

HENRYK DUBOWIK

WSP w Bydgoszczy

MODYFIKACJE PRZESTRZENI I CZASU W POLSKIEJ LITERATURZE FANTASTYCZNEJ XIX I XX WIEKU

Problematyka przestrzeni i czasu należy do szczególnie istotnych w szeroko pojętej literackiej fantastyce¹. Podczas gdy literatura realistyczna podporządkowuje się raczej prawom natury, twórczość różnego rodzaju fantastów dąży do ich obalenia, a więc do przewyciężenia także zjawisk czasoprzestrzennych. Literatura fantastyczna nawiązuje przy tym do baśni lub snu, w których sprawy przestrzeni i czasu wyglądają zupełnie inaczej niż na jawie. Możemy więc mówić o czasie onirycznym i przestrzeni onirycznej.

Przestrzenie tego rodzaju, najczęściej ciemne, puste i nieokreślone, przypominają nieraz piekło z wizji Dantego lub Swedenborga i określane bywają właśnie mianem piekła. Opisy nieba są znacznie rzadsze i nawiązują z kolei do Apokalipsy, przedstawiając miasto zbudowane ze skrzących się drogich kamieni (jak w *Zjawieniu Emilki* Jana Pawła Woronicza). Pisarze romantyczni rezygnowali raczej z tradycyjnej topiki elizjum – wymarzonej przestrzeni raju ziemskiego, preferowali przestrzenie gotyckie, katastroficzne lub infernalne.

W młodzieńczych utworach Zygmunta Krasińskiego (np. *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki*) sceneria jest typowo „gotycka”: „I szli razem przez wały, przez podziemne przejścia i ciemne korytarze, przez wąskie wschody i długie komnaty, a wszędy panowała cichość, tylko odgłos ich stąpań od sklepień i murów się odbijał. (...) Karzeł zakręcił klucz w zamku, skrzypnęły zawiasy, rozwarły się podwoje i weszli do komnaty napełnionej trupami; jedne z nich leżały na ziemi, inne stały przy murach, niektóre już przegniłe, niektóre wyschłe i skościałe, a inne jeszcze świeże były”².

Przestrzenie takie mają budzić nastroj grozy, ale od rzeczywistości niewiele jeszcze odbiegają. Charakter fantastyczny mają natomiast wizje oniryczne Krasińskiego, przedstawiane początkowo w baśniowej konwencji pod wpływem Hoffmanna, wkrótce jednak zaczynają w nich dominować problemy historiozoficzne. „Rodzą się one – jak pisze Maria Janion – w klimacie katastrofizmu, są wizjami kataklizmów historycznych, końca ludzkiego świata, zagłady”³. Obrazy takie, konstruowane „przez zestawianie oderwanych, dowolnie obranych przedmiotów”⁴ – podobnie jak później u surrealistów –

spotykamy w młodzieńczych „fragmentach”, przede wszystkim jednak we wstępie do *Niedokończonego poematu* (czyli I części *Nie-Boskiej komedii*), noszącym tytuł *Sen*.

Autor przedstawił tam niewątpliwie piekło, po którym oprowadza Dante: „Za wieszczem zeszedł młodzieniec w ciemne podziemia – nagle potop światła roztoczy się przed nim, ujrzał mury czarne i kraty, i obręcze z łańcuchami, wpojone do murów, i w lampach alabastrowych lubieżne płomienie, i jedwabie kobierców na ziemi”⁵. Sala ta jest wprawdzie oświetlona, ale w jakiś „lubieżny” sposób, natomiast kraty i łańcuchy sugerują raczej rodzaj więzienia, co kontrastuje z jedwabiem kobierców. W podziemnej przestrzeni dominują jednak ciemności: „Gdzie oczy podniósł, wszędzie ciemności – a środkiem ich płynęły blade cmentarze, pełne sterczących rusztowań i kości nie pogrzebanych, płynęły jedne za drugimi jak nawalne chmury” (439).

Jest to więc przestrzeń ruchoma, w której coś się dzieje, która sama się zmienia. Jaskinia na oczach bohatera przekształca się w pejzaż otwarty, symbolizujący wszechświat: „(...) a w miarę jak młodzieniec za wieszczem się posuwał, rozstępowały się ściany wykute w skale, coraz szersze chwytając przestrzenie, aż pobiegły każda w stronę swoją na wschód i na zachód, póki dotąd doła oko. Pobiegły – cały przestwór, zda się ogarnąć chęć – i rosna wszcz, i rosna w górę, lgnąc do widnokręgu kamiennym obiciem – sklepieniu niebios podścielając się kamiennym sklepieniem, aż stał się gmach ogromny jak świat, granitowy, szary, bez błękitów i bez zieloności. – A w tym świecie ujrzał młodzieniec jakoby marę słońca w wielkim oddaleniu, przybitą do pochyłych gzymsów i świecąca wiecznie ukośnymi promieniami” (440).

W takiej – teatralnej nieco – scenerii pojawia się wyschłe jezioro czy raczej krater wulkanu pełen głów ludzkich, albo też las krzyży z mnóstwem ciał „w powietrzu rozpiętych, krwawych, drgających” (461). Oświetlenie tego krajobrazu jest również niezwykle. Przyświeca słońce, które „było jakoby ze złota i ze sztucznych płomieni” (453), „widmowe światło księżyca” lub tylko czerwone odblaski wulkanu. Pojawiają się także osobliwe latarnie: szubienice, „które stały długim rzędem jedna w drugą, gorejącymi kagańcami stojące” (444).

Nie ma przestrzeni stałej, niezmiennej. Mamy do czynienia raczej z szeregiem wizji: „i wszystkie te obrazy zachodząc jedne na drugie, mieszać się i psuć zaczęły przed okiem młodzieńca” (460). Infernalne pejzaże Krasińskiego miały służyć pesymistycznej ocenie istniejącego świata, porządku społecznego, będącego w gruncie rzeczy piekłem. Podobne krajobrazy z górami trupów i rzekami krwi przedstawia Słowacki w *Poemacie Piasta Dantyszka*.

