

ПРЕДРАГ КРСТИЋ

РАДА ДРЕЗГИЋ*

Универзитет у Београду

Институт за филозофију и друштвену теорију

Београд

УДК 305-055.2:316.7

Прегледни рад

Примљен: 11.11.2013

Одобрен: 28.12.2013

АПОРИЈЕ КАПЕТАНКЕ ЛАЂЕ: ЗВЕЗДАНЕ СТАЗЕ И ФЕМИНИЗАМ**

Сажетак: У тексту се анализира феминистичка рецепција/критика филмске научне фантастике на примеру телевизијског серијала *Звездане стазе*. Уочавају се недоумице и несугласице у феминистичким интерпретацијама које су пратиле промене не само у представљању женских ликова у серији већ и родних односа и саме категорије рода од *Оригиналне серије* (1966-1969), преко *Следеће генерације* (1987-1994) и *Дубоког свемира Девет* (1993-1999), све до *Војаџера* (1995-2001). Док су прва два серијала и поред очигледних покушаја да се женски ликови и идентитети „модернизују”, у суштини изграђена на патријархалној идеологији рода обележеној неравномерном расподелом моћи и фаворизовањем мушкараца, до суштинске трансформације у репрезентацији женских идентитета долази у трећем серијалу, а нарочито или тек тамо где је капетан као главни јунак коначно постао капетаница Џеневеј у четвртом серијалу *Војаџер*. Неки аутори то сматрају историјским догађајем и за телевизију и за жене. Значење овог историјског догађаја се, међутим, на различите начине интерпретира у оквиру феминизма. С једне стране су критичке примедбе представника правоверног или беспоштедног феминизма за које је капетаница Џеневеј „најеманципованија” жена универзума *Звезданих стаза*, или преженствена да би била феминисткиња или пак испуњење стереотипа маскулинизоване жене-лидера. С друге стране су, ауторима овог текста ближа, суптилнија тумачења која лик Џеневеј посматрају као унутар једне особе хотимице у кон-

* drezgic@instifdt.bg.ac.rs

** Овај рад је реализован у оквиру пројеката 43007 и 41004 које финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије у оквиру програма Интегрисаних и интердисциплинарних истраживања за период 2011-2014.године.

фликт стављене феминизоване и маскулинизоване особине да би се избегла „стигма родности”. Следствено томе, лађа којом она командује постаје „феминистичка хетеротопија” у којој инкомпатибилне ствари, људи и ситуације могу бити постављени једни уз друге, чинећи тако модел за једну нову концепцију заједнице, породице, рода и расе, какве можда могу да функционишу у будућем свету.

Кључне речи: научна фантастика, Звездане стазе, феминизам, род, идентитет, хибридно

Научнофантастична футуристика, а *Звездане стазе* посебно, показала се готово неисцрпним извором инспирације за феминистичку критику. Према њеним заступницима, чак и онима који нису наклоњени *Стазама*, неподељено је уверење да оне покривају „готово сваку област од интереса за феминисте” (Робертс, 1999: 183). Можда и даље најпрегледнији и најиздашнији су у овом погледу репрезентативни зборници радова *Блиски сусрети* и *Зона туђина* (Penley, Lyon, Spigel and Bergstrom, 1991; Kuhn, 1990). У потоњем се, између осталог, *Осми путник (Alien)* и *Блејд Ранер (Blade Raner)*, као „прогресивни” научнофантастични филмови, супротстављају „конзервативнијим” *Звезданим стазама*, у којима се налази да се кроз лик капетана Кирка афирмише „патријархална бела Америка, полна подела улога која одобрава неучествовање оца у раду на одгајању деце и доброћудно насиље одговарајућег ауторитета” (Byers, 1990: 48).

Када је реч о зборницима посебно посвећеним *Звезданим стазама*, једно од најважнијих имена феминистичке критике научне фантастике, Марлин Бар (Marleen S. Baгg), приредила је једну збирку текстова који се односе на њихов други серијал, *Следећа генерација* (Baгg, 2000), а безмало двадесет година раније и зборник истог почетног наслова, „Будуће жене”, који осликава целокупно поље „феминистичке научне фантастике” (Baгg, 2001). Она је нешто оптимистичнија у погледу еманципатоске дејствености научне фантастике и, осим што практикује критику културе кроз оптику њене феминистичке варијанте, у њеним уметничким, књижевним, филмским, па и политичким и друштвеним примерима проналази и „манифестације утопијске пост-фаличке културе” (Baгg, 2000a: 68). Мушке фантазије истраживања и освајања Другог сада више не представљају читаву причу о домену научне фантастике. Насупрот таквом литерарном „шовинизму”, постоје специфични радови „феминистичке научне фантастике” који предузимају темељну друштвену критику и уписују се у научнофантастични и шири књижевни

свет. Они представљају ”фаминистичке фабулације” – „кишобран термин који укључује научну фантастику, фантазију, утопијску књижевност и књижевност главног тока (коју пишу и жене и мушкарци) која критикује пратријархалне приче” (Baг, 1993: 12).¹

При брижљивијем испитивању родних конотација и рецепције (свих серија и филмова) *Звезданих стаза* и њихових импликација за феминизам, ствар дакле не изгледа једноставно. Жеља за родном једнакошћу била је јасно интегрисана у њих још од пилот епизоде, „The Cage”. Тамо је другокомандујући лик капетану названом Пајк (глумио га је Џефри Хантер (Jeffrey Hunter) била једна прибрана и ефикасна жена (у извођењу Маџел Барет (Majel Barrett). Реакција тестираног гледалишта је била двосмислена – иако им се допала глумица, били су озлојеђени и у неверици због њеног високог статуса – па се продукцијска мрежа НБЦ одлучила да одбаци њену улогу „броја један”, налазећи да публика те 1966. године није била спремна да види жену у позицији таквог ауторитета (Whitfield and Roddenberry, 1968: 128). Исход: осим што је Кирк (глумио га Вилијам Шатнер (William Shatner) постао капетан, (полу)Вулканац мистер Спок (у извођењу Лионарда Нимоја (Leonard Nimoy) је произведен за другокомандујућег као официр за науку, док је Баретовој дата приличнија улога сестре Чепел, жене осуђене да са безбедне удаљености бродске болнице заувек жуди за недостижним Споком. Закључак: публика је лакше могла да изађе на крај са ванземаљским мушкарцем него са људском женом када је реч о командној структури.

Жене људске врсте су далеко највећим делом у *Оригиналној серији* приказане као препознатљиви стереотипи: или су оријентисане на љубавна посла, као Киркова плавокоса и плавоока вредница Јоман Џенис Ранд или показују интерес за језике и комуникацију, као официрка за везу Ухура или нуде исцељење и утеху, као сестра Чепел (Johnson-Smith, 2004: 80). Ниједна од њих готово да нема водећу улогу и у једној епизоди; они женски ликови који су добили такву част готово неизоставно су били, дакако пролазне, љубавне мете капетана Кирка.

¹ Упоредити Ваг 1992; за феминизам у читавом спектру тема и оријентација с обзиром на научну фантастику, видети још: Ben-Tov, 1995; Stone, 1995; Sargent, 1995; Sargent, 1995a; за родне и сродне теме видети: Projansky, 1996; Helford, 1996; Haffner, 1996; Tetreault, 1984; Cranny-Francis, 1985; Bjorklund, 1986; Blair 1983; Henderson, 1994; Joyrich 1996).

