

<https://doi.org/10.18778/1505-9057.07.28>

*Adam Mazurkiewicz*

**SPOJRZENIE W PRZESZŁOŚĆ  
O NURCIE TZW. „PÓŻNEJ NARRACJI  
ARCHEOLOGICZNEJ” W DWUDZIESTOWIECZNEJ  
POLSKIEJ LITERATURZE FANTASTYCZNONAUKOWEJ**

Człowiek, jako istota społeczna, zwykł osiągnięcia cywilizacyjne postrzegać w dwoisty sposób. Z jednej strony fascynuje się własnymi osiągnięciami i możliwościami techniki. Dynamiczny rozwój techniczny przełomu XIX i XX w., który zaowocował wprowadzeniem nowych technologii, jawił się w świadomości społecznej jako optymistyczna odpowiedź na pytania o kształt przyszłości. „Wiek pary i elektryczności”, wkrótce zmieniony w „wiek atomu”, zdawał się kusić niewyobrażalnymi dotąd możliwościami. Tendencja ta znalazła swój wyraz w fantastyce naukowej w motywie cudownego wynalazku<sup>1</sup>.

Jednocześnie ze wspomnianą tendencją ujawnia się krytyka postrzegania techniki jako jedynej możliwej drogi rozwoju społecznego. Pesymistyczny

---

<sup>1</sup> Nurt cudownego wynalazku narodził się w fantastyce naukowej jeszcze w pozytywizmie, pod wpływem ówczesnej wiary w możliwości techniki. Zdaniem Ryszarda Handkego „rozmach postępu technicznego, jakim we wszystkich dziedzinach zapisał się wiek XIX stworzył niejako miejsce na literaturę afirmującą geniusz odkrywcy człowieka. Odwieczne marzenia poczęły zmieniać poetykę, przyoblekać się w kształty fantastycznych wynalazków. Krystalizująca się w tych warunkach literatura *science fiction* była jakby próbą powrotu do romantyzmu, choć na pozytywistyczną modłę” (R. H a n d k e, *Polska proza fantastycznaukowa. Próba poetyki*, Wrocław 1969, s. 29). O zaniku nurtu fantastyki cudownego wynalazku można mówić nie tylko w związku z ekspansywnym rozwojem tendencji katastroficznych w *science fiction*, lecz również ze względu na ingerencję w obręb tradycyjnej technologicznej fantastyki naukowej pierwiastka refleksji społecznej. W efekcie przedmiot pełniący funkcję niezwykłego odkrycia „przesunięty” został z centrum zainteresowania do roli ufantastycznionego rekwizytu, będącego pretekstem do wprowadzenia w świat przedstawiony elementu fantastycznaukowego (proces ten można zauważyć już w twórczości *science fiction* powstałej w latach sześćdziesiątych XX w.).

nurt refleksji nad wpływem nowych technologii na życie jednostki i zbiorowości wyrażał niepokoje związane z kształtem przyszłości.

W obrębie twórczości *science fiction* owe rozterki wyrażane były przez – powstały jeszcze w modernizmie, lecz przeżywający największą popularność w dwudziestoleciu międzywojennym – nurt określany mianem fantastyki katastroficznej<sup>2</sup>. Wizje upadku cywilizacji Zachodu szybko się zdewaluowały. Obok powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, wykorzystującego element fantastyczny w sposób pretekstowy, zaczęły pojawiać się utwory epigońskie w pomysł i mierne artystycznie, które szybko zdominowały rynek literatury popularnej. Utwory te były najczęściej fabularyzowaną publicystyką, obracającą się w kręgu tzw. „żółtego” i „czerwonego niebezpieczeństwa”<sup>3</sup>.

Dwudziestolecie międzywojenne to zarazem apogeum, jak i schyłek popularności tendencji katastroficznych w polskiej fantastyce naukowej<sup>4</sup>.

Swoistą odmianę fantastyki katastroficznej stanowi nurt tzw. „późnej narracji archeologicznej”. Termin ten wprowadzony został w refleksji nad *science fiction* na określenie „fantastycznonaukowego motywu prac wykopaliskowych, prowadzonych na Ziemi w odległej przyszłości bądź to przez ludzi, bądź też przez kosmitów, którzy przybyli tu już po śmierci ludzkości. Utwory oparte na tym motywie są próbą spojrzenia innymi oczami na naszą cywilizację, której zachowane szczątki są podstawą do interpretacji i rozważań historiozoficznych oraz metodologicznych nad wiarygodnością

<sup>2</sup> Termin „katastroficzny” należy – w odniesieniu do literatury fantastycznonaukowej – traktować w sposób analogiczny, jaki w odniesieniu do tendencji panujących w obrębie literatury nie należącej do kręgu *science fiction*, zwłaszcza liryki, charakterystycznych dla dwudziestolecia międzywojennego. Za wyróżnik katastrofizmu, w przypadku poezji, można uznać m.in. poglądy mówiące o bliskiej i nieuchronnej zagładzie wartości, cywilizacji, o mającym nadejść nowym etapie dziejów, który będzie w stosunku do współczesności regresem czy wręcz triumfem zła. (A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1997, s. 140).

<sup>3</sup> Notabene, w najnowszej polskiej literaturze fantastycznonaukowej do tego rodzaju twórczości nawiązuje R. J. Szmidt w *Apokalipsie według Pana Jana* (Katowice 2003). Ukazany w powieści świat po katastrofie nuklearnej zamieszkały przez ostatnich reprezentantów rasy białej, staje w obliczu inwazji Azjatów, poszukujących nowych, nieskażonych opadem radioaktywnym terenów do zamieszkania. Nie należy jednocześnie zapominać o istotnej różnicy w motywacji wykorzystywanych wątków katastroficznych: pisarze, publikujący swe utwory w Dwudziestoleciu, traktują podejmowane kwestie bądź doraźnie na zasadzie zbeletryzowanej publicystyki, bądź też jako okazję do przeprowadzenia eksperymentu myślowego; Szmidt podejmowane wątki podporządkowuje ludycznej funkcji utworu, tworząc wciągającą opowieść, która ma – przede wszystkim – bawić. Toteż, o ile powieści Stefana Barszczewskiego lub Mieczysława Smolarskiego dają literackie świadectwo autentycznej obawie przed skutkami ataku gazami bojowymi, Szmidt „bawi się” nuklearnym zagrożeniem.

