

Žene i znanstvena fantastika: analiza britanske i američke ZF-književnosti

Ana Maskalan

Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Zagreb, Hrvatska
e-mail: ana@idi.hr

SAŽETAK U ovom se članku analizira književni žanr znanstvene fantastike (kratica ZF) te se, kroz povijesni presjek toga žanra, problematizira položaj žene kao znanstvenofantastičnog lika i kao autorice ZF-romana. Znanstvenu je fantastiku teško definirati, jer ona odudara od zahtjeva konvencionalne književnosti. Ipak, ono što se može reći za sva ZF-djela jest osjećaj čuđenja što ga ona izazivaju kod čitatelja, tj. kognitivno otuđenje-svijest o razlikama književnoga i stvarnog svijeta, čime se ostvaruje kritička analiza realnosti i sebstva. Bez obzira na obilje tema i razna zanimljiva filozofska promišljanja prisutna u tome često prezrenom žanru, znanstvenu fantastiku žene ne čitaju i ne pišu u onom razmjeru u kojem to čine muškarci. Taj se stav potkrepljuje povijesnim pregledom tema i autora/ica znanstvene fantastike od njezinih korijena u utopijskim fantazijama 17. stoljeća te goticizma Mary Shelley, preko američke ere magazina, britanskog Novog vala, pa do *cyberpunka*. Zaključak koji se nameće jest da se radi o književnosti koja zanemaruje ženski rod ili ga izravno ponižava, opisujući žene najčešće kao žrtve ili trofeje. Ženski su likovi rijetki i tipizirani. Autorica znanstvene fantastike je malo i uglavnom pišu pod pseudonimom. Kao što znanost stoljećima nije uključivala žene u svoje redove, odričući im moral i um, tako i znanstvena fantastika, žanr koji često stavlja znanost u centar svoga interesa, preuzima gotovo jednak stav. Tek odnedavno ženama se, kroz pojavu *meke* znanstvene fantastike, pruža mogućnost uvođenja vlastitih tema i promišljanja.

Ključne riječi: znanstvena fantastika, žena, kognitivno otuđenje, Frankenstein.

Primljeno: 5. 1. 2007.

Prihvaćeno: 17. 1. 2007.

1. Uvod

Definirati književni rod znanstvene fantastike zahtjevan je zadatak, jer on još uvijek i velikim dijelom funkcionira na principu svoje različitosti od standarda i zahtjeva postavljenih kako konvencionalnoj književnosti tako i masovnom tržištu. Znanstvena fantastika ne podrazumijeva niti priče o svemiru, niti o budućnosti,

Copyright © 2006 Institut za društvena istraživanja u Zagrebu - Institute for Social Research of Zagreb.
Sva prava pridržana - All rights reserved.

niti o napretku. U središtu njezina interesa nisu uvijek vrhunska tehnologija i znanstvena dostignuća, njezina je radnja često smještena u sadašnjost ili prošlost, njezine su potkategorije brojne i međusobno suprotstavljene, a njezine granice slabo definirane. Ona u sebi često uključuje i elemente kriminalističkog romana, romana strave i užasa, povijesnog romana i fantastike a ponekad se maestralno poigrava i s mnogim motivima i temama iz filozofske i psihološke književnosti.

Znanstvena fantastika se predugo vezivala uz specijalizirane magazine, novinske kioske, džepna izdanja, književnost s priljepkom "šund". I nije da to i nije zaslužila! pisci znanstvene fantastike su najčešće pisali iz dva razloga: prvo, zadovoljiti maštarije svoje publike koja je ta djela vjerno čitala i obožavala; drugo, zadovoljiti vlastite maštarije, što se često i preklapalo sa željama publike, ne vodeći pritom računa o kvaliteti svojega pisanja. Publika, kojoj je takva književnost bila namijenjena, nije ju čitala za lektiru, već najčešće ispod pokrivača, uz luč svjetiljke, između izdanja *Playboya* i *Hustlera*. Znanstvena je fantastika (uz časne iznimke) prečesto bila tek igračka za dečke, uspaljene adolescente i štrebere. No to ipak ne znači da ona ne zaslužuje pozornost, dapače.

2. Što je znanstvena fantastika?

Farah Mendelsohn tvrdi da na znanstvenu fantastiku više valja gledati kao na "trajnu diskusiju nego kao na čvrsto tijelo žanra koje podrazumijeva određene elemente zapleta i specifične trope" (Mendlesohn, 2003.: 1). Ta trajna diskusija obuhvaća nekoliko specifičnih elemenata. Jedan od njih je tzv. *osjećaj čuđenja*. Ovaj je termin za definiciju znanstvene fantastike prvi upotrijebio Hugo Gernsback: "Osjećaj čuđenja ne proizlazi iz izvrsnog pisanja ili čak iz izvrsne konceptualizacije, već iz iznenadnog otvaranja zatvorenih vrata u umu čitatelja" (Clute, 1995.). David Nye ovu je reakciju opisao kao "razumijevanje ili osjećaj poštovanja prema onome što je krajnje u prirodi (npr. prsteni Saturna) ili tehnologiji (npr. svemirska postaja ili svemirski brod)" (prema, Mendlesohn, 2003.: 3). Osjećaj čuđenja (začuđenosti, divljenja) osnovni je i jedini element naracije u prvih 15 godina razvoja žanra, što se prepoznaje i u imenima gotovo svih ZF časopisa toga doba – *Amazing Stories*, *Astounding*, *Thrilling Wonder*. Farah Mendelsohn dalje nastavlja da "ako je osjećaj čuđenja omogućio divljenje estetici oblaka u obliku gljive, onda je osjećaj grotesknosti naveo pisca da razmisli o posljedicama" (Mendlesohn, 2003.: 4). U znanstvenoj se fantastici tako pojavljuje kombinacija skrivenih i otvorenih "što ako" – misaonih eksperimenata, zbog kojih se ona ponekad naziva i spekulativnom fantastikom. Upravo ta kombinacija vodi onome što Darko Suvin zove "kognitivno otuđenje" (prema, Mendlesohn, 2003.: 5).

Kognitivno otuđenje je osjećaj da je nešto u fiktivnom svijetu disonantno s čitateljevim/čitateljčinih iskustvom svijeta, da svijet o kojemu čitamo nije i svijet kakav poznajemo i prihvaćamo, te da upravo njegova različitost potiče na preispitivanje našega svijeta. U tome se i nalazi sva ljepota znanstvene fantastike! Ona vrlo često, govoreći o udaljenim svjetovima, priča priču o našem svijetu. Radi li se o

zusretu s izvanzemaljcem, putovanju kroz svemir, naseljavanju drugih svjetova, tehnologiji budućnosti itd., sve nas to na svojoj najbanalnijoj razini vodi prema određenoj granici naše stvarnosti.

Kognitivno otuđenje te uz njega vezan pojam ekstrapolacije, najčešće se postiže stilskim postupcima i leksičkim inovacijama. Na površnoj razini radi se o pomacima u vremenu (npr. daleka budućnost) i mjestu radnje (npr. drugi planet), što kao svoju posljedicu izvlači i promijenjenu tehnologiju. No ako je to sve što je učinjeno, napisana je fikcija suviše didaktična i deskriptivna.

Ono što snažno potiče kognitivno otuđenje jest specifična upotreba jezika u ZF-djelima. Gwyneth Jones tvrdi da je čitanje ZF-priče uvijek "aktivan proces prevođenja" (prema, Mendlesohn, 2003.: 5). Jezik ne izaziva povjerenje u znanstvenoj fantastici. U njoj metafora postaje doslovna, primjerice "pružiti kome ruku" stvara bezbrojne mogućnosti u umu ZF-čitatelja/ice, koje uključuju npr. odjeljive dijelove tijela ili implantiranu elektroniku. Nisu sporne samo metafore. Pisci znanstvene fantastike pravi su majstori u smišljanju novih riječi. Svrha je da čitatelj/ica shvati što je napisano ili da i sam/a popuni praznine dajući značenje koje nije bilo ponuđeno. Znanstvena se fantastika, što također snažno potencira otuđenje, oslanja na evoluciju vokabulara i strukture zajedničkih ideja koje su duboko ukorijenjene u samom tom žanru. To znači da danas više nema potrebe u ZF-djelu objašnjavati pogon međuzvezdanih brodova. Jednostavna kratica "PZB" ("planetarni zvezdani brod") zamijenit će stranice i stranice opisa. Rijetko se koji drugi žanr tako oslanja na ostavštinu svojih tema kao znanstvena fantastika. I ne samo to. Junaci i junakinje s kojima se poistovjećujemo nisu začuđeni promatrači/ce u neočekivanoj situaciji. Oni nisu stranci u vlastitom svijetu. Oni su samodostatni: unutar vlastitog svemira ne osjećaju potrebu za objašnjavanjem niti sebe niti svijeta oko sebe. Otuđenje proizlazi iz shvaćanja da junaci i junakinje znanstvene fantastike nisu poput nas; oni vrlo često čak i nisu ljudi. Njihovo razumijevanje sebe bitno je drukčije, a njihove definicije "sebstva" katkada su u potpunosti nerazumljive. Granice se tako konstantno propituju, jer kada postoje načini da se sebstvo brzo i lako transformira u bilo što, jedini način da se očuva identitet jest stalno pomicanje granica. Tako se ZF bavi junacima i junakinjama koji se čvrsto drže svojih smrtnih tijela, neki od njih pak imaju i žive nadomjeske u slučaju ozljede ili smrti, dok neki egzistiraju bez tijela, digitalizirani, eventualno se služeći tijelom za neke specifične zadatke.

Znanstvena fantastika nas tjera na preispitivanje vlastitog razumijevanja našega života i svijeta te omogućuje bezgranično vrijednu spoznaju da neke stvari nisu same po sebi razumljive. Ursula K. Le Guin je u predgovoru za *Lijevu ruku tame* rekla: "Znanstvena fantastika nema moć predviđanja; ona je deskriptivna... Predviđanje je posao proroka, vidovnjaka i futurologa. Njime se ne bave romanopisci. Posao romanopisca je da laže... Otvori oči; slušaj, slušaj! To kaže romanopisac. No on ti ne kaže što ćeš vidjeti ili čuti. Sve što ti može reći jest ono što je već sam vidio ili čuo za svoga života, od kojeg je trećinu proveo spavajući i sanjajući, a trećinu govoreći laži" (Le Guin, 1976.).

