

КЛАЦКАЛИЦА ЈЕДНОГ ЖАНРА:
ИЗМЕЂУ НАУКЕ И ФИКЦИЈЕ

Институт за филозофију
и друштвену теорију,
Београд

Апстракт: У првом делу рада аутор проблематизује потребу дефинисања жанра научне фантастике, излажући аргументе савремених теоретичара који су уверени у неуспех досадашњих покушаја да се то учини. Та настојања се потом представљају кроз ликове карактеристичних представника два приступа дефинисању научне фантастике: „историјског“ и „формалистичког“. Налази се да „историјски приступ“ не нуди конклузивно одређење тог жанра већ пре, напротив, безобално шири његове границе. У „формалистичком приступу“ запажа се спор тумача који стављају нагласак на одредницу науке и оних који радије потенцирају фикцију приликом покушаја дистинктивног одређења научнофантастичног жанра. У завршном делу рада указује се на могућност помирења фантастике с науком сагледавањем научне фантастике као весника научних открића: научнофантастична пракса може се засновано интегрисати у науку и њену историју уколико се уклоне „сцијентистичка“ и „креативистичка“ предубеђења која томе стоје на путу. Закључак рада сугерише да то помирење није оправдано, интегрисање још мање, уколико укида антагонистичку, али продуктивну напетост научних факата и књижевне фикције.

Кључне речи: научна фантастика, наука, фантастика, чињенице, историјски приступ, формалистички приступ

Против дефиниције: одређеност и неодредивост

Као код већине „феномена“ који изгледају саморазумљиво, ни границе научне фантастике нису транспарентне: покушаји њеног одређења редовно су исходovali или указивањем на случајеве који се прихватају као остварења тог жанра, али испадају из обима прописане дефиниције или се сама њена дефиниција показивала као преопшта и нејасна. Неки теоретичари су стога чак предложили да се задовољимо таутолошким или одређењем које је понајпре остензивно – будући да „сви знамо шта је то и да је елаборација сувишна“ (James 1994: 3). Овакав приступ могао би се с правом протумачити и као резултат неуспешних покушаја да под једну капу стане читава једна не само књижевна него и област популарне културе. Њена пракса и критичка рецепција брзо су се мењали током кратковеке историје, а њени „случајеви“, на начин који је увек донекле проблематичан, почели су временом да обухватају још и утопијске и религиозне визије као својеврсну властиту праисторију, потом деветнаестовековну фанта-

стичну књижевност, па најзад и своје разгранате двадесетовековне подврсте: петпарачку научну фантастику, *Golden Age SF*, *New Wave SF*, феминистичку научну фантастику, *Cyberpunk SF* и тако даље.

Све, наравно, постаје још сложеније кад се у игру укључи и контекстуални аспект. Научна фантастика, као и њена теорија, од свог установљења подлеже извесној англофоној хегемонији – или је њен намеравањем или ненамеравањем израз. То опредељује и регистар писања о њој. Кад је реч о начелним и концептуалним питањима њеног одређења неизбежна је такође оријентација ка изворима с тог говорног подручја: језичко ограничење каквом не може да умакне ни овај рад.¹ Можда као и свака контекстуализација, и таква контекстуализација научне фантастике, међутим, омеђујући је споља релативизује њено одређење – утолико више уколико се више говори о њеним појединачним манифестацијама.

Дарко Сувин указује да су производи научне фантастике бесмислени без „датог друштвеноисторијског контекста“ и да морају да се ослањају на „универзум дискурса“ да би се уопште разумели: „Ниједан текст не може да се чита изван контекста, који је услов да он има смисао. Једино смештање у контекст текст чини разумљивим“ (Suvin 1982: 2, 1). Вилијам Џонсон (William Johnson) инсистира да научнофантастична остварења преваходно „зависе од промене или промена у свету какав знамо“ и, да све буде још непрегледније, те утицајне промене „може узроковати човек али могу бити и изван његове контроле“ (Johnson 1972: 10). Лестер дел Реј (Lester del Rey), слично, дефинишући научнофантастични жанр као „покушај да се рационално бави алтернативним могућностима на начин који би био забаван“ и који би „прихватио промену као главну основу за приче“ (Del Rey 1980: 5, 9), још наглашеније и унеколико еманципаторски истиче променљивост жанра:

Научна фантастика одбацује непроменљиви поредак ствари. Она имплицитно, ако не и експлицитно, објављује да је свет приче различит од садашњости или прошлости читаоца. Промена може бити у науци, околини, ставу, моралу или темељној природи човечанства. (Del Rey 1980: 9)

Ова друштвеноскритичка димензија је често, али не и обавезно исходиште инсистирања на отворености и променљивости жанра

1 Као ни већ пристојна библиотека домаћих изучаваоца научне фантастике. Нарочито су плодне антрополошке студије тог жанра. Репрезентативан је у том погледу зборник *radova Kovačević i Gavrilović 2013*, а за нашу тему посебно инструктивни следећи текстови у њему: Žikić 2013 и Gavrilović 2013. Подвижницима на овом пољу још из југословенског раздобља могу се сматрати, заслужено међународно признат, Дарко Сувин (Suvin 1965; 2009), Александар Недељковић (Nedeljković 1983a; 1983b; 1985; 2013) и Зоран Живковић (Živković 1984). За нашу тему вредне пажње су још и следеће ауторске књиге овдашње продукције: Donat 1979; Milovanović 1997; Jović 2006; Đorđević 2009, као и следећи зборници радова: Palavestra 1989; Žikić 2010. Захваљујем анонимном рецензенту за пажљиво читање рада, указивање на неопходност овог запажања и за друге драгоцене примедбе.

и садржаја који нуди. Фредерик Пол (Frederik Pohl) усваја хајзенберговску примедбу Тома Шипија (Tom Shippey) да је задатак дефинисања научне фантастике немогућ – „пошто је научна фантастика књижевност промене, она се мења чак и док покушава да се дефинише“ (наведено у Pohl 1997: 11) – али додаје да, и ако нисмо кадри да на задовољавајући начин кажемо шта научна фантастика јесте, још увек јесмо „кадри да идентификујемо шта она ради“ (Pohl 1997: 12). Према овој интерпретацији, она нуди себе као „књижевност идеја“ и производи „футурологију“ (Pohl 1997: 14), а њене приче на различите начине могу да „утичу на актуелно истраживање“, на „будуће обликовање људских бића“, па на тај начин и да имају „последнице по спољни свет“ (Pohl 1997: 16).

У теоријском оптицају је макар још један разлог против настојања да се прецизно одреди научна фантастика. Аргумент гласи да већ сам контекст дефинисања отежава њено дефинисање: кад се питамо шта је она, заправо се питамо „шта она треба да буде“ (Kandel 1998: 1). Мајкл Кендл (Michael Kandel) због те, чини се, неизбежно уписане нормативности верује да постоји „жанровски гето научне фантастике“ који пркоси свакој једноставној дефиницији (Kandel 1998: 2). По томе она дакако није изузетна, па заправо ни различита од других (савремених) књижевних жанрова, нарочито оних који су у замаху и проистичу из популарне културе, али јамачно јесте по вишеструкости повезивања с пољима с којима се преплиће – науком, историјом и сложеношћу друштвених односа.

