

ANDRZEJ STOFF

INGARDENOWSKIE POJĘCIA  
KONKRETYZOWANIA I KONKRETYZACJI ESTETYCZNEJ  
W ODNIESIENIU DO UTWORÓW *SCIENCE FICTION*

**Abstrakt.** Ingardenowskie pojęcie konkretyzacji estetycznej dzieła literackiego jest jedną z najważniejszych koncepcji dwudziestowiecznej estetyki i teorii literatury. Do sprawdzenia jej prawomocności w odniesieniu do twórczości *science fiction* zachęca stała praktyka Ingardena: apelowanie do badaczy literatury o konfrontację jego teorii z różnymi obszarami zjawisk literackich. *Science fiction* z racji jej osobliwych ambicji uzgadniania w formie literackiej nauki z fantazją jest pod tym względem wyzwaniem szczególnie interesującym. Konkretyzacja estetyczna utworów utrzymanych w tej konwencji musi spełniać wymagania stawiane lekturze każdego dzieła literackiego. Wymaganie szczególne polega na tym, że czytelnik powinien oprzeć się pokusie weryfikacji pomysłów autora co do możliwości realnego ich wypełnienia i stosując zasadę analogii w traktowaniu tego, co przedstawione, oraz w myśleniu o poruszanej problematyce, stworzyć w percepcji dzieła warunki dla wzbogacenia widzenia i rozumienia własnego, współczesnego mu świata.

Literatura *science fiction* nie ma mocy predykatywnej, każdy autor bowiem jest ograniczony horyzontem kulturowym właściwym czasowi jego życia, a więc powstania utworu. Wbrew żywionym niekiedy złudzeniom, horyzont ten określa również możliwości wyobraźni. Wartość utworu polega w tym wypadku na pobudzaniu aktywności myślenia o świecie i człowieku.

**Słowa kluczowe:** Roman Ingarden; teoria konkretyzacji estetycznej; *science fiction*; wymagania czytelnicze; warunki poprawności konkretyzacji

ROMAN INGARDEN'S CONCEPTS OF CONCRETIZING AND AESTHETIC  
CONCRETIZATION CONCERNING SCIENCE FICTION

**Abstract.** Roman Ingarden's concept of the aesthetic concretization of a literary work represents one of the pivotal contributions to twentieth-century aesthetics and literary theory. Ingarden's

---

Prof. dr hab. ANDRZEJ STOFF – emerytowany profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

---

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

---

persistent appeal to literary scholars to apply his theory to diverse literary texts opens up an examination of its applicability to science *fiction*, a genre uniquely poised at the intersection of science and fantasy. Science fiction poses a particularly compelling test case for aesthetic concretization because it demands that readers engage with the text in a way that transcends the mere assessment of its scientific plausibility. Instead, readers are encouraged to employ the principle of analogy, connecting the depiction of the fictional world and the themes it explores to enhance their understanding of contemporary realities. A key requirement in this process is the reader's ability to resist the impulse to judge the work's ideas based on their real-world feasibility.

However, it should be acknowledged that while science fiction lacks the capacity for prediction due to its authors being bound by the cultural and temporal contexts in which they write, this does not diminish its value. Rather, the worth of science fiction lies in its potential to provoke reflective thought about both the world and the human condition, challenging readers to consider broader existential and ethical questions.

**Keywords:** Roman Ingarden; theory of aesthetic concretization; science fiction; reading competence requirements; conditions for correct concretization

Koncepcje teoretycznoliterackie bardzo trudno jest wartościować, a sprawdzenie ich przydatności możliwe staje się dopiero po czasie potrzebnym na konfrontację z teoriami analogicznymi co do zakresu przedmiotowego i na próby ich wykorzystania w odniesieniu do utworów różnych epok, gatunków i stylów. Jednak w przypadku Ingardenowskiej koncepcji konkretyzacji estetycznej dzieła literackiego i konkretyzowania jako procesu pozwalającego na jej ukonstytuowanie wypada zgodzić się z sądem Bohdana Dziemidoka, który odpowiednio hasło w *Słowniku pojęć filozoficznych Romana Ingardena* kończy wyrażeniem przekonania, że „odróżnienie dzieła literackiego od poszczególnych jego konkretyzacji estetycznych [...] jest jednym z największych osiągnięć myśli estetycznej XX wieku”<sup>1</sup>. Czy jednak konsekwencje tego rozróżnienia są dzisiaj w pełni uświadamiane i wykorzystywane w myśleniu i pisaniu o literaturze? Tak w trybie badań historycznych jak i teoretycznoliterackich? Czy zdają sobie z niego sprawę krytycy literatury? Zwłaszcza wobec wyjątkowego współcześnie zróżnicowania literatury pod względem tematycznym, gatunkowym i stylistycznym, co sprzyja odbiorowi równouprawniającemu różne „style odbioru” i może zacierać to, co podstawowe i wspólne dla literatury w ogóle i poszerzać jej zakres o dowolne obszary wypowiedzi.

