

GRAŻYNA GAJEWSKA

Gniezno

„SCIENCE FICTION” W METAFORYZOWANIU ŚWIATA POSTINDUSTRIALNEGO I POSTBIOLOGICZNEGO

1. W poszukiwaniu nowych metafor

Celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi na upływnianie granic między kulturą popularną a wysokoartystyczną czy inaczej – konwergencji pop-kultury i kultury wysokoartystycznej na przykładzie *science fiction*. W moim przekonaniu, owe rozmywanie linii demarkacyjnych następuje przede wszystkim ze względu na olbrzymi potencjał bohaterów, tematów i konwencji fantastyki naukowej w ukazywaniu problemów świata postindustrialnego i postbiologicznego, a więc takiego, w którym technologia odgrywa znaczącą rolę. Zastanowić się jednak należy, czy to akurat utwory *science fiction* stanowią właściwy teren rozpoznawania wyobrażeń o ludzko-technologicznej imersji. Istnieje przecież wiele innych obszarów artystycznej kreacji, które wydają się do tego bardziej predysponowane: film, komiks, performance, czy wreszcie multimedia. Zwłaszcza cyberkultura jako kraina pomieszanych porządków i sztuczności jest wymarzoną środowiskiem do kreacji cyber-cięła¹, cyber-płci², cyber-duszy³. Tu

¹ W tej kwestii najczęściej przywoływany przykład to performance australijskiego artysty Stelarc’a. Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2002 s. 185–202.

² Zagadnienie to jest podejmowane przede wszystkim przez cyberfeminizm, zwłaszcza w książce Sadie Plant: *Zeroes + Ones: Digital Women and the New Technology*. Doubleday 1997.

³ Dla Moniki Bakke teoretyczne pole takich rozważań otwiera filozofia pitagorejska: „Pitagorejska dusza [...] ma charakter liczbowy, a zatem jest już blisko cyber-duszy, która przecież ma charakter zero-jedynkowy”. Monikka Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 165.

nie ma już mowy o człowieku jako psychofizycznej całości. Wielość mentalnych światów przeciwstawiona zostaje procesualność i płynność.

Narracja literacka w zestawieniu z multimediami wydaje się anachronizmem kultury mieszczańskiej. Jest coś dziwnego w tym, że latamy na księżyc, korzystamy z komputerów i „poruszamy” się w cyberprzestrzeni, a czytamy w tempie i stylu nie naszych czasów. Podstawowa kwestia nie dotyczy jednak tego, czy literatura to odpowiedni przedmiot badań, należy raczej zastanowić się, jakie utwory mogą wejść w obszar zainteresowań badaczy kultury postindustrialnej i postbiologicznej. Haraway już w latach osiemdziesiątych XX w. stwierdzała, że dla opisu współczesnej symbiozy człowieka i technologii potrzebne są nowe metafory, a także odmienne sposoby komunikowania, dlatego powieści mieszczańskiej (realizm) przeciwstawiła *science fiction* (postmodernizm)⁴. Mimo pewnych postulatów reaktywacji realizmu w literaturze (także w literaturoznawstwie polskim⁵), to właśnie fantastyka – zwłaszcza *science fic-*

⁴ Donna Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technika i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 1, 2003, s. 64. Warto też podkreślić, że wyczerpanie realizmu jako określonej estetyki kultury mieszczańskiej, sytuującej się na styku akademizmu i kiczu oraz przejście do estetyki postmodernizmu – chociaż przede wszystkim w zakresie sztuk plastycznych – analizował także Jean-François Lyotard. Zob.: J. F. Lyotard, *Co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, [w]: *Postmodernizm: antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 50 i nast.

⁵ Odwołuję się tutaj do tekstu Przemysława Czaplińskiego *Polska poróżniona* zamieszczonego w książce *Świat podrobiony*, w którym opisuje stan kryzysu *mimesis*: „Gdy [...] z literatury znika realizm, w stan kryzysu wchodzi dialog z tradycją, słabnie nasze rozumienie teraźniejszości, a w miejsce rozumnego projektowania jutra wchodzi reakcja lękowa bądź naiwność”. Według Czaplińskiego proza, w której świat przedstawiony jest rzetelnie, staje się ważnym środkiem komunikacji społecznej, stąd brak takiej prozy uważa za niepokojący [P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura* wobec nowej rzeczywistości, Kraków 2003, s. 194–195]. W 2008 r. w „Tekstach Drugich” Jerzy Jarzębski podjął polemikę z tym stanowiskiem. Według niego współczesna fantastyka jest „swoistą odmianą metafizyki” i zaproponował, by spojrzeć na nią „jako na wizję rzeczywistości alternatywnej, zrodzonej ze zderzenia tego, co o świecie wiemy poza literaturą, ze szczególną logiką wytwarzaną przez konwencje literackiej fikcji”. Z tej perspektywy okazuje się „pozostając w obrębie realizmu jako poetyki niezwykle trudno uzyskać to, co wciąż zdaje się niezbędnie potrzebne literaturze, a mianowicie poczucie sensu i moralnego ładu rządzącego powieściowymi zdarzeniami. Fantastyka jako proteza sensu wykorzystywana przez abdykujący z ambicji porządkowania świata realizm – oto prawdziwie zabawny kres sporów o konieczność napisania w nowej Polsce nowej wersji *Przedwiośnia* Żeromskiego” [J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” nr 6, 2008, s. 45, 53].

tion – stała się nowym sposobem wyrażania problemów, które niesie współczesna cywilizacja. W tej odmianie fantastyki odślaniane są zarówno totalitarne zapędy technologii, jak i jej demokratyczny oraz decentralistyczny potencjał, może więc stać się terenem badania wyobrażeń ludzko-technicznej symbiozy.

