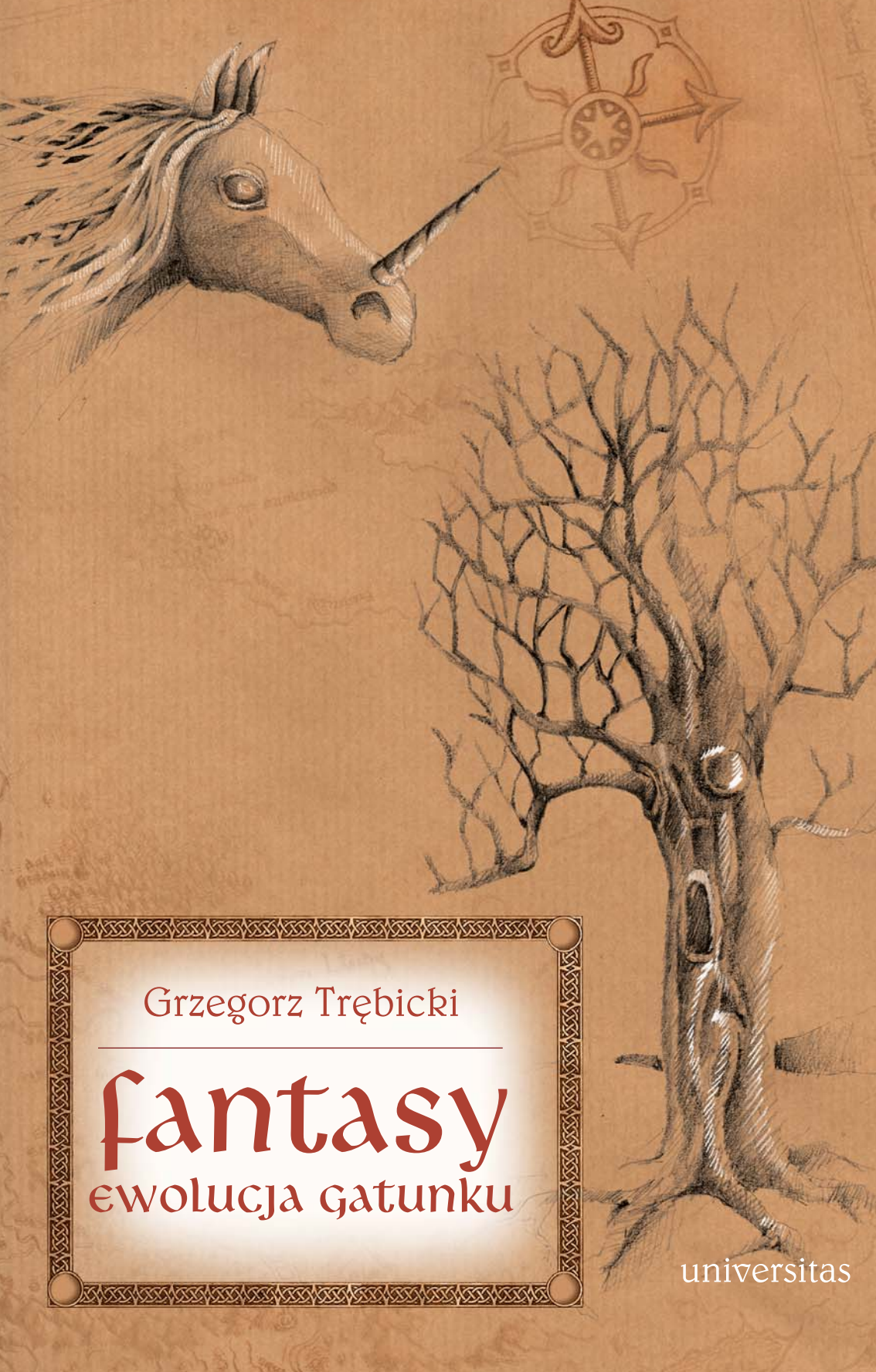




Grzegorz Trębicki

fantasy

ewolucja gatunku

universitas

fantasy

ewolucja gatunku

Grzegorz Trębicki

fantasy

ewolucja gatunku

Kraków

© Copyright by Grzegorz Trębicki and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, 2009

ISBN 97883-242-1103-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja
Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

*Autor pragnie wyrazić serdeczne podziękowania Panu
Profesorowi Andrzejowi Zgorzelskiemu za inspirację,
wsparcie oraz słowa zachęty, dzięki którym możliwe
stało się napisanie tej książki.*