W rozważaniach samego Ingardena znaleźć można zaproszenie do zmierzenia się z zasygnalizowanym powyżej dylematem. Otóż filozof ten wielokrotnie formułował w toku swoich wywodów zaproszenie dla przyszłych badaczy do skonfrontowania różnych aspektów jego teorii z literaturą w jej

---

<sup>1</sup> Bohdan Dziemidok, „Konkretyzacja estetyczna”, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. naukowa Andrzej J. Nowak, Leszek Sosnowski (Kraków: Universitas, 2001), 142.

rodzajowym i gatunkowym zróżnicowaniu. Czynił tak zwłaszcza wtedy, gdy precyzja filozoficznego wywodu nie pozwalała na wikłanie się w dygresje bądź zbyt szczegółowe eksplikacje. Konfrontację taką pozostawiał badaczom literatury, wskazując na konieczność sprawdzenia, a nawet uszczegółowienia wniosków, do jakich sam doszedł na drodze dociekań filozoficznych. Temat, jaki chce podjąć, dotyczy zjawiska literackiego, które w czasach aktywności naukowej Ingardena dopiero zaczynało się kształtować i mogło odwoływać się do skromnej, choć jakże ważnej tradycji, reprezentowanej przez twórczość J. Verne'a i H. G. Wellsa, a w literaturze polskiej przez – ważną ze względu na poziom myślowy i artystyczny – „trylogię księżycową” Jerzego Żuławskiego<sup>2</sup>. Nie zapowiadało też ono jeszcze w pełni tego, co w rozwoju konwencji przynieść miała druga połowa wieku dwudziestego.

Rozpocząć wypada od zastrzeżenia, że odbiór utworów *science fiction* obowiązuje te same zasady co lekturę wszystkich innych dzieł literackich. Jednak konwencja ta, w kontekście powszechnie obowiązujących zasad ogólnych, stawia czytelnikowi sobie tylko właściwe wymagania szczegółowe co do lektury adekwatnej względem własności i sensów samego utworu oraz myślowo i estetycznie owocnej. Tak więc wszystkie twierdzenia Ingardena odnośnie do konkretyzowania i konkretyzacji estetycznej jako wyniku procesu poznawczego czytelnika mają zastosowanie także do utworów należących do tej konwencji. Natomiast wszelkie różnice są różnicami drugiego stopnia i mają charakter uszczegóławiający koncepcję podstawową; muszą być z nią uzgodnione pod groźbą zatracenia literackiego charakteru przedmiotu, którego dotyczą. Być może w tym miejscu należałoby przeprowadzić dyskusję na temat wartości utworów należących do omawianej konwencji, bowiem – jak wiadomo – nadal funkcjonuje opinia o ich pośledniejszym względem literatury realistycznej charakterze. Opinia błędna w swej kategoryczności, bowiem w literaturze wartość orzekać można zasadnie wyłącznie w odniesieniu do pojedynczych faktów artystycznych, w odniesieniu zaś do zespołów tych faktów mówić można zbiorczo raczej o ich znaczeniu dla dziedziny, do której należą, jak czyjaś twórczość, dorobek epoki literackiej czy miejsce w kulturze. Ten rys indywidualności – mającej swe źródło w spotkaniu jednostkowości dzieła i osobowościowej niepowtarzalności czytelnika – jest istotną przesłanką prawomocności zabiegu konkretyzowania i jego wyniku w postaci konkretyzacji estetycznej. To one pozwalają nam dotrzeć do jakości i wartości estetycznej

---

<sup>2</sup> To jakościowe zastrzeżenie ważne jest z racji występowania w literaturze popularnej II Rzeczypospolitej ilościowo dość bogatej prozy utopijno-fantastycznej nawiązującej do aktualnej sytuacji politycznej Europy.

poszczególnych utworów, doświadczyć emocji i poszerzyć własne poznanie świata w zgodzie lub niezgodzie z ich autorami.

Punktu wyjścia procesu konkretyzowania utworu *science fiction* należy upatrywać w wyrażeniu przez czytelnika zgody na konwencję, w jakiej został on napisany. Kwestia, w jakim stopniu postawa taka właściwa jest odbiorowi utworów realizujących wszelkie inne konwencje znane literaturze, pozostaje do osobnego rozważenia. Wydaje się jednak, że w przypadku konwencji, które można nazwać – chociaż nie jest to tutaj określenie dostatecznie precyzyjne – konwencjami realistycznymi, odbiór dzieła jest w naturalny sposób przygotowany przez życiowe doświadczenie czytelnika. Zarówno zgoda jak i niezgoda na to, co przedstawione przez autora, może być poznawczo inspirująca. Tymczasem *science fiction* jest zawsze propozycją w jakimś sensie konkurencyjną wobec rzeczywistości – chociaż do niej przecież zawsze w pewien sposób się odnosi i miewa ambicję wypowiedzenia tego, czego w konwencji realistycznej uczynić się nie da. Samo rozpoznanie tej konwencji miewa charakter mniej lub bardziej złożony i w znacznym stopniu zależy od uprzedniej znajomości przez czytelnika innych utworów w niej napisanych. Różny także może być moment, w jakim czytelnik zgodę tę wyrazi (uświadomi sobie jej konieczność). Bywają przecież utwory, które wychodzą od stanu realnego i stopniowo wciągają czytelnika w świat odmienny od tego, który jest przez niego realnie doświadczany; są też i takie, które od razu zaczynają się mocnym akcentem niezwykłości. W każdym jednak przypadku brak zgody czytelnika na odbiór według reguł konwencji doprowadzi do zakłóceń w procesie konkretyzowania, a więc, ostatecznie, do ukonstytuowania się ułomnej bądź nawet całkowicie błędnej konkretyzacji, co jest zaprzeczeniem sensu lektury i funkcjonowania literatury w kulturze.

