

Bartłomiej Kozek
(Uniwersytet Warszawski)

PRZESUWAJĄC GRANICE – UTOPIA I ODMIENNOŚĆ W ŚWIECIE *STAR TREKA*

W książce Lincolna Geraghty'ego *Living with Star Trek: American Culture and the Star Trek Universe* możemy znaleźć historię Shamiry, tancerki brzucha z Nowego Jorku. Opowiada ona, w jaki sposób *Star Trek* – a konkretnie pilotowy odcinek pierwszej, nakręconej w latach sześćdziesiątych XX w. serii – zainspirował ją do tego, by obrać właśnie ten zawód. To dzięki niemu, jak sama opisuje, może każdego dnia za pomocą tańca przypominać sobie o „romantycznym i ekscytującym kształcie wszechświata”, który odmalowuje się „w ludzkim umyśle – w (jej) umyśle”¹. Przykład ten doskonale pokazuje, jak silny wpływ na życie osób oglądających filmy i seriale, takie jak *Gwiazdne Wojny* czy *Star Trek*, potrafią mieć wizje alternatywnego, lepszego świata.

Pojęciem, które ma dla Geraghty'ego kluczowe znaczenie w zrozumieniu tego fenomenu, jest utopia. To wizja świata, w którym kończą się trapiące ludzkość problemy, takie jak klęski głodu, brak – i nierównomierny podział – surowców naturalnych, wojny, przemoc i dyskryminacja. Co więcej, utopie często prezentują obraz wyidealizowanej, działającej niczym w szwajcarskim zegarku wspólnoty, szczególnie atrakcyjny w obliczu kryzysu dotychczasowych społeczności lokalnych i społecznej atomizacji. Fantastyka naukowa, zwrócona w przyszłość, ma możliwość odwoływania się do ludzkich marzeń i aspiracji, nie zamykając się zarazem w obrębie zachowawczych scenariuszy z przeszłości, takich jak *Domek na prerii* czy *Doktor Quinn*.

Futurystyczna wizja *Star Treka*, odwołująca się do oświeceniowego racjonalizmu czy ludzkiej potrzeby odkrywania nieznanego, uważana jest w potocznym rozumieniu za wizję progresywną i optymistyczną. Jako dowody przytacza się fakt, że już od lat sześćdziesiątych przełamywała niejedno ówczesne tabu. W czasach zimnej wojny portretowała załogę, w której ramię w ramię współpracowali ze sobą Amerykanie, Japończycy i Rosjanie, a pełnoprawną jej członkinią była czarnoskóra kobieta². W latach dziewięćdziesiątych głównymi postaciami dwóch serii byli odpowiednio czarnoskóry dowódca stacji kosmicznej Benjamin Sisko (*Deep*

¹ L. Geraghty, 'A Reason to Live'. *Star Trek's Utopia and Social Change*, w: tenże, *Living with Star Trek: American Culture and the Star Trek Universe*, I.B. Tauris & Co, London – New York 2007.

² K. Domański, W. Zrałek-Kossakowski, *Star Trek, czyli krok do przodu*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Space Nine) oraz kapitan Kathryn Janeway, która wraz z załogą nowego statku trafia na drugi koniec galaktyki z perspektywą siedemdziesięcioletniej podróży z powrotem na Ziemię (*Voyager*).

Ten optymistyczny obraz zepsuła jednak ostatnia seria – *Enterprise*, która cofa widzów do czasów pionierskich wypraw kosmicznych pierwszym statkiem z napędem nadświatelnym. Kręcony w latach 2001–2005, nie zdobył sobie wielu fanów, a jego produkcja została przedterminowo zawieszona. Choć o pewnym pęknięciu w postępowości wizji świata przedstawianego w serialu mówiono już wcześniej, zarzucając mu chociażby prezentowanie amerykańskiego modelu radzenia sobie z różnicami kulturowymi³, to jednak natężenie do tej pory rzadko spotykanych w świecie *Star Treka* przejawów seksizmu, mizoginii i ksenofobii, jak sugeruje David Greven, doprowadziło do zakończenia produkcji ostatniej do tej pory nakręconej serii⁴.

ŚWIAT BEZ WAD?