Ukratko, većina ZF-djela svojevrsne su analize i kritike vremena u kojemu su pisana, i u tome se znanstvena fantastika pretjerano ne razlikuje od konvencionalne književnosti. Orwellova *1984.* (1948.) snažna je slika fašističkog i totalitarnog režima, koje se Orwell, još uvijek pod dubokim dojmom Drugoga svjetskog rata, užasavao. Crna američka ZF-spisateljica, Octavia Butler, u svojoj nagrađivanoj priči *Bloodchild* (1984.) analizira rasizam. Aldous Huxley u *Divnom novom svijetu* (1932.) pruža snažan opis stravičnih posljedica napretka znanosti, tehnologije, te posebno genetičkog inženjeringa. Ursula K. Le Guin u *Svijet se kaže šuma* (1972.) posredno opisuje vijetnamski rat. Indijska spisateljica Manjula Padmanabran u *Nevjernim slugama* (1994.) opisuje kapitalizam. Philip K. Dick u *Sanjaju li androidi električne ovce?* (1968.) opisuje moć masovnih medija. Vizije svih tih autora su optimistične ili pesimistične, ovisne o njihovu vlastitom razmišljanju i procjeni. Znanstvena fantastika je žanr koji kroz pružanje vjerojatnih i nevjerojatnih alternativa voli ukazivati na ono što je pogrešno u današnjem svijetu, posebno u zapadnoj civilizaciji, budući da većina ZF-pisaca jesu pripadnici/e zapadne civilizacije. Iz navedenih je primjera jasno da su oni taj zadatak shvatili ozbiljno. Ili možda nisu? Već sam ranije spomenula dugotrajnu sumnju u kvalitetu žanra znanstvene fantastike te nesklonost većine književnih kritičara i teoretičara, ali i samih filozofa, da se njome pozabave na ozbiljniji način. Već je 1957. godine, prilikom lansiranja umjetnog satelita, Hannah Arendt izjavila da se spomenuti događaj već odvio "u nimalo poštovanoj književnosti znanstvene fantastike... kojoj na žalost, nitko još uvijek nije poklonio pažnju koju ona kao nositelj osjećaja i želja masa zaslužuje" (Arendt, 1991.: 7). Literatura "niskih strasti" nikada nije bila i feministkinjama omiljeno štivo. No to još uvijek ne znači da ZF nije relevantna za mnoga filozofska i feministička pitanja. Primjerice: zašto žene ne čitaju znanstvenu fantastiku? Zašto je vrlo često smatraju uvredljivom? Zašto kroz povijest žene nisu pisale znanstvenu fantastiku, a kada su to i činile, potpisivale su se muškim pseudonimom? Kakva je to literatura koja s jedne strane uspijeva zadovoljiti mušku (adolescentnu) publiku, a s druge često užasava ili jednostavno ostavlja nezainteresiranom žensku publiku? Postoji li tzv. muški ili ženski način pisanja znanstvene fantastike, muška i ženska naracija? Napokon, ako je znanstvena fantastika kritika današnjeg svijeta i san o budućem, boljem svijetu, jesu li se svi problemi današnjice posve prepoznali i je li buduću "bolji" svijet uistinu bolji?

Uočljivo je da pisci znanstvene fantastike ipak nisu priznali problem žene kao relevantan problem na kojem valja graditi ZF-kritiku današnjice, te često okreću svijet naglavačke, ali centralna pozicija žene kao nesamostalnoga, "glupog i nepotpunog" bića ostaje nepromijenjena. Oni često "šminkaju" budućnost raznoraznim tehnološkim stvarčicama, zanemarujući pritom napredak samoga čovjeka, stvarajući svjetove u kojima ljudi raspolažu fascinantnim znanjima o svemu osim o samima sebi.

Glavni problem s kojim se autorica i čitateljica znanstvene fantastike suočava jesu izvjesna ograničenja žanra, koja muški pisci smatraju konvencijom ili čak definicijom znanstvene fantastike, a žene ih drže preprekom kako čitanju tako i pisanju. Ta ograničenja žanra odnose se na problem maskulinističke znanosti koja je odu-

vijek ženama prilazila kao objektima znanstvenog istraživanja, a ne kao znanstvenicama-subjektima; odnose se i na problem reprezentacije identiteta žene, koji se često manifestirao kroz doslovnu karakterizaciju žene kao izvanzemaljca ili aliena, a i općenito, odnose se na problem onoga što se može nazvati poviješću muške naracije (Donawerth, 1997.). Za spisateljice i čitateljice ovo predstavlja zid koji simbolizira nemogućnost da se žanr drukčije definira, ali i prepreku koja mora držati žene izvan njega.

3. Pretpovijest znanstvene fantastike i Frankenstein

Riječ “znanost” zadobila je svoje moderno značenje onda kada je prihvaćeno shvaćanje da je pouzdano znanje utemeljeno u svjedočanstvu osjetila, a zatim oprezno “prosijano” kroz deduktivno rasuđivanje i eksperimentalno testiranje generalizacije. U 17. stoljeću spisatelji su započeli stvaranje spekulativne fikcije o novim dostignućima i tehnologijama što ih primjena znanstvene metode može proizvesti. Najraniji primjeri takvih djela bezuspješno su se nastojali uklopiti u postojeće žanrove i narativne okvire, a najbolje su se snašli unutar okvira utopijske fantazije, čiji je uobičajeni narativni okvir bilo imaginarno putovanje. Bogata tradicija ZF-putničkih priča svoj temelj nalazi u *Novoj Atlantidi* Francisa Bacona (1617.), utemeljitelja znanstvene metode (iako postoje i neka ranija djela koja priznaju značajan utjecaj razvoja tehnologije na socijalnu reformu, poput djela Tommasa Campanelle – *Grad sunca* iz 1602.). Mnoštvo kasnijih utopijskih fantazija vodilo je računa o znanstvenom i tehnološkom napretku, no tek na marginama, pretpostavivši mu probleme socijalne, vjerske i političke reforme. Njihovi autori često nisu bili pretjerano skloni znanstvenom razvoju o kojemu su pisali, iskazujući u svojim djelima snažno neprijateljstvo prema Baconovu optimizmu, smatrajući njegove ideje prijetnjom vjeri.

Imaginarna putovanja česta su tema i tzv. satiričkih fantazija, što je pak pomoglo oformiti tradiciju protuznanstvene fantastike, npr. *Guliverova putovanja* Jonathana Swifta iz 1726. Oslanjanje na slične motive i narativne strategije rezultiralo je uključivanjem ovih djela pod žanr, čijim se ambicijama on protivi. Upravo su takva djela znanstvenoj fantastici pružila najveći dar – moć da sumnja, propituje, pokazuje skepsu i teorijsko razilaženje. Ekstremnije verzije fantastičnog putovanja često su se preklapale sa standardnim formatom religijskih fantazija, pričama o snovima koje su svoje junake vodile mnogo dalje od još uvijek neotkrivenih dijelova Zemlje, a uvijek su završavale buđenjem.

Prilagodba tradicionalnih narativnih okvira djelu ozbiljne spekulacije naišla je na mnoge otegotne okolnosti: kronična je neozbiljnost rasla što su putničke priče više opisivale područja u koja je bilo nemoguće zaći pješice ili brodom, a književni snovi su po definiciji bili samo utvare mašte rasplinite buđenjem. Edgar Allan Poe se smatra djelomično zaslužnim za postavljanje i pokušaj rješavanja problema kreiranja i razvijanja prikladnih narativnih okvira za znanstvene *contes philosophiques*. On je među prvima, u svom predgovoru za priču o putovanju na

Mjesec *Hans Pbaal* (1835.), istaknuo nužnost vjerodostojnosti i traženja književnih načina kojima bi se omogućilo divljenje estetiци znanstvenog otkrića.

Ukratko, teme koje se u tom predrazdoblju znanstvene fantastike najčešće pojavljuju jesu zamišljena putovanja, najčešće na Mjesec (npr. *San* Johanna Keplera iz 1634. ili *Komična povijest država i carstava Mjeseca* Cyranoa de Bergeraca iz 1656.), ili alternativni svjetovi (npr. Margaret Cavendish *Plameni svijet*, 1666.), svemirska putovanja (npr. Voltaireov *Micromegas* iz 1752.), ili utopijska razmišljanja o budućnosti (npr. Lois-Sebastien Mercier *Godina 2440.* iz 1771.), ili svjetovi vanzemaljaca (Jonathan Swift *Guliverova putovanja*, 1726.). Iako se svako od navedenih djela voli uzimati za začetnika žanra znanstvene fantastike, čast je pripala, ironično, upravo spisateljici Mary Shelley za njezin roman *Frankenstein* iz 1818. godine. Ironično, kažem, jer u sljedećih 150 godina niti jedna žena nije stekla čast da bude uvrštena među pisce znanstvene fantastike.

Mary Shelley ušla je u znanstvenu fantastiku kroz gotske korijene svoje književnosti. Goticizam kao književni žanr unutar romantizma, karakterističan je za britansku književnost kasnoga 18. i početka 19. stoljeća. Mnogi ga smatraju pretečom znanstvene fantastike. Kao i romantizam općenito, gotski se roman odlikuje inovacijama (za razliku od tradicionalizma), spontanošću, slobodom mišljenja i izraza (osobito mišljenja i osjećaja samog pisca), idealizacijom prirode i vjerom da se živi u vremenu novih početaka i novih mogućnosti. Gotski roman i ZF-roman imaju mnogo zajedničkih točaka: glavni lik je obično samotna i introvertirana (a nerijetko i vrlo egocentrična) osoba, svjetovi koji se opisuju i bića koja ih nastanjuju odudaraju od naše vizije stvarnosti, a često opisuju strahove i snažne osjećaje koji leže ispod kontrolirane i uređene površine naše svijesti. I jedan i drugi roman agresivno napada ustaljene norme i simbolički red i poredak. Upravo zato i ima tako mnogo žena koje su pisale gotske romane: Charlotte i Emily Bronte, Elizabeth Gaskell, Christina Rossetti, Isak Dinesen, Sylvia Plath, Angela Carter te napokon Mary Shelley. Sve su se one služile fantastikom kako bi možda pokušale potkopati patrijarhalno društvo – simbolički poredak moderne kulture. Takav oblik fikcije omogućio je provalu potisnutih želja obespravljenog roda, te nije bilo razloga da se to ne nastavi u znanstvenoj fantastici. Dapače. Jer dok su *Drakula* i druge konvencionalne gotske priče čiste fantazije u direktnoj vezi s bajkama, legendama i narodnim pjesmama, znanstvena fantastika ima okus nečega puno ozbiljnijega, upozoravajućega i utemeljenoga. Upravo zbog ovih elemenata *Frankenstein* i nije u cijelosti gotski roman, već oblikuje novi žanr, žanr u kojem nema nadnaravnoga. Naime, čudovište doktora Frankensteina nije izašlo iz groba, pakla ili grozničavih snova, već je nastalo znanstvenom primjenom elektriciteta i topline, tzv. procesom galvanizacije, za koji se u vrijeme početka 19. stoljeća vjerovalo da u sebi drži ključ života.