2. „Science fiction” w literaturze, filmie, grach komputerowych

Czym jest *science fiction*? Wśród literaturoznawców nie ma zgody w tej kwestii. Termin „science fiction” została po raz pierwszy użyta w 1920 r. i według wielu krytyków od tego momentu zaczyna się era „prawdziwej sf”⁶. Co jednak w takiej sytuacji zrobić z utworami powstałymi wcześniej, na przykład z powieściami Julesa Verne’a lub Herberta George’a Wellsa? By móc włączyć te utwory, a także takie, które zostały napisane jeszcze wcześniej, ale do dziś oddziałują na problematykę podejmowaną w *science fiction* (na przykład przypowieści o Golemie ulepionym przez rabiną, powieść *Frankenstein, czyli nowożytny Pometeusz* z 1818 r. Mary Wollstonecraft Shelley), wprowadzono podział na długą i krótką historię *science fiction*⁷. Pierwsza zaczyna się już w epoce romantycznej, a według innych koncepcji jej ślady można odnaleźć nawet jeszcze wcześniej⁸, natomiast druga od 1929 r., kiedy ukazał się pierwszy numer czasopisma „Science Wonder Stories”. W czasopiśmie tym Hugo Gernsback wyraźnie określił, co rozumie przez pojęcie „science fiction” i jakie utwory będzie publikował na łamach tego czasopisma. Według redaktora czasopisma „science fiction” to takie utwory, w których bezwzględnie respektowane są prawa naukowe lub w procesie logicznego wnioskowania przedstawiane są nowe, ale z zachowaniem naukowej perspektywy. Definicja ta straciła sens w obliczu przemian „science fiction” w kolejnych dziesięcioleciach, gdy zaczęły powstawać takie odmiany, jak socjologiczna, antropologiczna, a później ekologiczna „science fiction”. W nurtach tych odwoływano się nie tylko do motywów zaczerpniętych z nauk ścisłych, lecz także do motywów zaczerpniętych z fantastyki niesamowitej („horror story”, „weird fiction” czy „ghost story”), lub z „fantasy”, wywodzone najczęściej od baśni. W takich utworach wymóg bez-

⁶ A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London and New York 2006, s. 50.

⁷ Tamże, s. 37-70.

⁸ Zob.: V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej Science Fiction*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1971, s. 21; Z. Lekiewicz, *Filozofia science fiction*, Warszawa 1985, s. 22-23.

względne respektowanie praw naukowych schodzi na drugi plan, a ważniejsze stają się problemy społeczne, dylematy moralne bohaterów, rzeczywistość psychiczna.

W konsekwencji trudno bezkrytycznie przyjąć także wyznaczniki „science fiction” podane przez Gary’ego Westfahla, według którego są to utwory pisane prozą, omawiające lub wyjaśniające fakty naukowe albo będące refleksją na temat koncepcji naukowych, opisujące lub obrazujące jakieś zagadnienia, czy też wydarzenia, które nie mają miejsca w czasie, w którym są spisane⁹. Dziś „science fiction” nie ogranicza się wyłącznie do utworów literackich eksplorujących zagadnienia naukowe albo będących refleksją na temat tychże koncepcji i podejmują spekulacje o poszczególnych aspektach rozwoju nauk szczegółowych oraz techniki (na przykład cudownych wynalazków) nieistniejących w okresie, w którym zostały opisane. Perspektywa Westfahla wyraźnie określa cechy charakterystyczne „science fiction”, wymienić jednak można także wiele utworów, które kształtując „science fiction”, nie spełniają tych kryteriów.

Problematiczna staje się w tym kontekście klasyfikacja ważnych dla „science fiction” utworów, takich jak: sztuka *R.U.R* z 1921 r. Karela Čapka; z cykl filmowy *Gwiezdne wojny* z lat 1977–2005 w reżyserii George’a Waltona Lucasa (z wyjątkiem części V i VI); z serią komiksów *Strażnicy* z 1986–1987 r. (2002–2003) autorstwa Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa, zeszyty *Ratman* z lat 2003–2004 Tomasza Niewiadomskiego, których tytułowy bohater powstał w wyniku zmieszania „genów” Myszkki Miki, Profesora X i szczura. Co począć z „kosmicznym jazzem” Sun-Ra prezentowanym na przykład w albumie *We Travel Spaceways* z 1960 r.; z grą komputerową *Spore* z 2008 r. wymyśloną przez Willa Wrighta, w której proponuje się eksperyment alternatywnych przebiegów ewolucji biologicznej i alternatywne rozwoje cywilizacji; z grafikami Chrisa Fossa (wł. Christopher Foss) – ilustratora książek Isaaca Asimova, w Polsce znany z okładek „Młodego Technika” i „Fantastyki” – kształtującymi wizualną estetykę „science fiction”?; lub fotomontażami cyklu *Narodziny robota* z 1934 r. autorstwa Janusza Marii Brzeskiego, które ilustrują apokaliptyczne nastroje w okresie międzywojennym?

Angielski literaturoznawca, Adam Roberts, autor książki *Science Fiction. The New Critical Idiom*, proponuje, by spojrzeć na „science fiction” jak na kompleksowo złożony interaktywny dyskurs¹⁰. Powołując się

⁹ G. Westfahl, *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction*, Liverpool 1998.

¹⁰ A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom...*, s. 23.

na tautologiczne oświadczenie Damona Knighta, że „science fiction jest tym, co my za to uznajemy”, pyta kim są owi ‘my’ i czym jest ‘to’. Na postawione pytania odpowiada: ‘my’ to „ludzie, którzy interesują się SF: fani, czytelnicy, krytycy, studenci”¹¹. Możemy wybierać różne utwory, ale także dodawać „do puli” już istniejących nowe i przesuwając granice *science fiction*. Z tej perspektywy dla niektórych (fanów, czytelników, krytyków, studentów) cykl komiksowy *Strażnicy* będzie utworem science fiction, a dla innych nie. Jedną z ważniejszych cech tak rozumianej grupy (‘my’) zajmującej się „science fiction” jest akceptacja różnorodności utworów, nie tylko w zakresie tematycznym, lecz także w zakresie odmian strukturalnych i stylistycznych. ‘To’ nie jest traktowane jako monolit, lecz właśnie jako interaktywny, zmienny dyskurs. Tworzą go nie tylko rozmaite utwory literackie, lecz także tekstowo-obrazowe (komiksy), filmy, gry komputerowe.

