

KOBIEТЫ I KOBIECOŚĆ W FANTASTYCE NAUKOWEJ

Obraz kobiecości w fantastyce naukowej nie jest możliwy do zadowalającego wyizolowania w kategoriach „problemu” czy „kwestii”. Był w tej konwencji obecny od narodzin ze względu na charakterystyczny dla niej nacisk na konsekwentną kreację fantastycznego świata odmiennego od „naszego”¹. Zatem, nawet jeśli obraz kobiecości nie stanowi pierwszego planu kreacji, to zawsze jest rysowany jako wypadkowa innych czynników. Jeśli przesuniemy akcent z kreacji na autorstwo, to trudno pominąć też fakt, że *Frankenstein albo Współczesny Prometeusz*, powieść uznawana często za jedno ze źródeł *science fiction*, a nawet powieść otwierającą tę konwencję², wyszła spod pióra Mary Wollstonecraft-Shelley, córki emancypantki Mary Wollstonecraft.

Gdziekolwiek zdecydujemy się zatem zacząć, do jakiegokolwiek książki fantastycznonaukowej zajrzemy, po jakikolwiek film sięgniemy, będzie to dobry punkt wyjścia analizy obrazu kobiecości w ramach nazwanej konwencji. Nie chodzi tu przy tym o logikę podejrzliwości, szukającą znaczenia w tym, czego autor zdaje się unikać, chodzi raczej o konsekwencję wymogu fantastycznego światostwórstwa, zasady, według której pisarz, podejmujący się tworzenia w ramach *science fiction*, siłą rzeczy i na prawach mocy języka (zwłaszcza dzięki mocy presupozycji), tworzy świat ze słów, które napisał, ale także z ich konsekwencji.

Oczywiście, nawet jeśli zacząć możemy gdziekolwiek, nie oznacza to, że zawsze dojdziemy do tych samych wniosków. Obraz kobiecości zmienia się bowiem bardzo dynamicznie, co można dostrzec już po powierzchownych śladach – staje się on coraz bardziej wyrazisty, ponieważ tematyka kobieca coraz częściej ujawnia się na pierwszym planie konstrukcji fantastycznych światów. Ewolucja ta najwyraźniej zaznacza się na linii trzech współbież-

¹ Przez „nasz” świat rozumieć należy świat uznawany w akcie komunikacji literackiej za aktualny, rzeczywisty, por. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 131-133.

² Zob. np. B. W. Aldiss, *O pochodzeniu gatunku: Mary Shelley*, przekł. J. Kozak, [w:] *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989.

nych i współzależnych procesów: ilościowego przyrostu udziału kobiet w autorskim gronie fantastów, awansu nauk „miękkich” (społecznych i humanistycznych) w inżynierii światostwórczej, wreszcie – popularności teorii feministycznych.

Nie można pominąć szczególnie interesującego momentu, po przejściu i stabilizacji „drugiej fali” feminizmu³, czyli na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, gdy pisarki zaczęły szturmować branżowe nagrody literackie. Szczególną wyrazistością cechują się ówczesne kinowe i telewizyjne realizacje konwencji, a wśród nich *Star Trek* z królową Borg.

Borg to fikcyjny sztuczny gatunek stworzony właśnie na potrzeby uniwersum *Star Trek*. W jego pierwszej ekspozycji, w odcinku serialu *Star Trek: Następne pokolenie*, zatytułowanym *Q Who*⁴, Borg funkcjonuje jako pozbawiona emocji ekspansywna sztuczna inteligencja, zdecentralizowany umysł kolektywny złożony z cyborgów-dronów. Wydaje się nie mieć celu poza poszerzaniem swej domeny. „Będziecie zasymilowani. Opór jest daremny” („You will be assimilated. Resistance is futile”⁵) – ta fraza stanowi właściwie jedyny komunikat zwrócony na zewnątrz, wielokrotnie później w serialach *Star Trek* powtarzany. Pewność siebie opiera się na świadomości przewagi siłowej, która z kolei wynika z efektywnej jednomyślności. W takim wariacie Borg sprawiał wrażenie bezpłciowego (*genderless cyborg species*⁶) superorganizmu, który poszerzał swoją domenę w sposób „tautologiczny”, nie dopuszczając zmian i inności, siłowo standaryzując zasymilowane istoty dzięki implantom. Twór to bezpłciowy, a jednak wśród dronów rozpoznajemy w przeważającej większości męskie sylwetki humanoidów. Jak twierdzi Q, to nie są jednak „ani oni, ani one”.

Film *Star Trek: Pierwszy kontakt*⁷, emitowany kilka lat później (w 1996 roku) zaskakuje widza pojawieniem się „królowej”, która bezdyskusyjnie przewodzi całemu supergatunkowi Borg. Umysł kolektywny upodabnia się przez to do roju. Decentralizacja okazała się pozorna. Przewartościowanie to przypomina różnicę między utopią a dystopią, czyli między iluzją egalitaryzmu a cynicznym projektem efektywnego wyzysku. Władza w dystopii posługuje się jednocześnie pokusą i brutalną siłą, zawsze wmawiając oby-

³ J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001, s. 36, 159.

