

literaturą węgierską, a punktem wyjścia tej problematyki jest ogłód naukowy twórczości Petöfiiego. Söter konsekwentnie określa miejsce węgierskiego poety w literaturze światowej, analizuje związki znane i nowe: wpływ Burnsa i Shelleya na twórczość Petöfiiego, udział Heinego w formowaniu się świadomości rewolucyjnej Węgry itp., ale te bezpośrednie wpływy Söter odnotowuje tylko jako elementy budujące tezę nadrzędną o związkach poezji Petöfiiego z głównymi trendami literackimi pojawiającymi się w literaturze europejskiej lat 1790–1848.

Przechodzenie od tak charakterystycznej dla romantyzmu rewolucyjnej energii i dynamiki społecznej do poezji o charakterze rewolucyjnym ilustruje Söter przekonywająco na przykładzie twórczej drogi Petöfiiego, której zakończeniem jest rewolucyjny poemat narracyjny *Apostol*: rzadkie połączenie 50-letnich prób i aspiracji światowej literatury, realizmu i romantyzmu, rewolucyjnej poezji i poetyckiej rewolucji. Po opisie twórczości Petöfiiego następuje problematyka romantyzmu węgierskiego i jego periodyzacja. W ramach czasowych lat 1817–1849 Söter bada złożone związki między okresem literackim a ruchami społecznymi i narodowymi doprowadzającymi do rewolucji 1848. Zarysowuje też specyficzne cechy romantyzmu węgierskiego wskazując na jego związki z poezją światową. Poezja węgierska, tak jak muzyka Bartóka, ma wymiar uniwersalny przy jednoczesnym zachowaniu cech narodowych. Söter zmierza na koniec do wykazania konkretnych wartości powszechnych literatury węgierskiej polegających na syntetyzowaniu trendów narodowych i europejskich w twórczości S. Petöfiiego, L. Kossutha, F. Kölcseyego, J. Eötvösa, I. Madácha, M. Jókai i M. Vörösmartyego. Tom zakończony jest niezwykle pomocnym słownikiem biograficznym pisarzy węgierskich przynoszącym podstawowe informacje, daty i krótką charakterystykę twórczości.

Bożena Marczeńska, Łódź

Ju. Kagarlickij, CZTO TAKOJE FANTASTIKA? Moskwa 1974, Chudożestwiennaja litieratura, ss. 348.

Cele książki zostały wytyczone dość wyraźnie przez autora już we wstępie. Głównym jej zadaniem miało być określenie, jakie tendencje kulturalno-naukowe w historii ludzkości prowokują powstanie fantastyki naukowej i jak zmienia się problematyka tego typu literatury w ciągu wieków. Mimo historycznego aspektu książka nie ma więc ambicji historycznoliterackich, mimo pewnych uogólnień i uwag syntetycznych niewiele tu poszukiwań teoretycznoliterackich. Nie jest to również zbiór monograficznych studiów o poszczególnych pisarzach, choć autor nieraz poddaje szczegółowej obserwacji wiele najznakomitszych tekstów z kręgu tzw. *science fiction* (SF) w krajach zachodniej Europy i USA.

Czytelnik zostaje jeszcze bardziej szczegółowo poinformowany o zakresie zainteresowań Kagarlickiego w rozdziale pierwszym („Jak dostać się na Księżyc?”) Po kilkunastostrońcowym przeglądzie rozmaitych środków kosmicznego transportu, opisywanych w fikcji literackiej aż do XIX wieku, autor rozważa bowiem podstawowe cechy fantastyki naukowej. Wydaje się, iż dla Kagarlickiego fantastyka stanowi zbiór tekstów, charakteryzujących się swoistą równowagą wiary i zwątpienia jako czynników obecnych w odbiorze czytelnicznym i w procesie tworzenia (s. 45–47). Autor uważa, iż zarówno w stosunku do życia, jak i do siebie samej fantastyka potrzebuje stale Nowego. Widać to w sposobie korzystania pisarzy z teorii naukowych. Skoro tylko sztywnieją one w uznane kanony prawd, fantastyka przestaje z nich czerpać. Podobnie zresztą fantastyka używa elementów techniki. To, co staje się w rzeczywistości wiarogodne, przestaje być dogodnym dla niej materiałem, trzeba bowiem wtedy wprowadzać w wiarogodny świat elementy nieprawdopodobieństwa. Fantasta pisze o Niewiado-



mym nawet wtedy, gdy rzecz dotyczy znanej wszystkim codzienności.

