

Sebastian Jakub Konefał

Między feminizmem a mizoginią : dystopijne ideologie społeczeństwa przyszłości w kinowej oraz literackiej science fiction po roku 1968

Panoptikum nr 7 (14), 261-273

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Sebastian Jakub Konefał

Między feminizmem a mizoginią Dystopijne ideologie społeczeństwa przyszłości w kinowej oraz literackiej science fiction po roku 1968*

Wstęp

Keith Booker, rozpoczynając swoją obszerną analizę wątków anti-utopijnych w literaturze, dramacie oraz kinie XX wieku, poszukuje filozoficznych korzeni dystopijnego postrzegania rzeczywistości. Obok znanych filozofów oświecenia oraz klasyków science fiction autor cytuje również dzieła myślicieli związanych ze szkołą frankfurcką, takich jak Herbert Marcuse, Walter Benjamin czy Theodore Adorno¹.

Podążając tym tropem, należałoby dołączyć do tej listy dzieła apologetów przewrotu kontrkulturowego, takich jak Charles Reich, Fritjof Capra czy Theodore Roszak. Świat „cywilizacji immamentnego” zła jest przecież również dla tych autorów metaforycznym „technologicznym piekłem”, dążącym do samozagłady i zapełnionym przez cierpiące i uzależnione od konsumpcji ciała. Nic więc dziwnego, że anglosaska literatura science fiction i związane z nią kino fantastycznonaukowe z wielkim dystansem podeszły do zdobyczy rewolucji seksualnej roku 1968. Metaforycznymi przetworzeniami lęku przed hegemonią technologii nad ciałem ludzkim są tu takie postacie, jak robot, cyborg, klon czy mutant². I nawet powstałe na gruncie przewrotu kontrkulturowego nurty fantastyki naukowej pokroju „inner space” czy „cyberpunka” skupią się najczęściej na dystopijnym postrzeganiu przyszłych losów cielesności.

Nurtem, który dokonał interesującej, „kontrkulturowej” reinterpretacji licznych konwencji klasycznej science fiction, jest za to feminizująca fantastyka naukowa. Autorki takie jak Ursula Le Guin, Joanna Russ czy Alice Bradley Sheldon (ukrywająca się pod pseudonimem James Tiptee Junior) prezentowały w swoich utworach wizje feministycznych utopii oraz pozaziemskich światów, w których panowały iście transgenderowe prawa. To właśnie dzięki wpływowi twórczości feministycznej w filmowej science fiction mogły się pojawić niezależne postacie kobiece pokroju replikantek z *Łowcy androidów* (1982) Ridley’a Scotta czy Ellen Ripley z tetralogii *Alien*. Z drugiej strony, „feminizująca science fiction”³ wpłynęła również na pozbawione płci pięknej piekielne wizje przyszłości, gdzie do dziś straszy się widzów ponurymi dystopiami onnipotencji męskiej władzy, pełnymi zmutowanych ciał oraz złowrogich klonów.

Świat bez mężczyzn. Kobiecte utopie anglosaskiej science fiction

Marek Oramus w książce *Bogowie Lema* wspomina jedną z sesji naukowych poświęconych twórczości naszego nestora fantastyki naukowej zorganizowaną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jak żartobliwie zauważa Ramus, Stanisława Lema wzburzyła zwłaszcza feministyczna analiza jego utworów autorstwa Małgorzaty Glasenapp⁴. Badaczka w swoim wystąpieniu zrywała się, że w książkach twórcy *Solaris* mężczyźni „są wysocy, dobrze zbudowani, odważni i lojalni wobec innych mężczyzn i na przykład dla zabicia czasu zgłębiają wyższą matematykę. Mierzi ją, że wszystkich wielkich, pięknych, odważnych czynów dokonują mężczyźni, podczas gdy kobietom pozostaje rola wspierających, rozumiejących pocieszycielek. [...] Kobiecość jest przy tym siłą mężczyźni wroga. Albo zdecydowanie zagraża jego życiu, albo odbiera jego życiu sens”⁵.

Nie da się ukryć, że twórczość Lema opiewała najczęściej kosmiczne przygody mężczyzn i do nich również była kierowana⁶. Istnieje jednak okres w historii rozwoju tego skonwencjonalizowanego gatunku, w którym swoją odmianę fantastyki próbowały odważnie przedstawić światu kobiety. Mowa tu oczywiście o przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy science fiction zaczęły się interesować między innymi feministki⁷.

Nader szybko okazało się, że twórczość autorek powiązanych z ruchami feministycznymi może być zbawiennym odświeżeniem dla skostniałych konwencji fantastyki naukowej. Powstałe w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych utwory feministyczne ukazywały futurystyczne społeczeństwa kobiet, gdzie w różnym stopniu „wcielono w życie” ideały przewrotu kontrkulturowego roku 1968. Jedną z pierwszych powieści wykorzystujących hasła, które dziś można by powiązać z genderowymi badaniami kultury, była wydana w 1969 roku książka Ursuli Le Guin pod tytułem *Lewa ręka ciemności*. W powieści tej czytamy raporty pisane przez wysłanników Ziemi⁸ opisujące życie mieszkańców planety Zima, której społeczeństwo wykazuje cechy hemafrodytów, przejmujących w określonych warunkach atrybuty płci i seksualności. Jak dowiadujemy się z książki, jest to kraina wędrującej „demokratyczności” płci:

„Po zakończeniu laktacji kobieta wraca do fazy somer i staje się na powrót idealnym hermafrodytą. Nie następuje fizjologiczny nawyk i matka kilkorga dzieci może zostać ojcem jeszcze kilkorga”⁹.

Nietrudno zauważyć, iż wizja „kosmicznej płci” w książce Le Guin antycypuje tezy studiów genderowych. Co więcej, ukazana w niej „wędrująca płeć kosmitów” jest również metaforycznym oskarżeniem kultury patriarchalnej, bowiem książkowi mieszkańcy Zimy dzięki swojej transgenderowej naturze wyzbyli się agresji i związanych z nią wojen, utożsamianych przez autorkę z męskością:

„Mężczyzna pragnie szacunku dla swojej męskości, kobieta pragnie, by jej kobiecość była doceniana, niezależnie od tego, jak pośrednie lub subtelne byłyby te oznaki szacunku i doceniania. Na Zimie tego nie będzie. Tu jest się ocenianym i szanowanym wyłącznie jako istota ludzka. Jest to zaskakujące przeżycie”¹⁰.

W wielu innych fragmentach powieści pojawia się również specyficzny dla kobiecej s-f tego okresu „feministyczny pazur”. Ciemna strona ludzkości ma tutaj bowiem zaskakująco często męski charakter. Aby wypuklić jej pejoratywne cechy, przewrotnie zestawia się „samcze zachowania” z tak odmiennym od naszego, prawie utopijnym społeczeństwem kosmicznych androgynów. Le Guin zresztą nigdy nie kryła swojej niechęci do patriarchy i klasycznej, męskiej science fiction:

Amerykańska science fiction akceptuje trwałą hierarchię „wyższych i niższych”: z agresywnymi, bogatymi, ambitnymi samcami alfa na szczycie. Potem otwiera się wielka przepaść, a dalej, na dnie, są biedni, ciemni, anonimowi – a wraz z nimi, kobiety. Jest to doskonały patriachal pawianów¹¹.

