

Teraźniejszość jako *barbaricum*. Strategia wyobcowania poznawczego i rola czasu historycznego w *Star Treku*

AGNIESZKA URBAŃCZYK*

Star Trek pięćdziesiąt lat później

We wrześniu 2016 minęło pięćdziesiąt lat od emisji pierwszego odcinka *Star Treka*. Choć stacja telewizyjna i właściciele marki sprawiali wrażenie, jakby rocznicy nie dostrzegli i nie próbowali wykorzystać jej potencjału marketingowego, w sieci pojawiły się dziesiątki tekstów na temat serialu. Podejmowano próby rozliczenia i krytyki, wskazywano, ile *Star Trek* zmienił i ile zmienić mógłby, gdyby scenarzyści posunęli się dalej. Z dzisiejszej perspektywy serialu sprzed pięćdziesięciu lat trudno nie krytykować za seksizm, paternalistyczne podejście do obcości, antropocentryzm, militarystykę, brak reprezentacji mniejszości seksualnych czy wciąż obecne w nim wątki kojarzące się z mitem American Way.

„Co, gdyby *Star Trek* nigdy nie istniał?” – pytała Charlie Jane Anders na łamach „Wired” (ANDERS 2016). Ta kwestia wydaje się autorce niniejszego rozdziału najbardziej kluczowym pytaniem, obecnym *implicite* w każdej próbie apologetyki serialu. Podstawowym argumentem na jego korzyść wysuwany przy próbach rozliczeń staje się to, że wpływał na realną przyszłość, nawet jeśli nie stała się ona dokładnym odbiciem tego, co *Star Trek* prezentował. Na technologii ukazanej w *Star Treku: Serii oryginalnej* i jej

* Uniwersytet Jagielloński | kontakt: agnieszka.urbanczyk@op.pl

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2015-2019 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”.

kontynuacjach wzorowali się designerzy i inżynierowie (LASBURY 2016); telefon komórkowy w mediach wskazuje się często jako spadkobiercę przenośnych komunikatorów załogi (SNIDER 2016; WHATELY 2017; BROWN 2017); *Star Trekw* przypisuje się też inspirację do wymyślenia między innymi ekranów dotykowych i tabletów (BRANDON 2015; FORESMAN 2016). To jednak kwestie drugorzędne – przede wszystkim media podkreślają rolę społeczną, jaką serial rozgrywający się równo trzysta lat później odegrał w latach sześćdziesiątych XX wieku (ANDERS 2016; MALONEY 2013; STANLEY 2016; HAYNES 2016; SARGENT 2012; ROBERTS 2018). W środku zimnej wojny wprowadził na mostek Japończyka i Rosjanina, czarnoskórej kobiecie nie przeznaczył roli służącej, ukazywał rzeczywistość, w której (przynajmniej deklaratywnie) kobieta jest równa mężczyźnie, a przy tym wywołał skandal, pokazując pierwszy w telewizji pocałunek międzyrasowy. Fanem serialu był choćby Martin Luther King (FOUNDATIONINTERVIEWS 2013), na przekazie produkcji wychowywał się też Barack Obama (WIRED 2016). „Reprezentacja ma znaczenie [*Representation matters*]”, głosi popularna grafika przedstawiająca porucznik Uhurę nachylającą się nad czarnoskórą dziewczyną (SARKEESIAN 2013). *Star Trek* był dzieckiem swoich czasów ze wszystkimi ich problemami i całym potencjałem zmiany – nie był jednak wyłącznie efektem przemian społecznych, stanowił bowiem również ich katalizator.

Star Trek jest jednym z podstawowych obiektów zainteresowania aca-fandomu i jednym z największych fenomenów popkulturowych, nie brak więc analiz serialu w ujęciu poststrukturalistycznym (HEMMINGSON 2009), postkolonialnym (KANZLER 2004; GENTEJOHANN 2000; BERNARDI 1998) czy feministycznym (CASAVANT 2009; GREVEN 2009; COUSSEMENT 2011). Wykorzystuje się jednak przede wszystkim metodologie współczesne, za czym idzie współczesny im punkt widzenia. W celu zrozumienia zamierzonej wymowy cyklu i – przede wszystkim – jego recepcji i oddźwięku w momencie powstawania, konieczne jest jednak przyjęcie perspektywy historycznej. Oznacza to położenie nacisku na rzeczywistość empiryczną dostępną twórcom serialu i uwarunkowane nią normy, jakie przekraczano. Subwersywność *Star Treka* jest organicznie związana z kontekstem jego powstania, przede wszystkim jednak rzeczywistość lat sześćdziesiątych XX wieku jest kluczowa dlatego, że to ona jest faktycznym przedmiotem narracji. Autorka niniejszego rozdziału skupi się na relacji, która dzięki wyobcowaniu poznawczemu zachodzi pomiędzy światem przedstawionym w serialu (przede wszystkim w *Serii oryginalnej*) a wspólnymi realiami empirycznymi twórców i projektowanych odbiorców. Jak zostanie wykazane, fikcyjna przyszłość jest tu rozpięta pomiędzy dwoma biegunami

– ekstrapolacją i wyobcowaniem, a każdemu z nich przypisana jest funkcja polityczna i dydaktyczna.

