

Mariusz Maciej Leś

Podróż w czasie jako laboratorium narracji

Podróż w czasie, mimo niezwyklej popularności, nie przyciąga dostatecznej uwagi badaczy fantastyki. Przeszkody, które wcześniej hamowały rozwój badań, mogą się jednak wkrótce okazać ich motorem. Tę optymistyczną diagnozę potwierdza przełomowa książka Davida Wittenberga [2013] *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*. Nawet w momentach, które trzeba uznać za kontrowersyjne, monografia ta jest na tyle symptomatyczna, że stanowić może podstawę przyszłych badań nad nazwanym toposem. Wittenberg wykracza poza badania strukturalistyczne, umacniające schematyzm konwencji, utrwalające jej awanturniczy wariant.

Co zatem decydowało o dotychczasowym względnie niewielkim zainteresowaniu literackim podróżowaniem w czasie wśród badaczy. Jakie przeszkody napotykają? Czynnikiem jest kilka. Na pierwszym miejscu należy wymienić onieśmielającą popularność i wielopostaciowość toposu. Wydaje się on do tego stopnia poręczny, że przenika do innych konwencji, w których odgrywa rolę skrajnie usługową, aktywując utrwalone schematy fabularne megaliansu i zderzenia kultur. Dotyka więc potrzeb tak uniwer-

salnych, że nie sposób wyłowić wyraźnego wątku przewodniego w ambitnej próbie opisu całości zjawiska. Trudno nawet o elementarną jednolitość nazewnictwa literaturoznawczego. Najczęściej używane określenie „motyw” można uznać za najbardziej neutralne, ale nie sugeruje ono istnienia sieci powiązań między kompozycją fabuły, porządkiem świata fikcyjnego a techniką narracyjną. Tę sugestię zawiera termin „topos”. Wybieram go także ze względu na wskazywane przezeń ściśle połączenie między siłą retorycznego oddziaływania a przyjętymi rozwiązaniami artystycznymi. Problem ten może się wydać sztuczny, właśnie ze względu na wielopostaciowość zjawiska, ale faktyczne próby nazewnicze zawsze przecież stanowią istotne świadectwo wewnętrznej dynamiki. Jeśli bowiem nazwać fantastyczne podróżowanie w czasie „tematem”, jak uczynił Antoni Smuszkiewicz [1990: 324-326], to przesuamy uwagę na aspekt pozafikcyjny, odniesienie do tego, co w tradycji narratologicznej nazywano „materiałem tematycznym”. Jest to szczególnie istotne w przypadku fantastyki naukowej, w której materiale decydującą rolę odgrywają koncepcje naukowe, a rzetelność ich przedstawienia, wykorzystania oraz stopień zależności funkcjonują jako zwrotnice stylów odbioru i klasyfikacji wewnątrz fantastycznonaukowej konwencji. Podróżowanie w czasie w samych naukach ścisłych stanowi kwestię kontrowersyjną. Jeśli zatem dyskurs naukowy uznać za mechanizm kluczowy dla konwencjonalizacji fantastyki naukowej, to w kwestiach tak kontrowersyjnych uwaga przesuwa się na teorie naukowe, a literatura i film stanowią zaledwie materiał ilustracyjny, a w najlepszym razie wzmacniający.

Nietrudno dostrzec, że fakt ten stanowi istotne utrudnienie dla literaturoznawców. Umiejętność weryfikacji umownego, usługowego charakteru wykorzystanej koncepcji w konkretnych przypadkach zależna jest bowiem bezpośrednio od stopnia rzetelności odwołania do teorii naukowej. Krytyk powinien¹ umieć tę rzetelność ocenić, by odróżnić oryginalne rozwiązania od umownych,

1 Warto przy tej okazji przywołać odważne stwierdzenie Pawła Majewskiego [2007: 6]: „[...] ładunek myślowy jego [Stanisława Lema – M.L.] dzieł przekracza kompetencje większości literaturoznawców”.

alegorię od groteski itd. Wzmocnienie wymiaru tematycznego w analizie fantastyki naukowej jest typowe i zrozumiałe, choć nie powinno stanowić jedynej strategii lektury, nawet jeśli wiele utworów i subkonwencji fantastycznonaukowych taką lekturę prowokuje.

W tym pierwszym modelu odbioru (nazwijmy go „tematycznym”) na pierwszy plan wysuwana jest technologia podróży w czasie oraz jej implikacje logiczne. Celebrytuje się względność upływu czasu, opierając się na teoriach Einsteina umożliwiających podróż w przyszłość, akcentuje paradoksy wywoływane przez podróż w przeszłość. Za moment przelomowy w ramach tego modelu uznawane jest wprowadzenie możliwości swobodnego podróżowania bazującego na powtarzalnej, maszynowej technologii (z wliczeniem fabułowatwórczych błędów²) poruszania się w czasie w następstwie intencjonalnych decyzji podróżników. Model ten uznaje prymat światocentryzmu w ocenie utworów. Świat fikcyjny to świat, w którym podróżowanie w czasie jest możliwe, a zadaniem autora jest wyciągnięcie światotwórczych konsekwencji z tej modyfikacji, zadaniem czytelnika natomiast – weryfikacja poprawności tych zabiegów. Taką postawę znajdziemy chociażby we fragmencie *Fantastyki i futurologii* poświęconym omawianemu toposowi [Lem 1974]³. Interpretacja zmierza ku wyjaśnieniu połączeń między zdarzeniami w postaci skomplikowanego diagramu lub streszczenia konfrontującego ujęcie chronologiczne z ingerencjami podróżnika (podróżników) w czasie. Popularność zyskały półfikcjonalne poradniki przeznaczone dla „podróżników w czasie”, wykorzystujące poszerzoną znaczeniową przestrzeń nibymistyfikacji, takich jak „nowela” Charlesa Yu [2013] *Top Ten Tips for Time Travelers*.