Уколико се свему томе дода да се научној фантастици може или мора приступити захватајући је не само од најраније Томаса Мора (Thomas More), него и с већ проверено плодних, али често супротстављених или диспаратних критичких становишта марксизма, постмодернизма, феминизма, *queer* теорије и тако даље, одустајање од коначне дефиниције, али и упућивање на детаљније и нијансираније анализе, звучи као упутна одлука.² Историичност самог жанра и динамичко несугласје око садржаја и обима његовог видокруга и делокруга у савременим рецепцијама и реинтерпретацијама указују на неопходност перспективе која обухвата различите приступе и увиде и, истовремено, проблематичност могућности једне целовите и исцрпне, интегративне теорије свих димензија научне фантастике. Помиренима с тим, мањак унисонности и кад је реч о њеној (ауто)историзацији неће представљати ни изненађење ни посебну тешкоћу.

² За једну такву оријентацију академски обухватног прегледа жанра, његове историје и студија о њему, својеврсног увода, пратиоца и водича који инспирише, погледати узорне зборнике James & Mendelsohn 2003 и Vint, Bould i dr. 2009; за јединствену комбинацију лингвистичких и наративних стратегија која је карактеристична за научнофантастичне текстове упоредити Parrinder 1979. и 1980; Rabkin 1979; Guillen 1971; Broderick 1995; Jameson 1991. и 1992; Neale 1990. и 1991; Wood 1992.

(И)сторија: типови и клипови

Термин „научна фантастика“ сковао је 1929. године Хјуго Гернсбек (Hugo Gernsback), оснивач и уредник *Amazing Stories*, првог магазина који је био посвећен искључиво том новом (пара)књижевном жанру. Неподељено је, међутим, мишљење да је таква врста прича постојала и много раније и да се корени жанра пружају макар до почетака модерне науке: утопијске романсе шеснаестог и седамнаестог века, готичке новеле XVIII века, научне романсе и *voyages extraordinaires* XIX века... Лестер дел Реј чак тврди да је „научна фантастика стара тачно онолико колико и прва забележена прича“ (Del Rey 1980: 12) и да је *Еј о Гилјамешу* – који „антиципира надљудског јунака, путовање изван света стварности и могућност бесмртности благодарећи лековима“ – већ рани случај научне фантастике: „Било би врло лако преместити читав *Еј* у научну фантастику заменом богова и чудовишта ванземаљским бићима“ (Del Rey 1980: 13). Као препознатљива култ(ур)на форма, међутим, научна фантастика је ипак релативно касни изум, тек XX века. Упркос томе, она је врло брзо напредовала, чак и у сагледавању критике, до „најкарактеристичнијег књижевног модуса касне модерне“ и, штавише, „одређујућег жанра нашег доба“.³

Путовања подморницом. Нуклеарне експлозије. Човек на Месецу. Данас то припада прошлости, али је научна фантастика прва обратила пажњу на њих – често деценијама пре неког актуелног изума. То, међутим, често води погрешном разумевању жанра који је више него предвиђање будућности. Он понајвише забавља, али и мења нашу перспективу, осветљава садашњост светлом које би нам иначе измакло.

Тако Ленс Чендлер (Lance Chandler 2010: 1) отпочиње свој приказ историје тог жанра илустративним представницима (ре)презентујући његових пет главних раздобља и указујући на „културу“ која га је одређивала.⁴ Међу најраније примере научне фантастике или, како их назива, „протонаучне фантастике“, Чендлер убраја јапанску „Бајку о секачу бамбуса“ и друге древне приче у којима се појављују Месец, планете и – напредак у науци. Такве су, између осталих, и многе приче из *Хилјаду и једне ноћи* у којима се најављује она „фиктивност“ жанра која ће се изнова појавити тек после једног миленијума.⁵ Према овој хронологији, тек су потом Х. Г. Велс (H. G. Wells) и Жил Верн (Jules Verne) написали ране „научне романе“ који су прокрчили пут магазинским петпарачким причама из 1920-их.

3 Видети Jameson 2007; Freedman 2000; Hartwell 1997; Csicsery-Ronay 2008; Milburn 2010: 560.

4 У својеврсну антологију укључене су десетине „класичних“ научнофантастичних прича, као типични „узорци“ прослављених аутора и оријентација.

5 О историјском залеђу научне фантастике, нарочито оном незападном, које се пречесто превиђа, упоредити Huang 2008; Stableford 2003.

Златно доба научне фантастике уследило је 1940-их и 1950-их кад су вешти уредници попут Џона Кембела (John Campbell) развили, легитимисали и популарисали жанр. Ново доба почело је 1960-их, кад су писци који су припадали „контракултури“ традиционалне „тврде научне приче“ заменили испитивањем политичких и друштвених тема. Савремена научна фантастика, како и доликује зрелој области, тече надаље разуђеним токовима, који се протежу од *military SF*-а до оживљавања *space opere*. И тешко је наслутити куда ће се даље запутити: „Научна фантастика је предвидела многе ствари – али не и властиту судбину. Да ли ће она преживети? Одговор лежи у историји“ (Chandler 2010: 4).

Одговор ипак не мора бити препуштен историји уколико послушамо неке друге, критичке анализе (историје) научне фантастике.⁶ Тереза Еберт (Teresa Ebert) показује да њене савремене врсте нису тако непребројне и неподложне једном свакако упутном разврставању. Уз ограду и уједно оправдање да неизбежно поједностављује, она разликује три широка, али диференцирана „тока“ научне фантастике. У средини је „традиционална научна фантастика“, заснована углавном на „реторици уверљивости“: „она ангажује миметичке конвенције грађанског романа с његовом преокупацијом социопсихолошким реализмом и његовом посвећеношћу узрочној интерпретацији универзума“, која се обично манифестује у линеарним заплетима. Њен циљ је да „екстраполира“ тренутне датости савремене науке и технологије и предвиди, на уверљив начин, последице науке по судбину људи. На једном крају те „средње форме“ налази се модус који Еберт назива „паранаучна фантастика“. Он се профилисао с изненадном популарношћу научне фантастике међу новом класом читалаца: паранаучна фантастика адаптира и ажурира старовременске свемирске опере по укусу „потрошача средње класе чија је страст за гаџетима неисцрпна“ и тежи да потпуно напусти књижевни домен и пресели се у телевизијске серије, филмове и стрипове. Насупрот том типу научне фантастике, налази се други екстрем, „метанаучна фантастика“. То је „научна фантастика која се измешта из тематске екстраполације и формалног мимезиса да би славила фабуларну људску имагинацију по себи и за себе“. У њој у први план долазе књижевна и естетска функција остварења, а забава и приповедање, који су доминирали традиционалном научном фантастиком, постају необавезни и успутни. Метанаучна фантастика изнутра подрива транспарентни језик опонашања и уверљивости конвенционалне научне фантастике: не приповеда више привлачне и напете приче већ ангажује аутореклексивни дискурс свестан властитог естетског статуса и артифицијелности. Естетски самосвесна, она третира све компоненте традиционалне фантастике – „лик“, „заплет“, „тачку гледишта“ – тако да постаје немогуће да

6 Рецимо, Roberts 2007. и Disch 1998.

