

Mariusz M. LEŚ

TOPOS UTOPII A TOPOLOGIA NARRACJI

Utopia przejawia ogromną wrażliwość na wybór strategii i technik narracyjnych głównie dlatego, że narracja sama w sobie jest formą władzy. Narrator reguluje przepływ wiedzy, a czytelnik jest zależny od udzielanych przez niego informacji, ponieważ świat aktualny fikcji wylania się w miarę przyrastania opowieści. Narrator jest jednak fingowanym bytem tekstowym i nie musi przybierać form antropomorficznych, może mieć charakter rozproszony lub zmienny, stanowi więc znakomite narzędzie dynamicznego kontrolowania sensów współgenerowanych przez topos utopii.

UTOPIA JAKO TOPOS

Słowo „utopia” pojawia się w niezliczonych kontekstach. Chociaż ono samo jest efektem działań słowotwórczych, okazuje się niezwykle produktywną podstawą kolejnych, piętrzących się zrostów i zestawień. Utopią interesują się przedstawiciele wielu dziedzin badawczych, co wynika oczywiście z samej natury utopii i dynamiki sprzężenia jej wewnętrznej ewolucji ze sposobami jej rozumienia. Ze ściśle literaturoznawczego punktu widzenia zwykło się utopię nazywać gatunkiem literackim lub wizją literacką – utopiami są wówczas utwory należące do tego gatunku lub zawierające utopijną wizję¹. Także tutaj dyskusje o utopiach miały jednak charakter odśrodkowy (zazwyczaj dryfując w stronę dydaktyzmu², polityki oraz historii idei³). Nic w tym dziwnego. Gdy bowiem literaturoznawca, choćby przygodnie, spogląda na pozaliteracką karierę utopii, to musi go onieśmielić wielość koncepcji i definicji, które literaturę traktują marginalnie lub instrumentalnie. W odruchu samoobrony decyduje się więc zestawić utopię z branżowym określeniem i uzyskuje „utopię literacką”. Mnożenie terminów może wskazywać na bogactwo zjawisk skojarzonych ze słowem, ale niesie ze sobą również ryzyko zamazywania jego wieloznaczności i historycznej zmienności. Wreszcie – mógłby zapytać

¹ Wahanie to oddają hasła w popularnych słownikach (zob. S. P i e r ó g, hasło „Utopia”, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, s. 991-994; J. P i e s z c z a c h o w i c z, hasło „Utopia”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 1154-1158).

² Zob. J. S ł a w i ń s k i, hasło „Utopia”, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 599n.

³ Zob. W. O s t r o w s k i, *Utopia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1(1958), s. 222. Artykuł ten przedstawia jedną z najbardziej klasycznych realizacji tej tendencji.

literaturoznawca – dlaczego to właśnie on ma szukać uściśleń, skoro słowo „utopia” narodziło się wewnątrz jego przedmiotu badań, jako element tytułu utworu powszechnie dziś (to może właśnie być źródłem problemu) uznawanego za klasyczne dzieło literatury pięknej? Przymiotnikowe uściślenia określają przecież kierunek odchylenia od źródła.

Przyjęta tu przeze mnie koncepcja utopii jest próbą oddania sprawiedliwości tym nieuchronnym napięciom określanym przez zderzenie schematu literackiego z pozaliterackimi losami utopii. Pierwotne napięcie między niepewnym statusem formy literackiej a doniosłością poruszanej problematyki, rozsadzające już *Utopię* More’a, w dużej mierze decydowało o burzliwej historii i wielowymiarowości tego ekspansywnego zjawiska. Zadaniem literaturoznawcy winno być właśnie przypomnienie o nieusuwalnie figuratywnym, językowym rdzeniu utopii. Używanie wyrazu bez świadomości jego historii i etymologicznego znaczenia byłoby z tego punktu widzenia daleko posuniętą redukcją. Słowo nie jest czystym narzędziem, użycie słowa poprzedza wiedza o nim, choćby nawet tylko cząstkowa, potoczna, zafałszowana czy rozmyta.

Prymarne definiowanie utopii jako gatunku literackiego sprawia jednak pewne kłopoty także w literaturoznawstwie. Owszem, More znalazł wielu naśladowców, którzy nie wyszli daleko poza ustalony przez niego wzorzec, najczęściej zresztą go upraszczając; owszem, wiele późniejszych przemian – zwłaszcza te, które nastąpiły w dziewiętnastym wieku – można by wyjaśnić ewolucją, życiem gatunku, a jednak potem nadchodzą już negacje: antyutopia, dystopia... Niewątpliwie zachowują one wiele cech dzieł, do których się odnoszą. Czy są to nowe gatunki, czy może raczej polemiczne kontynuacje? Formalistyczne decyzje badaczy wydają się wówczas istnieć same dla siebie, przypominając rozważania nad stopniem zachowania cech noweli w opowiadaniu.

Proponuję zatem traktować utopię jako topos. Odwołuję się do – sformułowanej w toku polemiki – koncepcji Janiny Abramowskiej⁴. Autorka wyraźnie akcentuje retoryczny wymiar toposu, określając go przede wszystkim jako utrwalony w tradycji „projekt wypowiedzi” angażujący określone typy obrazowania i stylu, osadzony w nadrzędnym sposobie myślenia (uznanym w ramach dyskursu za oczywisty), czyli w „kodie topicznym”. Topos stanowi wypowiedzeniowe, a w konsekwencji narracyjne rozwinięcie tematu.

Ujęcie takie przynosi kilka korzyści. Po pierwsze, pozwala ono na łagodne włączanie pragmatycznego wymiaru utopii do rozważań oraz na przekraczanie ram estetyki w kierunku sposobów myślenia i działania dzięki nieodłącznie retorycznemu wymiarowi toposu. Po drugie, topos nie musi zagarniać całego utworu, może podporządkować sobie zaledwie jego część, może też być przy-

⁴ Por. J. A b r a m o w s k a, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 73(1982) nr 1-2, s. 142.

woływany częściowo. Topos ułatwia także analizę przerastania utopii, nadproduktywności przedrostków, modyfikacji i elastyczności budowania opozycji, rozmywania istoty utopii poprzez umieszczanie jej w różnych dyskursywnych kontekstach. Nie sposób też przejść obojętnie obok paronomastycznego brzmienia terminu „topos utopii”.

WYPOSAŻENIE TOPOSU UTOPII

Punktem zwrotnym w historii utopii był moment jej krystalizacji. Wiązka różnych tradycji uległa w *Utopii* tak ścisłemu zespoleniu, że dzieło to zdominowało rozproszoną tradycję intelektualno-estetyczną. Thomas More połączył w jednym utworze wiele zastanych wątków myślowych (od mitycznych krajin dobrobytu po projekty filozoficzne i polityczne) i form ich istnienia (dziś w przeważającej części uznawanych za literackie: dialogu filozoficznego, opowieści podróżniczej i satyry antycznej)⁵.

More stworzył poręczną formułę, której przełomowość polega na ścisłym sprzężeniu słowa z ideą. Nazwa zmyślonej wyspy, tytuł dzieła i idea zaczęły funkcjonować w jednym punkcie wyjścia – słownikowe i encyklopedyczne hasło „utopia” posiada wiele znaczeń, istniejąc w continuum między interpretacją homogeniczną a heterogeniczną homonimii⁶, ale przede wszystkim pełni trwałą funkcję uspołniającą dyskurs i przez to podtrzymuje interdyscyplinarny kontakt zainteresowanych badaczy.

Sprzężenie słowa i idei okazało się niezwykle doniosłe. Zwięzłość formuły słownej służy jej mobilności, tak synchronicznej, jak diachronicznej. Włącza się ona do repertuaru poręcznych chwytów retorycznych. Sposób myślenia sprzężony zostaje z konstrukcją argumentacji. Ponadto wyraźnie wpisuje ideę w ramy zmyślenia, z charakterystycznym rozmyciem intencji i zapośredniczeniem odniesienia. Utopia usytuowała się na pograniczu gry wyobraźni, eksperymentu myślowego, społecznego zaangażowania i retorycznego exemplum. Zyskują zarówno ci, którzy uciekali w utopię od odpowiedzialności za swoje słowo, jak i ci, którzy uciekali od rzeczywistości do spełnionej arkadii oraz ci wreszcie, którzy utopię traktowali jak eksperyment myślowy. Sposób istnienia utopii ma charakter nieredukowalny⁷, a niepewny status, wahający

⁵ Por. Ch. Ferns, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool University Press, Liverpool 1999, s. IX, 11.

⁶ Zob. E. Grodzicki, *Wieloznaczność a homonimia*, „Poradnik Językowy” 1972, nr 10, s. 585-592.