Najbardziej znana wersja świata *Star Treka*, która pojawiła się w trzech z pięciu telewizyjnych serii, odwołuje się do wszechświata wieku XXIV. Ludzkość ma już za sobą czas, kiedy to w wieku XXI przyszykowała sobie kolejną wojnę światową, zakończoną krachem dotychczasowej cywilizacji. W jednej z pozostałych po wojnie osad samotnemu naukowcowi, Zeframowi Cockrane'owi, udaje się zbudować pierwszy w dziejach Ziemi napęd warp, umożliwiający podróżowanie z prędkością nadświatłą. Można dzięki temu nawiązać pierwszy kontakt z pozaziemską cywilizacją, kierującą się logiką i tłumiącą swe emocje – z Wolkanami. Z upływem czasu okoliczne cywilizacje łączą się w Zjednoczoną Federację Planet, przypominającą w swych założeniach Organizację Narodów Zjednoczonych.

W wizji tej nie brak problemów, takich jak zatargi z sąsiadującymi porywczymi Klingonami czy podstępnyimi Romulanami. Arcywrogiem – o którym więcej za chwilę – jest Borg, stechnicyzowana rasa, anihilująca inne w celu włączenia ich technologii i doświadczeń do własnej, kolektywnej jaźni. To jednak nie wrogowie, ale prezentowana na ekranach wizja przyszłości przyciągała miliony przed telewizory. Jak wspomina Geraghty, dla wielu fanek i fanów *Star Trek* stał się swego rodzaju przepowiednią albo obietnicą, dotyczącą przyszłości. Ponieważ opiera się ona na rzeczywistych doświadczeniach (wszystkie dotychczasowe wydarzenia z ziemskiej historii miały w świecie ST miejsce), tym łatwiej uwierzyć, że obraz ten jest ekstrapolacją przyszłości, dokonaną na ich podstawie⁵.

Spójrzmy oczyma wyobraźni na statek Voyager, którego załoga i tak – wobec przestrzennego oddalenia od Ziemi – ma znacznie ciężiej z powodu trudności w znalezieniu napędzającego wszystkie systemy dilithium niż statki pozostałe

³ S. Fedorak, *Has the Medium of Television Changed Human Behaviour and World Views*, w: *Anthropology Matters*, University of Toronto Press, Toronto 2008.

⁴ D. Greven, *The Twilight of Identity: Enterprise, Neoconservatism and the Death of Star Trek*, w: *Gender and Sexuality in Star Trek: Allegories of Desire in the Television Series and Films*, McFarland & Co, Jefferson 2009.

⁵ L. Geraghty, 'A Reason to Live'...

w przestrzeni Federacji. Z okazałego mostka, gdzie znajdują się nafaszerowane nowoczesną technologią stanowiska dowodzenia, ze słynnym panoramicznym ekranem włącznie, bierzemy windę do dolnych pokładów. Możemy pójść do kwater członków załogi. Każda/każdy ma do dyspozycji przestronny, pojedynczy pokój, który może swobodnie zapełnić zreplikowanymi pamiątkami, meblami czy imitacjami antyków. W jednej z kwater znajdziemy saksofon, w innej – telewizor lampowy niczym w drugiej połowie XX w., w jeszcze innym – dziecięce zabawki.

Każda z kwater ma dostęp do replikatora, nie przeszkadza to jednak w korzystaniu ze stołówki, przyrządzającej potrawy ze świeżych, hodowanych na pokładzie warzyw i owoców. W kwaterach lekarskich dostępna jest pomoc medyczna specjalnego hologramu, wyposażonego w wiedzę medyczną ze wszystkich znanych Federacji i skłonnych do podzielenia się nią cywilizacji. Możemy również zajrzeć do maszynowni, gdzie bije serce statku – potężny reaktor warp, wykorzystujący reakcję antymaterii do napędzania Voyagera. Spacerując jego korytarzami, trudno nie zauważyć dwóch kwestii. Po pierwsze, jego załoga nadal wykazuje chęć odkrywania i poznawania nieznanego. Decydując się nawet na długą podróż z powrotem na Ziemię, zdarza jej się zboczyć z kursu, by zbadać niewyjaśnioną kosmiczną anomalię. Po drugie, zaspokajanie potrzeby eksploracji w tego typu warunkach brzmi dla osoby oglądającej lepiej, niż mierzenie się, dajmy na to, z ciasnotą, brakiem higieny i chorobami, które trapiły załogę statków Krzysztofa Kolumba.