Warunkiem owocnego skorzystania z lektury utworów *science fiction* nie jest jednak obowiązkowa znajomość teorii tej konwencji. Zgodę, o której była mowa, należy rozumieć ogólnie, jako „przyjęcie do wiadomości” odmiennego od dotychczasowych przyzwyczajeń lekturowych czyjegoś sposobu pisania, a nie jako rezultat przyjęcia sposobu postępowania specjalisty, literaturoznawcy. Znajomość konwencji, jaką czytelnik nieuchronnie zdobywa w wyniku kontaktu z wieloma utworami do niej należącymi, może być czynnikiem pomocnym w poznawaniu kolejnego utworu, ale może też stać się ograniczeniem w spontanicznej reakcji na jego oryginalność. Czytanie z pozycji teoretyka gatunku ma wprowadzić swoje zalety, ale nie zastąpi reakcji na jakości estetyczne tego właśnie konkretnego utworu w jego niepowtarzalnej realizacji; co więcej, może być w tym nie do końca uświadamianą przeszkodą. Wystarczy, że owa zgoda zyska we wcześniejszych lekturach (dzięki nim) rodzaj oswojenia

ze skalą możliwości co do wyobrażeń na temat hipotetycznych wariantów aktualnej i przyszłej rzeczywistości, że pozwoli na skonkretyzowanie poznawanego właśnie utworu bez ustawicznych zdziwień i zaskoczeń zakłócających powstawanie konkretyzacji estetycznej. Doświadczenia wyniesione z wcześniejszych lektur będą tu odpowiednikiem „obycia” w świecie, które jest przecież warunkiem sensownego obcowania z literaturą realistyczną, ale sensu tego obcowania nie wyczerpują. Czym innym jest „inność w świecie”, a czym innym „inność obok (naszego) świata”. Rozpoznanie „inności w świecie” poszerza naszą wiedzę o nim – według formuły: „a więc bywa i tak”. Ten drugi przypadek wymaga od czytelnika uruchomienia dyspozycji, które odwołują się do analogii jako zasady postrzegania i myślenia. By w ogóle uchwycić to, co fantastyczne w zaprojektowanej przez autora przedmiotowości „innego” (obojętnie czy będzie to pojedynczy wynalazek, czy całościowa wizja nowego świata), czytelnik musi odnaleźć w swoim doświadczeniu rzeczywistości najbliższy temu realny odpowiednik, choćby miało to być tylko marzenie właściwe jego czasom.

A wykorzystanie zasady analogii na poziomie przedmiotowym to zaledwie początek zabiegu konkretyzowania. To, co rozpoznane przez czytelnika jako „fantastyczne”, zostało przecież przez autora sfunkcjonalizowane względem tematu i myślowego przesłania utworu. Także w języku tej konwencji można zaproponować przemyślenie istotnych i najzupełniej realnych problemów. Myśląc analogicznie, czytelnik może wypełnić podstawowy warunek, jaki stawiał konkretyzacji estetycznej Ingarden, gdy pisał:

To zaś, co dzięki odbiorowi dzieła przez perceptorą stanowi nie tylko rekonstrukcję dzieła w tym, co efektywnie w nim zawarte, a nadto jego częściowe dopełnienie i zaktualizowanie jego momentów potencjalnych, i co jest przeto niejako wspólnym wytworem autora i perceptorą – to konkretyzacja dzieła<sup>3</sup>.

Omawiając pozycję czytelnika utworów *science fiction*, nie można zlekceważyć pytania o przydatność jego wiedzy z zakresu, który stał się przedmiotem pomysłowych zabiegów autora. Znana jest fascynacja autorów tworzących w tej konwencji aktualnymi odkryciami naukowymi, wynalazkami i koncepcjami filozoficznymi. Czy czytelnik ich utworów, by jego konkretyzacje były poprawne, musi dorównać ich wiedzy czy choćby fascynacji danymi tematami? Zdawać by się mogło, że takie uzgodnienie kompetencji to warunek konieczny

---

<sup>3</sup> Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Andrzej Tyszczyk (Kraków: Universitas, 2005), 250.

lektury nie tylko owocnej, lecz wręcz sensownej. Taka kontaminacja kompetencji byłaby jednak niebezpieczna dla samej literatury. Nie mówiąc już o żartobliwych pytaniach, w rodzaju: kto miałby decydować o przydziale odpowiednich utworów czytelnikom o właściwych kompetencjach... Dla normalnego funkcjonowania literatury w kulturze wystarczy fascynacja autora i pobudzenie ciekawości czytelnika, który po rzetelną wiedzę powinien – jeżeli pobudzenie będzie aż tak silne – udać się tam, gdzie jest ona uprawiana, a przynajmniej popularyzowana. Nie można jednak wymagać od czytelnika, by lekturę zamieniał w studium problemu naukowego, będącego podstawą pomysłu autora. Z drugiej strony to niekoniecznie naukowci specjaliści stają się najlepszymi czytelnikami utworów wykorzystujących wiedzę z ich dziedziny. Wszystkim natomiast potrzebna jest ciekawość świata – każdemu według jego kompetencji i potrzeb. *Science fiction*, nie mogąc konkurować z nauką, może jednak niekiedy podpowiedzieć sposoby rozumienia i wartościowania kwestii, które ją zajmują. Tak jest w przypadku stosunku człowieka do tzw. sztucznej inteligencji (AI). Wiele lat przed tym, nim sprawa ta stała się tak dramatycznie aktualna, jak możemy to obserwować dzisiaj, Stanisław Lem w opowiadaniu *Rozprawa* każe swojemu bohaterowi, komandorowi Pirxowi, wypowiedzieć następujące zdanie: „Konsekwencje odkryć są nieubłagane – można najwyżej przez pewien czas hamować ich realizację”<sup>4</sup>. Biorąc pod uwagę okoliczności, w jakich słowa te padają, jest to najlepszy autokomentarz do kilku opowiadań, których bohater jest robotem, a zarazem napomnienie czytelników, by w myśleniu o wynalazkach zdobyli się na coś więcej niż na fascynację ich nowością i niezwykłością. Taki jest też sens zakończeń *Terminusa*, *Polowania*, *Wypadku*. Jest to dobry przykład tego, do czego przygotowuje konkretyzacja estetyczna: stwarza ona warunki do znalezienia odpowiednika przedmiotowości utworu w świecie własnym czytelnika. A także, zależnie od jego zdolności do uchwycenia analogii, do wyciągnięcia wniosków o konsekwencjach wykraczających poza to, co przedstawione.

