

**WSZYSTKO,  
CO TRZEBA WIEDZIEĆ!**

- film, literatura popularna,  
komiks i gry
- podróże w czasie i przestrzeni
- science fiction i polityka
- Obcy i rozwój  
technologii

David Seed

# SCIENCE FICTION

*Tłumaczenie* Adam Drozdowski

Original English  
language edition by

**OXFORD**  
UNIVERSITY PRESS

**> KRÓTKIE  
WPROWADZENIE**

---

# SCIENCE FICTION

---

> KRÓTKIE  
WPROWADZENIE



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

---

David Seed

# SCIENCE FICTION

*Tłumaczenie* Adam Drozdowski

---

Original English  
language edition by

**OXFORD**  
UNIVERSITY PRESS

> KRÓTKIE  
WPROWADZENIE

Łódź 2018

**Tytuł oryginału:** *Science Fiction: A Very Short Introduction*

**Rada Naukowa serii *Krótkie Wprowadzenie***  
Jerzy Gajdka, Ewa Gajewska, Krystyna Kujawińska Courtney  
Aneta Pawłowska, Piotr Stalmaszczyk

**Redaktorzy inicjujący serii *Krótkie Wprowadzenie***  
Urszula Dzieciatkowska, Agnieszka Kałowska

**Tłumaczenie**  
Adam Drozdowski

**Opracowanie redakcyjne**  
Paweł M. Sobczak

**Skład i łamanie**  
Munda – Maciej Torz

**Projekt typograficzny serii**  
Tomasz Przybył

**Projekt okładki**  
Katarzyna Turkowska

*Science Fiction: A Very Short Introduction* was originally published in English in 2011. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon

© Copyright by David Seed 2011

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

© Copyright for Polish translation by Adam Drozdowski, Łódź 2018

Publikacja sfinansowana ze środków Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.07646.16.0.M  
Ark. wyd. 8,1; ark. druk. 11,5

Paperback ISBN Oxford University Press: 978-0-19-955745-5  
ISBN 978-83-8088-752-7  
e-ISBN 978-83-8088-753-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl  
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl  
tel. (42) 665 58 63

# Spis treści

Spis ilustracji	7
Wprowadzenie	9
1. Podróże w kosmos	15
2. Spotkania z obcymi	39
3. Fantastyka naukowa i technologia	61
4. Utopie i antyutopie	91
5. Fikcje czasu	119
6. Obszary badawcze fantastyki naukowej	143
Polecane lektury	159
Indeks	167

# Spis ilustracji

1. Okładka <i>Buck Rogers in the 25th Century AD</i> (1933)	24
2. Plakat do filmu Fritza Langa <i>Kobieta na Księżycu</i> (1929) © UFA/The Kobal Collection	27
3. Kadr z filmu Stanleya Kubricka <i>2001: Odyseja kosmiczna</i> © MGM/The Kobal Collection	31
4. Okładka magazynu „Wspaniałe Opowieści” (maj 1928) Mary Evans Picture Library	43
5. Szkic do ilustracji z <i>Dnia Tryfidów</i> (1951) © Paul Thompson	46
6. Plakat do filmu Dona Siegela <i>Inwazja porywaczy ciał</i> (1956) © Allied Artists/The Kobal Collection	51
7. Kadr z filmu <i>Obcy przybysze</i> w reżyserii Grahama Bakera (1988) © Twentieth Century Fox/The Kobal Collection	57
8. Podniebny dom obrotowy z powieści Alberta Robidy <i>Dwudziesty wiek</i> (1890) Mary Evans Picture Library	68
9. Kadr z filmu Fritza Langa <i>Metropolis</i> (1927) © UFA/The Kobal Collection	70
10. Ilustracja do <i>Parowego człowieka prerii</i> Edwarda S. Ellisa (1865) Image courtesy of Paul Guinan	76
11. Kadr z filmu Paula Verhoevena <i>RoboCop</i> (1987) © Orion/The Kobal Collection	79
12. Kadr z filmu Michaela Andersona <i>1984</i> (1956) Interfoto Agentur/Mary Evans Picture Library	105

13. Kadr z filmu Stanleya Kubricka *Mechaniczna pomarańcza* (1971) 107  
Warner Bros/The Kobal Collection
14. Ilustracja z oryginalnego wydania *Wojny światów* H.G. Wellsa (1898) 128  
Mary Evans Picture Library
15. Kadr z filmu Gordona Douglasa *One!* (1954) 132  
© Warner Bros/The Kobal Collection

Wydawca i autor przepraszają za wszelkie błędy i pominięcia. W razie kontaktu, chętnie je skorygują przy najbliższej możliwej okazji.



