światy (nie)możliwe...*, s. 86.

¹³ *Czas jako kategoria...*, s. 64.

szły narracji pełni ponadto jeszcze jedną funkcję, mianowicie „służy [...] intensyfikacji konkretyzacji czytelniczej [...]”. Świat przedstawiony jako przeszły zyskuje większą (choćby pozorną) czytelniczą realność [...]. Wspomaga psychologiczne i socjologiczne prawdopodobieństwo opisanych reakcji jednostek i zbiorowości”¹⁴.

Użycie narracyjnego czasu przeszłego sprawiałoby więc, że świat wykreowany w wyniku autorskiej spekulacji staje się bardziej przekonujący – czas przeszły jest zatem jednym z narzędzi służących „autentyfikacji” rzeczywistości przedstawionej jako przyszła.

Mimo odsunięcia w przyszłość rzeczywistości przedstawionej, mimo odmiennych, często niezgodnych z empirią zasad jej istnienia, punktem wyjścia dla autorskiej spekulacji jest zawsze realistyczny model rzeczywistości. Świat *science fiction* jest zwykle kreowany jako ekstrapolacja, logiczne przedłużenie tendencji rozwojowych współczesności. Najczęściej polega to na przyobleczeniu w realny kształt prognoz naukowych (lub pseudonaukowych) czy też przewidywanych osiągnięć techniki. Zawsze jest to jednak „domniemywanie na podstawie przeszłości i teraźniejszości, jaka może być przyszłość”¹⁵. Pymarny związek między światem realnym (a raczej modelem tego świata, który zwać możemy za Jerzym Ziomkiem „fikcyjnym polem odniesienia”¹⁶) a generowanymi światami możliwymi zostaje w *science fiction* zawsze zachowany. O ile jednak fikcja realistyczna rządzi się tymi samymi regułami, jakie obowiązują w świecie rzeczywistym, o tyle „przyszłościowość” *science fiction* otwiera niemal nieograniczone możliwości kreacji, bowiem, jak pisze Barbara Okólska, wszystkie elementy świata przedstawionego mogą być uzasadnione prawami natury, które są nam znane, ale także i tymi, które „moglibyśmy ewentualnie poznać w przyszłości”¹⁷. Co więcej, jak ujmuje to Maciej Płaza, „autorowi wolno w ramach fikcyjnego pola odniesienia w dobrej wierze zlekceważyć jakieś prawidła, dokonać wyboru spośród alternatywnych, a niepotwierdzonych

¹⁴ Tamże, s. 65.

¹⁵ Por. A. M a r t u s z e w s k a, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 151-152.

¹⁶ *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: t e n ż e, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 125-126. „Fikcyjne pole odniesienia jest społecznie wytworzonym modelem świata realnego, modelem, który jako zbiór przedmiotów i stanów rzeczy danych intencjonalnie reprodukuje rzeczywistość poprzez analogię (podobieństwo kształtów) i homologię (podobieństwo funkcji), od werystycznej ścisłości począwszy na parabolicznych uogólnieniach kończąc”.

¹⁷ *SF, fantastyka, baśń*, w: *Spór o SF*, s. 207.

teorii, wysnuć z nich konsekwencje – czyli, krótko mówiąc, dokonać na empirii takich operacji, na które pozwala literacka fikcja”¹⁸.

Światy możliwe fantastyki naukowej mogą być zatem (i często są) w dużym stopniu autonomiczne wobec modelu rzeczywistości empirycznej. Jak pisze Iwona Pięta, w utworach *science fiction* „wiele zdań tekstu nie posiada desygnatów w świecie aktualnym [...] i weryfikowalne są jedynie w granicach fikcji konkretnego dzieła lub w ramach norm gatunkowych SF”¹⁹. Nie chodzi tu tylko o odniesienia do nieistniejących współcześnie wynalazków czy doświadczeń obecnie niedostępnych ludziom. Może to być również, jak w przypadku apokryfów Lema, odniesienie do nieistniejących tekstów, a zatem „presupozycja pusta” niejako do potęgi²⁰.

Kwestia referencji w utworach fantastycznonaukowych wydaje się więc dosyć skomplikowana. Z jednej strony, empiryczna proveniencja *science fiction* nie ulega wątpliwości. Ze względu na konieczność utrzymania kontaktu ze współczesnym odbiorcą „przyszłościowej” fikcji, związki ze światem aktualnym nie mogą być nigdy całkowicie zerwane. Jak ujmuje to Anna Gemra,

jest zresztą praktycznie niemożliwe stworzenie świata przedstawionego, którego składniki nie miałyby żadnego związku z tym, co dostrzegamy w naszym, „realnym”. Najbardziej zauważalna jest dla czytelnika płaszczyzna „wyposażenia”, rekwizyty „kotwiczące” przestrzeń i zamykające jej kształty w granicach dostępnych ludzkiej wyobraźni; płaszczyzna ta stanowi jeden z podstawowych składników efektywnego dialogu narratora z czytelnikiem wirtualnym²¹.

Z drugiej zaś strony konwencja fantastyczna wymusza stworzenie świata odmiennego od realnie istniejącego, operującego niejednokrotnie pustą presupozycją, ale skonstruowanego w ten sposób „by jako iluzja rzeczywistości był akceptowalny dla odbiorcy”²². Efektem tego podwójnego ograniczenia jest dostrzegane przez teoretyków „zapośredniczenie” tekstowego odniesienia utworów *science fiction*. Precyzyjnie opisuje ten problem Ryszard Handke. Pojawienie się w świecie przedstawionym utworu elementów nieznanymi czytelnikowi

¹⁸ *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 59.

¹⁹ *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach fantastycznonaukowych Stanisława Lema*, Toruń 2002, s. 31.

²⁰ Na temat tego typu pustych presupozycji w twórczości Lema zobacz: J. J a r z ę b - s k i, *Wszechświat Lema*, Kraków 2002, s. 105-108.

²¹ *Igraszki z czasem i przestrzenią. Światy możliwe w literaturze fantastycznej*, w: *Kosmologie światów możliwych*, red. J. Jaskóła, A. Olejarczyk, Wrocław 2002, s. 134.

²² P ł a z a, *O poznaniu...*, s. 299.

kowi, fantastycznych, a więc niemogących być bezpośrednio przyrównanymi do składników rzeczywistości empirycznej, wymusza odniesienie ich do czterech, funkcjonujących w świadomości percypującego podmiotu, abstrakcyjnych modeli tej rzeczywistości. Po pierwsze, do tzw. zdroworozsądkowej wizji świata, po drugie, do modelu rzeczywistości opartego na przesłankach naukowych, po trzecie – płaszczyzną odniesienia staje się też mimetyczny model świata realizowany w literaturze realistycznej, wreszcie, po czwarte – odnosi się elementy nieempiryczne do wzorca fabularnego, utrwalonego już w fantastycznonaukowej tradycji literackiej²³. Jak się jednak okazuje, w efekcie tych działań utwór *science fiction* traci swój „nieempiryczny” charakter. Jak bowiem ujmuje to R. Handke:

odbierany na tle owych modeli i apelujący do nich warstwą ewokowanych przez siebie znaczeń, najbardziej fantastyczny utwór *science fiction* „odwraca się” od swej fantastyczności. Kiedy bowiem oswoiwszy się z kształtem świata przedstawionego [...] czytelnik będzie go usiłował zrozumieć, spostrzeże, iż jest to możliwe właśnie o tyle, o ile jest on podobny do obrazu świata rzeczywistego, jaki potrafił sobie wytworzyć i jaki rozpoznał w mimetycznych konstrukcjach literatury realistycznej²⁴.

To właśnie zobowiązania wobec odbiorcy (ale także, przynajmniej, niemożliwość całkowitej ucieczki nadawcy tekstu od własnego, realistycznego obrazu rzeczywistości) narzucają jedną z naczelnych reguł kreacji świata *science fiction*: zasadę ukazywania „nowego przez pryzmat znanego”. Reguła ta kształtuje już prymarną warstwę językową utworu – czytelność i zrozumiałość fantastycznych neologizmów (których funkcji nieco bliżej przyjrzymy się w dalszej części szkicu) warunkowana jest możliwością przyporządkowania nowego wyrazu do klasy słów podobnych, już istniejących w słowniku. Neologizmy pozbawione takiego oparcia w języku należą w utworach *science fiction* do rzadkości²⁵. Reguła „nowe przez pryzmat znanego” rządzi w fantastyce naukowej wyborami nie tylko na poziomie językowym, ale na każdym innym – decyduje o konstrukcji postaci, fabule, czasie i przestrzeni przedstawionej. W zasadzie cały fantastyczny świat „budowany jest na zderzeniu tego, co znane i nieznanne, podobne i niepodobne”²⁶.