W *Sędziwoju* Józefa Bohdana Dziekońskiego mamy inny obraz piekła, nawiązujący do wyobrażeń średniowiecznych. Charakterystyczną metamorfozę

przechodzi tutaj wnętrze kościoła: „Wszystko nabierało życia i poruszało się. Litery na kamieniach i brązie poruszały się, zeskakiwały i zamieniały w odrażające owady, kapitele od kolumn, gzymsy kształciły się w okropne twarze otwierające paszcze; same kolumny poruszać się zaczynały, jak olbrzymie węże oddychające. (...) Z obrazu spod Michała Archanioła spuszczał się po ścianie w r ó g r o d u jak strumień lawy. Ciało jego przedłużało się, sunęło i powiększało jak olbrzymi, potworny wąż. (...) Cały wypełniony był tłumem ludzi, którzy rozpychali ciało potworu. (...) Paszcza olbrzymiego węża, od sklepienia kościoła aż do ziemi otwarta, miała w sobie coś ludzko-zwierzęcego”⁶. Piekło jako paszcza smoka pojawia się na licznych rycinach średniowiecznych oraz w scenografii misteriów.

Oniryczne krajobrazy, związane ze zjawiskami nadprzyrodzonymi, występują także w twórczości Kraszewskiego. W *Mogiłach* np. odbywa się niezwykła msza umarłych. Zrujnowany kościół przybiera w tym momencie swój dawny wygląd: „ujrzałem powstające z gruzu mury i cudem wskrzeszoną świątynię”⁷.

W okresie pozytywizmu zaniechano opisów takich przestrzeni, przestały interesować pisarzy podziemia, ruiny i groby. W opowiadaniu Bolesława Prusa *Nawrócony* panu Łukaszowi zdawało się, „że piekło jest dość podobne do Warszawy i że kary trapiące grzeszników są raczej dalszym ciągiem ich żywota aniżeli jakimiś wymyślnymi szykanami”⁸.

Do krajobrazów romantycznych nawiązuje natomiast *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta. Bohater – śledząc ukochaną – wchodzi za nią „na jakąś pustą przestrzeń; w głębi wynurzał się z cieniów ogromny czarny dom, księżyc znowu ukazał się na chwilę, że spostrzegł wyraźne, twarde zarysy wież porozwalanych i ścian prześwitujących powybijanymi oknami, i stare bluszcze opinające rozpadające się mury”. Wewnątrz tego tajemniczego domu znajduje się ogromna grota ze stalaktytami – miejsce sabatu. „Był już pewny, że tylko śni: nie poruszył się z miejsca, aby nie pierzchły widzenia, ciężkimi oczyma patrzył w jeden punkt, w dno tych wyłaniających się z wolna przestrzeni... w jakąś skałę sterczącą w pośrodku, a spowitą w krwawe płomienie (...) a dokoła w zielonym mroku jakby dna morskiego leżały kręgiem bezładnym głazy ogromne... Chwiały się jakieś drzewa o gałęziach podobnych do pazurów... drgały jakieś ruchy rzeczy niewiadomych”⁹.

W tych impresjonistycznych obrazach charakterystyczne jest stałe nawiązywanie do snu, podkreślanie wizyjności wyłaniających się stopniowo przestrzeni, stosowanie określeń: jakby, jakiś, zdawało mu się itp. Celem Reymonta nie jest jednak sąd nad światem, jak u romantyków, lecz przede wszystkim wywołanie niesamowitego, satanistycznego nastroju.

W latach międzywojennych oniryczne krajobrazy będą występowały głównie w utworach Brunona Schulza i Kazimierza Truchanowskiego, który zresztą

wraca do tej tematyki do dnia dzisiejszego. Schulz przedstawia tajemnicze wnętrza, zapomniane pokoje, do których drzwi „mogą być tak długo przecieczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zaciera ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys”¹⁰. We wnętrzach tych jakaś „pseudowegetacja kiełkowała szybko i swobodnie”, rozwijał się niezwykle świat roślinny: „Ze wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napełniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś cieplarni, pełnej szeptów, lśnień, kołysań, jakiejś fałszywej i błogiej wiosny” (67).

Zaciera się tutaj granica między wnętrzem i otoczeniem, między roślinami doniczkowymi a rosnącymi na zewnątrz drzewami. Takie przenikanie przestrzeni widoczne jest również w opisie sklepu. Kiedy rozgniewany ojciec zrzuca z góry bale wełny, powstają wodospady sukna „jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski” (113) i wreszcie: „Ściany sklepu znikły pod potężnymi formacjami tej sukiennej kosmogonii, pod tymi pasmami górskimi, piętrzącymi się w potężnych masywach. Otwierały się szerokie doliny wśród zboczy górskich i wśród szerokiego patosu wyżyn grzmiały linie kontynentów. Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali” (114).

Spotykane w tekstach Schulza przenikanie obrazów charakterystyczne jest dla poetyki surrealizmu: „Podczas naszych rozmów szum lasu wezbrany chłodnym jaśminem wędruje przez pokój całymi milami krajobrazów. Coraz nowe odcinki lasu przesuwają się i wędrują, korowody drzew i krzewów, całe scenerie leśne płyną, rozprzestrzeniając się przez pokój. Wtedy staje się jasne, że jesteśmy właściwie od początku w pewnego rodzaju pociągu, w leśnym pociągu nocnym, toczącym się wolno brzegiem parowu po lesistej okolicy miasta. (...) Nawet konduktor z latarką nawija się skądś, wychodzi spomiędzy drzew i przebija nam bilety swymi kleszczami” (189).

„Czas i przestrzeń, pozbawione fizycznej jednorodności – pisze Jerzy Speina – tracą tu kontury i ustalone linie, przyczynowość zewnętrzną zastępuje się mechanizmem zaskoczeń, które mają w sobie coś z magii, lecz zarazem mogą być rozumiane do pewnego stopnia – zgodnie z dyrektywą Freuda – jako przejaw dążności kompensacyjnych, oznaczających podporządkowanie świata organizującej zasadzie własnych nieświadomych doznań”¹¹. Wizje Schulza można więc rozpatrywać również z punktu widzenia psychoanalizy.

Takie ruchome krajobrazy, rzeki nagle przecinające drogę, poruszające się lasy – były charakterystyczne dla baśni. Motywy te wykorzystał więc Kornel Makuszyński w fantastycznej powieści dla młodzieży *O dwóch takich, co ukradli księżyc*: „(...) poruszyła się ziemia i drzewa zaczęły poruszać się, i cały las zaczął iść przed siebie; brzozy szły, jak białe ubrane dziewczęta idą w procesji, dąb szedł posuwać się, a krzaki biegły szybko jak dzieci”¹². W utworach Jana Drzeżdżona bohaterowie wplatają się z kolei w elementy

krajobrazu, stają się drzewami, podobnie jak w mitologii antycznej: „Co się stało, Barbaro? Jesteś drzewem? Brzozą? Ależ nie, nie ma żadnego wiatru, jak mogłyby szumieć bez wiatru twoje liście”¹³.