Uzasadnienia do takiego ujęcia dostarczają sami literaturoznawcy, którzy podkreślają, że żywotność i popularność „science fiction” bierze się stąd, że jest ona adaptowana, reinterpretowana w innych rodzajach twórczości artystycznej, na przykład w filmie. Jak czytamy w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, można nawet mówić „o wzajemnych zapożyczeniach i fascynacjach, a sztuka kina ze względu na swoje techniczno-wizualizacyjne możliwości poprzez liczne adaptacje i trawestacje wyraźnie wspiera żywotność gatunku”¹². Tak na przykład nominowany do Oscara w 2003 r. krótkometrażowy film animowany *Katedra* z 2002 roku Tomasza Bagińskiego powstał na podstawie opowiadania Jacka Dukaja z 2000 r. pod tym samym tytułem¹³. Film *Solaris* z 1972 r. w reżyserii Andrieja Tarkowskiego powstał na podstawie powieści Stanisława Lema z 1961 r.¹⁴. Film był nominowany do Złotej Palmy na Festi-

¹¹ Tamże, s. 24.

¹² *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków, s. 2006, s. 686. Przy okazji wyłania się jeszcze jeden problem, mianowicie, czy „science fiction” jest gatunkiem? Jak podają Andrzej Niewiadomski i Antoni Smuszkiewicz „W języku potocznym, a także w niektórych opracowaniach naukowych i krytycznych, określa się fantastykę naukową jako gatunek literacki”. Jednocześnie literaturoznawcy ci podkreślają, że taki sposób klasyfikacji wzbudza wiele zastrzeżeń i nie jest powszechnie przyjęty. Jak dotąd nie wypracowano jednak jednej obowiązującej teorii w tym zakresie, więc „różne szkoły badawcze różnie określają zarówno zakres tego pojęcia, jak i ustalają odmienne kryteria klasyfikacji materiału literackiego” A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 294-295.

¹³ J. Dukaj, *Katedra*, [w:] tenże, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2000.

¹⁴ S. Lem, *Solaris*, Warszawa 1961.

walu Filmowym w Cannes (1972) i zdobył nagrodę FIPRESCI oraz Grand Prize of the Jury na tym samym festiwalu. W 2002 r. powieść została zekranizowana przez Stevena Soderbergha. W następnym roku film nominowano do nagrody Złotego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. Choć film nie otrzymał głównej nagrody, to warto odnotować fakt zainteresowania wybitnym utworem fantastyczno-naukowym przez środowisko filmowe, dzięki czemu powieść Lema ponownie, lecz w nowej interpretacji, zaistniała w kulturze współczesnej. Także dla twórców gier komputerowych inspirację stanowią literackie i filmowe utwory „science fiction”: w grze *Ubik*¹⁵ wykorzystano motywy powieści o tym samym tytule wydanej w 1969 r. (1975) autorstwa Philipa Dicka¹⁶, gra *Blade Runner*¹⁷ została oparta na motywach utworu *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Dicka wydanej w 1968 r. (1995)¹⁸ oraz filmu *Blade Runner* (*Łowcy androidów*) wyreżyserowanego przez Ridleya Scotta w 1982 r., natomiast w grze *Piąty element*¹⁹ na motywach filmu pod tym samym tytułem z 1997 r. w reżyserii Lucy Bessona. Fenomen popularności „science fiction” nie jest więc związany tylko z rosnącą liczbą utworów literackich zaliczanych do tej odmiany fantastyki²⁰, lecz także z wielorakimi inspiracjami (np. twórczością określonych pisarzy), zapożyczeniami (np. tematów, motywów, charakterystycznych bohaterów), co ujawnia się w różnych obszarach kultury współczesnej.

¹⁵ *Ubik*, Cryo Interactive 1998.

¹⁶ Ph. K. Dick, *Ubik*, przeł. M. Ronikier, postł. S. Lem, Kraków 1975.

¹⁷ *Blade Runner*, Westwood Studios 1997.

¹⁸ Ph. K. Dick, *Blade Runner: Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, przeł. S. Kędzierski, Warszawa: „Fantastyka”, 1995.

¹⁹ *The Fifth Element*, Calisto 1998.

²⁰ Jak badań przeprowadzonych przez Scotta McCrackena, w Wielkiej Brytanii co dziesiąta książka beletrystyczna zaliczana jest do „science fiction”, natomiast w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej jest to co czwarta książka [S. McCracken, *Pulp: Reading Popular Fiction*, Manchester 1998, s. 102.] Według Johna Clute’a pod koniec XX w. tekstów klasyfikowanych jako „science fiction” było znacznie więcej niż w pierwszych dziesięcioleciach XX w. Przykładowo, w tzw. Złotym Wieku fantastyki (1938–1950) było to około sto opowiadań rocznie, a pod koniec XX w. liczy się je w tysiącach. Jest to związane nie tylko z zainteresowaniem czytelników tą odmianą fantastyki, lecz także z przeobrażeniami „science fiction”: włączaniem nowych tematów, zmianami strukturalnymi i stylistycznymi, rozmywaniem granic między *science fiction* a *fantasy* [J. Clute, *Look at the Evidence: Essays and Reviews*, Liverpool 1995, s. 17–18]. W Polsce popularność fantastyki naukowej zaczęła rosnąć w latach 80. XX w. Tendencję ową można tłumaczyć tym, że proza ta była wówczas najbardziej wyrazistym przejawem kultury popularnej.