се њени производи схвате као ишта друго осим онога што заправо јесу: „креирани књижевни ликови, измишљени заплети и тако даље“ (Ebert 1980: 92–93).

Ауторка тек овај потоњи вид научне фантастике сматра не само достојним подробнијег књижевног испитивања него и савременог тренутка. С једне стране, која је екстерна књижевности, она неопходна имагинативна енергија из претходног периода је пресахла развојем и рутинизацијом свемирске технологије, с научним истраживањима других планета која су уврстила новости из космоса у фонд свакодневних информација и појавом „студија будућности“, које су постале саставни део редовног академскога програма. С друге, интерне стране, промениле су се конвенције писања саме научне фантастике, дошло је до смене „доминанти“ у наративној књижевности и, уместо као у годинама пре Другог светског рата, кад је у њој превладало „псеудомиметичко истраживање свемира“, жанр је установио једну „нову естетску и нову тематску хијерархију у складу с којом је сама ’фантастичност’ научне фантастике њен примарни елемент“ (Ebert 1980: 95).

Од тог сазревања (или већ застаревања) научне фантастике креће и Џонсон-Смит (Johnson-Smith) у својој анализи њене америчке телевизијске варијанте. Технолошки напредак у погледу производње емисија – детектује она – новој генерацији стваралаца научнофантастичних остварења нуди неслућене естетске могућности. Испоставило се, међутим, да је доба технолошког напретка неповољно време за научну фантастику, да су пре свега многе њене градивне теме постале наука, а не више фикција:

Некад огроман и неуобичајен, компјутер је сад портабл и опште место; кроз електронске собе за ћаскање и зоне игре у контакту смо с људима широм света које никад нисмо средли – и вероватно никад нећемо. Са свемирским путовањем и првим туристима који су се вратили с Међународне свемирске станице део једном јединствене привлачности научне фантастике постао је опипљива стварност. Упоредо с путовањем у стварном простору, напредовало се и у путовањима виртуелним просторима: бескрајно дигитално царство сајбер простора је сазрело за експлоатацију. (Johnson-Smith 2004: 2)

Већ од осамдесетих година прошлог века телевизија је била кадра да понуди „не само спектакуларне приче већ и спектакуларне визије“, да старе говорне сценарије замени минималистичким текстуалним ослонцем, да оптички и компјутерски креира немогуће а ипак плаузбилне светове, да претходно доминантни акциони наратив потисне наратијом живог *mise-en-scène*-а, не само да представи него и истражи визуелно залеђе, да се упусти у једну захтевнију и стимулативнију врсту приповедања (Johnson-Smith 2004: 251). Специјални ефекти и компјутерски генерисане слике, којима сви

визуелни жанрови могу неприметно да комбинују аналогно и реално с дигиталним и имагинарним и да „фотографишу немогуће“ (Darley 2000: 96), да на досад невиђен начин остваре „највећи имагинативни капацитет филмског медија“ (Telotte 2001: 3), нису међутим аутоматски унапредили – али, срећом, ни сасвим паралисали – научнофантастично стваралаштво. С муком и ниуколико масовно, с новим технологијама напредовале су и нове форме научнофантастичног *и*риказивања. Од техничке фасцинације научна фантастика се, кроз своје додуше ретке и најбоље представнике, кретала ка контемплативнијим визијама будућности, где се безбедно могло истражити оно највредније и оно најгоре код човечанства, утопијско и дистопијско. Или се није искушавало ни једно ни друго већ се напросто ослонило на то новопронађено место критике западног мита које ревидира његове лепше или прихватљивије аспекте, место где наша далековидост суди нашим аспирацијама, будући страх и/или отварајући простор нади (Johnson-Smith 2004: 253): „Њене могућности су бескрајне, њена нада је вечна и нуди нам бесконачне 'неостварене стварности' у којима се можемо не само играти него и чудити: шта ако?“ (Johnson-Smith 2004: 252)

Загледана у будућност, научна фантастика ипак, према Џонсон-Смит, следи једну линију слика која је постојала у свим временима и у свим културама: њене приче „описују не само фасцинацију истраживањем већ и артикулишу осећај чуђења, сусрет с узвишеним, који можемо да лоцирамо у класичним кажама“. „Узвишено“, узето овде као централна тема и схваћено као „необични приказ који онеспособљава наше менталне способности мешавином задовољства и страха“, мами онда и филозофске асоцијације: с једне стране упућује на Имануела Канта (Immanuel Kant) и Едмунда Берка (Edmund Burke), који се виде као главни његови промотери у „романтичком“ периоду,⁷ али и, с друге стране, у мање застрашујућем смислу, на такве ауторе као што су Блез Паскал (Blaise Pascal) и Пјер Тејар де Шарден (Pierre Teilhard de Chardin), који су сматрали да је „сусрет који улива страхопоштовање изузетна прилика да сложена људска бића контемплирају истовремено сићушан и огроман универзум око нас“ (Johnson-Smith 2004: 5).⁸ Налази се да су узвишено Канта и Берка и савремена научна фантастика у тесној вези која се сад на специфичан начин модификује, као и да постоји паралела уметничке репрезентације у савременој спекулативној фантастици и идеја које су понудили Паскал и Тејар де Шарден (Johnson-Smith 2004: 8, 63 и даље).

7 Упоредити Burke 1992; Kant 1988.

8 Упоредити Teilhard de Chardin 1949; Robu 1988.

Форма(лизација): наука или фантастика

На први поглед поуздан и далекосежан, „историјски“ приступ се показао недовољним да понуди универзалну дефиницију научне фантастике. Настојећи да засновано доспе до одређења жанра увидом у појављивања његових остварења у целокупној књижевној пракси, увек изнова је сведочио о непремостивом мању правила или процедура на основу којих би он тек могао да се с извесношћу детектује, а његова дела непроблематично подведу под окриље заједничког рода. Он је додуше дао значајан допринос теоријској оборужаности и контекстуализацији студија научне фантастике, па онда обавезао и на одговорно просуђивање приликом покушаја одређења њеног предмета. Али његова „истористичка“ корекција – која се доктринарно супротстављала једном другом, „формалистичком“ приступу дефинисању научне фантастике – оставила је тај приступ недотакнутим у његовом непролазном и „конститутивном“ праву. Начелно говорећи, потоњи настоји да сјезгри неко или нека темељна својства производа научне фантастике, да дестилује унутрашњу граматику или суштину коју деле све шири медији (романи, приче, серије, филмови, стрипови и тако даље) њеног израза.