<sup>4</sup> Po roku 1945 powstawały wprawdzie utwory, które można by określić mianem fantastyki katastroficznej, ich autorzy odchodzili jednak w sposób zdecydowany od założeń wypracowanych przez twórców międzywojennej fantastyki katastroficznej. Utwory chronologicznie najmłodsze, powstałe na przełomie XX i XXI w., koncentrują się na ukazaniu porażek technologicznych na tle socjologicznej scenerii. Powstaje jednak pytanie o motyw tej twórczości: czy chodzi

twierdzeń współczesnej nauki”<sup>5</sup>. Należy jednak zaznaczyć, iż mimo ambitnych założeń nurtu, sugerowanych w definicji, rozważania historiozoficzne są najczęściej zaledwie sygnalizowane na marginesie fabuły w sprymitywizowanej formie. Autorzy przedkładają nad nie raczej sensacyjną, wartką akcję, zaś próbę refleksji zastępują frazesami. Tym samym w odniesieniu do analizowanego tu zjawiska można mówić bardziej o *wishful thinking* ze strony autorów *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej*, niż próbie oddania zawartości myślowej utworów określanych przez nich mianem „późnej narracji archeologicznej”.

Również termin, określający charakteryzowany tu nurt, nie wydaje się szczególnie trafnie dobrany. Autorzy *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* zaczerpnęli określenie „późna narracja archeologiczna” z pracy Stanisława Lema *Fantastyka i futurologia* (1970)<sup>6</sup>. Dzieło nestora polskiej fantastyki naukowej, choć niewątpliwie prekursorskie w dziejach powojennej refleksji krytycznej dotyczącej prozy *science fiction*, napisane zostało charakterystycznym dla Lema-krytyka eseistycznym stylem. W przeciwieństwie do autora *Fantastyki i futurologii*, twórcy *Leksykonu...* mieli ambicje naukowej systematyki poruszanych kwestii, o czym świadczyć może sam wybór formy podawczej. Tym bardziej (jako że rzeczona praca jest, jak dotąd, jedyną tego typu pozycją w polskojęzycznej refleksji nad fantastyką naukową) należało się zastanowić nad doborem i kształtem opracowywanych haseł. Termin „późna narracja archeologiczna” wydaje się na tyle niejasny, że można pokusić się o jego modyfikację. Wątpliwości budzi przede wszystkim

---

o autentyczną przestrożę, czy o ekspozycję w tekście „czynnika akcji”? Można by zaryzykować tezę, iż obrazy zniszczenia, zawarte w sztuce, zaspokajają ukryte głęboko potrzeby autodestrukcyjne, pełniąc w ten sposób funkcję oczyszczającą. Nie należy jednak zapominać o innym aspekcie zagadnienia: w obraz rozpadu cywilizacji wpisana została bezradność, która szybko (w przypadku fantastyki *punk*) przekształciła się w eskapistyczną zabawę w prezentację wizji zagłady. Próbą diagnozy tych przemian mogą być słowa Lema, który, wskazując na zanik tendencji katastroficznych w literaturze fantastycznonaukowej, pisał: „Co czynią rozmiary zewnętrznej klęski? Łagodzą wyrok zawisający nad jej aktorami. Obezradniają [sic!] nas zatem. Powodują, że już nie potrafimy rozróżnić pomiędzy katastrofą «zewnętrzną» – świata padającego i «wewnętrzną» – jego ludzi. Pozostają tylko jakości «czystej grozy». Ale nie można też straszyć zbyt często tym samym zjawiskiem – dochodzi do przyzwyczajenia. [...] To, co kiedyś było wizją, innowacją, mitem [...], a potem otrzymało szansę ostrzeżenia, staje się zabawą, która nuży. Skoro nie można pokazać agonii całej ludzkości (to fizycznie, informacyjnie przecież niemożliwe), czy nie lepiej z niej zrezygnować?”. (S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1973, s. 42). Jak się wydaje, twórcy fantastyki naukowej tak właśnie uczynili.

<sup>5</sup> A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 335, hasło *Późna narracja archeologiczna*.

<sup>6</sup> „Osobny motyw w SF stanowią «późne narracje archeologiczne», często jako takie prace wykopaliskowe, które na Ziemi prowadzą w tysiące lat po śmierci ludzkości – przedstawiciele innej rasy rozumnych istot”. S. Lem, *op. cit.*, rozdział *Katastrofa*, s. 19. Wyróżnienie – A. M.

wykorzystane określenie „narracja”, posiadające w refleksji teoretyczno-literackiej specyficzne znaczenie. Ponadto określenie „późna narracja” sugeruje specyficzne ukształtowanie narracji, na tyle odmienne od jej tradycyjnego kształtu, by konieczne było jej doprecyzowanie epitetem „późna”. Tymczasem utwory, pozostające w kręgu opisywanej tu problematyki, wykorzystują tradycyjne formy narracyjne, charakterystyczne również dla klasycznej powieści realistycznej. Nie są one w tym przypadku modyfikowane w jakikolwiek sposób. Kierując się wymogiem jednoznaczności terminów naukowych należałoby rozważyć, czy nie zastąpić określenia o wątpliwej wartości merytorycznej innym, oddającym specyfikę omawianego tu nurtu w sposób bardziej adekwatny. Na potrzeby niniejszego szkicu proponuje się zastąpienie „późnej narracji archeologicznej” terminem „opowieść archeologiczna”. Opowieść – jako pojęcie nie będące określeniem *stricte* genologicznym – pozwala określić tym mianem różne gatunki literackie (powieść, nowelę, opowiadanie, miniaturę literacką), wykorzystywane przez autorów utworów fantastycznonaukowych o specyficznej tematyce, którą dookreśla w zaproponowanym terminie epitet przymiotnikowy „archeologiczna”.