Не може се изоставити ни оно што је већ визуелно и тако рећи амблематски обележило идентитетске репрезентације *Оригиналне серије*: упечатљив изглед униформи Звездане флоте – које прикладно одражавају и предочавају савремени патријархални поредак (Roberts, 1999: 21 и даље). Сви женски чланови посаде, а и са осталим женским ликовима је то најчешће случај, носе неизбежне миниће. С ону страну иницијалног порива да се једним потезом већ ту денунцира мушка логика дискриминације која дозначавањем места потчињава жену, Луанда Хорокс (Luanda Horrocks) трезвено упозорава да ипак морамо да уважимо чињеницу да је серија писана у другој половини шездесетих и да „рефлектује више или мање пре-феминистички морал”. Ваља пребацити акценат: јесу жене у мини сукњама, али су мини сукње ипак део униформе. А само постојање униформисаних жена у визији будућности сведочи о покушају да се жене инкорпорирају у тада преобладајућем мушки свет истраживања и науке, који такву улогу „жене и њене сексуалне жеље” није могао да доживи другачије до као опасност. *Звездане стазе* тако представљају ону „транзициону тачку која нам пружа јасан преглед извесних ставова према женама, сексуалности, моралу и жељи” – пре него што ће стварно наступити већа заступљеност жена у јавности, политичка коректност и антидискриминативни закони (Horrocks, 1997: 23).

У двадесет година између те *Оригиналне серије* (1966-1969) и *Следеће генерације* (1987-1994) *Звезданих стаза* заиста су се одиграле значајне промене у политичкој, социоекономској и културној позицији жене: од успона савременог женског покрета касних шездесетих до његовог окопњавања осамдесетих под режимима Регана и Буша, његовог обезвређивања с обзиром на конзервативно одступање које је названо „постфеминизам”, његове ерозије, такође, под тежином властитих противречности и искључивости.² Те промене у „култури” очитовале су се и у програму нове серије: осим што су проређене сцене насиља и имплицитно прихваћене границе делотворности силе, промењени су и женски ликови у складу са новим улогама које су приписиване жени (Wilcox, 1992). Прва промена је била приметна већ у тексту који као саставни део уводне шпице драматично изговара глас не више капетана Кирка, него новог капетана Жан-Лик Пикара, и којим се више не најављује да ће свемирски брод Ентерпрајз ићи тамо где „ниједан човек” (*no man*), већ тамо где „нико” (*no one*) досад није ишао. Тај помак ка „егалитаризму” чинило се да указује и на обзирност према репрезентацији

² За анализу медија у односу на ”постфеминистички” феномен, видети Модлески, 1991; Press, 1991; Probyn, 1990.

жена, као што је јачачно апеловао на већ образовану велику и активну женску фан заједницу.³

Али ствар се није зауставила само на шпици. Уместо усамљене Ухуру у *Оригиналној серији*, појавило се још неколико женских официра. Ту је прилично ратоборно расположена Таша Јар, оригинални шеф обезбеђења брода, као и бродска докторка Беверли Крашер, жена која комбинује своје професионалне дужности са осетљивошћу за традиционалне „женске врлине” неговања, постојаности и материнске бриге. Осим њих, серијом дефиљује и мноштво женских адмирала који нередовно посећују брод (и програм) али редовно изгледају мање или више поремећено и сведоче о чудном утиску да *Звездане стазе: Следећа генерација* могу да прихвате женску моћ само уколико остаје удаљена од Ентерпрајза и гледалаца, само ако су те лидерски расположене жене безбедно уземљене у „дому” главне команде Уједињене Федерације Планета на Земљи.

У таквој конкуренцији доместификованих и/а професионализованих жена, својом идеализованом „женственошћу” издваја се Дијана Трој, природни „емпат”, бродска психолошка саветница, получовек полу припадник телепатске врсте Бетазоид. Будући да може да осети емоције живих бића око ње, она је идеална присна пријатељица, повереница читаве посаде Ентерпрајза и, при том, погодан тумач догађаја за гледаоце. Али родна улога саветнице Трој је можда и битнија од ове званичне – јер је утемељује. Дијана Трој јесте емпата, али је и на најконвенционалнији начин „женствена”, најженственија од свих женских официра Звездане флоте, већ и по својим екстравагантним фризурама и јединственом занемаривању правила униформе за рачун тесно скројених и ниско одсечених костима који наглашавају њено тело (Hastie, 1996: 118 и даље). Уз свој однос према моди, Дијана Трој на стереотипни начин женског конзумента гаји и љубав за чоколаду и друге десерте, прерастајући тако у симбол женске лакомислене потрошње, у чак клишетирану слику жене која једе бомбоне док гледа сапунске опере. Свака сезона доноси још једно шишање и обликовање њене фризури и додаје још један нови деколте, крој, боју и тканину њеној одећи, што представља изузетан контраст у односу на тек повремену промену оковратника остатка посаде. Она тако, намеће се увид, подражава женску модну индустрију која промовише сезонске промене, а тим констатним подешава-

³ За перспективу и анализу жена у фан заједницама *Звезданих стаза* и њихову преминацију међу извршним функционерима, те ексклузивно женских фан заједнице, видети Trimble, 1983; Lamb, and Veith 1986; Jenkins, 1988; Jenkins, 1992; Penley, 1991; Penley, 1992; Penley, 1997; Bacon-Smith, 1992)

њем гаргедробе њена женственост је конституисана и у смислу потрошње и у смислу робе: жена је идентификована са телом, а женско тело приказано као никада до краја довољно добро, увек у потрази за даљим побољшањем.

Дијана Трој је у *Звезданим стазама* обележена као „рецептивно тело” у свим смисловима тог термина: она је „ултимативни професионалац који помаже”, али персонификује и професионализацију саме женствености; она отеловљује пре него изводи свој посао, будући да је вреднована за своје урођене способности да осети осећања других и подстакне их у њима, а не по некаквој клиничкој пракси у ординацији у којој се, иначе, ретко појављује; она стапа „женскост” и каријеру у једну слику која се чини да је савршено скројена према захтевима „постфеминистичког” друштва. Лик Дијане Трој, професионалног емпате, истовремено и ојачава и дефамилијаризује наводно „природну” везу између „женских субјеката” и „женствене сензитивности”. Претходно стереотипно већ одређена као „рецептивни капацитет”, женственост је овде дословно „универзализована” на најудаљеније галаксије и „професионализована” као поштовања достојна каријера. Још када се томе дода мајка саветнице Трој и вантекстуална „симболичка мајка” читаве серије – будући да позајмљује глас компјутеру Ентерпрајза, и тиме га заступа као супермена који увек зна тачну локацију и активност свакога на броду, и будући да је иначе супруга „оца” серије Џина Роденберија (Gene Roddenberry) – може се рећи да се мајчински утицај на програм не одржава само преко фигуре женствене рецептивности него, благодаревћи Маџел Барет-Роденбери (Majel Barrett-Roddenberry), и преко читавог „феминизованог” окружења (Kottak, 1990: 104; Joyrich, 1996: 63-64, 70, 72).