²³ Zob. H a n d k e, *Polska proza...*, s. 20.

²⁴ Tamże.

²⁵ Zob. tamże, s. 96, 99.

²⁶ P i ę t a, *Problemy intertekstualnego...*, s. 41.

Opisywane wyżej podwójne ograniczenie literatury *science fiction*, jej dwojakie uwikłanie: z jednej strony w konwencję fantastyczną, z drugiej – w realistyczną, oznacza, że – jak pisze Ryszard Handke – nadawca tekstu „musi troszczyć się tyleż o jego dziwność, co prawdopodobieństwo”²⁷. Do zabiegów uprawdopodobniających, stosowanych w literaturze fantastycznonaukowej, należy przede wszystkim użycie gramatycznego czasu przeszłego, ale także wprowadzenie narratora pierwszoosobowego, precyzyjne datowanie czy przywoływanie nazw miejscowych, dbałość o psychologiczne prawdopodobieństwo postaci oraz, *last but not least*, naukowa lub przynajmniej pseudonaukowa proveniencja prezentowanych wizji przyszłości²⁸. Inną, przeciwstawną strategią, lecz podobnie jak uprawdopodobnianie służącą „oswojeniu” odbiorcy ze światem przedstawionym, jest *upowszednianie*²⁹ – kreowanie rzeczywistości jako „oczywistej” właśnie w takim – fantastycznym kształcie. Rezygnuje się zatem z zabiegów wzmacniających prawdopodobieństwo, zgodnie z zasadą, że „nic tak nie sprzyja iluzji prawdziwości, jak naturalność, udanie oczywistości”³⁰.

Obie strategie są w istocie narzędziem autentyfikacji, czyli „dokonywanej przez narratora swoistej legalizacji świata przedstawionego, jego uprawomocnienia, nadającego mu ważność i piętno autentyczności”³¹. Jaki związek mają owe strategie z sygnalizowaną wyżej problematyką referencji? Taki mianowicie, że wspomniana „legalizacja” świata przedstawionego odbywa się poprzez odwołanie do jednego z dwóch, wyróżnionych przez Annę Martuszewską szeregów odniesień. Jednym z nich jest wywiedziona z terażniejszej (zgodnie z zasadą ekstrapolacji), hipotetyczna wizja przyszłości. Drugą płaszczyzną odniesienia jest świat przedstawiony utworu, wykreowany zgodnie

²⁷ *Polska proza...*, s. 135.

²⁸ Por. M a r t u s z e w s k a, *Powieść*, s. 151-152.

²⁹ Jak pisze Andrzej Zgorzelski, „metody upowszedniania świata przedstawionego [...] są widoczne: 1. W zwyczajności zdarzeń i elementów tła dla postaci utworów i ich narratora. 2. W podjęciu tematyki psychologicznej. 3. W zmianach ilościowego stosunku między dialogiem i strukturami narracji, prowadzących ostatecznie do wzmocnienia dramatyczności tekstu i ukształtowania bardziej aktywnej postawy czytelnika [...]. 4. W codzienności języka bohaterów, stylizowanego na język autorskiego „tu-i-teraz”. 5. W uzyskiwaniu tonu żartobliwego dystansu do sytuacji, w której się bohaterowie znajdują, i do zdarzeń akcji, w której uczestniczą” – A. Z g o r z e l s k i, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 172.

³⁰ S t o f f, *Powieści...*, s. 81.

³¹ M a r t u s z e w s k a, *Światy (nie)możliwe...*, s. 26.

z regułami konwencji *science fiction*³². O ile zatem zabiegi uprawdopodobniające służą zasugerowaniu, że przedstawiony świat możliwy mógłby się zaktualizować w przyszłości, przy spełnieniu pewnych warunków, na przykład większego zaawansowania wiedzy technicznej czy zrealizowania się prognoz naukowych, o tyle za pomocą strategii upowszedniania tłumaczy się istnienie elementów fantastycznych wyłącznie w obrębie świata przedstawionego. Obecność tych elementów jest tu uzasadniona po prostu ich przynależnością do struktury utworu, a w szerszej perspektywie – do repertuaru chwytów konwencji fantastycznonaukowej. Strategia upowszedniania w znacznym stopniu autonomizuje zatem kreowany świat możliwy, uniezależniając go od aktualnego (realnego). Zabieg ten nazywa Andrzej Zgorzelski „likwidacją modelu realnej rzeczywistości”, a początek utworu służąc identyfikacji świata przedstawionego jako fikcji niewerystycznej pełni funkcję „progresywnego przygotowania adresata na odpowiedni rodzaj konwencji gatunkowej; stanowi informację o typie ‘umowy’ między twórcą i odbiorcą, w ramach której rozwinię się dalej opowieść narratora”³³.

W tym momencie dotykamy jednej z kluczowych kategorii koncepcji możliwych światów, mianowicie pojęcia dostępności. Wiemy, że proponowana przez logikę modalną definicja tej kategorii (o dostępności mówi się wtedy, gdy z jednego, danego świata, operując jego pojęciami i własnościami, można generować inny świat³⁴) okazuje się niewystarczająca i w zasadzie bezużyteczna do analizy fikcji literackiej. O wiele bardziej przydatne jest rozumienie pojęcia dostępności w kontekście kategorii epistemicznych. W odniesieniu do narratora mówimy zatem o dostępności polegającej na „posiadaniu wiedzy pewnej o danym świecie i na możliwości komentowania (czyli oceny) zjawisk zachodzących w światach istniejących na różnych płaszczyznach tekstu”³⁵. Natomiast w odniesieniu do odbiorcy, dostępność wiąże się ze zrozumiałością utworu na wszystkich jego poziomach (w tym także – na poziomie konwencji literackiej) oraz z zajmowanym przez czytelnika dystansem wobec proponowanego przez narratora świata, wynikającym ze zróżnicowanych w różnych odmianach fikcji relacji między światem aktualnym (realnym) a światem przedstawionym³⁶. Koncentrując się najpierw na osobie narratora zauważa-

³² *Powieść...*, s. 154.

³³ *Fantastyka. Utopia...*, s. 149.

³⁴ Por. M a r t u s z e w s k a, *Światy (nie)możliwe...*, s. 105.

³⁵ Tamże, s. 89.

³⁶ Por. tamże, s. 213.

my, że w *science fiction* nader często jest to narrator konkretny, pierwszoosobowy, autentyfikujący przedstawianą rzeczywistość poprzez bycie uczestnikiem zdarzeń. Jeśli natomiast narrator jest bezosobowy, wtedy, jak pisze Ryszard Handke, „cała odpowiedzialność za kreowanie świata zostaje przeniesiona na rachunek postaci”³⁷, które w dialogach uzupełniają to, co nie zostało opowiedziane przez narratora lub też opowiadanie prowadzone jest z perspektywy bohatera. Zawsze zatem narracja ma charakter personalny³⁸. Ponieważ w *science fiction* dystans czasowy i zwykle również przestrzenny między światem realnym a kreowanymi światami możliwymi jest znaczny, bezpośrednia dostępność współczesnego odbiorcy wobec rzeczywistości przedstawionej zostaje zerwana. Jednakże obecność narratora dysponującego wiedzą pewną o świecie, dbającego ponadto o uprawdopodobnienie przedstawionych zdarzeń, odgrywa kluczową rolę dla zapewnienia dostępności odbiorcy do kreowanej rzeczywistości i zmniejszenia dystansu poznawczego. Zmniejszeniu owego dystansu sprzyja także fakt, że „tworząc w zasadzie światy możliwe i bezpośrednio z naszego aktualnego czasu i przestrzeni niedostępne [...], fantastyka naukowa [...] nie przestaje mówić o człowieku. Z psychologicznego punktu widzenia kreuje ona bowiem [...] światy alternatywne, mogące się w jakiś sposób zamiast naszego zrealizować”³⁹.

