

i Amerykę Północną, a w tych ramach koncentruję się na Anglii i USA. Taki wybór jest uzasadniony kierunkiem wywodu mającego ukazać tradycje literackie, które wywarły największy wpływ na współczesną globalną przestrzeń fantastyki, w tym na wchodzące w jej skład pole polskie. Co prawda pełen obraz takich tradycji wymagałby jeszcze rozpatrzenia powiązań między naszym krajem a innymi obszarami Europy kontynentalnej czy też państwami strefy wpływów ZSRR (oraz samym Związkiem Radzieckim) w okresie powojennym, ale w tym wypadku literatura przedmiotu jest znacznie uboższa i do poznania tych relacji niezbędne byłyby oddzielne studia. O ile więc trzeba pamiętać, że przedstawiona tu rekonstrukcja nie jest wyczerpująca (co wynika również z pominięcia lub zdawkowego jedynie opisanie takich obszarów globalnej przestrzeni fantastyki, jak Japonia i Chiny), o tyle powinna w dostatecznym stopniu spełnić swoje zadanie.

1.3. Wczesny rozwój literatury fantastycznej

Poszczególne gatunki fantastyki nie mają jednakowej genezy, nie są też tak samo ważne dla mojej książki. Podrozdział ten rozpoczynam od najstarszego z nich, horroru, lecz nie poświęcam mu wiele uwagi, ponieważ w późniejszej historii polskiej prozy fantastycznej odegrał stosunkowo mało istotną rolę (aczkolwiek trzeba tu wymienić nazwisko Stefana Grabińskiego, a współcześnie – Łukasza Orbitowskiego). Nie bez przyczyny przed dekadą Marcin Zwierchowski, kierujący wówczas działem zagranicznym „Nowej Fantastyki”, określił krajową literaturę grozy jako „prawdziwą niszę w niszy” (Zwierchowski 2012). Dlatego szybko przechodzę do dzieł poprzedzających – odpowiednio – powstanie gatunków *science fiction* i *fantasy*, a włączanych do nich przez późniejszych komentatorów. Przygotowuję w ten sposób grunt pod opis narodzin oraz późniejszych przemian obu głównych odmian fantastyki. W niektórych miejscach wskazuję przy tym, że tradycje, które dały początek różnym gatunkom, niejednokrotnie się przeplatały.

Jedną z możliwości objaśnienia genezy horroru (inaczej mówiąc: fantastyki grozy, jeśli pominiemy przypadek horroru niefantastycznego) jest odczytanie go jako „odzwierciedlenia restrukturyzacji schematów mentalnych [...] wywołanej ostrym konfliktem między pedagogicznymi praktykami oświecenia a strukturami mentalnymi osadzonymi w tradycyjnych przekonaniach przesądnych” (Brzostek 2009: 112). Oznaczałoby to, że próby upowszechnienia oświeceniowej racjonalności nie doprowadziły do prostego zaniku dotychczasowych wyobrażeń na temat świata – w tym zwłaszcza zaniku ludowej wizji magicznych i demonicznych sił nadprzyrodzonych – lecz do powstania nowych, także artystycznych, sposobów ich ekspresji. Inna interpretacja skupiałaby się na zachodzącym w osiemnastowiecznej Anglii konflikcie między czerpiącymi z wielu wieków tradycji romansami, pełnymi niezwykłych wydarzeń, a powieścią – nową formą

literacką (stąd słowo *novel*), której zwolennicy postulowali zachowywanie prawdopodobieństwa zdarzeń. W 1765 r. Horace Walpole, parlamentarzysta i syn pierwszego premiera Wielkiej Brytanii, w przedmowie do drugiego wydania *Zamczyska Otranto* zarzucił gatunkowi powieściowemu spłykanie czytelniczej wyobraźni. Dzieło Walpole'a, nazywane wówczas romansem (wyraz ten długo był bliższy „literaturze przygodowej” niż „historiom miłosnym”), od lat dwudziestych XX w. traktowane jest przez literaturoznawców jako pierwszy przykład powieści gotyckiej (Clery 2002: 21–24)¹⁴. W ostatniej dekadzie XVIII stulecia liczba publikowanych w Anglii tekstów przypominających *Zamczysko Otranto* gwałtownie wzrosła (Miles 2002), a w 1818 r. w Londynie ukazała się inspirowana tym nurtem słynna powieść epistolarna Mary Wollstonecraft Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Przedstawia ona historię młodego naukowca Victora Frankensteina powołującego do życia bezimienną istotę, która obraca się przeciwko swemu stwórcy.

