

Anna Gemra

Po co fantastyka? Kilka uwag na marginesie lektur dawnych i współczesnych

*Więcej jest rzeczy w niebie i na ziemi,
Niż się wydaje naszym filozofom*

William Shakespeare, *Hamlet*
(w przekładzie Stanisława Barańczaka)

*Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
Łam, czego rozum nie złamie*

Adam Mickiewicz, *Oda do młodości*

W kwietniu 1926 r., w przedmowie do pierwszego numeru „Amazing Stories. The Magazine of Scientifiction” Hugo Gernsback [1926], redaktor naczelny, pisał: „Te niezwykle opowieści są bardzo interesującymi lekturami – ale nie tylko: mają również walor edukacyjny. Przekazują wiedzę, której czytelnik nie byłby w stanie inaczej zdobyć – i przekazują ją w bardzo atrakcyjny sposób”¹. Wspomniane przez Gernsbacka „niezwykle opowieści” to utwory, które określił w tej samej przedmowie mianem *scientifiction*², czyli,

- 1 W oryginale: „Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading – they are also always instructive. They supply knowledge that we might not otherwise obtain – and they supply it in a very palatable form” [przeł. Jakub Krogulec].
- 2 Nazwa *scientifiction* podobała się Gernsbackowi o wiele bardziej niż *science fiction*, ale ostatecznie przyjął się ten drugi termin, współcześnie coraz chętniej zastępowany określeniem *speculative fiction*. W języku polskim używa się także nazwy „fantastyka naukowa”, choć nie do końca oddaje ona sens terminu angielskiego. Polskie definicje fantastyki i jej gatunków można znaleźć między innymi w *Słowniku literatury popularnej* [zob. Dębek 2006: 148-149; Gemra, Rudolf 2006: 149-153; Pułka 2006: 307-309; Walc 2006: 222-227; w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej*, który jest jedną z pierwszych polskich, jeśli nie pierwszą, słownikową pracą poświęconą *stricto* fantastyce [zob. Niewiadowski, Smuszkiewicz].

gdyby tłumaczyć rzecz na język polski w miarę dosłownie, fabularne utwory naukowe albo też naukowa literatura piękna. Przez wielu traktowana była (i niekiedy jeszcze jest) wyłącznie jako jeden z gatunków literatury popularnej, służący przede wszystkim rozrywce, podobnie zresztą jak cała fantastyka – w tym *fantasy* i horror, czyli, *de facto*, literatura grozy³. Choć krytycy fantastyki zdają się tego nie zauważać, oferuje ona swoim odbiorcom coś więcej niż tylko wspomnianą wyżej rozrywkę. Z jakiegoś przecież powodu utwory takie właściwie od chwili narodzin fantastyki (czyli od momentu pojawienia się dzieł, których najważniejszą funkcją była funkcja ludyczna) są jednymi z najchętniej wybieranych przez publiczność tekstów kultury⁴.

Uwagi Gernsbacka odnoszą się wprawdzie do *science fiction*, wydaje się jednak, iż można je zastosować również i do pozostałych odmian fantastyki⁵. Zweryfikowanie opinii założyciela „Ama-

wicz 1990: 269-276; 278-279; 282-284; 287-291; zob. także Sinko 1991: 158-163; Handke 1993; Smuszkiewicz 1993; Martuszevska 1994a: 254-260; Paczkowska 1994: 323-326; Lemann 2006: 684-687; Ostrowski 2006: 280-282; Tarczyńska 2006: 295-298]. Z prac niesłownikowych można wspomnieć między innymi teksty Stanisława Lema [1996], Andrzeja Zgorzelskiego [1980] czy Anny Martuszevskiej [red. 1994b].

- 3 Termin „horror” zostały przeszczepiony do literaturoznawstwa z filmoznawstwa. Trzeba także wspomnieć, że w zachodniej praktyce genologicznej fantastykę dzieli się na *science fiction* – dziś chętniej zwaną, jak pisałam, *speculative fiction* – oraz na *fantasy*, horror zaś traktuje się jako podgatunek *fantasy*.
- 4 O niektórych przyczynach popularności utworów fantastycznych wśród polskich (i nie tylko) czytelników pisze między innymi Anna Brzezińska [2009/2010] w eseju *Dlaczego czytelnicy kochają fantastykę?*. Przyczynami atrakcyjności fantastyki wśród młodych odbiorców zajmuje się również Maciej Wróblewski [2008], który w swoich badaniach dotyka też kwestii związanych z edukacyjną funkcją fantastyki. Problem ten porusza także Antoni Smuszkiewicz [2013], który zwraca uwagę na pewne aspekty lektur szkolnych, zaliczanych do fantastyki. Ogólnie na temat wyborów czytelniczych dokonywanych przez dzieci i młodzież zob. np. Leszczyński, Świerczyńska-Jelonek, Zając, red. 2006 (zwłaszcza artykuły w Części III); Zasacka 2014. O popularności fantastyki filmowej zaświadcza choćby *box office* poszczególnych tytułów (zob. np. porównanie *box office* konkretnych obrazów na *Box Office Mojo* [2015] oraz na portalu *IMDb* [2015]). Również komiks fantastyczny – zarówno *science fiction*, *fantasy*, jak i *grozy* – cieszy się ogromną popularnością [Szylak 2009; Wabik 2015].
- 5 Trzeba przy tym pamiętać, że w czasach, w których powstało „Amazing Stories”, wewnętrzne podziały fantastyki nie były jeszcze tak ostre: widać to choćby w pró-

