

# MYLENIE TROPÓW, GUBIENIE POŚCIGU. NOTATKI NA MARGINESIE PRZEDMÓW POWIEŚCI STANISŁAWA LEMA

AGNIESZKA BUDNIK

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Wyobraźnia długich lat 60.

W popularnonaukowym dokumencie Marii Kwiatkowskiej *Przed podróżą* (1960) oko kamery najeżdża na szklaną witrynę biura Orbisu. Namalowany napis: „Biletów w kosmos jeszcze nie sprzedajemy”. Głos z offu dopowiada: „Nie sprzedaje ani Intourist, ani Pan American. Inżynier Walczewski mówi o pierwszej polskiej rakiecie RM1, na razie meteorologicznej. Polska nie jest i nie zanoszą się na to, aby była mocarstwem rakietowym, ale i u nas coś się w tej dziedzinie robi” [*Przed podróżą* 00:01:00-22]. Film powstał rok przed pierwszym lotem człowieka w kosmos, trzy lata po wystrzeleniu Sputnika, pierwszego satelity. I choć perspektywy na zmonopolizowanie międzyplanetarnego rynku nie było, czyniono jednak sporo, aby polski wkład (rzecz jasna – składający się na radziecki) w rozwój przemysłu kosmicznego został odnotowany i na kartach historii, i w obrazie Kwiatkowskiej zrealizowanym w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych: oglądamy więc i tunel aerodynamiczny Politechniki Warszawskiej, i inscenizację startu raketowego na Pustyni Błędowskiej, i wszechobecne modele przypominających pociski meteorologicznych głowic.

Po niemal 60 latach stopa człowieka dalej nie stanęła na innej planecie, nie skonstruowano też żadnej polskiej rakiety kosmicznej, mimo rozwoju technologii i aparatury biorącej udział w kosmicznych misjach. Gorączka galaktycznych ekspansji i wiara w możliwości technologii stały się składową zbiorowej wyobraźni

społeczeństwa drugiej połowy XX wieku, tworząc „technokulturowy paradygmat” [Jelevska 9]. Punktem zwrotnym w organizacji wyobraźni i wymyślaniu sobie świata na nowo stały się pierwsze szeroko reprodukowane zdjęcia Ziemi widzianej z kosmosu<sup>1</sup>. Fotografiję numer jeden, widok z Księżycy, wykonała załoga misji Apollo 11 w 1969 roku. Drugie zdjęcie, jeszcze bardziej sugestywne, bo przedstawiające Ziemię jako całość zawieszoną w bezkresnym kosmosie, wykonał w 1972 roku załogant misji Apollo 17 Harrison Hagan „Jack” Schmitt. Właśnie ten obraz kuli ziemskiej, nazwany później *Blue Marble*, znalazł się wówczas na okładkach gazet na całym świecie, stając się również najczęściej reprodukowaną fotografią w historii [Mirzoeff 17-18]. W dziedzinie wyobraźni zmieniło się zatem sporo, a zmienić miało się jeszcze więcej. Kosmos i postęp technologiczny na dobre weszły do puli istotnych dla codzienności – i dalej sztuki – problemów. Od projektów futurystycznych miast, przez pokazy mody i szkołę graficzną, po film [Kordjak-Piotrowska and Welbel]. Do marzeń o kosmicznych podbojach doszły także egzystencjalne lęki i pytania o granice między ludzkim a nie-ludzkim, szczególnie w literaturze, a zwłaszcza

<sup>1</sup> Nie były to jednak pierwsze zdjęcia przedstawiające Ziemię. W 1946 r. kamera K-25 umieszczona została w rakiecie V2, broni przywiezionej przez niemieckich naukowców do Stanów Zjednoczonych. Zdjęcia te miały dokumentować to, co się dzieje z rakieta, aby możliwa była jej dokładniejsza kalibracja w celu precyzyjniejszego namierzania celów do zbombardowania [Jelevska 52].

cza w powieściach Stanisława Lema. Nie ma bowiem w długich latach 60. bardziej przystającej do rzeczywistości i usankcjonowanej społecznie literatury niż ta autora *Solaris*.

