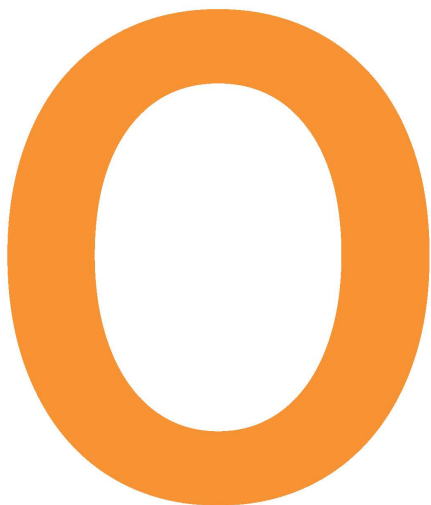


Adam Mazurkiewicz



O twórczości Andrzeja Zimniaka



LITERATUROZNAWSTWO

SYLWETKI

**O twórczości
Andrzeja Zimniaka**

[Kup książkę](#)



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

Adam Mazurkiewicz

O twórczości Andrzeja Zimniaka

 **WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**
Łódź 2022

[Kup książkę](#)

Adam Mazurkiewicz (ORCID: 0000-0003-3804-6445) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Dariusz Brzostek, Anna Gemra

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA

Oleg Aleksejczuk

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Agencja Reklamowa efektoro.pl

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Andrzej Zimniak
autorstwa Andrzeja Zimniaka

© Copyright by Adam Mazurkiewicz, Łódź 2022
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10716.22.0.M

Ark. wyd. 32,6; ark. druk. 30,0

ISBN 978-83-8220-992-1
e-ISBN 978-83-8220-993-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Z większym pożytkiem dla nauki oraz „pracy u podstaw” własnego warsztatu jest wybór skromniejszy niż na przykład arcydzielnosć *Pana Tadeusza* [...]. Marzenie o pożyteczności można w pełni zrealizować, znajdując dla siebie miejsce skromne – interesującą pracę badawczą nad pełnym zagadek, bo dotąd nierozpoznanym autorem.

D. Samborska-Kukuć, *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium?*

Bohaterowi tej opowieści – Andrzejowi Zimniakowi

[Kup książkę](#)

SPIS TREŚCI

WSTĘP	11
Uwagi wprowadzające	11
Metoda badań	27
Budowa pracy	37
Podsumowanie	44
W KRĘGU FANTASTYKI (NIE TYLKO) NAUKOWEJ	51
Punkt wyjścia: wczesna proza Zimniaka wobec tradycji literatury fanta- stycznonaukowej	53
Od <i>Homo determinatus</i> do <i>Władców świtu</i> . Tematy, motywy, wątki my- ślowe dominujące w twórczości <i>science fiction</i>	82
Wprowadzenie	82
Człowiek	95
... i jego „bracia w Rozumie”	115
Technika	167
Ekologia	193
Muzyka	218
Opowieści spod znaku „magii i miecza”	230
<i>Klatka pełna aniołów</i> jako „tom osobny” (?)	235
Dylogia <i>fantasy</i> humorystycznej	249
Podsumowanie: odczytania nieoczywiste	259
W KRĘGU ROZWAŻAŃ <i>NON FICTION</i>	281
Wprowadzenie	283
Nurt prac popularnonaukowych	300
Promocja zdrowego trybu życia	315
Rozważania futurologiczne	322
Podsumowanie	335
W KRĘGU POEZJI	351
<i>Fraszki rubaszne</i> wobec tradycji i współczesności	353
ZAKOŃCZENIE	381

BIBLIOGRAFIA	397
Bibliografia podmiotowa	397
Utwory literackie	397
Powieści	397
Krótkie formy prozatorskie	397
Poezja	398
Szkice popularnonaukowe i futurologiczne, felietonistyka	399
Inne	401
Bibliografia przedmiotowa	402
Rozważania bezpośrednio dotyczące twórczości Andrzeja Zimniaka	402
Recenzje i notki prasowe	402
Wywiady	403
Konteksty interpretacyjne	403
Literackie	403
Opracowania	411
Literaturoznawcze	411
Pozostałe	421
Strony internetowe	449
Filmografia	450
Dyskografia	451
Komiksy	453
Gry (cyfrowe, paragrafowe, planszowe)	454
Inne	455
Zestawienie bibliograficzne	457
On the Work of Andrzej Zimniak	459
Indeks nazwisk	461

WSTĘP

Uwagi wprowadzające

Andrzej Zimniak to pisarz w rodzimej literaturze rozpoznawalny głównie przez starsze pokolenie miłośników *science fiction*; jest on również popularyzatorem nauki oraz autorem tomiku poezji *Fraszki rubaszne* (2012)¹. Działa też w fandomie (tj. środowisku pasjonatów fantastyki), czego pokłosiem stała się, ufundowana z jego inicjatywy w 2008 roku, Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego². Nie należy też zapominać o zawodowej aktywności pisarza jako wykładowcy akademickiego, specjalisty z zakresu chemii fizycznej i organicznej oraz metod spektralnych³.

Jest on zarazem – generacyjnie – jednym z twórców, którzy debiutowali w szczególnym dla rodzimej fantastyki czasie – u progu lat osiemdziesiątych XX wieku⁴. Wówczas to, przypomnijmy, splot okoliczności pozaliterackich

¹ Zbiór ten zawiera (prócz sygnalizowanych tytułem fraszek, głównie podejmujących tematykę erotyczną) wariacje inspirowane opisem litewskich puszczy w *Panu Tadeuszu* (1834) Adama Mickiewicza. Utwory te, zgodnie z tytułami, przedstawiają kolejno: przedmieścia (*Wieś podmiejska*, 2012), kobietę (*Ciało Helci*, 2012) oraz prawnicze uregulowania (*Kodeksy*, 2012). Z kolei *Burza w łóżku* (2012) to mało wyrafinowana trawestacja Mickiewiczowskiej *Burzy* (1826). Wymienione utwory, zwłaszcza *Burzę w łóżku* i *Ciało Helci*, można postrzegać jako tematycznie łączące się z fraszkami; wspólna dla nich jest podporządkowana grotesce estetyka obrazowania życia erotycznego.

² Zob.: <http://www.nagroda-zulawskiego.pl> [dostęp: 27.03.2017]. Z perspektywy mechanizmów ekonomii kultury, regulujących współczesne życie literackie, nie można tej działalności uznać za uboczną. Przeciwnie: promowanie literatury za pomocą nagród środowiskowych stało się obecnie jednym ze sposobów wpływania na rozwój czytelnictwa (zob.: D. Degen, *Nagrody literackie – „konie pociągowe” rynku książki?*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2008, nr 1, s. 57–69).

³ Zob.: http://nauka-polska.pl/#/profile/scientist?id=20938&_k=d9041a [dostęp: 5.03.2019]. Lista publikacji z zakresu chemii organicznej, fizycznej i spektrografii dostępna jest na autorskiej stronie Zimniaka; zob.: <http://zimniak.art.pl/nauka/12spis-publ.html> [dostęp: 11.03.2019].

⁴ Zagadnienie przynależności pokoleniowej jest kwestią tym bardziej interesująca, że Zimniak, w myśl własnej deklaracji, nie identyfikuje się z żadną generacją twórców *science fiction* (zob.: [notka dołączona do opowiadania *Miłosne dotknięcie nowego wieku*], [w:]

(natury społeczno-politycznej) i nowe trendy artystyczne, stopniowo przenikające do polskiej kultury popularnej, w radykalny sposób zmieniły zarówno postrzeganie roli fantastyki (zwłaszcza identyfikowanej z fantastyką naukową) w tworzeniu figur obecnych w *imaginarium communis*, jak i sposób kreowania fikcji niemimetycznej. Do procesów tych, o charakterze artystycznym, przyczyniły się następujące – korespondujące z sobą – tendencje, które można uznać za punkt wyjścia dla przemian rodzimej fantastyki naukowej, powstającej od lat siedemdziesiątych XX wieku:

– ekspansja w polskiej fantastyce naukowej nurtu *social fiction*, będącego kryptopolityczną wypowiedzią na aktualne tematy, pomijane bądź traktowane w sposób zideologizowany w nurcie literatury realistycznej (przykładem służą powieści Romana Bratnego z lat osiemdziesiątych XX wieku, np. *Rok w trumnie* [1983], *CDN* [1987] bądź powieść Józefa Łozińskiego *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska* [1985])⁵. Oczywiście wątki refleksji socjologicznej pojawiały się w polskiej fantastyce już wcześniej (przykładem służą powieści Stanisława Lema: *Eden*, 1958 oraz *Powrót z gwiazd*, 1961); były to jednak utwory odosobnione na tle powstają-

Miłosne dotknięcie nowego wieku. Antologia polskiej fantastyki 1990–1997, wyb. M. Parowski, Warszawa 1998, s. 330). Zarazem trudno zaprzeczyć, że funkcjonuje on – jako pisarz i publicysta – w przestrzeni na przecięciu dyskursów charakterystycznych – zdaniem Agnieszki Mrozik – dla społecznej obecności artysty: wielkiej historii, polityki i literatury (zob.: też [wypowiedź w:] A. Artwińska, M. Fidelis, A. Mrozik, A. Zawadzka, *Pożytki z „pokolenia”. Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 351). Biorąc pod uwagę „osobny” charakter twórczości Zimniaka można zrozumieć jego niechęć do unieruchamiania w typologicznych konstelacjach. Trudno jednakże – przy dążeniu do umiejscowienia tego pisarza wobec tradycji (nie tylko zresztą literatury fantastycznonaukowej) – zgodzić się na takie sytuowanie go poza wszelkimi konfiguracjami. O tym, do jakiego stopnia może być przydatne sięgnięcie po kategorię pokolenia, uświadamiają wciąż aktualne rozważania Kazimierza Wyki, poświęcone mechanizmom tworzenia się i (auto)identyfikacji pokolenia literackiego (zob.: tenże, *Pokolenia literackie*, seria: „Z pism Kazimierza Wyki”, Kraków 1989, s. 65). Według Wyki „wspólnotę” zadań duchowych należy traktować jako warunek konieczny pojawienia się generacji pisarskiej. Jej przejawem stała się w *social fiction* sytuacja „jednostki w zagrożeniu”. Jest nią zarówno protagonista fantastyki z nurtu diagnoz społecznych, jak i ten, który zostaje postawiony wobec rozwoju technologicznego, nad którym utracił kontrolę.

⁵ Fantastykę socjologiczną, postrzeganą w sygnalizowanej tu kategorii literatury kryptopolitycznej można traktować jako przejaw szerszego zjawiska, jakim była w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku „kultura oporu”. W takim ujęciu *social fiction* korespondowałaby nie tylko z drugim obiegiem (bezdebitowym), związanym z ruchem opozycji antykomunistycznej. Równie istotne pod tym względem zdają się jej powinowactwa ideologiczne z programowo anarchizującą muzyką *punk* i rockową; przykładem służą utwory: *Automaty* (1970) zespołu Klan, *Fabryka małp* (1983) Lady Punk, bądź *Pod prąd* i *1944 (w okopie)* (1989) KSU.

cej po 1945 roku fantastyki, której twórcy koncentrowali się głównie na ultratechnicystycznych wizjach świata przyszłości⁶. Tymczasem już od połowy lat siedemdziesiątych problematyka socjologiczna coraz bardziej dominowała, w istotny sposób wpływając na kształt ówczesnie powstającej *science fiction* (prekursorskie pod tym względem wydaje się opowiadanie Janusza A. Zajdla *Czwarty rodzaj równowagi*, 1975)⁷. Jej twórcy przestali wykorzystywać rekwizytornię technicystyczną w funkcji motywacji fabularnej (stąd np. zanik nurtu „opowieści o cudownym wynalazku”, charakterystycznego dla fantastyki lat sześćdziesiątych XX wieku⁸). W zamian dostrzec można zainteresowanie „pozatechnicznymi” aspektami kreowanego świata przedstawionego: relacjami między bohaterami, ich życiem wewnętrznym, mechanizmami społecznych zależności, w które są uwikłani;

– stopniowe pojawianie się na rodzimej giełdzie literackiej twórczości *fantasy*, traktowanej początkowo jako wariacja na tematy poruszane przez twórców *science fiction*. Do pewnego stopnia związane to było z wprowadzaniem wątków dominującej ówczesnie poetyki *social fiction* do utworów, operujących rekwizytornią *fantasy*; przykładem służy *Twierdza Trzech Studni* (1983) Jarosława Grzędowicza. *Fantasy* jako zjawisko osobne zaczęto traktować dopiero po czytelnicznym sukcesie *Wiedźmina* (1986) Andrzeja Sapkowskiego⁹;

⁶ Reprezentatywny dla takiej twórczości zdaje się *quasi-reportaż* Adama Hollanka *Wisłą dookoła kraju* (1954), w którym zaakcentowane zostały – zgodnie z poetyką socrealistyczną – walory industrializacji Polski, *Katastrofa na „Słońcu Antarktydy”* (1958) tegoż autora, czy opowiadanie Konrada Fiałkowskiego *Elektronowy miś* (1967). Szerzej na ten temat zob.: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, wyd. II poszerzone, Stawiguda 2016, s. 237–260.

⁷ Nurt *social fiction* to zjawisko w historii rodzimej fantastyki lat osiemdziesiątych najlepiej rozpoznane i opisane. Spośród wielu publikacji mu poświęconych szczególną uwagę zwracają monografie: *Ponure raje* Janusza A. Zajdla. *Wizje społeczeństw totalitarnych, czyli o prozie fantastycznonaukowej* Janusza A. Zajdla (2000) Leszka Będkowskiego, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna lat 70. i 80.* (2003) Roberta Klementowskiego oraz *Boksowanie świata. Wizje ładu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla* (2006) Pawła Ćwikły.

⁸ Powyższa uwaga nie oznacza, że kategoria „cudownego wynalazku” znikła z rodzimej fantastyce w ostatnim ćwierćwieczu XX stulecia. Jeśli jednak – jak w *Limes inferior* (1982) Janusza A. Zajdla – pojawia się gadżet o charakterze „cudownego wynalazku” (umożliwia on zachowanie stanu majątkowego jego właściciela bez względu na ponoszone wydatki), autor nie sytuuje go w centrum akcji. Tym, co przeważa w powieści Zajdla są stosunki społeczne regulujące funkcjonowanie Argolandu (metropolii, w której rozgrywa się akcja utworu).

⁹ Datując opowieść Sapkowskiego na rok 1986 podajemy czas pierwszego wydania. *De facto* jednak należałoby zauważyć, że sukces *Wiedźmina* ugruntowały kolejne utwory osadzone w rzeczywistości wykreowanej na potrzeby debiutanckiego opowiadania (*Droga, z której się nie wraca*, 1988; *Granica możliwości*, 1991; *Okruch lodu*, 1992).

– związane z ekspansją *fantasy* stopniowe odchodzenie od założeń właściwych dla nurtu *hard science fiction*.

Jest to tendencja ideologicznie zakorzeniona w pierwiastkach międzywojennej myśli katastroficznej. Przecucie zagłady aktualizowane było wówczas przede wszystkim w awanturniczo-fantastycznych powieściach, epatujących wizjami zagłady cywilizacyjnej, której technika nie tylko nie mogła zapobiec (Wacława Niezabitowskiego *Ostatni na Ziemi. Powieść z niedalekiej przyszłości*, 1928), ale wręcz niekiedy ją stymulowała (Mieczysława Smolarskiego *Miasto światłości*, 1924).

Krach myślenia o postępie w kategoriach dobrodziejstwa ugruntował się w okresie tuż po wojnie w obliczu kryzysu wartości; to wówczas powstała, ogłoszona dekadę później, powieść Romana Gajdy *Ludzie ery atomowej* (1957), dla której przeciwwagą miały być utopie prognozujące rozwój komunizmu (*Schron na placu Zamkowym* [1947] Andrzeja Ziemięckiego). Wraz z rozwojem myśli ekologicznej twórcy zaczęli akcentować społeczną cenę „dekady sukcesu”¹⁰. Współ z przemianami poetyki *science fiction* (zarówno pod wpływem mody na eksperymenty brytyjskiej Nowej Fali, jak i rozrachunków z utopią technologiczną Stanisława Lema np. w *Powrocie z gwiazd*, 1961), w coraz większym stopniu akcent uwagi twórcy przenosili z obrazów stechniczowanej przyszłości na rzeczywistość psychiczną człowieka¹¹.

Pierwsze z nich i *Droga, z której się nie wraca* weszły do debiutanckiego tomu opowiadań *Wiedźmin* (1990), a następnie – wraz z innymi – do zbiorów pt. *Miecz przeznaczenia* (1992) i *Ostatnie życzenie* (1993) w edycji oficyny superNOWA, dyskontując *ethos* tego wydawnictwa, powstałego z Niezależnej Oficyny Wydawniczej – największego publikatora obiegu bezdebitowego w latach 1976–1989. Na temat „emancypacji” twórczości *fantasy* i związanego z nią rodzimego dyskursu krytycznego zob.: K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017. Można przy tym zauważyć incydentalne odwrócenie wektora inspiracji w miarę rozwoju świadomości genologicznej (czytelników, ale i pisarzy) odrębności *fantasy* na tle rodzimej literatury fantastycznej. Przykładem służą utwory: *Ruch generała* (2000) Jacka Dukaja oraz *Wrzesień* (2002) Tomasza Pacyńskiego. Są to opowieści łączące rekwizytornię *science fiction* ze schematem fabularnym właściwym literaturze *fantasy* (utwór Pacyńskiego jest parafrazą wybranych wątków z opowieści o wiedźminie Gerałcie Andrzeja Sapkowskiego).

¹⁰ Szerzej na ten temat w rozdziale poświęconym wątkom myśli ekologicznej w prozie Zimniaka.

¹¹ Szerzej na temat powojennej fantastyki, w której dominowały wątki społeczne zob.: A. Niewiadowski, *Świadectwa prognoz społecznych w polskiej fantastyce naukowej (1945–1985)*, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczyński, B. Okólska, Poznań 1989, s. 384–398.

