

O poetyce gatunku *science fiction*

Darko Suvin

On the Poetics of Science Fiction Genre

The first Polish translation of one of the best-known articles on the poetics of science fiction, considered nowadays a must-read reference in the field. In this classical piece, Darko Suvin famously argues in favour of introducing the concept of cognitive estrangement modelled after Viktor Shklovsky's *ostranenie* (often questionably rendered as defamiliarisation) as well as Bertolt Brecht's *Verfremdungseffekt* (as defined in his *Kleines Organon für das Theater*). Arguing, in due course, for acknowledging the cognitive and epistemological potential of thus defined estrangement, Suvin proceeds to introduce and analyse two distinct models for studying science fiction from both historical and formalist perspective—the extrapolative model and analogic model—which altogether help at outlining features of the most prototypical science fiction. This translation is also supplemented with an addendum from 2014 wherein the author revisits his thoughts from Marxist perspective and ponders on their relevance in reference to a more politically inclined debate in science fiction studies.

Darko Suvin — jeden z najsłynniejszych badaczy fantastyki naukowej, emerytowany profesor komparatystyki literackiej na McGill University w Montrealu i członek The Royal Society of Canada; autor książek *Metamorphoses of Science Fiction* (1977), *Victorian Science Fiction in the UK* (1983), *To Brecht and Beyond* (1984), *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (1988), *Learning from Other Worlds* (2001) oraz *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology* (2010); współfundator czasopisma „Science Fiction Studies” i laureat The Lyman Tower Sargent Distinguished Scholar Award za całokształt dorobku. Kontakt: dsuvin@gmail.com

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 9–24, DOI: 10.5281/zenodo.3311557

Originally published as *On the Poetics of the Science Fiction Genre* by Darko Suvin in „College English” (1972, vol. 34, no. 3, pp. 372-382). © Copyright 1972 by the National Council of Teachers of English.

Science fiction jako fikcja¹. Wyobcowanie²

Znaczenie literatury fantastycznonaukowej w naszych czasach systematycznie wzrasta. Po pierwsze, wiele wskazuje na to, że jej popularność w wiodących gospodarczo krajach na świecie (Stany Zjednoczone, Związek Radziecki³, Wielka Brytania czy Japonia) gwałtownie zwiększyła się przez ostatnie sto lat – jeśli pominąć pewne lokalne i krótkoterminowe fluktuacje. *Science fiction* wywarło szczególnie wpływ na kluczowe warstwy nowoczesnego społeczeństwa, jak choćby absolwentów szkół wyższych, młodych pisarzy i ogólnie wszystkich czytelników przychylnie nastawionych do nowych wartości. Po drugie, jeśli za wyróżniającą cechę fantastyki naukowej uzna się radykalnie innych bohaterów (*dramatis personæ*) czy radykalnie inny kontekst fabularny, wówczas ujawni ona interesująco bliskie powinowactwo z odmiennymi podgatunkami literackimi rozwijającymi w różnych miejscach i czasach historii literatury: greckimi i hellenistycznymi historiami o wyspach szczęśliwych, antycznymi wyobrażonymi podróżami, renesansowymi i barokowymi utopiami czy powieścią planetarną (*planetary novel*), oświeceniowymi powieściami politycznymi, wreszcie bliższą współczesności prozą antycypacyjną i anty-utopijną. Co więcej, choć *science fiction* – podobnie jak mit, fantasy, baśń czy sielanka – odcina się od naturalistycznych czy empirycznych gatunków literackich, mimo wszystko znacząco różni się w swym zakresie i funkcjach społecznych także i od tych bliskich jej gatunków nienaturalistycznych czy metaempirycznych. Wokół tych dwóch uzupełniających się wymiarów *science fiction* – socjologicznego i metodologicznego – toczyła się ożywiona debata w międzynarodowym gronie pisarzy i teoretyków, uprzytamniająca w równej mierze znaczenie gatunku, jak i zapotrzebowanie na akademicką refleksję nad jego swoistością.

W niniejszym artykule podejmę próbę zdefiniowania fantastyki naukowej jako literatury poznawczego wyobcowania. Zdecydowanym atutem takiej problematyki jest oddanie sprawiedliwości tradycji literackiej, zapewniającej tekstom spójność zarówno we własnym obrębie, jak i na przestrzeni dziejów – przy równoczesnym zachowaniu odrębności od niefikcjonalnego utopianizmu, prozy naturalistycznej i innych, już nienaturalistycznych form literackich. Pozwoli to nam na złożenie podwalin pod spójną poetykę *science fiction*.

¹ Oryginalna fraza, *science fiction as fiction*, jest trudna do oddania w polszczyźnie, w której zadamował się już termin „fantastyka naukowa” i jego różne derywaty (przede wszystkim „fantastycznonaukowy”). *Science fiction* tymczasem jest po prostu prozą czy literaturą o charakterze naukowym i stąd też komentowana gra słów, wydobywająca właśnie ów rys fikcyjności czy – powiedzielibyśmy w polskim idiomie teoretycznoliterackim – literackości. W przekładzie pojęcia fantastyki naukowej i *science fiction* będą używane dla wygody lektury wymiennie jako synonimy, przy całej świadomości różnicy dzielącej polskie i anglosaskie rozumienie pojęcia (przyp. tłumacza).

² Pierwsza wersja niniejszego artykułu wykrystalizowała się podczas wykładu wygłoszonego wiosną 1968 roku w trakcie seminarium na Yale University, poświęconego literaturze fantastycznej. Później niniejszy tekst prezentowany był na Temple University w Filadelfii, na University of Toronto oraz podczas konferencji Science Fiction Research Association w 1970 roku w Queensborough Community College w Nowym Jorku. Chciałbym wyrazić głęboką wdzięczność za możliwość dyskusji nad moimi przemyśleniami w tych miejscach. W szczególności wiele zyskałem z osobistych rozmów z prof. Davidem Porterem z University of Massachusetts, J. Michaeliem Holquistem oraz Jacquesem Ehrmannem z Yale, Jamesem Blissem i Judy Merril oraz z moimi kolegami z McGill University: Michaeliem Bristolem, Irwinem Gopnikiem, Myrną Gopnik i Donaldem F. Theallem. Końcowa wersja tekstu wiele zawdzięcza *Fantastyce i futurologii* Stanisława Lema – bez wątplenia najważniejszej wydanej dotąd pełnozakresowej monografii morfologii, filozofii i socjologii współczesnej fantastyki naukowej – która natchnęła mnie odwagą do pewnego poruszania się po tym grząskim gruncie, nawet wtedy, gdy przyszło mi oddalać się od niektórych z wieńczących ją konkluzji. Winiem również wspomnieć o długu wdzięczności wobec moich seminarzystów z Wydziału Filologii Angielskiej McGill University. Ostateczna odpowiedzialność za kompozycję i wnioski artykułu nie powinna jednak spaść na niczyje barki poza moimi własnymi, jakkolwiek bym nie powątpiewał w stosowanie prawa własnościowego do idei.

³ Pamiętajmy, że tekst oryginalnie ukazał się w latach siedemdziesiątych XX wieku (przyp. tłumacza).

Przystępując do dyskusji w obrębie tak określonego pola badań, chciałbym zaproponować uwzględnienie całego *spectrum* rozproszonych zjawisk literackich między dwoma biegunami. Pierwszym z nich byłoby dokładne odwzorowanie *empirycznego środowiska autora*⁴, a drugim – fascynacja obcością i nieznanym, czyli *novum*. Od XVIII do XX wieku główny nurt produkcji literackiej naszej cywilizacji sytuował się bliżej pierwszego z dwóch wymienionych biegunów. Jednakowoż już od zarania dziejów literatury silnie zaznaczała się tendencja do osławiania niezwykłości. Dawni bazarze opowiadali o niesamowitych podróżach do sąsiednich dolin, gdzie mieli natknąć się na ludy psiogłowców, jak również na zapasy soli kamiennej, które mogli ukraść lub, w najgorszym razie, przehandlować w barterze. Pośród tych opowieści odnajdziemy synkretyczne dzienniki z wędrówek i podróże wyobrażone (*voyage imaginaire*), zapisy śnienia na jawie czy raporty wywiadowcze. Świadczą one o ciekawości nieznanego wykraczającej poza najbliższe pasmo górskie (morze, ocean, Układ Słoneczny...) – ciekawości, w której głód wiedzy spotyka się z żądzą przygody.

