

Rada Drezgić
Univerzitet u Beogradu
Institut za filozofiju i društvenu teoriju
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti

Predrag Krstić
Univerzitet u Beogradu
Institut za filozofiju i društvenu teoriju

Ko se boji kvira još: homoseksualne i transrodne strategije *Zvezdanih staza*

196

Apstrakt: U tekstu se kritički preispituju različite i često suprotstavljene interpretacije slashfiction žanra, priča koje pišu fanovi koristeći likove iz popularne TV serije *Zvezdane staze*. Slashfiction je podžanr fanfiction-a, specifičan po tome što se bavi homoerotizovanjem likova koji su u roditeljskom narativu izričito ili implicitno heteroseksualni. Postavlja se, međutim, pitanje da li „homoerotsko uparivanje“ ima nekakvo uporište u originalnom narativu *Zvezdanih staza*. Akademska razmatranja daju različite odgovore, između ostalog i pozitivan, čime se onda nameće jedno drugo, možda važnije pitanje – da li su slash narativi zaista „homoseksualne reprezentacije“ u klasičnom gej/lezbjskom smislu? Autori tvrde da slash, zapravo, predstavlja jedan „nehegemoni narativ“ koji prekoračuje rodne i druge granice izvornog narativa, „kvirujući“, tj. ponovno promišljajući pol i rod.

Ključne reči: slashfiction, *Zvezdane staze*, homoseksualnost, transdžender, kvirovanje.

Ne tako malobrojna skupina fanova koji su pripadali *queer* supkulturi aktivno je lobirala da se u serije i filmove *Zvezdanih staza* uključe i gej ili lezbjski likovi.¹ Organizovana kampanja *gay Trekkersa* je trajala najamanje jednu deceniju, a obećanja kreatora i vlasnika franšize su se množila, prema rečima jednog od fanova, kao „saga obmana, laži i prekršenih obećanja“ (Kay 2001). Kreator čitave „franšize“ Džin Rodenberry (Gene Roddenberry) je, pripoveda legenda, neposredno pred smrt, izjavio da će se „gay“ likovi pojaviti u programu: „U petoj sezoni [*Zvezdanih staza: Sledeća Generacija*] gledaoci će videti više života na palubi broda, [uključujući] gej članove posade u svakodnevnim okolnostima“ (navedeno prema: Sinclair 2003). Obećanje nije ispunjeno ni posle Rodenberijeve smrti, a program je zbog toga nastavio da trpi kritike *queer Trekkies-a* (Moran and Sartelle 1996; Kay 2001; Sinclair 2003). Uprkos

¹ Ovaj rad je realizovan u okviru projekata 43007 i 41004 koje finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije u okviru programa Integrisanih i interdisciplinarnih istraživanja za period 2011–2014. godine.

neprebrojnim uparivanjama različitih vrsta, uprkos čuvenom prvom međurasnom poljupcu na nacionalnoj televiziji (epizoda „Platonova pastorčad“ *Originalne serije*), u svojim zvaničnim serijama, knjigama, stripovima i video igrama, *Zvezdane staze* još uvek nisu uvele „gay“ lik.

Činjenica sama sobom ne bi bila ni naročito čudna ni izuzetna, da se u izvesnom smislu nije moglo ili moralo očekivati da u ovoj pop ikoni savremene kulture ipak bude drugačije. Vendi Pirson (Wendy Pearson) opisuje korespondenciju pripadnika *U.S.S. Harvey Milk* i *Voyager Visibility Project* (izdanaka homoseksualne sf grupe *Galaxyans*) sa producentima serija i filmova *Zvezdanih staza* u vezi sa bojkotom filma *Star Trek: Insurrection* zbog propusta da se uključi „lezbijski ili gej lik u podelu koja je smerala da predstavi sve tipove ljudi i pristojan asortiman vanzemaljaca“ (Pearson 1999: 1). Reznirana zbog toga što *kvir* osobe na taj način ostaju izgnane, „stranci unutar stvarnog sveta“ umnogome na isti način na koji su *kvir* likovi „stranci unutar naučnofantastičnih priča“ (Pearson 1999a: 53), ona ipak najavljuje i unapred se raduje onoj viziji budućnosti koja se od postojećih razlikuje po tome što u njoj „*queerness* nije ni skrivena ni otkrivena kao razlika, već je jednostavno tu“ (Pearson 1999: 2).

