

Jolanta Tambor

Czas jako kategoria gramatyczna i ontologiczna w fantastyce naukowej

Język Artystyczny 6, 54-67

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Czas jako kategoria gramatyczna i ontologiczna w fantastyce naukowej

Kategoria czasu jest niezmiernie istotna dla fantastyki naukowej z wielu względów. Specyficznie kształtuje ona układy między czynnikami zewnętrznymi wobec tekstu, jakimi są autor i czytelnik, a światem przedstawionym utworu. Wszelkie zabiegi analityczne wokół science fiction, a więc także (a nawet przede wszystkim) analiza czasu, opierać się muszą na uznaniu dwupoziomowości kontaktu w odbiorze tekstu. Wiąże się z tym dwojaka możliwość rozpatrywania funkcji sześciu podstawowych czynników komunikacji słownej ze schematu zaproponowanego przez R. Jakobsona¹:

NADAWCA — rzeczywistym nadawcą jest autor jako twórca tekstu literackiego, czyli człowiek z określoną biografią i zestawem doświadczeń życiowych. Budując swą literacką wizję, tworzy też nadawcę drugiego poziomu — narratora. W żadnym tekście literackim autora z narratorem utożsamiać nie można. Jednak w przypadku science fiction rozdziew jest wyjątkowo duży². Narrator jest konstrukcją wbudowaną w świat przedstawiony utworu, podobnie jak wszelkie inne jego elementy. Charakteryzuje się stopniem wiedzy o świecie przedstawionym równym lub niewiele się różniącym od wiedzy posiadanej przez bohaterów;

ODBIORCA — sytuacja opisana ze względu na nadawcę jest w swych najogólniejszych zarysach typowa dla wszelkiego przekazu literackiego, natomiast dwoistość odbiorcy nie jest już tak oczywista. Na jednym poziomie z autorem znajduje się faktyczny czytelnik jako fizyczna osoba trzymająca przed oczami książkę. Natomiast na poziomie wewnętrznym pojawia się hipotetyczny odbiorca przedstawiony, wpisany w tekst, którego nazywamy

¹ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. H. Markiewicz. T. II. Kraków 1976, s. 27.

² Por. rozdz. *Sytuacja narracyjna w „science fiction”*. W: R. Handke: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 133—165.

odbiorcą złożonym. Czytelnik odnosi wrażenie, jakby percypował tekst przeznaczony w pewnym stopniu nie dla niego właściwie, a dla odbiorcy z przyszłości, współlistniejącego w czasie z narratorem (co wyjaśniam szczegółowo w dalszych rozważaniach dotyczących już konkretnie ukształtowań czasowych). Odbiorca taki prezentuje więc hipotetycznie stopień wiedzy w zasadzie równy, zgodny z wiedzą narratora i działających postaci.

O istnieniu obu typów odbiorcy (czyli założonego i faktycznego) świadczą pewne struktury językowe. Nietożsamość odbiorcy założonego z faktycznym czytelnikiem najwyraźniej rysuje się w występowaniu neologizmów. Są one właśnie neologizmami tylko z punktu widzenia czytelnika. Natomiast dla bohaterów utworu, narratora i założonego odbiorcy, czyli dla osób o mniej więcej równej wiedzy o świecie przedstawionym są to nazwy konkretnych, istniejących w tym świecie desygnatów. Język fantastyki naukowej stanowi jeden z elementów najwyraźniej świadczących o nietożsamości faktycznego czytelnika z odbiorcą założonym³. Gdyby odbiorcą założonym był czytelnik (współczesny autorowi), wszystkie wyrazy musiałyby być dla niego zrozumiałe. A są w science fiction takie, których sensu nie wyjaśnia nawet kontekst, a bohaterowie utworu, działający wewnątrz świata przedstawionego, posługują się nimi, jak my słowami: *dom, chleb, woda*. Klasycznym przykładem jest Lemowa *sepulka*, która stała się wręcz symboliczna i z tego względu przyjęto ją jako nazwę nagrody przyznawanej co roku przez Polskie Stowarzyszenie Miłośników Fantastyki za twórczość w dziedzinie science fiction. Podobnie funkcjonują wyrazy: *ozot, kress, herma* w *Powrocie z gwiazd* S. Lema. Natomiast obecność faktycznego czytelnika w świadomości twórczego rzeczywistego autora zaznacza się pewnymi ustępstwami na jego rzecz: autor buduje w miarę umotywowane sytuacje, nadające sens wyjaśnieniom znaczenia niektórych przynajmniej neologizmów lub konstruuje je według schematów słowotwórczych czytelnich ze względu na pień i formant, np.: *oczyszczacz* (z *Obloku Magellana* Lema), *wózkarz* (z *Dzienników gwiazdowych* Lema) czy *aresztomat* (z powieści *Limes inferior* J. A. Zajdla). Wiadomo wszak, że zbyt duże stężenie słów niezrozumiałych, pustych znaków uczyniłoby tekst nieczytelny i w związku z tym nie zachęcałoby do lektury. Na przykład umotywowaniem większości wyjaśnień w *Powrocie z gwiazd* Lema jest postać głównego bohatera Hala Bregga, który wraca na Ziemię po przeszło stu latach pobytu w Kosmosie i zastaje świat zupełnie odmienny od tego, jaki opuścił. Dąży więc podczas wszelkich rozmów do uzyskania maksymalnej ilości zrozumiałych dla siebie informacji, będących zrozumiałymi także dla faktycznego czytelnika, gdyż Bregg opuścił Ziemię w drugiej połowie XX wieku. Typowa jest rozmowa Bregga z poznaną niedawno dziewczyną:

³ Zob. na ten temat także: tamże (opracowanie pod innym kątem).