Charakterystycznym motywem onirycznej przestrzeni jest labirynt ulic, korytarzy, pokojów – labirynt, w którym trudno znaleźć właściwą drogę. Narrator Schulza błądzi po archaicznych wagonach „obszernych jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków. Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego”¹⁴. Równie tajemnicze i olbrzymie są wnętrza sklepów: „Lokal był wysoki i bezbarwny. Ogromne, wielopiętrowe półki wznoszą się jedne nad drugimi w nieokreśloną wysokość tej hali. Kondygnacje pustych półek wyprowadzają wzrok w górę aż pod sufit, który może być niebem – lichym, bezbarwnym, obdrapanym niebem tej dzielnicy” (92). Autor często podkreśla bezbarwność tej przestrzeni, napełnionej „jak woda indyferentną szarą poświatą, która nie rzuca cienia i nie akcentuje niczego”. Nasuwają się tutaj pewne analogie z cytowanymi wyżej tekstami Krasińskiego. Zamiast grotu symbolizującej świat mamy jednak jedynie sklep – symbol lichej dzielnicy.

Ze snu wywodzi się też częsty u Schulza motyw błądzenia: „Tak minąłem już trzecią czy czwartą przecnicę, a upragnionej dzielnicy wciąż nie było. W dodatku nawet konfiguracja ulic nie odpowiadała oczekiwanemu obrazowi. Sklepów ani śladu. Szedłem ulicą, której domy nie miały nigdzie bramy wchodowej, tylko okna szczelnie zamknięte, ślepe odbłaskiem księżycą” (83).

Analogicznych krajobrazów mamy wiele w książkach Kazimierza Truchanowskiego, zwłaszcza w *Zatrutych studniach* oraz *Młynach bożych*. Akcja tych utworów dzieje się w nieokreślonej czasoprzestrzeni, podobnej do baśniowej. Jedyнным chyba urządzeniem technicznym, wzmiankowanym w tych powieściach, jest kolej. Bohaterowie i tak zresztą wędrują najczęściej pieszo, a w pejzażu spotykamy budowle i wnętrza dość umowne: ratusz, restauracja, teatry i sądy, kościół, nieliczne sklepy: aptekę, zegarmistrza i kuśnierza.

Narrator wędruje po dziwnych ulicach, które znikają niekiedy i nie jest pewne, czy w ogóle istnieją. „Domy z każdym dniem pustoszały i niszczały w zanedbanu, aż wreszcie ulica Wszystkich Świętych stała się przekleństwem, Saharą, dzielnicą zapomnianą i zasypaną rumowiskiem walących się kamienic. Doszło wkrótce do tego, że na nowych edycjach planów dzielnica ta wcale nie figurowała”¹⁵. Podobnie wątpliwe jest istnienie ratusza: „odnoszę wrażenie, że on nie istnieje – jest to właściwie szary rysunek, jedna z wielu ilustracji, odbita tłustą farbą drukarską na żółtych kartkach moich snów” (241).

Ulice w *Zatrutych studniach* przypominają – podobnie jak u Schulza – raczej tunele oszalowane „po obu stronach szczelnymi parkanami” (164). Narrator nie poznaje „ani ulicy ani kamienic. Wyglądały na znajome, lecz

inaczej usytuowane” (165). Krajobrazy nakładają się na siebie: „odnosiłem wrażenie, jakbym patrzył na negatyw fotograficzny, na którym parę razy naświetlono jeden i ten sam obraz i skutek był taki, że zamiast jednego widziałem nie jedno, lecz dwa, czasem trzy miasta. To z kolei nasuwało myśl o piekle o wielu kręgach i kondygnacjach” (227).

W tajemniczych, na wpół zrujnowanych domach znajdują się jakieś niezwykłe, ukryte przejścia, labiryntowe korytarze. Do urzędowych pomieszczeń wchodzi się najczęściej od tyłu, kuchennymi schodami lub przez jakieś sypialnie. Tak wędruje często bohater *Procesu* Kafki, w podobnych sytuacjach spotykamy Adama z *Młynów bożych* Truchanowskiego. Błąka się on po połączonych ze sobą sypialniach lub poszukuje pokoju do wynajęcia, zaglądając kolejno do mieszkań w długim podziemnym korytarzu. „Gazowe latarnie na korytarzach już pogasły. Po omacku trafiliśmy do jakiegoś mieszkania, stamtąd coraz głębiej i dalej brnęliśmy przez cudze izby, oświetlone wiszącymi u sufitu naftowymi lampami”¹⁶.

Domy takie łączą się ze sobą lub spełniają wielorakie funkcje. Teatry lub katedry mieszczą się na strychach. Poszczególne elementy przestrzeni powtarzają się, mamy szeregi identycznych drzwi (najczęściej zamkniętych), balkonów itp. „Nie tracąc ani chwili wszedłem na drabinę, głową podważyłem klapę i znalazłem się na strychu. (...) Jakież było moje zdumienie, gdy zamiast strychu ujrzałem opuszczony i zaniedbany kościół. (...) Przeniosłem wzrok na chór i zamarłem z wrażenia: nad pustym, bez organów, balkonem, o piętro wyżej, wznosił się taki sam, nad nim trzeci, czwarty i piąty” (362–363).

Pejzaże Schulza są niezwykle plastyczne. Autor dostrzega rzeczywistość w sposób malarski. Jerzy Speina pisze, „że Schulzowski świat snu i magii, osadzony w realiach życia i obyczajowości żydowskiego środowiska prowincjonalnego miasteczka (...) jakże żywo przypomina swoją obsesyjną wyłącznością tematyczną surrealistyczne, ewokujące egzotyczny Witebsk wizje Marca Chagalla”¹⁷. Pejzaże Truchanowskiego natomiast nawiązują niekiedy do somnambulicznych obrazów Delvaux, ale bliższe są ogólniejszym wizjom Kafki. Autor *Młynów bożych* zwraca uwagę na rytmiczną powtarzalność, niekiedy nawet jakąś muzyczność, elementów krajobrazu, stara się też w większym stopniu ukazać niepokoje współczesnego człowieka, który odszedł z rodzinnego domu, z wiejskiej arkadii, do labiryntu miasta, w którym łatwo zagubić się może.

