

ANDRZEJ POLAK
Uniwersytet Śląski

FANTASTYKA ĆWIERĆ WIEKU PO PRZEŁOMIE

W niniejszym artykule podejmuję próbę przeglądu najważniejszych zjawisk występujących w obrębie rosyjskojęzycznej i polskiej literatury fantastycznej po przemianach społeczno-politycznych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Zbieżność doświadczeń, nadzieje pokładane w transformacji oraz powodowane nią trudności musiały skutkować — w Polsce, w Rosji, a także w innych krajach naszego regionu — wyborem zbliżonych zagadnień i form fantastyki. O pokrewieństwie tym wspomina Maciej Parowski, zdaniem którego niemal wszystkie odmiany naszej fantastyki mają odpowiedniki w literaturze rosyjskiej. Nawet jeśli któryś z nich nie posiada polskiego analogu — jak liberpunk — łatwo wskazać teksty podejmujące analogiczną problematykę, autorstwa Rafała A. Ziemkiewicza, Jacka Ingłota czy Marcina Wolskiego¹. Do problemów wspólnych należy kwestia tożsamości współczesnego człowieka, doskwierającego mu poczucia wyobcowania i — będącego ich konsekwencją — kryzysu osobowości. Burzliwe wydarzenia ostatniej dekady ubiegłego stulecia spowodowały, że fenomen literatury popularnej, od dziesięcioleci ważny dla rynku czytelniczego państw zachodnich, zaistniał także w kulturze krajów słowiańskich. Tutejsze literatury kreują jednak światy cechujące się kulturową odrębnością. Na przykład mityczne cytacje w fantastyce słowiańskiej znacznie częściej niż u pisarzy anglosaskich korzystają z rodzimego folkloru, traktowanego jako medium przechowujące szczątkowe elementy słowiańskiej mitologii².

¹ M. Parowski, *Fantastyki słowiańskie?*, w: A. Polak, M. Karwacka (red.), *Fantastyki słowiańskie. Idee, koncepty, gatunki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 16.

² B. Trocha, *Źródła i funkcje mitycznych cytacji w rosyjskiej, ukraińskiej, czeskiej i polskiej literaturze popularnej po roku 1990*, w: Г.Ф. Семенюк (red.), *Слов'янська Фантастика*, Київ 2012, s. 66–67, 73.

Spośród różnych odmian literatury popularnej wyjątkowo wrażliwa na zawirowania społeczno-polityczne okazuje się właśnie fantastyka. W opinii Jeleny Kowtun na przełomie XX i XXI stulecia w fantastyce światowej nastąpiła wyraźna zmiana priorytetów, najbardziej widoczna w krajach postkomunistycznych, szczególnie w Rosji. Zajmująca uprzywilejowaną pozycję od II wojny światowej (a w Związku Radzieckim już od lat dwudziestych XX wieku) tak zwana twar-da fantastyka naukowa (*твёрдая научная фантастика*, *hard science fiction*), opisująca przebieg i społeczne następstwa rewolucji naukowo-technicznej, z początkiem lat dziewięćdziesiątych ustąpiła miejsca literaturze fantasy³. Dominacja tej ostatniej stała się tak powszechna, że o ile przed rokiem 1990 wschodnioeuropejscy badacze i czytelnicy tradycyjnie dzielili literaturę fantastyczną na fantastykę naukową i „pozostałe gatunki”⁴, to obecnie wyróżniają fantasy i „całą resztę”. Po przełomie wzrosło z kolei zainteresowanie *soft science fiction*, nurtem podejmującym szeroko rozumianą problematykę humanistyczną – filozoficzną, etyczną, prawną. W okresie radzieckim funkcjonował także podział na „fantastykę bliskiej przyszłości” (*фантастика ближнего прицела*), przeciwstawianą przyszłości bardziej odległej w czasie (*фантастика дальнего прицела*). Obecnie większą popularnością cieszy się pierwszy z wariantów⁵. Zmiana wizerunku nauki jako sfery działalności poznawczej człowieka oraz autorskiej oceny perspektyw postępu naukowego miała miejsce w ostatnich latach funkcjonowania ZSRR. Obraz nauki nabrał wówczas negatywnych konotacji, co znalazło odzwierciedlenie w takich utworach jak *Помочь можно живым* (1989) Aleksandra Baczyły czy *Зелёное на чёрном* (1990) Natalii Gajdamaki. Przyszłość świata i cywilizacji fantastyki zaczęły odmalowywać w ciemnych barwach, a problemy, z którymi mierzyli się ich bohaterowie, ujmowane były jako logiczna konsekwencja postępu naukowego⁶.

Na skutek zapoczątkowanych na przełomie dwóch ostatnich dziesięcioleci XX wieku procesów demokratycznych popularność zyskała fantastyka o wymowie antytotitarnej. Tendencje wolnościowe sta-

³ E. Ковтун, *Вампир без страха и упрёка: новейшие модификации образа*, w: A. Polak (red.), *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, Śląsk, Katowice 2013, s. 27.

⁴ W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku pojęcia „fantastyczny” i „fantastycznonaukowy” były traktowane niemal jak synonimy.

⁵ Podobne zjawisko występowało także w fantastyce radzieckiej.

⁶ О. Дрябина, *Наука и природа. Проблемы научного познания, природы и экологии в русской фантастике 1980-ых-середины 1990-ых гг.*, w: A. Polak (red.), *Fantastyka rosyjska dawniej...*, s. 85.

nowiły dominantę tematyczną opowieści Wiaczesława Rybakowa *Nie zdążyć* (*He ycnemь*, 1989), jak również komedii Arkadija i Borisa Strugackich *Жиды города Пупера, или Невеселые беседы при свечках* (1990). Bardzo szybko jednak, bo już w połowie następnej dekady, tematyka antytotallitarna straciła na aktualności na rzecz człowieka kolektywnego, który, uwolniony od zagrożeń poprzedniego systemu, zderzył się z równie mu nieprzyjaznym dzikim kapitalizmem. Na kształt fantastyki rosyjskiej oddziaływały również niepokoje ekonomiczno-polityczne lat dziewięćdziesiątych, które spowodowały utratę jedności tożsamości narodowej. Uwagę fantastów zwrócił w tym czasie problem przemocy i eskalacji okrucieństwa łączony z poszukiwaniem nowej idei narodowej, a także rozwiązań prawnych będących w stanie przywrócić zwykłemu obywatelowi poczucie godności⁷. Problematyką tą zainteresował się m.in. Jewgienij Łukin (*Strefa sprawiedliwości, Зона справедливости*, 1998), Wiaczesław Rybakow (*Grawilot „Cesarzewicz”, Гравилёт „Цесаревич”* – 1993, *Дерни за веревочку* – 1996), Oleg Diwow (*Wybrakówka, Выбраковка* 1999), Marina i Siergiej Diaczenko (*Szrama, Шрам*, 1996). Postradziecka Rosja bardzo szybko zniechęciła się do implementowanego w niej modelu zachodniej demokracji liberalnej i wolnego rynku. Ówczesne nastroje znalazły ujście w takich utworach jak *Великий Сатанг* (1996) Lwa Wierszynina, *Ярость* (1997) Jurija Nikitina, *Вариант „И”* (1997) Władimira Michajłowa, *Сюрприз для небогатых людей* (2000) Dmitrija Wołodichina czy *На будущий год в Москве* (2003) Wiaczesława Rybakowa. Ich twórcy epatowali czytelników różnego rodzaju zagrożeniami, mającymi swe źródła na wrogim Rosji Zachodzie.

Jak zauważa jedna z poznańskich badaczek, niemal przez całe ubiegłe stulecie fantastyka w literaturze rosyjskiej zajmowała ważne, choć nie zawsze należycie eksponowane miejsce. Początkowo liczba funkcjonujących w jej obrębie odmian była całkiem spora, jednak polityka kulturalna państwa wielu z nich odmówiła racji bytu. Dopiero ostatnie lata pieriestrojki przyniosły uwolnienie literatury – w tym także fantastyki – od ograniczeń cenzuralnych i spowodowały (w pierwszej kolejności) masową publikację utworów fantastów zachodnich⁸. Po rozpadzie ZSRR fantastyka rosyjska niemal natychmiast stała się jednym z bardziej popularnych gatunków literackich. Z jej intensyfikacją szły w parze różnego rodzaju przemiany – tematyczne, gatunkowe,

⁷ A. Zywert, *Powieść na koniec wieku. „Wybrakówka” Olega Diwowa*, w: A. Polak, M. Karwacka (red.), *Fantastyki słowiańskie. Idee, koncepty...*, s. 96.