Proza prowokująca przyjęcie podczas analizy modelu tematycznego generuje i pięć paradoksów logiki kauzalnej (paradoks

- 2 Podobnie zdanie otwierające *Eden* Stanisława Lema [1984: 5] („W obliczeniach był błąd”) nie neguje fantastycznej swobody poruszania się w przestrzeni kosmicznej.
- 3 Właśnie ten fragment, obdarzony wtórnie wyrazistym tytułem, został wyodrębniony, przełożony i wydany w czołowym czasopiśmie poświęconym teorii *science fiction* – „Science Fiction Studies”.

dziadka oraz paradoks narodzin *ex-nihilo*) związane z możliwością podróży w przeszłość i modyfikacją własnej linii czasowej przez podróżnika. Tutaj osadza się kryterium analogiczne do tego, które służy wyodrębnianiu „hard” *science fiction*: ta „właściwa” topika podróży w czasie respektuje paradoksy i oferuje możliwości ich ominięcia lub afirmacji⁴. Dyskurs tak uruchamiany stanowi mieszanicę odważnych fikcjonalnych hipotez i teorii naukowych. W toku rozwoju takiej fikcjonalno-niefikcjonalnej konwencji formułują się reguły i hipotezy pozwalające na uniknięcie ześlizgnięcia się utworów w stronę efekownego absurdu: blokowanie ingerencji w przeszłe zdarzenia, reguła spójności Igora Novikova (*self-consistency principle*) [Nahin 2011: 122], teoria światów równoległych (*many-worlds interpretation*) [Nahin 2011: 176] pozwalająca na rozmnożenie nieskonfliktowanych linii czasowych.

Znakomitym, bodaj najbardziej znanym, przykładem tego typu strategii jest monografia *Time Travel* Paula J. Nahina, sformułowana, co znamienne, jako poradnik dla pisarzy.

Nahin koncentruje się na dwóch kwestiach. Po pierwsze, podejmuje wysiłek afirmatywnego „urealnienia” podróży w czasie. W przedmowie domaga się uznania doniosłości problematyki poruszanej przez fantastów na podstawie obserwacji wzmocnienia odpowiednich teorii naukowych w ostatnich kilkudziesięciu latach. Posługuje się przy tym argumentem z autorytetu, potwierdzając retoryczny aspekt wspólnego gruntu nauki i fantastyki.

Wbrew potocznym mniemaniom, jak utrzymuje Nahin, opartym na poglądach naukowych sprzed kilkudziesięciu lat, podróż w przeszłość (podróżowanie w przyszłość, jak wiemy, nie jest tak kontrowersyjne) nie wchodzi w konflikt ze znanymi prawami fizyki. Popularna fantastyka z pierwszej połowy XX w. penetrowała logiczne następstwa takich podróży, wyprzedzając oficjalne teorie naukowe. Nahin potwierdza istnienie wspomnianego wyżej sprzężenia: naukowe teorie funkcjonują jako „fantastyczne”, przenikając

4 Do najbardziej znanych orędowników „poszanowania paradoksów” należy Paul Levinson [1995], chętnie zabierający głos w kwestiach teoretycznych (jest kulturoznawcą i pisarzem), a w utworach literackich wykazujący się dbałością o logikę podróży w czasie.

się w lustrzanym odbiciu z mimetyczną naukowością fantastyki⁵. *Science fiction* wydaje się naturalnym przedłużeniem hipotez, a hipotezy owe odwołują się do fantastyki jako przestrzeni eksperymentu i ekstrapolacji.

Zajmując pozycję maksymalistyczną, Nahin podkreśla także potrzebę określenia granic deklaratywności w fikcji fantastycznonaukowej. Przedmiot zadeklarowany (wehikuł czasu) domaga się uprawdopodobnienia, demonstracji mechanizmów umożliwiających jego zaistnienie⁶. W okresie dominacji fantastyki awanturniczej w amerykańskiej *science fiction* podróże w czasie pełniły funkcje czysto usługowe, w swobodną eksplorację czasu nie wierzyli sami pisarze [Nahin 2011: 2]. Sytuacja zmieniła się wraz ze zmianą paradygmatu na einsteinowski, naciskiem na możliwość technicznej realizacji w spójnym świecie fikcyjnym i ekspozycją paradoksów. Nahin wprawdzie uznaje pierwszeństwo Wellsa i jego *Wehikułu czasu*, podkreśla obecną w tej powieści próbę uprawdopodobnienia inżynierskiego aspektu wynalazku. A jednak Wells popełnił błąd zaniechania, który nie pozwala na włączenie jego dzieła w poczet klasycznych, „właściwych” realizacji toposu – unika eksponowania paradoksów, tym samym nie wyciąga pełnych konsekwencji z przełomowej technologii. Nie można więc jego koncepcji uznać za spójną, bo stopień deklaratywności jest zbyt duży.