Wspólne dla wymienionych tu trendów jest – różnie motywowane – przekonanie twórców o niewystarczalności dotychczasowej poetyki i rekwizytorni dla wyrażenia nowej problematyki, pojawiającej się na kartach opowieści fantastycznych. Tendencję tę celnie podsumowuje Antoni Smuszkiewicz, akcentując stopniowe odwracanie uwagi od technicystycznej rekwizytorni w ówczesnej *science fiction*: „Krąg tematyczno-problemowy poszerzał się o nowe dziedziny wiedzy i życia społecznego, do których fantastyka naukowa dotąd tylko sporadycznie nawiązywała”¹². Już nie technika zatem, lecz społeczne uwarunkowania i konsekwencje jej rozwoju stawały w centrum zainteresowań pisarzy. Takie przeniesienie uwagi z elementu scjentystycznego na problem odpowiedzialności uczonych za ich odkrycia przyczyniło się do modyfikacji konwencjonalnych rozwiązań, problematyzując tym samym stereotypy fabularne dominujące w twórczości fantastycznonaukowej¹³.

¹² A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 367.

¹³ Zob.: A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny polskiej fantastyki naukowej*, Wrocław 1980. Przykładem problematyzacji dotychczasowej konwencji służy twórczość Janusza A. Zajdla, przede wszystkim powieść *Limes inferior* (1982). Pozornie ukazuje ona świat poddany dyktaturze oligarchii technokratycznej (wraz z rozwojem fabuły okazuje się, że pisarz wykorzystał motyw zamaskowanej inwazji kosmitów). W świecie przedstawionym pojawia się wątek cudownego wynalazku, który można potraktować jako technologiczną aktualizację motywów baśniowych (klucz zapewniający bogactwo i bransoleta zwielokrotniająca siłę jej użytkownika). Ostatecznie jednak do rozbicia jedności ontologicznej ukazanej rzeczywistości przyczynia się postać Alicji, inspirowana tytułową bohaterką opowieści Lewisa Carrolla, co zostaje poświadczone stosownym cytatem i przypisem. Owo „wtargnięcie” fantastyki, wykorzystującej medium baśniowej cudowności w jednolitą przestrzeń świata przedstawionego, wykreowanego podług reguł *science fiction* zostaje sfunkcjonalizowane: uświadamia niewystarczalność konwencji fantastycznonaukowej do artykulacji podnoszonych w utworze problemów. Rozwiązanie takie nie pozostaje obojętne dla wymowy utworu Zajdla: jeśli będziemy odczytywać Argoland jako polityczno-historyczną metaforę PRL-u, wprowadzenie wątku cudu (a takim jest oferowana protagoniście możliwość wyzwolenia Ziemi spod panowania kosmitów za pomocą wynalazku) można traktować jako wyraz świadomości beznadziejnej sytuacji, w której jedynie cud może ocalić mieszkańców planety (zob.: S. Krawczyk, M. Szraj, *Kim jest Alicja? Rozmowa o powieści Janusza A. Zajdla „Limes inferior”*, „Polter.pl”, <https://polter.pl/ksiazki/Kim-jest-Alicja-c26111> [dostęp: 8.02.2022]). Ów metaforyczny wymiar postaci Alicji podkreśla Maciej Parowski: „Przy pomocy alegorycznej figury Alicji mówi Zajdel o obowiązku nadziei w istnienie energii i sił w pewnym sensie irracjonalnych, które w sprzyjających warunkach poradzą sobie z szaniami i politycznymi ograniczeniami” (tenże, *Z pozycji Małego Brata?*, „Nowa Fantastyka” 1990, nr 2, s. 59).

Granica naszkicowanej tu tendencji są *quasi*-recenzje Stanisława Lema oraz jego powieść-traktat *GOLEM XIV* (1981). Teksty te można traktować jako kontynuację tendencji obecnych w prozie tego autora przynajmniej od czasu publikacji *Głosu Pana* (1968);

Rychło też literatura przestała być jedynym medium treści fantastycznych choć do końca lat osiemdziesiątych pozostawała – wraz z komiksem – dominującym medium twórczości fantastycznej. Wraz z rozwojem techniki coraz powszechniejsze w społeczeństwie polskim stają się magnetowidy¹⁴. Ich pojawienie się wpłynęło z kolei (na zasadzie sprzężenia zwrotnego) na coraz większą dostępność dla konsumenta kaset wideo. Początkowo obieg filmów na kasetach stał się domeną „szarej strefy”, zaspokajającej potrzeby konsumenckie ignorowane przez Centralę Dystrybucji Filmów (bądź niemożliwe do zaspokojenia przez nią ze względów technicznych i organizacyjnych)¹⁵. Dostępne na wideo filmy przyczyniły się do przemian „horyzontu oczekiwań” (określenie Hansa

zob.: D. Brzostek, *Gdzie kończy się literatura?* „Głos Pana” i „Golem XIV” – Stanisława Lema „resztki (po) powieści”, *„Literatura i Kultura Popularna”* 2017, t. XXIII, s. 39–50.

¹⁴ Zob.: P. Sitarski, *Wideo w PRL. Urządzenia i użytkownicy*, [w:] P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020, s. 43–114. O tym, jak prężny na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku był rynek magnetowidów (a pośrednio również kaset wideo) uświadamiają dane zebrane przez Grzegorza Fortunę Jr. Zdaniem badacza w 1989 roku liczba gospodarstw, na których był on wyposażeniu wynosiła 4%, podczas gdy w 1992 już 40% (zob.: tenże, *Apetyt na zwariowane sny. Kasety wideo i polska transformacja*, „Ekran” 2017, nr 1, s. 66–72).

¹⁵ Zob.: D. Anaszko, *Rozwój i organizacja rynku wideo w Polsce*, „Przegląd Biblioteczny” 1997, nr 2–3, s. 225–240; G. Fortuna, *Rynek wideo w Polsce*, „Images” 2013, nr 22, s. 27–43. Wraz z dynamicznym rozwojem rynku wideo zmianie uległo prawo, dostosowując się do zaistniałych warunków ekonomicznych. Wyrazem owych modyfikacji stała się instytucja Pośrednictwa Wymiany Kaset, będąca próbą wprowadzenia regulacji prawnych uwzględniających zmieniające się uwarunkowania ekonomiczno-społeczne. Jedyna istniejąca ówczesnie regulacja (z roku 1952 z późniejszymi zmianami) była nieadekwatna do realiów (zwłaszcza jego prywatnego filaru); z uwagi na czas uchwalenia nie mogła uwzględniać różnorodnych aspektów związanych z produkcją i dystrybucją materiałów audiowizualnych (zob.: Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, Dz.U. 1952, nr 34, poz. 234). Pierwszą regulacją, która wychodziła naprzeciw zmienionej rzeczywistości była Ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii (Dz.U. 1987, nr 22, poz. 127). Znaczący dla rozwoju rynku wideo był zwłaszcza zapis umożliwiający rezygnację z monopolu państwowego dzięki stworzeniu możliwości uzyskiwania zezwoleń Komitetu Kinematografii na dystrybucję filmów. Dzięki temu Przedsiębiorstwo Zagraniczne ITI w latach 1988–1989 (czyli jeszcze przed uwolnieniem rynku) wprowadziło do obiegu 120 tytułów fabularnych (zob.: D. Bernhard, *Trzebiona dżungla. Rozmowa z Maciejem Dąbrowskim, redaktorem programów ITI Home Video*, „Przegląd Tygodnia” 1990, nr 2, s. 13). Pomimo możliwości prawnych w 1989 roku – według Jolanty Awerianow i Beaty Harasimowicz – w obiegu konsumenckim funkcjonowało około 80% kaset nagranych nielegalnie. Autorki obrazują ten stan następująco: „Przeciętnie na prawie 400 kaset dostępnych w wypożyczalni 50–60 tytułów jest legalnych” (też, *Wideo po polsku A.D. 1989*, „Ekran” 1990, z dn. 4 stycznia, nr 1, s. 10).

Roberta Jaussa¹⁶) miłośników fantastyki. Zapoznawali się oni z owymi produkcjami w latach osiemdziesiątych XX wieku najczęściej dzięki projekcjom w klubach studenckich i działających w ramach Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz podczas konwentów¹⁷.

Rozwój paradygmatu wizualnego kultury, stymulowany ekspansją rynku wideo, ugruntowywały wśród rodzimych miłośników fantastyki naukowej pierwsze magazyny komiksowe: „Relax” (1976–1981), „Alfa” (1976–1985); nie należy zapominać też o rubryce komiksowej w periodykach adresowanych do młodych odbiorców, przede wszystkim w „Świecie Młodych”¹⁸. Spośród funkcjonujących ówczesznie na rynku czasopism, adresowanych do miłośników fantastyki i komiksu niewątpliwie najbardziej wpływową pozostawała „Fantastyka” (1982–1990; później „Nowa Fantastyka”, 1990–) oraz powstały pod jej patronatem

¹⁶ Zob.: H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przekł. K. Krzymieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 326–327.

¹⁷ Zob.: P. Sitarski, *Wideo w PRL...*, s. 93–101.

¹⁸ „Świat Młodych” jest – podobnie jak „Fantastyka” – pismem istotnym dla rozwoju komiksu fantastycznego. To na jego łamach ukazał się jeden z pierwszych powojennych komiksów fantastycznonaukowych, tj. *W kosmosie. Spotkanie z Tytusem* (1957) Henryka Jerzego Chmielewskiego, inaugurując cykl „Tytus, Romek i A'Tomek”. Podobny w nastroju cykl komiksowy – *Kajtek i Koko w kosmosie* (1968–1972) Janusza Christy – ukazywał się na łamach „Głosu Wybrzeża”. Oba cykle, tj. opowieści Chmielewskiego i Christy, pozostawały w opozycji wobec tonacji serio, przeważającej w rodzimych komiksach *science fiction*.

W latach osiemdziesiątych XX wieku – czyli wówczas, gdy tempo zmian oczekiwań rodzimych miłośników fantastyki wobec twórców zintensyfikowało się – na łamach „Świata Młodych” pojawiła się m.in. *Tajemnica kamiennego lasu* (1986), Tadeusza Raczkiewicza [rys.], Tomasza Siwińskiego i Piotra Ponaczewnego [scen.] oraz cykl Tomasza Raczkiewicza *Tajfun* (1984–1988), inspirowany *Funky Kowalem* (1982–2011) Bogusława Polcha [rys.], Macieja Parowskiego i Jacka Rodka [scen.]. W periodyku tym publikowano również fragmenty fantastycznonaukowych zachodnich opowieści rysunkowych: w 1986 ukazały się wyjątki z – nieprzełożonego w całości do dziś – komiksu *L'enclume de la foudre* (pierwodruk 1978) Eddy'ego Paape [rys.] i Grega [właśc. Michela Regniera] [scen.] jako *Luc Orient: W kuźni piorunów* (nr 2–11). Opowieści te, wspólnie z filmami wideo, wpłynęły w istotny sposób na zmianę rodzimych oczekiwań miłośników fantastyki wobec jej twórców. W 1984 roku ukazała się rysunkowa adaptacja A. Nowakowskiego [rys. i scen.] (w numerach 84–89) powieści *Zapomnij o Ziemi (Recall Not Earth, 1970; wydanie pol. 1993) C.C. MacAppa* [właśc. Carolla M. Cappa]. To tutaj również opublikowany został komiks *Kosmiczne fanaberie* Jeana-Claudea Mézièresa [rys.] i Pierrea'a Christina [scen.] (1984, nr 19–32). Była to kompilacja plansz oryginalnego komiksu *Vaterian: na fałszywych Ziemiach (Valérian – Sur les Terres truquées, 1977, pełne wydanie pol. 2015)*. Jest to propozycja artystyczna o tyle godna uwagi – nawet we fragmentarycznie zaprezentowanej postaci – że stanowi estetyczną alternatywę zarówno dla publikowanych ówczesznie komiksów humorystycznych, jak i utrzymanych w tonacji serio.

„Komiks-Fantastyka” (1987–1990)¹⁹. Czasopismom tym sekundowały rysunkowe opowieści, publikowane w osobnych woluminach, m.in. *Bogowie z gwiazdozbioru Aquariusa* (1985–1987), *Gość z Kosmosu* (1986) czy *Zbuntowana* (1986) Zbigniewa Kasprzaka i Małgorzaty Garncarek²⁰.

Sytuacja społeczno-ekonomiczna lat osiemdziesiątych sprawiała, że gospodarka centralnie planowana – po ekspansywnym rozwoju dzięki zachodnim kredytom w okresie „dekady sukcesu” – nie wystarczała do zaspokojenia potrzeb konsumentów. W tej sytuacji nie do przecenienia pozostawała ówczesnie rola wydawnictw „małej poligrafii”. Korzystające z jej możliwości kluby, zrzeszające miłośników fantastyki, wydawały własne publikacje do użytku wewnętrznego (tzw. klubówki), na kartach których pojawiały się amatorskie tłumaczenia zachodniej literatury *science fiction* i *fantasy*²¹. To wówczas, przypomnijmy – po wydanym

¹⁹ O roli, jaką „Fantastyka” odegrała w życiu literackim lat osiemdziesiątych XX wieku pisze Wanda Radziejewska: „»Fantastyka« bezsprzecznie wpisała się w historię polskiego czasopiśmiennictwa. Przez lata kształtowała – a poprzez kontynuację tytułu w innej odsłonie – nadal kształtuje gusta pokoleń i ugruntowuje tradycje ważne dla miłośników literackiego nurtu *science fiction*. Fakt, że od wielu lat – mimo istotnych zmian w szacie wydawniczej – utrzymuje się na rynku, jest sporym sukcesem. Nadal zresztą zajmuje czołową pozycję wśród magazynów poświęconych tematyce fantastycznej. Wielu rodzimych autorów nie zaistniałoby przecież w świecie fantastyki literackiej, gdyby nie wcześniejsza choćby przygoda z periodykiem. »Fantastyka« bowiem kreowała trendy, wyznaczała kierunki rozwoju, a przede wszystkim promowała młodych i zdolnych pisarzy” (taż, „Fantastyka” (*Bibliografia zawartości*), „Filologia Polska” 2017, nr 3, s. 95).

²⁰ Przywołane tu komiksy Kasprzaka i Garncarek korespondowały z opowieściami rysunkowymi, inspirowanymi rozważaniami Ericha von Dänikena – autora modnego wśród miłośników fantastyki i kosmicznych zagadek. Komiksowe wersje rozważań Dänikena były rodzimymi adaptacjami rysunkowych oryginałów niemieckich, autorstwa Bogusława Polcha [rys.], Arnolda Mostowicza i Alfreda Górno [scen.]. W Polsce ukazały się następujące części cyklu: *Lądowanie w Andach* (*Landung in den Anden*, 1978; wydanie pol. 1982); *Ludzie i potwory* (*Atlantis Experimente mit Menschen und Monstern*, 1978; wydanie pol. 1984); *Walka o planetę* (*Krieg der Feuerwagen – Report einer Invasion*, 1978; wydanie pol. 1985); *Bunt olbrzymów* (*Revolte der Titanen*, 1978; wydanie pol. 1986); *Zagłada Wielkiej Wyspy* (*Der Untergang von Atlantis – Die Rache der Götter*, 1978; wydanie pol. 1987); *Planeta pod kontrolą* (*Als Sodom und Gomorrha starben*, 1978; wydanie pol. 1990); *Tajemnica piramidy* (*Das Geheimnis der Pyramiden*, 1982; wydanie pol. 1990). Finałowy tom serii, *Ostatni rozkaz* (*Als die Sonne still stand*, 1982) nie był w Polsce opublikowany w formie albumowej (przyczyną była upadłość Krajowej Agencji Wydawniczej, mającej prawa autorskie do tytułu; fragmenty ukazały się na łamach magazynu „KRON. Komiksu Prawdziwych Mężczyzn” w 1999).

²¹ Zob.: Z. Wałaszewski, *Papierowy jednorożec, klubówka i „Łowca androidów”. O powstawaniu supersystemu rozrywkowego*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, anali-*

w 1983 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego *Czarnoksiężniku z Archipelagu* (A Wizard of Earthsea, 1968) Ursuli K. Le Guin – pojawiły się tłumaczenia kolejnych tomów cyklu *Ziemiomorze* (nie zawsze były one legalne, z uwagi na częsty brak respektowania przez rodzimego wydawcę regulacji prawnych związanych z tytułem własności²²). Podobnie dokonana przez Alana Fostera nowelizacja filmu Ridleya Scotta *Obcy, ósmy pasażer „Nostromo”* (*Alien*, 1979) – mającego polską premierę w 1980 roku – doczekała się rychłego przekładu; w roku 1982 został on opublikowany w edycji Staromiejskiego Domu Kultury ZSMP „Groteka” (opatrzonej został adnotacją: „Do użytku wewnętrznego”)²³.

zy, interpretacje, red. A. Gemra, Wrocław 2015, s. 226–228; A. Nowakowski, *Klubówkowe szaleństwo. Polski trzeci obieg w fantastyce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku*, Poznań 2021.

Autorem najczęściej tłumaczonym na potrzeby wydań klubowych był Robert Erwin Howard. W latach osiemdziesiątych XX wieku w publikacjach małej poligrafii ukazały się następujące utwory pisarza z cyklu opowieści o Conanie: *Skarby Gwahlura* (*Jewels of Gwahlur*, 1939; wydanie pol. 1984), *Ręka Nergala. Stalowy demon* (*The Hand of Nergal*, 1967; *The Devil in Iron*, 1935; wydanie pol. 1985), *Czerwone ćwieki* (*Red Nails*, 1936; wydanie pol. 1985), *Za Czarną Rzeką* (*Beyond the Black River*, 1935; wydanie pol. 1986), *Okrwawiony bóg. Strażnicy Larsha* (*The Blood-Stained God*, 1955; *The Hall of the Dead*, 1955; wydanie pol. 1986) oraz *Conan zdobywca* (*The Hour of the Dragon*, 1936 wydanie pol. 1986). Stworzony przez Howarda model awanturniczy-przygodowy *fantasy* zdominował rodzime postrzeganie tej literatury, w istotny też sposób wpływając na jej reinterpretację w prozie Zimniaka. Działo się tak, mimo że wcześniej ukazały się: *Hobbit, czyli tam i z powrotem* (*The Hobbit or There and Back Again*, 1937; wydanie pol. 1960) oraz *Władca Pierścieni* (1961–1962; reedycja 1981) Johna R.R. Tolkiena, zaś w 1986 roku w wydaniu klubowym opublikowano *Grobowce Atuanu* (*The Tombs of Atuan*, 1971) Ursuli Le Guin. Niewątpliwie do popularności modelu *fantasy* heroicznej, wykorzystywanego przez Howarda, przyczynił się (kasowy, ale i artystyczny) sukces filmów, będących swobodnymi adaptacjami jego prozy: *Conan Barbarzyńca* (*Conan the Barbarian*, USA 1982, reż. John Milius) i *Conan Niszczyciel* (*Conan the Destroyer*, USA 1984, reż. Richard Fleischer).

