

Z PROBLEMATYKI KRÓTKICH FORM NARRACYJNYCH

Studia pod redakcją Hanny Ratusznej

Toruń 2006

MAREK KURKIEWICZ

ANTONIEGO LANGEGO PEREGRYNACJE

W CZWARTYM WYMIARZE

...w czarodziejskim byłem świecie; czas niby to
płynął bez końca, a przecież stał w miejscu i była
ciągle ta sama chwila.

(A. Lange, *Nowe mieszkanie*)

...wielu ludzi prawi o czwartym wymiarze
nie wiedząc, co to znaczy.

(G. H. Wells, *Webikuł czasu*)

Dwadzieścia cztery lata po debiucie literackim (*Pogrzeb Shelleya*, 1888), siedemnaście – po pierwszym wyborze *Poezji* (1895), sześć – po ukazaniu się najbardziej znanego dzieła Langego – poetyckiego tomu *Rozmyślenia* (1906) na rynku literackim pojawił się jego zbiór nowel i fantazji zatytułowany *W czwartym wymiarze* (1912). Wymieniając ów tom¹, Antoni Smuszkiewicz ostrożnie desygnuje Langego jako jednego z prekursorów współczesnej *science fiction*². Na podobnej pozycji sytuował go kilkadziesiąt

¹ Obok wydanej w dwudziestoleciu międzywojennym powieści *Miranda* (1924).

² Smuszkiewicz pisze o obecnym na początku XX wieku nurcie fantastyki z blizonej do współczesnego *science fiction*, „bo starającej się zjawiska uwa-

lat wcześniej Julian Krzyżanowski, kiedy pisał, iż wykorzystuje on „z niepospolitą pomysłowością [...] teorie naukowe, które dopiero później próbami realizacji miały narobić dużo hałasu, takie jak sprawa odmładzania, jak zagadnienie względności, jak najrozmaitsze wynalazki techniczne...”³ W dużej mierze zgadzając się z powyższymi opiniami, chciałbym przyjrzeć się pokrótce materii nowel Langego: mechanizmom tworzenia tytułów, sposobowi konstruowania fabuły, przestrzeni i przede wszystkim – czasu, ale również metodom kreowania postaci narratora i bohaterów. Chciałbym zwrócić uwagę na dominujące w tych tekstach konwencje fantastyki oraz w pewnym sensie współbudujące ów tom elementy prozy realistycznej. Moim celem jest też wskazać najbardziej charakterystyczne dlań fenomeny i zjawiska psychiczne oraz fizyczne, które w dużej mierze decydują o fantastycznym wymiarze utworów Langego. Na koniec pragnąłbym również „wyłuskać” z tekstów choć kilka młodopolskich akcentów, by podkreślić, że nie przepadły one bezpowrotnie w jego twórczości wraz ze zmierzchem epoki.

* * *

W rzeczywistości istnieją cztery wymiary: trzy, które nazywamy trzema płaszczyznami przestrzeni, i czwarty – czas. Istnieje jednak tendencja do stawiania nieuzasadnionej granicy pomiędzy trzema poprzednimi wymiarami a ostatnim, ponieważ tak się dzieje, że nasza świadomość biegnie z przerwami w jednym kierunku, po linii tego właśnie ostatniego kierunku, od początku do końca naszego życia⁴.

żane za nadprzyrodzone wyjaśniać z punktu widzenia ówczesnego stanu wiedzy i przy zastosowaniu naukopodobnych reguł rozumowania”, w: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 125.

³ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, wyd. II, Wrocław 1971, s. 59.

⁴ G. H. Wells, *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, Warszawa 2002, s. 6.

Tak, pod koniec XIX wieku, pisał George Herbert Wells w swej przełomowej dla *science fiction* powieści – *Wehikuł czasu* (1895). I mimo że nie on pierwszy wpadł na pomysł przemieszczania swych bohaterów w czasie⁵, to jednak jemu zawdzięczamy wynalazek „machiny czasu”⁶, przy bardzo ważnym założeniu świadomego, naukowego (paranaukowego) jego wykorzystania w praktyce powieściowej fabuły⁷. Zresztą problematyka temporalna od zawsze nurtowała nie tylko pisarzy, ale i wynalazców, fizyków, biologów, a także zwykłych ludzi, na co dzień doświadczających działania nieubłaganego w swym biegu – czasu. Nie dziw więc, że na przełomie wieków i w latach późniejszych kwestia czasu oraz następstw jego działania nie pozostawiła obojętnymi twórców literackich. Dodatkowym bodźcem tych zabiegów była z pewnością ogłoszona po raz pierwszy w 1905 roku teoria względności Alberta Einsteina, otwierająca także dla literatury nowe, niewidoczne dotychczas możliwości konstrukcyjne, w obrębie powieściowych czasu i przestrzeni.

Tytuł zbioru Langego od razu sugeruje dominantę kompozycyjną tego tomu. I rzeczywiście czas odgrywa niepodważalnie

⁵ Smuszkiewicz wskazuje tutaj na powieść Marka Twaina *Jankes na dworze króla Artura* (1889), w: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 148.

⁶ Jak ważny dla konwencji *science fiction* był ów wynalazek, pisze Ryszard Handke: „Wyobraźnia ludzka zawsze szukała dróg wyjścia poza teraźniejszość nie tylko w marzeniu lub w trzeźwym przewidywaniu przyszłości, lecz także we wspomnieniu lub myślowym odtwarzaniu minionego. Opowiadanie przeszłych zdarzeń to bądź co bądź fundamentalna sytuacja epicka, a powieść historyczna ma bardzo długi szereg antenatów. Jednak teraz dopiero stała się możliwa podróż pod prąd strumienia czasu. Przeszłość mogła stać się przedmiotem pozornie bezpośredniej, ‘naocznej’ obserwacji i relacji, a jednolitość perspektywy widzenia, jaką posługiwało się medium, włączała niejako obraz przeszłości w sferę ‘tu i teraz’”, w: R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969, s. 39–40.

⁷ W polskiej literaturze fantastycznej od czasów dwudziestolecia międzywojennego wielokrotnie pisarze wykorzystywali ten motyw, że wspomnieć tylko *Torpedę czasu* Antoniego Słonimskiego (1924) czy współczesne opowiadanie Valdemara Baldheada *Operacja „Waterloo”*, zawarte w tomie *Perfidia* (1991).

istotną rolę w każdej z zawartych w nim nowel. Nie zawsze jest to problem kluczowy, wokół którego zbudowana zostaje fabuła, jednakże kwestie przemijania czy też osadzenia konkretnych wydarzeń w określonym miejscu na linii czasu są dla pisarza bardzo ważne. Dość rzec, że w pięciu na dwanaście tekstów podane zostały datyienne rozgrywających się wydarzeń. Dodatkowo w dwóch przypadkach (*Babunia*; *Kometa*) są to daty kompletne (dzień, miesiąc, rok), co wskazuje na wykorzystanie przez pisarza czasu jednoznacznie określonego, ujednostkowionego, który Andrzej Stoff nazwał „czasem mianowanym”⁸. Podobnie wygląda sytuacja z datami w noweli *Memoriał doktora Czang-Fu-Li*, jednakże tam w grę wchodzi kwestia konkretnej odmiany prozy, a mianowicie *science fiction*, umieszczającej zdarzenia w umownej przyszłości⁹.

W innych nowelach informacje dotyczące czasu zamykają się w określeniu miesiąca, pory roku, lat czy kolejnych wieków, w których rozgrywa się akcja utworu. W ogóle, co jest charakterystyczne dla tego tomu, niemal zawsze można wyodrębnić czas „od-do”, pewnego rodzaju interwał, w którym rozgrywają się

⁸ Sytuacja nie jest jednak tak oczywista, jak by się mogło wydawać. Dokładnie określone daty pojawiają się bowiem w tekstach fantastycznych, w pierwszym przypadku można mówić o fantastyce grozy, niesamowitości, w drugim – o prekursorskim *science fiction*. Stoff pisze wprawdzie, iż w utworach realizujących powyższe konwencje „prawie nie spotyka się czasu mianowanego”, jednakże nowele Langego wydają mi się właśnie wyjątkami potwierdzającymi obserwacje toruńskiego badacza. W *Babuni* pojawia się data 20 stycznia 1891 roku, w *Komecie* – 18 maja 1910, przy czym obie nowele (wykorzystujące czas współczesny autorowi) opisują incydenty nieweryfikowalne empirycznie, a idee główne tych tekstów przeczą jakimkolwiek zdroworozsądkowym sądom (metamorfoza staruszki w młodą pannę; odwrócenie biegu czasu), cyt. z: A. Stoff, *Czas mianowany w strukturze utworu epickiego*, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1990, s. 12.