# Wprowadzenie

Niełatwo zdefiniować fantastykę naukową. Termin ten próbowano wyjaśniać na różne sposoby: jako kombinację romanisu, nauki i przewidywania przyszłości (Hugo Gernsback), „realistyczne spekulacje na temat przyszłych wydarzeń” (Robert Heinlein), wreszcie – jako gatunek oparty na wyimaginowanej alternatywie względem środowiska czytelnika (Darko Suvin). Fantastyka naukowa nazywana była formą fantastycznej fikcji i literatury historycznej. Niniejsza książka nie próbuje sprowadzić powyższych określeń do jednej, wyczerpującej definicji. Takiego zadania podjąłby się chyba tylko szaleniec. W zamian przedstawię kilka przydatnych uwag, którymi będę się posługiwał w dalszej części wprowadzenia. Po pierwsze, nazywanie fantastyki naukowej<sup>1</sup> gatunkiem stwarza problem, ponieważ ten termin nie oddaje hybrydycznej natury wielu utworów *science fiction*. Łatwiej myśleć o niej jako o trybie albo polu, na którym krzyżują się różne gatunki i podgatunki. Po drugie, pozostaje kwestia nauki. W pierwszych dekadach XX wieku wielu pisarzy próbowało powiązać tego typu narracje z nauką, a nawet wykorzystać je jako środek do promocji wiedzy. Postawę tę kontynuują do dziś autorzy gatunku określanego mianem „twardego” *science fiction*. W fantastyce naukowej dużo więcej uwagi poświęca się nauce stosowanej – technologii – ponieważ każdy nowy wynalazek wpływa na strukturę naszego społeczeństwa i sposób naszego zachowania. Fantastyka naukowa wielokrotnie

---

<sup>1</sup> Dalej również „SF” od ang. *science fiction* [Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

kojarzyła technologię z przyszłością, ale nie oznacza to, że każdy tekst tego typu opowiada o przyszłości. Najbardziej upraszczające odczytywanie powieści *science fiction* to takie, w którym zastanawiamy się: „Czy „Arthur C. Clarke przypadkiem się nie pomylił”? Fantastyka naukowa mówi o współczesności autora, w tym sensie, że każdy historyczny moment będzie zawierał własny zestaw oczekiwań i postrzeganych tendencji. Sposób, w jaki w fantastyce naukowej prezentuje się przyszłość eksponuje charakterystyczną dla gatunku skłonność do spekulacji. Pod tym względem, jak tłumaczyła Joanna Russ, jest to literatura spod znaku „a co by było, gdyby”. W podobnym duchu pisarz i krytyk Samuel Delany posłużył się terminem „tryb łączący”, aby wyjaśnić jak narracje *science fiction* sytuują się pomiędzy możliwym a niemożliwym. Pomocne będzie myślenie o nich jako o ucieleśnionym eksperymencie myślowym, w którym aspekty znanej nam rzeczywistości zostają poddane transformacji lub zawieszeniu.

Ożywione debaty na temat natury fantastyki naukowej prowadzą przeważnie jej praktycy, można nawet uznać ten fakt za jedną z cech definiujących jej pole. Owe dyskusje oscylują często wokół tematu statusu *science fiction*: czy są to wyłącznie „popularne” bądź „mainstreamowe” fikcje, chociaż terminy te – w świetle ogromnej różnorodności współcześnie publikowanych powieści z gatunku – coraz mniej znaczą. Począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, fala feministycznej fantastyki naukowej, dzięki badaniu przeszłości odnalazła przykłady kobiecej twórczości *science fiction* i skonstruowała jej tradycję, rehabilitując pisarki takie jak Charlotte Perkins Gilman. Wśród pisarzy fantastyki naukowej powszechna jest opinia, że utwory te coraz częściej zajmują miejsce powieści realistycznych i są coraz bardziej zaangażowane, ważne społecznie, a także lepiej reagują na współczesny świat technologii. Thomas M. Disch w swoim opracowaniu *The Dreams Our Stuff Is Made Of* (1998) – tytuł odnosi się do słynnego monologu Ariela z *Burzy* Szekspira – przekonuje, że fantastyka naukowa przenika wszystkie przestrzenie społeczne, a szczególnie przemysł rozrywkowy.