3. Między popkulturą a krytyką akademicką

Do niedawna kultura popularna sytuowała się na antypodach zainteresowań środowiska akademickiego, a jeśli już się ono pojawiało, to miało zdecydowanie krytyczny, niepocholebny charakter. Tak na przykład antropodzy krytykowali ją z dwóch różnych pozycji, które Waldemar Kuligowski określa jako postawę arystokratyczną i demokratyczną²¹. Według badacza przedstawicie szkoły frankfurckiej i ich kontynuatorzy widzieli (widzą) w popkulturze narzędzie zniewalania społeczeństwa przez grupę sprawującą władzę w zakresie administracyjnym i finansowym. W tej wizji elity manipulują społeczeństwem, narzucając określone opinie, wartości, gusta. Ludzie, którzy przyjmują te komunikaty bezrefleksyjnie, stają się trybami maszyny władzy i utwierdzają określony przez elity porządek. W wariacie krytyki demokratycznej kultura popularna była (jest) postrzegana jako mierny wariant kultury ludowej. Jednocześnie wypacza ona tzw. kulturę wysoką. W tym ujęciu kultura popularna nie ma własnych właściwości, lecz jest gorszą wersją „autentycznej” kultury ludowej i wysokiej.

W dyskusjach tych ciągle powraca problem poziomu artystycznego i zniewalającej mocy kultury popularnej. Milcząco zakłada się, że jej odbiorcy to bezwolne masy, sterowane odgórnie lub też niewybredni konsumenci sami napędzają przemysł kultury popularnej, wymuszając banalizację tego, co wartościowe. Taki pogląd – co podkreśla Kuligowski – należy już odłożyć do lamusa z dwóch powodów. Po pierwsze, odbiorcami tekstów kultury popularnej są często ludzie aktywni, którzy dokonując własnych odczytań i reinterpretacji tych tekstów, twórczo współtworzą ich sens²². Po drugie, badacze, którzy chcą uchwycić sensotwór-

Wydawana od 1982 roku „Fantastyka” rozchodziła się w nakładzie 100 tys. egzemplarzy. Fani prozy fantastycznej utworzyli też własne środowisko opiniotwórcze promujące wybrane utwory i ich autorów. Zaczęto przyznawać nagrody: im. Janusza Zajdla, Ślarkfa, Sfinks, później także Fantom, Elektrybałt i Srebrny Glob, które były pierwszymi nagrodami w obiegu popularnym [P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 185]. Należy wziąć pod uwagę także zachodzące od kilku lat zmiany w funkcjonowaniu rynku wydawniczego, łatwość publikowania tekstów młodych pisarzy w czasopiśmie fanowskich i w Internecie [Zob. J. Dukaj, *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, „Nowa Fantastyka” nr 1, 2007].

²¹ W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 114.

²² Kuligowski powołuje się przede wszystkim na badania Stuarta Halla, Johna Fiske’a i Davida Morleya. Zob. tamże, s. 113–121.

czy charakter kultury popularnej, stawiają wobec niej pytania nie tyle z obszaru estetyki, co raczej etyki i gier społecznych.

W takim ujęciu mody oraz poglądy oferowane przez producentów nie są biernie przyjmowane, lecz „społecznie negocjowane, a ich modyfikacja może całkowicie zaprzeczyć ‘pierwotnym’ zamysłom twórców i rzekomo immanentnej logice owych treści”²³. Niegdyś konsumenci kultury popularnej byli postrzegani jako osoby bezkrytycznie poddające się przymusowi przeciętności (dla Friedricha Nietzschego byli to „ludzie bez piersi”, dla Ericha Fromma „osobowość na sprzedaż”, Arnold Green widział „mężczyznę-dziecko”, Herbert Marcuse pisał o „człowieku jednowymiarowym”, Robert Musil o „człowieku bez właściwości”, a David Riesman o „człowieku zewnątrzsterownym”). Współcześnie, w warunkach wielokulturowości i globalizacji kultura popularna pełni ważną rolę w utrzymywaniu tożsamości etnicznej²⁴. Dlatego motywację dla twórców tekstów kultury popularnej niekoniecznie musi stanowić „tania rozrywka”. Antropolodzy badający te zjawiska rezygnują więc z wartościowania opartego na dualizmie: centrum – peryferia, kultura wysoka – kultura niska i koncentrują się na roli, jaką teksty kultury popularnej odgrywają w „oswajaniu świata” i określaniu tożsamości.

Literaturoznawcy interesują się literaturą popularną (czy szerzej kulturą popularną) z dwóch powodów: pomagają one zrozumieć społeczne nastroje i zrewidować kanon. Badacze dostrzegają istotny wpływ tekstów kultury popularnej na kształtowanie mód, postaw i poglądów współcześnie żyjących ludzi. Mariusz Kraska we wprowadzeniu do książki o grach i konwencjach *political fiction* podkreśla na przykład, że: „Wszechobecność, presja, jaką wywierają [teksty kultury popularnej – G. G.] – decydują o przewartościowaniach całej kulturowej rzeczywistości, nie tylko tej uznawanej za sferę masowej rozrywki”²⁵. Ryszard Kazi-

²³ Tamże, s. 120.

²⁴ Oglądanie starych westernów przez współczesnych „miejskich Indian” nie musi być przejawem oszołomienia kultury masowej, lecz odtwarzaniem pamięci o czasach, gdy zmagania rodowitych mieszkańców Ameryki i przybyszy z Europy nie znalazły jeszcze finału w całkowitym podporządkowaniu rdzennej ludności cywilizacji zachodniej. Odtwarzanie brawurowych napadów Indian na pociągi, czy ataków na obozy europejskich przybyszy to nie przejaw ogłupienia ani gloryfikacji przemocy, lecz sposób określenia dziedzictwa i tożsamości kulturowej, które w posttradycyjnym społeczeństwie zostało zachwiane. Założenia produkcji klasycznych westernów (dzielni przybysze z Zachodu zmagają się z „dzikimi” tubylcami, by ustanowić prawo i porządek oparty na standardach tzw. cywilizowanego świata) podlegają reinterpretacji i negocjacji. Tamże, s. 121.