²² T. Pindel, *Historie fandomowe*, Wołowiec 2019, s. 103–107.

²³ Powodem, dla którego władze klubu zdecydowały się na tłumaczenie nowelizacji *Obcego* było nie tylko zapotrzebowanie na zachodnią fantastykę. Entuzjastycznie – zwłaszcza przez młode pokolenie miłośników fantastyki – został przyjęty sam film, o czym świadczy pochlebna recenzja autorstwa Tadeusza Markowskiego; zob.: tenże, *Alien* [recenzja], „Politechnik. Tygodnik Studencki” 1980, z dn. 23 marca, nr 12, s. 2. Fakt ukazania się nowelizacji (nawet w tak ułomnej edycji, jaką oferowała „Groteka”) jedynie potwierdzał walory opowieści, znanej w Polsce zarówno z kinowego obrazu (data oficjalnej premiery: 2 stycznia 1980), jak i pokazów wideo w klubach miłośników fantastyki oraz studenckich. Szerzej na temat specyfiki uwarunkowań funkcjonowania zachodniej fantastyki w świadomości fanów w tym okresie zob.: D. Gutfeld, *Fandom i markowe wszechświaty: ewolucja czynników wpływających na polskie przekłady anglojęzycznej fantastyki*, „Przekładaniec” 2018, nr 37, s. 147–148.

W sytuacji, gdy – funkcjonująca w masowych nakładach w oficjalnych wydawnictwach – polska fantastyka naukowa (trudno bowiem ówczesnie mówić o rodzimej *fantasy* jako zjawisku osobnym) utraciła pozycję monopolisty, jej twórcy zwrócili się ku nowym na rodzimym rynku estetykom i konwencjom, upatrując w nich *remedium* na konwencjonalizację opowieści o świecie przyszłości. Poszukiwania te zaowocowały m.in. wprowadzeniem w obręb rodzimej fantastyki literatury *fantasy* (pierwszymi rodzimymi opowieściami w tym gatunku były utwory: Feliksa W. Kresa [właśc. Witolda Chmieleckiego] *Mag*, 1983, Jarosława Grzędowicza *Twierdza Trzech Studni*, 1983 i Jacka Piekary *Smoki Haldoru*, 1986) oraz tworzeniem form hybrydalnych, łączących rekwizytornię fantastyki spod znaku „magii i miecza” oraz naukowej (przykładem służą powieści: Stanisława Warchała *Wiek żelazny*, 1984 oraz Tomasza Bochińskiego i Wojciecha Bąka *Królowa Alimor*, 1988; do pewnego stopnia można z tej perspektywy odczytywać również utwór Grzędowicza). Z kolei pierwsze rodzime opowieści, dyskontujące modę na formułę *dark future* (np. *Reguła przetrwania*, 1985, Grzegorza Drukarczyka) pojawiały się na fali popularności kina akcji osadzonego w postapokaliptycznej scenerii. Do ówczesnych przebojów kinowych należały m.in. *Mad Max* (*Mad Max*, Australia 1979, reż. George Miller) i utrzymana w odmiennej stylistyce kontynuacja tego filmu, tj. *Mad Max. Pod Kopułą Gromu* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, Australia–USA 1985, reż. George Miller, George Ogilvie) oraz *Ucieczka z Nowego Jorku* (*Escape from the New York*, USA 1981, reż. John Carpenter). Współ z dominującymi w latach osiemdziesiątych kryptopolitycznymi opowieściami *social fiction* i epigońskimi realizacjami tradycyjnej *hard science fiction*, naszkicowane tu nowe zjawiska współtworzyły obraz rodzimej fantastyki lat osiemdziesiątych (zyskując pełnię wyrazu w początkach lat dziewięćdziesiątych), tj. w czasie, kiedy Andrzej Żimniak zaczął sukcesywnie publikować na łamach różnych periodyków pierwsze utwory z kręgu prozy niemimeycznej. Jest to w jego twórczości okres naznaczony poszukiwaniami artystycznymi, które uczyniły z pisarza znaczącego twórcę rodzimej fantastyki, o czym świadczą nie tylko entuzjastyczne recenzje kolejnych tomów autorskich, ale i nagrody; m.in. w konkursie zorganizowanym przez Polskie Stowarzyszenie Miłośników Fantastyki dla autora najlepszego polskiego opowiadania w okresie czerwiec 1983–czerwiec 1984, *List z Dune* zajął trzecie miejsce²⁴. Opowiadanie to jest bodaj najczęściej honorowanym utworem Żimniaka: utwór został doceniony również przez zespół redakcyjny „Fantastyki” (obecnie „Nowej Fantastyki”) w kategorii „opowiadanie roku 1984” oraz zaliczony przez czytelników i krytyków literackich do dwunastu najważniejszych polskich opowiadań utrzymanych w konwencji fantastycznej, opublikowanych w latach 1980–1990, plasując się na trzeciej pozycji²⁵.

²⁴ Zob.: „Fantastyka” 1985, nr 11, IV s. okładki.

²⁵ Zob.: T. Kołodziejczak, *Wstęp*, [do:] *Jawnogrzeczna. Antologia opowiadań science fiction 1980–1990*, Warszawa 1991, s. 5. W zestawieniu Kołodziejczaka pierwsze

Zarazem pisarz ten, mimo docenienia ze strony środowiska miłośników literatury fantastycznej, zdaje się pozostawać na uboczu głównych przemian literatury niemimetycznej. Być może u źródeł tego odosobnienia legło poszukiwanie własnych dróg artystycznych, niekiedy (jak w początkach twórczości) dość odległych od „głównego nurtu” gatunkowych realizacji. Paradoksalnie, to właśnie dystans wobec dominującej w latach osiemdziesiątych konwencji *social fiction* sprawił, że twórczość Zimniaka z tego okresu przetrwała „próbę czasu”, w przeciwieństwie do niektórych z aktywnych ówczesnie pisarzy, będących (pozwólmymy sobie na pewną złośliwość) twórcami „arcydziel jednego sezonu”²⁶. Nie oznacza to jednocześnie, że w powstających w latach osiemdziesiątych XX wieku tekstach Zimniaka nie można odnaleźć wątków socjologicznych. Pojawiają się one jednakże przede wszystkim nie w beletrystyce, a felietonach, publikowanych na łamach pisma „Politechnik”. Szczególnie interesujący pod tym względem jest, utrzymany w anegdotycznym tonie, felieton pt. *W oparach wołowiny* (datowany na 1979, ukazał się w 1980), w którym rozważania na temat specyfiki machin społecznych pozwalają stworzyć obraz analogiczny do wyłaniającego się z kart *Limes inferior* (1982) Janusza A. Zajdla²⁷. Zagadnienie manipulacji społecznej uobecnione zostaje również

miejsce zajęło *Karlgoro, godzina 18.00* (1983) Marka Baranieckiego, drugie – *Studnia* (1983) Macieja Parowskiego (zob.: tamże). Na temat innych nagród środowiskowych zdobytych przez Zimniaka zob.: <http://zimniak.art.pl/23lista.html#Nagrody> [dostęp: 31.03.2017].

²⁶ Reprezentatywna pod tym względem jest Lucyna Penciak, znana niegdyś miłośnikom fantastyki jako autorka *Neuronów zbrodni* (1980). Wielu twórców, którzy w latach osiemdziesiątych XX wieku publikowali – nierzadko debiutanckie – opowieści, by rychło zamilknąć, pojawiało się na kartach cyklicznej antologii „Spotkanie w przestworzach” (1982–1989). Była ona tworzona przez Andrzeja Wójcika pod egidą Krajowej Agencji Wydawniczej. Do owych efemerycznych autorów należeli m.in.: Ewa Kozarzewska (*Antidotum*, 1982); Jerzy Misiec (*Labirynt*, 1982); Bogdan Jodkowski (*Znudzony komputer*, 1985), Andrzej Żelazny (*Lustro*, 1985); Stanisław Kokesz (*Nie czytaj przed snem*, 1986).

²⁷ Gwoli ścisłości: nie wiemy, do jakiego stopnia ogłoszone na łamach „Politechnika” rozważania oddają zamiary autora. W jednej z odsłon *Flirtu zaczepno-obronnego* Zimniak opisuje sytuację, w której jeden z felietonów został poddany ingerencji cenzorskiej: „Gdy kiedyś w felietonie opisałem kolejkę po mięso [...] i branie sprzedawczyń za zakładniczki [...], Urząd [tj. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – przyp. A.M.] wkroczył i czerwonym ołówkiem wykreślił połowę tekstu” (tenże, *Flirt zaczepno-obronny. Pisanie za komuny i sprawa mecenatu*, „Fahrenheit” 2004, nr 40 [lipiec-sierpień], s. 17, <https://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/f40/17.html> [dostęp: 17.10.2020]). Wydalenie to Zimniak przywołuje w anegdotycznej tonacji w szkicu jubileuszowym: „Istniały tematy tabu, cenzorzy szaleli po tekstach, niektórych pisarzy w ogóle nie wydawano. Ja osobiście tego nie doświadczyłem, z wyjątkiem jednego felietonu” (tenże, *Rozmyślania nad ćwiartką, czyli jubileusz 25-lecia pracy pisarskiej*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2005, nr 8 [październik], s. 86, <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst>).

w innych rozważaniach, naświetlane z rozmaitych perspektyw: w *Prawie gwałtu* (1980) pojawiają się uwagi o relacji między etyką, postępem technicznym i przeemocą społeczną, zaś w *Punktach nieciągłości* o transparentności oficjalnego języka władzy. Toteż o ile dobór tematyki wypowiedzi Zimniaka można uznać za korespondujący z dominującym ówczesnie w rodzimej fantastyce naukowej nurtem socjologicznym, już forma podawcza sygnalizuje dystans pisarza do mody na *social fiction*. Przywołane tu felietony korespondują z wywodami Zimniaka o charakterze obserwacji obyczajowych, dotyczących meandrów ludzkiego myślenia: *Podryw na bombę* (1980) i *Bukiet homosapiensów* (1980). Jako osobną wypowiedź publicystyczną należy też potraktować *Felieton na kartki* (1980), który można czytać w kontekście tyleż Zajdlowskiej powieści *Limes inferior*, co noweli tegoż autora *Dokąd jedzie ten tramwaj?* (1976). Istotne w tym przypadku nie są jednakże nawiązania do twórczości innego pisarza, jak ma to np. miejsce w relacji między *Solidarnością* (1983) Julii Nideckiej i *Wyjściem z cienia* (1983) Janusza A. Zajdla (co autor poświadcza stosowną dedykacją). Publicystyczna wypowiedź Zimniaka to przede wszystkim satyryczna refleksja nad konsekwencjami funkcjonowania w socjalistycznej gospodarce niedoboru (określenie Jánosa Kornaia²⁸), w której usiłowano zażegnać kryzys wprowadzeniem kartek na dobra konsumpcyjne (w utworze Zimniaka dobrem konsumpcyjnym jest wiedza). Całość stylizowana jest na felieton z niedalekiej przyszłości (w podtytule pojawia się rok 2001), na wzór rozważań Adam Hollanka *Wisłą dookoła kraju*²⁹. Sygnalizowany tu dystans Zimniaka do *social fiction* pojawia się też w jednym z wywiadów; w rozmowie z Krzysztofem Głuchem pisarz artykułuje wprost niechęć do instrumentalnego traktowania literatury, w której walory artystyczne zastąpione zostały doraźną aluzją:

Polityczne żale zrzucaliśmy z kumplami przy pół litrze, i takie odreagowanie zwykle wystarczało. Wiedziałem, że za oknem trwa stan przejściowy i do jego opisywania najlepiej nadaje się publicystyka. A uniwersalizacja literacka wymaga dystansu, także czasowego³⁰.

html?id=2628 [dostęp: 7.02.2022]). Jakkolwiek był to, według zapewnień autora, jedyny taki przypadek w jego dorobku pisarskim, wydarzenie to oddaje symptomatyczny dla PRL-u sposób myślenia o wolności słowa ograniczanej tak, aby korelowało ono z aktualnym kursem politycznym (zob.: W. Zakrzewski, *O ingerencji prawodawczej w wolność słowa w okresie PRL*, „Studia Iuridica Lublinensia” 2014, nr 22, s. 631–665).

²⁸ Zob.: J. Kornai, *Niedobór w gospodarce*, przekł. U. Grzełowska, Z. Wiankowska, Warszawa 1985, s. 43–49.

²⁹ Zob.: A. Hollanek, *Wisłą dookoła kraju*, „Dziennik Polski” 1954, z dn. 22 lipca, nr 173, s. 6, 11.

³⁰ *Gen epistolarny. Z Andrzejem Zimniakiem o wieku Chrystusowym, studni grawitacyjnej, pocztówce, świntuszeniu i tuzinach opowiadań rozmawia Krzysztof Głuch*, „Czas Fantastyki” 2010, nr 1, s. 28. Przywołanym tu wspomnieniom pisarza można przeciw-

Można by zatem potraktować słowa Zimniaka jako świadectwo unikania problematyki politycznej, co w kontekście relacji między literaturą i jej pozaarty-stycznymi zobowiązaniami jest – według Barbary Gutkowskiej – niezbywalnym obowiązkiem twórców; jeżeli rezygnują z niego, sami pozbawiają się możliwości wpływu na rzeczywistość³¹. Wydaje się jednak bardziej przekonujące postrze-ganie owego sceptycyzmu wobec wikłania literatury w konfrontację z systemem jako konsekwencji postawy światopoglądowej pisarza. Reprezentatywne dla niej w twórczości Zimniaka pozostaje opowiadanie *Kochanek Chimery* (1990), w któ-rym ukazane zostało uwikłanie jednostki w opresyjny system, któremu nie sposób się przeciwstawić, o czym świadczą przemyślenia głównego bohatera, pragnące-go udowodnić swoją – odmienną od oficjalnej wykładni zdarzeń – interpretację wypadków: „Będzie konstruował i instalował aparaturę śledzącą, różnego rodza-ju inwigilatory zbiorowe i osobiste, a z czasem może i urządzenia stymulujące jednostki i grupy do konkretnych zachowań. Obiekt zamieni się w obserwatora. Zwierzyna w myśliwego. Tak, to jest wyjście z koszmaru. Tylko... czy konstruktor sam nie będzie inwigilowany i manipulowany?”³². Rozważania te stają się nega-tywnym punktem odniesienia dla wizji proponowanej przez twórców *social fiction*, akcentujących (np. w *Calej prawdzie o planecie Ksi* (1983) oraz *Paradyzji* (1984) Janusza A. Zajdla, bądź cyklu Edmunda Wnuka-Lipińskiego o Apostezjonie – *Wir pamięci* [1979], *Rozpad połowiczny* [1988], *Mord założycielski* [1989]) – możli-wość rozbicia reżimu „od wewnątrz”.

Zaproponowana tu interpretacja postawy Zimniaka jako pisarza zdaje się tym bardziej uprawomocniona, że przywołana uprzednio deklaracja nie oznacza, iż w jego wypowiedziach *non fiction* nie pojawiają się akcenty dystansu wobec

stawić wizję roli, jaką – według Macieja Parowskiego – odgrywał ówczesnie miesięcznik „Fantastyka”: „Pismo przyciągnęło dziesiątki, a potem setki wywrotowców wyobraźni, szerzyło niebezpieczny, a niepoddający się prostej cenzurze klimat wolności” (tenże, *Różne stany skupienia*, [w:] tenże, *Kukułka na koniu trojańskim*, Warszawa 2017, s. 92). Owo zaangażowanie środowiska miłośników w – mniej lub bardziej otwartą – konfron-tację z reżimem podkreśla również Tomasz Pindel, wskazując zarazem niejednorodność postaw, pośród których nie brakowało też obojętności fanów na kwestie polityczne, bądź ich obawy przed represjami ze strony władz (zob.: tenże, *Historie fandomowe...*, s. 109–110). Z kolei Rafał Ziemkiewicz przestrzega przed upraszczaniem niegdysiejszych wyborów poszczególnych fanów i twórców fantastyki, zaś traktowanie jej samej jako wy-powiedzi kryptopolitycznej uważa za chybione; zob.: *Śmieszne jak śpiew Kiepyry. Polska literatura SF była czymś więcej, niż tylko maską pozwalającą bezpiecznie pisać o współcze-sności* [rozm. R. Ziemkiewicz, T. Stawiszyński], „Życie” 2000, nr 168, s. 13–14).

³¹ Zob.: B. Gutkowska, *Literatura i polityka. Wprowadzenie*, [do:] *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2010, s. 10.

³² A. Zimniak, *Kochanek Chimery*, [w:] *Wizje alternatywne. Antologia opowiadań „SF” pisarzy polskich*, red. W. Sedeńko, Białystok 1990, s. 124–125.

oficjalnych rozporządzeń, regulujących w intencji ustawodawcy funkcjonowanie wolnego rynku w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Autor przypomina w liście do redakcji jednej z gazet o ówczesnych realiach: „Czkawką odbija się nam gospodarka nakazowo-rozdzielcza. Wycofać, zabrać, rzucić na rynek – wydawało się, że to już dawno przebrzmiałe pojęcia. [...] Naprawdę nie musimy i nie chcemy być uszczęśliwiani na siłę”³³. Co istotne: pisarz wypowiada się, wchodząc w rolę eksperta; tym wyraziściej wybrzmiewa przywołana tu przywoływana wyżej *pointa* listu. Można traktować ją tyleż jako wyraz przeświadczenia o konieczności prowadzenia konsultacji społecznych (sugerowałoby to wykorzystanie liczby mnogiej, jako świadectwa stanowiska zbiorowości), jak i możliwego niepokoju spowodowanego powrotem do niedemokratycznych praktyk. Z zaproponowanej tu perspektywy można odczytywać list jako wpisujący się w tradycję beletrystyki *social fiction*, której twórcy obnażali niewydolność systemu realnego socjalizmu tak, jak Zimniak przywołuje ideowe źródła ministerialnego rozporządzenia.

Na „osobny” charakter pisarstwa Zimniaka i wynikające z niego konsekwencje wskazuje Magdalena Śniedziewska:

Problemem Andrzeja Zimniaka jest to, że „głównonurtowcy” uważają go wyłącznie za autora piszącego fantastykę, a fantaści z kolei odrzucają jego prozę, ponieważ oczekują czegoś innego – fajerwerków, magii, czarów... Proza ta jest trudna w odbiorze dla niewprawnego czytelnika, a zarazem fascynująca, na celu ma raczej sprowokowanie odbiorcy do zastanowienia się nad rzeczywistością niż zabawę³⁴.