Premda postoje raznovrsna feministička čitanja *Frankensteina*, na prvi pogled postaje jasno da je Mary Shelley, ako je i bila tvorac znanstvene fantastike, učinila ZF muškom pričom. Preciznije rečeno, ona je samo opisala duh vremena u kojem je živjela, prenijevši njegove nade, ali i bojazni, unutar granica beletristike. Sve

ono što je svjesno ili nesvjesno Mary Shelley pokušala kritizirati u svojem djelu, postalo je budući model znanstvene fantastike. Nažalost, udes *doktora Frankenstein*a nije nikoga pretjerano obeshrabrio 1818. godine, 50 godina nakon izuma parnog stroja.

Iako se *Frankenstein* smatra antitezom znanstvenoj fantastici (to se prvenstveno odnosi na raniju ZF, sa svojom bezgraničnom vjerom u moć i nepogrešivost ljudskoga – muškog uma), on u sebi sadrži gotovo sve elemente onoga što danas smatramo *tvrdom* znanstvenom fantastikom. Tu je u prvom redu glavni muški lik, ingeniozni znanstvenik, od djetinjstva opsjednut odgovorima na pitanja o unutrašnjoj strukturi prirode i njenim tajnim zakonima ... On se divi velikim umovima što uspijevaju penetrirati u skrovišta prirode i doznati kako ona zapravo funkcionira. On je gospodar prirode. Za *Victora Frankenstein*a, smatra Jane Donawerth, “znanstvenik je muškarac, priroda žena; znanost je dominacija nad prirodom. Dominacija je erotična: znanstvenik progona prirodu, otkriva je, penetrira u nju, uživa u svojoj nadmoći” (Donawerth, 1997.: XIX). Znanost je izvor besmrtnosti i moći. Znanstvenik je taj koji želi i često uspijeva uzurpirati i Božje i žensko – moć prokreacije, te uspijeva postići samodovoljnost. U takvom svijetu nema znanstvenica, mislećih žena – one su isključivo lijepe, prazne i bespomoćne. One postoje samo kao *drugo* od znanstvenika, kontrast i različitost, one su najčešće *alien*, i kao takve predmet su istraživanja, seciranja i mučenja, gotovo uvijek na marginama priče. Muški likovi su ti koji putuju, doživljavaju akcijom nabijene pustolovine, trijumfiraju, junački se bore i junački umiru. Ženski likovi ostaju zatvoreni u kući i oko kuće, eventualno brinući o cvijeću i viđajući junačke rane. Nerijetko pogibaju od ruke izvanzemaljca, čudovišta, tj. neuspjelog eksperimenta.

Feminističko čitanje *Frankenstein*a upućuje i na neke druge elemente. Smatra se da je Shelley smjestila snažan muški lik u žensku priču, priuštivši mu problem s kojim su se suočavale mnoge žene njezina vremena pa i ona sama, a to je problem izvanbračnog djeteta. Čudovišno i zabranjeno dijete doktora Frankenstein a razara mušku naraciju božanskog znanstvenika, jer mu Shelley daje pravo da govori, da zaslužuje pozornost svojim mišljenjem i patnjom. On je abnormalno muško, s kojim čitateljice suosjećaju. On kažnjava doktora smrću zbog igre s prirodom, igre Boga.

U stvaranju žanra znanstvene fantastike, u spajanju romantične priče s prosvjeteljskom racionalnošću, Mary Shelley je stvorila žanr koji je spisateljicama pružio neizmjernu slobodu – da budu pustolovke i znanstvenice, da budu sve ono što im je društvo zabranjivalo. No Shelley je, isto tako, stvorila i žanr koji je naslijedio sva ograničenja patrijarhalnog društva: društva u kojem je ženama bilo uskraćeno obrazovanje i znanstvena karijera, u kojemu je žena konstruirana kao stranac, tuđinac, *drugi*, *alien*, u kojem je muškarac jedini zadržao pravo da govori i upravlja pričom. Ukratko, bez obzira na slobodu koju ZF daje mašti u formiranju dotad nevidenih stvari, odnosa i pojava, radi se o mašti koja je, paradoksalno, smještena u malenu i mračnu kutiju debelih okvira.

Nakon Mary Shelley, autori zaslužni za formiranje žanra znanstvene fantastike jesu ponajprije Jules Verne (*Put na Mjesec*, 1865.; *20.000 milja pod morem*, 1870.) i H. G. Wells (*Vremenski stroj*, 1895.; *Rat svjetova*, 1898 itd.). Obojica su muškarci čiji svjetovi spekulativne fikcije u potpunosti isključuju ženske likove, a kada im i dopuštaju pristup, one su prisiljene pristati na stereotype karakteristične za vrijeme u kojem autori pišu. Površni pristupi ovom problemu polaze od pretpostavke da se ovdje ne radi o mizoginom ponašanju, već jednostavno o specijalnim zahtjevima određene forme koja je namijenjena određenoj publici. Tako će jedan ponosni biograf Julesa Vernea reći da je Verne uvijek izbjegavao prljati svoje stranice prizemnim opisima strasti.

Što se pak tiče spisateljica ZF, one, iako malobrojne, ipak postoje. Premda čitane i promovirane za svoga života, u povijesnim dokumentima one su u potpunosti zanemarene, zbog čega nastaju opasne praznine u književnoj povijesti. Jedna od rijetkih zabilježenih autorica je tek Charlotte Perkins Gilman, s pričom *Herland* iz 1915.

Bogata britanska (ali i općenito europska) tradicija pisanja spekulativne fikcije, začinjena pobjedničkim ratnim pričama, punih dramom nabijenih pustolovina i futurističkom vojnom tehnologijom, te oblikovana pod snažnim utjecajem H. G. Wellsa i J. Vernea, zaustavljena je Prvim svjetskim ratom i dugogodišnjim gorkim okusom života što ga je on iza sebe ostavio. Budući da je SAD ušao u rat kasno i bio udaljen od europskih ratišta, prekid domaće spekulativne fikcije bio je jedva zamjetan, i što je još važnije, efekt rata na američki odnos prema tehnološkom napretku bio je manje toksičan. Kao i u Britaniji krajem 19. stoljeća, i u Americi dolazi do nagle eksplozije raznih časopisa koji su njegovali kratke priče, a pod najvećim utjecajem H. G. Wellsa. Upravo se on smatra književnikom koji je, shvativši ozbiljno E. A. Poea i njegovu kritiku oskudnih narativnih okvira novog žanra, najviše učinio u stvaranju moderne znanstvene fantastike. Njegovi *Vremenski stroj* (1895.), *Rat svjetova* (1898.), *Prvi čovjek na Mjesecu* (1901.), *Otok dr. Moreaua* (1896) itd., djela su koja miješaju melodramu sa snažnom socijalnom porukom i pronicavim filozofskim razmišljanjima, iako uvijek nisu i znanstveno prihvatljiva. U svojim djelima Wells je uspio spojiti književnost onih, primarno zainteresiranih za futurističke i izvanzemaljske kostimirane drame, i onih koji su ozbiljno koncentrirani na istraživanje budućih mogućnosti povezanih s razvojem tehnologije i znanosti. On je isto tako zaslužan za izum tzv. olakšavajućih sredstava, pronalazaka koji su proširili narativne okvire ovoga žanra, pokazujući budućnost ne pomoću snova i hipnotičkih putovanja već, između ostalog, i zamišljanjem vremena kao četvrte dimenzije koja se može dotaknuti vremenskim strojem.

4. Povijest znanstvene fantastike

U ovom se trenutku priča seli u Ameriku gdje, pojavom jeftinog papira proizvedenoga iz drvene celuloze (eng. *woodpulp*), dolazi do ubrzanog rasta časopisa koji se specijaliziraju u objavljivanju kičastih melodrama, nasljeđujući raniju tradi-

ciju raznoraznih komercijalnih žanrova koji se najčešće objedinjuju pod pridjevkom *šund*. Upravo u to vrijeme, kada su se široke mase zabavljale raznim književnim djelima posvećenima lakoj zabavi tzv. *pulp fiction* (tako su postojali *love pulps*, *aviation pulps*, *western pulps*, *military pulps*), Hugo Gernsback počinje objavljivati kratki časopis *Amazing Stories*, posvećen upravo takvom tipu materijala, ali i s malim znanstvenim dodatkom. Razlog ovome je bio podosta prozaičan: Gernsback je, naime, pod žanrom koji je nazivao *scientifiction* podrazumijevao didaktički pothvat namijenjen širenju entuzijazma za različite tehnološke uređaje (uključujući i radioprijamnike) što ih je on sam prodavao. Gernsback tako unutar povijesti žanra znanstvene fantastike započinje eru magazina, koja traje od 1926. kada su po prvi put objavljene *Amazing Stories*, pa sve do 1960. godine. No Gernsbackova proza nije bila pretjerano suptilna. Radilo se zapravo o prepisanoj “vestern priči” u kojoj je crvenokožac promijenio boju kože u zelenu, vjerni konj dobio mlazni pogon, revolver je zamijenjen laserskim pištoljem, a stjenovite visoravni kao poprišta borbi dobrih i loših momaka dobile su astronomske dimenzije.