Wyspa położona na odległym oceanie jest wzorem najbardziej satysfakcjonującego estetycznie celu fantastycznych podróży, poczynając od Jambulosa i Euhemera, idąc przez klasyczną utopię, a kończąc na wyspach kapitana Nemo u Julesa Verne'a i doktora Moreau u Herberta George'a Wellsa. Jeśli zaś włączymy w to wyspy planetarne w górnych wodach eteru (najczęściej Księżyc), to podążymy za Lukianem, Cyranem de Bergerac czy Jonathanem Swiftem (z jego mini-Księżycem w Lapucie) aż po wiek XIX. Równocześnie jednak konkurencyjny wzorzec doliny opasanej łańcuchem gór niby murem – „w obrębie”, jak czytamy w podtytule powieści *Erewhon* Samuela Butlera – odkrywa tu dla nas zdecydowanie najwięcej. Powtarza się on bodaj równie często, jak poprzedni topos, poczynając od pierwszych ludowych podań o roziskrzonych dolinie Raju Ziemińskiego i mrocznym parowie Umarłych, obydwo wzmiankowanych już w *Eposie o Gilgameszu*. Eden jest mitologiczną lokalizacją pragnienia utopijnego – i, podobnie jak Wellsowska dolina w Krainie Ślepców, sytuuje się w ramach wyzwalającej tradycji myślowej, poddającej w wątpliwość twierdzenie, iżby rzeczywistość miała funkcjonować akurat tak, jak ta nasza terazniejsza, empiryczna dolinka, którą tylko ślepcy mogą pomylić z całym światem. Niezależnie zatem od tego, czy mowa o wyspie, czy o dolinie, czy o przestrzeni, czy o czasie (poczynając od rewolucji industrialnej i mieszczańskiej), nowa rama poznawcza

⁴ Zaletą omawiania pozornie peryferyjnego tematu *science fiction* i jej tradycji „utopijnych” jest potrzeba powrotu do spraw podstawowych, bez możliwości przyjęcia ich z dobrodziejstwem inwentarza, jak dzieje się często w wypadku pytań typu „czym jest literatura?”. Podczas omawiania dzieł literackich zwykliśmy zakładać, co one przekazują (jaki jest ich temat) i w jaki sposób to robią (jaki jest ich podejście do tematu). Gdy myślimy o literaturze w znaczeniu korpusu istotnych dzieł odznaczających się minimalnymi właściwościami estetycznymi – a nie, jak w wykładni socjologicznej, o całym piśmiennictwie wydanym w określonym czasie lub, jak w sensie ideologicznym, o wszystkich typach piśmiennictwa na określone tematy – zasada ta może być sformułowana precyzyjniej za pomocą dwóch pytań. Po pierwsze, z perspektywy epistemologicznej: jakie możliwości oferują estetycznym właściwościom tekstu różnorodne pola tematyczne? Odpowiedź ze strony dominującego paradygmatu estetycznego wskazuje w tym momencie na absolutnie równoprawne możliwości – co prowokuje kolejne pytania, które nasza estetyka przekazuje już w objęcia ideologów, którzy interesują się nimi z urzędu, a następnie marnotrawią ich potencjał. Po drugie, z perspektywy historycznej: jak takie możliwości były w rzeczywistości wykorzystywane? Zanim rozpoczniemy takie rozważania, szybko dojdziemy do raczej mglistej koncepcji realizmu (nie jednak jako dziewiętnastowiecznego nurtu literackiego, lecz metahistorycznego paradygmatu stylistycznego), zwłaszcza że prozę *science fiction* szufladkuje się często jako „nierealistyczna”. Nie miałbym względem tych rozróżnień żadnych obiekcji, ba, powitałbym je z najwyższym entuzjazmem, jeśliby ktoś wcześniej przekonywająco zdefiniował, czym jest „realny”, a czym – „realność”. W istocie rzeczy fantastyka naukowa prowokuje tego rodzaju podstawowe pytania filozoficzne – jednak próba odpowiadania na nie przy pierwszym podejściu być może nie jest zbyt roztropna. Z tego też względu będę zastępować w tym artykule „realizm” i „realność” koncepcją „empirycznego środowiska autora”, która wydaje się tak bezpośrednia i klarowna, jak jest to tylko możliwe.

wiąże się z nowymi mieszkańcami. Obcy, utopianie, potwory lub po prostu nieznanymi odzwierciedlają człowieka w taki sam sposób, w jaki inne państwo odzwierciedla swój świat. Lecz zwierciadło to nie tylko odbija rzeczywistość: ono także ją transformuje, jak dziewicze łono i alchemiczne dynamo zarazem. Lustro staje się tygłem.

A zatem *science fiction* rodzi się nie tylko z rdzennie ludzkiej i zarazem uczłowieczającej ciekawości czy nieukierunkowanej chęci poznania, owej semantycznej gry bez jasnego odniesienia. Nurt ten bierze zaślubiny z nadzieją odnalezienia w nieznanym przestrzeni idealnego środowiska, plemienia, państwa, inteligencji lub jakiegokolwiek aspektu Najwyższego Dobra (bądź też z lękiem i odrazą przed jego przeciwieństwem). We wszystkich przypadkach zakłada się m o ż l i w o ś ć istnienia obcych, kowariantnych układów odniesienia i pól znaczeniowych.

W ramach *science fiction* praktykuje się przedstawianie miejsc wyobrażonych lub wynisnionych jako rzekomo faktycznie istniejących. List Kolumba o Edenie (technicznie lub genologicznie przynależący do literatury faktu) dostrzeżonym za ujściem Orinoko i Swiftowskie sprawozdanie z podróży do Laputy, Balnibarpii, Glubbdubdribu, Luggnaggu oraz Japonii sytuują się na przeciwległych krańcach antynomii dzielącej to, co faktycznie możliwe, od tego, co możliwe wyobrazeniowo. Fantastyka naukowa wychodzi zatem od czysto fikcjonalnej („literackiej”) hipotezy i następnie rozwija ją dzięki e k s t r a p o l a c j i oraz syntetyzującemu („naukowemu”) oglądowi rzeczy – wskutek czego w relacjach i Kolumba, i Swifta dostrzega się z perspektywy wewnątrzgatunkowej więcej podobieństw niż różnic. Konsekwencją faktograficznego sprawozdawania o fikcji jest więc zderzenie przedustawnego systemu normatywnego – bliskiego zamkniętemu Ptolemejskiemu obrazowi rzeczywistości – z perspektywą lub oglądem ustanawiającym nowy zestaw reguł. W teorii literatury zabieg ten zwany jest wyobcowaniem (*estrangement*)⁵. Pierwotnie opisany on został w 1917 roku przez Wiktora Szklowskiego jako coś nienaturalnego (ros. *ostranienieje*; *остранение*)⁶, by następnie zyskać podbudowę w antropologiczno-histo-

