

## **Science fiction: źródła i kontynuacje**

*Paweł Frelik, Paul Kincaid, Lisa Swanstrom, Sherryl Vint  
Krzysztof M. Maj, Barbara Szymczak-Maciejczyk i Mateusz Tokarski*

### **Science Fiction: Sources and Contemporary Renditions**

A discussion addresses general problems associated with studying science fiction narratives today. What does it take to make a believable illusion of the scientific out of literary fiction? What are the most contemporary views on the genre and its multiple iterations? Is it still a genre? These and many more questions have been tackled below by the leading experts in science fiction studies: Paweł Frelik (University of Warsaw), the most prominent Polish theorist in the field, editor of the „Journal of Gaming and Virtual Worlds”, and author of *Visual Cultures of Science Fiction* (2017, reviewed in this issue), as well as the first Polish president of Science Fiction Research Association (2013-2014); Paul Kincaid, renowned science fiction critic, author of *A Very British Genre: A Short History of British Fantasy and Science Fiction* (1995) and *What It Is We Do When We Read Science Fiction* (2000); Lisa Swanstrom (University of Utah), co-editor of „Science Fiction Studies”, and author of *Animal, Vegetable, Digital: Experiments in New Media Aesthetics and Environmental Poetics* (2016); Sherryl Vint (University of Alberta), also co-editor of „Science Fiction Studies”, director of Science Fiction and Technoculture Studies at University of California, Riverside, and co-editor of *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009); and, finally, „Creatio Fantastica” editors—Krzysztof M. Maj, Mateusz Tokarski, and Barbara Szymczak-Maciejczyk.

**Krzysztof M. Maj:** Temat niniejszego numeru „Creatio Fantastica” zakłada negocjację dwóch biegunów: aktualnych trendów w fantastyce naukowej oraz jej źródeł, jakkolwiek szeroko byśmy ich nie definiowali. Trudno wobec tego oprzeć się pokusie zadania bardzo prostego pytania, a mianowicie: czym w ogóle jest dla nas *science fiction* w roku 2019? Czy postąpiliśmy naprzód w zestawieniu z wizją nurtu, którą ukształtowały klasyczne teorie Darko Suwina, Fredrica Jamesona, Toma Moylana i wielu innych – czy też jednak napotykamy pewne trudności w wypracowaniu jednorodnego stanowiska? Czy jesteśmy w stanie wskazać coś, co można by uznać za najwspółczesniejszą wykładnię fantastyki naukowej – a jeśli tak, to dlaczego?

**Paul Kincaid:** Fantastyka naukowa ma sędziwy rodowód w historii literatury, sędziwszy niż wynikałoby to z jej wielu (lub wręcz wszystkich) definicji. Z tego też względu w starszych szkicach historycznych o *science fiction* możemy napotkać kategorię *proto-science fiction*, odsyłającą do właśnie tej dawnej odmiany prozy fantastycznonaukowej. Nie jestem jednakże pewien, czy możemy wciąż ufać dziś tym zestandaryzowanym definicjom. Fantastyka naukowa jest zmiennokształtna niczym Proteusz, stąd wszelkie proponowane dotąd ściśle wykładnie mogły jedynie grozić przyjęciem zawężającej perspektywy jej oglądu. Był to jeden z powodów funkcjonowania kategorii *proto-science fiction* i zarazem też jedno z wyjaśnień powodu, dla którego dzisiejsza fantastyka naukowa zaczęła wyrastać poza różnorodne ograniczenia definicyjne.

Fantastyka naukowa zawsze była sposobem badania tego, co współczesne, przez wyobrażenie sobie jego konfrontacji z tym, co obce. To jednak, czym jest współczesność i obcość, zmienia się nieuchronnie na przestrzeni dziejów. Przez większą część XX stulecia współczesność kojarzona była z technologicznością, obcość zaś – ze znaczącym postępowaniem w obszarze technologii. Stąd i klasyczne definicje *science fiction* i stąd też tendencje do identyfikowania tego nurtu z literaturą dwudziestowieczną. Jednak ów nacisk na technologiczność mąci nam jego klarowność. Są inne sposoby wiwisekcji konfliktu tego, co współczesne, z tym, co obce – polityczne, społeczne, kulturowe, psychologiczne etc. Właśnie to przecież zrobili Thomas More w *Utopii* i Margaret Cavendish w *The Blazing World* – a do ich tekstów nie pasuje przecież lekceważąca nieco kategoria *proto-science fiction*. Podobnie postępują zresztą i współcześni pisarze, począwszy od Ahmeda Sadawiego i jego *Frankenstein in Baghdad* (2013), a skończywszy na *Murmur* (2018) Willa Eavesa. Klasyczne wykładnie *science fiction* pasują do ich dzieł mniej więcej tak samo dobrze, jak do *Utopii* czy *The Blazing World*, a jednak mimo to trudno sobie wyobrazić, by nie należało ich tak właśnie kwalifikować – wiązałoby się to bowiem nie tylko z umniejszeniem znaczenia tych utworów, ale także całego fantastycznonaukowego nurtu.

**Sherryl Vint:** Jak zauważył Paul, gatunek *science fiction* podlegał i będzie podlegać nieustannym zmianom jako nurt nieuniknienie nawiązujący do współczesnego społeczeństwa, które również nie przestaje ewoluować. Osobiście skłaniałabym się dziś w stronę traktowania fantastyki naukowej jako domyślnego języka do opisu głównych wyzwań XXI wieku – przy jednoczesnym zaznaczeniu istotnego zwrotu, jaki dokonał się w ciągu ostatnich dziesięciu lat, gdy *science fiction* wypłynęła z marginesów popkultury na wody głównego nurtu. Jeśli cofniemy się myślami do Hugo Gernsbacka i jego wypowiedzi na łamach „Amazing Stories” i innych pism przezeń redagowanych, przypomnimy sobie, że promo-

wał on ten gatunek jako nowy typ prozy ery technologicznej, świata więc, w którym technologia zaczęła nieodwracalnie zmieniać codzienne życie. W tamtym czasie jednakże nie był to pogląd powszechnie podzielany, stąd i chęć Gernsbacka do przedstawiania siebie oraz swych czytelników jako pewnego rodzaju awangardy. Obecnie wynalazki w rodzaju samochodów autonomicznych, aplikacji mówiących czy ksenotransplantacji są częścią doświadczenia rzeczywistego świata. Nie sposób dziś uniknąć różnorodnych interakcji z technologią – nawet w tych częściach świata, które odstają od reszty pod względem rozwoju infrastruktury, sieci komórkowe są częścią codziennego życia, choć nie w wymiarze społecznościowym, charakterystycznym dla kultury Zachodu. Jeśli dodamy do tego majaczące na horyzoncie wyczerpanie zapasów ropy naftowej i konsekwencji, które to wróży, jak również ciągły kryzys związany ze zmianami klimatycznymi i wymieraniem gatunków, masowymi migracjami powodowanymi przez wojny i, w perspektywie, wspomniane zmiany klimatyczne – to trudno się dziwić, że dziś to właśnie fantastyka naukowa dostarcza najlepszych narzędzi do opisu współczesnego świata.

Nie mniej istotne jest jednak to, byśmy jako czytelnicy i badacze *science fiction* nie ustawiali w dbałości o to, by przypominać o krytycznych tradycjach gatunku, wyrosłego z badań nad utopiami i innymi tekstami – o których Paul wspomniał już, że były określane mianem *proto-science fiction* jako powstałe na długo przed prozelickimi zakusami Gernsbacka czy też w ogóle przed ukształtowaniem kolektywnego projektu fantastyki naukowej. Współcześnie wyróżnić możemy wiele sposobów, dzięki którym przemysł korzysta z tropów fantastycznonaukowych. Charakterystyczna dla nurtu technika prototypowania jako metody światotwórczej wdrażana jest przez *think tanki* do zarządzania kryzysem, a rozmaite futurystyczne motywy służą reklamodawcom do roztaczania przed klientami wizji przyszłości. A przecież nie zdążyliśmy jeszcze wspomnieć o grach wideo, w których obrazowanie fantastycznonaukowe przeważa do tego stopnia, by wybijać się spośród najbardziej toksycznych aspektów sieciowej kultury męskości. Nie twierdzą tu, by *science fiction* była inherentnie progresywna (lub wręcz przeciwnie), jednak martwi mnie to, że dominująca opinia na temat tego gatunku zbiega się w najniższym punkcie jego najmniej zaangażowanych politycznie możliwości. Musimy uświadamiać ludzi, że fantastyka naukowa jest czymś znacznie, znacznie więcej.

Nie dyskutując z wagą naukowej części terminu, skapitulowałam jednak ostatnio i zaczęłam używać pojęcia fikcji spekulatywnej. Jest tak głównie z tej przyczyny, że znudziły mnie już nieustanne boje o to, co jest właściwą *science fiction*, a co nie. Irytuje to zwłaszcza w wypadku autorów głównonurtowych, którzy z jednej strony chcą używać technik charakterystycznych dla tej odmiany literatury, ale z drugiej strony uparcie utrzymują, że robią coś zupełnie innego i mienią się lepszymi od fantastów naukowych, w rzeczywistości obnażając tylko własną ignorancję lub przyznając się do typowego wyparcia. Odkryłam jednak, że o wiele łatwiej nawiązać dialog z wieloma osobami, gdy używa się tego pojęcia. Jednocześnie myślę, że jeśli postrzegamy naukę jako coś, co za pośrednictwem technologii i odkryć naukowych wywiera wpływ na nasze codzienne życie, to termin *science fiction* wciąż może być dla nas przydatny. Niestety zbyt wielu ludzi jest skrepowanych pewnym rodzajem dosłowności związanym z kategoriami naukowego prawdopodobieństwa czy ścisłości (które to z kolei podlegają zmianom w czasie i w miarę konstytuowania się nowych paradygmatów).

Dlatego też ustąpiłam z tego pola bitwy.

**Paul Kincaid:** *Ad vocem* do słów Sherryl: BBC wyemitowało niedawno miniserial ukazujący społeczne, kulturalne i naukowe zmiany, które ukształtowały Wielką Brytanię doby lat dziewięćdziesiątych XIX wieku (dowiedziałem się stamtąd chociażby, że pierwsze londyńskie powozy nieciągnięte przez konie napędzane były elektrycznie). Co interesujące, większość ze współtwórców serialu uznała za stosowne odwoływać się do Herberta George'a Wellsa za każdym razem, gdy konieczne było odnalezienie najstosowniejszej perspektywy do oglądu przemian dokonujących się w tej dekadzie.

**Paweł Frelik:** Myślę, że – podobnie jak Sherryl – pozostawiłem już za sobą niekończące się dyskusje na temat tego, czym *science fiction* jest, a czym nie jest, czym różni się od innych gatunków spekulatywnych i jaką pozycję zajmuje w odniesieniu do produkcji kulturalnej głównego nurtu. Jest tak przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, wolę myśleć o gatunkach jako praktykach, a nie obiektach. Oznacza to, że etykieta *science fiction* może być użyta przez różne podmioty w różnych sytuacjach. Oczywiście podejście to nie oznacza, że musielibyśmy nagle potraktować poważnie tezę, zgodnie z którą powieści czy filmy z cyklu o Jamesie Bondzie są fantastycznonaukowe (choć niektóre z nich dzielą tropy, powiedzmy, „fantastycznonaukowe”). Czy jesteśmy jednak w stanie równocześnie udzielić definitywnej odpowiedzi na pytanie, czy „Trylogia Pękniętej Ziemi” N. K. Jemisin reprezentuje gatunek *science fiction*? A co z serią „A Land Fit for Heroes” Richarda Morgana? Lub z prozą prehistoryczną Jean M. Auel? Wszystkie te teksty mogłyby być – i, w istocie rzeczy, były – analizowane jako fantastycznonaukowe, jednakże z równą łatwością można o nich myśleć w rejestrze *fantasy* i prawdopodobnie kilku innych gatunków. W tej perspektywie *science fiction* jest w mniejszym stopniu stabilnym obiektem o określonych parametrach, a w większym – soczewką, przez którą decydujemy się postrzegać wybrane teksty, kierując uwagę na ich poszczególne elementy. *Blade Runner* może być oglądany, dyskutowany i nauczany jako narracja *science fiction*, *neo noir* czy romans i każde z tych odczytań będzie uwypuklać i unaoczniać inny aspekt filmowej opowieści.