⁴ *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994), sezon 2, odcinek 16 – *Q Who* (1989).

⁵ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady pochodzą ode mnie – M.M.L.

⁶ M. Consalvo, *Borg Babes, Drones, and the Collective: Reading Gender and the Body in Star Trek*, „Women’s Studies in Communication” 2004, nr 2, s. 179.

⁷ *Star Trek: The First Contact* (USA, 1996).

watelom swą intelektualną przewagę. W przypadku kolektywu Borg retoryka prezentowana przez królową wydaje się nadmiarowa, skierowana raczej na zewnątrz, bo wewnętrzne więzy zapewniane są przez wszczepy. W filmie *Star Trek: Pierwszy kontakt* w scenie kuszenia przedstawiciela ludzkiej cywilizacji (a jest nim człekokształtny robot Data, któremu marzy się czasem człowieczeństwo) władczyni Borg wydaje z siebie ciche westchnienie, gdy jej głowa łączy się z „cyborganicznym” korpusem, westchnienie niegodne głowy tak bardzo racjonalistycznej i pozbawionej emocji wspólnoty.

Spośród wielu obcych cywilizacji i istot wykreowanych na potrzeby wielu odsłon ikonicznego uniwersum *Star Trek* Borg wyróżnia się efektywnością i przekonującym sprzężeniem wizerunku z przekazem. To zbiór istot humanoidalnych ras przekształconych w cyborgi, półorganizmy, półmaszyny. Wpisuje się w niezaprzeczalny urok jedności, stanowi perfekcyjny przykład realizacji samowystarczalnej utopii, a jednocześnie – wyraz lęku przed komunizmem⁸, podszyty fascynacją logiką przetrwania, powielania, dominacji i ekspansji. Borg znalazł się w samym centrum nasycenia amerykańskiej kultury nastrojami paranoidalnymi⁹. Wyraża wahanie między zdecentralizowanym zbiorowym umysłem a zmilitaryzowanym rojem. Przez intronizację królowej twórcy wplątują się w ten skomplikowany węzeł nadziei i lęków. Niekobieta kusi niemężczyznę, a przy tym oboje posługują się retoryką odwołującą się do człowieczeństwa. Jego istotą zaś wydaje się być intymne doświadczenie własnej cielesności, wymykające się definicjom i ekspansywnej racjonalizacji.

Wymogi wyobraźni utopijnej, obejmującej „egzomimetycznie”¹⁰ możliwie jak najwięcej aspektów konstrukcji fantastycznych społeczeństw i kultur¹¹, dobrze ilustrują niezwykle zagęszczenie znaczeniowe współczesnego obrazu kobiecości, prowadzące do niezliczonych interpretacji. W przypadku tutaj analizowanym pierwszorzędą rolę odgrywa aktywne tło całej serii *Star Trek* oraz konwencji fantastycznonaukowej, w które uwikłane zostały postaci królowej Borg, Seven of Nine, a także Kathryn Janeway,

⁸ R. Tindol, *The Star Trek Borg as an All-American Captivity Narrative*, „Brno Studies in English” 2012, nr 1.

⁹ P. Knight, *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*, Santa Barbara 2003, s. 259. „Kulturowa paranoja” to zjawisko w amerykańskiej (ogólniej – zachodniej) kulturze trwałe, powraca ono ze zdwojoną siłą w momentach odczuwalnego lęku przed utratą społecznej kontroli nad demokracją.

¹⁰ Egzomimetyzm oznacza tworzenie fantastycznych rzeczywistości i opisywanie ich bez bezpośredniego odniesienia do „naszej” rzeczywistości, A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, [w:] *Spór o SF...*

¹¹ „[Gender] always intersects with other social hierarchies, including race, class, and sexuality”, R. Calvin, *Feminist SF*, „SFRA Review” 2010, nr 3 (294), s. 4.