197

Postojala je opravdana nada ili makar realna mogućnost da bi „društveni utopizam“ *Zvezdanih staza* mogao ili morao da zastupa upravo jednu takvu viziju. Ta tehnološki optimistička i laički humanistička projekcija budućnosti se najčešće sažima u jednu lozinku vulkanske religijske filozofije koja u *Originalnoj seriji* (1966–1969) signalizira prihvatanje i čak slavljenje, a ne tek jednostavno tolerisanje razlika: „beskrajna raznolikost beskrajnih kombinacija“ [*Infinite Diversity in Infinite Combinations*].² Ta „kombinatorika“, međutim, čak ni u dvadeset četvrtom veku izgleda da ne uključuje seksualnu raznovrsnost i utoliko se ne čini toliko različitom od onoga što već postoji na „*Terra Prime*“ (Joyrich 1996; Kerry 2009: 699). Tumačenje izostanka neheteroseksualnih likova, dakle, optužuje program da protivreči načelima koje proklamuje ili da, u svakom slučaju, izdaje vlastiti potencijal.

2 Materijalni ekvivalent te utopijske mogućnosti „jedinstva u raznovrsnosti“ (Kottak 1990: 103), u supkulturi fanova *Zvezdanih staza* kojima je ona namah postala načelo, postao je poznat kao akronim IDIC. Njegov amblem je, ironično i znakovito, mister Spok prvi put nosio u jednoj sceni koja je trebalo da bude pridodata epizodi „Is There in Truth No Beauty?“ – upravo da bi se namamili fanovi da kupuju kopije još jednog proizvoda vezanog za seriju (Shatner with Kreski 1993: 386–289). U tekst *Zvezdanih staza* tako inkorporirana „načela“ referišu onda neminovno i na korporacije koje su profitirale od popularnosti serije, kao i na njenu promociju kroz potrošnju. Kako god inače mogla biti čitana, „kulturalna raznovrsnost“ *Zvezdanih staza* uvek (p)ostaje i marketinški izum (Joyrich 1996: 65).

S druge strane, nije manjkalo ni osporavanja osude *Zvezdanih staza* za odbijanje da predstavi *kvir* seksualnost. Njihova odbrana nastoji da dokaže da se one zapravo obraćaju upravo (i) *kvir* gledalištu, ali suptilnim a ipak provokativnim alegorijskim narativima, pa čak i da u svojim reprezentacijama roda, rase i seksualnosti imaju prepoznatljiv „kvir senzibilitet“ (Greven 2009.). U epizodi „The Host“ serije *Sledeća generacija* (1987–1994) brodska lekarka Beverli Krašer „nespretno“ odgovara na rodni izazov jednog bez-rodnog simbiona, kojeg je upoznala u telu muškog, da bi ga potom zatekla transplantovanog u telo ženskog Trila.³ Otvorenim ustezanjem i neprihvatanjem, doduše sa časnim objašnjenjem da je takva uzastopna transrodnost za nju još uvek „too much“, ona demonstrira „više od blage nervoze kada je reč o temama seksualnosti i [rodne] reprezentacije“ (Johnson-Smith 2004: 89).