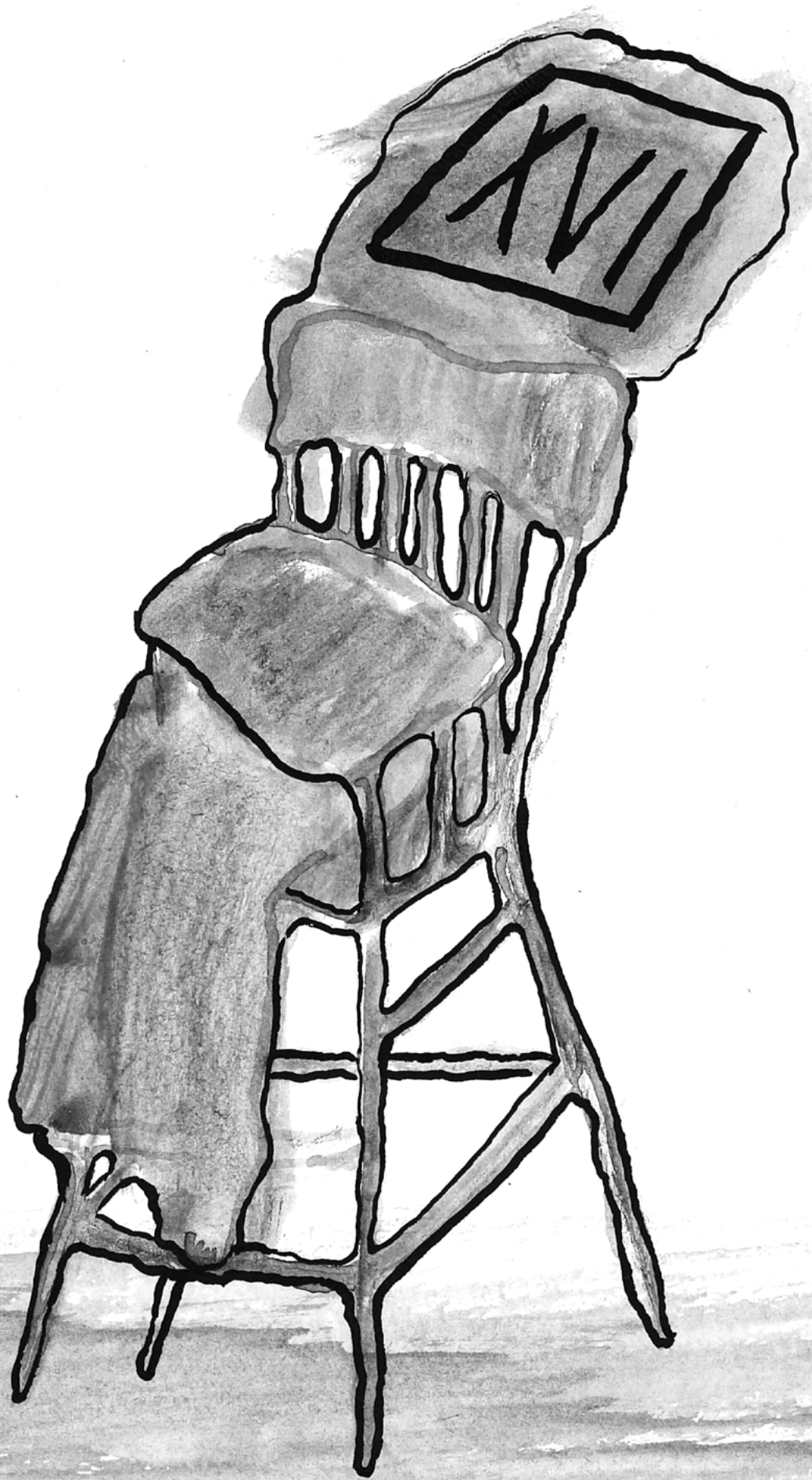
### Science fiction a tradycje literackie