Frankenstein jest utworem ważnym również dla tradycji *science fiction* – od lat siedemdziesiątych XX w. wielu anglojęzycznych literaturoznawców uznaje go za najwcześniejszy tekst fantastycznonaukowy. Taką kwalifikację gatunkową spopularyzowała książka angielskiego pisarza i krytyka Briana Aldissa *Billion Year Spree* (1973). Autor określa dzieło Mary Shelley jako pierwszy tekst gatunku kontynuującego tradycję powieści gotyckiej, a przez to budzącego w czytelnikach nastrój „przerażenia, tajemnicy i tej rozkosznej grozy, którą Burke łączył z wzniosłością” (Aldiss, Wingrove 1986: 36)¹⁵. Według odwołującego się do tej koncepcji Edwarda Jamesa – angielskiego badacza fantastyki i mediewisty – emocjonalny rdzeń takich utworów związany jest z „tym, co stanowi istotę wzniosłości: uczuciem bezradności i grozy pojawiającym się w chwili, gdy ludzie uświadamiają sobie swoją kruchość i małość w obliczu potęgi i bezkresu wszechświata” (James 1994: 104).

W myśl powyższej interpretacji wzniosłość ewokują takie zjawiska przyrody, jak „górskie krajobrazy, rozległe pustynie, potężne burze z piorunami, rwące rzeki, a zapewne nade wszystko – rozgwieżdżone niebo” (James 1994: 104; w *science fiction* podobną funkcję mogłaby pełnić niezmierna przestrzeń kosmiczna). Doświadczenie to wywołują jednak również sytuacje zetknięcia z niewytłumaczalną naturą świata, opierającą się próbom racjonalnego poznania i okiełznania (a niekiedy – dodajmy – wprost karzącą te wysiłki, tak jak istota stworzona przez

¹⁴ W języku niemieckim najbliższym odpowiednikiem dzisiejszego anglojęzycznego terminu *Gothic fiction* jest określenie *Schauerliteratur* (*Schauer* – ‘dreszcz’), a w języku francuskim – *romans noirs* (‘czarne powieści’) lub *romans frénétiques* (‘powieści frenetyczne’). Etymologia tych nazw wydaje się znamienita.

¹⁵ Cytuję tutaj późniejsze wydanie poprawione pt. *Trillion Year Spree*, przygotowane przez Aldissa wspólnie z Davidem Wingrove'em. O pierwszej edycji pisze Rieder (2017: 66).

Frankensteina mści się na swoim ojcu). James twierdzi, że przez długi czas potrzebę zadziwienia i obcowania z tajemnicą zaspokajała wiara religijna, a w obrębie twórczości literackiej: opowieści mityczne, literatura podróżnicza, średniowieczna hagiografia i średniowieczne romanse. Wraz ze spadkiem znaczenia tradycyjnej religii (rozpoczętym w oświeceniu i romantyzmie) analogiczną funkcję spełniać zaczęła najpierw powieść gotycka, a następnie fantastyka naukowa. W wypowiedziach dwudziestowiecznych miłośników *science fiction* do pojęcia wzniosłości zbliżona jest kategoria *sense of wonder* – fraza, którą chyba najlepiej byłoby tłumaczyć jako „poczucie zadziwienia”¹⁶ (James 1994: 103–107).