Reasumując, „opowieść archeologiczna” to utwór fantastycznonaukowy (o różnorodnej formie podawczej), którego tematem są prace archeologiczne. Element fantastycznonaukowy w takich dziełach ogranicza się *de facto* do umieszczenia fabuły w bliżej nieokreślonej, odległej przyszłości, niekiedy także uczynienia bohaterami istot pozaziemskiego pochodzenia. Jednocześnie regułą stanowi, że terenem wykopalisk jest Ziemia.

Nurt opowieści archeologicznej, z uwagi na swoją specyfikę, nie jest zbyt licznie reprezentowany. Na tym większą uwagę zasługuje inicjująca go w polskiej fantastyce nowela Antoniego Langego *Memorial doktora Czang-Fu-Li* (1912)<sup>7</sup>, którą można uznać za wzorcową realizację założeń nurtu. Napisana u schyłku Młodej Polski, parodiuje zyskujące wówczas popularność motywy katastroficzne poprzez ich groteskowe nagromadzenie: kataklizmowi solarnemu towarzyszy nagle zlodowacenie terenów obecnej zachodniej Europy i ekspansja „żółtego niebezpieczeństwa”, którego reprezentantem jest tytułowy bohater. Przybywa on w 2652 r. na tereny dzisiejszej Francji, by zbadać zjawisko, które uważa za fenomen pochodzenia naturalnego. Czytelnik w trakcie lektury domyśla się, że przedmiot badań chińskiego uczonego to Wieża Eiffla. Dla niego jednakże jest to „szczególna igraszka natury, która lubi naśladować dzieła rąk ludzkich i ludzić osobliwie wzrok i umysł człowieka”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Podane za: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 131, hasło *Lange Antoni*.

<sup>8</sup> A. Lange, *Memorial doktora Czang-Fu-Li*, [w:] *idem, Miranda*, oprac. M. S. Nowowiejski, Warszawa 1987, s. 63.

Falszywie interpretując zgromadzone informacje, Czang-Fu-Li odrzuca hipotezę o nienaturalnym pochodzeniu tworu górującego nad zamarzną równiną. Czyni tak, pomimo że – jak sam przyznaje – nie potrafi podać racjonalnego wyjaśnienia jego genezy: „Zjawisko to [...] dotychczas wyjaśnione nie zostało. Oczywiście to, co mówi pan Teene Weene, że ta góra lodowa jest dziełem rąk ludzkich i że jest po prostu wieżą, zbudowaną przez dawnych mieszkańców Neolaponii – jest to fantazja, jak wiele innych [...] na najmniejszą wiarę nie zasługująca”<sup>9</sup>.

Sygnalizowana przez bohatera noweli Langego rozbieżność stanowisk badawczych to jednakże nie tylko przejaw gry autora *Memoriału doktora Czang-Fu-Li* z czytelnikiem. Fabuła noweli stanowi pretekst do podjęcia, nie wyrażonej wprawdzie *expressis verbis*, kwestii prawdy i możliwości jej osiągnięcia. Czy prawda jest – w myśl obiegowych sądów – tym, „co zaistniało, istnieje rzeczywiście i jest niezależne od subiektywnych doznań i ocen”<sup>10</sup>? Czy też może – zwłaszcza dla historyka (a jest nim wszak Czang-Fu-Li) – prawda „jest [...] procesem osiągania konsensusu, ponieważ to, co uchodzi za «prawdę» [...] opiera się głównie, jeśli nie wyłącznie, na uznaniu i mniemaniu naszych bliźnich”<sup>11</sup>? Pytanie to ewokuje kolejne: czym, jako nauka, jest historia i jaką ma tożsamość metodologiczną? Autorem utworów z kręgu opowieści archeologicznej najbardziej interesujący (spośród wielu kwestii, dotyczących historii jako nauki<sup>12</sup>) wydaje się problem istnienia faktu historycznego w perspektywie późniejszych badań. Czy istnieje on obiektywnie (a więc niezależnie od interpretacji), czy też może fakt to wyłącznie konstrukcja badawcza, pomocna do zrozumienia przeszłości<sup>13</sup>? Sygnalizowane powyżej kwestie będą stale obecne, w sposób mniej lub bardziej jawny, w całym nurcie opowieści archeologicznej.

W obrębie omawianego tu nurtu można zauważyć dwie odmiany. Pierwsza, zapoczątkowana przez *Memoriał doktora Czang-Fu-Li* Antoniego Langego wykorzystuje schemat literatury sensacyjno-detektywistycznej.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>10</sup> *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 847, hasło *Prawda II*.

<sup>11</sup> J. H. Arnold, *Historia*, przek. J. Jaworska, Warszawa 2001, s. 130.

<sup>12</sup> Niektóre spośród nich wymienia K. Bartoszyński. Według badacza są to: 1) kwestie związane z uniwersalnym charakterem sądów historycznych, odnoszących się do procesów dziejowych; 2) próba zakreślenia pola zainteresowań historii jako nauki; 3) problem statusu ontologicznego faktu historycznego; 4) próba określenia relacji wiedzy historycznej i warunków jej powstania; 5) kwestie związane z odpowiedzią na pytania o funkcje i cele historii jako dyscypliny naukowej. Zob.: K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, S. 3: *Prace z lat 1975–1984*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 226–227.

<sup>13</sup> Na ten temat zob.: A. Schaff, *Historia i prawda*, Warszawa 1970, s. 233–240.

Bohater literacki przybywa (najczęściej, choć nie jest to regułą) na teren wykopalisk, aby zweryfikować teorię, dotyczącą interesujących go kwestii związanych z odkryciami archeologicznymi. Na miejscu utwierdza się w przekonaniu o słuszności postawionej przez siebie tezy, pomimo pewnych przesłanek sygnalizujących możliwość odmiennego, niż obrane, rozwiązania problemu. Powyższe założenia realizuje nowela Zbigniewa Dworaka, *Tajemnica miasta Os Azuri* (1977)<sup>14</sup>.