SPIS TREŚCI

Wstęp. <i>Fantasy</i> jako gatunek egzomimetyczny.	
Określenie przedmiotu badań	9
I. Narodziny gatunku: lata 1895–1956	26
II. Kształtowanie się kolejnych postaci gatunku: lata 1956–1977	54
III. Powielanie i modyfikacja podstawowych konwencji gatunkowych: lata 1977–2003	87
IV. Konwencja <i>fantasy</i> a jej formy hybrydalne	118
Zakończenie	156
BIBLIOGRAFIA	159
INDEKS NAZWISK	181

WSTĘP

FANTASY JAKO GATUNEK EGZOMIMETYCZNY. OKREŚLENIE PRZEDMIOTU BADAŃ

Wiek dwudziesty przyniósł burzliwy i niezwykle skomplikowany rozwój gatunków prozy niemimetycznej, wywodzących się głównie z tradycji romansu i wchodzących w krąg tak zwanej „literatury popularnej”. Obok fantastycznej powieści przygodowej, różnorakiego rodzaju prozy gotyckiej i okultystycznej, baśni, a także pisanego wspólnie romansu rycerskiego, znalazły się tutaj także całkiem nowe i zarazem najbardziej chyba dynamicznie rozwijające się gatunki literatury egzomimetycznej¹, z których największą popularność zdobyły dwa, określane potocznie mianem *science fiction* i *fantasy*. Ewolucji tej towarzyszyło narastające zainteresowanie ze strony krytyków i teoretyków literatury, starających się reagować na wspomniane wyżej zjawiska i interpretujących je w bardzo rozmaity sposób.

Przedmiotem niniejszego studium jest literatura *fantasy* – jedno z najciekawszych zjawisk literackich dwudziestego wieku, zarazem jednak zjawisko trudne do uchwycenia i zdefiniowania. W dużej mierze, jak sądzimy, zostało ono opisane przez krytykę niesystematycz-

¹ Zob. Andrzej Zgorzelski, *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, w: tegoż, *System i funkcja*, Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie 1999, s. 96.

nie i wyrywkowo. Choć bowiem mniej więcej od połowy lat 60. mamy do czynienia z pojawieniem się pośród pisarzy, czytelników i krytyków świadomości istnienia nowego gatunku, zazwyczaj utożsamianego z twórczością takich pisarzy, jak przykładowo, J.R.R. Tolkien czy Ursula Le Guin², to świadomości tej nie towarzyszy jednak do końca rzetelna recepcja *fantasy* na płaszczyźnie teoretycznoliterackiej i genologicznej. Popularność gatunku przysporzyła mu, co prawda, ogromną ilość wszelakiego rodzaju opracowań, można jednak odnieść wrażenie, iż w znacznej części tych prac potraktowano temat w sposób raczej arbitralny, dostosowując definicje do własnych zainteresowań, lub też podejmując problematykę niemającą z literaturoznawstwem wiele wspólnego, co w efekcie doprowadziło do swoistego pomieszania pojęć³.

Już na samym początku rozważań staje przed nami zatem problem pobieżnego choćby określenia przedmiotu naszych badań. Jedna z podstawowych trudności wynika tu z nieprecyzyjności samego terminu „literatura *fantasy*” (pierwotnie w języku angielskim słowo „*fantasy*” oznacza po prostu „fantazję”), który często jest używany w bardzo różnych kontekstach.

Wydaje się, iż określenie „literatura *fantasy*” można rozumieć na dwa podstawowe sposoby⁴:

² Pewnym wyznacznikiem zaistnienia *fantasy* w świadomości literackiej mogą też być gatunkowe nagrody. Najważniejsza z nich, amerykańska „World Fantasy Award”, przyznawana co roku przez World Fantasy Convention, istnieje od 1975 r.; brytyjska „The British Fantasy Award” od 1972 r.

³ O bardzo podobnym pomieszaniu pojęć dotyczącym SF pisze Andrzej Zgorzelski w *SF jako pojęcie...*, s. 89–90.

⁴ Warto też wspomnieć tutaj o trzecim, popularnym sposobie rozumienia terminu *fantasy*. Otóż, dla niektórych recenzentów i autorów antologii, sądząc z dokonywanych przez nich wyborów utworów, *fantasy* to po prostu ta literatura niemimetyczna, która nie zawiera elementów SF (czy też elementów uznawanych za „naukowe” bądź „racjonalne”).

Przykładem mogą być tutaj autorzy popularnego przewodnika po *fantasy* (Baird Searless, Beth Meacham and Michael Franklin, *A Reader's Guide to Fantasy*, New York: Avon Books 1982), którzy tworząc kanon gatunku zestawiają ze sobą dzieła takich pisarzy, jak: Tolkien, Howard czy Moorcock z jednej strony, a książki E.A. Poe czy Lewisa Carrolla z drugiej!