³³ A. Zimniak, *Sól z jodem i rozporządzenie z brakiem wyobraźni*, „Gazeta Stołeczna” 1997, z dn. 22–23 lutego, nr 45, s. 4.

³⁴ M. Śniedziewska, *Zimniak outsider?*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2001, nr 9, <http://esensja.pl/książka/publicystyka/tekst.html?id=23591> [dostęp: 22.04.2017]. Nie inaczej postrzegał twórczość Zimniaka Jacek Inglot, tytułując recenzję jednego z tomów opowiadań w znaczący sposób; zob.: tenże, *Outsider* [rec. A. Zimniak, *Samotny myśliwy*], „Nowa Fantastyka” 1995, nr 2, s. 68.

Do pewnego stopnia ów osobny charakter twórczości Zimniaka na tle powstającej w zbieżnym czasie rodzimej fantastyki naukowej dokumentuje graficzny aspekt wydań (zob.: L. Jarska, G. Piechota, *Charakterystyka komunikatu obrazowego w fantastyce literackiej na przykładzie grafiki ilustracyjnej książek lubelskiego wydawnictwa „Fabryka Słów”*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii pracy nad książką*, red. M. Komza, Wrocław 2012, s. 105–124; I. Złot, *Okladki w wydawnictwach literatury fantasy i science fiction w Polsce w latach 2000–2012*, „Debiuty Bibliologiczno-Informatologiczne” 2014, t. 2, s. 144–163). Wprawdzie do ustaleń przywołanych tu badaczy można odnieść – z uwagi na interesujący ich zasięg czasowy – jedynie część dorobku artystycznego Zimniaka, jednak omawiane w przywołanych tu szkicach mechanizmy są dość uniwersalne. Rozważając specyfikę ilustracji towarzyszących opowieściom Zimniaka, należy uwzględnić funkcję graficzną okładek zbiorów wpisujące się w nadrzędną koncepcję serii literackiej „Stało się jutro”, promującej twórców sięgających po rekwizy-

Paradoksalnie, to owa, akcentowana zarówno przez Śniedziewską, jak i Inglota, odrębność prozy Zimniaka sprawiła, że omówienia jego utworów ukazywały się nie tylko w prasie intencjonalnie adresowanej do miłośników fantastyki. Omówienia debiutu powieściowego, *Marcjanny i aniołów* (1989), pojawiły się na łamach „Trybuny Ludu”, „Życia Literackiego” oraz „Krzywego Koła Literatury”³⁵. Zainteresowanie krytyki „zewnątrznej” (tzn. nieskierowanej przede wszystkim do miłośników fantastyki naukowej) – jakkolwiek niezbyt przychylne – wzbu-
dziła też inna powieść Zimniaka, *Biały rój* (2007)³⁶. Z kolei tom opowiadań *Opus*

zytornię *science fiction* w sposób niekonwencjonalny. Z treścią opowieści koresponduje szata graficzna odwołująca się do estetyki Polskiej Szkoły Ilustracji. Z kolei woluminy spoza tej serii również utrzymane są w tonacji akcentującej przede wszystkim nastrojowość prozy Zimniaka. Nie mają zatem (bądź jedynie w ograniczonym zakresie) charakteru dosłownego, ilustracyjnego wobec tekstu. Niemala w tym zasługa, współpracującego z Wydawnictwem Poznańskim, Józefa Petruka, który był ilustratorem okładek ukazującej się w tej oficynie serii „SF” (Zimniak wydał w niej powieść *Marcjanna i aniołowie* oraz tom opowiadań *Homo determinatus*). Stosując technikę zbliżoną do kolażu, Petruk wykorzystał swoje doświadczenia rzeźbiarskie (zob.: <http://www.asp.poznan.pl/wykladowcy/bio/?id=petruk> [dostęp: 5.03.2019]). Charakter ten zachowany został w najnowszej edycji, która ukazała się nakładem Solaris, jedynie do pewnego stopnia; na okładkach w tej edycji dominują akcenty „kosmiczne” (gwiazdoloty, krajobrazy „zaziemskich światów”), co sprawia, że przekaz opatrzonych nimi opowieści został nazbyt ujednoznaczony. Nawet w wypadku ukazujących się poza seriami literackimi powieściach, których ideę można byłoby zwizualizować (*Biały rój*, *Władcy świtu*) nie sposób dostrzec tendencji do interpretacyjnego ukonkretnienia przekazu. Okładki utworów Zimniaka, rozpatrywane w perspektywie koncepcji Genetowskich paratekstów, zwracają uwagę na rangę asocjacji jako klucza interpretacyjnego (punktem odniesienia jest doświadczenie lekturowe). Szerzej na temat możliwości wykorzystania koncepcji Geneta w studiach nad okładką zob.: I. Loewe, *Tekst okładki w książce dla młodego odbiorcy. Analiza genologiczno-stylistyczna*, „Stylistyka” 2016, R. XXV, s. 372–373. Osobne kwestie ewokuje okładka zbioru rozważań futurologicznych i popularnonaukowych Zimniaka: *Jak nie zginie ludzkość. Prognozy naukowca i wizjonera* (2008). Ze względu na zawartość tomu należy rozpatrywać go nie tyle w kontekście propozycji rozwiązań wykorzystywanych w zbiorach beletrystyki tego pisarza, a raczej tradycji rozwiązań typograficznych właściwych dla publikacji (popularno)naukowych. W tych zaś szczególnie istotne jest – zgodnie z rozpoznaniem Tomasza Bierkowskiego i Ewy Repucho – respektowanie zasady synergii, pozwalającej traktować elementy graficzne i werbalne jako jeden tekst (zob.: *co mówią okładki? O jakości komunikatów wizualnych współczesnych edycji wydawanych przez bibliologów i dla bibliologów*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia o Książce i Informacji” 2017, nr 36, s. 15).

³⁵ Zob. odpowiednio: [d.b.] [właśc.?), *Fantastyka i psychologia* [rec.], „Trybuna Ludu” 1989, z dn. 15–16 kwietnia, nr 89, s. 7; L.B. [właśc. Leszek Bugajski], *Marcjanna i aniołowie* [rec.], „Życie Literackie” 1989, z dn. 14 maja, nr 19, s. 15; J. Bogucki, *Okładka* [rec.], „Krzywe Koło Literatury” 1989, nr VI/VII, s. 12.

³⁶ Zob.: K.B. Malinowski, *Klasa średnia*, „Lampa” 2007, nr 4, s. 69.

na trzy pociski (1988) omówiony został przez Jana Lewandowskiego w „Świecie Książki”, a zbiór *Śmierć ma zapach szkarlatu* (2003) w „Notesie Wydawniczym”³⁷. Wzmiankowane tu recenzje uświadamiają niejednoznaczny status twórczości Zimniaka. Ich lektura pozwala też dostrzec bezradność krytyków wobec zjawiska, którego specyfiki zdają się nie rozumieć. Konsekwencją owej bezsilności zdaje się prześmiewczy ton wypowiedzi Malinowskiego. Koncentruje się on na walorach artystycznych, omijając problematykę utworu: „W ogóle są w tej książce [tj. *Białym roju* – przyp. A.M.] różne fajne witze [sic!] i pomysły, napisana pod względem warsztatu literackiego poprawnie, dość barwnie i momentami dowcipnie. Nawet czyta się ją lekko, za lekko. [...] Jest to [...] książka ani bardzo dobra, ani bardzo zła, czyli z rodzaju jakiego najbardziej nie lubię”³⁸. Z kolei Lewandowski przyznaje, że źródłem niepochlebnej oceny tomu *Szlaki istnienia* jest rozbieżność między zawartością zbioru, a oczekiwaniami krytyka: „To, że karzę Zimniaka tak ostro jest efektem rozczarowania jakiego doznałem po lekturze”³⁹. Trudno w tej sytuacji uznać opinie Malinowskiego i Lewandowskiego na temat wartości pisarstwa Zimniaka za obiektywne. Tym bardziej, że powieściowy debiut doczekał się – choćby ze strony Leszka Bugajskiego – pochwał⁴⁰.

Przywołana wyżej konstatacja Śniedziewskiej wydaje się najcelniejszą charakterystyką nie tylko prozy Zimniaka (badaczka do niej ogranicza swoje uwagi, jako że w 2001 roku Zimniak znany był przede wszystkim jako twórca literatury fantastycznonaukowej), ale i jego *credo* artystycznego. Brak „dyspozycyjności” wobec odbiorcy (przejawiającej się choćby w podążaniu za modami literackimi) sprawia, że trudno uznać Zimniaka za pisarza reprezentatywnego dla rodzimej fantastyki, o czym wspomina Śniedziewska. Owszem, nie jest to autor, niczym choćby Wiktor Żwikiewicz, intencjonalnie „zniechęcający” czytelników do swego pisarstwa eksperymentami formalnymi (znaczące pod tym względem w prozie Żwikiewicza pozostaje zwłaszcza *Delirium w Tharsys*, 1986). Zarazem jednak od swego odbiorcy Zimniak oczekuje postawy otwartej na artystyczne nieoczywistości⁴¹.

³⁷ Zob. odpowiednio: J. Lewandowski, *Mętne wizje* [rec.], „Świat Książki” 1989, z dn. 28 czerwca, nr 13, s. 7; [ToN] [właśc. ?], [rec. *Śmierć ma zapach szkarlatu*], „Notes Wydawniczy” 2004, nr 3, s. 58.

³⁸ K.B. Malinowski, *Klasa średnia...*, s. 69.

³⁹ J. Lewandowski, *Mętne wizje...*, s. 7.

⁴⁰ Zob.: L.B. [właśc. Leszek Bugajski], *Marcjanna i aniołowie...*, s. 15. Równie pochylenie o prozie Zimniaka pisał recenzent skrywający się pod pseudonimem „ToN” [właśc. ?]: „Bogate w pomysły, pozbawione niepotrzebnych dłużyzn historie może nie przywrócić dawnej świetności, epoki fascynacji sf, lecz z pewnością zachwycą wszystkich łaknących głębszej myśli bardziej racjonalnej podbudowy wizji naszego osuwającego się w emocjonalną miakkość świata” (tenże, [rec. *Śmierć ma zapach szkarlatu*], s. 58).

⁴¹ Postawa taka spotkała się z akceptacją nie tylko fanów *science fiction*, ale i innych pisarzy, skoro – w myśl supozycji Pawła Ostrowskiego – *Pęknięty dzban* (1985) Zimnia-

Można zatem mówić – zwłaszcza w odniesieniu do nurtu beletrystyki fantastycznej – o dialogiczności owej prozy, pojmowanej jako zaproszenie czytelnika przez autora do współtworzenia hipotez interpretacyjnych, dla których punktem wyjścia staje się osobliwość świata przedstawionego (np. $\Pi = 3,13$, 1983). Postawa taka nie zawsze spotyka się ze zrozumieniem ze strony odbiorcy, o czym świadczy recenzja Janusza Boguckiego, akcentującego w recenzji *Marcjanny i aniołów* (1989) nadmiarowość językowej kreacji świata przedstawionego: „[W powieści] powstaje [...] dziwna kotłownina porównań, metafor, wizji, przymiotnik goni przymiotnik, nawet w dialogach słychać tę drugą wodę po Żwikiewiczu, a dziełką po Przybosiu i Galczyńskim”⁴². Tak ostra ocena utworu wynika zapewne – podobnie jak w przypadku recenzji *Szlaków istnienia* autorstwa Lewandowskiego – z niespełnienia oczekiwań krytyka. Możliwe też, że Bugajski nie potrafił omawianej powieści usytuować w kontekście charakterystycznych dla lat osiemdziesiątych XX wieku przemian gatunkowych *science fiction*, skoro przywołuje – jako punkt odniesienia dla językowej kreacji – twórcę fantastyki eksperymentalnej oraz poetów.

Metoda badań

Niniejsza praca, co zasygnalizowano wyżej, intencjonalnie stanowi próbę rozpoznania twórczości Zimniaka – nie tylko jako autora fantastyki naukowej (jest to niewątpliwie najobszerniejszy i relatywnie najlepiej omówiony przejaw aktywności intelektualnej tego pisarza w nader skąpej literaturze przedmiotu), ale i popularyzatora nauki oraz fraszkopisarza.

Takie zestawienie może budzić sprzeciw z uwagi na funkcjonujące wciąż w środowisku miłośników fantastyki, dość anachroniczne, podejście do opowieści o „świecie Jutra” jako zbeletryzowanej prognozy, umożliwiającej przewidzenie trendów rozwojowych mających wpływ na kształt przyszłości. Owa *quasi*-profetyczna funkcja *science fiction* wynika najczęściej z prób dowartościowania obiektu własnej fascynacji czytelniczej⁴³. Potencjalnie jednak do pomyslenia

ka koresponduje z chronologicznie późniejszym o ponad dekadę *Wielkim podzieleniem* (1996) Jacka Dukaja; zob.: Aligator [właśc. Paweł Ostrowski], [recenzja zbioru *Łowcy meteorów*], „Nowa Fantastyka” 2001, nr 2, s. 70.

⁴² J. Bogucki, *Okladka*, [rec. *Marcjanna i aniołowie*], „Krzywe Koło Literatury” 1989, nr VI/VII, s. 12.

⁴³ Z perspektywy psychologii odbioru i funkcjonowania środowiska fanowskiego, mechanizmy odpowiedzialne za taką postawę ewokowane są przez zjawisko, które można określić mianem „syndromu getta”. Jest to zjawisko dość żywotne, o czym świadczy choćby lektura rozważań rinosa [właśc. ?]; zob.: tenże, *Niszowość fantastyki – czy jest realna?*, „Nowa Fantastyka. Portal Miłośników Fantastyki”, <https://www.fantastyka.pl/>

jest sytuacja, którą operacyjnie określimy mianem odbioru „fana-kolekcjonera”. Możliwe przecież, że część odbiorców postrzega twórczość Zimniaka – zarówno beletrystykę (a nawet poezję), jak i rozważania popularnonaukowe jako zwarty korpus tekstów, który czytają nie tyle ze względu na treść, co osobę autora. Rozważania *stricto* naukowe z dziedziny chemii organicznej i spektroskopii, z uwagi na hermetyczny dla laika profesjolekt i specjalistyczną tematykę, nie sytuują się w kręgu zainteresowania nieprofesjonalnych odbiorców⁴⁴. Z kolei Zimniak-poeta funkcjonuje poza horyzontem oczekiwań miłośników zarówno fantastyki, jak i twórczości popularyzatorskiej tego autora. Świadczy o tym brak omówienia jedynego tomu wierszy, *Fraszek rubasznych*, na łamach periodyków adresowanych do czytelników opowieści o „świecie Jutra”; wyjątkiem potwierdzającym regułę jest wywiad w jednym z numerów magazynu „Qfantu. Bezpłatnego Magazynu Fantastyczno-Kryminalnego” (2011)⁴⁵.

publicystyka/pokaz/56842442 [dostęp: 1.07.2020]. O mechanizmach przełamujących obraz dychotomicznego podziału komunikacji literackiej zob.: K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu...*

⁴⁴ Aby zweryfikować naszkicowaną tu supozycję, należałoby przeprowadzić badania statystyczne odbiorców na reprezentatywnej liczbie respondentów. Badalibyśmy jednak wówczas krąg odbiorców, nie zaś dyskurs, w przestrzeni którego funkcjonują. Byłyby to zatem badania ilościowe, nie jakościowe, a dopiero te upoważniałyby do wysnuwania istotnych poznawczo wniosków (zob.: A.M. Nikodemowska-Wołowik, *Jakościowe badania marketingowe*, Warszawa 1999, s. 14, 32–33; S. Juszczyk, *Konfrontacje ilościowo-jakościowe*, [w:] *taż*, *Badania jakościowe w naukach społecznych. Szkice metodologiczne*, Katowice 2013, s. 65–67).

⁴⁵ Można przy tym sygnalizowaną tu nieobecność *Fraszek rubasznych* Zimniaka w prasie hobbystycznej, adresowanej do miłośników fantastyki, potraktować jako przejaw szerszego zjawiska, tj. ignorowania przez fanów *science fiction* twórczości pisarzy identyfikowanych z fantastyką. Zimniak nie jest przecież jedynym twórcą fantastyki, poszukującym możliwości artystycznej ekspresji w poezji. Do bardziej znanych należał niewątpliwie Adam Hollanek, którego wiersze publikowane były w latach osiemdziesiątych XX wieku na łamach „Fantastyki”. Jako redaktor przywołanego tu miesięcznika i twórca *science fiction* był on ówczesnie o wiele bardziej rozpoznawalny przez miłośników fantastyki, niż jako autor tomiku *Pokuty* (1987). Nie należy też zapominać o poetyckiej twórczości Stefana Połoma – twórcy fantastyki „onirycznej” – którego wiersze (m.in. *Apolo II*, *Strofa księżycowa*, *Król Galaktyczny*) opublikowane były na łamach „Fantastyki” (1988, nr 6) ani o tomie poezji Tomasza Kołodziejczaka *Białe żrenice* (2018).

Wzmiankowana tu tendencja wiąże się z marginalną na gieldzie literackiej obecnością poezji, którą można byłoby określić mianem fantastycznej; tym samym nie utrwaliła się ona w świadomości czytelniczej jako możliwa forma ekspresji fantastycznonaukowych wizji (podobnie jak świadomości cywilizacyjnej), znanych z realizacji prozatorskich (zob.: M.M. Leś, „*A ja jestem jedynym dowodem*”. *O poezji fantastycznonaukowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 187–203).

Do pewnego stopnia zaproponowane w niniejszej pracy całościowe spojrzenie na twórczość Zimniaka upoważnia decyzja oficyny wydawniczej Solaris (obecnie Stalker Books). W czwartym tomie „Dzieł zebranych” tego autora pomieszczone zostały opowiadania utrzymane w żartobliwej tonacji, humoreski *sensu stricto*, a nawet fraszki⁴⁶. Z kolei tom szósty zawiera tak beletrystykę, jak i eseje futurologiczne⁴⁷. Projektowany przez wydawnictwo odbiorca traktowany jest zatem jako czytelnik na równi zainteresowany różnymi sferami aktywności pisarskiej Zimniaka. Mimo to charakter omawianej bibliografii podmiotowej uświadamia niejednorodny charakter kręgu założonych czytelników zróżnicowanych genologicznie tekstów. W związku z tym proces komunikacji literackiej ma każdorazowo nieco inny charakter. Na co innego zwracać będzie przecież uwagę miłośnik fantastyki naukowej, na co innego zaś czytelnik futurologicznych esejów Zimniaka, przybliżających prognozy rozwoju ludzkości; co innego wreszcie zainteresuje odbiorcę utworów poetyckich, których również nie brak w dorobku artystycznym pisarza (ich lektura uzmysławia zakorzenienie fraszek w humorystycznie potraktowanej kulturowej tradycji twórczości obsceniczej).