⁷ „Każdy wnikliwy czytelnik powieści zdaje sobie sprawę, że jej wartości poznawcze i postulatywne są ściśle uzależnione od zastosowanej techniki pisarskiej i nie dadzą się – bez reszty –

się między stłumioną asercją a wybiórczą aluzyjnością podlega każdorazowo interpretacyjnym negocjacjom.

Zmierzam do definicji. Utopia, rozumiana tutaj jako topos, w swej wyjściowej – gotowej do rozwinięcia – formule, to utrwalone w narracji fantastyczne społeczeństwo, którego konstrukcja oparta jest na wcielonym w fantastyczne instytucje systemie wartości. Punktem krytycznym dla wymowy dzieła zawierającego topos utopijny jest ocena tego systemu wartości. Wbrew pozorom nie jest ona wyłącznie pozytywna bądź negatywna, ale raczej rozpościera się między tymi biegunami; ponadto tak akceptacja, jak i negacja mogą mieć charakter przewrotny. Punktem odniesienia, tym najbardziej czytelnym, jest własny głos fikcyjnego systemu. Ustrój fantastycznego społeczeństwa może być także oceniany z zewnątrz – przez przybysza i (lub) narratora – może kompromitować się przez samozaprzeczenie, ujawniane bądź kryzysotwórcze wewnętrzne sprzeczności. Coraz częściej do głosu będzie też dochodził szeregowy obywatel, który bez reszty miał się w systemie zrealizować (bo władza – w „błędnym kole legislacji”⁸ – zawsze częściowo wykracza poza wykreowany system).

Eutopia jako pozytywny biegunowy wariant utopijnego toposu oznacza ustrój, który ocenia siebie jako intencjonalnie dobry, czasem nawet doskonały⁹ w zamierzeniu fikcyjnych konstruktorów (w presuponowanej skali wartości) – jeśli brak opinii i odniesień podważających tę samoocenę. W słabszym wariantcie eutopia jest w ocenie wiarygodnego przedstawiciela tegoż ustroju (jak w *Utopii More’a*)¹⁰ lepsza od ustroju, do którego się odnosi. W kompozycji utworu dominuje enumeracja, czyli kolejne przedstawianie szczegółów urządzenia eutopijnego ustroju.

Dystopia natomiast, także jako biegunowy, lecz negatywny wariant utopijnego toposu, to ustrój intencjonalnie zły w zamierzeniu fikcyjnych konstruktorów lub zarządców (w presuponowanej skali wartości¹¹). System ten najczęściej zachowuje pozory eutopii, jest cyniczny, dwuznaczny. W kompozycji utworu dominuje proces ujawniania tej dwuznaczności, czyli ukazywania rozbieżności między oficjalną wersją systemu a ukrytymi intencjami.

Między biegunami eutopii i dystopii sytuuje się pełna gama słabości ludzkich charakterów, intelektualnej ułomności oraz utopijnych aporii, zwłaszcza w kontekście konfliktu między zachowaniem wolności a sprawnością

z niej wyabstrahować”. S. E i l e, *Światopogląd powieści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 5.

⁸ H. A r e n d t, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Wydawnictwo X–Dom Wydawniczy Totus, Kraków 1991, s. 162.

⁹ Jako realizacja „Wielkiej Fikcji Summum Bonum” (M. G o ł a s z e w s k a, *Fascynacja zlem: eseje z teorii wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1994, s. 203).

¹⁰ Por. J. S z a c k i, *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 203.

¹¹ Dlatego władcy i funkcjonariusze dystopijni sytuują się na osi cynizm–tragizm.

funkcjonowania systemu. W tej bardzo zróżnicowanej sferze „pomiędzy” należy umieścić wszystkie dzieła wykazujące niemożliwość zaistnienia eutopii w granicach eksperymentu myślowego. Utworom tym przypisano gatunkowe określenie „antyutopia”, akcentujące ich satyryczny i krytyczny wymiar¹².

Najistotniejszym czynnikiem kształtującym wymowę utopii jest modalność fikcji. Odsunięcie asercji oraz potencjalnej weryfikacji¹³ przesuwają ciężar wartościowania na interpretację, która z kolei wyznacza tekstowe podmioty odpowiedzialne za komunikat: narratora oraz autora „wewnętrznego”, od którego ten „zewewnętrzny” może się mniej lub bardziej oddalać. Wewnątrz świata fikcyjnego nazwa wyspy – Utopia – motywowana jest przez imię założyciela, Utopusa. Odwrotna motywacja zwraca uwagę na wyższy poziom – fikcyjalny. Utopia wówczas ironicznie zdominuje Utopusa, a nad powagą górować będzie literacki dowcip (ang. a play of wit)¹⁴. Podobne sygnały umieści Krasicki w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach*¹⁵.

Nie sposób traktować eutopii wykreowanej przez More'a jako projektu politycznego, jeśli wyspa znajduje się zarazem gdzieś indziej i nigdzie, a jej przestrzeń nakłada się na przestrzeń rzeczywistej Anglii¹⁶. Fikcyjna kreacja przesuwają się wówczas w stronę alegorii, a może raczej zyskuje alegoryczny wymiar, bo założyć nie można, że w takiej interpretacji sensy *Utopii* wyczerpują się bez reszty. Do obowiązków komentatorów *Utopii* – i utopii – należy wspomnienie o grze słów wpisanej w ten termin, grze prowadzonej między eu-topos a ou-topos. Najczęstsza interpretacja rozgrywa podtekst ironiczny – eutopia nie ma miejsca, więc jest niemożliwa¹⁷. Do takiej interpretacji sięgają także neomarksyści akcentujący krytyczny wymiar utopii („prymat utopii nad eutopią”¹⁸), sprowadzenie jej funkcji do wywracania dominującej ideologii. Mechanizmy alegorii także przesuwają akcent na nieistnienie i niemożliwość

¹² Jego znaczenie pokrywa się częściowo ze znaczeniem określenia „flawed utopia” spopularyzowanym przez Lymana T. Sargenta (por. L.T. S a r g e n t, *The Problem of the „Flawed Utopia”: A Note on the Costs of Eutopia*, w: *The Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, red. R. Baccolini, T. Moylan, Routledge, New York 2003, s. 226).

¹³ Por. W.T. C o t t o n, *Five-fold Crisis in „Utopia”: A Foreshadow of Major Modern Utopian Narrative Strategies*, „Utopian Studies” 14(2003) nr 2, s. 58.

¹⁴ Zob. C.S. L e w i s, *Utopia*, w: *Twentieth Century Interpretations of Utopia: A Collection of Critical Essays*, red. W. Nelson, Prentice-Hall, New Jersey, 1968, s. 66-69.

¹⁵ Zob. I. K r a s i c k i, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

¹⁶ Por. P. A b b o t t, *Utopians at Play*, „Utopian Studies” 15(2004) nr 1, s. 50.

¹⁷ Por. np. A. B u r g e s s, *Rok 1985*, tłum. Z. Batko, R. Stiller, Vis-à-Vis–Etiuda, Kraków 2004, s. 57.

¹⁸ C. F r e e d m a n, *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan University Press, Hanover–London 2000, s. 74. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.M.L.

zaistnienia idealnego ustroju, wykazując jego służebność wobec zaszyfrowanego przekazu ideologicznego¹⁹.

W renesansie ranga fikcji dopiero się ustalała i poszczególne dzieła renesansowe od podstaw negocjowały swój status i funkcję wyobrażonych stanów rzeczy²⁰. Za przedfikcjonalny chwyt należy zatem uznać wskazywanie na umowność skonstruowanego świata. Później stopniowo zabieg ten znalazł oparcie w instytucjonalizacji fikcji, w intertekstualnym wymiarze konwencji, dzięki czemu chwyt odnalezionego rękopisu i zasłyszanej historii niesamowitej stopniowo traciły rację bytu.

Fikcja pozostaje jednak modalnością ambiwalentną. Trzeba ją wykorzystywać, ale także przezwyciężać. Warto zasygnalizować odbiorcy, że świat, o którym czyta, nie istnieje naprawdę i jest umowny, po to właśnie, by wytworzyć poczucie wspólnoty i zachęcić do interpretacji, do szukania tropów odniesienia do własnej rzeczywistości. Przezwyciężanie fikcjonalności oznacza uznanie powagi i doniosłości, które zresztą zwyciężyły w kulturowej i politycznej karierze utopii. Jedynie połączenie żartu i eksperymentu z zaangażowaniem pozostaje najbliższej istoty utopii²¹, a oba te wymiary naturalnie i dobitnie łączą się w satyrze utopijnej i antyutopijnej. Na to sprzężenie nałoży się wykreowane napięcie między racjonalnością (rozumiałością) a obcością. Bez tych napięć topos utopijny nie byłby zdolny do prowokowania tak szeroko zakrojonej dyskusji.