Międzynarodowy sukces *Lewej ręki ciemności* wynikał zapewne z faktu, że jej autorka (córka znanych w USA antropologów badających obyczaje plemion amerykańskich Indian), swoją powieść napisała jasnym, obrazowym językiem, często nadając wchodzącym w jej skład opowiadaniom charakter raportów kosmicznego badacza obcych kultur. Co więcej, tezy poszanowania każdej inności (które wychowująca się wśród Indian pisarka przejęła od rodziców) nie są tu podane w nachalny, dydaktyczny sposób. Inność mieszkańców Zimy wydaje się fascynująca, ponieważ nie nacechowano jej tendencyjnym lękiem przed odmiennością.

Patriarchalnemu łaadowi społecznemu przeciwstawia się również druga legenda feministycznej fantastyki naukowej – Joanne Russ¹². I tak na przykład w jednym z jej opowiadań pod tytułem *Nadchodzą nowe czasy* mamy okazję przyjrzeć się poprawnie funkcjonującemu społeczeństwu kobiet. Wszyscy przedstawiciele płci brzydkiej wyginęli tu trzydzieści pokoleń wcześniej. Kobiety dzielą się więc demokratycznie rolami społecznymi, żyjąc w lesbijskich małżeństwach oraz wychowując powstałe bez męskiej pomocy dziewczynki. Niestety, owa feministyczna utopia nie trwa wiecznie. Przybyli do kosmicznej kolonii kobiet-wojowniczek¹³ mężczyźni burzą prawa obcego świata. Przerazoną narratorkę wydają się wręcz niższą ewolucyjnie rasa:

„Są więksi niż my, więksi i szersi w ramionach. Dwaj byli wyżsi ode mnie, choć to ja jestem niezwykle wysoka, metr osiemdziesiąt pięć na bosaka. Bez wątpienia są spokrewnieni z naszym gatunkiem, ale daleko, niesamowicie daleko. Ani wtedy, ani teraz nie potrafię objąć oczyma kształtu tych dziwnych ciał. [...] Mogę jedynie stwierdzić, że były to małpy o ludzkich twarzach”¹⁴.

Niestety, niechciani przybysze dysponują lepiej rozwiniętą technologią, więc wojna z nimi jest z góry skazana na przegraną. Kobiety z feministycznej utopii nie mają wyjścia i muszą ich przyjąć do swojego świata. Nazwa planety – „Chwilowo” – nabiera tym samym nader alegorycznego znaczenia. Niechęć do patriarchalnego porządku powróci również w najbardziej znanym dziele Russ. Autorka *Nadchodzą nowe czasy* zastąpiła bowiem w świecie anglosaskim kontrowersyjną książką pod tytułem *The Female Man* z 1975 roku¹⁵. Napisana z perspektywy czterech kobiet powieść opowiada ich losy w alternatywnych światach. Pierwsza z bohaterek, Joanna, żyje w społeczeństwie przypominającym Amerykę A.D. 1969. Z kolei postać imieniem Jeannine jest bibliotekarką z mizoginistycznego świata, przywodzącego na myśl wciąż pogrążone w wielkim kryzysie Stany Zjednoczone¹⁶. Janet to z kolei bohaterka egzystująca we wspomianej już tu feministycznej utopii „Chwilowo”¹⁷, zaś Jael jest morderczynią mężczyzn, pochodzącą z pogrążonej w wojnie płci mrocznej dystopii z przyszłości¹⁸. Wielopłaszczyznowa fabuła książki pozwala spotkać się wszystkim bohaterkom. Janet przybywa na Ziemię, gdzie żyje Joanna, aby badać wymarłą na jej planecie rasę mężczyzn. Również wojownicza Jael odwiedza Ziemię, po czym zaprasza trzy kobiety do swojego świata. W przeciwieństwie do powieści Ursuli Le Guin książka Russ napisana jest językiem przypominającym strumień świadomości i zawiera kontrowersyjne wówczas sceny lesbijskiego i „niewolniczego” seksu. I właśnie owa cielesna strona twórczości feministycznej na zawsze odmieni literacką science fiction. Niestety, kinematografia fantastycznonaukowa podąży bardziej schematyczną drogą, czasem jedynie przejmując odległe echa twórczości Le Guin i Russ.

Częściej za to da się tu odnaleźć pewnego rodzaju „reakcje obronna” przed feminizmem, jaką jest mizoginizm obecny w wielu filmach s-f z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Świat bez kobiet: między feminizmem a mizoginią

Najstraszniejszym losem, jaki mogły zgotować mężczyznom autorki s-f, wydaje się całkowita eksterminacja „płci brzydkiej”. Takie wizje znamy między innymi z książek Joanny Russ czy Alice Bradley Sheldon. Co ciekawe, w kinie bardziej popularne okazały się scenariusze ukazujące sytuację zgoła odwrotną. I jeśli feministyczny świat bez mężczyzn w literaturze kobiecej nosił często cechy utopii, to filmowa przyszłość bez kobiet okazuje się ponurym piekłem dystopii. Taki jest właśnie świat *Łowcy androidów* (1982) Ridley’a Scotta. To universum, w którym nie widać prawdziwych kobiet. Sztuczną płć piękną reprezentują tu jedynie replikantki. Ponętne androidki są towarzyszkami zdegenerowanych, odciętych od świata kosmicznych kolonistów, zaś żyjący na Ziemi mężczyźni są skazani na samotniczą egzystencję. W obu przypadkach brak obecności prawdziwej kobiecości skazuje męskich bohaterów na powolną degenerację¹⁹.

W podobnej sytuacji znajdują się również mężczyźni z obrazu *Chłopiec i jego pies* (1975) L.Q. Jonesa. Jednak perspektywa, z której ukazano w filmie świat bez kobiet, jest w tym przypadku zupełnie inna. Film Jonesa jest bowiem pełen nader mizoginistycznych scen. Kobiety są tutaj zwierzyną, na którą się poluje, zbiorowo wykorzystuje i porzuca. Los bywa jednak przewrotny. Dziewczyna „zdobyta” dzięki tropicielskim umiejętnościom należącemu do głównego bohatera psa okazuje się przynętą, która doprowadzi go do świata, w którym panują zgoła odmienne prawa. Dziwaczne społeczeństwo podziemi poluje bowiem na mężczyzn. Bardziej dorodne samce są tu zwabiane pod ziemię, gdzie wykorzystuje się ich jako dawców zdrowego nasienia. Jednak najbardziej cynicznym pomysłem szokuje samo zakończenie filmu. Bohater ucieka z podziemnej dystopii, powraca na pustynię i odnajduje swojego rannego czworonoga. Aby uratować życie zdychającemu zwierzęciu, zabija swoją ukochaną, którą wspólnie zjadają. Jak widać, w porównaniu z wyrosłym na gruncie optyki powieści feministycznych *Łowcą androidów* obraz Jonesa wydaje się całkowitym zaprzeczeniem tez głoszonych w powieściach Joanny Russ czy Ursuli Le Guin. Nie jest to jedyny przypadek kinowej przekory wobec feministycznej science fiction.