zing Stories” jest niezwykle trudne, jeśli w ogóle możliwe. O ile jednak można zgodzić się z nim, że – zwłaszcza w społeczeństwie o utrudnionym dostępie do oświaty czy też w społeczeństwie masowym – *science fiction* (i fantastyka w ogóle) może pełnić funkcję edukacyjną, o tyle znacznie trudniej zgodzić się z drugą częścią jego wypowiedzi, w której pojawia się twierdzenie, że wielu pisarzy, między innymi

Poe, Verne, Wells, Bellamy [...] okazało się prawdziwymi prorokami. Przepowiednie, które pojawiają się w ich najbardziej niesamowitych historiach, stają się rzeczywistością albo już są jej częścią. Weźmy na przykład łódź podwodną Julesa Verne’a z jego najsłynniejszego utworu *Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi*. Przewidział współczesną łódź podwodną praktycznie do ostatniej śrubki! [Gernsback 1926]⁶

Zachwycając się prekursorskimi koncepcjami Jules’a Verne’a, Gernsback zapomniał (czy też może nie wiedział), że historia okrętów podwodnych zaczęła się na wiele lat przed tym, zanim autor *Tajemniczej wyspy* (*L’île mystérieuse*, 1874) wymyślił „Nautilusa” – co oznacza, iż to raczej on skorzystał z cudzych projektów, a nie, że wzorowano się na jego pomysłach. Pierwsze próby skonstruowania łodzi podwodnych podejmowano jeszcze w starożytności. W czasach bliższych Verne’owi, bo w 1620 r., robił to Korneliusz Drebbel (właśc. Cornelis Jacobszoon Drebbel), urodzony w dzisiejszej Holandii. To on miał zbudować, w Anglii, pierwszą łódź podwodną (napędzaną siłą mięśni), którą dało się sterować [Horton 1974; Van der Vat 1995]. Również później – ale jeszcze

bie stworzenia przez Gernsbacka nazwy dla tej grupy tekstów, które dziś określa się mianem SF. Granice pomiędzy poszczególnymi odmianami i gatunkami były wtedy rozmyte; do ich ukonstytuowania się przyczynił się w znacznym stopniu rozwój i specjalizacja czasopism pulpowych w latach 20. i 30. XX w.

6 W oryginale: „Poe, Verne, Wells, Bellamy, and many others have proved themselves real prophets. Prophecies made in many of their most amazing stories are being realized – and have been realized. Take the fantastic submarine of Jules Verne’s most famous story, «Twenty Thousand Leagues Under the Sea» for instance. He predicted the present day submarine almost down to the last bolt!” [przeł. Jakub Krogulec].

przed wydaniem *Dwudziestu tysięcy mil podmorskiej żeglugi* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869-1870), powieści, w której pierwszy raz pojawił się okręt podwodny „Nautilus”, nie brakowało takich wynalazców⁷. Na szczególną uwagę zasługuje Amerykanin Robert Fulton, przede wszystkim dlatego, że w latach 1793-1797 zaprojektował podwodny okręt o nazwie „Nautilus”⁸ – a Verne tak przecież właśnie nazwał wymyśloną przez siebie jednostkę pływającą. Nie o nazwę wszakże tu chodzi, ale o fakt, iż to nie powieść Verne’a dała asumpt do poszukiwania sposobów zbudowania pojazdu umożliwiającego bezpieczne przemieszczanie się pod wodą.

Niewątpliwie wiele z artefaktów, które pojawiły się w dziełach Verne’a i innych twórców literatury fantastycznej, mogło natomiast – choć oczywiście nie musiało – zainspirować przyszlých wynalazców; podobnie wiele pomysłów znalazło swoje odzwierciedlenie w znacznie późniejszych rozwiązaniach technicznych⁹. Trudno jednak nazwać Verne’a prorokiem, jak chciałby Gernsback: raczej podziwiać należy jego niezwykłą umiejętność obserwacji rzeczywistości, rozwoju technologicznego i wyciągania z tego wniosków, potem zaś przekładania ich na język literatury, dostępny dla wielu. Rolą *science fiction* nie jest bowiem przepowiadanie przyszłości – to beletrystyka, błędem byłoby zatem przypisywanie jej cech profetycznych – lecz, jak się wydaje, odkrywanie przed odbiorcami, iż „ich” świat nie musi mieć granic, do których są przyzwyczajeni: że to, co widzą, słyszą, w czym uczestniczą, jest jedynie pewną propozycją, punktem wyjścia do „czynienia sobie ziemi poddaną” [*Pismo Świąte*... 1980: Rdz 1,28], na własną modłę, wedle własnych potrzeb, bo „Życie [...] nie może zatrzymać się na dniu wczorajszym” [Gibran 1981: 15].