Ze spraw szczegółowych, jakie wiążą się z konkretyzacją estetyczną, najważniejsza jest, jak sędzę, kwestia wyglądu. W swojej teorii dzieła literackiego Ingarden przewidział dla nich osobną warstwę jego budowy. Ich funkcja polega na tym, że przejawiają się przez nie przedmioty w dziele przedstawione, i to przejawiają w ich wielostronnym jakościowym uposażeniu, choć nadal jako byty schematyczne, a więc wymagające skonkretyzowania. W każdym razie jednak to one sprawiają, że przedmioty przedstawione przestają być po prostu desygnatami wskazujących je nazw, a stają się bytami przypominającymi

---

<sup>4</sup> Stanisław Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie* (Warszawa: Czytelnik, 1973), 350.

– mimo swej intencjonalności – przedmioty realne. Pozostają one w ten sposób głównym źródłem jakościowego uposażenia świata w dziele przedstawionego i możliwości jego oddziaływania na czytelnika. Jak ważny był dla Ingardena ten wymiar ontologicznej budowy dzieła literackiego, świadczy choćby to, że jeszcze po latach, w eseju *O tłumaczeniach*, poświęcił mu sporo uwagi, doceniając pracę tłumacza nad jego poprawnym oddaniem w nowej wersji językowej<sup>5</sup>. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że czytelnik utworu *science fiction* w pewnym sensie znajduje się w sytuacji tłumacza i poprawne uchwycenie oraz wyobrażenie sobie wyglądu jest podstawą najpierw uchwycenia rysów przedstawionego w nim świata, a potem zrozumienia i przeżycia tego, o co autorowi chodzi.

Czytelnik w trakcie lektury zetknie się z wieloma technikami odpodobnienia rzeczywistości przedstawionej względem jego własnego świata. Jego zadaniem jest nie tylko poprawnie uchwycić zasadnicze rysy tych zabiegów, ale i zrozumieć ich sens w planie tematyczno-problemowym utworu. Zadaniem autora jest natomiast taki ich dobór i sposób zastosowania, żeby spełniły one swą rolę w przeżyciu i zrozumieniu przez czytelnika, czyli żeby mógł się on stać „współtwórcą” w tym sensie, jaki zakłada funkcjonowanie przedmiotów intencjonalnych (a każde dzieło literackie jest właśnie tego typu przedmiotem). Tylko w charakterze przykładów wymienić tu można takie zabiegi w zakresie operowania jakościami przedmiotowymi, jak: wyolbrzymianie bądź pomniejszanie tego, co realne, wymiana jakości między przedmiotami, które zasadniczo ich nie posiadają, zmiana funkcji względem najbliższego realnego odpowiednika, umieszczenie w kontekście, w jakim przedmiot ten nie występuje w rzeczywistości, danej odbiorcy. To tylko przykłady sytuacji, z jakimi musi zmierzyć się czytelnik, dokonujący konkretyzacji utworu realizującego tę konwencję.

Bywają utwory *science fiction*, których konkretyzacja musi odbywać się wieloaspektowo przed ostatecznym scaleniem jej wyników w estetyczną jedność, będącą odpowiednikiem artystycznej jedności dzieła. Tak jest w przypadku ostatnio niezwykle popularnej i nagradzanej powieści chińskiego pisarza Cixin Liu zatytułowanej *Problem trzech ciał*<sup>6</sup>. Jej czytelnik musi zmierzyć się równocześnie z trzema aspektami treściowymi i uwzględnić je w odpowiednich proporcjach i właściwym sfunkcjonalizowaniu w całości. Są to: 1) motyw kontaktu z obcą cywilizacją, 2) refleksja nad cywilizacją ziemską ze szczególnym uwzględnieniem miejsca w niej nauki, 3) historyczna rzeczywistość Chin czasu rewolucji kulturalnej i okresu bezpośrednio po jej zakończeniu. Żadnego

<sup>5</sup> Roman Ingarden, „O tłumaczeniach”, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek (Wrocław: Ossolineum, 1955), 127–190.

<sup>6</sup> Cixin Liu, *Problem trzech ciał*, tłum. Andrzej Jankowski (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2023).

z tych tematów nie da się rozpatrywać osobno; w narracyjnej tkance powieści przenikają się one, wzajemnie się warunkują i wspólnie pracują na rzecz całości, która powinna czytelnikowi nie tylko sprawić przyjemność, ale i zmusić go – w wyniku ich połączenia właśnie – do refleksji nad kondycją ludzkości współcześnie. Takie bowiem ostatecznie zdają się być ambicje autora. Każdy z tych powieściowych aspektów wnosi do konkretyzowanej całości własną treść, jakość artystyczną, wartość i atrakcyjność. Starannie przemyślana kompozycja zapewnia powieści jedność i atrakcyjną złożoność. Wątek nawiązania kontaktu z pozaziemską cywilizacją decyduje o nadrzędności fabularnej (choć tylko fabularnej) konwencji *science fiction* i otwiera perspektywę na nieuchronny ciąg dalszy, co autor wykorzystał w kolejnych tomach trylogii (*Ciemny las* i *Koniec śmierci*<sup>7</sup>). Ponadto jest punktem wyjścia do refleksji nad kondycją cywilizacji ziemskiej, która dzięki niej zyskuje sprawdzian dla swego stanu i weryfikację stereotypowych przekonań na jej temat. To niewątpliwie najtrudniejszy w odbiorze aspekt powieści, wymagający od czytelnika przynajmniej orientacji w historii nauki, znajomości najwybitniejszych jej przedstawicieli i najważniejszych ich dokonań. Orientacja ta jest potrzebna, by z licznych wzmianek wyprowadzić motywację rozwiązań fabularnych i – jako że akcja powieści rozgrywa się w środowisku naukowców – ocenić perspektywę powodzenia oraz cywilizacyjnego sensu ich działań oraz pomysłów. Zapewne istotne dla oceny powieści i jej miejsca w konwencji *science fiction* byłoby przyjrzenie się temu jej aspektowi przez fachowca-fizyka, który by przeprowadził analizę zależności tego, co zmyślone, i tego, co zaczerpnięte – choćby jako dalekie echo tylko – ze współczesnych teorii i hipotez naukowych. Ten specyficzny rodzaj lektury, choć sam w sobie pasjonujący, nie jest jednak warunkiem poprawnej konkretyzacji *Problemu trzech ciał* jako dzieła literackiego.