Bardzo podobne podejście charakteryzuje też redaktorów prestiżowych serii wydawniczych *Science Fiction Masterworks* oraz *Fantasy Masterworks*, renomowanego brytyjskiego wydawnictwa Gollancz, w założeniu mających przypomnieć największe osiągnięcia obu tych gatunków. O ile dobór pozycji w pierwszej z nich nie wzbudza większych kontrowersji, o tyle w drugiej znów pojawiają się obok siebie zarówno takie pozycje jak *The*

1. Jako literaturę niemimetyczną w ogóle – lub też po prostu literaturę, która zawiera elementy w potocznej opinii określane jako „fantastyczne”.
2. Jako siostrzany (choć pod pewnymi względami przeciwny) w stosunku do SF dwudziestowieczny gatunek literatury egzomimetycznej.

Można odnieść wrażenie, iż autorzy wielu prac nie zdają sobie sprawy z konieczności przeprowadzenia już na wstępie ww. rozróżnienia, co w konsekwencji prowadzi do dalszych przekłamań i chaosu poznawczego⁵.

Na szczęście problem ten nie dotyczy języka polskiego, w którym zapożyczone z angielszczyzny słowo *fantasy* od samego początku stało się synonimem współczesnego gatunku egzomimetycznego. Stąd też nie widzimy potrzeby dalszej modyfikacji terminu *fantasy* – zaznaczając oczywiście, że w obrębie niniejszej pracy cały czas posługujemy się nim w znaczeniu (2), rezerwując jednocześnie pojęcie „literatura niemimetyczna” dla znaczenia (1).

Druga podstawowa trudność wynika z faktu, iż, podobnie jak SF, *fantasy* jest zjawiskiem wielokształtnym, zmiennym i wywodzącym się

First Book of Lankhmar Fritza Leibera, *The Conan Chronicles* Roberta Howarda oraz *The Riddle Master* Patricii McKillip (*fantasy* na różnych etapach rozwoju), jak i *Little, Big* Johna Crowleya (współczesna fantastyka „baśniowa”), *Voice of Our Shadow* Jonathana Carrolla, *Darker Than You Think* Jacka Williamsona (fantastyka-horror) czy wreszcie *A Voyage to Arcturus* Davida Lindsaya (wczesna metafizyczna SF).

Oczywiście, już na pierwszy rzut oka uderza arbitralność takiego rozróżnienia – nie ma ono żadnych podstaw genologicznych. Prawdopodobnie wynika ono z fałszywej opozycji SF jako konwencji „racjonalnej” i *fantasy* jako konwencji „irracjonalnej” – i w konsekwencji dołączaniu do tej drugiej niejako „na siłę” innych dzieł o charakterze „irracjonalnym”.

⁵ Trzeba jednak zaznaczyć, że niektórzy krytycy usiłują wprowadzać terminy pozwalające na bardziej precyzyjne rozróżnienie. Należałoby tu wymienić Lina Cartera i jego określenie „*imaginary world fantasy*” (zob.: Lin Carter, *Tolkien: A Look Behind „The Lord of the Rings”*, New York: Ballantine Books 1969 oraz tegoż *Imaginary Worlds. The Art of Fantasy*, New York: Ballantine Books 1973). Najlepsze określenie stanowi jednak „*secondary world fantasy*” używane przez Tymna, Zahorskiego i Boyera (Marshall Tynn, Kenneth J. Zahorski and Robert H. Boyer, *Fantasy. A Core Collection and Reference Guide*, New York & London 1979), które nawiązuje również do prac Tolkiena (por. J.R.R. Tolkien, *On Fairy Tales*, w: tegoż, *Tree and Leaf*, London: Allen & Unwin 1964). Terminem tym posługuje się także C.N. Manlove (*The Fantasy Literature of England*, London & New York: Macmillan Press 1999). Wypada chyba żałować, że nie doszło do jego spopularyzowania, chociażby w postaci skrótu SWF, tak jak to się stało w przypadku SF („science” czy też „speculative” fiction).

z wielu często odległych od siebie źródeł w tradycji literackiej⁶. Wydaje się też, iż ewolucja *fantasy* nie przebiegała w sposób liniowy, lecz poddawana była szeregowi różnorodnych i nierzadko zaskakujących modyfikacji.

Naszą próbę zakreslenia horyzontu rozpoczniemy od krótkiej krytycznej dyskusji dotychczasowych definicji *fantasy*. Nawet pobieżny ich przegląd przekonuje nas o wspomnianym już wcześniej pomieszaniu pojęć. Wiele z propozycji zawiera podstawowe niekonsekwencje metodologiczne lub logiczne, w innych z kolei – choć wydają się one aspirować do nauki o literaturze – wyraźnie uwidacznia się dążenie do klasyfikacji czy też oceniania jako ostatecznego celu badania, bądź też podejscie o charakterze krytycznoliterackim⁷.