198

Moguće je, međutim, da se radilo jednostavno o opiranju emisione mreže da stane iza lezbejskog poljupca na televiziji u udarnom terminu. Do vremena serije *Duboki svemir Devet* (1993–1999), to je bio najmanji problem: u epizodi „Rejoined“, Trilovi Džadzia i Lenara strasno se prepupštaju aktivnom i dugačkom „lezbejskom“ poljupcu na ekranu. Sama prezentacija ipak ostaje dvosmislena. Poljubac je između dva vanzemaljca, a narativ čini jasnim da Džadzia zapravo ljubi simbiona koji ima sećanja prethodnog domaćina, njenog muškog ljubavnika, a ne trentunog ženskog domaćina. Takođe, u epizodi „The Outcast“, Komandir Rajker iz *Sledeće generacije*, idući tragom kapetana Kirka iz *Originalne serije* u pogledu korišćenja svake prilike za zavodjenje, iskušava heteroseksističku diskriminaciju. On podleže čarima jednog pripadnika vrste Džnai koja, avaj, ima androginu kulturu i zabranila je sve heteroseksualne prakse, smatrajući ih devijantnim. Njihovi zvaničnici su posle ljubavne afere u pokušaju konačno re-edukovali androgina sa „ženskim tendencijama“ sa kojim je Rajker razvio odnos. Čini se da se ovakav rasplet i intonacija čitave epizode zaista mogu smatrati nedvosmislenom kritikom institucionalizovane anti-LGBT prakse (Johnson-Smith 2004: 90).

—

Fanovi *Zvezdanih staza*, u svakom slučaju, nisu bili ometeni manjkom ili suptilnošću *kvir* momenata, pa su mnoge njihove likove čitali u kontekstu homoerotičkih odnosa i proizveli čitavu (pod)vrstu priča koje uparuju istopolne likove (najčešće dva muškarca) u ljubavnim

³ Tril je vrsta koja je kadra da nosi simbone, pužolika stvorenja koja se uzastopno transplantuju u njihove abdomene i čine da aktuelni domaćin nema samo svoje već i sećanje prethodnih domaćina.

i eksplicitno seksualnim scenama. One su nazvane *slash fiction* po inicijalima likova koji se tretiraju i kosoj crti (*slash*) između njih. Prototip tog žanra predstavljaju Kirkovi i Spokovi pornografski narativi koji su se označavali sa „K/S“ i, ređe, „Kirk/Spock“ i „Spirk“.⁴ Reč je zapravo o pričama, novelama, pesmama i drugim pojetičkim sadržajima koje su stvorili fanovi *Zvezdanih staza* uzimajući za početnu tačku zamišljeni ljubavni odnos između dva glavna lika originalne postavke televizijske serije. K/S je dakle deo šireg *slashfiction* žanra, koji „zakviruje“ ma koje glumačke uloge između kojih stavlja kosu crtu, a sam *slashfiction* je samo jedna varijanta *fanfiction*-a, priča koje su pisali fanovi koristeći likove i postavke iz popularnih narativa.

Specifičnost *slash*-a se dakle ogleda upravo u tome što se neizostavno bavi homoerotizovanjem likova koji su u roditeljskom narativu izričito ili implicitno predstavljeni kao heteroseksualni. *Slash* potkultura koja se obrazuje oko različitih popularnih filmova i televizijskih serija, prema većini tumača, začela se u prvoj polovini sedamdesetih godina prošlog veka (Jenkins 1992; Cicioni 1998; Benschhoff 1998; Cumberland 2000; Cumberland 2004). K/S je bio i ostao njen zaštitni znak, kao možda prva, najrasprostranjenija i najtrajnija manifestacija *slash* narativa. Zajednica K/S proizvođača i potrošača je, štaviše, nadživela i formalno umirovljenje likova Kirka i Spoka 1984. godine, kada je kapetan Kirk ubijen u filmu *Star Trek: Generations*.

Ona je takođe prošla „tranziciju“ od zatvorene i od žiže javnosti skrivene samizdat potkulture do otvorene i sve brojnije „*online* zajednice“ koja pretila da postane *mainstream*. U njena herojska vremena njeni pripadnici su proterivani u uglove konvencija *Zvezdanih staza* i trpeli kritiku, marginalizaciju i ponekad surovu stigmatizaciju „pravovernih“ Trekker-a: Dženkins primećuje da su *slash* pisce i sami pisci „strejt“ *fanfiction* *Zvezdanih staza*, ili prevashodno oni, pogrdno nazivali akronimom FUBS (*Fat Ugly Bitches*) (Jenkins 1996: 260). Dugo je vladao strah ne samo od takvog poniženja „iznutra“, nego i od građanske parnice kakvom je *Lucasfilm* pretio urednicima koji objavljuju sadržaje koji povređuju „porodične vrednosti“ koje su asocirane sa originalnim filmovima *Ratova zvezda* (videti Jenkins 1992)⁵ ili čak hapšenja, naročito u Engleskoj gde je *slash* kršio zakonske uredbe koje zabranjuju opscenost.

