

Fikcja

Barbara Maria Kownacka, doktorantka na Wydziale Filologicznym US, edytor w wydawnictwie Muzeum Narodowego w Szczecinie

Fikcja – definicje

Bogata tradycja odsyła poszukiwaczy źródeł znaczenia terminu „fikcja” do historii estetyki, antycznej filozofii i wierzeń greckich, które łączyły fikcję z literaturą. „(...) Poeta-twórca w ten sposób został spokrewniony i z oszustem, i z wieszczem” – konkludował wypowiedź o mariażu fikcji i funkcji poznawczej literatury Henryk Markiewicz (1922–2013), historyk i teoretyk literatury (H. Markiewicz, 1970, s. 123).

Retoryczne wyrażenie *fictio* oznaczało wykorzystanie w argumentacji przykładu lub założenia, które nie było rzeczywiste; w naukach prawnych (w jursprudencji) sformułowanie *fictio iuris* odnosiło się do umownego przyjęcia przedstawionego stanu nieistniejącego za istniejący (bądź też przeciwnie – istniejącego za nieistniejący); z kolei w poezji fikcja była elementem niezgodnym z rzeczywistością, swoistym zmyśleniem. W naukach literaturoznawczych termin ten uległ rozszerzeniu na pozostałe rodzaje literackie; tworzone propozycje teoretyczne, które nie znalazły kontynuacji, ze względu na zbyt wąskie, okrojone definicje lub z powodu omówień wyjątkowo obszernych, uogólniających. Pojawiły się i takie, które popierano i rozwijano, między innymi Konstantego Troczyńskiego (1906–1942), Manfreda Kridla (1882–1957) czy Dawida Hopensztanda (1904–1943) (o różnych stanowiskach wobec fikcji zob. H. Markiewicz, 1970, s. 130–134).

Markiewicz wskazywał, że fikcja stanowi jeden z kluczowych komponentów literatury i tym samym nadawał fikcji funkcję teoretyczną: „Utworom słownym przypisujemy współcześnie przynależność do literatury tak ze względu na fikcyjność (choćby częściową) świata przedstawionego, jak ze względu na »uporządkowanie naddane« w stosunku do potrzeb zwyczajnej komunikacji językowej, jak wreszcie ze względu na obrazowość (przy czym obrazowość pośrednia posiada równocześnie cechy fikcjonalności)” (H. Markiewicz, 1970, s. 63).

Czym jest zatem fikcja, w której zanurzone są opowieści (zob. pojęcie „tożsamości narracyjnej” według Paula Ricoeura, omówione w podręczniku Anny

Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, s. 183–185)? Słownik terminów literackich podaje, że fikcja literacka stanowi wypadkową kilku założeń, niekiedy o przeciwnych względem siebie wektorach: tych związanych z prawdą lub zasadą prawdopodobieństwa, odwołujących się do doświadczenia czytelnika, porządkujących treści, które są ustalone zgodnie z zamysłem autora i nie muszą odpowiadać ani społecznie przyjętym stereotypom w rzeczywistości pozaliterackiej, ani normom kompozycyjnym poszczególnych gatunków i rodzajów literackich utrwalonych przez tradycję (zob. J. Sławiński, 2008, s. 155 oraz M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, 1986, s. 57–58).

Oznacza to, że fikcja literacka, dzięki której w tekście literackim może zaistnieć treść poznawcza i postulatywna, jest specyficzną formą użycia i przetransponowania elementów świata rzeczywistego, jednak nie tyle dotyczy to bezpośredniej reprezentacji świata, ile reprezentacji języka. „Jako że fikcje (...) konstruowane były w języku, to właśnie język został obciążony mocą stwarzania rzeczywistości. Im większy projekt literacki, im bardziej przekonujący opis świata, tym większy wpływ na czytelników, tym większa potęga twórczego słowa, które zastępuje wiarę w język rozumu i nauki jako adekwatnego narzędzia opisu świata” – pisał Michał Paweł Markowski (ur. 1962) (M. P. Markowski, A. Burzyńska, 2006, s. 486). Sygnałem do rozpoznania prawdy jest paradoksalnie rozpoznanie fikcji w tekście literackim, zgodnie z zasadą wskazaną przez Annę Łebkowską: „(...) im więcej sygnałów fikcjonalności, tym większe wrażenie prawdy, innymi słowy: im mocniej odbiorca zdaje sobie sprawę z faktu, że ma do czynienia z fikcją, im wyraźniej ujawniają mu się jej mechanizmy, tym oczywistsza staje się dlań prawda” (A. Łebkowska, 2001, s. 144).