Przykładem drugiego wariantu wykorzystania motywu prac archeologicznych jest *Pamiętnik znaleziony w wannie* (1961) Stanisława Lema. Narracji powieści Lema nie stanowi, w przeciwieństwie do utworów Langego i Dworaka, relacja bohatera z prac wykopaliskowych, lecz kreowana jest ona na swoisty „dokument z epoki”, opatrzone krytycznym komentarzem fikcyjnego wydawcy<sup>15</sup>. W utworze uczeni przyszłości odkrywają notatki, które pochodzą,

<sup>14</sup> Autor w żartobliwy sposób wykorzystuje mankamenty współczesnego czytelnikowi budownictwa mieszkaniowego (należy pamiętać, że nowela Dworaka powstała w okresie dominacji w budownictwie koncepcji tzw. „wielkiej płyty”), sytuując akcję utworu w przyszłości na zniszczonym osiedlu. Inn, bohater utworu, wyjeżdża z wycieczką na stanowisko archeologiczne. Oprowadzający turystów jeden z archeologów opowiada o swojej pracy i trudnościach związanych z prawidłową interpretacją znalezisk. Fragmentaryczność odkryć prowadzi do absurdalnych (z punktu widzenia czytelnika) wniosków. Wydają się one jednak logicznie umotywowane w obrębie świata przedstawionego utworu: wieżowce, w myśl hipotezy profesora Blaska, miała zamieszkiwać „jedna z sekt religijno-filozoficznych XX wieku, charakteryzująca się wyjątkowo surową ascezą. Jej członkowie realizowali swe posłannictwo przez stałe umartwianie ciała i dręczenie ducha, przez bezustanne ubieranie cierpieniem [sic!] wszystkich czynności i okoliczności życia codziennego. W tym to właśnie celu stworzyć miała owa sekta specjalny typ budownictwa mieszkaniowego” (Z. D w o r a k, *Tajemnica miasta Os Azuri*, [w:] Z. D w o r a k, Z. D a n a k, *Jana Ciągwy władza nad materią*, Warszawa 1977, s. 237). Za odrzuceniem tej teorii przemawiała nietrwałość budowli: w myśl ustaleń badaczy. „Os Azuri istniało tylko kilkadziesiąt lat, mimo iż poziom technologiczny owych czasów pozwalał na wznoszenie budowli zdolnych przetrwać lat tysiące. Prosty z tego wniosek, że nietrwałość budowli Os Azuri była z góry założona i odpowiednio zaprojektowana” (i b i d e m, s. 238). Ostatecznie kwestia przeznaczenia budowli nie została jednak rozwiązana.

<sup>15</sup> Koncepcyjnie interesującym utworem, łączącym w sobie oba wyróżnione powyżej nurty jest powieść Andrzeja Ostoi-Owsianego, *Zielona planeta* (1973). Utwór podzielony jest na dwie części. Pierwsza zawiera opowieść o pobycie na zniszczonej Ziemi ekspedycji rasy Uumitów. Jako istoty o budowie opartej na związkach krzemu, poszukują we Wszechświecie „braci w rozumie” o podobnej budowie biologicznej. Z tego względu, przybywając na planetę, na której życie oparte jest na związkach węgla, kosmiczni eksploratorzy brak bytów rozumnych uznali początkowo za efekt ewolucji: Uumici „byli zdania, że w rozwoju organizmów białkowych najwyższym ogniwem ewolucji mogą być jedynie owady. Przekonywał ich o tym podział owadów na samce i samice; tak prymitywny system rozmnażania [...] mógł być tylko czynnikiem hamującym dla wszelkich wyższych stopni procesu ewolucyjnego”. (A. O s t o j a - O w s i a n y, *Zielona planeta*, Łódź 1973, s. 35–36). Argumentem, podważającym ten tok rozumowania, staje się znaleziony przez archeologów przedmiot ze złota, z wrytą na nim inskrypcją, który nie mógł być pochodzenia naturalnego. Początkowe podejrzenia co do faktycznych losów planety potwierdza odkrycie zwłok i rękopisu. Odszyfrowany, stanowi treść drugiej części utworu. Zrozumienie przyczyn tragedii – atomowego kataklizmu – ma stanowić,

według ich terminologii, „ze schyłkowego okresu kultury prechaotyckiej, którą poprzedza Wielki Rozpad”<sup>16</sup>. Tytuł, nadany zapiskom przez fikcyjnego edytora odnalezionych notatek (będący zarazem tytułem utworu), związany jest z miejscem ich odkrycia.

Strukturę formalną Lemowskiego *Pamiętnika znalezionej w wannie* wykorzystał Janusz A. Zajdel w powieści *Cylinder van Troffa* (1980). W zasadniczej części utworu mamy do czynienia z notatnikiem kosmonauty – uczestnika wyprawy w głąb Kosmosu. Po powrocie do założonej na Księżycu bazy zamieszkał on wraz z resztą załogi statku kosmicznego w jednej z tamtejszych kolonii, Lunie II. Ponieważ jednak rządzący osiedlem pragnęli uniemożliwić załodze rakiety powrót na Ziemię, dostał się tam podstępem. Prowadząc notatki, odnalezione później przez archeologów, staje się on tajemniczym autorem zapisków, będących zasadniczą częścią fabuły powieści. Notatki te, nazywane przez literackich bohaterów-archeologów „zielonym zeszytem” lub „Pamiętnikiem Nieśmiertelnego”<sup>17</sup>, odnalezione zostają przez Akk Numiego – archeologa eksplorującego tereny wykopalisk, który odkrywa je w trakcie prac naukowych. Kiedy zaś naukowiec znika w tajemniczych okolicznościach, opracowuje je i wydaje przyjaciel zaginionego, Le Diaz<sup>18</sup>.