Przypomnijmy: świat alternatywny jest kreowany w fikcji w taki sposób, że odbiorca odnosi wrażenie, iż mógłby on zostać (przy spełnieniu pewnych warunków oraz po wypełnieniu luk wynikających z niekompletności) zrealizowany zamiast świata aktualnego⁴⁰. Światami alternatywnymi w literaturze są zatem te kreowane w konwencji realistycznej, a więc takie, w których sugeruje się odbiorcy, że istnieją one niejako obok niego i mają „wspólny ze światem rzeczywistym przynajmniej pewien fragment czasoprzestrzeni”⁴¹. Dostępność odbiorcy do świata alternatywnego jest więc znacznie większa niż do świata możliwego. Zatem weryzm psychologiczny pracuje w fantastyce naukowej na rzecz minimalizowania nieuniknionego dystansu poznawczego.

Inaczej ma się sprawa dostępności w sytuacji, gdy naczelną strategią n dawcy tekstu jest nie tyle uprawdopodobnianie, ile upowszednianie przed-

³⁷ *Polska proza...*, s. 143.

³⁸ Por. tamże, s. 137-147.

³⁹ A. M a r t u s z e w s k a, *Fantastyka w świetle teorii światów możliwych*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, Gdańsk 1994, s. 73.

⁴⁰ Por. t a ż, *Światy (nie) możliwe...*, s. 117.

⁴¹ Cyt. za: t a ż, *Fantastyka w świetle...*, s. 68.

stawionej rzeczywistości fantastycznej. Odbiorca jest tu pozostawiony niejako sam sobie, rzeczywistość w znacznej mierze odmienna od znanej mu z empirii jest bowiem przedstawiona jako naturalna, normalna. Wymagania, jakie stawia odbiorcy nadawca operujący strategią upowszedniania, opisuje Andrzej Stoff w następujący sposób:

Technika obrazowania świata przyszłości [...] zakłada odbiorcę gotowego na przyjęcie propozycji bez pytania o prawdziwość, czy choćby tylko o prawdopodobieństwo, odbiorcę na tyle obdarzonego wyobraźnią, by mógł on uczynić krok ponad przepaścią dzielącą jego świat od świata proponowanego w literackim obrazie bez oglądania się na cokolwiek, co znajduje się poza samym dziełem. Wewnętrzna konsekwencja, a nie zewnętrzne prawdopodobieństwo, to zasadniczy kierunek iluzjotwórczych zabiegów autora i jednocześnie wymagany punkt widzenia czytelnika⁴².

Kluczową rolę w zapewnieniu dostępności odgrywa w tym wypadku znajomość konwencji gatunkowej⁴³. Odbiorca, odnosząc elementy fantastyczne do znanych mu z innych utworów *science fiction* lub odwrotnie – niejako spodziewając się ich pojawienia się w utworze, który już na samym początku ustanawia istnienie świata przedstawionego w odrębnej i odległej czasoprzestrzeni, jest w stanie ową rzeczywistość w takim kształcie zaakceptować i zrozumieć. Zaś dystans poznawczy wydaje się wracać do rozmiarów naturalnych, jest on taki mianowicie, jak w przypadku kontaktu wyrobionego czytelnika z każdym rodzajem literatury, fantastycznej bądź realistycznej, werystycznej czy niewerystycznej; jest to po prostu dystans wobec fikcji literackiej.

Od odbiorcy literatury fantastycznonaukowej oczekuje się nie tylko znajomości konwencji, ale także uzupełnienia immanentnej niekompletności przedstawionego świata. Jak wiadomo, niekompletność jest z założenia cechą wszystkich światów możliwych literatury, ponieważ nie można rozstrzygnąć charakteru (prawdziwości lub fałszywości) zdań dotyczących elementów w danym tekście niesprecyzowanych, zawsze pozostaną jakieś miejsca nieodokreślenia, niwelowane przez odbiorcę w procesie konkretyzacji. Jednak niekompletność światów *science fiction* wydaje się znacznie większa, niż w przypadku literatury realistycznej. Ową specyficzną cechę fantastyki naukowej sugestywnie opisuje Ryszard Handke:

⁴² Powieści..., s. 79.

⁴³ Por. H a n d k e, *Polska proza...*, s. 65-66.

Jak przedstawić świat, którego nie ma, nigdy nie było i ledwie być może, choć i to niepewne, bo wynika z cienia poszlak, domyślnych skutków przypuszczalnych przyczyn? Czym wypełnić jego pustkę, by dawał się wyobrazić jak świat przedstawiony utworów korzystających z czytelniczej znajomości realiów świata rzeczywistego, apelujących do doświadczeń, pamięci osobistej lub znajomości świadectw historii? „Świat ze słów” znajduje się tu w sytuacji krańcowej, by nie rzec: w ostatecznej opresji⁴⁴.

Wspomniana „pustka” fantastycznego świata przedstawionego jest wypełniana przede wszystkim desygnatami pojęć nieznanymi współczesnemu odbiorcy. Neologizmy, neosemantyzmy oraz zmyślane nazwy własne pełnią kluczową rolę w kreowaniu rzeczywistości przedstawionej⁴⁵. Czytelność i zrozumiałość danego neologizmu uwarunkowana jest jednak możliwością przeprowadzenia przynajmniej jednego z dwóch zabiegów. Określanie znaczenia służy przede wszystkim przyporządkowanie danego wyrazu do grupy słów podobnych brzmieniowo lub w wyniku analizy słowotwórczej (wspomniana wyżej reguła „nowe przez pryzmat znanego”). Znaczenie precyzuje się natomiast poprzez odniesienie wyrazu do kontekstu, w którym został użyty⁴⁶. Tej drugiej operacji w naturalny sposób poddają się neosemantyzmy. Istnieją jednak i takie wyrazy, których znaczenia nie można ustalić ani słowotwórczo, ani kontekstowo. *Neologizmy absolutne*, takie jak np. „dendróg”, „sepulka” czy „ściorg”⁴⁷, mimo iż niezbyt liczne w porównaniu z typowymi neologizmami czy neosemantyzmami, w najbardziej efektywny sposób kreują fantastyczny wymiar utworu, choć „ceną ich wiarygodności jest mała zrozumiałość”⁴⁸. Jak pisze Maciej Dajnowski, „charakteryzują się one minimalną „naocznością”, skutkiem czego w wizualnej rekonstrukcji świata przedstawionego, jakiej dokonują przynajmniej niektórzy czytelnicy w swojej wyobraźni, powstaje charakterystyczny wyłom – swoiste miejsce niedookreślone, które takim właśnie musi pozostać”⁴⁹.

W odróżnieniu od rzeczywistości kreowanej w konwencji realistycznej, która percypowana jest zawsze jako struktura kompletna, niekompletność świata *science fiction* nie może być zatem całkowicie przewyciężona.

⁴⁴ Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej, Warszawa 1991, s. 19.

⁴⁵ Zagadnienia te obszernie omawia Ryszard Handke w cytowanej książce *Polska proza fantastyczno-naukowa*, s. 80-132.

⁴⁶ Por. t e n ż e, *Polska proza...*, s. 96.

⁴⁷ Cyt. za: M. D a j n o w s k i, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk 2005, s. 58.

⁴⁸ R. H a n d k e, *Poetyka science fiction*, w: *Spór o SF*, Poznań 1989, s. 227.

⁴⁹ *Groteska...*, s. 58.

Według Andrzeja Stoffa, funkcję kreacyjną jeszcze bardziej istotną, niż neologizmy i neosemantyzmy, pełni w utworze *science fiction* metoda obrazowania, odmienna w prozie realistycznej i fantastycznej. Jak zauważa Stoff, mimo pozornie identycznej techniki, inny jest kierunek budowania obrazu: w prozie realistycznej – od szczegółu do ogółu, natomiast w fantastyce naukowej – od ogółu do szczegółu, a precyzyjniej:

od realistycznego wzorca, który musi być od razu uświadomiony przez czytelnika, do fantastycznych, powstających w wyniku zabiegów odpodobniających, szczegółów. Wynika to z oczywistego, chociaż nie zawsze uświadomianego faktu, że nie można opisać rzeczy nieistniejącej. To, co w ostatecznej formie otrzymuje postać rzeczy lub zjawiska o pozorach prawdziwości, jest zawsze rezultatem „obróbki” [...] krajobrazu, przedmiotu, zjawiska realnego, ziemskiego⁵⁰.