Zgodnie z takim myśleniem o zjawisku, można powiedzieć, że każdy fakt literacki poprzez opis jest czymś stworzonym i wymyślonym; jest swoistego rodzaju fikcją – językową lub dyskursywną. A fikcje językowe to figuracje językowe – jak zauważył Hayden White (ur. 1928) – i są jedynie możliwościami

(H. White, 2010, s. 54). Nawet przedstawione w tekście fakty historyczne, według badacza, nabierają atrybutów wydarzeń fikcyjnych, a nawet mitycznych (por. H. White, 2010, s. 77). Fikcja więc, ujmując najprościej, to obyczaj literacki opowiadania czegoś zmyślonego – ani kłamstwa, ani prawdy – przy użyciu elementów prawdopodobnych, które nie wykluczają funkcji poznawczej.

Zwrócić należy szczególną uwagę na to, że granica pomiędzy faktem a fikcją jest płynna, co najwyraźniej prezentują auto/biografie. Zakłada się bowiem zarówno interpretację elementów biograficznych, jak i intencję nadawczą w procesie czytania, co opisuje i zestawia z innymi opiniami Andrzej Zieniewicz (zob. A. Zieniewicz, 2011, s. 38–53). Wśród teoretyków Zieniewicz wymienia między innymi Philippe'a Lejeune'a (ur. 1938), który przedstawił teoretyczno-literacką koncepcję „paktu”: „Pakt autobiograficzny polega na uznaniu wewnątrz tekstu tej tożsamości odsyłającej w końcu do nazwiska autora na okładce” (P. Lejeune, 2001, s. 35) oraz Serge'a Doubrowskiego (ur. 1928) i jego pojęcie „autofikcji”, czyli połączenia autobiografii i powieści. Termin ten, który można rozwinąć do postaci „autobiografii sfikcjonalizowanej”, został zanotowany na okładce powieści *Fils*, wydanej w 1977 roku. Mamy zatem do czynienia z dużą płynnością pojęć prawdy i fikcji: „Albowiem ja pisząca autobiografię, czyli orzekającą, że mówi prawdę, zaburza zasadniczy schemat rozumienia fikcji jako rodzaju przedstawienia, które nie pretenduje do dokumentalnej zgodności z rzeczywistością spoza tekstu” (A. Zieniewicz, 2011, s. 41).

Paradoks autobiografii literackiej rodzi się jako gra, której regułą jest równoczesne występowanie prawdy i literatury, dzieła sztuki. Jest to ważny trop w przedstawianiu zagadnienia fikcji (a tym samym i tego, co fikcją nie jest), choć sam Lejeune wskazywał, że w ostatniej dekadzie pojęcia te nakładają się na siebie, zacierają się i wyznaczanie granicy między autobiografią a autofikcją jest niezwykle trudne – nie sposób zatem z całą pewnością stwierdzić, co należy do kategorii fikcji literackiej (zob. P. Lejeune, 2001 oraz A. Zieniewicz, 2011, s. 40–42).

We współczesnej prozie zauważyć też można tego rodzaju grę, która polega na zamierzonym balansowaniu na pograniczu prawdy (dokumentu) i fikcji. Być może jednym z wielu powodów takiej sytuacji jest popularność literatury faktu, literatury historycznej, reportaży, a przede wszystkim biografii (por. *Raport o stanie świata przedstawionego. Debata „Znaku”*, „Znak” lipiec–sierpień 2012, nr 686). Anna Łebkowska podaje, że ta gra jest celowo podejmowana w literaturze i świadomie wykorzystuje wiedzę o gatunkach, paktach i poziomach odczytania. Można