- 7 Można tu wspomnieć między innymi Francuza znanego jako „De Son”, który w 1654 r. zbudował okręt nazwany „Rotterdam Boat”, czy Amerykanina Davida Bushnella, budowniczego okrętu „Turtle” (1776). Na temat historii łodzi podwodnych zob. też: Steffoff 2007; Craughwell 2010; Brayton 2015.
- 8 Pierwsza udana próba zanurzenia miała miejsce w roku 1800 [Burgess 1975: 39 i n.].
- 9 Chodzi na przykład o bezpieczny powrót statków kosmicznych na Ziemię (lądowanie na wodzie), grawitację Księżyca jako sposób uzyskania wyższych prędkości niż te wynikające z mocy silników statków kosmicznych, ubiór nurka, żagiel słoneczny, telekonferencje itd.

Teksty fantastyki, otwierając przed czytelnikami inne uniwersa, pokazując, że to, co wydaje się niemożliwe, wcale takim być nie musi¹⁰, mogą się stać dla odbiorców inspiracją, impulsem do poszukiwania nowych dróg i rozwiązań, wychodzenia poza schematy, świat znany, czasem budzący rozczarowanie, do świata wyobraźni, w którym wszystko jest możliwe i dostępne nie tylko dla wybranych¹¹. Wiele z tych dzieł w ten czy inny sposób przełamuje pewne schematy myślowe, indolencję, opór wynikający z przywiązania do stereotypów, tradycji i lęku przed tym, co nowe. Klasycznym przykładem może być tutaj ukazywanie postaci kobiecych w *science fiction* (ale też i w całej fantastyce). W kulturze patriarchalnej ich rola jest jasno określona; także w tekstach kultury popularnej, z natury swej konserwatywnych i konformistycznych, co przynajmniej po części wynika z faktu, iż obliczone są one na jak najszerszą publiczność, ta zaś niechętnie przyjmuje nadmierne odstępstwa od istniejących norm obyczajowych i społecznych, życząc sobie dzieł zgodnych z jej sposobem postrzegania świata¹². Kobiety pełnią w nich z reguły funkcje, by tak rzec, drugoplanowe¹³. W większości wypadków nie są więc – czy też raczej nie były – kapitanami statków kosmicznych, lecz podwładnymi;

- 10 Celnie wyraził to Gernsback [1926], pisząc: „Nowe wynalazki, które ukazywane są w *science fiction* dziś, nie są wcale niemożliwe do zrealizowania jutro”. W oryginale: „New inventions pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow” [przeł. Jakub Krogulec].
- 11 Por. np. uwagi Ewy Grudy na temat przeznaczonej dla młodego odbiorcy powieści Andrzeja Maleszki *Magiczne drzewo* [Maleszka 2009]. Autorka recenzji pisze: „Powieść Maleszki to dobra proza przygodowo-refleksyjna dla dzieci. Nie szkodzi jej ani dydaktyzm, który jest tu nader subtelny, ani też pewna wtórność pomysłu. Autor najwyraźniej zakłada, że po lekturze [...] czytelnik powinien wyjść trochę lepszy i trochę mądrzejszy. [...] *Czerwone krzesło* wyraźnie nawiązuje do angielskiej powieści z gatunku fantastyki baśniowej, w której obecność magicznych elementów w życiu codziennym to jeden ze sposobów nawiązania dialogu z dziecięcym odbiorcą” [Gruda 2009: 74].
- 12 Publiczność taka oczekuje również utworów, których świat przedstawiony będzie w ten czy inny sposób odzwierciedlał rzeczywistość. Jeśli zatem w świecie rzeczywistym nie ma kobiet na wysokich stanowiskach, to odbiorcy nie akceptują podobnych sytuacji w swoich lekturach, bo przekaz taki nie spełnia, według nich, warunków prawdopodobieństwa.
- 13 Stosunkowo od niedawna obserwuje się pewne zmiany w takich ujęciach postaci kobiecych, na co niemały wpływ miały zapewne ruchy feministyczne, zmiana

nie dyrektorami banków, szefami katedr czy generałami, ale kasjerkami, sekretarkami, laborantkami, pracownikami obsługi itd.¹⁴ Podkreśla się ich *sex appeal*, naiwność, bezbronność, konieczność oddania się pod opiekę mężczyźnie, niezdolność do skutecznej realizacji cięższych zadań zarówno fizycznych, jak i intelektualnych, co ma wynikać z przyrodzonych właściwości ich płci¹⁵.