— Dobrze. Chciałbym cię jeszcze zapytać o różne rzeczy. O wielkich, najważniejszych już trochę wiem; cztery dni siedziałem w Adapcie, na Lunie. Ale to było od wielkiego dzwonu. Co wy robicie — kiedy nie pracujecie?

— Można robić masę rzeczy — powiedziała. — Można podróżować, naprawę albo mutem. Można się bawić, chodzić do realu, tańczyć, grać w tereo, uprawiać sporty, pływać, latać — co tylko chcesz.

— Co to jest mut?

— To trochę jak real, tylko że wszystkiego można dotknąć. Można chodzić tam po górach, po wszystkim — sam zobaczysz, tego się nie da powiedzieć.⁴

Oczywiście, o wiele większy stopień ścisłości mają informacje zdobywane przez Bregga z czytanych przez niego podręczników i rozmów ze specjalistami: lekarzem medycyny kosmicznej czy starym matematykiem i fizykiem Roemerem;

KONTEKST — jedynym kontekstem dla narratora i założonego odbiorcy są realia świata przedstawionego, co wynika z poprzednich rozważań. Natomiast dla autora i faktycznego czytelnika właściwym kontekstem jest znana im empiria, z którą stale świat przedstawiony porównują. Dlatego właśnie autor musi czynić ustępstwa na rzecz czytelnika. Wiele nazw urzędów, faktów, zjawisk rzeczywiście nie istniejących jest tworzonych na potrzeby konkretnego utworu, dla czytelnika staje się więc niezbędne pewne minimum informacji podanych za pomocą znanych mu słów i znaczeń, by cały tekst był dla niego zrozumiały;

KOD — język utworu dla narratora i odbiorcy jest jedynym im dostępnym. Wszystkie nazwy użyte w tekście są nazwami konkretnych, realnych dla postaci utworu desygnatów. Natomiast dla autora i czytelnika wiele z nich to neologizmy — hipotetyczne nazwy hipotetycznych faktów. Czytelnik na podstawie ich budowy słowotwórczej, brzmienia, postaci graficznej oraz za pomocą kontekstu w celu rozszyfrowania maksimum świata przedstawionego dekoduje przez operacje językowe to, co starał się zakodować autor⁵. Czasem operacja taka okazuje się niemożliwa, jak np. w przypadku wspomnianej *sepulki*, częściej jednak można jej dokonać bez większej trudności (np. *astrogator, opton, mnemotron, lifter*);

KOMUNIKAT — dla narratora i odbiorcy cała opowieść to mniej lub bardziej obiektywna relacja z dokonanych wydarzeń, dla autora i czytelnika to przekaz artystyczny, literacka fikcja stworzona w określonym celu: rozrywki, ostrzeżenia, pobudzenia do refleksji;

KONTAKT — kontakt narratora i odbiorcy założonego jest elementem fikcji literackiej, podobnie jak wszystkie inne składniki świata przedstawionego.

⁴ S. Lem: *Powrót z gwiazd*. Kraków 1975, s. 32.

⁵ Próbę przedstawienia takich operacji stanowi cykl moich artykułów *Neologizmy sf* zamieszczanych w „Fantastyce” od października 1985.

Z kolei w przypadku autora i czytelnika mamy do czynienia (o czym pisał J. Lalewicz⁶) z dwupoziomowym kontaktem rzeczywistym poprzez tekst pisany.

Antynomie ujawniające się we wszystkich składnikach komunikacji językowej w utworach fantastyczno-naukowych opierają się przede wszystkim na różnicach czasowych. Otóż dla autora i czytelnika science fiction jest literaturą przyszłościową. Wszystkie budowane światy przedstawione są hipotetycznymi światami przyszłości. Aby czytelnik zdawał sobie jasno sprawę z tej przyszłościowości, autor stosuje rozmaite metody jej określania⁷. Często jako wyznaczniki przyszłościowości (jedyne lub pomocnicze) służą zmienione w stosunku do współczesnych realia świata przedstawionego wraz ze swoimi nazwami — neologizmami. Przykłady ich podawałam już wcześniej. Zdarza się jednak, iż różnice czasowe w odbiorze faktycznym i założonym, tekstowym, są bardziej wyraziste. Można się tu posłużyć przykładem z *Powrotu z gwiazd* Lema. Spotykamy w tekście rzeczownik *realista*. Jego znaczenie zostaje wyjaśnione w następującej rozmowie:

— Dawniej pociągał kobietę sukces. Męczyzna imponował jej wysokością zarobków, kwalifikacjami zawodowymi, pozycją społeczną. W społeczeństwie egalitarnym to niemożliwe. Poza nielicznymi wyjątkami. Gdyby pan był, na przykład, realistą...