Gernsback je želio poučavati, omogućiti upoznavanje sa znanstvenim sadržajem na što je moguće ugodniji način – služeći se formulama popularne fikcije. John Cawelti u svojoj studiji popularnih formula pripovijedanja, grupira iste pod zajedničkim nazivnicima pustolovine, misterija i romance (Mendlesohn: 2003.). Pustolovina je postignuta opisom borbe između ljudi i izvanzemaljaca, prilagodbom neprijateljskom okolišu ili svemiru samom; misterij je posvećen rješavanju znanstvenog problema i on je temeljni element bez kojeg žanr ne bi mogao; romanca je najpovršnije obrađen dio, i nažalost, jedini je koji se bavi ženskim likovima. Uz ovakav oblik “književnosti s predumišljajem” naivno je očekivati kvalitetu bilo kakve vrste. Ovdje se nije radilo o dotjeranoj prozi: ista priča i likovi se ponavljaju iz djela u djelo, nedotjeran stil, obilje klišeja, sirova akcija, žargon i mnoštvo uskličnika. Naime, kako duhovito primjećuje Nancy Kress, da su se u to vrijeme pisac mašine slučajno proizvodile bez tipke za uskličnik, znanstvena bi fantastika bila u ozbiljnoj nevolji (Kress, 1993.).

Najveći problem u ovim pričama bila je karakterizacija likova. Ozbiljnijeg pristupa karakterizaciji nema ni kod muških, a kamoli kod ženskih likova. Ženski likovi, kada su slučajno i bili prisutni, najčešće su sudjelovali u stvaranju užasnih književnih klišeja. Žene su u tome imale dvije uloge: njih je trebalo ili spasiti (žrtve) ili osvojiti (trofeji). Najčešće su tokom čitave priče bile u rukama zlikovaca, da bi u zadnjem trenutku bile spašene od glavnog junaka. Posebno su zanimljive naslovnice tih publikacija. One obično prikazuju ženu u uskom odijelcu, plave kose, sa žičanim šiljastim grudnjakom, kako histerično viče ili se beživotno klati u rukama muževnog junaka ili, češće, u rukama velikog čudovišta ili androida koji neodoljivo podsjeća na penis (abrevijacija njegova opisa je *BEM-bug eyed monster*; a opskrbljen je s četiri ili šest ruku). Zanimljivo je da se i uz veliki trud i pomno čitanje nikada zapravo ne dozna razlog ženine otmice te što joj je čudovište na kraju učinilo. Američki kritičar Leslie Fiedler ustvrdio je da ta scena ima dugo podrijetlo te da je “ugrožena žena” tipična muška fantazija obilježena ide-

jom herojstva, seksualnog nadraživanja i rasizma. Ona proganja *pulp fiction* i jedino što se kroz generacije čitatelja mijenja jest boja zlikovaca. Počelo je od crvene boje Indijanaca, preko žute (zločesti dr. *Fu Manchu*) i crne (Afrikanci u *Tarzanu*), pa do ljubičaste i zelene boje Marsovaca i inih izvanzemaljaca u znanstvenoj fantastici (Kress, 1993.).

Ako su žene u tim pričama i postojale kao seksualni objekti koje je trebalo spasiti, one nikada nisu postojale kao seksualna bića. Znanstvena fantastika na toj razini nema pravog seksa, čak i kada se on čini kao apsolutno neizbježan. Možemo imati junakinju, ropkinju i igračku zlog Marsovca (npr. *Thuvia* u *Maid of Mars*, E. R. Burroughsa, 1920.), koja skakuće uokolo razodjevena, no ipak ostaje djevica, kao i sve pozitivne junakinje toga vremena.

Nedostatak karakterizacije likova, i kod muških i kod ženskih, iskrivio je sliku i jednih i drugih, podvrgavajući ih civilizacijskim stereotipima toga vremena, koji su se puno gore odrazili na žene. Muškarci su, naime, uvijek prikazani kao mudri znanstvenici (dugoročne se posljedice njihovih eksperimenata nikada ne propituju), hrabri ratnici, odvažni pustolovi i junaci. Žene su lijepe, slabe, naivne, labilne i ovisne o potezima glavnog junaka. Ukratko, one su sredstva kojima se dokazuje ili opovrgava hrabrost, odvažnost i junaštvo muških likova, i napokon krunski su dokaz njihove muškosti, seksualne potencije i, nimalo nevažno, seksualne opredijeljenosti.

Spisateljice u Gernsbackovo vrijeme bile su više nego rijetke. Jedino ime koje tada nalazim jest Clare Winger Harris, jedna od pobjednica natječaja u pisanju priča mladih autora/ica, a zatim i redovita spisateljica koja je objavljivala u *Amazing Stories*. Osim natječaja ovoga tipa, nije postojalo ništa što bi ženama olakšalo produciranje tekstova na tom području. Zlatnim dobom znanstvene fantastike smatra se razdoblje od 1938. do 1950., a obilježeno je izlaženjem časopisa *Astounding Stories* J. W. Campbella. To razdoblje obilježavaju vrhunska imena znanstvene fantastike: Robert A. Heinlein, A. E. Van Voght, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Lester del Rey, L. Ron Hubbard (utemeljitelj scijentologije) i dr. Svi su oni objavljivali svoje priče u Campbellovu časopisu. Campbell je dobro oponašao Gernsbackovu formulu za uspjeh – njegov je časopis ujedinio fikcionalni sadržaj sa standardnim formatom, što je podrazumijevalo opširne i brbljave uvodnike, reklame (za radioopremu, znanstvene publikacije, dopisne tečajeve, žilete i dijete za jačanje mišića) te pisma čitatelja. Upravo je ovo posljednje bilo posebno značajno. Naime, neki su obožavatelji pokazivali zavidno poznavanje povijesti ovoga žanra i njegovih mogućnosti, te su njihove rasprave započele nastanak kritičke teorije znanstvene fantastike.

Campbell je, za razliku od Gernsbacka, bio znanstvenik te je u znanstvenoj fantastici preferirao dio "znanstvena". U tipičnoj "Campbellovoj priči" uvijek imamo junaka u opasnoj situaciji, koji mora riješiti neki problem, teškoću ili zagonetku, a zahvaljujući upotrebi znanosti, on to i uspijeva. Znanost tako postaje središte priče. U tom trenutku žanr više nije prerada vesterna već nešto sasvim drugo. Po-

nekad je znanstveni dio priče bio tako precizan da se (npr. 1944.) dogodilo da je nakon objavljivanja priče *Rok*, američka vojna obavještajna služba kontaktirala pisca priče, Clevea Cartmilla, raspitujući se kako je moguće da ZF-pisac zna toliko mnogo o atomskoj bombi i svemu što se trenutno događa u vojnom kompleksu u Los Alamosu, a što je danas poznato kao projekt *Manhattan District*.

Campbell je imao stroga pravila pisanja i žestoko se opirao svakoj kritici znanosti. Što se samog pisanja tiče, on nije volio eksperimente u stilu ili narativnim tehnikama. Podrazumijevao je da njegovu publiku čine tehnološki obrazovani i zreli muškarci, intelektualna i znanstvena elita, kasta koja "zna znanje" i koja svojim poznavanjem svemira i načina kako funkcionira ima apsolutnu moć. Takva razmišljanja o onima koji čitaju ZF potrajala su desetljećima. A posebna publika zahtijeva i posebne likove. Žena u načelu nema među njima. Jedina uloga koju su žene imale u "Campbelllovoj priči" jest ona znanstvenikove lijepe kćeri. Ta je forma postala takav kliše da je, desetljećima poslije, Robert Heinlein čitavu stvar parodirao započinjući jednu svoju priču plesom muškarca i žene, te na njegov upit tko je ona, žena odgovara: "Ja sam znanstvenikova lijepa kćer". U tim pričama životi padaju pred nogama znanosti, nerijetko ženski, osim jednoga – znanstvenikova. Još je zanimljivija priča Lestera del Reya iz 1938., *Helen O'Loy* (radi se o igri imenima: *Helen O'Loy – Helen of Troy*). Istoimeni junak je robot, programiran da bude savršena žena. Ona je "dijelom ljepotica, dijelom san, dijelom znanost" (Mendlesohn, 2003.: 126). Veronica Hollinger smatra da nije potrebna neka pretjerano sofisticirana interpretacija da bi se shvatilo kako ova, razmjerno konvencionalna priča o stvaranju umjetnog života, participira u dugotrajnoj marginalizaciji žena unutar zapadne kulture. Kao i u mnogim pričama ovoga tipa, rezultat jest žena stvorena "po narudžbi" muškarca, "žena" bez individualnosti i interesa neovisnih od muškarčevih. "Ona je tehnološki trijumf koji istiskuje žene" (Mendlesohn, 2003.: 126). Realno gledajući, radi se o jednako znanstvenom projektu poput onoga kojeg je Mary Shelley zamislila mnogo, mnogo ranije, no za razliku od *dr. Frankenstein*a koji plaća visoku cijenu za svoje znanstvene uzlete, Reyev junak živi sretno do kraja života sa svojom "savršenom ženom".

Kada u ovom razdoblju i postoji središnji ženski lik, primjerice *dr. Susan Calvin* Isaaca Asimova, specijalistica na području robotike, ženski lik, smatra Nancy Kress, više je posljedica nedostatka mašte nego pokušaj u smjeru ravnopravnosti muških i ženskih likova. Koliko je njezina pozicija kao žene relevantna vidi se i po tome što je u ZF-povijesti poznatija i kao muškarac s dojkama. Ona ne predstavlja Asimovljev pokušaj borbe za ženska prava, jer je njezina karakterizacija suviše ograničena; ona je isključivo hodajući intelekt, lišena je bilo kakve socijalne interakcije bilo s prijateljima, ljubavnicima, obitelji, i zato nije dovoljno uvjerljiva niti kao žena niti kao čovjek općenito.

Campbell nije bio osobito sklon spisateljicama. U njegovu ih časopisu gotovo i nema. U antologiji *Zlatne godine znanstvene fantastike* (uredio Isaac Asimov, 1983.), a koja pokriva dvije najznačajnije i najplodnije godine izlaženja *Astoun-*

ding Stories (1941. i 1942.), spominje se priča samo jedne žene, C. L. Moore, i to samo djelomično, jer uz njezino ime kao supotpisnika imamo njezina supruga, pisca Henryja Kuttnera. Uz C. L. Moore, za *Astounding* je pisala i Leigh Brackett. Njihovo se pisanje nije razlikovalo od pisanja muških kolega. Sama Leigh Brackett je jednom prilikom ustvrdila da su svi njezini junaci pravi, tvrdi mužjaci, koji se ne libe upotrijebiti petu svojih čizama u tuči, te koji ljube privlačne djevojke pravim 40-sekundnim *bogart-type* poljupcima.