²⁵ M. Kraska, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003, s. 7.

mierz Przybylski podkreśla, że sądy wygłaszane niegdyś w środowisku akademickim, jakoby kultura popularna była marginesem symbolicznego świata, w którym żyjemy, brzmią dziś anachronicznie. Przede wszystkim należy zwrócić wagę, że kultura ta „daje szanse uczestnictwa w zbiorowo przeżywanych formach myślenia mitycznego. [...] Mity kultury popularnej są różnorodne i niebywale mobilne. Odpowiadają wszak na zmienne koniunktury rynkowe i szybko przeobrażającą się rzeczywistość społeczną”²⁶. Badanie kultury popularnej można więc traktować, zgodnie z sugestią Przybylskiego, jako zadumę nad współczesną świadomością²⁷.

Zainteresowanie literaturoznawców tym obszarem kultury wynika także z postawy etycznej i krytycznego podejścia do kanonu literackiego. Taką perspektywę dostrzec dziś można w badaniach feministycznych, a także postkolonialnych, gdy społeczno-politycznej interpretacji poddaje się literaturę z obszarów, które przez wiele lat były pod kolonialną dominacją Europejczyków, co wiązało się z narzucaniem ich języka i pojęcia ‘kultura’ (rozumiana jako kultura europejska, czyli uniwersalna) oraz wzorców estetycznych (w tym także literackich). Charakter sensotwórczy odnajdujemy nie tylko w utworach wysokoartystycznych, lecz także w opowieściach konstruowanych wbrew panującym schematom, które poprzez przekraczanie, przekształcanie i refigurację podważają panujące ideologie. W przypadku science fiction możemy mówić o podejmowaniu problemów rasowych, płciowych, czy ekologicznych. Adam Roberts za najistotniejsze uważa trzy perspektywy współczesnej science fiction: feministyczną, postkolonialną i cyberpunkową²⁸. Tu ujawnia się krytyczny gest tej odmiany fantastyki wobec uniwersalności *anthropos*, a jednocześnie oferowany jest nowy idiom, alternatywne, spekulatywno-metaforyczne próby ujęcia rzeczywistości, które możemy wiązać z „performatywnym zwrotem humanistyki”.

Perspektywę tę zauważyć można także w polskich badaniach literaturoznawczych, by wspomnieć chociażby zarys literatury afroamerykańskiej *Długa czarna pieśń* autorstwa Krzysztofa Andrzejczaka²⁹, w którym obok utworów wysokoartystycznych autor wymienia także powieści i opowiadania science fiction Octavi Butlera i Samuela R. Delany’ego. Literatura science fiction i fantasy stają się coraz częściej przedmiotem ba-

²⁶ R. K. Przybylski, *O tym jak Leopold Tyrmand wataśał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 15.

²⁷ Tamże, s. 14.

²⁸ A. Roberts, *Science Fiction: the New Idiom*, s. 71-134.

²⁹ K. Andrzejczak, *Długa czarna pieśń. Zarys literatury afroamerykańskiej*, Kraków 2005, s. 145-146.

dań feministycznych. Inga Iwasiów w artykule *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”* podkreśla, że feministyczna *science fiction* „była pierwszą grupą tekstów prze-pisanych, przyjętych z kanonu. Miała ona od początku polityczny wymiar, brała udział w dyskusji o rolach płciowych, czego ślady odnaleźć można w strukturze i semantyce poszczególnych utworów”³⁰. Z kolei w *Parafrazach i reinterpretacjach* Iwasiów zinterpretowała powieść Evy Hoffman *Tajemnica. Przypowieść na nasze czasy* z perspektywy teorii feministycznych (przede wszystkim wykorzystując ujęcie Julii Kristevej i Luce Irigaray)³¹. Utworom fantastycznym poświęciła uwagę także Grażyna Lasoń-Kochańska w publikacji *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*³² oraz Agnieszka Gajewska w książce *Hasto: Feminizm* Agnieszki Gajewskiej³³.

Linie demarkacyjne między głównymi nurtami literackimi a literaturą popularną nieustannie ulegają przesunięciom. Literatura artystyczna i popularna podlegają wzajemnym wpływom i negocjacjom. Tezie Kazimierza Bartoszyńskiego, że „powieść artystyczna pędzi żywot pełen wyraźnych przemian i przeskoków w zakresie rządzących nią konwencji, a także w dziedzinie jej czytelniczego rozpowszechniania”³⁴, podczas gdy „powieść popularna płynie nurtem względnie stabilnym, a przede wszystkim stosunkowo niezależnym od wpływów krytyki literackiej głównych nurtów rozwoju powieści”³⁵ przeczy zarówno wspomniane już wyżej zainteresowanie literaturoznawców literaturą popularną, jak i przeobrażenia samej literatury. Historia prozy *science fiction* świadczy o tym, że wcale nie płynie ona stabilnym nurtem, lecz przeciwnie, jest wyraźnie związana z przemianami literatury głównych nurtów. Ta odmiana fantastyki, nie tylko przechodziła rozmaite zmiany w zakresie tematów, motywów, metod fabularyzowania i sposobów przedstawiania bohaterów, czego wyrazem są cezury czasowe: Złoty Wiek (1938-1950), Nowa Fala (60. i 70. XX w.), Czas Mediów (od połowy lat 80.), lecz także wchodziła w rozmaite relacje z literaturą głównego nurtu. Związki te stały się

³⁰ I. Iwasiów, *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, „Teksty Drugie” nr 6, 1999, s. 45.

³¹ Tamże, *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*, Szczecin 2004, s. 194-202.

³² G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.

³³ A. Gajewska, *Hasto: Feminizm*, Poznań 2008.

³⁴ K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 146.

³⁵ Tamże.

istotnym czynnikiem przeobrażeń wewnątrz science fiction, a jednocześnie ta odmiana fantastyki wpływała i wpływa na przemiany prozy w głównym nurcie.