Zmiany w sposobie ukazywania postaci kobiecych następowały dość powoli; pierwotnie bowiem fantastyka, w tym *science fiction*, pojmowana była jako literatura tworzona głównie przez mężczyzn dla mężczyzn [Larbalestier 2002]¹⁶. Trudno się zatem dziwić, że przypisywano w niej protagonistkom tradycyjne role, zgodne zresztą z tym, co można było obserwować w świecie rzeczywistym. Współczesna fantastyka wychodzi poza ten stereotyp,

obyczajowości, warunków społecznych itd. W kulturze popularnej jednak ciągle dominuje dawny obraz kobiety.

- 14 Nigdy kobieta nie była dyrektorem generalnym NASA (pierwsza kobieta została zastępcą dyrektora NASA dopiero w 2005 r.) ani dyrektorem FBI [Jeffreys-Jones 2009; *A Look Back...* 2015; *Directors, Then and...* 2015]. Pierwszym dyrektorem M16 kobieta została dopiero w 1991 r. (Stella Rimington); pierwszą kobietą pilotem i dowódcą promu kosmicznego była Eileen Marie Collins, odpowiednio w 1995 i 1999 r. [Duncan 2002: 117-118]. Kiedy w XXI w. kobieta wchodzi w skład zarządu banku, rozpisują się o tym gazety i portale internetowe [Mołga (b.d.)].
- 15 Wskutek wspomnianych wyżej zmian kultura popularna coraz częściej stara się ukrywać swoje patriarchalne nachylenie. Postaci kobiece pojawiają się w głównych rolach – bardzo często jednak ich pomocnikami, towarzyszami są mężczyźni, i to im bohaterki bardzo dużo zawdzięczają, jak na przykład w serialu kryminalnym *Castle* [Marlowe, scen. 2009], w którym główna bohaterka, detektyw Kate Beckett, odnosi wielkie sukcesy, ale istotny wkład w ostateczne rozwiązanie sprawy ma zawsze towarzyszący jej pisarz Richard Castle. Wolha Redna, główna bohaterka i zarazem narratorka cyklu Olgi Gromyko [2010ab], zapoczątkowanego powieścią *Wiedźma* (*Профессия: ведьма*, 2003), również wydaje się bardzo samodzielna – ale i jej pomaga, i to w dużym stopniu, mężczyzna. W literaturze grozy warto wskazać choćby na cykl „Zmierch” Stephenie Meyer (pierwszy tom o tym samym tytule ukazał się w 2005 r.): główna bohaterka, nowoczesna amerykańska nastolatka, całkowicie podporządkowuje swoje życie ukochanemu, do tego stopnia, że pragnie, by przemienił ją w wampira, którym sam jest.
- 16 Larbalestier pisze wprawdzie o amerykańskiej SF, ale w innych krajach sytuacja wyglądała podobnie. Nie tylko mężczyźni uprawiali *science fiction*. Pisarki jednak, jak Andre Norton (właśc. Alice Mary Norton), przybierały męski pseudonim, bo dzięki niemu mogły liczyć na większe zainteresowanie wydawców i czytelników, przyzwyczajonych do tego, że fantastykę tworzą zasadniczo mężczyźni.

oferuje swoim odbiorcom odmienne spojrzenie na świat: takie, w którym płeć ma znacznie mniejsze znaczenie niż wiedza, umiejętności czy doświadczenie. Bez względu na to, czy jest się kobietą, czy mężczyzną, ma się takie same szanse: można być dowódcą lub szeregowym żołnierzem, pilotem statku międzyplanetarnego albo członkiem załogi, naukowcem bądź laborantem, wojowniczką lub strażniczką domowego ogniska, magiem, królową, wampiryzką, względnie ofiarą wampira. Nie można oczywiście zakładać, iż lektura utworów fantastycznych edukuje w zakresie równości płci, nie taka bowiem jest jej podstawowa funkcja. Można jednak założyć, że podczas gry w „make-believe” [Walton 1990], co ma miejsce w trakcie lektury, istnieje szansa na przełamanie narzucających określone ograniczenia, także w planowaniu własnej przyszłości czy też postrzeganiu relacji między mężczyznami i kobietami, schematów i stereotypów myślowych związanych z płcią. Kobieta nie musi już być koniecznie Barbarellą¹⁷, choć ta bohaterka jest i tak kobietą „wyzwoloną”: może być Ellen Ripley¹⁸, Honor Harrington¹⁹, Katniss Everdeen²⁰, ale też Yennefer²¹, Bellą lub księżniczką Moniką Stiepankovic²². Wszystkie ścieżki pozostają otwarte.