MIĘDZY WSPÓLNYM A POJEDYNCZYM

Zaprezentowany przed chwilą obraz pokładu statku kosmicznego przyszłości sugerowałby, że utopia pozwoli nam znaleźć równowagę między kolektywną pracą a samorozwojem. Co ciekawe jednak, świat *Star Treka* bywa portretowany jako przestrzeń dyscypliny i hierarchii. Za taki uznawany jest w książce *Bunt na sprzedaż* Josepha Heatha i Andrew Pottera. Wykorzystywany jest on jako oręż przeciwko nowej lewicy, przesadnie skupiającej się na jednostkowych prawach i kwestionowaniu zastanego porządku⁶. Sęk w tym, że hierarchia w Gwiezdnej Flocie, nawet na poziomie estetycznym, nie rzuca się w oczy. Insygnia rangi na jednolitych mundurach są w trakcie oglądania kolejnych odcinków słabo widoczne nawet dla wiernych widzów. Dla osób trafiających na pojedynczy odcinek odkrycie rangi widzianej na ekranie postaci – jeśli nie znajduje się ona w sytuacji jednoznacznej, takiej jak dowodzenie na mostku podczas ataku na statek – może nie być takie proste.

Patrząc na sposoby zarządzania w dzisiejszych korporacjach, gdzie coraz częściej spotykamy się ze zmniejszaniem dystansu między pracującymi na różnych szczeblach, spłaszczaniem hierarchii czy też różnymi formami pracy zespołowej, można by wysunąć kontrargument, że mniejszy dystans wcale nie musi oznaczać zaburzenia hierarchii. Wręcz przeciwnie, zarządzanie emocjami przez fraternizo-

⁶ J. Heath, A. Potter, *Uniformy i uniformizacja*, w: *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, tłum. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2010.

wanie i kształtowanie wspólnoty jest dziś jednym ze sposobów zwiększania wydajności pracy, a nawet wymuszania na podwładnych określonych zachowań czy zobowiązań. Jest to jednak kwestia nieco na uboczu dyskusji na temat tego, czy świat *Star Treka* promuje raczej wspólnotę, czy też indywidualizm. Co więcej, serial ten stara się w mojej ocenie znosić ten podział, kreując świat, w którym poczucie przynależności do większej wspólnoty nie ogranicza jednocześnie możliwości samorealizacji poszczególnych jej członków i członkiń. Ten komunitarystyczny rys, przekraczający kolektywizm i indywidualizm, wydaje się najbardziej zauważalnym w serii odwołaniem się do amerykańskiej tradycji kulturowej.

Jest w tak wykreowanym świecie jeszcze jedno, poza prywatnymi kwatarami, miejsce, w którym możliwa jest niemal pełna ekspresja własnej wyjątkowości – to holodek. W specjalnej sali można odtworzyć właściwie każdą przestrzeń i doświadczenia. To przestrzeń, w której pragnienia i fantazje mogą się spełniać bez – przy zachowaniu odpowiedniego stopnia ostrożności i dyskrecji – konsekwencji w świecie rzeczywistym. Przeniesienie się do małego irlandzkiego miasteczka z początku XX wieku? Uratowanie wszechświata jako Kapitan Proton? Zostanie uczennicą Leonarda da Vinci? Obiecuje się nam, że technologia spełni nasze marzenia w sposób znacznie bardziej namacalny niż kino, które również można zresztą w tej sali odtworzyć. Można by zaryzykować tezę, że obietnica tej technologii jest czymś analogicznym do spełnienia pragnienia, na przykład poprzez znany filmowy happy end. Obietnica to bardzo kusząca: jeśli uznać, że kino igrza z naszymi pragnieniami, to holodek staje się przestrzenią ich realizacji, i to bez negatywnych efektów ubocznych dla świata poza nim. To przestrzeń, w której indywidualizm kwitnie i o której Heath i Potter zapominają.

SWÓJ CZY OBCY?

Technologia holograficzna jest jednym z elementów testujących zdolności Federacji do włączania w obręb swej wspólnoty nowych cywilizacji i bytów. W *Voyagerze* status takiego niepewnego bytu ma Awaryjny Hologram Medyczny, zwany Doktorem. Na samym początku serialu, gdy w wyniku przeniesienia na drugi koniec galaktyki ginie część załogi, w tym cały personel medyczny, Doktor staje się jedyną osobą zdolną do zapewnienia odpowiedniej opieki lekarskiej. Z początku nie jest traktowany inaczej niż kreowane w holodeku fikcyjne postacie – bywa włączany bez swojej wiedzy, zapomina się o jego wyłączeniu po skorzystaniu z pomocy, lekceważy się niekomfortowe warunki jego funkcjonowania. Z czasem jednak jego sytuacja się zmienia. Otrzymuje możliwość kontroli swojego działania, poszerzania swoich umiejętności o aktywność pozamedyczną (uczy się m.in. śpiewu operowego), a dzięki pozyskaniu w jednym z odcinków przenośnej technologii holograficznej z przyszłości może swobodnie poruszać się po całym pokładzie.