Mianem „założycielskiego tekstu SF” określa *Frankensteina* również Andrew Milner (2012: 157), stwierdzając, że innowacyjność utworu polegała po części na „ukazaniu praktycznego zastosowania nauk biologicznych w technice medycznej” (Milner 2012: 140). Wiąże się to z kolejną próbą wytłumaczenia nowoczesnej genezy *science fiction*, podkreślającą wprowadzoną przez rewolucję przemysłową „nową definicję nauki jako [...] praktycznej aktywności, która w sposób nieunikniony prowadzi do wytwarzania nowych technologii” (Milner 2012: 139). Według autora tej koncepcji gatunek *science fiction* pozostaje do dziś „w nierozdzielalnym związku z – nowoczesnym w swej istocie – zasadniczym założeniem, że [...] fikcyjna nauka zrodzi wynalazki na tyle skuteczne, aby kształtowały samo człowieczeństwo” (Milner 2012: 154). *Frankenstein* mógłby być przykładem takiego ukierunkowania prozy fantastycznonaukowej: w dziele tym właśnie eksperyment naukowy skutkuje stworzeniem nowego życia, istoty przypominającej człowieka, lecz monstrualnej w wymiarze fizycznym, a z czasem również moralnym.

Historia recepcji *Frankensteina* pokazuje jednak, że taka interpretacja utworu nie narodziła się tuż po jego powstaniu. We wczesnych recenzjach zwracano uwagę na moralny wymiar powieści, na związek zawartych w niej idei z poglądami myśliciela społecznego Williama Godwina¹⁷, a także na edukację i socjalizację istoty stworzonej przez tytułowego bohatera. Wykształcenie i praca Victora Frankensteina jako naukowca ukształtowały odbiór książki dopiero pod koniec XIX w., wraz z profesjonalizacją tego zawodu oraz pojawianiem się licznych tekstów literackich upowszechniających obraz nauki eksperymentalnej (Rieder 2017: 66–74). Potem również interpretowano utwór na wiele sposobów, nie zawsze związanych z nauką. Ciekawym przykładem z ostatnich lat są wypowiedzi

¹⁶ Gary Westfahl jako najwcześniejszy przykład użycia tego wyrażenia – jeszcze bez jednoznacznego odniesienia do sposobu oddziaływania fantastyki naukowej na odbiorców – podaje notkę redakcyjną do opowiadania Petera Schuylera Millera z 1931 r. *The Red Spot of Jupiter* („Czerwona Plama Jowisza”; tekst został opublikowany pod pseudonimem „Dennis McDermott”) (Bleiler, Bleiler 1998: 267; Westfahl 1999: 176).

¹⁷ Skądinąd ojca autorki, choć początkowo publiczność nie mogła o tym wiedzieć – pierwsze wydanie dedykowanej Godwinowi książki było anonimowe.

czytelniczek i czytelników serwisu internetowego brytyjskiej telewizji BBC zainspirowane tekstem Toma Geoghegana *Frankenstein: 10 możliwych znaczeń*. Pokazują one potencjał postrzegania powieści m.in. jako przestrogi przed niewłaściwym wychowywaniem dzieci, wizji upadku mężczyzny „usiłującego mieć dziecko bez udziału kobiety”, historii o powściągniętych pragnieniach seksualnych czy też utworu o społecznym postrzeganiu osób z niepełnosprawnościami (Geoghegan 2011; Readers' new meanings... 2011).

O ile więc rewolucja przemysłowa stanowiła źródło wielu motywów i tematów występujących w *science fiction*, a także licznych interpretacji utworów z tego gatunku, o tyle nie wydaje się, by przyniosła ona fantastyce naukowej jakkolwiek niezmienny rdzeń znaczeniowy. Podobnie koncepcja SF jako literatury, której istotą jest wzniosłość, nie oddaje rzeczywistej różnorodności samych tekstów, komentarzy, sensów społecznych i aktów lektury. Analogicznej krytyce podlegają też wszelkie inne próby przełożenia któregoś z procesów kształtujących społeczeństwo nowoczesne (lub jego początkową postać) na pewne stałe, uniwersalne własności prozy fantastycznonaukowej i pozostałych odmian fantastyki. Procesy te są istotnymi, owszem, ale jedynie cząstkowymi uwarunkowaniami rozwoju tej części twórczości literackiej¹⁸.