pierwszej kobiety w *Star Trek* pełniącej funkcję dowódcy międzygwiazdowego statku¹². Te trzy postacie tworzą interesujący wzór na tle „zmaskulinizowanego” wcześniej uniwersum. Z pewnością pierwszeństwo przyznać należy królowej Borg, zwłaszcza że wprowadzona została w atmosferze zaskoczenia, a jej debiut w scenie kuszenia Daty zasługuje na osobne notatki. W kreacji tej postaci seksualność łączy się z racjonalnością Borga. Owszem, królowa kusi androida, w którego wyposażeniu charakterologicznym scenarzyści umieścili powracające marzenie, by stać się człowiekiem. Oferuje mu zmysłowe przyjemności: „You are familiar with physical forms of pleasure?”, ale jednocześnie świadomie wykorzystuje swą seksualność do osiągnięcia założonych celów, samą siebie definiując jako „czyniącą ład z chaosu” („I bring order to chaos”). W tym wymiarze przypomina wcześniejsze, zwłaszcza te z „oryginalnej” serii¹³, schematy postaci kobiecych, instrumentalizujących swą kobiecą atrakcyjność albo instrumentalnie potraktowanych (granica jest bardzo nieostra). Mia Consalvo uważa postać królowej za gest wycofania, krok wstecz¹⁴ w stronę takich właśnie kreacji uznawanych za seksistowskie. Postać ta pozwala nam jednak uzmysłowić sobie istnienie podstawowych dylematów związanych z obrazowaniem płci. Poza tym, królowa nie jest po prostu powtórzeniem tamtych kreacji, bo – pamiętajmy – występuje już z innej pozycji. W jej przypadku nie mamy już bowiem wątpliwości – to ona jest podmiotem, czynnikiem aktywnym, nie podlega instrumentalizacji, przynajmniej na poziomie fikcyjnej rzeczywistości.

Seven of Nine występuje z innej pozycji. To uwolniona z kolektywu Borg istota, przedtem niewątpliwie kobieta, odznaczająca się kobiecymi przymiotami w sferze cielesności i ubioru¹⁵, lecz niewykazująca przy tym jakiegokolwiek zainteresowania seksualnością i nieobjawiająca wrażliwości uczuciowej przypisywanej tradycyjnie kobietom. Płeć w jej przypadku jest przypisywana z zewnątrz, nie określa osobowości, staje się wręcz wyzwaniem kolidującym z poczuciem tożsamości¹⁶.

¹² W 4. edycji serialu z cyklu – *Star Trek: Voyager* (1995-2001).

¹³ Przez oryginalną serię („the original series”, w skrócie TOS) rozumie się pierwszą serię, nad którą czuwał jej twórca, Gene Roddenberry, w której kapitanem Enterprise był James T. Kirk (w „oryginalnej” linii czasowej).

¹⁴ M. Consalvo, op. cit., s. 184.

¹⁵ Szczegółowo omawia je, na moje szczęście, Mia Consalvo, ibidem, s. 186.

¹⁶ „Gender is something to be performed or acted out, not a given, immutable part of our being. As a drone. Seven of Nine was not constructed as a gendered creature, and so was not required to «perform» a gender, or engage in gendered activity”, ibidem, s. 185.

Jeśli nawet postać królowej Borg uznać za „krok wstecz” i powrót do obrazu przerysowanej *femme fatale*, to właśnie Seven of Nine wydaje się realizacją idei „trzeciej płci”, czyli wyjściem poza binarność opozycji męskości i kobiecości. Ta trzecia opcja destabilizuje pola deskrypcji obu płci, w tym przypadku poprzez wprowadzenie nienaturalnego czynnika technologii, kreacji ukierunkowanej na realizację założonego celu. „Opcja trzeciej płci” (*third gender option*¹⁷) wyżej stawia zatem logikę celu niż logikę przyczyny, nie porządkując jednak przy tej okazji opozycji dwóch płci, prowadzi raczej do poczucia kryzysu i poznawczej niepewności. Przy dominacji celu nad przyczyną płeć i cielesność stają się elementami kodu semiotycznego, który wykorzystuje technologię jako narzędzie redefinicji kulturowego znaczenia samodefiniującego się indywiduum. Wymyka się ono przez to dualizmowi (dymorfizmowi) płci. Tak można rozumieć tezy sformułowane przez Donnę Haraway w słynnym *Manifeście cyborga*, w którym hybrydyczność nie oznacza pogodzenia przeciwieństw, nawet w ramach *coincidentia oppositorum*, ale preferuje autoironię, wyodrębnianie i kultuwację sprzeczności, radykalną niepewność. Nie chodzi tu zatem o dekonstruowanie tradycyjnej opozycji, która już przedtem definiowała kulturowe znaczenie płci, lecz o przekroczenie granicy, definiowanie na nowo w obliczu możliwości, jakie daje symbioza organizmu i maszyny, radykalny posthumanizm¹⁸.

Kreacja przywołanych wyżej postaci nawiązujących do norm kobiecości w *Star Trek* umieszczona została na tle aktywnej tradycji konwencji fantastycznonaukowej.