Przyszłość jako źródło wyobcowania poznawczego

Pięcioletnia misja USS Enterprise zaczyna się w roku 2266, zaś serial jej poświęcony pojawia się na ekranach w roku 1966. Taka dokładność daty nie jest bez znaczenia, ustawia bowiem projektowanego odbiorcę natychmiastowo w relacji do daty mu znanej i do współczesnej mu rzeczywistości jako jej desygnatu. Osadzenie akcji w przyszłości nie jest formą eskapizmu, a bardzo świadomym i charakterystycznym dla *science fiction* zabiegiem nacechowanym politycznie. „Wyszukane strategie niebezpośredniości są [...] konieczne, jeśli mamy przedrzeć się przez naszą izolację i »doświadczyć«, faktycznie w istocie po raz pierwszy, owej »teraźniejszości«, która jest przecież wszystkim, co mamy”, dowodzi Fredric Jameson (2011: 340). Idea przyszłości w fantastyce naukowej pełni szczególną rolę – nie jest ona czysto referencyjna wobec „dzisiaj”, nie jest jednak również samowystarczalna. Jak wskazuje badacz:

Najbardziej charakterystyczna *science fiction* nie próbuje poważnie wyobrazić sobie „rzeczywistej” przyszłości naszego systemu społecznego. Jej wielorakie imitacje przyszłości spełniają raczej zupełnie inną funkcję, która polega na przekształcaniu naszej teraźniejszości w określoną przeszłość czegoś, co ma dopiero nastąpić (JAMESON 2011: 341).

Przyszłość, zgodnie z koncepcją Jamesona, staje się punktem, z którego dokonywany jest ogląd rzeczywistości doświadczanej przez odbiorcę. Jej podstawową funkcją staje się dostarczenie nowej perspektywy pozwalającej zobaczyć otoczenie na nowo, nie jako naturalne i wieczne, lecz jako historyczne – a zatem zmienne i arbitralne.

W *Archeologiach przyszłości* Jameson po wielokroć odnosi się do klasycznych tekstów Darko Suvina, rozszerzając bądź poddając krytyce jego koncepcje. Myśl założyciela „Science Fiction Studies” od kilkadziesiąt lat pozostaje w centrum refleksji nad fantastyką naukową i siłą rzeczy stanowi podstawowy punkt odniesienia. Mark Bould początki działalności teoretyka określa jako „Suvin event”, przyrównując Chorwata do czarnej dziury i wskazując, że „od tego momentu, teoria i krytyka SF tkwiły – nie zawsze dobrowolnie – w horyzoncie zdarzeń Suvina [*the Suvin event horizon*] lub próbowały się z niego wydostać” (BOULD 2009: 18). Jamesonowski „impuls utopijny” nie znosi podstawowej zasady funkcjonowania *science fiction* wyznaczonej przez Suvina, a raczej

pozostaje z nią w dialogu. Przyszłość jako perspektywa, z której postrzegana ma być teraźniejszość stanowi kolejne wcielenie Suvinowskiego wyobcowania poznawczego¹.

To właśnie ono stanowi według Suvina konstytutywną właściwość fantastyki naukowej i odbite zostaje nawet w jej nazwie – aspekt naukowy (*science*, choć badacz podkreśla, że jest to raczej *sapientia* niż *scientia*) odpowiada zatem za władze poznawcze, zaś aspekt fantastyczny (*fiction*) koresponduje z wyobcowaniem. *Science fiction* ukazuje świat odmienny od dostępnego odbiorcy, taki, w którym wciąż obecne pozostają pewne elementy rzeczywistości mu znanej. Ta zmiana kontekstu pozwala odbiorcy dostrzec w ogóle istnienie tego, co znajome, znaturalizowane i niezauważane, odejść na chwilę od automatyzmu percepcji. Gdy pewne elementy świata zostają dostrzeżone, następnym krokiem może być poddanie ich refleksji i krytyce bądź zakwestionowanie ich sensowności. Wyobcowanie poznawcze niesie ze sobą potencjał krytyczny, pozwalając obnażyć podziały klasowe i wszelkie znaturalizowane formy dyskryminacji jako skutki norm arbitralnych i historycznych. Pojawienie się koncepcji Chorwata, czyli „Suvin event”, nierozwalnie związało *science fiction* z marksizmem (BOULD 2009: 19). Sama jednak możliwość ukazania odmiennej rzeczywistości nie jest cechą dystynktywną gatunku. „Fikcja wyobcowana [*estranged fiction*] musi zmieniać nasz ogląd własnej kondycji, nie tylko chwilowo olśniewać powierzchownie obcym światem [*dazzle us with a superficially unfamiliar world*]” (PARRINDER 2001: 40).

Zdolność generowania nowych kontekstów w postaci fantastycznych światów nie-nastawionych na *mimesis* wykazują też mity, baśnie i fantasy; te jednak pozbawione są, według Suvina, aspektu poznawczego. Jak wyjaśnia Gerry Canavan, „wyobcowanie jest zasadą różnicy, która napędza wzlatającą wyobraźnię fantastycznonaukowej różnicy, podczas gdy poznawczość jest zasadą rzeczywistości, która przylega do rzeczywistych warunków naszej egzystencji [*Estrangement is the principle of difference that fuels the soaring*

¹ *Metamorphoses of Science Fiction* Suvina nie zostały nigdy przetłumaczone na język polski, brak więc ustalonego odpowiednika terminu *cognitive estrangement*. Tłumacze *Archeologii przyszłości* decydują się na sformułowanie ‘poznawcze uniezwyklenie’, podkreślając tym samym związki koncepcji z „udziwnnieniem” w rosyjskim formalizmie. „Strange” może oznaczać jednak zarówno dziwne, jak i obce; „estrangement” w języku angielskim denotuje przede wszystkim wyobcowanie, akt opuszczenia bądź wyrzucenia z grupy lub społeczności; przemianę ze znajomego w obcego. Suvin, wyjaśniając pojęcie *estrangement*, odwołuje się do Brechta, który dowodzi, że „reprezentacja, która wyobcowuje to taka, która pozwala rozpoznać swój obiekt i równocześnie czyni go nieznanym [*A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar*]” (SUVIN 2016: 18). W związku z tym bardziej adekwatnym tłumaczeniem terminu *cognitive estrangement* zdaje się używane w niniejszym tekście „wyobcowanie poznawcze”.

imagination of science fictional difference, while cognition is the reality principle that adheres to our real conditions of existence]” (CANAVAN 2016:XVIII]. Jak dowodzi Suvin, *science fiction* winna być definiowana przez obecność:

[...] miejsca i/lub bohaterów, które (1) radykalnie lub znacząco różnią się od empirycznych czasów, miejsc i postaci fikcji „mimetycznej” bądź „naturalistycznej”, lecz (2) [...] jednocześnie nie są postrzegane jako niemożliwe w obrębie (kosmologicznych i antropologicznych) norm epoki autora (SUVIN 2016: 2)².