⁵ W przekładzie ostatecznie wybrano drugi z tych terminów z uwagi na przyjęcie się wykładni „poznawczego wyobcowania” dla *cognitive estrangement* na gruncie polskiej teorii fantastyki naukowej (por. Mariusz M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2008, s. 60; tegoż, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Temida 2 2019, ss. 68-69; Krzysztof M. Maj, *Allotopie – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. LVII z.1, s. 99; tegoż, *Czas światoodzucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 370; Aleksandra Wojtaszek, *Inny Zagrzeb. Transformacje obrazu miasta w chorwackiej prozie fantastycznej po 1991 roku*, „Creatio Fantastica” 2018, t. 58, nr 1, s. 115) – jednakże konieczne jest zaznaczenie, że kategorię *estrangement* próbowano już tłumaczyć jako ‘uniezwyklenie’ czy ‘udziwnienie’. Równocześnie trzeba jednak pamiętać, że tymi właśnie słowami oddawano w polskim idiomie teoretycznoliterackim przywoływaną dalej przez Suviną kategorię *ostaranienije* Wiktora Szklowskiego – która w literaturze anglosaskiej zafunkcjonowała już jako *defamiliarization*. Jak zauważa na łamach „Przestrzeni Teorii” Aleksandra Berkietta: „»Udziwnienie« krążące po świecie jako »the defamiliarization« nawet w tak odległych dziedzinach, jak neurologia (np. prace Isabel Bohrn, Ulrike Altmann, Olivera Lubricha, Winfrieda Menninghaus), zostało wtórnie przetłumaczone na polski jako »defamiliaryzacja« i stosowane [jest] jako pojęcie właściwe i w pełni uprawniony termin naukowy” (Aleksandra Berkietta, *Formalitati te salutanti! 100 lat formalizmu rosyjskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 149). Wątki te rozwija również i porządkuje książka *Defamiliaryzatorzy* Waldemara Kuligowskiego, ustanawiająca synonimie między defamiliaryzacją a jej polskimi inwariantami w postaci „uniezwyklenia”, „wyobcowania” i „udziwnienia”. Zob. tegoż, *Defamiliaryzatorzy. Źródła i zróżnicowanie antropologii współczesności*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2016, ss. 8, 31, 45. W przypisie poniżej Suvin sam opowiada się stanowczo przeciwko oddawaniu *Verfremdung* przez defamiliaryzację, odsyłającą w semantyce do niezgodnej z intencją Brechta kategorii alienacji (przyp. tłumacza).

⁶ W angielskim przekładzie eseju Szklowskiego (*Art as Technique*, w: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, red. Lee T. Lemon, Marion J. Reis, Lincoln: Nebraska University Press 1965) *ostranienieje* jest oddane, cokolwiek niezręcznie, jako *defamiliarization* (por. także klasyczne studium Victora Erlicha, *Russian Formalism: History—Doctrine*, Hague: Mouton 1955). W przekładach z Brechta zdecydowałem się na korektę tłumaczenia Johna Willetta obostającego przy oddawaniu *Verfremdung* przez *alienation*. Proponowana tu zmiana na *estrangement* podyktowana jest tym, że alienacja ewokuje błędne i w zasadzie przeciwstawne konotacje: *estrangement* był bowiem dla Brechta czymś zwróconym przeciwko społecznej i poznawczej alienacji.

rycznych pracach Bertolta Brechta, starającego się skądinąd stworzyć „teatr epoki naukowej”⁷. Podczas pracy nad dramatem o Galileuszu, prekursorze wszystkich naukowców, zidentyfikował swe podejście z tworzeniem efektu wyobcowania (*Verfremdungseffekt*), wyjaśniając w *Małym organon dla teatru*, iż „wyraża się [on] w tym, że przedmiot [reprezentacji] można wprawdzie rozpoznać, ale jednocześnie ukazuje się on jako coś obcego”⁸. Aby ujrzeć zwyczajne wydarzenia w świetle rzucającym na nie cień wątpliwości, należy zatem „zdobyć ten obcy wzrok, którym wielki Galileusz spojrział na świecznik wprawiony w ruch wahadłowy”, zdumiewając się owym kołysaniem tak, „jakby się nie spodziewał takich właśnie ruchów i nie miał o nich pojęcia, co w konsekwencji pozwoliło mu odkryć prawa nimi rządzące”⁹. Doświadczenie wyobcowania okazuje się więc w równym stopniu poznawcze, co twórcze. Jak ujmuje to Brecht:

Takie spojrzenie, równie trudne, jak i twórcze, teatr musi sprowokować swymi obrazami ludzkiego współżycia. Musi zdumiewać swą publiczność, a to dokonuje się za pomocą techniki efektów wyobcowania¹⁰ w rzeczach dobrze znanych¹¹.

(Później dopowie on jeszcze, że być może jest już najwyższy czas, by przestać operować kategoriami panów i służących).

W *science fiction* doświadczenie wyobcowania – zoperacjonalizowane przez Brechta w inny sposób, bowiem wciąż w ramach prymarnie „realistycznego” kontekstu – urasta już w f o r m a l n ą ramę całego gatunku.

Science fiction jako poznanie. Krytyka i nauka

Chwył wyobcowania – zarówno w znaczeniu podstawowego doświadczenia, jak i głównego zabiegu formalnego – wykorzystywany był w mitach, a także w praktykach rytualnych czy religijnych, rozpatrujących w sobie właściwy sposób to, co ukrywa się pod powierzchnią empirii. Fantastyka naukowa rozpatruje jednakże reguły rządzące każdą epoką – w tym i, empatycznie, tą dla niej rodzimą – jako unikatowe, zmienne i przez to podległe poznawczej wiwisekcji. Mit tymczasem różni się od *science fiction* pod tym względem diametralnie, jako że koncentruje się na postrzeganiu ludzkich relacji jako stałych i metafizycznie zdeterminowanych – zaprzeczając tym samym Montaigne’owskiej myśli *la constance meme n’est qu’un branle plus languissant*¹². Mit absolutyzuje lub wręcz personifikuje stałe, jak się zdaje, zjawiska pochodzące z czasów ślimaczącej się stagnacji i niskiej dynamiki społecznej. W *science fiction* dzieje się tymczasem na odwrót. Ekstrapolacji podlegają mianowicie zmienne i brzemienne w skutki elementy świata empirycznego, skupione w wielkich, burzliwych okresach historycznych, począwszy od XVII, a skończywszy na XIX i XX wieku. Jakkolwiek więc mit ma wyjaśniać raz na zawsze istotę zjawiska, tak fantastyka naukowa, przeciwnie, w pierwszej kolejności je problematyzuje, a następnie docieka, dokąd prowadzi ono w swej ewolucji. Zamarła w bezruchu tożsamość mityczna jest z tej perspek-

⁷ Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, przekł. Adolf Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1, s. 39.

⁸ Tamże, s. 50–51.

⁹ Tamże, s. 51.

¹⁰ Poprawiam „efekt obcości” na „efekt wyobcowania” zgodnie z intencją Suvina, proponującego analogiczną korektę w przekładzie angielskim Brechta (przyp. tłumacza).

¹¹ B. Brecht, msc. cyt.

¹² W przekładzie polskim: „Stalość nawet nie jest niczym innym, jak bardziej powolnym chwianiem”. Michel de Montaigne, *Próby*, t. III, przekł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1957, s. 25 (przyp. tłumacza).

tywy iluzją i oszustwem, w najlepszym zaś razie – chwilową realizacją potencjalnie nieskończonej puli możliwości. W *science fiction* nie formułuje się odpowiedzi na Wielkie Pytania o Człowieka lub o Świat, a raczej o to, o jakiego człowieka w ogóle chodzi? W jakim świecie? I dlaczego akurat tego człowieka w tym świecie? Oznacza to więc, że gatunek ten przeciwstawia się w równej mierze empiryzmowi (i naturalizmowi), co jakimkolwiek nadnaturalnemu wyobcowaniu.

Science fiction byłoby zatem takim gatunkiem literackim, za którego konieczne i swoiste wykładniki uznać należałoby obecność i wzajemne powiązanie wyobcowania oraz poznania, towarzyszących wytwarzaniu alternatywnego pola odniesienia względem empirycznego środowiska autora.