Tłem dziwnych wydarzeń mogą być również zamki lub klasztory z labiryntem sal i podziemi. Nawrót do gotyckich krajobrazów widzimy w twórczości Tadeusza Micińskiego. W powieści *Mene–mene – thekel upharisim!*... występuje „starodawna budowla dziwnie fantastyczna i lekka. Skrzydło boczne zakańczano się ośmiokątną wieżą, środek zajmował balkon przedziwnej

roboty (...) Pałac był zamknięty – ale znałem wejście tajne (...) W zagłębieniu jednej arkady był nieznaczny krążek, który za pięciokrotnym przekręceniem uchylał drzwiczki ściśle do ścian dopasowane”. W pałacu tym znajdują się oczywiście podziemia, w których „rzędami stały ogromne sarkofagi”¹⁸. Jeszcze bardziej tajemnicza budowla znajduje się w rozdziale *Róża upiorna z Xiędza Fausta*. Miciński nawiązuje tutaj do znanej z *Gesta Romanorum* (i wykorzystanej także przez Jana Potockiego w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*) opowieści o romansie z piękną kobietą, która okazuje się rano diabłem czy upiorem. Wspaniały pałac, w którym goszczono bohatera, okazuje się budynkiem opuszczonym, ze zwałami kurzu we wnętrzach.

Takie budowle, w których coś straszy, gdzie znajdują się tajemnicze zamurowane komnaty i niezwykle malowidła, spotykamy również w międzywojennej literaturze popularnej, przenoszącej we współczesność motywy powieści gotyckiej, np. w powieściach odcinkowych Adama Grzymały-Siedleckiego *Pałac w Czajczycach* i Witolda Gombrowicza *Opętani*. „To, że zamek prowadzi 'tajemne odrębne życie' – pisze o *Opętanych* Maria Janion – dla nikogo z bohaterów nie ulega wątpliwości. Znamieniem jego jest wyniosła samotność i postępująca zagłada śmierci; wewnętrzne milczenie zamku zaś przenika tylko szelest rozpadu. Życie zamku w pustce przepełniają tajemnicze znaczenia; jego podziemne korytarze i lochy, jego 'labirynt schodów i komnat', jego zasnute pajęczyną krużganki nadają mu 'nastój tragizmu i mistycznej tajemniczości’ ”¹⁹.

Zrujnowany klasztor z labiryntowymi podziemiami, w których ginie bohater, zwabiony tam przez tajemnicze siły – występuje także w opowieści Stefana Grabińskiego *Projekcje*. „U Grabińskiego – jak pisze Artur Hutnikiewicz – scenę i topografię wyznacza więc najczęściej jakieś tajemnicze ustronie, jakiś dom opuszczony, czasem stacja kolejowa albo posterunek dróżnika, zagubione gdzieś na głuchej, zapomnianej przestrzeni bądź rzucone na krańce świata niby wywiadowcze forpocztę, wysunięte daleko w obcą, groźną dziedzinę 'tamtego brzegu'. Innym razem porzucona przez mieszkańców w odległej dzielnicy miasta samotna willa, w pustce zdziczałego ogrodu śniąca w księżycowej poświacie groźne i tajemnicze dramaty, albo jakaś ubocz, zaułek, odludny i posępny, miejsce, w którym 'straszy’ ”²⁰.

Tak więc bohater opowiadania *Zez* stwierdza, że obok jego mieszkania „był jeszcze jakiś pokój ślepy, zamurowany, bez drzwi i okien, bez wejścia. I stamtąd szedł ów szczególny szmer”²¹. Okazało się, że hałasowało tam widmo nieboszczyka Brzechwy, będącego kontrastowym sobowtórem narratora. Ponure i tajemnicze domy mają więc wywołać u czytelnika nastrój grozy, wzmocnić wywołany przez niesamowite wydarzenia dreszcz.

Wśród podstawowych elementów baśni czarodziejskiej Władimir Propp wyróżnia tajemniczy las oraz ogromny dom. Dom, oraz wszystkie jego pomieszczenia od strychu do piwnic, a także znajdujące się w nim sprzęty – pełnią również istotne funkcje w Bachelardowskiej poetyce przestrzeni. Taki właśnie dom „ukryty w gęstej zieleni świerków” odnajdujemy w *Młynach bożych* Truchanowskiego. Jest on „podobny do olbrzymiej starej landary (...), która jeszcze teraz za lada podmuchem fantazji mogła ruszyć w nieznaną podróż”. W domu tym znajduje się olbrzymi, pełen architektonicznych ozdób, kredens, „dzieło szalonego projektodawcy”²².

Poza przestrzenią oniryczną, (którą inaczej moglibyśmy nazwać surreálną, a w niektórych wypadkach inferálną) i gotycką (zamki, klasztory, pałace, dziwne domy i wille, labirynty i podziemia) wyróżnić możemy jeszcze przestrzeń futurologiczną czy utopijną, która pojawia się w literaturze fantastyczno-podróżniczej i fantastyczno-naukowej. Najbardziej typowe krajobrazy tego typu spotykamy w utworach Stanisława Lema. Jest to najczęściej przestrzeń odległych planet, którą spotykamy np. w *Edenie*, gdzie krajobraz znacznie różni się od ziemskiego. Jerzy Żuławski w swojej trylogii księżycowej kształtował jeszcze pejzaż na wzór ziemskiego, zaludniając go tylko jakimiś dziwnymi postaciami – satanicznymi szernami. Pejzaż Lema jest już inny. Eden ma nie tylko dziwnych mieszkańców, zwanych dubeltami, lecz również inne lasy, inne fabryki, nawet cementarze. Wszystko to jest opisywane z punktu widzenia Ziemian, w nawiązaniu więc do naszych wyobrażeń:

„Z burego gruntu wznosił się pionowy pień, szary niczym skóra słońca, o słabym, metalicznym połysku. Pień ten (...) przechodził górą w kielichowate rozszerzenie, które u szczytu, jakieś dwa metry nad ziemią, rozpościerało się płasko”. Można to było jeszcze uznać za rodzaj drzewa czy dużego grzyba, ale gdy jeden z kosmonautów rzucił kamieniem, ” ’kielich’ zafalował, stulił się, rozległ się krótki syk, jakby wypuszczonego gazu, i cała, drżąca teraz febrycznie, szarawa kolumna zapadła się w ziemię, jakby wessana do jej wnętrza”²³. Domniemane drzewo zachowuje się więc jak przekłuta nadmuchiwana zabawka, zaskakując i bohaterów, i czytelników. Mimo odmienności gatunku literackiego metoda opisu jest podobna przy kształtowaniu przestrzeni onirycznej i futurologicznej. Opisywane przedmioty przekształcają się, zmieniają swój charakter. Ze znanych elementów powstaje jakaś nowa całość. „W ten sposób – jak pisze Andrzej Stoff – z komponentów całkowicie realistycznych, bez użycia jednego nawet neologizmu, można stworzyć obraz nie przypominający niczego ziemskiego”²⁴.