Żony z Stepford, reż. Frank Oz (2004).

Niewiele weselszą wizję przyszłych losów kobiet prezentuje obraz *Żony ze Stepford* (1975) Bryana Forbesa. Przedstawicielki płci pięknej są tu potrzebne mężczyznom jedynie do rodzenia dzieci. Później zastępuje się je cybernetycznymi kopiami, które nie sprawiają już tyle kłopotu, co żywe organizmy. Co więcej, sztuczne żony wydają się mężom lepsze od oryginałów, bowiem są projektowane zgodnie z lansowanymi przez media ideałami piękna. Podobnie jak w przypadku *Chłopca i jego psa* również film Forbesa kończy się gorz-

kim zaprzeczeniem happy endu. Prowadząca śledztwo dociekliwa główna bohaterka zostaje zabita i zastąpiona udającym ją androidem, którego widzimy pod koniec filmu w towarzystwie innych „żon ze Stepford” podczas radosnego dokonywania zakupów w supermarkecie.

Co ciekawe, oparty na feminizującej książce Iry Levina film doczekał się w 2004 roku remake'u, zmieniającego wiele akcentów oryginału. Już początek wersji Franka Oza zaskakuje widza, przywołując wspomnienia o powojennej Ameryce. Jak wiadomo, był to okres, w którym kładziono szczególny nacisk na propagowanie modelu „nuklearnej rodziny”²⁰. Czołówka Oza ironicznie przypomina ówczesne czasy, prezentując właśnie uśmiechnięte gospodynie krzątające się wokół prac domowych. Przedstawione tu materiały filmowe „nostalgicznie” przywołują dawne reklamy, ukazujące wielofunkcyjne miksery, nowoczesne odkurzacze, funkcjonalne opiekacze oraz energooszczędne lodówki. Przedmioty te z wdziękiem demonstrują tu uśmiechnięte użytkowniczkki oraz tańczące w rytm klasycyzującej muzyki modelki. Nie znający książki i pierwszej wersji filmu widz dopiero po obejrzeniu całej fabuły zorientuje się, że przedstawiane w czołówce zautomatyzowane domostwa są w rzeczywistości materiałami promującymi pozbawione kobiet miasteczko Stepford. Zanim jednak poznamy jego mieszkańców i ich sekrety, twórcy remake'u fundują nam małe wprowadzenie w tło socjologiczne owego fikcyjnego świata. W pierwszych scenach filmu widzimy bowiem galę telewizyjną, która ukazuje najciekawsze i najchętniej oglądane programy stacji EBS. Gdy przyjrzymy się publiczności zgromadzonej na uroczystości, łatwo zauważyć, że w większej części składa się ona z kobiet. Prowadząca galę spikerka (Nicole Kidman) przedstawia widzowi najpierw poniedziałkowy hit telewizji – show pod tytułem „The Balance of Power”, gdzie możemy śledzić „ostateczną walkę płci”. Program okazuje się teleturniejem, w którym walczą ze sobą agresywna i pewna siebie blondynka oraz nieco przyćmiony jej blaskiem mężczyzna. Bardzo łatwo przewidzieć wynik starcia, bowiem na zadawane przez prowadzącą pytania odpowiada szybciej kobieta, która – jak się okazuje – nie tylko zarabia więcej pieniędzy i zwycięża we wszystkich konkursach, lecz również „marzy potajemnie o ślubie z seksowną, napaloną lesbijką”. Wróćmy jednak do przedstawianej podczas gali ramówki stacji EBC. W czwartki telewizja prezentuje „przełomowy reality show, który łamie wszystkie zasady”, pod tytułem *Stać mnie na więcej*. Szczęśliwe małżeństwo przybywa tu na tropikalną wyspę, gdzie zostaje otoczone opieką „profesjonalnych męskich i żeńskich prostytutek”. Hank, menadżer z Omaha, spędził tydzień z Vanessą – czarującą call-girl i tancerką. Nie skonsumował jednak żadnej z nocy, bo twierdzi, że kocha swoją małżonkę. Z kolei jego żona Vanessa spędziła poniedziałek z Rockym – instruktorem fitness i kulturystą, wtorek i czwartek z ekipą filmu porno *Napaleni przysięgli*, zaś cały weekend z długowłosym siłaczem Tonkiro. Odpowiedź kobiety okazuje się szokiem dla jej męża: „Zanim wzięłam udział w tym programie, uprawiałam seks tylko z jednym mężczyzną i był to zazwyczaj Hank. Kocham Hanka głęboko i całym swoim sercem i nigdy bym nie zrobiła niczego, co mogłoby go zranić. Ale stać mnie na więcej!”. Po czym Vanessa rzuca się w ramiona muskularnego Tonkiro. Nic więc dziwnego, że w chwilę później na gali niespodziewanie pojawia się skrzywdzony Hank, wykrzykujący swoje pretensje do prowadzącej: „Dlaczego to zrobiłaś? Kocham Barbarę. Miałem rodzinę. Miałem życie”. Nie uzyskawszy satysfakcjonującej odpowiedzi, zdradzony mąż proponuje pomysł na kolejny świetny program. Sugeruje, aby nazwać go „zabijmy wszystkie kobiety”, po czym zaczyna strzelać do prowadzącej. Jak widać w futurystycznym społeczeństwie *Żon ze Stepford* dominują górujące intelektualnie nad mężczyznami kobiety, co jest istotnym novum w filmowej science fiction. Zresztą obraz Oza w podobny sposób będzie re-interpretować również inne popularne stereotypy i konwencje fantastyki

naukowej. Gustujący w różowych sweterkach gej (postać dotychczas nieobecna w filmowej s-f) zostanie tu zamieniony na noszącego garnitur elektronicznego homoseksualistę-republikanina, zaś twórcą idylli cybernetycznych żon jest kobieta. Przypominająca swym zachowaniem androida Claire Wellington okazuje się bowiem pod koniec filmu światowej sławy genetykiem i neurochirurgiem. Obciążona pracą i wściekła na zdradzającego ją z 21-letnią asystentką męża Claire dokonuje zabójstwa, po czym wciela w życie swoje marzenie o powrocie do czasów „piękna i prostoty”²¹.

Znamienne, że w filmie Oza pomysł podmieniania żon ich sztucznymi kopiami wydaje się prawie „uzasadniony”. Wszystkie zastąpione przez mężczyzn kobiety były bowiem wcześniej bardzo wpływowymi osobami, które dla własnej kariery zaniedbywały swoje rodziny. Ich mężowie nie mogli znieść presji związanej z wyższym statusem społecznym swoich partnerek oraz narzekali na brak prawdziwego życia rodzinnego. Jak widać, nowa wersja *Żon ze Stepford* ironicznie uwypukla zmiany społeczne, jakie zaszły w postrzeganiu mężczyzn przez kobiety od czasu premiery filmu Forbesa. Niestety, film Oza poprzez swoją ironiczną optykę gubi drapieżną wymowę oryginału. W przeciwieństwie do filmu Forbesa i książki Levina w dziele Oza mamy happy end, w którym wszyscy (włączając w to safandułowego geja) dostają lekcję życia i skorzystawszy z niej, próbują być lepszymi ludźmi. Tak oto z ponurej feministycznej dystopii pomysł Iry Levina „ewoluował” w drobnomieszczańską komedię, udającą jedynie krytykę „społeczeństwa spektaklu”.



