

Jakub Z. Lichański

Uniwersytet Warszawski

Fantastyka i aksjologia (na przykładzie utworów z gatunku *space opera*)

Ludzkie życie jest podróżą po morzu znaczeń,
a nie sieci informacji.

Gregory Benford, *Zagrożenie Fundacji*

Pytanie o wartości, jakie niesie z sobą współczesna literatura fantastyczna, jest niezwykle interesujące i ważne, a zarazem nasycone wielu trudności, gdy próbujemy na nie odpowiedzieć. Motto, które otwiera te rozważania, dobrze oddaje tytułowy problem; znaczenia w tej literaturze zawsze są lekko nieprecyzyjne, a informacja, jaką ona zawiera — może być czasem błędna. Nieuchronnie zatem, aby odpowiedzieć na pytanie dotyczące wartości, trzeba oddzielić znaczenie wyrażenia od informacji, jaką wyrażenie to niesie.

Jednak nie chodzi tylko o tak prosto pojmowaną wartość; chodzi o ocenę etyczną/moralną i to odnoszącą się do treści jakiegoś dzieła literackiego¹. Przedmiotem swych rozważań uczynię utwory z gatunku *space opera*. Pisałem już o tych kwestiach i odwołam się do poczynionych wcześniej uwag; czynię tak również, gdyż popularności tego gatunku towarzyszą kłopoty, jeśli chodzi i o oce-

¹ Kwestie te były przedmiotem rozważań m.in. filozoficznych, por. np. M. Schroeder, *Value Theory*, <http://plato.stanford.edu/entries/value-theory>, dostęp: 19.09.2011; także E. von Hartmann, *Ethische Studien*, Leipzig 1898; M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle an der Saale 1913–1916; N. Hartmann, *Aesthetik*, Berlin 1953; R.G. Grübel, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden 2001 (tu bardzo obszerny opis problemu wraz z analizą literatury przedmiotu); w polskiej filozofii prace m.in. takich badaczy, jak: W. Tatarkiewicz, *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* (1933), [w:] *idem, Skupienie i marzenie*, Kraków 1951, s. 61–70; H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, wyd. L. Hostyński, Lublin 1999; bądź R. Ingarden, *Przeżycie — dzieło — wartość*, Kraków 1966. Por. też literaturę przywołaną w przyp. 8.

nę tych utworów, i o wartości, jakie propagują². Przypominam, iż *space opera* jest zjawiskiem we współczesnej kulturze popularnej bardzo złożonym i trudnym do jednoznacznego ujęcia. Zapewne jest odpowiedzią na zapotrzebowanie głównie masowego odbiorcy, lecz jest także wynikiem merkantylizacji rynku kultury masowej³. Złożoność zjawiska szalenie utrudnia opis, nie mówiąc już o próbach ujęcia teoretycznego. Komplikację także wprowadza niejednoznaczność interpretacji podstawowych idei oraz wartości, jakie są prezentowane w utworach typu *space opera*. Dużą trudnością jest także fakt, iż utwory tego typu dość często nawiązują do znanych motywów *resp.* wątków literackich.

Space opera — czym jest to zjawisko?

Analiza stanu badań dotyczącego tego zjawiska została, częściowo, przeprowadzona gdzie indziej⁴. Przypomnę jednak opinię Stanisława Lema zawartą w jego studium *Fantastyka i futurologia*; analiza autora tego typu dzieł jest ważna, zawiera bowiem pewne wskazówki dotyczące interesującego nas problemu⁵. Najważniejszym elementem rozważań Lema jest próba określenia cech utworów typu *space opera*; są to:

— skoncentrowanie narracji na sposobach i środkach technicznych żeglugi kosmicznej (zakłada się między innymi rozwiązanie pewnych problemów technicznych),

— nawiązanie kontaktu z innymi według schematów wziętych z:

- historii ziemskiej,
- bajek, legend, mitów,
- wiedzy o stosunkach interpersonalnych, a nie — społecznych.

² Wstępna wersja niniejszych rozważań była prezentowana na konferencji *Literatura popularna i jej konteksty*, która odbyła się w dniach 12–15 czerwca 2002 roku w Polanicy Zdroju, w ramach cyklicznych konferencji organizowanych przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Dziękuję osobom, które wzięły udział w dyskusji nad tymże referatem, a szczególnie prof. prof. Tadeuszowi Żabskiemu, nieżyjącemu już Piotrowi Kowalskiemu oraz Leszkowi Pułce. Tekst różni się od mojego artykułu pt.: »*Space opera*« — *problemy opisu gatunku* ogłoszonego w roku 2003 w 11. tomie „Literatura i Kultura Popularna”, wydanego pod red. T. Żabskiego, por. *ibidem*, s. 15–25. W całkowicie zmienionej wersji rozważania te były przedmiotem dyskusji na konferencji *Fantastyka w obliczu przemian (odsłona III: wokół wartości)*, która odbyła się w dniach 24–25 maja 2007 roku w Poznaniu, w ramach cyklicznych konferencji organizowanych przez Instytut Filologii Polskiej UAM oraz Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Dziękuję osobom, które wzięły wtedy udział w dyskusji nad moim referatem, a zwłaszcza prof. prof. Antoniemu Smuszkiewiczowi, Przemysławowi Czaplińskiemu oraz pozostałym dyskutantom.

³ Najlepszym przykładem jest kontynuacja cykli „Star Wars” czy „Star Trek” oraz pojawianie się innych cykli, głównie telewizyjnych, nie mówiąc już o książkach, komiksach, grach RPGs i różnych gadżetach, por. *Star Trek Homepage*, <http://www.startrek.com/>, dostęp: 19.09.2011.

⁴ Por. J.Z. Lichański, *op. cit.*

⁵ Por. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Warszawa 1996, s. 127–130 i n. Obszerniejsza literatura przedmiotu, por. *Aneksy*.

Badacz wskazuje też na charakterystyczne uproszczenia w kształtowaniu świata przedstawionego w tego typu utworach:

- zrozumienie kosmicznej kultury bądź cywilizacji to zrozumienie jej stanu naukowo-technicznego,
- dojrzałość cywilizacji kosmicznej jest określona przez to, że faza rozwoju naukowo-technicznego jest *de facto* zamknięta,
- część cywilizacji jest zła „z definicji”,
- brak cywilizacji bytujących pokojowo i harmonijnie; wszystkie, z reguły, toczą krwawe wojny.

Te uwagi będą zresztą dalej jeszcze przywoływane.