Najbliższym kontekstem jest oczywiście ewoluująca w ciągu kilkudziesięciu lat seria filmów i seriali współtworzących fantastyczne uniwersum *Star Trek*. Pierwsza seria (wspomniana wyżej „oryginalna” seria), jak wszystkie kolejne, jest znakiem swych czasów i kultury, waha się między postępowością a konserwatyzmem w przypisywaniu ról społecznych oraz w określaniu relacji między płciami i gatunkami, czyli między „swojskim” i obcym. Zazwyczaj serial ten uznawany jest za demonstrację utopijnej, pacyfistycznej wizji zwycięstwa zachodniego modelu demokracji. Na drugim planie twórcy „oryginalnego” serialu umieścili czarnoskórą porucznik Uhurę, ale jednocześnie przypisali jej wizerunkowi hiperbolizowane atrybuty cielesnej seksualności. Krytycy wskazują na asekuracyjność twórców serialu generującą dylematy i sprzeczności. Postaci kobiece, nawet jeśli zajmują centralne miejsce w fabułach, także jako epizodyczni obcy, najczęściej

¹⁷ B. Attebery, *Decoding Gender in Science Fiction*, New York 2002, s. 8.

¹⁸ W. S. Haney, *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction*, Amsterdam – New York, s. 10.

utrwalają wzorzec *femme fatale* lub wzorzec słabej fizycznie, empatycznej istoty. Nadzwyczaj łatwo poddają się też urokowi kapitana Kirka, którego seksualność także podlega hiperbolizacji. Funkcje społeczne i miejsce w hierarchii służbowej utrwalają ten obraz: Uhura przypomina „kosmiczną recepcjonistkę”, a pozostałe postaci kobiece realizują standardy kobiecego piękna oraz wzorce zawodów „kobięcych”¹⁹.

Sytuacja do pewnego stopnia powtarza się w serialu *Star Trek: The Next Generation* (20 lat później), mimo widocznych prób umieszczania postaci kobiecych wyżej w hierarchii służbowej²⁰. Deanna Troi, jedna z kluczowych postaci w załodze kierowanej przez kapitana Pickarda, pełni funkcję doradczynie dysponującej charakterystycznymi dla jej rasy zdolnościami empatycznymi. Komandor porucznik Beverly Crusher pełni zaś funkcję głównego oficera medycznego. Jedyna kobieca postać wyłamująca się ze schematu społecznej roli przypisywanej kobietom – porucznik Tasha Yar, oficer ochrony, wyróżniała się także wizualnie – krótkimi włosami i spodniami²¹. Emocje towarzyszące wprowadzeniu tej postaci szybko przygasły, a sama postać zaczęła pełnić wyłącznie funkcję „znacznika” postępowości. Aktorka – Denise Crosby – zmęczona jednostronnością kreacji, zrezygnowała z udziału w serialu tuż przed końcem pierwszego sezonu. Role kobiece wzmocniły się w następcy *Następnego pokolenia*, czyli w serialu *Star Trek: Deep Space Nine*, ale prawdziwy przełom nadszedł dopiero w *Star Trek: Voyager* w kreacji kapitan Janeway. Premiera serialu miała miejsce w 1995 roku, a więc rok przed premierą *Pierwszego kontaktu* i „królowej” Borg na dużym ekranie.

Szersze tło tych przemian stanowi ewolucja całej konwencji fantastycznonaukowej, wyczulonej na „kwestię” płci nie tylko ze względu na wspomnianą przeze mnie na wstępie światocentryczność, ale także ze względu na androcentryczność przypisywaną tej konwencji, do pewnego stopnia słusznie. Zdecydowali o niej głównie wydawcy w okresie ustalania konwencji w Stanach Zjednoczonych (lata 1920-1950), kładący nacisk na określenie wyraźnej grupy docelowej, której określenie zresztą powinno zawsze znajdować się w punkcie wyjścia opłacalnych przedsięwzięć. Aż do lat sześćdziesiątych płęć była jednym z elementów traktowanych bardzo konwencjonalnie, właśnie ze względu na dominację mężczyzn wśród

¹⁹ M. Consalvo, op. cit., s. 179.

²⁰ O świadomości wagi kwestii związanych z płcią świadczy zamiana frazy powtarzającej się w narracji otwierającej odcinki „oryginalnego” serialu *Star Trek*: „to boldly go where no man has gone before” na postać neutralną: „to boldly go where no one has gone before”.

²¹ Widzowie pamiętający ubiór porucznik Uhury docenią różnicę.

publiczności i autorów²². Autorki nie ujawniały imion bądź posługiwały się pseudonimami, np. C(atherine) L. Moore, Andre Norton (Alice Mary Norton), a później James Tiptree, jr. (Alice Bradley Sheldon).