Żony z Stepford, reż. Frank Oz (2004).

Wróćmy jednak do mrocznych losów kobiet w science fiction. Świat pozbawiony prawdziwych kobiet to również świat pozbawiony dzieci. Taką wizję prezentuje nam P.H. Jamesa w książce *The Children of the Men*. Oryginalny tytuł posiada dwuznaczną wymowę, nie chodzi tu bowiem jedynie o „ludzkie dzieci”, lecz również o „dzieci mężczyzn”. To właśnie oni walczą tu o ostatnią brzemenną kobietę, którą chcą wykorzystać do własnych celów. Książka Jamesa doczekała się adaptacji filmowej w 2006 roku. Wielka Brytania A.D. 2027 z filmu Alfonso Cuarona²² okazuje się policyjnym państwem, w którym na każdym kroku sprawdza się paszporty, zaś uchodźców z innych części świata więzi się w klatkach, niczym dzikie zwierzęta. Porażeni apatią obywatele bardziej interesują się omyłkowym zabiciem najmłodszego mieszkańca kraju niż brakiem swobód obywatelskich czy szalejącymi na ulicach terrorystami. Nie lepiej dzieje się w kwestii zdobyczy kulturowych. Chrześcijaństwo przejęło elementy religii Dalekiego Wschodu, zaś jednonogi David Michała Anioła z muzealnego klasyka stał się ozdoba prywatnej kolekcji wpływowego polityka. W przeciwieństwie do nasyconej feministycznymi obserwacjami książki Jamesa film Cuarona nie proponuje widzowi jednoznacznego wyjaśnienia przyczyn zmian, które zaszły w futurystycznym świecie. Jednak kilka scen z udziałem wojska i polityków sugeruje, iż brytyjską dystopią rządzą agresywni mężczyźni. To świat patriarchalnej dominacji, w którym próbujące cokolwiek zmienić kobiety nie mają szans na przeżycie. Taka jest Julian Taylor (Julianne Moore) – bojowniczką walcząca o równouprawnienie emigrantów, która oddaje swoje życie, aby ocalić ostatnią brzemenną kobietę. Z jej powodu ginie również enigmatyczna piastunka, która pod koniec filmu okazuje się aktywistką ugrupowania ekologiczno-religijnego, gotową umrzeć dla dobra ogółu. W porównaniu z nimi postacie męskie przypominają w filmie zagubione, cyniczne dzieci. Jednak nawet oni rozumieją powagę sytuacji. Uzależniony od alkoholu główny bohater (Clive Owen) oraz jego wiecznie odurzony marihuaną przyjaciel

(Michael Cane) także w końcu zginą, próbując ocalić ludzkość. Film Cuarona kończy się jednak niedopowiedzeniem. Nie wiemy, czy ocalała ostatnia brzemienna kobieta trafi do właściwych ludzi i czy uda się im stworzyć nowe, matryjarchalne społeczeństwo. W pamięci widza pozostaje za to wyraźnie podkreślana „feministyczna” teza: kobiety muszą stać się wojowniczkami, aby zmienić zepsuty świat, mężczyźni powinni zaś odnaleźć w sobie bardziej „miękką” stronę osobowości. Tylko w ten sposób unikniemy piekła – zdają się ostrzegać twórcy, prezentując nam fabułę „męskiego piekła” przyszłości.

Świat bez płci i prokreacji. Ciało eugeniczne i klonowane

„Nasze społeczeństwo opiera się na tajności, od fasadowych spółek, maskujących dobra posiadaczy, aż po „tajemnice wojskowe”, za którymi skrywa się dziś olbrzymia sfera pełnej, bezprawnej swobody państwa; od tajemnic nierzadko przerażających, nędznej produkcji, tuszowanych przez reklamę, aż po projekcje rozmaitych wariantów przyszłości, z których jedynie władza wyczytuje najprawdopodobniejszy rozwój nie istniejących, jak sama twierdzi, zjawisk, z którymi będzie usiłowała uporać się potajemnie.”²³

Literatura science fiction i film, czerpiąc z filozoficzno-socjologicznych spostrzeżeń Guy Deborda i Jeana Baudrillarda, nader często traktuje sprawowanie władzy nad ludzką seksualnością i cielesnością jako wyrafinowaną formę kontroli społeczeństwa. Tak przyszłość społeczeństw Zachodu postrzega między innymi George Lucas, ukazując w filmie *THX 1138* (1972) prawie całkowicie zhomogenizowane społeczeństwo, w którym trudno już odróżnić od siebie podobnie ubranych i ostrzyżonych na „zero” ludzi. Kobiety i mężczyźni z filmowej przyszłości zatracają wyznaczniki płci, a wszelkie związki między nimi są zakazane przez państwo. Podobnie jak w *Roku 1984* George’a Orwella prohibicja związków cielesnych w świecie Lucasa łączy się z zakazem niekontrolowanej prokreacji. W obu przypadkach zakazany akt seksualny sprowadza w końcu na kochanków cierpienia i tortury. Pomysł kontroli życia płciowego przez państwo nabral jeszcze większego znaczenia obecnie, w czasach zaawansowanych technik manipulacji genetycznych i wcielonego w życie procesu klonowania. Wielu badaczy science fiction słusznie zauważa, że motyw przejmowania przez państwo obowiązków tworzenia nowego życia i wychowywania go łączy się również z pozbawianiem kobiet należnych im ról społecznych. Zwolennicy i zwolenniczki feministycznych badań nad kulturą często zauważają, że stwórcami sztucznego życia są tutaj najczęściej mężczyźni²⁴. Produkcja przemysłowa człowieka jest według feminizmu projekcją męskiej chęci odebrania kobietom daru dawania życia. Zabiegi takie jak klonowanie czy powoływanie do życia czujących maszyn są w myśl tej optyki próbami kontrolowania społeczeństwa i obniżenia rangi kobiet. Agnieszka Ćwikiel, wspierając się tezami Vivian Sobczak, również demistyfikuje męskie pragnienie dominacji ukryte w fabułach fantastyki naukowej: „dla tego gatunku głównym problemem, podstawowym i nieświadomym albo ukrytym pod powierzchnią tekstu, jest męskie pożądanie uwolnienia się od biologicznej zależności od żeńskiego jako Matki i Innego oraz uczynienie męskiego oddzielnym i autonomicznym”²⁵.