O ile literatura spod znaku fantastyki naukowej w okresie stalinizmu potępiana była jako dzieło imperializmu, o tyle jej rola stała się dla władzy nie do przecenienia w czasie zimnowojennych przetasowań i walki o zawładnięcie społeczną wyobraźnią. Propaganda rozwoju technologicznego i przemysłu wojskowego sprzęgła się z coraz śmielszymi projektami miast przyszłości. Utopia homeostazy, a więc doskonale zbalansowanego środowiska, podtrzymywała już nie tylko rozwiązania proponowane przez myśl techniczną. Niebagatelną rolę odgrywała literatura, zaszczipiając gotowe obrazy, wyobrażenia i idee w społecznej wyobraźni, dokonując tym samym z pozoru niewinnego i nieznaczącego przesunięcia – zaznaczenia relacji człowiek—maszyna, które uruchamia w konsekwencji myślenie o człowieku w kategorii sieci powiązań, zależności od innych aktorów i elementów gry, co podchwycą chętnie współczesne badania z zakresu posthumanizmu. Schyłek epoki gomułkowskiej pozwolił zaś science fiction na nabranie charakteru subwersywnego. Ironia wobec zamasyzowanych planów i dystans wobec kluczowej kategorii postępu szły bowiem w parze ze zwątpieniem politycznym i realiami codzienności [Kordjak-Piotrowska and Welbel 48-56].

Prosta próba uszeregowania i sklasyfikowania tekstów w ramach nieco mgliście definiowanego science fiction kończy się więc fiaskiem, a przynajmniej wymyka się próbom jasnej kategoryzacji. Sprawa jest o tyle poważna, że sformułowanie „proza gatunkowa”, zwłaszcza w potocznym ujęciu, niesie ze sobą wyraźnie negatywne konotacje, związane choćby ze schematyczną budową tekstu, a więc względnym ograniczeniem kreatywności, kiedy to ambicje literatury fantastycznonaukowej (czy też raczej – ambicje jej twórców) nierzadko spotykały się z ambicjami powieści politycznej, jak barometr czulej na nadużycia władzy symbolicznej, czy powieści obyczajowej i psychologicznej, stopklatki z życia danej społeczności – jej lęków, marzeń i tęsknot. Co więc zalecają badacze? Jak to zwykle bywa, poszerzenie perspektywy: „Zjawisko to [fantastyka naukowa – przyp. A.B.] dziś nie jest ani wyłącznie literaturą, ani gatunkiem powieści, ani techniką pisarską, ani fenomenem socjologicznym – lecz wszystkim po trochu” [Oramus 8]. Dlatego też, zaznaczając paradoksalność science fiction jako gatunku, który zaczął zanikać w „literackiej” formie, przenikając do mediów wizualnych, zyskując tym

samym na popularności, Dominika Oramus proponuje rozpatrywanie gatunku w tradycji postmodernistycznej, z pełnymi tego konsekwencjami. W ramach tego sposobu myślenia o literaturze science fiction miałyby zajmować szczególnie uprzywilejowaną pozycję [9]. Ważnym punktem odniesienia staje się dla badaczki przeświadczenie Jeana Baudrillarda o unikatowości science fiction jako tego gatunku, który dostarcza współczesnym kulturoznawcom niezbędnego języka do opisanie szybko zmieniającej się rzeczywistości. Baudrillard stwarza więc w omówionym przez Oramus eseju *Simulacra and Science Fiction* użyteczną typologię gatunku, gdzie ujęcia fantastycznych światów dzielą się na te zgoła utopijne (odrębne światy, oparte na krytyce otaczającego nas świata), te, których rodowód to „klasyczna science fiction z jej złotego wieku, przypadającego na drugą połowę XX stulecia. W jej przypadku fantastyczna wizja stworzona jest za pomocą ekstrapolacji i wyobrażeń ekspansji istniejącego dziś porządku” [12], a także, i co najważniejsze, bo wykraczające poza eskapizm dwóch poprzednich, kreujących baśniowe realia, „science fiction czasów symulakr” [12]. Trzeci rodzaj, który według Baudrillarda jako jedyny jest w stanie opisać dzisiejszą codzienność, miałby się opierać na zatarcu granicy między tym, co fikcyjne, a tym, co społecznie uważane za prawdziwe; tym, co jest rzeczą, a co stanowi jedynie jej odwzorowanie: „Pewien rodzaj science fiction jest w stanie dzięki swojej poetyce ukazać taki świat modeli i iluzji, których nie można zweryfikować, by odkryć ukrytą prawdę o świecie – gdyż jedyną prawdą jest odwzorowanie i inscenizowanie faktów. Baudrillard wspomina tu o powieści Philipa K. Dicka *Simulakra*, w której Amerykanie odwzorowują wojnę secesyjną, szukając w niej potwierdzenia swojej tożsamości narodowej” [Oramus 12-13].