Fantastyka naukowa rodzi się poprzez wprowadzenie pewnego *novum*, pozwalającego zadać pytanie „co gdyby...?” i stworzyć w odpowiedzi nowy, fikcyjny świat, w którym – przykładowo – istnieją tylko dwa wymiary/wojnę wygrali naziści/istnieją wehikuły czasu/nie ma pieniądza. By jednak możliwe było wywołanie efektu wyobcowania poznawczego, konieczne jest, by świat ten był prawdopodobny, a więc rządził się niezmiennymi zasadami znanymi odbiorcy, takimi jak obojętność środowiska naturalnego na cierpienia heroiny, prawa fizyki i nieobecność nadnaturalnego. O ile zatem *novum* powołuje daną rzeczywistość do życia, zasady naturalne, którymi się rządzi, muszą być rozpoznawalne. Niezmienności tych praw przeciwstawione zostaje to, co arbitralne i historyczne; „*SF* widzi normy jakiegokolwiek epoki, łącznie ze swoją, jako wyjątkowe, zmienne, a zatem podlegające oglądowi poznawczemu [*SF sees the norms of any age, including emphatically its own, as unique, changeable and therefore subject to a cognitive view*]” (SUVIN 2016: 19).

Baśń, mit i *fantasy*, uznawane przez Suvina za gatunki metafizyczne (jako przeciwstawione racjonalistycznym), są wyrwane ze strumienia czasu historycznego i tkwią w bezruchu *in illo tempore*. Nie rządzą nimi racjonalne i doświadczalne prawa fizyczne, a raczej sprzeczne z empirią prawidłowości etyczne (dobro zawsze zwycięża, skromny trzeci syn zostaje królem), które jawią się jako odwieczne, ahistoryczne i uniwersalne. Gatunki fantastyczne zatem, argumentuje – niekoniecznie sprawiedliwie – Suvin, z definicji stają się zaprzeczeniem wyobcowania poznawczego, są więc konserwatywne, podrzędne i skazane na niedojrzałość, bowiem eskapistyczne. Teoretyk, wyznając scholastyczną zasadę, że psucie tego, co dobre, jest złem najgorszym, najostrzej krytykuje popularną fantastykę naukową.

² Przekład własny za: „Rather, it should be defined as fictional tale determined by the hegemonic literary device of] a locus and/or dramatis personae that (1) are radically or at least significantly different from the empirical times, places and characters of »mimetic« or »naturalist« fiction, but (2) are nonetheless [...] simultaneously perceived as not impossible within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author's epoch”.

„Dziewięćdziesiąt lub dziewięćdziesiąt pięć procent produkcji SF to łatwo psujące się głupoty [*strictly perishable stuff*], produkowane z perspektywą natychmiastowego przestarzenia w imię zysku wydawcy”, dowodzi Suvin (2016: 1). Pozostałe, „istotne estetycznie” kilka procent stanowi twórczość Stanisława Lema, Ursuli Le Guin, Philipa K. Dicka, Samuela R. Delany’ego, Jamesa Grahama Ballarda czy Arkadija i Borisa Strugaczych – jednym słowem to, co ma prawo aspirować do kultury wysokiej. Popularna *science fiction*, szczególnie zaś *space opera*, jawi się tu jako bezwartościowa papka, która tylko siłą inercji klasyfikowana jest jako fantastyka naukowa, nie może bowiem dostarczyć esencjalnego dla gatunku wyobcowania poznawczego. Tu niewątpliwie Suvin umieściłby *Star Treka*³. Pierwsza – i najbardziej chyba wpływowa – część *Metamorphoses of Science Fiction* nie bez powodu zatytułowana jest *Poetics*; korpus tekstów Suvina stanowi bowiem poetykę normatywną. Jeśli założyć, że faktycznie tylko pięć lub dziesięć procent fantastyki naukowej przedstawia jakąkolwiek wartość, o analizach badacza trzeba raczej mówić jako o postulatach. Teorie Suvina jednak, podobnie jak ich przedmiot, zakorzenione są w konkretnym kontekście historycznym, powstając pod wyraźnym wpływem teorii krytycznej z jej naciskiem na awangardę. Studia nad *science fiction* dopiero się wyłaniały i konieczne było zarysowanie obszaru badań jako godnego uwagi; odrzucenie kultury popularnej, radykalne i sztuczne oddzielenie jej od sfery tekstów chętniej uznawanych przez akademię za wartościowe artystycznie, stanowi chyba próbę udowodnienia, że dyscyplina jest poważna i ma prawo do istnienia. Można zaryzykować stwierdzenie, że dystynkcja na *science fiction* i jej marne imitacje jest podbudowana elitaryzmem i przypisanie konkretnych – postulowanych – cech wybranym tekstom jest związane z ich już relatywnie wysokim statusem. O bezwartościowości dziewięćdziesięciu pięciu procent produkcji *science fiction* – i jej esencjalnej odmienności od tekstów wysokich – miałyby świadczyć jej niezdolność do operowania wyobcowaniem poznawczym. Presupozycja ta może okazać się błędna, czego ewidentnym przykładem jest *Star Trek*.