Frankensteinowi poświęciłem tu wiele uwagi, a to z dwóch powodów. Po pierwsze, jest to powieść niezwykle ważna, stanowiąca jeden z najbardziej rozpoznawalnych utworów w dziejach fantastyki – i być może najchętniej omawiany tekst wśród anglojęzycznych badaczy i badaczek tej odmiany prozy. Po drugie, moim zdaniem przykład ten dobrze pokazuje przewagę społeczno-kulturowego ujęcia gatunków fantastycznych nad koncepcją strukturalną (przynajmniej w badaniach ukierunkowanych historycznie). Ta ostatnia nie pozwoliłaby zdać sprawy z pozycji *Frankensteina* w skomplikowanym, zmiennym układzie kategoryzacji gatunkowych: od romansu, przez powieść gotycką, aż po horror i fantastykę naukową (zob. Rieder 2017: 80).

Jednocześnie podzielam zdanie badaczy, którzy genezę *science fiction* umiejscawiają dopiero w drugiej połowie XIX w. Z tego punktu widzenia *Frankenstein* nie jest utworem, który powstał jako część fantastyki naukowej lub jej inicjalny

¹⁸ Perspektywa ta jest zbliżona do koncepcji ciągu gatunkowego, której wykorzystanie w badaniach gatunków literackich proponuje Stefan Sawicki (odwołując się przy tym do książki Hansa Reichenbacha *Direction of Time*). Warto przypomnieć propozycję sformułowaną ponad 40 lat temu: „O jednolitości zbioru nie decyduje [...] odniesienie do wspólnego wzorczego zbioru cech, lecz do jednostek sąsiadujących w ciągu. Definiujemy najpierw egzemplarz lub zbiór początkowy ciągu i z niego wyprowadzamy zjawiska następujące w czasie. Każdy element tego ciągu łączy podobieństwo do elementu poprzedzającego go i następującego po nim. [...] Od pewnego momentu elementy ciągu mogą już nie mieć niczego wspólnego z ogniwem początkowym, choć przynależą do tego samego ciągu” (Sawicki 1976: 209–210).

tekst, lecz dziełem retrospektywnie do niej włączanym (Luckhurst 2005: 16; Rieder 2017: 25, 162–163). Wiąże się to przede wszystkim z brakiem współczesnych *Frankensteinowi* nazw gatunkowych (i ogólniej: z niewielką liczbą gatunkowych komentarzy) ujmujących dzieło w kategoriach naukowych. Sformułowania takie pojawiły się później, w innym kontekście społecznym i kulturowym, który przedstawię w następnej sekcji.

Z kolei utwory nazywane dziś powieściami gotyckimi od początku – jak się wydaje¹⁹ – reprezentowały horror i generalnie fantastykę. Odnoszona do nich etykieta romansu, niekiedy precyzowana za pomocą przymiotników takich jak *marvel(l)ous* i *supernatural* ('cudowny', 'nadprzyrodzony'), kojarzona była z niskim prawdopodobieństwem lub wręcz niemożliwością ukazywanych zdarzeń, podobnie jak późniejsze określenia fantastyki grozy (np. dwudziestowieczny angielski termin *Gothic fiction*). Towarzyszyło temu wprowadzanie do fikcyjnych światów zjawisk nadnaturalnych, przeciwstawianych zjawiskom naśladowującym realia zmysłowego doświadczenia. Wzmiankowana już przedmowa do drugiego wydania *Zamczyska Otranto* jest przykładem autorskiej świadomości takich zabiegów. Wszystko to miało miejsce w okresie, w którym procesy takie jak intensywny rozwój nauk przyrodniczych i stopniowy rozpad dotychczasowego religijnego obrazu świata (widoczny np. w upowszechnieniu się poglądów deistycznych wśród zachodnioeuropejskich intelektualistów), sprzyjały stawianiu ostrej granicy między domenami empirycznej racjonalności i fantastycznych wyobrażeń. W znacznym stopniu granica ta pokrywała się z dwoma innymi podziałami: między klasycznymi, inspirowanymi antykiem kanonami artystycznymi a mieszanymi formami sztuki nawiązującymi do średniowiecza oraz między praktykami legitymizowanymi a nieprawomocnymi.