Można oczywiście wiele mówić o historycznych wykładniach fantastyki naukowej, jednak w 2019 roku niekoniecznie musimy próbować odtwarzać minione dyskusje. To, że rozumiemy powody, dla których Darko Suvin wzbraniał się przed nadawaniem miana *science fiction* pulpowym manifestacjom gatunku lub prozie Raya Bradbury'ego, nie oznacza bynajmniej, byśmy musieli iść dziś w jego ślady. W tym sensie również bliska jest dla mnie kategoria fikcji spekulatywnej – choć najczęściej w sytuacjach, w których różnicowanie rozmaitych konwencji fantastycznych nie jest tak istotne. Sądzę więc, że i w tym wypadku przyjdzie mi się zgodzić z Sherryl.

Innym powodem, dla którego nie angażowałem się specjalnie w wysiłek definicyjny, była problematyczna relacja między większością tradycyjnych ujęć literackiej *science fiction* a jej reprezentacjami w innych mediach. Niewątpliwie media silnie znarratywizowane, jak choćby film, telewizja czy komiks mogą być bezstratnie analizowane z wykorzystaniem pojęć opracowanych na potrzeby teorii literatury, jednakże sprawy się komplikują, gdy chcemy z ich użyciem badać nowsze, a niemniej popularne teksty kultury: gry wideo, muzykę, cyfrowe obrazowanie czy filmy krótkometrażowe. Oczywiście w wielu wypadkach możemy prześledzić ich rodowód genetyczny, sięgających bardziej tradycyjnych form medialnych, jednakże równocześnie odznaczają się one na tyle znaczącą liczbą nowych cech szczególnych i właściwości, by wymykać się precyzji starszego oprzyrządowania analitycznego.

Jeśli zatem *science fiction* wytwarza nową teorię kultury – i myślę, że tak właśnie jest – a liczba tekstów reprezentujących te media jest tak znacząca, by nie sposób było je ignorować, konieczne wydaje się radykalne poszerzenie perspektywy, z jaką postrzegamy ów gatunek i otwarcie co bardziej tradycyjnie ukierunkowanych metodologii na instrumentaria badawcze wypracowane w medioznawstwie, studiach nad kulturą wizualną, retoryce nowych mediów i innych dyscyplinach. Ostatecznie jak bardzo użyteczna byłaby klasyczna teoria fantastyki naukowej do analizy gier wideo w rodzaju *EVE Online*, albumów muzycznych w stylu *Splendor & Misery* grupy clipping. czy cyfrowego obrazu *Engine Maintenance* Macieja Rebisza? Nie chciałbym tu sugerować, że jest całkowicie bezużyteczna – jednakże potrzebujemy w tych przypadkach zdecydowanie czegoś więcej, by zrozumieć, w jaki sposób w tych tekstach kultury przepracowywane są, odpowiednio, hiperkapitalizm, afrofuturyzm czy energia napędu.

**Lisa Swanstrom:** Przychodzi mi tylko zgodzić się z tym, co zostało już powiedziane na temat źródeł *science fiction* i trudności związanych z próbami uchwycenia swoistości jej zmiennokształtnej formy. Chcąc uświadomić te wyzwania swoim studentom, lubię zwykle zaczynać od Księżyca: materialnego obiektu, będącego w równej mierze inspiracją dla naukowej eksploracji, jak i świecącym, sferycznym źródłem natchnienia dla poetyckiej ekspresji. W pierwszych tygodniach zajęć czytamy *Ikaromenopposa* Lukiana, co bywa zabawne, potem przenosimy się 1600 lat w czasie do (równie zabawnego) *Great Moon Hoax* z roku 1835, następnie kontynuujemy podróż aż do przełomu wieków wraz z *Pierwszymi ludźmi na księżycu* Wellsa i *Podróżą na księżyc* Georgesa Mélièsa (1902) – nakładając nieco drogi przy *Nieporównanej przygodzie niejakiego Hansa Pfaalla* Edgara Allana Poego (1835) i *Z Ziemi na Księżyc* Julesa Verne'a (1865) – by wreszcie dotrzeć do 1969 roku i, przeszedłszy się po powierzchni Księżyca wraz z członkami misji Apollo 11, zatrzymać się znów w roku 1970, by posłuchać *Whitey on the Moon* Gila-Scotta Herona przed końcowym powrotem do Lukiana i całej reszty. Po przebyciu tej wspólnej czytelniczej podróży studenci są znacznie lepiej przygotowani do postrzegania nauki i fantastyki naukowej jako rekursywnych i relatywnych praktyk kulturowych.

Uważam też, że poruszanie się w naszej dyskusji pomiędzy biegunami faktu i fikcji czy teraźniejszości i przeszłości może dobrze obrazować siłę *science fiction*. Gatunek ten funkcjonuje bowiem w bardzo zbliżony sposób na osi czasu, pokonując niczym metronom dystans między przeszłością a teraźniejszością, nawet jeśli przy tym przypada mu się mierzyć z naszymi możliwymi wersjami przyszłości. Poruszanie się pomiędzy faktem a fikcją okazało się również zbawienne dla mnie podczas uczenia studentów o zaszłościach historycznych. Wiedzieli oni, przykładowo, o pierwszym lądowaniu człowieka na Księżycu, ale byli już w mniejszym stopniu zaznajomieni z kluczową rolą tego osiągnięcia w kontekście zimnej wojny. Innymi słowy: podczas gdy prawdopodobnie będą oni wiedzieć, kim byli Neil Armstrong czy Buzz Aldrin, mogą już mieć kłopot z identyfikacją Sputnika 1, Luny 2, Vostoka 1, Jurija Gagarina (nie wspominając już o psie Łajce i innych zwierzęcych astronautach ze Wschodu i Zachodu). Aby zatem skierować naszą rozmowę o gatunkach na nieco inne tory, powiedziałabym, że w *science fiction* (osobiście bowiem wciąż wolę ten termin od „fikcji spekulatywnej”) cenię sobie w sposób szczególnie właśnie to, jak może ona aktywnie kształtować nasze podejście do rozwoju technologicznego i odkryć naukowych.

**Paweł Frelik:** Księżyc jest w istocie rzeczy dość dobrym argumentem na rzecz innej mojej tezy, Liso. Ten sam obiekt astronomiczny – lecz także każdy trop, każda scenografia i każdy scenariusz fabularny – może być wykorzystany w wielu trybach i ujęciach narracyjnych otwartych na zróżnicowane odczytania. Gwoli uczciwości, moje podejście jest w większym stopniu ukierunkowane w stronę analizowania tekstów fantastycznonaukowych na przestrzeni wielu mediów, aniżeli w kierunku tropienia historycznego rozwoju dyskursu. Równocześnie jednak poszerzenie teoretycznego instrumentarium o, powiedzmy, kategorię wizualności, umożliwia dowartościowanie tych medialnych reprezentacji fantastyki naukowej, których brakowało dotąd w dyskusjach nad jej gatunkowością, a które to wszelako z biegiem czasu ujawniły niezwykle wpływ na społeczne rozumienie przyszłości i technologii. Różnorodne grafiki i ilustracje, które zaczęły się pojawiać pod koniec XIX stulecia i z pewnością wpłynęły na nasz sposób wyobrażania sobie postępu technologicznego i rozwoju (ale również kolonializmu i imperializmu, które długo rezonowały w literaturze *science fiction*), nie poddają się tak łatwo tradycyjnej literaturoznawczej introspekcji, a mimo to absolutnie musimy zdawać sobie sprawę z istoty ich funkcjonowania i ścisłych związków z wczesnymi magazynami i pulpowymi fabułami fantastycznonaukowymi.

**Barbara Szymczak-Maciejczyk:** Popularność *science fiction* wiąże się zatem nieuniknienie z czasem intensywnego rozwoju technologicznego i naukowego. Dziś, w XXI stuleciu, gdy nowe technologie w sposób szczególnie wywierają wpływ na codzienne życie, nurt ten wyraźnie zyskuje na znaczeniu i popularności, tak w literaturze, jak i – co podkreśla Paweł Frelik – w innych mediach, od filmów i sztuki cyfrowej aż po gry wideo. Zastanawia mnie jednak to, czy możemy jednoznacznie stwierdzić, że korzenie fantastyki naukowej sięgają odwiecznego pragnienia poznania przyszłości? A może narracje te po prostu dają nam szansę na oderwanie się od aktualnej rzeczywistości?

**Lisa Swanstrom:** Mimo że mówiłam wcześniej o potencjale fantastyki naukowej do wytworzenia przestrzeni do wizualizowania pomyślniej (lub niepomyślniej) przyszłości, myślę, że mogłabym teraz nieco powściągnąć ten osąd. Niekoniecznie podtrzymałabym jednak tezę o tym, że gatunek ten wyrasta z pragnienia poznania przyszłości. W mojej ocenie bierze się on raczej z potrzeby *programowania* – lub chociaż zakłócania – teraźniejszości. Odczytuję to jednak nie tyle jako chęć oderwania się od rzeczywistości, ile jako pełne pasji zaangażowanie w wyobrażanie jej sobie na nowo – poprzez konstrukcję spójnych światów możliwych zgodnych z aprobowanymi podstawami epistemologicznymi czy naukowymi. Obecnie na przykład czytam szereg wczesnych utworów fantastycznonaukowych, których autorzy spekulowali na temat tego, co będzie można osiągnąć za pomocą syntetycznych materiałów (i to na długo przez wprowadzeniem plastiku): loty kosmiczne, niezniszczalne ściany, przezroczyste domy...! Z jednej strony dostrzegam tu powtarzający się wzorzec: ów niepokojąco znajomy mariaż postępu z chciwością, a zatem zarabiania mnóstwa pieniędzy na innowacjach. Trop ten możemy prześledzić w historii aż do Elona Muska – i, z całym szacunkiem dla tez Suvina, ale to wszystko, co nam zostało z zaproponowanej przezeń wizji *novum* jako oznaki postępowej przyszłości<sup>1</sup>. Z drugiej jednak strony widzę tu inny, niemniej wyraźny wzorzec. Otóż nie brakuje pisarzy podej-

<sup>1</sup> Por. Darko Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), s. 11.

mujących się trudnego, lecz zarazem ekscytująco twórczego zadania tworzenia lepszego świata, cokolwiek by to miało znaczyć w granicach ich aktualnej czasoprzestrzeni.