⁸ Tamże, s. 95.

ideowe — o których decydowało kilka czynników. Przede wszystkim fantastyka coraz mniej interesowała się problematyką filozoficzną i służyła głównie rozrywce. Przestała być uważana za interesujący eksperyment myślowy przeprowadzany w celach prognostycznych, filozoficznych i psychologicznych. Zarzucając ambicje filozoficzne, fantaści poprzestawali na zaspokajaniu bardziej przyziemnych oczekiwań swoich czytelników. Mimo to fantastyka rosyjska nadal stanowi jedną z ciekawszych dziedzin literatury popularnej, przede wszystkim dzięki różnorodności opisywanych zjawisk i zdarzeń⁹. Część twórców nie rezygnuje przy tym z ekstrapolowania aktualnych problemów społecznych na rzeczywistość fantastyczną. Lata dziewięćdziesiąte oraz początek nowego stulecia zaowocowały powstaniem zjawisk oryginalnych, wynikających z potrzeby dostosowania gatunków zachodnich do realiów rosyjskich. Wśród fantastów nie brakowało twórców utalentowanych i ambitnych, których dzięki głębi myślowej można zaliczyć do przedstawicieli literatury wysokiej. Opinię doskonałego stylisty i mistrza subtelnej ironii zyskał w tym czasie Jewgienij Łukin, Władisław Krapiwina zaś chwalony był za styl poetycki, w ocenie badaczy dużo ważniejszy w jego utworach niż plan zdarzeń. Rosyjscy fantaści niechętnie i rzadko sięgali natomiast po rozwiązania kojarzone z postmodernizmem. Do nielicznych wyjątków należy twórczość Borisa Szterna (*Эфюон, или Последний из КГБ*, 1997) i Władimira Chłumowa (*Мастер дымных колец*, 2000). Motywy postmodernistyczne sporadycznie pojawiają się także w dziełach Eduarda Geworkiana, Lwa Wierszynina, Andrieja Walentinowa i Henry’ego Liona Oldiego¹⁰. Granice literatury fantastycznej nieustannie się przy tym rozmywają. Po roku 1991 powstało wiele utworów, które równie dobrze można odnosić do fantastyki, jak i mainstreamu. *Casus* ten dotyczy Tatiany Tolstoj (*Кусь, Кысь*, 2000), Wiktora Pielewina (*Generation P, Generation „П”* 1999), Władimira Chłumowa (*Мастер дымных колец*) czy Michaiła Wiellera (*Б. Вавилонская*, 2004). Nie milkną dyskusje na temat zjawiska konwergencji i dywergencji głównych nurtów literatury i fantastyki. Do początku lat dziewięćdziesiątych XX stulecia podział na literaturę wysokoartystyczną i popularną, do której tradycyjnie zaliczano również fantastykę, nie budził więk-

⁹ Е. Ковтун, *Рациональность мистического: фантастическая посылка на рубеже тысячелетий*, w: Г. Ф. Семенюк (ред.), *Слов’янська фантастика*, Київський університет, Київ 2012, s. 15–16.

¹⁰ Pod pseudonimem Henry Lion Oldi publikują wspólnie ukraińscy fantaści Dmitrij Gromow i Oleg Ładyżenski.

szych wątpliwości. Główny nurt literatury zajmował uprzywilejowaną pozycję, a w skrajnych przypadkach mógł oddziaływać na procesy społeczne i polityczne. Podobnie było z literaturą pozasystemową. Zasadzie tej podlegały także dzieła wybitne, jak *Ślimak na zboczach* (*Улитка на склоне*, 1988) czy *Bajka o Trójce* (*Сказка о Тройке*, 1989) braci Strugackich. Wierzano, że odpowiedzi na skomplikowane kwestie społeczne potrafi udzielać wyłącznie literatura wysoka.

Współczesną fantastykę — zarówno rosyjską, jak i polską — wyróżnia trudna do ogarnięcia liczba odmian tematycznych i gatunkowych. Powszechne jest mieszanie gatunków i stylów, skutkujące powstawaniem „gatunków zmaconych”. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy permanentna multiplikacja odmian fantastyki stanowi tendencję stałą, czy też wypadkową zróżnicowania typowego dla okresów przejściowych. Bardziej prawdopodobna wydaje się pierwsza możliwość. Łączenie gatunków i nurtów nie dotyczy bowiem wyłącznie fantastyki rosyjskiej. Literatura współczesna rozpada się na coraz większą liczbę „odmian wyspecjalizowanych”, adresowanych do ściśle określonego grona odbiorców. W konkretnych realizacjach fantastyki współwystępują i uzupełniają się wzajemnie takie odmiany jak fantasy, horror, dystopia, fantastyka naukowa, fantastyka alternatywna i postapokaliptyka. Precyzyjne określenie przynależności gatunkowej danego tekstu w zasadzie jest niemożliwe. Trwają spory, czy zjawiska typu *cyberpunk*, *steampunk*, *dieselpunk* można uznać za samodzielne odmiany fantastyki. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX stulecia rosyjscy fani w pierwszej kolejności kopiowali wzorce zachodnie, bardzo szybko stworzyli jednak dzieła oryginalne, uwzględniające historyczno-kulturową odrębność ich państwa. Oprócz odmian mających dawne tradycje (fantastyka naukowa, socjologiczna, utopia, antyutopia) powstały nowe. Wzrosło także zainteresowanie zjawiskami sytuującymi się na obrzeżach fantastyki, które w praktyce twórczej były w zasadzie nieobecne — fantasy, fantastyką grozy, historią alternatywną. Miejsce cieszącej się coraz mniejszym wzięciem twardej fantastyki naukowej zajęły *liberpunk*, *cyberpunk*, *steampunk*, horror, a przede wszystkim fantasy, historia alternatywna i postapokaliptyka. Domeną tej ostatniej są lęki egzystencjalne współczesnego człowieka. Od końca lat dziewięćdziesiątych sporą popularnością wśród czytelników fantastyki rosyjskiej cieszą się fanfiki — utwory będące kontynuacją tekstów już istniejących, traktowanych jako kanoniczne. Fanfiki składają się na odmianę literatury zwanej *fanfiction*. Teksty te początkowo ukazywały się w czasopiśmie reda-

gowanych przez fanów fantastyki (tak zwanych fanzinach), obecnie zaś przede wszystkim w internecie. Autorzy fanfików (sporadycznie bywają nimi zawodowi pisarze, jak choćby Ewa Białołęcka) rozwijają wątki zaczerpnięte z kanonu na cztery różne sposoby — *sequela*, *pre-sequela*, *sidequela* (*spin-offu*) i alternatywy. Co oczywiste, najchętniej naśladują przy tym dzieła kultowe, będące symbolem subkultur lub hasłem pokolenia. Choć wśród twórców fanfików największym powodzeniem cieszy się literatura fantasy, wielu z nich bazuje na fantastyce naukowej¹¹. W Polsce zjawisko to ma równie bogate tradycje. Ruch polskich klubów fantastyki zinstytucjonalizował się w połowie lat siedemdziesiątych, a liczba organizowanych przez nie konwentów może imponować (obecnie około pięćdziesięciu w ciągu roku). Rośnie liczba fanzinów i nagród literackich przyznawanych przez różne środowiska. Podobnie jak w fantastyce rosyjskiej mamy do czynienia z zalaniem nowych nazwisk, tematów i poetyk, a także z nowym modelem życia literackiego, niespotykanym w innych dziedzinach literatury¹².