Nie można jednak mówić o jednolitości w ramach fantastycznonaukowej konwencji. Mimo statusu literatury „taniej” i eskapistycznej, zawsze był i jest w niej obecny nurt eksperymentu myślowego i stylistycznych reorientacji. Warto pamiętać, że już w 1944 roku opublikowana została nowela C. L. Moore *No Woman Born*, która zapowiadała popularną feministyczną cyborgizację lat osiemdziesiątych, w której znaki płciowości podlegały relokacji²³, łącząc żeńską identyfikację (sprzężoną z cechami psychiki) z fizyczną siłą i sztucznością (nienaturalnością)²⁴. Z pewnością też, niezależnie od ładunku ideologicznego, fantastyka naukowa – konserwatywna czy postępową – przyczyniała się do wzmocnienia świadomości kulturowej funkcji płci. Podobnie jak postać królowej Borg, kreacja bohaterki noweli Moore opiera się na sprzecznościach i konfliktach, konfrontując nowatorstwo problematyki z tradycyjnymi rozwiązaniami fabularnymi i narracyjnymi. Popularność pchała konwencję ku utrwalaniu społecznych norm, a wewnętrzna dynamika rozwoju konwencji sprzyjała uwalnianiu wariantowości światostwórstwa (zawierającego często daleko idące społeczne i kulturowe konsekwencje).

Fantastyka naukowa od początku potrafiła prowokować do uznania świata (światów) za poznawczy konstrukt, a fakt ten znacznie później wykorzystali zwolennicy kulturowych konstruktywizmów rozmaicie nacechowanych ideologicznie. Konwencja ewoluuje bowiem w kierunku pozorowania samodzielności fantastycznych światów, czyli w stronę „egzomimetyzmu”, w którym fantastyka posługuje się perswazyjnymi, narracyjnymi technikami, charakterystycznymi dla realizmu. Dodatkowo, jeśli za poznawczo-ideologiczny wyróżnik *science fiction* uznamy chwyt defamiliaryzacji i wyobcowania (*estrangement*²⁵), to pewna doza agresywności w pisarskiej „polityce informacyjnej” służy wypełnieniu istotowej funkcji fantastyki naukowej.

Dzięki pełnemu uznaniu tego potencjału *science fiction* sytuacja zaczęła się, także pod wpływem szerszych przemian kulturowych, radykalnie zmie-

²² B. Attebery, op. cit., s. 5; A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London – New York 2006, s. 75.

²³ T. L. Wymer, *Feminism, Technology, and Art in C. L. Moore’s “No Woman Born”*, „Extrapolation” 2006, nr 1, s. 51-65.

²⁴ B. Attebery, op. cit., s. 6.

²⁵ D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przekł. B. Okólska, [w:] *Spór o SF...*

niać w latach sześćdziesiątych XX wieku. Autorki literatury fantastycznej przemówiły pełnym głosem, a wiele z nich osiągnęło status klasyków. Wśród nich znalazły się Ursula K. Le Guin oraz Joanna Russ. W 1972 roku Russ krytykowała konserwatywną wizję przyszłości dominującą w popularnej fantastyce naukowej, określając ją mianem „międzygalaktycznych przedmieści” (*intergalactic suburbia*)²⁶. Wyodrębniła powtarzające się struktury dotyczące ról płci, rasy i klas społecznych, nieodbiegające daleko od amerykańskiej codzienności lat pięćdziesiątych. Częściowo zarzuty te były spóźnione, bo fantastyka po „nowej fali” w fantastyce brytyjskiej i po przemianach stylistyczno-ideologicznych w amerykańskiej SF, których znakiem była antologia *Niebezpieczne wizje* pod redakcją Harlana Ellisona, uległa daleko idącym zmianom: tabu obyczajowe zostało ostatecznie przełamane, a fantastyka naukowa oddała się w dużym stopniu fantazjowaniu na temat odmiennych, możliwych i niemożliwych, ale inspirujących, konfiguracji płci biologicznej i jej kulturowych uwarunkowań. W rodzimej fantastyce naukowej podobne zmiany przypadły na lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że wizerunek kobiecości w polskiej SF stanowi zjawisko osobne i znacznie mniej interesujące z kilku względów. Po części przyczyniła się do tego dominacja Stanisława Lema aż do późnych lat siedemdziesiątych²⁷, a później – popularność tematyki socjologicznej. W tej ostatniej pojawiały się postaci kobiece, ale nawiązywały one do specyficznego, symbolicznego (i właściwie instrumentalnego) obrazu kobiecości, obecnego w klasycznych antyutopiach i dystopiach. W latach dziewięćdziesiątych sytuacja zaczęła się zmieniać²⁸. Większość autorek literatury fantastycznej przyciągnęła jednak *fantasy*. O „deficycie polskich autorek science fiction” pisze Maria Głowacka²⁹. Zauważyła ona nawet wyraźny podział według klucza płci: „Owa męskocentryczność przejawia się także w dualnym podziale fantastyki, w tym, że kobietom przypisuje się sferę *fantasy*, a obszar *science fiction* czyni się domeną mężczyzn. Świad-

²⁶ J. Russ, *The Image of Women in Science Fiction*, [w:] *Images of Women in Fiction*, red. S. Cornillon, Bowling Green 1972, s. 81; zob. też: L. Yaszek, *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*, Columbus 2008.