4 Za (ranu) diskusiju o *slash fiction* videti Jenkins 1992; Lamb and Veith 1986; Penley 1991; Chapman 1994.

5 Za detaljniju diskusiju o *slash* pričama *Ratova zvezda* i odgovoru *Lucasfilma* Brooker 2002.

Slash priče su tada bile ograničene na male zajednice i kružili su samo nezvaničnim kanalima.

A onda je došao internet. Taj medij su odmah usvojili mnogi *slash* pisci i izazvali opravdani strah od narastanja njihove (pot)kulture (Penley 1997: 116). I zaista, s takvom infrastrukturom K/S storije su se proširile daleko izvan granica konvencija i samizdata *Trekker*-a. Kamberlend je dve hiljadite godine pretraživala *online slash* zajednice i locirala osamdeset pet *web* prstenova koji su povezivali hiljadu dvesta šezdeset jedan pojedinačni sajt i sadržali preko petnaest hiljada priča i novela. Zaključak je morao da glasi kako je već tada *slash* definitivno prestao da bude „kuriozitet fan priča i postao jedna od formi internet erotike glavnog toka“ (Cumberland 2000). Što se K/S tiče, one ipak ostaju van glavnog toka produkcije fan priča *Zvezdanih staza* zbog one jedine tačke njihovih zapleta – prirode odnosa Kirka i Spoka – koja (potpuno?) restrukturira narativni senzibilitet originala. Odnos između likova postaje čitava priča, omogućena doduše onim poznatim kontekstom koji dozvoljava čitaocu da izostavi sve etape zaleđa, izgradnje, karakterizacije likova i da neposredno nastavi interakciju protagonista. Autor se pak fokusira na relacione elemente priče i odguruje u stranu na zaplet centrirane narative koji karakterišu glavni tok „zvaničnih“ priča *Zvezdanih staza* i koji mogu samo da inhibiraju *slash* priču (Falzone 2005: 246).

200

—

Ali postoji li osnova za to „homoerotsko uparivanje“? Može li neki interpretativni proces s pravom, i treba li mu pravo, jednim „normativnim razumevanjem“ *Zvezdanih staza* da poveže Kirka i Spoka u ljubavni odnos? Katrin Salmon (Catherine Salmon) otvoreno detektuje snažnu vezu između K/S i *Zvezdanih staza* (Salmon and Symons 2001). Elsa Bick (Ilsa Bick) izričito tvrdi da su K/S priče „već pristune u narativu“ *Zvezdanih staza*, pošto one reprodukuju frejdovsku fantaziju „faze latencije“ (Bick 1996: 45). Sara Gwenllin Džons (Sara Gwenllian Jones), jedva nešto blaže, sugeriše da K/S zaista mogu biti „aktualizacija latentnih tekstualnih elemenata“ (Gwenllian Jones 2002). S druge strane, Lin Sigl (Lynne Segal) radije govori o moćnoj imaginaciji fanova koja „konstruiše seksualne i ljubavne veze između kapetana Kirka i mister Spoka“ (Segal 1994: 236), a još direktnije, Bejkn-Smit smatra da je K/S izveden iz naivnog i pogrešnog čitanja fanova, koji pojedina zadiranja kamere u „sferu intimnog prostora“ interpretiraju „nasuprot naravnom jezgru“ (Bacon-Smith, 1992: 232–233). Najzad, između te dve krajnosti postoje

i „kolebljivci“ ili zastupnici uslovnih, ograničenih ili stepenovanih prava na izvođenje K/S produkcije iz originalnog teksta *Zvezdanih staza*. Konstans Penli (Constance Penley) sa tvrdnje da „tu postoji erotski potekst“ brzo reterira na dodatak „ili se makar lako može učiniti da postoji“ (Penley 1991: 137). Henri Dženkins (Henry Jenkins) takođe okleva da (pre)tesno poveže K/S sa „latentnim tekstualnim elementima“: on ponekad ustanovljuje postojanje preteksta na osnovu kojeg su „fanovi razotkrili potekst muške homosocijalne želje“ (Jenkins 1992: 202), a ponekad tvrdi da „*slash* predstavlja izuzetno dramatičan raskid sa ideološkim normama emitovanog materijala“ (Jenkins 1992: 221).