Począwszy od lat 70. zaczynają się pojawiać liczne opracowania w różnoraki sposób – przynajmniej w deklaracjach – próbujące zmierzyć się zarówno z problemem *fantasy*, jak i całej literatury niemimetycznej; niektóre z nich szybko stają się też układem odniesienia dla późniejszej krytyki gatunku. Jak słusznie jednak zauważa S.C. Fredericks w swoim przeglądzie prac krytycznych poświęconych *fantasy*⁸, autorzy większości z nich zajmują się w pierwszej kolejności kreacją rozmaitych holistycznych teorii i taksonomii. Jako przykład mogą tu posłużyć klasyczne pozycje Tzvetana Todorova⁹, W.R.

⁶ A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1980, s. 5. Zob. tegoż, *SF jako pojęcie...*, s.96. Prawdopodobnie wspomniana przez Zgorzelskiego podczas omawiania SF siatka wpływów, cech i opozycji jest jeszcze bardziej skomplikowana w przypadku siostrzanego gatunku *fantasy*. Więcej też istnieje tu form hybrydalnych.

⁷ Należałoby również odnotować w tym miejscu, iż wielu wartościowych spostrzeżeń dokonują często autorzy o podejściu otwarcie krytycznoliterackim i „popularnym”, którzy nie starają się wykorzystywać dyskutowanego materiału do ilustracji własnych, tworzonych *a priori* teorii i dzięki temu bardziej koncentrują się na jego rzetelnej obserwacji.

⁸ S.C. Fredericks, *Problems of Fantasy*, „Science Fiction Studies” 1978, v. 5, s. 33.

⁹ Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press 1973. Niezależnie od całego szeregu zarzutów, jakie można by postawić proponowanej przez Todorova taksonomii (zob. Stanisław Lem, *Todorov's Fantastic Theory of Literature*, „Science Fiction Studies” 1974, v. 1, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/lem4art.htm>), z naszego punktu widzenia najistotniejsze jednak jest to, że w dziele Todorova nie pojawia się **żadne** z nazwisk, które bezpośrednio łączylibyśmy z rozwojem *fantasy* (w wydanej po raz pierwszy w 1970 r. pracy autor nie wymienia nawet ani razu nazwiska Tolkiena!). Jest rzeczą zaskakującą, iż studium mające w założeniu

Irwina¹⁰ i Erica Rabkina¹¹ z lat siedemdziesiątych, jak również nowsze dzieło Kathryn Hume¹². Wymienieni wyżej autorzy nie rozpoznają istnienia znaczącej liczby tekstów układających się w określony system historycznoliteracki; żaden z nich nie jest też chyba zainteresowany opisem tego, co skłonni bylibyśmy uznać za współczesną, egzomimetyczną *fantasy*. Określenie *fantasy*, jeśli pojawia się w powyższych opra-

ambicje podjąć próbę usystematyzowania całej literatury niemimetycznej, od samego początku omija tak znaczące jej obszary (por. Stanisław Lem, tamże).

¹⁰ W.R. Irwin, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, IL: University of Illinois Press 1976. Irwin definiuje *fantasy* jako „[...] opowieść zasadzającą się na i konstruowaną w oparciu o otwarte pogwałcenie tego, co powszechnie uważa się za możliwe („a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility”); Irwin cytowany za *The Encyclopedia of Fantasy*, ed. by J. Clute and J. Grant, New York: St. Martin’s Griffin 1997, s. 506). Jest to pierwsza z całego szeregu przytaczanych przez nas w ramach niniejszego wstępu definicji, które narażają się na zarzut „[...] bezpośredniego porównywania rzeczywistości fikcyjnej i rzeczywistości doświadczalnej” (Andrzej Zgorzelski, *SF jako pojęcie...*, s. 91). Ponadto Irwin omawiając *fantasy* zestawia obok siebie różne nazwiska, jak przykładowo, Robert Graves, Arthur Machen, James Hilton, Mark Twain, William Golding oraz J.R.R. Tolkien, nie starając się jednak bardziej krytycznie selekcjonować analizowanego materiału (patrz: S.C. Fredericks, *Problems of Fantasy*, s. 35; por. tegoż: *Irwin’s Random Fantastic*, „Science Fiction Studies” 1977, v. 4, s. 75–76).

¹¹ Eric Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1976. Choć w niektórych swoich propozycjach teoretycznoliterackich Rabkin wydaje się iść we właściwym kierunku, brakuje mu konsekwencji i precyzji (zob.: Andrzej Zgorzelski, *Theoretical Preliminaries: on the Understanding of the Fantastic*, w: tegoż, *Born of the Fantastic*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2004, s. 17–18; por. S.C. Fredericks, *Problems of Fantasy*, s. 38). Pomijając powieści Williama Morrisa, Rabkin nie omawia też żadnych utworów właściwej konwencji *fantasy*.