Problem wartości w literaturze SF

Aksjologia w odniesieniu do badań literackich, w szczególności badań literatury SF, to ważka problematyka badawcza⁶. Na potrzeby niniejszych rozważań wystarczy jednak przypomnieć podstawową literaturę przedmiotu, która dotyczy wartościowania w badaniach literackich⁷. Kwestie te dają się sprowadzić, pozornie przynajmniej, do dwu typów pytań: estetycznych i etycznych. Pierwsza grupa jest wiązana najczęściej z problemami kompozycji, prawdy psychologicznej postaci czy, ogólniej, wiarygodności świata przedstawionego (oczywiście — nie w rozumieniu naiwnego realizmu!). Druga grupa pytań to pytania o wartości moralne, jakie dzieło niesie czy preferuje; tu jednak natrafiamy na poważne trudności ujawniające się ostro między innymi w tzw. sporze klasyków z romantykami, kiedy, w imię prawdy artystycznej, twórcy przedstawiali czasem bohaterów, których zachowania mogły być wątpliwe moralnie. Całą tę dyskusję zamknął, w pewnym sensie, Oscar Wilde, który przyjął jako zasadę, iż *aesthetics is above ethics*.

Wygląda na to, że współcześnie problem jest jednak bardziej skomplikowany: oto pojawienie się między innymi literatury zorientowanej genderowo (żeby nie przywoływać nieco już nadużywanego przykładu literatury *feministycznej*) spowodowało konieczność ponownego rozpatrzenia kwestii wartości w literaturze.

⁶ Z bogatej literatury przedmiotu por. D. Ulicka, *Krytyka etyczna*, [w:] *Literatura. Teoria. metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2006, s. 418–449; por. także J.Z. Lichański, *Problemy etyczne współczesnego świata*, Warszawa 1988 (odwoływałem się tam m.in. do problematyki pojawiającej się w literaturze SF). Por. też literaturę podaną w przyp. 1.

⁷ Por. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 58–60; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 320–344; także „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4 (Archiwum tłumaczeń: *Wartościowanie w badaniach literackich*); M. Głowiński, *Aksjologia literacka*, [hasło w:], *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 1998, s. 19–20 [tu: literatura przedmiotu].

Przykłady utworów z gatunku *space opera*

Spróbujmy teraz przeanalizować pewne przykłady utworów przynależnych do tego gatunku; będą to: książkowy cykl „Gwiezdne wojny” („Star Wars”)⁸; cykl powieściowy Isaaca Asimova „Fundacja”⁹; cykl powieściowy Franka Herberta „Diuna”¹⁰; opowiadanie Stanisława Lema¹¹ *Niezwykły*; trylogia Siergieja Sniegowa¹² *Ludzie jak bogowie*; cykl powieściowy Davida Webera „Honor Harrington”¹³; wreszcie klasyka tego typu utworów — powieść Alfreda Eltona van Vogta¹⁴ *Misja międzyplanetarna*.

Uderzającą cechą jest, wbrew powszechnemu mniemaniu, spora różnica w „rozległości edytorskiej” utworów zaliczanych do tego typu dzieł. Od olbrzymiego, obejmującego ponad 100 elementów cyklu „Star Wars”, po względnie krótkie opowiadania bądź powieści, na przykład Lema czy van Vogta.

Cecha pozornie dość oczywista — jednolitość autorska — także nie jest zapewniona. Jednakże oczywista jest spójność różnych elementów świata

⁸ Cykl „Gwiezdne wojny”: w chwili obecnej w Polsce jest dostępnych ok. 140 tomów powieści i opowiadań (wśród autorów są m.in. Kevin J. Anderson, Troy Denning, James Kahn, R.A. Salvatore, Timothy Zahn), 15 albumów, 1 słownik, kilkanaście komiksów oraz 6 filmów (nie liczę filmów rysunkowych z cyklu np. „Wojny klonów”). Por. też <http://www.starwars.com/>, dostęp: 13.08.2012; oraz http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Star_Wars_novels, dostęp: 13.08.2012.

⁹ I. Asimov, *Fundacja*, t. 1–7, Poznań 1988–1992 (także Warszawa 1993–1994). Tytuły poszczególnych tomów: *Preludium Fundacji* (przeł. E. Szmigiel), *Narodziny Fundacji* (przeł. M. Kowalska), *Fundacja*, *Fundacja i Imperium*, *Druga Fundacja*, *Agent Fundacji*, *Fundacja i Ziemia* (wszystkie w przekładzie A. Jankowskiego). W skład nowego wydania polskiego (Poznań 2001–2002, t. 1–10) weszła też, oprócz już wymienionych powieści, tzw. druga trylogia (autorstwa trzech różnych pisarzy): *Zagrożenie Fundacji* (G. Benford, przeł. P. Hermanowski), *Fundacja i chaos* (G. Bear, przeł. Z.A. Królicki), *Tryumf Fundacji* (D. Brin, przeł. Z.A. Królicki).

¹⁰ F. Herbert, *Diuna*, t. 1–7, Warszawa 1986, tytuły poszczególnych tomów: *Diuna*, *Mesjasz Diuny* (oba w przekł. M. Marszał), *Dzieci Diuny*, *Bóg Imperator Diuny* (oba w przekł. M. Mastalerza), *Heretycy Diuny* (M. Grabowska), *Diuna: Kapitał* (przeł. M. Ryć). Następne wyd.: Gdańsk 1992–1993. Cykl jest kontynuowany przez Briana Herberta (syna Franka) i Kevina J. Andersona. Do 2011 roku ukazały się w Polsce: trylogia „Preludium do Diuny”: *Ród Atrydów*, *Ród Harkonnenów*, *Ród Korinnów* (wszystkie w przekładzie Ładysława Jerzyńskiego, właśc. Jerzy Łoziński); w przekładzie A. Jankowskiego: trylogia „Legenda Diuny”: *Dżihad Butleriański*, *Krucjata przeciw maszynom*, *Bitwa pod Corinnem*; „Diuna 7”: *Czerwie Diuny*, *Łowcy Diuny*; „Bohaterowie Diuny”: *Paul z Diuny*, *Wichry Diuny*. Nowe tłumaczenie cyklu autorstwa Jerzyńskiego ukazują się w Poznaniu od roku 2000).

¹¹ S. Lem, *Niezwykły i inne opowiadania*, Warszawa 1964.

¹² S. Sniegow, *Ludzie jak bogowie*, t. 1–3, przeł. T. Gosk, Warszawa 1988.

