

Adam Mazurkiewicz

Między fantastyką i aluzją. SOCIAL FICTION jako kryptopolityczny nurt polskiej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku

Leszek Żuliński w odautorskim wstępie do tomu szkiców *Za zakrętem* podkreślał wyjątkowość ósmej dekady ubiegłego wieku (tom został wydany w roku 1989), pisząc:

były to lata osobliwe, niespokojne, pełne trudnych procesów i radykalnie zmieniające sytuację środowiska literackiego. [...] w których i literatura, i pisarze zostali postawieni wobec nowych pytań i problemów.¹

Istotnie, uwaga Żulińskiego do pewnego stopnia jest słuszna. Należy jednak dodać, że cyklicznie powracające kryzysy i związane z nimi wydarzenia miały wpływ na życie społeczno-polityczne Polaków nie tylko wówczas, lecz w niemal całej drugiej połowie ubiegłego wieku. Nie mogły one najczęściej znaleźć odzwierciedlenia w powieści o charakterze politycznym. Działo się tak ze względu na funkcjonowanie instytucji cenzury, będącej narzędziem ingerencji władz w życie kulturalne (pod tym względem lata osiemdziesiąte, wbrew sugestiom Żulińskiego, niewiele zmieniły).

Rozdzwięk między rzeczywistością pozatekstową a jej literacką recepcją sprawiał, że ówczesną sytuację można określić mianem patowej. Z jednej bowiem strony w oficjalnym obiegu literackim uniemożliwiano publikację utworów o charakterze demaskatorskim, wymierzonych przeciw władzy. Z drugiej zaś nie brak, zwłaszcza u progu lat osiemdziesiątych, powieści, których autorzy bywali nastawieni (niekiedy pozornie) krytycznie w stosunku do rzeczywistości społeczno-politycznej, nie tylko bieżącej, ale i wcześniejszych dekad; problem ten podejmuje m.in. Jerzy Jesionowski w *Przystanku w biegu*, Roman Bratny w *Roku w trumnie* i *CDN*, Zbigniew Safjan w *A jak absurd*. Zawarta na ich łamach krytyka skierowana była raczej wobec społeczeństwa niż systemu oraz jego wpływu na reifikację jednostki. Powieści te dziś są przez czytelników zapomniane lub oceniane krytycznie². Istotnie, nie mają one większych wartości artystycznych. Przywołane tu utwory łączyło pozornie nonkonformistyczne, w istocie zaś tendencyjne, interpretowanie oficjalnej wersji wydarzeń. Obowiązywała w nich – jak pisze Marek Adamiec – „zasada maksymalnego zniesławienia przeciwnika politycznego”³.

¹ J. Żuliński, *Od Autora*, [w:] tenże, *Za zakrętem*, Łódź 1989, s. 5.

² Jako przykład można podać słowa, jakie padają pod adresem *Roku w trumnie* Bratnego w pracy Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego. Czapliński, pisząc o rzeczonym utworze Bratnego, używa następujących określeń: *wredna i głupia* (P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000, s. 240). Jest to ocena – co może zdumiewać w opracowaniu wyważonym językowo i myślowo – podyktowana emocjami.

³ M. Adamiec, *Bez namaszczenia*, Lublin 1995, s. 22.

Mający ambicję tworzenia realistycznej prozy politycznej, autorzy przywoływanych tu powieści nazbyt często jednak poprzestawali na opisach zjawisk incydentalnych, nie potrafiąc odnaleźć uniwersalnych uogólnień. Doraźność wniosków, które mogli wysnuć w trakcie lektury ich czytelnicy sprawiała, iż trudno ową (*pseudo*-)polityczną prozę traktować inaczej, niż jako zbeletryzowaną publicystykę. Niejakim symbolem owej literatury, pozorującej zaangażowanie w kwestie społeczne, pozostają wspomniane już dwie powieści Romana Bratnego: *Rok w trumnie* i *CDN*⁴. O ile czytelnik *Roku w trumnie* może uznać zaproponowaną mu diagnozę społeczeństwa jako umotywowaną psychologicznie wyobcowaniem protagonisty, o tyle w przypadku *CDN* podobnych dylematów mieć nie sposób. Toteż słuszne (choć surowe) zdają się słowa Jana Błońskiego, iż „sorealizm kończy w rynsztoku, kończy się książkami Bratnego”⁵.

Utwory te, niezależnie jednak od ich wartości artystycznej, stanowią dość ważkie świadectwo sposobów, w jaki twórcy literatury sięgali po bieżącą problematykę społeczną, nie skrywając jej w kostiumie historycznym⁶. Był to oczywiście z ich strony wybór kompromisu, tym bardziej że zarówno w powieści Jesionowskiego, jak i Bratnego kwestie związane z władzą i oceną jej decyzji nie występują. O tym jednakże, iż nie zawsze serwilizm wobec rządzących był warunkiem druku świadczą np. powieści Wiesława Rogowskiego *Biały punkt* i Jerzego Krzysztonia *Obłąd*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza powieść Krzysztonia. Wcześniejsza (z 1979 roku) od uprzednio przywoływanych utworów Jesionowskiego i Bratnego (pochodzących – odpowiednio – z lat 1981 i 1984) publikowana była w równie trudnym historycznie momencie, co tamte. Zarazem jednak kwestie relacji społeczeństwo – rządzący poruszane są na jej kartach w sposób o wiele ciekawszy. Jednakże dzieła tej miary, co powieść Krzysztonia, pozostawały zjawiskiem marginalnym, niemającym większego wpływu na obraz ówczesnej literatury sięgającej do problematyki społecznej.

Uczynienie cenzury instytucją odpowiedzialną za brak ukształtowanej rodzimej powieści społeczno-politycznej to jednakże uproszczenie niezgodne

⁴ Obie powieści Bratnego kreują wizję społeczeństwa polskiego jako indoktrynowanego przez opozycję, manipulującą nim w sobie jedynie wiadomych celach. Chcąc uprawdopodobnić tak kuriozalną tezę, autor wykorzystuje w *Roku w trumnie* postać bohatera (a zarazem pierwszoosobowego narratora) „wrzuconego” w niestabilną rzeczywistość społeczno-polityczną. Jest nim pospolity przestępca, odbywający karę dwudziestu pięciu lat pozbawienia wolności. Przebywający na tymczasowym zwolnieniu lekarskim, postrzega ogarniający Polskę chaos przemian z osobliwej perspektywy „naiwnego przechodnia”; *outsidera*. Nie rozumie (ale też i nie pragnie tego) otaczającej go rzeczywistości, zaś pobyt na wolności traktuje jako czas stracony – tytułowy rok w trumnie. Wystarczy mu konstatacja, iż *widać tak u nas musi być, żeby w niczym za dużo sensu nie było* (R. Bratny, *Rok w trumnie*, Warszawa 1983, s. 72).