**Barbara Szymczak-Maciejczyk:** Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że możemy długo debatować nad różnymi definicjami fantastyki naukowej i że badacze nie są jednomyślni w tym zakresie, jednak mimo to chciałabym dopytać, czy nie moglibyśmy wskazać jakichś cech charakterystycznych dla tego gatunku? Czy adekwatny tytuł i lokalizacja w mniej lub bardziej odległej przyszłości wystarcza do tego, by dany utwór sklasyfikować jako fantastycznonaukowy? Co by o tym przesądzało? I wreszcie na co badacze i czytelnicy powinni w tym kontekście zwracać baczną uwagę?

**Paul Kincaid:** Czy możemy wskazać jakieś cechy charakterystyczne gatunku? Cóż, to interesujące pytanie. Rzecz w tym tylko, czy można w ogóle udzielić nań odpowiedzi? Problem leży w tym, że moglibyśmy mówić o takich swoistych cechach, gdyby *science fiction* była jednorodnym nurtem artystycznym. A jednak nie jest i wciąż się zmienia. Fantastyka naukowa Wellsa nie jest tym samym, czym fantastyka naukowa Roberta Heinleina, a fantastyka naukowa Ursuli Le Guin nie jest tym samym, czym fantastyka naukowa Chiny Miéville'a. Będzie tak nawet wówczas, gdy rozważymy twórczość jednego pisarza: *Nova* (1968) Samuela R. Delany'ego realizuje się w konwencji fantastycznonaukowej w diametralnie różny sposób, niż jego kolejna powieść, *Dhalgren* (1974).

Wskazywałem kiedyś, że próżno szukać jakichś definitywnych cech charakteryzujących wszystkie utwory *science fiction*<sup>2</sup>. Można jednak już wskazać pewne rodzinne podobieństwa (w znaczeniu Wittgensteinowskim), które pozwalają nam nakreślić nieregularną linię przerywaną z punktu A do B i C bez konieczności zakładania, że skrajne punkty mają ze sobą cokolwiek wspólnego.

**Sherryl Vint:** Ja natomiast uważam, że w ogóle nie jesteśmy w stanie zdefiniować takiego zestawu stałych cech dystynktywnych. Możemy mówić – jak zaproponował już Paul, za Wittgensteinem – o podobieństwach rodzinnych lub, tym razem za Brianem Atteberym, o zbiorach rozmytych<sup>3</sup>. Nie istnieją jednakowoż ani takie właściwości, które moglibyśmy bezdyskusyjnie przypisać utworowi fantastycznonaukowemu, ani też takie, które by, przeciwnie, jego fantastycznonaukowość kategorycznie wykluczały. Wraz z Markiem Bouldem napisałam kiedyś esej pod tytułem *Nie istnieje coś takiego, jak fantastyka naukowa*<sup>4</sup> i dziś podtrzymuję sformułowane tam tezy. Nie ma otóż czegoś tak jednordnego, jak *science fiction*, są w zamian różne współzawodniczące ze sobą – czasem nakładające się, czasem wykluczające – sposoby kategoryzowania narracji jako fantastycznonaukowych. Wszystko zależy od tego, co chce się osiągnąć w zakresie kreowania pewnej kolektywnej tożsamości czy kontrolowania czystości gatunkowej. John Rieder w późniejszym tekście *On Defining SF or Not*, uhonorowanym Pioneer Award przez Science Fiction Research Association, zaproponował model teoretyczny opisujący tego rodzaju praktyki genologicznego nadzoru. Uważam, że John – który skądinąd niedawno otrzymał kolejną

<sup>2</sup> Zob. Paul Kincaid, *On the Origins of Genre*, „Extrapolation” 2003, t. 44, nr 4, ss. 409-419.

<sup>3</sup> Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992, s. 126.

<sup>4</sup> Sherryl Vint, Mark Bould, *There is No Such Thing as Science Fiction*, w: *Reading Science Fiction*, red. James Gunn, Marleen Barr, Matthew Candelaria, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008, ss. 43-51.

nagrodę (Pilgrim Award), byłby najlepszym autorytetem w tej kwestii, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę jego ostatnio wydaną monografię pod tytułem *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*<sup>5</sup>.

**Paweł Frelik:** Nie chciałbym się powtarzać, bo w zasadzie nawiązałem już do tego problemu wcześniej, kiedy mówiłem o gatunku jako swego rodzaju praktyce, a nie obiekcie. Powiem więc jedynie, że całkowicie zgadzam się tu z Sherryl i Paulem – pytanie o wyznaczenie jakiegokolwiek korpusu cech charakterystycznych nie tylko nie prowokuje żadnej satysfakcjonującej odpowiedzi, ale jest też pod pewnymi względami niebezpieczne. Zafiksowywanie się na parametrach i rozgraniczeniach grozi zlekceważeniem niezmiennie chaotycznej i nieprzewidywalnej natury tekstów kultury, cyrkulujących w obiegu społecznym, i oddala naszą uwagę od tego, co w moim odczuciu powinno sytuować się w jej centrum: a mianowicie tego, jak wpływają one na nasz sposób myślenia i kształtują go.

**Krzysztof M. Maj:** Trudno oczywiście w dobie ponowoczesnej nie zgodzić się z płynnym charakterem wszelkich naszych sądów na temat gatunkowości. Mnie jednak z niezmiennym trudem przychodzi myśleć o takich amalgamatach, jak choćby *science fantasy*, terminie dziś bardzo popularnym i powszechnie używanym (w Polsce chociażby w odniesieniu do *Pana Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza). Pojęcie to zdradza taką samą strategię unikową, jak *slipstream*, realizm magiczny lub dowolna inna kategoria tego autoramentu (by już nie wspomnieć o tych tworzonych na określenie dwóch-trzech tytułów, jak choćby clockpunku, coraz częściej odróżnianym od steampunku). Zwyczajną rozpoznawalność takich pisarzy, jak choćby Cixin Liu czy N. K. Jemisin sprawia jednakowoż, że coraz trudniej opierać się terminologicznej wygodzie podobnych gatunkowych aliaży. Czy jesteśmy w stanie uniknąć wiążącego się z nimi ryzyka popadnięcia w czysto estetyczne atrybucje gatunkowe? Innymi słowy: czy możemy analizować narracje *science fantasy* jako technicznie fantastycznonaukowe, jednak równocześnie osadzone w światach *fantasy*? A może – miast ulegać pokusie szufladkowania – pomyślelibyśmy o takich utworach jako o wpisujących się w nurt fantastyki postmodernistycznej, o nieustalonym wektorze światotwórczym (tj. proaktywnym ekstrapolacyjnym lub retroaktywnym retropolacyjnym)?

**Paul Kincaid:** Wszystkie te pojęcia – *science fiction*, *science fantasy*, *slipstream*, postmodernizm, fantastyczność, fantastika Johna Clute'a czy, ostatnio, widmontologia – są niebezpiecznie ślislike. Marzyłoby mi się, by można było w ogóle uniknąć ich używania – ponieważ bardzo łatwo wtedy rozminąć się myślami, nawet nie zdając sobie z tego sprawy.

**Sherryl Vint:** Nie jest to coś, nad czym bym się przesadnie zastanawiała. Dwie rzeczy, które mogę powiedzieć na ten temat, to że kiedy z Markiem Bouldem prowadziliśmy badania do przygotowywanej przez nas książki *Routledge Concise History of Science Fiction* (2011), odkryliśmy, że jest to stara i często politycznie motywowana debata, która prowadzona była na łamach fanzinów i stron z listami do redakcji od lat trzydziestych XX wieku. Wieloletnia autokratyczna kontrola Johna Campbella nad magazynem „Astounding Science Fiction” i jego niezwykle restrykcyjne poglądy na ten temat zdeterminowały spo-

<sup>5</sup> John Rieder, *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown: Wesleyan University Press 2017.



sób, w jaki rozumiano ten gatunek w tamtym okresie, i to bynajmniej nie w pozytywnym sensie. Dezawuowanie niektórych tekstów fantastycznonaukowych było wykorzystywane do wykluczenia prac kobiet i o tyle, o ile proceder ten trwa do dzisiaj, myślę, że jest on wykorzystywany do ignorowania pracy ludzi spoza zachodniego kręgu kulturowego i odrzucania sposobów rozumienia nauki, które pochodzą spoza zachodniej, empirycznej tradycji eksperymentalnej. *Science and Technology Studies* jako dyscyplina od dawna uczy nas bardziej otwartego podejścia do rozumienia nauki. Tam zaś, gdzie widzimy obronę wąsko zdefiniowanej *hard science fiction* jako jedynej prawdziwej fantastyki naukowej, mamy do czynienia z reakcjonistycznym dyskursem grup nazywających siebie „smutnymi szczeniakami” lub „wściekłymi szczeniakami”. Szersza społeczność fantastycznonaukowa słusznie odrzuca ten rasistowski idiotyzm.

Mogę również dodać, że dwa przedstawione tu przykłady są dla mnie zastanawiające. Wedle mojej interpretacji Cixin Liu nie pisze czegoś, co nazwałabym *science fantasy*, ale raczej *hard science fiction* w bardzo staroświeckim stylu znanym ze złotej epoki. To niezmiernie interesująca lektura, ponieważ angażuje te tradycyjne motywy z punktu widzenia kultury chińskiej, a nie zachodniej, ale wolałabym raczej porównać jego prace do tych Clarke’a i Asimova, a nie do pisarzy *science fantasy*. Przykład N. K. Jemisin ma dla mnie sens, szczególnie, jeśli idzie o jej cykl „Pęknięta Ziemia”. Dla mnie jest to coś, co daje mi poczucie *fantasy*, którą „czyta się” jak fantastykę naukową, ale wciąż zastanawiam się, czy jest to rozróżnienie użyteczne w sensie krytycznym. Myślę, że musimy oddzielić to, co robimy dla naszej indywidualnej przyjemności (osobiście zdecydowanie wolę czytać fantastykę naukową), od krytycznych lub kulturowych znaczeń utworów, a tym samym od aktywności politycznej obecnej w tworzeniu nazewnictwa, które do nich dołączamy. Myślę, że najlepszą wypowiedzią na ten temat jest obalenie przez Chinę Miéville’a twierdzenia Darko Suvina o przewadze *science fiction* nad *fantasy* – które od dawna dominuje w dyskusjach akademickich – poprzez pokazanie, że fantastyka naukowa również może być ideologicznie współwinna w utrzymywaniu *status quo* (jeden z zarzutów Suvina przeciwko *fantasy*) i że *fantasy* może być politycznie wyzwalające (co było głównym argumentem Suvina na rzecz wartości fantastyki naukowej). Chciałabym jednak dodać, że wielu ludzi źle odczytuje ten esej, twierdząc, że Miéville odwraca hierarchię, ażeby pokazać, iż *fantasy* jest lepsza. Uświadamia on w nim raczej to, że wszystkie gatunki są tak dobre, jak cele, do których je wykorzystujemy, a rozmaite historie i tematy wymagają różnych technik. Potrzebujemy więc mnogości metod i rozbudowanego słownictwa krytycznego, a nie zawężania się do precyzyjnych różnicowań.