Edukować można jednak na różne sposoby i nie tylko w jednej dziedzinie. Wiele tekstów na przykład uczula, pośrednio, na zagrożenia, jakie mogą się wiązać z rozwojem nauki. Można tu wymienić choćby takie powieści, jak *Frankenstein*²³ (*Frankenstein, or The Modern Prometheus*, 1818) Mary Wollstonecraft Shelley czy

- 17 Bohaterka komiksu Jeana-Claude’a Foresta (od 1962 r.) i filmu (Włochy-Francja, 1968) Rogera Vadima.
- 18 Protagonistka cyklu filmów „Obcy”, zapoczątkowanego obrazem *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (*Alien*) [Ridley, reż. 1979], w którym Ripley pracowała jako bosman na statku kosmicznym „Nostromo”.
- 19 Główna bohaterka wielotomowego cyklu „Honorverse” Davida Webera, w stopniu admirała.
- 20 Bohaterka trylogii „Igrzyska Śmierci” Suzanne Collins, nieformalna inicjatorka buntu obywateli Panem. Pierwszy tom, *Igrzyska Śmierci* (*The Hunger Games*), ukazał się w 2008 r. [Collins 2009]
- 21 Czarodziejka z tzw. sagi wiedźmińskiej Andrzeja Sapkowskiego.
- 22 Wampiryzka z trylogii Andrzeja Pilipiuka, zapoczątkowanej powieścią *Kuzynki* [zob. Pilipiuk 2003].
- 23 Tak w przekładzie Henryka Goldmanna (1925) i Pawła Łopatki (2005). Inny polski tytuł: *Frankenstein czyli Współczesny Prometeusz* (2013; przeł. Maciej Płaza).

Wyspa doktora Moreau (*The Island of Doctor Moreau*, 1896) Herberta George'a Wellsa. W obu tych utworach nauka i naukowcy ukazani zostali w sposób ambiwalentny: z jednej strony bowiem trudno im odmówić wielkich dokonań, z drugiej zaś nikt nie wie, co robią w swoich odizolowanych „laboratoriach”, niekoniecznie więc to, co wyjdzie spod ich ręki, może być błogosławieństwem dla ludzkości. W żadnej z wymienionych powieści nie została zane-gowana rola nauki i postępu, w obu za to autorzy zwracali uwagę, że nie należy pozostawiać naukowców bez kontroli, okazywać im nieograniczonego zaufania, ponieważ może to doprowadzić do katastrofy, tak jak na przykład w powieści Robina Cooka *Mutant* (*Mutation* 1989). Jej główny bohater tak bardzo pragnie mieć dziecko o nadzwyczajnej inteligencji, że do materiału genetycznego swojego i żony dodaje geny muszki wodnej, ponieważ wyniki badań (zaawansowanych, lecz niedokończonych) wskazują, iż taka mieszanka gwarantuje realizację jego marzeń. I rzeczywiście, rodzi się niezwykle inteligentny chłopczyk – tyle że całkowicie pozbawiony empatii, niezdolny do miłości i uczuć wyższych w ogóle, za to potrafiący zabić z zimną krwią, jeśli z jego kalkulacji wynika, iż dana osoba stoi mu na drodze do celu.

Podobna sytuacja ma miejsce w *Gatunku* (*Species*, USA 1995, reż. Roger Donaldson): naukowcy sprowadzają zagrożenie na całą ludzkość, krzyżując człowieka i Obcego, tylko dlatego, że poczuli się docenieni, dowartościowani zaufaniem przybyszy z Kosmosu i nawiązanym z nimi kontaktem²⁴. Nie chodzi zresztą wyłącznie o naukowców, lecz o wszystkich, którzy z racji swego statusu społecznego, pełnionych funkcji, zamożności itp. są poza kontrolą. Z taką sytuacją mamy do czynienia na przykład w wypadku zakonu Bene Gesserit z powieści Franka Herberta *Diuna* (*Dune*, 1965), poświęcającego wiele czasu i wiele pokoleń na otrzyma-

24 Tekstów kultury, poświęconych manipulacjom genetycznym i skutkom działań „szalonych naukowców”, jest bardzo dużo. W większości z nich, jeśli nie we wszystkich, autorzy w ten czy inny sposób zwracają uwagę na niebezpieczeństwa związane z brakiem właściwej kontroli nad naukowcami. Zob. np. *Gen* (*Slimer*, 1983) Harry'ego Adama Knighta (właśc. John Brosnan) [1990], *Szczury* (*Rats*, 1974) Jamesa Herberta [1993], *Węże* (*Snakes*, 1986) Guya N. Smitha [1991] i wiele innych.

nie, w wyniku odpowiedniego doboru naturalnego, Kwisatz Haderach – człowieka-proroka, człowieka-mesjasza, zdolnego przeniknąć w wewnętrznym widzeniu czas i przestrzeń, umięającego przewidywać przyszłość, widzącego przeszłość i stającą się terażniejszość. Mając go w swej władzy, członkinie Bene Gesserit mogłyby rządzić światem. Żadna cena nie jest dla nich zbyt wysoka, zwłaszcza że nie one ją płacą. By ich marzenia mogły się spełnić, giną niewinni ludzie, upadają całe imperia: dla Bene Gesserit nie ma to jednak żadnego znaczenia. Pozostają poza wszelkimi podejrzeniami jako te, które chronią specjalne przywileje.