— Jestem realistą.

Doktor uśmiechnął się.

— To słowo ma teraz inne znaczenie. Tak się nazywa aktor występujący w realu⁸.

Funkcjonowanie wyrazu *realista* w tekście trzeba rozpatrywać osobno na dwu płaszczyznach. W sferze relacji narrator — odbiorca mamy do czynienia z derywacją sufiksalną. *Realista* to derywat utworzony sufiksem *-ista* od podstawy *real* (oznaczającej specyficzny rodzaj przyszłościowego kina). Porównywanie jego znaczenia z tym, jakie znamy, jest możliwe w świecie przedstawionym tylko dla człowieka, który jest na tyle stary, by pamiętać czasy nam (czytelnikom) współczesne lub interesuje się z racji zawodu czy osobistych upodobań przeszłością. W przytoczonym dialogu wyjaśnień udziela lekarz medycyny kosmicznej, który ze względu na zaprzestanie tuż po odlocie Bregga przez ludzi eksploracji Kosmosu para się zawodem „historycznym”. Doświadczenia wspomnianego lekarza i głównego bohatera pozwalają na rozpatrywanie tego wyrazu identycznie jak w sferze relacji autor — czytelnik, otóż w tym wypadku *realista* dodatkowo ilustruje pewien proces semantyczny.

⁶ Omówienie schematu J. Lalewicza: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975 w artykule A. Wilkonia: *Język mówiony a pisany*. W: *Socjolingwistyka*. Red. W. Lubaś. T. 4. Warszawa—Kraków—Katowice 1982, s. 21.

⁷ Sposoby te omawiam w artykule *Wyznaczniki czasu przedstawionego we współczesnych polskich opowiadaniach fantastyczno-naukowych*. W: „*Język Artystyczny*” Red. A. Wilkoń. T. 5. Katowice 1987, s. 53—62.

⁸ S. Lem: *Powrót...*, s. 71.

Współcześnie, a więc też w czasach, które znał Hal Bregg, *realista* to "człowiek liczący się w swoich poglądach, zamierzeniach i działaniu z konkretną rzeczywistością, z faktami, człowiek trzeźwo patrzący na świat"⁹. W świecie przedstawionym *Powrotu z gwiazd* *realista* to człowiek biorący udział w „spektaklu” bezwzględnie imitującym konkretną rzeczywistość. Omawiany proces znajduje się na pograniczu zwężenia znaczenia i przesunięcia dominanty. W płaszczyźnie relacji narrator—odbiorca mamy do czynienia z procesem słowotwórczym, w płaszczyźnie relacji autor—czytelnik — z procesem semantycznym.

Kod utworów fantastyczno-naukowych charakteryzuje się brakiem odzwierciedlenia przyszłościowości na takich poziomach języka, jak: fleksja, składnia czy tekst jako jednostka nadrzędna. Jedną z nielicznych ciekawych prób wprowadzenia np. elementów języka potocznego do science fiction stanowią utwory Lema. Jest to u niego często także pewna (drobna wprawdzie) modyfikacja współczesnego języka potocznego. W *Powrocie z gwiazd* Lem spotęgował obserwowalną dziś tendencję do skrótu tej odmiany języka. Jego bohaterowie posługują się skrótowcami i derywatami od nich: *Żekos* — *Żegluga Kosmiczna*, *Omniloks* — nazwa banku, *betryzacja*, *betryzować* — wyrazy, których podstawą jest skrót od nazwisk 3 twórców procesu: *BEnneta*, *TRImaldiego* i *Zacharowa*; strukturami uniwerbizowanymi: *Adapt* (*Instytut Adaptacyjny*); derywatami wstecznymi i paradygmatycznymi: *plast*, *czyst*, *real*, *mut*, *infor*. Wiele jest wyrazów bardzo krótkich, np. przyszłościowy zastępnik pieniądza nosi nazwę *it*. Język dialogów Lema sprawia wrażenie autentycznego. Dąży do maksymalnej skrótości, gdy konsytuacja na to pozwala, jest często nieco nieskładny, nieporadny, repliki są krótkie, a i to nie zawsze zamknięte w pełnej, logicznej strukturze zdania. Jako przykład podaję fragment rozmowy Bregga z napotkaną w restauracji dziewczyną:

— Nie, na serio — powiedziała. — Myślałeś, że nadaję w ciemne, co? Skąd. To był tylko kals. Byłam z szóstką, wiesz, ale zrobiło się okropne dno. Orka do niczego i w ogóle... chciałam właśnie wyjść, kiedy się przysiadłeś.

Coś niecoś jednak łapałem: musiałem, niechcący, usiąść przy jej stoliku, kiedy jej nie było, może tańczyła? Milczałem dyplomatycznie.

— Wyglądałeś z daleka jak... — nie mogła znaleźć określenia.

— Solidnie? — odpowiedziałem [...]

— Co to znaczy?

— No... e... godny zaufania...

— Dziwnie mówisz. Skąd jesteś?

— Z daleka.

— Mars?

— Dalej.

⁹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. III. Warszawa 1981, s. 27.