**Lisa Swanstrom:** Ja również zaliczam dzieła Cixin Liu do *hard science fiction*, więc nie będę tu mówić o jego tekstach. Jednak wśród tekstów, które wydają mi się we wspomnianym kontekście najbardziej fascynujące, znajdują się te, które zmuszają nas do całościowego przemyślenia naszych systemów epistemologicznych. Mam tu jak najbardziej na myśli N. K. Jemisin, jak również niektóre prace Jeffa Vandermeera (zwłaszcza trylogię „Southern Reach” i *Zrodzonego*). Rozpocznę od Jemisin, ponieważ przesłam niedawno przez umysłową gimnastykę, do jakiej w pewnym sensie zmusza jej pisarstwo. Przez lata zwlekałam z czytaniem tych powieści, ponieważ były one reklamowane jako *fantasy*. Cieszę się, że wreszcie się przemogłam i zapoznałam z jej zaskakującą prozą. Przeczytałam cykl „Pęknięta Ziemia”, nie mając cienia wątpliwości, że książki te przynależą do nurtu

fantastyki naukowej. Jasne, że początkowo wydaje się nieco „fantazyjna”, ale w miarę, jak czytelnik zagłębia się w narrację i zaczyna rozpoznawać jedną analogię po drugiej – pomiędzy historią dehumanizacji czy niewolnictwa a wyzyskiem Orogenesów – historia ta ulega wyobcowaniu, zostaje napisana od nowa i wykorzystana do innych celów. Zanim w *Kamiennym niebie* pojawią się bardziej rozpoznawalne elementy fantastyki naukowej w postaci manipulacji genetycznej, są one niemal zupełnie zbyteczne.

W książkach Vandermeera pojawia się inny rodzaj wyobcowania. Trylogia *Southern Reach*, zupełnie inaczej niż ta stworzona przez Jemisin, zaczyna się jako swego rodzaju klasyczne *science fiction*. Mamy intrygujące i niewyjaśnione zjawiska naturalne, więc wysyłamy naukowców: biologa, antropologa i psychologa. Oni nawet nie mają nazwisk! Zamiast tego reprezentują całe dyscypliny, te, które uważamy za dość stabilne dziedziny wiedzy. A potem każda z postaci przechodzi proces załamania lub otępienia. Ich fundamentalne założenia są odrzucane aż do momentu, gdy pozostaje tylko epistemologiczna niepewność. Vandermeer rzuca w czytelnika nowymi taksonomiami w przerażającym zapamiętaniu. A jeśli już się temu poddać, czyta się niedorzecznie brzmiące historie o latających niedźwiedziach i zmutowanych galaretowatych istotach, tudzież ludziach, którzy wyewoluowali z grzybów – i jakoś nie ma się problemu z myśleniem o nich w kategoriach fantastycznonaukowych.

Powyższa dyskusja wynika z rozważania związków *science fiction* z innymi gatunkami. Z jakiegoś powodu *fantasy* i fantastyka naukowa zawsze rozpatrywane są razem, ale bardziej interesujące są dla mnie relacje łączące fantastykę naukową z horrorem. *Uciekaj* Jordana Peele’a (2017) jest udanym filmem z perspektywy kilku gatunków – horroru, społecznej satyry, *science fiction*. Bardziej problematyczny w tym kontekście jest nowy horror Ariego Astera *Midsommar. W biały dzień*. Bardzo mi się podobał i chociaż (prawdopodobnie) nigdy nie zaliczyłabym go do fantastyki naukowej, to jednak dziwne, przerażające i mrocznie komediowe sposoby, na jakie przeciwstawia zmyśloną pogańską historię ze współczesnymi koncepcjami rodziny, tożsamości, społeczności i poświęcenia, wstrząsnęły niektórymi z moich najbardziej podstawowych założeń w sposób, który rezonował z podobnym potencjałem odnajdowanym w fantastyce naukowej.

**Paweł Frelik:** A skoro już mowa o Peele’u, jego najnowszy film – *To my* (2019) – może być tu kolejnym świetnym przykładem. Mimo że jest reklamowany jako horror i, jak podejrzewam, dla niektórych byłby on niczym więcej, jak tylko jednym z filmów w stylu *home invasion*, to jednak pozostaje on przede wszystkim filmem *science fiction*, w którym mglista ontologia istot podziemnych jest mniej ważna niż społeczna i ekonomiczna krytyka wyraźnie odwołująca się do motywów znanych z fantastyki naukowej.

**Barbara Szymczak-Maciejczyk:** Podobną zależność możemy zaobserwować w – raczej niesprawiedliwie – mniej znanych tekstach Andre Norton, która w cyklu „Świat Czarownic” niemal niezauważenie miesza ze sobą *fantasy* oraz *science fiction* (ostatecznie wrogiem Estcarpu jest obca i zaawansowana technologicznie rasa).

**Krzysztof M. Maj:** To ja jeszcze w tym samym kontekście dorzucę mój ulubiony „Upadek Ile-Rien” Marthy Wells, etykietowany często jako *steampunk*, a eksponujący analogiczny trop fantastycznonaukowy.

**Barbara Szymczak-Maciejczyk:** Kontynuując wątek problematycznych gatunków, chciałabym zapytać o *space operę*. Z jednej strony jest to podgatunek fantastyki naukowej; z drugiej, nie rezygnuje ona z elementów lepiej znanych z *fantasy*, nawet jeśli te zwykle są wyjaśniane w racjonalny sposób, pomimo chociażby obecności tego, co w klasycznej *fantasy* nazywane jest magią. Mam tu na myśli chociażby powieści Brandona Sandersona (zwłaszcza z cyklu „Ostatnie Imperium”). Jakże może być tego znaczenie? Czy wskazuje to na swobodne podejście do konwencji gatunkowych czy raczej do stosowania „gatunków zmąconych”<sup>6</sup>, czy wspomnianych już wcześniej Attebery’owskich „zbiorów rozmytych”<sup>7</sup>, czy też może na coś zupełnie innego?

**SherryI Vint:** Nie znam twórczości Sandersona, ale rozumiem, że pytanie w sensie ogólnym odnosi się do definicji *space opery*. Ogólnie rzecz biorąc, to, co nazywam *space operą*, nie ma zbyt wiele wspólnego z tym, co identyfikowałabym z motywem magii. W nurcie tym znajdziemy jednakowoż przejawy tego, co Arthur C. Clarke określił mianem technologii wystarczająco zaawansowanej, by nie była odróżnialna od magii (możemy w tym kontekście przypomnieć dzieła Iaina M. Banksa). O *space operze* myślę zazwyczaj jako o politycznie zaangażowanym gatunku, traktującym o imperium i strukturach władzy, i z tego też względu zaliczyłabym do tej odmiany wspomnianą już wielokrotnie trylogię Jemisin. Znajdujemy tu ostatecznie ludzi władających mocą, którą można by określić jako magiczną, jednak równocześnie mogącą wpisywać się w nieznaną nam jeszcze paradygmat naukowy (wspomnijmy w tym kontekście chociażby opowieści o telepatii z okresu Złotego Wieku). U Jemisin przedstawione jest też społeczeństwo rozciągające swe wpływy na wiele planet, a także struktury władzy tworzące i podtrzymujące to imperium.

**Krzysztof M Maj:** Martha Wells, o której wspomniałem, przypomniła mi jeszcze o problemie „punków”. *Cyberpunk*, *dieselpunk*, *biopunk*, *nanopunk*, *atompunk* (by wymienić tylko te o fantastycznonaukowej proveniencji)... możemy ewidentnie zaobserwować rosnącą tendencję do tworzenia nowych derywatów nazywających czysto estetyczne inwarianty tej samej narracji o postępie technologicznym lub upadku cywilizacyjnym (która ma dość klarowny odpowiednik w gronie fabuł retrofuturystycznych, a zatem steampunku, clockpunku, *flintlock* czy *gunpowder fantasy* i wielu, wielu innych). Zastanawiam się, na ile w tych narracjach możemy się jeszcze dopatrywać jakichkolwiek śladów krytyki politycznej – która ostatecznie powinna być kamieniem węgielnym każdej „punkowej” rewolucji wymierzonej przeciwko ukonstytuowanemu aparatowi politycznej opresji. Im więcej poznaję książek, (lub też filmów, seriali, anime, gier wideo) osadzonych w takich światach, tym bardziej przekonuję się, że wbrew ich niezmiernej popularności, gdzieś umykają nam kwestie polityczne, niegdyś tak wyraźnie obecne w powieściach Williama Gibsona czy Richarda Morgana. Dobrym przykładem może być tu adaptacja *Modyfikowanego węgla* na Netfliksie czy analizowany w tym numerze *Blade Runner 2049* Denisa Villeneuve’a albo *Alita: Battle Angel* Jamesa Camerona – wszystkie zachwycające od strony estetycznej i wizualnej, jednak w mojej opinii całkowicie pozbawione jakiegokolwiek pogłębionej krytyki politycznej (co oczywiście nie oznacza, by były przez to mniej atrakcyjne dla odbiorców).

<sup>6</sup> Clifford Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, „The American Scholar” 1980, t. 49, nr 2, ss. 165-179

<sup>7</sup> Brian Attebery, dz. cyt., ss. 12, 13.

**Lisa Swanstrom:** *Cyberpunk* jest dość trudną kwestią. Byłam nastolatką, kiedy przeczytałam *Neuromancera* i pozostaje on jedną z tych wyjątkowych książek, które pomogły otworzyć mój świat. Jednak ponowne czytanie cyberpunku jest teraz trudniejsze, zwłaszcza jeśli idzie o wywrotowy status narracji „punkowych”. Ostatnio ponownie przeczytałam *Islands in the Net* (1988) Bruce’a Sterlinga. To dla mnie wciąż frapująca powieść. Jej akcja rozgrywa się w 2023 roku. Wziąwszy pod uwagę datę publikacji, Sterlingowi wspaniale udało się uchwycić ową fałszywie „wyluzowaną” kulturę korporacyjną, która powstawała pod koniec lat osiemdziesiątych i weszła w okres pełnego rozkwitu dopiero u schyłku lat dziewięćdziesiątych wraz z ekspansją firm takich, jak Google, Apple czy Adobe – i całym szeregiem innych startupów technologicznych, które udają, że nie są niewolniczymi plantacjami korporacyjnymi, bo w pokoju socjalnym mają może wstawioną maszynę do pinballa. Jeśli przeczyta się tę książkę teraz, z przerażeniem przychodzi rozpoznać w niej nasz obecny świat. Korporacja, której nazwy nie trzeba wymawiać, w 2002 roku zniszczyła Zatokę Meksykańską. Dane osobowe są kupowane i sprzedawane przez firmy ubezpieczeniowe czy obsługujące karty kredytowe oraz grupy polityczne. Ponadnarodowe korporacje mają więcej władzy niż suwerenne państwa. Wśród konkurujących ze sobą w powieści frakcji znajdujemy Baby Boomersów, którzy desperacko próbują utrzymać się przy władzy; nielegalne Azyle Danych, działające pod przykrywką legalnych instytucji bankowych; w dużej mierze bezsilną międzynarodową organizację pokojową o nazwie „Genewa”; organizację terrorystyczną, która „kupiła” Republikę Mali i zawiaduje armią najemników stacjonujących na skradzionej radzieckiej atomowej łodzi podwodnej oraz członków „Grupy Ryzomatycznej”, śmiesznej w swej naiwności grupki „ekonomicznych demokratów”, którzy wierzą, że ogólnoswiatowa gospodarka wolnorynkowa rozwiąże wszystkie problemy. W tej powieści nie ma nikogo, z kim można by sympatyzować (choć krótkie powstanie Partii Anty-Pracy dodaje trochę bardzo potrzebnego humoru; jej slogan brzmi „Proletariusze wszystkich krajów: wyluzujcie się!”). Nielegalne raje danych, które w 1988 roku widziane były jako ogniska wywrotowego oporu (tytułowe „wyspy w sieci”), są dziś w rzeczywistości bezpośrednio podporządkowane, legitymizowane i wykorzystywane przez globalny kapitalizm.