¹³ D. Weber, *Honor Harrington*, t. 1–20, przeł. J. Kotarski, Poznań 2001–2011 (tytuły poszczególnych tomów: *Placówka Basilisk*, *Honor królowej*, *Krótko, zwycięska wojenka*, *Kwestia honoru*, *Honor na wygnaniu*, *Honor wśród wrogów*, *W rękach wroga*, *Honor ponad wszystko*, *Nie tylko Honor*, *Popioły zwycięstwa*, *W służbie miecza*, *Królowa niewolników*, *Wojna Honor*, *Światy Honor*, *Cień Saganami*, *Za wszelką cenę*, *Zarzewie wojny*, *Bitwa o Torch*, *Misja Honor*). Należy doliczyć także kilka albumów.

¹⁴ A.E. van Vogt, *Misja międzyplanetarna*, przeł. Z. Kierszys, Warszawa 1972.

przedstawionego w omawianych utworach. Cykle „Star Wars” (czy „Star Trek”) są nimi właśnie dzięki spójności świata przedstawionego; spójność owa zachodzi na różnych planach tego świata (od języków poczynając, na pewnych detalach ubiorów bądź architektury kończąc). Zarazem świat przedstawiony tych szczególnie utworów budowany jest z elementów doskonale znanych czytelnikom (nie wiem, czy można mówić o znajomości, przez czytelników właśnie, konwencji). Można powiedzieć, iż swoista umowa między autorem/autorami a odbiorcą jest, dla tych utworów, bardzo istotnym elementem akceptacji pewnej fikcji. Jednakże każdy autor ma preferencje aksjologiczne, które nie muszą być identyczne z przyjętymi przez pierwotnych/pierwszych autorów; w cyklu „Fundacja” dość jasno to widać. Zabawnie wygląda to także w dalszym ciągu cyklu „Star Wars”: oto niektórzy z autorów przyjmują, iż zwycięstwo w walce z okrutnymi najeźdźcami Vongami może dać, częściowe przynajmniej, wykorzystanie ciemnej strony Mocy¹⁵.

Także sposób konstrukcji fikcji literackiej oraz naukowej jest dla utworów spod znaku *space opera* cechą bardzo interesującą. Fikcja naukowa ma dla *space opera* wielkie znaczenie, w utworach tych bowiem z reguły mamy do czynienia z takimi rozwiązaniami technicznymi, które są prawdopodobne, lecz przypuszczalnie — *de facto* — nierealizowalne (w dającym się określić przedziale czasowym)¹⁶. Fikcja literacka natomiast operuje najczęściej pewnymi konwencjami, głównie w rysunku bohaterów/postaci. Reprezentują oni oczywiście typy, a nie charaktery; co więcej — zdumiewające rozwiązania techniczne są traktowane jako coś oczywistego, a swoista symbioza człowiek–maszyna jest *ex definitione* zrealizowana.

Sprawa pojęcia psychohistoria (*psychohistory*)¹⁷ jest o tyle interesująca, iż przytoczona definicja słownikowa pokazuje, że — po pierwsze — sam Asimov oparł się w swej pracy na rozszerzeniu zakresu znaczeniowego pojęcia, ale — po drugie — może to sugerować odbiorcy, iż taka nauka istnieje, a zatem i sam pomysł nie jest czystą fikcją. Ma to wpływ na wartościowanie, gdyż sugeruje

¹⁵ Zostaje to wprowadzone np. w tomach z podcyklu „Przeznaczenie Jedi”; interpretacja, jaką podsuwa np. Troy Denning w tomie *Apokalipsa* (polskie wyd. Warszawa 2012), sugeruje wręcz podejście nie tyle manichejskie, ile raczej zbliżone do swoiście pojmanego buddyzmu czy taoizmu, m.in. konieczność pogodzenia się z nieuchronnością cierpienia jako nieusuwalnego elementu *karmy* lub czegoś, co w procesie zrozumienia, czym jest *tao*, należy przezwyciężyć. Por. Feng Youlan, *Krótką historią filozofii chińskiej*, red. D. Bodde, przeł. M. Zagrodzki, oprac. T. Skowroński, M. Religa, Warszawa 2001, *passim*.

¹⁶ Tym ciekawsze są wszelkie próby uwiarygodnienia fikcji naukowych; tak postępują autorzy uzupełnień „Fundacji”, np. poprzez odesłanie do słowników (Gregory Benford w *Zagrożeniu Fundacji* wskazuje, iż termin „psychohistoria” jest w słowniku Webstera) czy, jak Frank Herbert i David Weber, przez wprowadzanie aneksów wyjaśniających zawilości naukowe, jakie przedstawiają w swych powieściach.

¹⁷ Por. *New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language*, Danbury, CT, 1995, s. 806: „Approach to history based in analysis of subconscious and private elements in the life of participants: a psychodynamic view of the people involved in history incidents”.

odbiorcy, iż czyta o zastosowaniach pewnej nauki i że, w części przynajmniej, powieść nie jest fikcyjna.

Wskazane problemy wiążą się ze sposobem tworzenia psychiki postaci; oto — jeśli przywołamy znane określenie Bolesława Micińskiego — mamy tu do czynienia z opisaną przez niego „fantastyką psychologiczną” w pełnym znaczeniu tego słowa¹⁸. W zasadzie jest ona obecna we wszystkich wskazanych utworach. Jak sądzę, jest to cecha konstytutywna utworów przynależnych do *space opera*; autorzy główny nacisk kładą nie na charaktery i ich prawdopodobieństwo, lecz na problem naukowy/technologiczny. Człowiek okazuje się tylko dodatkiem w tej dziwacznej symbiozie ludzi i maszyn. Najdobitniej ukazał ten problem, paradoksalnie, największy przeciwnik tego typu utworów, Stanisław Lem. W *Niezwykłym* okazuje się, iż bohaterami opowieści są maszyny; człowiek i jego przeżycia nie mają żadnego znaczenia dla akcji/fabuły.

W pozostałych utworach jest podobnie; nawet próby jakiejś charakterystyki postaci, jak w utworach Asimova, Herberta, Sniegowa czy Webera, są dość banalne. Natomiast problemy naukowe, nawet jeśli nieprawdopodobne, są częstokroć przedstawiane w sposób, pozornie przynajmniej, precyzyjny, a nawet szczegółowy (celuje w takich opisach na przykład David Weber).