⁹ A. Stoff wyróżnia w tym przypadku dwie odmiany występowania czasu mianowanego. Nowela Langego, z jej datą roczną 2652, reprezentowałaby pierwszą z nich, w której mamy do czynienia z kontynuacją „współcześnie obowiązującego sposobu liczenia czasu”, cyt. z: tamże, s. 19.

najistotniejsze wydarzenia. Bywa nawet tak, iż uzyskujemy dokładne dane na temat czasu trwania poszczególnych wydarzeń¹⁰. Lange rzadko w tej kwestii pozostawia czytelnikowi margines dla własnej fantazji. Nawet jeśli tak jak w *Memoriale doktora Czang-Fu-Li* wybiega w odległą przyszłość, niemającą żadnego pokrycia w ówczesnej rzeczywistości, kolejne fikcyjne wydarzenia (wyludnienie Europy, reformy społeczno-polityczne w Chinach) sytuuje na osi czasu z dokładnością roku.

Pozostawiając problemy temporalne, wróćmy do kwestii tytułów i próby określenia charakteru relacji pomiędzy całym tomem a nowelami nań się składającymi. Jak już wspomniałem, tytuł zbioru od razu sugeruje charakter zamieszczonych w nim utworów. I rzeczywiście, jeśli przyjrzeć się każdej kolejnej noweli z osobna, większość z nich w pewien sposób, w mniejszym bądź większym stopniu, nawiązuje do fenomenu „czwartego wymiaru”. Zatrzymanie mijającego czasu, podróż w czasie, odwrócenie biegu czasu, cykliczność zdarzeń, względność czasu, motyw nieśmiertelności – to tylko niektóre z zagadnień, które porusza w swej nowelistyce Lange. Obok nich można wymienić pozostałe aspekty ostatecznie decydujące o fantastycznym charakterze tych tekstów. To przede wszystkim wszelkiego rodzaju fenomeny psychiczne i inne niesamowitości nie percypowane w normalnych warunkach za pomocą ludzkich zmysłów, mające swą genealogię poza granicami realizmu. To m.in.: spirytyzm, telepatia (*Lenora*), mediumizm, hipnoza (*Eksperyment*), rozdwojenie jaźni (*Almanzor*, *Rebus*), *déjà vu* (*Kometa*), reinkarnacja (*Eksperyment*), niesamowita metamorfoza (*Rozaura*), transgresja (*Eksperyment*, *Nowe mieszkanie*), magia liczb (*Lenora*), sprawdzająca się

¹⁰ Krańcowy przypadek reprezentuje tu nowelka *Władca czasu*, w której dowiadujemy się, że kiedy rozpoczynało się kluczowe dla fabuły doświadczenie „była godzina 2 minut 12 sekund 37 tercji 5”, a kiedy skończyło – „godzina 2 minut 23 sekund 51 tercji 38”. Jak gdyby tego było mało, pojawia się ponadto dodatkowa informacja, że cały eksperyment trwał „20 minut, 14 sekund i 33 tercje”, cyt. z: A. Lange, *W czwartym wymiarze*, Kraków 2003, s. 32 (kolejne cytaty z tego tomu będą oznaczane w tekście przez podanie w nawiasie numeru strony).

karciana kabała (*Lenora*), zagadka fatum (*Almanzor*), różne odmiany oniryzmu (*Sen*, *Nowe mieszkanie*)¹¹.

Już powyższa lista podpowiada, że nowel Langego nie należy sytuować w kręgu baśni. Elementy baśniowości są w tym tomie widoczne, jednakże jego korzeni trzeba szukać gdzie indziej. Edgar Allan Poe, Gustaw Meyrink, George Herbert Wells, Ernst Teodor Amadeus Hoffmann – to nie tylko twórcy, których dzieła Lange przekładał na język polski¹², ale też ci, którym wiele zawdzięczał jako prozaik. Charakterystyczny klimat, nastrój budowany dla spotęgowania ostatecznego wrażenia, przebogata wyobraźnia, niepokojące, gorączkowe sny przeplatające się z rzeczywistością, tajemnicze postaci, częsty motyw zagadki, niewiadomej, decydującej o losach bohaterów, wreszcie wszelkiego rodzaju fenomeny psychiczne oraz podpatrzone u autora *Wehikułu czasu* niektóre elementy współczesnego *science fiction* – tak w skrócie może wyglądać lista dobrodziejstw, którymi uznani pisarze podzielili się z jednym z pierwszych polskich adeptów tego typu fantastyki. Lange nie wahał się korzystać ze wzorów swych wybitnych poprzedników, a efekty (nawet jeśli powstałe nowele nie były aż tak doskonałe) na pewno wstydu mu nie

¹¹ Na gruncie fenomenów świata pozazmysłowego interesująco wypada konfrontacja tekstów Langego z nowelami Stefana Grabińskiego. I u tego drugiego bowiem są one integralną częścią wszystkich utworów (np. mediumizm w noweli *Muzeum dusz czyścicowych*, problem sobowtóra w *Problemacie Czelaawy*, rozdzielenie osobowości w *Zezie*, znaki od zmarłej żony w *Znaku*, życie po śmierci w zawieszeniu między światami w *Szarym pokoju* itd.). Szczególnie intrygująco w kontekście dyskusji o problemach temporalnych w nowelach Langego wypada nowela Grabińskiego zatytułowana *Saturnin Sektor*, w której jednym z bohaterów – zegarmistrzem jest ucieleśniony Czas, patrz: S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, postłowie S. Lem, Kraków 1975.

¹² O pierwszych trzech wspomina m.in. *Nowy Korbut* (t. 14, s. 595–596), jeśli chodzi zaś o ostatniego, *Nowy Korbut* odnotowuje tylko napisaną przez Langego przedmowę do Hoffmannowskich *Powieści fantastycznych* wydanych w roku 1913. Wiadomo jednak, że autor *Rozmyślań* nowele Hoffmanna także tłumaczył, patrz m.in.: E. T. A. Hoffman, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999 (tam dwa teksty przełożone przez A. Langego: *Kawaler Gluck* oraz *Naróżne okno*).

przyniosły. Równocześnie polski pisarz sięgał do tradycji kulturowej i literackiej nie tylko Europy, ale całego świata, ze szczególnym uwzględnieniem kręgu religii, filozofii i kultury Dalekiego Wschodu¹³. To nie tylko kosmogonie indyjskie, „teorie reinkarnacji, wiecznych powrotów, cykliczności katastrof i odrodzeń materii”¹⁴, ale także widoczne choćby w tytułach kolejnych nowel dowody dialogu intertekstualnego z uwiecznionymi w tradycji postaciami historycznymi, legendarnymi, literackimi¹⁵. Dokładniejsza analiza *Lenory* mogłaby przynieść nawet dowody na obecność transdiegetyzacji¹⁶ – jednej z ciekawszych (ale równocześnie niosącej spore ryzyko banalności bądź otarcia się o plagiat) form palimpsestowości literatury. Równocześnie między innymi właśnie owe gry intertekstualne autora *W czwartym wymiarze* sprawiają, iż – jak słusznie zauważa Andrzej Niewiadomski – „opowiadania fantastycznonaukowe Langego, w przeciwieństwie do jawnej praktyki anglosaskiej lat dwudziestych,

¹³ O pomysłach filozoficznych Langego i źródłach, z których czerpał, pisała m.in. Beata Szymańska w książce *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979.

¹⁴ A. Niewiadomski, *W kręgu fantazji Antoniego Langego*, postłowie do: A. Lange, *Miranda i inne opowiadania*, Warszawa 1987, s. 220.

¹⁵ Mam tu na myśli oczywiście nowele: *Almanzor*, *Lenora* oraz tekst *Amor i Faun*. Pierwszy tytuł (pamiętając o kreacji króla muzułmanów z Mickiewicza *Konrada Wallenroda*) odnosi się do historycznego przydomku wielu muzułmańskich władców i wodzów, drugi – do mającego swe źródło w dawnych balladach wątku dziewczyny, której ukochany nie wraca z wojny, ale jego duch nie zapomina o niej (wykorzystany również przez Mickiewicza, m.in. w balladzie *Romantyczność*), trzeci wreszcie uruchamia całą symbolikę związaną z panteonem rzymskich bożków; więcej patrz: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 33, 37, 275, 590.