*Krótkie Wprowadzenie* nie może zaoferować pełnej historii fantastyki naukowej, ale też nie musi, ponieważ istnieje obecnie wiele świetnych publikacji na ten temat. Zamiast tego podejmuje próbę powiązania wybranych przykładów z różnymi momentami w historii, aby pokazać, że fantastyka naukowa była od zawsze trybem wypowiedzi podlegającym ciągłej ewolucji. Toczy się zagorzała debata dotycząca tego, kiedy gatunek się narodził. Niektóre ze wspomnianych publikacji sięgają aż do Lukiana z Samosat i jego *Prawdziwej historii* (*Alethes Historia*), pochodzącej z II wieku n.e. i opisującej podróż w kosmos oraz międzyplanetarną wojnę. Inni historycy jako punkt wyjścia obierają renesans, z dziełami takimi jak *Utopia* (1516, tł. Kazimierz Abgarowicz, 1954) Thomasa More'a i *The Man in the Moone* (*Mężczyzna na Księżycu*, 1638) Francisa Goodwina, lub czasy rewolucji przemysłowej, w których powstał *Frankenstein* (1818, tł. Henryk Goldmann, 1925) Mary Shelley. Pod dyskusję poddawano również dwa inne momenty, kiedy po raz pierwszy pojawiły się określenia takie jak „fantastyka naukowa”: późny wiek XIX (od około 1870 r.) i początki XX wieku. Wybierając ten drugi punkt, mylimy opisowe etykietowanie z zestawem praktyk narracyjnych, które wymagałyby tego typu określeń. Szukanie początków fantastyki naukowej w starożytności niesie ze sobą inne problemy dotyczące praktyk kulturowych, więc przykłady z tego okresu powinny być traktowane raczej jako „ur-fantastyka naukowa”. Dzieła z czasów renesansu czy też początków XIX wieku są o wiele bliższe tekstom, które dziś identyfikujemy z *science fiction* i mogą zostać uznane za „proto-fantastykę naukową”. Nie chodzi o zaprzeczanie ewidentnie ważnej roli, jaką odegrały w ewolucji *science fiction*, ale powszechne wśród historyków literatury i samych powieściopisarzy staje się poszukiwanie prekursorów ich własnych wysiłków uzasadniania praktyk, które są charakterystyczne dla gatunku.

Książka będzie bazowała na przeświadczeniu, że to, co obecnie nazywamy fantastyką naukową zaczęło się rodzić pod koniec XIX wieku wraz z wysypem utopii, opowieści o wojnach przyszłości i tekstów reprezentujących inne gatunki, które moż-

na wspólnie umieścić pod jednym dachem jako *science fiction*. Oprócz rozwoju edukacji, który ustanowił komercyjną bazę dla wielu pisarzy fantastyki naukowej w Wielkiej Brytanii, okres pomiędzy rokiem 1870 a pierwszą wojną światową charakteryzował się niezwykle szybkim rozwojem technologicznym, z zakrojonym po raz pierwszy na tak szeroką skalę wykorzystaniem elektryczności, pojawieniem się samolotów, wynalezieniem radia i kina oraz rozpowszechnieniem prasy popularnej. Był to również czas, gdy Stany Zjednoczone wysunęły się na pozycję głównego imperialistycznego gracza na światowej scenie politycznej, czemu towarzyszyła rywalizacja ze starszymi imperiami Europy i Azji. To wtedy właśnie pojawiła się spójna grupa tekstów, poruszających określone tematy i wykazujących szczególne cechy charakterystyczne, która nadal pozostaje rozpoznawalną i komercyjnie opłacalną gałęzią przemysłu kulturalnego. Zaczęła być znana pod nazwą fantastyki naukowej.

Uważny czytelnik pewnie już zauważył, że wszystkie podane przeze mnie do tej pory przykłady, wyłączając Lukiana, były brytyjskie lub amerykańskie. Książka rzeczywiście skupia się na literaturze anglojęzycznej, chociaż będzie zawierała również przykłady dzieł takich autorów jak Jules Verne czy Stanisław Lem, które pojawiły się w anglosaskiej kulturze dzięki tłumaczeniom. Przekonanie, że Stany Zjednoczone zdominowały pole fantastyki naukowej stało się truizmem, ale w naszym *Krótkim Wprowadzeniu* wielokrotnie pojawi się, jako postać formująca gatunek, angielski pisarz H.G. Wells. Większość wybranych przykładów pochodzi właśnie z Wielkiej Brytanii i Ameryki Północnej.