Otwartą kwestią w sporze o granice i definicje science fiction pozostawało (i wciąż pozostaje) odnalezienie korzeni gatunku, rozstrzygnięcie, czy ukonstytuował się w wieku XX, czy też przejawów tego sposobu pisania o świecie należałoby dopatrywać się we wcześniejszych stuleciach. Antoni Smuszkiewicz w studium poświęconym rozwojowi science fiction skłania się do wytyczenia drogi rozwoju „od osiemnastowiecznej powieści utopijnej aż po nowożytną science fiction” [*Zaczarowana gra* 18], zaznaczając jednak niejednorodność i początkową niesamodzielność tekstów spod tego znaku. Mowa więc raczej o „narastaniu motywów fantastycznonaukowych”, co Smuszkiewicz ilustruje choćby motywem dalekiej podróży, jednym z pierwszych obecnych w tekstach science fiction, ale występującym przecież i w baśniach, i w oświeceniowych powiastkach filozoficznych [20]. W polu ustalania



granic, początków i rozwoju fantastyki naukowej, a także mapowania twórczości poszczególnych pisarzy w obrębie tego obszaru zaznaczenia wymaga zwłaszcza jeden wyznacznik gatunkowy – na pierwszy rzut oka nic bardziej banalnego – wymóg poszanowania czy, nieco delikatniej, respektowania zasady prawdopodobieństwa we wprowadzaniu danych fantastycznych rozwiązań technologicznych czy naukowych hipotez. Kwestia to o tyle ważna, że w przypadku Stanisława Lema istotna jest wierność nie tyle pozorom naukowości, ile sankcjonowanej przez naukę metodzie poznawczej. Metoda ta pozostawia autorowi ograniczone przez wewnętrzną logikę pole do opisu we wprowadzaniu rozwiązań technologicznych, w pisaniu o biologii czy ewolucji [16-17]. Słowem nic o nauce i technice bez wiedzy i rozeznania w aktualnym stanie badań.

### Tako rzecze Lem

Skoro o silnym usankcjonowaniu społecznym i śledzeniu przez Lema ścieżek rozwoju nauki, to równie interesująco układają się powieści science fiction w zderzeniu z kolejną tradycją, której rodowód również zakotwiczony jest już w oświeceniu. Rzecz dotyczyłaby bowiem powieści realistycznej czy też konotowanego przez nią realizmu jako sposobu ukształtowania przedstawianej rzeczywistości. Jak zaznaczał sam Lem, „literatura fantastyczna jest w gruncie rzeczy swoiście kształtującą się gałęzią realizmu. Jeśli nawet [...] nie jest realizmem we właściwym sensie tego słowa, to jednak wbrew intencjom twórców daje świadectwo o swojej epoce i wyraża bardzo realne treści” [Stanisław Lem 33]. I chociaż autor przemówił zwięźle i klarownie, to wedle przestrogi akademii (ale jeżeli się dłużej zastanowić – zdrowego rozsądku) wierzyć mu na pewno i bezgranicznie nie można.

Niekiedy powieści Lema poprzedza charakterystyczna przedmowa, która nie jest ani notą wydawcy, ani słowem autora. Jej akcja umieszczona zostaje na terenie Stanów Zjednoczonych (lub terytorium podobnie ukształtowanym), często po to, by ukazać sposób funkcjonowania przemysłu (zimno)wojennego, a realia, choć odległe w czasie o kilka (lub kilkanaście) dekad, pozostają w zgodzie z ówczesnym stanem badań nad cybernetyką, fizyką czy naukami o życiu. Wiemy bowiem, że Lem, z racji swojego wykształcenia, zainteresowań, ale też zgodności ze wspomnianą już metodą naukową, był na bieżąco z publikacjami z tego kręgu dziedzin, a także czytywał klasyczne już prace Norberta Wienera, czego wyraz daje choćby w przedmowie do *Golema XIV*: „Natomiast w pracach dwóch amerykańskich «ojców» cybernetyki, Norberta Wienera i Johna von Neumanna, pojawiła się koncepcja takiego układu, który może się SAM programować” [Golem 9]. Co