Definicja nurtu opowieści archeologicznej odwołuje się do kategorii gry literackiej, w której konwencja fantastyczna wykorzystana zostaje jako pretekst do intelektualnej zabawy. Jej istotą jest zmieniona relacja: czas odbiorcy – czas wewnątrztekstowy. O ile bowiem „tradycyjna” fantastyka naukowa zajmuje się tym, co jest przyszłością z punktu widzenia czytelniczej terażniejszości, o tyle utwory z kręgu opowieści archeologicznej można odczytywać jako odpowiedź na pytanie, w jaki sposób istota rozumna może

---

w intencji autora rękopisu, ostrzeżenie dla innych cywilizacji. Powieść ta, z artystycznego punktu widzenia, jest utworem mało ambitnym, usiłującym dyskutować wcześniejsze osiągnięcia rodzimej fantastyki naukowej. Operując kalkami fabularnymi, Ostojca-Owsiany nie próbuje w *Zielonej planecie* reinterpretować założeń wykorzystywanego gatunku, poprzestając na powielaniu sprawdzonych wzorców.

<sup>16</sup> S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków 1971, s. 5.

<sup>17</sup> Oba określenia występują w utworze wymiennie. Zob. J. Zajdel, *Cylinder van Troffa*, Katowice 1990, s. 11.

<sup>18</sup> Akcja powieści Janusza Zajdla jest niezwykle skomplikowana i wykracza daleko poza omawiany tu problem nurtu późnej narracji archeologicznej. Dość powiedzieć, że *Cylinder van Troffa* można odczytywać jako autorską polemikę z założeniami dominującego w latach osiemdziesiątych XX w. w obrębie rodzimej fantastyki naukowej kryptopolitycznego nurtu *social fiction* i wykorzystywanych przez ten nurt struktur formalnych dystopii i antyutopii. Powieść jest zarazem utworem reinterpretującym motyw podróży w czasie (z wykorzystaniem pętli czasowej), jak i należy do jednych z pierwszych realizacji nurtu tzw. fantastyki ekologicznej. Jest to najambitniejsze pod względem myślowym i najbardziej dojrzałe artystycznie dzieło zmarłego przedwcześnie pisarza, a jednocześnie jedno z najciekawszych osiągnięć ostatniego półwiecza polskiej fantastyki naukowej.

patrzeć na bardzo odległą przeszłość, na temat której nie dysponuje żadnymi danymi źródłowymi. Tym samym nurt opowieści archeologicznej odwołuje się do kategorii gry literackiej obliczonej na dostrzeżenie przez czytelnika fałszu założeń, którymi kierują się bohaterowie utworów. Zostają w nim skonfrontowane hipotezy, wysunięte przez literackich bohaterów z odległej przyszłości, z tym, co odbiorca zna z pozaliterackiej rzeczywistości. Tak obrana strategia pisarska może być odczytywana jako satyra na metody badań historycznych, które starają się rekonstruować całościowe obrazy przeszłości na podstawie nielicznych pozostałości kultury materialnej<sup>19</sup>. Metody te nie uwzględniają złożonych procesów socjalnych, znajdujących odzwierciedlenie w kulturze duchowej badanej społeczności. Brak jej świadectwa może przyczynić się do zafałszowania obrazu przeszłości. O tym więc, w jakim stopniu wizja przeszłości będzie wierna prawdzie, decyduje nie tylko prawidłowa interpretacja pozostałości kultury materialnej, lecz także zrozumienie mentalności badanego społeczeństwa.

Należy przy tym dodać, że literacka przeszłość jest zarazem teraźniejszością odbiorcy, mogącego konfrontować własne pozaliterackie doświadczenie z hipotezami powieściowych bohaterów. Owo badanie tajemnic historii może odbywać się już to poprzez prace wykopaliskowe (jest to wariant opracowywany najczęściej), już to – jak w przypadku *Skamieniałości snów* Andrzeja Trepki (1980) – dzięki specjalnemu urządzeniu, pozwalającemu na wejście w przeszłość. Jednocześnie dążność twórców *science fiction* do rygorystycznego przestrzegania konwencjonalnych rozwiązań artystycznych przyczynia się do schematyzacji uprawianej przez nich literatury. Przekonanie czytelnika o stereotypowości literatury fantastycznonaukowej może potwierdzić ściśle prezentowanie kolejności zdarzeń zgodnie z ich chronologią. Zachwianie lub próby odrzucenia owego porządku czasowego są łatwo zauważalne i postrzegane przez odbiorcę jako usterki artystyczne. Wyjątek, w odniesieniu do relacji czas narracji – czas fabuły, stanowi *Cylinder van Troffa* Janusza A. Zajdla: w powieści tej narracja podporządkowana została koncepcji paradoksu „pętli czasu”. Z uwagi na swoisty „powrót” opowiadającego w finale do wstępnych partii zdarzeń można tu mówić o wykorzystaniu (na płaszczyźnie fabularnej) konstrukcji runda: „Zaczynam czytać tę książkę od początku i widzę, że tam, na wstępie – to już nie są słowa Akka! To mój wstęp, przeze mnie napisany! Jak to możliwe? Czyżby to nie Akk dawał mi sygnał z przeszłości, lecz... ja sam – sobie? Ale w takim razie ten mój rękopis... i ja także... musiałbym znaleźć się w cy! [sic!]”<sup>20</sup>. W efekcie

<sup>19</sup> Sygnalizowany element satyry widać szczególnie wyraźnie – ze względu na wykorzystaną groteskową konwencję – w *Pamiętniku znalezionym w wannie* S. Lema. Wyodrębniony *Wstęp* stanowi w tym przypadku popis pseudoerudycji jego autora. Kierując się fałszywymi przesłankami usiłuje on wyjaśnić sytuację bohatera, a zarazem autora opracowanych zapisków.

<sup>20</sup> J. A. Zajdel, *op. cit.*, s. 140.



wykorzystywany przez autorów utworów z kręgu opowieści archeologicznej schemat fabularny ewokuje jedynie w najambitniejszych realizacjach nurtu szczególną relację czasu fabuły do czasu narracji. Potencjalnie interesujący eksperyment artystyczny, wykorzystując sygnalizowaną tu relację, nie zostaje najczęściej w ogóle wykorzystany<sup>21</sup>.