Obok fikcjonalności, narracyjności i aksjologicznej dominanty w toposie utopii niezwykle ważną rolę odgrywa rzetelność (auto)prezentacji i aura samodzielności wykreowanego systemu. Konstrukcja systemu zostaje ujawniona w pełni, społeczeństwo ukazane jest w przekroju: od zewnątrz i marginesu, przez obywateli, funkcjonariuszy i zarządców, aż po władzę. Takie jest w każdym razie założenie. Jego późniejsze modyfikacje okażą się kluczowe dla rozwoju toposu, możliwa jest bowiem euforia deklaratywna („X jest państwem upowszechnionego dobra” i... to wszystko), ale wobec braku wyłożonej konstrukcji, trudno z nią podjąć dyskusję²². Rzetelność i wiarygodność konstrukcji może być podminowana nadmiarem wewnątrzświatowych sygnałów umowności, najczęściej nazw własnych, jak w przypadku wspomnianej już toponimii w *Utopii* czy aluzyjnej antroponimii w *Nowym wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya²³.

¹⁹ „Utopia jako alegoria społeczna z definicji jest fikcją. W swoim greckim etymologicznym sensie słowo to oznacza «nie-miejsce»” (Z. L o n g x i, *Allegoresis: Reading Canonical Literature East and West*, Cornell University Press, New York 2005, s. 203).

²⁰ Zob. W. N e l s o n, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.

²¹ Por. A b b o t t, dz. cyt., s. 50.

²² W świetle teorii światów możliwych może to być świat „niemożliwy”. Por. P. S t o c k w e l l, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, tłum. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2006, s. 132.

²³ Zob. A. H u x l e y, *Nowy wspaniały świat*, tłum. B. Baran, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2011.

Klasyczna utopia wyróżnia się także maksymalizacją aksjologicznych założeń: zostają one wpisane w instytucje jako rozwinięte we współdziałaniu. W eutopii wartości te, przekształcone w reguły i prawa, funkcjonują bezkonfliktowo. Założenia mogą się jednak także zwrócić przeciwko sobie: co miało być szczęściem, oceniane jest jako zło, wolność oceniana jest jako niewola – w utopiiach nieudanych lub poddanych satyrycznemu przetworzeniu. W dystopii natomiast system – tym razem na nieszczęście obywateli – zdaje się funkcjonować sprawnie (rozpoznana w antyutopii aporia traci rys tragizmu i staje się metodą twórczą w *Roku 1984*²⁴ George’a Orwella), a ewentualny jego upadek okaże się jednym z bardziej frapujących elementów rozwiniętego w konwencję toposu.

System wartości w utopii określane jest także przez polaryzację („czarno-białe widzenie świata”²⁵) i relacyjność. W ramach poszczególnych dzieł system pozytywnie oceniany określa system odrzucony (eutopia odnosi się krytycznie do świata zewnętrznego), a system oceniony negatywnie odrzucany jest w imię wartości (takich jak miłość, godność czy człowieczeństwo). Łatwo wówczas o efektowną przewrotność terminologiczną: *Utopia More’a* bywa nazywana pierwszą dystopią, a Winston Smith, Dzikus, D-503, Montag i inni budują swoje prywatne eutopie²⁶.

Taka wizja utopii koncentruje się oczywiście na dziełach pozostających prymarnie w estetycznym typie odbioru, ale z kilku niezwykle istotnych względów nie może tracić z oczu kontekstu politycznego i ogólnokulturowego. Jak wspomniałem, szczególnie kłopotliwe, a przez to intrygujące, są z jednej strony kwestie intencji, a z drugiej – szerokiego odbioru i użycia, aż do „realizacji utopii” włącznie. Znaczenie utworu utopijnego określane jest przez sieć okoliczności przypisanych do każdego utworu z osobna. Wszystkie realizacje toposu utopii łączy jednak poruszanie kluczowych problemów społecznych, kulturowych, politycznych, egzystencjalnych i religijnych, możliwe dzięki próbom całościowych prezentacji zmyślonych systemów i połączone z definiowaniem podstawowych i najwyższych wartości w ludzkiej egzystencji.

Topos utopijny prowokuje więc do dyskusji, a jego realizacje często włączają się (są włączane) do rozważań daleko wykraczających poza literaturę i często bezpośrednio wpływają na rzeczywistość pozaliteracką. Topos ten funkcjonuje w ekspansywnej modyfikacji w języku potocznym: jeśli narzucimy fikcjonalność zjawisku, które tej cechy nie posiada, stanie się ono wówczas

²⁴ Zob. G. O r e l l, *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2013.

²⁵ S z a c k i, dz. cyt., s. 192.

²⁶ Logika lustrzanej wymienności między ideologią a utopią pojawia się między innymi w słynnej koncepcji Karla Mannheima zawartej w opublikowanej w roku 1929 pracy *Ideologie und Utopie* (Frederick Cohen, Bonn 1929). Zob. też: K. M a n n h e i m, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Test, Lublin 1992.

naiwną mrzonką. Projekt polityczny można nazwać utopijnym (tak jak niegdyś „realny socjalizm” zdefiniował „socjalizm utopijny”), a klasyczne utopie uznać za zapowiedź totalitaryzmów (jeśli „odejmiemy” im fikcjonalność). Za podstawowe, utrwalone wzorce ekspansji, uogólnienia i aneksji uznają utopizm, myślenie utopijne oraz impuls utopijny²⁷.

Tendencja do upolitycznienia wymowy literackich utopii jest niezwykle silna i rozumiała – wiele z nich to utwory jednoznaczne i dydaktyczne²⁸. Warunkuje ją oczywiście także nieostra granica między literaturą a nieliteraturą oraz modulowana i problematyczna funkcja samej literatury. Tendencja ta nie powinna jednak dominować nad dziełami wieloznacznymi i nie powinna ułatwiać nader częstego wyodrębniania idei z dzieł fikcjonalnych. Literackość nie jest szatą skrywającą idee, ale środowiskiem istnienia i tworzenia swoistych znaczeń.

EWOLUCJA NARRACJI UTOPIJNEJ

Podstawowym problemem toposu utopijnego jest umiejętność balansowanie na granicy wiarygodności przedstawienia obcego ustroju społecznego oraz jego funkcjonalizacji. Klasyczne utopie koncentrowały się na ideach i wartościach, które zostały jednak zinstytucjonalizowane wewnątrz spójnego fantastycznego świata. Zadaniem narracji było więc uwiarygodnienie, nadanie mocy zmyśleniu tak, by zachęcać odbiorcę do odtwarzania konstrukcji systemu w trakcie lektury, by głos z wnętrza eutopii mógł być brany na serio, i wreszcie – by to właśnie system (wartości) stanowił ten wymiar dzieła, którego oddziaływanie trwa jeszcze po zakończeniu lektury. Klasyczne realizacje toposu umieszczały utopie na marginesie cywilizacji, stopniowo konstrukcje zaczęły obejmować całe światy i w dystopiiach zdecydowanie przeważają już systemy globalne. Konwencje literackie wyróżniające się realizacją toposu utopii mogą być już nazwane światocentrycznymi – wymogi światostwórstwa (ang. world-building) podporządkowują sobie konstrukcje postaci i fabuł.

System społeczny, a potem świat, może być zatem przymierzany do kategorii świata możliwego. Jest to o tyle wygodne, że akcentuje podmiotową (w tym narracyjną i fokalizacyjną) modalność istnienia eutopii i dystopii. Światy znaczeń nie są „płaskie”, ale tworzą rozległe, zakotwiczone konstruk-

²⁷ Por. F. J a m e s o n, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Plaza, M. Frankiewicz, A. Miszk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 5.

²⁸ Por. A. Z g o r z e l s k i, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, PWN, Warszawa 1980, s. 48.

cje osadzone na fundamencie „aktualnego świata fikcji”²⁹. Światy te są rozmaicie autentyfikowane i hierarchizowane, w różnym stopniu wyposażone w jakość ważności i faktyczności wewnątrzfikcyjnej. Regulacji tego procesu służy właśnie umiejętne użycie technik narracyjnych. Peter Stockwell proponuje w miejsce światów możliwych wprowadzenie światów dyskursu, aby wzmocnić perspektywę pragmatyczną, czyli zależność sensów od planowanej w dziele i faktycznej jego interpretacji³⁰.