С друге стране, све те манифестне трансформације у статусу жене у *Новој Генерацији* у односу на *Оригиналну серију* и даље остављају простор примедби да се у погледу „идеологије рода” на којој почивају обе серије нимало није напредовало. Сасвим сажето, директно и чак борбено, могло би се рећи да је друга серија „разочаравајућа, пошто су њена зависност од двадесетовековних родних стеретипа и есенцијализам индикативни за неравнотежу моћи која наставља да валоризује мушкарца”. Признаје се додуше да она представља „очигледан корак ка андрогинности и сексуалној једнакости у функцијама каријере”, као и да показује многе предузимљиве жене, али су оне ипак само периферни и нестални ликови. Они централни и стални женски ликови пак и даље „афирмишу данашње стереотипе женствености и заузимају позиције које перпетуирају есенцијалистичке стереотипе неговања, сензитивнос-

ти и романтичности”. Будући да и водећи мушки ликови, за узврат, афирмишу стереотипе снаге и ауторитета, и да је само минорним улогама допуштено да одступају од тих парадигми, читава серија само понавља „прескриптивни појам родно-стереотипног понашања оба пола” и не представља у том погледу никакву визију будућности, већ „одраз мањка моћи жена у данашњем друштву” (Korzeniowska, 1996: 19).⁴

Да будућност жена из визуре *Звезданих стаза* женама мора изгледати поразно макар колико и неправедна садашњост, слаже се и Робертс: жене и у овој варијанти увек (п)остају „савршене супруге – привлачне, лепе, интелигентне – а само мушкарци заслужују савршене супруге; никада жене нису описане као да потребују и заслужују неког ко сервисира искључиво њихове потребе” (Roberts, 1999: 79). Упркос неким спољашњим утицајима феминизма, ситуација жене се није много променила од *Оригиналне серије* „где је капетан Кирк имао Јоман Ренд, чији је једини посао био да га чека”, до *Следеће генерације* где се жене још увек не сматрају „људима” и још увек се појављују као савршене супруге, као „табула раса на којој мушкарац може да испише своје емоције”, као пасивни одрази мушког партнера (Roberts, 1999: 80, 79, 73).

Најзад, ту је и треће тумачење: са *Новом Генерацијом* и наступајућим серијама ствар са женама није постала ни боља, нити је остала иста, него још гора. Мушка доминација се продубљује и перфидније медијски пакује – управо „феминизацијом” програма. Глас капетана са већ спомињане шпице започиње своју објаву у обе верзије речима „Свемир, коначна граница”. Та ударана фраза сведочи о изворној намери да *Звездане стазе* буду један апдејтовани или свемирски вестерн, жанр који је био асоциран са мушким гледалиштем и тематским тензијама мужевних протагониста: идеали индивидуализма против кооперације заједнице, закон и неконтролисана агресија у едипалном сукобу, опозиције цивилизације и дивљаштва, Истока и Запада, града и дивљине, закона и одметништва и тако даље. У таквој мапи жена традиционално функционише као сексуални симбол који бира мушкарац: као проститутка или супруга. Међутим, за разлику од доброг броја вестерна, можда и због формата серије чије епизоде треба да обезбеде наставке, ове унутрашње мушке растрзаности и конфликте *Звездане стазе* одржавају до краја и онемогућавају одлуку: „ниједан лик у својој подељености не може досећи своју судбину, било да је то брак и смирење или одјакхивање у сутон (ако не, у ствари, у смрт) да би се наставиле авантуре разуздане мужевности” (Joyrich, 1996; 72).

⁴ О полним улогама које су одређујуће за све ликове видети Heller, 1997.

Ту аргументација постаје сложенија и на неједнозначан начин повезује медиј, жанр и репрезентацију жена. *Оригинале Звездане стазе* због свог серијалног карактера немају тог за вестерн карактеристичног „мушки” подвострученог или рачвастог јунака, већ радије неку врсту тријумвирата, три непрестано испреплетене личности који су главни ликови сваке епизоде: капетан Кирк, први официр Спок и лекар Макој. Они као да комбинују и компонују један трогуби идентитет који истовремено дели и окупља сва својстава: тело/ум/душа, ид/суперего/его, срце/глава/рука, емоције/разум/акција и тако даље. Ако је тако, заиста би се могло рећи да су *Звездане стазе* основане на „не-психолошкој концепцији ликова”, да не стварају илузију заокружене личности, већ се ликови структурално односе један према другом као делови целине и релативно јединствено уклапају у путању наратива. Та прва серија следи прилично стандардни формат акције, често са романтичним подзаплетом, и са изузетком једне дводелне приче („The Menagerie”, емитована 17. и 24. новембра 1966), све епизоде су самодоволне: свака прича стоји сама за себе, док ликови настављају да пролазе кроз њих из недеље у недељу.

Насупрот томе, *Звездане стазе: Следећа генерација* увећавају број главних ликова, усложњавају их и у том процесу провоцирају – промену жанра. Јунаци нису више комплементарни аспекти исте личности, већ су, углавном, заокружене конструкције карактера чије представљање је психолошки оријентисано. Ти изгледом „реалистичнији” ликови, међутим, одступају од телевизијске верзије класичног наратива чије напредовање сада, уместо да обезбеђују линеарне заплете који се крећу од проблема ка решењу, непрестано омета циркуларност, вишеструке идентификације, противречности и незакључености. Другим речима: „уместо свемирског вестерна, *Звездане стазе: следећа генерација* постају свемирска сапунска опера”⁵: програм детаљно излаже актуелне и чврсто повезане судбине људи који су (физички и емотивно) блиски, формално и тематски све више постаје „серијализована мелодрама”, а важност породице приказује се не само укључивањем „стварних” породица на нови Ентерпрајз већ оним породичним односима који одређују и његову иначе по сродству неповезану посаду.⁶

⁵ Термин „свемирска опера” коришћен је у „златно доба научне фантастике”, када је уобичајено описивао традиционалне пустоловне приче, попут Флаша Гордона (1954 – 1955).

⁶ Да иза тог слеђења образаца и тема романтичних новела стоји читава једна посебна али никако непромишљена „научнофантастична индустрија” видети Westfahl, 1996; Joyrich, 1996: 73 –74.

То се међутим може и другачије акцентовати: „бродска породица” и сам брод су не само једина љубав свих капетана *Звезданих стаза* већ и њихово наративно језгро. „Стварне” породице су готово без изузетка одсутне из приче или су „сурогиране”. У серији *Војаџер* (1995-2001), где је породични концепт најзаступљенији, капетаница Ценевеј свеједно мора породичном неиспуњеношћу и заправо жртвовањем „приватног” живота да плати посвећеност задатку, ништа мање него што је то случај и што се то штавише очекује и захтева од свих теренских, мушких или женских свеједно, старешина Звездане флоте: после трогодишњег чекања, оставља је партнер с којим је била у вези, Марк, и жени другу. Капетан Кирк наступа другачије: он улеће из авантуре у авантуру са ванземаљским женама дословно сваке боје и вере – али његова љубав према броду увек на крају побеђује ионако не нарочито изражен порив да потпуну лојалност поклони некој од њих. Капетан Пикар је такође самац и такође, мада у знатно мањој мери него Кирк, има љубавне излете, али га сваки пут његов „дубоки осећај дужности спречава за ишта више од потпуно часне везе”. Бењамин Сиско, главни лик *Звезданих стаза: Дубоки свемир девет* (1993-1999) и командант истоимене свемирске станице удовац је. Ни са подређеним високим официрама није боља породична ситуација: бродска лекарка *Следеће генерације* Беверли Крашер је такође удовица; партнерке упечатљивог шефа безбедности Клингонца Ворфа, Келар и Цадзиа Декс, убијене су довољно брзо да би се запатила озбиљна веза. Вулканац Тувок, официр за науку из *Војаџера*, је додуше жењен, али му је жена далеко на Вулкану. Једино заправо Мајлс, који је аванзовао током *Следеће генерације* и *Дубоког свемира Девет* од дежурства у соби за телепортацију до главног механичког инжењера, и Кеико Обрајан, астроботаничарка, наравно, без нарочитих даљих спецификација и функција у структури серија, имају мање или више непоремећен брачни однос и релативно стабилну породицу са двоје деце (Johnson-Smith, 2004: 112).