Wspomniana natomiast wcześniej *space opera* ma dla mnie zupełnie inne konotacje. W moim przeświadczeniu odnosi się ona do melodramatów w stylu opery mydlanej osadzonych w przestrzeni kosmicznej, choć z większą ilością przygód i, może trochę mniejszą, romansów. *Space opera* bazuje też według mnie na zapożyczeniach tandetnych elementów z żeglarskich opowieści łotrzykowskich, pełnych piratów, kapitanów i zaginionych skarbów. *Flash Gordon* może być tu dobrym przykładem, podobnie jak *Buck Rogers* i *Battlestar Galactica* (zarówno oryginał, jak i *reboot*). To odnosi się też do wcześniejszego komentarza Barbary na temat rozmycia granicy pomiędzy *fantasy* a fantastyką naukową u Andre Norton. Myślę tu o jej *All Cats Are Gray* jako satysfakcjonującym przykładzie *space opery*, w którym, co ciekawe, nie ma żadnych prawdziwie naukowych elementów – nawet opis daltonizmu Steeny jest naukowo niedokładny. Ale ponieważ powieść nosi znamiona fantastyki naukowej (znajdziemy w niej na przykład statki kosmiczne i obskurne kantyny), akceptuję ją jako *science fiction*. *Strażnicy Galaktyki* również wydają mi się być *space operą*, która (wraz z *Flashem Gordonem*) ujawnia wyraźny związek z komiksami, jak również znaczenie, jakie przewijające się w różnych mediach motywy mają dla umacniania się naszej koncepcji tego, co „zalicza się” do fantastyki naukowej.

**Paweł Frelik:** Czy powtórzę się, jeśli stwierdzę, że wszystkie podgatunki zawsze mają niewyraźne granice, są względne i problematyczne? Rzeczywiście, *cyberpunk* jest tutaj dobrym przykładem. Nawet jeśli zignorujemy wszystkie inne „punkki”, które zrodziły się w jego następstwie, jego powstanie trudno jest określić jako naturalne czy organiczne. Choć można powiedzieć, że William Gibson jest genialnym pisarzem – bez względu na to, jak zdefiniujemy jego dzieła – i jednym z najlepszych stylistów fantastyki naukowej, a także, że istnieje garstka innych pisarzy, których nazwiska były historycznie kojarzone z tym nurtem, sporo z kulturowego szumu wokół cyberpunku można przypisać działalności reklamowej Sterlinga. Wszystkie gatunki i podgatunki są konstruktami kulturowymi, ale wiele z nich ma solidne podstawy w funkcjonujących wcześniej tekstach – dobrym przykładem jest tu feministyczna *science fiction* z lat siedemdziesiątych. Jako odrębna etykieta, *cyberpunk* jest równie poręczny, co sztuczny, o czym świadczy różnorodność opowiadań zebranych w rzekomo definiującej gatunek antologii *Mirroshades*. Potem zaś nastąpiły te wszystkie potyczki o definicje, które wybuchły już w latach osiemdziesiątych, których brak precyzji i, szczerze mówiąc, niejednokrotna infantylność były najlepszą ilustracją skonstruowanej natury cyberpunku – co Nicola Nixon z takim zacięciem zdekonstruowała w artykule ogłoszonym na łamach „Science Fiction Studies”<sup>8</sup>.

W porównaniu z cyberpunkiem większość definicji *space opery* wydaje się znacznie bardziej rygorystyczna i precyzyjna, choć znów wiele zależy od tego, jak wyznaczymy granice gatunków. Na przykład, czy *7EW* Neala Stephensona (2015) byłaby przykładem *space opery*? Akcja powieści nigdy nie oddala się zbytnio od Ziemi, ale jest za to zakrojona na istic epicką skalę; jest też mocno zakorzeniona w wielu konwencjach tego podgatunku. Ostatecznie jednak czytanie *7EW* jako *space opery*, a nie jako powieści z nurtu *hard science fiction*, wymaga zwrócenia uwagi na różne aspekty powieści i umiejscowienia jej w określonej tradycji historycznoliterackiej.

Ponownie muszę podkreślić, że moje ostrożne podejście do specyfiki gatunkowej nie podważa znaczenia i zasadności historycznych dyskusji na temat tych dwóch – i wielu innych – nurtów. Jednocześnie chciałbym zasugerować, że sposób mówienia o nich powoli się zmienia, zarówno w odpowiedzi na powieści naginające standardy gatunkowe, jak i na ewolucję naszej obecnej kultury medialnej. We wspomnianym wcześniej wspaniałym eseju, który później stał się częścią nowej książki o masowych systemach gatunków kulturowych, John Rieder podkreśla, że gatunki należy odczytywać jako historycznie dynamiczne. Być może to samo dotyczy akademickich i krytycznych dyskusji na temat gatunków.

**Paul Kincaid:** Myślę, że wskazałeś tu na bardzo istotną kwestię. Powiedziałbyś więc, że ruch zaczyna się (może nawet zanim jeszcze stanie się „ruchem”) jako polityczna odpowiedź na coś. Ale uznanie czegoś za część ruchu, nazwanie go „punkiem”, oznacza określenie tego w estetycznych raczej niż politycznych kategoriach.

**Paweł Frelik:** Interesujące. Jeśli się nad tym zastanowić, to ile ruchów społecznych mieliśmy w *science fiction*, zwłaszcza jeśli rozumiemy ten termin przynajmniej częściowo w kategoriach politycznych? Bez wątplenia wspomnieć należy o feministycznej fantastyce na-

<sup>8</sup> Nicola Nixon, *Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?*, „Science Fiction Studies” 1992, t. 19, nr 2, ss. 219-235.

ukowej. I to by było wszystko. Przypuszczam, że istnieje polityczny wymiar solarpunku, ale póki co jest to raczej tymczasowa etykieta, a nie podgatunek. Inne „ruchy” w *science fiction* zostały skonstruowane retroaktywnie. Oczywiście wszystkie nurty fantastyki naukowej mogą być analizowane politycznie, a w poszczególnych tekstach wyróżnić możemy wiele politycznych warstw, ale mówimy tu o polityce samych ruchów. Wydaje mi się, że reakcyjna polityka cyberpunku, szczególnie widoczna w wymazaniu przez Sterlinga z jego przedmowy do *Mirrorshades* kobiecej i feministycznej *science fiction*, to również przejaw polityczności.

**Krzysztof M. Maj:** W mojej ocenie – że jeszcze pociągnę trochę ten wątek – wyeliminowanie aspektu „punkowego” z większości tych (sub)gatunków (tak w ogóle: czy to są jeszcze gatunki? Czy tylko nazwy scenografii? A może światów?) nie zrobiłoby żadnej różnicy. Ostatnio ze zdumieniem odkryłem, że jeden z polskich producentów gier nazwał swą nadchodzącą gradaptację powieści Stanisława Lema atompunkiem. A to być może ostatnie określenie, które przyszedłoby mi do głowy w odniesieniu do Lema, zwłaszcza zaś takich powieści, jak *Niezwyknięty* czy *Eden*, które są mocnymi kandydatami do rzezczonej gradaptacji (w tym momencie jeszcze nie wiadomo, którą z nich zainteresowało się studio). To, co nam pozostaje z takich określeń, ma charakter czysto estetyczny, atrybutywny, jakiegoś ogólnego skojarzenia, być może *retro vibe’u*, który ostatnio zaczyna być wiązany ze starzejącą się, *nolens volens*, prozą Lema, wyróżniając ją tym samym na tle nowocześniejszych narracji fantastycznonaukowych. *The punk is dead in atompunk*.

**Sherryl Vint:** Po pierwsze zgadzam się, że ta tendencja do dodawania „punk” do wszystkiego nie jest wcale analitycznie pomocna. Jest to tylko pragnienie zdobycia na rynku udziału podobnego do tego, jaki był w stanie zapewnić sobie *cyberpunk*, jak sądzę, częściowo poprzez promocję ze strony Bruce’a Sterlinga, ale także z powodu idealnego zbiegu okoliczności w latach osiemdziesiątych w literaturze, technologii i polityce, który uczynił właśnie ten moment „właściwym” dla zmiany, jaką wyznaczył *cyberpunk*. Dodawanie terminu „punk” do rzeczy takich jak benzyna czy para wodna samo w sobie nie stworzy tego samego zestawu okoliczności. Próby wysuwania roszczeń do swego rodzaju krytycznego potencjału związanego z punkiem dla danego podgatunku były zawsze nieco wątpliwe, zwłaszcza, że śmierć cyberpunku ogłaszano już na początku lat dziewięćdziesiątych.

Dlatego też, ogólnie rzecz biorąc, jestem sceptyczna wobec różnych prób zyskania popkultury przez tworzenie najnowszej cukierkowej i banalnej etykiety, jak np. *cli-fi*. Wszystko to jest niezwykle nużące i nie wnosi do analizy krytycznej ani wrażliwości na niuanse, ani wartościowych obserwacji historycznych. Zbyt często nazwy te są po prostu zakamuflovanymi twierdzeniami sugerującymi, że pewien temat lub motyw pojawił się w momencie, kiedy osoba proponująca dane określenie przypadkowo go zauważyła, a więc funkcjonują raczej jako pretekst do niewykonywania niezbędnej pracy krytycznej niż jako zachęta do rozmowy. *Cyberpunk* też nie był w tym kontekście bez winy. Jego przedstawiciele uznali, że w wystarczającym stopniu zarówno wprowadzali innowacje, jak i opierali się na pracy, która została wykonana wcześniej, w tym zwłaszcza pracy feministycznej, na którą auto-rzy się nie powołują (co już dawno temu odnotował Samuel Delany<sup>9</sup>).

<sup>9</sup> Samuel R. Delany, *Some Real Mothers: An Interview with Samuel R. Delany*, „Science Fiction Eye” 1987, t. 1, nr 3, ss. 5-11.

Ale sam *cyberpunk* – choć po prawdzie nawet ten gatunek nigdy nie miał w sobie wiele z rzeczywistego punku – rzeczywiście wyznacza moment zmiany w wyobraźni fantastyki naukowej, a także szerzej pojętej kulturze, związanej z tym, jak IT i komputerowa rozrywka weszły na rynek, przekształcając nieodwracalnie *mainstream*. Dlatego też myślę, że warto jest zachować ten termin, choćby po to, by rozumieć, że najnowsze teksty są częścią dłuższej historii, a tym samym uniknąć powtarzania wykonanej już pracy krytycznej.

Nie jestem jednak pewna, czy zgadzam się z obserwacją, że wiele fantastycznych gatunków „walczy” o to, by zostać „uznanym za cenioną literaturę” przez *mainstream*. Oczywiście, myślę, że wszyscy pisarze jednakowo pragną, aby ceniono to, co tworzą, ale nie wszyscy rozumieją wartościowość w kategoriach walidacji przez główny nurt lub głównonurtowych krytyków literackich. Niektórzy z nich są bardziej zainteresowani na przykład sprzedają jako miarą sukcesu, nawet jeśli czynią tak tylko ze względów finansowych. Zgadzam się jednak, że wielu pisarzy i krytyków reprezentujących ten nurt jest słusznie zmęczonych tendencją *mainstreamu* do odrzucania fantastyki naukowej bez wiedzy na jej temat, najczęściej po prostu dlatego, że coś jest określane tym mianem, i bez jednoczesnego dorabiania jakichś skomplikowanych uzasadnień, dlatego coś, co im się podoba, nie jest tak „naprawdę” fantastyką naukową.