Takie zróżnicowanie założonego czytelnika i jego oczekiwań wobec tego, co proponuje mu autor wymaga – jak zauważył niegdyś Janusz Lalewicz – poszerzenia namysłu nad sposobami funkcjonowania komunikatów językowych (są nimi przecież – na najogólniejszym poziomie – zarówno opowieści *science fiction*, jak i teksty popularnonaukowe). Rozważania *stricte* strukturalne stają się sekundarne wobec czynników pozajęzykowych, mających wpływ na sposób lektury, np. relację „tekst – kontekst interpretacyjny” bądź „tekst – specyfika układu komunikacyjnego, w którym dany tekst funkcjonuje”⁴⁸. Nie można też zapominać o specyfice kompetencji odbiorcy (zarówno realnego, jak i założonego) danego komunikatu. Wpływa ona na akt czytania, rozumiany – za Wolfgangiem Iserem

⁴⁶ Zob.: <https://solarisnet.pl/pl/p/Dzis-zombie-o-czwartej.-Dziela-4/4339> [dostęp: 27.03.2017].

⁴⁷ Zob.: <https://solarisnet.pl/pl/p/Randka-z-homo-sapiens.-Dziela-6/4769> [dostęp: 27.03.2017].

⁴⁸ Zob.: J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1, s. 17. Przywoływały tu szkic może być traktowany – z uwagi na „przełomy” i „zwroty” w humanistyce ostatniego ćwierćwiecza jako metodologicznie anachroniczny. Wydaje się jednak, że jego lektura pozwala nie tylko przypomnieć – mówiąc po Norwidowsku – „myśli co nienowe”, ale przede wszystkim uzmysławia zakorzenienie w badawczej tradycji nowych propozycji metodologicznych, głównie teorii badań kulturowych. Nieprzypadkowo przecież Ryszard Nycz osadza *cultural criticism* w tradycji badań teoretycznoliterackich (zob.: tenże, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 20). Co więcej: opisywany przez Lalewicza mechanizm pozostaje na tyle uniwersalny, że unieważnia potencjalne zarzuty o anachronizm badawczy.

– jako proces aktualizacji tekstu polegającej na wydobyciu jego znaczenia⁴⁹. Co więcej: z uwagi na specyfikę funkcjonowania fantastyki naukowej w przestrzeni społecznej należałoby wzbogacić wyszczególnione tu relacje „tekstocentryczne” o kontekst środowiskowych obiegów tekstów – zarówno tych instytucjonalnych, jak i nieoficjalnych. Ich współdziałanie (a niekiedy oddziaływanie na siebie nawzajem, na zasadzie sprzężenia zwrotnego) można opisać odwołując się do socjologizującego ujęcia teorii pól społecznych Pierre’a Bourdieu⁵⁰. Należy przy tym jednakże zastrzec, że wykorzystanie tej koncepcji musi uwzględniać w niniejszych rozważaniach perspektywę „mikro-” (tj. twórczość jednego pisarza). Z pewnością teoria Bourdieu metodologicznie byłaby bardziej adekwatna w odniesieniu do monografii rekonstruującej sposoby kształtowania literackiego pola rodzimej fantastyki. Ponadto ograniczeniem zaproponowanej przez badacza perspektywy pozostaje koncentracja nie tyle na literaturze, co jej socjologii. Refleksję nad znaczeniem utworu literackiego w kontekście społecznym towarzyszącym jego powstaniu (ale i funkcjonowaniu na giełdzie literackiej), teoria pola literackiego zastępuje analizą grupy społecznej, w przestrzeni której dany tekst funkcjonuje (przy czym samo dzieło traktowane jest jako sekundarne)⁵¹. Zarazem propozycja Bourdieu – jakkolwiek w ograniczonym stopniu – z pewnością jest godna uwagi ze względu na korzyści płynące z rozpoznania kontekstu społecznego funkcjonowania dzieła literackiego – ten bowiem, o czym przekonuje twórczość Zimniaka, miał przemożny wpływ na nią, mimo deklarowanej przez autora odrębności⁵².

Tym bardziej jednak istotny wydaje się dobór metody badawczej, pozwalającej na najpełniejsze odczytanie twórczości Zimniaka. Z zaproponowanej tu perspektywy różnice wynikające z przynależności danych utworów do odmiennych porządków genologicznych (literatura piękna i naukowa) wydają się wtórne wobec wpisanych w całość twórczości Zimniaka koncepcji filozoficznych i antropologicznych. Nie znaczy to, byśmy musieli zrezygnować z klucza genologiczne-

⁴⁹ Zob.: W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przekł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 260.

⁵⁰ Zob.: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przekł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁵¹ Zaproponowany tu opozycyjny podział między literaturoznawstwem skoncentrowanym na dziele i jego społecznym istnieniu ma charakter modelowy. W praktyce nie sposób jest znaleźć zastosowania obu metod „w stanie czystym”, o czym świadczy choćby monografia Katarzyny Kaczor *Z „getta” do mainstreamu...*

⁵² Wskazany paradoks można odczytać w sposób zaproponowany przez Bourdieu na marginesie omawiania relacji między Fryderykiem Moreau i Gustavem Flaubertem, tj. bohaterem i twórcą *Szkoły uczuć* (*L'Éducation sentimentale*, 1869; wydanie pol. 2016): „Trudno jest [...] oddzielić problem uwarunkowań społecznych od ambicji uwolnienia się od wszelkich uwarunkowań i wzniesienia się myślą ponad świat społeczny i jego konflikty” (P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 56).

go – ten stanie się jednak pomocny w ograniczonym zakresie, jako porządkujący główne nurty twórczości *science fiction* Zimniaka, jednak nie determinujący osobnego spojrzenia na beletrystykę fantastyczną i popularnonaukową literaturę faktu. Z tego względu najodpowiedniejsza wydaje się metoda filologiczna, wsparta – prócz wzmiankowanej powyżej teorii komunikacji literackiej – krytyką retoryczną. Potraktowanie różnych genologicznie wypowiedzi Zimniaka jako tekstu – to on bowiem pozostaje w centrum zainteresowania badań filologicznych – umożliwi szukanie tego, co wspólne w problematyce artykułowanej w różnorodny sposób. Koncentracja uwagi na tekście nie jest przy tym – wbrew pozorom – równoznaczna z zawężeniem perspektywy badawczej. Zwraca na to uwagę Dorota Heck, wspominając działalność naukową Jerzego Woronczaka (1923–2003). Zastanawiając się nad istotą metody, umożliwiającej mu prowadzenie badań, autorka zwraca uwagę na wieloaspektowość ujęcia problemów badawczych, uwzględniającą wymiar językowy, literacki i kulturowy⁵³.

Uzupełnieniem tak rozumianej, jak czyni to Heck, metody filologicznej, jest krytyka retoryczna. Pozwala ona na odtworzenie nie tylko wizji rzeczywistości autora, ale i projektowanego przezeń czytelnika założonego⁵⁴. Postępowanie takie do pewnego stopnia umożliwi – w sposób pośredni – rekonstrukcję hierarchii wartości nadawcy oraz odbiorcy⁵⁵. Jest to tym istotniejsze, że taki czytelnik

⁵³ Zob.: D. Heck, *Problem filologii. Metoda filologiczna – dzisiaj?*, „Litteraria” 2009, XXXVII, s. 11.

⁵⁴ Sygnalizowana tu kwestia jest szczególnie istotna w odniesieniu do twórczości popularyzatorskiej Zimniaka, ponieważ umożliwia nie tylko rekonstrukcję wizji nauki, „wpisaną” w jego działalność związaną z upowszechnieniem nauki, ale też pozwala dostrzec stosunek do obowiązującego współcześnie modelu „bycia naukowcem”, a tym samym reprezentowanego przez siebie ethosu środowiskowego; zob.: J. Goćkowski, *Ethos nauki i role uczonych*, Kraków 1996; M. Heller, *Jak być uczonym*, Kraków 2009 (tu zwłaszcza szkic *Jak być uczonym? Ascetyka pracy naukowej*, s. 41–52).

⁵⁵ Zob.: J.Z. Lichański, *Krytyka retoryczna. Wprowadzenie do metody*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 54, nr 2, s. 267–301. Wzmiankowane tu zagadnienie to jedno z pytań, które Sonja K. Foss stawia badając tekst dzięki *instrumentarium* krytyki retorycznej: „Co tekst retoryczny sugeruje na temat swojego autora (*resp.* retora)?” (zob.: *taż*, *Rhetorical Criticism as the Asking of Question*, „Communication Education” 1989, nr 3 [July], s. 193 [„What does the rhetorical artifact suggest about the rhetor?”; tu i dalej, o ile nie zaznaczono inaczej, przekład własny, oddający raczej ducha, niż literę – A.M.], https://www.researchgate.net/publication/248940146_Rhetorical_Criticism_As_The_Asking_Of_Questions [dostęp: 16.09.2020]). Komentując postawione przez siebie pytanie Foss zwraca uwagę na rangę empatii w odczytywaniu intencji autora: „Krytyk, zainteresowany tekstem jako odbiciem poglądów jego twórcy, zasadniczo dąży do odkrycia, jak retorzy postrzegają i interpretują świat, jakie jest ich życie wewnętrzne oraz jaka perspektywa motywuje ich do danych działań, zaś retoryczny symbol pomaga odpowiedzieć na owe pytania” (tamże, s. 193 [„The critic who is interested in the artifact

założony stanowi – w myśl rozpoznania Janusza Sławińskiego – „zestaw” wskazówek dla realnego czytelnika, pozwalający mu na zidentyfikowanie i przyjęcie dookreślonej przez twórcę perspektywy, co umożliwi mu odczytanie sensów wpisanych w dzieło⁵⁶. Z tego względu krytyka retoryczna, jako metoda, pozwala na pogłębienie zrozumienia następujących aspektów dzieła literackiego/tekstu, wyszczególnionych za Jakubem Z. Lichańskim⁵⁷:

– tekst jako element danego momentu historycznego, w którym istnieje autor i jego dzieło. Nie należy przy tym zapominać o uwikłaniu czasowym lektury, polegającym na zmianach kontekstu interpretacyjnego zależnie od dystansu, jaki dzieli czytelnika od daty pierwszego wydania⁵⁸. Proponowana perspektywa interpretacyjna może okazać się nieadekwatna do realiów, w jakich powstawał dany utwór. Przykładowo: do pomyślenia byłoby odczytanie w perspektywie posthumanizmu utworów Zimniaka z lat osiemdziesiątych, w których pojawia się wątek sztucznego bytu obdarzonego świadomością, np. *Homo determinatus* (1986), bądź *Opus na trzy pociski* (1988). Jednakże, o czym trzeba pamiętać, był to czas, kiedy idee posthumanistyczne dopiero krystalizowały się pod wpływem ekspansji technologicznej, związanej z rozwojem nowych mediów i nie miały zbyt wielkiego wpływu na kształt wyobraźni zbiorowej. Toteż taka lektura skazana byłaby na (w pełni słuszny) zarzut ahistoryzmu. Tym bardziej, że w myśleniu o możliwościach stworzenia sztucznego umysłu dominowało wówczas podejście sceptyczne,

as reflective of rhetor generally seeks to discover how rhetors perceive and interpret the world, their inner life, and how their perspectives motivate them to act as they do; rhetors' symbol use provides clues to help answer these questions”])).

⁵⁶ Zob.: J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, „Teksty” 1981, nr 3, s. 20.

⁵⁷ Zob.: J.Z. Lichański, *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*, Warszawa 2007, t. 1, s. 69; tenże, *Aparatura badawcza: Filologia, krytyka retoryczna i retoryka*, [w:] *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, red. A. Gemra, Wrocław 2016, s. 13.

⁵⁸ Na temat historycznego uwikłania lektury zob. uwagę Romana Ingardena: „Konkretyzacje, które występują w poszczególnych epokach, są wykładnikiem przede wszystkim stosunku między dziełem a atmosferą literacką danej epoki, a dopiero w drugim rzędzie stosunku między dziełem a indywidualną strukturą czytelnika. Dzieło nabiera w swych konkretyzacjach postaci typowej dla epoki” (tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego. Dodatek*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, t. I, s. 242). Kwestię tę – jako ważką dla recepcji dzieła literackiego – porusza również Thomas C. Foster w książce o charakterze popularnonaukowego wprowadzenia do sztuki pogłębionego czytania; zob.: tenże, *Czytaj jak profesor. Nietypowe i ciekawe wskazówki, jak czytać między wierszami*, przekł. E. Janota, P. Rzymianek, Warszawa 2019, s. 307–317. Obu przywołanych tu autorów łączy przekonanie o konieczności „deszyfracji” przez odbiorcę kodów kulturowych wpisanych w utwór; jedynie wówczas możliwe jest uniknięcie pułapki narzucania współczesnej perspektywy interpretacyjnej dawnym tekstom kultury.

wywiezione z teorii Kurta Gödla, na temat niepełności każdego konsekwentnego systemu formalnego. W myśl tej koncepcji istnieją takie twierdzenia, które – choć prawdziwe – nie mogą być udowodnione w ramach danego układu⁵⁹. Podobnie błędne byłoby odczytywanie *Listu z Dune* (1984) oraz *Enklawy szczęścia* (1988) przez pryzmat związków z dużo późniejszym przecież filmem *Osada* (2004) jedynie na podstawie zbliżonych motywów; można natomiast w tym przypadku mówić o wspólnocie wyobraźni⁶⁰. Sygnalizowana tu kwestia ewokuje następną: odtworzenia artystycznych (przede wszystkim literackich) fascynacji, wpływających na dobór tematów i sposobu ich opracowania w twórczości Zimniaka.

Rekonstruując czytelnicze fascynacje pisarza zasadniczo nie dysponujemy niepodważanymi świadectwami lektury, np. w postaci recenzji czy list rekomendowanych opowieści bądź tekstów o charakterze naukowym/popularnonaukowym⁶¹. Istnieją jednak pewne utwory, które można uznać za należące

⁵⁹ Przykładem takiego sposobu myślenia o „ewolucji” SI – który naznaczył postrzeganie jej na dłuższy czas – jest opinia Johna R. Lucasa: „Niemożliwe jest wyprodukowanie maszyny, która byłaby zdolna do działania tak, jak umysł: nigdy, jeśli chodzi o zasadę, nie potrafimy stworzyć mechanicznego modelu umysłu” (tenże, *Minds, Machines and Gödel*, „Philosophy” 1961 [marzec-czerwiec], t. 36, nr 137, s. 118 [„We cannot equate the two, and cannot hope ever to have a mechanical model that will adequately represent the mind”]). W podobnym tonie utrzymane jest wyznanie Stanisława Lema, który w jednym z listów deklarował: „»Powtórzyć mózgu« nie dlatego nie można, wzgl. zadanie to będzie niesamowicie trudne, nie wskutek DOSKONAŁOŚCI obiektu, jaki powtórzyć mamy... lecz tylko dlatego, bo bardzo trudno jest uwzględnić w »imitacji doskonałej« całość zespoloną z czynników przypadkowych, które mózg ukształtowały. [...] NIE można powtórzyć ludzkiego mózgu i że będzie ŁATWIEJ skonstruować *sui generis* Golema, tj. układ, który nie ma umysłowych cech typowo człokształtnych” (S. Lem, *Sława i Fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, Kraków 2013, s. 572 [list z dn. 7 maja 1977; podkreślenia w tekście]).

⁶⁰ Zob.: *Gen epistolarny...*, s. 30.

⁶¹ Wyjątkiem pod tym względem są propozycje czytelnicze dołączone do rozważań w tomie *Jak nie zginie ludzkość. Prognozy naukowca i wizjonera* (2008). Przywoływane w tomie utwory zdają się nie tylko artystycznym potwierdzeniem omawianych tez naukowych, ale i sposobem promocji określonego stylu myślenia o fantastyce i jej potencjalnych pozaliterackich zobowiązaniach (szerzej na ten temat w rozdziale poświęconym publicystyce popularnonaukowej Zimniaka). Na osobną uwagę zasługuje również szkic-recenzja rozmów Tomasza Fiałkowskiego ze Stanisławem Lemem, ogłoszony na łamach „Esensji. Internetowego Magazynu Kultury Popularnej” (2008). Jest to wypowiedź o tyle interesująca, że ów tom rozmów stanowi *de facto* pretekst do rozważań Zimniaka na temat postępu cywilizacyjnego i jego konsekwencji, co stanowi jedną z kwestii poruszanych na kartach omawianej *Świata na krawędzi* (zob.: A. Zimniak, *Notatki na marginesach: Lemolka w sieci*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2008, nr 10 [grudzień], s. 69, <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=6313> [dostęp: 7.02.2022]).

do środowiskowego kanonu kulturowego. W jego skład wchodziły teksty mające niekiedy pozycję „kultowych”; należą do nich z pewnością powieści: *Mgławica Andromedy* Iwana Jefremowa (*Туманность Андромеды*, 1957; wydanie pol. 1961), czy *Piknik na skraju drogi* (*Пикник на обочине*, 1972; wydanie pol. 1974) Arkadija i Borysa Strugackich. Zwłaszcza ta ostatnia zajmuje wśród rodzimych miłośników szczególne miejsce, ponieważ jedna z jej edycji ukazała się w serii „Stanisław Lem poleca” (wydanie z 1977). Tym samym Lem niejako własnym nazwiskiem zagwarantował jej wartość tym bardziej, że był już wówczas powszechnie uznawanym autorytetem jako beletrysta, ale i teoretyk literatury fantastycznej⁶². Inne z przywołanych literackich kontekstów interpretacyjnych – zwłaszcza należące do rodzimej literatury fantastycznonaukowej, powstającej równocześnie z twórczością Zimniaka – najprawdopodobniej były mu znane jako aktywnemu członkowi fandumu fantastycznego oraz pisarzowi z uwagi na jego relacje środowiskowe. Z tego samego względu można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że znał on przeważającą część wcześniejszej produkcji literackiej. Tym bardziej, że ukazywała się ona w dużych nakładach (wyjątkiem ze względów ideologiczno-politycznych pozostawała książka religijna⁶³), jednak liczbowo nie byłoby to wiele tytułów⁶⁴.