²⁷ Niechęć Lema do seksualnej cielesności w kontekście cyberfeminizmu przypominała ostatnio G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 279.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 280-281.

²⁹ M. Głowacka, *Wstęp do teorii trzech kręgów kobiecej prozy science fiction w Polsce. Na przykładzie twórczości Antoniny Liedtke i Anny Kańtoch*, „Wielogłos” 2013, nr 4, s. 122.

czy o tym chociażby dominacja autorek fantasy nad twórczyniami prozy science fiction³⁰.

Wzrost rangi kobiecości i problematyzowanie dominujących w kulturze Zachodu sposobów jej postrzegania realizowały się w różnych, często niewspółbieżnych nurtach. Z jednej strony podkreślano rangę swoistości społecznej roli kobiety i jej sposobu postrzegania rzeczywistości, jak w klasycznych nowelach Pameli Sargent *Rwij błękitne róże* (*Gather Blue Roses*, 1972) czy Pameli Zoline *Ciepła śmierć wszechświata* (*The Heat Death of the Universe*, 1967). Utwory tego typu współtworzą nurt opozycyjny wobec techniczno-naukowej *hard science fiction*, w większym stopniu zainteresowany historią idei i ich potencjałem – „soft” *science fiction*. Nurt ten chętniej odwołuje się do spekulacji niż do ekstrapolacji jako „silnika” konwencji³¹ oraz częściej i otwarcie podejmuje aktualne kwestie społeczne. Z drugiej strony, zwłaszcza w wizualnych realizacjach konwencji SF, począwszy od lat osiemdziesiątych XX wieku pojawia się postać kobiety-wojowniczk, której ikonicznym przykładem jest Ripley z serii filmów *Obcy* (*Alien*).

Science fiction coraz częściej podejmowała się rewitalizacji swego utopijnego wymiaru. Kreacje fantastycznych światów oddalały się od eskapizmu i futurologii, a zbliżały do metaforyzacji, alegoryzacji, hiperboli oraz społecznego aktywizmu. Myślenie utopijne oferuje wygodne narzędzia tak krytyki istniejących urządzeń społecznych, jak kreowania radykalnych wizji pozytywnych³². Bieguny te tradycja utopijna określa jako dystopijny i utopijny, łączy je jednak kompleksowość myślenia i odwaga kreowania fikcjonalnych światów będących konglomeratem obserwacji i teorii³³. W najbardziej schematycznych realizacjach fabularnych sprowadza się to do alegorycznego ilustrowania społecznej marginalizacji roli kobiet, ich uprzedmiotowienia, lub do odwrócenia ról społecznych, czyli do prezentacji rządów kobiet. Fantastyka naukowa dodaje więc wyrazistości jednemu z podstawowych dylematów, przed którymi staje feminizm postrzegany czasem iluzorycznie jako jednolity ruch wiodący ku redefinicji kobiecości, a w rzeczywistości właśnie przez ten dylemat rzeczywiście rozwarstwia-

³⁰ Ibidem, s. 125.

³¹ B. Stableford, *The British and American Traditions of Speculative Fiction*, [w:] *Contours of the Fantastic*, red. M. K. Langford, New York 1990.

³² P. Melzer, *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*, Austin 2006, s. 11: „Science fiction’s fantastic aliens and distant planets can thus become the imaginative testing grounds for feminist critical thought. (...) These alien constructions, embedded within a narrative context that enables identifications, can provide us with empowering metaphors that allow critical evaluations of the theories we rely on to explain our social realities”.

³³ M. M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008.

ny: z jednej strony przedsięwzięcie feministyczne potrzebuje podtrzymania humanistycznej koncepcji mocnego podmiotu, a z drugiej – chętnie korzysta z poststrukturalistycznej fragmentaryzacji tegoż podmiotu. Obie te potrzeby wydają się poszukiwać sprzężenia właśnie w sferze granicznej między teorią a fikcją fantastyczną, wymagają jedynie jakiejś formy kulturowego usankcjonowania tej sfery³⁴. W dyskursie społeczno-filozoficznym tworzą zaś po prostu różne typy i oblicza feminizmu.

Tak potraktowana fantastyka naukowa stała się czymś w rodzaju „kulturowego barometru”³⁵, wskazującego linie napięć między utopią a ideologią, kreśli też rysunek aktualnych teorii społecznych, a w ich ramach – sieć wyobrażeń społecznych³⁶. Jeśli przyjąć, za Sarą LeFanu, autorką klasycznej monografii interesującego nas zjawiska, że feministyczna *science fiction* czerpie z dwóch tradycji: fantastyki „gotyckiej” oraz utopijnej³⁷, to wynik tego mariażu wydaje się czytelny – łączy on zainteresowanie radykalnością wizji społeczności odmiennej od „naszej” z odwagą podejmowania zmetaforyzowanej i eksplikowanej psychologizacji.