Mimo to inkluzywna wspólnota *Voyagera* miała trudności z akceptacją indywidualności i... człowieczeństwa Doktora. Wielokrotnie zastanawiał się on nad opuszczeniem statku, na przykład gdy jedna z napotkanych cywilizacji doceniła jego śpiewaczy talent czy też gdy doszło do spotkania ze zbuntowanymi hologra-

mami, wytworzonymi przez podarowaną drapieżnym Hirogenom technologię, której używali do wirtualnych polowań. Bronił się przed pomysłami zmienienia fragmentów programu odpowiedzialnych za jego trudny charakter, walcząc o uznanie za równorzędnego członka załogi. Pod koniec sezonu widać, że proces ten zmierza ku szczęśliwemu zakończeniu, gdy w jednym z odcinków kapitan bierze go w obronę podczas procesu o publikację jego holonoweli przez wydawcę bez jego zgody. Kapitan Janeway nie musi pilnować załogi – sama składa zeznania, jednoznacznie wskazujące na prawo Doktora do bycia rozpoznanym przez prawo autorem własnego dzieła. Proces ten staje się precedensem, który inspiruje hologramy całego wszechświata do walki o swoje prawa.

Drugą postacią, której niełatwo wejść do wspólnoty świata Federacji, jest Siedem z Dziewięciu. Mając kilka lat, została wraz z rodzicami zasymilowana przez Borgów. Całymi latami jej umysł był częścią kolektywnej świadomości, aspirującej do doskonałości i wrogo nastawionej do innych, uważanych za niedoskonałe form życia. Siedem trafia na Voyagera po jednej z akcji, mających na celu zapobieżenie atakowi jeszcze groźniejszego od Borgów, przypominającego insekty Gatunku 8472. Nie mając właściwie żadnego doświadczenia w funkcjonowaniu jako jednostka, dystansuje się wobec załogi swoją oschłością i niezrozumieniem ludzkich emocji. Jej odmienność podkreśla wygląd: mimo usunięcia większości cybernetycznych implantów pewna ich część nadal pozostała na jej ciele. Metaliczne przewody u jednej z rąk czy implant nad jednym okiem wyraźnie wyróżniają ją spośród reszty załogi.

Co ciekawe, obydwie te postaci łączy fakt, że ich odmienność od reszty ma charakter technologiczny, a nie biologiczny. Z różnorodnością kolorów skóry, kształtów uszu czy pofałdowania czoła Federacja, a wraz z nią i załoga Voyagera poradziły sobie dawno. Dużo trudniej przyszło im uznać za wyjątkową osobę holograficznego Doktora, który był wytworem pracy umysłowej, a nie fizycznej reprodukcji. Tak naprawdę niewiele z początku różniło go od podobnych wytworów z holodeku, a jego rozwój był w dużej mierze pochodną częstego używania. Z hologramami załoga miała zresztą niejedną problem, także etyczny. Czy seks z holograficznym przedstawieniem własnej żony jest zdradą małżeńską? Co powiedzieć wirtualnym Irlandczykom, sądzącym, że członkowie załogi to duchy? Sytuacje, kiedy punktem wyjścia – co stwierdzono w serialu – było przekonanie, że hologram nie różni się niczym od replikatora żywności, zmuszały do przewartościowania dotychczasowych przekonań.

Nic również dziwnego w tym, że w pewnym momencie Doktor zapragnął związać się z Siedem. Były dron kolektywu Borgów przez długi czas pozostawał odseparowany od świata ludzi – nawet na poziomie przestrzeni statku. Wymagał regeneracji zamiast snu i pożywienia, przebywał zatem głównie w magazynie, w którym znajdowała się jego alkowa. Indywidualność, brak perfekcji, niedostateczna wydajność, angażowanie się w aktywność regeneracyjną, wszystko to, co dla reszty załogi było normą umożliwiającą porozumienie, od Siedem wymagało zrozumienia i dostosowania się. W wypadku Siedem problemem nie był fakt, że nie istniała jako istota z krwi i kości jak Doktor, lecz poziom zintegrowania biologiczności z technologią. Proces integracji ze wspólnotą polega tu na stopniowym zaniku widzenia w tej postaci biorącego udział w asymilowaniu tysięcy gatunków drona.