Jednakże Miciński zwraca uwagę na jeszcze jedną cechę tego typu dzieł literackich; jest to nie tyle fikcja naukowa, o której wcześniej wspomniałem, ile raczej „deformacja rzeczywistości, która z sumienną precyzją oblicza każdy drobiazg i z pierwszej ręki czerpie wiadomości o świecie (atlasy, potężne tomy geografii, podręczniki fizyki itd.)”¹⁹. Jak sądzę, autor *Podróży do piekieł* trafnie opisał istotną cechę utworów typu *space opera*; jest to właśnie *d e f o r m a c j a r z e c z y w i s t o ś c i*, ale taka, która polega na sumiennym przedstawieniu realiów fizycznych fikcyjnego świata. Owe realia muszą jednak odpowiadać, w jakiejś mierze, rzeczywistości. Właśnie ten aspekt świata przedstawionego w dziełach typu *space opera* — wysoki stopień nie tyle wiarygodności, ile raczej prawdopodobieństwa naukowego — jest swoistym, stałym elementem konstrukcyjnym tychże utworów. A zatem również nauka ulega w nich swoistej deformacji; z jednej strony w świecie przedstawionym respektowane są, na przykład, prawa fizyki obowiązujące w świecie pozaliterackim, a z drugiej — jako rozwiązania naukowe — przedstawione są pewne fikcje, jak na przykład podróże z prędkością większą od prędkości światła, ale z w pełni naukowymi, *resp.* quasi-naukowymi uzasadnieniami. Częstokroć, o czym będzie dalej mowa, to one staną się właściwymi bohaterami opowieści (*Niezwykły* Lema czy podjęte przez Asimova próby wyjaśnienia reguł tzw. psychohistorii w cyklu „Fundacja”). Jednak ciekaw-

¹⁸ Por. B. Miciński, *Podróże do piekieł*, Warszawa 1937, s. 82–83 i n.

¹⁹ *Ibidem*. Miciński opisuje „dziecinna beletrystykę” (chodzi mu o utwory m.in. Juliusza Verne’a czy Karola Maya); ja natomiast tę uwagę rozszerzam na utwory typu *space opera*. Następnie tu tylko, w odróżnieniu od analizowanych przez badacza dzieł, poszerzenie pola zainteresowań naukowych na nauki biologiczne (w tym mikrobiologię i genetykę), kosmologię, komputery i techniki informatyczne, a nawet nanotechnologie.

sze są kwestie związane z naukami społecznymi; oto w cyklach Asimova, Webera czy Herberta problemy te, na równi z kwestiami z zakresu nauk ścisłych, odgrywają istotną rolę.

Wnioski z analiz

Wnioski, jakie można wysnuć z przytoczonych przykładów, nie są zbyt budujące. Oto podstawowa cecha tychże utworów — deformacja, która obejmuje zarówno rzeczywistość przedstawioną w dziele literackim (jeśli określimy ją mianem „schematyczna” nie oddamy pewnej komplikacji tejże rzeczywistości²⁰), jak i sferę nauki — w zasadniczy sposób wpływa na sferę aksjologii. Oto autorzy odwołują się do absolutnie nieokreślonego czegoś, co można roboczo nazwać „potoczną wiedzą średnio wykształconego odbiorcy” na temat politycznej historii świata w XIX i XX wieku oraz „sądami aksjologicznymi tejże historii”.

Literatura ta bardzo rzadko stawia naprawdę ważne problemy aksjologiczne bądź ukazuje, jak na przykład dzieła Alasdaira MacIntyre’a, nieprzewidziane trudności etyczne, jakie niesie z sobą rozwój nauki²¹. Są to raczej dość konwencjonalne zabiegi pisarskie polegające na stworzeniu sympatycznych bohaterów; ich wybory moralne są, *ex definitione*, akceptowane przez odbiorcę. Natomiast groźne jest, iż część z tych utworów wyraźnie buduje dość uproszczone konstrukcje. Między innymi stałym elementem jest wizja rządu/rządów, które są skorpumpowane i zbrodnicze (tak w „Star Wars”, „Diunie” czy „Honor Harrington”); przeciwwagą dla nich są albo szlachetne jednostki, albo mądra i do obrzydliwości uczciwa opozycja parlamentarna.

Najdziwniejsza konstrukcja jednak pojawia się w cyklu „Fundacja”. Nie dość, iż Asimov sugeruje, że psychohistoria jest autentyczną nauką, to społeczeństwo traktuje zgodnie z zasadami socjobiologii²². Popada zarazem w dziwną

²⁰ Schematyczne są charakterystyki postaci, konflikty społeczne itd. Najjaskrawiej widać to w cyklach takich, jak „Star Wars” czy „Honor Harrington”. Autorzy odwołują się do potocznej wiedzy odbiorcy na te tematy, a czasem wręcz przytaczają obiegowe sądy na temat konfliktów społecznych czy form rządów bądź pewnych wydarzeń (np. w „Star Wars” wciąż przewijają się konwencjonalne odniesienia do znanych konfliktów zbrojnych, m.in. II wojna światowa, wojna w Wietnamie; w „Honor Harrington” aluzje te są wręcz nieznośne, mamy tam bowiem przemieszane aluzje do Wielkiej Rewolucji Francuskiej, I i II wojny światowej, a także dość kiepsko znanej autorowi historii Europy; wspomniana jest również I Rzeczpospolita!). Natomiast historia świata ukazana w powieści Sniegowa zdumiewa nie tyle uproszczeniem, ile, biorąc pod uwagę datę opublikowania, może zostać potraktowana jako nieintencjonalna satyra.

²¹ Por. A. MacIntyre, *Jak zalety moralne stają się występami*, przeł. T. Zawiel, „Znak” 1978, z. 2, s. 183–197.

²² Por. E.O. Wilson, *Socjobiologia*, przeł. M. Siemiński, Poznań 2001 (*Sociobiology: The New Synthesis*, 1975); trzeba jednak pamiętać, iż pomysł, aby człowieka i jego zachowania rozpatrywać jako elementy pewnego systemu *in summa* mechanicznego sięgają, co najmniej!, oświecenia i wiążą się z pomysłami takich filozofów, jak m.in. Julien Offray de La Mettrie (1709–1751), por. jego *L'Homme-machine* (1747); por. także W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1958, t. 2,

sprzeczność, negując bowiem rolę jednostki, pokazuje, iż właśnie jednostki mogą zagrozić wykreowanemu przez niego światu, i tylko jednostki mogą go uratować! Natomiast zwrot ku „ciemnej stronie Mocy”, jaki pojawi się w najnowszych tomach cyklu „Star Wars”, wiązałbym z przekonaniem, nie tylko przecież, autorów, iż zwycięstwo nad śmiertelnym wrogiem można i trzeba czasem osiągnąć wszelkimi dostępnymi metodami.