- Latasz.
- Latałem.
- A teraz?
- Nic. Wróciłem.¹⁰

Tak ukształtowany język potoczny (z anakolutami, potocznymi frazeologizmami, np. *orka do niczego*, niefunkcjonalnymi pauzami, elementami paralingwistycznymi, np. *e...*) staje się jedną z metod upowszednienia i uprawdopodobnienia wydarzeń.

Można więc zebrać przykładowe językowe wyznaczniki przyszłościowości. Są nimi:

1) neologizmy, w dużej mierze terminologiczne, o różnym stopniu przejrzystości budowy słowotwórczej;

2) wzmożona tendencja do skrótowości;

3) nazwy własne:

a) miejscowe: obiektów astronomicznych, hipotetycznych obiektów astronomicznych, np. nazwa sztucznej planetoidy *Amaltea II*, nazwy miast — państw (*Argoland*),

b) imienne: tu też uwypukla się tendencja do skrótowości: *Hal Bregg*, *Una*, *Nol*, *Dam*, *Bim Mom*, *Aro*, *Via*, *Ban*, *Fux* lub nawiązujące do komputeryzacji nazwy wyrażone numerami *ACX 10 058*.

Z faktu, iż wiele neologizmów i nazw własnych jest opartych na rdzeniach obcych (z języków klasycznych, angielskiego, niemieckiego, także innych), można wysunąć wniosek, że autorzy zakładają milcząco wykształcenie się w przyszłości uniwersalnego, wspólnego dla całej Ziemi języka¹¹;

4) frazeologizmy („kosmiczno-techniczne”): *wielkie nieba czarne i niebieskie*, *do protona*, *szczątkowiec intelektualny*;

5) zestawienia: *port kosmiczny*, *automat androidalny*, *Centrala Koordynacji Epok*.

Opisane fakty dowodzą, że w przypadku science fiction nie do utrzymania wydaje się teza, jaką przedstawił F. Stanzel: „Tu i teraz narratora czytelnik

¹⁰ S. Lem: *Powrót...*, s. 28.

¹¹ Wniosek ten dotyczy oczywiście fantastyki naukowej serio. Wykorzystanie rodzimych (w tym dawnych i gwarowych) rdzeni w grotesce science fiction spełnia zupełnie inne funkcje, najczęściej demaskatorskie i parodystyczne wobec fantastyki naukowej. Por. na ten temat np. S. Barańczak: *Elektrycerze i cyberchanoły*. „Nurt” 1972, nr 8, s. 14—17; Z. Bożek: *Dowcip językowy w twórczości Stanisława Lema*. W: *Zeszyty Naukowe UJ. „Prace Językoznawcze”*. Z. 54. Kraków 1977, s. 319—335; S. Grochowiak: *Jaki śmieszny Lem!* „Kultura” 1965, nr 39, s. 1, 8; R. Handke: *Polska...*; M. Marcjan: *Z problematyki wzorca i jego parodii. Na marginesie twórczości Stanisława Lema*. W: *Tradycja i nowoczesność. Konferencja teoretycznoliteracka w Ustroniu*. Red. J. Trzynaśkowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, s. 89—95; M. Nowotna-Szybistowa: *Nazewnictwo „Cyberiady” Stanisława Lema*. „Onomastica” 1969, z. 1—2, s. 183—204; D. Wesołowska: *Język fantastyczny w utworach Stanisława Lema*. „Język Polski” 1963, z. 1—2, s. 13—27.

przyjmuje za punkt wyjścia swej czasowo-przestrzennej orientacji w świecie przedstawionym. Punkt określony tym sposobem w wyobraźni czytelnika pod względem czasu i przestrzeni zostanie nazwany centrum orientacyjnym czytelnika.¹² Centrum orientacyjne czytelnika fantastyki naukowej pozostaje zawsze w jego świecie empirycznym, bez względu na to, czy mamy do czynienia z konsekwentnie wpisanym w tekst nadawcą i odbiorcą (jak chciał Stanzel), czy też nie. Percepcji dzieła dokonuje czytelnik wciąż z odniesieniami do własnej realnej współczesności, bazując na aktualnym stanie wiedzy i nauki.

Przyszłościowość czasu przedstawionego w stosunku do czasu przedstawiania cechuje wszystkie pododmiany science fiction. Na tej właśnie podstawie J. Trzynadłowski rozróżnia trzy typy fantastyki naukowej:

1) „narodziny przyszłości” — w tych utworach tło akcji jest określone przez realia współczesne autorowi, zdarzenia obracają się wokół elementu (głównie tzw. „cudownego wynalazku”), którego właściwie jeszcze nie ma, może zostać zaktualizowany dopiero w przyszłości. Tę przyszłość nazywa Trzynadłowski uteraźniejszoną „w tym sensie, że nie czytelnik przeniesiony zostaje w przyszłość, ale przyszłość zostaje przybliżona do historycznego czasu i czytelnika, i samych postaci występujących w utworze”¹³;

2) „osiągnięcie przyszłości” — akcja toczy się w przyszłości zarówno w świadomości czytelnika, jak i bohaterów (przede wszystkim utwory wykorzystujące motyw podróży w czasie);

3) „opanowanie przyszłości” — terażniejszość bohaterów jest ze względu na opisywane realia przyszłością dla czytelnika¹⁴.