Za typowo rosyjskie odmiany fantastyki uznawane są fantastyka imperialna, prawosławna, liberpunk oraz pseudonaukowe kryptohistorie spod znaku Anatolija Fomienki. Pole tematyczne tych utworów jest szerokie i bardzo różnorodne. Nie brakuje dzieł podejmujących tematy ponadczasowe, dotyczących wyobrażeń o człowieku, jego roli i miejscu w błyskawicznie zmieniającym się pod względem technologicznym świecie. Na kształt współczesnej fantastyki rosyjskiej — i literatury w ogóle — istotny wpływ mają społeczno-polityczne nastroje Rosjan. O ile pod koniec ubiegłego stulecia i w początkach nowego pisarze przede wszystkim interesowali się przeszłością Rosji (ich uwagę przykuwały wydarzenia uchodzące za przełomowe, przede wszystkim dwudziestowieczne), a także cechującymi tutejsze społeczeństwo nastrojami apokaliptycznymi („lodowa trylogia” Władimira Sorokina, *Укус ангела* Pawła Krusanowa), to obecnie ich miejsce zajmuje najbliższa przyszłość państwa. Zmianę tę zapoczątkował w roku 2005 Dmitrij Bykow powieścią *Эвакуатор*. Wkrótce dołączyły do niej 2008 (2005) Siergieja Doriienki, 2017 (2005) Olgi Sławnikowej, *ЖД* (2006) Dmitrija Bykowa, *Заложник* (2006) Aleksandra Smolenskigo i Eduarda Krasnianskiego, *День oprычника* (*День oprычника*, 2006) Władimira Sorokina. Wzmoczone zainteresowanie współczesnej rosyjskiej literatury popularnej dystopiami podyktowane jest

¹¹ Więcej na ten temat zob. na przykład hasło „fanfiction” w *Encyklopedii fantastyki*. <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fanfiction> (25.03.2017).

¹² M. Parowski, *Fantastyki słowiańskie?...*, s. 11.

dynamiką trudnych do ogarnięcia i wyjaśnienia procesów społeczno-politycznych, wśród których czołowe miejsce zajmuje globalizacja.

Rozpad imperium radzieckiego oraz turbulencje czasów transformacji odcisnęły piętno na tematyce i sposobie funkcjonowania fantastyki rosyjskiej. W krótkim czasie sympatię czytelników zyskały odmiany wcześniej nieobecne — fantasy, historia alternatywna, fantastyka grozy, postapokaliptyka. Zaznaczając się dominacją ilościową fantasy spowodowało zmęczenie Rosjan problemami dnia codziennego i podwójnymi standardami, skutkujące tęsknotą za światem, w którym dobro i zło są jasno określone. Po krótkotrwałej stagnacji wzrosło zainteresowanie fantastyką naukową, dokonującą oceny kondycji naszej cywilizacji (*soft science fiction*). Inflacji tytułów towarzyszył niepokojący spadek ich poziomu. Większość tekstów pełniła funkcje ludyczne, kompensacyjne i pocieszycielskie, typowe dla literatury popularnej. Ich twórcy rzadko i niechętnie podejmowali zagadnienia natury filozoficznej i egzystencjalnej, obawiając się, że współczesny czytelnik nie będzie nimi zainteresowany. Siłą rzeczy przeważały publikacje komercyjne, nastawione na zysk, w których funkcja artystyczno-poznawcza miała ograniczone znaczenie. Wymogi rynku oraz wysokości nakładów okazały się głównym czynnikiem odpowiedzialnym za trywializację fantastyki rosyjskiej. Nie mniej ważne było gatunkowe ograniczenie twórców fantastyki, wynikające z braku wiedzy na temat pozostałych gatunków literackich.

Zmiana tematyki podejmowanej przez fantastów świadczy o wzroście zainteresowania teraźniejszością, aktualnymi trudnościami Rosji, co sprzyja rozwojowi fantastyki socjologicznej, zainteresowanej opisami najbliższej przyszłości państwa. Charakterystyczne, że akcja należących doń utworów z reguły toczy się w ponurej rzeczywistości, cechującej się utratą wiary w postęp i poczuciem bliskiej apokalipsy. Uwagę fantastów zaprzęta także problematyka społeczno-kryminalna, dotycząca natury władzy i przemocy, w tym przymusu stosowanego przez państwo. Większość fantastów ma niechętny, a nawet wrogi stosunek do modelu zachodniej demokracji liberalnej oraz towarzyszącej jej globalizacji. Oba zjawiska ujmowane są jako wyzwanie rzucone przez Zachód rosyjskiej państwowości, kulturze i cywilizacji. Tego rodzaju poglądy decydują o aktualności imperialnego wymiaru fantastyki rosyjskiej, oddziałującego na wszystkie jej odmiany. Fantastyka imperialna porusza kwestie narodowe, wśród których eksponowaną pozycję zajmują szowinizm i nacjonalizm. Mimo to, zdaniem krytyków i badaczy, cechą dystynktywną fantastyki rosyjskiej, od samego

początku propagującej postawy humanitarne, nieustannie pozostaje humanizm — głównym obiektem jej zainteresowań był i będzie człowiek. Podobne cele przyświecają dzisiejszym fantodom, choć w ich utworach dobro zwycięża coraz rzadziej. Imperialne ambicje Rosji opisuje wielu twórców — Lew Wierszynin (*Сельва не любит чужих* — 1999, *Сельва умеет ждать* — 2000), Eduard Geworkian (*Времена негодяев*, 1995), Siergiej Łukjanienko (*Императоры иллюзий*, 1996), Andriej Stolarow (*Жаворонок*, 1999) oraz Andriej Plechanow (*Сверхдержава*, 2000). Większość z nich wychodzi z założenia, że imperium nie zawsze występuje w roli ogólnoświatowego narzędzia nacisku, w pewnych sytuacjach to właśnie ono zapewnia światu pokój i postęp. Tematyce imperialnej towarzyszą z reguły motywy rewanżystowskie. Rosja — na różne sposoby i z różnym skutkiem — bierze odwet na swych największych wrogach politycznych: Stanach Zjednoczonych i szeroko rozumianym Zachodzie. Dzieje się tak m.in. w powieściach Jurija Nikitina (*Ярость, Империя зла, Скифы*, 1998–2000). Dwie pierwsze składają się na „projekt muzułmański”, w którym islam prezentowany jest jako religia szachidów — dumnych wojowników gotowych na śmierć. Rosjanie powinni ich naśladować. *Скифы* realizują z kolei „projekt scytyjski”. W obu wraz z wartościami pogańskimi idą w parze hasła typowe dla rewolucji konserwatywnych. Motywy rewanżystowskie pobrzmiwają poza tym w utworach Jurija Kozienkowa (*Крушение Америки. Возмездие*, 1998) i Olega Diwowa (*Wybrakówka*).

Od początku lat dziewięćdziesiątych systematycznie rośnie zainteresowanie — zarówno twórców fantastyki, jak i czytelników — literaturą fantasy. Akcja należących doń utworów najczęściej osadzona jest w pseudośredniowiecznej rzeczywistości, a perypetiom bohaterów towarzyszą magia i czary. W Związku Radzieckim przez długi czas gatunek ten był niemal nieobecny, o czym decydowała nie tylko polityka kulturalna państwa. Po rozpadzie imperium fani fantastyki (fandom) ostentacyjnie zdystansowali się wobec fantasy, horrorów i mistyki. Ich zdaniem fantastyka nie powinna bowiem wykraczać poza ściśle określone sferę zainteresowań. Miano klasyki rosyjskiej fantasy zyskała wówczas powieść Andrieja Łazarczuka i Michaiła Uspienskiego *Посмотри в глаза чудовищ* (1997). Podobieństwo do fantasy wykazuje powieść historyczno-fantastyczna, przy czym opisywane zdarzenia toczą się w znanej nam rzeczywistości, a praktyki tajemne nie mają większego znaczenia. Odmianę tę wyróżnia ponadto realistyczny opis tła zdarzeń. Wśród jej twórców są profesjonalni historycy — Andriej