Również rozwój cywilizacji i techniki jest tematem wielu utworów fantastycznych. Przypomnieć można tutaj choćby takie dzieła, jak Wellsa *Wehikul czasu* (*The Time Machine*, 1895), zawierający bardzo wyraźną przestrożę przed uzależnieniem od technologii. Może ona wprawdzie gwarantować życie, w którym nie trzeba pracować i lękać się o przyszłość, jednak w końcowym rozrachunku okazuje się, że brak odpowiednich wyzwań powoduje umysłowe i cywilizacyjne skarlenie, utratę instynktu samozachowawczego, a w rezultacie śmierć z ręki tych, którzy nie mieli do dyspozycji podobnych rozwiązań, za to musieli się nauczyć walczyć o byt wszelkimi sposobami. Ten sam wątek, choć w różnych wariantach, pojawia się także w wielu innych utworach. Trzeba tu wymienić przede wszystkim *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* (*Blade Runner*, 1968) Philipa K. Dicka, *Terminatora* (*The Terminator*, USA 1984, reż. James Cameron) i *Matrix* (1999, USA–Australia, reż. Larry i Andy Wachowscy). We wszystkich tych tekstach kultury mamy do czynienia z analogiczną sytuacją fabularną: twórcy pokazują, że gdy człowiek zaczyna polegać na maszynach, udoskonala je, czyni z nich maszyny myślące (czy raczej: inteligentne), oddaje im, w imię złe pojętej wolności (od pracy, obowiązków itd.), władzę nad sobą i swoim światem, tym samym tę wolność, jeden z najważniejszych wyznaczników ludzkiej kondycji, ludzkiej tożsamości – traci.

Podobne ujęcia nie wynikają z chęci negowania postępu technologicznego; są raczej napomnieniem, by nie poddawać się bezwolnie technologii, lecz stawiać warunki i wytyczać granice tym, którzy ten postęp promują i proponują nowe rozwiązania. Taką

granicą jest na przykład – czy raczej powinno być – ludzkie życie i śmierć. Już przecież Frankenstein w powieści Shelley [1989: 42] mówił o „granicach idealnych”²⁵, poza które nie wolno się zapuszczać nie dlatego, że to zakazane, lecz dlatego, że ich przekroczenie grozi zaburzeniem harmonii w naszym świecie. Skoro zatem śmierć jest czymś ściśle związanym z kondycją człowieka, trzeba ją przyjąć do wiadomości jako naturalny etap ludzkiej egzystencji. Nie można przywracać do życia tego, co już do niego nie należy, tylko dlatego, że ma się taką możliwość: grozi to katastrofą. Tak stało się w wypadku *Frankensteina* Shelley, ale też *Robocopa* (USA 1987, reż. Paul Verhoeven) i *Uniwersalnego żołnierza* (*Universal Soldier*, USA 1992, reż. Roland Emmerich). Fabuła obu filmów opowiada historię, w której ze zmarłych robi się cyborgi, pozbawiając istoty ludzkie wolnej woli i czyniąc z nich posłuszne sobie przedmioty²⁶. Do podobnej problematyki nawiązuje również powieść Stephena Kinga *Smętarz dla zwierzaków* (*Pet Sematary*, 1983), której bohater, Louis, nie mogąc sobie poradzić z żałobą i poczuciem winy, usiłuje ożywić swoich zmarłych krewnych. W ten sposób sprrowadza do zwykłego, normalnego, amerykańskiego świata krwiożercze potwory ukryte pod maską ciała synka i żony. Przesłanie takich tekstów jest oczywiste: sam fakt lęku przed śmiercią, poczucie straty, żałoba nie usprawiedliwiają ingerowania w to, co stanowi największą tajemnicę ludzkiej egzystencji.

Wydaje się, iż tym, co fantastyka oferuje swoim odbiorcom, czym ich przyciąga, jest przede wszystkim możliwość zanurzenia się w innym, wyimaginowanym świecie, a zarazem uzyskania odpowiedzi na wiele pytań, które stały przed dawnym i stoją przed współczesnym czytelnikiem czy widzem. Nie znajduje on na nie odpowiedzi w innych tekstach kultury – albo też odpowiedź ta nie mieści się w jego sposobie postrzegania i interpretowania świata. Jak zauważył Joseph Campbell [1994], człowiek, także współczesny, potrzebuje mitu, a fantastyka ten mit, nowoczesny mit, mu oferuje. Wśród jej dzieł odbiorca może znaleźć opowieści o tra-

25 Wiktór Frankenstein za granice idealne – czyli nieprzekraczalne – uważał (ponieważ) granice życia i śmierci.

26 Oba filmy niosą ze sobą jednak optymistyczne przesłanie: okazuje się, że technologia nie jest w stanie do końca złamać ludzkiego ducha.

dycyjnych wartościach, przekazujące „wiarę w istnienie jakiegoś ładu świata” [Kolbuszewski 1994: 65-66], pomagające oswajać się z największymi lękami, umożliwiające przeżycie katharsis; zarazem może też zyskać dystans do realiów przez odczytanie fantastycznych tekstów kultury jako komentarzy do współczesnego świata – i nadzieję na przyszłość: także na to, że owa przyszłość może zależeć też od niego, a nie wyłącznie od innych.