Należy przy tym rozróżnić w sygnalizowanym tu zagadnieniu dwie kwestie, niezbywalnie związane z czasem lektury: czym innym jest bowiem rekonstrukcja kulturowo-społecznej świadomości, towarzyszącej publikacji pierwodruku, czym innym zaś poszukiwanie kontekstów interpretacyjnych przez późniejszego czytelnika, bogatszego o doświadczenia cywilizacyjne. Pierwszy z wyborów można uznać za eksperyment interpretacyjny; drugi – umożliwia zarówno odтворzenie możliwych sposobów odczytania dzieła literackiego, jego uwikłania w istotne dlań konteksty, wpływające w istotny sposób na odbiór pierwodruku,

⁶² Przypomnijmy: w okresie funkcjonowania serii „Stanisław Lem poleca” (1975–1977) na rynku znana była już *Fantastyka i futurologia*, zawierająca streszczenia niedostępnych w większości na rynku polskim zachodnich tytułów *science fiction* w edycjach z 1970 i 1973 (poszerzonej). Poprzedzona była ona tomem szkiców krytycznych *Wejście na orbitę* (1962), będących przedrukiem rozważań Lema, które ukazywały się w latach 1954–1960 na łamach m.in. „Życia Literackiego” i „Przekroju”.

⁶³ Zob.: J. Wróbel, *Sytuacja wydawców książki katolickiej w Polsce przed rokiem 1989*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2011, nr 3, s. 82–90.

⁶⁴ Pewnego pojęcia o specyfice ówczesnej produkcji literackiej twórczości adresowanej do miłośników *science fiction* dostarcza lektura zestawienia Andrzeja Niewiadowskiego *Polska fantastyka naukowa 1945–1985. Przewodnik*. W części poświęconej wydawnictwom i publikacjom badacz skrupulatnie wycisza wszystkie pozycje, które ukazały się w obiegu debiutowym w określonym tytule okresie (zob.: tamże, s. 84–97). Istnieje zatem – biorąc pod uwagę ich liczbę – możliwość, że znaczącą część z nich Zimniak znał z lektury.

jak i kolejne edycje (jest to zatem kwestia z zakresu tyleż retoryki, co psychologii odbioru)⁶⁵. Rozróżnienie to zdaje się tym istotniejsze, że pozostaje zgodnie z uwagą Friedricha Augusta Hayeka na temat konieczności poszukiwania nowej artykulacji niegdysiejszych problemów tak, aby mogły one zostać ponownie odczytane: „Jeśli stare prawdy mają zachować się w umysłach ludzi, muszą stale na nowo być stawiane w języku i pojęciach kolejnych pokoleń. Przekonujący wyraz, jaki miały w danym czasie, tak się stopniowo zużywa, że przestają cokolwiek określonego znaczyć. Idee w nich zawarte zachowują swoją ważność, lecz już nie przekonują, nawet gdy mówią o problemach, które ciągle nas zaprzatają”⁶⁶.

– tekst jako przejaw osobowości twórcy, uwikłanego w relacje społeczne. Rozważając wyszczególniony tu aspekt z perspektywy retorycznej można będzie dostrzec, w jaki sposób na artystyczne decyzje Zimniaka wpływa fakt, że jest on jednocześnie akademikiem, reprezentującym nauki ścisłe oraz ich popularyzatorem. Reprezentowany przez pisarza *ethos* naukowca niewątpliwie w istotny sposób wpływa na jego aktywność jako twórcy literatury *non fiction*; może jednakże być ważny również dla postrzegania Zimniaka jako autora fantastyki naukowej – tym bardziej, że w opowieściach tego pisarza nierzadko istotną rolę odgrywa ultratechnologiczna sceneria (np. *Przyniesi mi serce Matki Teresy*, 2000), bądź koncepcja cywilizacyjna (wątek posthumanistyczny w *Białym roju*, 2007), czy rządzący się odmiennymi prawami fizycznymi i biochemicznymi alternatywny świat we *Władcach świtu* (2014). Jest on też – w myśl opinii Macieja Parowskiego – jednym z niewielu twórców fantastyki naukowej, potrafiącym w dojrzały artystycznie sposób łączyć aspekt naukowy z literackim: „W jego

⁶⁵ Istnienie wielu równouprawnionych odczytań utworu literackiego, jakie możemy obserwować w toku jego funkcjonowania w świadomości czytelniczej prowadzi do ewolucji „życia” danego dzieła. W przywoływanej uprzednio rozprawie Ingardena czytamy: „Jedno i to samo dzieło literackie, czytane przez wielu czytelników i w różnych okolicznościach, prowadzi [...] do powstania różniących się między sobą pod rozmaitymi względami konkretyzacji tego dzieła. Powstają one w różnych czasach [...] a tym samym w rozmaitych warunkach, które wpływają na ich ukształtowanie” (R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego...*, s. 241). Do pewnego stopnia, na co wskazuje Ingarden, można owo „życie” dzieła literackiego rozważać w kontekście wariantów w jakich funkcjonuje dany utwór (zob.: tamże, s. 245; jako egzemplifikację badacz podaje rozważania Eugeniusza Kucharskiego, porównującego wersje jednej z ballad; zob.: tenże, „Pani Pana zabiła” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1, s. 349–376). W twórczości Zimniaka z tak rozumianym „życiem utworu” mamy do czynienia w odniesieniu do opowiadania *Trzydzieści przygód miłosnych pustelnika z Teresitas*. Jego pierwsza wersja powstała w 1999 roku; druga – w 2003 (szerzej na ten temat w podrozdziale niniejszej pracy, poświęconym *fantasy* humorystycznej).

⁶⁶ F.A. Hayek, *Konstytucja wolności*, przekł. J. Stawiński, Warszawa 2011, s. 15.

[tj. Zimniaka – przyp. A.M.] przypadku określenie »autor science fiction« brzmi adekwatnie, nie na wyrost, ze sprawiedliwym jednakowym akcentem położonym i na »science« i na »fiction«⁶⁷.

– tekst jako sposób komunikowania społecznego, dookreślonego przez konteksty, w których dana wypowiedź językowa funkcjonuje. Szczególnie interesująca z sygnalizowanego tu punktu widzenia pozostaje tematyczna wariacyjność zagadnień podejmowanych przez autora w utworach literackich, rozważaniach popularnonaukowych i promujących zdrowy tryb życia, ogłaszanych zwłaszcza na łamach prasy „lifestylowej”, pełniącą wspólnie funkcję wzorcotwórczą.

*

Mimo że krytyka retoryczna oferuje możliwość analizy – wyszczególnionych powyżej – aspektów dzieła literackiego (szerzej: komunikatu językowego), nie jest metodą samodzielną. Na tę jej cechę zwraca uwagę Lichański, wskazując na to, że *rhetorical criticism* umożliwia określenie tylko niektórych właściwości omawianego tekstu⁶⁸.

Powyższa deklaracja metodologiczna nie jest równoznaczna z rezygnacją z innych metod badawczych; wydaje się, że – ze względu na *differentia specifica* tak fantastyki naukowej, jak i tekstów z kręgu literatury użytkowej (tu w rozumieniu: esejów, prognoz futurologicznych, szkiców popularnonaukowych) – konieczne staje się sięgnięcie do narzędzi wypracowanych przez studia kulturowe. Są one projektem interdyscyplinarnym, sytuującym się na pograniczu wielu nauk szczegółowych, m.in. literaturoznawstwa, filozofii, socjologii, historii idei⁶⁹. Ogólne ramy tak projektowanej perspektywy interpretacyjnej umożliwiają – na co wskazuje Anna Burzyńska – wprowadzenie w obręb refleksji różnych dyskursów, opisywanych za pomocą jednocześnie wielu równouprawnionych metod, z których żadna nie pozostaje dominująca (ich wybór zostaje dyktowany pragmatycznym kryterium użyteczności w danej analizie)⁷⁰. Jednakże taki metodologiczny *bricolage* – prócz niewątpliwych korzyści⁷¹ – niesie z sobą istotne zagrożenie dominacji kontekstu

⁶⁷ M. Parowski, *Doktor chemik i pan pisarz!*, [wstęp do]: A. Zimniak, *The Best of Andrzej Zimniak. Samotny myśliwy*, Warszawa 1994, s. 10.

⁶⁸ Zob.: J.Z. Lichański, *Aparatura badawcza...*, s. 13.

⁶⁹ Zob.: M. Gulik, S. Nowak, *Co nam zostało po studiach kulturowych? Teoria zaangażowana wobec materializmu i posthumanizmu*, „Kultura Popularna” 2014, nr 1, s. 5.

⁷⁰ Zob.: A. Burzyńska, *Krajobraz po dekonstrukcji*, cz. II, „Ruch Literacki” 1995, z. 2, s. 214–217.

⁷¹ Zob.: E. Pępiak, *Kultura jako przedmiot badań. O możliwościach systematyki w obszarze „critical culture studies”*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2005, nr 1, s. 177–185.

nad omawianym tekstem. Nieprzypadkowo przecież Joseph P. Natoli, definiując *cultural criticism*, określa go mianem dyskursu, którego funkcją jest analiza różnorodnych dyskursów⁷². Przeniesienie, zgodnie z sugestią badacza, zainteresowania z tekstu na różnorodne, kształtujące go czynniki (dyskursy społeczne, w które jest uwikłany) nie pozwala ustanowić go w centrum namysłu w takim stopniu, aby możliwe było odczytanie najistotniejszych z jego znaczeń. Paradoksalnie jednak równoczesna pełna rezygnacja ze studiów kulturowych jako *instrumentarium* badawczego uniemożliwiłaby dostrzeżenie, w jaki sposób dominujące w danym czasie dyskursy społeczne wpływają na kształt artystyczny i rozłożenie akcentów uwagi w dorobku myślowym pisarza; są one przecież zmienne w odniesieniu do lat aktywności Zimniaka jako beletrysty i popularyzatora wiedzy.

Rozważając możliwości (ale i zagrożenia) wynikające z sięgnięcia po *cultural criticism* należy mieć na uwadze przestrogę Antoine'a Compagnona, że sumowanie kolejnych metod nie daje pełniejszego poznania badanego obiektu⁷³. Postępowanie takie wprowadza chaos sprzecznych wewnętrznie wniosków, zamiast harmonii „wielogłosu prawd teoretycznych” (określenie Janusza Sławińskiego)⁷⁴.

Budowa pracy

Z uwagi na wzmiankowaną powyżej wielość porządków genologicznych, obecną w twórczości Zimniaka, zdecydowano się na konstrukcję pracy, która odzwierciedlałaby ową heterogeniczność. W pierwszej części, poświęconej beletrystyce fantastycznonaukowej Zimniaka wykorzystano klucz chronologiczno-problemowy. Komplementarna wobec niej jest druga część, w której omówiona została twórczość *non fiction*, tj. szkice popularnonaukowe oraz rozważania futurologiczne. Patrząc z perspektywy czasu, wielorako motywowana fantastyka stała się dla pisarza punktem wyjścia do rozważań ujętych w formę niefikcjonalną. Z tego względu kolejna część pracy została poświęcona rozważaniom Zimniaka zawartym na kartach prac popularnonaukowych i w eseistyce oraz namysłowi futurologicznemu. Teksty te można czytać w kontekście beletrystycznych obrazów przyszłości i zawartego w nich projektu przyszłości *homo sapiens*. Na ile jest to

⁷² Zob.: J.P. Natoli, *Introduction*, [w:] *Tracing Literary Theory*, red. J.P. Natoli, Urbana 1987, s. 10. W polskiej refleksji literaturoznawczej analogiczny sposób traktowania kulturowej teorii literatury można dostrzec w refleksji Anny Burzyńskiej; zob.: taż, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 79.

⁷³ Zob.: A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przekł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 236.

⁷⁴ Zob.: J. Sławiński, *Wszystko od początku*, [w:] tenże, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 111.

obraz spójny i podlegający rozwojowi? Do jakiego stopnia został zakorzeniony w najnowszych nurtach filozoficznych, wywodzących się głównie z paradygmatu cyberkulturowego? Które z kierunków ewolucji pozostają mentalnie bliższe Zimniakowi już nie tylko jako pisarzowi, ale i popularyzatorowi nauki? To kilka przykładowych pytań, na które postaramy się odpowiedzieć.

Ostatni rozdział poświęcony jest z kolei fraszkopisarstwu Zimniaka jako zjawisku (pozornie) osobnemu w dorobku artystycznym tego twórcy. Te dzieła także są zakorzenione w tradycji kulturowej, chociaż w inny sposób, niż literatura fantastycznonaukowa tego autora. *Fraszki rubaszne* pozostają w dialogu przede wszystkim z prześmiewczą wizją erotyki (w której cielesność człowieka zostaje zdegradowana do fizjologii i popędów), odzwierciedlającą kulturowe sposoby ukazywania napięcia pomiędzy dosłownością i peryfrazą. Są one uobecnione nie tylko w staropolskim *obscenum*, ale i ludowej obyczajowości⁷⁵ (szerzej na ten temat w stosownym miejscu w rozdziale poświęconym fraszkom Zimniaka). Obecność w owych „poetyckich drobiazgach” różnorodnie ukazwanej cielesności jest znacząca. Zgodnie z rozpoznaniem Doroty Walczak-Delanois – intencjonalnie odnoszącym się do poezji awangardowej – ciało „wpisane” w wiersz przydaje mu dramaturgii i wizualizuje swój obraz; jest ono też zawsze sfunkcjonalizowane⁷⁶. Toteż *Fraszki rubaszne* można odczytywać nie tylko przez pryzmat związków z tradycją literacko-kulturową, ale i jako (posłużmy się językiem matematyki) „pochodną” koncepcji antropologicznych Zimniaka, którym dał wyraz zarówno jako beletrysta, jak i popularyzator nauki. W ten sposób stają się one niejako uzupełnieniem obrazów emocji zawartych na kartach opowieści, np. *Miłosnego dotknięcia nowego wieku* (1996), *Śmierć ma zapach szkarłatu* (2003) czy *Przynieś mi serce Matki Teresy* (2000). Jednocześnie wywiedziona z przywołanych tu utworów wieloaspektowość koncepcji miłości znajduje odzwierciedlenie w szkicu z pogranicza futurologii i popularyzacji nauki pt. *Płć trzeciego tysiąclecia* (1999) oraz frazie, którą można uznać za maksymę o charakterze bon-motu: „Dopóki płciowość będzie rozsądzać świat na każdym poziomie, pozostanie on kreatywnie niestabilny”⁷⁷. Dzięki zaproponowanemu sposobowi usystematyzowania omawianej twórczości można wyodrębnić w jej ramach trzy klarownie zarysowane, a jednocześnie nachodzące na siebie kręgi; właściwe dla nich części wspólne

⁷⁵ Zob.: J. Bartmiński, „Jaś koniki poił”. *Uwagi o stylu erotyki ludowej*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 11–24.

⁷⁶ Zob.: D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*, Poznań 2001, s. 130.

⁷⁷ A. Zimniak, *Randka z homo sapiens*, [w:] *Wizje alternatywne. Antologia polskiej fantastyki* 6, red. W. Sedeńko, Stawiguda 2007, s. 50. Na obecność różnorodnie aktualizowanych kwestii związanych z miłością, płciowością i cielesnością (w prozie Zimniaka, nie poezji) zwracał uwagę w rozmowie z pisarzem Krzysztof Głuch, tytułując ów fragment wywiadu w znamienny sposób jako *Sto imion miłości* (zob.: *Gen epistolarny...*, s. 33).

uświadamiają wzmiankowaną uprzednio jedność problemowo-tematyczną pisarstwa Zimniaka, niezależnie od konwencji, po którą sięga on w danym tekście.

Rozwiązanie to jest dość tradycyjne, toteż można byłoby uznać je za anachroniczne w dobie prymatu badań kulturowych oraz przemian spojrzenia na literaturę pod wpływem kolejnych zwrotów (kulturowego, afektywnego itd.)⁷⁸; nie mniej istotny z sygnalizowanej tu perspektywy jest ekspansywny rozwój technologii cyfrowych, w znaczący sposób redefiniujący kategorię literackości⁷⁹.

Uczyniono tak celowo, w przekonaniu, że w przypadku pisarza, którego twórczość nie funkcjonuje w refleksji naukowej, trzeba przede wszystkim opisać jej *differentia specifica*, tj. dominujące w niej motywy, poetykę, relację do tradycji, w której beletrystyka ta jest zakorzeniona⁸⁰. Dopiero bowiem po wstępnym

⁷⁸ Reprezentatywne dla sygnalizowanej tu tendencji w humanistyce są choćby rozważania Mariusza M. Lesia, poświęcone nurtowi chronomocji w literaturze i filmie *science fiction* (zob.: tenże, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2018). Badacz, sięgając po jeden z najbardziej skonwencjonalizowanych motywów fantastycznonaukowych, proponuje spojrzenie na utwory, w których on się pojawia, przez pryzmat zwrotu afektywnego, co umożliwia ich nowe odczytanie. Intencjonalnie przywołuje przy tym ugruntowane w świadomości ogółu miłośników „awantur w czasoprzestrzeni” opowieści, m.in. *Wehikułu czasu* Herberta G. Wellsa (1895; wydanie pol. 1889), *Torpedy czasu* (1923–1924) Antoniego Słonimskiego oraz *Cylindra van Troffa* (1980) Janusza A. Zajdla.

⁷⁹ Zob.: E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w Internecie*, Kraków 2020.

⁸⁰ Przykładem służą powinowactwa między humoreską Zimniaka *Umarł w butach* a opowiadaniem: Janusza A. Zajdla *Porządek musi być* (1971) oraz Zbigniewa Prostaka *Ręka* (1974). W tym przypadku mamy do czynienia z tym samym schematem fabularnym: człowiek, który uległ wypadkowi w Kosmosie jest ratowany przez reprezentantów obcego życia inteligentnego. Osobno też należy potraktować możliwy wpływ wczesnej twórczości Zimniaka – przede wszystkim *Pojedyńku* i *Listu z Dune* na jedno z najważniejszych rodzimych opowiadań postapokaliptycznych – *Głowę Kasandry* (1985) Marka Baranieckiego. Biorąc pod uwagę wspólnotę pokoleniową i doświadczeń społeczno-kulturowych Zimniaka i Baranieckiego można w tym przypadku zaryzykować tezę o znaczącym podobieństwie dylematów etycznych, które odnajdujemy w twórczości obu pisarzy. Przypomnijmy – obaj związani byli z „Politechniką. Tygodnikiem Studenckim”, jakkolwiek działali w różnych redakcjach: Zimniak w warszawskiej, natomiast Baraniecki był kierownikiem oddziału gliwickiego.