¹⁶ Transdiegetyzacja lub transpozycja diegetyczna to, jak pisze Erazm Kuźma: „przeniesienie jakiejś historii, jakiegoś dziania się w inną czasoprzestrzeń”. Przykładem może być *Ulisses* Jamesa Joyce’a, jako przeniesienie historii starożytnego bohatera w czasoprzestrzeń XX-wiecznego Dublina, lub *Doktor Faustus* Tomasza Manna jako oryginalne przetransponowanie historii niemieckiego alchemika, umieszczone w realiach II wojny światowej, cyt. z: E. Kuźma, *Funkcja transdiegetyzacji (na przykładach współczesnej prozy apokryficznej)*, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej...*, s. 23.

nie są wyłącznie beletrystyką komercyjną”¹⁷. Młodopolski pisarz, uruchamiając w swych dziełach cały mechanizm skojarzeń i nawiązań do tradycji, odrzuca bezrefleksyjne hołdowanie potrzebom odbiorcy masowego¹⁸. Jego wirtualny czytelnik, mający w pełni zrozumieć dane mu dzieło, musi legitymować się określonym, wcale nie najniższym wykształceniem oraz znajomością pewnych mitów i symboli kręgów kultury Wschodu i Zachodu. Wtedy dopiero mniej lub bardziej wyrafinowana aluzja literacka, której Lange nie unika, ma szansę pełnej realizacji¹⁹. Widać więc, że wymagania, jakie stawiał wcześniej czytelnikowi autor *Rozmyślań* w swojej poezji albo choćby w tomie *Studia i wrażenia* (1900), tutaj, w prozie genetycznie leżącej dość blisko granicy z literaturą popularną²⁰, wcale nie stają się zupełnie niskie. Z pewnością więcej w nich swobody i miejsca dla fantazji, ale trafne ich odczytanie wymaga wiedzy i zaangażowania w konkretyzację tekstu.

Patrząc z szerszej perspektywy, widać więc próbę uczestniczenia Langego w dialogu z tradycją i chęć podjęcia szeroko po-

¹⁷ A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 131.

¹⁸ Przy równoczesnym założeniu autora, że tropów tych nie ma w nadmiarze, że natłok najróżniejszych odwołań i sugestii nie przytłacza czytelnika (o czym można mówić np. w przypadku twórczości innego przedstawiciela młodopolskiej literatury – Tadeusza Micińskiego).

¹⁹ Zabiegi, które stosuje w nowelistyce Lange, zdają się w większości realizować tę zasadę, którą Konrad Górski nazywa „reminiscencją świadomą o charakterze aluzji”, w odróżnieniu od plagiatu czy reminiscencji świadomych bez intencji aluzji, cyt. z: K. Górski, *Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia)*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 333.

²⁰ O tym, że mimo wszystko chwilami nowelistyka Langego balansuje na granicy z literaturą nastawioną na szeroki krąg odbiorców, może świadczyć choćby fakt nader częstego wykorzystywania przez niego popularnego motywu miłości (w różnych odmianach: nieszczęśliwej, tragicznej, spełnionej etc.) jako jednej z dominant (obok motywu czasu) kompozycyjnych wielu tekstów prozatorskich. Widać to w większości nowel z tomu *Elfryda*, a także w kilku z *W czwartym wymiarze* (m.in. *Babunia*, *Lenora*, *Rozaura*).

jętego dziedzictwa przeszłości. Nawet jeśli jest to utrzymane w konwencji literatury fantastycznej. Zobaczymy zresztą, jak w praktyce autor *Elfrydy* ustosunkował się do kluczowych konwencji literackich pozytywizmu i Młodej Polski.

Jeśli chodzi o tytuły, zdecydowanie przeważają krótkie, konkretne, związane z treścią, odnoszące się do nazw własnych, często do konkretnych osób. Na dwanaście tytułów aż osiem jest wyrażonych tylko jednym wyrazem. Takie jak *Almanzor*, *Lenora*²¹, *Amor i Faun* od samego początku zmuszają do przywołania szerszego kontekstu; inne również, choć nie odnoszą się już w sposób tak czytelny do konkretnych osób, symboli, mitów. To, co się pod nimi kryje, jest raczej kolejną wariacją na odwiecznie inspirujące ludzkość tematy: czasu (*Władca czasu*), tajemnic snu (*Sen*), reinkarnacji i wędrówki dusz (*Eksperyment*), intrygujących zjawisk astronomicznych (*Kometa*). Lange, tytułując nowele z tomu *W czwartym wymiarze*, nie szuka oryginalności i udziwnień, odwołując się w tej kwestii raczej do tradycji realizmu²². Podobnie zresztą czyni w wydanym wcześniejszej tomie nowel i fantazji zatytułowanym *Elfryda* (1912), gdzie na dziewięć tekstów tylko tytuł jednego nie jest pojedynczym wyrazem (*Zupa więzienna*).

I na koniec tej części rozważań jeszcze kilka słów o właściwej przynależności gatunkowej tekstów zamkniętych tytułem *W czwartym wymiarze*. Lange uzupełnia go podtytułem – *Opowiadania fantastyczne*, odcinając się od obwarowanej przez tradycję określonymi regułami poetyki noweli, sugerując równocześnie rozluźnienie formalne utworów i swobodę w kreowaniu postaci, fabuły, przestrzeni, czasu. Czy wobec tego rzeczywiście w tym

²¹ Imię to powróci kilkanaście lat później w najgłośniejszej powieści-utopii Langego, zatytułowanej *Miranda* (1924). Będzie je nosiło materializujące się podczas seansów mediumicznych widmo głównej bohaterki.

²² Zupełnie inaczej postępuje inny młodopolski prozaik Roman Jaworski, w którego *Historiach maniaków* (1910) możemy spotkać tytuły typu: *Amor milczący, czyli o absolutnej niemożliwości, by pewien młodzian zakochał się w damie jakiegokolwiek*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, przedm. M. Głowiński, Kraków 1978.

tomie nie można znaleźć ani jednej noweli? Odwołajmy się do słów samego autora, który w przedmowie do drugiego wydania pisze:

I tak nowela pt. *Babunia* – jest antycypacją doświadczeń Steinacha, Woronowa, Jaworskiego i wszystkich prób rzeczywistego odmłodzenia organizmów zgrzybiałych i wyczerpanych najgorszą chorobą – chorobą starości (s. 6).

Lange, omawiając pokrótce każdy z tych tekstów, terminu „nowela” używa wyłącznie w stosunku do *Babuni* i *Rozaury*, przy pozostałych nie stosując żadnego kwalifikatora gatunkowego. Faktem jest, iż z pozostałych utworów tomu nie we wszystkich da się odnaleźć cechy konstytutywne dla tradycyjnej noweli. W większości spełniają one warunki, jakimi poetyka obwarowała ten ulubiony przez pozytywistów gatunek literacki, jednakże często jest tak, że czegoś w nich brakuje. Najmniej „nowelistyczne” są *Amor i Faun* (coś w rodzaju paranaukowej rozprawki) oraz *Memoriał doktora Czang-Fu-Li* (stylizacja na pismo urzędowe), w innych „braki” są o wiele bardziej subtelne. Nie ma w nich m.in. skupienia na niewielkim odcinku czasowym (*Lenora*, *Kometa*, *Rebus*) i konsekwencji w narracji (*Sen*, *Rebus*, *Rozaura*), pojawiają się też konstrukcje szkatułkowe, które mogą komplikować fabułę (*Rebus*, *Sen*). Często za to Lange realizuje postulaty: „krótkości” tekstu, dynamiczności akcji, skupiającej się wokół jednej postaci, oraz – co szczególnie widoczne – kończącej puenty, stanowiącej wyraźny element większości utworów z tego tomu. Da się ją odnaleźć m.in. w *Babuni* („czasu nie da się oszukać”), *Almanzorze* („nie igra się z przeznaczeniem”), *Rozaurze* („miłość jest zdolna pokonać wszystko, nawet czas”), *Lenorze* („miłość nie kończy się wraz z życiem”) itd. Ciekawy zabieg został zastosowany w *Nowym mieszkaniu*, gdzie puentą zdaje się być zderzenie realnej rzeczywistości z oniryczną płaszczyzną snu. Kiedy bohater (i równocześnie czytelnik), sugerując się początkowo dość liberalną postawą lekarza²³, po wysłuchaniu prze-

²³ „Jakieś działanie bezwiednych a nieznanych sił duszy, rozszczepienie jaźni nad wyraz ciekawe i wyjątkowe. Nie mogę się jeszcze zorientować” (s. 147).

zeń rewelacji dotyczących życia i śmierci, oczekuje z jego strony akceptacji i zrozumienia – srodze się zawodzi. W finale noweli twarda rzeczywistość medycyny burzy misternie konstruowany świat marzeń sennych. Odpowiedź terapeuty na ukazane mu przez pacjenta cudowności życia po śmierci jest po prostu reakcją nauki na fantazję. Według doktora lekiem na zbolełą duszę i skołatane nerwy okazuje się bowiem hydroterapia.