Wśród najczęściej omawianych utopijnych powieści *science fiction*, nie tylko w kontekście płci, znajduje się *Lewa ręka ciemności* (*The Left Hand of Darkness*, 1969) Ursuli K. Le Guin. Na planetę Gethen przybywa wysłanek Ekumeny, luźnego związku światów zamieszkałych w większości przez humanoidy. Wraz z bohaterem-narratorem poznajemy kulturę i polityczną strukturę obcego świata. Okazuje się, że dziwna – z perspektywy wysłannika – relacja płci biologicznych wyznacza kompleksową konstrukcję całej cywilizacji. Getheńscy są hermafrodytami, a płeć określa się w relacji do płci wybranego partnera w okresie „kemmeru”. Charakter intymnych związków między Getheńczykami stanowi strukturę głęboką, decyduje o wspólnocie, a globalne polityczne podziały wynikają z powierzchownych różnic.

³⁴ Dylemat ten sformułowała Sarah LeFanu, a za nią Veronica Hollinger w kontekście *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood, V. Hollinger, *Feminist Science Fiction: Breaking Up the Subject*, „Extrapolation” 1990, nr 3, s. 234: „In this sense, we can read *The Handmaid’s Tale* as a model for feminist science fiction, and for contemporary feminism as a movement, demonstrating as it does its allegiance to the principles of humanism, while at the same time questioning that humanism from a position of poststructuralist irony. No resolution of these two positions is possible at this point in our history, nor is such a resolution even desirable”.

³⁵ M. Consalvo, op. cit., s. 178.

³⁶ P. Melzer, op. cit., s. 2-3; S. Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham 1993, s. 21: „Given a thematics profoundly engaged with social structures and sexual difference and potentially heterotopic discursive practices, the relevance of SF to a feminist politics should not be mysterious”.

³⁷ S. LeFanu, *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*, London 1988, s. 53-55.

Z kolei powieść Marge Piercy *Woman on the Edge of Time* (1976) zawiera utopijną wizję możliwego wariantu przyszłości radykalnie modyfikującej pojmowanie roli kobiety (powiązania atrakcyjności z seksualnością), macierzyństwa, rozmnażania i wychowania dzieci (dzieci mają troje genetycznych rodziców, a same rodzą się w inkubatorach przypominających akwaria), z czego wynika system polityczny oparty na rotacji i losowości.

Pisarki fantastyczne coraz częściej rozpoznają rolę języka, który może pełnić funkcję represywną, ale może także prowadzić do pełniejszego zrozumienia społecznej roli kobiet i zmiany stanu rzeczy. W powieści *Native Tongue* (1984) Suzette Haden Elgin tworzy sztuczny język *láadan*, dzięki któremu kobiety mogą w pełni wyrazić bogaty świat emocji i społecznych relacji z własnej perspektywy. W fikcyjnym 1996 roku obywatelki Stanów Zjednoczonych straciły prawa obywatelskie. Akcja powieści toczy się już w XXII wieku, w którym grupa językoznawczyń, sformowana dzięki kontrolowanemu rozrodowi jako pomoc w projekcie międzywilizyjnego przekładu, tworzy sztuczny język, konkurencyjny wobec oficjalnego. Zmaszkulinizowany język oficjalny służyć ma na przykład wymazaniu cywilizacyjnych dokonań kobiet. Elgin, jako językoznawczyni, przeniosła do fikcji poglądy wyrażane gdzie indziej, w twierdzeniach asertorycznych: „prawdziwe mechanizmy utrwalające pozycję kobiety nie należą do domeny prawa, lecz języka”³⁸. W języku *láadan* kobieta to „with”, a mężczyzna – „wit-hid”. Kierunek derywacji jest więc odwrotny niż w języku angielskim.

Jak widzimy, *science fiction* jako metoda twórcza oferuje z jednej strony sposobność do hiperbolizacji tego, co nieakceptowane, a z drugiej – do kreacji innej rzeczywistości, a właściwie generowania niewyczerpywalnych kombinacji. Albowiem to różnorodność stanowi o sile fantastycznonaukowej konwencji³⁹. Konstrukcję światów w jej ramach charakteryzuje przede wszystkim kategoria możliwości, nie konieczności. W procesie poznawczym, który towarzyszy lekturze, dominuje poczucie zadziwienia (*sense of wonder*), które rodzi się na tle identyfikacji tego, co już znane⁴⁰. W toku ewolucji fantastyka naukowa wytworzyła swoistą pozycję w kulturze, w której potencjalnie każda sytuująca się w opozycji do władzy i normy grupa społeczna

³⁸ „True mechanisms that maintain the position of women are not legal ones, but linguistic ones”, S. H. Elgin, *The Gentle Art of Verbal Self-Defense*, New York 1980, s. 282.