Zamknięcie

Czy można postawić jakieś hipotezy badawcze?

Przed wszystkim literatura SF musi stać się przedmiotem tego typu badań, ponieważ prezentowane w niej sądy aksjologiczne, ze względu na zasięg lekturowy tejże literatury, nie mogą pozostać poza obszarem badań z zakresu nauki o literaturze.

Interesujące jest, iż kwestii związanych z przekraczaniem granicy, oddzielającej na przykład zło i dobro postrzegane jako wartości absolutne, literatura ta raczej nie porusza. Pojawiają się s c h e m a t y rozwiązań takich problemów; brakuje, powtarzam, prób psychologicznej czy moralnej analizy tychże kwestii (mam na myśli oczywiście utwory należące do *space opera*). Przywołam też pewne propozycje, które poczyniłem wcześniej, opisując tego typu utwory²³:

[I] Postacie są zbudowane nie na podstawie potocznej wiedzy o stosunkach, jakie łączą ludzi, lecz wedle znanych z literatury, *resp.* sztuki schematów/modeli zachowań postaci, która ma być dzielnym wojownikiem, okrutnym wrogiem, wymarzoną kochanką itd. Przemiany bohaterów i tzw. komplikacje psychologiczne postaci są także wpisane w konwencje zachowań. Najlepsze przykłady takich protagonistów odnajdziemy w utworach z cyklu „Star Wars”, w „Diuna”, „Fundacja”, „Honor Harrington”. Wskazana wyżej cecha opisana przez Micińskiego — fantastyka psychologiczna — jest tu bardzo trafnym określeniem. Elementem wyróżniającym jest natomiast sposób posłużenia się fikcją „naukową” oraz literacką.

[II] Co do „fikcji literackiej” można powiedzieć tylko tyle, iż utwory *space opera* są albo „eksperymentem myślowym” i fikcja literacka ma charakter czystego *exemplum* (w retorycznym sensie), albo jest wybitnie konwencjonalna i wypełnia schemat na przykład fikcji utworu przygodowego, awanturniczego itp. Jest zatem „fikcją drugiego rzędu”, ponieważ autorzy nie próbują jej ukrywać ani nadawać jej pozorów prawdopodobieństwa. Pewnym wyjątkiem mogłyby być

s. 184–189; V. Graaf, *Homo Futurus. Analiza współczesnej science-fiction*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1975.

²³ Por. J.Z. Lichański, »*Space opera*« — *problemy...*, s. 15–25.

utwory Lema czy van Vogta; jednak dokładniejsza ich analiza pozwala tę sugestię oddalić.

[III] Fikcja „naukowa” ma w tych utworach niezwykłą wprost rangę. Utwory te zakładają rozwiązanie bardzo wielu kwestii z zakresu fizyki, chemii, biologii itd. Co więcej, ich oczywistość, w świecie przedstawionym dzieła, nie budzi najmniejszego zdziwienia czy zaskoczenia. Natomiast drogi osiągnięcia tychże rozwiązań są oczywiście przedstawiane według zasady *deus ex machina*.

Na jedną komplikację związaną z fizyką jednak muszą zwrócić uwagę; oto autorzy z reguły milcząco zakładają co najmniej dwa fakty. Pierwszym jest posiadanie mapy CAŁEGO Kosmosu, drugim — pełna znajomość obowiązującej w nim fizyki. Szczególnie zabawne jest to w odniesieniu do cykli „Diuna”, „Fundacja”, „Honor Harrington” oraz oczywiście „Star Wars”. Wskazuję na to, ponieważ również jako „eksperyment myślowy” utwory te wymagają od nas „bardzo dużego zawieszenia niewiary”. Śmiało można powiedzieć, iż w omawianych utworach mamy do czynienia ze swoistą, wcześniej już opisaną, deformacją rzeczywistości, albowiem — w jakiejś mierze — świat przedstawiony podlega prawom na przykład fizycznym, znanym nam z encyklopedii czy nauki szkolnej, bądź prawom całkiem fikcyjnym, ale opisanym wedle zasad, jakimi posługujemy się w opisie autentycznych praw fizyki, chemii, biologii, matematyki lub innych nauk ścisłych (oczywiście w utworach popularyzatorskich).

[IV] W wielu utworach mamy *de facto* plagiaty naszej historii; szczególnie w „Diunie”, „Honor Harrington” i do pewnego stopnia w „Fundacji”²⁴. Jednakże autorzy nie próbują w ten sposób dać „alternatywnej historii”, tylko wykorzystują po prostu gotowe schematy wydarzeń. Najbardziej drażniące jest to w „Honor Harrington”, w tym cyklu bowiem zależność od DWU pierwowzorów podsuwa myśl o plagiacie albo o bardzo źle rozumianej intertekstualności²⁵. Jednak owo nawiązanie do autentycznej historii nie pozwala zrozumieć mechanizmów działania czy raczej: dziania się historii. Próby takie podjęte w „Diunie” są dość śmieszne, gdyż autor nie zauważa, iż historia w jego świecie jest uzależniona od

²⁴ Bardzo zabawnie nawiązuje do współczesności Siergiej Sniegow; po prostu nadał on części swych bohaterów imiona bądź nazwiska autentycznych postaci, np. Leonid (aluzja do Breżniewa), Spychalski (tu jeszcze imię jest podobne — Marcin) itd. Jednak uwaga ta jest błędna; jak powiedział mi znający autora Lech Jęczyk, jest to powieść z kluczem, a wskazane aluzje są świadomie przez autora wprowadzone.

²⁵ Po pierwsze — utwór powiela schematy wzięte z cyklu Forestera o Harnblowerze; po drugie — z autentycznej historii Europy z lat 1790–1815, ale „przepuszczonej” przez pryzmat literatury. Jednakże wydaje się, iż autor spletał to wszystko jeszcze z historią współczesną, szczególnie okresu 1914–1997; w sumie otrzymujemy opowieść, która, w złym znaczeniu tego słowa, jest w całości intertekstualna (podejrzewam, iż autor i n t e r t e k s t u a l n o ś ć rozumiałby jako po prostu nawiązanie, np. fabularne, do innego utworu lub wydarzenia autentycznego). W omawianym cyklu przykład znajdziemy w rozdziale XXXVII tomu *Honor wśród wrogów* (Poznań 2002). Jest to dość naiwny sposób budowania związków międzytekstowych: („Honor siedziała wygodnie w fotelu, mając na kolanach czytnik... powieść, opisującą losy pewnego kapitana dowodzącego żaglowym okrętem wojennym” (i mającego takie same jak ona inicjały!)).

technologii, a raczej — biologii (tak naprawdę o wszystkim decyduje melanz, ponieważ bez niego i podróże międzygwiazdne, i zarządzanie Imperium byłyby niemożliwe).