Погрешан би међутим био утисак да су читаве *Звездане стазе* због тога „антифамилијарне”; њима врви неугасла жудња за фамилијом, она се слави кроз постајање брода и колега једном сурогат породицом из врло класичне жалобне свести да посвећеност херојским делима мора да се плати у монети лишавања биолошке породице. У једном готово психоаналитичком истраживању „несвесних фантазија” главног наратива *Звезданих стаза* – те „приче без краја о друштву оматорелих дечака” у коју је темељно уписан синдром „никада одраслог Петра Пана” – може се понешто тривијално, али стога не мање уверљиво и проказујуће закључити о њиховом (подземном) „конзервативизму”: „Блиски прија-

тељи постају породица а породица је истински центар универзума” (Bickm, 1996: 43, 45). Противотров овом научнофантастичним окружењем само пребојеном старом „фамилијаризму” се, наравно, налази у инсистирању француске феминистичке критике – Елен Сиксу (Helene Sixous), Катрин Клемен (Catherine Clement), Јулије Кристеве (Јулиа Кристева) и Симоне де Бовоар (Simone de Beauvoir) – на новим начинима сагледавања женског тела и језика као несводиво „туђих” и као управо оне „дефамилијаризације” која одбија да буде припитомљена (Roberts, 1999: 3, 18).⁷

У сваком случају, испитивање односа ликова (и) у *Звезданим стазама*, чија телевизијска „серијализација” је настојала да осигура њихово трајање, постало је једнако важно као истраживање свемира, а све чешће дводелне епизоде су се све више приближавале континуираном наративу јединствене историје. Тај осећај континуитета друге серије и отворености њених појединачних епизода онемогућава оне моменте коначног решења који су доминирали епизодама прве серије. И ту вестерн, који се обраћа претпостављеном мушком гледаоцу, као „антитеза” смењује сапунска опера која апелује на, по претпоставци, женско или макар „феминизовано” гледалиште: њена конструкција отвореног краја а ипак прекида епизоде боље се слаже са ритмом фрагментаризованих али бескрајних „женских послова”, а њена „дисперзија наративне пажње” на (непре)бројне ликове опонаша структуру оне плуралне идентификације идеалне мајке која емпатише са „свом својом децом” (Модлески, 1982: 92).⁸

И то не важи само за *Следећу генерацију*, већ серијали *Дубоки свемир Девет* и *Ентерпрајз* (2001-2005) можда у још већој мери настављају тренд, с једне стране, оног „фрагментизовања”, „разламања” које је морало да наступи као реакција на „мноштво утицаја и притисака” после нестајања „старог поретка” и изворне ситуације хладног рата у којој је програм зачет (Roberts, 1998: 49; Johnson-Smith, 2004: 115-116), а с друге или исте стране, тренд посличавања сапунској опери утолико што инкорпорирају наративне структуре које су врло сличне онима које

⁷ А где је психоаналитички, ту не мањка наравно ни „психосинтетичког” приступа: „сенке” које се појављују у неколико епизода *Оригиналне серије* могу се интерпретирати и као поречени део подељене душе која је у непрекидном настојању да поврати своје супротстављене аспекте; видети: Woods and Harmon, 1994.

⁸ О сапунској опери и њеним односима према женским гледаоцима, видети још Allen, 1985; Brunson, 1983; Nochimson, 1992; Ellen Seiter et al., 1989).

се користе у телевизијским серијама било ког жанра, односно компликованих позадинских прича које испреплићу ликове и граде лукове једне „историзоване” нарације. То нарочито важи, како примећује Крис Грегори (Chris Gregory), за *Дубоки свемир Девет* који је и замишљен као „мултикултурна заједница у којој је мање акценат на ’војном’ животу Звездане флоте”, као у *Следећој генерацији*, па су и односи између ликова „мање везани њиховим чином и позицијом”. Уместо тога, „[п]риче су повезане непрестаним подзаплетима типа ’сапунске опере’”, (под)заплетима који се чак могу изједначити са традиционалним форматама грчке и шекспировске драме и који, осим што истичу „репрезентативне” пре него „реалистичке” квалитете ликова (Gregory 2000: 74, 16), рачунају с тим да их гледалиште већ зна или макар препознаје неке од познатих тема (Geraghty, 2000: 166-167).

Донсон-Смит је сагласан да се у погледу тек додуше „увертуре за продужену линију приче” *Дубоки свемир Девет* разликује од ранијих серија, али истиче да остале серије ретко и настоје да понуде истински повезани наратив; осећај његовог континуираног напредовања обезбеђују једино писци и продуценти који „конзистентно и вешто” користе оно што се у претходним епизодама, односно у претходној „историји” *Звезданих стаза* десило. Управо епизодна природа *Звезданих стаза* дозвољава „значајну флексибилност”, због које нема ни потребе да серија буде испланирана унапред или чак, после почетне поставке, ни повезана на ма који начин. У том смислу, ипак, „*Звездане стезе* нису сапунска опера, али су непорециво створиле универзум: са толико серија, епизода и ликова било би немогуће да то не учине” (Johnson-Smith, 2004: 96). Тако би могла гласити једна „мушка” одбрана изворног жанра *Звезданих стаза*. „Женска” сугестија би била да је, све и да је реч о природи ствари, све кохерентнији и све издашније репрезентован универзум учинио серије „женственијим” у складу са нужно онда новом, нешто-као-сапунскооперском природом свог жанра.

Ту женственост у таквој серијалној и „интимистичкој” констелацији телом и занимањем, полом и послом оличава она већ наречена Дијана Трој. Она је успешно премостила двадесетовековну мушку нелагоду због „девојака које раде” и конструкт „прогресивне” слике жене са каријером двадесетчетвртог века – инкорпорирајући у свој лик професионалну улогу одређену њеном способношћу да егземплификује управо оне црте личности које се сматрају најинхерентније „женственим”: емпатија, неговање, емоционалност, интуиција... Али у тој улози јој се

придружује још једна и можда још занимљивија жена са Ентерпрајза *Следеће генерације*, која није баш део Звездане флоте, али је једнако незаменљива подршка посади. „Полуредовни лик Гинан, коју игра Вупи Голдберг (Whoopi Goldberg), такође је узор интуитивности и рецептивности и такође препознатљива по костимима који су, у њеном случају, „драматични” и сигнализирају „афрички матријархат”, „мудру жену”, чије је и име пароним од старогрчке основе за жену – „гун”. Гинан заузима одвећ познату услужну позицију: ради као бармен свемирског брода, али се чини да испуњава исте слушалачке и саветодавне функције као Дијана Трој. Уз расне и сексуалне стереотипе, она тако ауторизује и онај медијски клише о бармену као психићу сиромашних. У сваком случају, с њом у виду већ сасвим постаје уверљив налаз да је у *Звезданим стазама*: *следећа генерација* женска рецептивност, „било да је персонификована као професионални психолог или аматерски саветник”, било да је „играна као поштована каријера или као кафанска разонода”, постала занимањем, универзализована је и афирмисана као „интринсични аспект једног умреженог, технологизованог и испосредованог света” (Joyrich, 1996; 64, 74, 75).