Walentinow (*Дезертип* – 1997, cykl *Ория* – 1997–2000) oraz Lew Wierszynin (*Время царей*, 1998). Bardzo długo w literaturoznawstwie rosyjskim nie było także tradycji badania fantasty, nurt ten był ignorowany we wszystkich krajach demokracji ludowej. Według Jeleny Kowtun sytuacja ta uległa zmianie dopiero w nowym stuleciu. Obecnie liczba książek i artykułów poświęconych fantasty dorównuje wcześniejszym pracom na temat *science fiction*. Badacze nie zdołali jednak wypracować spójnej i zadowalającej definicji gatunku, choć zgadzają się, że cechuje go wyjątkowa swoboda fantazji, brak racjonalnego, naukowego założenia oraz obecność motywów nadnaturalnych. Paradoksalnie kanony i siła tradycji mają w fantasty nie mniejsze znaczenie niż w fantastyce naukowej¹³. Coraz częściej też różnice pomiędzy fantastyką naukową i fantastyką są przez twórców fantastyki świadomie pomijane. Doskonały przykład stanowi cykl *Patroli* Siergieja Łukjanienki oraz powieść *Посмотрю в глаза чудовищу* Łazarczuka i Uspienskiego. Zdaniem rosyjskiej badaczki zwrot ku racjonalności *science fiction* wynika ze zmęczenia fantastów magią i czarami. Nie bez znaczenia jest także fakt, że większość z nich swoją przygodę z fantastyką zaczynała od fantastyki naukowej¹⁴. O zacieraniu się różnic pomiędzy fantastyką a fantastyką racjonalną zadecydowała ponadto rezygnacja autorów *science fiction* z nadmiernie rozbudowanego naukowego uzasadnienia opisywanych zdarzeń. Czytelnik, przyzwyczajony do sukcesów nauki, machinalnie akceptował światy łączące sztuczną inteligencję i hiperprzestrzeń z życiem na obcych planetach. Jednocześnie twórcy fantastyki zaczęli traktować to, co jeszcze do niedawna uchodziło za magiczne lub cudowne jako zgodne z prawami natury (dzieje się tak m.in. w *Straży nocnej* Łukjanienki). Zabieg ten powodował racjonalizację fantastycznego założenia. W rezultacie zaczęto uważać magię za jedną z nierozpoznanych przez naukę sił przyrody, do której dostęp mają tylko wybrańcy. Aby zmiana ta mogła nastąpić, klasyczni bohaterowie *science fiction* – wynalazcy, kosmonauci, ludzie przyszłości – musieli ustąpić miejsca broniącym dobra magom i czarodziejom, walecznym rycerzom oraz pozornie zwykłym ludziom, dysponującym jednak czarodziejskimi przedmiotami. Nieunikniona była także zmiana anturażu. Współczesnemu czytelnikowi pojazdy kosmiczne wydały się mniej atrakcyjne niż magiczne miecze, smoki i inne atrybuty pseudośredniowiecznej rzeczywistości. Cha-

¹³ E. Ковтун, *Рациональность мистического: фантастическая посылка...*, s. 22–23.

¹⁴ Tamże, s. 37.

rakter głównych postaci zmienił się przy tym niewiele. Nadal cechuje je ponadprzeciętna odwaga, sprawiedliwość, uczciwość, chęć obrony słabszych i działanie dla dobra ogółu. Twórcy fantasy sięgają po rozwiązania typowe dla fantastyki baśniowej i baśni, czerpią z mitologii, podań ludowych, sag, legend i średniowiecznych poematów. Popularność ich dzieł świadczy o rozczarowaniu klasyczną, czyli unaukowaną wersją *science fiction*, a tym samym o krachu nadziei pokładanych w nauce. Choć scjentyzm zachwiał obowiązującym systemem wartości, to nie rozwiązał odwiecznych dylematów. W efekcie dokonał się odwrót literatury od poglądów kojarzonych z empiryzmem, pozytywizmem i materializmem. Fantasy zostało uznane za wyraz poszukiwań Absolutu. Wyróżnia je nie tylko zainteresowanie magią, ale również tęsknota za źródłami ładu moralnego i formami ukazującymi triumf dobra nad złem.

Spośród postaci tradycyjnie kojarzonych z fantasy znamieną ewolucję przeszedł ostatnimi czasy wampir — „żywy trup”. Jak zauważa Jelena Kowtun, fantastyka rosyjska — podobne zjawisko występuje w innych literaturach postkomunistycznych — nie tyle dokonuje własnych, oryginalnych odkryć, ile kopiuje wzorce zachodnie. Następuje racjonalizacja tradycyjnego schematu fabularnego. Po tym, jak wampiry przedostały się do przestrzeni kosmicznej (dzieje się tak m.in. u czeskiego fantasty Leonarda Medeka w opowiadaniach *Tragédie na Džétě římská osm*), zmianie uległa także motywacja fantastycznego założenia, będącego fundamentem literatury wampirycznej. Zgodnie z tradycją wampirami stawali się ludzie, którzy zmarli gwałtowną, nienaturalną śmiercią, popełnili śmiertelny grzech, zawarli pakt z diabłem lub też padli ofiarą innych wampirów. W najnowszej fantastyce wampiry ukazywane są z kolei jako odmienny gatunek istot rozumnych — rasa zamieszkująca Ziemię wraz z ludźmi albo wywodząca się z obcych planet. Pierwsze rozwiązanie stosuje ukraińska fantastka Olga Gromyko w serii *Белоруйський цикл о ведьме Вольхе* (2003–2013), a także Wiktor Pielewin w *Empire V* (2006). Wampiry będące przybyszami z kosmosu występują w cyklu Wadima Panowa *Тайный Город* (2001–2016). Uczynienie wampira kosmicznym migrantem lub przedstawicielem rasy odmiennej powoduje, że jego zachowanie — z perspektywy ludzi — wydaje się mniej szokujące. Zewnętrzne podobieństwo do naszego gatunku okazuje się bowiem tylko pozorne¹⁵. Rozwiązanie to pozwala fantantom zadawać pytania dotyczą-

¹⁵ Tamże, s. 31, 37, 39.

ce możliwości wzajemnego porozumienia, poszanowania cudzych praw oraz granic tolerancji. Tym samym ta diaboliczna dotąd postać zyskuje nierzadko współczucie i zrozumienie.

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku niesłabnącym zainteresowaniem czytelników cieszy się fantastyka alternatywna. Odmiana ta pozwala podejmować zagadnienia globalne, związane z rozwojem cywilizacji, jak również opisywać procesy zachodzące w obrębie rosyjskiego społeczeństwa. Dzięki niej fantaści tłumaczą obecny mocno niepokojący stan państwa oraz przekonują, że przy odrobinie szczęścia i ostrożności wielu tragicznych wydarzeń można było uniknąć. Tego rodzaju diagnozy cieszą się uznaniem czytelników, którzy znajdują w nich zapowiedź rychłego odrodzenia państwa. Skrajny przypadek stanowią antyzachodnie publikacje Anatolija Fomienki, dowodzącego potrzeby całkowitej rewizji historii. Są to jednak nie tyle alternatywne wersje przeszłości, ile kryptohistoria. Uwagę fantastów przyciągają na ogół wydarzenia przełomowe, mogące dodać Rosji znaczenia lub pogrążyć kraj w jeszcze większym chaosie. Historie alternatywne wychodzą naprzeciw oczekiwaniom i tęsknotom czytelników, wobec których pełnią różnego rodzaju funkcje, oprócz ludycznej — terapeutyczną i pocieszycielską, rekompensującą poczucie zagubienia, wyobcowania i utraty prestiżu. Opisywane scenariusze stanowią wypadkową poglądów pisarzy oraz kolektywnych wyobrażeń Rosjan na temat dziejów świata i ich ojczyzny. Stałym elementem alternatyw jest chęć rewanżu na domniemanych wrogach państwa i społeczeństwa. Przeważają w nich skrajne rozwiązania. Rosja prezentowana jest albo jako państwo potężne, budzące lęk imperium, albo kraj upadły, rządony przez siły zewnętrzne — w roli tej występują zarówno państwa tradycyjne, odwieczni wrogowie Rosji, jak i zjawiska związane z ekspansją kapitalizmu (globalizacja, demokracja liberalna, światowe korporacje). Dlatego też większość alternatyw nacechowana jest ideologicznie, nierzadko w duchu idei narodowej.