Mroczna strona tego typu eksperymentów pojawia się na przykład w filmie *Kod 46* (2004) Michaela Winterbottoma. Podzieleni na kasty ludzie, podobnie jak w *THX 1138*, nie mogą się swobodnie ze sobą wiązać, ponieważ cała ludzkość jest zbyt blisko spokrewniona. Odtworzono ją bowiem, po jakimś bliżej niesprecyzowanym kataklizmie, przy pomocy klonowania bardzo małej puli osobników. Nad czystością genetyczną czuwa w filmie wszechwiedząca korporacja Sfinx. Chronieni przed niebezpiecznymi bakteriami i gorszą częścią społeczeństwa wybrańcy żyją pod specjalnymi, niszczącymi wirusy

i bakterie kopolami, korzystając z technologicznych przywilejów²⁶ w zamian za ograniczoną wolność jednostki. Kontrola życia płciowego obywateli futurystycznych dystopii prowadzi do ich stopniowej depersonalizacji. Podobnie jak w obrazie Lucasa oraz ekranizacji *Roku 1984* Orwella zakochani bohaterowie płacą nader wysoką cenę za miłość. Bohaterka, w której mózg wszczepiono komputerowy „wirus bezpieczeństwa”, bezwiednie donosi władzom o swoim nielegalnym związku. Karę ponosi przede wszystkim będąca narratorką w filmie kobieta, która zostaje wygnana ze świata kopuły. Jej pochodzący z wyższej klasy kochanek wydaje się bardziej potrzebny wszechpotężnej korporacji, więc ta pozbawia go jedynie wspomnień o miłości swego życia. Mężczyzna zostaje dalej lojalnym obywatelem i oddanym ojcem nuklearnej rodziny.

Również obraz *Gattacca* (1997) Andrew Nicola ukazuje sztucznie podzielone społeczeństwo²⁷, w którym nie ma miejsca na przypadek i błędy. Osoby z genetycznymi modyfikacjami ciała są tu elitą, mogącą między innymi latać w kosmos. Gorszi, bo urodzeni naturalnie ludzie muszą się zadowolić niższym statusem społecznym. Poczęty na tylnym siedzeniu samochodu bohater filmu oszukuje złowrogi system, aby zdobyć licencję kosmonauty i polecieć ku wymarzonym gwiazdom. Usuwanie owłosienia, podmiana płynów ustrojowych oraz zakładanie sztucznych linii papilarnych są tu aktami walki z kontrolującą eugeniczne ciała obywateli, wszechpotężną korporacją *Gattaca*²⁸. Ciało ludzkie, sztucznie powoływane do życia, wychowywane, kształtowane i kontrolowane przez złowrogą instytucję staje się w filmie mało znaczącym przedmiotem, elementem wielkiej maszyny konsumpcji i postępu technicznego, których tak obawiali się apologety przewrotu kontrkulturowego. Wizjom pozbawianych tożsamości ludzi przyszłości niedaleko już do koncepcji *softmachine* Williama Burroughsa, który w książkach *Nova Express*, *Soft Machine* i *Nagi Lunch* ukazywał ludzi jako metaforyczne „biologiczne cyborgi” nieświadomie sterowane przez mroczne siły rządzących. Sytuację taką mrocznie wieści Jean Baudrillard w *Clone Story*:

„Ojciec i Matka zniknęli, jednak nie na rzecz jakiejś rządzonej przypadkiem wolności przedmiotu, lecz na rzecz matrycy zwanej kodem. Nie ma już matki, nie ma już ojca: pozostaje matryca. I to ona, matryca kodu genetycznego „płodzi” w nieskończoność, a jej sposób działania pozbawiony zostaje wszelkiej przypadkowości właściwej seksualności”²⁹.

Skrajnym przykładem depersonalizacji jednostki ludzkiej jest motyw przemysłowego wytwarzania ludzi, znany już z *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya. Przy czym postać sklonowanego człowieka w kinowej science fiction jest wielokrotnie wpisywana w konteksty złowrogięgo sobowtóra lub poszkodowanego Innego³⁰, bowiem – jak słusznie zauważa Baudrillard – sztucznie wytworzony człowiek to „ani dziecko, ani bliźniak, ani narcystyczne odbicie – klon jest ucieleśnieniem sobowtóra dzięki możliwościom genetyki, co oznacza zniesienie wszelkiej inności i wszelkiej zdolności wyobrażenia, wiążącej się z ekonomią seksualności. Obłąkańcza apoteoza produkcyjnej technologii”³¹.

Przemysłowe wytwarzanie ludzi pojawia się między innymi w obrazie *The Clonus Horror* (1979) Roberta S. Fivesona. Żyjący na tajemniczej wyspie bohater filmu marzy o wygraniu wycieczki do Ameryki. Wkrótce okazuje się jednak, że wszyscy, którzy zdobyli ten przywilej, zostają zabici, bowiem są klonami znanych osobistości, hodowanymi jako „żywe zapasy zamiennych organów”. Ten sam pomysł wykorzysta wiele lat później film Michaela Baya *Wyspa* (2004), w którym ludzkie klony są trzymane w specjalnym, ukrytym na pustyni podziemnym kompleksie medyczno-mieszkalnym. Bohaterowie filmu żyją w przeświadczeniu, że świat na zewnątrz został zniszczony. Jedyłą szansę na

zmianę swojego monotonnego życia widzą w zwycięstwie w Wielkiej Loterii. Nagrodą jest tu „wyjazd na ostatnią, ocalałą z kataklizmu wyspę”. Konkurs okazuje się oczywiście iluzją, bowiem osoby, które go wygrały, zamiast udać się w wymarzoną podróż lądują na stole chirurgicznym, gdzie wykraja się im organy potrzebne do ratowania ich właścicieli. W końcowych scenach filmu główny bohater spotyka nawet swój pierwowzór – zepsutego bogacza, który zapłacił za powołanie go do życia, traktując ciało sobowtóra jedynie jako źródło zapasowych organów³². Jak widać, w mrocznych światach dystopii science fiction ciało ludzkie traci swój status ontologiczny, stając się rzeczą, przedmiotem który można wytwarzać, przetwarzać i sprzedawać. Jak słusznie stwierdza Jean Baudrillard: „Klonowanie stanowi ostatnie stadium historii modelowania ciała, stadium, w którym sprowadzona do swej abstrakcyjnej postaci jednostka skazana zostaje na seryjne powielanie. Należałoby tutaj przywołać to, co Walter Benjamin twierdził na temat sztuki w dobie technicznej reprodukcji. Tym, co zostało zatraczone w dziele reprodukowanym seryjnie, jest jego *aura*, owa wyjątkowa jakość obecna tu i teraz”³³.

Brak indywidualności ludzkiego kлона często łączy się w fantastyce naukowej również z próbami tworzenia militarnej potęgi. Motyw klonowania ciała ludzkiego w celu stworzenia „wojennych potworów” wykorzystano już w opartym na powieści Iry Lvina filmie *Chłopcy z Brazylii* Franklina J. Schaffnera z 1978 roku. Kopie Adolfa Hitlera dostarczono tu do rodzin mających wiernie odzwierciedlać środowisko rodzinne, w którym wychowywał się wódz Trzeciej Rzeszy. Obdarzone niebieskimi oczami i kruczoczarnymi włosami klony przejawiają psychopatyczne skłonności, które upajają ich twórcę – demonicznego doktora Mengele. Film kończy się niepokojąco – tropiący nazistowskich zbrodniarzy główny bohater nie jest w stanie zabić dziecięcych wcieleń Fűrhera. Światu grozi więc kolejna wojna, a odpowiedzialne są za to użyte przez nieodpowiednich ludzi nowoczesne technologie.