Američka tradicija znanstvene fantastike nije dakle bila naklonjena ženama, niti kao likovima niti kao čitateljicama niti kao autoricama. Kada su se neke autorice ipak odlučile na ZF-književne pothvate, pažljivo su skrivale svoj spol. Najznačajnija među njima je C. L. Moore (punim imenom Catherine Lucille Moore), koja je često pisala u suradnji sa svojim suprugom (kao i Mary Shelley). Uvijek je potpisivala svoje knjige inicijalima u želji da ne bude identificirana kao žensko. Jedna druga je autorica pak primijenila radikalnije metode. Alice Mary Norton promijenila je 1934. godine ime u Andre Norton. Iste godine ona počinje objavljivati znanstvenu fantastiku. Koristila se još i pseudonimima Andrew North i Allen Weston, a jasno je da su oba muška.

U 50-im i 60-im godinama dolazi do nastanka mnoštva novih ZF-časopisa i književne vladavine pisaca kao što su Ray Bradbury i Arthur C. Clarke, te književnih početaka Philipa K. Dicka, Briana W. Aldissa, Kurta Vonneguta, J. G. Ballarda, Stanislaw Lema i drugih... Možda najreprezentativniji časopis toga vremena jest *Galaxy Science Fiction*, kojeg je utemeljio Horace L. Gold. Tipične Goldove priče su pametne, britke, urbane i pomalo paranoidne. Njihovi su junaci kronični pušači u izgužvanim odijelima, sa snažnom sklonošću prema alkoholu. Ženski su likovi nezadovoljavajući; najčešće se radi o prerusenim izvanzemaljcima. No, nije da se Gold nije potrudio. U svakom je broju on nastojao objaviti barem jednu priču koja bi se mogla svidjeti ženama. Među značajnijim romanima toga razdoblja jesu *Solaris* Stanislaw Lema (1961.) i *Kraj djetinjstva* Arthura C. Clarka (1953.). Njihovi ženski likovi su krajnje tipični za to razdoblje. Lemova junakinja *Harey* je preruseni izvanzemaljac koji nema svijest o svom podrijetlu. Njezina jedina aktivnost u priči je zaljubljenost promatranje glavnog junaka, česti pokušaji samoubojstva kad se s njim posvađa, te listanje kuharica. Clarkova junakinja, *Jean Gregson*, isključivo je supruga i majka evoluirane djece. Dok se njezin suprug bavi uvjetima nove civilizacije, ona promišlja kako radi pećnica. Obje te žene, a i ostali ženski likovi toga vremena, potpuno su motivacijski nejasni. Nadalje, valja spomenuti i Poula Andersona i njegov *Planet djevice* iz 1959. U središtu ove priče je adrenalinom nabijeni junak koji pukim slučajem dolazi na planet naseljen ženama. Te žene, premda iznikle iz visokorazvijene civilizacije, uspijevaju u 300 godina u potpunosti zaostati. One, naime, egzistiraju u kastinskom političkom sustavu, žive u razbacanim i međusobno zaraćenim selima, obrađuju zemlju, komuniciraju degeneriranim jezikom i štiju boga kojeg nazivaju Ocem, iako se već stoljećima razmnožavaju partenogenezom. Oskudno odjevene provode vrijeme sanjajući trenutak kada će doći netko po predaji moćniji, ljepši, snažniji, inteligentniji – *muški*.

Razdoblje 50-ih i početak 60-ih godina predstavlja treću fazu u povijesti znanstvene fantastike, koja je nastala kao direktna posljedica Drugoga svjetskog rata i straha od atomske bombe. U tom se razdoblju znanstvena fantastika pojavljuje kao negativna, oprezna i prestrašena, puna upozoravajućih priča o tehnologiji. Još jedan fenomen 50-ih vezan uz ZF jest strah od NLO-a, strah od izvanzemaljskoga vojnog osvajača. Svim tim pričama dominira holokaust, nuklearni holokaust, ili strah da će tehnologija postati Veliki Brat koji nas promatra ma kamo krenuli. Pojavljuju se teme depersonalizacije i gubitka intelektualne slobode. Jedna od najpoznatijih i najšokantnijih priča toga razdoblja, a pod snažnim utjecajem straha i očaja koji će prevladati 50-ih, iako pisana malo ranije (1948.), jest *That Only A Mother*, spisateljice Judith Merrill. U njoj ona priča priču o majci koja svome suprugu na ratištu, za vrijeme nuklearnog rata, šalje izvještaje o njihovom tek rođenom djetetu, opisujući ga kao prelijepo, veselo, savršeno dijete. Kada se on napokon vraća kući, shvaća da njegovo dijete nije onakvo kakvim ga je zamišljao: ono je, naime, osakaćeno radijacijom, a njegova je majka tu činjenicu jednostavno previdjela, što može samo majka, samo žena, smatra Judith Merrill.

I u novom je razdoblju opet malo spisateljica. Damon Knight je u knjizi *U potrazi za čudom* (1968.) okupio recenzije preko stotinu priča iz razdoblja od 1952. do 1954. Od toga su samo dvije priče napisale žene: Judith Merrill i Leigh Brackett. U antologijama priča toga vremena ženskih imena nema mnogo više. Tada se po prvi put pojavljuju Zenna Henderson i Naomi Mitchison.

Novi val u znanstvenoj fantastici počinje 1964., kada urednikom britanskog ZF-časopisa *New Worlds* postaje Michael Moorcock. Novi val nastaje kao svjesna reakcija na postojeću znanstvenu fantastiku koja se smatra teško probavljivom zbog prevelike količine podataka, nebitnom i neambicioznom. Ovaj val odlikuju sklonost k eksperimentiranju (unutar forme ali i sadržaja) i posuđivanje raznih tehnika konvencionalne književnosti. Znanstvena fantastika toga vremena odbacuje temeljnu preokupaciju tradicionalne ZF svemirom u korist razbijanja tabua i proučavanja čovjeka, društva i sadašnjosti. U ovom se razdoblju pojavljuju neke od najkontroverznijih ideja i tema u povijesti žanra: kanibalizam, seks (s izvanzemaljcem ili robotom, eksplicitan i/ili incestuozan), rasa, homoseksualnost, propitivanje konvencionalnih vrijednosti i institucija (npr. kritika američke vlade zbog Vijetnama nakon 1968., kritika kapitalizma, konzumerizma, konformizma, reklama, religije), eksperimentiranje s drogama i, možda najvažnije, zamjetna je snažna kritika znanosti i progresa pomoću tehnologije. Radi se o književnosti koja svoj uzor ne traži u Heinleinu, već u Faulkneru i Joyceu, koja njeguje karakterizaciju likova, eksperimentira jezikom, koristi kompleksne i često razlomljene fabule sa više pripovjedača i sl. Takva književnost širi svoje tržište i napokon postaje dio konvencionalne književnosti, mijenjajući se iz znanstvene u spekulativnu fantastiku.

Za *New Worlds* u to vrijeme pišu J. G. Ballard, Brian Aldiss, John Brunner i sam Michael Moorcock. Osim njih, priče novoga tipa pišu i Harlan Ellison, Philip K. Dick, Philip Jose Farmer, Samuel R. Delany, Roger O. Zelazny, Thomas M. Disch i drugi. Od autorica pišu Kate Wilhelm, Carol Emshwiller, Pamela Zoline, Judith

Merrill, Joanna Russ i, možda najznačajnija, Ursula K. Le Guin. Većina njih do izražaja je došla tek 70-ih godina prošlog stoljeća. Judith Merrill zaslužna je za izdavanje antologije pisaca Novoga vala iz 1968. pod nazivom *England Swings SF*. U to vrijeme još uvijek postoji snažan otpor prema ženama kao autoricama znanstvene fantastike. Iako je Moorcock poticao umjetnost bez ograničenja, te rado objavljivao djela kako muškaraca tako i žena, u antologiji koju je on uredio 1983., od 29 obuhvaćenih pisaca, samo su dvije žene. Poznata se anegdota dogodila 1969., kada je Ursula Le Guin za *Playboy* objavljivala svoju kratku priču *Nine Lives*, jednu od ponajboljih priča na temu kloniranja. Kada se *Playboy* ponudio da objavi priču, urednik je ljubazno zamolio autoricu za dopuštenje da se pod imenom autora napiše U. K. Le Guin. Kao razlog tome navedeno je da spisateljice čine čitatelje *Playboya* nervoznima. I U. K. Le Guin je na to pristala.

Iste je godine Ursula Le Guin napisala jednu od najznačajnijih ZF-knjiga na području promišljanja roda, naslovljenu *Lijeva ruka tame*. Taj se roman, iako Le Guin nije bila osobito sklona takvoj etiketi, smatra jednim od ponajboljih predstavnika feminističke znanstvene fantastike. Priča prati zbivanja na planetu Getenu. Getenci su poprilično neuobičajeni ljudi. Naime, oni su androgena, biološki biseksualna bića, a spol preuzimaju tek u vrijeme reprodukcije. Le Guin je formirala ovu temu u želji da odredi što je to elementarno u ljudskoj prirodi kada spol/rod prestanu biti bitni. Rezultat je zadivljujući. Radi se o društvu u kojem ne postoji seksualni konflikt. Autoričina najhrabrija postavka jest da se radi o svijetu u kojemu nema povijesti rata. Budući da nema osjećaja dualiteta kojeg predstavlja snažna rodna podjela, nema ni nacionalizma, važne komponente svakog osjećaja razlikovanja između *nas* i *njih*. Kod Getenaca nema biološki utemeljenih razlika, a postojeće prati snažna svijest da je svaka različitost proizvoljna, a ne nešto duboko ukorijenjeno u bit ljudskog bića.

Le Guin je za *Lijevu ruku tame* 1969. dobila ZF-nagradu Hugo, a sljedeće godine i nagradu Nebula. Tada je po prvi put nagrada za doprinos ovome žanru dodijeljena jednoj ženi. Nažalost, tek je tada označen svojevrsni početak afirmacije žena unutar žanra znanstvene fantastike. Sedamdesete godine su obilježene spajanjem tradicionalne i nove znanstvene fantastike, nastale pod utjecajem Novoga vala. U to vrijeme pojavljuje se mnoštvo novih tema i područja interesa: ekologija, psihoanaliza, najnovije tehnologije i, dakako, ono čime se Le Guin tako dobro pozabavila u svojoj nagrađenoj knjizi – feminizam.