A wszystko to zyskuje dodatkowy sens przez umieszczenie akcji na tle jednego z najbardziej tragicznych epizodów w historii Chin, jakim była maostowska rewolucja kulturalna. Jest to nie tylko próba rozliczenia się pisarza z własną biografią, czego najbardziej dobitnym przykładem jest przejmujące w swej wymowie *Posłowie autora*, ale i wewnątrzpowieściowy argument w dyskusji na temat cywilizacji, jaką w toku dziejów wytworzył człowiek. Pokusa ubiegania się o pomoc „z zewnątrz” może okazać się jego największym błędem, który, kto wie, czy w ogóle dałoby się kiedykolwiek naprawić. A sytuacja, jaką wytworzyły subiektywne decyzje marzących o lepszym świecie bohaterów, wskutek nawiązania kontaktu z cywilizacją trisolariańską, zdaje się właśnie to obiecywać: raczej zagrożenie niż pomoc. Nieprzypadkowo

<sup>7</sup> Oba ukazały się w 2023 roku w przekładzie tego samego tłumacza i w tym samym wydawnictwie co *Problem trzech ciał*.

ostatnie słowa powieści wypowiedziane przez główną bohaterkę, a będące wynikiem skojarzenia przeczuwanych konsekwencji sprowokowanej przez nawiązanie kontaktu sytuacji z obserwowanym właśnie zachodem Słońca, brzmią: „To zachód ludzkości”. Środka zapobiegającego szaleństwom ludzkości szukać można wyłącznie w jej własnych decyzjach. W tym momencie typowy dla *science fiction* wątek kosmiczny łączy się z historią ludzkości, w tym przypadku głównie Chin, a autor uznaje ten związek za tak istotny, że wyprowadza z niego wprost sformułowaną ideę powieści, choć już poza tokiem jej fabuły:

[...] obdarzmy życzliwością, którą okazujemy gwiazdom, członków naszego rodzaju na Ziemi i budujmy zaufanie i zrozumienie pomiędzy różnymi ludami i cywilizacjami, które składają się na ludzkość, zachowujmy natomiast ostrożność wobec Wszechświata rozciągającego się poza Układem Słonecznym i bądźmy gotowi przypisywać jak najgorsze intencje obcym, którzy być może istnieją gdzieś w przestrzeni kosmicznej. Jest to bez wątpienia najbardziej odpowiedzialna postawa, jaką może przyjąć tak krucha cywilizacja jak nasza<sup>8</sup>.

Już do konkretyzacji, a właściwie interpretacji aktualizującej, należałoby odczytanie tego przesłania w sensie węższym, jako wyrazu opowiedzenia się za autonomicznością kultury i polityki chińskiej wobec wzorców Zachodu. Uwolnieni spod terroru rewolucji kulturalnej Mao bohaterowie stają bowiem przed zagrożeniem, zapewne przekraczającym skalę tamtego, chociaż na razie pozostającym jedynie w sferze domysłów. Jest to wyraźne opowiedzenie się – choć w tak osobliwy sposób – za wyborem własnej drogi rozwoju cywilizacyjnego. Każdy aspekt powieści budowany jest z jakości przedstawieniowych odmiennego rodzaju, właściwych, upraszczając, trzem wymiarom czasowym rzeczywistości: przeszłości (historia nauki), teraźniejszości (polityka) i przyszłości (kontakt z obcą cywilizacją). Udana konkretyzacja powieści stać się może w tych warunkach źródłem refleksji nad jednością świata.

Wieloaspektowość treściowa powieści *science fiction* wbrew pozorom nie jest w tym gatunku rzadka, choć cechuje utwory wybitne, których autorzy potrafili zaprząć wyobraźnię do roztrząsania problemów istotnych. Wymaga to od ich czytelników czegoś więcej niż tylko podążania za kolejnymi sekwencjami fabuły i podziwiania pomysłowości, a mianowicie złożonego w swym przebiegu procesu konkretyzowania, nim uda się scalić poszczególne aspekty w treściowo-estetyczną jedność. W tym miejscu wypada się upomnieć o należącą już do klasyki konwencji *Solaris* Stanisława Lema – powieść uważaną

<sup>8</sup> Liu, *Problem*, 452.