„Wells clearly did not appreciate the difference between changing the past and affecting the past” – pisze Nahin [2011: XIV]. Reguła, którą proponuje dla zachowania poprawności, jest prosta: albo zmiana przeszłości nie jest możliwa (możliwe jest jedynie oddziaływanie na przeszłe zdarzenia, ale w ramach powtórzenia), albo zmiana jest możliwa, ale z jednoczesnym wprowadzeniem alternatywnej linii czasowej⁷. Sposób „obsługi” paradoksów staje się centralnym kryterium kwalifikacji utworów, choć Nahin unika

5 Najbliższy odpowiednik – światy równoległe, możliwe, fikcyjne.

6 Tak właśnie funkcjonuje utopia, której najprostsza postać: „istnieje kraina szczęścia i dobra”, natychmiast prowokuje pytanie „jak to jest możliwe?”, a zadaniem tekstu jest takie pytanie wyprzedzić.

7 Rozważania nad tautologią i regułą wyłączonego środka i nad logiką światostwórstwa otwierają fragment *Fantastyki i futurologii* Lema poświęcony podróży w czasie.

przy tym wyraźnego wartościowania. Gdy wspomina o noweli Orsona Scotta Carda *Clap Hands and Sing*, uznaje autorską sprawność budowania napięcia emocjonalnego, przesuwając ją jednocześnie do konwencji fantasty. Podobnie zresztą czynił Lem, gdy używał pośredniego określenia *science fantasy*. Jednym z motywów różnicujących jest „spotkanie samego siebie”. W *science fiction* funkcjonuje on właśnie jako czynnik różnicujący. Każde wystąpienie tego motywu domaga się rozstrzygnięcia: albo poprzez unikanie konfrontacji, albo poprzez rozwijanie paradoksu, gdy nadrzędne strategie narracyjne zaczynają dominować wobec niedostatecznej spójności na poziomie świata fikcyjnego – narracyjny punkt widzenia gwarantuje nam wówczas wyższość jednego z podmiotów.

Model tematyczny, opisany pokrótce powyżej, odgrywa decydującą rolę w kwalifikacji genologicznej utworów wykorzystujących topikę podróży w czasie. Funkcję regulatora znaczeń kluczowych dla wartościowania poznawczego pełnić może również odwołanie do zagadnień psychologicznych. Fantastyczna podróż w czasie wykracza poza poniższe trywialne twierdzenia, nie ujmując im prawdziwości: wszyscy podróżujemy w czasie, sekunda po sekundzie; pamięć pozwala nam na mentalną podróż w przeszłość; nasze odczuwanie upływu czasu nie zgadza się zazwyczaj z „obiektywnym” (mierzonym przez zegary) upływem czasu. Teorie psychologiczne często odwołują się do fantastycznych wizji jako metaforycznej desynchronizacji⁸, a fantastyka z kolei prowokuje interpretacje akcentujące kompensacyjny i hiperboliczny charakter rozwiązań fabularnych.

W ramach modelu psychologicznego istotne jest, że koncepcja czasu w dużej mierze kształtuje nasz kompleksowy obraz świata oraz wyznacza pole naszego działania [Zimbardo, Boyd 2008: 13]. Ponieważ czas jest tu pojmowany jako konstrukt mentalny („constructed mental state” [Zimbardo, Boyd 2008: 137]), łatwo o paradoksalne pętle, bowiem nasze postrzeganie czasu zmienia się

8 Kontekst stanowią najczęściej popularne serie telewizyjne, takie jak *Dr Who* czy *Star Trek*, oferujące – w swych licznych odsłonach – pełny katalog wariantów toposu podróży w czasie.

w czasie. Jeśli uznamy fakt, że nawet istnienie czasu zegarowego jest jedynie następstwem naszej potrzeby obiektywizacji upływu czasu, wówczas możliwość kontrolowania czasu i swobodnego przemieszczania się w nim musiałyby być uznane za technologię przełomową, analogiczną do zmian skupionych w prospektywnej osobliwości (*singularity*) [Vinge 1993]. Ostrożność nie powinna więc dziwić. Najlepiej widać ją tam, gdzie podróż w czasie potencjalnie mogłaby funkcjonować bez ograniczeń, bez rygorów naukowości, czyli w fantasy. W powieści *Harry Potter i więzień Azkabanu* artefakt umożliwiający podróżowanie w czasie wykorzystywany jest do trywialnych modyfikacji obłożonych autorytarnymi ograniczeniami (przekazywanymi przez Dumbledore'a) [Rowling 2001]. Główną funkcją podróży w czasie wewnątrz tego modelu interpretacji jest maksymalizacja i amplifikacja, w których kontekście to właśnie nakładane ograniczenia są szczególnie znaczące.