Wejściem do fantastycznego świata staje się nieraz lustro, obraz czy jakaś szafa, jak u Carrolla lub Lewisa. Lem nawiązuje do tego motywu w *Edenie*: „wyciągniętą ręką dotknął zasłony. Ręka znikła. Doktor stał bez ruchu może przez sekundę, a potem zrobił krok naprzód i przestał istnieć”²⁵.

W *Solaris* Lema przedmiotem obserwacji jest z kolei żywy ocean, wytwarzający ciągle i niszczący najrozmaitsze kształty, powtarzający, kopiujący nie tylko to, co znajduje się na zewnątrz, lecz również to, o czym myślą ludzie. W opisie tego oceanu Lem nawiązuje nie tylko do mórz ziemskich, lecz również do wulkanów, gejzerów i lawin oraz niezwykłych budowli, tworząc nowe terminy dla oceanicznych tworów: górodrzewy, długonie, grzybiska, mimoidy, symetriady i asymetriady, pacierzowce i chyże. Opisując taką niezwykłą i trudną do wyobrażenia przestrzeń, Lem stara się przekonać czytelnika, że znajdujemy się w innym świecie, odmiennym od ziemskiego, że oczekujemy na jakieś niezwykle wydarzenia, jak np. pojawienie się sobowtórów zmarłych na ziemi osób.

Drugi typ przestrzeni futurologicznej spotykamy w utworach, przedstawiających ziemię w przyszłości. Autorzy starają się tutaj wymyślić najczęściej jakieś osiągnięcia techniczne: ulice z ruchomymi chodnikami, odmienne budynki i urządzenia wewnątrz, nowe środki przekazu informacji, inne pojazdy itp. Punktem wyjścia są zwykle urządzenia istniejące obecnie, udoskonalone jedynie przez wyobraźnię pisarzy.

Kilka lat po „szklanych domach” Żeromskiego Mieczysław Smolarski w *Podróży poślubnej pana Hamiltona* uczynił bohatera „zarządcą jednego z domów–kolosów, liczącego pięćdziesiąt pięter i mieszczącego w sobie dwadzieścia tysięcy mieszkańców. (...) Oddzielały je od siebie wielkie przestrzenie parków i ogrodów, a łączyła kolej powietrzna, mknąca bez wstrząśnienia i bez szmeru na wysokości najwyższego piętra”²⁶.

W *Powrocie z gwiazd* Lema architektura wygląda nieco inaczej. Tylko „z rzadka wzbijał się w niebo igłowiec, jak zastygły wytrysk płynnego budulca, nieprawdopodobnej wysokości”, na ogół domy były nieco niższe, zaledwie 20–30 piętrowe „bez okien, dzięki czemu wszystkie ściany zdobiono. Całe miasto przedstawiało się jak gigantyczna wystawa sztuki”²⁷. Miasta stały się wielopoziomowe, w związku z tym na stropach niższych kondygnacji transmitowano wygląd nieba. Używane sprzęty są ruchome i zmienne, dopasowują się do aktualnej potrzeby. Gdy bohater podszedł do okna, „wychyłał z niego fotelik, podsunął mi się, już z góry opadał płaski blat, tworząc rodzaj biurka”²⁸. W tych opisach przyszłej przestrzeni autorzy czerpią więc natchnienie bądź z zapadni i sznurowni teatralnych, bądź też po prostu z baśni. Sztuczne niebo zainstalowane w podziemiach przypomina też po trosze wizje Krasieńskiego.

W utopiach negatywnych miasta przyszłości zamieniają się w ruiny. Berlin w *Historii przyszłości* Mickiewicza – to „stos trupów i ruin”²⁹. Atanazy z *Pożegnania jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza „miasto zastał w stanie zupełnego zaniedbania. Postrzelane domy, ruiny, spaliska, trawa na mniejszych ulicach”³⁰. Zrujnowaną Warszawę z koczującymi w niej nielicznymi

pozostałymi przy życiu ludźmi przedstawił proroczo Antoni Słonimski w *Dwu końcach świata*.

Niekiedy przestrzeń nie zmienia swojego wyglądu, jedynie proporcje. Za przykładem Swifta czy Carrolla obok świata przedstawionego ukazany bywa jego pomniejszony model, którym mogą rządzić bohaterzy. Pojawiają się więc mieszkańcy świata ograniczonego rozmiarami do kartonowego pudła (Lem) lub szuflady (Mroźek).

x x x

W fantastyce onirycznej czas jest na ogół nieokreślony, pozahistoryczny. W *Niedokończonym poemacie* Krasieńskiego są wprawdzie wzmianki o carze i mało dzisiaj zrozumiałe aluzje do aktualnych wydarzeń politycznych; jakieś postaci quasi-histeryczne pojawiają się jako ożywione manekiny w utworach Schulza, gdzie ukazany jest również kontrast między tradycją małego miasteczka i nowoczesnością ulicy Krokodyli – ale to wszystko nie jest umieszczone w jakiejś sprecyzowanej chronologii. Podobnie u Kazimierza Truchanowskiego nie możemy dokładnie oznaczyć czasu, chociaż autor zapewnia we wstępie, że „wydarzenia ukazane w księdze I pt. *Niepokój* przypadają na okres sprzed pierwszej wojny światowej, w czasie wojny i po wojnie”³¹. Jeżeli nawet znalazły się w *Młynach bożych* jakieś aluzje do tego okresu, czytelnik ich raczej nie dostrzeże.