⁵ Opinia Błońskiego cyt. za: T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, dz. cyt., s. 459. Dodajmy, iż podobnie ocenił tę powieść Leszek Zuliński, zarzucając autorowi, iż jego „osąd wydarzeń środowiskowych jest dyktowany przez wąskośrodowiskową [sic] optykę i »postawę kamerynerską« wobec rzeczywistości” (*Proza*, [w]: tenże, *Za zakrętem*, dz. cyt., s. 34). Istotnie, trudno się z taką oceną nie zgodzić.

⁶ Związki powieści historycznej ze współczesnością, do której stanowi ona komentarz, obrosły w bogatą literaturę przedmiotu – zob. np.: J. Tazbir, *Powieść historyczna lustrem współczesności*, [w]: tenże, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989; J. Abramowska, *Dawność we współczesności*, [w]: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997; T. Błazejewski, *Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne polskiej prozie współczesnej*, Łódź 2002.

z prawdą historyczną. Niezależnie bowiem od – realnych bądź wymagowanych – możliwości cenzury, trudno uwierzyć, by była w takim stopniu omnipotentna. Owszem, cenzorzy mogli ingerować w jednostkowych przypadkach i decydować o przyjęciu do druku bądź odrzuceniu utworów poszczególnych pisarzy, lecz nawet najbardziej nawet rozbudowany aparat nadzoru nie byłby w stanie ogarnąć całości zjawisk składających się na literaturę. Z tego względu interesująca wydaje się sugestia Tadeusza Drewnowskiego, iż przyczyn braku powieści politycznej należy upatrywać w *odium*, jakie spadło na socrealizm, promujący literaturę zaangażowaną⁷.

Niezależnie od przyczyn, które legły u źródła braku w oficjalnej literaturze utworów rozrachunkowych, znalazły one miejsce w *samizdatach* drugiego obiegu. Funkcjonujące w nim powieści mają charakter syntetyzującej diagnozy. Są to: *Mała Apokalipsa* Tadeusza Konwickiego⁸ i *Niereczywistość* Kazimierza Brandysa. Obie – intencjonalnie groteskowe – ukazują analizę postaw polskiego inteligenta wobec wyzwań rzeczywistości (protagonista *Matej Apokalipsy* zostaje postawiony przed koniecznością samospalenia, traktowanego przez opozycjonistów jako nakaz etyczny; w *Niereczywistości* – eksplikacja absurdów PRL-u pojawia się za pośrednictwem odpowiedzi protagonisty na pytania ankietera).

Drugi obieg, jako niezależny od decyzji urzędników cenzury, nie tylko przyczynił się do upowszechnienia literatury „niepokornej”. Zmienił również kryteria jej oceny – tym bardziej adekwatnej do wartości dzieła, że wyzwolonej z konieczności kompromisu między niezależnością a oczekiwaniami władzy⁹. Jednakże, z uwagi na hermetyczność kręgu odbiorców, utwory drukowane w niezależnym obiegu nie znalazły takiego oddźwięku czytelniczego, na jaki zasługiwały, toteż czytelniczy apetyt na dzieła komentujące pozaliteracką rzeczywistość pozostawał wciąż niezaspokojony. Tym bardziej, iż zapotrzebowanie na takie utwory nie wiązało się jedynie z chwilowym kaprysem społeczeństwa, poróżnionego z władzą i rozczarowanego jej posunięciami. Źródłem owego kryzysu dialogu należy upatrywać w wypadkach Marca 1968 roku. Dla młodych, urodzonych tuż po wojnie ludzi doświadczenia marcowe stały się na tyle istotne, że można wręcz mówić o istnieniu „Pokolenia '68”¹⁰. Znamienny dla owej generacji był krytyczny stosunek wobec władzy skompromitowanej kłamstwem oraz solidarność środowiskowa¹¹. Przygotowały one społeczny grunt pod wydarzenia lat późniejszych, łącznie z ruchem solidarnościowym.

Zbiegiem okoliczności rok 1968 stał się datą publikacji przekładu *Gry w klasy* Julio Cortazara. Zapoczątkowany nią kult pisarzy latynoamerykańskich

⁷ Zob.: T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, dz. cyt., s. 295.

⁸ Powieść ta była przyjęta z mieszanymi uczuciami. Być może dlatego, że pogłoski o niej pozwalały oczekiwać głębszego spojrzenia na rzeczywistość. Zdaniem Tadeusza Błażejewskiego (*Historiozofia retoryczna...*, dz. cyt., s. 206) czynnikiem „legendotwórczym” był fakt jej publikacji w drugim obiegu. Krzysztof Mętrak wspomina opinię Jerzego Andrzejewskiego, który uznał *Małą apokalipsę* za żenującą i prowincjonalną (K. Mętrak, *Dzienniki 1979–1983*, wyb. i oprac. W. Holewiński, Warszawa 1988, s. 37).

⁹ Zob.: R. Nycz, *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3, s. 17.

¹⁰ Zob. ankietę: *Czy istnieje pokolenie marcowe?*, „Więź” 1988, nr 3, s. 3–12.

¹¹ Zob. J. Eisler, *Marzec 1968*, Warszawa 1991, s. 441.

przyczynił się nie tylko do poszerzenia intelektualnych horyzontów czytelników, lecz – co nie mniej istotne – uświadomił możliwość mówienia o polityce bez konieczności popadania w publicystykę. Przemysław Czapliński w powieściach tych upatruje czynnika modelującego oczekiwania rodzimego odbiorcy, który otrzymał literacką wypowiedź komentującą ich pozatekstowe doświadczenie – niejako zastępczą, bowiem niewpisującą się w specyficznie polskie realia, choć uniwersalizującą doświadczenie totalitarne¹². Jednakże nie była ona jedynie egzotyczną ciekawostką, skoro czytelnicy utworów publikowanych w serii „Proza iberoamerykańska” potrafili dostrzec paralele do rodzimej rzeczywistości¹³.

Czas lekturowej fascynacji literaturą latynoską to zarazem okres przewartościowywania warsztatu artystycznego rodzimej beletrystyki – w tym prozy fantastyczno-naukowej. Szczególny wpływ na kierunek rozwoju *science fiction* wywarła publikacja sześciotomowego almanachu *Kroki w nieznanie*¹⁴. Z uwagi na skromne możliwości finansowe, ówczesny jej redaktor, Lech Jęczyński, wybrał do druku utwory najambitniejsze, których autorzy byli nierzadko zdobywcami prestiżowych nagród, wręczanych przez miłośników *science fiction* (tzw. „fandom”). Należeli do nich m.in. Artur C. Clarke, Isaack Asimov, Kurt Vonnegut, Ray Bradbury, Ilja Warszawski, Arkadij i Borys Strugaccy¹⁵.