Адам Робертс (Adam Roberts) тако полази од признања да се научна фантастика, иако већина људи има осећај шта је, успешно опире формалној дефиницији која би се ослонила на побрајање њених изданака: најчешће се доспе тек до очите и утолико тривијалне одредбе да се несумњиво може говорити о „фантастичној књижевности“, да се, једва нешто прецизније, ради о „жанру или делу књижевности који је специфичан по оном фиктивном свету који је у извесној мери различит од света у којем стварно живимо“ и да је у њеном производу пре свега реч о имагинарној, а не о опажењој стварности. Непремостива неслагања, међутим, почињу чим се запита за дистинктивну препознатљивост научне фантастике у односу на друге форме фантастичне књижевности (Roberts 2006: 4). Проблем настаје кад ваља разликовати научну фантастику, на пример, од бајке, надреалистичке фантазије или књижевности магичног реализма. Сви ти књижевни (под)жанрови – који се иначе никад не категоризују као научна фантастика – такође су особени управо по томе што садрже суштинску разлику између света текста и света у којем читатељ живи. Уколико не желимо да безобално проширимо категорију „научне фантастике“ тако да под њу потпадне и све набројане врсте књижевне имагинације, преостаје нам, према Робертсовом мишљењу, да инсистирамо на разлици у стваралачком приступу:

Кафка никад није објаснио како се његов јунак [у приповеци „Преображај“] претворио у бубу: преображај је дословно неизрецив, физички немогућ. Другим речима, трансформација човека у бубу је само премиса,

симболичко помагало наратива који следи, а не жижа објашњења наратива по себи. Једнако је немогуће, у строго научном смислу, манипулисати ДНК да би се створили диносауруси на начин који захтева књига *Парк из доба јуре* Мајкла Крајтона [Michael Crichton] или направити свемирски брод који може да путује између звезда попут „Ентерпрајза“ из *Звезданих стаз*. Али део је логике научне фантастике, а није других видова фикције, да се те промене омогуће структуром текста. То значи да премиса једног научнофантастичног романа захтева материјалну, физичку, а не натприродну или арбитрарну рационализацију. Ово уземљење научне фантастике у материјално а не натприродно постаје њено кључно својство. Понекад је тај материјализам укореењен у ’научном’ изгледу – наука је, напoкoн, један од доминантних материјалистичких дискурса садашњице. Али понекад материјализам није, строго говорећи, научан. (Roberts 2006: 18–19)

„Тачка разликовања“ која одваја научну фантастику од других форми фантастичне књижевности налази се, према овом тумачењу, у начину на који она диференцира свет који описује од света који препознајемо око нас: за разлику од необјашњене метаморфозе Грегора Самсе у инсекта у Кафкиној причи, другачији свет научне фантастике оснива се у оном дискурсу могућности који се обично везује за науку и технологију и који његову „разлику чини материјалном пре него само концептуалном или маштовитом“ (Робертс 2006: 23). Стога Робертс темељи своју одредницу научне фантастике на „сусрету разлике“: реч је о симболичком жанру који се од других разликује по томе што своје симболе смешта у један „рационализован и материјалистички дискурс, најчешће ’науке’ или ’псеудонауке“ – не би ли их повезао с нашим доживљајем постојања у свету (Робертс 2006: 181).⁹

И тако долазимо до одлучујућег спора у препознавању и одређивању научне фантастике: он се води(о) око тога на коју реч те сложене синтагме ставити нагласак. Придев „научна“ указује на чињенице, знање, поузданост, док се чини да именица „фантастика“ противречи имплицитном научном кодексу одговорности сигнализирањем улоге маште у књижевном доживљају. Ту здвојеност научна фантастика може, а можда и мора, да прихвати и учини своје визије будућности „плаузибилним“. Али је умела и да потпуно одбаци одредбеност науке и, уопште, културног контекста за своје заплете. На пример, Ричард Хоџинс (Richard Hodgens) 1959. године дозвољава да научном фантастиком може бити названо и једно и друго, и све што садржи и што не садржи „научност“ фантазије: она може да „укључује екстраполирану или фиктивну науку или фиктивну употребу

9 Кључна реч „разлика“ у овом иначе убедљивом и значајном разврставању, међутим, неретко (п)остаје превише општа и неодређена: понекад се заменично јавља као „другост“ или „алтерност“, понекад означава разлику нове стварности коју представља текст у односу на присутну стварност, каткад указује на индивидуалну разлику, а најчешће је друго име за друштвене разлике рода или расе (упоредити Roberts 2006: 6–7, 29).

научних могућности, али може једноставно бити и фикција која се одиграва у будућности или уводи неке радикалне претпоставке у погледу прошлости или садашњости“ (Hodgens 1972: 79).

То *anything goes* решење, међутим, уопште није изгладило спорове. Напротив, оно је пре било сведочанство ликвидирања уместо решавања проблема, заметања самог питања које одлучује о једном жанру: чему дати предност – науци или фантазији – или шта од та два различита, ако не и супротстављена његова аспекта, сматрати „научнофантастичнијим“? Џеф Ровин (Jeff Rovin) нуди одређење која на типичан начин усмерава пажњу на научне елементе научне фантастике. Према његовом тумачењу, она је „ма који на науци заснован догађај који се није догодио али је замисливо да би се могао догодити, с обзиром на технологију оног раздобља у који је остварење смештено“ (наведено према Meyers 1984: 9). И знаменита, већ класична дефиниција Дарка Сувина као да потенцира „научну“ страну научне фантастике: наиме, он је одређује као „књижевни жанр или вербални конструкт чији нужни и довољни услови су присуство и интеракција зачудности и когниције, а чије главно средство јесте имагинативни оквир који је другачији од ауторовог емпиријског окружења“ (Suvin 1979: 7).

Два су елемента, дакле, у овом разумевању научне фантастике у нужној интеракцији. Један је „когниција“: она својим рационалним, логичким импликацијама указује на ону страну научне фантастике која примаоца наводи на сазнање, разумевање, схватање неког туђег пејзажа. Други елемент је означен именом које се обично везује за Брехта (Brecht) и Шкловског (Шкловский), те формализам у књижевности уопште: „зачудност“ у овом контексту указује на ону страну научне фантастике коју опажамо као кардиналну различитост, нешто што нас „отуђује“ од познатог и свакодневног. У сваком случају, неопходно је присуство оба елемента да би се говорило о научнофантастичном тексту: кад би се он тицао само „зачудности“, не бисмо били кадри да га разумемо, а кад би се бавио само „когницијом“, био би научно или документарно а не научнофантастично штиво. Та присутност оба својства онда омогућава релевантност научне фантастике за постојећи свет, омогућава да се стилизовањем на очит и проказујући начин оспори све оно уобичајено, саморазумљиво, све што је узето здраво за готово и остало непропитано.