Tih se godina pokazuje da je znanstvena fantastika, koja je tako često imala kvalitetnu moć predviđanja (npr. Cartmillovo "predviđanje" bombe; Clarkeovo satelitske komunikacije; Heinleinovo *waldo* mikroupravljača; kad su te naprave bile izumljene, dobile su ime po njegovoj istoimenoj priči), neke stvari bitno zanemarila, "zaboravila" predvidjeti. Prvo, nije predvidjela kompjutorsku revoluciju, drugo, promakli su joj učinci ženskog pokreta. Tek kad su kompjutori postali dijelom široke populacije, postali su sveprisutni i u znanstvenoj fantastici, a tek kada se ženski pokret nanovo oglasio kasnih 60-ih i početkom 70-ih, mijenja se i pozicija ženskih likova u ZF-pričama. Naravno, očekivati proroštva od znanstvene

fantastike već je na početku označeno neozbiljnim, no u navedenim slučajevima pisci znanstvene fantastike ne samo da nisu predviđali već nisu ni pretjerano obraćali pažnju na sadašnjost i ono što se u društvu zbiva.

U to vrijeme “žensku znanstvenu fantastiku” pišu Suzy McKee Charnas, C. J. Cherryh, Vonda McIntyre, Alice Sheldon, Kate Wilhelm, Joanna Russ, Joan Vinge i, naravno, Ursula K. Le Guin. Pod ženskom znanstvenom fantastikom podrazumijevaju se obično i djela tradicionalne znanstvene fantastike, s muškim glavnim likom i ženskim autorom, kao i djela koja opisuju snažne ženske likove u ulogama koje tradicionalno nisu ženske, čemu se prilazi hladnokrvno i bez pretjeranog opterećivanja problemima roda, a to su i djela koja se posebno koncentriraju na te probleme. Među zadnjima svakako treba spomenuti priču za koju je Joanna Russ 1972. dobila nagradu Nebula, naslovljenu *When It Changed*, u kojoj Russ opisuje isključivo ženski planet. Naime, nakon mnogo godina, njihovo stabilno i sigurno društvo na planetu posjećuju muškarci, s namjerom da ga “spase”. Ta je priča razbjesnila mnoge ljubitelje znanstvene fantastike.

U to vrijeme jedan od najzanimljivijih događaja vezan je uz zabunu identiteta pisaca. Naime, popularni i nagrađivani autor, James Tiptree, Jr., opetovano je odbijao javno obznaniti svoj identitet sve dok ga nije raskrinkao jedan od njegovih obožavatelja, po imenu Jeffery D. Smith. Smith je otkrio da je autor njegovih omiljenih priča *The Women Men Don't See* i *Houston, Houston, Do You Read* zapravo autorica po imenu Alice Sheldon. Alice Sheldon, jedna od osnivačica CIA, doktorica eksperimentalne psihologije, godinama se poigravala literarnom zajednicom koja je žarko željela doznati o kome se radi. Posebno je glasan bio ZF autor Robert Silverberg, koji je u predgovoru njezine antologije *Warm Worlds and Otherwise* (1975.) napisao: “Neki smatraju da je Tiptree žena, što je teorija koju ja smatram apsurdnom, jer je u njegovu pisanju nešto izrazito maskulinističko. Kao što ne mislim da je romane Jane Austen mogao napisati muškarac, isto tako priče Ernesta Hemingwaya ali i Jamesa Tiptreea nije mogla napisati žena. I kod jednog i kod drugoga nalazi se suviše maskulinizma – preokupacija pitanjima hrabrosti, apsolutnih vrijednosti, preokupacija tajnama i strastima života i smrti, koja se pojavljuje pri ekstremnim testovima fizičke izdržljivosti, pri osjećajima boli, patnje i gubitka” (Browning, 1998.).

Spisateljice su izvršile utjecaj i na brojne muške autore, a među njima prvenstveno John Varley, Bruce McAllister i Stephen King – svi oni pišu priče o snažnim ženskim protagonistima. Varley i McAllister često propituju položaj žene s djetetom u društvu kao cjelini, dok je kod Kinga dovoljno spomenuti *Carrie* (1974.), siromašnu, običnu i nesretnu djevojku, koja na kraju biva sve samo ne bespomoćna žrtva. Čak se i Ira Levin odvažio promotriti položaj žena u društvu, u svojoj kontroverznoj priči *Stepfordske supruge* (1972.). Znanstvena fantastika nije samo ostvarenje želja i maštarija. Ona mora pružati i *integritet*, kako to formulira Virginia Woolf (Woolf, 2003.). “Integritet” znači pričati priču i pritom uspjeti uvjeriti u njezinu istinitost, što se postiže stvaranjem autentičnih muških i ženskih likova.

Pojava većeg broja ženskih autora te formiranje podžanra fantazije dvije su bitne pojave 70-ih, koje traju i danas. Tako se kroz 80-e pojavljuje cijeli niz autorica: Octavia Butler, Connie Willis, Karen Joy Fowler, Pat Murphy, Lisa Goldstein, Mary Gentle, Kristine Kathryn Rush, Lois McMaster Bujold, Pat Cadigan, Elizabeth Hand i druge. Isto tako, što je vrlo značajno, pojavljuje se mnoštvo autorica koje odstupaju od konvencionalne književnosti kako bi pisale ZF, npr. Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, 1985.), Fay Weldon (*The Cloning of Joanna May*) i Doris Lessing.

5. Cyberpunk

Posljednja etapa razrade žanra znanstvene fantastike vezana je uz zadnjih 20 godina, i u tom smislu možemo govoriti o svojevrsnom trijumfu ali i krizi žanra. S jedne strane, 80-e i 90-e su predstavile mnoštvo vrhunskih pisaca i djela znanstvene fantastike, s druge, znanstvena se fantastika doslovno istrošila, izgorjela kroz kategorije koje su joj davale najviše snage, preciznije rečeno, svjetovi koje je tako strasno opisivala sve su sličniji (zapravo isti) ovom današnjem. Mnogo toga se dogodilo u zadnjih 20 godina: ZF-čitateljstvo se naglo povećalo, ne čine ga više bijeli muškarci ispod 20 godina (što je oduvijek bio bitan element ako već ne europske, onda svakako američke ZF-tradicije), ZF-časopisi odumiru, pisani žanr opstoji kroz knjige, pisana književnost gubi svoj status kao apsolutan predstavnik žanra, a zamjenjuju je film, televizija i kompjutorske igre. Većina potrošača ZF-ideja i ikonografije danas nije pročitala niti jednu jedinu ZF-knjigu, a i knjige koje se pojavljuju vrlo često u sebi sadrže verzije žanra što se prvotno pojavio u drugim medijima. Autorska prava na ta djela, popularno zvana *spin-offs*, u slobodnijem prijevodu *prateći materijal* medijskih mašinerija poput *Star Treka* ili *Ratova zvijezda*, a koji se množio u zadnjih 20 godina, u potpunosti posjeduju te mašinerije. Njihova jedina vrijednost jest reklamna. *Spin-offs* se (za razliku od prave književnosti koja propituje i promišlja svjetove budućnosti i promjene što su do njih dovele) fokusiraju isključivo na proizvode koje reklamiraju, jednostavnije rečeno, oni se ne bave budućnošću već prošlošću. To je oblik znanstvene fantastike koji postaje neizostavnim dijelom današnjeg svijeta, kojega pokreću mediji i konzumerizam.

Do 80-ih se može, s određenom dozom hrabrosti, priznati da je ZF pričala jednu jedinu priču. To je uglavnom bila priča zapadne civilizacije, točnije, priča američkog sna. Ta je priča obuhvaćala napredak koji se postizao invazivnim razumijevanjem prirode, čuda primijenjene znanosti, probijanje granica, savladavanje izvanzemaljaca i drugih svjetova, formiranje centraliziranih, hijerarhijski ustrojenih vlada po galaksijama. No ta se priča danas ozbiljno dovodi u sumnju. Svjetovi znanstvene fantastike dosada su uvijek bili vidljivi, opipljivi, konkretni, dalo ih se osjetilima dohvatiti, umom obuhvatiti. To su logični svjetovi, gdje istine leže unakolo. Stoga oni tako dugo i nisu prihvaćali neopipljivu i virtualnu stvarnost kompjutora. Stvarnost se tako pokazala naprednijom od budućnosti. Do 90-ih godina 20. stoljeća kada internet počinje radikalno oblikovati naš osjećaj stvarnosti,

znanstvena se fantastika kao određeni sklop tema i ustaljenih pravila jednostavno izgubila. Budućnost ju je doslovno prestigla. Jedini oblik znanstvene fantastike koji se djelomično snašao jest *cyberpunk*.

Cyberpunk je literarni pokret nastao u osamdesetima i devedesetima, često nazivan *off* znanstvenom fantastikom, kojemu je ime 1983. dao ZF- pisac Bruce Bethe kako bi opisao romane i priče o informacijskoj eksploziji 80-ih. Posuđujući elemente okorjelih detektivskih romana, *noir* filma i postmodernističke proze, cyberpunk često opisuje nihilističku i podzemnu stranu elektroničkog društva, te na taj način predstavlja svojevrsnu antitezu utopijskim vizijama znanstvene fantastike 40-ih i 50-ih. Cyberpunk autor Bruce Sterling najbolje je sažeo duh ovoga podžanra rekavši da se "sve što se može učiniti štakoru, može učiniti i ljudskom biću. Štakoru možemo učiniti gotovo sve što nam pada na pamet. I zatvaranjem očiju pred tim i odbijanjem da razmišljamo o tome, ta činjenica neće nestati. To je cyberpunk" (Sterling, 1998.). To je taman i nesretan svijet koji ne priznaje oštru granicu između prave i virtualne stvarnosti, u kojem se glavna radnja zbiva *online*, u kiberprostoru, mjestu gdje se naš mozak, pomoću visoke tehnologije, spaja sa svemoćnim kompjutorskim sistemima, gdje su velike multinacionalne kompanije preuzele političku, ekonomsku i vojnu moć te je tako učinile totalitarnom. Borba pojedinca protiv totalitarizma bila je jedna od čestih tema znanstvene fantastike, a i unutar cyberpunka ponovno je naišla na plodno tlo.