ciekawe, nazwiska rzeczywistych naukowców odgrywają szczególną rolę – ich autorytet badaczy potwierdza i legitymuje wywód profesora Irvinga T. Creve’a, który w 2027 roku zgodził się napisać przedmowę do powieści dla wydawnictwa naukowego Indiana University Press, opublikowaną dopiero w roku 2047, o czym informuje quasi-strona przedtytułowa. Jak nietrudno się domyślić, profesor Creve nie istniał – albo, żeby być bardziej precyzyjną – jeszcze nie istnieje (bądź istnieje, ale całkiem możliwe, że jeszcze tytułu profesorskiego nie uzyskał). Zręczność lawirowania Lema i fingowania narracji realistycznej jest tu szczególnie wyraźna. Przedmowa rzeczono go profesora Creve’a miesza ze sobą elementy futurologicznej fikcji literackiej z faktami historycznymi z zakresu działań wojskowych i powojennego wyścigu zbrojeń. Wprowadzane tylnymi drzwiami przewidywania dotyczące przyszłości nie pozostają jednak bez związku z rozwiązaniami technologicznymi lat 50. i 60. – są niejako ich logiczną konsekwencją, wizją opartą na ściśle określonych przesłankach, zasadzonych także na zaprzatającej naukowców do dziś kwestii sztucznej inteligencji. Czytamy więc najpierw o sprawach nam znanych (lub też sprawdzalnych i potwierdzalnych), o zbudowanym u schyłku drugiej wojny światowej ENIAC-u, urządzeniu rozpoczynającym erę komputeryzacji, a wykorzystywanym przez służby wojskowe, by później dowiedzieć się, że wraz ze wzrostem zapotrzebowania na cyfrowe maszyny do masowej produkcji w latach 50. wprowadził je koncern IBM. Kiedy jednak czytelnik, który nie czuje się wystarczająco pewnie ze swoją wiedzą na temat początków sieci komputerowej, straci czujność, profesor Creve dalej snuje swoją opowieść, pokonując kolejne dekady, aby znaleźć się finalnie niemal dekadę przed czytelnikiem współczesnym. Okazało się (a może – okaże się), że do roku 2027 RAND Corporation przekaże Pentagonowi „metodę prognozowania wydarzeń na międzynarodowej arenie militarno-politycznej polegającą na układaniu tak zwanych scenariuszy zajęć”, a za dwa lata od dziś GOLEM VI przeprowadzi manewry globalne Paktu Atlantyckiego w roli naczelnego dowódcy, bo liczbą elementów logicznych przewyższał on już przeciętnego generała. Trzeci wyścig między Wschodem a Zachodem stał (stanie?) się faktem, po dwóch historycznych – jądrowym i raketowym, a w roku 2023 doszło do niepokojących i sensacyjnych incydentów, które na szczęście nie przedostaną się, „za sprawą tajności prac”, do wiadomości publicznej: „GOLEM XII pełniący w czasie kryzysu patagońskiego funkcję szefa sztabu generalnego odmówił współpracy z generałem T. Oliverem, przeprowadziwszy bieżącą ocenę ilorazu inteligencji tego zasłużonego dowódcy. Sprawa pociągnęła za sobą dochodzenia, podczas

których GOLEM XII obraził dotkliwie trzech delegowanych przez Senat członków komisji specjalnej. Rzecz udało się zatuszować, a GOLEM XII, po kilku dalszych tarcjach, przypłacił je całkowitym demontażem”<sup>2</sup>.