Myślę jednak, że ten komentarz wskazuje na coś, co uważam za naprawdę ważne. Mianowicie ze względu na to, jak ważną rolę, jaką zajmuje nauka i technologia w codziennym życiu i na to, jak bardzo na popularności zyskała kultura „geeków” związana z mediami społecznościowymi i grami, coraz więcej ludzi pisze teraz o tekstach fantastycznonaukowych i pracuje z nimi, czy to w kontekście automatyzacji i utraty pracy, czy też zmian klimatycznych i kryzysu ekologicznego, czy wreszcie przemian w biotechnologii, które wydają się wieszczyc nadejście posthumanizmu. Pragnienie niektórych krytyków i pisarzy, by oddzielić cenione przez nich dzieła od tego co jest „tylko fantastyką naukową”, należy uznać za szkodliwe nie tylko dlatego, że jest wyrazem najzwyczajszej arogancji i prostackim błędem, ale także dlatego, że oznacza odcięcie analizy od znacznie dłuższej tradycji myślenia o tych zagadnieniach, także za pośrednictwem tej właśnie ikonografii. Znowu zaznaczę, że nie sugeruję bynajmniej, jakoby Heinlein rozważał przyszłość tak samo jak, powiedzmy, Chang-rae Lee w *On Such a Full Sea* (2014), ale jeżeli potraktujemy ten drugi przykład jako całkowicie wyłączony spod kategorii fantastyki naukowej, to zubożymy naszą zdolność do zrozumienia tego, co znaczą niektóre z motywów stosowanych przez Lee w szerszej perspektywie kulturowej. I faktycznie, nowsze teksty częstokroć odpowiadają czy też przetwarzują te wcześniejsze, stające się częścią kultury powszechnej za pośrednictwem filmu i telewizji – nawet jeśli odbiorcy nie czytali, powiedzmy, fabuł Asimova z cyklu „Roboty”. Tak więc jako teoretycy mamy obowiązek trzymać się wyższych standardów: prowadzić badania i czytać. Dlatego właśnie widzimy niekończący się ciąg artykułów – na przykład na temat książki *Nie opuszczaj mnie* (2005) Kazuo Ishiguro, o tym, że była to pierwsza powieść rozważająca na poważnie klonowanie jako pretekst do refleksji, co to znaczy mieć w społeczeństwie klasę ludzi, z którymi można się dowolnie obchodzić.

**Mateusz Tokarski:** Być może polityczność w fantastyce naukowej zmieniła podgatunek i dotyczy teraz innych tematów? Wspomnieliśmy już nieco w negatywnym tonie o *cli-fi*, fikcji klimatycznej. Trudno nie wiązać jej popularności wśród pisarzy i czytelników z kryzysem ekologicznym i klimatycznym, który jest obecnie tematem intensywnej publicznej debaty. *Cli-fi* zwróciła również na siebie uwagę głównego nurtu i jest obecnie powszechnie uznawana za „wartościową literaturę” – zatem coś, z czym, jak już wiemy, wiele innych gatunków literatury fantastycznej często miewa problemy. W związku z powyższym pojawia się wiele pytań. Co się zmieniło, by możliwy stał się ten wzrost popularności, zwłaszcza, że motywy środowiskowe czy dystopie klimatyczne były od zawsze obecne w fantastyce naukowej – czy chodzi o samą literaturę, czy o społeczny kontekst jej odbioru? Jaki jest stosunek pomiędzy *cli-fi* a politycznymi ruchami poza tą literaturą, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę to, że jako źródło tego nurtu często wskazywane są pisma aktywistów czy filozofów, jak np. Rachel Carson czy Henry’ego Davida Thoreau? Jaki jest związek pomiędzy tym nurtem a innymi budzącymi kontrowersje dyskursami, jak choćby tymi związanymi z *gender* czy migracją?

**Lisa Swanstrom:** Nie mam nic przeciwko terminowi *cli-fi* samemu w sobie, chociaż razi mnie sposób, w jaki wyraża on próbę zredukowania całego korpusu tekstów do jednego, prostego zagadnienia – czym zmiana klimatu oczywiście nie jest, jako że nie ma jednej tylko przyczyny ani nie może być rozumiana w jeden tylko sposób. Rozumiem, dlaczego przykładowo *Wodny nóż* Bacigalupiego jest często określany jako *cli-fi*, ale nie zgadzam się na taką kategoryzację. Biorąc pod uwagę wszystkie zalety i braki, powieść ta jest bardziej ambitna. Owszem, ukazuje złożoną historię zmian klimatycznych, ale, co ważniejsze, pokazuje też, że zmiany te były konsekwencją zachłanności, chciwości, rozpadu infrastruktury, dziwacznej polityki zarządzania zasobami w Stanach Zjednoczonych itp. Z drugiej strony czuję frustrację, kiedy mistrzowie fantastyki naukowej podporządkowują swój głos konkretnym społecznym problemom czy celom. Podziwiam książki Kima Stanleya Robinsona z cyklu „Mars” za ich złożoną i zręcznie naszkicowaną wizję osadnictwa marsjańskiego. Mam już jednak mniej dobrego do powiedzenia na temat innych jego książek, zwłaszcza tych otwarcie koncentrujących się na kwestiach środowiskowych.

**Paul Kincaid:** Szczerze powiedziawszy, mam pewne opory przed używaniem pojęcia *cli-fi* – i to z kilku różnych powodów. Po pierwsze dysponujemy już zdecydowanie zbyt wieloma określeniami na różne odmiany *science fiction* i jedyne, co one wywołują, to dezorientujący chaos. Po drugie pomysłodawca terminu zirytował mnie parę lat temu, ujawniwszy, że nie wie nic o środowiskowych dystopiach (*environmental dystopias*), które powstały na długo, długo przed jego inicjatywą terminologiczną (np. *Cieplarnia* Briana Aldissa czy *Śmierć trawy* Johna Christophera).

**Mateusz Tokarski:** Dystopia – zwłaszcza traktująca o środowisku naturalnym – wydaje się warunkiem koniecznym, by móc mówić o „fantastyce klimatycznej”. Czy można wyróżnić cechy różniące ten rodzaj dystopii od bardziej popularnych w dotychczasowej fantastyce naukowej, tj. technologicznych czy może politycznych/kapitalistycznych? Wydaje się, że istnieje bezpośredni, niemal przyczynowo-skutkowy związek pomiędzy katastrofami technologicznymi i politycznymi a klimatycznymi, ale jest to być może zbyt duże uproszczenie?



**Paul Kincaid:** Nie zajmowałem się dotąd specjalnie dystopiami, ani środowiskowymi, ani politycznymi, ale kategorie te wydają mi na bardzo szerokie. Są takie dystopie, w których zło musi zostać pokonane, a porządek – przywrócony; jest to charakterystyczne dla znacznej części narracji *fantasy* i wielu dystopii młodzieżowych (*young adult dystopias*), cieszących się ostatnimi czasy popularnością. Równocześnie jednak nie możemy zapominać o powieściach w rodzaju *Roku 1984* czy *Opowieści podręcznej*, w której to posłowie poniekąd sugeruje, że rozprawiono się z koszmarami i wprowadzono bardziej zrjonalizowany ład polityczny. Są wreszcie dystopie, w których zło nie może zostać pokonane i w których cała fabuła problematyzuje fenomen nieuniknionej śmierci. Takie jest właśnie przesłanie wspomnianej przeze mnie wcześniej *Cieplarni Aldissa*, co oznaczałoby, że możemy doszukać się pewnego związku między dystopiami politycznymi a środowiskowymi.

**Sherryl Vint:** Chciałabym zakwestionować to, co wydaje się być przesłanką wcześniejszego pytania, a mianowicie, że może w ogóle istnieć dystopia apolityczna. Kryzys klimatyczny dotyczy nie tylko „niezamierzonych” konsekwencji pewnych osiągnięć technologicznych, ale zawsze również politycznych decyzji i przyjmowanych priorytetów; i jest to podwójnie prawdziwe, ze względu na fakt, że naukowcy i aktywiści od co najmniej czterdziestu lat mówią nam, że w trybie pilnym musimy zmienić nasz sposób życia, a my dopiero zaczęliśmy traktować ich słowa nieco poważnie w ciągu ostatnich, powiedzmy, pięciu lat. Więc to również jest kwestia polityczna.

Wyobrażane rozwiązania czy reakcje na kryzys klimatyczny także są polityczne i mogą zawierać dystopijne wizje niesprawiedliwej redystrybucji ograniczonych zasobów – jak w wypadku *Igrzysk śmierci* (2008–2010) – ale mogą też odnosić się do wyobrażeń motywujących zupełnie nowy sposób myślenia o społeczności, konsumpcji i zarządzaniu zasobami, tak jak w *Bannerless* (2017) Carrie Vaughn. Wahałabym się, czy nazwać tę książkę utopijną w jakikolwiek prosty sposób, ponieważ termin ten nagromadził zbyt wiele skojarzeń sugerujących model „doskonałego” społeczeństwa, a powieść zawiera sporo niuansów. Ale z pewnością uczestniczy ona w rodzaju utopijnego impulsu, który jest tak ważny zarówno w refleksji Jamesona nad fantastyką naukową, jak i w dziełach pracujących w podobnym duchu pisarzy, do których ten często się odwołuje, takich jak Kim Stanley Robinson czy Ursula K. Le Guin<sup>10</sup>. Możemy tu też wspomnieć o *Blackfish City* (2018) Sama J. Millera albo dwóch pierwszych książkach z serii *Rosewater* (2016, 2019) Tade’a Thompsona (jedne z najlepszych powieści, jakie ostatnimi czasy czytałam), dotyczących zarówno zmian klimatycznych, jak i polityki, a nie są one przy tym ani utopijne, ani dystopijne. Niejako w zamian, prezentują wizję złożonego galimatiasu, jakim jest materialna egzystencja, jednocześnie dobra i zła. Oferują przy tym dogłębne zrozumienie historii, które uczyniły ją taką, jaką jest – czyli utopijną dla uprzywilejowanych i dystopijną dla wyrzuconych poza nawias, podobnie jak w znanym nam świecie. Być może jednym ze sposobów, w jaki wspomniane i podobne teksty różnią się od „klasycznych” przykładów, które ludzie mają na myśli, kiedy mówią o utopiach czy dystopiach, jest to, że wspomniane przeze mnie powieści właściwie nie działają w trybie alegorycznym. Tworzą całościową wizję rzeczywistości, a nie tylko szkice światów mające na celu krytykę realności.

<sup>10</sup> Por. publikowany w tym numerze artykuł: Fredric Jameson, *Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), ss. 25–38.

**Paweł Frelik:** Tak! Ja też mam problem z przemycaną sugestią, że tak zwane *cli-fi* jest dystopijne samo w sobie. Rzeczywiście, kryzys klimatyczny oznacza kres formy cywilizacji, jaką znamy od czterech czy pięciu dekad, i wiele z wizji tego końca pojawiających się w fantastyce naukowej posuwa się dość daleko w wyobrażaniu sobie jego bardziej konkretnych reperkusji, ale czarnowidztwo tradycyjnego dystopianizmu nie wydaje mi się użyteczne. Sherryl wspomniała Kima Stanleya Robinsona – jego *Nowy Jork 2140* jest doskonałym przykładem tekstu odmawiającego uproszczonego przedstawienia klimatu przyszłości. Trzeba przyznać, że autor ułatwia sobie sprawę, pomijając milczeniem „impulsy” najgorszych katastrof – kiedy czytałem tę książkę, od razu pomyślałem o Jackpocie Gibsona z powieści *Peryferal* (2014) – ale jest w niej też wiele nadziei.