Wyszczególnione tu zagadnienia być może należałoby uzupełnić o wpływ Zimniaka na innych twórców *science fiction*, wydaje się on jednak obecnie, z różnych względów, dość znikomy. Tym wyraziściej zdają się zaznaczać „powinowactwa z wyboru” między beletrystyką Andrzeja Zimniaka i Jacka Dukaja. Relacje te mają charakter nie zawsze celowy, a być może nawet i nie uświadamiany sobie przez obu pisarzy. Przykładem służy wątek nieintencjonalnego kontaktu z pierwszą cywilizacją pozaziemską, obecną na kartach

rozpoznaniu bibliografii podmiotowej można usytuować ją w sieci typologicznej – wyznaczanej diachronicznie stosunkiem do tradycji oraz synchronicznie na tle konstelacji współczesnej literatury. Wówczas też możliwe będzie spojrzenie na owo pisarstwo z perspektyw oferowanych przez nowocześniejsze podejścia metodologiczne, wywiedzione z myśli postmodernistycznej. Aby jednak ich wykorzystanie było efektywne, należy wykonać literaturoznawczą „pracę u podstaw”, czyli usystematyzować wiedzę na temat dorobku artystycznego i myślowego pisarza. Sygnalizowany tu etap rozpoznań twórczości pisarza odpowiada Weberowskiej koncepcji „skromnej rzeczowej roboty”⁸¹. Ma tym samym – powtórzmy – intencjonalnie charakter porządkujący i dokumentujący. Ten bowiem etap w rozpoznawaniu twórcy jedynie połowicznie obecnego w świadomości miłośników fantastyki (zwłaszcza młodszych wiekiem i stażem czytelnicznym) musi być poprzedzony uporządkowaniem stanu wiedzy na jego temat⁸². Tym bardziej, że

Przynies mi serce Matki Teresy (2000); jego pogłos można odnaleźć zarówno w *Czarnych oceanach* (2001), jak i *Extensie* (2002) Dukaja. Również wielość bytów na różnych stopniach rozwoju ewolucyjnego, ukazana w *Randce z homo sapiens* (2007) Zimniaka, przywołuje na myśl powieść Dukaja *Perfekcyjną niedoskonałość* (2004), w której ukazane zostało współistnienie różnych stadiów rozwoju człowieka. Można byłoby też – za Ewą Kozak – dopatrywać się związków między prozą Zimniaka a wizjami Macieja Żerdzińskiego (zob.: też, *Polska a Unia Europejska: Andrzeja Zimniaka i Macieja Żerdzińskiego spojrzenia w przyszłość*, „Conversatoria Litteraria” 2014, r. 8, s. 213–226). Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że sugerowane przez badaczkę „powinowactwo z wyboru” między opowiadaniem Zimniaka i Żerdzińskiego wynika z podobieństwa tematyki utworów: zarówno *Kochać w Europie*, jak i *Wyhoduj mnie, proszę* to opowieści, których akcja została osadzona w Polsce przyszłości; współtworzą one też zestawioną przez Jacka Dukaja antologię *PL+50* (2004). Wydaje się, że zasadniejsze, niż mówienie o pokrewieństwie tematycznych i ewentualnych zależnościach, byłoby traktowanie przywołanych tu opowieści jako świadectwa wspólnoty wyobraźni, odnotowanej niegdyś przez Stanisława Lema: „Swoistą cechą Science Fiction jest, wspomniany przez nas, arsenał takich pomysłów technicznych, które stanowią wspólną niejako własność wszystkich już autorów” (tenże, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1973, t. I, s. 434–435).

⁸¹ Zob.: M. Weber, *Sens „wolnej od wartościowań” socjologii i ekonomii*, przekł. E. Nowakowska-Sołtan, [w:] *Problemy socjologii wiedzy*, red. E. Nowakowska-Sołtan, Warszawa 1985, s. 109.

⁸² O potrzebie takiej kolejności w (roz)poznawaniu pisarza na poły zapomnianego przekonuje – na przykładzie twórczości nieobecnej w opracowaniach historii literatury lat 1840–1900 – Dorota Samborska-Kukuć; zob.: też, *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktura narracji)*, Łódź 2012. Biorąc pod uwagę artyzm i pomysły fabularne oraz stosunek do tradycji literatury fantastycznej, trudno uznać Zimniaka za pisarza drugorzędnego. Niemniej jest on twórcą mało obecnym na współczesnej „gieldzie literackiej”, toteż opisane przez badaczkę procedury mogą być pomocne w rekonstruowaniu twórczości tego autora.

– mimo łatwej dostępności do źródeł dzięki sieci internetowej – przed badaczem Zimniaka stałe zadanie rekonstrukcji biografii intelektualnej. Konieczne jest przecież odtworzenie i „złamanie” kodu kulturowego, niezbędnego do zrozumienia realiów i mentalności nie tylko pisarza, ale i czytelników jego pierwodruków, funkcjonujących w odmiennej od dzisiejszej sytuacji⁸³. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, lata osiemdziesiąte oraz lata dziewięćdziesiąte i lata dziesiąte XXI wieku to przecież zupełnie różne okresy, a jednocześnie – przypomnijmy – czas najintensywniejszej i najróżnorodniejszej (beletrystycznej, poetyckiej i eseistycznej) aktywności Zimniaka⁸⁴.

Punktem wyjścia stały się juvenilia fantastycznonaukowe pisarza. Za ich okres uznano czas od debiutu literackiego na łamach „Politechnika” (1980) do roku 1984, kiedy na rynku ukazał się pierwszy zbiór autorski Zimniaka – *Szlaki istnienia*. Gromadzi on krótkie formy narracyjne, rozproszone dotychczas na łamach różnych periodyków społeczno-kulturalnych i środowiskowych. Odczytywane z perspektywy czasu – i późniejszych utworów – ich „powinowactwa z wyboru” z tradycją rodzimej literatury *science fiction* (głównie beletrystyką Stanisława Lema), pozwalają na uchwycenie stosunku pisarza do dziedzictwa opowieści o „świecie przyszłości”. Z zaproponowanej tu perspektywy można za

⁸³ Zob.: S.S. Nicieja, *Biograf – fotograf, detektyw, kreator*, „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 8, s. 73–79.

⁸⁴ Ostatnia powieść fantastycznonaukowa Zimniaka, *Władcy świtu*, ukazała się w 2014 roku. W roku 2021 ukazała się reedycja tego utworu nakładem Stalker Press (dawniej Solaris) jako ostatni tom „dzieł zebranych” Zimniaka. Zarazem jej fragmenty autor ogłosił w 2015 na łamach „Podglądu. Kwartalnika Literackiego Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich” (zob.: A. Zimniak, *Władcy świtu*, „Podgląd. Kwartalnik Literacki Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich” 2015, nr 1, s. 154–158). Decyzja, by publikować fragmenty utworu powszechnie dostępnego może zaskakiwać, jednak wydaje się, że u źródeł motywacji tkwiło pragnienie pełniejszego zaistnienia Zimniaka pośród literatów (nieprzypadkowo jako miejsce druku obrał on periodyk środowiskowy). Z kolei najnowszym opowiadaniem – nawiązującym do serii ogłoszonej w *Klatce pełnej aniołów* (1999) jest żart literacki *Enkel w Nidzicy* (2018) opublikowany w jubileuszowej antologii *Kroki w nieznaną raketową krowy* (2018), której pomysłodawcy pragnęli uhonorować w ten sposób dwudziestopięciolecie Festiwalu Fantastyki w Nidzicy. O takim charakterze świadczy tytuł całości, w który wpisana została aluzja do dwu antologii mających w środowisku miłośników fantastyki status „kultowych”: cyklu zbiorów *Kroki w nieznaną* (1970–1976; 2005–2014) oraz *Raketowe szlaki* (1958–). Nie należy zapominać również o utworze z 2021 roku, napisanym specjalnie dla zbioru *Mars. Antologia polskiej fantastyki*. W porównaniu z liczbą opowieści ogłoszonych w latach 1980–2014 na łamach prasy oraz w tematycznych antologiach i zbiorach autorskich najnowsze opowiadania stanowią niewielki procent całości dorobku artystycznego Zimniaka. Zrezygnował on też z aktywności popularyzatorskiej, której wyrazem była funkcjonująca niedługo na łamach „Fenixa” rubryka „Od A do Z” (1999–2001).

znaczące uznać, że debiutancki – oraz kolejny – tomik opowiadań Zimniaka ukazał się w „Stało się jutro”. Była to przecież, funkcjonująca w latach 1974–1990, seria wydawnicza w ramach której publikowano autorskie zbiory krótkich form prozatorskich i antologie charakteryzujące się najczęściej kreatywnym podejściem do zastanej tradycji literackiej. W tym sensie „Stało się jutro” można uznać za probierz przemian estetyki i problematyki *science fiction* w okresie, kiedy seria funkcjonowała⁸⁵. Stanowiła ona przy tym przegląd tendencji artystycznych i tematycznych charakterystycznych dla najnowszej rodzimej literatury fantastycznonaukowej, przy jednoczesnym zakorzenieniu jej w tradycji literackiej: nieprzypadkowo w jej ramach ukazało się w osobnym tomie opowiadanie Stanisława Lema *Odruch warunkowy* (1963; publikacja w serii 1975)⁸⁶.

Lektura sukcesywnie ukazujących się krótkich form prozatorskich i powieści fantastycznonaukowych Zimniaka pozwala na dostrzeżenie zarysowanej już w pierwszym okresie pisarstwa tendencji do przełamywania (w różny sposób

⁸⁵ Nie bez znaczenia pozostawały charakterystyczne dla serii relatywnie wysokie nakłady. Nie tylko były one wyrazem ówczesnej polityki kulturalnej PRL, ale też realnie umożliwiały dotarcie do masowego odbiorcy. Tomy opowiadań Zimniaka, ogłoszone w serii „Stało się jutro”, ukazały się w wysokości 40 000+250 egzemplarzy. Osobną kwestią jest – niemożliwe dziś do ustalenia – jaki procent nakładu został wykupiony przez miłośników fantastyki, którzy się zapoznali z opowiadaniem. Do pewnego stopnia byłoby możliwe sprawdzenie poczytności na podstawie kart wypożyczeń egzemplarzy bibliotecznych; najpewniej jednak, że karty czytelnice zostały zlikwidowane lub uległy zniszczeniu. Tym samym trudno dziś wyrokować o realnym wpływie serii na poczytność fantastyki. Dość nisko wpływ serii na modelowanie kształtu *science fiction* ocenia Marian Aleksandrowicz w przekrojowym szkicu ukazującym kondycję rodzimej fantastyki naukowej: „»Stało się jutro«, cykl opowiadań SF w edycji »Naszej Księgarni« [...] w ogólnym dorobku edytorskim w dziedzinie SF stanowi niewielki i raczej mało znaczący margines” (tenże, *Raport o polskiej książce SF*, „Politechnik. Tygodnik Studencki” 1979, z dn. 18 listopada, nr 34, s. 9). Niemniej warto zwrócić uwagę, że znacząca część pojawiających się w niej pisarzy zyskała ówczesnie renomę (Konrad Fiałkowski, Wiktor Żwikiewicz, Jacek Sawaszkiewicz), a niektórzy potrafili odnaleźć się w realiach wolnego rynku (Jacek Piekara, Mirosław P. Jabłoński).

⁸⁶ Sygnalizowana tu ranga serii dla czytelnicznej gieldy rodzimych miłośników fantastyki naukowej dotyczy zwłaszcza jej funkcjonowania we wczesnym okresie, tj. w latach siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych, czyli wówczas, kiedy Zimniak zaistniał na rodzimej gieldzie literackiej. Szerzej zob.: [hasło]: *Stało się jutro*, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Stało_się_jutro [dostęp: 27.03.2017]. Oprócz literatury polskiej w serii ukazywała się jedynie proza narodów ZSRR. Jej autorami byli twórcy już wówczas uznani za klasyków literatury fantastycznonaukowej (m.in. Ilja Warszawski, Kirył Bułyczow [właśc. Igor Wsiewołodowicz Możejko], Dymitr Bilenkin, Anatolij Dnieprow), których proza znana była polskiemu czytelnikowi z ogłaszanych wcześniej antologii i zbiorów autorskich.

i za pomocą rozmaitych środków artystycznego wyrazu) skonwencjonalizowanych wizji „świata przyszłości”, wykorzystywanych przez autora do kreacji świata przedstawionego w prozie fikcjonalnej. Nieprzypadkowo Leszek Bugajski, omawiając powieściowy debiut pisarza, *Marcjannę i aniołów* (1989) zwraca uwagę na rangę psychologicznej motywacji w konstrukcji fabularnych losów bohaterów tej opowieści, w której rekwizytornia *science fiction* pełni rolę służebną:

[Zimniak] napisał powieść w gruncie rzeczy psychologiczną, ale wykorzystał najróżniejsze możliwości, które stawia do jego dyspozycji fantastyka naukowa łącznie z dwukierunkowymi podróżami w czasie, elementami fantasy, myślącymi maszynami i szeregiem pomysłów już wykorzystanych, a tu sprawdzających się jeszcze raz⁸⁷.

Można przy tym zauważyć pewną, sygnalizowaną wyżej, prawidłowość: dla reinterpretacji skonwencjonalizowanych wątków problemowo-tematycznych pisarz sięga po spetryfikowane rozwiązania i figury utrwalone w *imaginarium communis* wspólnoty miłośników fantastyki naukowej. Maciej Parowski we wspomnieniach o swych redakcyjnych przygodach, charakteryzuje prozę Zimniaka następująco: „Nowoczesna, różnorodna, lecz zachowująca więź z kanonicznymi tematami i powinnościami fantastyki naukowej”⁸⁸. Tym samym zatem odczytuje na nowo tradycję *science fiction* nie tyle dzięki poszerzaniu tematyki, ile raczej takiemu rozłożeniu akcentów fabularnych, by wykorzystać konwencję przeciw niej samej. Poszukując punktu odniesienia dla naszkicowanej tu praktyki twórczej i mechanizmów wykorzystywania figur właściwych dla skonwencjonalizowanej *science fiction*, można byłoby (z pewnymi zastrzeżeniami) odnaleźć go w koncepcji „drog w poprzek” Michela de Certeau. Badacz mianem tym określa świadectwa alternatywnego – wobec oficjalnie narzuconego – sposobu użycia wytworów dominującej kultury⁸⁹. *Per analogiam*: Zimniak w takim ujęciu proponuje alternatywne, wobec dominującego paradygmatu wyobraźni fantastycznonaukowej, wykorzystanie tych samych wątków, motywów, postaci, które odnajdujemy na kartach opowieści, będących przede wszystkim „awanturami w Kosmosie”. Jednakże ich obecność nie oznacza tożsamości funkcji w komunikacji literackiej. O ile bowiem w utworach o charakterze *stricte* rozrywkowym element fantastyczny służy przede wszystkim podkreśleniu egzotyki scenerii zdarzeń, w prozie

⁸⁷ L.B. [właśc. Leszek Bugajski], *Marcjanna i aniołowie*, [rubryka: „Między książkami”], „Życie Literackie” 1989, z dn. 14 maja, nr 19, s. 15. Opinię tę krytyk podtrzymał w recenzji powieści Zimniaka, ogłoszonej na łamach „Fantastyki”; zob.: tenże, *Zaskoczenie* [rec. A. Zimniak, *Marcjanna i aniołowie*], „Fantastyka” 1990, nr 1, s. 58.

⁸⁸ M. Parowski, *Andrzej Zimniak*, [w:] tenże, *Wasz cyrk, moje małpy. Chronologiczny alfabet moich autorów*, Kraków 2019, t. I, s. 249.

⁸⁹ Zob.: M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. XLI.

Zimniaka jest on problematyzowany i sfunkcjonalizowany tak, że przestaje mieć wartość samoistną⁹⁰. O tym, że jest to strategia w pełni zamierzona, świadczy fakt wykorzystywania jej nie tylko na potrzeby beletrystyki fantastycznonaukowej tego pisarza: analogiczną postawę wobec dominującego w kulturze obrazowania odnajdujemy również we fraszkach jego autorstwa.

Dołączone do pracy zestawienie bibliograficzne ma dwojakie zadanie. Przede wszystkim poświadcza możliwe konteksty interpretacyjne, przywoływane w rozważaniach nad poszczególnymi utworami i zagadnieniami. Jest ono jednak świadectwem bogactwa perspektyw, z jakich może być odczytywana twórczość Andrzeja Zimniaka – zarówno beletrystyczna, poetycka, jak i *non fiction*. Pełni zatem rolę przewodnika, pozwalającego na głębsze jej zrozumienie, stanowiąc zarazem punkt wyjścia dla własnych poszukiwań lekturowych Czytelnika.

Podsumowanie

Obecnie, ponad cztery dekady po debiucie, mimo że Zimniak nie opublikował nowej opowieści po *Władcach świtu* (2014), autor ten wciąż ma oddanych sobie czytelników⁹¹. Wymiernym przejawem zainteresowania prozą tego pisarza są kolejne edycje jego utworów i rozważań. Szczególne miejsce wśród nich zajmuje wydanie tomu *Samotny myśliwy. The Best of Andrzej Zimniak*, ogłoszonego w 1994, a zatem w okresie załamania rynku polskiej literatury fantastycznej (a nawet szerzej: popularnej), zdominowanego przez zachodnie tłumaczenia⁹². Ma on

⁹⁰ Powyższa uwaga nie oznacza, że można aspekt ludyczny dzieła literackiego oddzielić od jego warstwy problemowej. W przypadku Zimniaka nie tyle jednak rozrywka dominuje, co „uzupełnia” artystyczną wizję, na co zwraca uwagę recenzent *Marcjanny i aniołów* (1989): „W książce *Marcjanna i aniołowie* coś dla siebie znajdują zarówno poszukiwacze ciekawych wątków fabularnych, jak i amatorzy głębszej refleksji” ([d.b.] [właśc.?), *Fantastyka i psychologia...*, s. 7).