Osobisty wzorzec konceptualizacji czasu stanowi punkt wyjścia działań i pozycji w terażniejszości. Jak twierdzą Zimbardo i Boyd, autorzy popularnej „instrukcji obsługi” czasu, największy sukces gwarantuje nam aktywna postawa poznawcza w nastawieniu na przyszłość przy jednoczesnym pozytywnym przeżywaniu przeszłości, którą utrzymujemy w nieustającej kondycji „w budowie”, w nastawieniu na „tu i teraz” i maksymalizację zysków w przyszłości. Nie dziwi więc, że czas stał się naszą obsesją, a modyfikująca podróż w przeszłość – pokusą. Poruszamy się zatem w „poszerzonej terażniejszości” podległej inżynierii modelującej, a optymalny model przewiduje symetryczne poszerzanie pola „ingerencji” w przeszłość i przyszłość. Kluczowe w prozie wykorzystującej topos podróży w czasie, z tego punktu widzenia, okazuje się rozstrzygnięcie, w jakim stopniu proces „poszerzania terażniejszości” ma charakter prywatny. Charakterystyczna „pętla samoobwiniania” (*self-blame cycle*), czyli nieustanne rozważanie alternatywnych wersji przeszłych zdarzeń, przypomina chociażby fabułę popularnego filmu *Dzień świątaka* [Ramis, reż. 1993]. Takie rozwiązanie kieruje uwagę na konwencję historii alternatywnej, również wpisującą się w uniwersalne wzorce ludzkiego zachowania, ponieważ ludzie częściej żałują „działań niepodjętych” [Zimbardo, Boyd 2008: 19]. Szczególnie istotna w kontekście narrato-

logicznym okaże się ciągłość poczucia tożsamości, decydująca o opowiadalności temporalnych podróży, posiłkująca się w dużej mierze narratologicznym rozróżnieniem na „ja” opowiadające i „ja” przeżywające.

Claudia Hammond w popularnonaukowej książce *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, podsumowującej psychologiczne koncepcje postrzegania czasu, koncentruje się na efektach subiektywizacji upływu czasu, na jego przyspieszeniu i spowolnieniu. Przedstawia przy tym całą galerię zaburzeń neurologicznych prowadzących do zakłóceń w postrzeganiu czasu. Na pierwszym planie znajduje się świadomość jako dynamiczny punkt przecięcia wielu czynników, takich jak zdolność koncentracji oraz hierarchizacji zdarzeń i postrzeżeń, stopień zaangażowania emocjonalnego, odczucie nacisku społecznego i kulturowego [Hammond 2013: 81]. W trakcie lektury książki Hammond staje się oczywiste, że przeciwstawienie czasu psychologicznego i fizycznego nie jest bynajmniej ostre. Ogromną rolę w rozbijaniu tej opozycji odgrywa czas biologiczny. Różne miary czasu ulegają tak dalekiemu wymieszanemu, że ludzki umysł potrafi nawet odwracać kolejność zdarzeń. Dotyczy to zwłaszcza zdarzeń, które nie są bezpośrednio powiązane kauzalnie, uzależnionych od emocji oraz od zakresu wykraczania poza doświadczenia osobiste.

Mentalne podróże w czasie nastawione są na konstruktywny efekt poznawczy. Perypetie i intrygi podróżników temporalnych mają zazwyczaj charakter pouczający, prowadzą do modyfikacji wiedzy i strategii działania, umiejscawiają podróżnika w samym centrum procesu poznawczego. Zaczyna dominować kategoria możliwości w miejsce konieczności, symetrycznie – *possible past / possible futures* [Hammond 2013: 214]. Znakomicie można tę regułę zaobserwować w fabułach opartych na reiteracji temporalnej. Bohaterowie nie powinni pamiętać poprzednich „okrążeń”, ponieważ ich umysły resetują się w punkcie startu każdej pętli, a jednak stopniowo gromadzą oni wiedzę dzięki fragmentom wspomnień⁹. Wiedza ta służy wydostaniu się z pętli, co w dużej mierze przypo-

9 Jeden z ciekawszych tego typu przypadków to epizod zatytułowany *Cause and Effect* serialu *Star Trek: The Next Generation* (sezon 5, epizod 18) [Frakes, reż. 1992].

mina mechanizmy dystopijne zapobiegające stagnacji wewnątrz utopijnej tautologii. „Poszerzona terażniejszość” jest dynamiczna – amnezja upośledza zdolność planowania [Hammond 2013: 220]. „Poszerzanie” może również realizować model obecności w czasie (podróży mentalnej) oparty na mechanice kwantowej. Wielowersyjność rzeczywistości uzależniona jest wówczas zarówno od ludzkiej percepcji i wyborów, jak i od praw fizyki. Nierozłącznie. W miejscu linearnej historii znajdziemy jednoczesność postrzeganych i zamieszkanymi możliwości [Ryan 2006: 637-643]. Ścisłe sprzężenie świata mentalnego i fizycznego przesuwają tak skonstruowane utwory na pogranicze konwencji fantastycznonaukowej i głównego nurtu. Teorie naukowe obecne są w tle, a na pierwszy plan wysuwają się psychologizacja. Część badaczy wyodrębnia nawet osobną konwencję – *quantum fiction* [Strehle 1992].