Wyobcowanie wyróżnia gatunek na tle „realistycznych” praktyk głównego nurtu literatury od XVIII do XX wieku. Poznanie z kolei odróżnia go zarówno od mitu, jak i baśni czy narracji *fantasy*. Baśń wprowadzie również poddaje w wątpliwość prawa rządzące autorskim światem empirycznym, ale wymyka się poza jego horyzont na tyle daleko, by wytwarzać równoległy, zamknięty świat, obojętny wobec perspektyw poznawczych. Nie wykorzystuje zatem potencjału wyobraźni do wyjaśniania procesów zachodzących w aktualnej rzeczywistości – lecz jako cel sam w sobie, odcięty od uwarunkowań empirycznych. Standardowy baśniowy rekwizyt, jakim jest choćby latający dywan, wymyka się fizycznemu prawu ciężenia w identycznym stopniu, co baśniowy bohater – grawitacji społecznej, a to wszystko dzięki możliwości wyobrażenia sobie jakiejś alternatywy. Owo myślenie życzeniowe jest zarazem największą siłą i słabością baśni, albowiem nigdy nie zmusza ona do uwierzenia, że dywan może wzlecieć w powietrze, a skromny trzeci syn – poszybować w górę hierarchii społecznej w świecie, w którym i jedno, i drugie podlega prawu ciężenia. Baśń wytwarza po prostu inny świat tuż obok naszego, świat, w którym niektóre dywany mogą magicznie latać, a niektórzy przedstawiciele plebsu – równie magicznie stawać się książętami... i wszystkie te fantazje przyjmujemy wyłącznie na wiarę. W baśni wszystko jest możliwe, ponieważ baśń jest ostentacyjnie niemożliwa. Z tego właśnie powodu *science fiction* cofająca się do formy baśniowej w *space operze* (z całym jej trójkątem bohatera, księżniczki i potwora w astronautycznym sztafażu) popełnia kreatywne samobójstwo.

Jeszcze mniej kongenialna jest pod tym względem narracja *fantasy* (w tym i horrory, literatura grozy czy powieści o duchach) wtrącająca w empiryczne środowisko prawa kontempiryczne. Jakkolwiek bowiem baśń jest indyferentna względem rzeczywistości nam znanej i rządzących nią praw, *fantasy* już je zdecydowanie odrzuca. *Fantasy* zachowuje bowiem znaczenie dotąd, dopokąd jest zmacona i dopokąd ponosi klęskę w ustanowieniu antagonistycznego świata o własnej specyfice – co wywołuje groteskowe napięcie między występującymi w niej arbitralnie nadnaturalnymi zjawiskami a empirycznym porządkiem, na które wywierają wpływ¹³. Nos Gogola jest interesujący dlatego, że przechadza się po Newskim Prospekcie, pyszniąc się określoną rangą w służbie cywilnej itd. Jeśliby Nos zaś istniał w całkowicie fantastycznym świecie – powiedzmy: Lovecraftowskim – wywołałby zapewne, ot, kolejny dreszczyk grozy. Gdy zatem *fantasy* nie wywołuje napięcia między porządkiem wyobrażonym a empirycznym autora, a jej wszystkie hory-

¹³ Od czasu, gdy po raz pierwszy przekulem tę myśl w słowa, została ona umiejętnie rozwinięta przez Tzvetana Todorova. Zob. tegoż, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil 1970.

zonty zbiegają się w pustce Śmierci, staje się ona kolejną z pododmian literackich mistyfikacji. Wrzucanie *fantasy* i *science fiction* do jednego worka, tak częste w wykorzystaniach komercyjnych, wyrządza fantastyce naukowej niedźwiedzią przysługę.

O wiele więcej analogii znajdziemy natomiast między *science fiction* a *sielanką*. Jej wizja świata pozbawionego systemu ekonomicznego i monetarnego, organizacji państwowej i dezindywidualizującej zabudowy miejskiej stwarza – niby laboratorium – przestrzeń, w której można wyizolować dwie z największych motywacji człowieka: żądę cielesną i żądę władzy. Z takiej perspektywy relacja sielanki względem fantastyki naukowej jest analogiczna do związku łączącego alchemię z chemią i fizyką nuklearną: należy ją niewątpliwie uznać za prekursorską w próbach dążenia we właściwym kierunku przy jednoczesnej świadomości braku dostatecznej w tym zakresie specjalizacji. *Science fiction* może jeszcze wiele zyskać na inspiracji poetyką sielanki – w szczególności zaś jej zdolnością do obrazowania zmysłowych relacji międzyludzkich, pozbawionych efektu klasowej alienacji. Zdarzało się tak już zresztą zawsze, gdy rozbrzmiewały w tej prozie fanfary na cześć ludzi pokornego serca – począwszy od Nicolas-Edme Restifa czy Williama Morrisa, a skończywszy na Cliffordzie D. Simaku, Johnie Christopherze czy Iwanie Jefriemowie. Sielanki barokowe porzuciły niestety tę konwencję, dyskredytując ją w swym dryfie w kierunku sentymentalizmu. I jakkolwiek wydawałoby się, że sielanki są przecież jak najdalej od naukowej precyzji, twórcy *science fiction* mogą odnaleźć w nich coś, co byłoby antidotum na przepełniający ten nurt pragmatyzm, komercjalizm, technokratyzm i ksenofilię – a mianowicie: afirmację nadziei.

Przyjęcie perspektywy wyobcowania – na modłę Galileusza czy Giordana Bruna¹⁴ – w fantastyce naukowej nie oznacza bynajmniej sprowadzania go do scjentyistycznej wulgaryzacji czy nawet technologicznej prognostyki, którą fascynowali się twórcy w różnych okresach ewolucji gatunku (Jules Verne, pisarze amerykańscy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku czy też radzieccy w czasach stalinizmu). Pożyteczny i chwalebny trud popularyzowania badań naukowych może być atutem prozy adresowanej do młodszego czytelnika. Jednak nawet *roman scientifique* pokroju *Z Ziemi na Księżyc* Verne'a – lub, już bardziej przyziemnego, *Niewidzialnego człowieka* Wellsa – wpisuje się jeszcze we wczesną fazę rozwoju gatunkowego fantastyki naukowej, mimo że formalnie spełnia wszystkie jej kryteria. Trudno jednakże dziwić się jej popularności wśród odbiorców (w tym i powieści młodzieżowych), skoro w znanym empirycznym kontekście pojawia się tu bodaj jedyna tylko nowa i wyróżniająca się zmienna technologiczna (odpowiednio: rakietna księżycowa i promienie o obniżonym współczynniku załamania światła w materii organicznej)¹⁵. Tego rodzaju zabieg rozbudza jednak naukową euforię na niewielką skalę i to najczęściej u niezaznajomionych z konwencją odbiorców, przez co pasuje bardziej do formuły opowiadania. Po obydwu wojnach światowych, wraz z utratą przywilejów,

¹⁴ Suwin odnosi się tutaj do sztuki *Życie Galileusza* Brechta, w której Giordano Bruno zostaje przywołany wprost w części pierwszej: „Sagredo: A więc nie byłoby różnicy między Księżycem i Ziemią? Galileusz: Jak widać – nie. Sagredo: Przed niespełną dziesięć laty spalono w Rzymie człowieka. Nazywał się Giordano Bruno i właśnie to utrzymywał” – a tuż potem aluzyjnie w części trzeciej: „Galileusz: W samym gwiazdozbiornie Oriona jest pięćset gwiazd stałych. To są te rozliczne światy, te niezliczone inne światy, dalekie gwiazdy, o których mówił spalony. On ich nie widział, on je przeczuwał!”. Bertolt Brecht, *Życie Galileusza*, przekł. Roman Szydłowski, w: tegoż, *Dramaty*, Wrocław: Ossolineum 1976, ss. 172, 175 (przyp. tłumacza).

¹⁵ Należy zwrócić uwagę na funkcjonalną różnicę pomiędzy tymi wynalazkami a antygravitacyjnym metalem w *Pierwszych ludziach na Księżycu*, który zostaje wprowadzony jako gadżet, a nie – najistotniejszy element o wiele bogatszej powieści.

którymi cieszyły dotąd się u humanistów nauki przyrodnicze, euforia ta wygasa jeszcze bardziej – zestawmy na ten użytek statek Kapitana Nemo z okrętem atomowym USS Nautilus – i powraca dopiero wraz ze wzrostem zainteresowania intratnymi wdrożeniami okresu pokoju (np. w astronautyce czy cybernetyce). Nawet u Verne'a struktura „powieści naukowej” przywodzi na myśl raczej sadzawkę, w którą ktoś wrzucił kamień: po początkowym zamęcie i rozejściu się fal od punktu uderzenia ku skrajowi i z powrotem, następuje uspokojenie i powrót systemu do stanu wyjściowego. I tak jak w wypadku sadzawki jedyne systemowe *novum* stanowi opadający na dno kamień, tak w powieści jest nim fakt pozytywny (zwykle jakiś rodzaj nowatorskiego urządzenia). Struktura takiego przejściowego wyobcowania charakteryzuje jednak nie tyle dojrzałą *science fiction*, ile raczej kryminał.