Inaczej mówiąc, fantastyka naukowa zakłada nasze niepełne poznanie świata i nawet opierając się na wiarogodnych założeniach, wybiera z nich zawsze te, które są najmniej prawdopodobne. Pisarz tworzy swój świat z elementów istniejących w realnej rzeczywistości, lecz narusza panujące pomiędzy nimi relacje. Świat przedstawia się nam więc jako nie istniejący i pisarz potrzebuje naszej wiary w stworzone *universum*.

Miejsce spotkania owej wiary i zwątpienia pozostaje teoretycznie nieuchwytnie. Zmienia się ono zależnie od tekstu i od epoki, w której tekst powstał, równoległe do zmian w sposobie myślenia i przekonaniach odbiorców, wraz z ewolucją gustów i konwencji literackich. Stąd też często, według autora, perspektywa historyczna dodaje lub ujmuje prawdopodobieństwa fantastyce.

Zarysowana zostaje w ten sposób podstawowa różnica pomiędzy mitem a fantastyką (s. 48–56). Mit potrzebuje bowiem tylko wiary, fantastyka zaś pogranicza wiary i zwątpienia. Zarówno mit, jak i fantastyka obarczone są podobną funkcją społeczną: wypełniają niedostatek informacji o świecie, lecz podczas gdy mit okazuje się zwykle bardziej realny niż rzeczywistość, fantastyka ma być jej interpretacją. Mit oparty jest na nieograniczonej wierze i ma dla współczesnych znaczenie praktyczne. Fantastyka korzysta z dialektyki poszukującego rozumu i stanowi przede wszystkim zjawisko estetyczne. Mit łączy się bezpośrednio z rytuałem, a pojawienie się zwątpienia narusza zastój i statykę tak rytuału, jak i mitu, stwarza dynamizm relacji pomiędzy wiarą a niedowierzaniem, rodzi fantastykę. Zasada przełamывania wiary przez zwątpienie uznana więc zostaje przez Kagarlickiego za podstawową cechę fantastyki i w pozostałych rozdziałach autor stara się przede wszystkim określić zakres owych „wierzeń” w poszczególnych epokach

historycznych oraz ujawnić drogi, którymi wkraczało zwątpienie, przełamujące zastane sposoby myślenia. Fantastyka ujawnia się wówczas autorowi jako jedna z sił decydujących o rozwoju poznania, kształtujących powszechne rozumienie ewolucji nauki i techniki, formujących szeroki, humanistyczny ogląd świata (s. 16).

W obu następnych rozdziałach („Rabelais, Swift, Voltaire” i „Czy Swift był naukowym fantastą?”) Kagarlicki próbuje ukazać cele przyświecające wymienionym w tytułach pisarzom w ich utworach fantastycznych. Chociaż cele te były wspólne: obalić przesady wychodząc z założeń myślowych ówczesnego czytelnika, metody ich osiągnięcia były różne. U Rabelais’go zmiana świata i bohaterów zachodzi jak gdyby przypadkowo i podporządkowana jest sytuacji fikcyjnej; u Swifta zmiany takie uwarunkowane są analityczną myślą autora, krytykującego między innymi współczesne mu kierunki badań naukowych (Newton) opierających się na hipotezie. Swift jako zwolennik naukowej myśli empirycznej F. Bacona nie doceniał bowiem roli fantazji w nauce, choć używał jej i przyznawał jej rację bytu w poznaniu humanistycznym. Zarówno u Rabelais’go, jak i u Swifta mamy do czynienia z metodą groteski realistycznej. U Voltaire’a inaczej: groteska, bliższa fantastyce naukowej, komiczniejsza, pełni przede wszystkim funkcje filozoficzne. Wszyscy natomiast omawiani pisarze reprezentują sprzeciw wobec powszechnego w ich czasach sposobu myślenia (Rabelais — przeciwko średniowiecznemu oglądowi świata, Swift — przeciwko Newtonowskiej metodzie hipotezy, Voltaire — przeciwko zasadzie „zdrowego rozsądku”).