O ile dwa ostatnie punkty nie wzbudzają raczej niczyich wątpliwości, o tyle może je budzić punkt pierwszy. I tu jednak należy się ich pozbyć. Skoro choć jeden element jest hipotetycznie możliwy do zrealizowania dopiero w przyszłości, nie można mówić o realiach całkowicie współczesnych. Także ten jeden element trzeba przecież zaliczyć do realiów świata przedstawionego.

Wskazanie na hipotetyczną przyszłościowość świata przedstawionego science fiction w płaszczyźnie relacji autor — faktyczny czytelnik jest kwestią istotną. Nie można utworu fantastyczno-naukowego rozpatrywać wyłącznie w kategoriach wewnątrztekstowych. Utwór istnieje wszak także jako zjawisko socjologiczne. Sensy, wyglądy, wartości utworów uzyskują subiektywną kon-

¹² F. Stanzel: *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. Głowiński i H. Markiewicz. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1977, s. 216.

¹³ J. Trzynadłowski: *Próba poetyki science fiction*. W: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Red. K. Budzyk. Wrocław — Warszawa — Kraków 1963, s. 268.

¹⁴ Tamże, s. 266—271.

kretyzacje¹⁵ w umyśle faktycznego czytelnika. Konkretyzacji tej podlegają także fikcyjnie literackie postacie narratora i wpisane go w tekst odbiorcy. Analiza relacji autor—czytelnik jest więc badaniem innego, ale dla objęcia całości niezbędnego, poziomu tekstu.

Zupełnie odwrotnie rysuje się kategoria czasu w sferze relacji narrator — założony odbiorca. Wysoką rangę kategorii czasu przypisywał M. Bachtin, pisząc: „Można wręcz powiedzieć, że czasoprzestrzeń określa gatunki i odmiany gatunkowe, przy czym w literaturze dominantą jest czas.”¹⁶

Fantastyka naukowa to w głównej mierze proza, a więc epika. Liryka i dramat stanowią bardzo nieliczne wyjątki. W związku z tym na płaszczyźnie narrator — odbiorca narracja utworów fantastyczno-naukowych (jak zwykle w epice) jest prowadzona w czasie przeszłym. Inaczej być w epice nie może, jak słusznie zauważył K. Wyka, który gramatyczny czas przeszły używany w narracji epickiej opisuje jako obligatoryjny: „Nie sposób wyobrazić sobie powieści napisanej całkowicie w praesens historicum. Byłby to dziwoląg. Dzieje się tak dlatego, że czas przeszły narracji jest ostatnim, ale już niczym innym nie dającym się zastąpić śladem obecności narratora w jego funkcji prymatu nad zdarzeniami. Czas przeszły narracji nie wskazuje, wobec jakiego to dokładnie momentu opowiadane zdarzenia są przeszłe; wskazuje jedynie, że są przeszłe, a to dla narracji wystarczy.”¹⁷

Gramatyczny czas przeszły używany w narracji science fiction ilustruje rzecz charakterystyczną dla epiki w ogóle: narrator ze swojego punktu czasoprzestrzeni opisuje zdarzenia, które już miały miejsce. Przyszłościowy odbiorca wpisany w tekst znajduje się w punkcie czasowym jeszcze późniejszym niż narrator, dla niego więc wydarzenia opisane za pomocą gramatycznego czasu przeszłego są też wcześniejsze niż moment percepcji i dlatego relacja jest dla niego wewnętrznie niesprzeczna. Skomplikowane jest natomiast ukształtowanie czasowe wszystkich tych elementów, a więc: narratora, odbiorcy i wydarzeń przedstawionych dla faktycznego czytelnika i autora. Można je przedstawić graficznie na osi czasu¹⁸, obrazującej ogólnie czas powieściowy, który

¹⁵ R. Ingarden: *Formy poznawania dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982, s. 57—85.

¹⁶ M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: tenże: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 279.

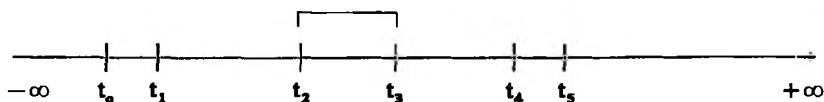
¹⁷ K. Wyka: *Teoria czasu powieściowego. Wygląd problemu*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Warszawa 1983, s. 314.

¹⁸ Rozpatrywanie czasu autora i faktycznego czytelnika jako współfunkcyjnego z całkowicie wewnętrznymi wobec dzieła czasem zdarzeń i czasem narracji jest możliwe dzięki odbiorcy, który jest jedną z najważniejszych kategorii dzieła literackiego. Wszystkie inne kategorie są w jakiś sposób przez niego projektowane lub/i przetwarzane. Konkretyzacja narratora, bohaterów, zdarzeń powieściowych dokonuje się dzięki odbiorcy. Każda więc warstwa czasowa musi być w pewien sposób odebrana przez czytelnika, o czym pisze K. Wyka: Zdarzenia powieściowe o tyle są fikcyjne, że nie wydarzyły się w żadnym realnym środowisku [...] O tyle zaś zdarzenia te są

według K. Wyki „posiada trzy warstwy: 1) czas narracji; 2) czas zdarzeń (powieściowych); 3) czas środowiska”¹⁹.