¹² Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York and London: Methuen 1984. Już sam podtytuł (*responses to reality*) zdradza w znacznej mierze bardziej chyba kulturoznawcze, psychologiczne i antropologiczne niż czysto literaturoznawcze zainteresowania autorki. Hume definiuje *fantasy* jako „[...] jakiegokolwiek odejście od powszechnie uznawanej rzeczywistości ([...] any departure from consensus reality”, tamże, s. 21). Definicja ta, bardzo zbliżona do definicji Irwina, tak samo jak ona odwołuje się bezpośrednio do rzeczywistości pozatekstowej. Ponadto w swoich próbach podziału literatury niemimetycznej Hume bazuje przede wszystkim na efekcie, jaki dany tekst wywołuje – lub w założeniu ma wywoływać – u czytelnika (por. Christopher S. Brawley, *The Sacramental Vision: Mythopoeic Imagination and Ecology in Coleridge, MacDonald, Lewis and Tolkien*, Florida State University Ph.D. Dissertation, <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11142003-012607>, s. 4). W swej pracy Hume okazjonalnie wymienia, co prawda, autorów takich jak Tolkien, Donaldson czy Norton, jednak ich dzieła dyskutuje w oderwaniu od siebie, koncentrując się przy tym na ich psychologicznych czy kulturowych implikacjach, nie poświęcając zaś zupełnie uwagi roli omawianych tekstów w procesie historycznoliterackim.

cowaniach, używane jest w zasugerowanym przez nas znaczeniu (1) – a więc odnosi się niejako do całej literatury niemimetycznej. Można chyba więc przyjąć, iż dzieła te – mniej lub bardziej poprawnie dyskutujące zagadnienia teorii gatunków literackich, „fantastyki” i „realizmu” oraz ich rozmaitych funkcji, czy też z kolei podejmujące problematykę na pograniczu literaturoznawstwa oraz psychologii, psychoanalizy i antropologii – mają marginalne znaczenie dla naszej obecnej dyskusji.

Nieco bardziej skomplikowanie przedstawia się sprawa w przypadku pracy C.N. Manlove’a *Modern Fantasy. Five Studies*¹³. Z jednej strony, sądząc z opinii zawartej w przedmowie i we wstępie, autor ten zdaje sobie sprawę z zaistnienia w świadomości publiczności literackiej nowego gatunku i, przynajmniej w części, utożsamia go z właściwymi pisarzami. Z drugiej strony, dobór analizowanych w pracy autorów przeczy powyższemu rozpoznaniu. Z omawianych przez Manlove’a pisarzy – Charlesa Kingsleya, George’a MacDonalda, C.S. Lewisa, Mervyna Peaka i J.R.R. Tolkiena, jedynie nazwisko tego ostatniego można bezpośrednio łączyć z interesującym nas gatunkiem.

Powyższemu rozpoznaniu przeczy też proponowana przez Manlove’a definicja gatunku. Jego zdaniem, *fantasy* to „fikcja wywołująca wrażenie cudowności i zawierająca znaczący i niemożliwy do usunięcia element ponadnaturalny, z którym śmiertelne postacie opowieści czy też czytelnicy bliżej się zapoznają”¹⁴. Jak widzimy, odwołuje się ona w znacznym stopniu do reakcji czytelnika („wywołująca wrażenie cudowności”) oraz do niejasnych i odnoszących się do rzeczywistości pozatekstowej pojęć („element ponadnaturalny”). Jest ona też niezwykle arbitralna – można odnieść wrażenie, iż jej jedynym celem jest usprawiedliwienie dokonanego przez krytyka wyboru analizowanych tekstów i autorów.

Krytykiem, który, z kolei, próbując dokonać klasyfikacji współczesnej literatury niemimetycznej, trafnie rozpoznaje powinowactwo takich autorów, jak Dunsany i Tolkien, jest William L. Godshalk. Nietety, stara się on wyróżnić poszczególne gatunki jedynie na podstawie swojej, dość kontrowersyjnej zresztą, oceny treści utworów. I tak,

¹³ C.N. Manlove, *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1975.

¹⁴ „A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or readers become on at least partly familiar terms” (tamże, s. 1).

jego zdaniem, „czysta *fantasy*” („*pure fantasy*”), do której zalicza właśnie dzieła Lorda Dunsany’ego i Tolkiena

[...] zawiera bardzo mało lub w ogóle treści ideologicznej, i na próżno próbujemy odnaleźć w niej dojrzałe idee, świadomość krytyczną czy naukową ekstrapolację. Akcja sama w sobie stanowi tutaj o wszystkim, zaś autor stara się odwoływać do naszych emocji bez angażowania naszych umysłów¹⁵.