Powiniem wspomnieć również o ostatnim aspekcie. Metka fantastyki naukowej może zostać przypięta do dzieł wykorzystujących różne media. Mamy więc znaczącą grupę dramatów i poezji. W 1978 r. założono The Science Fiction Poetry Association (Stowarzyszenie Poezji Science Fiction). W złotym okresie drukowanych na tanim papierze magazynów pulpowych, czyli w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w Stanach Zjednoczonych pojawiły się komiksy *science fiction*,

które znacznie później rozwijały się również w Wielkiej Brytanii, dzięki publikacjom takim jak chociażby „Eagle”. Wreszcie, fantastyka naukowa przyjmuje też formę gier. Gry wojenne stanowią specjalny przypadek, wraz ze swoją historią, która zabiera nas aż do XIX wieku i wszelkiego rodzaju musztr i ćwiczeń militarnych prowadzonych przez Prusaków. Od lat osiemdziesiątych XX wieku obserwujemy *boom* na wszelkie gry, w których wcielamy się w różne role, korzystając z nowoczesnego wówczas wynalazku komputera i innych źródeł wirtualnej rzeczywistości. W ostatnim rozdziale przekonamy się, że dzieła z zakresu *science fiction*, w szczególności filmy, począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, wytworzyły całą serię produktów pod szyldem wspólnej franczyzy. To wprowadzenie będzie skupiało się głównie na fikcjach drukowanych, ale również na bliźniaczym medium fantastyki naukowej – kinie. Kiedy tylko wymyślono kamerę, pojawiły się eksperymenty z tematami *science fiction*, takie jak *Podróż na Księżyc* Georges’a Mélièsa z 1902 r. Ewolucja tych dwóch mediów przebiegała równolegle, po drugiej wojnie światowej wiele powieści SF doczekało się adaptacji filmowych.

Książka składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy bada podróże w kosmos i inne nieodkryte światy. Podróż w fantastyce naukowej odzwierciedla plastyczność wyobraźni autora. Oczywiście podczas wojaży bohater może spotkać obcych, to temat drugiego rozdziału. Przyjrzymy się w nim conceptowi obcego, przede wszystkim pod kątem budowania alternatywnych tożsamości społecznych. Trzeci rozdział dotyczy skomplikowanej roli, jaką w fantastyce naukowej odgrywa technologia, a rozdział czwarty podejmuje dyskusję na temat utopii i antyutopii, które wspólnie budują jedną z głównych tradycji w fantastyce naukowej. Rozdział piąty odnosi się do jej relacji z przeszłością i przyszłością, a szósty zbada ją jako społeczność pisarzy i krytyków ciągle debatujących i modyfikujących praktyki gatunku.

## Rozdział 1

# Podróże w kosmos

Jednym z pierwszych obrazów przychodzących nam na myśl, kiedy słyszymy o fantastyce naukowej jest statek kosmiczny; pierwszym wątkiem, którego się spodziewamy jest podróż w kosmos, jego bezkres pobudza nieograniczoną wyobraźnię pisarza. Łatwo dostrzec historyczną ciągłość pomiędzy podróżami morskimi, które opisywał Thomas More w *Utopii* (*Utopia*, 1516, tł. Kazimierz Abgarowicz, 1954) czy Jonathan Swift w *Podróżach Guliwera* (*Gulliver's Travels*, 1726, tł. Jan Nepomucen Bobrowicz, 1842) a lotami kosmicznymi. Zarówno pierwsze, jak i drugie przedstawiane są jako wyprawy i z konieczności składają się z etapów, ponieważ akcja rozgrywa się pomiędzy długimi okresami przejściowymi. To zrozumiałe, że w początkach *science fiction* wprowadzanie do fabuły urządzeń antygrawitacyjnych stanowiło pretekst do wartkiego opisywania ogromnych połaci przestrzeni kosmicznej. W bliźniaczych tekstach: *Histoire comique contenant les Etats et Empires de la Lune* (*Historia komiczna państw i cesarstw Księżycy*<sup>1</sup>, 1657) oraz *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil* (*Historia komiczna państw i cesarstw Słońca*, nieukończona) Cyrano de Bergerac rozpoczyna narrację od wylotu rakiety z Ziemi.