Czas powieściowy

kierunek biegu czasu historycznego



- t_0 — czas pisania utworu, czyli czas autorski,
- t_1 — czas czytelnicy, czyli czas faktycznego odczytywania (czy słuchania) tekstu uzupełniony o świadomość czasu powstania utworu t_0 ; inaczej bowiem dziś będzie odbierany tekst o istnieniu wysoko rozwiniętej cywilizacji na Wenus napisany w 1951 r.²⁰ (kiedy hipoteza taka była jeszcze wysoce prawdopodobna), a inaczej napisany w 1985 r. (gdą informacje przekazane przez sondy kosmiczne ją wykluczyły),
- t_0-t_1 — czas odwołań środowiskowych²¹,
- t_2 — moment początkowy,
- t_3 — końcowy rozwoju wydarzeń przedstawionych,
- t_2-t_3 — czas zdarzeń,
- t_4 — punkt czasowy, w którym jest usytuowany narrator,
- t_5 — moment hipotetycznego, wyobraźnianego odbioru tekstu,
- t_4-t_5 — czas narracji.

Czas zawarty między punktami t_3 i t_4 może dowolnie zbliżać się do zera, jeśli ujawniony narrator wyraźnie daje do zrozumienia, iż kończy swą opowieść

realne, że muszą mieścić w nawiasie możliwości czasu środowiska.” (tamże). Płaszczyzny czasowe można sprowadzić do prostych (wzajemnie, zgodnie z zasadą projekcji, na siebie rzutowanych), do czego uprawniają topologiczne właściwości czasu jako m. in. jednokierunkowego i jednowymiarowego. Umieszczenie wszystkich kategorii dzieła na tak wyznaczonej osi jest zasadne jedynie przy badaniu następczości poszczególnych elementów usytuowanych przez badacza-czytelnika w porządku chronologicznym.

¹⁹ Tamże, s. 337—338.

²⁰ Rok powstania *Astronautów* S. Lema.

²¹ Czas odwołań środowiskowych — odpowiednik czasu środowiska u Wyki, w zwykłej epice podłoże przeniesione z empirii (wydarzenia historyczne, podbudowa socjologiczna, psychologiczna itp.) to czas środowiska. Natomiast w science fiction to sposób oznaczania czasu akcji — odwołania do wydarzeń współczesnych autorowi i czytelnikowi jako do historycznych w stosunku do czasu akcji. Umieszczenie tych wydarzeń (autentycznych w naszym świecie empirycznym) wewnątrz świata przedstawionego science fiction dla oznaczenia czasu akcji jako hipotetycznie przyszłego wobec naszej empirycznej teraźniejszości pozwala także czytelniczno-autorską empirię rozpatrywać jako immanentny składnik tej literatury i w czasie powieściowym science fiction widzieć trzy warstwy (jak u Wyki)

dokładnie w momencie, w którym zaszło wydarzenie zamykające rozwój akcji. Odcinek $t_4 - t_3$ także może równać się zeru, jeśli czytelnik konkretyzuje przyszłościowego odbiorcę jako słuchającego relacji ustnej. Jeśli więc uznajemy tezę, iż wydarzenia przedstawione (zawarte w odcinku czasowym $t_2 - t_3$) rozgrywają się — oczywiście w stosunku do faktycznego czytelnika — w hipotetycznej przyszłości, to narratora w jego punkcie czasowym t_4 musimy sytuować w czasie „zaprzyszłym” według terminu zaproponowanego przez R. Handkego²². Zdając bowiem relację z wydarzeń względem swojego tu i teraz przeszłych, minionych, znajduje się wobec czytelnika w punkcie czasowym bardziej oddalonym w przeszłość niż relacjonowane wydarzenia. Dla punktu czasowego założonego odbiorcy brak już dogodnego terminu. Byłby to jakiś czas „poza zaprzyszły”.

Na płaszczyźnie narrator—odbiorca czas wydarzeń biegnie więc w kierunku typowym dla wszelkiej epiki, tzn. wraz z rozwojem wydarzeń przybliża się do narratora i odbiorcy i różnica czasowa staje się coraz mniejsza. Na płaszczyźnie autor — czytelnik z kolei percepcja czasu akcji ulega odwróceniu, choć czas biegnie zgodnie z czasem historycznym. Dla narratora i odbiorcy rozwój wydarzeń przybliża je więc, a dla autora i czytelnika oddala.

Zarysowana sytuacja ma jeszcze inne konsekwencje w teoretycznoliterackim pojmowaniu czasu w utworach epickich. Jest ono związane z typem narracji. Stanzel rozróżnia trzy typy²³:

- auktoralną — gdy w narracji ujawnia się autor, pozostaje on jednak poza sferą istnienia świata przedstawionego,
- personalną — gdy narracja jest prowadzona z punktu widzenia jednej z postaci,
- neutralną — gdy „stanowisko obserwacyjne nie znajduje się w żadnej z postaci, a mimo to perspektywa jest tak zbudowana, że obserwator lub czytelnik ma złudzenie uczestniczenia w zdarzeniach jako ich wyimaginowany świadek”²⁴.