Zdaniem Rafała Ziemkiewicza, przybliżenie polskiemu czytelnikowi na kartach *Kroków w nieznanie* koncepcji fantastyki, utożsamianej z metaforą i środkiem artystycznego wyrazu, miało na publikujących wówczas (tj. w początku lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia) pisarzy dość silny wpływ. Był on na tyle istotny, by zaowocował poszukiwaniem nowej koncepcji fantastyki społecznej, opisującej w metaforyczny sposób teraźniejszość¹⁶.

Czytelnicy powstającej ówczesnie *science fiction* stali się świadkami swistego przeobrażenia prozy fantastycznonaukowej. Autorom fantastyki naukowej (co znamienne, nie tylko debiutantom, ale i pisarzom o ugruntowanej pozycji, jak np. Stanisław Lem) przestały wystarczać dotychczasowe formuły¹⁷. Oczywiście nadal powstawały utwory, które można określić mianem konwencjonalnej fantastyki naukowej, nawiązującej do poetyki tzw. „Złotego Wieku *science fiction*”¹⁸. Opowieści te tworzone były jednak coraz częściej „siłą inercji”.

¹² P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000, s. 53.

¹³ Owe pokrewieństwa doświadczenia uzmysławia lektura tomu Romana Samsela *Bunt i gwałt* (Warszawa 1978), poświęconego związkom sztuki i rzeczywistości społeczno-politycznej Ameryki Łacińskiej.

¹⁴ Pierwszy tom ukazał się w roku 1970, ostatni – w 1976. U progu 2006 roku, dzięki staraniu Jęczyńskiego, ukazał się tom siódmy. Funkcjonuje on jednak w odmiennej (niż poprzednie) sytuacji rynkowej i nie tyle modeluje, co wychodzi naprzeciw czytelniczemu zapotrzebowaniu.

¹⁵ Dodajmy, iż w kolejnych tomach almanachu publikowali też polscy autorzy, m.in. Stanisław Lem i Janusz A. Zajdel. Oprócz utworów beletrystycznych w każdym tomie był osobny dział popularnonaukowy „Fakty, hipotezy, zagadki”, prezentujący niekiedy mało znane, niekiedy zaś kuriozalne problemy z kręgu nauk ścisłych i przyrodniczych.

¹⁶ Zob.: R. A. Ziemkiewicz, *Inżynierski epos*, [w]: tenże, *Frajerzy*, Lublin 2003, s. 390.

¹⁷ W przypadku Lema owa niewystarczalność będzie oznaczać odejście od powieściowej kreacji w stronę eseju i utworów *quasi-naukowych* (fikcyjnych recenzji i wstępów do nieistniejących dzieł, zebranych w następujących tomach: *Doskonała próżnia*, *Prowokacja*, *Wielkość urojona*, *Biblioteka XXI wieku*).

¹⁸ Określenie „Złoty Wiek” („Golden Age”) nawiązuje do periodyzacji historii anglosaskiej fantastyki naukowej, autorstwa Lestera del Rey’a (*The World of Science Fiction 1926–1976. The History of a Subculture*, New York 1979, s. 89), który mianem tym określa *science fiction* powstałą w latach

Rodzimi autorzy beletrystyki ukazującej świat przyszłości mieli bowiem wówczas już świadomość tego, co chcieliby zawrzeć na kartach swych utworów, mimo iż nie potrafili jeszcze wyartykułować owych treści¹⁹.

Zawieszona między eskapizmem a pokusą doraźności fantastyka w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zrezygnowała z eksploatacji popularnych dotychczas wątków niezwykłych wynalazków i kosmicznych przygód. Miejsce „awantur w Kosmosie” coraz częściej zajmowały diagnozy socjologiczne. Nawiązania do fantastyki naukowej w wersji Stanisława Lema nie ograniczały się już tylko do mniej lub bardziej udanego powielania kosmicznej scenarii i charakterów postaci²⁰. Najpopularniejsze powieści tego autora zaczęto odczytywać jako swoiste zbeletryzowane traktaty społeczne, rozważające miejsce jednostki w systemie. W traktowanych w ten sposób *Astronautach*, *Obłoku Magellana* i – przede wszystkim – *Powrocie z gwiazd* obnażone zostały pułapki powszechnej szczęśliwości. Nawiązujący (najczęściej *implicite*) do reinterpretowanej przez pryzmat związków twórczości Lema z kontrutopią, Maciej Parowski, Marek Oramus i inni sięgali wciąż do szeroko pojętej gatunkowej konwencji *science fiction*. Nie można jednakże traktować ich utworów jako kontynuacji wcześniejszych tendencji rozwojowych beletrystyki fantastycznonaukowej.

Nie należy również zapominać, iż filiacje obu nurtów, politycznego i socjologicznego, są w wypadku polskiej fantastyki naukowej uwarunkowane czynnikami pozaliterackimi. Specyfika pozaliterackiego kontekstu, towarzyszącego krystalizacji nurtu powojennej fantastyki socjologicznej, sprawiła, że przyszłościowy charakter świata przedstawionego stawał się coraz częściej pretekstem. W efekcie owych uwarunkowań pozaliterackich fantastyka naukowa w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego stulecia zaczynała pełnić rolę analogiczną do powojennej prozy historycznej. W niej to przeszłość była jedynie pretekstem do szukania odniesień do teraźniejszości czytelnika. Paralelna – tak w przypadku powieści historycznej, jak i *social fiction* – była metoda: fabuła stawała się pretekstem do rozważań niemających z literacką materią zgoła wiele wspólnego. Jednocześnie zaś wybór sytuacji fabularnych pozwalał na migotliwość sensów utworu. Cel ten osiągnano jednak różnymi środkami. Autorzy powieści historycznej mogliby za motto swej twórczości przyjąć uwagę Sławomira Błauta: „historia nigdy nie powtarza się i nigdy nie wraca, ale często się aktualizuje”²¹.

1938–1949. Beletrystyka futurystyczna tego okresu miała – zdaniem del Rey’a – popularyzować osiągnięcia nauki i techniki, tworząc jednocześnie poetykę nurtu, który bywa (również w polskiej krytyce i publicystyce dotyczącej fantastyki naukowej) określany mianem *hard science fiction*.

¹⁹ Zob.: L. Bugajski, *Czyściec fantastyki naukowej*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 4. W utrzymanej w egzaltowanym tonie wypowiedzi, dość trafnie ówczesną sytuację twórców charakteryzuje Maciej Parowski. Według niego „z estrady, z małych ekranów nie atakują, nie zdumiewają jeszcze agresywnością i nieokrzesaniem przeróżne punk-grupy. [...] Chwilowo młodzi tak się nie zachowują. Są ugięci, klaszczą równo i noszą piękne krawaty” (tenże, *Kilkunastu Hamletów*, [w]: tenże, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990, s. 297–298).