Jak więc widzimy, powyższa definicja ma charakter przede wszystkim wartościujący, co, oczywiście, nie jest uprawnione w nauce o literaturze. Zauważmy też, iż ocena, czy też „klasyfikacja” Godshalka opiera się na bardzo niejasnych i, w najlepszym razie, czysto subiektywnych pojęciach, takich jak „treść ideologiczna”, „dojrzałe idee” czy też „świadomość krytyczna”.

Ideologiczne podejście cechuje również Rosemary Jackson¹⁶. Opierając się na teoriach Tzvetana Todorova, dostrzega ona istnienie znaczącej grupy tekstów, w których

[...] przemieszczenie w dziedzinę cudowności (*the marvellous*) zaprowadza czytelnika [...] do zupełnie odmiennego, alternatywnego świata¹⁷ – „wtórno wszechświata” („*secondary universe*”), jak powiedzieliby Auden i Tolkien. Ów wtórny, skopiowany kosmos jest względnie autonomiczny; jego jedyny punkt odniesienia do „realności” stanowi metaforyczna refleksja [...]¹⁸.

Jak więc widać, autorka rozpoznaje i opatruje mylącym nieco określeniem „*the marvellous*” („cudowne”) to, co skłonni bylibyśmy nazwać raczej „literaturą egzomimetyczną”. Trafnie też utożsamia ową „litera-

¹⁵ „[pure] fantasy has minimal or no ideological content, and we hunt in vain for mature ideas, critical awareness, or scientific extrapolation. The plot line means everything, and the author tries to engage our emotions without troubling our minds” (William L. Godshalk, *Alfred Bester: Science Fiction or Fantasy*, „Extrapolation”, v. 16, nr 2, s. 150).

¹⁶ Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, London and New York: Routledge 1991.

¹⁷ Użycie sformułowania „świat alternatywny” może tu, rzecz jasna, okazać się niezbyt trafne, termin ten budzi bowiem jednoznaczne skojarzenia z historiami świata alternatywnego, które skłonni bylibyśmy zaliczyć do SF (zob. rozdział 3, przypis 36).

¹⁸ „[...] a movement into a *marvellous* realm transports the reader [...] into an absolutely different, alternative world, a ‘secondary’ universe as Auden and Tolkien term it. This secondary, duplicated cosmos, is relatively autonomous, relating to the ‘real’ only through metaphorical reflection [...]” (R. Jackson, dz. cyt., s. 42).

turę cudowności” z takimi pisarzami, jak m.in. William Morris, J.R.R. Tolkien, Ursula K. Le Guin i Stephen Donaldson. Literaturę tę następnie traktuje jednak raczej zdawkowo, odrzucając ją z pozycji ideologicznych właśnie:

[...] chrześcijańska parabola C.S. Lewisa *Lew, Czarownica i stara szafa*, średnio-wieczne romanse T.H. White’a, takie jak *Był sobie raz na zawsze król*, czy też nawiązujące względem „trylogii” Tolkiena dzieła Stephena Donaldsona, *Jad Lorda Foula*, *Wojna złoziemnego kamienia* i *Potęga, która ochrania*, są wszystkie tego samego rodzaju, służąc jako konserwatywny środek przekazu represji społecznej i instynktowej¹⁹.

Tymn, Zahorski i Boyer z kolei uważają, iż „[do] *fantasy*, jako gatunku literackiego, należą dzieła, w których element nieracjonalny odgrywa znaczącą rolę”²⁰. Pomijając trudność precyzyjnego określenia „elementu nieracjonalnego” bez odwoływania się do rzeczywistości empirycznej oraz subiektywnych odczuć konkretnego czytelnika, definicja taka poszerzałaby zakres badań do wielu innych gatunków literatury niemimetycznej. Powyżsi autorzy również zdają się być częściowo świadomi tego faktu, przeprowadzając rozróżnienie pomiędzy „niską” („*low*”) a „wysoką” („*high*”) *fantasy*, następnie zaś dodając, iż w przypadku tej drugiej centralną rolę odgrywa „wtórny świat” („*secondary world*”), gdzie owa nieracjonalna przyczynowość mogłaby działać swobodnie²¹. To ostatnie stwierdzenie stanowi chyba krok we właściwą stronę, z jednej strony wskazując na kluczowe znaczenie konstrukcji modelu wtórnego świata w *fantasy*, z drugiej zaś sugerując istnienie rządzącego tym światem porządku – niezwykle z punktu widzenia rzeczywistości mimetycznej, lecz logicznego i spójnego w obrębie przedstawionego modelu. „Wtórny świat ze swą dostrzegalną, choć nieracjonalną przyczynowością charakteryzuje [...] *fantasy*”²². W podobnym kierunku idą też chyba częściowo autorzy *The Encyclopedia of Fantasy*:

¹⁹ „C.S. Lewis’s [...] Christian parable, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, T.H. White’s medieval romances such as *The Once and the Future King*, Stephen Donaldson’s imitative Tolkien ‘trilogy’, *Lord Foul’s Bane*, *The Illearth War*, *The Power That Preserves*, are all of the same kind, functioning as conservative vehicles for social and instinctual repression” (tamże, s. 155).