³ W *Critical Theory and Science Fiction* Carla Freedmana *Star Trek* za każdym razem pojawia się obok *Star Wars*, nieodróżnialny i tożsamy z drugą franczyzą. *Star Trek* i *Gwiezdne wojny* stają się w książce metonimią produkcji masowej i bezwartościowej, „filmowym i telewizyjnym ekwiwalentem powieści brukowej [*filmic and televisionalequivalent of pulp*]” (FREEDMAN 2000: 14), iście Suvinowską aberracją w obrębie gatunku, podczas gdy dyskurs prawdziwej *science fiction* pokrywa się z dyskursem teorii krytycznej. Znaczące wydaje się, że w całej rozprawie ani razu nie pojawia się nazwisko Bourdieu; tytułowa teoria krytyczna to właściwie wyłącznie myśl szkoły frankfurckiej. Freedman, starając się ukazać subwersywny i emancypacyjny potencjał *science fiction*, jednocześnie bezrefleksyjnie reprodukuje elitarystyczny model Suvina sprzed kilkudziesięciu lat.

Wyobcowanie poznawcze w *Star Treku*

Serial niewątpliwie pełnił funkcję rozrywkową, równocześnie był jednak wyraźnie zaangażowany politycznie. „Nie porzucając wartości rozrywkowych, zachęcamy scenarzyistów do podjęcia tematu wyzwań, przed którymi stoi ludzkość dzisiaj [*Without neglecting entertainment values, we invite writers to consider premises involving the challenges facing humanity today*]”, pisał Gene Roddenberry, twórca *Star Treka* (RODDENBERRY 1987: 4). Temat rzeczywiście był podejmowany, a za pomocą sztafażu *science fiction* serial komentował aktualne kwestie polityczne i społeczne, szczególny nacisk kładąc na wszelkie formy dyskryminacji, rasizm i nacjonalizm jako źródła zagrożenia. Robił to z różnym stopniem subtelności, czasem stosując boleśnie oczywiste metafory. W odcinku *The Cloud Minders* (TAYLOR 1969 A) w bogatym mieście unoszącym się w chmurach żyją zamożni i wykształceni ludzie, którzy nie muszą kłać się pracą – ta wykonywana jest za nich przez rzeszę żyjących w uwłaczających godności warunkach górników, którzy pozbawieni są możliwości awansu społecznego i nie mają zapewnionego nawet minimum biologicznego. W *Let That Be Your Last Battlefield* (TAYLOR 1969 B) załoga spotyka dwóch odmiennie wyglądających kosmitów, którzy od tysiącleci toczą ze sobą walkę. Źródłem ich wzajemnej agresji jest ich aparycja – jeden z nich ma lewą połowę twarzy całkowicie białą, a prawą czarną, twarz drugiego jest zaś biała po prawej i czarna po lewej. Załoga z niedowierzaniem przysłuchuje się ich sporom, nie mogąc pojąć, jak drobna różnica w wyglądzie mogła stać się podstawą dla podziałów społecznych i systemowej dyskryminacji. W momencie, gdy czarnoskóra społeczność w Stanach Zjednoczonych walczyła o najbardziej podstawowe prawa, wymowa odcinka była bardzo wyraźna, a osiągnięta została poprzez wyobcowujący efekt ukazania rasizmu opartego na nieznacznym tylko zmienionym – i jawiącym się dzięki temu jako absurdalne – kryterium.

Jak dowodzi Suvin, „[...] każdy istotny tekst SF zawsze powinien być odczytywany jako analogia, coś pomiędzy niejasnym symbolem a precyzyjnie nakreśloną parabolą [*Any significant SF text is thus always to be read as analogy, somewhere between a vague symbol and a precisely aimed parable*]” (SUVIN 2016: 93)⁴. Teksty operujące wyobcowaniem

⁴ Adam Roberts słusznie zauważa zagrożenia płynące z takiego podejścia, wskazując, że metafora jest podstawowym środkiem językowym, jest obecna we wszelkich formach literackich i sprowadzanie *science fiction* do tej wyłącznej roli znosi jakiegokolwiek cechy dystynktywne gatunku. „Nazwać SF gatunkiem metaforycznym to ustawić wszystkie nowatorskie konstrukcje SF w stosunku podrzędności wobec rzeczywistości [*To call SF a metaphoric genre is to place all the imaginative constructions of SF in inferior relations reality*]” (ROBERTS 2006: 142). Fantastyka naukowa musi zatem oferować pewien świat przedstawiony, który jest w minimalnym choćby

poznawczym pozostają zatem w zawieszeniu pomiędzy prostym odbiciem rzeczywistości a siecią niejednoznacznych symboli, które stanowiłyby o jego autonomii. Ten mechanizm doskonale ilustruje jeden z najcieplej przyjętych przez krytyków odcinków *Star Treka – Balance of Terror* (McEVEETY 1966). Gra on z konwencją filmów o łodziach podwodnych, ukazując starcie USS Enterprise z romulańskim statkiem, który potajemnie wkroczył do strefy neutralnej, niszcząc placówki przeciwnika. Po okrutnej wojnie atomowej pomiędzy Federacją a Imperium Romulańskim trwa kruchy i pełen napięcia rozejm; kapitanowie obu jednostek zdają sobie sprawę, że nieostrożny ruch może wywołać otwarty konflikt, na wypadek którego obie strony się zbroją. Pozornie *Balance of Terror* stanowi prostą parabolę o zimnej wojnie; od typowych narracji tego okresu różni się jednak ewidentnie pacyfistyczną wymową i sposobem ukazania wroga. Odcinek zakończony zostaje dramatyczną wymianą zdań pomiędzy przywódcami; „Jesteśmy bardzo podobni”, mówi Romulanin, „W innej rzeczywistości mógłbym nazywać cię swoim przyjacielem [*You and I are of a kind. In a different reality I could have called you a friend*]” (McEVEETY 1966: 46:17-46:26). Zniszczenie jednostki wroga jest raczej klęską niż szczęśliwym zakończeniem. Wojna prezentowana jest jako narzucana arbitralnie przez rządy i dokonująca sztucznych podziałów. Akcja nie rozgrywa się wyłącznie na ludzkim statku i ukazane zostają rozterki chcących „wrócić do domu” przeciwników. Nie tylko udziela się im głosu (pokazując komandora jako genialnego i honorowego stratega, kwestionującego decyzje swojego rządu), ale ich wizerunek nie ma nic wspólnego z propagandowym konstruktem dzikiego Wschodu. Rangi pochodzących z systemu planetarnego Romulus-Remus Romulan mają doskonale znane nam nazewnictwo (centurioni i pretorzy); ich dyscyplina, etos posłuszeństwa obywatelskiego i kult imperium ewidentnie mają być odwołaniem do starożytnego Rzymu. Kosmici przestają być obcy i trudno już prezentowane wydarzenia interpretować w kategoriach konfliktu między Zachodem i Wschodem; trudno jednoznacznie utożsamić Zjednoczoną Federację Planet z USA, a Romulan ze Związkiem Radzieckim. Odcinek jednocześnie komentuje zimną wojnę i pokazuje konflikt odmienny, rozgrywający się w przyszłości, rządzący się swoimi własnymi prawami i niesprowadzający się wyłącznie do napięć lat sześćdziesiątych. Nie stanowi prostej paraboli, lecz daje nową perspektywę poprzez wyobcowanie poznawcze.