Nie jest bowiem prawdą to, co pisała Wanda Zagórska w swojej książce *Uczestnictwo młodych dorosłych w rzeczywistości wykreowanej kulturowo. Doświadczenie, funkcje psychologiczne* (2004), badając czytelników *fantasy*, że zainteresowanie literaturą fantastyczną jest ucieczką przed dorosłością w świat marzeń. Wbrew pozorom fantastyka jest zawsze bardzo silnie związana ze światem realnym, jest jego – w pewnym sensie – metaforą. W atrakcyjnym kostiumie, „językiem” zrozumiałym dla swoich odbiorców, mówi o istotnych dla nich problemach. Pomaga nie tylko „oderwać się” od rzeczywistości, ale też się z nią pogodzić i ją kształtować. Antoni Smuszkiewicz jako motto do swej znakomitej książki *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej* wybrał niezwykle celny fragment z dramatu Jerzego Szaniawskiego [1958: 88]: „[...] choćby zdarzenia z bajki działy się na dnie mórz czy na gwiazdach, zawsze będzie w nich prawda naszych ziemskich spraw”. Trudno się z tą opinią nie zgodzić.

Bibliografia

- A Look Back ... Directors of Central Intelligence* (2015), [dostęp: 18 listopada 2015], <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2008-featured-story-archive/directors-of-central-intelligence.html>.
- Box Office Mojo* (2015), [dostęp: 25 maja 2016] <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>.
- Brayton Harris (2015), *World submarine history timeline. Part one: 1580-1869*, [dostęp: 19 października 2015], <http://www.submarine-history.com/NOVAone.htm>.
- Brzezińska Anna (2009/2010), *Dlaczego czytelnicy kochają fantastykę?*, „Ryms”, nr 8, s. 4-5.

- Burgess Robert F. (1975), *Ships Beneath the Sea. A History of Subs and Submersibles*, McGraw-Hill, New York.
- Campbell Joseph (1994), *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, przeł. Ireneusz Kania, Znak, Kraków.
- Collins Suzanne (2009), *Igrzyska śmierci*, przeł. Małgorzata Heskokołodzińska, Piotr Budkiewicz, Media Rodzina, Harbor Point, Poznań.
- Craughwell Thomas J. (2010), *Wielka księga wynalazków*, przeł. Agnieszka Wyszogrodzka-Gaik, Bellona, Warszawa.
- Dębek Piotr (2006), *Fantastyka techniczna* [hasło], w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 148-149.
- Directors, Then and Now* (2015), [dostęp: 18 listopada 2015], <https://www.fbi.gov/about-us/history/directors>.
- Duncan Joyce D. (2002), *Ahead of Their Time. A Biographical Dictionary of Risk-Taking Women*, Greenwood Press, Westport.
- Gemra Anna, Rudolf Edyta (2006), *Fantasy* [hasło], w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 149-153.
- Gernsback Hugo (1926), *A new sort of magazine*, [dostęp: 14 listopada 2015], <https://archive.org/stream/AmazingStoriesVolume01Number01#page/n3/mode/2up>.
- Gibran Khalil (1981), *Prorok*, przeł. Teresa Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gromyko Olga (2010a), *Zawód: wiedźma. Cz. 1*, przeł. Marina Makarevskaya, Fabryka Słów, Lublin.
- Gromyko Olga (2010b), *Zawód: wiedźma. Cz. 2*, przeł. Marina Makarevskaya, Fabryka Słów, Lublin.
- Gruda Ewa (2009), *Trochę magii zawsze się przyda* (A. Maleszka, *Magiczne drzewo*) [rec.], „Nowe Książki”, nr 11, s. 74.
- Handke Ryszard (1993), *Fantastyka naukowa* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław, s. 287-291.
- Herbert James (1993), *Szczury*, przeł. Eryk J. Zieliński, Amber, Warszawa.
- Horton Edward (1974), *The Illustrated History of the Submarine*, Sidgwick and Jackson, London.
- IMDb (2015), [dostęp: 25 maja 2016] www.imdb.com.
- Jeffreys-Jones Rhordi (2009), *FBI. Historia*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Knight Harry Adam (1990), *Gen*, przeł. Jerzy Śmigiel, Phantom Press, Gdańsk.