Cyberpunk opisuje gusti, urbani i zbunjujući novi svijet u kojem je pojedinac lišen svake moći. Njegovi su likovi zato najčešće društveni devijanti (*punks*), kriminalci, izopćenici, disidenti i vizionari. Oni su usamljeni i depresivni borci-hakeri, štreberske inačice samuraja i revolveraša, obespravljani pojedinci u nepredvidljivim situacijama. Oni nemaju zvjezdani status briljantnog znanstvenika ili zapovjednika svemirskog broda, i zato se s njima tako lako poistovjetiti, mnogo lakše nego s Campbellovim junacima. Ne kažem da svojevremeno *kapetan Kirk* nije slamao srca, no danas svaki maloljetnik i njegov otac žele biti *Neo*. Čini se da se, dakle, suvremenom čovjeku lakše poistovjetiti s glodavcem nego s tehnološkim bogom. Na stranu s pretjerivanjem, no cyberpunk je vrlo često bliži nekim drugim žanrovima negoli samoj znanstvenoj fantastici. On vrlo uspješno prenosi mračnu atmosferu i pomalo očajan duh suvremenog čovjeka, smještajući svoje svjetove noćnih mora u blisku budućnost. On ukazuje na otuđenje, korupciju u vladi, ukazuje na grijeh korporacija i znanosti same, u obliku uređaja za nadzor i prisluškivanje. Sve je to konvencionalna znanstvena fantastika odbacivala. Bez obzira na to, cyberpunk uživa golemu popularnost. Njegova zavodljivost prepoznaje se u činjenici da je iz čisto literarnog pokreta prerastao u supkulturu.

Cyberpunk počinje s romanom Williama Gibsona *Neuromancer* iz 1984. Gibson se, kao i žanr što ga je oformio, prvenstveno koncentrira na iznimno maštovit opis *noir* megalopolisa, bez da se trudi objasniti ili rasvijetliti revolucije u rutinama individualnog i korporacijskog života koje mijenjaju sate dnevne svjetlosti, prvo u industrijaliziranom svijetu, a onda i u ostalim dijelovima svijeta. Cyberpunk nije ukrotio budućnost, on je tretira kao Boga i to je ono što mu, između

ostalog, ostali ZF-pisci zamjeraju. Feministkinje mu pak zamjeraju što se ne nastavlja na feminističku spisateljsku tradiciju 70-ih već se vraća na teme muških svjetova kojima se vuku usamljene muške figure, karakteristične za detektivski *pulp*. Cyberpunk nije ignorirao ženu, ali je vrlo vješto provukao brojne ideje koje su krajnje upitne: među njima je svakako "najzabavnija" da je svaka žena koja se bavi nečim opasnim, automatski seksualno dostupna, što je dobilo popularni naziv *floozyes with uzi's*. One su sve, na radost čitatelja znanstvene fantastike, do zuba naoružane i prelijepe. Osim toga, nažalost, nemaju nikakvih drugih svojstava koji bi upućivali na bolju karakterizaciju, a postoje isključivo u ovisnosti o muškim protagonistima. Feminističke kritičarke smatraju takvu tendenciju uznemirujućom, objašnjavajući da cyberpunk junaci često konstruiraju svoju muškost kroz dominaciju tehnologijom koja se najčešće opisuje, u ovom slučaju, ženskim atributima, sugerirajući time metaforičko silovanje.

Način na koji su muški likovi opisani, predstavlja retoriku bijeloga muškog autora iz više srednje klase: radi se o namrgođenim individualcima, usamljenicima nespособnima održati bilo kakvu emocionalnu vezu. Takvi ženski, ili crni likovi ne postoje, a ako i imamo njihov nagovještaj, ne radi se o pozitivcima, ljudima kojima držimo palčeve dok ih pratimo kroz njihove pustolovine, već o patološkim kriminalcima. Cyberpunk priče pišu *Bruce Sterling, John Shirley, William Gibson, Rudy Rucker, Michael Swanwick, Lewis Shiner, Richard Kadrey*. Cyberpunk ne voli autorice, a priznaje samo jednu – Pat Cadigan.

Jedna od najzanimljivijih kritika cyberpunka smatra da su junaci cyberpunka amerikanizirani kriminalci, kauboiji, postavljeni nasuprot kolektivističkom svijetu japanskih korporacija ili europskih financijskih dinastija. Ta česta upotreba teme kauboja neobično se podudara sa slikama vezanima uz retoriku Ronalda Reagana, što je čudno za žanr koji se često igra aludirajući na droge i pozivajući se na tekstove *punk-rocka*. Takvo koketiranje s konzervativizmom, kako u ekonomskom tako i u društvenom smislu, pokazuje da cyberpunk i nije tako radikalni i revolucionaran kao što bi on to volio biti.

Današnje razdoblje, koje je i dalje pod snažnim utjecajem cyberpunka, predstavlja jednu novu vrstu znanstvene fantastike koja se pokušava nositi sa svijetom, shvativši ga kao informaciju. Tom se informacijom, kada je jednom "pročitana", može manipulirati. Informacija je moć, informacija postoji kroz riječi, znanstvena fantastika oblikuje riječi. Naravno, danas je teško razlučiti što je izricanje ideje o budućnosti, a što su samo riječi predstavnika kapitalizma koji žele autorska prava na budućnost. "Može li znanstvena fantastika", pita John Clute, "kao skup spoznaja koje se razlikuju od svijeta, postojati u svijetu koji dobiva boju naših misli?" (prema, Mendlesohn, 2003.: 68). Kao što sam već ranije spomenula, znanstvena fantastika postoji u slojevima, a svi su oni prisutni i danas. Prisutnost žena i autorica u njima ovisi o sloju ili vrsti znanstvene fantastike koju se piše. U zadnjih 20 godina pišu Gene Wolfe, William Gibson, Vernor Vinge, Octavia Butler, Bruce Sterling, Lois McMaster Bujold, Pat Cadigan, Kim Stanley Robinson, Lucius Shepard, Michael Swanwick, Ian Banks, Orson Scott Card, Greg Bear i dr.

6. Meka i tvrda znanstvena fantastika

Iz moje ranije analize ZF-žanra vidljivo je da žena dugo nije bila prisutna u znanstvenoj fantastici. Kada se one i pojavljuju kao spisateljice, nema mnogo razlike između njihova pisanja i pisanja njihovih kolega. Do svojevrsne razlike, ali i do rascijepa u samoj znanstvenoj fantastici, dolazi kada se formira razlika između tzv. *tvrde* i *meke* znanstvene fantastike.

Tvrda znanstvena fantastika je oblik znanstvene fantastike kojeg obilježava zanimanje za znanstvene detalje i točnost. Odrediti stroge granice *tvrde* znanstvene fantastike težak je pothvat, jer uvijek postoje, prvo, književna djela koja su na granici, te drugo, razilaženja među autorima i među kritičarima. No mislim da neću pogriješiti ako upotrijebim možda već pomalo zastarjelo mišljenje prema kojem se *tvrda* znanstvena fantastika voli orijentirati na utjecaj prirodnih znanosti, i tehnologija koje iz njih izvire, na društvo i pojedinca, zanemarujući pritom (naravno ne uvijek) sociološke i psihološke teme. *Tvrda* znanstvena fantastika tako se bavi tvrdim, tradicionalnim znanostima – kemijom, fizikom, biologijom, astronomijom, geologijom i djelomično matematikom. Dakle, radi se o vrsti znanstvene fantastike čija radnja obuhvaća pojave i tehnologije koje ne postoje, ali spadaju u “granice mogućega”. Pred *tvrdi* ZF postavlja se zahtjev realnog i konzistentnog oslikavanja zamišljenog društva, pojedinaca ili stvorenja. Kada pisanje takve književnosti zahtijeva tako veliku koncentraciju i umni napor u želji da se razluči što je moguće i izvedivo, moguće i neizvedivo ili nemoguće i neizvedivo, “bezobrazno” je očekivati da se autor posveti inteligentnijoj karakterizaciji likova, posebice ženskih, ili čak njihovim kvalitetnim međusobnim odnosima. To je najčešće sekundarno istraživanjima astronomskih ili fizikalnih fenomena, pa se tako i rasplet radnje bazira na nekom pomaku na tehnološkoj razini.

Kod meke znanstvene fantastike zapleti i teme se koncentriraju uglavnom na ljudske osjećaje, pritom skidajući naglasak s tehnološkog hardvera i fizikalnih zakona. U *mekoj* znanstvenoj fantastici znanost često ulazi u kategoriju stvari koje današnji znanstvenici smatraju nevjerojatnima ili nemogućima. Znanosti koje se ovdje pojavljuju novije su i smatraju se “mekšima” – filozofija, psihologija, sociologija, političke znanosti, ekologija, lingvistika itd. Često osuđivana od *tvrde* znanstvene fantastike kao nevjerodostojna, slabašna, neprecizna i netočna, *meka* se znanstvena fantastika uvijek mogla pohvaliti snažnijim portretima društva, dubljom karakterizacijom likova i bolje razvijenim zapletima nego njena *tvrda* inačica. Pod ovu se vrstu znanstvene fantastike svrstavaju i mnoga djela koja se bave kritikom upotreba tehnologije te ona koja naglasak stavljaju na tvorbu zamišljenih socijalnih tvorevina budućnosti.

Tvrda se znanstvena fantastika tradicionalno povezuje s muškim autorima, a *meka* sa ženskim. Kao što su žene teško nalazile svoje mjesto među tradicionalnim, prirodnim znanostima (pogotovo onima koje kao svoj bitan element uključuju tehnologiju, npr. fizika ili astronomija), tako se one i nisu osjećale pretjerano dobrodošlima unutar književnosti koja se koncentrirala na te znanosti. Predrasude ve-

zane uz znanstvene grane, prebacile su se i u književnost. No to nimalo ne čudi, pogotovo kada se zna da su dobar dio *tvrde* ZF pisali znanstvenici. Tradicionalne je znanosti kao prioritet za svoj časopis odabrao već Hugo Gernsback. Trideset i pet godina nakon što je utemeljio *Amazing Stories*, među svim autorima znanstvene fantastike čiji je rad dobro poznao, Gernsback je odabrao sedmoricu koju je smatrao "pravi" ZF-autorima. Taj popis čine: Asimov, Clarke, Heinlein, Simak, Sturgeon i van Voght. Osim Theodorea Sturgeona, svi su pisci *tvrde* znanstvene fantastike i svi su bijeli muškarci.