Ta fundamentalna zasada kreowania światów możliwych, wyrażona przez Nelsona Goodmana w zdaniu: „tworzenie światów zawsze rozpoczyna się od dostępnych światów; t w o r z e n i e j e s t p r z e t w a r z a n i e m [podkr.– M.P.]”⁵¹, wydaje się dotyczyć w szczególności właśnie światów *science fiction*. Goodman wymienia pięć operacji światotwórczych; są to mianowicie: 1) kompozycja i dekompozycja, 2) ważenie, 3) porządkowanie, 4) usuwanie i uzupełnianie oraz 5) deformacja⁵². Przynajmniej kilka z nich można z powodzeniem odnieść do sposobów budowania rzeczywistości przedstawionej w fantastyce naukowej. Przyjrzyjmy się na przykład operacji *ważenia*, w wyniku której powstałe światy zawierają elementy świata wyjściowego, ale ich hierarchia ważności jest inna, odmienne składniki wysuwają się na plan pierwszy⁵³. Podobnie w światach możliwych *science fiction* – można dostrzec wyraźne uprzywilejowanie (wyrażające się w przewadze liczebnej) pewnych elementów fantastycznych. Niektóre dziedziny słownictwa pełnią mianowicie kluczową rolę w kreowaniu fantastyczności; dominującymi tematami są mianowicie: komunikacja, możliwości percepcyjne i produkcyjne, substancje, źródła i postacie energii, specjalności zawodowe, dyscypliny i terminologia nauki⁵⁴. Natomiast operacja *uzupełniania* realizowana jest w kreacji świata przedstawionego *science fiction* poprzez dopełnienie modelu świata

⁵⁰ Powieści..., s. 76.

⁵¹ *Słowa, dzieła, światy*, w: *Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin 1995, s. 331.

⁵² Por. tamże, s. 332-339.

⁵³ Por. tamże, s. 334-335.

⁵⁴ Por. H a n d k e, *Polska proza...*, s. 117-132.

aktualnego zmaterializowanymi spekulacjami na temat dalszego rozwoju realnej rzeczywistości. Wreszcie *deformacja* jako zabieg światotwórczy groteski fantastyczno-naukowej; przekształceniu poddawany jest tu nie tyle model świata realnego, ile model rzeczywistości przedstawionej *science fiction*, różnorako realizowany w utworach należących do tego gatunku. Prymarna zależność, jaka zachodzi między światem przedstawionym fantastyki naukowej a modelem rzeczywistości empirycznej, jest więc odbiciem relacji światów możliwych do świata aktualnego lub jego modelu tekstowego.

Owa relacja świata przedstawionego wobec modelu rzeczywistości realnej stała się podstawą dokonanej przez Umberto Eco klasyfikacji typów fikcji fantastycznej, którą na zakończenie tej części chciałabym przytoczyć. *Science fiction*, zwana przez Eco „powieścią wyprzedzenia”, konstituuje zatem przede wszystkim *metatopię* lub *metachronię*; świat przedstawiony zostaje ukazany jako możliwy w przyszłości (metachronia) lub w jakimś odległym miejscu wszechświata (metatopia). Fantastyka naukowa może jednak także generować światy *allotopijne*, a więc takie, w których ukazany świat przyszłości nie jest poddany zabiegom uprawdopodobniającym, więc, podobnie jak w baśni, uwytklona zostaje jego fantastyczność i iluzoryczność. Z kolei niektóre utwory *science fiction* kreują światy *utopijne* – równoległe wobec aktualnego, a powstałe w wyniku np. „pęknięcia” w czasoprzestrzeni. Wreszcie, *uchronia* fantastycznonaukowa, która operując motywem podróży w czasie konstituuje odmienny, alternatywny do aktualnego świat przeszłości⁵⁵.

2. ŚWIATY MOŻLIWE W PROZIE STANISŁAWA LEMA

Analizę twórczości Stanisława Lema z punktu widzenia koncepcji *światów możliwych* należy rozpocząć od konstatacji, że w utworach tych owe światy w sposób literacki istnieją naprawdę: są to światy obdarzone naocznością, rzeczywiście przedstawione lub przynajmniej ich fikcyjne istnienie jest wyraźnie zasugerowane. Oznacza to, że można je klasyfikować nie tylko ze względu na sposób funkcjonowania w poszczególnych utworach, ale także ze względu na ich cechy strukturalne, wzajemne relacje wobec siebie i świata aktualnego, wreszcie nawet – ze względu na ich liczbę. Kryteria te pozwalają

⁵⁵ Por. E c o, *Nauka i fantastyka*, s. 171-174.

wyodrębnić w analizowanej twórczości Stanisława Lema⁵⁶ przynajmniej sześć następujących typów kreowanych *światów możliwych*:

1. światy możliwe przedstawione,
2. światy możliwe nieprzedstawione,
3. światy współistniejące,
4. światy niemożliwe,
5. światy możliwe jako teksty,
6. światy możliwe jako motywy literacki.

Byłoby to zarazem sześć różnych wzorców fabularnych czy konstrukcyjnych i jednocześnie sześć grup utworów, z których ostatnia, szósta grupa została wyodrębniona ze względu na kryterium nieco bardziej szczegółowe; chodzi tu mianowicie o teksty, w których *światy możliwe* funkcjonują w warstwie stematyzowanej utworu, w postaci motywu. Oczywiście, każda próba klasyfikacji twórczości tak różnorodnej i bogatej, jak pisarstwo Lema, obarczona jest ryzykiem zubożenia i „spłaszczenia” pewnych treści po to, aby wyeksponować inne. Również i w tym wypadku wiele istotnych analitycznie czy interpretacyjnie aspektów i wątków, podejmowanych zresztą od dawna przez badaczy tej twórczości, zostanie tutaj pominiętych. Ponadto, niektóre utwory dają się przyporządkować do dwu lub kilku nawet grup jednocześnie, zostały jednak przeze mnie, w celu wyostrenia ogólnego obrazu, nieco arbitralnie przypisane tylko do jednej. Chciałabym poniżej pokazać w równej mierze cechy charakterystyczne dla każdej z grup tekstów oraz możliwości, jakie stwarza przyjęta strategia kreacji przedstawionego świata.

MOŻLIWE ŚWIATY PRZEDSTAWIONE

W tej grupie utworów znalazłyby się między innymi takie powieści, jak *Astronauta*, *Eden*, *Powrót z gwiazd*, *Niezwyciężony*, *Wizja lokalna*, *Fiasko*, *Opowieści o pilocie Pirxie* i *Katar*. Konieczne jest tu zastrzeżenie, że sposób istnienia świata przedstawionego w dwóch ostatnich z wymienionych powieści jest nieco inny, niż w pozostałych. Można by je mianowicie opisać jako takie, w których przedstawiony świat jest możliwy wobec świata aktualnego

⁵⁶ Na uboczu moich rozważań pozostanie współczesna powieść Lema: *Szpital Przemienienia*, podobnie jak wczesne opowiadania i twórczość poetycka, a także powieść autobiograficzna *Wysoki Zamek*. Pomijam także eseje i rozprawy, zaś z utworów niepowieściowych wyjątkowo zostaną tu włączone teksty tzw. apokryficzne, zebrane w tomie *Biblioteka XXI wieku*.

(realnego) w najprostszy, najbardziej typowy sposób. Jest to bowiem świat „jednopłaszczyznowy” – całkowicie wypełniający przestrzeń przedstawioną. O tym, że jest to świat możliwy wobec aktualnego, świadczą tylko subtelne przesłanki; w *Katarze* jest to na przykład sugestia możliwych załogowych lotów na Marsa. W *Opowieściach o pilocie Pirxie* wskazują na to zaawansowane rozwiązania techniczne, umożliwiające konstruowanie np. człękokształtnych robotów, których nie można odróżnić od prawdziwych ludzi, a także opis odwiedzanego w celach turystycznych Księżyca czy podróży transgalaktycznych. Są to jednak światy autentyfikowane za pomocą strategii *upowszedniania* – a zatem przedstawione jako oczywiste, naturalne zarówno dla narratora jak i bohaterów. Światem aktualnym jest dla nich znany nam model rzeczywistości pozaliterackiej, od którego odróżniają się niektórymi elementami swego uposażenia.