²⁰ Najbardziej oczywistym przykładem literackiego serwilizmu wobec Lema pozostaje powieść Adama Hollanka *Katastrofa na Słońcu Antarktydy*, nawiązująca do *Astronautów*. W nieco bardziej zakamuflowany sposób z postaci Pirxa korzysta Zbigniew Prosta w kreacji Romana Kraba, bohatera dwu opowiadań: *Fałszywego sputnika* i *Boji*.

²¹ S. Błaut, *Ostatnie słowo buntowników*, „Kierunki” 1957, nr 6, s. 5.

W przywoływanej na kartach powieści historycznej przeszłości czytelnicy odnajdywali klucz do zrozumienia dnia dzisiejszego. Tymczasem twórcom *social fiction* zdawały się patronować słowa z *Prawa do powrotu* Janusza A. Zajdla:

Astrolot, gwiazdy, planety i kosmiczna pustka są tu sceną, na której rozgrywają się sprawy Istot Rozumnych, istot maleńkich i bezsilnych, gdy rozpatrywać je z osobna, potężnych jednak, gdy wspiera je wiedza, technika i doświadczenie miliardów im podobnych, choć odległych w przestrzeni i czasie.²²

Słowa te można uznać za manifest programowy fantastyki socjologicznej.

Tendencję do aktualizacji wymowy należy uznać za cechę dystynktywną osobnego nurtu fantastyki socjologicznej, dla którego proponujemy określenie *social fiction*²³. Sprzeciw może budzić anglojęzyczne brzmienie terminu, jest on jednak w takiej postaci ugruntowany w polskiej krytyce gatunku i jednoznacznie wskazuje na określony nurt fantastyki naukowej²⁴. Terminem tym pragniemy określić grupę utworów z kręgu fantastyki społecznej, znamiennej głównie dla późnych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Współtworzący go autorzy przyjęli, iż fantastyka – mając nieograniczone możliwości kreacji światów – jednocześnie może odwzorowywać wiernie realia świata współczesnego odbiorcy; może być do niego aluzją, metaforą.

Dzięki tej właściwości *science fiction* twórcy obrazów świata jutra mogą zwracać uwagę czytelnika na zjawiska, które go niepokoją, jednocześnie udając, że kreują odległą przyszłość²⁵. Tak obrana strategia pisarska sprawiła, że autorzy nurtu *social fiction* pozostawali na marginesie zainteresowań cenzury. Zараzem jednak narzucili oni, niejako sami sobie, obowiązek pełnienia roli twórców literatury zaangażowanej. Przywołajmy wypowiedź jednego z ówczesnych pisarzy, współtworzących nurt fantastyki społecznej, Czesława Białczyńskiego:

przesłaniem wszystkich SF-ów [sic!] tamtego czasu i moich powieści współczesnych – była niezgoda na podwójność, oficjalność i nieoficjalność, dwie prawdy – propagandową i dziennikową oraz prawdę prawdziwą (dotyczy to historii Polski, jak i jej współczesności), niezgoda na brutalność, tłumienie jednostek dla wymagowanych ideologii, i prymat ideologii nad człowieczeństwem, było nim głoszenie tezy odwrotnej do komunistycznego hasła »jednostka bzdurą« – u mnie zawsze »jednostka górą«, było nim wreszcie wzbudzanie wiary we własne siły u ludzi pojedynczych

²² J. Zajdel, *Prawo do powrotu*, Warszawa 1975, s. 5.

²³ Nurt *social fiction* – choć stanowił istotny rozdział w powojennych dziejach rodzimej fantastyki naukowej – nie doczekał się jak dotąd pełnego opracowania. Istnieją wprawdzie analizujące go prace, są one jednak bardziej prezentująco-sprawozdawcze, niż problematyzujące. Nawet ambitne w założeniach studium Roberta Klementowskiego, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70. i 80.* (Toruń 2003) skupia się na twórczości Janusza A. Zajdla, nie ukazując – wbrew nader sugestywnemu podtytułowi – panoramy literatury fantastycznonaukowej przywoływanego okresu. Podobnie fragmentaryczna i w dużej mierze poświęcona relacjonowaniu stanu badań (co znamienne: nad fantastyką naukową, nie zaś jedynie socjologiczną, czego należałoby oczekiwać po tytule książki), jest praca Leszka Będkowskiego *Ponure raje Janusza A. Zajdla. Wizje społeczeństw totalitarnych, czyli o prozie fantastycznonaukowej Janusza A. Zajdla* (Gdańsk 2000). Na uwagę zasługuje szkic Macieja Parowskiego *Kilkunastu Hamletów* ([w]: tenże, *Czas fantastyki*, dz. cyt., s. 293–318). Mimo publicystycznego charakteru jest on obecnie najpełniejszym opracowaniem zjawiska fantastyki społecznej omawianego okresu.

²⁴ Zob. np.: A. Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 248.

²⁵ Zob.: L. Bugajski, *Spotkania drugiego stopnia*, Kraków 1983, s. 90.

i wskazywanie, że zawsze znajdzie się paru innych takich jak oni, gotowych ich poprzeć, czy też żyć w ten sam sposób.²⁶

Inspiracją dla rodzimej realizacji konwencji fantastyki socjologicznej był nurt światowej antyutopii (jako źródła inspiracji można wskazać następujące powieści: *My* Eugenia Zamiatina, *Nowy wspaniały świat* Aldonusa Huxley'a, 1984 George'a Orwella oraz *Fahrenheit 451* Ray'a Bradbury'ego). Tym jednakże, co wyróżniało polski wariant *social fiction* na tle literatury powszechnej, było silne nacechowanie aluzyjnością wobec rzeczywistości PRL-u w sposób pokrewny zbeletryzowanej publicystyce²⁷.

Częstokroć aluzje do rzeczywistości pozaliterackiej bywały bardzo przejrzyste. Wystarczało, zamiast w Polsce, usytuować akcję w bliżej nieokreślonym kraju lub na nowo odkrytej planecie, zaś współczesność czytelnika zastąpić przyszłością. Aby uwierzytelnić ów futurystyczny akcent nadawano bohaterom obco brzmiące nazwiska, a świat przedstawiony wypełniały przedmioty codziennego użytku o zwielokrotnionych (w stosunku do pozaliterackich pierwowzorów) możliwościach. W warstwie językowej wykorzystywano dość powszechnie neologizmy i neosemantyzmy, których funkcją było oddanie egzotyki świata przedstawionego²⁸.