²⁰ „Fantasy, as a literary genre, is composed of works in which nonrational phenomena play a significant part” (M. Tymn *et al.*, dz. cyt., s. 3).

²¹ Tamże, s. 5.

²² „The secondary world [...] with its discernible though nonrational causality, is

[...] tekst *fantasy* to spójna wewnętrznie narracja, która, gdy umieszczona zostaje w naszej RZECZYWISTOŚCI, opowiada historię, jaka nie mogłaby się wydarzyć w świecie takim, jakim go postrzegamy; gdy z kolei umieszczona zostaje w INNYM czy też WTÓRNYM ŚWIECIE, to choć świat ten sam w sobie będzie niemożliwością, **opowieści w nim umieszczone staną się jednak możliwe podług jego własnych reguł**²³.

Jak łatwo zauważyć, autorzy próbują opisywać w ramach jednej formuły dwa zupełnie odmienne zjawiska literackie, przy czym jedynie druga część definicji odnosi się do *fantasy* w naszym rozumieniu. Nietety i tutaj nie uniknięto bezpośrednich odniesień do rzeczywistości empirycznej.

Na znaczenie wtórnego świata w kreacji literatury *fantasy* wskazuje również Lin Carter, definiując główny nurt gatunku jako historie, których akcja rozgrywa się w świecie całkowicie wynalezionym przez autora²⁴. Podobnych spostrzeżeń dokonuje C.N. Manlove, który w swej nowszej pracy, *The Fantasy Literature of England*, podchodzi w sposób bardziej systematyczny niż uprzednio do literatury niemimetycznej, wyodrębniając spośród niej „*fantasy* świata wtórnego” („*secondary world fantasy*”), czyli taką, w której „[...] pisarz stwarza alternatywny wszechświat z jego własnymi prawami”²⁵; trafnie też identyfikuje jej powstanie i rozwój z nazwiskami Williama Morrisa i J.R.R. Tolkiena. W zbliżony sposób rzecz ujmuje Jane Mobley:

Jako fikcja literacka [*fantasy*] wymaga ze strony czytelnika wkroczenia do Innego Świata i śledzenia losów bohatera, którego przygody mają miejsce w rzeczywistości diametralnie odmiennej od codzienności doświadczanej przez czytelnika²⁶.

what characterizes high fantasy” (tamże, s. 6).

²³ „[...] a fantasy text is a self-coherent narrative which, when set in our REALITY, tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an OTHER-WORLD or SECONDARY WORLD, that otherworld will be impossible, but stories set there will be possible in the otherworld's terms” (*Encyclopedia of Fantasy*, s. VIII; wyróżnienie moje).

²⁴ L. Carter, *Imaginary Worlds...*, s. 6–8.

²⁵ „[...] the writer invents an alternative world with its own rules” (C.N. Manlove, *The Fantasy Literature of England*, London: Macmillan Press 1999, s. 4).

²⁶ „As a fiction [*fantasy*] requires the reader's entering an Other World and following a hero whose adventures take place in a reality far removed from the mundane reality of

Wreszcie, Philip Martin powielając w swej definicji większość dyskutowanych już przez nas błędów, podkreśla zarazem spekulatywny charakter *fantasy*: „Fantasy to »fikcja spekulatywna«. Fantasy stwarza świat w wysokim stopniu wyimaginowany, obfitujący w stworzenia, reguły magii i miejsca znacząco różniące się od realnego świata, jaki widzimy wokół nas”²⁷.

W świetle przytoczonych definicji niezbędne na obecnym etapie naszej dyskusji staje się więc zwłaszcza precyzyjne określenie koncepcji świata przedstawionego w *fantasy* i jego związków z rzeczywistością empiryczną²⁸. Stwierdźmy zatem za Andrzejem Zgorzelskim, iż *fantasy* należy do literatury egzomimetycznej, to znaczy takiej

która, zakładając językową kompetencję odbiorcy określającą jego wiedzę o porządku empirii – presuponuje **spekulatywne rozważania** nad innymi możliwymi **modelami** rzeczywistości... [...] Prezentuje ona te modele bez prób ich zestawiania z modelem świata otaczającego, rezygnując z zabiegu fantastyki wewnątrz samego tekstu utworu²⁹.

the reader's waking experience". (Jane Mobley, *Toward a Definition of Fantasy Fiction*, „Extrapolation”, v. 15, nr 2, s. 117).