W latach pięćdziesiątych XX w. Robert Anson Heinlein, Isaac Asimov i Arthur Charles Clarke wzorowali się na modernistycznych formach narratywizowania. Sytuacja ta miała jednak charakter jednostronny, dlatego science fiction ciągle ulegała gettoizacji. Jednak w okresie Nowej Fali nastąpiła interakcja między fikcją zaliczaną do kultury wysokiej a tą, którą prezentowała science fiction. Według Briana McHale'a można wyznaczyć kilka cezur dla tych relacji³⁶. Początkowo literatura postmodernistyczna eksplorowała i przyswajała stare motywy głównie z tzw. *space operas*³⁷ oraz z popularnych magazynów i czasopism tego nurtu. I tak np. w powieści V. Thomasa Pynchona pojawia się Vheissu, kobieta stworzona z mechanicznych protez. Z kolei pisarze *science fiction* przyswajali elementy poetyki z lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Ta faza interakcji między fikcją „wysoką” a „niską” ma raczej charakter historyzujący, odbiegający od eksperymentów postmodernizmu.

Około 1970 r. „poważna” i „popularna” fikcja znalazły się na wspólnej płaszczyźnie, zarówno pod względem chronologicznym, jak i funkcjonalnym. Należy tu wymienić chociażby prace Jamesa Ballarda z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, opowiadania Philipa Kindreda Dicka czy Samuela Raya Delany'ego. Jednocześnie literatura postmodernistyczna zaczęła otwierać się na motywy i koncepcje fikcyjności proponowane przez pisarzy science fiction. McHale dostrzega takie sprzężenie na przykład w twórczości Josepha McElroya, skupiającego się na problemach steoretyzowanego i stechnologizowanego społeczeństwa amerykańskiego³⁸.

W latach osiemdziesiątych między science fiction a fikcją postmodernistyczną zaczęły następować wielorakie interakcje. Fantastyka wchłaniała postmodernistyczne metody komponowania świata przedstawione-

³⁶ B. McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM*, [w]: *Postmodern Literary Theory. An Anthology*, ed. by Niall Lucy, 2000, s. 247-258. O relacjach między *science fiction* a literaturą postmodernistyczną w kontekście przeobrażeń powieści XX w. McHale wzmiankował także w artykule: tenże, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominandy*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 361, 371.

³⁷ Terminu tego zaczęto używać na początku lat czterdziestych XX w. dla określenia popularnych, aczkolwiek naiwnych i nieporadnych opisów przygód bohaterów w przestrzeni kosmicznej.

³⁸ B. McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM...*, s. 253.

go, a następnie, zataczając krąg, przeobrażała się. Warto zwrócić uwagę, że metody postmodernistycznego fikcjonalizowania zawierają już w sobie metafory, konwencje, motywy, a także tematy z literatury science fiction. Taka sytuacja uniemożliwia postawienie na przeciwległych biegunach *science fiction* i literatury postmodernistycznej ani utrzymanie podziału na literaturę popularną i literaturę wysokoartystyczną. To sprzężenie zwrotne najpełniej ujawnia się w nurcie cyberpunk. Literaturę tę, jak zauważa McHale, „możemy postrzegać jako science fiction, wprowadzającą właściwe sobie elementy z wiodącego nurtu fikcji postmodernistycznej, która w pewnym stopniu jest już określona przez science fiction”³⁹. Owo sprzężenie należy widzieć także w szerszym kontekście, sygnalizowanym przez Fredrica Jamesona, mianowicie ‘postmodernizm’ oznacza między innymi wymykanie się wyrazistym rozgraniczeniom i podziałom, zwłaszcza rozmywa „rozdzielenia na kulturę wysoką i tak zwaną kulturę popularną”⁴⁰.

We współczesnej prozie wiele tematów, motywów i metafor literatury science fiction rozgwieździło się, ale też rozpleniło⁴¹ poza tę odmianę fantastyki. Przykładem rozgwieżdżenia może być powieść *Możliwość wyspy* z 2005 r. (2006) Michela Houellebecqa. W utworze pojawiają się klony głównego bohatera (figury tożsamości doprowadzone do absurdu), które żyją w odległej przyszłości (Daniel 24 i Daniel 25). Konfrontacja tego samego i innego pozwala budować napięcie między światem ludzkich emocji a światem z nich wyzuty. Klon – bohater *science fiction* – w utworze Houellebecqa staje się figurą powierzchownej wrażliwości zachodnich społeczeństw. Z kolei akcja powieści *Hełm grozy* wydanej w 2005 r. (2006) Wiktora Pielewina toczy się na stronach internetowego czatu, które stają się dla bohaterów wirtualnym więzieniem, co również jest częstym motywem science fiction, by wymienić powieści: *Neuromancer* Williama Gibsona, *Gamedec. Granica rzeczywistości* z 2004 r. Marcina Przybyłka, czy filmową trylogię *Matrix* z lat 1999, 2003 w reżyserii Larry’ego i Andy’ego Wachowskich. W utworze *Złodziej twa-*

³⁹ Tamże, s. 253. Krytyk używa terminu, trudnego do przetłumaczenia na język polski, według McHale’a literatura postmodernistyczna jest już ‘science-fictionized’.

⁴⁰ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 192.

⁴¹ O rozgwieżdżeniu, połamaniu, rozplenieniu jako metaforyzowaniu tekstu zob. R. K. Przybylski, *O (z)metaforyzowaniu pojęcia tekstu*, [w:] *Porwani przez przenośnię: o literaturoznawczych metaforach*, pod red. E. Balcerzana, A. Kwiatkowskiej, wstęp E. Balcerzan, Poznań 2007, s. 13–18.

rzy z 2006 r. Jacka Dąbały główny bohater wykorzystuje współczesną medycynę do kradzieży twarzy młodych kobiet. Przeszczepia je żonie, która została okaleczona w trakcie wypadku. Różnorodne komplikacje zmuszają mężczyznę do ucieczki i nieustannego przemieszczania. Kradzież, ucieczka, ukrywanie się i poszukiwanie przestępcy to motywy właściwe powieści kryminalnej, ale to, że kradnie się tu nie przedmioty, lecz twarze (a więc także tożsamość) i to w dość surrealistycznych realiach, należy już do konwencji fantastyki naukowej. Zabiegi wykonywane są po kryjomu, z dala od szpitalnych standardów, w atmosferze sprzeniewierzenia się etyce lekarskiej, normom moralnym, prawu. Bohatera można przedstawić jako współczesną re-figuracją doktora Frankensteina, w utworze ujawnia się współczesna fascynacja medycyną, zwłaszcza chirurgią plastyczną, ale także problem handlu ludzkimi organami.