przez wielu za najwybitniejsze dokonanie gatunku, może nawet w skali światowej. Jej czytelnik powinien uwzględnić w swojej konkretyzacji fakt, że poza niezwykle pomysłowym i interesującym wątkiem kosmicznym (planeta, która wskutek charakteryzujących ją osobliwości wymyka się ostatecznemu poznaniu) jest to powieść o człowieku, który nie może się wyzbyć złudzenia, że zawsze istnieje jakaś forma ucieczki przed konsekwencjami wcześniejszych decyzji życiowych. Badanie Kosmosu zdaje się obiecywać taką dawkę nowości i takie formy przeżywania, które pozwolą zapomnieć o tym, co było dotychczasowym doświadczeniem kogoś żywiącego takie przekonanie. Jak gdyby jednak i tego było mało, utwór ten jest także wykładem na temat teorii poznania; i to wykładem w dwojakiej formie. Najpierw w eseistycznym przeglądzie teorii na temat niezwyklej planety, przyciągającej uwagę pokoleń uczonych, ostatecznie jednak – w doświadczeniu głównego bohatera, Kelvina – który musi zdać sobie sprawę z własnej bezsilności poznawczej. A ten osobowy jej aspekt otwiera jeszcze jedną perspektywę: metafizyczną. Nie darmo zresztą bohaterowie powieści przechodzą w pewnym momencie od naukowej dyskusji do *quasi*-teologicznej interpretacji tego, co stało się dla nich kłopotliwym doświadczeniem. A finalna scena z udziałem głównego bohatera zdaje się ewokować oczekiwanie na coś innego niż tylko perspektywa racjonalna na sposób naukowy.

Wszystkie te wątki myślowe: kosmiczny, psychologiczny, metodologiczny i metafizyczny, reprezentowane przez odpowiednie dla każdego z nich jakości przedstawieniowe – uchwycone wystarczająco szczegółowo – muszą być w konkretyzacji scalone w jedną wizję człowieka jako istoty wiecznie poszukującej porządku świata i sensu życia; wizję, której symbolem staje się właśnie Kelvin w ostatniej scenie powieści. W momencie tym czytelnik musi scalić psychiczne doświadczenia tej postaci: i te ziemskie, wspomniane tylko, i te z konfrontacji z niezwykle fenomenem Kosmosu, jakim jest tytułowa planeta, z refleksją nad możliwościami poznawczymi człowieka i z perspektywą, przed uznaniem której bohaterowie powieści jeszcze się bronią – wychowani, jak można przypuszczać, w czysto racjonalistycznym środowisku. Krytycznym momentem konkretyzacji jest w przypadku *Solaris* wątek metodologiczny, ponieważ obejmuje on treści specjalistyczne z zakresu teorii nauki, a chociaż Lem zachowuje tu charakterystyczną dla siebie językową pomysłowość, to jego wywody na ten temat, choć efektowne, nie stają się przez to łatwiejsze w percepcji. Partie tekstu powieści, zawierające metodologiczną interpretację solaryjskiej osobliwości, nad którą pisarz nadbudowuje swoją teorię poznania, bywają przez czytelników odbierających najczęściej utwory *science fiction* wyłącznie w kategoriach zdarzeniowości i pomysłowości, po prostu pomijane

jako „nudne”. Tymczasem skonkretyzowana bez ich uwzględnienia powieść pozostaje tylko historią niezwyklej przygody. Ciekawą, ale ujawniającą czytelnikowi jedynie część swoich intelektualnych i artystycznych atutów.

Rozważenia wymaga jeszcze stosunek utworów realizujących konwencję *science fiction* do czasu – czasu fizykalnego, który jest przecież naturalnym środowiskiem trwania i rozwoju kultury, a więc i literatury, a także sposobem bytowania człowieka. A przede wszystkim czasu konkretyzowania dzieła w lekturze przez czytelnika. Chodzi tu o zjawisko trwania dzieł literackich w kulturze i ich odbiór przez czytelników należących do różnych tej kultury momentów, nieraz bardzo odległych od czasu powstania czytanego właśnie utworu. Konsekwencje tej naturalnej zależności dla konkretyzacji estetycznej są niezwykle istotne. W przypadku prozy realistycznej, której konwencja implikuje zgodność czasu przedstawionego w utworze z czasem życia autora, czytelnik wykorzystuje w konkretyzacji swoją wiedzę o świecie i własne doświadczenie życiowe. Nawet jeżeli czytany właśnie utwór pochodzi sprzed wielu lat, zawsze istnieje poczucie ciągłości między tym, co opisane, i tym, co własne. Świat poznawany w utworze jest zawsze tym samym światem, co realnie doświadczany, tylko jakby w innej fazie jego historii. Wszelka odmienność, zwłaszcza jeżeli utwór zawdzięcza ją przenikliwości obserwacji autora i jego mądrości w interpretowaniu tego, co dostrzegł on i przedstawił, może przydać się do lepszego rozpoznania i zrozumienia przez czytelnika jego własnej rzeczywistości. I temu służą poprawnie dokonane konkretyzacje utworów realistycznych („współczesnych”).

Proza historyczna podlega, wbrew pozorom, innym prawidłowościom. To, co przedstawione, jest bowiem zawsze jedynie rekonstrukcją określonych momentów przeszłości. Jest podmiotowym wyobrażeniem na jej temat i próbą jej zrozumienia, a i to jedynie w przypadku utworów bardziej ambitnych. Wszelkie luki informacyjne w prozie realistycznej czytelnik zastępuje składnikami własnego doświadczenia i ma do tego pełne prawo na zasadzie analogii<sup>9</sup>. Czytelnik prozy historycznej może tak postąpić, co najwyżej, w odniesieniu do psychologii postaci. Jeżeli jednak nie jest zawodowym historykiem, a przynajmniej erudycyjnie wystarczająco przygotowanym amatorem, musi – konkretyzując – pamiętać o tym, że obcuje z czyjąś podmiotową wizją i interpretacją historii. Że przedmiotowość świata dzieła, z którym obcuje, jest rekonstrukcją, która zależy od wielu czynników. W swoim poznaniu tego, co później zostanie przedstawione, autor zależny jest od zdobytej uprzednio i uporządkowanej

<sup>9</sup> Por. Andrzej Stoff, „Analogiczna teoria dzieła literackiego. W poszukiwaniu prawdy literatury”, w: *Prawda w literaturze*, red. Andrzej Tyszczyk, Jarosław Borowski, Ireneusz Piekarski (Łublin: Wydawnictwo KUL, 2009).