W fantastyce naukowej nurt *social fiction* stał opisem rzeczywistości dnia dzisiejszego²⁹. Owa współczesność była jednakże przetworzona w specyficzny sposób, zgodny z wymogami konwencji fantastycznonaukowej. Scenerią utworów z kręgu *social fiction* bywało najczęściej ziemskie społeczeństwo dalekiej przyszłości (rozwiązanie to można odnaleźć np. trylogii „Apostezjon” Edmunda Wnuka-Lipińskiego, *Twarzą ku Ziemi* Macieja Parowskiego, *Limes inferior* Janusza A. Zajdla) lub zamieszkujące dalekie planety poza Układem Słonecznym, skolonizowane w trakcie eksploracji Wszechświata (*Cała prawda o planecie Ksi* i *Paradyzja* Janusza A. Zajdla). Niekiedy też akcja rozgrywała się w bliżej

²⁶ Wypowiedź Czesława Białczyńskiego, cyt. za: R. Klementowski, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat 70. i 80.*, dz. cyt., s. 246–247.

²⁷ Na inne cechy *social fiction* zwraca uwagę Łukasz Wróbel. Według niego odmienność omawianego tu nurtu na tle fantastyki światowej polega na podejmowaniu zagadnienia praktyk socjotechnicznych, oraz miejsca jednostki w społeczeństwach zunifikowanych (zob.: Ł. Wróbel, *Jak się zbuntować?*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 4, s. 66). Autor zawięza zjawisko *social fiction* do lat 1979–1984, co motywuje faktem, iż wydane wówczas powieści – stanowiąc zwarty nurt – zarazem nie powielają ograniczonej liczby rozwiązań fabularnych (tamże, s. 66). Jednakże konsekwencją takiego ujęcia jest traktowanie utworów powstałych w latach 1985–1990 jako wtórnych realizacji schematu fabularnego znamiennego dla *social fiction*. Jedynie *Dzień drogi do Meorii* Marka Oramusa można traktować jako literacką autoanalizę nurtu i w tym sensie powieść ta należy do jego schyłkowego okresu, podsumowującego osiągnięcia *social fiction*. Wydanych w tym samym czasie *Wybrańców bogów* Rafała A. Ziemkiewicza można natomiast traktować jako próbę (dodajmy: niezbyt udaną) mariażu sensacyjnej opowieści a`la Alaiastre McLean z charakterystyczną dla *social fiction* tematyką.

²⁸ Zob.: J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2, s. 43.

²⁹ Zob. A. Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Poznań 1992, s. 56. Na szczególną uwagę zasługują utwory pozornie apolityczne, w których element dyskursu społecznego jest ukryty w sposób o wiele głębszy, niż w wypadku nurtu *social fiction* z lat osiemdziesiątych XX wieku. Ich przykładem mogą być, według Niewiadowskiego, powieści Lema. Bohaterowie tych utworów „badają granice wolności, zmagają się z psychozą daremności i lęku, [...] rezygnują jednak z działań prowadzących do konfliktów, jakie musiałyby się zakończyć otwartym starciem” (A. Niewiadowski, *Świadczenia prognoz społecznych w polskiej fantastyce naukowej (1945–1985)*, [w:] *Spór o SF*, red. R. Handke i in., Poznań 1989, s. 389–390).

nieokreślonej przyszłości po najeździe i aneksji Ziemi przez obcą, pozaziemską cywilizację (np. w *Solidarności* Julii Nideckiej, *Studni* Macieja Parowskiego lub *Wyjściu z cienia* Janusza A. Zajdla). Mimo różnorodności scenerii, świat przedstawiony utworów należących do nurtu *social fiction* był najczęściej zarysowany w sposób ogólnikowy. Relatywnie najbogatsze w szczegóły są opisy kontrutopijnych miast. I one jednak pozostają sfunkcjonalizowane: metropolia – labirynt nabiera cech infernalnych, aby na jej tle tym wyraziściej mógł zostać ukazany dramat jednostki uwikłanej w społeczne zależności.

Należące do kręgu *social fiction* utwory łączyła pretekstowość fabuły. Ich autorzy najczęściej skupiali się na demaskowaniu absurdów życia codziennego i nadużyć ze strony przedstawicieli władzy. Nepotyzm systemu cyfrowego w *Catej prawdzie o planecie* Ksi Janusza Zajdla, fałszowanie historii i kunktatorstwo urzędników w *Wyjściu z cienia* tegoż autora, rasizm i społeczny ostracyzm w *Wilkach na wyspie* Nideckiej i *Sprawie honoru* Katarzyny Kuligowskiej to przejawy nadużyć władzy, pseudonimujące patologie społeczne, znane czytelnikowi z doświadczenia pozaliterackiego.

Spośród cech, wyróżniających nurt *social fiction* na tle dotychczasowej fantastyki społecznej, (które zarazem mogą poświadczać jej aluzyjny charakter) najistotniejsze wydają się następujące³⁰:

1. funkcjonalne traktowanie elementu fantastycznonaukowego;
2. fascynacja codziennością i poszukiwanie w niej egzotyki;
3. deheroizacja bohatera literackiego;
4. „użytkowe” zastosowanie literatury.

Poniżej omówimy je kolejno.

Redukcja elementu fantastycznego w obrębie świata przedstawionego do roli rekwizytu

Nawet jeżeli w obręb świata przedstawionego zostają wprowadzone przedmioty niemające swoich odpowiedników w pozaliterackiej rzeczywistości (lub udoskonalone urządzenie znane czytelnikowi z jego codziennych doświadczeń), nie pełnią one funkcji samodzielnego motywu. Służą jedynie podkreśleniu futurystycznego aspektu kreacji. Tym samym zostają ostatecznie sprowadzone do roli rekwizytu fantastycznego. Ten zaś sprawia, że ukazwaną przestrzeń odbiorca traktuje jako fantastyczną. Tym samym również rekwizyty realne otrzymują inny charakter, bowiem stworzony na potrzeby utworu kontekst przydaje im charakter fantastyczny³¹.

Za sygnał pretekstowości fabuły można uznać również sięganie do skonwencjonalizowanych rozwiązań; chętnie przywoływanym motywem, uosabiającym zagrożenie, stała się inwazja kosmicznej rasy. Aneksja Ziemi przez owych agresorów nie kończyła się z chwilą stłumienia oporu. O ile jednak zwyczaj w powieściach trwa indoktrynacja, zmierzająca do modelowania świa-

³⁰ Dwie pierwsze z wyróżnionych tu cech *social fiction* sygnalizował Maciej Parowski w referacie *Wielka przemiana polskiej SF w latach '80., '90.*, wygłoszonym na sesji naukowej Koła Polonistów KUL „Polska Literatura Fantastyczna” (5–8 maja 1998 r.). Materiały pokonferencyjne nie ukazały się drukiem.