Kolejna wersja superkomputera, GOLEM XIV, który jest jednocześnie uosobieniem ludzkiego lęku przed buntem maszyn, nie jest z kolei jedynie fantastyczną wariacją na temat badań nad sztuczną inteligencją. Stanisław Bereś w tekście pod znamienym tytułem *Potwór z Massachusetts* zauważa, że genialny komputer, który z wyśzością snuje swój wykład o właściwościach procesu ewolucji i technologii, jest maską samego Stanisława Lema (czego dowodzić ma choćby wpisanie nazwiska pisarza w imię maszyny) i podsumowaniem stanu jego wiedzy na rok 1981: „Pomysł to intelektualnie desperacki, bo przedstawienie czytelnikowi filozofa tysiąc razy mądrzejszego od człowieka, wejście w jego «skórę» i napełnienie go wiedzą wyższą, niż posiadają najlepsi uczeni świata, jest zadaniem niewykonalnym. A jednak taki utwór powstał” [18-19]. Nie tylko powstał, ale także stał się zręcznym narracyjnym zabiegiem, który pozwolił na wygłoszenie przez Lema poglądów, z których nie musiałby tłumaczyć się złożoną argumentacją. Bo choć diagnozy Golema-Lema wychodzą od ustaleń naukowych, dalszy ich przebieg nie jest ani nie musi być naukowo weryfikowalny, o ile pozostaje w zgodzie z logiką [18]. Za pomocą postaci literackiej, za którą chowa się autor, dochodzi więc do eseizacji powieści, osłabienia granicy oddzielającej fikcję od przekonania pisarza. Wykłady genialnego komputera nie są tylko przewidywaniem przyszłości, ale przede wszystkim wyrażają stosunek Lema do otaczającej go rzeczywistości i zachodzących w niej przemian.

A co się z kolei stanie, kiedy do Lemowskich przedmów podejździe się od strony stricte genologicznej i narratologicznej? Oprócz kwestii eseizacji z jednej strony, może się okazać, że i one spełniają warunki i założenia dojrzałej powieści realistycznej. Bo choć w tekstach tego typu narracja pierwszoosobowa występuje rzadziej niż trzecioosobowa, kiedy już się pojawia, przybiera charakterystyczne formy, na przykład „uprzedmiotowionego pamiętnika” [Martuszevska 57]. Jak zwraca uwagę Anna Martuszevska [56-66], w swoim szczytowym okresie powieść dojrzałego realizmu korzysta niemal wyłącznie z tej jednej formy narracji pierwszoosobowej. Co z wyznacznikami? Najbardziej charakterystyczny jest duży dystans czasowy – przedmowa przygotowana przez Creve’a z *Golema XIV* jest równie odległa od wydarzeń, o których opowiada, zwłaszcza w partii rekonstruowania dziejów postępu

technologii militarnej, jak dopisana u schyłku życia przez profesora matematyki Piotra E. Hogartha przedmowa w formie wspomnienia – rozrachunku z własnym życiem, naukowymi dokonaniem i osobliwym odkryciem w przestrzeni kosmicznej w *Głosie Pana*. Przedstawione wydarzenia w obu przypadkach są już zamknięte i skończone, a ich zadaniem jest wprowadzenie czytelnika i osadzenie go w realiach świata, dookreślenie ram, rozrysowanie tła. I choć narrator pierwszoosobowy zwłaszcza w powieści pozytywistycznej był jednocześnie zaciętym moralizatorem, to w przypadku powieści dojrzałego realizmu sprawy są już bardziej skomplikowane. Przede wszystkim istotną staje się linia napięcia pomiędzy podmiotem a przedmiotem wypowiedzi. Narrator wybija się na plan pierwszy snutej opowieści – równie istotne jak wydarzenia, o których opowiada, staje się to, w jaki sposób wydarzenia te on sam przeżywa. Dlatego też autobiograficznym wywodom Hogartha z *Głosu Pana* towarzyszy nieustające pytanie o granice etyki zawodowej i moralne rozterki w obliczu możliwości opracowania potencjalnej broni masowego rażenia.

Nie bez znaczenia pozostaje także funkcja kompozycyjna – to właśnie postać narratora staje się punktem węzłowym, bohaterem, który wiąże ze sobą różne elementy fabuły. W *Dziennikach gwiazdowych* i *Głosie Pana* przedmowa pozostaje z kolei ściśle związana z „notą wydawcy”, w której dookreślona zostaje sytuacja odnalezienia pośmiertnego manuskryptu (*Głos Pana*) czy zasady wydania edycji pism Ijona Tichego (*Dzienniki gwiazdowe*), nasuwające na myśl skojarzenia z popularną w dziejach rozwoju powieści realistycznej konwencją odnalezionych papierów.