³⁹ Właśnie w bogactwie możliwych światów istoty fantastyki naukowej poszukiwał Roger Caillois – *Science fiction*, [w:] *Spór o SF...*, s. 187-188. W odniesieniu do obrazu kobiecości o wolności, którą daje *science fiction* pisała również Sarah LeFanu – op. cit., s. 5. Podobnie pisała Pamela Sargent we wstępie do antologii *Women of Wonder* (1974). Obie autorki uznawały szczególnie przydatność fantastyki (w tym także *fantasy*) do fikcjonalnego eksperymentowania.

⁴⁰ P. Melzer, op. cit., s. 3.

może odnaleźć w niej sojusznika. Darko Suvin w centrum konstrukcji narracyjnej i w procesie lektury umieścił zjawisko „wyobcowania” (*estrangement*). Chwył ten służy ożywieniu czytelniczego doświadczenia „własnego” świata. Tak rozumiane samopoznanie odbywać się może jedynie poprzez zakreślenie granicy między własną rzeczywistością jako niejawnym konstruktorem a jawnie fikcyjnym (fantastycznym) światem⁴¹. Wyrotowy czynnik *novum* Darko Suvin przeciwstawia siłom konserwatywnym, utrwalającym obecny porządek. A przy tym *science fiction* jest deprecjonowana przez oficjalne siły opiniotwórcze.

Zadaniem *science fiction* byłby zatem eksperyment mentalny wpisany w formę literacką, czyniący z niej metodę tworzenia, myślenia i odbioru. Nie oznacza już ona prostej ekstrapolacji, która stanowiła punkt wyjścia fantastyki naukowej w czasie narodzin konwencji. Oznacza teraz raczej konieczność nieustannego konfrontowania światów: fikcyjnego i rzeczywistego, jako konstruowanych, „obrysowanie i uzmysławianie konturów różnicy, (...) aby uczyć, że [nasz] świat jest konstruktorem” – pisała Gwyneth Jones⁴². Relatywizm ma tu charakter metodologiczny, nie prowadzi do rozmycia różnic, lecz do dekonstrukcji, którą zresztą Jones umieściła w tytule swej książki *Deconstructing the Starships*. W konsekwencji, jak zauważa Melzer, „fantastyczni obcy i odległe planety mogą się stać imaginacyjnym poligonem dla filozofii feministycznej”⁴³. Pamiętajmy, że dekonstrukcja ta dotyczyć może wielu innych tradycyjnych pojęć i tematów, nie tylko kobiecości.

Współczesna *science fiction* z zadziwiającą łatwością wchłonęła tematy uważane wcześniej za marginalne. „Feminizm ożywił gatunek utopii, kierując teksty utopijne w stronę otwartości dzięki ciągłemu wahaniu między utopią a dystopią” – pisze wprost M. Keith Booker⁴⁴. Omówienie feministycznej fantastyki wydaje się obowiązkowe w przeglądach fantastyki mających ambicje całościowego ujęcia zjawiska. *Science fiction* nieustannie podejmuje próby autodefinicji w obliczu agresywnych definicji narzuconych z zewnątrz. Figura „inności” powtarza się zatem w zderzeniu *science fiction* z dominującym *mainstreamem*. Obraz kobiecości i problematyka

⁴¹ D. Suvin, *Poetyka science fiction*, przekł. B. Okólska, w: *Spór o SF...*

⁴² G. Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*, Liverpool 1999, s. 5.

⁴³ P. Melzer, op. cit., s. 11: „Science fiction’s fantastic aliens and distant planets can thus become the imaginative testing grounds for feminist critical thought”.

⁴⁴ M. Keith Booker, *Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy*, „Science Fiction Studies” 1994, nr 3; zob. również: *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature* (1999) Chrisa Fernsa oraz *The Task of Utopia: A Pragmatist and Feminist Perspective* (2001) Erin McKenny.

płci nie są zatem tylko tematem obecnym – od czasu do czasu – w fantastyce naukowej, stanowią „integralny element jego estetycznej i intelektualnej konstrukcji”⁴⁵. Jak słusznie i odważnie twierdzi Melzer: „Niektóre z fantastycznonaukowych tekstów nie tyle włączają problematykę feministyczną, co właściwie ją tworzą”⁴⁶.

SUMMARY

Women and Femininity in Science Fiction

The article contains a short summary of women's presence in science fiction genre. As the author suggests, it is impossible to isolate the problem, just because women were present in the genre from its very beginning, following the requirement of creating a complex fictitious world. The possible world does always involve or imply an image of sex and gender, even if an imagined society is genderless. And sometimes the creation becomes very bold, because science fiction seems to be subversive in its nature. It should be noted, that there is distinction between women writing science fiction and the image of women in science fiction genre. Feminism is the crucial movement when it comes to the analysis of both aspects.

⁴⁵ B. Attebery, op. cit., s. 10.

⁴⁶ „Some science fiction texts not only incorporate feminist theory but actually produce it”
P. Melzer, op. cit., s. 10.