Остаје, међутим, утисак да је за Сувина ипак пресудна научност научне фантастике, да је она дискурс изграђен на извесним логичким принципима који избегавају (само)противречност, да је рационална а не емотивна или инстинктивна конструкција. Она је пре један вид мисаоног експеримента,¹⁰ једна разрађена игра „шта

10 „Мисаони експеримент“ спада у форму и традицију не модерно научне него филозофске провокације. Према Шнајдеровом (Schneider 2009) мишљењу, као заједничко оруђе он уједињује најбоље изданке научне фантастике и филозофије већ топологијом

ако?“, која у потпуности следи метод научног истраживања и логички обрађује властите премисе: „Научна фантастика је дистинктивна по нарагивној доминацији или хегемонији фантастичног *novum*... који вреднује когнитивна логика“ (Suvin 1979: 63). *Novum* је пресудни моменат, али о његовој „оправданости“ нема сумње ко просуђује; импликације *novum* доминирају, али „когнитивна логика“ постаје одлучујућа формална конвенција научне фантастике. *Novum*, изазов когнитивне зачудности, у сржи је научне фантастике, али је „постулиран и вреднован“ додуше према специфичном и савременом, али свакако научном методу – „посткартезијанском и постбеконовском научном методу“ – који је онда једини за њу и меродаван (Suvin 1979: 64–65).

С друге стране, једнако (не)убедљива су и тумачења која се, у настојању да што прецизније одреде садржај научне фантастике, уместо на њен научни део, обрнуто, радије концентришу на књижевна својства њених текстова, а „науци“ придају тек корективну или декоративну улогу. Роберт Сколс (Robert Scholes) је тако нагласио њихову метафоричку црту и одредио их као „фабулацију“, односно „фикцију која нам нуди свет који је јасно и радикално дисконтинуиран у односу на свет који знамо, а ипак нас на неки когнитиван начин повратно суочава са знаним светом“ (Scholes 1975: 2). Тачка „дисконтинуитета“ с познатим светом подудара се са Сувиновим *novum*ом, али је другачије модулирана. Према Сколсу, научна фантастика је и различита и иста у односу на наш свет, и „дисконтинуирана“ и такође „суочена“ с тим светом „на неки когнитиван начин“. Категорија „фабулације“ при том мора да обухвати сву фантастичну књижевност, укључујући и њена ненаучнофантастична дела оних аутора које Сколс наводи – Борхеса (Borges), Томаса Пинчона (Thomas Pynchon) и Хермана Хесеа (Herman Hesse).

Да ли онда ишта преостаје од „научности“ научне фантастике и по чему би се онда она разликовала од других форми фантастичне књижевности? Одговарајући на то питање, Сколс уводи појам „структурне фабулације“. Он допушта да су за научну фантастику „увиди науке прихватљиви као полазне тачке приче“, али је непопустљив у намери да прикаже како је она нешто другачије од науке и нешто више од тек „научне“ верзије фабулације: „Структурна фабу-

тема на којима се срећу: виртуелни светови који дозивају радикални скептицизам, слободна воља која доводи у питање природу личности, природни и вештачки услови који траже властите границе, етичке и политичке теорије које се суочавају с последицама властитих пројеката и тако даље. Филозофија на тај начин наставља да живи кроз научну фантастику. Тако би се можда могла сјезгрити и порука књиге Мајкла Пинзија (Michael Pinsky 2003) *Еџика и/као научна фанџика*: текстови научне фантастике и филозофије су својеврсни партнери, што може изазвати шок одбијања на обе стране, и код љубитеља научне фантастике и код професионалних филозофа, али не може порећи упадљиву сродност филозофских мисаоних експеримената и научне фантастике.

лација није ни научна по својој методи нити је замена за актуелну науку. Она је фиктивно истраживање оних ситуација човека које су импликације новије науке учиниле видљивим“ (Scholes 1975: 8).¹¹

У сваком случају, чини се да та тензија између фикције и фабулације, између приче и документа, између фантазије и науке, која је понекад доведена до хипертензије, постаје пресудна за дефинисање научне фантастике. Без оба елемента се не може, али какав је њихов однос, шта је носеће а шта украсно, шта је у функцији чега, од одговора на та и слична питања зависи и оно историјско класификовање прошлих, али и детекција савремених и будућих остварења која се кандидују за припадност једном жанру. Тај жанр је не само у свом називу већ и у свом саморазумевању несумњиво хибридан, али је ипак стекао извесну препознатљивост и самосталност. Питање његовог не само омеђивања него и опстанка је, чини се, да ли је интринсично двојство факта и фикције одрживо, не прераста ли у здвојеност; да ли тај дијадни карактер научне фантастике без насиља оспорава дихотомију својих елемената?

(А)симилација: наука и фантастика

Стивен Хокинг (Stephen Hawking), најзнаменитији физичар нашег доба, написао је кратки предговор за књигу Лоренса Крауса (Lawrence Krauss) *Физика Звезданих стиаза*. И сам „трекер“,¹² он указује да научна фантастика није само забава већ налази своју сврху у „проширивању људске имагинације“: „Постоји двосмерна размена између научне фантастике и науке. Научна фантастика сугерише идеје које научници инкорпорирају у своје теорије, али се понекад наука јавља са замислима које су чудније од ма које научне фантастике“ (Hawking 1995: 5). Указујући да је путовање брзином већом од брзине светлости „у будућности у оквирима наших могућности“, Хокинг даље саветује и храбри научнике да, упркос захтевима финансијера и канона научног шифровања, озбиљно следе своје „истраживачке маштарије“, колико год (испрва) личиле на научно-фантастичне измишљотине: „данашња научна фантастика често је сутрашња научна чињеница“ (Hawking 1995: 6).

11 До сличног закључка долази и Вивијан Сопчак (Vivian Sobchack) анализирајући истиноликост фиктивних креација научнофантастичних филмова: „Главни визуелни импулс свих научнофантастичних филмова јесте да осликају непознато, непостојеће, страшно и потпуно туђе – и да то учине с вероватноћом која је, с времена на време, по стилу и укусу документарна. Док смо позвани да се чудимо над оним што видимо, филмови не суспендују наше веровање већ се превасходно боре за њега“ (Sobchack 1988: 88).

12 Хокинг користи прилику да изрази задовољство што је андроид Дејта у једној епизоди одлучио да позове Њутна (Newton), Ајнштајна (Einstein) и њега на партију покера на свемирском броду „Ентерпрајз“ и жали што због узбуне која је наступила није стигао да уновчи чипове које је, према сценарију, заслужио надигравши их. Хокинг, наиме, „игра“ самог себе, односно холограм самог себе у епизоди „Силазак, први део“ седме сезоне *Звезданих стиаза: Следећа генерација* („Descent, Part I“ 1993).