Atak klonów, reż. George Lucas (2002).

Motyw nieetycznego traktowania sklonowanych osobników i wykorzystywania ich do haniebnych celów pojawia się także w filmie George’a Lucasa pod tytułem *Atak klonów* (2002). W filmie tym widzimy, jak powstają tytułowe klony. Świetnie wyszkoleni żołnierze zostaną później użyci w zamachu stanu, stając się postrachem bajkowej galaktyki *Gwiezdnych wojen*. Z kolei w czwartej części *Obcego* (1997) Jean-Pierre Jeuneta główna bohaterka zostaje sklonowana, a jej DNA zmieszane z genami kosmicznego potwora. Filmowcy klon uważa, że jest nadal tą samą Ellen Ripley, tyle tylko, że dzięki biologicznej fuzji z obcym organizmem obdarzono ją nadludzkimi cechami. Film Jeuneta nasycony jest pesymistycznym spojrzeniem. To ludzkość, która zbrodniczo wykorzystuje nowoczesną technologię, jest tu największym potworem.



Alien resurrection, reż. Jean-Pierre Jeunet (1997).

W jednej ze scen widzimy laboratorium, gdzie znajdują się wcześniejsze wersje Ripley. Oczom przerażonej bohaterki ukazuje się panoptikum spotworniałych form; ostatnia z nich, pozbawiona kończyn i błagająca o skrócenie okrutnej egzystencji, przypomina nieudaną kopię jej samej. Co

ciekawe, w filmie Jeuneta pojawiają się również nuty pro-feministyczne. Mężczyzn utożsamia się tu z patriarchalną „cywilizacją immanentnego zła”. Filmowi najemnicy, żołnierze i naukowcy wykorzystują bowiem nowoczesną technikę do nagannych etycznie celów związanych z władzą i wojną³⁴. Natomiast wszystkie postacie kobiece, takie jak główna bohaterka, gynoid Call (a nawet matka obcych), ukazane są tu w wyraźnie korzystniejszym niż mężczyźni świetle.

Filmowe powiązane klonowania z dążeniem do władzy możemy nieoczekiwanie odnaleźć również w opowiadającym o konflikcie dwóch magików obrazie Christophera Nolana *Prestiż* (2006). Ten stylowy, osadzony w realiach przełomu XIX i XX wieku film o współzawodnictwie dwóch iluzjonistów niespodziewanie okazuje się historią z elementami science fiction. Za niemożliwy do podrobienia trick z sobowtórem odpowiada tu bowiem czeski geniusz Nikolai Tesla (w tej roli David Bowie), który w tym kinowym uniwersum wynalazł teleport³⁵. Problem polega na tym, że urządzenie nie przenosi przedmiotów ożywionych i nieożywionych z nadajnika do odbiornika, lecz tworzy ich identyczne kopie. Pod koniec filmu wydaje się straszna prawda – dla zyskania tytułowego prestiżu jeden z magików na każdym ze swoich spektakli uśmiercał swojego sklonowanego sobowtóra³⁶, topiąc go w ukrytej pod sceną skrzyni z wodą. Jak widać, obraz Nolana również nie pokłada wiary w mężczyznach, stereotypowo pożądanym władzy i próbujących wyeliminować kobiety z procesu stwarzania nowego życia.

Najbardziej dalekowzrocznie ideę klonowania analizuje Michele Houellebecq w swojej powieści *Możliwość wyspy*. Książka ta w jednym z wątków jest futurystycznym pamiętnikiem z czterdziestego wieku, w którym swoje życie opisują kolejne wersje osobników o imieniu Daniel. Pozbawione pożądanego klony żyją w efemerycznym świecie, pełnym dyrektyw tajemniczej Najwyższej Siostry³⁷, porozumiewając się ze sobą jedynie za pomocą globalnej sieci. Bohaterowie książki próbują dociec, co mogło oznaczać człowieczeństwo ich przodków. Niestety, są to raczej poszukiwania po omacku:

„Moje aktualne wcielenie się zużywa; nie sądzę, by długo jeszcze trwało. Wiem, że w przyszłym wcieleniu spotkam się z moim towarzyszem, psem Foksem. Dobrodziejstwo posiadania psa polega na możliwości uczynienia go szczęśliwym; prosi o rzeczy bardzo proste, ma bardzo ograniczone ego. Przypuszczam, że w poprzedniej epoce kobiety miały podobną pozycję – zbliżoną do pozycji domowego zwierzęcia³⁸.”

Powieść Houellebecq'a jest gorzką, prawie nihilistyczną refleksją próbującą zaniegować możliwość osiągnięcia przez ludzkość nieśmiertelności, która w kostiumie s-f brutalnie wyszydza spadek po doświadczeniu kontrkulturowym. Znużony sławą i seksem komik przyłącza się tutaj do New Age'owej sekty, pragnącej dostąpić namiastki wiecznego życia poprzez klonowanie. Wskutek wielu skomplikowanych zwrotów akcji to właśnie sztuczni potomkowie cynicznego Daniela zasiedlają futurystyczną Ziemię. Końcowe rozdziały książki ukazują nam ostatnią podróż jednego z klonów komika. Osobnik ten opuszcza swoje odizolowane, stechnicyzowane mieszkanie i wyrusza w świat, w którym żyją jeszcze ostatni zdziczali przedstawiciele odchodzącego gatunku *homo sapiens*. Klon postanawia tam umrzeć w towarzystwie swoich przodków, nie mogąc znieść duchowej pustki. Jego pamiętnik udowadnia jednak bezsprzecznie, że był istotą czującą, wrażliwą i zagubioną.

Zakończenie

Fantastycznonaukowe wizerunki sztucznych żon oraz „bezdusznych” klonów z dys-topii science fiction są różnymi formami przetworzenia tez myślicieli przewrotu kontrkulturowego ostrzegających obywateli społeczeństw Zachodu przed postępującym zdehumanizowaniem. Świat pozbawiony kobiet (lub też mężczyzn) oraz zaludniony przez „przemysłowo” produkowanych ludzi to figury lęku zwyciężającego kontrkulturowe marzenie o udoskonalaniu ciała, dzięki któremu nasza fizyczność mogłaby się stać w przyszłości bardziej odporna na ból i choroby, a może i z czasem nieśmiertelna. Niestety, nie sposób odnaleźć w kinematografii przykładów ukazywania wspaniałego świata przyszłości, w którym każdy, dzięki użyciu zaawansowanych eko-technologii mógłby spełniać swoje marzenia. Być może takie scenariusze wydają się autorom filmów po prostu zbyt nudne. Tym samym znana między innymi z *Zieleni się Ameryka* Charlesa Reicha kontrkulturowa idylla stworzenia prawie doskonałego społeczeństwa duchowości i nieskrępowanej cielesności pozostała kolejnym, nie wcielonym w życie (ani nawet w kinową fabułę) marzeniem idealisty.