Najbardziej interesujący jednak środek budowania efektu wyobcowania poznawczego konstituowany jest przez odległość czasową. Nie mamy w tym wypadku już do

stopniu autonomiczny wobec rzeczywistości empirycznej; którego nie wszystkie elementy można w sposób jednoznaczny przełożyć na świat zewnętrzny.

czynienia z wyeksponowaniem lub ośmieszeniem pewnych postaw i światopoglądów poprzez zmianę ich kontekstu, ale z bezpośrednimi odniesieniami, a nawet obecnością XX wieku w narracji.

Serial wielokrotnie odwołuje się do przeszłości Ziemi i jej kultury, szczególnie zaś do kanonu literackiego. Dwanaście odcinków *Serii oryginalnej* (co stanowi ponad piętnaście procent) zawiera bezpośrednie odniesienia do twórczości Szekspira, a tytuły pięciu z nich są bezpośrednimi z niej cytatami, natomiast fabuły trzech odcinków są wariacjami na temat sztuk tego twórcy. Serial *Star Trek: Następne pokolenie* wykorzystuje dokonania literackie Szekspira równie często, oprócz cytatów wprowadzając choćby rozważania nad sensem konkretnych utworów, wkładane w usta kapitana Picarda (granego przez znanego ze swoich szekspirowskich ról teatralnych sir Patricka Stewarta). Szekspir stał się tak charakterystycznym elementem *Star Treka*, że wykorzystuje się cytaty czy aluzje do jego utworów dla dodania produkcjom autentyczności, tytułując powieści rozgrywane się w świecie serialu cytatami z Szekspira czy stosując je jako motto. Regularnie w kolejnych serialach pojawiają się również odniesienia do innych dzieł, jak powieści Charlesa Dickensa czy Hermana Melville'a, do mitologii greckiej czy nawet *Gilgamesza*. Niewątpliwym jest w *Star Treku* również kult arcydzieł plastycznych i – zwłaszcza w *Następnym pokoleniu* – muzycznych. Historia pełni niezwykle istotną rolę (Picard jest również archeologiem), stając się źródłem tożsamości ludzkich bohaterów; jako wzorce postaw przywoływane są konkretne postaci historyczne, jak choćby spotkany przez załogę USS Enterprise Abraham Lincoln, największy bohater kapitana Kirka (DAUGHERTY 1969). W *Star Trek: Deep Space Nine* zacytowany bezpośrednio jako wezwanie do wyzwolenia Ferengich zostaje *Manifest komunistyczny* (BURTON 1996). Wartość osiągnięć ludzkości do dziewiętnastego wieku nigdy nie jest kwestionowana.

Wiek dwudziesty nie pozostawia jednak żadnych arcydzieł ani bohaterów – choć stale pojawiają się do niego odniesienia; dotyczą Holocaustu, zimnej wojny bądź fikcyjnych konfliktów po niej następujących. Współczesność twórców serialu i projektowanego odbiorcy stanowi w świecie przedstawionym apogeum barbarzyństwa, które prowadzić musi do katastrofy. Eskalacja zimnej wojny i gwałtowny postęp technologiczny, któremu nie towarzyszy proporcjonalny rozwój społeczny, nieuchronnie pchają XX wiek ku ostatecznej katastrofie. Roddenberry i jego scenarzyści nie tylko, oczywiście, projektują historię, ale niejako ją przepisują, dodając retroaktywnie pewne elementy – w świecie serialu już w latach pięćdziesiątych, w związku z zimną wojną, naukowcy zaczęli prowadzić eksperymenty, które miały doprowadzić do wytworzenia rasy idealnych przy-

wódców. XX wiek zakończony zatem zostaje wybuchającymi w latach dziewięćdziesiątych wojnami eugenicznymi, w których ginie trzydzieści milionów ludzi. Na początku XXI wieku nierówności społeczne są tak ogromne, że w zachodnich miastach wydzielane są osobne, otoczone murem i kordonami, przeludnione dzielnice biedy, z których nie ma możliwości się wydostać. Pokłosiem sytuacji politycznej staje się trzecia wojna światowa, która pochłania sześćset milionów istnień i doprowadza do upadku największych państw. Przekroczenie prędkości światła i pierwszy kontakt z obcą rasą pozaziemską w 2063 roku odbywa się w realiach postapokaliptycznych.