Zakreśliwszy wszystkie te obszary problemowe, można już prawdopodobnie wskazać przynajmniej pewne wewnętrzne zróżnicowania w obrębie zagadnień poznawczości czy poznania. W znaczeniu przyjętym na potrzeby niniejszych rozważań pojęcia te odsyłają nie tylko do refleksji o *r z e c z y w i s t o ś c i*, lecz także – n a d *r z e c z y w i s t o ś c i*ą. Oznacza to bliższy związek z dynamiczną transformacją, aniżeli statycznym odzwierciedlaniem autorskiego środowiska. W ten oto sposób – poczynając od Lukiana, Thomasa More'a, François Rabelais'go, Cyrana de Bergerac, Jonathana Swifta, a kończąc na Herbercie George'u Wellsie, Jacku Londonie, Jewgieniju Zamiatynie i prozaikach najnowszych – prototypowa metodologia fantastycznonaukowa ujawnia swe oblicze *k r y t y c z n e*, niekiedy satyryczne, łączące w sobie wiarę w potencjał rozumu z metodycznym sceptycyzmem w zakresie najistotniejszych problemów. Powinowactwo owego poznawczego krytycyzmu i filozoficznych podwalin nowożytnej nauki nie podlega tu najmniejszej w *ą t p l i w o ś c i*.

Science fiction jako gatunek literacki. Funkcje i modele

Fantastyka naukowa jako w pełni rozwinięty gatunek literacki dysponuje własnym repertuarem funkcji, konwencji i chwytów. Wiele z nich jest nadzwyczaj interesujących i istotnych z perspektywy historii i teorii literatury, jednakże z racji swego zakresu wykracza raczej poza ramy syntetycznej analizy – dostarcza bowiem dość materiału, by złożyć się na objętość całej książki. Niemniej jednak możliwe jest przedstawienie determinant gatunkowych *science fiction* przynajmniej w zarysie.

Typologia gatunków literackich w dobie kognitywnej wymagałaby przede wszystkim wzięcia pod uwagę relacji pomiędzy światem (lub światami) danego gatunku a światem „zerowym”¹⁶ empirycznie weryfikowalnych właściwości otoczenia autorskiego („zero” jest więc w tym sensie głównym punktem odniesienia w układzie współrzędnych i grupy kontrolnej eksperymentu zarazem). Nazwijmy ów empiryczny świat n a t u r a l i s t y c z n y m. W jego obrębie – i w odpowiadającym mu naturalistycznym lub „realistycznym” polu literackim – etyka i fizyka nie pozostają w żadnej znaczącej relacji. Współczesna proza głównonurtowa brzydzi się patetycznym przekłamaniem (*pathetic fallacy*)¹⁷ w po-

¹⁶ Jest to odniesienie do semantyki możliwych światów, w której świat aktualny przyjęło się określać jako W_0 , czyli właśnie ów „świat zerowy” (przyj. tłumacza).

¹⁷ W przykładzie zdecydowałem się w ten sposób oddać słynne pojęcie Johna Ruskina z kilku względów. Po pierwsze, w polskim uzusie teoretycznoliterackim patos odsyła do bardzo wyrazistej topiki heroiczno-romantycznej, konwenującej z Ruskinowskim krytycznym użyciem terminu przeciwko nazbyt sentymentalnemu i nierealistycznemu obrazowaniu w poezji Williama Wordswortha czy Johna Keatsa. Po drugie, funkcjonujący w Polsce przekład pojęcia jako „politowania godny

staci trzęsień ziemi ogłaszających upadek tyranów bądź deszczów oplakujących smutek heroin. Akcja rozwiązuje się raczej w wyniku aktywności protagonistów wchodzących w relacje z innymi, równie nieuprzywilejowanymi fizycznie postaciami. Jakkolwiek by więc jedna strona konfliktu dramatycznego nie była zaawansowana technologicznie i cywilizacyjnie, tak wszelkie odgórne ustalenia dotyczące jego rozstrzygnięcia będą odbierane jako albo niespójne gatunkowo, albo narzucające się ideologicznie. Podstawową zasadą literatury naturalistycznej jest bowiem to, że przeznaczeniem człowieka jest człowiek – a zatem inni ludzie¹⁸. W analizowanych wcześniej nienaturalistycznych i metafizycznych gatunkach literackich rzecz ma się na odwrót: otoczenie bohatera nie jest ani pasywne, ani neutralne. Świat w baśni sprzyja bohaterom, a narrację w nim osadzoną kształtują tryumfy protagonisty władającego udzielnie magicznymi artefaktami i mającego na każde swe skinienie gorliwych pomocników. Świat w micie tragicznym, przeciwnie, jest już niesprzyjający, a działania Edypa, Atysa czy Chrystusa są z góry skazane na porażkę przez samą naturę rzeczywistości, w której funkcjonują – jednak klęska ta zostaje następnie uwznioślona etycznie i wykorzystana w celach religijnych. W narracji *fantasy* – inspirującej się mitem tragicznym w tym samym stopniu, w jakim baśń inspiruje się mitem heroicznym – objawia się z kolei straszliwa niemoc bohatera. Tragiczne mitemy są tu jednak, można by rzec, pozbawione szansy na metafizyczną rekompensatę. Tak jak zatem w baśni i *fantasy* etyka koegzystuje z siłami fizyki (pozytywnie lub negatywnie uwarunkowanymi), a w micie tragicznym – równoważy je, tak już w „optymistycznej” wersji mitu obydwie te pierwiastki współtworzą jeden uporządkowany system.

Świat narracji fantastycznonaukowej nie musi być intencjonalnie stworzony tak, by *a priori* sprzyjać protagoniście, zarówno w wymiarze pozytywnym, jak i negatywnym. Bohaterowie mogą odnosić sukcesy lub ponosić porażki, ale nie gwarantują tego ani prawa fizyki, ani podstawowy pakt odbiorczy zawierany z czytelnikiem. *Science fiction* jest w tym sensie jedynym – jeśli pominie się pewne prefiguracje owych tropów w sielance – gatunkiem metaempirycznym, który równocześnie nie jest obciążony hipoteką metafizyczną, albowiem współdzieli z przeważającą większością produkcji literackiej naszej cywilizacji dojrzałe podejście do analizy rzeczywistości, właściwe współczesnej nauce i nowożytniej filozofii. Podobieństwo leży także we wszechczasowości takiego podejścia. Mit jest ponadczasowy, baśń sytuuje się w gramatycznej przeszłości, a więc całkowicie poza czasem, *fantasy* z kolei osadzona jest w jakiejś zakłóconej teraźniejszości bohatera. Naturalistyczna proza głównonurtowa i *science fiction* realizuje się już na przestrzeni wszystkich czasów: w pierwszym wypadku empirycznych, w drugim zaś – nieempirycznych. Literatura naturalistyczna koncentruje się na teraźniejszości, ale pozwala także na nicowanie przeszłości historycznej, a niekiedy nawet, do pewnego stopnia, także przyszłości w postaci nadziei, lęków, przepowiedni, snów *et sim*. Literatura fantastycznonaukowa tymczasem skupia

nonsens [sic!]” (Adam Łukaszewicz, *Kilka uwag o słowach i literach*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 337) nie dość, że nie uwzględnia wyłożonego wyżej kontekstu historycznego, to jeszcze sam w sobie jest zabawnie niefortunną ilustracją definiowanego zjawiska (przyp. tłumacza).