To, na co wskazałem, pozwala postawić dość interesującą hipotezę. Oto [V] *space opera* to utwory, które spełniając warunki [I]–[IV] mają jeszcze jedną cechę. Jest nią prawie pełna niezależność tych utworów od tego, co nazywamy „literackością”. Przez literackość rozumiem, poza cechami wskazanymi przez Tzvetana Todorova czy Marię Renatę Mayenową²⁶, także to, iż literackie dzieło sztuki pełni funkcję poetycką²⁷. Sądzę, iż utwory typu *space opera* NIE pełnią tej funkcji lub może ostrożniej — pełnią ją tylko w niewielkiej części, a dokładnie w czysto „zewnętrznej” warstwie literackiego dzieła sztuki, tej mianowicie, która bardzo powierzchownie zamienia dowolny tekst językowy w artystyczny tekst językowy.

Glossa końcowa

Rozważania te powstały w roku 2007; po kilku latach należy jednak dodać kilka uzupełnień. Podstawowy problem wiąże się ze zmianą mojego podejścia do kwestii wartościowania w literaturze²⁸. Otóż, jak sądzę, postawa aksjologiczna wobec literackiego dzieła sztuki jest stałą nie tylko w naszym postępowaniu badawczym, ale po prostu w praktyce lekturowej.

Poważniejszy jest jednak problem, na który wskazałem w dwu tekstach poświęconych omówieniu kwestii wpływu literatury popularnej na kulturę²⁹. Co istotniejsze, Zygmunt Bauman omówił poruszane przeze mnie dość ogólnie zagadnienia w sposób pełniejszy i ostrzejszy w inauguracyjnym wystąpieniu na Europejskim Kongresie Kultury (Wrocław 2011) oraz w książce *Kultura w płynnej nowoczesności*³⁰. Jak się okazuje, literatura popularna może stanowić nie tylko interesujący obiekt badań, lecz także jest zapewne ważnym źródłem poznania men-

²⁶ Por. T. Todorov, *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984; także M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974; J. Sławiński, *Literackość*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 283.

²⁷ Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 22–69; por. też *Dictionnaire de linguistique*, Paris 1973, s. 216–217.

²⁸ Por. J.Z. Lichański, *The Object vs. the Subject in Literary Research and the Issues of Ethics*, [w:] *Charles Taylor's Vision of Modernity. Reconstruction and Interpretation*, red. Ch. Garbowski, J. Hudzik, J. Kłos, Cambridge 2009, s. 205–219.

²⁹ Por. J.Z. Lichański, *Wróg u bram. Literatura popularna — oznaka kryzysu czy efekt globalizacji*, „Literatura i Kultura Popularna” 17, red. A. Gemra, Wrocław 2011, s. 113–126; *idem*, *Przyczajony tygrys, ukryty smok. Kultura i literatura popularna a problemy globalizacji*, „Civitas Hominibus. Rocznik Filozoficzno-Społeczny” 1 (6), 2011, s. 27–34.

³⁰ Por. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, *passim*; omówienie głównych tez w: J. Żakowski, *Kultura płynie*, „Polityka poleca. European Culture Congress” sierpień 2011 (wraz z „Polityką” 2011, nr 36), s. 4.

talności współczesnego człowieka. Należy podkreślić, że niezależnie od naszej oceny merytorycznej wartości książek do niej przynależnych, to ona kształtuje wyobraźnię zbiorową oraz, w wielu wypadkach, staje się dla tejże rzeczywistości „instancją wyjaśniającą jej zawilgości”, dostarcza bowiem prostych wyjaśnień skomplikowanych kwestii.

Niepokojące są zmiany, jakie coraz częściej odnotowujemy w sposobie wykorzystywania klasycznych motywów literatury popularnej. Jako przykład można wskazać postać wampira, który od postrzegania go jako oczywistego przejawu działania zła przemieniony został obecnie przez twórców w kogoś, z kim można wchodzić w różnorakie relacje. Zasadniczo chodzi o proces „oswajania” zła³¹.

Natomiast trzeba zwrócić uwagę na trzy zjawiska, które wiązać można z problemami bardziej konstrukcji utworów literackich niż ich interpretacji. Pierwsze to takie przemieszanie fikcji i faktów, że czytelnicy, którzy nie mają przygotowania bądź wiedzy fachowej, mogą (i zapewne tak często robią) wziąć fikcję i fantazję za prawdę. Zaciera się bowiem dzięki nowym mediom — i to drugi problem — granica, jaka oddzielała, jeszcze na początku XX wieku, właśnie fakty i fikcję³². Zapewne granice te naruszył już w roku 1936 Orson Welles w swej słynnej adaptacji radiowej powieści Herberta George’a Welleśa *Wojna światów*. Pokazał zresztą, iż media mogą odegrać niezwykle ważną rolę w sterowaniu emocjami społecznymi (co podnosili między innymi Aldous Huxley *resp.* George Orwell), a co poznaliśmy wszyscy świetnie w okresie tzw. zimnej wojny. W ten sposób zresztą stworzone zostały podwaliny zjawiska, które w związku z rozwojem nowych mediów stało się obecnie elementem globalnej kultury.

Wreszcie kwestią trzecią jest wręcz zalew literatury popularnonaukowej ze wszystkich dziedzin wiedzy; duże znaczenie mają tu wszelkiego rodzaju źródła internetowe z *Wikipedią* na czele. Powoduje to pozorne częstokroć „wyjaśnianie i rozumienie” zjawisk, które tak łatwo wyjaśnialne nie są, na przykład współczesna fizyka, kosmologia, chemia, biologia, genetyka, ale i ogólnie ujęta humanistyka. Powstaje zresztą dość poważny i niepokojący szum informacyjny, przeciętny, nawet dobrze wykształcony odbiorca nie jest przecież w stanie sam — na podstawie analizy dostępnych źródeł — wyrobić sobie zdania w poruszanych przez autorów powieści kwestiach. Jak ulegną zmianie zaproponowane wcześniej hipotezy badawcze?