Podobne zjawisko występuje także w fantastyce polskiej, gdzie ostatnimi czasy podaż historii alternatywnych jest ogromna. Wystarczy wspomnieć o serii „Zwrotnice Czasu”, przedsięwzięciu zainicjowanym w roku 2009 przez Narodowe Centrum Kultury, w którego ramach publikują czołowi polscy fantaści — Marcin Wolski, Maciej Parowski, Łukasz Orbitowski, Wojciech Orliński, Szczepan Twardoch. Zgodnie z informacją zamieszczoną na stronie NCK:

Pytanie: co by to było, gdyby? pozwala nie tylko na badanie tego, co wydarzyło

się naprawdę, ale także na tworzenie alternatywnych wariantów historii. Daje asumpt do poszukiwań hitoriozoficznych, całkiem praktycznie edukuje z geostrategii. Last but not least — uczy historii. Bowiem, żeby móc stworzyć świat alternatywny, trzeba najpierw świetnie poznać ten, którego alternatywę chce się stworzyć¹⁶.

Jedną z funkcji tak rozumianych alternatyw (poza dydaktyczną) byłoby więc odzyskiwanie cenzurowanej i zakłamywanej przez dziesięciolecia przeszłości. Polscy autorzy fantastyki, usiłując na różne sposoby poprawiać historię naszej ojczyzny — analogicznie do rosyjskich kolegów — wychodzą z założenia, że dzięki szczęściu lub innym decyzjom losy kraju mogły potoczyć się inaczej, z reguły — choć nie zawsze — bardziej fortunnie. Na przykład w powieści Marcina Wolskiego *Wallenrod* (2010) próba uniknięcia konsekwencji paktu Ribbentrop-Mołotow powoduje, że polscy żołnierze dołączają do wojsk niemieckich maszerujących na ZSRR. W *Burzy. Ucieczce z Warszawy'40* (2010) Macieja Parowskiego kaprysy przyrody (potężne deszcze) całkowicie odwracają historię Polski i Europy. Na skutek nieudanej kampanii wrześniowej Hitler, jak niegdyś Napoleon, zostaje obalony i zesłany na Wyspę Świętej Heleny. Stolica Polski zamiast tragizmu powstania doświadcza najazdu światowej sławy artystów i myślicieli — Orwella, Camusa, Hitchcocka, Marleny Dietrich. Całkowicie odmienny kształt przybiera historia w *Lodzie* (2007) Jacka Dukaja; nieoczekiwane zamrożenie historii powoduje, że nie wybucha ani I wojna światowa, ani nie odradza się państwo Polskie. Mimo to Polacy doskonale radzą sobie na mroźnej i nieprzyjaznej Syberii. Powstanie Warszawskie nie wybucha także w *Widmach* (2012) Łukasza Orbitowskiego, choć stolica Polski i tak wpada w ręce Armii Czerwonej. Inne powstanie — styczniowe — rozgrywa z kolei Konrad T. Lewandowski w *Orle bielszym niż gołębica* (2013). Zryw ten, dzięki pomysłowości polskiego wynalazcy Ignacego Łukaszewicza, kończy się niemal sukcesem. O wiele głębiej w historię sięga Szczepan Twardoch powieścią *Wieczny Grunwald* (2010) — nie ogranicza się do słynnej bitwy, lecz ukazuje odwieczne zmagania Niemców, Polaków i Rosjan oczami osoby usytuowanej jakby poza czasem. Twardoch, podobnie jak inni twórcy, nie poprzestaje na historii Polski. W *Sternbergu* (2007) wielka rewolucja burżuazyjna zamiast nad Sekwaną wybucha w Wiedniu, a do tego pobrzmiwają w niej hasła znane z innych europejskich przewrotów. Zwrotnice historii przedstawia także Jacek Inglot w *Quietusie*, pozwalając trwać

¹⁶ <http://nck.pl/o-zwrotnicach/> (23.03.2017).

Imperium Rzymskiemu aż do wczesnego średniowiecza (VII wiek). Rozwiedlenie historii ma miejsce za cesarza Juliana Apostaty, który nie tylko zakazuje religii chrześcijańskiej, lecz planuje wymordować wszystkich jej wyznawców. Jak się wydaje, po historii alternatywne w pierwszej kolejności winni sięgać przedstawiciele narodów, chcących poprawiać lub przebudowywać swoje dzieje — oprócz Polaków i Rosjan także Czesi (František Novotný, Josef Nesvadba) oraz Węgrzy (András Gáspár, Csaba Gábor Trenka). *Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka dowodzi jednak, że zmiana biegu dziejów w równej mierze fascynuje fantastów zachodnich. Wśród autorów alternatyw spotykamy Amerykanów (Orson Scott Card — *Opowieści o Alvinie Stwórcy*, Stephen King — *Wielki marsz*¹⁷), Anglików (Robert Harris — *Vaterland*, Ronald W. Clark — *Queen Victoria´s Bomb*), Francuzów (Éric-Emmanuel Schmidt — *Przypadek Adolfa H.*), Australijczyków (Arthur Bertram Chandler), oczywiście Niemców (Christian von Dittfurth — *Das Luxemburg-Komplott*, Oliver Henkel — *Die Zeitmaschine Karls des Großen*) i Austriaków (Otto Basil — *Brunatna Rapsodia*, Christoph Ransmayr — *Morbus Kitahara*), Włochów (Pierfrancesco Prosperi — *Garibaldi a Gettysburg*, Giampietro Stocco — *Nero italiano*), Szwajcarów (Christian Kracht — *Tu będę w słońcu i cieniu*), Hiszpanów (Jesús Torbado — *En el día de hoy*) i Portugalczyków (José Saramago — *Historia oblężenia Lizbony*). Niektóre z ich dzieł zostały przetłumaczone na język polski. Od roku 1995 w Stanach Zjednoczonych przyznawana jest nagroda Sidewise za najlepszy utwór w ramach historii alternatywnej (w dwóch kategoriach: krótka i długa forma). Jej laureatami byli m.in. Harry Turtledove, Philip Roth, Stephen Fry i Stephen Baxter.

Jeśli chodzi o rosyjskie historie alternatywne, to — zdaniem badaczy — ich ogólny poziom nie jest zbyt wysoki. Choć fantasci korzystają z elementów filozofii politycznej, różnych systemów religijnych i ideologii, opisywany przez nich świat zbyt daleko odbiega od znanej nam rzeczywistości. Na wyróżnienie zasługują te utwory, w których Rosja przezwycięża kryzys dzięki nowym ideologiom lub religiom uwzględniającym jej specyfikę kulturową i historyczną. Do najchętniej ogrywanych zdarzeń należy wojna z Napoleonem, powstanie dekabrystów, reformy Aleksandra II, rewolucje początków XX stulecia oraz II wojna światowa. Niekiedy punktem odniesienia jest bardziej odległa przeszłość — czasy Rusi Kijowskiej i jej sukcesorów. Zain-

¹⁷ Utwór został podpisany pseudonimem Richard Bachman.