Świat możliwy powinien być niesprzeczny, powinien przestrzegać zasady wyłączonego środka³¹. Inaczej jednak niż w koncepcji logicznej, światy fikcyjne są już odpowiednio wyposażone i mogą krętą drogą zmierzać w stronę niemożliwości. Eutopia usiłuje połączyć sprzeczności i sugeruje sukces, utwory antyutopijne albo wykazują niemożliwość eutopii, albo wskazują na ukryte sprzeczności i pogodzenie się z koniecznością powtórnej hierarchizacji wartości (na przykład w *Nowym wspaniałym świecie* wartością, która została wtórnie zdegradowana, jest wolność). Dystopia natomiast rozwiązuje kwestię sprzeczności tak, jak Russell rozwiązywał paradoks kłamcy (którym utopia poniekąd jest), czyli wprowadzając metapoziomy, które trzeba odkryć lub ich istnienie założyć.

System i świat dyskursu powinny zatem przyciągać uwagę odbiorcy i zatrzymać ją tak, by wywołać napięcie między spolaryzowanymi systemami (zbiorami) wartości. Na podskórny dydaktyzm nakłada się zatem konieczność uatrakcyjnienia przekazu. Właśnie w tym momencie ujawnia się esencja utopijnego toposu, którą zresztą znamy skądinąd: perswazyjność wymaga decentralizacji znaczeń zapośredniczonej zaangażowaniem odbiorcy. Proces ten wydaje się naskórkowy wobec przemian filozoficznych i wydarzeń historycznych, a jednak z perspektywy dominacji tekstu i interpretacji w mentalności poststrukturalnej (postutopijnej), w kontekście awansu retoryczności i w kontekście zwrotu lingwistycznego, wpisuje się on w główny nurt ewolucji kompozycji ideowo-narracyjno-fabularnych. Przyjrzymy się dwu biegunowym tendencjom: kompozycji scentralizowanej i zdecentralizowanej. Kompozycje scentralizowane dominują w ramach eutopijnego wariantu toposu, a kompozycje zdecentralizowane, oferujące znacznie szerszy wachlarz rozwiązań, realizowane są w zakresie odchylenia od konwencjonalnej eutopii oraz w dystopiach.

Utopia przejawia ogromną wrażliwość na wybór strategii i technik narracyjnych głównie dlatego, że narracja sama w sobie jest formą władzy. Narrator

²⁹ R. R o n e n, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 171. Tak zmodyfikowana koncepcja logiczna naturalnie łączy się z problematyką narracji i focalizacji: „Informacja o światach zawsze ma źródło” (tamże, s. 175).

³⁰ Światy dyskursu rozumiane są jako „czytelnicze interakcje z możliwymi światami: możliwe światy o wymiarze narracyjnym i poznawczym” (tamże).

³¹ Por. S t o c k w e l l, dz. cyt., s. 132.

reguluje przepływ wiedzy, a czytelnik jest zależny od udzielanych przez niego informacji, ponieważ świat aktualny fikcji wyłania się w miarę przyrastania opowieści. Narrator jest jednak fingowanym bytem tekstowym i nie musi przybierać form antropomorficznych, może mieć charakter rozproszony lub zmienny, stanowi więc znakomite narzędzie dynamicznego kontrolowania sensów współgenerowanych przez topos utopii. Powstaje pole władzy narracyjnej z jednej strony otwarte na koncepcje autorskie, a z drugiej – nadrzędne wobec kreacji fantastycznego systemu społecznego.

W centrum tego pola władzy narracyjnej znajduje się stanowisko, które zając może narrator bez reszty kontrolujący podległy mu świat. Franz Stanzel, autor najpopularniejszej w naszym kraju typologii narracyjnej, sytuację taką nazywa auktorialną sytuacją narracyjną³² (niem. auktoriale Erzählsituation). Przez swą autorytarność i monologiczność narrator auktorialny ma tendencję do ujednoznacznienia sensów i kierowania reakcjami założonego odbiorcy. Narrator taki sugeruje swoją wszechwiedzę poprzez swobodę poruszania się w aktualnym świecie fikcji i łatwość uogólniania.

Stanzel kładzie nacisk na eksplikację wiedzy i pewności siebie narratora oraz ostentacyjne wartościowanie. Warto jednak przesunąć akcenty na jego ukryte i zarazem najmocniejsze kompetencje operacyjne, kompozycyjne, a nawet kreacyjne, które także służyć mogą wartościowaniu. W swej skrajnej realizacji narracja taka może prowokować czytelnika do traktowania głosu narratora jako autorskiej asercji. Może być zatem zinterpretowana jako narracja „autorska”, jak ją rozumie Stanisław Eile, czyli jako zgodność punktu widzenia narratora z „ostateczną instancją” znaczeniową i ideologiczną fikcjonalnego tekstu, czyli z „autorem wewnętrznym” – funkcją interpretacji³³. Zawsze jednak narracja taka tłumi inność, dąży do homofonii³⁴, unieruchomienia wartości, a jeśli demonstruje wahanie, to z kokieterią.

Radykalna dydaktyczna eutopia wydaje się więc idealnym materiałem dla tego typu narracji. A jednak, ze względu na potrzebę uwiarygodnienia, relacja o spotkaniu z utopią winna być odsunięta od autora (tropy interpretacyjne nie powinny wieść bezpośrednio ku autorowi). Jednym z chwytów służących

³² Por. F. S t a n z e l, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, tłum. R. Handke, red. R. Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 252-260.

³³ Zob. E i l e, dz. cyt. Zamieszanie terminologiczne jest w dużej mierze spowodowane niespójnymi przekładami terminów. Tłumacze anglojęzyczni przekładają „der Auktoriale” jako „authorial”, w naszej teorii narracji utrwaliło się określenie „auktorialny” z wariantem „auktoralny”, a „autorski” odczuwany jest jako ujednoznacznienie. Żaden z tych wariantów nie zakłada utożsamienia z autorem „biograficznym”, ale może je sugerować lub prowokować na etapie interpretacji.

³⁴ „Wszystkie utopie europejskie również są oparte na zasadzie homofonicznej” – twierdzi z charakterystyczną kategorycznością (jakże homofoniczną!) Michał Bachtin (M. B a c h t i n, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 124).

realizacji tego celu może być ukrycie elementów auktorialnych w narracji pierwszoosobowej. Uzurpacja absolutnego punktu widzenia i wszechwiedzy³⁵ ujęta jest wówczas w cudzysłów, a relacja świadka bywa wpisywana w dialog. Auktorialność wybucha w swej pełni wewnątrz wykładów, gdy eutopijny paradygmat zawłaszcza głos przybysza-świadka. Narrator współpracuje wówczas z głosem eutopii, zadając pytania, które umożliwią władzy pełną auto-prezentację, a – na płaszczyźnie fabularnej – przybysz kieruje się do miejsc wskazanych przez tubylców.

Jeśli mamy wrażenie, że utopię (dydaktyczną) łatwo jest streścić, to zazwyczaj jest to rezultat braku napięcia między założoną akceptowaną skalą wartości (przeciwstawianą na przykład krytykowanej rzeczywistości, na której tle promowana jest eutopia) a systemem wartości wpisanym w eutopijną konstrukcję. Choć o możliwości istnienia tego napięcia trzeba pamiętać, to jednak w tym przypadku informacje pochodzące z różnych źródeł znakomicie się uzupełniają, a czytelnik (wcześniej przybysz-rozbitek) nie mają poczucia niedostatku informacji.

Przejrzystym przykładem nazwanych wyżej strategii jest *Miasto Słońca* Tommasa Campanelli. W wypadku tego utworu wszystkie okoliczności świadczą na rzecz homofonii, absolutnej dominacji przedstawionych i proponowanych idei wcielonych w fikcyjne życie eutopii³⁶. Kompozycja narracyjno-fabularna to właściwie uproszczenie do niezbędnego minimum chwytów wprowadzonych przez More'a. Mamy tu zatem spotkanie dwóch rozmówców – Hospitalariusz prowokuje Genuńczyka do opowieści o wizycie w tytułowym Mieście Słońca. Wykłady o ustroju Miasta zajmą centralne miejsce w dialogu, ale ujęte są właśnie w tę podwójną ramę: najpierw aktywny jest pytający Hospitalariusz (to rama dialogu), następnie zaś Genuńczyk (to rama narracji). Pierwsza wypowiedź tego ostatniego, zanim jeszcze przejmie rolę narratora, zaczyna się od słów: „Już ci mówiłem, jakem płynął dookoła świata”³⁷. Owo „już ci mówiłem” ma zwalniać narratora z ideologicznej odpowiedzialności za relację, on sam nie przejawia chęci opowiadania po raz kolejny, czyni to wyłącznie na prośbę rozmówcy. Podwójne zapośredniczenie ma tworzyć wrażenie samodzielności eutopii, która zdaje się mówić sama za siebie. Ho-

³⁵ „W ostatnich latach wszechwiedzący narrator często miał złą prasę, jako literacki sprawca panoptycznej dyscypliny i kontroli, związany z policyjną władzą literatury i faktycznie odwołujący fikcję narracyjną od właściwego jej dialogizmu, by skierować ją ku wątpliwemu monologizmowi” (J. C u l l e r, *Omniscience*, „Narrative” 12(2004) nr 1, s. 32).