wiedzy na temat postaci historycznych, wydarzeń i epoki, które stały się „historyczną” kanwą powieści. A z kolei ich autorską znajomość warunkują takie czynniki, jak dostępność źródeł, rodzaj dostępnych i wykorzystanych opracowań („szkoły historyczne”), dominująca historiozofia, a także tak ogólne predyspozycje, jak krytycyzm, dociekliwość, umiejętność selekcji gromadzonego materiału. I, oczywiście, zdolność do wypełniania luk informacyjnych w źródłach, rekonstrukcja o wartości hipotezy. Nie chodzi jednak o to, by – pamiętając o tym – w toku lektury, czy pod jej wpływem, czytelnik miał dokonywać kontroli zgodności historycznej materii powieści z wiedzą historyczną. Ważna jest natomiast jego świadomość, że to, co przeczytał, jest wynikiem zależności autora od zdobytej przez niego wiedzy o świecie, który w żadnej mierze nie był jego rzeczywistością, nigdy nie był doznawaną przez niego jego własną teraźniejszością, lecz musiał być przez niego poznawany niejako „z drugiej ręki”, za pośrednictwem różnego rodzaju świadectw pisanych a także ich późniejszych interpretacji. Ogólna wiedza o tej zależności powinna być stałym komponentem procesu konkretyzowania, zwłaszcza jeżeli autorska wizja przeszłości odbiega od jego własnej wiedzy historycznej, czy choćby tylko potocznych przekonań żywionych na dany temat w jego czasach. Podobnie jak trafne rozpoznanie idei, która przyświecała autorowi, bo to ona przecież decydowała o doborze i porządkowaniu materiału.

Nie bez znaczenia dla poprawności konkretyzacji, a także dla jej jakości i wartości ma świadomość uwarunkowań ideowych i ideologicznych<sup>10</sup>, związanych z czasem powstania poznawanego utworu. Poza sferą wolnych wyborów autora pozostają bowiem czynniki zewnętrzne, takie jak moda (np. na określoną epokę czy postać historyczną), koniunkturalizm skłaniający do preferencji w podejmowaniu określonych tematów i ostentacyjnym wręcz przemilczaniu innych, równie aktualnych, czy wreszcie ograniczenia cenzuralne funkcjonujące zarówno w wersji instytucjonalnej, jak i środowiskowej. Niektóre autorskie wybory tematyczno-ideowe oraz rozwiązania artystyczne pozostaną dla konkretyzującego niejasne bądź niedostrzegalne, jeżeli z wszystkich tych ograniczeń autorskiej wizji historii nie będzie zdawał sobie sprawy. I na przykład „nie dopowie” samemu tego, co z toku powieściowych zdarzeń i interpretującej je myśli zdaje się wynikać w sposób nieuchronny. Działanie konkretyzującego powieść historyczną czytelnika jest więc, podobnie jak

---

<sup>10</sup> To bardzo ważne – także dla literatury – rozróżnienie: idea to ożywiająca działalność jednostki w zbiorowości myśl dobrowolnie przyjęta; ideologia to zinstytucjonalizowany system założeń, którego funkcjonowanie wymusza na jednostce, w drodze perswazji lub represji, system polityczny, w jakim ona żyje.

działalność pisarza, niejako rozdarta pomiędzy dwoma czasami, dwiema epokami. Tylko tak będzie on w stanie odpowiedzieć sobie na pytanie o cel i sens rekonstrukcji przeszłości i znaczenie poznawanego właśnie utworu dla niego samego – także w rozumieniu rzeczywistości, która go otacza.

Utwory realizujące konwencję *science fiction* charakteryzuje odmienne od obydwu konwencji uprzednio omówionych usytuowanie względem czasu realnego. Wymienianie przyszłości jako dominanty jest tu tyleż funkcjonalne, zwłaszcza w odniesieniu do popularnych „historii przyszłości”, co złudne. Właściwsze jest uznanie za czasową charakterystykę literatury określanej tym mianem formuły: „to, czego [jeszcze] nie było”. Przy czym bardziej ogólna jej wersja obejmuje także alternatywne historie przeszłości, które wynikają z zamiaru pisarza, by zbadać możliwą wersję tego, co już nieodwołalnie spełnione, przez co utwory tego rodzaju stają się literackim, a nie filozoficznym sposobem uprawiania refleksji historiozoficznej. Przykładem może tu być choćby *Torpeda czasu* Antoniego Słonimskiego<sup>11</sup>, w której motyw podróży w czasie ma charakter wyraźnie pretekstowy w stosunku do rozważań nad mechanizmami historii, i to rozważań wyraźnie aluzyjnych wobec czasu autora. Złożoność odniesienia do przyszłości nie jest jedyną komplikacją czasową, jaka właściwa jest konwencji *science fiction*.

W sferze wyobraźni utwory do niej należące pozostają w istocie literaturą współczesną autorowi. Nawet najbardziej śmiałe pomysły nie mogą się bowiem wyzwolić spod oddziaływania tego, co już dostępne jest świadomości autora, a ta, wbrew pozorom, podlega zawsze wyraźnie, co do skali i treści wyobrażeń, możliwościom epoki współczesnej momentowi tworzenia. Najdalej sięgający pomysł, najśmielsze marzenie, formułowane jest w istocie zawsze w języku możliwości, na jakie pozwala czas, w którym jest ono wyrażane. Wyobrażenia ma zawsze charakter historyczny – tak co do rodzaju wybieranych treści, jak i możliwości ich wyrażania. Reszta to już kwestia zdolności pisarskich autora. A nawet sam rodzaj tematyki „podpowiadany” jest przez współczesność. Tematem utworu *science fiction* staje się albo motyw zaczerpnięty z tej domeny życia, której rozwój zdaje się być najbardziej obiecujący, albo motyw będący fikcyjnym zaspokojeniem tej potrzeby, która w danym czasie zdaje się być najbardziej dojmująca. Myślenie na tematy każdego z tych dwu rodzajów odbywa się jednak zawsze w warunkach konkretnej współczesności. Można wręcz powiedzieć, że każda epoka ma swój własny (także ze względu na społeczną dopuszczalność) horyzont fantazjowania. To dlatego – by ograniczyć

---

<sup>11</sup> Antoni Słonimski, *Torpeda czasu* (Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, 1924).

się do jednego tylko przykładu – Verne wyprawił swoich bohaterów na Księżyc w pocisku wystrzelonym z armaty<sup>12</sup>...