Pewne warianty podróży w czasie można rozumieć jako metaforę procesu samopoznania i samostanowienia. Za wyraźny przykład posłużyć może słynna nowela Roberta Heinleina [1959] *All You Zombies*. Podróże w czasie zbliżają się również do myślenia apokaliptycznego, jak je zdefiniował Frank Kermode [2000]. Apokaliptyczność – w jego koncepcji – służy orientacji w świecie, zapewnia człowiekowi poczucie bezpieczeństwa. Człowiek umieszcza się „w samym środku” (*in the midst*) historii, budując nadrzędne struktury interpretacji. Opowieść ostateczna jest niemożliwa, podobnie jak niemożliwe jest zajęcie ostatecznej (także chronologicznie) pozycji poznawczej. Zajmujące i pouczające jest natomiast nasze wyobrażenie o ostateczności, rozpięte między płaszczyznami czasowymi. Z perspektywy „środku czasu” przeszłość staje się zapowiedzią, a przyszłość jest już opowiedziana.

Taką hiperbolizację wykorzystuje *science fiction*, swobodnie konfrontując, na rozmaite sposoby, maksymalizowaną perspektywę eschatologiczną z kontrolowanym poszerzaniem „realistycznych” i realnych możliwości człowieka, poszerzaniem jego horyzontu czasowego. Na określenie pola świadomości odpowiedzialnego za postrzeganie czasu Hammond używa wyrażenia *time gate*, zawierającego sugestię technologicznego wzmocnienia.

Podsumowując, w perspektywie psychologicznej popularność toposu podróży w czasie wynika nie z potrzeby eksperymentowa-

nia, lecz porządkowania, badania granic możliwości odtwarzania struktury przyczynowo-skutkowej, intensyfikacji połączeń między płaszczyznami czasowymi. Podróż w czasie można zatem rozpatrywać jako rozwinięcie naturalnych metafor ułatwiających manipulację czasem, zwłaszcza ujęcia czasu jako dystansu [Hammond 2013: 129]. Równie istotną rolę odgrywa ucieleśnienie (*embodiment*), sprzężone z czasem biologicznym – w *Wehikule czasu* Wellsa podróżnik w czasie używa siły fizycznej do uruchomienia maszyny, pochyla się do przodu podczas jej startu oraz wyraźnie różnicuje lewą i prawą dźwignię [Hammond 2013: 312].

Atrakcyjność obu modeli, tematycznego oraz psychologicznego, odsuwa na dalszy plan zagadnienia narratologiczne, a właśnie na tym gruncie dochodzi do scalenia wszystkich perspektyw. Pora zatem na wyodrębnienie narratologicznego modelu interpretacji.

David Wittenberg wyraźnie podkreśla interdyscyplinarność rozważań zawartych w swej książce *Time Travel*, na pierwszy plan wysuwając tezę, że podróż w czasie stanowi narracyjne laboratorium. Tę pośrednią funkcję spełniać może dzięki intensyfikacji czasowego wymiaru dzieł narracyjnych na dwóch płaszczyznach – nie tylko na płaszczyźnie narracji i punktów widzenia, lecz również w konstrukcji fantastycznego świata (kompleksowo wyposażonego w aspekty fizyczne, logiczne oraz psychologiczne). W konsekwencji układy narracyjne są często tak skomplikowane, że „po drodze” obnażają elementarne dylematy narracyjne prozy realistycznej, zwłaszcza w odmianie psychologicznej, akcentujące podmiotowe postrzeganie czasu. Nie ma zatem przepaści, jak twierdzi Wittenberg, między chwytami przyjętymi w *science fiction* a rozwiązaniami charakterystycznymi dla realizmu. Powtarza przy tej okazji dość już obiegową tezę: narracja sama w sobie jest wehikulem czasu, z jednej strony ta realizująca „epicki dystans czasowy”, a z drugiej – proza eksponująca zakłócenia chronologiczne w perspektywie podmiotowej. Najlepiej jednak laboratorium funkcjonuje przy pełnym oświetleniu, to znaczy wówczas, gdy fantastyka maksymalizuje wszystkie konsekwencje podróży w czasie, eksponując swoistość toposu, przyjmując rygory (pararealistyczne) wprowadzane przez technologiczne, fizyczne i logiczne okoliczności mechanizmów uprawdopodobnienia.

Brawurę analizy podjętej przez Wittenberga podkreśla podwójna afirmacja¹⁰: po pierwsze – narracja jako taka pełni istotne funkcje poznawcze, po drugie – podróż w czasie stanowi ekstremalną postać narracji, destabilizując ją w zakresie pełnego *continuum* chwytów kompozycyjno-fabularnych. Jest to jednak w dużej mierze teoria projektująca, autor wyznacza bowiem granice zjawiska na podstawie definicji, którą formułuje właśnie na podstawie analizy ograniczonego materiału. A granice wyznacza Wittenberg bardzo ostro. Za pierwszą opowieść o podróży w czasie uznaje nie – jak można by przewidywać – *El Anachronópete* Enrique’a Gaspara (1887), *Jankesa na dworze króla Artura* Marka Twaina (1889), *The Chronic Argonauts* czy *Wehikuł czasu* Wellsa (1895), lecz mało znaną powieść *The Panchronicon* Harolda Steele’a MacKaye’a (1904). Wittenberg [2013: 30] uznaje, że konwencja¹¹ narodziła się jako pozostałość po XIX-wiecznej literackiej utopii ewolucyjnej – „orphaned remain of utopianism” – dzięki usamodzielnieniu chwytu temporalnego przeniesienia, który zastąpił tradycyjny chwyt przeniesienia obecny w utopii przedewolucyjnej. Dopóki dominował utopijny schemat konfrontacji, nie można było mówić o powstaniu nowej konwencji. Narodziła się ona dopiero wówczas, gdy podróż w czasie sama w sobie (mechanizmy jej funkcjonowania i konsekwencje) przyciągnęła uwagę pisarzy.