ją zauważyć między innymi w fikcyjnych auto-biografiach, wielowersyjności zdarzeń, mnożeniu fikcyjnych światów poprzez różnego rodzaju autorskie eklektyczne gatunki literackie, wymyślane tytuły i podtytuły utworów jak: „autofikcja” czy „powieść niefikcji”. Gra stosowana jest także wówczas, gdy używa się technik przynależnych fikcji w czasie pisania biografii postaci istniejącej na przestrzeni wieków lub odwrotnie – wykorzystuje dopowiedzenia w tytułach prac, mających w założeniu swym uwiarygodnić tekst. Przykładem może być dopisek „biografia” w tytule opowiadania lub powieści o wymyślonych (fikcyjnych) osobach i wydarzeniach (A. Łebkowska, 2002). Przykładami mogą być zabiegi Jorge Luisa Borgesa (1899–1986) – tworzył on i publikował recenzje książek, które nigdy nie powstały, autorów, którzy nigdy nie istnieli. Tak zrodziło się między innymi opowiadanie pod tytułem *Poszukiwanie Al-Mutasima* (J. L. Borges, 1978, s. 28–35).

Fikcja – interpretacja

Eklektyzm form autorskich, łączenie i zestawianie różnorodnych elementów oraz mieszanie tego, co realne, z tym, co wymyślone, wyraźnie dostrzec można w prozie Olgi Tokarczuk (ur. 1962). Pisarka zafascynowana możliwością dyfuzji realności, oniryzmu i fikcji odkryła w zbiorze esejów *Moment niedźwiedzia* tajemnicę literatury, która polega na sile i przewadze fikcji nad rzeczywistością w tekście, postaciach prawdziwszych niż w życiu realnym; „(...) tylko fikcja z jej możliwościami zbudowania całej osoby ma przewagę nad argumentami rozumu (a więc nad tradycyjną formą intelektualnego wykładu)” – pisała, konkludując wywód o wymyślonej postaci w noweli innego pisarza (O. Tokarczuk, 2012, s. 40).

Emblematyczną powieścią w kontekście takich przekonań jest *Dom dzienny, dom nocny* (2009; pierwsze wyd. 1998). Projekt prozatorski składa się z wielu rozdziałów, mikrohistorii, które mogłyby istnieć samodzielnie. To właśnie w nich czytelnik ma szansę poznać – równocześnie z parą bohaterów, która wprowadza się do nowego domu – konkretne miejsce, jakim jest okolica Nowej Rudy, ludzi tam mieszkających (Martę, Krysię z banku czy jasnowidza Lwa), liczne historie z przeszłości (wśród nich o Niemcach, założycielach miasteczka), legendy, ich literackie deformacje, jak opowieść o Kummernis, i sny, o których, wiadomo z tekstu (por. *Sny*, w: O. Tokarczuk, 2009, s. 36–37).

Pierwszą wskazówką może być tytuł książki – występowanie dnia obok nocy (wymienionych po przecinku, jak elementów równoważnych); kolejnych zaś dostarcza metaforyka człowieka i domu, którą znaleźć można dopiero po zapoznaniu się

z dużą częścią powieści Tokarczuk: „Powiedziałam Marcie, że każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i w przestrzeni; drugi – nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy równocześnie” (O. Tokarczuk, 2009, s. 271).

Jednym z wyodrębnionych fragmentów, na przykładzie którego można zaprezentować projekt Tokarczuk, jest *Rabarbar*:

Za domem Marta hodowała rabarbar. Małe poletko było spadziste, a rzędy roślin nierówne – omijały większe kamienie, a potem równały do niepewnej miedzy. Zimą rabarbar zniknął pod śniegiem i pod ziemią, zwił swoje mięsiste łodygi i rósł w drugą stronę, rósł wstecz, do swojego zarodka, do swoich śpiących korzeni. Pod koniec marca ziemia się wybrzuszała i rabarbar rodził się od nowa. Znowu był mały, jasno-zielony, delikatny jak ciało bez skóry, jak niemowlę. Rósł nocami, trzeszczał, słyszeliśmy go w trawie, drobniutkie – jak okruszki – fale dźwięku budziły inne rośliny. Za dnia ustalały się grządki. Marta patrzyła na nie z rumieńcem na twarzy – to tak jakby wstawało uspione wojsko, jakby spod ziemi rośli żołnierze ustawieni w bojowe szeregi. Najpierw czubki głów, potem potężne ramiona, wyprężone ciała zawsze na baczność, z których w końcu rozwinie się falowany zielony namiot.

W maju Marta ścinała ostrym nożem swoich żołnierzy, tak jakby mówiła do nich „spocznij”. Pewnie widzieli ją z dołu, wielką i potężną babę z nożem w ręku. Zgrzyt noża w poprzek jędrnych łodyg, kwaśny sok na stalowym ostrzu.