¹⁸ W wypadku niektórych powieści Thomasa Hardy’ego czy sztuk Henrika Ibsena lub co bardziej doktrynerskich dzieł szkoły naturalistycznej – gdzie narracyjny determinizm prowadzi do uwydatnienia środowiska protagonistów kosztem opisu ich aktywności – spod pozorów „realizmu” przeziiera tęsknota za mitem tragicznym, wstydliwie kamuflowana na poczet wieku niewiary. W przeciwieństwie do twórczości Williama Shakespeare’a i romantyków, w tym wypadku to etyka podąża za fizyką w pozornie kauzalnym łańcuchu wydarzeń (najczęściej za pośrednictwem biologiczności). W poetyce *happy endu* filmografii hollywoodzkiej można wytropić analogiczne podejście do baśni w zakresie realistycznej „mimikry”.

się na możliwej przyszłości i jej przestrzennych ekwiwalentach, co nie oznacza jednakże, że nie może odnosić się do terażniejszości i przeszłości jako specyficznych przypadków możliwej sekwencji wydarzeń historycznych widzianych z wyobcowującej perspektywy (choćby przez postać z innego czasu i/lub przestrzeni). *Science fiction* korzysta zatem z zalet twórczego podejścia wymykającego się ograniczeniom poznawczym narzucanym przez trawiący niepokój o przyziemną empirię i relacje społeczne. W perspektywie historycznej fantastyka naukowa odeszła od przednaukowych lub protonaukowych strategii obecnych w demaskatorskiej satyrze lub naiwnej krytyce społecznej i zbliżyła się do coraz bardziej zniuansowanych nauk przyrodniczych i humanistycznych. Nauki przyrodnicze dogoniły, a później wręcz prześcignęły literacką wyobraźnię XIX stulecia, podobnie zresztą jak nauki społeczne, zwłaszcza w zakresie ich największych osiągnięć teoretycznych, co nie odbyło się bynajmniej w dyscyplinarnej izolacji. W wieku XX proza *science fiction* migrowała w sferę myśli antropologicznej i kosmologicznej, stwarzając przestrzeń dla diagnoz, ostrzeżeń, wezwań do podjęcia działania i – co najistotniejsze – mapowania możliwych alternatyw. W historycznym rozwoju rzeźzonego nurtu można by zatem dostrzec wzbogacający zwrot od bardziej podstawowego modelu bezpośredniego czy ekstrapolacyjnego w stronę modelu niebezpośredniego czy analogicznego.

Pierwszy z owych dwóch dominujących modeli fantastyki naukowej, datowany na wiek XIX (jednakże już niekoniecznie charakterystyczny dla epok poprzedzających), sprzyjał koncentracji na określonych hipotezach poznawczych i ideach, których początek można wytropić w samym kośćcu i ramie modalnej baśni. Ośrodkiem modelu ekstrapolacyjnego – obecnego m.in. w powieściach *The Iron Heel* Londona, *Śpiący przebudzony* i *Ludzie jak bogowie* Wellsa, *My Zamiatina*, *Ostatni i pierwsi ludzie* Olafa Stapledona, *The Space Merchants* Frederika Pohla i Cyrila M. Kornblutha czy *Andromeda Nebula* Ivana Yefremova – jest bezpośrednia ekstrapolacja czasowa i predylekcja do kształtowania wzorców socjologicznych (tj. utopijnych i antyutopijnych¹⁹). To tu właśnie rozrysowywano w większości owe „nowe mapy piekła”²⁰, z których słusznie słynie powojenna *science fiction*, przepelniona całą mnogością socjotechnologicznych wizji poznania naukowego i opresji społecznej zarazem (globalne katastrofy, cybernetyka, dyktatury). Jednak już w *Wehikule czasu* Wellsa i u Stapledona chwyt ekstrapolacji wykroczył poza *spectrum* socjologiczne (rozciągające się od codziennych praktyk przez ekonomię aż po erotykę) i rozprzestrzenił się na biologię i kosmologię. Niemniej, niezależnie od identyfikowalnej lokalizacji (przyszłość, „czwarty wymiar”, obce planety, równoległe wszechświaty) modelowanie ekstrapolacyjne jest zorientowane futurologicznie. Charakterystyczne dlań zaś normy i wartości mogą mieć źródło w poznawczej inspiracji przesłankami baśniowymi i zachodzącymi w ich obrębie regułami spójnościowymi (najczęściej jedną lub bardzo nielicznymi), które, po odpowiednim ukształtowaniu narracyjnym, sprzyjają logicznemu rozwiązaniu akcji lub sformułowaniu satysfakcjonującej poznawczo konkluzji fabuły.

Science fiction może być tedy wykorzystywana jako służebnica futurologicznej dalekowzroczności w zakresie technologii, ekologii, socjologii itp. I choć może być to zasadnie

¹⁹ Trzeba pamiętać, że Suvin – tak jak i większość zachodnich teoretyków fantastyki – starannie odróżnia utopijność i antyutopijność jako dwa odmienne wektory krytyczne socjologicznego nurtu utopianizmu od nazw światów czy gatunków literackich, tj. utopii oraz dystopii (przyp. tłumacza).

²⁰ Aluzja do tytułu wpływowej ongiś monografii Kingsleya Amisa, *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, wydanej niedługo przed publikacją oryginalnej wersji niniejszego artykułu (przyp. tłumacza).

drugorzędna cecha dystynktywna gatunku, jakkolwiek brak względu na jej ścisłą drugorzędność może prowadzić do konfuzji, a nawet szkody. Z perspektywy ontologii sztuka nie jest ani pragmatyczną prawdą, ani fikcyjnym faktem. Oczekiwanie od fantastyki naukowej zatem czegoś więcej niż jedynie bodźca do niezależnego myślenia, czegoś ponad system wystylizowanych technik narracyjnych zrozumiałych jedynie w ich wzajemnych relacjach z fikcjonalną całością, a nie jako izolowanych fragmentów rzeczywistości – wiedzie nieuchronnie do pilnego zapotrzebowania na naukową precyzję w analizie ekstrapolowanych realiów. Redaktorzy i wydawcy podobnych manifestów „hard” science fiction – począwszy od pulpowych magazynów w Stanach Zjednoczonych po radzieckie agitpropy – dążyli do przekształcenia owej służebności fantastyki naukowej w zniewolenie wobec dominującej w danym okresie teologii: technokratycznej, utopijnej, katastroficznej czy jakiegokolwiek innej. A jednak ów pryncypialnie subwersywny gatunek marnieje w kaftanie bezpieczeństwa szybciej niż większość innych, reagując atrofią, eskapizmem lub jednym i drugim. Stroniąc od roszczenia sobie praw do przepowiedni z pominięciem tych estymowanych statystycznie, science fiction nie namaszcza w swych szeregach proroków – i ani nie wynosi ich na piedestał wobec sukcesu, ani też nie skraca o głowę w razie porażki. Tak jak odkrył to Platon na dworze Dionizjosa, a Hytlodeusz – u kardynała Johna Mortona, fantaści naukowci lepiej odnajdują się w roli powierników swych własnych republik literackich, z pewnością sięgających w przeszłość – jednak zawsze we właściwy sobie sposób – ku idei republiki wszechludzkiej (*Republic of Men*). Science fiction trwa wreszcie w napięciu między *Civitas Dei* a *Civitas Terrena* i, jako takie, nie może się bezkrytycznie poświęcać żadnemu przyziemnemu Miastu.

Model analogiczny w science fiction opiera się w większym stopniu na analogii niż ekstrapolacji. Bohaterowie pojawiający się w tych narracjach mogą, jednak nie muszą, być antropomorficzni, ich zaś habitaty – geomorficzne. Przedmioty, postaci i – do pewnego stopnia – także relacje, od których bierze początek modelowany świat, mogą być fantastyczne (w znaczeniu empirycznej nieweryfikowalności) tylko dotąd, dopóki zachowują logiczną, filozoficzną i wzajemną koherencję. Ponownie, jak w wypadku wszystkich innych przyjętych tu rozróżnień, należałoby myśleć raczej o pewnym *continuum* z ekstremami w postaci czystej ekstrapolacji i czystej analogii oraz dwóch obszarach zgrupowanych wokół tych biegunów, zachodzących na siebie w obrębie szerokiej przestrzeni pomiędzy.