Twierdzeniu temu nie można odmówić przejrzystości, ale w praktyce trudno szeregować utwory na podstawie obecności, nieobecności, dominacji lub podrzędności tematyki utopijnej. W świetle dominacji dwóch modeli opisanych już wyżej: tematycznego oraz psychologicznego, trudno w ogóle mówić o autoteliczności chwytu. Poza tym literackie wynalezienie maszyny (przez Gaspara¹² i Wellsa) podatnej na powielanie, a w perspektywie – na upowszechnienie wydaje się odgrywać kluczową rolę

10 Pod względem odwagi w formułowaniu tez dorównuje równie ważnej monografii spośród najnowszych monografii poświęconych *science fiction* – *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?* Seo-Young Chu (2011).

11 Wittenberg używa zamiennie określeń *genre* oraz *subgenre*.

12 W angielskim przekładzie powieść Gaspara nosi tytuł *The Time Ship. A Chrononautical Journey* (2012). Pętla czasu się zamyka, jeśli przypomnimy sobie, że

w rozwoju toposu. Właśnie dzięki niemu podróż w czasie mogła później stać się rutyną głęboko wbudowaną w konstytucję fantastycznego świata, a rezygnacja z niesamowitości pozwoliła na wykorzystanie chwytów realizmu w *science fiction* na szerszą skalę. Wreszcie topika podróży w czasie nie ogranicza się do technologii podróży, może zawierać aspekt poznawczy, może przypominać „archeologię” wiedzy w rozumieniu Foucaulta, gdy narracja stanowi jednocześnie demonstrację wzorców wiedzy (*episteme*) i próbę autoanalizy. Istnieje bowiem radykalna różnica między pamięcią, poznawaniem przeszłości na podstawie śladów a przeniesieniem w celu obserwacji zdarzeń przeszłych oraz możliwością przeniesienia i działania w innym czasie. Zarówno Antoni Słonimski w *Torpedzie czasu*, jak i Michael Moorcock w *I ujrzeli człowieka*¹³ podporządkowują podróż w czasie celom poznawczym. Celem nie jest przecież odsłonięcie przeszłości, ale rozpoznanie struktur historii wewnątrz narracji. Teraźniejszość podróżnika (jego rodzimy świat) przestaje być postrzegana jako punkt wyjścia dla porównań i ocen, bo możliwa jest jej – choćby paradoksalna – modyfikacja. Wittenberg w trakcie analizy powieści Moorcocka przypomina uwagę Haydena White’a o zbliżeniu dwóch wymiarów znaczeniowych w słowie „historia”. Może ono oznaczać zarówno serię zdarzeń, jak i opowieść o nich. Podróż w czasie zaostrza tę problematykę w serii pytań: w jakim stopniu opowieść jest modyfikacją historii (jako ciągu zdarzeń¹⁴); jak duże zmiany w opowieści (w stosunku do której z konkurencyjnych opowieści) zmieniają ową historię; jakie jest miejsce konkretnego zdarzenia w historii i jakie powiązania zdarzeń różnicują historię i opowieść; które z motywacji poszczególnych zdarzeń są najistotniejsze

kontynuacja *Wehikulu czasu* autorstwa Stephena Baxtera została zatytułowana *Time Ships* (1995).

- 13 Tytuł oryginalny – *Behold the Man* (1969). Historia podróżnika w czasie, który wcielił się w rolę Chrystusa, realizując tym samym historię, którą znamy. Nie zmienił encyklopedii świata, z którego wyruszył, ale wypełnił ją innym znaczeniem.
- 14 Historie podróży w przeszłość, w których – w terminologii Nahina – zachodzi ingerencja (*affecting*), ale nie zmiana, są spokrewnione tak z retellingiem, jak z historiami alternatywnymi. Topos podróży w czasie ustanawia potencjalny punkt przecięcia tych konwencji.

[Wittenberg 2013: 13]?¹⁵ Wyodrębnienie zdarzeń, które w trakcie podróży w czasie podlegają modyfikacjom (albo co do których istniał taki zamiar), pozwala na potwierdzenie wskazania kluczowych momentów w historii, czyli problematyzację przeciwstawienia *plot* i *story*, jednej z podstawowych opozycji narracyjnych [Wittenberg 2013: 33]. Jak pisze Wittenberg [2013: 20], powołując się na teorię Eugene'a Dorfmana, podróże w czasie świetnie służą wyodrębnianiu „narremów”, czyli minimalnych zdarzeń ujmowanych jako warte opowieści.