Otóż Stanzel uznaje, iż w przypadku narracji auktoralnej „epicki czas przeszły jest [...] wyrazem przeszłości”²⁵, natomiast w przypadku narracji personalnej i neutralnej „epicki czas przeszły może [...] mieć wartość terażniejszości”²⁶. W science fiction konkretyzacja narracyjnego (a tym samym gramatycznego) czasu przeszłego nie jest zależna od typu narracji, może ją różnicować wyłącznie problematyka utworów. Skonkretyzowaną wartość czasu terażniejszego może uzyskać narracja tzw. opowieści „o cudownym wynalazku”, natomiast równą czasowi gramatycznemu wartość czasu

²² R. Handke: *Polska...*, s. 154.

²³ S. Stanzel: *Sytuacja...*, s. 212.

²⁴ Tamże, s. 212.

²⁵ Tamże, s. 223.

²⁶ Tamże, s. 223.

przeszłego można przypisać wyłącznie przeróbkom motywów mitologicznych, biblijnych oraz utworom próbującym wyjaśnić pewne zagadki z przeszłości Ziemi hipotezą o wizycie w zamierzczłych czasach na naszej planecie przybyszów z Kosmosu. Jednym z ciekawszych polskich utworów tego typu jest powieść A. Szarłat i E. Szymańskiej *Bogowie naszej planety*²⁷. Taka możliwość konkretyzacji narracyjnego czasu przeszłego nie stoi w sprzeczności z wcześniejszym twierdzeniem o przyszłościowości fantastyki naukowej. W końcu czytelnik zawsze odnosi opisane fakty do swej empirii i np. w porównaniu techniki przybyszów z Kosmosu ze współczesną ziemską widzi jej wyższość i możliwość osiągnięcia jej dopiero w przyszłości. Ogólnie więc czytelnik transformuje czas przeszły narracji na fikcyjny czas przyszły narzucony mu przez autora-twórcę, który — jak pisze Bachtin — choć „znajduje się poza czasoprzestrzeniami przedstawionego przez siebie świata, nie jest po prostu na zewnątrz, lecz jak gdyby na linii stycznej z tymi czasoprzestrzeniami”²⁸.

Obserwacje te może potwierdzić zamiana gramatycznego czasu przeszłego na przyszły w narracji (nie będącej oczywiście relacją losów jednostkowego wyimaginowanego bohatera, bo wtedy tekst byłby jeszcze gorszym dziwologiem niż rozpatrywany przez Wykę). Na przykład fragment *Astronautów* Lema:

W roku 2003 zakończone zostało częściowe przelewanie Morza Śródziemnego w głąb Sahary i gibraltarskie elektrownie wodne dały po raz pierwszy prąd do sieci północno-afrykańskiej ²⁹,

czytelnik odbiera tak:

W roku 2003 zakończone zostanie częściowe przelewanie Morza Śródziemnego w głąb Sahary i gibraltarskie elektrownie wodne dadzą po raz pierwszy prąd do sieci północno-afrykańskiej.

Oczywiście taka konkretyzacja narracji odbywa się w całym swym przebiegu z zastrzeżeniem „prawdopodobnie mogłoby tak się zdarzyć”, gdyż czas przyszły fantastyki naukowej jest przyszłością hipotetyczną. Gramatyczny czas przeszły narracji ma więc wartość trybu przypuszczającego.

Wykształcenie się fantastyczno-naukowej odmiany powieści i opowiadań można traktować jako realizację pewnego wariantu wskazanej przez Bachtina „inwersji historycznej”. Dla wyjaśnienia istoty tego zjawiska posłużę się cytatem z dzieł Bachtina: „Swoiste »przestawienie«, »odwrócenie« w czasie, znamienne dla myślenia mitologicznego i artystycznego w różnych epokach

²⁷ A. Szarłat, E. Szymańska: *Bogowie naszej planety*. Warszawa 1981.

²⁸ M. Bachtin: *Formy...*, s. 485.

²⁹ S. Lem: *Astronauta. Powieść fantastyczno-naukowa*. Warszawa 1957, s. 19.

rozwoju ludzkości, wynika ze szczególnego wyobrażenia o czasie, zwłaszcza zaś o przyszłości. Kosztem przyszłości wzbogacono terażniejszość, a jeszcze bardziej przeszłość. Jedynie terażniejszość i przeszłość mają rangę rzeczywistości, tylko »jest« i »było« są dowodliwe, przyszłości przypada realność innego rodzaju, bardziej by tak rzec, efemeryczna; »będzie« nie posiada tej materialności i gęstości, tego realnego ciężaru, który mają »jest« i »było«. Przyszłość jest sferą innego rodzaju niż terażniejszość i przeszłość. Bez względu na to, jak daleko sięgnąć myślą w przyszłość, zabraknie jej konkretnej treści, będzie pustawa i rozrzedzona, albowiem wszystko, co pozytywne, idealne, słuszne, upragnione, zostało poprzez zabieg inwersji oddane przeszłości lub częściowo terażniejszości, aby dzięki temu nabrało ważności, realności, dało się dowiedzieć.”³⁰

Podobnie rozumuje J. Kleiner, pisząc o „projekcji marzeń w przyszłość.”³¹ Istota „inwersji historycznej” polega więc na relacji między faktywnymi czasami przeszłym i terażniejszym a niefaktywnym czasem przyszłym. W typowych utworach science fiction, których akcja rozgrywa się we względnie lub bezwzględnie datowanej przyszłości faktycznego czytelnika, rolę inwersji odgrywa gramatyczny czas przeszły używany w narracji.