A może sprawa przedmów do utworów Lema i jego poszczególnych tekstów kieruje się w stronę powieści eksperymentalnej? Wówczas, za Raymondem Federmanem [215-224], kwestie dotyczące chęci zakontraktowania prozy Lema w danym gatunku stawałyby się zupełnie nieistotne, ze względu na zmianę układu odniesienia. Podstawowym kryterium byłaby kwestia czytelności (*readability*), definiowana jako coś, co nadaje się do czytania. Szczególnie użyteczna stałaby się przytoczona przez Federmana typologia Rolanda Barthes’a, która dzieli teksty na te skupione na przyjemności w akcie odbioru, wynikające z kultury, a nie zrywające z nią, a także na te teksty, które są w pewien sposób eksperymentalne: naruszają związki z językiem i kontestują fundamenty, na których opiera się kultura, prowokując pytania i zachęcając do krytycyzmu wobec zastanej rzeczywistości. Rozróżnienie to wcale nie jest niewinne. To, co uznane zostaje za „czytelne”, często utożsamiane zostaje ze światem pozaliterackim, zacierając tym

<sup>2</sup> Cytaty i parafrazy cytatów pochodzą z syntetycznego podsumowania dziejów technologii wojskowej „autorstwa” I.T. Creve’a, zob. [Golem].

samym pojęciu fikcji czy faktu. Kluczowym rozstrzygnięciem pozostaje jednak stwierdzenie o niemożności ucieczki przed realizmem. A to dlatego, że sam język jest rzeczywistością, natomiast zadaniem powieści jest nie reprezentowanie, tylko „aprezentowanie” rzeczywistości – podkręcanie, selekcjonowanie

i amplifikowanie wybieranych tematów, problemów i zagadnień. Z tych właśnie powodów Lem pozostaje realistą. Jego piarstwo dokonuje przełożenia lęków i niepokojów epoki na tworzywo literackie. Co z tego, że przekład ten nie pozostaje wierny? Czym tak naprawdę jest przekładowa wierność? •

#### LISTA PRAC CYTOWANYCH:

- Bereś, Stanisław. "Potwór z Massachusetts", *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*, no. 3-4 (37-38), 2015, pp. 15-25.
- Federman, Raymond. "Czym są powieści eksperymentalne i dlaczego się ich nie czyta?". Translated by Maria Śpik-Dziamka, *Literatura na Świecie*, no. 9, 1984, pp. 215-225.
- Jelevska, Agnieszka. *Ekotopie. Ekspansja technokultury*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013.
- Kordjak-Piotrowska, Joanna, and Stanisław Welbel, editors. *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach oszczędzających*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014.
- Lem, Stanisław. *Dzienniki gwiazdowe*. Cyfrant. Publikacje cyfrowe, 2012.
- . *Głos Pana*. Wydawnictwo Literackie, 2016.
- . *Golem XIV*. Wydawnictwo Literackie, 1999.
- Martuszevska, Anna. *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- Mirzoeff, Nicholas. *Jak zobaczyć świat*. Translated by Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016.
- Oramus, Dominika. *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Wydawnictwo TRIO, 2010.
- Przed podróżą*. Directed by Maria Kwiatkowska. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, 1960; Ninateka, <http://ninateka.pl/film/maria-kwiatkowska-przed-podroza-wfdif>.
- Smuszkiewicz, Antoni. *Stanisław Lem*. Dom Wydawniczy REBIS, 1995.
- . *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Wydawnictwo Solaris, 2016.

#### ABSTRACT

## **LAYING A FALSE TRAIL, SHAKING OFF PURSUIT. NOTES ON THE MARGIN OF FOREWORDS TO STANISŁAW LEM'S NOVELS**

**AGNIESZKA BUDNIK**

In my deliberations, I focus on analysing the purposefulness of an automatic allocation of Stanisław Lem's works to the genre of science fiction. Upon a closer look on the characteristic forewords to his three novels, the *Solaris* author's prose may be included in the current of realistic literature. What is no less important is

the issue of modulating social imagination through the novels of the 1960s, and in consequence, how the universe, technological progress of futurology are perceived.

Keywords: Stanisław Lem, science fiction, realism, realistic novel, imagination