teresowanie pisarzy rosyjskich historią nie wynika przy tym z chęci jej przeinaczania lecz modelowania. W powieści *Wszyscy zdolni do noszenia broni* (*Все, способные держать оружие...*, 1997) Andriej Łazarczuk wskazuje na zyski, jakie — w dłuższej perspektywie — mogły przypaść Rosji, gdyby konflikt światowy zakończył się zwycięstwem nazistów. Opisany świat stanowi lustrzane odbicie urzeczywistnionej wersji dziejów. Zamiast Niemiec podziałowi na odrębne i skonfliktowane byty polityczne podlega Rosja. Status mocarstwa i dobrobyt Rosjanie osiągają także w cyklu Holma van Zajczyka¹⁸ *Евразийская симфония* (2000–2005). Tym razem o sukcesie zdecydowało zjednoczenie księstw ruskich i Złotej Ordy, a także późniejsza inkorporacja Chin, czyniąca ze słowiańsko-mongolskiego imperium światową potęgę. Rzeczywistość opisana przez Nikołaja Romanieckiego w powieści *Убьем в себе Додолю* (1996) wyrasta z konfliktu, który podzielił w średniowieczu Słowian Wschodnich. Jego konsekwencją było powstanie dwóch konkurencyjnych i niezależnych ośrodków — chrześcijańskiej Rusi Kijowskiej oraz pogańskiej Rusi Nowogrodzkiej. Oba państwa zdołały przetrwać do naszych czasów. Z kolei w utworze Kira Bułyczowa *Заповедник для академиков* (1992) (jednej z części cyklu *Река Хронос* 1992–2005) zmiana historii ma miejsce w roku 1939, kiedy Związek Radziecki, jako pierwsze państwo na świecie, zdobywa bombę atomową. W rezultacie wybucha konflikt nuklearny pomiędzy ZSRR i hitlerowskimi Niemcami, zakończony unicestwieniem obu totalitaryzmów i triumfem demokracji zachodnich. W *Гравилотце „Цесаревичу”* Wiaczesława Rybakowa Rosjanie dzięki szczęśliwym zbiegom okoliczności od II połowy XIX wieku cieszą się pokojem i dobrobytem, tylko nieznacznie korygując przy tym ustrój polityczny państwa — samodzierżawie zostaje ograniczone liberalną konstytucją. *Седьмая часть тьмы* (1997) Wasilija Szczepietniowa podejmuje inny, kontrowersyjny i swego czasu mocno dyskutowany temat — reformy premiera Stołypina. Choć pisarz przedstawia zwrotnice historii z wielkim rozmachem, to opisywana przezeń Rosja doświadcza nie mniejszych trudności niż za rządów bolszewików. Historia zmienia swój bieg po tym, jak Stołypin szczęśliwie unika śmierci. Rosja Aleksieja Nikołajewicza zajmuje cieśniny czarnomorskie i staje się światowym mocarstwem. W latach trzydziestych XX wieku toczy wojnę z komunistycznymi Niemcami, w których — po fiasku rewolucji — znalazł schronienie Lenin. Cesarz niemiecki wyemigrował z kolei do państwa carów.

¹⁸ Pod pseudonimem Holm van Zajczyk publikują Wiaczesław Rybakow i Igor Alimow.

Boom na fantastykę alternatywną zapoczątkował w Rosji Wasilij Zwiagincew cyklem *Oducceŭ nokudaem Imakŭ* (1992–2016). Bohaterowie powieści, pod względem ideowym bliscy „szestidiesiatnikom”, na różne sposoby usiłują zmienić historię pierwszych dziesięcioleci XX wieku, tak aby nie dopuścić lub pozbawić władzy bolszewików. Zadanie utrudnia im fakt, że zwycięstwo kontrrewolucji nie leży w interesach mocarstw zachodnich. W walce na dwa fronty – przeciwko bolszewikom i Anglikom – Nowikowowi, Szulginowi i Bieriestinowi udaje się zrealizować marzenie o Rosji wolnej od komunizmu. Podobnie jak bohaterom Władimira Maksimowa (jednego z szestidiesiatników) przewrót październikowy wydaje się im „apokalipsą, drogą bez wyjścia, na którą wkroczyła ludzkość”¹⁹. Osiągnięte przez nich rezultaty mocno jednak rozczarowują (podobnie dzieje się zresztą w powieści Szczepietniowa). Nowa Rosja Wrangla staje się brutalną juntą wojskową, pozbawioną ideologii i jakiegokolwiek wizji przyszłości. W innej części cyklu Zwiagincew pozwala Rosjanom zwyciężyć pod Cuszimą i dać odpór terytorialnym zakusom Brytyjczyków w Azji. Ciekawe, że także tu rewolucja proletariacka wybucha w Niemczech. Uwagę rosyjskich fantastów przyciągają ponadto takie wydarzenia współczesne, jak pierestrojka oraz rozpad imperium radzieckiego. W utworze Wiaczesława Rybakowa *Человек напротив* (1997) w roku 1991 władzę odzyskują twardogłowi zwolennicy ustroju komunistycznego. Kilka lat później nasila się nacjonalizm, ksenofobia i nastroje separatystyczne (następuje rozpad państwa na quasi-niezależne regiony), wzrasta ubóstwo, ograniczeniu ulega wolność. W porównaniu ze światem alternatywnym rosyjska rzeczywistość końca XX wieku okazuje się całkiem przyjazna.

We współczesnej fantastyce rosyjskiej szczególne miejsce zajmuje fantastyka socjologiczna – odmiana fantastyki naukowej podejmująca zagadnienia społeczne, mogące pojawić się w bliższej lub dalszej przyszłości w wyniku wprowadzenia bądź to znacznych udogodnień życiowych, bądź też socjotechnicznych mechanizmów pozwalających sterować społeczeństwem. Futurologiczne prognozy zyskały popularność w latach pieriestrojki, a zawarte w nich rozwiązania społeczno-polityczne daleko odchodziły od urzeczywistnionych w XX stuleciu. Bezpośrednio po rozpadzie sowieckiego imperium fantastyka socjologiczna znalazła się w kryzysie, wkrótce nastąpiło jednak jej odrodzenie. Za moment przełomowy uważany jest kryzys strukturalny

¹⁹ A. Wołodźko, *Pasierbowie Rosji*, Gryf, Warszawa 1995, s. 92.

roku 1998, który sprawił, że fantaści ponownie zainteresowali się ustrojem Rosji. Wraz z nowym stuleciem wielu z nich coraz częściej wyraża zaniepokojenie aktualną sytuacją państwa i sugeruje niezbędne zmiany. Kontrowersje powoduje m.in. zjawisko globalizacji, mające zagorzałych przeciwników i zwolenników — ci ostatni od dłuższego już czasu pozostają w mniejszości. Do bardziej znanych entuzjastów globalizacji zalicza się weterana fantastyki rosyjskiej Władimira Michajłowa, który prezentuje swoje poglądy w powieści *Тело угрозы* (2003). Trudności lat dziewięćdziesiątych spowodowały, że sympatie prozachodnie nie są w Rosji zbyt popularne. Opinię antyglobalistów mają z kolei Michaił Tyrin, Wiktor Kosjenkow, Kiriłł Bieniediktow i Dmitrij Wołodichin. Nieco inny przypadek stanowi twórczość Gienadija Praszkiewicza. W opowieści *Золотой миллиард* (2005) pisarz ten nie wypowiada się ani za, ani przeciw, wie bowiem, że Rosja może ucierpieć, zarówno dołączając do globalizacji, jak też stojąc z boku. W scenariuszach fantastów Rosja usiłuje być państwem niezależnym, odrębną cywilizacją, dającą odpór zachodnim agresorom. Jako przykład może posłużyć powieść Olega Kułagina *Московский лабиринт* (2005), gdzie dochodzi do konfliktu nuklearnego pomiędzy Rosją a Stanami Zjednoczonymi. Podobne scenariusze opisują Jurij Nikitin, Dmitrij Jankowski, Andriej Stolarow, Eduard Geworkian oraz Wiktor Burcew. Nieliczni fantaści podzielają obawy Andrieja Stolarowa, wskazującego na zagrożenia ze strony Chin. W opowiadaniu *Мы, народ...* (2004) Rosjanie nie są w stanie przeciwstawić się chińskiej kolonizacji Syberii i Dalekiego Wschodu. Zgodnie z sugestią pisarza z ekspansją Chińczyków trzeba się pogodzić i zapomnieć o głoszonej przez lata wyższości kulturowej i cywilizacyjnej. Problem ten porusza także Władimir Sorokin w *Dniu oprycznika*, tu jednak permanentna sinizacja państwa nikogo nie niepokoi. Zastanawia, że wśród rosyjskich fantastów zagadnienie to nie cieszy się większym zainteresowaniem.