Najbardziej podstawowa postać modelowania analogicznego odsyła nas do obszaru, w którym trudno jeszcze o wyraziste rozróżnienie między prymitywną analogią a wsteczną ekstrapolacją. Jest to ziemską przeszłość, zarówno w znaczeniu geologicznym, jak i biologicznym, etnologicznym i historycznym. Światy odwzorowujące mniej lub bardziej otwarcie erę karbonu, plemienną prehistorię, barbarzyńskie i feudalne imperia – a w istocie kształtowane w oparciu o podręczniki geologii i antropologii, prace Oswalda Spenglera tudzież *Trzech muszkieterów* – mnożą się niefortunnie u bram fantastyki naukowej. Część z nich może wykazywać pewną użyteczność w postaci rekreacyjnej lektury dla młodzieży (której nie powinno się jej odmawiać). Trudno jednakże o zgodę na traktowanie jej na równi z narracjami, których kośćcem jest refleksja wysoce naukowa – już to w zakresie samej fabuły, już to w odniesieniu do jej protagonistów – zapewniająca swoiste fantastycznonaukowe alibi przybliżające do spełnienia minimalnych standardów poznawczych gatunku. To tu przynależy choćby Borroughsowsko-Asimovowska *space opera*, ro-

jąca się w dorobku prawie wszystkich pisarzy amerykańskich aż do Samuela Delany'ego i sytuująca się na niepewnej granicy między podrzędną *science fiction* a fantastyką nie-naukową (tj. korzystającą wprawdzie z fantastycznonaukowego sztafażu, jednak ukształtowaną przez struktury narracyjne zachodnich baśni i *fantasy*).

Najbardziej dojrzała z kolei postać modelowania analogicznego wyrażać się będzie w analogii do modelu matematycznego – tak jak choćby w *Plasklandii* Edwina Abbotta Abbotta czy w paralelach ontologicznych odnajdywalnych w skompresowanej formie w niektórych opowiadaniach Jorge Luisa Borgesa i Stanisława Lema, czy w nieco bardziej zantropologizowanych narracjach cierpiących protagonistów w prozie Kafki (*Przemiana*, *Kolonia karna*) i, ponownie, Lema (*Solaris*). Te wysoce skomplikowane analogie filozoficzno-antropologiczne należy dziś uznać za jeden z kluczowych obszarów *science fiction*, nierozróżnialny w zakresie wartości literackiej od prozy głównonurtowej. Omawiane pole semantyczne, sytuujące się gdzieś pomiędzy Borgesem a wyższymi rejestrami najlepszych utopii, satyr i kontr-satyr, staje się w efekcie współczesnym wariantem osiemnastowiecznej *conte philosophique*. Owe współczesne powiastki, podobnie jak u Jonathana Swifta, Voltaire'a czy Denis Diderota, łączą nową wizję świata z komentarzem wykorzystującym – zwykle w satyryczny lub groteskowy sposób – rozmaite mankamenty naszego codziennego świata. By wyróżnić się na tle racjonalizmu oświeceniowego, współczesna powiastka musi być otwarta na analogie do współczesnej kosmologii, epistemologii i filozofii nauki²¹.

Niebezpośrednie modele fantastyki naukowej pozostają jednakże w obrębie swych horyzontów poznawczych tak długo, jak długo dotyczy to wyciągania wniosków czy też dokonywania zapożyczeń. Zaskarbiany w ten sposób potencjał poznawczy nie musi od razu zyskiwać na aplikowalności – może po prostu inspirować umysł do odbierania sygnałów na innych falach, by w ostatecznym rozrachunku usprawnić radzenie sobie z najbardziej przyziemnymi problemami. Najlepszym tego dowodem niech będą dzieła Kafki, Lema, Karela Čapka czy Anatole'a France'a, jak również najbardziej znane utwory Wellsa i innych pisarzy kojarzonych z tradycyjną fantastyką naukową.

W stronę poetyki *science fiction*. Reasumpcje i antycypacje

Powyższy artykuł winien być niewątpliwie uzupełniony o socjologiczną analizę „wewnętrznego środowiska” fantastyki naukowej, zesłanego na początku XX wieku do rezerwatu czy getta – które, choć początkowo inkluzywne, dziś coraz częściej przejawia postawy wykluczające, odcinające się w nowej fazie rozwoju od osiągnięć literackiej konkurencji i najwyższych standardów krytycznych zarazem. Tego rodzaju dyskurs socjologiczny umożliwiłby wskazanie istotnych różnic między arcydziełami *science fiction*, przywołanymi w niniejszym artykule w celu zdeterminowania funkcji i norm gatunkowych nurtu, a przynajmniej osiemdziesięcioma procentami szkodzących mu koszmarków literackich. Równocześnie jednak należy podkreślić, że kryteria umożliwiające taką standaryzację można – w odróżnieniu od innych form paraliterackich – z łatwością odnaleźć w ramach samego gatunku, co czyni go w teorii (jeśli nie również w praktyce) równym wobec tych głównonurtowych.

²¹ Próbę analizy takiego reprezentatywnego tekstu podjąłem w moim posłowiu do *Solaris* Stanisława Lema (New York: Walker 1970), zatytułowanym *The Open-Ended Parables of Stanislaw Lem and Solaris*.

Przy braku zgody na przedstawioną tu argumentację można by się pokusić o dołączenie do niej analizy form i subgatunków – z pominięciem może tych, które pojawiają się w zmienionej formie (jak utopia i *voyage imaginaire*), a z uwzględnieniem narracji antycypacyjnych, superbohaterskich, temponautycznych, katastroficznych, a także tych skoncentrowanych na przedstawieniach sztucznej inteligencji (roboty, androidy itp.) oraz spotkaniach z obcymi. Pozwoliłoby to na sprawdzenie ich związków z innymi gatunkami literackimi oraz piśmiennictwem naukowym. Przykładowo, utopie są przecież ewidentnie fikcją lub fantastyką socjologiczną (bo czymżeby innym), podczas gdy nowoczesna *science fiction* jest odpowiednikiem policentrycznej kosmologii, jednoczącej przestrzeń i czas w Einsteinowskich światach o różnych, lecz kowariantnych wymiarach i skalach czasu. Uwrażliwiona fantastyka naukowa, oferująca bardziej znaczące i długotrwałe źródła lekturowej przyjemności, zakłada również o wiele szerszy horyzont poznawczy – a w jego ramach dyskuje o sposobach politycznego, psychologicznego i antropologicznego wdrożenia i wykorzystywania nauk empirycznych i filozofii nauki, jak również kreacji i kolapsu światów powstających w inspiracji ich osiągnięciami. Spójność ekstrapolacji, precyzja analogii i zakres odniesieniowy przemieniają się w tej perspektywie w czynniki o charakterze czysto estetycznym (z tego też względu analizowana tu „powieść naukowa” nie jest w pełni satysfakcjonująca: naukowa miałość przekłada się w niej bowiem na zubożenie estetyczne). Dopiero po spełnieniu elastycznych kryteriów literackiego ustrukturyzowania poznawczy – a w większości wypadków czysto naukowy – komponent *science fiction* staje się probierzem jakości estetycznych, owej specyficznej przyjemności tekstu charakterystycznej dla tego nurtu. Innymi słowy: poznawcze jądro fabularne współdecyduje o fikcyjnym wyobcowaniu w *science fiction*. Dokonuje się to na wszystkich poziomach literackich – i przykładem niech będzie to, jak współczesna fantastyka naukowa z czysto estetycznych i fabularnych motywacji sformułowała poznawczą tezę o istnieniu hiperprzestrzeni, w której prędkość lotu nie jest ograniczona prędkością światła.