Tematem utworów z kręgu opowieści archeologicznej są, *ex definitione*, prace archeologiczne. Ponieważ uczestnicy wypadków prowadzących do kataklizmu zostają w nim najczęściej unicestwieni, tym, kto próbuje dociec prawdy, może stać się jedynie przybysz „z zewnątrz”, nie będący członkiem dotkniętego zagładą społeczeństwa. Badacz ów może – zgodnie z definicją nurtu – być przybyszem z Kosmosu.

Przykładem utworu, w którym obca forma życia próbuje zrekonstruować zniszczony świat, może być opowiadanie Marka Huberatha *Absolutny powiernik Alfreda Dyjaka* (1992). Eksploratorem jest w tym wypadku bezcielesna forma kosmicznej świadomości. Aby zrozumieć przyczyny zagłady Ziemi, „wskrzesza” ona świadomość jednego z jej mieszkańców, konstruuje na podstawie jej zasobów świat, w którym funkcjonuje tytułowy Alfred Dyjak. Początkowo bohater nie domyśla się niczego, jednak w miarę upływu czasu zaczyna dostrzegać ograniczenie przestrzeni, po której może się poruszać i zauważa obrazy zniszczonego miasta, które początkowo uznaje za przywidzenia. Zdemaskowany, przybysz nie kryje swego celu ani metod, którymi pragnie go osiągnąć: „Zastałem twą planetę martwą; zastałem morze zerodowanych ruin i ani jednego organizmu żywego. Odnalazłem twoją czaszkę, zdołałem odtworzyć fragment twojej osobowości [...] Celem mojego istnienia jest poznanie. Mam zrozumieć przyczyny waszego wyginięcia. A ty masz mi w tym pomóc. [...] Nie ustane w moich próbach”<sup>22</sup>.

Zawarte w definicji opowieści archeologicznej założenie obcości poznającego podmiotu motywuje, aby zadać pytania: czy jednostka, w obrębie danej kultury obca, potrafi przeniknąć niuanse i poprawnie zinterpretować rezultaty

<sup>21</sup> Fakt ten świadczyć może o swoistym „tradycjonalizmie” autorów *science fiction*. Stanisław Lem zauważał: „Tematycznie tkwi S-F w XXX, narracyjnie w XIX wieku. Używa przedtołstojowskiej psychologii oraz klasycznych schematów akcji – klasycznych, też w dziewiętnastowiecznym rozumieniu, ponieważ to wtedy stworzono model mechaniczny zjawisk i deterministyczne powiązanie przyczyn ze skutkami. Science-Fiction ma być wysforowana awangardowo, jako czołówka współczesności, zarazem jednak, czerpiąc ze skarbnicy gotowych form, żyjąc na artystyczny kredyt «zwykłej», ale starawej literatury, jest zacofana i zgoła konserwatywna. Może jeszcze najlepsza jest Science-Fiction wydrwiwiająca samą siebie, lecz znów, aby ocenić takie utwory, trzeba znać niezliczone ilości wyszydanych – nawet dla pamfletu okazuje się tedy odniesieniem nie tyle świat realny, ile gatunkowe getto”. (S. Lem, *Przedmowa*, [w:] A. Słonimski, *Torpeda czasu*, Warszawa 1967, s. 17–18).

<sup>22</sup> M. Huberath, *Absolutny powiernik Alfreda Dyjaka*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 3, s. 55–56.

zdarzeń, o których przyczynach nic nie wie? Zakładając nawet, że bohaterami dokonującymi archeologicznych odkryć są ludzie, zostali oni wychowani w innych warunkach i pełna znajomość kontekstu historycznego badanych zdarzeń jest im obca – za przykład niech posłuży nowela Andrzeja Trepki *Skamieniałości snów*<sup>23</sup>.

Zerwanie ciągłości zapisu dziejów uniemożliwia nie tylko odtworzenie historii politycznej, dokumentującej procesy, które doprowadziły do istniejącego w świecie przedstawionym *status quo*. W tym przypadku niemożliwa jest również rekonstrukcja swoistej mentalności badanej epoki. Nieuwzględnienie właściwych przeszłości „paradygmatów myślenia” w efekcie prowadzi literackich bohaterów do absurdalnych (z punktu widzenia czytelnika) wniosków. Bohaterowie są wprawdzie nierzadko świadomi różnic między przeszłością a ich czasami<sup>24</sup>, jednakże nie dysponują wiedzą wystarczającą do poprawnego (z punktu widzenia pozaliterackiego doświadczenia odbiorcy) zinterpretowanie badanych znalezisk.

Czytelnik potrafi dostrzec fałszywość przesłanek, którymi kierują się literaccy bohaterowie, usiłując rozwiązać postawione przed nimi zadanie. Ich rozumowanie, jakkolwiek logiczne dla nich samych, jest dla odbiorcy

<sup>23</sup> Bohaterowie utworu żyją w czterdziestym wieku, w którym „znaczna część sił społeczeństwa wprzęgnięto w służbę zabawiania siebie”. (A. Trepka, *Skamieniałości snów*, [w:] *idem, Kosmiczny meldunek*, Warszawa 1980, s. 86). Pierwiastek ludyczny, który zdominował te czasy, zmienił poszukiwania archeologiczne w zabawę, mającą na celu dostarczenie tylko rozrywki. Chroniąc się przed deszczem w jaskini, Ros i Golt odnajdują w niej liczne skamieniałości, a pośród nich czaszki. Odbywają wówczas swoistą, mentalną podróż w czasie: wykorzystują do tego celu urządzenie, dzięki któremu „dotykało się jego [tj. zmarłego – przyp. A. M.] marzeń sennych transponowanych w nurt obrazów, a także jego potencjalnych snów”. (*ibidem*, s. 91). Podobnie, jak we wcześniej przywołanych utworach, również i w tym przypadku następuje mylna interpretacja oglądanych zdarzeń. Śmierć człowieka, datowana na rok 1944, wydaje się bohaterom *Skamieniałości snów* niezrozumiała, ponieważ na temat przeszłości dysponują jedynie stereotypami zafałszowującymi jej obraz. Świadczą o tym słowa jednego z bohaterów noweli, w myśl których „każda epoka ma własny kodeks honorowy, niewzruszony jak twierdza. Gdyby na wojnach strzelano z zaskoczenia do uciekającego, albo do jeńca – to czyż byłoby możliwe sławić czyny bojowe w hymnach i epejach, albo wznosić zwycięzcom pomniki?” (*ibidem*, s. 102). Rozwój fabuły noweli Trepki wydaje się potwierdzać tezę o barierze kulturowej, uniemożliwiającej pełne zrozumienie przeszłości. Jako laicy, Golt i Ros czerpią wiedzę o historii z obiegowych sądów. Dlatego też obce są im próby przekroczenia własnych wyobrażeń na temat przeszłości i przyjęcie mniej prawdopodobnego, z ich punktu widzenia, przebiegu zdarzeń. W efekcie wizję przekazywaną im przez urządzenie służące do odkrywania obrazów przeszłości interpretują we własny, subiektywny sposób. Fakt ten uświadamia czytelnikowi rolę, jaką w widzeniu przeszłości pełnią stereotypy kulturowe.