---

<sup>1</sup> Pozostawienie oryginalnego tytułu książki oznacza, że nie doczekała się ona polskiego wydania; w nawiasie zamieszczone zostanie polskie tłumaczenie tytułu. Ze względu na stosowany w książce chronologiczny układ prezentowanych przykładów, pochodzących głównie z krajów anglosaskich, pierwsza data w nawiasie jest datą oryginalnego wydania, druga – pojawiająca się po informacji o tłumaczu – datą pierwszego polskiego przekładu. W przypadku filmów podawana jest data produkcji.

Nie poświęca wiele uwagi technologicznym aspektom środka transportu ani samej podróży, koncentrując się na światach będących jej celem.

We wspomnianych przed chwilą i wielu kolejnych tekstach pozaziemska wyprawa staje się środkiem odrywającym nas od znanego świata, pozwalającym spojrzeć nań z zewnętrznej, często ironicznej perspektywy. Dlatego podróżnik Bergeraca zostaje zmuszony do przeanalizowania swoich ziemskich wartości, a przez mieszkańców Księżyca uważany jest za niewiele więcej niż małpę. Późniejszy przykład wskazuje na ciągłość pomiędzy dwoma rodzajami wypraw. *A Voyage to the Moon* (*Wyprawa na Księżyc*, 1827) Josepha Atterleya opowiada o synu amerykańskiego kupca, który wyrusza w podróż do chińskiego Kantonu, ale jego statek rozbija się u wybrzeży Birmy. Pośród nowo poznanych miejscowych towarzyszy znajduje się bramin, odkrywający przed bohaterem sekrety podróży kosmicznych oraz fakt, że Księżyc jest zamieszkały. Docierają tam razem w miedzianym kubiku, a na resztę fabuły składają się głównie opisy doświadczającego księżycowej kultury narratora. Jego przewodnikiem jest bramin, który zwraca uwagę na to, jak bardzo tubylcy różnią się od amerykańskiego społeczeństwa.

Ostatni sławny przykład pozwoli wyjaśnić efekt transpozycji w tych powieściach. David Lindsay w *Podróży na Arkturę* (*A Voyage to Arcturus*, 1920, tł. Ireneusz Dybczyński, 2015)<sup>2</sup> również przygląda się samej wyprawie jedynie pobieżnie. W tym przypadku bohaterowie za pomocą kryształowych torped dostają się ze Szkocji na zamieszkałą gwiazdę. Na akcję powieści składa się kilka epizodów, podczas których podróżnik Maskull doświadcza odmiennych sposobów percepcji, np. dzięki temu, że wyrasta mu trzecie oko. W tym i wielu kolejnych przypadkach podróz w kosmos stanowi pretekst, by z perspektywy innych światów snuć metafizyczne i kulturowe spekulacje.

---

<sup>2</sup> Książka została przetłumaczona na język polski, dostępna jest jedynie w wersji elektronicznej: <http://sf.giang.pl/David%20Lindsay%20Podroz%20na%20Arktura.php> (dostęp: 07.04.2017).

Już w samych początkach rozwoju fantastyka naukowa wykazywała odświeżającą tendencję do autoparodii. Ważną rolę w ewolucji *proto-science fiction* odegrał Edgar Allan Poe i jego historia-żart *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaala* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1835, tł. Stanisław Wyrzykowski, 1956). Wpisuje się ona w ugruntowaną już wówczas tradycję wykorzystywania podróży pozaziemskich dla celów komicznych. Autor opowiada o holenderskim uczonym, który spreparował opis swojego lotu na Księżyc. Miał być on możliwy dzięki aparatowi sprężającemu kosmiczną próżnię i zamieniającemu ją w tlen. Ujęcie narracji w formę pseudo-reportażu stało się strategią wykorzystywaną przez pisarzy w ciągu całego XIX wieku, aż do H.G. Wellsa, aby uprawdopodobnić tworzone przez nich fabuły. Poe stosuje tę technikę, aby uwiarygodnić śmieszna historię, która w inteligentny sposób naśladuje naukowe opisy pozornego zmniejszania się Ziemi i powiększania Księżyca, obserwowanych podczas podróży kosmicznej.