Globalizacji daje odpór nurt fantastyki zwany liberpunkiem. Mówiąc najbardziej ogólnie²⁰, chodzi o rodzaj dystopii rozpatrujący następstwa skrajnie liberalnego modelu rozwoju, który w przyszłości może doprowadzić do ekscesów wywołanych nadmierną poprawnością polityczną, tolerancją oraz dyktaturą mniejszości (demokra-

²⁰ Obszerniej na ten temat piszę w artykule *Antyutopia liberpunku i rosyjska fantastyka imperialna*, w: J. Tymieniecka-Suchanek, A. Polak, M. Karwacka (red.), *Rosja w zbliżeniach. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Śląsk, Katowice 2016, s. 227–253.

tura). Literatura liberpunku odzwierciedla powszechne wśród Rosjan nastroje antyamerykańskie, antyglobalistyczne i antyliberalne. Definiowana jest jako literatura protestu, opisująca społeczeństwo zwycięskiej globalizacji, ogólnoswiatowy ustrój totalitarny, w którym dyskryminacja i ubezwłasnowolnienie ludzi dokonuje się na drodze przymusu ekonomicznego i prawnego. Do twórców uprawiających tę odmianę fantastyki należy Dmitrij Wołodichin (*Сюрприз для небогатых людей*, 2000), Wiaczesław Rybakow (*На будущий год в Москве*, 2003), Kirył Bieniediktow (*Война за „Асгард”*, 2003), Wiktor Burcew (*Пленных не брать!*, 2005), Jurij Nikitin (*Труба Иерихона*, 2000) i Michaił Charitonow (*Дракон XXI*, 2004). Projektowana przez liberpunk przyszłość mocno Rosjan niepokoi, dlatego też fantaści opisują Rosję jako cywilizację odrębną, strzegącą swej niezależności w konfrontacji z Zachodem. W ich przekonaniu zachodnia liberalna demokracja stanowi poważne zagrożenie dla rosyjskich interesów. Rzeczywistość liberpunku to świat zdominowany przez liberalną ideologię i gospodarkę, w którym rządzi „przymus wolności”. Pojedynczy człowiek nie ma tu większego znaczenia, podporządkowany zostaje prawom rynku. Niepokój budzi ekspansja zachodniego stylu życia, jak również nadmierna standaryzacja. Popularność liberpunku świadczy o nieprzyjęciu przez rosyjską inteligencję anglosaskiej wersji kapitalizmu, całkowicie sprzecznej z mentalnością Słowian Wschodnich.

Podobne zjawisko występuje również w fantastyce polskiej, choć sam termin jeszcze się nie pojawia. Za rodzimych przedstawicieli liberpunku uznawany jest Marcin Wolski (*Pies w studni*, 2000), Jacek Inglot (*Inquisitor. Zemsta Azteków*, 2006), Paweł Kempczyński (*Requiem dla Europy*, 2007) i Rafał A. Ziemkiewicz (*Źródło bez wody*, 2012). W tym kontekście warto przypomnieć, że w Polsce już na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku popularność zyskała fantastyka socjologiczna o wymiarze antytalitarnym²¹. Utwory Janusza Zajdla, Marka Oramusa czy Wiktora Żwikiewicza epatowały czytelników aluzjami do radzieckiego podboju i narzuconego ustroju politycznego — najczęściej z wykorzystaniem kosmicznego przebrania. Dekadę później pojawiła się z kolei fantastyka religijna oraz fantastyka „bliskiego zasięgu”, krytykująca rzeczywistość postkomunistyczną (Ziemkiewicz, Ziemiański, Inglot,

²¹ W Związku Radzieckim analogiczna odmiana fantastyki powstała pod koniec pieriestrojki. Chodzi, oczywiście, o obieg oficjalny.

Wolski, Lewandowski)²². Odmiany te znajdują odpowiedniki w literaturze rosyjskiej (fantastyka prawosławna, *фантастика ближнего прицела*). Na tym podobieństwa się jednak nie kończą. I w Polsce, i w Rosji w latach dziewięćdziesiątych XX stulecia miała miejsce inwazja literatury fantasy — popularność zyskali wówczas poszczególni twórcy (Andrzej Sapkowski, Andrzej Pilipiuk, Siergiej Łukjanienko, Nik Pierumow), jak również konkretne odmiany — fantasy kobiece (Ewa Białołęcka, Anna Brzezińska, Olga Grigorjewa, Jelizawieta Dworieckaja), heroiczne (Feliks W. Kres), słowiańskie (Rafał Dębski, Jurij Nikitin, Maria Siemionowa, Michaił Uspienski), epickie (Sapkowski, Pierumow), historyczne (Jelena Chajecka, Wiera Kamsza, Sapkowski), miejskie (Aleksij Piechow, Łukjanienko, Wadim Pannow). Odmian tych jest znacznie więcej, a jeśli dodać, że większość z nich posiada pododmiany, to bardzo trudno się w tym wszystkim zorientować²³.

Tematyczny związek z libepunkiem wykazuje fantastyka imperialna. Motywy charakterystyczne dla obu nurtów występują najczęściej wspólnie w obrębie jednego utworu. Do końca ostatniej dekady XX stulecia problematyka imperialna zajmowała w fantastyce rosyjskiej miejsce marginalne. Niemniej już wówczas pojawiały się teksty zapowiadające wzrost zainteresowania tym zagadnieniem: *Grawilot „Cesarzewicz”* Władysława Rybakowa czy *Времена негодяев* Eduarda Geworkiana. Kilka lat później powstał trzon fantastyki imperialnej — *Вариант „И”* (1997) Władimira Michajłowa, *Темная гора* (1999) Eduarda Geworkiana, *Жаворонок* Andrieja Stolarowa, *Wybrakówka* Olega Diwowa. Twórcy ci wychodzą z założenia, że tylko imperium jest w stanie zapewnić Rosji bezpieczną przyszłość. W ten sposób dokonuje się legitymizacja nie tylko samego istnienia imperium, ale również jego działań wobec podlegających mu obszarów (quasi-kolonii). Nurt ten może stanowić nad wyraz przydatny materiał badawczy dla analiz praktyk postkolonialnych w literaturze rosyjskiej. W należących doń utworach Rosja odzyskuje status mocarstwa na dwa różne sposoby: za pomocą metod militarnych lub pokojowych. Fantaści sugerują przy tym skrajne rozwiązania. W cyklu *Евразий-*

²² M. Parowski, *Fantastyki słowiańskie?...*, s. 13.

²³ Fantasy dzielone jest ze względu na podejmowaną tematykę (fantasy mroczne, mistyczne, romantyczne), obecność lokalnych mitologii (słowiańskie, skandynawskie, celtyckie), czas i miejsce akcji (historyczne, miejskie), aksjologię (heroiczne, humorystyczne), światopogląd (naukowe, chrześcijańskie, technofantasy) oraz adresata (kobiece, dla dzieci).

ская симфония Holm van Zajczyk za skuteczną uznaje integrację Rosji z imperium mongolskim i Chinami. Jurij Polakow (*Демгородок*, 1993) woli powrót do radzieckiej ideologii, a Wiaczesław Rybakow (*Гравилот „Цесарzewicz”*) oraz Władimir Sjeriebriakow i Andriej Ułanow (*Из Америки — с любовью*, 2001) łączą system komunistyczny z carskim samodzierżawiem. Imperium rosyjskie siłę i inspirację czerpie także z religii, oczywiście prawosławnej — dzieje się tak m.in. w powieściach Dmitrija Wołodichina. Wraz z nowym stuleciem w scenariuszach rosyjskich pisarzy ich ojczyzna coraz częściej zaspokaja ambicje imperialne nie dzięki rozwiązaniom militarnym, lecz nowoczesnym technologiom. Jak się wydaje, silnie zideologizowany paradygmat rewanzystowski powoli wyczerpuje swoje możliwości. Nadal jednak fantaści opisują Rosję jako typową autarkię lub kraj na tyle potężny, że jest w stanie decydować o kształcie gospodarki światowej. Egzemplifikację wspomnianej tendencji odnajdujemy w cyklu *Империя* (2001–2002) Romana Złotnikowa, gdzie Rosjanie muszą dokonać wyboru pomiędzy ideologią a postępem technologicznym. Także tu — choć w ograniczonym zakresie — pobrzmiewają motywy rewanzystowskie. Na podobnej zasadzie Rosja osiąga sukces w powieści Andrieja Plechanowa *Сверхдержава*. Potężny kryzys zostaje przewyższony dzięki rozwojowi naukowo-technicznemu, któremu przewodzi państwo rosyjskie.