Charakterystycznym faktem jest to, że zdanie formułujące diagnozę w *Nowym mieszkaniu* jest ostatnim zdaniem całego zbioru. Nie jest chyba dziełem przypadku, że ów konflikt realizmu z fantazją ostatecznie zamyka tom, próbując pokazać granicę, której nie da się przekroczyć. Czyżby więc Lange chciał przez to powiedzieć – „Jeśli obcuje z ‘czwartym wymiarem’ nie chodźcie z tym do lekarza, bo nie jest wam w stanie pomóc”?

* * *

Zatrzymajmy się chwilę nad zagadnieniem narracji u Langego. Zgodnie z duchem nowej epoki w tomie *W czwartym wymiarze* dominuje narracja pierwszoosobowa²⁴. Autor odchodzi od tradycji pozytywistycznej, od tradycji powieści realistycznej i oddaje narrację bohaterowi – bohaterowi mówiącemu w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Prześledźmy pokrótce, jak wygląda to w poszczególnych tekstach, podejmując najpierw kwestie narracji pierwszo-, a w dalszej kolejności trzecioosobowej, na końcu zaś uwzględniając przypadki hybrydyzacji narracji, czyli występowania obydwu na poziomie jednego tekstu²⁵.

²⁴ Podobnie ma się rzecz w przywoływanym wcześniej tomiku prozy Langego zatytułowanym *Elfryda*.

²⁵ O takich przypadkach wspomina Mirosław Lalak, podkreślając pragmatyczne znaczenie tego typu posunięć: „zmuszają do zabiegów deszyfracyjnych i reinterretacyjnych”, a tym samym przykuwają uwagę czytelnika, cyt. z: M. Lalak, *Hybrydyzacja narracji jako sposób na czytelnika*, w: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1993, s. 164.

I tak w rozpoczynającej tom *Babuni* narratorem jest jeden z uczestniczących w akcji bohaterów – początkowo wprawdzie Lange stosuje formę liczby mnogiej („oglądaliśmy”, „zasiedliśmy”), jednakże już od pewnego momentu doktor Michał wypowiada się tylko w swoim imieniu. Jest to tym bardziej widoczne, że pisarz wykorzystuje w swej inicjalnej noweli szkatułkową konstrukcję „opowiadania w opowiadaniu” – po zarysowaniu sytuacji narracyjnej oczom czytelnika ukazana zostaje historia znajomości lekarza z tytułową bohaterką²⁶. Różni je czas, miejsce, ludzie w nich uczestniczący. Jednakże w obu przypadkach dysponentem kwestii narratorskich jest ta sama postać. W noweli *Kometa*, podobnie jak w kolejnej, zatytułowanej *Sen*, znów mamy do czynienia z narratorem w pierwszej osobie, choć pod innymi względami oba teksty znacznie się różnią. Ciekawy jest zwłaszcza przypadek drugiego, w którym początkowo narracja wydaje się być prowadzona z perspektywy trzeciej osoby:

Redakcja „Absolutu” ogłosiła pewnego razu ankietę o snach. Szło mianowicie o zbadanie, czy istnieje jakiegokolwiek terytorialne, masowe prawo analogii widzeń sennych – czy też jest to dziedzina bezwzględnie osobista (s. 41).

Dopiero kiedy na kolejnej stronie pisarz stosuje formy pierwszej osoby liczby mnogiej: „otrzymaliśmy”, „ogłaszamy”, wiadomym staje się, że doszukiwanie się we *Śnie* klasycznego wszechwiedzącego narratora typowego dla prozy poprzedniej epoki jest błędem. Ponadto, tak jak w *Babuni* mieliśmy do czynienia z „opowiadaniem w opowiadaniu”, przy zachowaniu tego samego narratora, tak w tym tekście Lange idzie jeszcze dalej – pojawia się podobna sytuacja, z tym że zmienia się również osoba prowadzącego. Jest to konsekwencją szkatułkowej budowy opowiada-

²⁶ O tego typu konstrukcjach pisał Michał Głowiński: „W powieści młodopolskiej retrospekcje niemal bez wyjątku należą do bohaterów prowadzących i nigdy niemal nie podlegają weryfikacji” (w odróżnieniu od powieści klasycznego realizmu). Lange postępuje więc w tym przypadku zgodnie z tendencjami epoki, cyt. z: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 143.

nia, w którym wyodrębnić można trzy poziomy: pierwszy (w formie informacji – redakcja otrzymuje ankiety, decyduje się je ujawnić), drugi (w formie ankiety – pojawiają się „suche” fakty: dane badanego, krótka autocharakterystyka), wreszcie trzeci (w formie fabularnej: sen, z bohaterami, zarysowaną akcją, dialogami). W trzeciej, kluczowej „szkatułce” narracja prowadzona jest z perspektywy głównego bohatera, opowiadającego swój sen w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

Takie przekazywanie narracji obserwujemy również w *Rebusie*, gdzie po raz kolejny w związku z konstrukcją szkatułkową narrację pierwszoosobową przejmuje inny z bohaterów. Listę nowel z konsekwentnie wprowadzonym narratorem w pierwszej osobie zamykają *Memoriał doktora Czang-Fu-Li* oraz *Nowe mieszkanie. Memoriał...* rzeczywiście stylizowany jest na urzędowe pismo zawierające wyjaśnienia kwestii dotyczących przeszłości Europy, natomiast w noweli zamykającej tom sytuację narracyjną wyznacza dialog lekarza z pacjentem, przy czym szczegółowa relacja tego ostatniego po raz kolejny u Langego przekształca się w „szkatułkę” (fabularną akcję z partiami dialogowymi).

W utworach: *Władca czasu*, *Eksperyment* oraz *Lenora* pisarz stosuje konsekwentnie formę narracji trzecioosobowej. Ta odmiana narratora występuje również w *Almanzorze*, choć z jednym zastrzeżeniem – wyłączeniem inicjalnej części tekstu – krótkiego odnarratorskiego wstępu w pierwszej osobie, wyjaśniającego genealogię opowiadanej historii. Również w trzeciej osobie prowadzona jest narracja *quasi-naukowego Amora i Fauna*, gdzie mamy do czynienia ze stylizacją na narratora-naukowca, obserwatora śledzącego dzieje ekspansji mitów związanych z oboma rzymskimi bożkami w życie ludzkości na przestrzeni wieków.

Do pełnego obrazu zabiegów narracyjnych zastosowanych przez Langego w zbiorze *W czwartym wymiarze* pozostały jeszcze te składające się na konstrukcję noweli *Rozaura*. To zdecydowanie najbardziej nowatorskie i równocześnie najbardziej skomplikowane ujęcie formalne w całym tomie. Zaczyna się jak klasyczny dramat – didaskaliami, po których następuje dialog kilku kobiet, z wyodrębnionym podziałem na role. W pewnym mo-

mencie rozmowa zostaje urwana, zawieszona, jak się chwilę później okaże z powodu wejścia do salonu jednego z mężczyzn. Jego *entrance* towarzyszy chwilowa zmiana konstruowania tekstu, bowiem na kilka kwestii dialogowych autor odrzuca konwencję dramatu, posiłkując się opisem sytuacji i dialogiem typowym dla prozy realistycznej, „nadzorowanym” przez narratora auktorialnego:

Jeden z panów tymczasem wstał od zielonego stolika i wszedł do salonu, gdzie były zebrane panie.

O, pan Kasper! – zawołała p. Jadwiga – przecież pan był niedawno we Florencji. Czy pan widział tam Brzeszczota?

Widywałem się z nim bardzo często... (s. 92).

Dialog ów zamyka się w kilku kwestiach i ripostach, jednakże kończy się z chwilą podsunięcia bohaterowi notatki z gazety, po przeczytaniu której pan Kasper wraca do rozmowy, ale znowu graficznie zapisanej jak typowy dramat. W pewnym momencie rozmowa zostaje przerwana (tym razem mężczyzna sięga do pugilaresu po zdjęcie), a autor po raz kolejny zmienia konwencję, choć i tym razem nie ostatecznie – tekst z podziałem na role powróci po kilkunastu zdaniach. Lange jakby nie potrafił się zdecydować, jaką formę powinna przybrać historia Rozaury. Dopiero kiedy dysponent reguł twórczych wprowadzi półtoramiesięczną przerwę pomiędzy wydarzeniami, ostatecznie powróci zapis prozatorski. Po scenach salonowych bez udziału tytułowej bohaterki ona sama zostanie dopuszczona do głosu i tak będzie do końca tekstu – własną historię z zamierzchłej przeszłości, ale i zdarzenia ostatnich miesięcy Rozaura *vel* Rozalia opowie sama, a utwór nie będzie odbiegać od konwencji prozy realistycznej z narratorem w pierwszej osobie²⁷.