Pozostałe utwory z tej grupy łączy zasada, że światy możliwe są w nich przedstawione jako funkcjonujące na innej niż Ziemia planecie. Jest to zarazem podstawowy, obok odsunięcia w czasie, zabieg strategii *uprawdopodobniania* – oddalenie w przestrzeni świata kreowanego jako możliwy. W *Astronautach*, *Obłoku Magellana* i *Wizji lokalnej* punktem odniesienia dla światów możliwych, istniejących na innych planetach, jest świat Ziemi, również możliwy, bo za pomocą bezpośredniego datowania lub dzięki swojej zawartości przedstawiony jako świat przyszły. W pozostałych utworach istnienie tego świata Ziemi jest jedynie zasugerowane poprzez obecność przybyłych z niego astronautów. Wyjątkowe miejsce w tej grupie tekstów zajmuje *Powrót z gwiazd*, w którym świat możliwy został przedstawiony co prawda na Ziemi, jednak ta z powodu upływu czasu wydaje się powracającemu z wieloletniej podróży kosmicznej bohaterowi niemal obcą planetą. Wspólną cechą wszystkich wykreowanych w ten sposób światów możliwych jest fakt, że dla usiłujących je poznać i zrozumieć bohaterów są to światy zupełnie obce i odmienne od świata, z którego pochodzą. „To nie jest Ziemia!” – zdają się mówić z niezmiennym zdumieniem wszystkie postaci penetrujące innoplanetarne terytoria. Są to ponadto światy dostępne jedynie fizycznie, z trudem zaś poznawczo. Jak to ujmuje Jerzy Jarzębski, „rzeczywistość ta jest labiryntem o nieodcieczonej strukturze. Można po niej błądzić, ale nigdy nie odśłania ona swych krańców”⁵⁷. Motyw świata jako labiryntu pojawia się zresztą w różnej postaci we wszystkich utworach omawianej grupy i nie tylko tej. Przed-

⁵⁷ *Astronautyczny debiut Lema*, w: S. L e m, *Astronauta*, Kraków 2004, s. 357.

stawione w ten sposób światy możliwe jawią się zatem bohaterom jako niekompletne nie tylko w sensie swego uposażenia, ale przede wszystkim jako struktura obdarzona nieodgadzionym sensem, którego postaci usiłują dociec w wyniku intensywnej aktywności poznawczej i interpretacyjnej. Luki w owej strukturze są wypełniane na podstawie wiedzy postaci o zjawiskach ziemskich, ale z powodu immanentnej obcości przedstawionych światów możliwych nigdy nie mogą być do końca przewyciężone.

MOŻLIWE ŚWIATY NIEPRZEDSTAWIONE

Do tej grupy można by zaliczyć na przykład powieści, *Śledztwo*, *Głos Pana* oraz opowiadania *Człowiek z Marsa*, *Inwazja*, *Ciemność i pleśń*. Podstawową płaszczyzną fabularną we wszystkich tych utworach jest świat kreowany zasadniczo w zgodzie z konwencją realistyczną, jest więc to świat alternatywny – mógłby się zrealizować zamiast rzeczywistości aktualnej. W świat ów jednakże wdziera się w określonym momencie fabularnym jakiś obcy, niezemski lub przynajmniej niewyjaśnialny przy użyciu dostępnej wiedzy czynnik. Może to być, jak w *Człowieku z Marsa*, tajemnicza istota funkcjonująca wbrew ziemskim prawom biologii, może to być również, jak w opowiadaniu *Szczur w labiryncie*, niezwykle meteoryt, który okazuje się niespotykanych rozmiarów żyjącym stworzeniem. Podobny motyw pojawia się także w opowiadaniu pt. *Inwazja*. W *Ciemności i pleśni* tym czynnikiem okazuje się niezwykle odporna bakteria atomowa, która błyskawicznie się rozmnaża i niszczy wszystko, co napotka na swojej drodze. Z kolei tytułowy „Głos Pana” to tajemniczy kosmiczny „list”, nadawany niby celowo w postaci powtarzającego się w równych odstępach czasu strumienia cząstek. Wreszcie w *Śledztwie* tym niewyjaśnialnym elementem „z zewnątrz” pojmowalnego naukowo świata jest czynnik, który powoduje znikanie zwłok z prosektoriów i cmentarzy pewnego regionu Anglii.

Jedynym sygnałem istnienia jakiegoś świata możliwego wobec rzeczywistości przedstawionej w wymienionych utworach jest właśnie ów tajemniczy, niewytłumaczalny czynnik. Nawiasem mówiąc, możemy w podobny sposób spojrzeć na relacje między światami także w niektórych utworach z pierwszej grupy. Na przykład w *Edenie* świat planety jest w jednakowym stopniu (z formalnego punktu widzenia) możliwy wobec rzeczywistości ziemskiej, jak świat Ziemi (którego jedynymi reprezentantami w utworze są astronauta i urzędnicy, którymi się posługują) jest możliwy wobec wprost przedstawionego w utworze świata Edenu. Wszystko zależy od przyjętej perspektywy

opisu, choć najsensowniej jest przyjąć, że w centrum uniwersum światów możliwych znajduje się świat aktualny oraz jego tekstowy model – i do nich odnosić pozostałe kreowane światy.

Ze szczególnym przypadkiem kreowania „światów nieprzedstawionych”, jakkolwiek paradoksalnie to brzmi, mamy do czynienia w *Pamiętniku znalezionym w wannie*. Wspólny z wymienionymi wyżej utworami jest tutaj motyw nieznanego, obcego „kataczyznika”, który w świecie przedstawionym utworu powoduje zniszczenie wszystkich papierowych dokumentów. Jednak nie obcość owego czynnika jest tutaj najważniejsza i nie to, że otwiera ona możliwość istnienia świata innego niż wprost przedstawiony. We wspomnianej powieści Lema ów motyw wykorzystany jest do uruchomienia i uprawomocnienia wielu wątków utworu – jest jednak tylko pretekstem, nie zaś osią konstrukcyjną, jak w przypadku tekstów wymienionych wcześniej. Jedyną wprost przedstawioną rzeczywistością jest w *Pamiętniku...* hermetycznie zamknięty świat Gmachu, do którego trafia bohater-narrator, a wnosząc do środka swą krytyczną postawę niedowierzania i zaskoczenia, zaświadcza o istnieniu rzeczywistości zewnętrznej, całkowicie odmiennej od tej przedstawionej wprost. Co więcej, pracownicy, a zarazem mieszkańcy Gmachu przekonani są o istnieniu wrogiego Antygmachu i zachowują się tak, jakby on rzeczywiście istniał. Struktury Gmachu i Antygmachu przenikają się tak ściśle, że warunkują wzajemnie swoje istnienie.

Ta zagadkowa i semantycznie skomplikowana powieść uważana jest za przykład fikcji parabolicznej, która konstruuje możliwe światy implikowane. Gmach jako parabola rzeczywistości: państwa totalitarnego, poznania, ludzkiej egzystencji, byłby więc zarazem tekstowym nośnikiem świata implikowanego, wprost nieprzedstawionego, ale współistniejącego na równi z pozostałymi. Konstelacja światów w *Pamiętniku...* charakteryzuje się również i tym, że to, co nieprzedstawione, wydaje się nawet bardziej doniosłe interpretacyjnie, niż to, co przedstawione. Dopiero bowiem patrząc na tekstowy świat aktualny z punktu widzenia parabolicznego świata implikowanego możemy dostrzec w tym pierwszym takie elementy, które przy lekturze literalnej z pewnością pozostałyby niezauważone. Rozpoznanie wszystkich światów – przedstawionych i nie – jest z pewnością konieczne dla pełnego odczytania utworu, o którym Andrzej Stoff słusznie chyba pisze, że jest przede wszystkim „niezwykłym eksperymentem literackim”⁵⁸.

⁵⁸ *Powieści...*, s. 124.

ŚWIATY WSPÓLISTNIEJĄCE

Nie jest to z pewnością szczególnie zgrabny ani najbardziej precyzyjny termin dla określenia kolejnej grupy utworów; wnikliwy czytelnik zauważy od razu, że przecież w poprzednio wymienionych tekstach światy możliwe także jako współlistnieją ze sobą. Jednak podstawowym zabiegiem tam stosowanym jest znaczne odsunięcie od siebie światów w przestrzeni albo w czasie. Natomiast w utworach, które chcę przywołać obecnie, światy możliwe istnieją, są ze sobą w bliskim sąsiedztwie, a niekiedy nawet nakładają się na siebie do tego stopnia, że granice między nimi pozostają zatarte, nieuchwytnie. Mam tu na myśli powieści: *Solaris*, wspomniany wyżej *Pamiętnik znaleziony w wannie* oraz opowiadania: *Kongres futurologiczny* i *Materac*.