³⁶ Por. N. P o h l, *Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment*, w: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, red. G. Claeys, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 58.

³⁷ T. C a m p a n e l l i a, *Miasto Słońca*, tłum. L. Brandwajn, R. Brandwajn, Alfa, Warszawa 1994, s. 14.

spitalariusz powtarza wypowiedzi typu: „Mówże dalej, mów, zaklinam cię na życie!”³⁸, narzucając reakcje emocjonalne czytelnikowi, ale porządkuje też relację Genuieńczyka przez zapowiedzi i powtórzenia. W miarę rozwoju dialogu wypowiedzi Hospitalariusza coraz bardziej przypominają tytułowanie rozdziałów traktatu. Początkowe partie relacji rozwijają się wedle reguły zwiedzania, ale stopniowo reguła ta wypierana jest przez porządek problemowy, niemotywowany akcją. Im bliżej zakończenia, tym wyraźniejsze stają się wątki podsumowujące, czyli odnoszące utopię do realiów zewnątrzliterackich.

Podstawowy paradygmat narracyjny klasycznych utopii opierał się na konfrontacji dwu sprzężonych fabuł. Pierwsza z nich – akcja poznawcza – skupiona była wokół postaci przybysza (rozbitka, turysty). Akcja ta ukierunkowana została na poznanie i opisanie eutopijnego ustroju i oznaczana jest kolejnymi etapami zwiedzania utopii, segmentami nauk pobieranych przez przybysza. Rozbitek pozostaje pasywny – trafił przecież do utopii przypadkiem – by jego intencje i przedsady nie zanieczyściły świadectwa. Dominuje podziw i zadziwienie, a czasem pojawia się też refleksja nad ułomnością systemu politycznego własnego państwa. Akcja ta kończy się powrotem wyedukowanego podróżnika do ojczyzny (motyw ten został szczególnie rozbudowany na przykład w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach*). Podróżnik to pośrednik, najistotniejsze sensory wyłaniają się przy okazji porównania utopii ze strukturami zewnętrznymi (światem odniesienia fikcji). Druga fabuła to historia fantastycznego systemu – utopii (dystopii).

Stopień dynamizacji obu fabuł i zakres ich sprzężenia, współdziałający z przyjętą strategią narracyjną, określa przesunięcie od klasycznych utopii nowożytnych do nowoczesnych i ponowoczesnych dystopii.

Najpierw podróżnik zacznie poszukiwać utopii, zamiast rozbijać się na jej brzegach. Podstawowa modyfikacja polegać będzie jednak na stopniowej rezygnacji z wyłączności perspektywy zewnętrznej na rzecz figury podróżnika wewnętrznego, który – dzięki awansowi lub wskutek degradacji – wędruje przez wszystkie warstwy systemu społecznego. Dystopia zmierza ku jak najściślejszemu sprzężeniu tych dwóch fabuł. Polityka informacyjna utworów będzie zatem zbliżona do „topologii wiedzy” realizmu³⁹. Kompozycja taka zorganizowana jest wokół dominanty epistemicznej, czyli nastawiona na ekspozycję zdobywania, kultywowania, ukrywania i dystrybucji wiedzy⁴⁰.

³⁸ Tamże, s. 17.

³⁹ Por. P. H a m o n, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 74(1983) nr 1, s. 246.

⁴⁰ Por. K. B a r t o s z y Ń s k i, *O badaniach układów fabularnych*, w: tenże, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, PWN, Warszawa 1985, s. 166n. Por. też: L. D o l e ż e l, *Semantyka narracji*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 76(1985) nr 2, s. 305.

Zwiedzanie jako szczątkowa akcja jest w stanie organizować pojawianie się przekrojowej informacji o eutopijnym (dystopijnym) systemie, ale w modelu takim cierpi przede wszystkim wiarygodność fikcyjnego świata. Kompozycję określa tautologiczna ciasnota wzajemności – system zdaje się mówić: „Istnieję po to tylko, by ci się pokazać”, a przybysz: „Istnieję po to tylko, by umożliwić ci zademonstrowanie się”. W celu uniknięcia takiej kompromitacji akcja będzie się więc komplikować, a zakres chwytów dynamizujących kompozycję będzie się wzbogacał. Z chwilą gdy sam system straci monumentalną statyczność, aby pełniej i atrakcyjniej demonstrować swoją uzurpowaną doskonałość, przekroczymy granicę między narracją dośrodkową a odśrodkową i jednocześnie przesuniemy się na osi topiki ku biegunowi dystopijnemu. Czy zaskoczy nas stwierdzenie, że kryzys jako pomocnicza motywacja prezentacji eutopii obecny był już w *Utopii*?⁴¹ Chwyt ten zyska na sile w toku wpisywania systemów utopijnych w historię, na skrzyżowaniu idei postępu i apokaliptycznego wypełnienia dziejów w opowieści. Pierwotna szczelina obecna w dziele More’a nie zniknie, wręcz przeciwnie – będzie się poszerzać wraz z ekspansją toposu⁴².

Dynamizacja przedstawienia skonstruowanego systemu jest zatem procesem ściśle sprzężonym z dynamizacją jego istnienia. Eutopia (dystopia) może przeżywać wewnętrzne kryzysy; kryzysy takie może przechodzić narracyjny pośrednik. Nie sposób nie zauważyć, że proces ten zachodzi równolegle do rozwoju powieści, a centralny punkt odniesienia w ewolucji tego gatunku stanowi realizm pojmowany jako strategia osvajania odbiorcy⁴³. Dotyczy to zwłaszcza utworów, w których topos utopii organizuje całość artystycznej koncepcji. Przesunięcia w zakresie wzmocnienia wiarygodności fikcyjnego świata dokonują się głównie przez redukcję władzy autora nad tekstowymi znaczeniami dzięki nadwątleniu nici łączącej go z narratorem w węzłowym punkcie narracji auktorialnej.

Ewolucja narracji utopijnej określana jest zatem przez stopień odsuwania tej narracji od centrum narracyjnego pola władzy. Świat fikcyjny nie powinien nosić śladu podległości, sfunkcjonalizowania. Pojawia się też lęk przed samoodniesieniem i samozawieraniem – narracja dominująca i scentralizowana nadawałaby się znakomicie tak do promowania, jak i do negocjowania skonstruowanego w fikcji systemu politycznego, ponieważ sam obiekt potraktowany jako argument lub exemplum narzuca się jako sfabrykowany. Autor odwołujący się do utopii powinien zatem dostrzec „prawo naturalne” fikcjonalnej narracji, eksponujące rzetelność światostwórstwa.

⁴¹ Zob. C o t t o n, dz. cyt.

⁴² Zob. L. M a r i n, *Frontiers of Utopia: Past and Present*, „Critical Inquiry” 1993, t. 19, nr 3, s. 397-420.

⁴³ Zob. H a m o n, dz. cyt.; M. G ł o w i ń s k i, *Powieść i prawda*, w: tenże, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997. Por. też: A. M a r t u s z e w s k a, *Prawda w powieści*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 47.

Ze względu na kreację często radykalnie odmiennej czasoprzestrzeni problem ten najwyraźniej widać w egzomimetycznej⁴⁴ fantastyce naukowej. Ten typ konwencji szczególnie upodobał sobie narrację personalną, w której narrator nie manifestuje swojej wszechwiedzy, polegając na światobrazach podmiotów osadzonych w fantastycznej rzeczywistości aktualnej. Dystopia, w przeważającej części pokrywająca się z tą konwencją⁴⁵, szczególnie pracowicie unika pozycji auktorialnej. Stłumienie ostentacyjnej kontroli opowiadacza pociągnęło za sobą wzbogacenie repertuaru technik kompozycyjnych.