²⁷ To nie jedyny przypadek w twórczości Langego, kiedy każe on współegzystować na gruncie jednego tekstu elementom prozy i dramatu. Podobna sytuacja jest w opowiadaniu *Rzeczywistość* z tomu *Elfryda*, tam jednak konstrukcja utworu jest zdecydowanie bardziej czytelna aniżeli w przypadku *Rozaury*. Genealogicznie dramatyczny dialog stanowi bowiem kłamrę kompozycyjną,

* * *

Przechodząc do zagadnień związanych z kategoriami fantastyki i realizmu w tomie *W czwartym wymiarze*, przyjrzyjmy się najpierw pokrótce bohaterom tych nowel. Ogólna charakterystyka postaci pomoże wszakże w dokładniejszej analizie kategorii fantastyczności w nowelach Langego, zawęzi pole poszukiwań do określonego kręgu zagadnień.

Co przede wszystkim rzuca się w oczy dzisiejszemu czytelnikowi, posiadającemu przynajmniej minimalną wiedzę o literaturze fantastycznej? Nie tyle to, co jest, a raczej – czego nie ma w utworach Langego. Przede wszystkim nie ma tak popularnych w świecie baśni i legend postaci typu rusalek, skrzatów, wróżek, smoków czy mówiących zwierząt. Cudowność właściwa rzeczywistości baśni nie znika z nowel autora *Elfrydy* całkowicie, jednakże pojawia się w śladowych ilościach, egzystuje na poziomie pojedynczych epizodów, elementów tworzących większe, nie-baśniowe struktury. Najbliżej tego typu kreacji świata leży *Rozaura*, gdzie występują przynajmniej dwa komponenty leżące bliżej konwencji baśni aniżeli *science fiction sensu stricto*. To postać Wawrzyńca Brzeszczota *alias* Lorenzo Frescotiego oraz sposób, w jaki przemieszcza się on wraz z kochanką w czasie. Intrygujący i tajemniczy bohater już od początku budzi zainteresowanie kobiet, które wzrasta, kiedy okazuje się, że poślubił kobietę-maszkarę. Nietrudno domyślać się siły efektu, jaki wywiera jego potęga, kiedy młoda żona staje się cudem piękności i kiedy siłą sprawczą tej metamorfozy okazuje się moc bohatera. Postać Lorenza – niegdyś malarza, później, jak go określają damy: „nadmysłowego człowieka”, „człowieka-widma”, „maga-czarnoksiężnika” – rzeczywiście rysuje się jako kreacja tego ostatniego – baśniowego czarodzieja władającego potężnymi mocami, zdolnego podróżować w czasie, walczyć z przeznaczeniem,

otwierającą i zamykającą historię opowiadaną przez narratora w pierwszej osobie, patrz: A. Lange, *Elfryda. Nowele i fantazje*, Kraków 1912, s. 177–196.

zmieniać rzeczywistość²⁸. I nawet finałowa, ostateczna utrata wspomnianych zdolności nie umniejsza tego wrażenia. Podobnie jest z faktem podróży w głąb przeszłości, która odbywa się na całkowicie baśniowych zasadach, bez maszyn typu „wehikułu czasu” Wellsa czy też „torpedy czasu” Słonimskiego²⁹. Lorenzo przenosi się wraz z towarzyszką z terenów Litwy do o 400 lat wcześniejszych Włoch, wykorzystując własne umiejętności, jakby posługiwał się zaklęciem bądź siłą woli³⁰.

Pozostałe podróże w czasie u Langego są już innej proweniencji. We *Władcy czasu* ekspedycję umożliwia wprawdzie tajemniczy eliksir Symfariona Larysza, przywołujący na myśl wciąż jeszcze baśniowy motyw soku o cudownych właściwościach, jednak z drugiej strony może on kojarzyć się z *quasi-chemiczną*

²⁸ Do interesujących wniosków prowadzi w tej noweli wnikliwa obserwacja reakcji bohaterów drugiego planu na kolejne, zaskakujące ich „fakty i plotki”. Warto zwrócić uwagę, że największym zaskoczeniem, a równocześnie niemożliwością jest fakt poślubienia Rozaury przez Brzeszczota. Niemal równie niemożliwa, choć już prawdopodobna, jest dla nich przemiana maskary w piękność. Za to fakt podróży w czasie nie zostaje skomentowany ani jednym słowem. Tak jakby bohaterowie (bądź co bądź w sytuacji narracyjnej usytuowani w świecie realistycznym) dziwiący się małżeństwom na granicy mezaliansu, bez powątpiewania uwierzyli w prawdopodobieństwo wędrówek po „czwartym wymiarze”.

²⁹ W tym miejscu warto byłoby jednak przytoczyć refleksję Antoniego Smuszkiewicza, który słusznie zauważa, iż włączenie do opowiadania konstrukcji maszyny czasu „w zestawieniu z motywem reinkarnacji mogłoby na skutek zderzenia elementów z dwóch tak odległych dziedzin wywołać efekt komiczny”. Dziś wprawdzie patrzy się na niektóre teorie i rozwiązania Langego z przymrużeniem oka, jednakże nie można mu zarzucić plagiatowości i skrajnie naiwnego synkretyzmu, cyt. z: A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 154–155.

³⁰ W tekście brakuje wyjaśnienia tego fenomenu. Wyprawa w przeszłość w ogóle pozbawiona jest jakichkolwiek informacji na temat technicznych mechanizmów tej podróży – po prostu Rozaura stwierdza, iż rzeczywistość XX-wiecznej Litwy przeobraziła się w XVI-wieczne Włochy. W przypadku powrotu do przyszłości pojawia się już jakaś wskazówka („wypłynęliśmy po linii przełamania konieczności czasu – z dawnej Florencji do nowej” – s. 106), choć i ona tylko częściowo wyjaśnia tajemnicę sposobu przenoszenia się bohaterów w czasie. Wskazuje drogę, nie mechanizm przeniesienia.

miksturą rodem ze starych pracowni alchemicznych, w mrokach których usiłowano stworzyć specyfiki zdolne spełnić największe marzenia ludzkości. To już próba unaukowania problemu wędrówki w czasie, nawet jeśli odbywa się ona tylko poprzez analogię między mikrokosmosem natury (komórka) a makrokosmosem (wszechświat)³¹. No i bohaterem jest profesor, a nie czarnoksiężnik. W *Komecie* przyczyna komplikacji związanych z czasem jest jeszcze mniej baśniowa – wynika ze zderzenia ciał niebieskich, a dokładniej kolizji Ziemi z kometą Halleya. Skutkiem tego spotkania jest swoiste zapętlenie czasu, przy czym cofa się on tylko o trzydzieści dwa lata, by po tym okresie mogły one raz jeszcze upłynąć. Co ciekawe, bohater Langego, rozpisując to wydarzenie na prostych działaniach matematycznych, dowodzi, że owego „kosmicznego przewrotu” w ogóle nie było: „1878 – 1910 = –32, a 1910 – 1878 = +32 to –32 + 32 = 0” (s. 40). W ten sposób można byłoby też tłumaczyć zjawisko *déjà vu*, jednak poprzestańmy tylko na zasygnalizowaniu tego problemu.

Całkowicie odmienny charakter ma specyficzna „wyprawa do przeszłości” w noweli *Babunia*. To sentymentalna podróż w czasie jednej tylko osoby – tytułowej 91-letniej bohaterki, której ciało na skutek tajemniczej „choroby”³² ulega odmłodzeniu o kilkadziesiąt lat. Świat stoi w miejscu, ale panna Klementyna fizjologicznie cofa się do czasów swojej młodości. To bardzo ważny aspekt – dusza i umysł pozostają obarczone bagażem nabytego przez całe życie doświadczenia, pamięć minionych lat pozostaje – regeneruje się wyłącznie ciało. To kolejny przykład paranaukowych teorii w nowelach Langego – cofając procesy fizjologiczne człowieka możliwe jest zregenerowanie komórek,

³¹ Na ten temat więcej piszą: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 156–158 oraz A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 131.