Али између таквих жена које су сушта емоција и тело и по правилу безосећајних и искључиво разумних андроида и киборга Звезданих и других стаза, тачније између њихових репрезентација, не постоји непремостиви јаз, сада би још да установи Џојриш. Осим што су на телевизији киборзи фемининизовани а жене киборгизоване, фигурација киборга и андроида је проткана истим тензијама као и репрезентација жене у Звезданим стазама: „[андроиду] Дати недостаје можда управо оно чега Дијана има вишка, али и мањак и вишак означавају дистинкцију између оних 'других' и модела човека (хетеромушкарца) – модела, у ствари, који их коначно обоје асимилује” (Joyrich, 1996: 66-67).⁹

У *Оригиналној серији* је то било јасније и директније. Третман жена, као и „нових врста”, био је у функцији одржања традиционалне хијерархије човека мушкарца и сводио се на њихову доместификацију и искоришћавање за „једнократну употребу”: егзотични и еротични ванземаљски и женски ликови извесно умиру, ишчежавају или се остављају где су затечени на крају епизоде (Blair, 1983; Cranny-Francis, 1985). Са *Следећом генерацијом*, међутим, проблеми су се променили: више није било довољно инсталирати жену (само) као потпору мушкарца, већ ју је ваљало укључи у његово „хуманистичко небо” – које ипак још увек зависи од женске подршке. Женски ликови су стога представљени као

⁹ Детаљније о односу киборга и дискурса женствености видети у Joyrich, 1989-1990).

„ослобођене жене” – али само уколико је „њихова независност зајамчена традиционалним нормама и ако су је ауторизовали мушкарци” (Јоурицх, 1996; 67).

Могло би изгледати да се репрезентација женског идентитета не само козметички мења и покреће даље од дозначеног родног стереотипа већ у трећем серијалу *Звездане стазе: Дубоки свемир Девет* (Фергусон, 2002), а нарочито или тек тамо где је капетан као главни јунак коначно постао капетаница, где је Кејт Малгру (Kate Mulgrew) припала „двосмислена част” да игра Катрин Ценевеј, првог женског капетана брода у телевизијској империји *Звезданих стаза*, у четвртном серијалу *Војаџер*. Заиста, ако су две најпроминантније жене на Ентерпрајзу „Д”, дакле у *Следећој генерацији*, и даље уплетене у традиционалне женске роле – или су „комуникаторке” као саветница Дијана Трој или „исцелитељке” као лекарка Беверли Крашер – Трил који носи симбиона Цадзиа Декс и Бежоранка мајор Кира из *Дубоког свемира Девет* већ су целовитији, мада додуше још не и људски женски ликови, да би се тек у *Војаџеру* појавила јака људска женска улога капетанке Ценевеј, коју подржавају главна инжињерка полу-клингонга полу-човек Белана Торес и бивши Борг, андрогина али током серије све женственија Седма од Девет. Само увођење по први пут жене капетана у водећој улози може се сматри не само интерним развојем или противтежом у односу на доба капетана Кирка, већ „историјским догађајем (и за телевизију и за жене)” (Јоурицх, 1996: 61).

Али ни та и ниједна промена никада није сасвим по мери правоверног или беспошtedног феминизма који налази места критичким примедбама и јетким опаскама и када је реч о „најеманципованијој” жени универзума *Звезданих стаза* – и то, наизглед парадоксално, по два основа који се међусобно искључују: и због њене традиционалне „женствености” и због њеног милитантног „феминизма”. „Смештена у улогу коју су дотад заузимали само мушкарци, лик Ценевеј отеловљује позицију аутономног и херојског женског капетана, на око неvezаног конвенционалним родним стереотипима. Телевизијски конструисан или другачије заступљен, женски лик неокован дуализмом рода је међутим у ствари неизводљив. Тако и Ценевеј мора пажљиво да ступа између могуће оптужбе за мушкост с једне и осуде за хипер-женственост с друге стране” (Dove-Viebahn, 2007: 597).¹⁰

¹⁰ Та двострука позиција, одређена и признањем и одбацивањем, примећује Лин Џојриш (Lynne Joyrich), уопште је индикативна за „феномен *Звезданих стаза*”: њих је ниподаш-

Родне бинарности (у једном лику) су овде сада још и наглашене једном другом двосмисленошћу – конкурентским а истовременим циљевима истраживања и повратка кући – која исходи из поставке саме серије. Наиме, за разлику од свих других наратива *Звезданих стаза*, *Војаџер* не креће на пут да би испитивао свемир, већ се његова пустиловина пре свега састоји у повратку кући, пошто га је једна ванземаљска форма живота киднаповала, пребацила у потпуно непознат и веома удаљен Делта квадрант (не)знаног свемира и тамо оставила. Тако задатом почетном ситуацијом је жена у лику Ценевеј истовремено и истргнута из њене стереотипне улоге домаћице-газдачице и уписана у њу, будући да се ставља на чело посаде као породице чија је главна амбиција да се из туђине врати кући. Као и код других безбројних прича о повратку кући, од *Одисеје* до *Леси се враћа кући*, и авантура коначног враћања дому капетанице Ценевеј и њене посаде је за посматраче споредна у односу на сам њихов пут, на њихово сада принудно истраживање (Dove-Viebahn, 2007: 598).

Џонсон-Смит држи да ту заправо нема никакве разлике која би била значајна, односно да (женски) род капетанице Ценевеј представља једину разлику *Војаџера* у односу на претходне серије, а да у сваком другом смислу та сага „одјекује тактовима” *Оригиналне серије*. Војаџер се, наиме, не разликује од других мисија *Звездаих стаза*, са значајним изузетком *Дубоког свемира Девет*, које се држе класичног епског обраца херојских путовања, од куће или кући свеједно, којем се сада само придодаје „фасцинација технологијом спекулативне фантастике”: „Мисија Ценевеј у немапираном Делта квадранту галаксије је суштински иста као она Кирка у *Оригиналним Звезданим стазама*, али такође подсећа на класичне грчке приче: то је *Одисеја* и *Енеида* уједно. То је потрага за знањем које ће дозволити тријумфални повратак кући и изнад свега захтева лојалност и посвећеност самом броду” (Johnson-Smith, 2004: 113-114). Херојска потрага за знањем је средиште, дакле, свих епских путовања, само је сада његов карактер превасходно технолошки. Чак и седамдесет светлосних година од куће идеал Федерације, инкарниран у Војаџеру „изгубљеном у свемиру”, мора да доминира, а да би то био случај, посада је удешавањем самих околности принуђена на научне и технолошке иновације: „Ова врста на гаџет оријентисане научне фан-

тавао званични суд телевизијске критике, али су њени програми били изузетно популарни у најширем гледалишту, укључујући и женске, лгбт и друге маргинализоване групе гледалаца. Амбивалентни статус приметан је такође и када је реч о академским радовима о *Звезданим стазама*: они су са текстуалне анализе прешли на (пре)наглашавање истраживања публице у културним студијама (Joyrich, 1989-1990, 62).

тастике допушта продужетак старих и фантастичних херој-ских путовања *Одисеја* и *Синбада* у контексту који је често плаузибил-нији (због неке врсте „природног закона” или „здравог разума”) од контекста чистог мита или бајке. Јасонови Аргонаути постали су Ценевејини астронаути” (Johnson-Smith, 2004: 115).