³¹ Zob.: A. Smuszkiewicz, A. Niewiadowski, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, dz. cyt., s. 343, hasło: *Rekwizyt fantastyczny*.

domości ludzi, o tyle w *Drugiej jesieni* Wiktora Żwikiewicza zostają oni zasymilowani, tworząc jedność z najeżdźcą. Rozwiązanie to, w obrębie polskiej fantastyki jednostkowe, uświadamia *limes* modyfikacji wzorca. Zarazem zaś najdobitniej uświadamia, iż nie można czytać *Drugiej jesieni* jako kolejnej opowieści o „wojnie światów”.

Szczególnym sygnałem ograniczenia elementu fantastycznego może być takie ukształtowanie wstępnych partii utworu, by nie wskazywał on jednoznacznie na genologiczną klasyfikację³². Zarówno w *Wyjściu z cienia* oraz *Limes inferior* Janusza A. Zajdla, jak i *Twarzą ku ziemi* Macieja Parowskiego i *Wirze pamięci* Edmunda Wnuka-Lipińskiego początkowe akapity powieści sugerują mimetyzm świata przedstawionego w stosunku do rzeczywistości pozatekstowej. Rezygnację z ukazywania technologicznego aspektu przyszłości można odnaleźć już w *Astronautach* i *Powrocie z gwiazd* Stanisława Lema. Jednakże dopiero w twórczości autorów fantastyki powstającej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych można zaobserwować szersze podjęcie Lemowskiego sposobu traktowania techniki. Lem – publikujący w latach osiemdziesiątych już niewiele i skłaniający się coraz bardziej do eseistycznego traktowania powieściowej materii – w beletrystyce wciąż pozostawał wierny wizji pisarstwa fantastycznonaukowego, np. opisy samodoskonalącej się broni w *Pokoju na Ziemi* nie stanowią wartości samoistnej, lecz pretekst do ukazywania absurdu wyścigu zbrojeń. Pretekstowo należy traktować również zdobycze techniki, umożliwiające społeczeństwu Ziemi obserwację wydarzeń mających miejsce na „Dziesięciornicy” w *Sennyh zwyciężcach* Marka Oramusa, oraz ukazanie roli telewizji w kreowaniu rzeczywistości świata przedstawionego *Wojny światów – następnego stulecia* Piotra Szulkina i *Twarzą ku Ziemi* Macieja Parowskiego.

Przedstawienie egzotyki dnia codziennego

Bohaterowie *social fiction*, wprzęgnięci w rytm codziennych zajęć, stawali przed problemami analogicznymi do znanych czytelnikowi z rzeczywistości pozaliterackiej, przez co byli mu bliżsi. Wizja bazaru z *Limes inferior* Janusza A. Zajdla jedynie pozornie jest odległa od swego pozaliterackiego odpowiednika. Ówczesny czytelnik, świadomy futurystycznego charakteru utworu, potrafił w „czarnym rynku” Argolandu bez trudu dostrzec własną rzeczywistość, podobnie jak w scenie wymiany punktów rozpoznawał ufantastycznioną sprzedaż waluty przez tzw. „cinkciarzy” (w powieściowym świecie Zajdla, podobnie jak w rzeczywistości początków lat osiemdziesiątych XX wieku, korzystanie z oficjalnego kursu wymiany było nieopłacalne ekonomicznie).

Poczucie wrażenia swoistej „autentyczności” opisywanych wydarzeń wzmagala tendencja do stylizacji wypowiedzi bohaterów. Umożliwiała ona jednocześnie wprowadzenie naśladownictwa języka potocznego do wypowiedzi

³² O wpływie zdań rozpoczynających utwór na jego czytelniczą konkretyzację i postrzeganie go przez pryzmat określonej konwencji zob.: T. Dobrzyńska, *O delimitacji tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 115–127; M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1974, s. 270–273. W odniesieniu do fantastyki naukowej na uwagę zasługuje szkic Andrzeja Stoffa *Sposoby stanowienia rzeczywistości niemyślniczej w początkowych partiach utworów science fiction* ([w]: *Fantastyka. Fantastyżność. Fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994, s. 37–55).

literackiej. Dążąc do oddania egzotyki języka potocznego, autorzy nie wahali się przed sięgnięciem po słownictwo *non grata*. W *Solidarności* Nideckiej awanturowujący się z pracownikiem kolei grozi: „Wont, stary dziadygo, [...]. Wont, wypierdku murosza, bo jak w ryło zamaluję, to cię stara nie pozna i nawet do sracza nie wpuści”³³. Obrazowość wyrażenia, ich wulgarność służyła uwiarygodnieniu sytuacji, a zarazem podkreślała językowy wizerunek postaci wyopowiadającej te słowa.

Deheroizacja bohatera literackiego

Odarty z sztucznego patosu zdobywcy Kosmosu, protagoniści *social fiction* okazywali się nieomal *porte parole* czytelnika, zyskując na autentyczności. Naukowców i pionierów w eksploracji Kosmosu „zastępowały” postacie bliższe doświadczeniu życiowemu czytelnika. Na kartach powieści można spotkać uczniów, biurokratów, nauczycieli (*Wyjście z cienia* Janusza A. Zajdla, *Wilki na wyspie* Julii Nideckiej), robotników, członków marginesu społecznego i subkultur (*Limes inferior* Janusza A. Zajdla, trylogia „Apostezjon” Edmunda Wnuka-Lipińskiego, *Studnia* Macieja Parowskiego).

Sygnalizowana tu tendencja nie była znamieną jedynie dla nurtu *social fiction*. Najpełniejszą i najbardziej wiarygodną kreacją „człowieka z tłumu” pozostaje wszak Pirx – tytułowy bohater cyklu opowieści Stanisława Lema. Pytanie, czy twórcy *social fiction* w kreacji protagonistów w **świadomy** sposób nawiązują do postaci Pirxa, pozostaje otwarte. Wydaje się jednak, że można doszukiwać się (mniej lub bardziej) świadomych odwołań. Można w tym przypadku dostrzec paralelną metodę i motywację. W odniesieniu do bohatera opowiadań Lema uprawomocniona jest sugestia Andrzeja Stoffa o potrzebie istnienia literatury przekazującej dzieje nawet najprostszycy ludzi i ich pozornie nieciekawego życia³⁴.

Twórcy *social fiction* – traktujący fantastykę doraźnie jako wygodny kostium, skrywający aluzje polityczne – starali się, by problemy ich bohaterów były bliskie czytelnikowi. Czynili tak, aby odbiorca rozpoznał – zgodnie z autorską intencją – sytuacje znane mu z życia codziennego, odczytując zawarte w dziele aluzje do pozatekstowej sytuacji społeczno-obyczajowej.