Та Хокингова формулација да научна фантастика утиче на науку исто колико наука утиче на научну фантастику временом је већ постала *cliché*.¹³ Легендарни примери како је SF обликовао историју науке прешли су у општа места: Лио Силард (Leó Szilárd) теоретисао је о ланчаној нуклеарној реакцији – и њеним друштвеним последицама – пошто је претходно читао опис атомских бомби у *The World Set Free* Х. Г. Велса из 1914. године; Вернер фон Браун (Wernher von Braun) је стекао каријеру у ракетној технологији наводно због свог интересовања из младости за Жила Верна и тако даље. Све се то некако сажима у саморазумљиву причу о „предвиђањима“ научне фантастике која су се на крају остварила и у врсту народне мудрости која је постала омиљена поштапалица популарних репортажа о науци: „Јуче је то била научна фантастика; данас је то научна чињеница.“

То је било помирљиво и, чинило се, решење које је могло да задовољи све стране у једном темељном спору у дефинисању научне фантастике. Колин Милберн (Colin Milburn), међутим, примећује да формула према којој је данашња научна фантастика сутрашња научна чињеница ставља у неодржив положај и писце научне фантастике и професионалне научнике: први се приморавају да преузму улогу пророка и видовњака, а други добијају задатак да испуњавају књижевне снове и марљиво претварају фантазије у стварност. Уместо тога, сугерише се да је „крајње време“ да историја науке, као дисциплина, „потпуно преузме студије научне фантастике као једну од својих специјалности“, да се анализира оријентација научних актера у историјском контексту с обзиром на јаз између онога што се чини прикладним за науку и онога што се чини прикладним за фикцију – управо да би се на одговарајући начин разабрали утицаји фантастике на науку и културу. На путу тој плодној интеракцији науке и научне фантастике, односно књижевних теоретичара и историчара науке стоји, према Милберновом мишљењу, „конвенционални начин разумевања односа фиктивних текстова према њиховим ауторима и њиховој публици“, који садржи „квизитеолошке појмове ауторства, креативности и интелектуалног власништва“.¹⁴ Контрапредлог се састоји у томе да се проблеми утицаја и интелектуалне својине, дилеме о „прикладном“ односу према кретању између науке и фикције, тако преоријентишу да се однос научника према научној фантастици разуме као врло широко схваћена „пракса љубитеља“: „То би онда значило разумевати научну фантастику као једну од свакодневних активности науке“ (Milburn 2010: 561).

Укратко, историји науке не треба да остане страна димензија научне фантастике, не треба да њена и функција књижевности уопште у историји научних и технолошких иновација буде замра-

13 Видети, на пример, Bly 2005; Brake i Hook 2008; Disch 1998.

14 О историјској конструкцији ауторства у науци и књижевности видети: Biagioli i Galison 2003; Woodmansee i Jaszi 1994.

чена, погрешно конструисана и одбачена због опсесије конструктима „ауторства“, „утицаја“ и „органиског јединства текста“. У битном смислу, напротив, блиски сусрети и размене, у којима научна пракса користи спекулативну фикцију, треба да се анализирају као процеси „апропријације“, „ремиксовања“ и „модификације“. Није реч о томе да научна фантастика једноставно покреће науку, као што ни обрнуто није случај, већ о томе да оне имају однос „текуће и продуктивне узајамне модификације“. А да би се доконало како функционишу такве модификације, разумело оно што је било модификовано и на који начин је модификовано, неопходан је интердисциплинарни ангажман метода историје науке и метода књижевних и културних студија: потребно је напустити арогантну дисциплинарну илузију да су позајмице из књижевности „инфекција“ науке (Milburn 2010: 568–569).

То би могао бити обећавајући модел једне тематизације изнутра оног јаза, неки би рекли и понора, који дели међусобно туђе речи из етикете „научна фантастика“ и сведочи о извесној унутрашњој напетости између елемента „науке“ и елемента „фантастике“, чак и сад кад се њихов склоп уврежио, постао опште место и зазвучао сасвим присно. Сами писци научне фантастике су, нарочито раније, свој жанр неретко и радо видели као аутентични допринос напорима науке. У XIX веку Жил Верн и Х. Г. Велс су претпостављали да ће њихове авантуристичке приче унапредити свест о пожељности научног сазнања и технолошког напретка. Хјуго Гернсбек је још почетком XX века такође схватао научну фантастику као „средство образовања публике о значењу науке“, макар једнако као и „најдивинију и најстимулативнију забаву“ (Gernsback 1930: 1061). Жанр је у саморазумевању аутора припадао светоназору модерне науке, њеном држању и њеној визији, и онда кад не следи њена актуелна сазнања у сваком детаљу. Гвинет Џонс (Gwyneth Jones) ће чак тврдити да метод научне фантастике управо треба да „преузме неке доминантне фикције савременог живота човека – и претвори их у науку“ (Jones 1999: 114). У сваком случају, научна фантастика била је виђена као врста или функција научне активности, као мисаони експеримент унутар шире расправе о културној делотворности и последицама науке, а рефрен да су данашње фикције научне фантастике сутрашњи факти науке и да је научна фантастика (и) у том смислу део науке временом је чак постао заморна мантра.

Научници практичари нису, међутим, толико често као писци одобравали замисао такве поделе улога или сарадње на заједничком задатку. Они углавном уопште нису сматрали умесним поређење рада аутора научнофантастичних остварења с радом научника, па онда ни признавали могућност узајамних утицаја. Уз неке часне изузетке, брижљиво су одвајали књижевну фикцију од „озбиљног“ научног истраживања, чак и кад су у слободно време сами писали

научнофантастичне приче. Граница између њих је и тада остајала оштра, а сваки прелазак из домена такозваног стварног, које има последице по земни живот и шире друштво, на домен наводне фикције, чије се последице завршавају у сновиђајним областима, сматрао се скандалом: „Наука је моја територија, а научна фантастика је предео мојих снова“ (Dyson 1997: 9).

У слици правог рада науке, који почиње тек пошто се сневач пробуди и одложи научну фантастику у страну, науке коју негују научници који одбијају помисао да научна фантастика и уопште књижевност може или сме да утиче на научне пробоје, огледа се несумњиво „језик инфекције или незаконитог осемењивања“, „извесна анксиозност у погледу ‘утицаја’, осећај неприкладности“ (видети Bloom 1997). Претпоставка је да „бити под утицајем“ научне фантастике значи губитак научне агентуре, једну инвазију споља, једну инфлуенцу; дакле пробој ванземаљског флуида, по пореклу божанског, астралног или демонског, свеједно, еманацију некаквог „генија“, једног опасног клицоношу и донора семена који прети да зарази чистоту науке и „оживи“ снове научне фантастике (Milburn 2010: 563–564).

С друге стране, романтички концепт књижевног дела као органског јединства, самосталног производа ауторовог генија, и даље доминира књижевном културом, упркос објаве „смрти аутора“ Ролана Барта (Roland Barthes) још 1968. године (Barthes 1971) и Фуковим (Foucault) анализама аутора као историјски ограничене функције дискурса (Фуко 2012). Лоше или делимично усвојени, њихови закључци су у данашњој технокултури неделотворни: „аутор“ се одржава у животу још и споља потпомогнут све строжим законима о интелектуалној својини. Дестабилизација ауторства би, према Милберну, требало да сугерише не само да је књижевни текст „ткиво цитата“, не само да аутор постаје филтер дискурса, *и*реорганизатор и компилатор, а не боголики изворник значења, већ и да сам текст престаје да буде схватљив као органско јединство, већ да се такође са смрћу аутора рађа читалац, да читање више није само репродуковање, већ рекреирање и ревидирање, да узмичу старији модели „утицаја“ или „културне потрошње“, а значење и културна производња се сада ситуирају у равни коначног корисника, да са смрћу аутора ни текст више не зависи од унутрашње кохеренције или оригиналности већ да се боље разумева као асемблаж, скован од различитих домена културе и стога интринсично отворен за реинвенцију, „ремиксовање“, поновну употребу и ре-креацију.