Opozycja *plot* i *story* pokrywa się w dużej mierze z rozróżnieniem akcji i fabuły. W topice podróży w czasie dominuje akcja organizująca punkty widzenia wykorzystywane na poziomie kompozycji narracyjnej. W typowej realizacji tekst kolejno odsłania działania głównego bohatera, podróżnika w czasie, którego punkt widzenia (świadomość i wiedza o świecie) zapewnia spójność narracji. Gdyby to fabuła była czynnikiem istotniejszym w strategii informacyjnej, tekst musiałby jednocześnie (symultanicznie) prezentować zdarzenia, w których spotykają się motywacje postaci z różnych linii czasowych. Spotkanie w barze w *All You Zombies* Roberta Heinleina zmieniłoby się wówczas w bełkot.

W tym wzmocnieniu opozycji akcji i fabuły szczególnie interesujący jest wybór momentu otwierającego tekst. Paradoksalna pętla czasowa nie ma przecież początku fabularnego. O wyborze decyduje strategia retoryczna. Pewne kanały wiedzy narracyjnej bywają przez to blokowane. Wróćmy do pierwszej sceny *All You Zombies*, w której narrator barman nie zdradza swej wiedzy o Samotnej Matce. W świetle późniejszych informacji ograniczenie to staje się sztuczne¹⁶. W gąszczu modyfikacji temporalnych i mnożących się światów alternatywnych bywa i tak, że

15 „We could phrase the trillema this way: is the historical event, in and itself, a blankly preliminar cause, an overdetermined revisionist effect, or a mere component or signifier of some even larger story or allegory?”

16 Dlaczego podróżnik w czasie, który zakłóca własną linię czasową, nie pamięta tego faktu z własnego dzieciństwa? – słusznie pyta Nicholas J.J. Smith [2005]. Blokowane informacji w celu intensyfikacji zostało wykorzystane w charakterystyczny sposób w filmie *12 małp* – bohater przypomina sobie jedynie urywki wspomnień z dzieciństwa [Gilliam, reż 1995].

wskazówek czytelnikowi udziela narrator nadrzędny, zbliżający się do auktorialnego punktu widzenia („unphysical super-observer” [Wittenberg 2013: 25]¹⁷). Podstawowe narracyjne techniki budowania napięcia emocjonalnego i poznawczego, operowanie niespodzianką i suspensem, zdecydowanie przeważają, a inne rozwiązania kompozycyjno-fabularne należy na ich tle uznać za oryginalne¹⁸. Przy niestabilności światów/czasów, niepewności co do stopnia i rodzaju ich powiązania (czy mamy do czynienia z jedną, czy z wieloma liniami czasowymi) najistotniejszym czynnikiem uspoijniającym jest narracja (sprzężona z akcją). W tle znajduje się fabuła jako manifestacja fikcyjnego świata.

Topos podróży w czasie rewaloryzuje zatem kategoryzacje związane z „centrycznością” utworów fantastycznych (i pośrednio niefantastycznych) – ze świato-, postaci- oraz fabułowcentrycznością [Ryan 2013]. Podobnie jak utwory oparte na innym toposie – utopijnym – utwory realizujące analizowaną tu topikę mają często wyraźne problemy z „pośpiechem” narracyjnym [Hamon 1983]. Potrzeba zachowania wyrazistego narracyjnego pośrednictwa świadomości postaci stoi wówczas w konflikcie z koniecznością przekazania czytelnikowi dużej ilości informacji, do czego postaci i ich punkty widzenia są często bez pardonowo wykorzystywane w celu uzyskania utraconej czy zagrożonej czytelności. Tekst wyraźnie skupia się wówczas na czytelniku, co zakłóca stabilność przekazu i wewnątrzfikcyjne prawdopodobieństwo. W toposie podróży w czasie zjawisko to prowadzi do przeciążenia tekstu wykładem i wyjaśniającym dialogiem. W utopii konflikt przebiegał na linii wykładów i akcji poznawczej [Leś 2008: 209-246]. Wittenberg w podobny sposób pisze o konflikcie *fable* i *manifesto*. Jego zdaniem konwencja podróży w czasie narodziła się właśnie we wnętrzu tego utopijnego dylematu poprzez usamodzielnienie chwytu, który nazwał makrologiem (*macrologue*). Polegał on na fikcjonalizacji podróży, która przedtem miała zazwyczaj cha-

- 17 Klasyczna nowela Frederika Pohla *Dzień milionowy* (*Day Million*, 1966) służyć może jako przykład radykalnego przecięcia linii auktorialności z potencjalną podróżą w czasie.
- 18 Choćby nowelę *Fale na morzu Diraca* (*Ripples in the Dirac Sea*, 1988) Geoffreya A. Landisa, konfrontującą technikę symultanizmu z zagadką fabułowcentryczną.

rakter pretekstowy [Wittenberg 2013: 41]. Warto tu zauważyć, że interesujący nas topos, po „osieroceniu” przez utopię, wykazywał podobieństwo do dynamicznie rozwijającej się dystopii w zakresie unikania auktorialnej pozycji narracyjnej¹⁹. Nawet sugestia wszechwiedzy, w połączeniu z typowym dla *science fiction* anachronizmem temporalnym²⁰, podważa wysiłki uprawdopodobnienia fantastycznych technologii. Dodatkowo pytanie o pierwszą przyczynę (wyeksponowane w ekranizacji noweli *All You Zombies* [Spierig, reż. 2014] jako dylemat jajka i kury) nieuchronnie, podobnie jak w utopii, zderzane jest z pytaniem o ostateczny sens: „do kogo należy opowieść?”