Równe pęczki niosła Marta na zielony rynek w Nowej Rudzie i tam sprzedawała na pierwszy wiosenny kompot albo wytęsknione przez zimę drożdżowe placki z rabarbarem.

Pomagałam jej przy wiązaniu pęczków. Łodygi niedoskonałe, uszkodzone albo zbyt krótkie odkładałyśmy na bok, żeby potem w moim ruskim piecyku upiec nasze własne ciasto (O. Tokarczuk, s. 132–133).

Zachowany wątek przyczynowo-skutkowy w opisie przyrody na przykładzie rabarbaru, cykliczność zjawisk w świecie flory, organoleptyczne odbieranie bodźców i czynności bohaterki przy zbiorze rośliny uwiarygodniają przedstawione zdarzenia. Podobny efekt wywołuje przywołanie nazwy miejsca, rzeczywistość istniejącego na mapie.

Magia i swoistego rodzaju fikcja jawi się poprzez język opisu przyrody. Czytelnik dowiadyuje się bowiem, że rabarbar, podobnie jak inne rośliny na poletku, obdarzony jest „mocą decyzyjną”, gdzie i jak rosnąć, jak zagospodarować daną przestrzeń i ustalić grządki. Cykl jego życia związany jest z porami roku – w zimie rośnie „w drugą stronę”, „wstecz, do swojego zarodka, do swoich śpiących korzeni”, na

wiosnę rośnie zaś ku górze, wydając przy tym dźwięk trzeszczenia – a także z obrotem Ziemi wokół własnej osi, czyli zgodnie z dniem i nocą. Rabarbar bowiem rośnie nocami od czubka, poprzez wielkie liście i wyprężone, silne łodygi, porównywane z uspionym i stającym na baczność wojskiem, w dzień – zerka na nadchodzącą właścicielkę i wyczekuje momentu ścięcia, potem wiązania pęczków z własnego roślinnego ciała, aż po sprzedaż na rynku i przygotowanie z niego ciasta.

Tokarczuk wielokrotnie w *Domu dziennym, domu nocnym* prezentowała różnego rodzaju rośliny, przede wszystkim grzyby, oraz potrawy, które można z nich przygotować. To one są kluczowe do rozpoznania lub też próby rozpoznania granicy dzielącej rzeczywistość i świat fikcyjny. Pierwszy przepis znalazł się już na obwolucie książki:

Tort z muchomora czerwonego

Trzy dojrzałe, barwne
kapelusze muchomora
2 i pół szklanki cukru pudru
5 żółtek
kostka masła
cytryna
dwie łyżki rumu

Kapelusze skropić rumem.
Utrzeć żółtka z dwiema
szklankami cukru pudru
i masłem. Dodać drobno
posiekaną skórkę z cytryny.
Przekładać kapelusze masą.
Czerwony kropkowany wierzch
tortu obrać lukrem zrobionym
z reszty cukru pudru i soku
cytrynowego.
Jeść powoli. Czekać.

Zapis receptury przywozić może na myśl utwór liryczny; jest to jednak formuła przepisu kulinarnego, zgodna z segmentami formalnymi i funkcjonalnymi tekstu związanego z kuchnią, na którą składają się: tytuł, czyli nazwa sporządzanego dnia („Tort z muchomora czerwonego”), lista składników (pierwsza wyodrębniona część, która zawiera określone ilości i nazwy ingredientów) oraz dyrektywy i informacje o sposobie wykonania i podania potrawy (druga wyodrębniona część opisująca po kolei niezbędne czynności) (więcej o formułach receptur zob. W. Żarski, 2008).

Wątpliwości, co do prawdziwości przepisu, budzić mogą jednak ingredienty, choć i na to znajduje się w opowieściach Tokarczuk wytłumaczenie:

(...) wszyscy wiedzą, jak przyrządza się kanię (...). Tak samo można przyrządzić muchomor szyszkowaty, który pachnie orzechami. Ale ludzie nie zbierają muchomorów. Dzielą grzyby na trujące i jadalne, przewodniki roztrzásają cechy, które pozwalają odróżnić jedne od drugich. Grzyby dobre i złe. Żadna książka o grzybach nie dzieli ich na piękne i brzydkie, na pachnące i cuchnące, na miłe w dotyku i niemile, na skłaniające do grzechu i na te, które rozgrzeszają. Ludzie widzą to, co chcą widzieć, i w końcu mają to, czego chcieli. Jasne, lecz fałszywe podziały. Tymczasem w świecie grzybów nic nie jest na pewno (O. Tokarczuk, 2009, s. 293).