⁹¹ Uwaga ta nie oznacza, że propozycja artystyczna Zimniaka spotyka się z powszechną akceptacją. Nie brak wśród krytyków i takich, którzy – posługując się napastliwym tonem – posuwają się do wycieczek wykorzystując *argumentum ad personam*: „Kiedyś miałem okazję osobiście rozmawiać z Andrzejem Zimniakiem. Twierdził wówczas, że absolutnie nie wierzy w jakikolwiek wpływ literatury na życie i na świat. Rzeczywiście – taka literatura [jak *Marcjanna i aniołowie* – przyp. A.M.] może co najwyżej wpłynąć na rozstrój żołądka” (J. Bogucki, *Okladka...*, s. 12); „Zimniak nie opanował sztuki epatowania czytelników nowymi pomysłami, ani też nie ma wiele do powiedzenia na wybrany temat” (J. Lewandowski, *Mętne wizje...*, s. 7). Są to jednakże pojedyncze głosy.

⁹² Doszło wówczas do paradoksalnej sytuacji, którą Zimniak opisuje odwołując się do wydawniczych losów własnego, przywoływanego tu, zbioru opowiadań: „Rynek polskiej książki załamał się w 1989 roku, a potem rozpoczęła się bessa, która trwa do dziś.

charakter retrospektywy i zawiera najciekawsze z utworów tego autora publikowanych w latach osiemdziesiątych XX wieku na łamach prasy i w poszczególnych tomach (*Szlaki istnienia*, 1984; *Homo determinatus*, 1986; *Opus na trzy pociski*, 1988; *Spotkanie z wiecznością*, 1989).

O tym, że zaproponowana przez Zimniaka formuła *science fiction* wciąż pozostawała atrakcyjna odbiorczo, świadczą jednakże nie tylko wznowienia. Twórczość ta była w roku 1998 na tyle rozpoznawalna wśród miłośników fantastyki naukowej, że wybrane utwory (*Potrójne życie Jamesa Olivera Chuckwooda* i *Enklawy szczęścia*) zostały zaadaptowane na potrzeby słuchowisk radiowych i wyemitowane przez rozgłośnie RMF (odpowiednio w dniach: 23 kwietnia oraz 7 maja)⁹³. Działo się to, przypomnijmy, wówczas, gdy rodzimy miłośnik *science fiction* miał do dyspozycji przekłady na polski (m.in. dokonane wzorcowo przez Piotra W. Cholewę) najcenniejszych realizacji gatunkowych, głównie z niedostępnego wcześniej w takim zakresie, co po roku 1989, anglojęzycznego obszaru, m.in. prozę Williama Gibsona (cykl „Trylogia Ciągu”, 1984–1988; wydanie pol. 1992–1997) czy pierwsze tomy „sagi Endera” Orsona Scotta Carda: *Gra Endera* (*Ender's Game*, 1985; wydanie pol. 1991), *Mówca Umarłych* (*Speaker for the Dead*, 1986, wydanie pol. 1992), *Ksenocyd* (*Xenocide*, 1991; wydanie pol. 1995), *Dzieci umysłu* (*Children of the Mind*, 1995; wydanie pol. 1998). Tymczasem, mimo że polscy czytelnicy mogli zapoznawać się z twórczością autorstwa wymienionych tu, *pars pro toto*, pisarzy (oraz wielu innych), w realiach wolnorynkowych znalazło się miejsce dla prozy Zimniaka. Z zaproponowanej tu perspektywy równie istotne okazują się też przekłady na języki obce: w 2010 roku ukazał się przekład francuskojęzyczny cyfrowej edycji tomu wybranych opowiadań jako *Au bout sera le verbe* ze wstępem tłumaczki – Zuzanny Pająk; w tym samym roku w USA Zimniak ogłosił przekład *Klatki pełnej aniołów*⁹⁴.

Zarazem łatwo zauważyć brak zainteresowania jego twórczością nie tylko wśród badaczy rodzimej historii literatury, ale i „krytyków wewnętrznych”

[...] Pytam z ciekawości swoją książkę [...]. Była, ale już nie ma. Dlaczego więc nie zamawiacie? Jeszcze jest w hurtowni. Bo za wolno schodzi [...]. Istnieje coś takiego jak polski limit szybkości schodzenia danego tytułu [...] poniżej którego wyjście książki z hurtowni do klienta staje się fizyczną niemożliwością!” (tenże, *System większościowy*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 10, s. 74).

⁹³ Za: <http://zimniak.art.pl/23lista.html#Audycje> [dostęp: 16.03.2019].

⁹⁴ Zob.: A. Zimniak, *Au bout sera le verbe*, b.m.w. 2010 (wstęp: tamże, s. 3–10); *A Cage of Full of Angels*, [w:] *A Polish Book of Monsters. Five Tales from Contemporary Poland*, red. M. Kandel, New York 2010, s. 151–170. Sama obecność na rynku obcojęzycznym nie gwarantuje sukcesu artystycznego, jakkolwiek potencjalnie świadczy o zainteresowaniu danym twórcą. Natomiast nie ma świadectw lektury owych przekładów (recenzji, omówień, notek marketingowych), które mogłyby odpowiedzieć na pytanie o realne zainteresowanie prozą Zimniaka.

(tj. fanów piszących dla fanów)⁹⁵. Co istotne: jest to obecność stała, choć raczej skryta⁹⁶. Zimniak pozostaje bowiem w świadomości miłośników fantastyki wbrew modom kulturowym i promowanym rynkowo trendom. Fakt ten zdaje się potwierdzać traktowanie jego pisarstwa przez Krzysztofa Głucha reprezentatywnego dla polskiej fantastyki lat 1989–2009⁹⁷.

Taki stan rzeczy nakazuje zadać pytanie o źródła zainteresowania pisarstwem autora *Białego roju*. Czy jest nim osobny charakter twórczości i powroty do kilku – różnie opracowywanych – hipertematów („tematów nadrzędnych”): ewolucji człowieka, możliwości kontaktu z pozaziemskimi bytami rozumnymi, konsekwencji rozwoju technologicznego? Czy też raczej zainteresowania pisarstwem

⁹⁵ Wyjątkiem, potwierdzającym regułę, jest zestawienie prac dyplomowych, zamieszczonych na stronie autorskiej pisarza; zob.: <http://zimniak.art.pl/29-0krytlit-gen.html> [dostęp: 27.04.2020]. Również omówienia dorobku artystycznego i myślowego Zimniaka publikowane są głównie w sieci internetowej. Jedyną publikacją o charakterze monograficznym, w której pojawia się szersze omówienie beletrystyki fantastycznonaukowej Zimniaka jest najpełniejsza dotychczas historia rodzimej fantastyki naukowej, autorstwa Antoniego Smuszkiewicza; zob.: tenże, *Zaczarowana gra...* W wydaniu drugim, poszerzonym (Stawiguda 2016) znajduje się nowy – w relacji do pierwodruku – rozdział, poświęcony fantastyce lat osiemdziesiątych i nowszej (do początków drugiej dekady XXI wieku); zob.: tamże, s. 372–416; omówienie prozy Zimniaka: s. 386–387. Nie można zapominać również o rozważaniach Magdaleny Śniedziewskiej i Zuzanny Pająk, przybliżających pisarstwo Zimniaka w rozmaity sposób (wywiady, eseje, wstępy).

⁹⁶ Dodajmy, że ową skrytą obecność można uznać za świadomą strategię autorską Zimniaka. Sam pisarz w jednym z wywiadów deklarował: „Koniunkturalizmów u siebie nigdy nie widziałem, ale człowiek nie ma do siebie dystansu. Na pewno świadomie ich nie prokurowałem. To, co chcę powiedzieć czytelnikowi ważniejsze jest od tego, co on chciałby ode mnie usłyszeć – i zawsze tak było. Wielu pisarzy szczydzi się umiejętnością sprostaniania każdemu zamówieniu – ja nawet tego nie próbowałem” (*Gen epistolarny...*, s. 29).

⁹⁷ Zob.: K. Głuch, *Romantyzm, mielonka i walka o oddech. Polska fantastyka po 20 latach wolności*, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 19. Uwagi Głucha nie oznaczają, że twórczość ta spotyka się z bezkrytycznym przyjęciem. Świadczą o tym krytyczne uwagi użytkowników internetowego portalu „Lubimyczytać.pl” na temat ostatniej, najnowszej jak dotąd powieści Zimniaka: *Władców switu*: „SF w starym stylu, z jego wadami i niekoniecznie zaletami” (Tymoteusz [właśc. ?], <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4985452/wladcy-switu> [wpis z dn. 13.01.2015; dostęp: 18.09.2021]); „Zawiodłem się, szczególnie że jeszcze z czasów gimnazjum pamiętam znakomite opowiadania Zimniaka” (Michałovic [właśc. ?], <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4985452/wladcy-switu> [wpis z dn. 5.02.2017; dostęp: 18.09.2021]). Obie przywołane tu uwagi można rozpatrywać jako konsekwencję szerszego procesu, tj. zmiany modelu lektury. Tomasz Pindel, opisując przemiany będące udziałem środowiska miłośników fantastyki nieprzypadkowo zauważa: „Pierwsza dekada wieku XXI przyniosła wielką zmianę pokoleń i gustów” (tenże, *Historie fandomowe...*, s. 158).

Zimniaka – zwłaszcza jego beletrystyką fantastycznonaukową – należy upatrywać w jego zainteresowaniu psychologią bohaterów i takim rozłożeniu akcentów fabularnych, aby życie wewnętrzne protagonistów dominowało nad perypetiami, które stały się ich udziałem? Nieprzypadkowo przecież Antoni Smuszkiewicz, charakteryzując tę prozę, podkreślał rolę tworzenia przez Zimniaka „pejzaży duszy”, będących wykładnikiem poszukiwań epistemologicznych: „Interesuje go [tj. Zimniaka – przyp. A.M.] zwłaszcza psychika człowieka, ludzki umysł oraz możliwości poznania i zrozumienia otaczającego świata”⁹⁸. Zimniak, jako pisarz fantastycznonaukowy, zdaje się – w myśl rozpoznania Smuszkiewicza – podążać (czy intencjonalnie, to kwestia osobna) tropem wskazanym niegdyś przez Stanisława Lema, tak upatrującego rangę życia psychicznego w konstrukcji postaci:

Skala wzruszeń człowieka ewoluuje nieporównanie wolniej od intelektu – porównajmy chociażby życie emocjonalne Babilończyków czy Egipcjan, znane nam z pomników ich literatury, z naszym życiem uczuciowym. Różnice są stosunkowo niewielkie. Te same podstawowe wzruszenia, różne tylko wywołujące je przyczyny i – czasem – sposób uzewnętrzniania. Ale miłość, przyjaźń, radość, cierpienie, tęsknota, nadzieja, smutek, wesołość, żal pozostaną i w dalekiej, najdalszej przyszłości⁹⁹.

Sygnalizowaną przez Smuszkiewicza i Lema dominantę twórczości Zimniaka można zauważyć zwłaszcza w *Białym roju* (2007). Powieść formalnie należy do nurtu katastroficznego fantastyki: Ziemi zagraża tytułowy rój asteroidów. Fabuła jednak zostaje podporządkowana – nie, jak należałoby oczekiwać na podstawie lekturowych doświadczeń – obrazom świata dotkniętego kosmicznym kataklizmem (tak dzieje się choćby w utworze Jerzego Brauna *Kiedy Księżyc umiera: fantastycznej powieści z życia mieszkańców 2. globu*, 1925), lecz przygotowaniu, pozwalającym owej zagładzie uniknąć. Tym samym w centrum zainteresowań staje przemodelowanie świadomości ludzkości tak, aby była ona przygotowana na konieczne modyfikacje genetyczne. Niemalą przy tym rolę w *Białym roju* odgrywa wątek związany z biurokratyzacją życia społecznego i konsekwencje nadmiernie rozrośniętego aparatu urzędniczego, który hamuje prace nad rozwiązaniem problemu globalnego zagrożenia. Wątek ten można by odczytywać jako sygnał refleksji socjologicznej nad motywem poszukiwanego „cudownego wynalazku” (będącego *remedium* na spodziewaną zagładę ludzkości), ukazującej uwikłanie nauki w struktury administracyjne.

Trudno zatem na postawione tu pytania znaleźć jednoznaczne odpowiedzi; zależą one przecież od czytelnika i – być może – jest ich tyle, ilu miłośników twór-

⁹⁸ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 387.

⁹⁹ S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego*, „Nowa Kultura” 1952, nr 39, s. 3.

czości Zimniaka. Jeśli jednakże choć na część z nich odpowie niniejsza praca, spełni swe zadanie z naddatkiem. Reszta pozostaje w gestii Czytelnika. Krytyk może towarzyszyć mu w tych peregrynacjach przez tekstowe światy wyobraźni, jednak nie jest zdolny odbyć ich zamiast niego. To bowiem Czytelnik jest tym, który ostatecznie dokona własnych rozpoznań i hierarchii omawianej na kartach tej pracy twórczości. Taki, nastawiony na odbiorcę, model lektury pozostaje zgodny tyleż z propozycją Hansa Roberta Jaussa, co Elizabeth Long, utożsamiającą czytanie z praktykę kulturową, odgrywającą istotne funkcje społeczne dla zaangażowanych w niego jednostek¹⁰⁰. Zarysowany przez Long projekt odbioru jest istotny – w podniesieniu do twórczości Zimniaka – zwłaszcza w trakcie lektury tekstów popularnonaukowych, zakorzenionych cywilizacyjnie w wyobraźni zbiorowej, a jednocześnie ją modelujących. W mniejszym stopniu mechanizm ten odnajdujemy w twórczości fantastycznonaukowej Zimniaka, z uwagi na wpisaną w nią koncepcję *science fiction*, odległą od utożsamienia jej ze zbeletryzowaną futurologią *non fiction*¹⁰¹. Osobną natomiast kwestią jest sposób wykorzystania ikonografii społecznej we fraszkach; tu bywa ona najczęściej dekonstruowana dzięki ironicznemu dystansowi.

Niniejszy zarys monograficzny nie powstałby (lub byłby uboższy), gdyby nie życzliwe zainteresowanie nim jego Bohatera. Dzięki Andrzejowi Zimniakowi piszący te słowa miał dostęp nie tylko do pierwszych wydań, z przyczyn obiektywnych obecnie trudno dostępnych (wyczerpany bądź niski nakład; brak wznowień pierwodruków felietonów z lat osiemdziesiątych XX wieku, funkcjonujących wyłącznie na łamach prasy środowiskowej). Możliwa stała się też weryfikacja własnych hipotez interpretacyjnych ze zdaniem pisarza, którego pisarstwa one dotyczą.

Równie wiele, co Andrzejowi Zimniakowi, zawdzięczam innym osobom. Do ich kręgu należą uczestnicy cyklicznych spotkań „wiślanych” w ramach rocznych konferencji „Literatura i kultura popularna: analizy, interpretacje, konteksty”, organizowanych przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Część zaprezentowanych w książce szkiców było tam przedstawianych nie tylko jako referaty, ale i pomysły badawcze poddawane życzliwej ocenie przez współuczestników owych spotkań. Nie mniej, niż badaczom skupionym wokół Pracowni Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów (funkcjonującej w ramach Uniwersytetu Wrocławskiego), zawdzięczam Najbliższym: Zonie Alicji Mazan-Mazurkiewicz oraz Córkom: Zuzannie i Kornelii. Ich zrozumienie dla

¹⁰⁰ Zob.: E. Long, *O społecznej naturze czytania*, przekł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 155.

¹⁰¹ Szerzej na ten temat w stosownym miejscu w rozdziale o nurcie *non fiction* w twórczości pisarza.

moich badawczych poszukiwań sprawiło, że mogły one przebiegać w komfortowych warunkach, niezależnie od trudności związanych z pandemią COVID-19, która przypadła na czas pracy nad książką.

Osobne wyrazy wdzięczności winien jestem Recenzentom książki: prof. dr hab. Annie Gemrze (UWr) oraz prof. dr hab. Dariuszowi Brzostkowi (UMK). Ich życzliwe zainteresowanie i merytoryczne uwagi pozwoliły uniknąć wielu interpretacyjnych pułapek oraz naiwności. Niniejsza publikacja nie mogłaby też ukazać się bez wsparcia finansowego ze strony:

- Dziekan Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, prof. dr hab. Joanny Jabłkowskiej;

- Dyrektor Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii, dr hab. Danuty Kowalskiej, prof. UŁ;

- Kierownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, prof. dr hab. Doroty Samborskiej-Kukuć.

Za wszelkie błędy i niedociągnięcia odpowiadam sam.

*

Możliwość usystematyzowania (choćby wstępnego) twórczości żyjącego pisarza to szczególna sytuacja, stanowiąca tyleż pomoc dla badacza, co wyzwanie, któremu musi on sprostać. Pisząc o żyjącym twórcy, interpretator jego twórczości naraża się na „nieostateczność” własnych sądów, wynikającą z tego, że najnowsze utwory nie muszą być ostatnimi¹⁰². Warto jednakże – jak w przypadku twórcy o dorobku tak ważkim artystycznie i myślowo, jakim pozostaje od dekad Andrzej Żimniak – takie ryzyko podjąć.

¹⁰² To, że Żimniak nie ogłosił po *Władcach świtu* żadnego tomu opowiadań i zamilkł jako popularyzator nauki nie oznacza, że całkowicie zrezygnował z aktywności pisarskiej. Świadczy o tym druk humoreski *Enkel w Nidzicy* w okolicznościowej antologii *Kroki w nieznaną raketowej krowy* (2018). Jest ona utrzymana w poetyce opowieści składających się na przygody tytułowego bohatera, ogłaszane sukcesywnie w latach 1994–1999 na łamach różnych czasopism a następnie w tomie osobnym *Klatka pełna aniołów* (1999). Z kolei w 2021 roku pisarz wziął udział w antologii tematycznej, poświęconej literackim obrazom Marsa. Do wypowiedzi jubileuszowej dołączona została notka, informująca o ukończeniu powieści *Pocąłunek Andromedy* (zob.: [notka od redakcji dołączona do]: *Rozmyślenia nad ćwiartką...*, s. 86. Być może był to roboczy tytuł ogłoszonego w 2007 *Białego roju*. Możliwe jednak, że mamy do czynienia z utworem, z którego publikacji Żimniak zrezygnował. W tym samym szkicu pojawia się też informacja na temat niewydanych dotychczas dwu powieści, będących najprawdopodobniej jego pierwszymi, młodzieńczymi próbami sił pisarskich w konwencji fantastycznej i awanturkowej (tamże).