У том смислу, Милберн мисли да пуританским инстинкtima књижевности и науке треба супротставити оне (п)ре-адаптације које посвећени „фанови“ научне фантастике практикују у својим рецепцијама, ону (ре)продукцију која се на трагу оригинала „креативно“ испољава кроз различите приче, фанзине, слике и електрон-

ске обраде, оно *grassroots* приповедање које одговара жељи уживалаца а не замисли ствараоца и за које се одомаћио израз *fanfic*:¹⁵ све оне праксе фанова у којима се ликови, слике, метафоре и значења „оригиналног“ текста не губе потпуно већ изнова оснажују и отварају за продуктивне трансформације, у којима се најдубље поштују аутори или се чак санкросанктно односи према „интегритету“ оригиналних текстова, али се истовремено жестоко ангажује на њиховој реинтерпретацији и „рестартовању“ на начине које аутори и придржаваоци права прештампавања нису могли ни да замисле (Milburn 2010: 564).

То претварање фикције у употребљиве форме свакодневног живота позајмљивањем, отимањем, крађом од текстова којима се остаје веран не држећи се верно њиховог садржаја (упоредити Jenkins 1992), заиста сасвим личи на активности лабораторијских наука: семпловање рада других и дограђивање на њему, узимање онога што је успешно у једном експерименту и примењивање тога негде другде, истраживање кроз опонашање, еклектички опортунизам, бриколаж.¹⁶ С таквом праксом дорађивања изворних текстова љубитеља научне фантастике на уму, разложно је веровати да би и наше разумевање њеног функционисања било знатно побољшано. То није мали допринос, напротив. Али ширење хоризоната продукције и рецепције једног жанра далеко од тога да закључује расправу о његовом садржају већ, управо супротно и сада на обавезујући начин, отвара нове и, усудили бисмо се рећи, обећавајуће хоризонте његовог тумачења.

Трајање: логика епилога

Покушали смо да изложимо типска настојања да се дефинише жанр научне фантастике, као и настојања да се одустане од таквих покушаја за рачун признања његове неодредивости. Нећемо рећи ништа ново ако кажемо да расправа о томе није закључена и да се можда не може ни закључити. Сваки модел који смо понудили има своје предности и своје мањкавости. Привлачно, али сувише (о)лако и произвољно звучи одустати од сваког одређења и определити се за интуитивно препознавање научнофантастичних остварења. Оно што смо назвали „историјским приступом“ у одређивању научне фантастике неусмђиво је дало плодне и неочекивано издашне резултате, али се структурно суочава с једном невољом: архивски рад на историји једног жанра мора да претпостави извесну његову од-

15 За културу, продукцију и утицај *fanfic-a*, нарочито кад је реч о поклоницима *Звезданих стаз*, видети Krstić 2014: 17–83.

16 За такво конструисање научних „чињеница“ видети Latour i Woolgar 1986; Beer 2000.

ређеност, норму која тек омогућује претрагу по наслеђу. Други приступ, овде приказан као ривалски, ослања се на формализам у књижевности и остаје веран намери да изложи одреднице жанра, али се, упркос својим све опрезнијим дефинисањима, мање или више свесно излаже приговору за есенцијалистичко сапињање SF баштине и нормативност њеног традирања.

Чини се извесним да се у оба приступа двојство науке и фантастике, данас увелико саморазумљиво увезано већ називом жанра, показало пресудним за његово разумевање. Али, ако сасвим заостримо питање природе тог двојства, оно би могло гласити: о чему говоримо кад говоримо о научној фантастици – о књижевности која се темељи на науци или о науци која је књижевно обрађена? За ствараоце тог жанра теоријска апаратура која би да уредно смести њихова остварења вероватно и није одлучујуће важна. Они могу прихватити коју год дефиницију – или њено одсуство – а о успеху њихових творевина се ионако одлучује тек у њиховом извршењу. Можда би то могло важити и за теорију научне фантастике. Утолико више уколико не одустаје од продуктивне напетости науке и фикције.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- „Descent, Part I“ (21. jun 1993), *Star Trek: The Next Generation*, sezona 6, epizoda 26. DVD: *Star Trek: The Next Generation – The Complete Season Six*, disk 7, traka 2, Paramount, 2002.
- Barthes, Roland. „Smrt autora“. *Suvremene književne teorije*. Ur. i prev. Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1971, 176–180.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Biagioli, Mario i Peter Galison (ur.). *Scientific Authorship: Credit and Intellectual Property in Science*. New York: Routledge, 2003.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Bly, Robert W. *The Science in Science Fiction: Eighty-three SF Predictions That Became Scientific Reality*. Dallas: Ben Bella, 2005.
- Brake, Mark L. i Neil Hook. *Different Engines: How Science Drives Fiction and Fiction Drives Science*. London: Macmillan, 2008.
- Broderick, Damien. *Reading By Starlight: Postmodern Science Fiction*. London: Routledge, 1995.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Chandler, Lance. *A History of Science Fiction: A Brief Introduction to the Genre, the Books, and the Culture that Defines It*. Minute Help Press, 2010.

- Csicsery-Ronay, Istvan, Jr. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- Darley, Andrew. *Visual Digital Culture: Surface Play Spectacle in New Media*. London: Routledge, 2000.
- Del Rey, Lester. *The World of Science Fiction, 1926–1976: The History of a Subculture*. New York: Garland, 1980.
- Disch, Thomas M. *The Dreams our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*. New York: Simon & Schuster, 1998.
- Donat, Branimir. *Približavanje beskraju*. Beograd: Nolit, 1979.
- Dyson, Freeman. *Imagined Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Đorđević, Ivan. *Antropologija naučne fantastike: tradicija u žanrovskoj književnosti*. Beograd: Etnografski institut SANU, 2009.
- Ebert, Teresa L. „The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction: An Encounter with Samuel R. Delany’s Technotopia.“ *Poetics Today* 1. 4 (1980): 91–104.
- Freedman, Carl. *Science Fiction and Critical Theory*. Hanover: Wesleyan University Press: University Press of New England, 2000.
- Fuko, Mišel. „Šta je autor?“ Prevela Eleonora Prohić. *Polja* 473. 57 (2012): 100–112.
- Gavrilović, Ljiljana. „Naučna fantastika – mitologija tehnološkog društva“. *Antropologija naučne fantastike*. Ur. Ivan Kovačević i Ljiljana Gavrilović. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2013, 19–24.
- Gernsback, Hugo. „Science Fiction Week.“ *Science Wonder Stories* 1 (1930): 1061.
- Guillen, Claudio. *Literature As System: Essays Towards the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Hartwell, David G. (ur.). *The Science Fiction Century*. New York: Tor, 2007.
- Hawking, Stephen William. „Introduction.“ *The Physics of Star Trek*. Lawrence Maxwell Krauss. New York: Basic Books, 1995, 5–6.
- Hodgens, Richard. „A Brief, Tragical History of the Science Fiction Film.“ *Focus on the Science Fiction Film*. Ur. William Johnson. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972, 78–90.
- Huang, Betsy. „Premodern Orientalist Science Fictions.“ *MELUS* 33. 4 (2008): 23–43.
- James, Edward. *Science Fiction in The Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- James, Edwardi Farah Mendelsohn (ur.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic*. London: BFI, 1992.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: This Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2007.

- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.
- Johnson, William. „Introduction: Journey into Science Fiction.“ *Focus on the Science Fiction Film*. Ur. William Johnson. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972, 1–12.
- Johnson-Smith, Jan. *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*. London: I. B. Tauris, 2004.
- Jones, Gwyneth. *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- Jović, Bojan. *Rađanje žanra: počeci naučno-fantastične književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2006.
- Kandel, Michael. „Is Something New Happening in Science Fiction?“ *Science Fiction Studies* 25: 1998: 1–6.
- Kant, Imanuel. *O lepom i uzvišenom*. Preveo Gligorije Ernjaković. Beograd: Grafos, 1988.
- Kovačević, Ivan i Ljiljana Gavrilović (ur.). *Antropologija naučne fantastike*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2013.
- Krstić, Predrag. *Kud plovi ovaj brod: teorijske staze Enterprajza*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2014.
- Latour, Bruno i Steve Woolgar. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Milburn, Colin. „Modifiable Futures: Science Fiction at the Bench.“ *Isis* 101. 3 (2010): 560–569.
- Milovanović, Miodrag. *Bleferski vodič: SF*. Novi Sad: Mala velika knjiga, 1997.
- Neale, Steve. „Questions of Genre.“ *Screen* 31. 1 (1990): 45– 66.
- Neale, Steve. „Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film.“ *Screen* 32. 1 (1991): 35–57.
- Nedeljković, Aleksandar B. *Naših 110 SF godina*. Beograd: Samostalno autorsko izdanje prof. mr Aleksandra B. Nedeljkovića, 1983a.
- Nedeljković, Aleksandar B. *Svet naučne fantastike*. Beograd: Samostalno autorsko izdanje prof. mr Aleksandra B. Nedeljkovića, 1983b.
- Nedeljković, Aleksandar B. *Istorija srpske naučno-fantastične književnosti*. Beograd: Samostalno autorsko izdanje prof. mr Aleksandra B. Nedeljkovića, 1985.
- Nedeljković, Aleksandar B. *Alternativne istorije: 1950–1980*, Kragujevac: Lira, 2013.
- Palavestra, Predrag (ur.). *Srpska fantastika: natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Beograd: SANU, 1989.
- Parrinder, Patrick. *Science Fiction: Its Criticism and its Teaching*. London: Methuen, 1980.
- Parrinder, Patrick (ur.). *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979.
- Pinscy, Michael. *Ethics and/as Science Fiction*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2003.

- Pohl, Frederik. „The Study of Science Fiction: A Modest Proposal.“ *Science-Fiction Studies* 24 (1997): 11–16.
- Rabkin, Eric S. „Metalinguistics and Science Fiction.“ *Critical Inquiry* 6. 1 (1979): 79– 97.
- Roberts, Adam, *Science Fiction*. London: Routledge, 2006.
- Roberts, Adam. *The History of Science Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Robu, Cornel. „A Key to Science Fiction: The Sublime.“ *Foundation* 42 (1988): 21–37.
- Schneider, Susan (ur.). *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.
- Scholes, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.
- Sobchack, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
- Stableford, Brian. „Science Fiction Before the Genre.“ *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ur. Edwar James i Farah Mendelsohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 15–31.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Suvin, Darko. „Narrative Logic, Ideological Domination, and the Range of Science Fiction: A Hypothesis with a Historical Text.“ *Science Fiction Studies* 9 (1982): 1–25.
- Suvin, Darko. *Od Lukijana do Lunjika: povijesni pregled i antologija naučnofantastične literature*. Zagreb: Epoha, 1965.
- Suvin, Darko, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Beograd: Slovo Slavia, 2009.
- Teilhard de Chardin, Pierre. *La Place de l'homme dans la nature. Le groupe zoologique humain*. Paris: Albin Michel, 1949.
- Telotte, J. P. *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Vint, Sherryl, Mark Bould, Andrew M. Butler i Adam Roberts (ur.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. London: Routledge, 2009.
- Wood, Robin. „Ideology, Genre, Auteur.“ *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ur. Leo Braudy i Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1992, 475–485.
- Woodmansee, Martha i Peter Jaszi (ur.). *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Žikić, Bojan, „Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta“. *Antropologija naučne fantastike*. Ur. Ivan Kovačević i Ljiljana Gavrilović. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2013, 1–18.
- Žikić, Bojan (ur.), *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, naučna fantastika i kulturni identitet*, Beograd: Srpski genealoški centar, 2010.
- Živković, Zoran. *Zvezdani ekran: Osam decenija SF filma*, Rijeka: Otokar Keršovani, 1984.

Predrag Krstić

The Genre Seesaw: Between Science and Fiction

Summary

In the first section of the paper, the author problematizes the need to define the genre of science fiction, presenting the arguments of modern theorists who are convinced of the bankruptcy of previous definitions. These definitions are then presented through typical representatives of two approaches to defining science fiction: the “historical” and the “formalistic”. The “historical approach” does not offer a conclusive definition of the genre, but on the contrary, broadly expands its boundaries. Regarding the “formalist approach”, a dispute is noted between interpreters who place emphasis on the determinant of science, and those who prefer to emphasize fiction in an attempt to make a distinctive definition of the genre. The final section of the paper outlines the possibility of reconciling fiction with science by looking at science fiction as a herald of scientific discoveries: the science fiction practice can be integrated into science and its history if the “scientific” and “creative” prejudices that stand in the way are removed. The conclusion suggests that this reconciliation is not justified, and integration even less so, if it removes the antagonistic but productive tension of scientific facts and literary fiction. This tension between fiction and fable, between stories and documents, between fantasy and science, is crucial for defining science fiction. Undoubtedly hybrid in its self-understanding, as well as in its very name, the genre is still recognizable. Its delimitation, as well as its survival, it seems, rests on whether its intrinsic duality of fact and fiction is unsustainable or, as the author believes to be the case, it challenges the very binary exclusion of its elements.

Keywords: science fiction, science, fiction, facts, historical approach, formalistic approach

Примљен: 30. 3. 2019.

Прихваћен за објављивање: 1. 9. 2020.