³² Warto bowiem zwrócić uwagę na terminologię zastosowaną przy okazji tej metamorfozy – przyczyną odmłodzenia staruszki jest choroba, a nie działania medyczne, próby doświadczonych naukowców czy szarlatanów. Racjonalny powód regeneracji fizycznej warstwy Klementyny pozostaje nieznanym – po stanach gorączkowych i śpiączce kobieta po prostu „zmienia skórę”, a jej ciało powraca do kształtów sprzed kilkadziesiąt lat.

nie łączy się to jednak z regresem umysłowym, z baśniowym wymazaniem z pamięci całej przeszłości jednostki³³.

Jest jeszcze jedna ciekawa kwestia dotycząca tych podróży w przeszłość – otóż najczęściej minione lata jawią się czasem szczęśliwszym aniżeli otaczająca bohaterów rzeczywistość współczesności. Tak jest zarówno we wspomnianej powyżej *Babuni*, jak i w *Komecie*:

Byłem wtedy niezmiernie szczęśliwy, gdyż znowu znalazłem się w domu rodziców, kochany, pieszczony i próżny trosk. Na Boże Narodzenie dostałem ślicznego konia, a w kilka lat później chodziłem z niańką do ogrodu, w szkockich majtkach (s. 36–37).

Bywa też tak, że przeszłość nie tyle jest czasem radości i bez troski, ale powracając do niej można znacząco wpłynąć na rzeczywistość i zmienić katastrofalne w skutkach wydarzenia zamierzonych dni (*Rozaura*).

Nawiązując do problemu bohaterów *W czwartym wymiarze* – nie ma wśród nich również i takich, którzy wypełniają karty wielu współczesnych wydawnictw fantastycznych: robotów, androidów, inteligentnych maszyn. Nie ma też mowy o inwazjach i przybyszach z obcych układów. Pojawiają się wprawdzie sugestie życia na innych płaszczyznach rzeczywistości czy nawet na innych planetach, jednakże są one zawsze w jakiś sposób związane z człowiekiem, najczęściej z jego duchową bądź eteryczną formą egzystencji³⁴. W żadnym wypadku nie są to znani z powieści popularnej kosmici zielonej barwy, z antenkami itp.

³³ To wprawdzie również nawiązanie do teorii reinkarnacji i wędrówki dusz, bliskich kulturze Dalekiego Wschodu, jednakże jedno wcale nie wyklucza drugiego.

³⁴ Jak w jednym z wierszy Langego: „Obywatelem jestem niebios bezgranicznych, / Mieszkam w nieskończoności nieznanym powiecie; / Tysiące we mnie planet błądzi eterycznych. / Skąd jesteście umarłe gwiazdy? wy nie wiecie. / Nie wiecie, skąd przybyłem i z jakiej przyczyny. / Nie wiecie, dokąd pójdę, gdy rzucę tę ziemię. / Ale ja wiem, zem z innej spłynął tu krainy – / I że ten pobyt tutaj – to kara i brzemię. / Niegdyś żyłem daleko – na jakichś błękitach, / Których pamięć w mej duszy błąka się niejasno; / Na jakichś wyspach złotych, w promienistych świtach...”, cyt. z: A. Lange, *Rozmyślenia*

Typowymi postaciami nowel Langego są najczęściej nie wszechmocni herosi, ale zwykli ludzie, którzy przynajmniej fizyczną powierzchownością nie różnią się od innych. Autor *Elfrydy* niemal nigdy nie stosuje baśniowego chwytu, polegającego na wyposażeniu bohaterów w niezwykle możliwości, dzięki którym stają się oni niezniszczalni i zdolni wychodzić bez szwanku z każdej potyczki. Dopiero ich przygody, doświadczenia, bardzo często sny, wyodrębniają ich z masy społeczeństwa – decydują o fantastyczności ich losów³⁵. To młody lekarz, którego przypadek zderza z chorą staruszką tuż przed jej metamorfozą w atrakcyjną, spragnioną miłości nastolatkę. To bohater *Rebusu*, którego partner do kart okazuje się kimś na podobieństwo schizofrenicznego zabójcy, z zastrzeżeniem, iż mordercą okazuje się jego eteryczny sobowtór³⁶. To również bohaterowie *Snu* oraz *Nowego mieszkania* – na jawie normalni ludzie, doświadczający kontaktu z niewiadomym w onirycznych peregrynacjach. Podobnie *Lenora* – „inna” poprzez swe prorocze wizje.

Ale to także postaci niecodzienne, wyróżniające się na tle tłumy: nieco baśniowy, zepsuty bogactwem władca z noweli

XXVIII, w: tenże, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003, s. 46. Słowa podmiotu lirycznego w szczególny sposób przypominają to, co opowiadała bohaterowi *Eksperymentu* o swej przeszłości i pochodzeniu upersonifikowana dusza jego zahipnotyzowanego, nowo narodzonego syna (s. 59–66). Wiele ciekawych spostrzeżeń dotyczących źródeł filozofii Langego oraz występowania w jego poezji motywów związanych z preegzystencją i pośmiertnym życiem duszy człowieka znaleźć można w książce M. Stali, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994 (rozdział III: *Misteria ducha. Antoni Lange wobec nierozwikłanych zagadnień człowieka*, zwłaszcza s. 183–186).

³⁵ Taką postacią jest Jan Podobłoczny – główny bohater powieści *Miranda*, który jednak pojawia się również w przywołaniach, jako postać epizodyczna we wcześniejszych tekstach Langego – *Babuni* z tomu *W czwartym wymiarze* oraz w tytułowej noweli ze zbioru *Elfryda*.

³⁶ Podobna zbrodnia została opisana w jednej z powieści Tadeusza Micińskiego, gdzie tytułowy bohater zabija swego wroga emanacją własnej jaźni. Siedząc w domu podcina gardło człowiekowi znajdującemu się setki mil od niego, patrz: T. Miciński, *Xiądz Faust*, Kraków 1913, s. 106–111.

Almanzor, igrający z losem i przeznaczeniem, którego sprowokowane fatum doprowadza poprzez spełnione żądze do śmierci; wspomniany wcześniej, powracający w przeszłość, by uratować ukochaną – piękny Lorenzo z *Rozaury*; czy wreszcie naukowiec-biolog badający tajemnice natury i wszechświata we *Władcy czasu*. I właśnie próby podejścia *quasi*-naukowego określają w pewien sposób tomik Langego, dowodząc jego prekursorstwa dzisiejszego *science fiction*. Profesor Jan Kanty Szelest – biolog; Jan Klo-nowski – długoletni badacz hipnotyzmu i poszukiwacz tajemnic reinkarnacji dusz; socjologowie z noweli *Sen* – poszukujący mechanizmów rządzących snami i masowego prawa analogii marzeń sennych; wreszcie tytułowy doktor z noweli *Memoriał doktora Czang-Fu-Li*, piszący w roku 2652 o fantazjach dotyczących zamierzchłej cywilizacji w środku Europy sprzed kilkuset lat – wszystkich ich zaliczyć można do grona bohaterów-naukowców. Bohaterowie Langego funkcjonują na więcej niż jednej płaszczyźnie, albo jest to płaszczyzna zbudowana naraz z racjonalizmu i fantazji. Kwestie spirytyzmu i fenomenów psychicznych pisarz stara się chwilami wyjaśniać w duchu nauki. I nawet jeśli jest nią wówczas tylko parapsychologia, to jednak warto odnotować ów dominujący ruch „ku racjonalnym wyjaśnieniom”, ku unaukowieniu, pozostającemu w opozycji do raczej niewykorzystywanego przez autora *Mirandy*, wygodniejszego tłumaczenia się konwencjami baśni³⁷.

Osobnym dowodem na ową tendencję unaukowiania jest stylizowana na *quasi*-naukową rozprawę historia wpływów w cywilizacji człowieka dwu rzymskich bóstw – Amora i Fauna. To jakby parahistoryczny wykład dotyczący losów tak innych od siebie bóstw, symbolizujących „dwa odmienne rodzaje energii

³⁷ Na problemy tego typu wskazywał R. Handke: „Fantastyka naukowa w przeciwieństwie do baśni nie poprzestaje na ucieleśnianiu pragnień normalną drogą nieosiągalnych. Odwołując się do naukowych hipotez i niezrealizowanych jeszcze pomysłów technicznych, usiłuje przewidywać, a niekiedy postulować rozwiązania problemów”. Dlatego np. Lange, szukając w noweli *Władca czasu* rozwiązania tajemnic tworzenia się świata, sięga po mikroskop, a nie każe bohaterowi patrzeć w szklaną kulę, cyt. z: R. Handke, dz. cyt., s. 22.

uczuciowej człowieka” (s. 67). Lange po raz kolejny racjonalizuje treści fantastyczne wskazaniem dowodów działalności Amora i Fauna nie tylko na powszechne zachowania ludzi, ale także filozofię i twórczość wybitnych przedstawicieli świata kultury i sztuki: m.in. Mesmera, Rousseau, Beethovena czy Nietzschego. Oczywiście wywód dotyczy sfery idei i nie ma mowy (co potencjalnie jest możliwe w literaturze fantastycznej) o bezpośrednich spotkaniach wymienionych ludzi ze starożytnymi bóstwami.