Znacznie wyraźniej sprecyzowana jest natomiast pora doby. Najczęściej jest mowa o nocy i ciemnościach. Krajobrazy oświetlone są promieniami księżyca, jakimiś latarniami gazowymi. Wiele postaci, z którymi stykają się bohaterowie, po prostu śpi, ziewa, leży w łóżkach itp.

„Świat Grabińskiego – jak pisze Artur Hutnikiewicz – zanurzony jest przeważnie w mrocznych szarzyznach między zmierzchem a nocą. To godziny przeczuć i lęków i oczekiwania na coś niesamowitego, co się czai i skrada w milczącej ciszy i ciemności. W zasnuty deszczem i szarugą jesienny wieczór zdaje się wyraźniej pukać do drzwi to 'coś' – dalekie, zagadkowe, niepokojące”³².

W utworach utopijnych lub zaliczanych do fantastyki naukowej akcja toczy się albo w innej przestrzeni (nieznana wyspa czy planeta), albo też w dalszej lub bliższej przyszłości. „Sytuacja narracyjna – jak wskazuje Kazimierz Bartoszyński – i zdarzenia przedstawione są w niej na ogół umiejscowione w czasie późniejszym niż czas założony jako okres odbioru. Występuje tu więc zjawisko dwu równoległe obok siebie występujących układów nadawczo-odbiorczych: sytuacji nadawcy 'współczesnego', opowiadającego o przyszłości współczesnym sobie, oraz nadawcy 'przyszłościowego', mówiącego o przyszłości odbiorcom również w przyszłości ulokowanym”³³. Takie ukazywanie

czasu przyszłego podbudowane jest na ogół przedstawianiem innych form przestrzennych lub zestawianiem wydarzeń, składających się na swoistą historię: przeszłość, która ma powstawać dopiero w przyszłości. W powieściach Lema na przykład znajdują się relacje z wcześniejszych wypraw kosmicznych, które z naszego punktu widzenia jeszcze się nie odbyły.

Konfrontacja czasów dokonywana jest często przez przeniesienie jednego z bohaterów w przeszłość lub przyszłość po prostu we śnie lub przy pomocy jakiegoś „wehikułu czasu”. Takim pojazdem może być również rakieta międzyplanetarna, w której (zgodnie z teorią względności) czas płynie inaczej niż na ziemi. Umożliwia to wprowadzenie bohatera, pełniącego tradycyjną funkcję „prostaczka”, który okiem człowieka bliższego naszej współczesności obserwuje świat przyszły, np. w *Powrocie z gwiazd* Lema. Informacje przekazywane temu bohaterowi przeznaczone są w gruncie rzeczy dla czytelnika.

Jednym z najdawniejszych sposobów przełamywania chronologii było jednak konfrontowanie osób żyjących w różnych epokach historycznych. Wzorem były tutaj *Rozmowy zmarłych* Lukiana, tłumaczone i naśladowane u nas m.in. przez Ignacego Krasickiego. Na tej zasadzie Józef Ignacy Kraszewski w młodzieńczym opowiadaniu *Wieczera Cagliostro* przedstawił wywoływanie duchów rozmaitych postaci przez słynnego mistrza czarnej magii. Colosseum zamienia się w jakieś teatr czy bal maskowy: „Nikt sobie wyobrazić nie potrafi zamieszania, jakie na tej uczcie panowało, reprezentanci tylu wieków i tylu rzeczy, rozmawiali tłumnie wszystkimi prawie językami świata. Ale co było cudowniejszego niż przy wieży Babel, to, że się wszyscy rozumieli”³⁴.

Postać osoby zmarłej bywa również wprowadzana w świat żyjących. Upiory i widma pojawiały się często w dramatach romantycznych i symbolicznych. Stanisław Ignacy Witkiewicz wprowadzał do swoich dramatów osoby zmarłe na nieco innej zasadzie. Matka ze sztuki *W małym dworku* nie przypomina więc upiora, lecz zasiada normalnie do stołu, pije herbatę i rozmawia z żyjącymi. Podobnie zachowują się przeniesione do współczesnego nam świata postaci historyczne, „urlopowane” w anachroniczny sposób ze świata zmarłych (Ryszard III w *Nowym Wyzwoleniu*, papież Juliusz II w *Mątwie*). W *Matce* Witkacy kompletnie burzy zasady chronologii: obok katafalku zmarłej matki pojawia się ta sama matka przed urodzeniem syna, z którym – dorosłym – właśnie rozmawia: „Z pewnością nie poznajesz mnie, Leoneczku, jestem twoją matką, w wieku lat dwudziestu trzech – jeszcze przed twoim urodzeniem się. (...) Właśnie jestem z tobą, to jest: przez ciebie – to nie – jestem w twoim towarzystwie od wewnątrz, w odmiennym stanie”. Oburza się na to jedna z postaci utworu – Ciotka: „Fizyczne rozdwojenie osobowości z przemieszczeniem w czasie – nie, to już zanadto. Jakkolwiek wychowani na Einsteinie, nie możemy tego nie uważać za humbug, nawet w sferze eksperymentów myślowych”³⁵.

Eksperymenty takie były jednak podstawą teorii „czystej formy w teatrze”. Przedstawienie teatralne miało przypominać nie rzeczywistość, lecz „dziwny sen”. „Obowiązują tu – jak pisał Konstanty Puzyna – istotnie pewne prawa marzeń sennych z ich absurdalną fantastyką, pozorną alogicznością wypadków i stłumionym, często uciekającym się do zastępczych przebrań, wyrazem świadomych i podświadomych treści psychicznych autora”³⁶.

W powieści Ksawerego Pruszyńskiego *Gwiazda wytrwałości* czterej żołnierze polscy rozmawiają w 1944 roku w brukselskiej kawiarni z Lelewelem, który wydaje się im całkiem realną postacią, zaprasza na miód do swego mieszkania, pokazuje zgromadzone zbiory i projekt orderu. W tej konfrontacji czasów nacisk położony jest na powtarzanie się niektórych faktów z historii Polski. W opowiadaniu Wojciecha Żukrowskiego *Ryngraf pradziadka* poległy w 1863 roku powstaniec przybywa po żonę, która umarła wiele lat później. Nie przypomina jednak bynajmniej romantycznego rycerza-upiora, lecz ukazuje się prawnukom niby normalnie żyjąca postać.