Najznamienitszym XIX-wiecznym autorem powieści podróżniczych jest niewątpliwie Jules Verne, natomiast jego stosunek do *science fiction* pozostaje dyskusyjny. Akcja historii składających się na cykl *Niezwykłe podróże* (*Voyages Extraordinaires*) nie jest osadzona w przyszłości. To raczej próby opisanie różnych miejsc na Ziemi, a najważniejszy środek do realizacji tego celu stanowi podróż. Najbliższymi fantastyce naukowej powieściami Verne'a są *Z ziemi na Księżyc* (*De la Terre à la Lune*, 1865, tł. St. G., 1924) i jej druga część, *Wokół Księżyca* (*Autour de la Lune*, 1870, tł. Ludmiła Duninowska, 1958). Obie składają hołd amerykańskiej pomysłowości. Podczas wojny secesyjnej zawiązuje się Klub Puzkarzy, którego celem jest wspieranie rozwoju nowych rodzajów broni. Ten pęd wiąże się w książce z pociągającą ideą lotu na Księżyc. Cytując kolejnych autorów, którzy zacierali granicę pomiędzy fikcją a rzeczywistością – począwszy od Edgara Allana Poe, po Flammariona, a nawet dowcipne eseje z 1835 r. przypisywane Herschelowi – jeden z bohaterów, Barbicane, ogłasza misję lotu na Księżyc. Cel ma zostać osiągnięty



przy pomocy gigantycznego działa – Kolumbiady. Taką nazwę – nawiązującą do wydanego w 1807 r. eposu Joela Barlowa, a pośrednio do samego odkrywcy Ameryki – nosiła armata rzeczywiście znajdująca się na wyposażeniu amerykańskiej armii. Opisywana misja jest amerykańskim przedsięwzięciem, wspieranym przez pozyskany ze składek kapitał europejski. Po starcie, który odbywa się na Florydzie – podobnie jak późniejsze misje Apollo – powieść sugeruje możliwość zamieszkania na Księżycu, lecz narracja skupia się głównie na opisach widoków planet i księżycowych wulkanów. Po szczęśliwym powrocie astronautów na ziemię powstaje projekt utworzenia Narodowej Kompanii Komunikacji Międzygwiazdnej, aby można było zacząć czerpać zyski z kolejnych wypraw.

## Pusta Ziemia

We wczesnych przykładach fantastyki naukowej akcja wyimaginowanych wypraw badawczych rozgrywała się głównie w trzech sceneriach: na Ziemi, w pobliskiej przestrzeni kosmicznej oraz we wnętrzu planety. Pod koniec XIX wieku powstał nowy podgatunek literacki, czerpiący głównie z teorii Johna Clevesa Symmesa juniora, który wierzył, że Ziemia posiada dwa wejścia, na biegunach północnym i południowym. Wcześniej motyw ten był wykorzystywany w fantastyce i w celach satyrycznych. Teoria, popularnie nazywana „dziurami Symmesa”, została w literackiej formie opisana na kartach powieści *Symzonia: A Voyage of Discovery* (*Symzonia: Podróż odkrywca*, 1820), autorstwa Adama Seaborna (to prawdopodobnie pseudonim samego Symmesa). Pod koniec wieku pojawiło się wiele narracji bazujących na teorii pustej Ziemi, jak chociażby *The Coming Race* (*Nadchodząca rasa*, 1871) Edwarda Bulwer-Lyttona, w której młody Amerykanin wpada do szybu i odnajduje się w świecie reprezentującym jego najbliższą przyszłość. Kobiety są tam o wiele bardziej niezależne, a rasa panów wykorzystuje moc nazywaną Vril (virile), przypominającą energię elektryczną.