Према Дов-Вибан (Aviva Dove-Viebahn) међутим, Ценевеј, а са њом и Војацер, од глорификације традиционалног наратива кућо(пазителство)м везане жене ослобађа и нешто много унутрашњије: њено „отеловљење и конструкција хибридности, заједнице и хетеротопијског простора”. Фукоов (Foucault) појам хетеротопије – за који је карактеристична хетерогена страна међусобних односа, противречности, инверзије и културне имагинације и за који је „брод хетеротопија *par excellence*” – ауторка налази да сасвим одговара *Војацеровом* осећају породице, али сада као једне „специфично феминистичке хетеротопије”. Брод се понаша као локус за испитивање и за разноврсност: док одржава језгро заједнице испитивача унутар зидова, он се неприметно креће кроз огромно тело воде (или у овом случају свемира) суочавајући се са врлим новим световима, откривајући непознате феномене и народе, и коначно доносећи плодове са свог путовања кући да обогати и прошири заједницу из које је потекао. Као у антикварним баштама у којима су цветови са различитих географских локација посађени у исто тло, хетеротопије функционишу као положаји где инкомпатибилне ствари, људи и ситуације могу бити постављене једни уз друге (Foucault, 1986: 27, 25-26).

Фуко описује хетеротопијски простор као слику у огледалу – не супротстављену или обрнуту слику већ одраз – утопијског простора. Као хетеротопијски положај, брод није везан правилима идеализма или утопијске кохеренције, већ сигнализује на шта би утопија могла да личи ако би била обликована тако да обухвати и разлику и хармонију. „Разлика” и „јукстапозиција” тако сада и за Дов-Вибан постају кључни термини у приступу *Војацеровој* репрезентацији феминистичке хетеротопије. У програму се показује да је за опстанак и снагу Војацера неопходно сапостојање контрастних или супростављених елемената. Док капетанка и њена посада, појединачно и као група, покушавају да превладају конфликт, разлика се не игнорише нити брише. *Војацер* усваја јединствени утопијско-феминистички појам егалитаризма, ублажен нагласком на индивидуалност и разноврсност и остварен кроз хетеротопијски простор и у њему. Неспособна да поднесе дуг пут кући тек као део војног брода, посада у своје ткиво уноси породични живот и кроз конструкцију мултикултурне и мултифункционалне заједнице ствара нове стратегије изван оквира преживљавања.

Дов-Вибан налази да је *Војацеров* пут кући неодољив не само због тога што напоредо поставља војне и научне обичаје и домаће потребе, већ и стога што одражава савремене дебате о домаћим улогама и о простору дома, мултикултурализму и разноврсности и одрживости демократије уопште. Кроз дословну алијенацију брода од куће, *Војацер* указује на алијенацију појединца унутар нашег све технолошкијег и глобалнијег друштва. Уз то, програм реферише на противречне жеље друштва које жуди за својим приватним простором, док се истовремено суочава са све већим захтевима да се ангажује у јавној сфери, и у политици и на радном месту. У том смислу *Војацер* позива на нову концепцију заједнице, породице, рода и расе, какве могу да функционишу у будућем свету; заробљен у непознатој области свемира, тај свемирски брод фигурира као положај вишеструких и нових раскрсница значења, креирајући хибридне просторе колективности и разноврсности (Dove-Viebahn, 2007: 599-600).

Ценевеј зарана схвата да њен брод не може да функционише на начин на који је учена у команди Звездане флоте и да и због њене и због добробити посаде она не треба да задржи уобичајену дистанце од посаде. Насукан далеко од куће, простор Војацера мора да постане истовремено и војни и домаћи. Током читаве серије, капетанка Ценевеј задржава ауру ауторитета, али поверење које јој се указује основано је пре на породичном осећају верности него на пуком осећају дужности или на радној етици. Функционишући не само онако како сваки капетан мора, као лидер и апсолутни ауторитет, Ценевеј за посаду такође постаје и домаћи лидер, мајчинска фигура.

Сузан Де Гаја (Susan De Gaia) тврди да сам такав наратив *Војацера* указује на преоријентацију у интересовањима савременог друштва, на све већу заинтересованост не толико за утопијске визије будућности колико за кућанске теме. Стога су и жене на *Војацери* описане као ближе Земљи и природи, интуитивније и брижније него у ранијим серијама, а лик Ценевеј задобија чак специфично мајчинску црту. Наратив повратка кући се тако испоставља као идеалан да одрази обрасце оне традиционалне женствености коју диктира нова друштвена клима и да програмски упуту на њену репродукцију: „све док су се *Звездане стазе* тичале кретања ка споља у тело свемира, могле су их водити мушкарци, али када се путовање окренуло назад према топлини и удобности дома, требало је да га воде жене. Тако су материнска Ценевеј и материнска Земља повезани телом свемира онако како је оно сексуализовано и феминизовано на путовању кући” (De Gaia, 1998: 20-21, 27).

Дов-Вибан налази да је ово читање убедљиво али недовољно. Улога Ценевеј као жене, или чак као материнске фигуре, не повлачи собом аутоматски да је она „негативно феминизовани субјекат”, по означеном стереотипу везана за природу пре него за културу, пасивна, објективикована и зависна. Могуће је, мисли она, и једно „нијансирано читање карактера Ценевеј”, које би било заиста „феминистичко” а не „феминино” и при којем се њена „хибридност” ставља у функцију њеног рода (Dove-Viebahn, 2007: 602). Ценевеј, према овој интерпретацији, не мора да престане да буде женствена да би била феминистична, нити је везана за било коју конвенционалну мушку или женску улогу, па чак ни за улогу мајке. Наратив *Војаџера* представља Ценевеј као „аутономни хибрид” и као „положај хетеротопијске могућности, проширен симболички, кроз њено име [Џејн До, „непозната”, „незнана”, без идентификације], у универзално замишљање женскости”. Род је, међутим, „замка за Ценевеј”, као што је то и општије разумевање улоге жене, због импликације да она мора да изабере једно од двога. Ценевеј се наине у теорији обично „читала” на један од два начина: или као преженствена да би била феминисткиња – са брижљивом фризуром, мајчинским реторичким пасажима и емоционалним реакцијама на чланове посаде или ванземаљце у невољи – или као испуњење стереотипа маскулизоване жене као лидера. С једне стране, Ценевејине утешне речи и брижне интеракције са посадом, као и њено наглашавање дома и каснија улога поверенице и ментора (ки)Боргу Седма од Девет (игра је Џери Рајан (Jeri Ryan) у њеној рехуманизацији, може изгледати да њен лик једнострано закривљује ка отвореној (материнској) женствености. С друге стране, она показује стереотипно маскулине тенденције јер је ”рационална, хладна и немилосрдна” у бици и, на речима макар, одбија да жртвује моћ и снагу за можда „женственију” деликатност.

Постоје бројни начини да се усклади противречност између Ценевејиних маскулиних и фемининих квалитета: од свеукупног дестабилизовања појма рода до покушаја да се изнова чита тај лик као сложеније родно биће него што може да дозволи уобичајено призивање стрејт, беле жене. Дов-Вибан међутим не мисли да је „квировање” капетанице Ценевеј кроз анализу фантастичних прича фанова које је упарују са једним женским чланом посаде (Bowling, 2004) решење противречности родне дилеме: „Замишљање Ценевеј као лезбејке не ослобађа је од бинарности мушко/женско; заправо, конструисање *queer* наратива може да је упише још чвршће у тај дуализам. Даље, померање изван програма ка интерпретацијама фанова, иако вредно пажње с других разлога, није нужан корак у овом случају; конфликту родности Ценевеј може се приступити унутар наратива програма” (Dove-Viebahn, 2007: 603-604).