Zanim przyjrzymy się dokładniej kategoriom fantastyczności i realizmu w tomie *W czwartym wymiarze*, kilka słów o przestrzeniach tego zbioru. Bywają normalne, realistyczne: przestrzenie dworzków szlacheckich (*Babunia*, *Lenora*), mieszkań (*Rebus*, *Eksperyment*). Są też takie, których normalność zniekształcona jest przez fantastyczny charakter wydarzeń – na pozór normalne mieszkanie profesora Szelesta ewoluuje w alchemiczną (futurystyczną?!) pracownię badań nad ewolucją mikro- i makrokosmosu (*Władca czasu*); pejzaże włoskie z noweli *Rozaura* nabierają innego znaczenia w chwili, kiedy bohaterka rodem z XX wieku podziwia je w ich XVI-wiecznej oryginalności. To wszystko jednak nie zmienia faktu, iż w większości przypadków sama przestrzeń nie zdradza fantastycznego charakteru utworów Langego. Wyjątkiem nie są tu nawet oniryczne fantazje z noweli *Sen*, w których realna rzeczywistość wcale nie zostaje poddana tak dalece zabiegom dekonstrukcyjnym, jak na przykład w *Sklepiach cynamonowych* (1936) Brunona Schulza czy niektórych opowiadaniach Stefana Flukowskiego z tomu *Pada deszcz* (1931). Świat w *Śnie* nie jest normalny, ale to wydarzenia, a nie przestrzeń, w której bohater się znajduje, sprawiają, że ma on świadomość tego, że śni. U Langego bardziej kwestionuje się więc prawa logiki, niż zniekształca otaczającą postaci senną rzeczywistość.

Wracając do sygnalizowanych już wcześniej zagadnień fantastyczności i realizmu przede wszystkim warto odnotować fakt, iż termin „fantastyka” nie jest w przypadku nowel Langego traktowany jako synonim wszelkiej odmienności od zastałych konwencji czy jako prosty odpowiednik „fikcji literackiej”. *W czwartym wymiarze* jest to fantastyka *sensu stricto*, wynikająca w dużej

mierze z prostego porównania dokonywanego przez czytelnika – porównania rzeczywistości empirycznej z ewokowaną w powieści fikcyjną rzeczywistością dzieła literackiego. W części tych nowel o fantastyczności decydują wszelkiego rodzaju zjawiska paranormalne i fenomeny psychiczne, stąd nie o wszystkich można mówić jak o pierwowzorach współczesnej polskiej fantastyki naukowej. *Lenora*, *Almanzor* czy *Rebus* genealogicznie znajdują się bliżej fantastyki grozy aniżeli *science fiction*, choć wykorzystane w nich fenomeny leżą gdzieś na granicy pomiędzy wiedzą ezoteryczną a nauką. Jeszcze inaczej można traktować *Sen* i *Nowe mieszkanie*, gdzie oniryczne peregrynacje bohaterów zdają się sugerować zawiązki techniki surrealistycznej³⁸. Większość jednak nowel z tego tomu (z wyjątkiem *Władcy czasu* i *Memoriału...*)³⁹ nie od razu przynosi czytelnikowi informacje o kategorii fantastyczności. Ciekawy jest bowiem fakt, iż na pierwszy rzut oka rzeczywistość ukazywanych zdarzeń wydaje się racjonalnie sprawdzalna, zwyczajnie – normalna. Pomijając informację w tytule tomu i fakt, iż w kilku z tekstów tytuł również może sugerować pewnego rodzaju odstępstwo od konwencji realizmu, sam świat przedstawiony w inicjalnych partiach owych nowel mieści się w trzech, a nie czterech wymiarach. Lange nie przenosi swoich bohaterów w nieznane krainy czy w zmechanizowaną, tylko przewidywalną przyszłość. Funkcjonują oni w świecie codzienności doskonale pisarzowi znanej. Tak jest na przykład w *Babuni*, którą otwiera impresjonistyczny opis cudownej jesieni, pojawiającej się w majątku, gdzie umieszczona zostaje sytuacja narracyjna⁴⁰.

³⁸ Zwłaszcza w pierwszym z tekstów, gdzie racjonalnie absurdalne wydarzenia jednoznacznie wskazują na logikę snu, np. mężczyzna obcina sobie głowę, a następnie próbuje to samo zrobić głównemu bohaterowi. Równocześnie jednak zadziwia samoświadomość śpiącego, który śni, ale dokładnie wie, w jakiej rzeczywistości przebywa (na co wskazują odnarratorskie kwestie w nawiasach, np.: „Nie, nie wytrzymam takich okropnych widzeń! Zaczęłam znów uciekać bulwarem (tylko się nie obudź – mówiłem sobie)...”) – s. 44–45.

³⁹ W zakres mych rozważań nie włączam również *Amora* i *Fauna*, jako tekstu niefabularnego, w którym trudno odnaleźć pożądane kategorie.

⁴⁰ Choć i ta pora roku nie pozostaje bez znaczenia. Nieprzypadkowo bo-

To zresztą kolejna cecha nowel Langego – nierzadko zdarza się, że dopiero właściwa historia przynosi elementy fantastyczne, wykraczające poza zdrowy rozsądek logika. Wcześniejsze wstępy czy – bardziej ogólnie – określenie sytuacji narracyjnej mieści się w granicach prozy realistycznej⁴¹. Czasami już one sugerują nierealność i nierealny charakter wydarzeń, czasami wręcz uprzedzając niektóre istotne dla fabuły fakty⁴². Oprócz wspomnianej *Babuni* podobne realistyczne wstępy-wprowadzenia są integralną częścią m.in. nowel: *Sen*, *Nowe mieszkanie*, *Rozaura*, a przede wszystkim *Lenora* (w której dopiero finał zdradza fantastyczny charakter tekstu⁴³). Tego typu zabiegi przypominają schemat, o którym pisze Antoni Smuszkiewicz charakteryzując stereotypy fabularne współczesnych powieści fantastycznych:

Świat przedstawiony nie odbiega tu zbyt daleko od tego, który stanowi naszą codzienną rzeczywistość [w tym przypadku rzeczywistość początku XX wieku – przyp. M. K.]. O tym czy istotnie jest to przyszłość, zadecyduje jednak dopiero wprowadzony element fan-

wiem tej jesieni, jak rzadko kiedy, większość roślin zamiast przekwitnąć, przygotowują się do zimy – kwitnie ponownie. To aluzja do wydarzeń mających dopiero nastąpić – cudownego, nieprawdopodobnego odmłodzenia tytułowej bohaterki, kiedy wydaje się, że stoi już ona u kresu życia.

⁴¹ Patrząc z tej perspektywy, istotne wydają się wnioski i spostrzeżenia Andrzeja Zgorzelskiego, który szukając definicji „fantastyki” ustalił, że jej istoty szukać należy w przełamaniu „ustalonych wcześniej w tekście praw świata przedstawionego”. W wielu nowelach Langego tak właśnie jest – w pozornie normalny początkowo świat „wkrada się” zagadkowe, tajemnicze zjawisko, osoba etc., cyt. z: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej i in., Wrocław 1992, s. 283; patrz też: A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

⁴² Np. w *Eksperymentcie*, w którym już na początku otrzymujemy informację, iż Klonowski zahipnotyzował własnego syna. W dalszej części utworu dowiadujemy się więcej o szczegółach tego seansu i poznajemy historię, jak w ogóle do niego doszło.

⁴³ Który zresztą też można czytać przynajmniej na dwa sposoby: a) paranaukowo – jako przykład somnambulizmu i więzi telepatycznej między bohaterami; b) w konwencji baśni – jako przykład bliskości dusz, potęgi miłości, głosu z zaświatów.

tastyczny. Zanim on się pojawi, świat przedstawiony utworu ma w zasadzie charakter wiernego odbicia współczesnej rzeczywistości⁴⁴.