Spotykamy w literaturze również sytuację odwrotną: przeniesienie w przeszłość człowieka aktualnie żyjącego. Taka podróż umożliwia również konfrontację dawnych i nowych obyczajów, najczęściej zresztą żartobliwą. Włodzimierz Zagórski napisał np. opowiadanie *Moja przygoda na dworze JO Wojewody Wileńskiego ks. Radziwiłła Panie Kochanku*. Narrator, błakający się w czarnym fraku wśród barwnych żupanów i kontuszy, próbuje zabawić księcia opowiadaniem o XIX-wiecznych wynalazkach, ale nikt w owe „cuda” uwierzyć nie chce.

Według św. Tomasza z Akwinu nawet Bóg nie może sprawić, by to, co już jest przeszłością, nie zdarzyło się. To jest bardziej niemożliwe niż wskrzeszenie umarłego. Nie biorąc tego pod uwagę wielu pisarzy podejmuje wątek podróży w przeszłość w celu „poprawienia historii”. Antoni Słonimski w swojej *Torpedzie czasu* każe nowoczesnym Yankesom z 2123 roku przenieść się do epoki rewolucji francuskiej w celu zapobieżenia wielu niepotrzebnym wojnom. Historia wprawdzie się zmienia, ale świat nie staje się przez to lepszy. Zamiast znanych nam wojen – powstają inne. W powieści są liczne anachronizmy: bohaterka rozmawia np. w parku z 7-letnim Byronem, trzymając jednocześnie w ręku... tomik jego poezji, przywieziony oczywiście z innego czasu.

Bohaterowie książki Władysława Zambrzyckiego *Nasza Pani Radosna* przenoszą się – po zażyciu peyotlu – do starożytnej Pompei, organizują tam zawody piłkarskie, produkują wódkę, tworzą nową modę itp. Po wybuchu Wezuwiusza wracają do współczesności przywożąc ze sobą posąg Junony (czczony odtąd jako wizerunek Matki Boskiej) oraz jej kapłana, który łatwo zostaje proboszczem, dzięki doskonałej znajomości łaciny.

W bliższą przeszłość przenosi się nieoczekiwanie bohaterka *Godziny pąsowej róży* Marii Kruger. Stary zegar został cofnięty, kropla krwi spadła na różę z fotografii prababki – i współczesna nam dziewczyna znalazła się nagle w XIX wieku. Każdy niemal szczegół ówczesnego życia wydaje się jej kłopotliwy lub zabawny, brakuje jej wielu wygód i urządzeń technicznych, musi ubierać się w dziwaczne dla niej stroje i uczęszczać na pensję. Z drugiej strony sposób bycia dzisiejszej czternastolatki budzi zgorszenie w XIX stuleciu. Autorka konfrontuje w ten sposób wiele realiów obyczajowych dawnej i dzisiejszej Warszawy.

Podróż w czasie wykorzystał dla celów dydaktycznych także Erazm Majewski w powieści *Profesor Przedpotopowicz*. Podróżnicy wpadają w przepaść czasu i potem wędrują z dnia na dzień do coraz to innej epoki geologicznej, przeżywają skrót historii ludzkości i dochodzą do utopijnej krainy przyszłościowej. Parodystyczny przegląd dziejów fantastycznej planety Amauropii, które toczyły się w bardzo szybkim tempie dzięki „przyspieszaczowi czasu” przedstawił Stanisław Lem w dwunastej podróży Ijona Tichego. Historię tę można było zresztą cofnąć, podobnie jak w puszczonej od końca filmie, np. oglądając „cofający się pogrzeb króla Karbagaza, który po trzech dniach wstał z katafalku i został odbalsamowany”³⁷.

Teodor Parnicki uprawiał swoiste „dłubanie w historii”, przedstawiając obok faktów rzeczywistych również zmyślane, które się wprawdzie nie zdarzyły, ale zdarzyć się mogły. Przedstawia np. dalsze losy historycznych postaci, zakładając, że nie zmarły w określonym przez oficjalną historię momencie. Szczególnie interesująca jest *Muza dalekich podróży*, ukazująca losy Królestwa Polskiego po zwycięskim – nie zaś przegranym – powstaniu listopadowym. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stają się jedynie materiałem, tworzywem, które w wyobraźni autora może przybierać jakąkolwiek postać, ulegać dowolnym modyfikacjom.

Bruno Schulz w *Sanatorium pod Klepsydrą* wprowadził bohatera w oniryczny świat zmarłych. Utwór stylizowany jest na wędrowkę do Hadesu z kolejarzem–Charonem i półpsem–półczłowiekiem w roli Cerbera. Doktor Gotard wyjaśnia charakter niezwyklej lecznicy, w której przebywa ojciec narratora: „Cały trick polega na tym, (...) że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie dosięgła”³⁸.

W niektórych utworach pojawia się podobny problem zatrzymania czasu. Autorzy nawiązują tutaj wyraźnie do baśniowej opowieści o zaczarowanym królestwie, którego mieszkańcy nagle znieruchomieli. Motyw ten występuje w fantastycznej opowieści Stefana Weinfeldta *Władcy czasu*. „Generator czasu stojącego” może np. zatrzymać pociąg przez 90 minut tak, że nie dostrzegają



tego podróży. Źródłem tego pomysłu może być po prostu fotografia czy film, który w każdej chwili można zatrzymać i unieruchomić działające postaci.

Literatura fantastyczna ilustruje więc w różnorodny sposób sprawę względności czasu, cofając go, przyspieszając lub zatrzymując niby taśmę filmową. Wpływa to również na przebieg wydarzeń i kształtowanie przestrzeni. Wydarzenia i sytuacje w *Młynach bożych* Truchanowskiego „nie następowały po sobie w wyraźnej kolejności, lecz przenikały się wzajemnie jak nakładane na siebie przezrocza”³⁹. W siódmej podróży Ijona Tichego Lem przedstawia zwielokrotnienie jaźni bohatera, gdy jego rakieta dostaje się w jakieś wiry grawitacyjne. Różne warstwy czasowe nakładają się na siebie: kosmonauta kłóci się i bije z samym sobą, ale pochodzącym z różnych dni tygodnia. „Gdy odzyskałem świadomość kajuta była pełna ludzi. Ledwo można było się poruszać. Jak się okazało, wszyscy byli mną, z różnych dni, tygodni, miesięcy, a jeden podobno był nawet z przyszłego roku”⁴⁰. Czwartkowy Tichy uderza pałką w łeb piątkowego i oczywiście w piątek ten cios otrzymuje. Problem względności czasu został w ten sposób doprowadzony do absurdu: kajuta statku kosmicznego przypomina album z ożywionymi fotografiami narratora.