PEKNIĘCIE W UTOPII

Porównajmy tak przedstawiony świat do wizji stworzonej w *Enterprise*. Znajdujemy się w świecie wieku XXII, ludzkość dopiero co wylatuje z Ziemi. Na pokładzie pierwszego statku z napędem warp nie ma holodeków, zamiast tego załoga urządza sobie wieczory filmowe albo trenuje w siłowni. Nie to jest jednak najważniejsze. Greven przekonująco portretuje tę serię jako zaprzeczenie wszystkiego tego, co przyciągało niegdyś widzów przed telewizory. Ducha współpracy i eksploracji zastępują nieufność i ksenofobia. Załoga jest znacznie mniej zróżnicowana zarówno jeśli chodzi o ludzi, jak również obecność innych niż ludzka cywilizacji. Postaci znacznie częściej tworzone są na bazie klisz etnicznych i genderowych. Azjatycka tłumaczka języków obcych cywilizacji jest tu załęczoną historyczką, a czarnoskóry sternik przez większość serialu pozostaje na uboczu, mimo ważnej funkcji, jaką pełni⁷.

Wszystko to błędnie wobec jedynej Wolkanki na pokładzie – oficer naukowej T’Pol. W tej serii Wolkanie portretowani są jako rasa spowalniająca ludzką eksplorację kosmosu, mająca wyraźne poczucie wyższości wobec *homo sapiens*. T’Pol zdaje się za taką postawę swoich pobratymców (którą podziela w znacznie mniejszym niż oni stopniu) obrywać od załogi Enterprise i scenarzystów przez wszystkie cztery sezony. Przymusza się ją do fraternizowania się, spędzania czasu na bezcelowych jej zdaniem zajęciach, takich jak oglądanie filmów, na koniec zaś okazuje się, że uzależnia się od pobudzającego jej emocjonalność trełu, spoufala się z inżynierem pokładowym, który wyraźnie daje do zrozumienia, że nie szanuje jej kultury, a na dodatek serwuje się jej doświadczenie śmierci wspólnego dziecka oraz rzeźzonego inżyniera.

Porównując doświadczenia T’Pol z pozycją innych Wolkank w uniwersum *Star Treka*, np. Tuvoka z *Voyagera*, wyraźnie widzimy zerwanie z dotychczasowym rozumieniem dla odmienności. Choć zachowanie Tuvoka bywało obiektem dowcipów, nikt nie kwestionował specyfiki kultury, z której pochodził. Można go było podszczypywać tak jak każdego członka załogi, jednak zawsze był wzorem opanowania, zaufanym przyjacielem kapitan Janeway oraz osobą, z którą można było pomedytować albo zagrać w jedną z wolkańskich gier logicznych. Sytuacje, w których na skutek różnych wypadków tracił panowanie nad emocjami, pokazywały, że jakiegokolwiek jego „uczłowieczanie” pozbawiłoby go istotnego elementu jego własnej, indywidualnej tożsamości.

Opisane przeze mnie postaci i sytuacje z *Voyagera* nie pasują do wizji widza tego serialu jako białego, heteroseksualnego mężczyzny, otrzymującego odcinek za odcinkiem potwierdzenie swoich stereotypów i zaspokojenie pragnień. Greven pokazuje, że w wypadku *Enterprise* możemy mówić o zdominowaniu serialu przez takie właśnie wyobrażenie jego widza, co skończyło się fatalnymi wskaźnikami oglądalności i zawieszeniem produkcji. Jako najbardziej spektakularny przykład podaje odcinek trzeciej serii, w której Enterprise leci do odległej części galaktyki, by zniszczyć tajną broń cywilizacji Xindi, chcącej unicestwić Ziemię⁸. Enterprise

⁷ D. Greven, *The Twilight of Identity...*

⁸ Tamże. Artykuł dostępny jest również w wersji elektronicznej pod adresem <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/StarTrekEnt/index.html> (dostęp 19 maja 2012).

trafia na kosmiczną anomalię. T'Pol oraz dowodzący statkiem kapitan Archer biegają korytarzem. Zawala się część sufitu, która przygniata nogę T'Pol. Mimo iż jako Wolkanka jest mocniejsza i bardziej wytrzymała od ludzi, nie jest w stanie się wydostać. Archer ratuje ją, ale przez to znajduje się w polu rażenia anomalii. Okazuje się, że w jego mózgu zaległy się mikroorganizmy żyjące poza kontinuum czasoprzestrzennym, które blokowały mu dostęp do pamięci innej niż krótkotrwała.