Na tytułowej planecie Solaris pracownicy stacji kosmicznej są nawiedzani przez fantomowe istoty, będące jakby ucieleśnionymi tworam i pragnień, wygenerowanymi przez „żyjący” na planecie ocean. Mimo iż zdają sobie sprawę z pochodzenia i nierealności tych stale powracających twórców, ich łudząco żywa i ludzka postać zwodzi ich na tyle, że włączają je w obręb nie tylko świata fizycznego, w którym żyją, ale przede wszystkim w obręb swojego własnego świata psychicznego i zaczynają żyć i zachowywać się tak, jakby to były istoty prawdziwe. Zatem granica między światami, z początku oczywista i wyraźna, z czasem zaczyna się zacierać.

Znakomitym przykładem współlistnienia światów jest również *Kongres futurologiczny*. W napisanym z niesamowitą werwą i dowcipem opowiadaniu zostaje czytelnikowi przedstawiona cała seria wykreowanych rzeczywistości, których granice zacierają się między sobą. Znika przede wszystkim rozróżnienie najbardziej fundamentalne: między światem jawy a światem ułudy. Utwór eksplorujący w sposób niezwykle sugestywny poetykę snu, oparty jest na fantastycznym pomysle stworzenia społeczeństwa „psychemicznego”, którego wszelkie odruchy, uczuciowe reakcje, przede wszystkim zaś samo postrzeganie rzeczywistości sterowane jest odgórnie za pomocą rozmaitych środków farmakologicznych. Oryginalność utworu tkwi, między innymi, w fakcie, że w jednym i tym samym miejscu została zrealizowana jednocześnie eutopijna i dystopijna wizja świata⁵⁹. Pod wpływem środków chemicznych, zmieniających świadomość, ludzie są przekonani, że żyją w świecie bogactwa, komfortu, nieograniczonego niczym szczęścia. Tymczasem rzeczy-

⁵⁹ Por. J. J a r z ę b s k i, *Futurologia i chichot diabła*, w: S. L e m, *Kongres futurologiczny*, Kraków 2002, s. 126-127.

wistość, wielokrotnie, niejako do potęgi „zamaskowana”, jest przerażająca, upiorna, zmierzająca do całkowitego rozkładu. Jak to sugestywnie ujmuje Jerzy Jarzębski, „im mocniej człowiek z tamtego świata naciska pedał gazu fantomowego samochodu na zalanej słońcem asfaltowej jezdni, tym szybciej biec musi jego zabiedzone ciało po brudnym śniegu”⁶⁰. Granica między światami jest tu niemożliwa do uchwycenia. *Kongres futurologiczny* jest także doskonałym przykładem destabilizacji świata przedstawionego. Do ostatniej strony utworu odbiorca nie ma bowiem pewności, który ze światów jest tekstowym światem aktualnym – zatwierdzonym przez narratora jako obowiązujący dla innych punkt odniesienia.

Podobny motyw pojawia się także w opowiadaniu *Materac*, w którym wirtualna, spreparowana rzeczywistość tak ściśle otacza bohatera, że nie potrafi on odróżnić, czy żyje w świecie prawdziwym czy sztucznym, do tego stopnia, że mówi: „Tak czy owak nic nie wiem: próbowałem się powiesić, ale przescieradło urwało się. Ale czy naprawdę?”⁶¹

ŚWIATY NIEMOŻLIWE

Światami niemożliwymi w literaturze są te, które opisują zjawiska logicznie sprzeczne. W twórczości Lema doskonałym literackim przykładem takich wewnętrznie sprzecznych światów są *Bajki robotów* oraz niektóre opowiadania *Dzienników gwiazdowych*. Na przykład w *Podróży siódmej z Dzienników* w wyniku przejścia przez wir grawitacyjny następuje zwielokrotnienie terażniejszości i bohater może spotkać samego siebie, a nawet kilkadziesiąt swoich własnych duplikatów, pochodzących z różnych momentów czasowych. Podobnie w *Podróży dwunastej* – awaria maszyny do rozciągania czasu powoduje, że zaczyna on biec wstecz.

Wewnętrzna sprzeczność dotyczy w przywołanych utworach jedynie fragmentu przedstawionych światów – stają się one niemożliwe dopiero w określonym momencie fabularnym. Z inną sytuacją mamy natomiast do czynienia w przypadku *Bajek robotów*, w których kreowane światy są niemożliwe od samego początku, od pierwszych słów narratora. Wewnętrzna sprzeczność jest immanentną cechą tych światów, więcej nawet – fundamentem ich fikcyjnego istnienia. W *Bajkach robotów* źródłem owej wewnętrznej sprzeczności, która

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ S. L e m, *Materac*, w: t e n ż e, *Zagadka*, Kraków 2003, s. 400.

manifestuje się na poziomie narracyjnym, fabularnym i językowym, jest groteskowe skrzyżowanie konwencji fantastyczno-naukowej z baśniową. Formuła baśniowa „dawno, dawno temu...” odsyła odbiorcę w bliżej nieokreśloną przeszłość, natomiast zawartość fabularna, poszczególne motywy typowe dla *science fiction* – sugerują, że przedstawione zdarzenia mają miejsce w przyszłości. Struktura temporalna *Bajek* jest więc bardzo skomplikowana, ale i niezwykle interesująca. Opowiadają one o świecie robotów, zatem o świecie możliwym tylko w przyszłości, ale skonstruowanym według zasad panujących w przeszłości, w społeczeństwie ludzkim „z wczesnej, feudalnej fazy jego rozwoju”⁶². Społeczność robotów zorganizowana jest wedle średniowiecznej hierarchii, ale zarazem niezwykle rozwinięta nauka i technika pozwala bohaterom na podróże międzyplanetarne i międzygalaktyczne, konstruowanie skomplikowanych urządzeń czy przeprowadzanie niemożliwych z dzisiejszego punktu widzenia doświadczeń naukowych. Wewnętrzna sprzeczność przedstawionego świata ujawnia się już na poziomie językowym, w postaci neologizmów, w których jeden człon pochodzi z konwencji baśniowej, a drugi – z fantastyczno-naukowej, jak na przykład „elektrosmok”, „cyberknecht”, „Wielki Cybernator Koronny” czy „zbroja azotowa”.

Słowem kluczowym dla interpretacji świata przedstawionego w *Bajkach* Lema jest groteska, rozumiana jako stylistyczna i gatunkowa niejednorodność, mieszanie różnych porządków motywacyjnych, łączenie sprzecznych jakości. Jak pisze Antoni Smuszkiewicz:

groteskowość *Bajek robotów* [...] polega na zespalaniu na wszystkich poziomach strukturalnych utworu elementów heterogenicznych, czyli pochodzących z różnych porządków motywacyjnych. Łączenie ze sobą niespójnych ze swej natury składników ma tu charakter totalny. Narzuca się czytelnikowi zarówno, gdy chodzi o rozpoznanie gatunku literackiego, jak i w zakresie języka oraz budowy świata przedstawionego⁶³.

Wy tłumaczenie wewnętrznej sprzeczności kreowanego świata regułami konwencji groteskowej jest zarazem gwarantem poznawczej dostępności odbiorcy do przedstawionej w *Bajkach* rzeczywistości. Choć niemożliwe jest usytuowanie tej rzeczywistości w jakiegokolwiek relacji do świata aktualnego, jest to jednak rzeczywistość zrozumiała i – co więcej – spójna, pod warunkiem znajomości reguł konwencji baśniowej, fantastyczno-naukowej oraz

⁶² S. B a r a ń c z a k, *Elektrycerze i cyberchanioty*, „Nurt” 1972, nr 8, s. 17.

⁶³ *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 120.

właśnie groteskowej. Zatem światy niemożliwe w sensie konstrukcyjnym okazują się ostatecznie możliwe w ramach określonej konwencji literackiej.