Te skomplikowane stosunki czasowe utworu *science fiction* czytelnik musi uwzględnić w swojej konkretyzacji. Przede wszystkim w ten sposób, że rozoznawszy je wszystkie w sposób poprawny (a więc, na przykład, uwzględniając wpływ momentu powstania utworu na typ i możliwości wyobraźni autora), odniesie skutki tego rozpoznania do siebie i swojej znajomości świata. W taki właśnie sposób przygotowuje się do wykorzystania potencjalnej dotąd funkcji poznawczej powieści czy opowiadania, choćby dotyczyć to miało tylko jakiegoś wąskiego aspektu rzeczywistości, do którego nawiązać pozwala temat przeczytanej opowieści. Wypełnienie tego podstawowego, jak się zdaje, obowiązku może być dopiero podstawą poprawnej oceny utworu; nie tylko w kategoriach prywatnego upodobania, lecz wartości estetycznej i innych wartości, nad nią, ale i dzięki niej się nadbudowujących. Wbrew obiegowym opiniom utwory *science fiction* mogą uświadamiać swoim czytelnikom sprawy istotne, ważne nie tylko w czasach autora. By tak się jednak stało, muszą oni wyzwolić się spod „uroku” dalekich perspektyw czasowych opisywanych zdarzeń, czy swobodnego żonglowania chronologicznie różnymi momentami czasowymi, jak ma to miejsce w przypadku motywu światów równoległych czy podróży w czasie. Na ogół bywa tak, że najczęściej do powiedzenia o świecie, także tym współczesnym, mają autorzy, którzy w tym zakresie postępują wyjątkowo oszczędnie, a skupiają się na refleksji nad perspektywami cywilizacji technicznej, możliwościami i złudzeniami nauki oraz tym, co – bez względu na okoliczności – zawsze decyduje o człowieczeństwie.

Ostatecznie więc poprawnie przeprowadzona konkretyzacja estetyczna utworu *science fiction* wymierza sprawiedliwość pomysłowości autora i – wraz z interpretacją – jego sposobowi rozumienia świata. Czytelnik w ten sposób umieszcza ów utwór na jednym z kulturowo istotnych poziomów funkcjonalnych i aksjologicznych literatury. „Czyta” go jako tekst piśmiennictwa popularnego lub jako przykład literatury wysokiej. Wychodząc poza sferę odbiorów jednostkowych, warto zauważyć, że konkretyzacje pewnego typu, jako właściwe tej lub innej odmianie literatury – zwłaszcza jeżeli w jakikolwiek sposób zostaną upowszechnione jako tzw. świadectwa odbioru, albo choćby tylko przyczynią się do ukształtowania opinii zbiorowej o danym dziele – mają moc wyznaczania mu miejsca w kulturze. A więc także wpływania na sposób czytania przyszłych odbiorców. To trudne do precyzyjnego prześledzenia zjawisko ma moc sprawczą, której nie sposób lekceważyć, bo odpowiada

<sup>12</sup> Chodzi oczywiście o powieść *Z Ziemi na Księżyc* (oryg. *De la Terre a la Lune* ukazał się w 1865 roku).

ona także za uznawanie niektórych utworów za arcydzieła<sup>13</sup>. Chociaż przyznać trzeba, że w obszarze *science fiction* zjawisko to należy do rzadkości i jest nadużywane w kręgach zagorzałych wielbicieli tego gatunku.

#### BIBLIOGRAFIA

- Dziemidok, Bohdan. „Konkretyzacja estetyczna”. W: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. Andrzej J. Nowak, Leszek Sosnowski, 138–141. Kraków: Universitas, 2001.
- Ingarden, Roman. „O tłumaczeniach”. W: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, 127–190. Wrocław: Ossolineum, 1955.
- Ingarden, Roman. *Wybór pism estetycznych*, oprac. Andrzej Tyszczyk. Kraków: Universitas, 2005.
- Lem, Stanisław. *Opowieści o pilocie Pirxie*. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Liu, Cixin. *Problem trzech ciał*, tłum. A Jankowski. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2023.
- Słonimski, Antoni. *Torpeda czasu*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, 1924.
- Stoff, Andrzej. „Konkretyzacja estetyczna w procesie становienia arcydzieł”. W: *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. Andrzej Stoff, 43–65. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2001.
- Stoff, Andrzej. „Analogiczna teoria dzieła literackiego. W poszukiwaniu prawdy literatury”. W: *Prawda w literaturze*, red. Andrzej Tyszczyk, Jarosław Borowski, Ireneusz Piekarski, 45–66. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Verne, Jules. *Z Ziemi na Księżyc. Zwykła podróż w 97 godzin i 20 minut*, tłum. i przyp. Andrzej Zydorczak. Ruda Śląska: Jamakasz, 2014.

---

<sup>13</sup> Andrzej Stoff, „Konkretyzacja estetyczna w procesie становienia arcydzieł”, w: *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. Andrzej Stoff (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2001).