²⁷ „Fantasy is ‘speculative fiction’. Fantasy creates a world imaginative to the highest degree, populated with creatures, rules of magic, and places remarkably different from the real world we see around us” (*The Writer's Guide to Fantasy Literature*, ed. by Philip Martin, Waukesha, WI: The Writer Books 2002, s. 25).

²⁸ Aby jeszcze lepiej zilustrować panujące w tym obszarze pomieszanie pojęć, przytoczmy dwie kolejne, bardzo znamienne definicje. Brian Attebery, na przykład, sugeruje, iż świat literatury *fantasy* to świat „[...] niedostępny z naszego własnego poprzez czas, przestrzeń i wiedzę, lecz całkowicie z nim rozłączny, osiągalny jedynie poprzez tylne drzwi naszego umysłu” („[...] not accesible from our own through space and time and the extension of knowledge, but discontinuous with it, to be found only through some back door of the mind”; Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, Bloomington: Indiana University Press 1980, s. 113). Oczywiście, świat przedstawiony w jakimkolwiek tekście literackim z natury rzeczy nie może być dostępny „poprzez czas i przestrzeń”! Attebery myli, jak się zdaje, w swym opisie cechy tekstu z kategoriami dotyczącymi raczej tworzenia lub odbioru.

Równie nieprecyzyjnie podchodzi do problemu Karolina Lewicka: „Zasadniczą cechą [*fantasy*] jest autonomiczność świata przedstawionego, wyrzekającego się jakichkolwiek związków z rzeczywistością, świadomie odrzucającego wszelką możliwość prawdopodobieństwa” (Karolina Lewicka, *Fantasy znowu pod lupą*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 3, s. 65). I znów: każdy świat fikcji jest ze swej natury autonomiczny, zaś jedną z podstawowych cech *fantasy* – jako konwencji literatury egzomimetycznej czyli, podobnie jak SF – „spekulatywnej” – jest próba tworzenia światów prawdopodobnych, choć w pełni autonomicznych.

²⁹ A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie...*, s. 96.

Tak więc, zgodnie z naszym rozumieniem problematyki genologii i rozwoju gatunków literackich, za jeden z podstawowych wyróżników konwencji gatunkowej uznałibyśmy rodzaj prezentowanego modelu świata przedstawionego. W tym punkcie jednakże konieczne staje się dalsze uzupełnienie opisu *fantasy*, zwłaszcza zaś uchwycenie cech wyróżniających tę literaturę spośród innych gatunków egzomimetycznych.

Najważniejszym takim wyróżnikiem jest – jak sądzimy – obecność i powszechne funkcjonowanie magii w świecie przedstawionym utworu³⁰. Zdanie to podziela większość krytyków zajmujących się gatunkiem. „*Fantasy* [...] to opowieść, której akcja rozgrywa się w środowisku, gdzie magia stanowi integralną część świata naturalnego”³¹. „[Świat *fantasy*] rządony jest przez prawa magii [...]”³². „Fundamentem *fantasy* jest magia”³³.

Kolejnym istotnym wyznacznikiem, pośrednio także łączącym się z powszechnym występowaniem magii, jest umieszczenie akcji w quasi-średniowiecznej rzeczywistości zapożyczonej z baśni i romansu rycerskiego (która następnie podlega oczywiście pewnym modyfikacjom, charakterystycznym już dla gatunku egzomimetycznego). „[W konwencji *fantasy*] społeczność znajduje się najczęściej na niskim poziomie technicznym, a świat ukazuje się bardziej jako świat przyrody niż cywilizacji”³⁴.

Podobnych spostrzeżeń dokonują także Andrzej Niewiadowski oraz Antoni Smuszkiewicz. Ich zdaniem, terminem *fantasy*

[...] określa się jedną z odmian fantastyki, która w swym współczesnym kształcie wywodzi się po części z fantastyki naukowej, ale jakby przez przekorę nawiązuje jednocześnie do fantastyki baśniowej, a także do baśni jako gatunku,

³⁰ Wydaje się, że magia może **funkcjonować** na wiele bardzo różnych sposobów w literaturze *fantasy* (wystarczy tutaj chociażby porównać, jak została potraktowana w twórczości Roberta E. Howarda, a jak np. u Ursuli Le Guin!), niemniej jej **obecność** stanowi jeden z najbardziej niezmiennych wyznaczników konwencji. Ową obecność magii w literaturze *fantasy* (jak również w rozmaitych formach z jej pogranicza) można chyba porównać z obecnością zaawansowanej technologii w SF (a także w jej hybrydach).

³¹ „A fantasy [...] is a story set in a milieu that includes magic as an integral part of the natural world” (L. Carter, *Imaginary Worlds*, s. 6).

³² „[A fantasy world] is informed by magic” (J. Mobley, dz. cyt., s. 117).

³³ Piotr Dębek, *Magia fantasy*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3, s. 66.

³⁴ A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie...*, s. 104.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