Podobnie daje się prześledzić połączenie elementów wiary i zwątpienia w późniejszej twórczości romantyków. Nauczeni przez naukę wątpić w przesady, poczęli oni również nie dowierzać i samej nauce, starając się wszczepić wiarę tam, gdzie dotąd królowało zwątpienie. Niezadowo-



lenie z prostoliniowego i mechanistycznego oglądu świata w filozofii racjonalistycznej doprowadziło w angielskiej powieści grozy do symbiozy mistyki i chłodnego „zdrowego rozsądku”, w twórczości pisarzy niemieckich (Hoffmann) do estetyzacji świata i rozdzielenia dwóch rzeczywistości: „mistycznej” i realnej. Właściwa naukowa fantastyka romantyzmu zjawia się dopiero w powieści Mary Shelley *Frankenstein* i w twórczości E. A. Poe’a (s. 85–87).

Fantastyka więc potwierdza się, według autora, jako wysiłki w kierunku przekonstruowania interpretacji świata, jako poszukiwanie odmiennego punktu widzenia (s. 114).

Dalszy rozwój owych poszukiwań związany jest ze zmianami w pojęciu czasu (rozdział IV — „Chronoklasm”). Średniowiecze rozumiało czas dwoiście: jako czas ziemskiego bytowania i czas mitologiczny, w który się wchodzi poprzez rytuał. Świat przedstawiał się jednocześnie jako dynamiczny (nowe zastępuje stare) i jako statyczny (cykliczny powrót). Każda zmiana znaczyła wówczas utratę tradycyjnych wartości. Dopiero od Rabelais’go uwidacznia się idea ruchu, a późniejsze uzmysłowienie możliwości przedziału czasowego pomiędzy różnymi punktami kosmosu doprowadza wreszcie do idei „podróży w czasie”, związanej z takimi zabiegami literackimi, jak maszyna czasu, paradoksy podróżowania w czasie, chronoskopia itp. Otwarte zostają możliwości poznawania przeszłości i przyszłości. Fantastyka, która zawsze chętnie operowała swoistą logiką (w Oświeceniu na przykład logiką groteski), jeszcze raz próbuje ogłąd problematyki przekonstruować: podróżnicy w czasie używają logiki paradoksu.

Zainteresowanie przyszłością to typowy skutek samych uwarunkowań fantastyki, która przecież zakłada programowo jak gdyby niedokładność naszej wiedzy o przedmiocie poddanym obserwacji (rozdział V — „Jak stworzyć Ziemię?”). Poszukiwanie coraz to nowych możli-

wości przekształcania rzeczywistości i naszego na nią spojrzenia prowadzi prawie bezpośrednio do literatury opisującej właśnie konstruowanie przyszłości. Człowiek XX wieku pojmując, że jest w stanie dokonać zmian dostępnych dotąd tylko demiurgom, stąd też fantastyka nabiera cech współczesnego eposu, korzysta szeroko z dalekich perspektyw kosmicznych *space opera* i z bohaterkiej poetyki westernu, podejmuje tematykę „wędrowki narodów” i skupia problematykę wokół zagadnień takich, jak „człowiek a wszechświat”. Epickość ta zresztą przejawia jeszcze jedno oblicze w ogólnym poczuciu jedności świata (rozdział VI — „Podzielona jedność świata”). Już w średniowieczu wierzone w ścisły paralelizm ciała człowieka i kosmosu. Później rolę filozofii było ujednolicić świat w jednorazowym oglądzie, ten świat, który nauka dzieliła na różnorodne dziedziny. Podległy on był uszeregowaniu encyklopedycznemu, jednoczony coraz bardziej przez rozwój środków transportu, a wiek XX przynosi widzenie naszej planety jako jedności ekonomicznej i ekologicznej. Zrozumiano wszakże również, iż unifikacja to synonim zastoju, pojęto konieczność wielopostaciowości i różnorodności kulturalnej, postawiono pytania psychologiczne o miejsce indywidualnej osobowości ludzkiej w świecie ujednolitego tłumu.