Modyfikacje czasu i przestrzeni w utworach literackich obok funkcji profetycznych i surrealistycznych, obok wywoływania grozy i niepokoju – mają też służyć zabawianiu czytelników. Tonacji serio i w tej dziedzinie towarzyszy tonacja buffo.

PRZYPISY

¹ Przyjmujemy tutaj dość szeroki zakres pojęcia literackiej fantastyki, obejmując nim wszystkie utwory zawierające jakiś element niezwykłości czy nienaturalności – od baśni do science fiction. W literaturze tego typu powtarzają się bowiem te same motywy, w pewnym stopniu tylko modyfikowane w zależności od gatunku literackiego i przyjętej w danym okresie konwencji. Bierzymy pod uwagę tak utwory wybitnych pisarzy, jak i literaturę drugorzędną.

² Z. Krasieński: *Pisma*. T. 1 Kraków 1912 s. 293–294

³ M. Janion: *Zygmunt Krasieński – debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962 s. 159

⁴ *Ibidem*

⁵ Z. Krasieński: *Dzieła literackie*. T. 1 Warszawa 1973 s. 436. W dalszych cytatach strony z tego wydania podane są w nawiasach.

⁶ J.B. Dziekoński: *Sędziwój*. Warszawa 1974 s. 163, 165–166

⁷ J.I. Kraszewski: *Mogiły, Abracadabra*. Warszawa 1859 s. 155

- ⁸B. Prus: Wybór nowel. Warszawa 1971 s. 40
- ⁹W.S. Reymont: Wampir. Warszawa 1975 s. 93
- ¹⁰B. Schulz: Proza. Kraków 1964 s. 67. W dalszych cytatach strony z tego wydania podane są w nawiasach.
- ¹¹J. Speina: Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza. Warszawa 1974 s. 17
- ¹²K. Makuszyński: O dwóch takich, co ukradli księżyc. Warszawa 1954 s. 102
- ¹³J. Drzeżdżon: Upiory. Warszawa 1975 s. 138
- ¹⁴B. Schulz: op.cit. s. 218. W dalszych cytatach strony podane są w nawiasach.
- ¹⁵K. Truchanowski: Zatrute studnie. Warszawa 1957 s. 38. W dalszych cytatach strony z tego wydania podane są w nawiasach.
- ¹⁶K. Truchanowski: Młyny boże. T. 2 Warszawa 1963 s. 76. Następny cytat z tegoż wydania.
- ¹⁷J. Speina: op.cit. s. 25
- ¹⁸T. Miciński: Pisma pośmiertne. T. 1 Warszawa 1931 s. 55, 149
- ¹⁹M. Janion: Gorączka romantyczna (rozdział: Forma gotycka Gombrowicza). Warszawa 1975 s. 240
- ²⁰A. Hutnikiewicz: Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść. (Wstęp do:) S. Grabiński: Utwory wybrane. T. 1 Nowele. Kraków 1980 s. 17
- ²¹S. Grabiński: op.cit. s. 48
- ²²K. Truchanowski: Młyny boże. T. 1 Warszawa 1961 s. 20, 25, T. 4 cz. 1 Warszawa 1986 s. 289
- ²³S. Lem: Eden. Kraków 1971 s. 30
- ²⁴A. Stoff: Metody i wzorce obrazowania w sience fiction. Acta Universitatis N. Copernici. Filologia Polska XIII. Toruń 1977 s. 61
- ²⁵S. Lem: Eden s. 40
- ²⁶M. Smolarski: Podróż poślubna pana Hamiltona. Warszawa 1928 s. 27
- ²⁷S. Lem: Powrót z gwiazd. Warszawa 1968 s. 74–75, 104
- ²⁸Ibidem s. 66
- ²⁹A. Mickiewicz: Dzieła. T. 6 Warszawa 1950 s. 190
- ³⁰S.I. Witkiewicz: Pożegnanie jesieni. Warszawa 1927 s. 409
- ³¹K. Truchanowski: Młyny boże. T. 1 s. 5
- ³²A. Hutnikiewicz: op.cit. s. 17

- ³³K. Bartoszyński: Problem konstrukcji czasu w utworach epickich. W: Problemy teorii literatury. Seria 2. Wyd. 2. Warszawa 1987 s. 243–244
- ³⁴J.I. Kraszewski: Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne. T. 1. Wilno 1838 s. 55
- ³⁵S.I. Witkiewicz: Dramaty. T. 2 Warszawa 1962 s. 403
- ³⁶K. Puzyna: Witkacy. (Wstęp do:) S.I. Witkiewicz, Dramaty. Warszawa 1962 T. 1 s. 30
- ³⁷S. Lem: Dzienniki gwiazdowe. Kraków 1966 s. 93
- ³⁸B. Schulz: op.cit. s. 317
- ³⁹K. Truchanowski: Młyny boże. T. 1 s. 8
- ⁴⁰S. Lem: Dzienniki gwiazdowe, s. 24

MODIFICATIONS OF SPACE AND TIME IN POLISH FANTASTIC FICTION IN THE XIX AND XX CENTURIES

Summary

Time and space in the fantastic literature are constructed according to the rules of dreams. Polish writers of the romantic period described the gothic, oniric or infernal landscapes like the visions of Dante or Swedenborg (e.g. Zygmunt Krasiński in „Unfinished poem”). We find similar landscapes in the novel of Władysław Stanisław Reymont „The Vampire”.

In the XX century we find the surrealist space in the writings of Bruno Schulz and Kazimierz Truchanowski: images penetrate one another, we read about mysterious houses, long labyrinths of corridors or streets at night. The imaginary landscapes of the future (or of other planets) are described in science-fiction novels of Stanisław Lem.

The rules of time are also modified. Heroes travel to the future or to the past (in the novels of Antoni Słonimski, Maria Krüger and Stanisław Lem). The dead come and speak normally with the living ones (in the plays of Stanisław Ignacy Witkiewicz and stories of Ksawery Pruszyński). In the novels of Teodor Parnicki history and fantasy are mixed. The author joins the real and hardly possible facts. The time sometimes stops and sometimes goes back (Stefan Weinfeld, Stanisław Lem).