Дов-Вибан би радије да, у настојању да испуни онај задатак дестабилизације рода за који признаје да је „обесхрабрујући и можда чак немогућ”, представи лик Ценевеј као унутар једне особе хотимице у конфликт стављене феминизоване и маскулинизоване особине – управо да би се избегла „стига родности”. Ценевеј је онда један „намерни хибрид родних карактеристика” који парадоксално излаже „нестереотипну верзију свог женског отеловљења”. Она је чак „релативно асексуална” – само да би удовољила „импулсу замућења рода” и одупрла се улогама које врсно диктирају хетеросексуални или хомосексуални односи. Та одсутна сексуалност се понаша као осовина успеха њене хибридности и њене конструкције Војацера као разнолике, хетеротопијске заједнице. „Лик Ценевеј није или/или, већ оба/и. Она не отеловљује било маскулине или феминине карактеристике већ је оба, и „материнска” и „очинска”. Она насељава и домаћи/породични и војни простор, не респективно или заменично, већ истовремено” (Dove-Viebahn, 2007: 604-605). Она је и брижна и ауторитативни глас разума, она одиграва и Мајку и Оца, и материнске и очинске улоге, а да се не може свести ни на једну од њих. Као обе, међутим, она ипак игра најпородичнију могућу улогу која је још увек смешта на ниво ауторитета, будући да њен однос са посадом већ по функцији никада не може бити потпуно егалитаран: улогу родитеља. „Родитељски ауторитет формира основу Ценевејине хибридности и на личном и на професионалном нивоу, и као жене и као капетана/лидера” (Dove-Viebahn, 2007: 605).

Иако можда најизразитији, Ценевеј није једини лик на Војацери који отеловљује хибридну улогу: његова мултикултурна посада (нарочито њени женски чланови: Белана Торес, Седма од Девет) у различитим степенима насељава различите хибридне просторе расе, класе и рода и игра суштинску улогу у одржању Војацерове „феминистичке хетеротопије” (Dove-Viebahn, 2007: 606). Ценевеј охрабрује ту хибридност посаде, препознајући да је укљученост читавог колектива витална за опстанак брода. ”Парадоксално, тек заробљенима у Делта квадранту, полако путујући кући, отвара им се ослобађајућу дискурзивни простор унутар граница самог брода. Иако због и даље стабилно утврђене командне хијерархије не досеже сасвим ниво утопијског хабермасовског појма јавне сфере, Војацер долази онолико близу рецептивног простора рационално-критичке дебате колико један војни брод икада може доћи”. Ценевејине одлуке су наравно коначне и не подлежу оспоравању, али она их до тог тренутка непрекидно отвара за дебатоване и често мења

своје мишљење у светлости добре сугестије или аргумента колега официра, али и других консултаната – разнолике популације чланова посаде, ванземаљских информатора и вештачких облика живота – који пружају неупоредиво драгоцене експертизе (Dove-Viebahn, 2007: 608).

Инструктивно је овде да Ценевејина хибридна није изједначена са разноликошћу, већ се описује као „отеловљена разноликост, омеђена и сједињена разноликост”: „Тако, Ценевејина улога сложено родног, родитељског капетана, упоредо са њеним признањем диспаратних брига и интереса њене посаде, од ње чини хибридно отеловљење могућности опстанка и раста у разноликој заједници Војацера. Штавише, Ценевејин властити ауторитет и моћ зависе од њене способности да усклади и очува разноликост њене посаде. Наратив Војацера не покушава да ублажи разлику, већ радије сугерише простор где разлике могу да буду одигране, разрађене – али не нужно разрешене – и коначно вредноване” (Dove-Viebahn, 2007: 609).

„Феминизам” овде, према властитом најбољем саморазумевању, не би више ни да „реификује породично или материнско” нити да се „врати на радикални феминизам” који је претходно изједначен са Борговим одбијањем рађања, већ да се веже за „хетеротопију којој дугује своју мноштвеност и толеранцију јукстапозиције инкомпатибилних положаја”, да се врати на „најбазичнију дефиницију феминизма као утемељеног у људској једнакости пре него у родним категоријама”. Свемирски брод Војацер је у том смислу узорна „феминистичка хетеротопија”, која више не функционише као модел највишег консензуса, слагања и хармоније, већ „локација различитих и супротстављених идеја које се међусобно односе, као и многи појединци унутар његове заједнице, не да би биле разрешене, већ да би оснажиле и учиниле разноликијим већи дискурс и његове пратеће просторе” (Dove-Viebahn, 2007: 614).

Таква утопија онда из себе надраста и феминистичку и сваку теорију. Јер, „ствар није у томе да се елаборира нова теорија којој би жена била субјект или објект, већ у пригушивању саме теоријске машинерије, у суспендовању њене претензије да производи истину и смисао који је одвећ једнозначан”. Тек таквим проширивањем (радикалне) феминистичке „теорије” отвара се алтернативна перспектива да оно женско буде виђено не као „древна суштина”, већ као „једно ’друго’ без имена, с којим се субјективно искуство конфронтира када се не зауставља на привиду свог идентитета” (Roberts, 1999: 19).

Литература:

1. Allen, Robert (1985): *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
2. Bacon-Smith, Camille (1992): *Enterprising Women*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
3. Barr, Marleen S. (1992): *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*. Iowa City: University of Iowa Press
4. Barr, Marleen S. (1993): *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
5. Barr, Marleen S. (2000a): „Post-Phallic Culture: Reality Now Resembles Utopian Feminist Science Fiction”, u Marleen S. Barr (ur.). *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, str. 67-84.
6. Barr, Marleen S. (ur.) (2000): *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
7. Barr, Marleen S. (ur.) (2001): *Future Females: A Critical Anthology*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
8. Ben-Tov, Sharona (1995): *The Artificial Paradise: Science Fiction and American Reality*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
9. Bick, Ilsa J. (1996): „Boys in Space: ‘Star Trek’, Latency, and the Neverending Story”, *Cinema Journal*, 35 (2): 43-60.
10. Bjorklund, Edi (1986): „Women and Star Trek Fandom: From SF to Sisterhood”, *Minerva: Quarterly Report on Women and the Military*, 4 (1): 16–65.
11. Blair, Karin (1983): „Sex and Star Trek”, *Science-Fiction Studies*, 10 (3): 292–297.
12. Bowring, Michele A. (2004): „Resistance Is Not Futile: Liberating Captain Janeway from the Masculine-Feminine Dualism of Leadership”, *Gender, Work and Organization*, 11 (4): 381–405.
13. Brunson, Charlotte (1983): „Crossroads: Notes on Soap Opera”, u: Ann Kaplan (ur.). *Regarding Television: Critical Approaches - An Anthology*. Frederick, Md.: University Publications of America, str. 76–83 .
14. Byers, Thomas (1990): „Commodity Futures”, u: Annette Kuhn (ur.). *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso, str. 3–50 .
15. Cranny-Francis, Anne (1985): „Sexuality and Sex Role Stereotyping in Star Trek”, *Science-Fiction Studies*, 12 (3): 274–284.
16. De Gaia, Susan (1998): „Intergalactic Heroines: Land, Body, Soul in Star Trek: Voyager”, *International Studies in Philosophy*, 30 (1): 18–32.