ŚWIATY MOŻLIWE JAKO TEKSTY

W grupie tej mieszczą się jedyne niefabularne spośród przywoływanych tu utwory Stanisława Lema, wybrane jednak przeze mnie z powodu uobecnionej w nich, a nietypowej na tle dotychczasowych rozważań, kreacji „możliwości”. Mam tu na myśli teksty zebrane w tomie *Biblioteka XXI wieku*, wcześniej wydawane w tomach: *Doskonała próżnia*, *Wielkość urojona* czy *Prowokacja*. Są to teksty zwane również przez samego autora *apokryfami* i stanowią zbiór fikcyjnych recenzji, omówień i wstępów do nieistniejących dzieł; *quasi-recenzji* i *quasi-wstępów* – według określenia Stanisława Beresia⁶⁴. W wymienionych tomach zawarte są także projekty owych nieistniejących, a możliwych utworów. Są one skonstruowane w sposób na tyle sugestywny, że pochodzące z tomu *Prowokacja* omówienie rzekomej książki *Der Völkermord* fikcyjnego Horsta Aspernikusa potraktowano jako dowód rzeczywistego istnienia tej publikacji, a jak przytacza Jerzy Jarzębski, „podług anegdoty, zagadnięty o nią ówczesny dyrektor Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce miał odpowiedzieć, że ‘ma ją u siebie na półce’”⁶⁵.

Jest to grupa tekstów niezwykle ciekawa z punktu widzenia koncepcji *possible worlds*. Owe recenzje i wstępy odnoszą się bowiem do światów projektowanych jako możliwe do zrealizowania – ale w postaci tekstów. Jest to zatem możliwość sugerowana na poziomie metaliterackim, ponadfabularnym. Zgodnie z formą recenzji czy wstępu mamy w każdym z tekstów omówienie książki, do której ów tekst się odnosi. Jest to omówienie na tyle dokładne, że funkcjonuje niejako w zastępstwie, zamiast książki, ale, co ciekawe, szczególnie *quasi-recenzje* konstruują fikcyjny świat przedstawiony tylko nieco mniej sugestywny w odbiorze, niż byłoby to możliwe w przypadku powieści rzeczywiście zrealizowanej. Działa tu z pewnością odwołanie się do kompetencji odbiorcy: jego znajomości konwencji, do jego czytelnicznych przyzwyczajzeń i oczekiwań, w tym przekonania najważniejszego: że za recenzją stoi zawsze realny tekst. Naoczność i sugestywność światów możli-

⁶⁴ Powieść w tabletkach, „Fantastyka” 1986, nr 11, s. 55-57.

⁶⁵ *Apokryfy Lema*, w: S. L e m, *Biblioteka XXI wieku*, Kraków 2003, s. 402.

wych w recenzowanych powieściach osiągnane są zatem przy aktywnym, choć nieświadomym udziale czytelnika.

W kontekście koncepcji światów możliwych ciekawa okazuje się także w przypadku omawianych tekstów próba „zlokalizowania” świata aktualnego, podstawowego. Jeśli bowiem uznamy, że na poziomie metatekstowym recenzja czy wstęp jest światem możliwym „nabudowanym” na świecie omawianej książki, to w przypadku nieistnienia tej książki, kwestia referencji tekstu okazuje się niezwykle skomplikowana. Do jakiego świata odsyła nas wtedy tekst recenzji/wstępu? Można przyjąć z pewnością, że tekst ów odnosi się do samej konwencji tekstu krytycznego, jest to zatem referencyjność realizowana na poziomie metatekstowym. Apokryfy Lema byłyby, w zgodzie z tym założeniem, możliwymi wariantami form niefikcyjnych: recenzji czy wstępu. Jak pisze Małgorzata Szpakowska, „niby-recenzje i niby-wstępy są po prostu esejami, tyle że na uciechę czytelnikom podanymi w niezwyklej formie”⁶⁶. Interesujące jest również spojrzenie Krystyny Choińskiej, która w taki oto sposób pisze o tekstach zawartych w *Bibliotece XXI wieku*: „Owe dziwne zbiorki recenzji i wstępów zawierają projekty gotowych, a niedowcielonych dzieł. [...] Otrzymaliśmy w efekcie z a m i a s t k ę l i t e r a t u r y [...]: l i t e r a t u r ę i n s t e d y c z n ą (*instead of literature*)”⁶⁷.

W omawianych tekstach Lema w funkcji rzeczywistości przedstawionej występuje sam projekt, swego rodzaju słowna makieta możliwego świata. Są to teksty odnoszące się ostatecznie wyłącznie do siebie samych, a zatem – wbrew konwencji wstępu czy recenzji – na wskroś autoteliczne.

„ŚWIATY MOŻLIWE” JAKO MOTYW LITERACKI

Ostatnią z wyodrębnionych przeze mnie grupę utworów Lema stanowiłyby te, w których kwestia światów możliwych pojawia się w tekście w postaci motywu. Mamy tu do czynienia co najmniej z czterema potencjalnymi sytuacjami. Po pierwsze, motyw *światów możliwych* pojawia się realizowany „na serio” w wielu utworach Stanisława Lema, w postaci rozważań na temat prawdopodobieństwa istnienia innych, niż ziemski, światów. Szczególnie mocno obecny jest ten wątek na przykład w *Głosie Pana* czy w opowiadaniu *Pamiętnik*. Rozważania na temat możliwego istnienia innych światów często

⁶⁶ Coraz dalej od literatury, „Literatura” 1974, nr 30, s. 3.

⁶⁷ *Zamiast powieści, czyli flirt z nicością*, „Nurt” 1975, nr 11, s. 28.

wiążą się z centralnym dla twórczości Lema motywem „kontaktu” z obcymi cywilizacjami. Mają one jednak charakter nieliteracki, a spoza nich przelazają często poglądy samego autora. Po drugie, w niektórych utworach Lem niezwykle efektownie wykorzystuje motyw świata jako uniwersum. Myślę tutaj przede wszystkim o opowiadaniach wchodzących w skład *Dzienników gwiazdowych*. O ile dotychczas w obrębie jednego utworu narrator przedstawiał lub sugerował odbiorcy istnienie jednego, dwóch, co najwyżej kilku światów możliwych, o tyle w *Dziennikach gwiazdowych* punktem wyjścia jest założenie istnienia całego mnóstwa tych światów, spośród których świat Ziemi jest tylko jednym z wielu i funkcjonuje na równych prawach z pozostałymi. Główny bohater-narrator *Dzienników* – Ijon Tichy swobodnie podróżuje w przestrzeni, ale i w czasie. Przy całej dziwności odwiedzanych przez niego światów i ich mieszkańców, cały kosmos wydaje się jednak zaskakująco swojski. Przede wszystkim bowiem w *Dziennikach gwiazdowych* została przedstawiona wizja wszechświata zaludnionego, oswojonego, po którym można swobodnie podróżować.

W wielu wchodzących w skład cyklu utworach kreowany jest ponadto możliwy świat implikowany – są one bowiem często parabolą rzeczywistości funkcjonującej aktualnie, jak na przykład planeta Pinta opisana w *Podróży trzynastej* – zgodnie uznawana przez badaczy jako alegoria państwa totalitarnego. *Dzienniki gwiazdowe* wydają się zatem modelowym literackim wcieleniem filozoficznej koncepcji uniwersum światów możliwych wraz z usytuowanym w jego centrum światem aktualnym.

Specyficznym sposobem wykorzystania motywu *światów możliwych* jest także kreowanie w niektórych utworach Lema miejsc, które ze względu na swoje rozmiary, wyposażenie i funkcję pełnić mogą i pełnią rolę swego rodzaju mikroświatów. Dobrym przykładem jest choćby Terminal z *Powrotu z gwiazd*, który – przynajmniej w odczuciu narratora – wydaje się zajmować większość przestrzeni miasta, trudno z niego wyjść; miasto wydaje się całkowicie zajęte przez dworzec. Podobnie takim zamkniętym, wyrażeniem wyodrębnionym w przestrzeni mikroświatem jest także Gmach z *Pamiętnika znalezionego w wannie*. Kolejną wariacją na ten temat jest również przedstawiony w *Kongresie futurologicznym* pomysł zbudowania osiemsetpięciopiętrowego domu, całkowicie samodzielnego i wyposażonego tak, by jego mieszkańcy nie musieli wychodzić na zewnątrz. Wreszcie Gea – statek kosmiczny z *Obłoku Magellana*, wielopoziomowy mikroświat, w którym życie toczy się całkowicie odrębnym tokiem, nawet czas płynie inaczej (jeden miesiąc na Ziemi odpowiada godzinie na statku). Powietrze, odzież, żywność produkowane są na

Gei, sztucznie wprowadzono tam pory roku, statek posiada nawet własne morze (wygenerowane jako iluzja przez videoplastyków). Wspólną cechą wszystkich wymienionych tu wewnątrzfabularnych mikroświatów jest ich sztuczność, której zarazem towarzyszy dążenie do jak najwierniejszego imitowania twórców natury.