W końcu warto przyrzeć się możliwościom zarysowania istotnych podstaw krytyki, historii i teorii analizowanego gatunku literackiego. Większość czarnej roboty już została wykonana w tym zakresie, poczynając od Edgara Allana Poe, a kończąc na Damonie Knightcie, z uwzględnieniem również ważnych prac nad starszymi subgatunkami (od utopii po Wellsa) i ogólnych rozpoznań literaturoznawczych poczynionych przez uświadomionych metodologicznie badaczy²². Także w dorobku Lema²³ możemy odnaleźć niejednego kamień węgielny potrzebny do wzniesienia krytycznoliterackiego domostwa dla *science fiction*. Jeśliby pokusić się o spekulację na temat kluczowych cech czy aksjomatów takiej działalności krytycznej, w pierwszej kolejności można byłoby wymienić już wspomnianą tezę, zgodnie z którą nurt fantastyki naukowej winien być analizowany odgórnie, a więc począwszy od arcydzieł gatunku i dostarczanych przez nich wzorców. Drugim aksjomatem byłoby zapotrzebowanie *science fiction* na wyższe zaplecze poznawcze niż to zwykle wymagane od przeciętnego czytelnika – gotowość na wyobcowujące *novum* składa się

²² W Europie winniśmy w tym kontekście pamiętać przede wszystkim o Northropie Frye'u i jego *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum 1966) oraz o *Allegory* Angusa Fletchera (Ithaca: Cornell University Press 1964).

²³ Por. przypis 2.

bowiem na *raison d'être* gatunku. W wariacie minimalnym od fantastyki naukowej należałoby więc wymagać tego, by była mądrzejsza niż świat, do którego się zwraca.

Science fiction jest, innymi słowy, literaturą edukacyjną, oby tylko mniej znieczulającą od większości obowiązkowych pozycji lekturowych naszych rozproszonych narodowościowo i klasowo społeczeństw – jednak nieodwracalnie ukształtowaną przez *pathos* niesienia dobrej nowiny o ludzkiej ciekawości, trwodze i nadziei. Dojrzała fantastyka naukowa (do której nie przynależy – jak w wypadku większości innych nurtów, co jednak nie obniża poziomu rozczarowania – przynajmniej dziewięćdziesiąt pięć procent literackiego urobku roszczonego sobie do tego pretensje) zadaje kłam owej „dwukulturowej przepaści” skuteczniej niż jakikolwiek inny znany mi gatunek literacki. Co zaś jeszcze istotniejsze, wymaga od autora, czytelnika, nauczyciela, krytyka czy teoretyka nie tyle wyspecjalizowanej, skwantyfikowanej wiedzy pozytywistycznej (*scientia*), ile wyobraźni społecznej – której jakoś i mądrość (*sapientia*) daje świadectwo dojrzałości krytycznego i kreatywnego potencjału dyskursu *science fiction*.

***Postscriptum* (2014)²⁴**

Żyjemy dziś wszyscy na Ziemi w czasie permanentnego zagrożenia. Być może najbogatsi z nas – składający się na około pięć procent globalnej populacji i nieproporcjonalnie skupieni na obszarze Stanów Zjednoczonych, Europy Zachodniej, Japonii czy pomniejszych satelitów wielkiej triady – zostali znieczuleni na potęgę pieniądza i utrzymywanego jego nakładem samolubnego systemu. Jednak nawet ci uprzywilejowani głośno wyrzekają na „kryminogenność” i ogólne „zepsucie moralne” tych, którzy krzują się desperacko u rosnących murów ich ufortyfikowanych osiedli. Pod względem moralnym żyjemy w niemal całkowitej dystopii – dystopii tym gorszej, że anty-utopijnej – zaś pod względem materialnym (ekonomicznym) jesteśmy już na skraju upadku dokonującego się zarówno na skalę indywidualną, jak i kolektywną.

Patrząc z perspektywy tych przełomowych czasów na moje rozważania z lat sześćdziesiątych XX wieku, nie mogę zignorować pewnego ograniczenia mojej *Poetyki gatunku science fiction*, którym był jej naiwny i jednocześnie niewinny ton formalistyczny. Założyłem mianowicie, że popłyniemy z nurtem dziejów, nie omijając może nieuniknionych zawirowań losu, w stronę socjalizmu lub demokratycznego komunizmu – i tylko dlatego postanowiłem skoncentrować się na problemach poznawania, przyjemności czy formy. Najwyraźniej czułem, że mogę zatrzymać bieg historii lub pozostać samemu w tyle, by znaleźć estetyczne ukojenie w transcendowaniu bieżącej chwili. Był to błąd.

Poetyka, jako termin, pochodzi oczywiście od Arystotelesa. W 1971 roku prowadziłem seminarium dyplomowe pod tytułem *Arystoteles po Brechtie i Marksie*. Brechtowskie „wyobcowanie” znajduje być może dostateczne odbicie w tym artykule, jednak jest w nim jednocześnie o wiele za mało Marksa. Stąd też w późniejszych tekstach uzupełniłem swoje definicje o tezę, że odpowiedź na pytanie o możliwości poznawcze (w tym zwłaszcza kluczowe dla *science fiction* poznanie nieznanego, czyli *novum*) nie może być udzielana w próżni, lecz wyłącznie wewnątrz zdefiniowanego systemu wartości klas pracujących, wykorzystywanych i zdominowanych. Winna być zatem udzielona z ich właśnie perspektywy (o co słusznie upomnieli się krytycy).

²⁴ Przekład został uzupełniony o *Postscriptum* zgodnie z prośbą Autora (przyp. tłumacza).

W dużym skrócie: dotarliśmy do momentu, w którym w naszych rozważaniach musimy powrócić do starej, dobrej walki klas. Wydaje się to kluczowe szczególnie dziś, gdy została ona już odgórnie wytoczona przez bogatych ludzi władzy, którzy wystąpili przeciwko ubożającym ludziom, nieustępliwie walczącym – gdzież jesteś, Leninie? – o przetrwanie; w samotności lub w osłabionych podgrupach.

Ach, tak: *fantasy*. Terytorium uległo tu przekształceniu: okazuje się, że pisałem niniejszy tekst tuż przed potopem... Nowe spojrzenie na ów gatunek przedstawiłem w eseju *O znaczeniu „fantasy” lub „fikcji fantastycznej”*, opublikowanym na łamach czasopisma „Extrapolation”²⁵ – który nie tyle zaprzecza temu, co zostało tutaj napisane, ile raczej wypiera to (jak powiedziałby Hegel). Przeczytajcie go, proszę. Choć z trudem mi ostatnio przychodzi publikowanie książek, tekst ten być może trafi wkrótce do nowego tomu serii Ralahine Utopian Studies wydawnictwa Peter Lang²⁶.

Przełożył Krzysztof M. Maj

²⁵ D. Suvin, *Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction'*, „Extrapolation” 2000, t. 41, nr 3, ss. 209–247.

²⁶ Tegoż, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, red. Gerry Canavan, Oxford: Peter Lang 2016.

Źródła cytowań

- Brecht Bertolt, *Małe organon dla teatru*, przekł. Adolf Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1, s. 39–62.
- Brecht Bertolt, *Życie Galileusza*, przekł. Roman Szydłowski, w: tegoż, *Dramaty*, Wrocław: Ossolineum 1976, ss. 141–301.
- Erlich Victor, *Russian Formalism: History—Doctrine*, Hague: Mouton 1955.
- Fletcher Andus, *Allegory*, Ithaca: Cornell University Press 1964.
- Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, New York: Atheneum 1996.
- Suvin Darko, *Considering the Sense of ‘Fantasy’ or ‘Fantastic Fiction’*, „Extrapolation” 2000, t. 41, nr 3, ss. 209–247.
- Suvin Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, red. Gerry Canavan, Oxford: Peter Lang 2016.
- Suvin Darko, *The Open-Ended Parables of Stanislaw Lem and Solaris*, w: Stanislaw Lem, *Solaris*, przekł. Joanna Kilmartin, Steve Cox, New York: Walker 1970.
- Szkłowski Wiktor, *Art as Technique*, w: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, red. Lee T. Lemon, Marion J. Reis, Lincoln: Nebraska University Press 1965.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil 1970.