20. Dove-Viebahn, Aviva (2007): „Embodyng Hibridity, (En)gendering Community: Captain Janeway And The Enactment Of A Feminist Heterotopia On Stat Trek: Voyager”, *Women's Studies*, 36: 597–618.
21. Haffner, Evan (1996): „Enjoyment (in) between Fathers: General Chang as Homoerotic Enjoyment in Star Trek VI: The Undiscovered Country”, u: Taylor Harrison, Sarah Projansky, Kent A. Ono, Elyce R. Helford (ur.). *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*. Boulder, CO: Westview Press, str. 211–230.
22. Ferguson, Kathy E. (2002): „This Species Which Is Not One: Identity Practices in Star Trek: Deep Space Nine”, *Strategies* 15 (2): 181–195 .
23. Foucault, Michel (1986): „Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16 (1): 22–27.
24. Geraghty, Lincoln (2000): „'Carved from the rock experiences of our daily lives': Reality and *Star Trek's* Multiple Histories”, *European Journal of American Culture*, 21 (3): 160– 176.
25. Gregory, Chris (2000): *Star Trek Parallel Narratives*. London: Macmillan Press.
26. Hastie, Amelie (1996): „A Fabricated Space: Assimilating the Individual on Star Trek: The Next Generation”, u: Taylor Harrison, Sarah Projansky, Kent A. Ono, Elyce R. Helford (ur.), *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*. Boulder, CO: Westview Press, str. 115–136.
27. Helford, Elyce Rae (1996): „'A Part of Myself No Man Should Ever See': Reading Captain Kirk's Multiple Masculinities”, u: Taylor Harrison, Sarah Projansky, Kent A. Ono, Elyce R. Helford (ur.), *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*. Boulder, CO: Westview Press, str. 10–32.
28. Heller, Lee E. (1997): „The persistence of difference: Postfeminism, popular discourse, and heterosexuality in Star Trek”, *Science Fiction Studies*, 24 (2): 226-244.
29. Henderson, Mary (1994): „Professional Women in Star Trek, 1964–1969”, *Film and History*, 24 (1/2): 47–59.
30. Horrocks, Luanda (1997): „'Woman, all woman': Star Trek, ethics, and the danger of female desire”, *Social Alternatives*, 16 (1): 23–24 .
31. Jenkins, Henry (1988): „Star Trek Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching”, *Critical Studies in Mass Communication*, 5 (2): 85–107 .
32. Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
33. Johnson-Smith, Jan (2004): *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*. London: I.B. Tauris.
34. Joyrich, Lynne (1989-1990): „Television and Cyborg Subject(ed)”, *Working Papers from the Center for Twentieth Century Studies* 8.
35. Joyrich, Lynne (1996): „Feminist Enterprise? Star Trek: The Next Generation and the Occupation of Femininity”, *Cinema Journal*, 35 (2): 61–84.
36. Korzeniowska, Victoria B. (1996): „Engaging with gender: Star Trek's 'Next Generation'”, *Journal of Gender Studies* 5 (1): 19–25.

37. Kottak, Conrad Phillip (1990): *Prime-Time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*. Belmont, Calif.: Wadsworth.
38. Kuhn, Annette (ur.) (1990): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso.
39. Lamb, Patricia Frazer and Diana L. Veith (1986): „Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines”, u: Donald Palumbo (ur.). *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, New York: Greenwood, str. 235–255.
40. Modleski, Tania (1982): *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, Conn.: Archon Books.
41. Modleski, Tania (1991): *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist” Age*, New York: Routledge.
42. Nochimson, Martha (1992): *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*. Berkeley: University of California Press.
43. Penley, Constance (1991): „Brownian Motion: Women, Tactics, and Technology”, u Constance Penley and Andrew Ross (ur.), *Technoculture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 135–161 .
44. Penley, Constance (1992): „Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture”, u Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler (ur.). *Cultural Studies*, New York: Routledge, str. 479–500 .
45. Penley, Constance (1997): *NASA/Trek*. New York: Verso.
46. Penley, Constance, Elizabeth Lyon, Lynn Spigel, and Janet Bergstrom (ur.). (1991): *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Minneapolis: University of Minneapolis Press,
47. Press, Andrea (1991): *Women Watching Television: Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
48. Probyn, Elspeth (1990): „New Traditionalism and Post-Feminism: TV Does the Home”, *Screen*, 31 (2): 147–159 .
49. Projansky, Sarah (1996): „When the Body Speaks: Deanna Troi’s Tenuous Authority and the Rationalization of Federation Superiority in Star Trek: The Next Generation Rape Narratives”, u: Taylor Harrison, Sarah Projansky, Kent A. Ono, Elyce R. Helford (ur.). *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*. Boulder, CO: Westview Press, str. 33–52.
50. Roberts, Gareth (1998): „The Philosophy of Balance”, u: Edward James and Farah Mendlesohn (ur.). *The Parliament of Dreams: Conferring on Babylon 5*. Liverpool: SF Foundation, str. 46–60 .
51. Roberts, Robin (1999): *Sexual Generations: „Star Trek: The Next Generation” and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.
52. Sargent, Pamela (ur.), (1995): *Women of Wonder: The Classic Years, Science Fiction by Women from the 1940s to the 1970s*. New York: Harcourt Brace, 1995.
53. Sargent, Pamela (ur.), (1995a): *Women of Wonder: The Contemporary Years, Science Fiction by Women from the 1970s to the 1990s*. New York: Harcourt Brace.

54. Seiter, Ellen et al. (1989): „'Don't Treat Us Like We're So Stupid and Naive': Toward an Ethnography of Soap Opera Viewers”, u Ellen Seiter et al. (ur.). *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. New York: Routledge, str. 223–247 .
55. Stone, Allucquere Rosanne (1995): *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge, MA: MIT Press.
56. Tetreault, Mary Ann (1984): „The Trouble with Star Trek”, *Minerva: Quarterly Report on Women and the Military* 2 (4): 119–129.
57. Trimble, Bjo (1983): *On the Good Ship Enterprise*. Norfolk, VA: Donning.
58. Westfahl, Gery (1996): „Where No Market Has Gone Before: 'The Science-Fiction Industry' and the Star Trek Industry”, *Extrapolation*, 37 (4): 291–301 .
59. Whitfield, Stephen PE and Gene Roddenberry (1968): *The Making of Star Trek*. New York: Ballantine Books.
60. Wilcox, Clyde (1992): „To Boldly Return Where Others Have Gone Before: Cultural Change and the Old and New Star Treks”, *Extrapolation*, 33 (1): 88–100
61. Woods, Louis A. and Gary L Harmon (1994): „Jung and Star Trek: The Coincidentia Oppositorium and Images of the shadow”, *The Journal of Popular Culture*, 28 (2): 169– 184.

Aporie of a Ship Captainess: Star Trek and Feminism

Summary: This text explores feminist reception of science fiction, particularly the television series *Star Trek*. The authors point out differences in feminist interpretations of female characters and gender identities as well as changes that took place in that respect in various installments of the series. It is argued that the first two installments – *The Original Series* (1966-1969) and *The Next Generation* (1987-1994) – recreated the patriarchal gender ideology which was marked by unequal power distribution and male privilege, despite some obvious attempts to “modernize” female characters and identities. More substantial changes in terms of representing female identities began with the third installment – *The Deep Sky Nine* (1993-1999). These changes became particularly and, at last, prominent in the fourth installment – *The Voyager* (1995-2001) – when the main character, the captain, finally became captainess Janeway. Some authors consider this to be a historical event for both women and the television. Feminist theory, however, variously interprets the meaning of this historical event. For fierce hard-line critics, the “most emancipated” woman of the *Star Trek* universe, captainess Janeway, is either too feminine to be a feminist, or too much masculine – a stereotype actually of a masculinized female leader. There are, however, other more subtle interpretations, embraced in this text, which treat Janeway as a hybrid. Her masculine and feminine features are intentionally put in conflict, side by side, in order to avoid any “gendered stigmatization”. The

vessel that she commands thus represents a "feminist heterotopia" where incompatible things, people and situations can be placed next to each other.

Key words: science fiction, Star Trek, feminism, gender, identity, hibridity