Akadska razmatranja nisu uspela ni u *Sledećoj generaciji* da ustanove konsenzus oko toga postoji li važeća homoerotska interpretacija *Zvezdanih staza*. Kroz seriju je primetna „pretpostavka heteroseksualnosti“, čak i kada se prikazuju „vanzemaljske“ prakse. „Zvanični“ tekst je sadržao neke epizode koje su ispitivale seksualnu raznovrsnost i u izvesnoj meri uključivale gej, lezbejske ili transrodne teme („*The Host*“, „*The Outcast*“), ali uvek iz perspektive heteroseksualnosti i na jedan problematičan način koji nije mogao biti viđen kao reprezentacija „zemaljske“ konstrukcije *queer* seksualnosti. Moglo bi se čak reći da serija „na površini“ pokušava da ospori konzervativna viđenja seksualnih orijentacija, a da ipak „osnažuje heteroseksualnost kao prirodnu“ (Roberts 1999: 122). Etara Stajn (Atara Stein), imajući u vidu *slash* priče o kapetanu Pikaru i obliku života gotovo božanskih moći koji se imenuje kao Q, nasuprot tome tvrdi da u toj seriji „postoji erotski nabijeno međudejstvo i razigrano flertovanje između pripadnika istog pola, koje *Originalna serija* nije sebi dozvoljavala“ (Stein 1998).

Uopštavajući tako dilemu i zaoštravajući zaključke, svakako bi se moglo reći da K/S priče sadrže „visok stepen reference na narativ *Zvezdanih staza*“ i da on igra važnu ulogu njihovog inspiratora. Međutim, problem nastupa kada valja interpretirati homoerotične elemente, karakteristične za K/S, kao da su ne samo „nerealizovani“ ali „potekstualno“ ili „latentno“ postojeći u *Zvezdanim stazama*, nego i da su *slash* pisci i čitaoci koji prepoznaju te suptilne nagoveštaje strasti koje drugi gledaoci previđaju ili ignorišu – zapravo najbolji ili najpravoverniji gledaoci programa. „Drugi gledaoci“ su pak uvek poricali te interpretacije, tretirajući *slash* fanove sa još više prezira nego što su tretirali druge potkulture i prakse fanova, a čak i oni koji uopšte ne odbacuju *slashfiction*, dovode u pitanje da li takvi narativi treba da se smatraju „homoseksualnim reprezentacijama“ u klasičnom gej/lezbejskom smislu. Budući da

se „transgresivno“ igraju rodom i seksualnošću, te priče se lako mogu prelomiti kroz prizmu jedne proširene *queer* teorije, koja demonstrira nestabilnost heteroseksističkih i uopšte tradicionalnih društvenih normi i autoriteta, iščitavajući je ili učitavajući u *Zvezdane staze*. Srećom po teoriju, reklo bi se, s obzirom na plodnost takvog čitanja.

—

Umesto oslanjanja na nesvesne motive autora, koje je teško, a verovatno i nepristojno utvrđivati, možda više izgleda da pruži objašnjenje odnosa K/S priča prema njihovom izvoru ima ispitivanje onih interpretativnih strategija koje praktikuju fanovi i koje su dostupne kroz tekstove koje proizvode. Te prakse tumačenja upletene su u čitanje intimnosti likova kao erotike i značajno se razlikuju od praksi teoretičara, koje su sa svoje strane unapred upletene u kulturni kontekst, u „fenomen(ologiju)“ *Zvezdanih staza*, čak i kad dolaze do prividno sličnih zaključaka o njihovom „već 'queer'“ statusu (Gwenllian Jones 2002: 90; Woledge 2005: 237–238).