<sup>24</sup> *Expressis verbis* ową świadomość wyraża Janusz A. Zajdel w *Cylindrze van Troffa*. W powieści jeden z bohaterów stwierdza: „Z wyglądu czaszki neandertalczyka nie sposób odczytać choćby cienia jego myśli i uczuć. Podobnie z opuszczonego, zdewastowanego miasta umarłej cywilizacji nie jesteśmy w stanie odtworzyć procesów i idei, które rządziły zamieszkującą je społecznością” (J. A. Zajdel, *op. cit.*, s. 11).

utworu irracjonalne<sup>25</sup>. Czyż można bowiem traktować poważnie tezę o religijnym pochodzeniu określeń związanych z funkcjonowaniem giełdy, którą przywołuje fikcyjny edytor *Pamiętnika znalezionej w wannie Stanisława Lema*? Fikcyjny autor *Wstępu* (który *de facto* stanowi element powieści) spogląda na pozostawione zapiski z perspektywy własnej epoki<sup>26</sup>: „Pierwiastek metafizyczny wcielił się niejako w świat materialny, ziemski. Dominował wówczas, jako jeden z głównych, kult bóstwa Kap-Eh-Thaalu. [...] W Ammer-Ku nazywano to bóstwo głównie Thoo-Llar. Miało zresztą wiele innych nazw liturgicznych, których bieżącym wartościowaniem zajmowały się specjalne zakony (np. Makk-Lerów). Fluktuacja rynkowej wartości poszczególnych imion (czy też przymiotników?) bóstwa Kap-Eh-Thaalu pozostaje dotąd zagadką”<sup>27</sup>. Fałsz interpretacji zgromadzonych danych prowadzi zarówno w powieści Lema, jak i w innych przypadkach, do stworzenia absurdalnego – z punktu widzenia czytelnika – obrazu przeszłości. Zarazem obraz ten jest dla bohaterów utworów z kręgu opowieści archeologicznej sensowny. Wyprowadzony z dostępnych im nielicznych źródeł, ukazuje przeszłość w sposób logiczny, prowadząc do spójnej wizji badanych dziejów. Ponieważ zaś kryterium spójności wywodu naukowego jest przesłanką do uznania go za prawdziwy, literaccy archeologowie przeświadczeni są o słuszności własnych sądów. Historiografia, kierując się zaleceniami Leopolda von Ranke, usiłuje „powiedzieć jedynie, jak to właściwie było”<sup>28</sup>. Aby jednak postulat ten mógł zostać zrealizowany, bohaterowie zmuszeni są budować swą wizję przeszłości niejako „od podstaw”. Nie mogą bowiem oprzeć się na zapiskach i interpretacjach faktów dokonanych przez ich poprzedników. W takich warunkach sygnalizowane uprzednio kryterium spójności obrazu minionych dziejów nabiera szczególnego znaczenia. Ponieważ wizja dziejów nie może zostać w świecie przedstawionym utworów z kręgu opowieści archeologicznej skonfrontowana z wcześniejszymi pracami, spośród wielu teorii bohaterowie wybierają tę, która zdaje się najbliższa ich wizji przeszłości. Wizja ta determinuje postępowanie tytułowego bohatera *Memoriału doktora*

<sup>25</sup> Wynika to z faktu przenikania się perspektyw oglądu – czytelniczej i bohatera tekstu – rzeczywistości świata przedstawionego. Fakty, znane odbiorcy z rzeczywistości pozatekstowej, zostają przez bohaterów utworu interpretowane zgodnie z ich wiedzą o przestrzeni, w obrębie której funkcjonują. Podstawą gry literackiej staje się napięcie powstałe w relacji: pozatekstowe doświadczenie czytelnika na temat przywoływanych w utworze elementów świata, w obrębie którego odbiorca funkcjonuje – wiedza o świecie, jaką dysponuje bohater utworu.

<sup>26</sup> Jej odległość od czasów czytelnika nie jest w utworze Lema sprecyzowana, z uwagi na stosowanie odmiennych miar czasu. Dystans jest jednak na tyle odległy, by została zerwana ciągłość przekazów historycznych. Zostało to spowodowane przez kataklizm, którym była epidemia papyrolizy (rozpad papieru). W jej efekcie „na miejscu bezcennych złoży społecznej pamięci pozostawały stosy szarego, lekkiego jak popiół pyłu” (S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 6).

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>28</sup> Maksyma Leopolda von Ranke. Cyt. za: J. H. Arnold, *op. cit.*, s. 47.

*Czang-Fu-Li* z noweli Langego. Czang-Fu-Li odrzuca koncepcję innego badacza, sugerującego nienaturalne pochodzenie badanego górotworu. Bohater *Memorialu...* czyni tak, ponieważ jego wizja świata nie dopuszcza do uznania przodków Neolapończyków za zdolnych do podjęcia trudu wzniesienia badanej przezeń konstrukcji. Uznanie współczesnych bohaterowi mieszkańców Europy za potomków budowniczych górotworu zachwiałoby spójnością oglądu rzeczywistości, a tym samym doprowadziłoby do zakwestionowania tego, co bohater uznał za podstawy swojej wizji przeszłości. Czang-Fu-Li jest tego świadomy, skoro obawia się, iż konkurencyjna teoria mogłaby stanowić „przewrót zarówno w nauce geologii, jak i historii”<sup>29</sup>.