Postacie, które w dotychczasowej beletrystyce pełniły funkcję „czarnych charakterów” (jako nośnik cech potępianych przez propagandę systemu), w *social fiction* stały się bohaterami pozytywnymi, wzorowanymi na westernowych *outsiderach*. Ich dystans wobec poczynań władzy zyskiwał przychylność solidaryzującego się z nimi czytelnika. Owe empatii sprzyjał fakt, iż najczęściej protagoniści *social fiction* reprezentowali cechy społecznie akceptowane: zaradność, spryt, zdrowy rozsądek, życiową mądrość. Mimo iż – w świetle oficjalnej propagandy – uznawani byli za społecznych szkodników (pacyfistycznie nastawieni lovcici w *Rozpadzie połowicznym* Edmunda Wnuka-Lipińskiego są osadzani w ośrodkach reedukacji), hołdują tradycyjnym wartościom. Te zaś, jak

³³ J. Nidecka, *Solidarność*, [w:] *taż*, *Goniący za słońcem*, Warszawa 1983, s. 123.

³⁴ Zob.: A. Stoff, „Opowieści o pilocie Pirxie” Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska i in., Białystok 2001, s. 447.

przekonuje Jan Józef Szczepański, „uznawane są przez totalną władzę tylko do granic politycznej użyteczności. Same w sobie stanowią jednak zarzewie konfliktu z władzą”³⁵. Toteż ich poglądy pozwalały na wyrażanie słów krytyki wobec fikcyjnego – a za jego pośrednictwem – pozaliterackiego społeczno-politycznego *status quo*.

„Użytkowe” zastosowanie literatury

Mechanizmy, które przyczyniły się do wykształcenia poetyki literackiej aluzji politycznej, nie pozostały bez oddźwięku również w fantastyce naukowej. W nurcie kultury oficjalnej odpowiednikiem drugoobiegowych publikacji stał się nurt kinematografii, określane mianem „kina moralnego niepokoju”. Współtworzący go reżyserzy (m.in. Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Feliks Falk, Janusz Kijowski) podejmowali kwestie uwikłania jednostki w układy społeczne, jej ucieczki w „barwy ochronne”, rekonstruowali etykę codzienności³⁶.

Przeświadczenie o randze etycznego wymiaru sztuki przejęli również twórcy *social fiction*. Specyficzne uwarunkowania, wynikające z poetyki literatury fantastycznonaukowej, sprawiły, że autorzy fantastyki społecznej nie „cytowali” rzeczywistości w sposób znamieny dla Nowej Fali ani nie pisali „donosów na współczesność” (co ma miejsce w „kinie moralnego niepokoju”). Unikał też groteskowych (wzorowanych na *Małej Apokalipsie* i *Nierzeczywistości*) deformacji. Odnaleźli własny sposób na rozliczenie się ze współczesnością, w którym niebagatelną rolę odegrała aluzja i metafora. Traktowane jako metoda twórcza, umożliwiały uogólnienie wniosków tak, by jednostkowe zdarzenie stało się aktualizacją szerszych tendencji.

Nie mogąc wypowiedzieć się wprost, pisarze sięgnęli po język Ezopa, do tej zaś roli najlepiej nadawała się fantastyka naukowa, prezentująca światy hipotetyczne, „pomyślane”. O tym jednakże, iż obraz totalitaryzmu kreowanego przez twórców fantastyki społecznej nie był wyabstrahowany z rzeczywistości, przekonuje lektura *Szachinszachu* Ryszarda Kapuścińskiego. Poszukując paralel między obrazem inwigilacji w *Paradyzji* Janusza A. Zajdla i reportażu z ulic Teheranu, można zauważyć analogiczny nastrój obsesyjnego strachu przed słowem i sensami, których może być nośnikiem. Przywołajmy dwa fragmenty. Pierwszy pochodzi z przywołanego tu utworu Zajdla; autorem drugiego jest Kapuściński:

Byli i tacy, którym wydawało się, że [...] coś się im tu nie kręci...

– Nie rozumiem – Rinah popatrzył na niego zdumiony.

– No widzisz... po prostu wariaci [...] mruknął Zeb, kierując się ku wyjściu a Rinah pojął, że jego informator sam widać przestraszył się tego, co zamierzał powtórzyć:

³⁵ J. J. Szczepański, *Maleńka encyklopedia totalitaryzmu*, Kraków 1990, s. 77–78.

³⁶ Zob.: A. Kołodyński, *Film biały: epitaforium dla kina moralnego niepokoju*, „Kino” 1993, nr 9, s. 26–30; D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003; T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009 (tu r.: *Epoka moralnego niepokoju (1976–1981)*, s. 367–413). Aktorem, którego można byłoby uznać za symbol „kina moralnego niepokoju” pozostaje bezsprzecznie Jerzy Stuhr. Jego kreacje w filmach Feliksa Falka i Krzysztofa Kieślowskiego (m.in. w *Wodzireju* i *Amatorze*) oddają etyczne rozterki interesujące młodych twórców w sposób najdonioślejszy – tyleż artystycznie, co myślowo.

przestraszył się z przyzwyczajenia, pomimo ślepoty i głuchoty ścian specjalnej komory izolującej ich od wszędobylskich uszu i oczu Systemu Zabezpieczeń³⁷;

Savak [irańska służba bezpieczeństwa, powołana przez szacha Mohammeda Reżę, odpowiedzialna za terror polityczny – A. M.] był wrażliwy na wszelkie aluzje. Kiedyś w upalne południe przyszedł na przystanek starszy, chory mężczyzna i powiedział [...] – jest tak duszno, że nie ma czym oddychać. [...] Obecni przysłuchiwali się [...] ze zgrozą [...]. Doświadczenie uczyło ich, że należy unikać głośnego wypowiadania słów w rodzaju – duszność, ciemność, ciężar, przepaść, zapaść, bagno, rozkład, klatka, krata, łańcuch, knebel, pałka, but, brednia [...] bo wszystkie one [...] mogły stanowić aluzję do reżimu, a więc były semantycznym polem minowym, na które wystarczyło wdepnąć, żeby wylecieć w powietrze.³⁸

Wspólny dla obu sytuacji – wymaginowanej i realnej – strach przed ujawnieniem własnych myśli wynikał oczywiście z tożsamej tematyki utworów, tj. opisu codzienności zniewolonego społeczeństwa. Zarazem jednak swowolny egzotyzm scenerii (w powieści Zajdla akcja rozgrywa się w skolonizowanym Kosmosie; Kapuściński opisuje Bliski Wschód) nie unieważniał aktualizujących odczytań.