Očito je, naravno, da K/S fanovi dekodiraju *Zvezdane staze* na različit, ako ne i suprotstavljen način u odnosu na njihovo dominantno heteroseksualno dekodiranje, koje dakle i u pop-kulturnim vizijama budućnosti sistematski potiskuje homoseksualnost (Ott and Aoki 2001). U strejt čitanju suštinsko svojstvo originalne serije je „lojalnost“ Kirka i Spoka, a njihovo „prijateljstvo“ je eksplicitno izloženo u šest filmova koji su usledili (Geraghty 2003). Homosocijalno dekodiranje *Zvezdanih staza* insistira na zapletima i rečima koje naglašavaju tu lojalnost i prijateljstvo. K/S pristup, međutim ili preko toga, homosocijalnim zapletima koji okružuju ta dva lika pretpostavlja „slobodnije“ čitanje pogleda i gestova koji se odvijaju između njih. Tako različita „dekodiranja“ mogu biti stvar pre različitog naglaska ili fokusa nego pogrešne i ispravne interpretacije. Tim pre što je njihova povezanost, bez obzira ili upravo s obzirom na nesaglasnost, uvek „krajnje tesna“. K/S dekodiranje se naime gradi na onom dominantnom dekodiranju, koristeći ga kao odskočnu dasku za vlastitu erotizaciju: „*slash* pisci i čitaoci izvode zadovoljstvo iz zamišljenih ljubavnih i seksualnih odnosa izgrađenih na osnovama ustanovljenog prijateljstva“ (Salmon & Symons 2004: 99), a to prijateljstvo je uvek bilo deo onog dominantnog dekodiranja na čijoj osnovi se upravo gradi K/S dekodiranje (Woledge 2005: 239–240; 249).

Istraživanja su pokazala da o homoseksualnom odnosu dva muškarca (naj)više pišu, i najviše čitaju, *slash* zajednice strejt žena. Objašnjenja su

različita, uključujući i ono da ti odnosi zapravo i nisu opisani homoseksualno, da su heteroseksualni u smislu da su Kirk i Spok „hetero“ jedan drugome, da ih razlikuje niz „binarnih crta“ koje dozvoljavaju gledalištu da ih konstruiše kao model odnosa muškarca i žene (Joyrich 1996: 69). To je jedan mogući odgovor na pitanje zašto fanovi to uopšte rade, zašto uopšte pišu, odnosno dopisuju, konstruišu jedan sumnjivi odnos, koji ne postoji ili manjkavo postoji u originalnom tekstu, i u čemu je najzad značaj takve prakse. Dženkinsova opšta koncepcija, da *Zvezdane staze* predstavljaju nešto što fanovi „moraju iznova da napišu da bi ih učinili prikladnijim svojim potrebama“ (Jenkins 1991: 174), sugerije takvo jednostrano i jednosmerno tumačenje K/S proizvoda: budući da neki elementi za kojima imaju potrebe fanovi nedostaju u izvornom tekstu, te potrebe nalažu intervenciju u tekst. Moguće je međutim i jedno manje linearno i reaktivno i čak subverzivno i emancipatorsko tumačenje *slash* tekstualne prakse fanova, prema kojem ona jednim „nehegemonnim narativom“ prekoračuje medij, teme, žanr, rod, seksualnost i druge granice izvorno primarnog „roditeljskog narativa“ (Falzone 2005: 243). Drugo ime za to „prekoračivanje“ bi moglo biti „kvirovanje“ (*queering*).

203

„Kvirovanje“ narativa je važno, misli Falzon, zato što predstavlja „jasan i svestan raskid sa *statusom quo*“, odstupanje od „usađenih pretpostavki koje rezultiraju u opresivnim identitetima“. K/S manifestuje takvo odstupanje kroz rekonfiguracije stvarnosti u kvir konfiguracije, kroz oslobađanje likova, odnosno „arhetipova“ likova „heteroseksističkih normi komercijalne produkcije medija“: „U ovom smislu, *queer* zamišljanje postaje revolucionarni čin“. *Queer* tu više nije varijacija ili ukras na tradicionalnoj androcentričkoj, heteroseksističkoj normativnosti, već je raskid sa tom tradicijom i prilika da se iznova promisle ustanovljeni obrasci društvenih odnosa. Tek time se, slavodobitno onda zaključuje argumentacija, „potpunije i kredibilnije“ realizuje sama ona „utopijska ideologija“ originalnih *Zvezdanih staza* koja je nesumnjivo nameravala da stvori viziju budućnosti bez predrasuda osnovanih na rasi, veri, rodu i klasi (Falzone 2005: 249).