Cechą wspólną utworów realizujących założenia opowieści archeologicznej jest odczucie przez bohatera braku podstawowych informacji na temat odkrywanej w trakcie prac archeologicznych czasoprzestrzeni<sup>30</sup>. Działaniu bohaterów towarzyszy przekonanie o randze rozumowego poznania. Opierając swe sądy na doświadczeniu, starają się dociec prawdy poprzez stworzenie wyobrażeń na temat poznawanych faktów. Dopiero dzięki nim interpretują zjawiska, których są obserwatorami. Wyznają oni jednak inne wartości społeczne i kierują się odmienną estetyką niż ci, których ślady kultury materialnej mają badać<sup>31</sup>. Świadomość tego faktu zmusza do podjęcia – nie wyrażanego najczęściej wprost w utworach z kręgu opowieści archeologicznej – pytania o kwestię uniwersalności historii i doświadczenia jednostki: czy ktoś wychowany w kręgu określonej kultury potrafi zrozumieć obcą mu mentalność? A jednocześnie w jakim stopniu (abstrahując od tego, co zostało wyrażone *expressis verbis* w przywołanych tu utworach) wiedza historyczna jest uzależniona od warunków jej powstania? Innymi słowy: czy to, co nazywamy historią, stanowi synonim wiedzy niezwiązanej z teraźniej-

<sup>29</sup> A. Lange, *op. cit.*, s. 63.

<sup>30</sup> Fakt ten sygnalizuje większość twórców nurtu opowieści archeologicznej. Przykładowo: „Jest ironicznym paradoksem dziejów, że o cywilizacjach wczesnego neogenu, o prakulturach Asyrii, Egiptu, Grecji wiemy daleko więcej aniżeli o czasach praatomistyki i astrogacji pierwotnej. Te archaiczne kultury pozostawiły po sobie wszak trwałe pomniki z kości, kamienia, łupku i brązu, podczas gdy w środkowym i późnym neogenie do utrwalania całokształtu wiedzy służył tak zwany papyr [sic!]”, pisał fikcyjny autor *Wstępu w Pamiętniku znalezionym w wannie* (S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 5). Podobnie swoją sytuację, jako badacza przeszłości, określa przewodnik wycieczki z *Tajemnic miasta Os Azuri* Zbigniewa Dworaka: „choć to paradoksalne, archeologowie lepiej rozumieją przeznaczenie budowli starożytnego Egiptu, Grecji czy Meksyku, wzniesionych o tysiące lat wcześniej, niż funkcje tych budowli” (Z. Dworak, *op. cit.*, s. 232–233).

<sup>31</sup> Przykładem mogą służyć bohaterowie *Skamieniałości snów* Andrzeja Trepki, którzy w obraz wojny wpisali *ethos* żołnierza i obrońcy, kierującego się w walce zasadami moralnymi. Okrucieństwo rzeczywistości działań wojennych i okupacji jest dla nich nie do przyjęcia, podobnie jak obraz wojny inny niż przekazany w pieśniach o bohaterach. Niekiedy zaś – jak w przypadku bohaterów *Zielonej planety* Ostoi-Owsianego lub *Absolutnego powiernika* Alfreda Dyjaka Huberatha – odmienna jest ich biologia.

szością, czy też dyscyplina ta ma charakter prezentystyczny, czyli mówi o współczesności językiem przeszłości<sup>32</sup>?

Opowieść archeologiczna nie stanowi w historii polskiej fantastyki naukowej nurtu znaczącego. Jednakże pomijanie go byłoby równoznaczne ze zubożeniem *science fiction* o jej szczególny aspekt. Może on bowiem świadczyć o możliwościach, nie zawsze wprawdzie wykorzystanych, jednak potencjalnie tkwiących w fantastyce. Tym bardziej więc należy żywić nadzieję, że autorzy *science fiction* powrócą do tego, mającego jeszcze wiele do zaoferowania, nurtu.

Adam Mazurkiewicz

LOOKING BACK INTO THE PAST  
ABOUT THE STREAM OF THE SO CALLED "LATE ARCHEOLOGICAL  
NARRATION" IN THE TWENTIETH CENTURY SCIENCE-FICTION LITERATURE

(Summary)

The category of late archeological narrative, related to science-fiction, is distinguished due to thematic criterion. The plot is based on a motif of excavations. The heroes, situated in distant future, are usually research workers, studying the lost civilisation. However, they have nothing but excavation for their research, because of discontinuity of culture, due to the earlier great disaster (for instance the total war). This is why their investigation turns out to be vain: the argumentation is correct, but deduction is false, that is obvious for a learner. The learner can easily recognize the lost civilisation, the subject of research in the presented world, as his own contemporaneity. Late archeological narrative is a kind of mental experiment, that presents limitations of science and of human capability to make the past known. There are few novels in Polish literature, representing this trend; in my opinion, it hasn't exhausted its artistic possibilities yet.

<sup>32</sup> Prezentystyczny sposób traktowania historii można odnaleźć m.in. w przywoływanej już pracy J. H. Arnolda. Badacz, zachęcając do studiów nad dziejami stwierdza: „Historia jest użyteczna jako narzędzie myśli. Studiowanie dziejów w oczywisty sposób wymaga, by wyjść poza własny, teraźniejszy kontekst i badać wybrane światy. Siłą rzeczy stajemy się dzięki temu bardziej świadomi własnego życia i jego uwarunkowań. Obserwując, jak różnie zachowywali się ludzie w przeszłości, mamy okazję zastanowić się, jak zachowujemy się my sami [...]. Badać dzieje to badać siebie”. (J. H. Arnold, *op. cit.*, s. 137–138, wyróżnienia A. M.).