Suvin w swoich dziewięćdziesięciu procentach bezwartościowej produkcji *science fiction* widzi „paniczną ucieczkę niektórych odbiorców od nauki, która produkuje bomby atomowe, napalm i gazy paraliżujące [*some readers' panic flight from science which produces nuclear bombs, napalm, and nerve gases*]” (SUVIN 2016: 37). Tego typu ucieczka jest ostatnią z rzeczy, jakie *Star Trek* może zaoferować. Realia, w jakich powstawała *Oryginalna Seria*, są nie tylko obecne w świadomości i wypowiedziach bohaterów czy oceniane z perspektywy ich przewidywanych – mniej lub bardziej fikcyjnych – konsekwencji, ale wielokrotnie pokazywane wprost dzięki podrójom w czasie. Bardzo symptomatyczne są sytuacje, w które bohaterowie są wówczas rzucani: w *The City on the Edge of Forever* (PEVNEY 1967) jest to Nowy Jork w czasie Wielkiego Kryzysu, a Kirk i Spock trafiają na ulicę jako bezdomni, w *Assignment: Earth* (DANIELS 1986) i *Tomorrow is Yesterday* (O'HERLIHY 1967) przychodzi im zmagać się z amerykańskim wojskiem i wywiadem, a armia, służby specjalne czy badania nad zbrojeniami zdają się jedynymi dostępnymi aspektami ziemskiego krajobrazu. Późniejszy serial *Star Trek: Deep Space Nine* znowu wyśle w realia XX wieku grupę Ferengich, którzy natychmiastowo zostaną pojmani przez amerykańskie wojsko, próbujące wydobyć od nich sekrety technologii militarnej, które można by wykorzystać przeciw Związkowi Radzieckiemu. Podróżnicy w czasie są w stanie powrócić, wlatując swoim statkiem w środek wybuchu atomowego (CONWAY 1995). W pełnometrażowym filmie *Voyage Home* (NIMOY 1986) załoga Enterprise'a musi z kolei cofnąć się do stojącego w obliczu katastrofy ekologicznej dwudziestego wieku, by uratować parę waleni. Komediowa i absurdalna formuła filmu nie podkopuje nijak ustalonej wcześniej wizji stulecia, w którym powstawała. *Star Trek: Następne pokolenie* pokaże grupę dwudziestowiecznych Amerykanów, którzy dzięki kriogenice budzą się w dwudziestym czwartym stuleciu i, niezdolni zrozumieć zasad, jakimi rządzi się Federacja, agresywni i chciwi, traktowani są jak barbarzyńcy (CONWAY 1988).

W *Star Treku: Serii oryginalnej* sztafaż dwudziestowieczny pojawia się jeszcze dwukrotnie w oderwaniu od podróży w czasie. W odcinku *Patterns of Force* mamy do czynienia z odtworzoną na – niewinnej dotąd – planecie Trzecią Rzeszą wraz z całą jej symboliką, językiem i zbrodniami. System opresji nie wykształca się tu jednak samorzutnie, a zostaje zaszczerpiiony przez stojącego na czele państwa ziemskiego historyka, zajmującego się dwudziestym wiekiem (McVEETY 1968). Podobnie, w epizodzie *A Piece of the Action*, bohaterowie trafiają na planetę zaludnioną przez stereotypowych gangsterów ery prohibicji. Wszyscy mieszkańcy, łącznie z dziećmi, noszą ze sobą broń, na każdym kroku mogąc trafić w środek strzelaniny, a miejsce rządu zajmują walczące ze sobą organizacje przestępcze. Przemoc i związane z nią barbarzyństwo wypływają z przypadkowego znalezienia pozostawionego na planecie opracowania poświęconego gangom w Chicago, które zostało wzięte za podręcznik (KOMACK 1968). W obu wypadkach skazanie przynosi człowiek zafascynowany – a zatem skazony właśnie – wiekiem dwudziestym.

Ta epoka w świecie *Star Treka* nie tyle nawet jest determinowana, co wręcz zatruta wydarzeniami swojej pierwszej połowy – w drugiej zaś nie podejmuje się prób ekspiacji. Wprowadzanie elementów czysto fikcyjnych w obręb historii gatunku ludzkiego nie zmienia jej, a wyłącznie podkreśla negatywne aspekty, które twórcom serii wydawały się najbardziej ją definiujące. Panujące w latach sześćdziesiątych napięcia polityczne i szowinizm sprawiają wrażenie, jakby nie mogły ustąpić, a jedyną możliwość zbawienia można dostrzec w całkowitym zniszczeniu znanego odbiorcy świata⁵.

Moment przejścia od pędu ku zagładzie do odnowionej, idealnej rzeczywistości stanowi rozłam analogiczny do ukazywanego przez Suvina. Jak wskazuje teoretyk, mierna *science fiction* może rozgrywać się w przyszłości, nie wprowadzając jednak znaczącego *novum*. Traktowanie gatunku w kategoriach futurologicznych wiedzie do prostej ekstrapolacji, prób przewidywania rozwoju historii na podstawie dostępnych w danym momencie widocznych tendencji. Ekstrapolacja, choć jest cechą charakterystyczną dla fantastyki naukowej, pozostaje cechą drugorzędną; Suvin postuluje prymat modelu analogicznego – opartego na wyobcowaniu poznawczym – nad ekstrapolacyjnym. W modelu analogicznym nie próbuje się prezentować świata przedstawionego jako faktycznej przyszłości, logicznej i prawdopodobnej konsekwencji swojego momentu historycznego, lecz

⁵ Figura oczyszczenia przez ogień i następującej po tym nowej rzeczywistości jest zresztą bardzo wyraźnie eschatologiczna; mimo wszystko jednak dążenie do zachowania czasu historycznego w *Star Treku* uprawomocnia tezę o obecności wyobcowania poznawczego w cyklu.

wytwarza się raczej świat równoległy, samowystarczalny i dysponujący pewnymi elementami rozpoznawalnymi dla odbiorcy, podległymi „spojrzeniu poznawczemu” (SUVIN 2016). W takim ujęciu skonstruowanie umożliwiającego przekroczenie prędkości światła napędu Warp i natychmiastowe nawiązanie kontaktu z pozaziemską cywilizacją staje się *novum*, pęknięciem pomiędzy katastroficzną przyszłością jako prostą konsekwencją sytuacji społeczno-politycznej XX wieku (ekstrapolacją) a nową rzeczywistością Federacji.