Tego typu problematyka oraz szerokie horyzonty przestrzennego i czasowego oglądu ludzkości, świata i kosmosu ukazały fantastyce nowe możliwości „konstruowania” i przekształcania obrazu rzeczywistości. Nie wystarczy bowiem już przekształcanie przyszłości, trzeba stworzyć także nowego człowieka i trzeba adaptować go do sztucznego środowiska cywilizacji (rozdziały VII i VIII — „Jak stworzyć człowieka?”, „Roboty”). Oba przedostatnie rozdziały książki poprzez obserwację współczesnych czytelnikowi obaw dwudziestego wieku (strach przed ograniczonymi możliwościami człowieka, przed tempem rozwoju techniki, przed utratą indywidualnej osobowości, przed



zastąpieniem człowieka przez maszynę) prowadzą bezpośrednio do rozważań ostatniego studium („Fantastyka, utopia, antyutopia”). Ukazuje ono szkicowo ewolucję idei utopijnych od pojęcia raju, przez projekty stosunków społecznych i powieści-ostrzeżenia, aż do krytyki teraźniejszości „przez pryzmat czasu”, krytyki samego pojęcia utopii w powieści zwanej antyutopijną. Kagarlicki dość szczegółowo omawia różne nurty tematyczne w tym typie literatury, odnotowuje poszczególne propozycje uniknięcia nieharmonijnej ewolucji przyszłego świata (idea powrotu do natury, idea planety-organizmu itp.). W ostatnim fragmencie rozdziału dziewiątego książka zdąża dość nieoczekiwanie do swego finału futurologicznym wyznaniem wiary autora w świetlaną przyszłość wolnej ludzkości.

W książce Kagarlickiego nie widać więc szczególniego zainteresowania literackim kształtem fantastyki naukowej czy prawami jej wewnętrznej ewolucji. Nie szuka on tekstowych wyróżników konwencji gatunkowych; nie wiadomo nawet, czy na pewno traktuje fantastykę naukową jako gatunek literacki (mimo przeciwstawienia utopii czy powieści grozy temu właśnie rodzajowi fantastyki). W centrum uwagi autora znalazła się nie literatura, lecz jej związki z historią idei, zwłaszcza idei naukowych. Właściwe pole badawcze Kagarlickiego określić można jako z jednej strony relacje pomiędzy dominującymi w epoce pojęciami o świecie i dającą się odgadnąć w konkretnych tekstach świadomością autora, a z drugiej strony relacje pomiędzy owymi tekstami a intersubiektywnym ich odczytaniem przez odbiorców. Chciałoby się powiedzieć, nie tyle interesuje go fantastyka jako szereg zabiegów literackich, ile wrażenie fantastyczności utworów pojawiające się w konkretyzacji czytelniczej (por. np. uwagi o R. Bradburym na s. 217–218).

Stąd też historyk sztuki literackiej odczuwa w trakcie zaznajamiania się z pracą Kagarlickiego stały niedosyt. Niepokoi go brak dyscypliny logicznej

w oferowanej definicji fantastyki, opartej przecież na niemierzalnych elementach „wiary i zwątpienia” czytelnika lub autora, zwłaszcza iż identyczne elementy mogą wystąpić w konkretyzacji każdej fikcji. Za mało mówiący ogólnik przyjmuje historyk literatury określenie fantastyki naukowej jako „najbardziej popularnej formy współczesnej powieści intelektualnej” (s. 16). Niezbyt precyzyjny wydaje się szereg terminów literackich, jak np. realistyczna groteska (mimo powoływania się na cechy wymieniane przez Hegla i na związek owego zjawiska z psychicznymi mechanizmami pojęcie groteski pozostaje niejasne) albo pojęcie „estetyzacji” świata, kilkakrotnie przez autora przywoływane bez bliższych wyjaśnień, czy też mówienie o „epickości” współczesnej SF przy jednoczesnej dokumentacji tej opinii wyłącznie niemal zakresem tematyki (coż znaczyć może zresztą termin dodatkowy: „forma epickiego poznania”? — s. 217). Przykłady podobnych wątpliwości można by łatwo mnożyć.

Trudno wszakże obwiniać autora za ów niedosyt czytelnika-specjalisty. Wstęp odautorski, usprawiedliwiający esejistyczny raczej i popularyzatorski charakter publikacji, wyraźnie przeznacza książkę dla szerszych rzesz odbiorców, zainteresowanych nie tyle sztuką słowa, ile starających się zrozumieć zjawisko *science fiction* na tle rozległych horyzontów myśli humanistycznej i naukowej zachodniej Europy. A to popularyzatorskie studium jest tym cenniejsze, że oparte na niewątpliwej erudycji autora.

Andrzej Zgorzelski, Gdańsk

J. Weightman, THE CONCEPT OF THE AVANT-GARDE. Alcove Press, London 1973.

*Concept of the Avant-garde* jest drugą po *On Language and Writing* pozycją książkową Johna Weightmana, jednego z najwybitniejszych autorytetów współczesnej angielskiej krytyki literackiej.