³¹ Por. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008 (rozdział II); autorka kwestie te poruszała kilkakrotnie w przedstawianych referatach, m.in. w Krakowie, na Game Fusion (Kraków 2011).

³² Powracamy lub — ostrożniej mówiąc — możemy powrócić do sytuacji przysłowiowego „dawania na mszę za duszę pana Podbiپیty”, przy czym nastąpiła zasadnicza zmiana postaw. Czytelnicy w XIX wieku dość naiwnie postrzegali czasem bohaterów powieściowych, acz dyskusja, jaką wywołała „Trylogia”, uświadamia, iż owa „naiwność czytelnicza” dotyczyła tylko części publiczności czytającej. Twórcy i/lub odbiorcy treści przekazywanych przez nowe media mogą mieć jednak problem raczej z weryfikacją informacji, a nie z naiwnym odbiorem. Sygnalizując ten problem jako wymagający osobnej analizy.

Problemem pierwszym jest utrwalanie schematów zachowań postaci oraz relacji interpersonalnych. Może się to okazać o wiele bardziej istotne, niż się to z pozoru wydaje. „Ocieplanie” na przykład wizerunku wampira to prosta droga do zatarcia granicy między dobrem a złem, między tym, co normalne, a tym, co stanowi zagrożenie nie tylko fizyczne, ale i metafizyczne. To już nie jest transgresja, to „wpuszczanie lisa do kurnika”.

Problemem równie groźnym jest kwestia naruszania logiki badań naukowych; staje się to obecnie normą i prowadzić może nie tylko do nadużyć (przykładem może być choćby doniesienie o „zimnej fuzji”)³³, ale również do siania zamętu w głowach odbiorców. W końcu nie wiadomo, co należy, przykładowo, do SF, a co jest rzetelnym i potwierdzonym faktem naukowym.

Istotna kwestia dotyczy jednak sprawy następującej. Oto literatura popularna naiwnie zakłada, iż niezależnie od zmian, jakie zachodzą za sprawą technologii w naszym życiu społecznym, wpłyną one w niewielkim stopniu na to życie. Szczególnie występuje to w wizjach typu „Fundacja”, „Diuna” czy „Honor Harrington”, gdyż — niezależnie od intencji autorów — wizja socjobiologicznego podejścia do społeczeństwa i realizacja wizji dystopijnych w typie *Metropolis* Thei von Harbou czy *Limes inferior* Janusza Zajdla zdominowała *de facto* obraz przyszłej ludzkości. To musi wzbudzać naszą obawę; wskazuje to także, iż nasza wiedza o społeczeństwie i o mechanizmach w nim rządzących, którą zbudowaliśmy na dawnych teoriach socjologicznych, jest już, być może, daleko niewystarczająca.

Utwory typu *space opera*, mimo że z artystycznego punktu widzenia generalnie dość mierne, pokazują jednak, jak przestajemy rozumieć procesy, które sami uruchomiliśmy. Jeśli aksjologia tych utworów nas niepokoi, to nie możemy jej kroić na miarę tych utworów, ale musimy konfrontować z wyznawanymi dotąd wartościami. Stąd propozycje, jakie zaczynają się pojawiać w typie tekstów, takich jak *Philosophy of Harry Potter* czy *Fizyka Star Trek* uważam za niepoważne³⁴. W dłuższej perspektywie zagrożą one nie tylko czystości naszego poznania świata, ale — jako przykłady nadinterpretacji — wpłyną na obniżenie poziomu nie tylko badań literackich, lecz także wymagań, jakie stawiamy dziełom sztuki.

W ten sposób dochodzimy do dość fundamentalnej tezy metodologicznej i metodycznej. Można ją sformułować następująco: literatura popularna, nawet

³³ W marcu 1989 roku dwaj badacze: Stanley Pons z Uniwersytetu Utah i Martin Fleischmann z Uniwersytetu Southampton ogłosili, iż dokonali „zimnej fuzji” — co okazało się nieprawdą. Podobne nadużycia pojawiają się także w genetyce, a doniesienia o sklonowaniu człowieka nikogo już, poza sądami, nie interesują.

³⁴ Por. L.M. Krauss, S. Hawking, *The Physics of Star Trek*, New York 1996 (wyd. polskie: Warszawa 1996); por. też *Harry Potter i filozofia. Przewodnik po Hogwarcie dla mugoli*, red. W. Irwin, G. Bassham, przeł. E. Stępkowska, Gliwice 2011 (jest to jedna z ponad 50 książek z serii „The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series”).

w swych dość przeciętnych dziełach, odwołuje się do wartości metafizycznych³⁵. Co więcej, mają one w tychże dziełach spore znaczenie. Mimo iż ograniczyłem się tylko do analizy wybranych dzieł literackich i to dość specyficznie dobranych, teza ta została dowiedziona. Ponadto okazało się, iż konsekwencje opisu tej literatury z takiej właśnie perspektywy prowadzą do przedstawionych przeze mnie niezbyt wesołych wniosków. Zwracam jednak uwagę, iż wartości te możemy dostrzec i przeanalizować tylko wtedy, gdy do badań literatury popularnej „przyłożymy” te same kryteria, jakie przykładamy do badania tzw. literatury wysokiej. Tym samym podział sztuki bądź literatury na wysoką i niską trzeba utrzymać. Inaczej grozi nam nieuchronnie popadanie w nadinterpretację: literatura popularna swą siłą zawdzięcza temu, że przedstawia ona potoczny sposób postrzegania oraz interpretowania świata. Natomiast problemem jest to, jakie dzieła i wedle jakich kryteriów do tej literatury zaliczamy. Analiza tychże kryteriów nie jest jednak przedmiotem niniejszych rozważań³⁶.

ANEKS — elementy stanu badań nad *space opera*

Space opera — angielski termin wprowadzony na oznaczenie literatury awanturniczo-przygodowej, której **wyróżnikiem** jest akcja rozgrywająca się w kosmosie, co bywa niekiedy przyczyną traktowania tej odmiany niesłusznie jako „podgatunku” fantastyki naukowej. [...] Utwory typu *space opera* w odróżnieniu od fantastycznonaukowych nie odznaczają się troską ani o prawdopodobieństwo, ani o zachowanie pozorów racjonalnego motywowania przedstawionych zjawisk. [...] Fabuła i konflikty w zasadzie [...] nie różnią się od tych, które spotkać można w popularnej drugorzędnej literaturze niefantastycznej [podkr. JZL]³⁷.