Tematy, motywy, bohaterowie science fiction funkcjonują dziś więc także poza prozą science fiction, stają się atrakcyjne (jako konwencja czy stylizacja) i przydatne do opisu cywilizacji postindustrialnej oraz społeczeństwa posttradycyjnego. Z uwagi na to, że globalizacyjny charakter przemian cywilizacyjnych dotyka ludzi w różnych obszarach świata, tematy, motywy i sylwetki bohaterów science fiction pochodzą z różnych kręgów kulturowych (z literatury francuskiej, rosyjskiej i polskiej, ale jak wspomniałam wcześniej, w drugiej połowie XX w. zostały one odkryte także przez pisarzy afroamerykańskich). Jean Baudrillard uważa, że doświadczenie rzeczywistości coraz bardziej jest zapośredniczane przez kreacje science fiction, co problematycznym czyni ich wyraźne rozróżnienie⁴². Wychodząc z tego założenia można stwierdzić, że używanie motywów i figur science fiction do opisu naszych czasów nie jest niczym zaskakującym. Tezę tę głoszą nie tylko krytycy kultury współczesnej, lecz także pisarze. We wstępie do antologii najlepszych opowiadań science fiction Orson Scott Card wysuwa przypuszczenie, że być może „dotarliśmy do Wieku Science Fiction i już go przeżyliśmy”⁴³. W tych ujęciach fantastyka naukowa nie pokrywa się z rzeczywistością ani nie staje się (jeszcze) symulakrum rzeczywistości, lecz okazuje się najbardziej adekwatnym sposobem opowiadania o technologiczowanym świecie (technopolu w ujęciu Neila Postmana⁴⁴) i jego współorganizowania.

⁴² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 149–156.

⁴³ O. Scott Card, *Wstęp*, [w]: *Arcydzieta. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, Warszawa: 2006, s. 8.

⁴⁴ N. Postman, *Technopol: triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995.

O popularności tej odmiany fantastyki, a także wykorzystywaniu konwencji science fiction przez inne dziedziny sztuki w celu eksponowania problemów współczesnego świata, świadczy także repertuar polskiego teatru. 2 października 2009 r. w warszawskim Teatrze Rozmaitości miała miejsce premiera spektaklu *Solaris. Raport* w reżyserii Natalii Korczakowskiej (il. 3) inspirowanego powieścią Lema. 22 maja 2009 r. w szczecińskim Teatrze Współczesnym wystawiono sztukę *U.F.O. Spotykacz* Pawła Passiniego w konwencji science fiction: przygotowania ludzi do spotkania z pozaziemskimi istotami stały się pretekstem do rozważań o naszej kondycji na progu XXI w. Konwencję science fiction wykorzystał także Marcin Wierzchowski, który 16 maja 2009 r. na deskach krakowskiej Łaźni Nowej wystawił spektakl *Supernova. Rekonstrukcja*. Reżyser zaprasza do zwiedzenia muzeum pamięci poświęconego ludziom żyjącym w XXI w., lecz z perspektywy widzów patrzących na swych przodków w roku 3209. Wynika z tego, że tematy i motywy charakterystyczne dla science fiction są dziś wykorzystywane poza wąsko rozumianą kulturą popularną, rozpleniły się na różne obszary kultury współczesnej, przedstawiane są w nowych interpretacjach, a tym samym prowokują widzów do różnorodnych interpretacji.

Trzeba także zauważyć, że nowy kontekst funkcjonowania science fiction w kulturze współczesnej tworzy także krytyka literacka. Motyw alternatywnych historii, który jest charakterystyczny zarówno dla fantastyki naukowej, jak i fantastyki politycznej (*political fiction*)⁴⁵, czego przykładem jest serial *Ekipa* w reżyserii Agnieszki Holland, Katarzyny Adamik i Magdaleny Łazarkiewicz z 2007 r., od dawna jest przedmiotem spekulacji literaturoznawców. Tak na przykład w 1962 r. Kazimierz Wyka

⁴⁵ Wśród literaturoznawców nie ma zgody co do genologii *political fiction*. Autorzy *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* widzą w fantastyce politycznej odmianę *science fiction*, spokrewnioną z historią przyszłości, a także zbliżoną do utopii lub dystopii [*Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 285. Z kolei Mariusz Kraska uważa, że „to wszystko, co stanowi o istocie *political fiction* – pojawiło się, w mniejszym lub większym stopniu, w utworach, które mieszczą się w bardzo pojemnej ponadgatunkowej kategorii thrillera”; przyznaje jednak, że istnieją genologiczne kłopoty z terminem *political fiction*. W konsekwencji „niektóre twory literatury popularnej (za przykład służyć mogą western, kryminał, *fantasy*, *science fiction* czy *political fiction*) ustanawiają własne prawa genologiczne, wedle których egzystują w czytelnicznym odbiorze na zasadzie gatunków” [M. Kraska, *Na tropie Szakala*, s. 35, 50]. W kontekście, w którym omawiam utwory *political fiction* kwestie genologiczne nie odgrywają jednak zasadniczej roli, interesuje mnie raczej sposób, w jaki utwory te współuczestniczą w przemianach współczesnych metod badawczych.