Obraz oficjalnego życia dopełniał w fantastyce społecznej istnienie podziemnej opozycji kontestującej zastany porządek głównie na drodze tworzenia alternatywnych (w stosunku do oficjalnych) kanałów dystrybucji informacji i dóbr towarowych³⁹. Miała ona najczęściej charakter polityczno-ekonomiczny, co wynika ze specyfiki społecznego zapotrzebowania w obrębie świata przedstawionego na towary i usługi, zwłaszcza że potrzeb tych nie można zaspokoić w oficjalny sposób. Obrazy „szarej strefy” usług i handlu można odnaleźć m.in. w *Solidarności* Julii Nideckiej, *Limes inferior* Janusza A. Zajdla i *Wyjściu z cienia* tegoż autora. Nielegalny rynek z jego specyfiką szczególnie dokładnie został przedstawiony w *Limes inferior* Zajdla. „Raj Majsterkowicza” jest dla wielu bohaterów powieści miejscem nielegalnych transakcji:

wielki magazyn narzędzi i materiałów, oprócz działów handlowych, stawał do dyspozycji klientów liczne warsztaty i pracownie, gdzie zapaleni majsterkowicze mogli za parę punktów [w powieści Zajdla mianem tym określana jest waluta – A. M.] uprawiać swe hobby. Były tu pracownie mechaniczne, elektroniczne, chemiczne, studia nagrań, fotolaboratoria. Wśród użytkowników przeważała młodzież, lecz spotykało się tutaj sporo osób dorosłych. Było tajemnicą publiczną, że tu właśnie powstaje większość narzędzi, którymi posługują się ludzie uprawiający nielegalne zawody. Tu konstruowano przemysłne wytrychy do automatów, przeróżne urządzenia i aparaty do oszukańczych manipulacji punktowych, kompozycje chemiczne – symulatory, którymi posługiwali się podejrzani osobnicy.⁴⁰

Pisarzom nieobca była jednak świadomość umowności kreowanych światów⁴¹. Świadomość nieuniknionego odwoływania się do współczesności czytel-

³⁷ J. A. Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 1984, s. 77.

³⁸ R. Kapuściński, *Szachinszach*, Warszawa 1982, s. 61–62.

³⁹ Niezależna informacja, upostaciowiona w micie Księgi, miała stanowić przeciwwagę dla oficjalnie kreowanej wizji rzeczywistości. Szerzej na ten temat zob.: A. Mazurkiewicz, *Księga jako element mitologii świata przedstawionego w polskiej powieści fantastycznej*, „Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 285–294.

⁴⁰ J. A. Zajdel, *Limes inferior*, dz. cyt., s. 101.

⁴¹ Bohater powieści *Druga jesień* Wiktora Żwikiewicza zauważał: „Cokolwiek napiszę, jakie bądź imiona nadam postaciom mojego satiriconu, choćbym chciał – nie ucieknę od przetwarzania

nika, wyrażona wprost, nie unieważnia metaforyczności zdarzeń prezentowanych w *Drugiej jesieni*. Powieść Żwikiewicza w najwyraźniejszy sposób uświadamia, iż twórcy *social fiction* dążyli do oddania pewnego paradygmatu totalitaryzmu, nie poprzestając na jego jednostkowych uobecnieniach. Szukali więc tego, co dla reżimu było immanentne, nieprzypadłościowe, tworząc przypowieści o władzy i społeczeństwie⁴².

Przygotowując czytelniczy odbiór, autorzy umieszczali sygnały metatekstowości. Oczywiście nie zawsze są one wyrażane *expressis verbis*, jak w *Drugiej jesieni*. Czasami analogiczną funkcję pełnią ostentacyjnie stereotypowe rozwiązania fabularne, sugerujące inną – niż tylko w perspektywie „awantur w Kosmosie” – możliwość odczytania utworu. Niezależnie jednak od ich kształtu, niewuwględzenie owych sygnałów zubaża lekturę.

Osobną kwestią, którą należy poruszyć, mówiąc o aluzyjnym charakterze *social fiction*, jest odpowiedź na pytanie, czy odczytywanie w ten sposób tych utworów nie było (przynajmniej częściowo) wymuszane klimatem społeczny. Ówczesny czytelnik mógł dopatrywać się aluzyjnych podtekstów nawet tam, gdzie ich – w zamierzeniu autora – nie było. W takich wypadkach aluzyjność dzieła literackiego nie jest zawarta w nim samym (przynajmniej nie w sposób intencjonalny), lecz zostaje narzucona przez odczytanie odbiorcy⁴³.

Możliwość aluzyjnego odczytania fantastyki przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku kusi, by funkcjonujące wówczas w obiegu czytelniczym utwory „skazać” na unieruchomienie w sieci odwołań do minionej rzeczywistości. Z pewnością wielu z nich nie sposób zrozumieć bez wiedzy o czasach, kiedy powstały (np. *Solidarność* Julii Nideckiej lub *Neuronów zbrodni* Lucyny Penciak). Jednakże powieści najbardziej nośne problemowo są aktualne również dziś. Mówią one bowiem nie tyle o konkretnym systemie politycznym – choć akcenty krytyczne wobec niego są w nich zawarte – ile o egzystencjalnej sytuacji zniewolonej jednostki. Ta zaś kwestia pozostaje ponadczasowa. Dlatego też, czytając dziś utwory Janusza A. Zajdla bądź Edmunda Wnuka-Lipińskiego warto pamiętać nie tylko o realiach sprzed ćwierćwiecza, lecz również, by bohaterów ich opowieści odnosić do dzisiejszych realiów; jak zauważa Maria Janion – „czytać to czytać ponownie”⁴⁴.

realiów mojego małomiasteczkowego wszechświata, gdyż tylko on jest tym, za co mogę zaręczyć sumieniem; w kręgu całego przyrodoznawstwa – jedynie jego realia są dla mnie namacalne, czasem radosne, częściej bolesne, są jedynym podmiotem który, aż ręczy moja odpowiedzialność słowa – gdyż są moim dniem dzisiejszym” (tenże, *Druga jesień*, Poznań 1982, s. 147–148).

⁴² Poszukiwanie modelowych rozwiązań to – zdaniem Jana Trzynałdowskiego – „podstawowa funkcja przypowieści” (tenże, *Bajki i przypowieści*, [w:] tenże, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 118).

⁴³ O tym, iż taka „aluzyjność wymuszona” jest możliwa, świadczą słowa Janusza Tazbira, który – omawiając związki powieści historycznej ze współczesnością – zauważał, iż „w gorącym roku 1957 nawet w słynnej „Krótkiej relacji” Las Casasa, dotyczącej wyniszczenia Indian, dopatrywano się aktualnych akcentów” (tenże, *Powieść historyczna lustrem współczesności*, [w:] tenże, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989, s. 160).

⁴⁴ M. Janion, *Literatura i odnawianie znaczeń*, „Polonistyka” 1977, nr 1, s. 5.

Summary

This article focuses on Polish *science fiction* of the 70's and 80's in the 20th century. It seeks to present the way the writers used artistic strategies for creating the parable of the Polish political reality. The analyses of the vision of the presented world refer to the works by Janusz A. Zajdel, Wiktor Żwikiewicz, Marek Oramus and Edmund Wnuk-Lipiński.