³⁵ Posługuję się rozumieniem metafizyki, jakie przyjął Józef M. Bocheński, por. *idem, Sto zabobonów*, Kraków 1992, s. 84–85: określa ją badacz jako naukę, która zajmuje się przedmiotami niedoświadczalnymi (bądź „przedmiotami teoretycznymi”); por. też W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1994; *idem, Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002. W odniesieniu do literatury, jak pokazałem w książce *Opowiadania o... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena czyli Metafizyka, Powieść, Fantazja*, Warszawa 2003, *passim*, chodzi o ukazanie „porządku świata i mechanizmów, jakie nim rządzą”, *ibidem*, s. 99–100. Z prac wcześniejszych a dotyczących literatury współczesnej wskazać można takie studia, jak m.in. „Metafizyczne” w literaturze współczesnej, red. A. Koss, Lublin 1992; Józef M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w lirycie Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.

³⁶ Zwracam uwagę, iż można ją postrzegać jako dobitny wyraz np. kryzysu, jaki przechodzi nasza kultura w XX i XXI wieku, szerzej to uzasadniam w: J.Z. Lichański, *Przyczajony tygrys, ukryty smok. Kultura i literatura popularna a problemy globalizacji*, *passim* (wcześniej na problem wskazał m.in. Zygmunt Bauman, por. *idem, op. cit.*); można jednak dodać, iż literatura ta tworzy bardzo uproszczoną wizję świata, która jest dość powszechnie akceptowana, *resp.* jest akceptowana przez dużą grupę odbiorców/czytelników. Obowiązkiem badaczy jest pokazanie, na czym owo uproszczenie polega i jakie są/mogą być jego konsekwencje. Takie stanowisko zająłem w cytowanym już artykule *Wróg u bram*, por. *ibidem*.

³⁷ Por. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 347–348.

Podobnie określa ten typ literatury encyklopedia Johna Clute’a i Petera Nicholls’a:

Colourful action-adventure stories of interplanetary or interstellar conflict. Although the term still retains a pejorative implication, it is frequently used with nostalgic affection, applying to space-adventure stories which have a calculatedly romantic element (Barwna historia awanturniczno-przygodowa międzyplanetarnej bądź międzygwiazdowej konfliktu. Termin jednakże wywołuje negatywne skojarzenia; wiąże się bowiem z nieco nostalgiczną afekcją związaną z przygodami dziejącymi się w przestrzeni kosmicznej i z wpisanymi w nie elementami romantyczno-romansowymi)³⁸.

Prawie identycznie wypowie się Leszek Pułka w *Słowniku literatury popularnej*:

Awanturniczno-przygodowa odmiana literatury popularnej, której akcja toczy się w kosmosie. [...] [K]osmiczny western [...]. Do arcydzieł space opera zalicza się m.in. powieściowy cykl *Diuna* Franka Herberta³⁹ (wcześniej wymieniony zostaje cykl Isaaca Asimova *Fundacja* a następnie „Gwiezdne wojny” George’a Lucasa).

Czy faktycznie istnieje tu jakiś problem? Niestety tak, i to na kilku „poziomach” opisu zjawiska. Oto na przykład słownik Johna Anthony’ego B. Cuddona sytuuje ten typ w obrębie *science fiction*⁴⁰; powiada, iż odmianę tę stworzył Edgar Rice Burroughs w latach 20. XX wieku. Utwory te zostały określone jako *space fiction stories*, czyli „fikcyjne opowieści o przestrzeni”, lecz nie wskazano innych ich cech. Zarazem Peter Stockwell w swym studium *The Poetics of Science Fiction* nie wspomina w ogóle tej odmiany literatury *science fiction*⁴¹. A co ważniejsze — aby dobrze określić tę odmianę literatury SF, miesza się literaturę i przykładowo film. Wreszcie — do tego typu literatury można zaliczyć, na skutek małej precyzji określenia, wiele utworów, które najczęściej z tym typem literatury nie są łączone, jak choćby Stanisława Lema *Niezwykły*.

Popular literature and metaphysical values. Space opera novels — a case study

Summary

The article describes and defends the methodological and methodical thesis, which can be formulated as follows: popular literature, even in its rather ordinary works, refers to the metaphysical

³⁸ Por. *Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, P. Nicholls, New York 1999, s. 1138–1140 (przeł. J.Z.L.).

³⁹ Por. L. Pułka, *Space opera*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 399–400.

⁴⁰ Por. J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1993, s. 839–849 (szczególnie s. 845).

⁴¹ Por. P. Stockwell, *The Poetics of Science Fiction*, London 2000; podobnie nie odnotowują tego typu dzieł: R.P. Jasiński, *Science fiction. Szkic z dziejów literatury popularnej w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii*, Wrocław 1986; J. Gattégno, *La science-fiction*, Paris 1978.

values.⁴² What is more, they play in these works a considerable importance. Although the article is limited to analysis of selected literary works and is quite specifically targeted, this thesis has been demonstrated. What is more — it turned out that the consequences of the description of the popular literature from the ethical point of view conduct to fairly gloomy conclusions: they are presented in the conclusions of the article. I think however, that we can see and analyze these values only when we apply the same criteria of literature research to the popular literature as well to the so-called high literature. Thus, we must maintain the division of art, *resp.* literature into high and low. Otherwise, we risk inevitably experiencing the over-interpretation: popular literature owes its strength to the fact that it shows the current way of perceiving and interpreting the world. However, the problem is what works, and according to what criteria we apply to that literature. Analysis of these criteria is not subject of these considerations.⁴³

⁴² I use the understanding of metaphysics as accepted by Józef M. Bocheński, cf. J.M. Bocheński, *Sto zabobonów*, Kraków 1992, pp. 84–85: researcher defines it as a science that deals with non-experimental objects (or “theoretical objects”). With regard to literature, as I showed in the book *Opowiadania o... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena czyli Metafizyka, Powieść, Fantazja, op. cit., passim*, as for showing “the world order and the mechanisms which govern it,” *ibid.*, pp. 99–100.

⁴³ I would point out that it can be seen as a major sign of crisis, which passes our culture in the twentieth and twenty-first century; however, you can add that literature creates a very simplified vision of the world, which is fairly widely accepted, *resp.* is accepted by a large group of audience/readers. Duty of researchers is to show what this simplification is, and what are/may be the consequences. I took such position in the already quoted article *Wróg u bram*, cf. *ibid.*