Motyw światów możliwych eksploruje Lem w jeszcze inny sposób – w wielu utworach pojawia się on jako idea światotwórstwa. Literacką egzemplifikacją tego motywu byłyby ponownie wybrane opowiadania *Dzienników gwiazdowych*, przede wszystkim jednak utwory wchodzące w skład *Cyberiady*. Centralnymi postaciami tego cyklu są konstruktorzy, a głównym motywem – różnorodnie realizowany problem kreacji. Przede wszystkim pojawiają się maszyny konstruuujące niemal wszystko, także całe światy – jak na przykład w *Wyprawie pierwszej A*, w której bohater „modeluje świat” – powtarza jego kreację od początku za pomocą maszyny. Motyw ten pojawia się też w *Podróży osiemnastej z Dzienników gwiazdowych*, w której jest mowa o nieudanej próbie powtórnego stworzenia z pojedynczego atomu udoskonalonego wszechświata i człowieka. Wreszcie motyw z cyklu *Ze wspomnień Ijona Tichego* – „skrzynie Corcorana”, w których mieszczą się całe osobno funkcjonujące światy. Podobny pomysł realizuje główny bohater w *Wyprawie szóstej z Cyberiady*, konstruując model państwa mieszczący się w małym pudełku.

Świetnym przykładem jest także opowiadanie *Powtórka*, z tego samego cyklu. W utworze tym, nazwanym przez Leszka Bugajskiego „rozbudowaną baśnią filozoficzną na temat kosmogonii”⁶⁸, o światotwórstwie mówi się wprost, rozważa warunki tworzenia światów, wreszcie – konstruuje się światy, które w tekście rzeczywiście funkcjonują. W *Powtórce* mamy zatem do czynienia z prawdziwym laboratorium światów możliwych, kreowanych w zgodzie z wszelkimi zasadami naukowego eksperymentu. Kreację każdorazowo poprzedza namysł i sformułowanie wstępnych założeń, każdy z tworzonych światów opiera się ponadto na jakiejś fundamentalnej idei dotyczącej podstawowych parametrów kreowanej rzeczywistości. Światotwórczy eksperyment jest obserwowany, analizowany i udoskonalany, choć czytelnik może obcować jedynie z efektem kreacji; sam jej proces jest przed nim ukryty.

Najciekawsze jednak wydaje się to, że *Powtórka* może być nazwana „laboratorium światów” nie tylko w sensie fabularnym. Utwór ten może mianowicie posłużyć jako ilustracja głównych założeń samej koncepcji światów moż-

⁶⁸ *Powtórka* (rec.), „Nurt” 1980, nr 2, s. 37.

liwych. Kolejno konstruowane światy możliwe mają być w założeniu coraz doskonalsze, ale w odniesieniu do świata aktualnego – z którego pochodzą główni bohaterowie utworu: Trurl, Klapaucjusz i król Hipolit. Wszystkie konstruowane światy są bowiem oparte na spekulacji: co by było, gdyby świat nasz wyglądał inaczej, niż wygląda. Co więcej, o ile pierwszy wykreowany świat jest możliwy wyłącznie względem aktualnego świata tekstowego (w którym funkcjonują konstruktorzy i król), o tyle każdy następny konstruowany świat jest możliwy zarówno wobec tekstowego świata aktualnego, jak i wobec każdego uprzednio wykreowanego świata możliwego. Ponadto, tożsamość bohaterów zamieszkujących różne światy zapewniona jest dzięki zastosowaniu reguł identyfikacji transświatowej. Świetnie widać to na przykładzie postaci kochanka, który w pierwszym świecie nazywany jest Kręśli-nem Szcądrym, w drugim zaś – Cresslinem, a w trzecim i czwartym – Krętlinem, zaś w każdym ze światów występuje w roli rywala męża Cewinny – Marliponta (zwanego w innych światach Morribondem lub Marlinem Ponskim). Doskonale ponadto ilustruje *Powtórka* ideę *dostępności* w sensie ścisłym, rozumianej jako możliwość generowania jednego świata z drugiego, za pomocą pojęć i własności charakterystycznych dla tego ostatniego. W *Powtórce* mianowicie realizowana jest wyłącznie dostępność jednokierunkowa: tylko bowiem konstruktorzy i król Hipolit mogą mieć wpływ na kształt kreowanego świata, decydować o jego uposażeniu i regułach istnienia. Podobnie losy bohaterów są całkowicie zależne od decyzji twórców. Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden ciekawy moment utworu. Trurl, komentując nieudaną próbę stworzenia świata bez materii, czasu i przestrzeni, formułuje mianowicie podstawową zasadę tworzenia światów:

Jeśli nie mamy żadnych organów tożsamych ze stworzonym, jeśli jego cielesność w niczym nie odpowiada naszej, jeśli jego czas nie jest naszym czasem ani jego przestrzeń naszą przestrzenią, to się już nasze oba byty w niczym nie pokrywają ani nawet nie stykają. [...] Jest to naczelne prawo światostwórstwa, jego niepozbywalna antynomia. Albo się kreuje zrozumiałych i wtedy muszą być bogopodobni, albo stwarza się odmieńców, których losowi nawet współczuć nie można, gdyż pozostaje hermetyczną tajemnicą⁶⁹.

Interesujące, że zasada ta opisuje znakomicie sposób kreowania światów możliwych w literaturze, zwłaszcza zaś w literaturze *science fiction*. O minimalnej choćby zrozumiałości tych światów decyduje przecież mimo wszystko ich, zagwarantowane na poziomie głębokim, podobieństwo do rzeczywisto-

⁶⁹ S. L e m, *Powtórka*, w: t e n ż e, *Cyberiada*, Kraków 2001, s. 570.

ści aktualnej. Wszelkie różnice, odmienności, czy to w wyposażeniu świata, jego technologicznych możliwościach, czy też w języku postaci – wyprowadzone są z elementów świata nam znanego. Świat możliwy *science fiction* byłby więc zawsze wariantem świata aktualnego, umieszczonym dla wzmocnienia prawdopodobieństwa na innej planecie czy w innym czasie. Ze światem tym konfrontowani są wykreowani bohaterowie, a za ich pośrednictwem – także, a może nawet przede wszystkim – czytelnik. Jak bowiem pisze Piotr Krywak, „zderzenie bohatera z rzeczywistością prototypową nie jest [...] niczym innym, jak tylko swoistym eksperymentem, doświadczeniem, w którym obiektem próby jesteśmy my sami, bo przecież naszym – w pewnej mierze – modelem jest każdy z głównych bohaterów powieści Stanisława Lema”⁷⁰.

ON “POSSIBILITY” IN THE *SCIENCE FICTION* CONVENTION
(ON THE EXAMPLE OF STANISŁAW LEM’S FICTION)

S u m m a r y

The category of “possibility” is constitutive for the science fiction convention, and for concepts worked out by the theory of *possible worlds* (such as: actual world and possible worlds, availability, completeness, non-contradiction, trans-world identification or a universe of worlds) are here more useful for describing the created reality than in other types of literature.

Hence, in Part I of the article the author reviews the rules for building the presented world in *science fiction* literature in connection with basic assumptions of the conception of *possible worlds*. Part II is devoted to a classification of Stanisław Lem’s fiction made from the point of view of the theory of *possible worlds*. In the discussed works the author distinguishes six groups of works exploring the category of “possibility” in various ways. Possible worlds, presented and not presented, co-existing worlds, impossible worlds, worlds possible as texts, worlds possible as literary motifs – are the six types of the created possible worlds in Stanisław Lem’s works.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: fantastyka naukowa, światy możliwe, Stanisław Lem.

Key words: science fiction, possible worlds, Stanisław Lem.

⁷⁰ Z *problemów poetyki science fiction. Konstrukcja powieści fantastyczno-naukowej Stanisława Lema*, „Ruch Literacki” 1973, z. 5, s. 308.