A skoro już rozmawiamy na ten temat, *cli-fi* jest znakomitym argumentem na rzecz mojego wcześniejszego twierdzenia. Podobnie jak Paul, jestem znużony autorytarną kontrolą, jaką Dan Bloom sprawuje nad tym terminem, ale myślę też, że nie jest to nawet osobny gatunek. *Science fiction* tworzyła scenariusze koncentrujące się na klimacie od dziesięcioleci. Obecna popularność pojęcia świadczy o próbie uczynienia fantastyki naukowej łatwiejszej do przetrwania dla konsumentów głównego nurtu i przepracowania historii, które były już wiele razy opowiadane w konwencji fantastycznonaukowej tak, by na nią bezpośrednio nie wskazywały. Z drugiej strony dostrzegam też, że coraz więcej opowieści na temat klimatu pisanych jest poza gatunkiem *science fiction*. Możemy zacząć od przykładów, jakie Amitav Ghosh podaje w książce *The Great Derangement* na temat kryzysu klimatycznego<sup>11</sup>. *Lot motyla* (2013) Barbary Kingsolver jest prawdopodobnie najczęściej cytowanym przykładem, ale jest wiele innych. Odrębną kwestią jest niejawna polityka nieuznawania roli odgrywanej przez fantastykę naukową w kształtowaniu podstaw wyobrażeniowych, na których bazują takie głównonurtowe teksty. Doskonałym tego przykładem są zenujące próby rozróżnienia pomiędzy fantastyką naukową a *cli-fi*, podejmowane przez Rodge'a Glassa w artykule *Global Warming: the Rise of „Cli-fi”*<sup>12</sup> z 2013 roku, ale sądzę, że jest to osobna dyskusja.

**Krzysztof M. Maj:** Może warto byłoby zatem odejść od ewidentnie budzących nasze wątpliwości gatunków i pomyśleć w zamian – jak, nie ukrywam, sam zwykle wolę – o światach? Teza Henry'ego Jenkinsa, zgodnie z którą opowiadanie historii coraz częściej jest wypierane przez sztukę tworzenia światów zdaje się pasować do narracji fantastycznonaukowych *par excellence*, zwłaszcza z uwagi na właściwy temu nurtowi potencjał w ekstrapolacji wyobrażonych światów z ich spójnymi i koherentnymi (tym bardziej, że w ten czy inny sposób zdeterminowanymi przesłankami o charakterze naukowym) polami odniesienia. Nie wiem, czy zgodzilibyście się w tym kontekście ze słowami Dimitry Fimi i Andrew Higginsa z niedawno opublikowanego *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, gdzie światotwórstwo zostało przedstawione jako „naturalny [podkr. moje, KMM] komponent tekstów *fantasy* i *science fiction*”<sup>13</sup>? Jak bardzo byłby naturalny? Jak do tak gwałtownie zmieniającego się krajobrazu narracyjnego miałyby się przystosowywać oczekiwania czytelników, muszących się oswoić z nowymi modelami odbioru: zseria-

<sup>11</sup> Zob. Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: Chicago University Press 2017.

<sup>12</sup> Rodge Glass, *Global Warming: the Rise of „Cli-fi”*, online: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warming-rise-cli-fi> [dostęp: 15.07.2019].

<sup>13</sup> Dmitri Fimi, Andrew Higgins, *Invented languages*, in: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, ed. By Mark J. P. Wolf,

lizowanym czytaniem, retroakcjami światotwórczymi, rozszerzeniami transmedialnymi i transfikcjonalnymi, słowem, wszystkim tym, co infekuje główne nurty fantastyki i wpływa na zmiany naszych przyzwyczajeń?

**Paul Kincaid:** Mam tu pewne wątpliwości. Z jednej strony istotą fikcji jest światotwórstwo, a zatem nie może być to cecha szczególna *science fiction*. Z drugiej jednak strony, jak zauważył to M. John Harisson, światotwórstwo zyskało sobie w fantastyce naukowej status *quasi-religijny*, na tyle, by przeważać nad wszystkim, czego zwykle oczekujemy od fikcjotwórstwa: opowiadania historii, tworzenia postaci, formułowania poglądów politycznych itp.

**Sherryl Vint:** Cieszę się, że wspomniano w tym kontekście Henry'ego Jenkinsa. Myślę, że jego Projekt Obywatelskiej Wyobraźni (*Civic Imagination Project*)<sup>14</sup> jest jednym z najbardziej ekscytujących sposobów mobilizacji fantastyki naukowej dla celów sprawiedliwości społecznej i idei transformacji. Postrzegam ten rodzaj politycznie zaangażowanej fantastyki naukowej jako alternatywę dla korporacyjnego wykorzystania *science fiction*, o którym mówiłam powyżej w odniesieniu do takich koncepcji, jak choćby prototypowanie. Rodzaj pracy wykonywanej w owym projekcie jest właśnie tym, co utwierdza mnie w przekonaniu, że światotwórstwo jest ważną częścią fantastyki naukowej – i, chociaż nadal uważam, że nie ma jednego definiującego gatunek kryterium, to jednak rozumienie światotwórstwa jako sposobu tworzenia innej rzeczywistości wydaje mi najbliższe takiego właśnie kluczowego aspektu. W fantastyce naukowej chodzi bowiem głównie o to, jak działają społeczeństwa – a nie tylko o to, jak funkcjonuje dana postać, co jest centralnym tematem powieści głównego nurtu. Dlatego właśnie nurt ten oferuje nam możliwość wyobrażenia sobie, jak świat mógłby wyglądać inaczej.

Z tego też względu odbieram światotwórstwo o wiele bardziej pozytywnie niż Paul. Oczywiście, że w pewnym sensie każda fikcja jest światotwórcza, ale światotwórstwo realistyczne udaje, że pokazuje świat takim, jaki jest. Fantastyka naukowa tymczasem otwarcie przyznaje, że światy są konstruowane, a zatem: mogłyby podążać za innymi modelami i pozostają otwarte na zmiany...

Chciałabym się równocześnie sprzeciwić fałszywej dychotomii leżącej u podstaw takiego myślenia, a mianowicie, że można budować świat albo opowiadać historie (choć oczywiście rozumiem sens takiego stwierdzenia i zdarzało mi się czytać książki, w których frustrował mnie potencjał wyobrażonego świata w porównaniu z raczej banalną historią, która była w nim rozwijana). Sądzę, że naprawdę dobra fantastyka naukowa wymaga, aby świat opowiedział swoją historię – i dlatego też musi rozwijać się poprzez opowiadanie historii osadzonej w jego realiach. W pracy kompetentnego pisarza te dwa elementy koniecznie muszą iść ze sobą w parze. Opowiadanie historii i światotwórstwo raczej więc wspierają się nawzajem, niżli konkurują ze sobą.

Mimo to całe mnóstwo narracji *science fiction* (zresztą tak samo, jak dziewięćdziesiąt procent wszystkiego, jeśli sparafrazujemy prawo Sturgeona) jest kiczowatych: ot, daleka przyszłość, sięgające gwiazd cywilizacje, które wciąż podążają za heteronormatywnymi

New York, London: Routledge 2018, p. 27.

<sup>14</sup> *Civic Imagination Project*, online: <https://www.civicimaginationproject.org> [dostęp: 15.07.2019].

rolami płci z lat pięćdziesiątych, planety z nowatorskimi ekologiami, na których nadal rządzą wartości bazujące na antropocentryzmie itp. Myślę zatem, że potrzebujemy raczej więcej niż mniej światotwórstwa, ale mam na myśli prawdziwe, kompleksowe budowanie światów, gdzie realia społeczne, w których funkcjonują (i przez które są kształtowani) bohaterowie, są gruntownie przemyślane. Powieści, w których znajdziemy jedynie mapy fikcyjnego świata i słowniki zapełnione wybujałymi opisami języków, ubiorów, architektury czy czegokolwiek innego – nie tworzą światów, tylko scenografię. Dzieje się tak szczególnie wtedy, gdy wszystkie te komponenty nie są wyobrażone za pośrednictwem ekstrapolacji, wpisującej się w rozwój w konkretnej historii kultury materialnej wyobrażonego świata.

**Paweł Frelik:** Światotwórstwo od z a w s z e jest naturalnym elementem fantastyki naukowej. (Nawiasem mówiąc, oryginał cytowanego fragmentu Jenkinsa jest nieco inny i dotyczy przeplatania słowotwórstwa z innymi elementami światotwórstwa, a nie światotwórstwa samego w sobie). Trzeba jednak powiedzieć, że cyfrowa eksplozja mediów związanych z fantastyką naukową zmieniła również pozycję, jaką światotwórstwo zajmuje w poszczególnych tekstach. W literaturze fantastycznonaukowej tworzenie światów polegało często, jak podkreśliła Sherryl, na projektowaniu scenografii dla opowieści koncentrujących się na ludzkich bohaterach. Innymi słowy, narracja i wszystkie towarzyszące jej cechy były ważniejsze niż świat, w którym umieszczeni byli ci aktorzy. Wiele różnomedialnych form *science fiction*, w tym kino *post-continuity*<sup>15</sup>, filmy krótkometrażowe i gry wideo, często odwracają tę relację. Pragnienie, by wszędzie widzieć narrację – lub to, co Scott McCloud w *Understanding Comics* nazywa domknięciem (*closure*)<sup>16</sup> – wydaje się uniwersalną ludzką cechą, ale różnomedialna fantastyka naukowa często spycha zaspokojenie tej potrzeby na dalszy plan, uprzywilejowując kreowanie i rozwijanie fikcyjnych światów.

Do zjawiska tego można podejść na kilka sposobów, wśród których szczególnie brzemienным wydaje się wymiar ekonomiczny. W medialnej ekonomii sequeli, narracji transmedialnych i serializacji o wiele łatwiej jest rozwijać spójne światy niż konsekwentne historie. Z drugiej strony wyniesienie światotwórstwa na centralne miejsce w wielu tekstach fantastyki naukowej wyznacza, moim zdaniem, upadek pewnej modernistycznej i awangardowej estetyki, która od ponad wieku narzuca pewien sposób opowiadania historii. W ramach tej estetyki ceniono pewien rodzaj napięcia, co opierało się na centralnej pozycji zajmowanej przez psychologię człowieka – rola ta była z kolei pochodną rosnącej popularności psychoanalizy pod koniec XIX wieku. Ten model narracji nadal rezonuje ze współczesną publicznością, ale z różnych powodów uczymy się również czerpać przyjemność z mapowania i odkrywania wymyślonych światów. Ważnymi czynnikami są tu wizualność i performatywność.

<sup>15</sup> Kino *post-continuity* (reprezentowane m.in. przez Michaela Baya) definiowane jest przez „brak potrzeby zarysowywania geografii akcji filmowej przez wyraziste zakotwiczenie jej w czasie i przestrzeni. W zamian strzelaniny, pojedynki i wyścigi samochodowe są realizowane w sekwencjach kręconych z ręki, z wykorzystaniem niecodziennego kadrowania i w połączeniu z materiałami cyfrowymi, wszystko to zaś w dynamicznym montażu, także łączącym ze sobą kompletnie niepasujące do siebie sceny. W ten sposób sekwencje filmowe stają się poszarpanymi kolażami złożonymi z fragmentów eksplozji, uderzeń, pchnięć i gwałtownie przyspieszonych ruchów. Brak tu czasoprzestrzennej ciągłości (*continuity*); tym, co się liczy, jest dostarczenie nieliniarnej serii intensywnych bodźców dla widza”. Steven Shaviro, *Post-continuity*, online: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034> [dostęp: 15.07.2019] (przyp. redakcji).