w eseju *Wyznania uduszonego* zaprezentował niebyłą historię literatury⁴⁶. Badacz przedstawił „wariacje” na temat wymarzonych, lecz nieistniejących utworów literackich. Istnieje pewna paralelność między tymi działaniami w obszarze literaturoznawstwa i samą fantastyką, gdyż recenzje nieistniejących utworów pisali na przykład Jorge Luis Borges i Stanisław Lem. Teoria niebyłej historii literatury stała się także atrakcyjnym narzędziem do analizowania stłumionych początków polskiej fantastyki naukowej, czego przykład odnajdujemy w rozważaniach Antoniego Smuszkiewicza o znanej z krótkich fragmentów i listów *Historii przeszłości* Adama Mickiewicza i nieukończonych *Stawie* Bolesława Prusa⁴⁷. Niebyłej historii literatury został poświęcony także jeden z numerów „Dekady Literackiej” z 2003 r.⁴⁸, w którym redaktorzy pytali, jakimi ścieżkami potoczyłaby się kultura polska, gdyby nie było Jąłty. Spekulatywny aspekt tych rozważań ukazuje nie tylko zawile, społeczno-polityczne tory kultury, od których nie jest wolna ani twórczość literacka, ani rynek wydawniczy, ani oczekiwania czytelników, lecz pozwala także kształtować krytyczne nastawienie do tych mechanizmów studentów humanistyki, czego przykładem jest jeden z wykładów szczecińskich Ingi Iwasiów opublikowany w książce *Gender dla średnio zaawansowanych*⁴⁹.

W dziedzinie historiografii zauważyć można także zainteresowanie rozważaniami dotyczącymi alternatywnych przebiegów zdarzeń wiązanych do tej pory raczej z fikcją literacką niż z pracą naukową. Za przykład może posłużyć książka *Niebyła historia: co by było gdyby?* Alexandra Demandta, w której czytamy: „Bez konstruowania hipotez na temat niezrealizowanych ewentualności nie można rekonstruować historycznej rzeczywistości. Rozważanie alternatywnych rozwiązań jest nieodzownym składnikiem historii jako nauki”⁵⁰. Do naukowej fikcji (*scienti-*

⁴⁶ K. Wyka, *Wyznania uduszonego*, [w:] tenże, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.

⁴⁷ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra: zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 45–52, 87–90, 95. Chociaż Smuszkiewicz nie posługuje się pojęciem „niebyła historia”, to kontekst wywodu skłania do wniosku, że chodzi o ukazanie przyczyn, dla których utwory Mickiewicza i Prusa nie zostały ukończone, nie są też znane fanom fantastyki. Jednocześnie autor *Zaczarowanej gry* podejmuje charakterystyczne dla logiki „niebyłej historii” spekulacje dotyczące tego, jak potoczyłby się rozwój tej odmiany fantastyki, gdyby utwory te ukazały się.

⁴⁸ „Dekada Literacka”: *Kultura polska bez Jąłty*, nr 1/2, 2003. Zob. także: T. Wallas, „*Niebyła*” historia literatury, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa.

⁴⁹ I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa, s. 52–58.

⁵⁰ A. Demandt, *Historia niebyła: co by było, gdyby?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999, s. 47.

fic fiction w odróżnieniu od *science fiction*) sytuującej się między science fiction a literaturą faktu, należy też znana polskim czytelnikom książka *Kwintet z Cambridge. Owoc naukowej wyobraźni* z 1998 r. Johna L. Casti'ego, w której przy jednym stole zasiada pięciu naukowców reprezentujących różne dyscypliny naukowe: Charles Percy Snow, Alan Turing, John Burdon Sanderson Haldane, Erwin Schrödinger i Ludwig Wittgenstein, którzy dyskutują o tym, czy możliwe jest stworzenie sztucznej inteligencji, a także mechanicznego sobowtóra człowieka. Chociaż spotkanie takie w rzeczywistości nigdy nie miało miejsca, to eksperyment myślowy autora książki, polegający na wykorzystaniu a jednocześnie przekroczeniu gatunkowych granic fantastyki i literatury faktu, pozwolił na „konstruowanie sporów między bohaterami”⁵¹. Jednocześnie strategia ta umożliwiła Casti'emu „żywo i wszechstronnie zaprezentować intelektualne i emocjonalne wątpliwości związane z rozwojem ludzkiej wiedzy. Zatem celem naukowej fikcji jest w jakimś sensie próba odtworzenia, w jaki sposób decyzje podjęte w przeszłości wpłynęły na kształt świata, w którym obecnie żyjemy, a także na wyobrażenie sobie, jak podejmowane dziś decyzje wpłyną na kształt świata w przyszłości”⁵². W książce postawione więc zostały dwa cele: jeden to ukazanie niewspółmierności teorii naukowych wobec zagadnienia sztucznej inteligencji, które z każdą dekadą coraz bardziej nas absorbuje, drugi natomiast dotyczy popularyzacji wiedzy na ten temat przy wykorzystaniu „nieczystych” gatunkowo środków wyrazu. Można więc mówić nie tylko o przeniesieniu, czy wykorzystywaniu tematów i motywów prozy science fiction w innych rodzajach twórczości artystycznej, lecz także o ich przydatności w opracowywaniu nowych metod badawczych oraz w popularyzowaniu wiedzy.

⁵¹ J. L. Casti, *Kwintet z Cambridge. Owoc naukowej wyobraźni*, przeł. B. Orłowski, Warszawa 2007, s. 9.

⁵² Tamże, s. 9.

ABSTRACT**Science Fiction in the Metaphors of the Postindustrial and Post-Biological World**

The key point of this article is: on the XX/XXI centuries we more and more often apply heroes, subjects and conventions of the science fiction, particularly when we talk and write about problems of the contemporary civilization. Donna Haraway in the eighties XX century claimed that for the description of the contemporary symbiosis of the human and technology we need new metaphors. In her articles a cyborg is the main character of a new world, and science fiction is an important literary genre, more important than realism genre. Jean Baudrillard claimed that our experiencing reality is shaped through science fiction. In the other words, we are talking about world (technology, telecommunication, techno-science, techno-medicine) using metaphors science fiction. Not only critics of the contemporary culture, but also writers are delivering this opinion, for the example writer Orson Scott Card claimed that we live in the days of the science fiction, and our reality is science fiction. In the article I am presenting arguments in support of these theses. I am concentrating on such phenomena, as technology, telecommunication, techno-science, techno-medicine. The first, I am interested above all in; the second, I am interested how people are describing these occurrences, what words and metaphors they are using to describe contemporary techno-world.