Tak samo jak w przypadku fantastyki naukowej, nie traktuję powyższych obserwacji jako opisu ponadczasowej istoty horroru. Na przykład wymienione wyżej oświeceniowe rozgraniczenia – jak się za chwilę przekonamy – zaczęły się załamywać w myśli i sztuce romantyzmu. Pokazuję więc wyłącznie punkt wyjścia dla dalszych przemian gatunku. Tych ostatnich nie będę już charakteryzował szerzej, niemniej trzeba pamiętać, że ściśle oddzielenie historii fantastyki grozy od losów *fantasy* i *science fiction* ma jedynie uzasadnienie analityczne. W rzeczywistości wszystkie te odmiany literatury fantastycznej kształtowały się w ramach wspólnego układu relacji gatunkowych.

Wspomniana niejednorodność *Frankensteina* może być przykładem powiązań horroru z *science fiction*. Nowoczesny podział na zjawiska empiryczne i fantastyczne ilustruje natomiast relację między fantastyką grozy a twórczością

¹⁹ Bardziej wiążąca teza wymagałaby wykazania ciągłości etykiet i komentarzy gatunkowych w okresie między pierwszymi powieściami gotyckimi a ustabilizowaniem dzisiejszego terminu „horror”.

fantasy. Ten ostatni związek stanie się bardziej widoczny po ukazaniu historycznoliterackich korzeni gatunku *fantasy* i przedstawieniu okresu poprzedzającego jego powstanie.

Najwcześniej powstałym źródłem motywów i tematów dla gatunku *fantasy* były starożytne eposy (*Epos o Gilgameszu*, *Iliada*, *Odyseja*, *Eneida*). Ważną rolę odegrały też średniowieczne opowieści o germańskich – szczególnie anglosaskich i nordyckich – bóstwach i bohaterach, takie jak *Beowulf*, *Edda starsza* i *Edda młodsza*. Mitologia ta inspirowała przede wszystkim brytyjskich pisarzy *fantasy*, do których dotarła m.in. za pośrednictwem islandzkich sag przekładanych na język angielski w XIX w.²⁰ W tym okresie popularność zyskała także mitologiczna spuścizna ludów celtyckich (wcześniej w latach sześćdziesiątych XVIII w. sławę zdobyły dzieła szkockiego poety Jamesa Macphersona przedstawiane przezeń jako tłumaczenia utworów legendarnego irlandzkiego barda Osjana). Wzrosło również – m.in. dzięki wierszom Alfreda Tennysona i malarstwu prerafaelickiemu – zainteresowanie romansami arturiańskimi, które kontynuowały długą tradycję europejskiego romansu, obejmującą m.in. antyczne zbiory legend o dokonaniach Aleksandra Wielkiego. Autorzy *fantasy* czerpali nadto z opowieści o *fae* (istotach takich jak Oberon, Tytania bądź Puk z Szekspirowskiego *Snu nocy letniej*), z baśni ludowych (gromadzonych w XVII w. przez Charles’a Perraulta i Madame d’Aulnoy, w XIX w. – przez braci Jacoba i Wilhelma Grimmów, a na przełomie wieków XIX i XX – przez Andrew Langa) czy też z *Baśni tysiąca i jednej nocy* (wydanych we francuskim tłumaczeniu Antoine’a Gallanda w latach 1704–1717). Wreszcie obrazowanie w *fantasy* wiele zawdzięcza imaginarium poezji romantycznej oraz wizualnym dokonaniom Williama Blake’a, Richarda Dadda i Bractwa Prerafaelitów (Mendlesohn, James 2012: rozdz. 2).