W Federacji nie istnieją państwa narodowe, zniesiono w niej pieniąż, a z nim nierówności klasowe, wynalazki są sprawiedliwie dystrybuowane, każdy obywatel ma prawo do edukacji i zaplecza socjalnego. Federacja nie eksploatuje środowiska naturalnego. Rasa i płeć nie determinują już przyszłości jednostki. W Federacji możliwa jest załoga złożona z Amerykanów, kosmitów, Japończyków, Rosjan, Szkotów i czarnoskórych kobiet. Federacja ma antykolonialną Pierwszą Dyrektywę, która zakazuje ingerencji w rozwój innych kultur. W Federacji wszyscy pracują w imię osobistego rozwoju, a nie przetrwania. Jak dowodzi Canavan, „*science fiction* to cios skierowany przeciw liberalizmowi, przeciw światu, jakim jest, natarczywy, ekstatyczny krzyk, że musi być możliwy świat inny od tego [*science fiction... erupts like a blow against liberalism, against the world as it is, in an insistent, extatic cry that another sort of world than this must be possible*]” (CANAVAN 2016: XXX).

Dwudziesty wiek jako *barbaricum*

Rzeczywistość projektowanego odbiorcy i jej ekstrapolacja oglądane są zawsze z – narzuconej odbiorcy – perspektywy ludzkości rozwiniętej i diametralnie odmiennej. Twórcy produkcji *Star Trek* stosują perspektywę kolonialną, czynnik przestrzenny zastępując czasowym, deprecjonując moment powstania serialu i ukazując XX wiek jako *barbaricum*. To odbiorca staje się Innym, odbitym w oczach bohaterów – brutalnym, pożądanym dzikim, nieakceptującym odmienności, oprawcą mniejszości i nieoświeconym niszcycielem środowiska.

Jak zauważa Patrick Parrinder, „fikcja wyobcowana zgodnie z założeniami Suvina pozwala nam poczuć się jak w domu w określonej przyszłości, o ile oferuje nam nową perspektywę percepcji, zaznajamiając nas z inną wizją teraźniejszości [*A fiction that is estranged in Suvin's terms may make us at home in a particular future, provided that it offers a new angle of perception and so familiarizes us with a different view of the present*]” (PARRINDER 2001: 40). Spojrzenie obywateli lepszego świata ma stanowić lustro,

zwierciadło krzywe tylko na tyle, ile trzeba, by uzyskać efekt wyobcowania związany ze świadomością czasowości własnych realiów empirycznych.

„Mit nastawiony jest na stałe, SF na zmienne [*myth is oriented toward constants and SF toward variables*]” (SUVIN 2016: 40), wyjaśnia Suvin, utożsamiając ahistoryczne z metafizycznym. „Mit udaje, że wyjaśnia zjawiska, rozpoznając ich wieczną esencję [...]; historia próbuje wyjaśniać zjawiska, rozpoznając ich problematyczny kontekst [*Myth claims to explain phenomena by identifying their eternal essence...; history attempts to explain phenomena by identifying their problematic context*]” (SUVIN 2016: 70). „*Science fiction*” – kontynuuje Jameson – „ustanawia i umożliwia wyjątkową strukturalną metodę zrozumienia teraźniejszości jako historii” (JAMESON 2011: 342). Twórcy *Star Treka* podchodzą do czasu historycznego niemal obsesyjnie, nie tylko stale odwołując się do przeszłości, tematyzując konkretne wydarzenia czy procesy i realia, ale osadzając początek akcji serialu dokładnie trzy stulecia w przyszłości, operując konkretnymi datami fikcyjnych wydarzeń, rozpoczynając każdy odcinek od podania dokładnej „daty gwiazdnej” w dzienniku kapitańskim. *Star Trek* nie jest mitem rozgrywającym się *in illo tempore*, jakim miałyby według Suvina być przeważająca większość produkcji fantastycznaukowej. Jego realizatorzy doskonale zdawali sobie sprawę z faktu, że wymiar historyczny relatywizuje, a więc otwiera na możliwość zmiany i postulowali ją stale, z różnym poziomem subtelności i niezależnie od wartości estetycznej poszczególnych opowieści.

Źródła cytowań

- ANDERS, CHARLIE JANE (2016), 'What If *Star Trek* Had Never Existed?', *Wired.com*, online: <https://www.wired.com/2016/09/imagining-a-world-without-star-trek/> [dostęp: 30.07.2018].
- BERNARDI, DANIEL LEONARD (1998), *Star Trek and History. Race-ing Toward a White Future*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- BOULD, MARK (2009), 'Introduction: Rough Guide to a Lonely Planet, from Nemo to Neo', w: Mark Bould, China Mieville, (red.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, Middletown: CT, ss. 1-28.
- BRANDON, JOHN (2015), '12 Star Trek Gadgets That Now Exist', *MentalFloss.com*, online: <http://mentalfloss.com/article/31876/12-star-trek-gadgets-now-exist> [dostęp: 30.07.2018].
- BROWN, LEAH (2017), 'From sci-fi to real-life tech: How Star Trek influenced consumer tech', *TechRepublic.com*, online: <https://www.techrepublic.com/article/how-star-trek-inspired-future-generations-of-consumer-technology/> [dostęp: 30.07.2018].
- BURTON, LEVAR, REŻ. (1996), 'Bar Association', w: *Star Trek: Deep Space Nine*, UPN.
- CANAVAN, GERRY (2016), 'The Suvin Event', w: Darko Suvin (2016), *Metamorphoses of Science Fiction*, Bern: Peter Lang.
- CASAVANT MICHELE (2009), *To Go Where No Other Has Gone Before. Gender and Race in Star Trek*, Saarbrücken: VDM Verlag.
- CONWAY, JAMES L., REŻ. (1995), 'Little Green Men', w: *Star Trek: Deep Space Nine*, UPN.
- COUSSEMENT, LAURA NADINE (2011), *The other in Star Trek. A comparison of The Original Series and The Next Generation*, Saarbrücken: VDM Verlag.
- DANIELS, MARC, REŻ. (1968), 'Assignment: Earth', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.
- DAUGHERTY, HERSCHEL, REŻ. (1969), 'The Savage Curtain', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.