Nie można być pewnym tego, co jest zapisane w tekście o świecie grzybów. Poddane więc weryfikacji, i jak w historii sztuki – fałsyfikacji (zob. E. H. Gombrich, 2008), zostają przepisy rozsypane po kartach opowieści o okolicach Nowej Rudy, jak na przykład: na muchomora wiosennego w śmietanie, borowika ponurego w śmietanie, słodki deser z purchawek, tort z muchomora (inny niż zamieszczony na obwolucie książki) czy krokiety z flammuliny – grzyba, który jako jedyny rośnie zimą. Podobny jest on do człowieka, który nie pasuje do otoczenia, bo urodził się zbyt późno i jego gatunkowi już świat nie służy. Zaprezentowana flora i jej bycie na Ziemi na tyle są pociągające dla narratorki-pisarki (o czym świadczą czasowniki: miałaby, byłabym, rośląbym), że sama pragnie zostać grzybem, wejść w nierealny świat, pełen możliwości niedostępnych człowiekowi w rzeczywistości. Wykładnię, co to jest grzyb, jakie ma cechy i zadania, Tokarczuk umieściła w jednym z fragmentów pod tytułem *Grzybość*: „Gdybym nie była człowiekiem, byłabym grzybem. (...) Byłabym nietrwała, lecz jako człowiek też przecież jestem nietrwała. (...) Nie odróżniałabym nocy od dnia, bo po co? (...) Nigdy nie miałabym w sobie żadnego lęku, nie bałabym się śmierci. Cóż to jest śmierć, myślałabym, jedyne, co ci mogą zrobić, to oderwać cię od ziemi, poszatkować, usmażyć i zjeść” (O. Tokarczuk, 2009, s. 69).

Częste nawiązania do pokarmów i czynności jedzenia nie są bez znaczenia. Te pozornie błahe elementy życia codziennego składają się w całość o niezwykłej wartości – Tokarczuk poprzez język i wykorzystanie pozornie prostych środków, obrazuje metafizykę świata, magię i zazębienie się tego, co uznane jest za rzeczywiste, i tego, co przyjmowane

jest jako fikcyjne. Wzajemne przenikanie się światów (realnego i przedstawionego, wykreowanego w tekście literackim) – właśnie na przykładzie przepisów kuchennych – potwierdził też badacz kulinariów i receptur Waldemar Źarski: „Książka kucharska (więc i sam przepis kulinarny, kuchenna receptura – przyp. B. K.) odwzorowuje świat realny i przekształca go jednocześnie w świat tekstu będący częścią dyskursu kulinarnego. Jest zatem dokonaniem językowym z jednej strony, z drugiej zaś zintegrowanym obrazem świata kultury o obyczajowości” (W. Źarski, 2008, s. 199). Nieprzypadkowo więc jednym z narzędzi przy pisaniu *Domu dziennego, domu nocnego* stała się forma pograniczna, która czerpie z repozytorium wielowiekowych tradycji, opowieści i zaklęć (znachorów, aptekarzy), równocześnie przyswajając najnowsze tendencje i mody, która łączy elementy prawdziwe i zmyślone.

Fikcja – bibliografia

Teksty teoretyczne

Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.

Lejeune P.: Pakt autobiograficzny, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001.

Łebkowska A.: *Bezgranicza i pogranicza fikcji*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1/2 (183/184), <http://dekadaliteracka.pl/?id=3523>, data dostępu: 14.02.2013.

Łebkowska A.: *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

Markiewicz H.: *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 119–149.

Markiewicz H.: *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., s. 52–65.

Markowski M. P.: *Pragmatyzm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 475–496.

Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008.

White H.: *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2010.

Zieniewicz A.: *Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka*, w: tegoż, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 38–53.

Źarski W.: *Książka kucharska jako tekst*, Wrocław 2008.

Teksty literackie

Borges J. L.: *Poszukiwanie Al-Mutasima*, w: tegoż, *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978, s. 28–35.

Tokarczuk O.: *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2009 (pierwsze wyd. 1998).

Tokarczuk O.: *Maski zwierząt*, w: tejże, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 31–53.