Wraz z rosnącym zasobem tekstów literackich, które miały stanowić materiał źródłowy dla zachodnioeuropejskich i amerykańskich autorów *fantasy*, rozwijał się dyskurs poprzedzający powstanie tego gatunku. Gary K. Wolfe wskazuje, że w XVIII w. w angielskich i niemieckich koncepcjach wyobraźni ukształtowało się przekonanie o dużej wartości artystycznej utworów przedstawiających istoty i wydarzenia, które nie mogą istnieć w empirycznej rzeczywistości. W ten sposób fantastyczność uzyskiwała wyróżnioną pozycję w pismach krytyków romantycznych, co wpłynęło na powstawanie w Niemczech licznych baśni literackich

²⁰ Jednym z tłumaczy tych sag był William Morris, autor wydanej w 1896 r. w Anglii powieści *The Well at the World’s End* („Studnia na końcu świata”). Zbliżała się ona do późniejszej *fantasy* pod względem indywidualizacji oraz psychologizacji postaci, a ponadto akcja utworu toczyła się w realiach innych niż te znane nam z historii i geografii, co ilustrują nazwy własne: „Niebezpieczny Las”, „Twierdza Czterech Zatok” czy też „Zamek Obfitości” (Trębicki 2007: 28–33).

(*Kunstmärchen*) oraz na popularność ich przekładów w Wielkiej Brytanii. Autorzy brytyjscy zaczęli też pisać własne teksty utrzymane w tej konwencji albo do niej nawiązujące, czego efektem były zarówno utwory dla dzieci²¹, jak i dzieła przypominające formą późniejsze powieści *fantasy*, np. *Phantastes* George’a MacDonalda (1858)²². Wprawdzie w okresie wiktoriańskim krytycy piszący w głównych brytyjskich periodykach przez długi czas niechętnie patrzyli na twórczość obficie korzystającą z elementów fantastycznych, ale nie zahamowało to rozwoju takiej literatury.

W podobnym czasie we Francji – jak wskazuje również Wolfe – znaczącą rolę odegrał esej Waltera Scotta *On the Supernatural in Fictitious Composition* (O zjawiskach nadprzyrodzonych w utworach fikcyjnych, 1827). Jego tłumaczenie ukazało się pt. *Du merveilleux dans le roman* w czasopiśmie literackim „La Revue de Paris”, a potem też jako wstęp do przełożonej antologii tekstów niemieckiego pisarza romantycznego Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Wspólnie z rodzimymi wypowiedziami krytycznymi filologa Jeana-Jacques’a Ampère’a oraz pisarza Charles’a Nodiera praca Scotta utrwaliła we Francji nazwę gatunkową *le fantastique*. Ważne były także sporządzane przez Charles’a Baudelaire’a przekłady twórczości Edgara Allana Poeego tudzież przychylne teksty tegoż Baudelaire’a na jej temat (Wolfe 2012).

Wiele składników zarysowanej tu tradycji znalazłoby swoje miejsce również w historycznym opisie horroru. Na poziomie konkretnych tekstów byłyby to m.in. niektóre z recenzji posługujących się pojęciem romansu, baśnie braci Grimmów, dzieła Hoffmana i utwory Poeego; na poziomie ogólniejszych cech wskazać można kontempiryczność i medievalizm. O pierwszej z tych właściwości była już mowa, druga natomiast wiąże się z kulturową rewaloryzacją średniowiecza po oświeceniu, dostrzegalną w powieściach gotyckich, prozie historycznej Waltera Scotta, obrazach prerafaelitów, historiografii (Mendlesohn, James 2012: rozdz. 2).

W pierwszych kilku dekadach nowoczesności powstała zatem fantastyka grozy, a także stworzono lub odkryto znaczną liczbę dzieł i komentarzy, które później zostały wykorzystane przez autorów i czytelników *science fiction* oraz *fantasy*. W kolejnym podrozdziale zajmuję się właściwymi początkami tych dwu ostatnich gatunków między połową XIX i połową XX w.

²¹ W tym *Pierścień i róża* Williama M. Thackeraya (1855), *Wodne dzieci* Charlesa Kingsleya (1863) czy *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (wł. Charlesa Dodgsona; 1863).

²² Teksty MacDonalda były ważnym źródłem inspiracji dla Clive’a S. Lewisa, autora cyklu *Opowieści z Narnii* (1950–1956), uznawanego za część kanonu współczesnej literatury *fantasy*. Z powieścią *Phantastes* Lewis zetknął się po raz pierwszy jako osiemnastolatek i wywarła ona na nim duże wrażenie (Dickieson 2013).