Wiodącą rolę w tym procesie odgrywa kariera narracji personalnej. Kryształiczną postacią tego typu narracji znajdziemy w dwóch klasycznych dystopiach: *Roku 1984* oraz *451 stopniach Fahrenheita*⁴⁶ Raya Bradbury’ego. Obie powieści obierają sobie za punkt ogniskowania wiedzy jedną postać: w powieści Orwella jest to Winston Smith, a w powieści Bradbury’ego – Guy Montag. Obaj to podrzędni funkcjonariusze, co tworzy najwygodniejszą sytuację: blisko stąd tak do marginesu systemu, jak i do jego decydentów. Wybór tylko jednego pośrednika narracyjnego wymaga takiej właśnie dwukierunkowej mobilności protagonisty. Narracja personalna pozwala na budowanie napięcia między wewnętrznym światem psychiki i wiedzy postaci a całościowym ujęciem systemu, którego ów protagonista jest częścią.

Przy tej okazji warto zerknąć w stronę rodzimego nurtu „fantastyki socjologicznej”, niezwykle ważnego dla obrazu dynamiki utopijnego toposu. To kilkanaście powieści i zaledwie dziesięć lat (1979-1989) narodzin, rozkwitu i wygasania. To także szczególne zwarcie estetyki, wartości i okoliczności politycznych. Powstały w tym kontekście węzeł dylematów można wykorzystać – dzięki mocy czynników, które należałoby wziąć pod uwagę (należą do nich: totalitaryzm, cenzura i autocenzura, alegoryczność i aluzyjność) – jako obiekt swego rodzaju punkcji pomocnej w definiowaniu istoty toposu utopijnego i jego transgresywnego przesunięcia ku dystopii.

Popularność narracji personalnej w ramach tej konwencji motywowana jest podwójnie: z jednej strony narracja ta pozwala na kreację przekonującego obrazu fantastycznego świata, a z drugiej – zdolna jest do zamaskowania ideologicznej i dydaktycznej jego funkcjonalizacji. Fantastyka socjologiczna okazała się poligonem testującym sprzężenia kompozycyjne (fabularno-narracyjne) dystopii. Demonstrowana przez twórców świadomość konieczności

⁴⁴ Zob. A. Z g o r z e l s k i, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 145.

⁴⁵ Zależność tę można ująć mocniej. Darko Suvin potraktował utopię jako wczesną odmianę science fiction (por. D. S u v i n, *Science Fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship*, w: *Positions and Presuppositions*, Kent State University Press, Kent, Ohio, 1988, s. 38).

⁴⁶ Zob. R. B r a d b u r y, *451° Fahrenheita*, tłum. I. Michałowska, Agencja „Solaris” Małgorzata Piasecka, Stawiguda 2008.

kontrolowania perspektywy narracyjnej przekłada się na perfidię kompozycyjną. Czytelnik, raz po raz wodzony od suspensu do iluzji, przyzwyczaja się do tego typu chwytów i spodziewa się ich w kolejnych lekturach. Ten paranoidalny typ lektury prowadzi do aporii uznania narracji personalnej za formę ukrytej autorytarności.

Wewnątrz takiej poststrukturalnej świadomości narracja personalna nabiera cech konwulsyjności, przechodzi od nieładu do nadorganizacji. Pisarze radykalizują poznawczą dominację postaci, rygorystyczność adresowania prywatnych światów bohaterów, segregację wiedzy, niewiedzy, przypuszczeń i fantazji. Preferują także wprowadzenie in medias res: początkowe partie narracyjne nie są bynajmniej przyjazne wobec odbiorcy⁴⁷. Na przykład w wydanej po raz pierwszy w roku 1984 *Paradyzji* Janusza A. Zajdla wcześniej pojawia się zagadkowy (z punktu widzenia czytelnika) wskaźnik „SC”, ale zostaje on wyjaśniony późno, bo dopiero sto stron dalej⁴⁸. Informacje o świecie aktualnym motywowane są sytuacyjnie. Postacie pełnią funkcję „fiszek dokumentacyjnych”⁴⁹. Powieści noszą ślady nieustannych wahań między koncentracją uwagi na psychice protagonisty a pełnym opisem systemu, między stabilizacją systemu w ekspozycji a pragnieniem jego zniszczenia, między postrzeganiem a działaniem. Ale czy autor może zachować się wobec postaci równie bezwzględnie jak tenże system?

Autor staje przed trudnym zadaniem dystrybucji energii twórczej między sprzeciwem a światostwórczą inwencją. Destrukcja systemu wyzwala ogromną energię twórczą, którą trudno opanować. Rezultatem jest nadmiarowość kompozycji (wciąż odnoszę się do rodzimej „fantastyki socjologicznej”). Objawia się ona zwłaszcza w krzyżowaniu dwóch typów epistemicznych kompozycji fabularno-narracyjnych: opartych na odkrywaniu, przechodzeniu od „nie wiem” do „wiem”⁵⁰ oraz na kłamstwie.

Pierwszy typ to akcja poznawcza oparta na schemacie śledztwa. Narracja przybiera wówczas postać narracji personalnej z jednym podmiotem ogniskowania bądź narracji pierwszoosobowej. „Detektyw” jest tu jednak uwikłany w zbrodniczy system (najczęściej jako ofiara). Nawet jeśli przybywa z zewnątrz, jak chociażby w *Paradyzji*, jest on od początku wpisany w układ definiujący

⁴⁷ „Założenie oczywistości konwencji” to forma perswazji. Czytelnik nie powinien odnieść wrażenia, że jest niedoinformowany, „winę” powinien raczej przypisywać sobie. Założenie to dotyczy nie tylko konwencji, ale także świata aktualnego fikcji. Por. A. S t o f f, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*: w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 94.

⁴⁸ Por. J. A. Z a j d e l, *Paradyzja*, superNOWA, Warszawa 2004, s. 105.

⁴⁹ H a m o n, dz. cyt., s. 237.

⁵⁰ Por. M. P a r o w s k i, *Kilkunastu Hamletów*, w: tenże, *Czas fantastyki*, Głob, Szczecin 1990, s. 297n.

dystopijny system – Ziemia, z której przybywa Rinah, jest istotnym punktem odniesienia. Podejrzany w toku śledztwa staje się często cały świat⁵¹.

Drugi typ kompozycji tworzą intrygi: konfrontacje poziomów społecznych w ramach zwielokrotnionych punktów widzenia, zderzenia stanowisk i instancji. Fabuła przybiera wówczas postać wielowątkową i epizodyczną. Narracja podlega fragmentaryzacji, staje się wielowątkowa, a dominującym chwytem okazuje się suspens. Intryga nastawiona jest na kultywowanie wiedzy i skomplikowaną sieć dystrybucji informacji, nie operuje tajemnicą i odwlekaniem rozwiązania, ale podejmuje grę w mnożenie wyjaśnień. Uczestnictwo w intrydze nadaje bohaterowi aurę wyjątkowości, nawet jeśli początkowo wydaje się on ofiarą. I odwrotnie – misterność systemu i zrodzonej w jego ramach intrygi staje się obiektem podziwu. Oba typy kompozycji często się łączą, a jeszcze częściej – zderzają. Wówczas trzecim, kluczowym typem zdarzenia, łączącym odkrywanie i oszustwo, jest wtajemniczenie.

Epistemofilia krzyżuje się zatem z nastawieniem paranoidalnym⁵². Protagonistami kieruje imperatyw poznawczy: są dociekliwi i refleksyjni. Nadchodzi moment, gdy stawiają sobie „zadanie poznania prawdy”⁵³. Spiski, rewolucje, przewroty okazują się często pozorne, a niespójność systemu nabiera znów spójności po wyniesieniu na wyższy poziom władzy i interpretacji, w domyśle ad infinitum.

Od samego początku sygnalizowane jest istnienie „drugiego dna”. Śledztwo prowadzi przybysza do „świadomości totalnej mistyfikacji”⁵⁴: „Pod tym wszystkim kryje się jakby drugi, odmienny świat. Obowiązują w nim inne oceny tych samych faktów, robi się w nim i mówi coś wręcz przeciwnego niż w tamtym”⁵⁵. Autorzy spod znaku fantastyki socjologicznej w dużej mierze rozwijali rewolucyjność *Roku 1984* w koncepcji wszechobejmującej władzy, tłumiącej sprzeczności na każdym z możliwych poziomów (począwszy od fingowania ruchu oporu).

Jeśli rację ma Brian McHale, gdy określa różnicę między powieścią modernistyczną a postmodernistyczną na podstawie zmiany dominanty z epistemologicznej na ontologiczną, za modelowe przykłady uznając odpowiednio powieść detektywistyczną i fantastycznonaukową⁵⁶, to trzeba powiedzieć, że

⁵¹ Elena Gomel wariant ten nazywa ontologiczną opowieścią detektywistyczną. Zob. E. G o m e l, *Mystery, Apocalypse, and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story*, „Science Fiction Studies” 1995, t. 22, nr 3, s. 343-356.