*Etidorpha* (tj. Aphrodite, 1895, *Atydorfa*)<sup>3</sup>, autorstwa farmaceuty z Cincinnati Johna Uriego Lloyda, zajmuje wyjątkową pozycję wśród powieści o teorii pustej Ziemi, ponieważ nie opisuje odrębnej cywilizacji. W zamian oferuje odbiorcy surrealistyczną sekwencję scen przypominających halucynacje. Historia ujęta została w złożoną formę opowieści „białowłosego starca”, który zostaje porwany i zabrany do środka Ziemi. Jednym z pierwszych widoków, jakie ukazują się jego oczom, jest las gigantycznych, kolorowych grzybów. To motyw przewodni powieści, w której bohater nieustannie porusza się pomiędzy stanami przypominającymi senne marzenia. Przejścia między nimi są gwałtowne i nieprawdopodobne, nie mają nic wspólnego z jakąkolwiek wyobraźną wycieczką po tym podziemnym świecie. Zmiany wymiarów oraz skupienie uwagi na zapachach i dźwiękach sprawiły, że niektórzy krytycy twierdzili, iż *Atydorfa* przypomina sekwencję psychodelicznych wizji.

W opowieściach powstałych na kanwie teorii pustej Ziemi często tuszuje się trudności w wyobrażeniu sobie świata wewnątrz planety, który ma zachowywać wiele cech tego na powierzchni. Np. wewnątrz globu opisywane przez Edgara Rice'a Burroughsa w serii *Pellucidar* (rozpoczętej w 1914 r.) składa się z dobrze znanej czytelnikom kombinacji prymitywnych ras, tropikalnych krajobrazów i prastarych istot. Otoczenie wykorzystywane jest tam jako legitymizacja ciągu egzotycznych przygód, które spotykają głównego bohatera. Dodatkowo ma ucieleśniać fantazję o powrocie do czasów, kiedy na Ziemi wciąż ewoluowały organizmy, podczas gdy akcja innych powieści skupia się na możliwościach współczesnych autorowi. W ten sposób William R. Bradshaw, pisząc swoje dzieło *The Goddess of Atvatabar* (*Bogini Atvabatar*, 1892), wykorzystał medialny szum towarzyszący wyprawom eksploracyjnym na Arktykę, aby opisać odkrycie wewnętrznego świata i jego wyrafinowanych kultur. Kiedy wybucha wojna secesyjna, ekspedycja prowadzona przez Amerykanów zajmuje w imieniu mocarstwa krainę, która staje

---

<sup>3</sup> „Atydorfa” to pisane wspak słowo „Afrodyta”.

się źródłem nowych, olśniewających dróg komercyjnej eksploatacji. W powieści odnaleźć można egzotykę, która pozostaje popularnym motywem większości historii podejmujących teorię pustej Ziemi. W bardzo dosadny sposób pokazuje jednak, że ten tajemniczy, obcy ład jest gotowy do podbicia.

## Science fiction i imperium

John Rieder i inni badacze fantastyki naukowej wiążą pojawienie się gatunku w końcówce XIX wieku z rozkwitem imperiów. Rieder dowodzi, że począwszy od 1871 r., *science fiction* zaczęło rozwijać swoistą „rodzinę podobieństw”, która wpłynęła na kształtowanie się jego tożsamości jako gatunku. Powieść Johna Jacoba Astora IV *Podróż na Jowisza (A Journey in Other Worlds, 1894, tł. Maria Milkuszyć, 1896)* stanowi dobry przykład połączenia motywów supermocarstwa i podróży kosmicznej. Jej akcja rozgrywa się w roku 2088, kiedy Stany Zjednoczone zdobyły hegemonię nad światem; opowiada historię galaktycznego podróżnika, który, wyruszając na wyprawę badawczą, postrzega siebie jako kontynuatora predestynacji narodu amerykańskiego do technologicznych i terytorialnych triumfów. W miarę upływu lotu, jego odkrycia stają się coraz bardziej fantastyczne: odnajduje mastodonty na Jowiszu, smoki i duchy na Saturnie. Na koniec wyprawy statek witany jest na Ziemi owocjami. Zaangażowanie Astora w budowanie imperium nie ograniczało się jedynie do tworzenia fikcji – w 1898 r. sfinansował batalion ochotników, którzy walczyli na Kubie podczas wojny hiszpańsko-amerykańskiej. Nacjonalizm autora odzwierciedla powszechną cechę powieści podróżniczych z przełomu wieków, to znaczy, że nigdy nie są one bezinteresowne. Obojętnie, czy ich rzekomym motywem jest nauka czy podróże, najważniejsze pozostaje imperialne pragnienie zawłaszczenia.

W początkach XX wieku pojawił się podgatunek opisujący wyprawy eksploracyjne, traktujący o odkrywaniu zaginionych światów. Arthur Conan Doyle ustanowił jego markę i ogół-