Narracyjny czas przeszły służy więc intensyfikacji konkretyzacji czytelniczej. Czytelnik, nawet zdając sobie sprawę z hipotetycznej przyszłościowości opisywanych zdarzeń, łatwiej przyjmuje fakty opisane jako przeszłe. Świat przedstawiony jako przeszły zyskuje większą (choćby pozorną) czytelniczą realność, pozwala na ściślejsze utożsamianie się czytelnika z relacjonowanymi zdarzeniami, przeżyciami. Wzmaga psychologiczne i socjologiczne prawdopodobieństwo opisanych reakcji jednostek i zbiorowości. Dlatego pewnie science fiction nie wykształciła się jako odłam popularnych spekulacji futurologicznych, lecz jako odmiana epiki, do której została przypisana narracja w czasie przeszłym.

Zjawisko literackiej inwersji historycznej w ujęciu Bachtina i Kleinera jest ukazane jednostronnie. Jawi się wyłącznie jako odzwierciedlenie najbardziej pozytywnych cech przyszłościowej hipotezy. Science fiction zaś ma wymowę zarówno optymistyczną, jak i pesymistyczną. Ukazuje bowiem często skutki procesów, które obecnie są w stanie załączkowym (w stosunku do ukazanych w fantastyce naukowej) — np. skutki technicyzacji, ingerencji człowieka w procesy genetyczne, wzrostu propagandy psychologicznej itp. W tym wypadku mamy do czynienia z fantastyką naukową antyutopijną czy dyutopijną. Próbuje też oczywiście fantastyka naukowa budować światy modelowe, ukazujące społeczeństwa doskonałe, bezkonfliktowe — wtedy ma charak-

³⁰ M. Bachtin: *Formy...*, s. 352—353.

³¹ J. Kleiner: *Rola czasu w rodzajach literackich*. W: tenże: *W kręgu historii i teorii literatury*. Wybór i opr. A. Hutnikiewicz. Warszawa 1981, s. 637.

ter utopijny. Ten drugi kierunek jest rzadki — science fiction częściej ostrzega niż postuluje. Przytoczę tu słowa R. Cailloisa, według którego „powieść fantastyczno-naukowa odzwierciedla niepokój naszej epoki, którą ogarnia przerażenie na myśl o postępkach teorii techniki i dla której nauka przestaje być ochroną przed Niewyobrażalnością, przeciwnie, sama zaczyna wciągać ludzkość w otchłań.”³² Można się nawet w antyutopijnej fantastyce naukowej dopatrywać wymowy optymistycznej, choć wedle słów K. Amisa jest to „jednak, dodajmy, przeważnie nader gorzki optymizm, sprowadzający się do wiary, że człowiek, nawet wobec apokaliptycznych perspektyw, jakie stwarza rozwój techniki, zdoła ocalić jakąś część swego istoty”³³.

Można więc uzupełnić stwierdzenie Kleinerja i powiedzieć, że w prozie fantastyczno-naukowej dokonuje się projekcja w przeszłość marzeń i niepokojów, a także tezę Bachtina, gdyż przez przeniesienie w przeszłość ważności i dowodliwości nabiera też to, co negatywne, straszne, niesprawiedliwe, to, czego należy się obawiać, unikać i do czego za wszelką cenę należałoby w realnej przyszłości nie dopuścić.

³² R. Caillois: *Od baśni do „science fiction”*. Przeł. J. Lisowski. W: R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowskiego. Warszawa 1967, s. 63.

³³ Cyt. za R. Handke: *Polska...* s. 41.

Иоланта Тамбор

ВРЕМЯ КАК ГРАММАТИЧЕСКАЯ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Резюме

В статье автор рассматривает вопрос двух уровней основных факторов словесной коммуникации (схема Якобсона) и связывает его с анализом времени в научно-фантастической прозе. Время рассматривается в онтологической плоскости как отражение физического времени и на текстовой плоскости как отношение времени акции к грамматическому времени повествования. Специфическая форма именно этого соотношения, т. е. разные временные перспективы для рассказчика и виртуального адресата по сравнению с автором и фактическим читателем, считается одним из важных отличительных признаков научной фантастики.

Jolanta Tambor

**TIME AS A GRAMMATICAL AND ONTOLOGICAL CATEGORY
IN SCIENCE FICTION**

Summary

The article discusses, among others, the problem of a two-plane character of the basic factors of verbal communication (Jakobson's scheme) combining it with the analysis of time in science fiction. Time is examined on the ontological plane as a reflection of physical time and on the textual plane as a relation of the time of action to the grammatical time of narration. The specific shaping of this relation, i. e. different time perspective for the narrator and the virtual receiver than for the author and the actual reader, is considered as one of the important discriminants of science fiction.