⁵² Mirosław Karwat pisze o „perfidiomanii” (por. M. K a r w a t, *O perfidii*, Muza, Warszawa 2001, s. 427).

⁵³ J.A. Z a j d e l, *Limes inferior*, Iskry, Warszawa 1987, s. 115.

⁵⁴ T e n ż e, *Paradyzja*, s. 138.

⁵⁵ T e n ż e, *Wyjście z cienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 164.

⁵⁶ Zob. B. M c H a l e, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej. Zmiana dominanty*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 3-36.

dystopia łączy obie te dominanty. Łatwość, z jaką fantastyka naukowa tworzy i konfrontuje światy, łączy się z utopijną dyrektywą pełnej prezentacji tych światów oraz imperatywem dotarcia do prawdy o okolicznościach je fundujących, aksjologicznych założeniach struktur społecznych i faktycznym ich funkcjonowaniu. Dzięki swobodzie, z jaką fantastycznonaukowa dystopia żongluje konstrukcjami światowymi wewnątrz fikcji, osiąga ona poziom metafikcji ukrytej, „immanentnej”⁵⁷. Rozbudowanie fabularyzowanych struktur epistemicznych oraz częste odwoływanie się do schematów powieści rozwojowej zdecydowanie podnosi atrakcyjność jej odbioru, wydaje się zatem świetnie wpisywać w przemiany powieści drugiej połowy dwudziestego wieku, określane – zdaniem Roberta Scholesa – przez powrót fabularności oraz popularność metafikcji⁵⁸. Zresztą ulubieńcy teoretyków postmodernizmu, tacy jak Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut czy William Burroughs, często sięgali po utopijny topos oraz środki konwencji fantastycznonaukowej.

Z pewnością jednak wzrasta nieokreśloność oraz niepewność rozpoznania wartości w dystopiach, które z pewną dozą rezerwy można by nazwać postmodernistycznymi. Wskaźnikiem tego jest sposób wykorzystania popularnego w rozwinięciach toposu utopijnego motywu spotkania na szczycie jako punktu kulminacyjnego w rozwoju akcji. Po objawieniu prawdy o systemie antyutopie oraz klasyczne dystopie doprowadzały do dyskusji między protagonistą a władcą lub funkcjonariuszem (na tej osi degradacja postępowała dość szybko). Było to właściwie zestawienie równorzędnych, choć skonfliktowanych hierarchii wartości, ale realizowanych w ramach jednego zbioru. Wynik tych rozmów nie był zachęcający, dominowały bowiem cynizm i cynicznie wykorzystywana paradoksalność. Dystopia odsuwa spotkanie na szczycie aż do niespełnienia, bo brak tu solidnej światowej podstawy do dyskusji. Konfrontacje ideologiczne kończą się zazwyczaj na wypowiedziach funkcjonariuszy niższej rangi, którzy zawsze eksponują swoje podporządkowanie wyższej władzy. W *Paradyżji Rinah* – w najbardziej charakterystyczny dla tego wariantu dystopii sposób – zadowala się tylko efektywną hipotezą.

Schematyzacja fabuły prowadzi właśnie do zderzania światów, ale nie można mówić o absolutnej dominacji ontologii w przywołanych tu dystopiach. Obok piętrzenia możliwych i potencjalnych poziomów władzy, fantastyka naukowa mnoży możliwości rozmaitych światowych wariantów. Ocena systemu społeczno-politycznego dokonywana z zewnątrz systemu – a tylko taka zdolna jest do ujęcia całości tegoż systemu – wystawia świadectwo obserwatorowi, a świadomość nieuchronności etnocentryzmu paraliżuje. Taką diagnozę postawił

⁵⁷ K. B a r t o s z y ń s k i, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004, s. 82.

⁵⁸ Zob. R. S c h o l e s, *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana 1979.

Stanisław Lem w *Edenie*⁵⁹. Ursula K. Le Guin w powieści *Lewa ręka ciemności*⁶⁰, a zwłaszcza w powieści *Wydzieziczeni*⁶¹, noszącej notabene podtytuł „Niejednoznaczna utopia”, przedstawia rewię możliwych systemów politycznych, z których każdy stanowi strukturę zwróconą bardziej do środka niż na zewnątrz, wskazując jednocześnie na niewystarczalność fragmentarycznych punktów widzenia, niemożliwość ujęcia całościowego i konieczność podejmowania dialogu międzyeutopijnego w celu uniknięcia jednowymiarowej stagnacji.

Podejrzana staje się wszechwiedza jako ostateczny punkt widzenia. Tropy tekstowe ku niej wiodące mogą być z perspektywy koncepcji światów osadzonych w światach nadrzędnych interpretowane jako aktualne światy tekstowe wyższych poziomów. Wzniesienie na ten wyższy poziom pociąga za sobą reinterpretację całej światowej konstrukcji i wszystkich jej elementów. Ten ruch interpretacyjny może wieść w dwu kierunkach: ku narratorowi „wszechwiedzającemu” (a nawet ku autorowi)⁶² lub – i to jest wyróżnik całej literatury fantastycznej – ku fikcyjnej postaci. W odbiorze narracji realistycznej wszechwiedza jest miejscem w centrum narracyjnego pola władzy. W fantastyce naukowej na ten odruch interpretacyjny nakłada się podejrzenie, że wszechwiedza oznacza fikcyjną istotę wyższego rzędu (która może posiadać niemetaforyczną umiejętność „wglądu w świat myśli”⁶³). Sam problem władzy funkcjonuje tu jako energetyzujący nierozstrzygalnik.

Wiąże się z tym odkrycie, że perspektywa ta, dzięki wyznaczaniu spójności i celowości kompozycji, jeśli pozostaje tylko strukturalną potencjalnością, pozostawia puste miejsce – pole władzy ostatecznej nad ideologią tekstu, wymagające dopełnienia. Widok z wysoka często posiada wewnątrzfikcyjne alibi, jest przedmiotem literackiej gry. Inicjum (obserwacja przez soczewkę) *Obszaru nieciągłości* Andrzeja Krzepakowskiego i Andrzeja Wójcika natychmiast budzi podejrzenia, ale powierzchownie przypomina tonację Balzakovską: „Obiekt tak szybko rosnący w soczewkach może być tylko miastem... Miejscem życia niewielkich, dziwnych istot, które swój ograniczony światek uważają za odrębną, niepowtarzalną w całym bodaj kosmosie aglomerację przedstawicieli jakiegokolwiek rasy. Miastem smutnych domów”⁶⁴. Kilka aka-

⁵⁹ Zob. S. L e m, *Eden*, Iskry, Warszawa 1959.

⁶⁰ Zob. U.K. L e G u i n, *Lewa ręka ciemności*, tłum. L. Jęczynek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Zob. też: t a ż, *The Left Hand of Darkness*, Ace Books, New York 1969.

⁶¹ Zob. t a ż, *Wydzieziczeni*, tłum. Ł. Nicpan, Phantom Press International, Gdańsk 1993. Zob. też: t a ż, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, Harper & Row, New York, 1974.

⁶² „Podejrzewam, że głównym źródłem narodzin wszechwiedzy narracyjnej jest nasza skłonność do reintegrowania tekstowych szczegółów i efektów poprzez przyłączanie [ang. attaching] ich do świadomości osobowej, która staje się tym samym ich źródłem”. C u l l e r, dz. cyt., s. 28.

⁶³ Tamże, s. 32.

⁶⁴ A. K r z e p k o w s k i, A. W ó j c i k, *Obszar nieciągłości*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 5n.

pitów dalej zyskujemy potwierdzenie podejrzeń: „Nie zazdrozczę im tych nietrwałych, ulotnych chwil sukcesów i uśmiechów tak, jak nie zazdrościłbym głupcowi nie znającemu swej ułomności. Wolę po prostu patrzeć – ostatecznie na samej li tylko obserwacji polega w tej chwili cały EKSPERYMENT...”⁶⁵. Wkrótce ujawni się nadrzędne „ja” narracyjne nazwane „Wyższym”.