*Autor dziękuje Ewie Mazierskiej za pomoc w zdobyciu angielskojęzycznej literatury i przemiłą gościnę w Addlington.

Przypisy

- ¹ Oprócz tych autorów Booker wymienia również Marxa, Freuda, Nietzschego, Bachtina i Foucaulta. Por. M. Keith Booker, *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, 1994, s. 11-40.
- ² Doszukiwaniu się metaforycznych obrazów inności w postaciach kina i literatury science fiction poświęcono wiele interesujących tekstów. Bliższemu przyjrzeniu się tej tematyce niewątpliwie pomagają anglojęzyczne antologie, takie jak: *Alien Identities: Exploring Differences in Film and Fiction*, red. D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan, London, Sterling, Virginia 1999; J. Wolmark, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf 1993; *Aliens R Us: the Other in Science Fiction Cinema*, red. Z. Sardar, S. Cubitt, London ; Sterling, Virginia 2002.
- ³ Pozycją rzetelnie analizującą „feministyczną fantastykę naukową” jest książka Sarah LeFanu *In the Chinks of World Machine*. Zob. S. LeFanu, *In the Chinks of World Machine: Feminism and Science Fiction*, London 1988.
- ⁴ M. Oramus, *Bogowie Lema*, Przeźmierowo/Zakrzewo, 2007, s. 201-204.
- ⁵ Ibidem, s. 203.
- ⁶ Większość powieści Lema klasyfikuje się jako *hard science fiction*. Utwory te – jak słusznie zauważają feministki – pełne są odważnych, krzepkich astronautów, którzy muszą zmierzyć się z zagadkami i niebezpieczeństwami kosmosu. W świecie anglosaskim podobne zarzuty kieruje się pod kierunkiem klasyków s-f, takich jak Artur C. Clarke czy Robert Hainlen. Jednak nawet tu doszukać się można ciekawych pomysłów opisu alternatyw patriarchy, jak ma to miejsce na przykład w *Powrocie z gwiazd* Lema. Utwór ten można bowiem potraktować jako polemizujący z ideą „męskich podróży w kosmosie”. Pozbawione agresywnych zachowań społeczeństwo przyszłości nie potrzebuje idei kosmicznych wypraw ani związanych z nimi supersamców, którzy „powróciwszy z gwiazd”, nie mogą się w nim odnaleźć.
- ⁷ Początki kobiecej perspektywy w fantastyce naukowej można odnaleźć między innymi w powieści *No Woman Born* (1944) Catherine Lucille Moore, jednej z pierwszych kobiet tworzących brukową s-f. W książce tej występuje postać prawdopodobnie pierwszego żeńskiego cyborga – tancerki Deidre, której mózg przeszczepiono ze zniszczonego ciała w ponętny korpus gynoida.
- ⁸ Pojawia się tu między innymi kobiecy narrator.
- ⁹ U. Le Guin, *Lewa ręka ciemności*, tłum. L. Jęczyk, Kraków 1988, s. 93.
- ¹⁰ Ibidem, s. 96.
- ¹¹ J. Szczęsna, Ursula Le Guin. *Nadchodzą hałaśliwe krowy*, „Wysokie Obcasy”, 19 maja 2007, nr 20, s. 16.
- ¹² Por. np J. Cortiel, *Demand My Writing: Joanna Russ, Feminism, Science Fiction*, Liverpool 1999. Obok Russ i Le Guin często wymienia się jeszcze sylwetkę Jamesa Tiptree Jr. Pod tym pseudonimem ukrywała się amerykańska autorka Alice Bradley Sheldon, która swoją prawdziwą tożsamość ujawniła dopiero w 1977 roku. Powieści i opowiadania Tiptree/Sheldon były nasycone erotyzmem i feministycznymi spostrzeżeniami. Najśłynniejszym utworem tej autorki jest nowelka *Houston, Houston, Czy mnie słyszysz?* będąca opowieścią

o futurystycznym społeczeństwie kobiecych klonów. Por. J. Tiptree Jr, *Houston, Houston, Czy mnie słyszysz?*, Poznań 2000. Więcej informacji na temat twórczości wszystkich trzech pisarek (a także twórczości innych feministycznych autorek) można znaleźć [w:] S. Lefanu, *In the Chinks of World Machine. Feminism and Science Fiction*, London 1988. Należy także zaznaczyć, że Russ i Le Guin działały również, jako teoretyczki gatunku, bezwzględnie wykazując jego mielizny i ograniczenia. Por. np J. Russ, *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Bloomington 1995.