- Kolbuszewski Jacek (1994), *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Larbaestier Justine (2002), *The Battle of the Sexes in Science fiction*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Lem Stanisław (1996), *Fantastyka i futurologia*, t. 1-3, Interart, Warszawa.
- Lemann Natalia (2006), *Science fiction* [hasło] w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków, s. 684-687.
- Leszczyński Grzegorz, Świerczyńska-Jelonek Danuta, Zajac Michał, red. (2006), *Książka dziecięca 1990-2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Maleszka Andrzej (2009), *Czerwone krzesło*, ilustr. Igor Morski, Znak, Kraków.
- Marlowe W. Andrew, scen. (2009), *Castle, USA*.
- Martuszevska Anna (1994a), *Fantastyka* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław, s. 254-260.
- Martuszevska Anna, red. (1994b), *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Molga Tomasz (b.d.), *Magdalena Rogalska: po raz pierwszy kobieta w zarządzie Deutsche Bank*, [dostęp: 15 listopada 2015], <http://natemat.pl/87969,dzieki-parytetom-zostala-wiceszefem-banku-magdalena-rogalska-w-korporacji-urodzilam-dwojke-dzieci>.
- Ostrowski Witold (2006), *Gothic novel albo gothic romance* [hasło], w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków, s. 280-282.
- Paczkowska Barbara (1994), *Gotycyzm* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław, s. 323-326.
- Pilipiuk Andrzej (2003), *Kuzynki*, Fabryka Słów, Lublin.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* (1980), oprac. zespół biblistów z inicjatywy Benedyktynów Tyneckich, wyd. 3 popr., Pallotinum, Poznań.
- Pułka Leszek (2006), *Literatura fantastycznonaukowa (science fiction)*, [hasło], w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 307-309.
- Ridley Scott, reż. (1979), *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* [ang. *Alien*], USA–Wielka Brytania.
- Shelley Mary Wollstonecraft (1989), *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

- Sinko Zofia (1991), *Gotycyzm* [hasło], w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Ossolineum, Wrocław, s. 158-163.
- Smith Guy N. (1991), *Węże*, przeł. Przemysław Panek, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smuszkiewicz Antoni (1993), *Fantastyka* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław, s. 281-287.
- Smuszkiewicz Antoni (2013), *Fantastyka i pajdologia. Studia i szkice*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Smuszkiewicz Antoni, Niewiadowski Andrzej (1990), *Fantastyka* [hasło] *Fantastyka grozy* [hasło], *Fantastyka naukowa* [hasło], *Fantasy* [hasło], w: Smuszkiewicz Antoni, Niewiadowski Andrzej, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 269-276, 278-279, 282-284, 287-291.
- Steffoff Rebecca (2007), *Submarines*, Marshall Cavendish Benchmark, New York.
- Szaniawski Jerzy (1958), *Żeglarz. Komedia w trzech aktach*, w: tegoż, *Dramaty zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szyłak Jerzy (2009), *Komiks: świat przerysowany*, Słowo Obraz/Terytoria, Gdańsk.
- Tarczyńska Aleksandra (2006), *Horror* [hasło], w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków, s. 295-298.
- Van der Vat Dan (1995), *Stealth at Sea. The History of Submarine*, Houghton Mifflin, Boston.
- Wabik Artur (2015), *Rok 2015 w polskim komiksie*, [dostęp: 25 maja 2016], <http://www.institutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosci,34364,rok-2015-w-komiksie.html>.
- Walc Krystyna (2006), *Horror* [hasło], w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 222-227.
- Walton Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge.
- Wróblewski Maciej (2008), „Czytanie przyszłości”. *Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Zasacka Zofia (2014), *Czytelnictwo dzieci i młodzieży*, Instytut Badań Edukacyjnych, Warszawa.
- Zgorzelski Andrzej (1980), *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, PWN, Warszawa.

Anna Gemra

Why speculative fiction? A few side notes on former and contemporary readings

Works of speculative fiction are among the most often chosen cultural texts. Article indicates several possible reasons of their popularity, such as breaking stereotypes and thinking patterns, inspirations for new solutions, tales of traditional values, chances to immerse in the world of imagination. Dressing an attractive "costume" and speaking an understandable "language", speculative fiction tells about matters important to the audience. It helps not only to "get away" from reality, but also to reconcile to it and to shape it.

Keywords: speculative fiction; inspiration; stereotype; imagination; metaphor of reality.

Anna Gemra – profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, literaturoznawczyni, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, członkini jury Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego, redaktor naczelna rocznika „Literatura i Kultura Popularna”, redaktor tematyczna „Literatury Ludowej”. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura XIX w.; media; kultura i literatura popularna; fantastyka, kryminał. Ważniejsze publikacje: hasła w obu wydaniach *Słownika literatury popularnej* (1997; 2006); książki: „*Kwiaty zła*” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku* (1998), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach* (2008); liczne artykuły zamieszczone m.in. w „Literaturze Ludowej”, „*Studia Slavica*”, „*Orbis Linguarum*”, „*Pracach Literackich*” „*Europa Orientalis*”, serii „*Fantastyczność i Cudowność*” oraz w tomach zbiorowych. Redaktor serii *POPkultura – POPLiteratura* oraz trzech tomów poświęconych literaturze kryminalnej (wyd. EMG).