Gernsback je možda stvari usmjerio, no Campbell je taj koji je *tvrd*u znanstvenu fantastiku podigao na pijedestal, smatrajući je jedinom pravom znanstvenom fantastikom i odbacujući sve ostale oblike kao nevažne. Inzistiranje na činjenicama, znanstvenoj preciznosti i znanstvenom trijumfu na štetu svemu što se znanosti protivi i što je zbog svoje kritičnosti najčešće kažnjivo, glavni su elementi fantastike što ju je Campbell izdavao. Jednako je tako Campbell inzistirao na apolitičnosti svojih djela, a političari koji se eventualno u njima pojavljuju, najčešće su neupućene budale ili pravi kriminalci, koji smetaju našem neporočnom znanstveniku u potrazi za istinom. U tom susretu znanosti i politike, događaju se danas nezamislivi zločini, jer se još uvijek pogrešno vjeruje da su znanstvenici neutralni i objektivni mislioci u potrazi za svetim gralom, tj. istinom. Takav stav je dvojbena, jer se danas dolazi do opasne spoznaje da je većina znanstvenika u rukama multinacionalnih kompanija, industrija i korporacija te da su se vremenom preobratali u ljude čija jedina zadaća jest potvrđivati i "objektivnim" eksperimentima dokazivati istinu čija je jedina funkcija da donose profit. Kad se pojam profita zamijeni npr. vjerskim dogmama, stvari postaju zastrašujuće poznate. Naime, nekad su protivnici takvih i sličnih "znanstveno utemeljenih činjenica" završavali na lomači, danas znanstvena fantastika nudi bolje rješenje: one koji stoje na putu spasu civilizacije, izbacuje se kroz zračne otvore svemirskog broda. Svojim primjerom ovdje ne sugeriram čuvenu scenu iz *Aliena*, Ridleya Scotta (iako bi se i o njoj dalo mnogo toga reći), već *The Cold Equations*, roman Toma Godwina iz 1954., u kojem se žena žrtvuje u ime znanosti na upravo opisani način. Znanstvenici unutar *tvrde* znanstvene fantastike prikazuju se kao bitno drukčiji, samostalni i introvertirani individualci koji rade za dobrobit čovječanstva. Problem je u tome što su ti ljudi često vođeni krilaticom – *cilj opravdava sredstvo*, no cilj nije, kao što bi se mislilo, čovječanstvo, jer to čovječanstvo često jako trpi zbog njegova djelovanja, pa se na kraju teško može izbjeći pitanje: čemu sve to?

Meka znanstvena fantastika nastaje 60-ih godina prošloga stoljeća, i to ponajviše zaslugom Novog vala. Pojavljivanje takve vrste znanstvene fantastike ozlovoljilo je mnoge pisce i ljubitelje *tvrde* ZF, zamjerajući novim oblicima prezir što ga često iskazuju prema znanosti i tehnologiji, nepovjerenje prema njihovim dugotrajnim učincima, te opće nezadovoljstvo društvima budućnosti. Bez obzira na takve kritike, novi se oblik znanstvene fantastike ubrzano razvijao, često čak prihvaćajući nove nazive, npr. "spekulativna fikcija", kako se ne bi ostali "tvrdi" pisci previše uzrujavali, ili kako nesretni autor ne bi bio prisiljen ponavljati gradivo iz fizike ili astronomije da bi stekao pravo pisati "pravu" vrstu književnosti.

7. Zaključak

Krajem 60-ih i početkom 70-ih u književnost znanstvene fantastike su se uključile brojne žene te tako promijenile bit žanra. One su upoznale ZF s feminističkim idejama, teorijama i socijalnim kritikama vezanima uz probleme roda, rase, klase i preživljavanja ljudske vrste. Bez obzira na predrasude, znanstvena im je fantastika na području svoga stila i sadržaja pružila ono što nije bilo moguće u drugim oblicima fikcije, ponajprije ponudivši im načine da spoje razradu političkih problema s kreativnošću i maštom. Žene su pronašle načine da se suoče sa seksističkim temeljima žanra i kada im je to uspjelo, dobile su neograničenu slobodu pisanja. Naime, konvencionalni romani ograničavaju svoje autore na historijske i suvremene ambijente i situacije u kojima su spolne uloge već ustanovljene, ili ako postoje kakve neobičnosti, one su još uvijek vezane isključivo uz neobičnog pojedinca koji se opisuje. Umjesto toga znanstvena fantastika funkcionira kao mjesto gdje pisci mogu eksperimentirati s raznim rodnim i spolnim ulogama te socijalnim konstruktima kako bi stvorili posve nova društva ili realnosti, koja će svojim primjerom redefinirati ono što se smatra "normalnim". Dakle znanstvena fantastika pruža slobodu od realnosti, i to je njezino najveće blago. Ona ne priznaje *status quo*. Stoga Joanna Russ smatra da je ZF stvorena da poučava, a Ursula K. Le Guin drži da ZF ne pruža odgovore, već samo postavlja pitanja.

Optuživati znanstvenu fantastiku za malicioznost, a ne priznati njezino projiciranje stavova i predrasuda društva iz kojega proizlazi, naivno je. Jednako tako naivno je i rezignirano promatranje postojećeg stanja stvari. Sposobnost filozofije je da promatra, pronalazi, kritizira i mijenja svijet. I znanstvena fantastika to ponekad čini – s manje ili više uspjeha. Stoga je neosporan njezin utjecaj na generacije mladih. Zato poruke, a i spisatelji/ce znanstvene fantastike ne smiju proći nezapaženo.

Literatura

1. Arendt, Hannah (1991.): *Vita Activa*. – Zagreb: August Cesarec, 279 str.
2. Browning, Tonya (1998.): *Protohistories and Profeminists: Women and Science Fiction*. – At: <http://www.twd.net/ird/forecast/browning.html>.
3. Clute, John; Nichols, Peter (eds.) (1995.): *The Encyclopedia of Science Fiction*. – At: <http://urchin.earth.li/cgi-bin/twic/wiki/view.pl?page=SenseOfWonder>.
4. Donawerth, Jane (1997.): *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. – New York: Syracuse University Press, 213 p.
5. Kress, Nancy (1993.): *Woman in American Science Fiction*. – At: http://www.lysator.liu.se/lfff/mb-nr21/Speech_by_Nancy_Kress.html.
6. Le Guin, Ursula K. (1976.): *The Left Hand of Darkness*. – 320 p.
7. Mendlesohn, Farah; James, Edward (eds) (2003.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*. – Cambridge: University Press, 295 p.
8. Sterling, Bruce (1998.): *Cyberpunk in the Nineties*. – At: <http://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html>.
9. Woolf, Virginia (2003.): *Vlastita soba*. – Zagreb: Centar za ženske studije, 132 str.

Ana Maskalan

Institute for Social Research in Zagreb, Zagreb, Croatia

e-mail: ana@idi.hr

Women and Science Fiction: Analysis of British and American Science Fiction Literature

Abstract

The article analyzes the literary genre of science fiction and through the historical cross section of the genre articulates woman's position as both SF character and SF writer. It is difficult to define science fiction, since it does not follow literary conventions. However, common to all SF writings is a sense of wonder that they provoke in a readers mind, i.e. cognitive estrangement – awareness of the differences between the literary and the real world, by which a critical analysis of reality and self is produced. Even though an abundance of topics and various interesting philosophical deliberations is present in this often condemned genre, women don't read or write science fiction in the same proportion as man do. This conclusion is substantiated by historical review of SF topics and writers from its roots in utopian fantasies of the 17th century and the Gothicism of Mary Shelley, through the era of the American magazine and the British New Wave, up to cyberpunk. A conclusion is drawn that the science fiction as a literary genre neglects and humiliates the female gender, describing women most often as victims or trophies. Women characters are rare and stereotyped. Women writers are also rare and they often produce under pseudonyms. Just as science has for centuries excluded women, denying them morality and mind, science fiction as a genre that often puts science in the centre of its interest assumes the same attitude. Recently, through appearance of soft science fiction, women are given the possibility to introduce their own themes and speculations.

Key words: science fiction, woman, cognitive estrangement, Frankenstein

Received on: 5th January 2007

Accepted on: 17th January 2007

Ana Maskalan

Institut de Recherche sociale a Zagreb, Zagreb, Croatie

e-mail: ana@idi.hr

Les femmes et la science-fiction

Résumé

Dans cet article est analysé le genre littéraire de la science-fiction, et à travers une présentation historique de ce genre est posé le problème de la position de la femme en tant que personnage de science-fiction et en tant qu'auteure de romans de science-fiction. Il est difficile de définir la science-fiction car elle est différente de ce qu'exige la littérature conventionnelle. Cependant, tout ce que l'on peut dire pour tous les ouvrages de science-fiction est le sentiment d'étonnement qu'ils suscitent chez le lecteur, à savoir l'aliénation-conscience cognitive des différences entre le monde littéraire et le monde réel, ce qui permet de réaliser une analyse critique de la réalité et de soi. Malgré la richesse des thèmes et les diverses réflexions philosophiques intéressantes présentes dans ce genre souvent méprisé, les femmes ne lisent pas et n'écrivent pas d'ouvrages de science-fiction dans la mesure où le font les hommes. Cette opinion est corroborée par un aperçu historique des thèmes et des auteurs/auteures de science-fiction depuis ses racines dans le fantastique utopique du XVIIe siècle et le gothicisme de Mary Shelley, en passant par l'ère américaine des magazines, la Nouvelle Vague britannique, jusqu'au cyberpunk. La conclusion qui s'impose est qu'il s'agit d'une littérature qui néglige le sexe féminin ou l'abaisse directement en décrivant le plus souvent les femmes comme des victimes ou des trophées. Les personnages féminins sont rares et typés. Il y a peu d'auteurs et elles écrivent sous des pseudonymes. De même que durant des siècles la science n'incluaient pas les femmes dans ses rangs, niant leur moral et leur esprit, la science-fiction, genre qui met souvent la science au centre de son intérêt, adopte presque la même prise de position. Ce n'est que depuis peu de temps, grâce à l'apparition de la science-fiction *molle*, que les femmes ont la possibilité de présenter leurs propres thèmes et réflexions.

Mots-clés: science-fiction, les femmes, aliénation cognitive, Frankenstein

Reçu: 5 janvier 2007

Accepté: 20 janvier 2007