Kapitanem zostaje T'Pol. Misja uratowania Ziemi ponosi porażkę, kiedy Enterprise podczas jednej z utarczek z Xindi decyduje się na manewr staranowania dokonującego abordażu statku obcych. W wyniku tego działania statek ulega uszkodzeniu, a inżynier Tucker – ten sam, który będzie obiektem uczucia T'Pol – pozwala sobie na stwierdzenie przy wszystkich oficerach, że od czasu, gdy objęła ona dowodzenie, cała misja to klęska. Trudno wyobrazić sobie podobną sytuację w wypadku, gdyby statkiem nadal dowodził Archer. W całej serii portretowany jest niemal jako samotny heros, który ratuje ludzkość, doprowadza do powołania pierwszego międzygwiazdowego sojuszu, a nawet do wygaszenia niepokojów na Wolkanie dzięki... metafizycznemu kontaktowi z jednym z dawno zmarłych lokalnych myślicieli. Wymowne są już pierwsze sceny tego odcinka: Archer, w samych spodniach od piżamy, idzie na mostek, gdzie ubrana w kapitański mundur Wolkanka nakazuje odprowadzić go do kwatery. Mamy tu wyraźną sugestię, że coś jest nie w porządku, że T'Pol wręcz usurpuje sobie nienależną jej władzę, której pozbawia męskiego herosa.

T'Pol osiedla się wraz z Archerem w jednej z ostatnich funkcjonujących osad zdziesiątkowanej ludzkości. Za odwagę poświęcenia się w cudzej sprawie (Greven słusznie zauważa, że alternatywą dla uszkodzenia statku było jego zniszczenie przez Xindi, co w żadnym wypadku nie mogłoby przybliżyć ludzkości do sukcesu w walce z obcą cywilizacją⁹) kończy jako kochanka i opiekunka Archera, skazana na gotowanie mu obiadów i codzienne przypominanie o porażce, o którą jest obwiniana. Powracający z badań na rodzimej Denobulii doktor (jedyne poza T'Pol obce w załodze) przywozi wiadomość o opracowaniu terapii, umożliwiającej usunięcie drobnoustrojów z mózgu Archera. Cały ten proces kończy się, gdy w wyniku ataku Xindi dochodzi do wyeliminowania ludzkości ze wszechświata. Wybuch reaktora z antymaterią likwiduje drobnoustroje, które zostają wymazane z historii. Oznacza to, że wypadek Archera nie miał miejsca i może uratować ludzkość i zapewnić powszechną szczęśliwość, która dla T'Pol – przypomnijmy – będzie oznaczać nieudany romans, śmierć dziecka i byłego kochanka.

STARTREKOWE DECORUM

Telewizyjne serie *Star Treka* można porównać z opisem kina gatunków Charlesa Altmana. Jak sama nazwa wskazuje, kategoria ta stosowała się do innego typu produkcji i w innym czasie, pewne argumenty przemawiają jednak za tym, by z niej skorzystać. *Star Trek* odróżnia się narracją i sposobem kreowania bohaterów od wielu dzisiejszych seriali, łączących rozmach wysokobudżetowej

⁹ Tamże.

produkcji z rezygnacją z czarno-białej wizji świata przedstawionego, niejednoznaczności czy przewidywalności. Gwiazdną epopeję możemy zatem umiejscowić w analogicznej przestrzeni rozwoju telewizyjnych seriali, jaką wobec dzisiejszych filmów zajmują na przykład klasyczne westerny. Mamy tu podział na to, co kulturowe i pozostające w opozycji do kultury (różnego rodzaju obce, wraz z cywilizacją), powtarzalność, kumulacyjność i przewidywalność zarówno pewnych tematów czy postaci, jak i zawiązania akcji, budowy poszczególnych odcinków, z których zdecydowana większość kończy się happy endem, a także symboliczność pewnych postaci czy procesów (np. Siedem z Dziewięciu i rozwój jej człowieczeństwa)¹⁰.