Podobnie jak utopia podróż w czasie oferuje wyobrażenie istnienia samowystarczального, co stanowi z kolei wyzwanie dla technik narracyjnych. Strategie informacyjne, metody budowania wiedzy narracyjnej w utworach wykorzystujących topikę podróży w czasie, intensyfikują wszystkie wymiary i poziomy narracji. Tak właśnie warto spojrzeć na topikę podróży w czasie – jako na dekonstrukcję filozoficznego i eschatologicznego dyskursu o pierwszej przyczynie i ostatecznej interpretacji.

Bibliografia

- Hammond Claudia (2013), *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, Harper, New York.
- Hamon Philippe (1983), *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 221-262.
- Handke Ryszard (1991), *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, WSiP, Warszawa.

- 19 W wyrafinowany sposób, choć ze stereotypowych elementów, skomponował swą nowelę zatytułowaną „*Chronos*” Jacek Sawaszkiewicz [1978: 54-66]. Przepływ informacji dotyczącej podróży w czasie dynamizowany jest za pomocą typowego dialogu mistrza i ucznia, ale to uczeń jest źródłem informacji. Dialog zanurzony jest natomiast w narracji personalnej. To podwojone odsunięcie od centrum informacji umożliwia odpowiednie ich blokowanie.
- 20 „Jak z perspektywy człowieka przyszłości [...], zwracając się do fikcyjnego odbiorcy jeszcze głębiej tkwiącego w owej przyszłości, bo to wynika z logiki opowiadania, opowiadać, i to opowiadać zrozumiale dla czytelnika rzeczywiście branego pod uwagę?” [Handke 1991: 19].

- Heinlein Robert A. (1959), *All You Zombies*, „The Magazine of Fantasy and Science Fiction”, nr 3, s. 5-15.
- Kermode Frank (2000), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford UP, Oxford.
- Lem Stanisław (1974), *The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring*, „Science Fiction Studies”, nr 3, s. 143-154.
- Lem Stanisław (1984), *Eden*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Leś Mariusz M. (2008), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Levinson Paul (1995), *The Chronology Protection Case*, „Analog”, nr 9, s. 100-118.
- Majewski Paweł (2007), *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Nahin Paul J. (2011), *Time Travel: A Writer's Guide to the Real Science of Plausible Time Travel*, Johns Hopkins UP, Baltimore.
- Rowling Joanne K. (2001), *Harry Potter i więzień Azkabanu*, przeł. Andrzej Polkowski, Media Rodzina, Poznań.
- Ryan Marie-Laure (2006), *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, „Poetics Today”, nr 4, s. 633-674.
- Ryan Marie-Laure (2013), *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today”, nr 3, s. 361-388.
- Sawaszkiwicz Jacek (1978), „Chronos”, w: tegoż, *Czekając*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 54-66.
- Smith Nicholas J.J. (2005), *Why Would Time Travelers Try To Kill Their Younger Selves?*, „The Monist”, nr 3, s. 388-395.
- Smuszkiewicz Antoni (1990), *Podróż w czasie* [hasło], w: Andrzej Niewiadowski, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 324-326.
- Strehle Susan (1992), *Fiction in the Quantum Universe*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London.
- Vinge Vernor (1993), *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era*, [dostęp: 3 kwietnia 2014], <https://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html>.
- Wittenberg David (2013), *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*, Fordham University Press, New York.
- Yu Charles (2013), *Top Ten Tips for Time Travelers*, w: *The Time Traveler's Almanac*, red. Ann i Jeff VanderMeer, Tor, New York.
- Zimbaro Philip G., Boyd John (2008), *Time Paradox*, Simon and Schuster, New York.

Filmografia

Frakes Jonathan, reż. (1992), *Cause and Effect, Star Trek: The Next Generation* [sezon 5, epizod 18], USA.

Gilliam Terry reż. (1995), *Twelve Monkeys*, USA

Ramis Harold, reż. (1993), *Groundhog Day*, USA.

Spierig Michael, Spierig Peter, reż. (2014), *Predestination*, Australia.

Mariusz Maciej Leś

Time travel as a narrative laboratory

Time travel is one of the most popular themes in science fiction. Usually it is discussed from a perspective of technological and scientific possibilities for the realization of fantastic visions. Researchers focus on logical paradoxes implied by traveling back in time. The author of this article, inspired by David Wittenberg's *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*, draws attention to metanarrative functions of time travel theme, which becomes a challenge for writers and narrative techniques.

Keywords: time travel; science fiction; narratology.

Mariusz Maciej Leś – adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się poetyką fantastyki naukowej i retoryką utopii. Autor książek: *Stanisław Lem wobec utopii* (1998), *Fantastyka socjologiczna, Poetyka i myślenie utopijne* (2008) oraz artykułów poświęconych głównie poetyce narracji fantastyczno-naukowej. Juror ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.