- ¹³ Kobieta-wojowniczka to jeden z pozytywnych wzorców wylansowanych przez nową falę science fiction. Motyw ten powraca w wielu opowiadaniach i powieściach s-f, a także w filmach, komiksach, teledyskach i grach komputerowych związanych z konwencjami fantastyki naukowej oraz współczesnego horroru. Por. np V.N. McIntyre, *O mgłę i trawie i piasku*, [w:] *Droga do science fiction. Od dzisiaj do wieczności*, red. J. Gunn, Warszawa 1987, t. 4, s. 533. [lub] O. Tokarczuk, *Anna Inn w grobowcach świata*, Kraków 2006.
- ¹⁴ J. Russ, *Nadchodzą nowe czasy*, [w:] *Droga do science fiction*, t. 3, cz. 2, s. 533.
- ¹⁵ Powieść Russ została napisana w roku 1971, lecz musiała czekać aż cztery lata na pierwszą publikację.
- ¹⁶ Dzieje się tak, ponieważ w tym alternatywnym świecie nie było drugiej wojny światowej.
- ¹⁷ W angielskim oryginale jest to *Whileaway*.
- ¹⁸ Bohaterka posiada tu swojego sex niewolnika, zdobytego podczas jednej z walk.
- ¹⁹ Film Scotta zwiera wiele wątków dekonstruujących konwencjonalne postrzeganie kobiecości w science fiction.
- ²⁰ W skład modelu „nuklearnej rodziny” wchodziła zajmująca się domem żona, ciężko pracujący mąż oraz dwójka dzieci. W wielu amerykańskich filmach, reklamach, a także materiałach edukacyjnych zachęcano panie do prowadzenia wzorcowo prosperującego gospodarstwa domowego, w którym wyrosną oddani amerykańskiej demokracji obywatele. Przykładem takiego edukacyjnego poradnika jest na przykład film *Good Grooming for Girls* z 1956 roku, przygotowujący dziewczęta do roli dobrych żon i matek. Do tej samej serii należy również koncentrujący się na uczeniu obu płci higieny i atrakcyjnego zachowania *Body Care and Grooming* z 1947 roku. Co ciekawe, oba obrazy, jak wiele innych filmów edukacyjnych, zamiast informacji o ich autorach posiadają jedynie krótką notkę o książkach medycznych, które posłużyły za źródło naukowej wiedzy.
- ²¹ Odwrócenie motywu „sztucznej gospodyni” odnaleźć można w opowiadaniu Pat Cardigan pod tytułem *Kablówka Martelów*. Tutaj ciężko pracująca „business woman” dzięki specjalnemu zestawowi telewizji kablowej „programuje” swojego leniwego męża, zamieniając go tym samym w biologicznego robota, który od tej pory zajmie się rzetelnym prowadzeniem ogniska domowego. Znamienne, że mąż bohaterki ukazany jest tu z kobiecej perspektywy – jest nie dbającym o siebie ani o dom, seksistowskim telemaniakiem, którego w języku angielskim określa się pejoratywnym mianem „coach potato”. Por. P. Cardigan, *Kablówka Martelów*, tłum. A. Sas, K. Walewski [w:] *Wzory*, Lublin 2002.
- ²² Fragment dotyczący *Ludzkiej dzieci* w nieco zmienionej formie ukazał się jako samodzielna recenzja w miesięczniku „Kino”. Nie porównuję tam jednak filmu z książką i nie poruszam wątków feministycznych. Zob. S. J. Konefał, *Ludzkie dzieci*, „Kino” 2006, nr 12.
- ²³ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa, 2006. s. 185-186.
- ²⁴ Por. np. A. Ćwikiel, *Technologie prokreacji i (re)produkcji: kobiety, monstra, automaty* [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005, s. 298.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Jednym z nich są cybernetyczne modyfikacje mózgu. Bohater filmu w swojej pracy posługuje się na przykład wszczepionym mu przez korporację Sfinx „wirusem empatii”, pozwalającym mu manipulować innymi ludźmi.
- ²⁷ Podzielone ewolucyjnie przez proces doskonalenia technicznego społeczeństwo to temat od początku poruszany przez scienc fiction. Już bohater powieści Herberta G. Wellsa *Wehikul czasu*, wyruszając w daleką przyszłość, napotyka tam społeczeństwo wesołych, niegroźnych i niezbyt inteligentnych ełojów oraz czających się w podziemiach, odrzających mięsożernych morłoków. Filmowe adaptacje powieści powstawały wielokrotnie. Warto tu wymienić między innymi klasyczną wersję George’a Pala z 1960 roku oraz najnowszą adaptację Simona Wellsa z 2002 roku.
- ²⁸ Gattaca to skrót od pierwszych liter zasad azotowych wchodzących w skład DNA: guaniny, adeniny, tyminy cytozyny.
- ²⁹ J. Baudrillard, *Clone Story*, [w:] *tenże, Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 123.
- ³⁰ Jednym z niewielu pozytywnych przetworzeń motywu klonowania jest feministyczne opowiadanie Jamesa Tiptree Jr „Houston, Houston, czy mnie słyszysz?”, w którym trzech astronautów spotyka w przestrzeni kosmicznej statek pełen kobiecej załogi. Wkrótce okazuje się, że załoga okrętu pochodzi z futurystycznej Ziemi, gdzie mężczyźni wyginęli w czasie rozpętanej przez nich kolejnej wojny. Na nowej Ziemi żyją jedynie

kobiety, odtworzone z kilku ludzkich osobników, które przeżyły kataklizm. zob. J. Tiptree Jr., *Houston, Houston, czy mnie słyszysz i inne opowiadania*, Warszawa 1995.

³¹ J. Baudrillard, op. cit., s. 124.

³² Pomysł kupowania organów przez milionerów pojawia się także w filmie *FreeJack* (1992) Geoffa Murphy'ego. W obrazie tym ciała ludzkie są porywane przez specjalnych łowców z przyszłości.

³³ J. Baudrillard, op. cit., s. 126.

³⁴ Nawet komputer pokładowy, w pierwszej części filmu nazywany Matką, tutaj nosi miano Ojca. W kontraście do przedstawicieli patriarchalnej technologii postaci kobiece zbudowane są w filmie właśnie wokół motywu matki. Por. np. *Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hybridity*, [w:] *Alien Identities: Exploring Differences in Film and Fiction*, red. D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan, London, Sterling, Virginia 1999, s. 176-181.

³⁵ Elementy science fiction z realiami schyłku XIX wieku eksponuje nurt fantastyki naukowej nazywany *steampunkiem*. *Steampunk* najczęściej koncentruje się na efektach przemian społecznych, które mogłyby nastąpić, gdyby przemysł skoncentrował się na wykorzystaniu pary, a nie ropy naftowej. Scenariusz filmu oparto na książce Christophera Priesta. Por. Ch. Priest, *Prestiż*, tłum. K. Mazurek, Kraków 20007.

³⁶ Drugi z magików do tego samego trucu wykorzystywał swojego bliźniaczego brata.

³⁷ Nauki Najwyższej Siostry łączą w sobie zdobycze psychologii i buddyzmu. Ich stosowanie ma aktywizować w klonach ich „kobiecą”, pozbawioną zwierzęcego charakteru stronę psychiki.

³⁸ M. Houellbecq, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 9.

Summary

After the experience of American counter-culture revolution Anglo-Saxon science fiction had to face the process of gradual reevaluation and deconstruction of its conventional motives. One of such stereotypical clichés was the intemperate misogynic characteristic of s-f plots which, under the cover of futuristic space technologies and distant cosmic worlds, often described adventurous “male” narratives. Female writers such as Ursula Le Guin, Joanna Russ and Alice Bradley Sheldon started deconstructing the “male gaze” of hard science fiction using the plots connected with futuristic, utopian worlds, based on matriarchy or fully devoid of male heroes. Female s-f, at the beginning often considered as controversial and aggressive, not only changed popular literary conventions but also made an impact on the mainstream cinema productions. Unfortunately, film industry reacted to this new trend mainly by boosting misogynic aspects of s-f cinematic plots. Such films as Bryan Forbes’ “Stepford Wives” (1975) or L. Q. Jones’ “A Boy and his Dog” (1975) present the female protagonist as the objects of desire for the male audience. This tendency reached the highest popularity in the s-f Hollywood cinema of 1980’s and early 1990’s. On the other hand, some movie productions also indicted a positive feedback to feminism. One of the first movies that efficiently reinterpreted misogynic clichés connected to the images of female s-f characters was Ridley Scotts’ “Blade Runner” (1982/1992). Gradually Scott’s masterpiece inspired other directors: Frank Oz’s re-make of “Stepford Wives” (2004) wittily argues with the gender stereotypes of modern s-f, other movies, such as Andrew Niccol’s “Gattaca” (1997), Michael Winterbottom’s “Code 46” (2003) and Alfonso Cuarón’s “Children of Man” (2006), indicate negative aspects of future patriarchal society where female protagonists have no equal rights to man. Another example of female critique of the modern capitalist societies is the motif of cloning. Unfortunately, cloning (altogether with other pro-feminist motives), in the beginning used by counterculture authors as the metaphorical indication of the inhuman aspects of the “technological capitalism”, very soon became another cliché used without any deconstructing power by the main cinema. This way the omniscient power of mass culture absorbed the revolting ideas of female s-f.