Pośród rosyjskich fantastów równie popularne są „operacje kosmiczne” (*космическая опера*), prezentujące relacje Ziemi z przedstawicielami obcych cywilizacji. Do ciekawszych należą *Lord z planety Ziemia* (*Лорд с планеты Земля*, 1996), *Imperatorzy iluzji*, *Tańce na śniegu* (*Танцы на снегу*, 2001) Siergieja Łukjanienki, *Łuczniejszy zespół Słonecznej* (1998) Olega Diwowa, *Śmierć lub sława* (1998) Władimira Wasiljewa, *Wielki Sattan*, *Selwa nie lubi obcych* Lwa Wierszynina. Odmiana ta, zaliczana najczęściej do *science fiction*, zyskała uznanie już w czasach radzieckich, o czym świadczy popularność — jak w Rosji, tak i w Polsce — trylogii *Ludzie jak bogowie* (*Люди как боги*, 1966–1977) Siergieja Sniegowa. Po roku 1991 operą kosmiczną zainteresowali się Władimir Michajłow, Kir Bułyczow i Olga Łarionowa, w Polsce zaś Tomasz Kołodziejczak, Marcin Podlewski i Andrzej Sapkowski. W nowym stuleciu rośnie z kolei popyt na postapokaliptykę, powodowany — w równej mierze — lękiem i fascynacją różnego rodzaju kataklizmami. Ta odmiana twardej fantastyki naukowej, nawiązująca do tradycji prozy katastroficznej, skupia uwagę nie tyle na samej zagładzie, ile na jej skutkach oraz

sposobach przetrwania ludzi w warunkach skrajnych. Ważne miejsce zajmuje tu analiza mechanizmów funkcjonowania społeczeństw „po katastrofie”, co powoduje, że postapokaliptykę wiele łączy z fantastyką socjologiczną. „Postapo” nie jest przy tym w Rosji zjawiskiem nowym, należy doń arcydzieło fantastyki rosyjskiej — *Piknik na skraju drogi* (*Пикник на обочине*, 1972) braci Strugackich, a także mniej znane utwory Aleksandra Kazancewa (*Факты*, 1973) i Kira Bułyczowa (*Последняя война*, 1970). Inna sprawa, że w czasach radzieckich były klasyfikowane jako powieści-ostrzeżenia (*роман-предупреждение*). Z przyczyn cenzuralnych ich akcję sytuowano poza światem podlegającym władzy Sowietów. W nim bowiem żadne poważne katastrofy nie mogły mieć miejsca. Twórczość ta była nacechowana ideologicznie, a jej ostrze wymierzone w zachodnich kapitalistów i imperialistów. Po upadku ZSRR postapokaliptykę spopularyzował Dmitrij Głuchowski bestsellerami *Metro 2033* (2005) i *Metro 2034* (2009). Za ich sukcesem poszedł projekt „Uniwersum Metro 2033” (*Вселенная Метро 2033*), cieszący się zainteresowaniem polskich fantastów i fanów fantastyki. Do bardziej znanych utworów skomponowanych w ramach tego przedsięwzięcia należy trylogia Andrieja Diakowa (*К свету, Во мрак, За горизонт*, 2010–2013), *Piter* (2010) Szymuna Wrocзка czy *Тёмные туннели* (2010) Siergieja Antonowa, z polskich zaś *Dzielnica obiecana* (2014) Pawła Majki i *Otchłań* (2015) Roberta J. Szmida. Z postapokaliptyką kojarzona jest ponadto twórczość Aleksandra Buszkowa, Olega Wiereszczagina i Jeleny Czyżowej (*Grzybnia, Полукровка*, 2010). W Polsce już w połowie lat osiemdziesiątych XX stulecia rozgłos zyskała powieść Marka Baranieckiego *Głowa Kasandry* (1985). Po transformacji tradycję tę kontynuowali Andrzej Ziemiański (*Autobahn nach Poznań*, 2004), Jacek Dukaj (*Starość aksolotla*, 2015), Andrzej Pilipiuk (*Operacja Dzień Wskreszenia*, 2006), Robert J. Szmidt (*Samotność Anioła Zagłady* — 2009, *Apokalipsa wg Pana Jana* — 2003), Marcin Wolski (*Numer*, 2002), Andrzej Wardziak (*Infekcja: Genesis*, 2016) oraz Magdalena Kozak (*Fiolet*, 2010).

Zaprezentowany tu przegląd głównych tendencji we współczesnej fantastyce rosyjskiej i polskiej, co oczywiste, nie wyczerpuje wszystkich występujących w jej obrębie zjawisk. Uwagę skupiłem na odmianach najczęściej publikowanych i komentowanych. Choć podane informacje stanowią ledwie wycinek nad wyraz rozległego i zróżnicowanego obszaru, pozwalają jednak dość dobrze poznać jego topografię. Jednym z zagadnień niesłusznie pominiętych milczeniem jest

aspekt religijny fantastyki rosyjskiej. Jej twórcy od ostatniej dekady XX wieku coraz częściej zwracają się bowiem ku problemom cerkwi i prawosławia — przede wszystkim w tak zwanej fantastyce prawosławnej, ale również w fantasy. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na twórczość Swiatosława Łoginowa (*Колодезь*, 1997), Kirilla Jeskowa (*Ewangelia według Afraniusza, Евангелие от Афрания*, 1995) oraz Siergieja Łukjanienki (*Poszukiwacze nieba, Искатели неба*, 1998–2000). Tematyka religijna i metafizyczna nie jest obojętna również polskim fantantom, podejmują ją m.in. Wojciech Sztyca (*Miasto dusz*, 2008), Andrzej Sapkowski (*Trylogia husycka*, 2001–2006) czy Maja Lidia Kossakowska (*Żarna niebios*, 2008). Zagadnieniu temu z pewnością należałoby poświęcić więcej miejsca.

Анджей Поляк

ФАНТАСТИКА — ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА ПОСЛЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Резюме

В статье обсуждаются важнейшие явления, происходящие в русскоязычной и польской фантастике после социально-политических перемен конца 1980-х-начала 1990-х годов. Их результатом был выбор похожих вопросов и форм фантастики, в итоге чего почти все виды польской фантастики имеют свои эквиваленты в русской литературе. Как в Польше, так и в России всеобщим стало смешивание жанров и стилей. В обеих фантастике совершилась также знаменательная смена приоритетов. Занимающая привилегированное положение твердая научная фантастика, сосредоточена на анализе социальных последствий научно-технического прогресса, уступила место другим жанрам, в первую очередь — фэнтези. Кроме фэнтези популярность ссыкали такие виды фантастики, как альтернативная история, социальная фантастика, постапокалиптика или фантастика ужаса. К жанрам не имеющим своих эквивалентов в польской фантастике принадлежат имперская и православная фантастики. В свою очередь тематику, которая интересует представителей либерпанка, хотя само название в Польше еще не появляется, поднимают многие польские фантасты.

Andrzej Polak

THE FANTASTIC QUARTER OF A CENTURY AFTER THE BREAK THROUGH

Summary

The article discusses the range of important changes, which occurred in the fantastic genre in both Russian and Polish literature since socio-political transformations of

1980s and 1990s. The author notices that there is a strong tendency to blend established genres and mix different styles in the fantastic. In addition, so-called hard science fiction, concerned with social consequences of scientific and technological revolution, which for a long time occupied a privileged position within the genre, gives way to other variations, most noticeably fantasy, alternative history, social science-fiction, post-apocalypse fiction, and horror. Despite similarities in Russian and Polish fantastic literature, some of the Russian-specific genres do not appear in Polish fiction. This includes, for example, imperial and Orthodox fantasy. On the other hand, the genre of liberpunk attracts many Polish writers, even if the name of the sub-genre does not function in Polish literature.