Oczywiście nowele Langego tylko w ostatecznych wnioskach przypominają ów schemat, o ile bowiem ich sytuacja narracyjna umieszczona jest zazwyczaj w teraźniejszości, o tyle akcja stanowiących sedno utworu opowieści rozgrywa się najczęściej w przeszłości.

Równie intrygujące są reakcje bohaterów na wydarzenia, w których uczestniczą. Mimo iż na pozór egzystują oni w normalnym, trójwymiarowym świecie, jednak wielu z nich fenomeny „czwartego wymiaru” przyjmuje jak rzeczy niemal zupełnie oczywiste. To wyróżnia ich kreacje na tle literatury realistycznej. Bohaterowie *Rozaury* nie wyrażają większego zdziwienia faktem, że można cofnąć się w przeszłość i wrócić zeń, zmieniając teraźniejszość. Postaci *Babuni*, *Komety* czy *Rebusu* nieprawdopodobne wydarzenia może dziwią, ale potrafią się do nich przyzwyczaić⁴⁵. To sugeruje, iż reguły panujące w świecie przedstawionym nowel Langego są o wiele bardziej liberalne aniżeli te, z którymi spotykamy się na co dzień w realnej rzeczywistości.

* * *

Fantastyczna twórczość Langego nie jest też pozbawiona motywów sugerujących skojarzenia z epoką, w której powstawała.

⁴⁴ A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980, s. 26.

⁴⁵ Czasami jednak może to wynikać z wrażenia niedopowiedzenia, z potencjalnego braku miejsca w tekście na reakcję bohaterów. Nam – czytelnikom – może brakować ostatniego słowa, np. nowela *Rozaura* kończy się bowiem kwestią tytułowej bohaterki; w noweli *Rebus* dopiero ostatnia scena przynosi „nieprawdopodobne” rozwiązanie tajemniczego morderstwa. Koniec utworu zamyka usta innym bohaterom, nie mają możliwości ustosunkowania się do zaistniałych sytuacji. Na tym jednak polega charakter tego typu tekstów – kończąca nowelę puenta wyklucza wszelkie dopowiedzenia, które psułyby efekt. Stąd niedopowiedzenia, stąd rozdźwięk między realizmem sytuacji narracyjnej a fantastycznością wydarzeń.

To przede wszystkim pierwszoplanowa rola zagadnień związanych z duchowym wymiarem człowieka, z dominacją (na wielu płaszczyznach) duszy ponad ciałem. Zwłaszcza w *Eksperymentcie* i *Nowym mieszkaniu* (a później w powieściowej *Mirandzie*) człowiek, jako istota w dużej mierze cielesna, stoi poniżej bytów duchowych, wyzwolonych z więzów materializmu. Zagadnienie to wiąże się w szczególny sposób z problematyką śmierci, choć można chyba zaryzykować stwierdzenie, iż w tej kwestii fantastyczne nowele Langego różnią się w swej wymowie od jego poezji.

Ze wszystkich rzeczy, które są w naturze,
Śmierć mię dziś jedna swym urokiem nęci;
Bo ma uśmiechów najpiękniejsze róże,
Szelest najcichszy w swoich skrzydeł piórze –
Jak kołysanka wiecznej niepamięci...⁴⁶

Tak pisał autor *Rozmyślań* kilka lat przed ukazaniem się tomiku *W czwartym wymiarze*. Fascynacja śmiercią nie zmienia się, pozostaje, czego najlepszym przykładem są choćby nowele *Sen*, *Nowe mieszkanie* czy *Lenora*, jednakże urok i wartość życia zyskują chyba nowy wymiar. Młodość, miłość, ziemskie szczęście są wszakże możliwe i pożądane – czyż nie można tak czytać *Babuni* albo *Rozaury*?

Młodopolskie akcenty to także powracający na karty tych tekstów motyw „czarnej kawy” – używki niebywale wówczas popularnej, występującej bardzo często tak w liryce, jak i w prozie, a nawet w dramacie przełomu wieków⁴⁷. Na „czarną kawę” proszą gości bohaterowie *Babuni*, kilkakrotnie powraca ów motyw także w sennych koszmarach bohatera *Snu*. Kawa, alkohol, nocne życie wraz z pozostałymi atrybutami charakteryzującymi

⁴⁶ A. Lange, *Rozmyślenia II*, w: tenże, *Wiersze wybrane...*, s. 16.

⁴⁷ O motywie „czarnej kawy” w dramacie tego okresu pisałem w artykule: *Problematyka używek i ich miejsce w twórczości dramatycznej wybranych twórców młodopolskich (Kisielewski, Miciński, Przybyszewski, Zapolska)*, w: *Używki w literaturze. Od Młodej Polski do współczesności*, t. II, pod red. T. Linknera, Gdańsk 2002.

życie młodopolskiego cygana pojawią się również w otwierającej tom *Elfryda* noweli *Widłak*. Lange, tworząc bowiem literaturę fantastyczną, jej bohaterów lokuje tuż obok normalnych ludzi, każe im razem żyć, kochać, umierać. Pokazuje, że w świecie obok nas mogą dziać się niestworzone rzeczy, o których możemy nie mieć pojęcia. Nie znaczy to jednak, że ich nie ma, albo że w pewnym momencie nie zaczną nas dotyczyć. Lekarz w *Babuni* do momentu spotkania z Klementyną nie żyje inaczej aniżeli bohaterowie powieści pozytywistycznych, narratora *Komety* dopiero kosmiczny incydent wyrywa z monotonii wzorcowo szarego życia (kłopoty finansowe, kłótnie z teściową), a bohater-narrator *Rebusu* do ostatniej sceny wierzy w niewinność przyjaciela (jak przyjmie fakt istnienia duchowego sobowtóra swego partnera do kart, czytelnik nie dowie się, bo nowela tego nie wyjaśnia). Lange, tworząc literaturę fantastyczną (z małymi wyjątkami), z reguły omija więc kręgi baśni, lokując swe wizje irracjonalizmu, fantazji raczej we własnej teraźniejszości aniżeli w przewidywanej przyszłości. A nawet kiedy w *Memoriale...* sięga po czas przyszły dokonany – nie możemy mieć wątpliwości, że czyni to w duchu groteski, a nie przepowiedni, w którą ktośkolwiek z nas uwierzy⁴⁸.

W jedno wszakże uwierzyć musimy – faktu istnienia „czwartego wymiaru” w dzisiejszych czasach nie da się już podważyć. Fantastyka i nauka dowiodły, że kategoria czasu odgrywa w kreowaniu rzeczywistości równie ważną rolę, jak pozostałe wymiary. Lange czasami zdaje się sugerować, że nawet ważniejszą. I chyba ma dużo racji.

Jeśli natomiast chodzi o formę noweli, w większości przypadków pisarz ani nie odchodzi jednoznacznie od klasycznej poetyki, ani nie stara się za wszelką cenę dochować jej wierności.

⁴⁸ Choć zarówno w Młodej Polsce, jak i w późniejszym dwudziestoleciu pojawił się silny nurt katastroficzny, który wieszczyl dominację rasy żółtej nad białą, że wspomnieć choćby opowiadanie Aleksandra Wata (*Niech żyje Europa. Ze wspomnień byłego Europejczyka*) czy powieść Witkacego (*Nienasylenie*).

Próbuje ją zmieniać i szuka nowych rozwiązań, nie zrywając jednak ostatecznie kontaktu z odbiorcą. Co więcej, w swoich poszukiwaniach zdaje się unikać tego, co później stanie się dla potomnych słabością tej epoki:

Nie znajdziemy u niego stylistycznej manieri młodopolskiej, lirycznej rozlewności, nastrojowości, emocjonalnego *fortissimo*, „głębin duszy” i językowego zwyrodnienia. Proza ta jest klarowna, chłodno referująca...⁴⁹

Lange wykorzysta więc „bogate i oswojone już w praktyce literackiej konwencje opisu i narracji”⁵⁰, mimo iż parokrotnie nie omieszka od nich odstąpić. Nie zrewolucjonizuje gatunku, nie zdoła swą prozą „wywołać większego zainteresowania”⁵¹, ale – co ważne – dzięki próbom kreacji oryginalnej noweli fantastycznej będzie wolny od podejrzeń o epigoństwo i próżne naśladowanie pozytywistycznych wzorów.

⁴⁹ J. Prokop, *Antoni Lange*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Warszawa 1968, s. 428.

⁵⁰ G. Borkowska, *Nowela, opowiadanie, mikropowieść*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 720.

⁵¹ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1971, s. 59.