- FORESMAN, CHRIS (2016), 'How Star Trek artists imagined the iPad... nearly 30 years ago', *ArsTechnica.com*, online: <https://arstechnica.com/gadgets/2016/09/how-star-trek-artists-imagined-the-ipad-23-years-ago/> [dostęp: 30.07.2018].
- FOUNDATIONINTERVIEWS (2013), 'Nichelle Nichols on how Dr. MLK, Jr. dissuaded her from quitting *Star Trek*', *YouTube.com*, online: https://www.youtube.com/watch?v=pSq_UIuxba8 [dostęp: 30.07.2018].
- FREEDMAN, CARL (2000), *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown: Wesleyan.
- GENTEJOHANN, VOLKER (2000), *Narratives from the Final Frontier. A Postcolonial Reading of the Original Star Trek Series*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GREVEN, DAVID (2009), *Gender and Sexuality in Star Trek. Allegories of Desire in Television Series and Films*, Jefferson: McFarland.
- HAYNES, NATALIE (2016), 'Star Trek and the Kiss that Changed TV', *BBC.com*, online: <http://www.bbc.com/culture/story/20160707-star-trek-turns-50-why-it-was-subversive-and-groundbreaking> [dostęp: 30.07.2018].
- HEMMINGSON, MICHAEL (2009), *Star Trek. A Post-Structural Critique of the Original Series*, Rockville, Maryland: Borgo Press.
- JAMESON, FREDRIC (2011), *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przekł. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Misk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KANZLER, KATJA (2004), *Infinite Diversity in Infinite Combinations. The Multicultural Evolution of STAR TREK*, Heidelberg: Winter.
- KOMACK, JAMES, REŻ. (1968), 'A Piece of the Action', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.
- LASBURY, MARK E. (2016), *The Realization of Star Trek Technologies. The Science, Not Fiction, Behind Brain Implants, Plasma Shields, Quantum Computing, and More*, Basel: Springer.
- MALONEY, DEVON (2013), 'Star Trek's History of Progressive Values — And Why it Faltered on LGBT Crew Members', *Wired.com*, online: <https://www.wired.com/2013/05/star-trek-lgbt-gay-characters/> [dostęp: 30.07.2018].

McEVEETY, VINCENT, REŻ. (1966), 'Balance of Terror', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.

McEVEETY, VINCENT, REŻ. (1968), 'Patterns of Force', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.

NIMOY, LEONARD, REŻ. (1986), *Star Trek IV: The Voyage Home*, Paramount Pictures.

O'HERLIHY, MICHAEL, REŻ. (1967), 'Tomorrow is Yesterday', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.

PARRINDER, PATRICK (2001), 'Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction', w: Patrick Parrinder (red.), *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Durham: Duke University Press, ss. 36-50.

PEVNEY, JOSEPH, REŻ. (1967), 'The City on the Edge of Forever', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.

ROBERTS, ADAM (2006), *Science Fiction. The New Critical Idiom*, New York: Routledge.

ROBERTS, WILL (2018), 'Amazing Ways That 'Star Trek' Changed the World', *CheatSheet.com*, online: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/7-ways-star-trek-changed-world.html/?a=viewall> [dostęp: 30.07.2018].

RODDENBERRY, GENE (1987), *Star Trek: The Next Generation. Writer's/Director's Guide*, online: http://leethomson.myzen.co.uk/Star_Trek/2_The_Next_Generation/Star_Trek_-_The_Next_Generation_Bible.pdf [dostęp 10.04.2017].

SARGENT, JF (2012), '7 Ways Star Trek Changed the World', *Ranker.com*, online: https://www.ranker.com/list/7-common-things-that-were-pioneered-by-star-trek_/jf-sargent [dostęp: 30.07.2018].

SARKEESIAN, ANITA (2013), 'Representation matters' [grafika], *Tumblr.com*, online: <http://femfreq.tumblr.com/post/58107029257/t-funster-well-when-i-was-nine-years-old> [dostęp: 30.07.2018].

SNIDER, ERIC D. (2016), '50 Things That Happened Because of Star Trek', *VanityFair.com*, online: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/star-trek-50th-anniversary> [dostęp: 30.07.2018].

- STANLEY, TIM (2016), 'How Star Trek changed the world', *Telegraph.co.uk*, online: <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/07/21/how-star-trek-changed-the-world/> [dostęp: 30.07.2018].
- SUVIN, DARKO (2016), *Metamorphoses of Science Fiction*, Bern: Peter Lang.
- TAYLOR, JUD, REŻ. (1969A), 'The Cloud Minders', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.
- TAYLOR, JUD, REŻ. (1969B), 'Let That Be Your Last Battlefield', w: *Star Trek: The Original Series*, NBC.
- WHATELY, BEAU (2017), 'How 51 years of Star Trek Influenced Today's Technology', *TorqueIT.com*, online: <https://www.torqueit.com.au/torque-zone/star-trek-influence-todays-technology/> [dostęp: 30.07.2018].
- WIRED (2016), 'President Barack Obama on the True Meaning of Star Trek', online: *YouTube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=WR2lWEtVe2Q> [dostęp: 30.07.2018].