Powtarzalność świata, przewidywalność zachowań bohaterów (z pewnym marginesem na rozwój postaci i podejmowanie przez nie niespodziewanych działań, bez którego oglądanie mającego niemal 200 odcinków *Voyagera* byłoby czynnością niezwykle nużącą) i czytelność reguł, wedle których on funkcjonuje, tworzą korzystne warunki do wytworzenia się poczucia przywiązania, a także utożsamienia się z wykreowaną rzeczywistością. Podmiot oglądający nie wydaje się tu silnym samcem alfa. Wręcz przeciwnie, z historii listów opisanych przez Geraghty'ego wyłania się obraz osoby oglądającej jako poszukującej drogi życiowej oraz oparcia w określonym systemie wartości. Świat, w którym zlikwidowano biedę i w którym można przeżyć wspólnotowe doświadczenie w strukturze, mimo rytuałów i hierarchii, nieprzypominającej ograniczającego indywidualność wojska, wydaje się idealnie stworzony do tego, by organizować wyobrażenia o przyszłości.

Tym trudniej było przyjąć do wiadomości fankom i fanom, że w ostatniej wyprodukowanej serii – *Enterprise* – obietnicy lepszego świata zabrakło. Po tym, jak na ekranach można było zobaczyć w roli głównodowodzących czarnoskórego oraz kobietę, trudno było zaakceptować brak szacunku załogi pod dowództwem Jonathana Archera dla Wolkanki. Niemożność włączenia w obręb wspólnoty tak w gruncie rzeczy bliskiej ludziom kobiety jawnie kontrastuje z zakończeniem *Voyagera*, w którym Siedem z Dziewięciu – nadal z cybernetycznymi implantami – angażuje się w partnerski związek z zastępcą kapitan Janeway – Chakotayem. Podczas gdy wcześniej widzowie konfrontowani byli z realizacją pragnień, tu doświadczali braku ich realizacji, co prowadziło do dyskomfortu i spadku oglądalności.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt, który warto poruszyć na zakończenie tej pracy, który jako kolejny zbliża *Star Treka* do kina gatunków, a mianowicie przesłanki ideologiczne za nim stojące. Jak zwracają uwagę przytoczeni przeze mnie autorzy opracowań na ten temat, seria ta odzwierciedlała klimat epok, w których była kręcona. *Deep Space Nine* i *Voyager* prezentowały w tej optyce liberalny klimat czasów rządów Billa Clintona, *Enterprise* zaś – konserwatyzm George'a Busha¹¹. Można odnaleźć pewne przesłanki takiej interpretacji, z czego najbardziej spektakularne wydaje się wypowiedzenie w jednym z odcinków przez kapitana Archera pamiętnych po wydarzeniach 11 września 2001 r. słów „albo jesteście z nami, albo z terrorystami”.

¹⁰ Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

¹¹ D. Greven, *The Twilight of Identity...*

Z drugiej strony nie tłumaczyloby to powodow, dla ktorych ostatnia seria tak bardzo odbiega od klimatu chociazby serii *Nastepne pokolenie*, kręconej za czasow dwuch republikańskich prezydentow – Reagana i Busha seniora. Wydaje się więc, że duzo większą rolę odgrywa tu wspomniana przeze mnie obietnica utopii, która kształtuje wpływające na widzów spojrzenie. Obietnica ta nie jest, rzecz jasna, zupełnie oderwana od społecznych uwarunkowań i ideologii, potrafi jednak z upływem czasu stać się punktem odniesienia sama dla siebie. *Enterprise* może być odczytywany pod kątem wpływu atmosfery zagrożenia terrorem na wyobraźnię scenarzystow, dla fanek i fanów będzie on jednak przede wszystkim przejawem porzucenia *credo* swiata *Star Treka* – równości i otwartości.

SHIFTING BORDERS – UTOPIA AND OTHERNESS IN THE WORLD OF *STAR TREK*

Summary

The article shows on the examples of two last TV series from this universe the world created in them, its rules and the problem with their application when confronted with new phenomena, such as the question of the humanity of a hologram or a person liberated from a Borg collective. Comparing *Voyager* and *Enterprise* TV series with each other, the author of the article shows a huge role of utopia in creating an attractive vision of the future for the fans of *Star Trek*, and what happens when this utopia is being questioned in the *Enterprise* series.

Adj. Izabela Ślusarek