Przypomnijmy sobie teraz *Nowy wspomniały świat*. Wprawdzie nie znajdziemy w tej powieści pomnożonych poziomów ontologiczno-narracyjnych, ale Huxley wcześniej posłużył się podobną pułapką. Narracja tej satyrycznej antyutopii, z jej modernistyczną kompozycyjną swobodą i ironicznym tonem, ostentacyjnie eksponuje wszechwiedzę. I rzeczywiście, narrator szafuje lakonicznymi ocenami, z łatwością wnika w tok myśli postaci, znakomicie czuje się, kontrolując czas i przestrzeń za pomocą techniki symultanizmu. Centrum jego wiedzy jest umieszczone w fantastycznym świecie: „Pan Nasz Ford – albo Pan Nasz Freud, bo z jakiejś niezgłębionej przyczyny nazywał tak siebie, ilekroć mówił o sprawach psychologicznych”⁶⁶. Nie sposób jednak tego centrum uchwycić, albowiem mowa narracyjna często sprawia wrażenie przedłużenia monologów wewnętrznych postaci i mowy pozornie zależnej.

Przekształcenia na osi eutopia–dystopia dotyczą również narracji pierwszoosobowej. Oferuje ona wygodną perspektywę tak biegunowi eutopijnemu, jak i dystopijnemu. Poza uwiarygodnieniem relacji umożliwia wyrażanie zachwyty i zaciekawienia, pokazuje też mentalny proces wtapienia się w aksjologię eutopijną, nie bez napięć, o których wyżej wspominałem. W dystopiach narracja ta zazwyczaj ukazuje siłę dystopijnej retoryki głęboko wnikającej w treść i sposób myślenia obywatela, po czym stopniowo rejestruje olśnienia towarzyszące uwalnianiu się – choćby tymczasowemu – od tej retoryki.

W *My Zamiatania* narracja pierwszoosobowa w początkowych partiach powieści w typowy sposób ukazuje umysł wtopiony w nadrzędną strukturę ideologiczną. Oznacza to oczywiście, że początkowo dominuje natrętna jednoznaczność. W narracji personalnej zderzenie retoryki dystopijnej z mową narratora (poprzez technikę punktów widzenia) umożliwia wydobywanie efektu ironii⁶⁷, w narracji pierwszoosobowej zaś, w osiągnięciu podobnego efektu pomaga hiperbolizacja: „Pisząc to, czuję: policzki mi płoną. Tak: scałkować monumentalne kosmiczne równanie”⁶⁸. D-503 spisuje notatki gloryfikujące Państwo Jedyne. W notatkach tych zaznacza swoją pozycję jednego z wielu współbrzmiających głosów: „Przepisuję po prostu – słowo w słowo – to, co dziś opublikowano w «Gazecie Państwowej», Ja, D-503, konstruktor Integralu –

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ H u x l e y, dz. cyt., s. 43.

⁶⁷ Por. R. K e l l o g g, R. S c h o l e s, *The Nature of Narrative. Revised and Expanded*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 240.

⁶⁸ E. Z a m i a t i n, *My*, tłum. A. Pomorski, Alfa, Warszawa 1989, s. 5.

jestem tylko jednym z matematyków Państwa⁶⁹. Narracja nabiera jednak cech paradoksalnych: przede wszystkim skierowana jest do niewiadomego odbiorcy, przeznaczona do umieszczenia w Integralu, który miał upowszechniać idee Państwa Jedynego na obcych planetach. Jak jednak przewidzieć, kim obcy rzeczywiście będą? D-503 zmienia więc często strategię, próbuje zacząć już to od środka, już to od podstaw, ale zauważa też, że „ostatnią rzeczą, która przyszlaby kwadratowi do głowy, to opowiedzieć o tym, że ma równe wszystkie cztery kąty⁷⁰”. Nie da się pisać o systemie od podstaw bez konkretnej intencji i adresata. Konstruktor pisze zatem o sobie. Paradoks sięga jednak głębiej. Narracja wykracza daleko poza naśladowanie pisania. Dramatyczne nagromadzenie dialogów, opisy stanów półświadomych, dominacja „ja” przeżywającego rozbijają spójność narracji na poziomie jej mimetycznej konsekwencji, co współgra z kryzysem osobowościowym bohatera w następstwie spotkania z I-330.

Destabilizacja rozgrywana jest zatem na kilku poziomach: w wyzwalającym akcie pisania (dzięki napięciu, które generuje opóźnienie pisma wobec myśli i emocji), w uczuciu do I-330 oraz dzięki umieszczeniu akcji „tuż przed” zakładanym (przez propagandę władzy) ostatecznym udoskonaleniem systemu. W efekcie powieść nasycy się polifonią⁷¹.

Wzrost świadomości językowego ukształtowania tekstu, w szczególności technik narracyjnych, wiąże się z ogólniejszym procesem określanym zazwyczaj jako zwrot lingwistyczny. Szczególnym wariantem tego procesu jest kariera narracji, określana też czasem jako zwrot narratystyczny⁷². W tekstach artystycznych zjawisko to znajduje wyraz w przesunięciu dominant „ze sfery treści do sfery reprezentacji⁷³ przy pełnym zrozumieniu faktu, że władza definiowana jest przez „kierunek oznakowania (ang. signification)⁷⁴”. Na długie lata ten sposób myślenia został zdominowany przez strukturalizm, który potraktować można jako metaforę eutopii: każdy element zostaje sfunkcjonalizowany do innych elementów i – jednocześnie – do całości.

Przesunięcia na osi antyutopijnej, aż ku dystopii, wiązałyby się z lekcją „uwąznego czytania” (ang. close reading), czyli wiodłyby ku dystopijnemu i poststrukturalnemu odkryciu, że eutopia ma charakter czysto deklaracyjny

⁶⁹ Tamże, s. 5n.

⁷⁰ Tamże, s. 20.

⁷¹ „Prywatny dziennik narratora [...] zaczyna się jak przystało na utwór epicki, lecz kończy się, stając się podręcznikowym przykładem Bachtinowskiej teorii powieści”. A. B a n e r j e e, *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown 2012, s. 119.

⁷² Por. A. B u r z y ń s k a, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1-2, s. 43-64.

⁷³ J a m e s o n, dz. cyt., s. XIV.

⁷⁴ L. C h o u l i a r a k i, „The Contingency of Universality”: *Some Thoughts on Discourse and Realism*, „Social Semiotics” 12(2002) nr 1, s. 83n.

i większość swej znaczeniowoczej energii przeznacza na ukrywanie wewnętrznych sprzeczności. Wzrasta więc rola języka propagandy. Newspeak staje się prymarnym sposobem dopasowywania umysłów do systemu, ale nowy język bywa też konstruowany jako broń w walce z systemem, jak kolang w *Paradyżi* Zajdla. Czasem pozostaje po prostu na marginesie jako opozycyjny slang, na przykład w *Mechanicznej pomarańczy*⁷⁵ Anthony'ego Burgessa. David W. Sisk uważa kreację fantastycznego języka i eksponowane nim zainteresowanie za „gatunkowe wyróżniki dystopii”⁷⁶. Twierdzenie to może wydać się nieco przesadne, bo wskazuje raczej na tendencję niż kategorię normę. Systemy dystopijne nie gardzą przecież także przemocą psychiczną i fizyczną, warunkowaniem behawioralnym czy manipulacjami genetycznymi. Jeśli jednak władza uważa za stosowne wytłumaczyć się z tych działań, czyni to w zgodzie z twierdzeniem Siska: Orwellowska Partia torturuje szczególnie odpornych na propagandę obywateli w Ministerstwie Miłości. W dystopijnych utworach coraz częściej pojawia się motyw wewnątrzfikcyjnych aktów pisania i lektury, prowadząc ku manifestacji metafikcji. Księga⁷⁷, manifest, a nawet fikcja fantastyczna absorbują uwagę bohaterów. Teksty nie istnieją jako uzupełnienie innych informacji, ale jako źródła interpretacji rywalizującej z doświadczeniem i mową oficjalną.

Środowisko fikcjonalne wymusza konieczność oparcia sugestywności wyobrażonych światów na autorytetach wytwarzanych przez język. Wszelkie możliwe do zajęcia stanowiska w przestrzeni słowa stają się względne. Utopia zмага się z aporią powiązania wiedzy i władzy: kreuje obcość jako niewyrażalność u źródeł logosu, projektowaną jako nieosiągalny punkt dojścia ludzkiej historii w ramach utopijnej eschatologii.

⁷⁵ Zob. A. B u r g e s s, *Mechaniczna pomarańcza*, tłum. R. Stiller, Vis-à-Vis-Etiuda, Kraków 2007. Zob. też: t e n Ź e, *A Clockwork Orange*, William Heinemann Ltd., London–Melbourne–Toronto–Cape Town–Auckland–The Hague 1962.

⁷⁶ D.W. S i s k, *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Greenwood 1997, s. 174.

⁷⁷ Zob. A. D r ó Ź d Ź, *Książka w świecie utopii*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006.