<sup>16</sup> Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: HarperCollins Publishers 1993, s. 69.

Chciałbym również podkreślić, że nie sądzę, aby wyraźna narracja i światotwórstwo wykluczały się wzajemnie. Istnieje wiele sposobów, by je zrównoważyć i powiązać, tak więc obecny zwrot w kierunku koncentrowania się na światach oznacza jedynie koniec dominacji jednego z tych aspektów.

**Krzysztof M. Maj:** Skoro już (co bardzo mnie cieszy) mówimy o światotwórstwie, to chciałbym zahaczyć o problem ksenoencyklopedii. Jak ujął to Istvan Csicsery-Ronay, ksenoencyklopedia wspomaga kreację fantastycznonaukowych światów, które są „obce, a jednocześnie racjonalnie spójne”<sup>17</sup>, tym samym więc pseudorealistyczne w sensie odnoszenia się do powszechnie współdzielonego pola odniesienia. Czy można więc stwierdzić, że my, jako czytelnicy i badacze *science fiction*, współdzielimy właśnie taki rodzaj kompetencji ksenoencyklopedycznej? I pomijam tu takie przypadki, jak choćby miecza świetlnego czy ansibla, któremu poświęcono całe hasło w *The Oxford Dictionary of Science Fiction*<sup>18</sup>. Wreszcie zaś, czy charakteryzowałoby to wyłącznie prozę fantastycznonaukową czy też fantastykę *sensu largo*? Myślę, że zagadnienie to może być interesujące w szczególności dla aspirujących twórców *science fiction*, którzy mogą czuć się onieśmieleni główną dyrektywą gatunku w postaci czasochłonnego światotwórstwa, które częstokroć wyprzedza sam pomysł fabularny.

**Paweł Frelik:** Wydaje mi się, że kompetencja ksenoencyklopedyczna to – przynajmniej w znacznym stopniu – wyszukane określenie na znajomość megatekstów gatunku; termin, którego genealogia sięga lat siedemdziesiątych i który był omawiany przez wielu badaczy, więc trudno dodać w tej kwestii cokolwiek nowego. Czy jest wyjątkowy tylko dla fantastyki naukowej? Nie wiem, ale intuicja mówi mi, że fantastyka czy horror również opierają się na własnych megatekstach. Rzeczywiste operacje mogą się różnić w zależności od gatunku, ale napięcie między tym, co znajome a tym, co nowe, wydaje się być bardziej uniwersalne.

**Krzysztof M. Maj:** *Science fiction* niewątpliwie zatem i w swych źródłach, i w najnowszych konceptualizacjach sięga ku owemu *novum*, które opisał Darko Suvin. Rozmawialiśmy o dystopiiach, *climate fiction*, cyberpunku, *hard science fiction*, *science fantasy* i całym rozległym *spectrum* rozlicznych inwariantów gatunku – i jest to chyba najlepsza odpowiedź na uporczywie powracające (także w naszej dyskusji) pytanie o gatunkowe determinanty nurtu. Jak w *Późnym lecie* Johna Crowleya, i tu nasz kryształ pamięci, w którym staramy się przechowywać wiedzę, ma zbyt wiele faset, by nie roziskrzyć się wielobarwnym światłem przy każdej próbie naświetlenia go z jednej tylko strony. Myślę, że to szczególnie budujące, że tak wiele mówiliśmy o politycznym, ekonomicznym i transformacyjnym potencjale fantastyki naukowej – zwłaszcza w świetle tego, że widmo różnych głównonurtowych krytycznoliterackich idiosynkrazji wciąż kładzie się cieniem na przeciętnym odbiorze fantastyki naukowej, zwłaszcza pośród niezainteresowanych nią czytelników i badaczy. Bardzo dziękuję wszystkim za przyjęcie naszego zaproszenia do rozmowy.

Przełożyli Krzysztof M. Maj i Mateusz Tokarski

<sup>17</sup> Istvan Csicsery-Ronay, *On Enigmas and Xenoencyclopedias*, „Science Fiction Studies” 2012, t. 39, nr 3, ss. 500-511.

<sup>18</sup> Zob. *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, red. Jeff Prucher, Gene Wolfe, New York: Oxford University Press 2009.

### Źródła cytowań

- Attebery Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992.
- Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, red. Jeff Prucher, Gene Wolfe, New York: Oxford University Press 2009.
- Civic Imagination Project*, online: <https://www.civicimaginationproject.org> [dostęp: 15.07.2019].
- Csicsery-Ronay Istvan, *On Enigmas and Xenoencyclopedias*, „Science Fiction Studies” 2012, t. 39, nr 3, ss. 502.
- Delany Samuel R., *Some Real Mothers: An Interview with Samuel R. Delany*, *Science Fiction Eye* 1987, t. 1, nr 3, ss. 5-11.
- Fimi Dmitra, Andrew Higgins, *Invented languages*, in: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, red. By Mark J. P. Wolf, New York, London: Routledge 2018, ss. 21-29.
- Geertz Clifford, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, „The American Scholar” 1980, t. 49, nr 2, ss. 165-179.
- Ghosh Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: Chicago University Press 2017.
- Glass Rodge, *Global Warming: the Rise of „Cli-fi”*, online: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warming-rise-cli-fi> [dostęp: 15.07.2019].
- Jameson Fredric, *Redukcja rzeczywistości u Ursuli Le Guin. O narodzinach narracji utopijnej*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), ss. 25-38.
- Kincaid Paul, *On the Origins of Genre*, „Extrapolation” 2003, t. 44, nr 4, ss. 409-419.
- Nixon Nicola, *Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?*, „Science Fiction Studies” 1992, t. 19, nr 2, ss. 219-235.
- Rieder John, *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown: Wesleyan University Press 2017.
- Silent Interviews: On Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics*, Middletown: Wesleyan University Press 1994.
- Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: HarperCollins Publishers 1993.
- Shaviro Steven, *Post-continuity*, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034> [dostęp: 15.07.2019].
- Suvin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), ss. 9-24.
- Vint Sherryl, Mark Bould, *There is No Such Thing as Science Fiction*, w: *Reading Science Fiction*, red. James Gunn, Marleen Barr, Matthew Candelaria, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008, ss. 43-51.

### Przywołane narracje fantastycznonaukowe

- Aldiss Brian Wilson, *Cieplarnia*, przekł. Marek Marszał, Warszawa: Iskry 1983.
- Alita: Battle Angel*, reż. Robert Rodriguez, Twentieth Century Fox, 2019.
- Altered Carbon*, sezon 1, prod. Netflix 2018.
- Blade Runner 2049*, reż. Denis Villeneuve, Warner Bros. 2017.
- Asimov Isaac, *Roboty z planety świtu*, przekł. Zbigniew Królicki, Warszawa: Prima 1994.
- Atwood Margaret, *Opowieść podręcznej*, przekł. Zofia Uhrynowska-Hanasz, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2006.

- Bacigalupi Paolo, *Wodny nóż*, przekł. Michał Jakuszewski, Warszawa: Mag 2015.
- Cavendish Margaret, *The Blazing World*, London: Penguin Books 1994.
- Christopher John, *Śmierć trawy*, przekł. Danuta Górską, Warszawa: Iskry 1992.
- Collins Suzanne, *Igrzyska śmierci*, przekł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska i Piotr Budkiewicz, Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina Harbor Point 2009.
- Delany Samuel R., *Dhalgren*, New York: Bantam Books 1974.
- Delany Samuel R., *Nova*, przekł. Jolanta Pers, Stawiguda: Solaris 2014.
- Eaves Will, *Murmur*, London: CB Editions 2018.
- EVE Online*, CCP Games 2003.
- Flash Gordon*, reż. Mike Hodges, Universal Pictures 1980.
- Gibson William, *Neuromancer*, przekł. Piotr Cholewa, Warszawa: Fenix 1992.
- Gibson William, *Peryferal*, przekł. Krzysztof Sokołowski, Warszawa: Mag 2016.
- Grzędowicz Jarosław, *Pan Lodowego Ogrodu*, Lublin: Fabryka Słów 2005.
- Ishiguro Kazuo, *Nie opuszczaj mnie*, przekł. Andrzej Szulc, Warszawa: Wydawnictwo Albatros 2005.
- Jemisin Nora K., *Kamienne niebo*, przekł. Jakub Małęcki, Kraków: Sine Qua Non 2018.
- Kingsolver Barbara, *Lot motyla*, przekł. Anna Kłosiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2013.
- Lee Chang-rae, *On Such a Full Sea*, New York: Riverhead Books 2014.
- Lem Stanisław, *Eden*, Warszawa: Iskry 1959.
- Lem Stanisław, *Niezwyjęzony*, Warszawa: Iskry 1982.
- Lowca androidów*, reż. Ridley Scott, Warner Bros. 1982.
- Miller Sam J., *Blackfish City*, New York: Ecco Press 2018.
- Midsommar. W biały dzień*, reż. Ari Aster, Square Peg 2019.
- Mirroshades: The Cyberpunk Anthology*, red. Sterling Bruce, Westminster: Arbor House 1986.
- Morgan Richard, *Stal nie przemija*, przekł. Przemysław Bieliński, Warszawa: ISA 2011.
- More Thomas, *Utopia*, przekł. Kazimierz Abgarowicz, Warszawa: De Agostini 2001.
- Norton Andre, *All Cats Are Gray*, „Fantastic Universe” 1953.
- Norton Andre, *Świat Czarownic*, przekł. Ewa Witecka, Warszawa: Nasza Księgarnia 2013.
- Nowlan Philip Francis, *Armageddon 2419 A.D.*, „Amazing Stories” 1928.
- Orwell George, *Rok 1984*, przekł. Tomasz Mirkowicz, Warszawa: Da Capo 1993.
- Podróż na księżyc*, reż. Georges Méliès, 1902.
- Poe Edgar Allan, *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, New York: Hurst & Co. 1800.
- Robinson Kim Stanley, *Czerwony Mars*, przekł. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
- Robinson Kim Stanley, *New York 2140*, London: Orbit, 2017.
- Sadawi Ahmed, *Frankenstein in Baghdad*, New York: Penguin Books 2018.
- Sanderson Brandon, *Z mgły zrodzony*, przekł. Aleksandra Jagielowicz, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2008.
- Stephenson Neal, *7EW*, przekł. Wojciech Szypuła, Warszawa: Mag 2015.
- Sterling Bruce, *Islands in the Net*, New York: Ace Books 1988.
- Thompson Tade, *Rosewater*, Lexington: Apex Publishing 2016.
- Thompson Tade, *The Rosewater Insurrection*, New York: Orbit 2019.
- To my*, reż. Jordan Peele, Universal Pictures 2019.
- Uciekaj*, reż. Jordan Peele, Universal Pictures 2017.

- VanderMeer Jeff, *Unicestwienie*, przekł. Anna Gralek, Kraków: Otwarte 2014.
- VanderMeer Jeff, *Zrodzony*, przekł. Robert Waliś, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2018.
- Vaughn Carrie, *Bannerless*, New York: Mariner Books 2017.
- Verne Jules, *Z Ziemi na Księżyc w 97 godzin 20 minut*, przekł. Stefan Gębarski, Warszawa: Argus 1925.
- Wells Herbert George, *Pierwsi ludzie na księżycu*, przekł. Witold Chwalewik, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1959.
- Wells Martha, *Łowcy czarnoksiężników*, przekł. Sylwia Twardo, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2004.