Budući da *Zvezdane staze* nikada nisu ne samo inkorporirale gej likove u svoj sadržaj (sa izuzetkom doduše nekih licenciranih novela franšize; videti Sinclair 2003), nego ni priznale da homoseksualnost ravnopravno može da postoji u njihovom univerzumu, *slash* se može tumačiti kao aktivna kritika onog medijskog modusa njihove produkcije koji,

uprkos utopijskim težnjama, nije uspeo da uključi *queerness* u svoj kanon: „*Slash* je pobunjeničko i utopijsko ponovno pisanje, jedan pokušaj da se oslobode likovi kroz radikalnu seksualnost. Ne samo da je uvođenje *queer* likova u originalni mit *Zvezdanih staza* kroz ponovno pisanje način da fanovi ispune one utopijske ideale *Zvezdanih staza* koje kreatori nikada nisu, već *queerness* u izvesnom smislu nudi način da se čitaoci vrate onom narativnom prostoru u kojem komercijalni interesi više nemaju aturosku nadležnost“ (Falzone 2005: 251).

204

U K/S se onda prepoznaje i ona instanca koja može da umakne jednom lukavom krugu rehegemonizacije i aproprijacije kontrakture kojem mnogi s početka subverzivni proizvodi nisu odolili: može da se opre svim načinima na koje producenti popularne kulture usvajaju kontrakulturu i komercijalizuju kontra-hegemonističke forme. On uporno i dalje ostaje „čist“, izvan sfere prihvatljive korporativne varijacije, budući da otelovljuje potkulturu nedostupnu tržišnoj (re)apropriaciji. Ali, prema kreditu koji mu Falzon daje, on u toj čistoti nije autističan nego, naprotiv, makar potencijalno vrlo delotvoran i – revolucionaran. „Aktivno kvirovanje i jeretičko ponovno izmišljanje dovodi *slash* autore/čitaoce jedan korak bliže akciji – razbijanju fundamentalnih ograničenja nametnutih hegemonim moćima na način koji narušava zakon i običaje i poriče komercijalnu, kooptabilnu sredinu. U tom smislu, ostvarenje utopijske želje kroz jeretičku/utopijsku akciju postaje, u vrlo stvarnom smislu, revolucionarni čin – prvi korak ka oslobođenju od tereta normativne paradigme. Ovo razumevanje *queernessa* kao mesta oslobađanja odražava društveni i teorijski otklon od razumevanja *queernessa* kao devijacije ili bolesti: ono razumeva *queerness* kao nešto fluidno, ne-devijantno, političko“ (Falzone 2005: 251).

Taj okret, ali i sumnja u nepodložnost komercijalizaciji i normativizaciji/normalizaciji, može se detektovati u recentim borbama za pravo građanstva i osnivanju odeljenja za *Queer* teoriju na univerzitetima, pa i u stvaranju *queer* tržišta i medija koji već postoje naporedo sa ili kao elementi tržišnog i medijskog glavnog toka (videti Sender 2005). K/S se u tom smislu pokazuje kao začetnik prekompozicije postojećih polnih standarda i vesnik nastupajućeg perioda „metroseksualnosti, heterofleksibilnosti i drugih pokušaja da se jezički zahvati post-rodna seksualnost“. Jer, K/S jeste *queer* ali, prema ovoj interpretaciji, ne zato što se u njemu radi o homoseksualnosti ili o ljubavi između vrsta, ne zato što je aberantan, *genderfucked* ili transgresivan, već upravo zato što sve to nije, što je „transcendentan, rodno indiferentan“ i što ne teoretizuje

nego „živi“ svoje protivljenje normama tradicionalnog narativa i dopisivanje na njih.⁶

Rodna indiferentnost, međutim, ne znači androginost, koja je kao inherentno svojstvo pripisivana likovima Kirka i Spoka, niti znači obračunavanje i ubrajanje tradicionalnih rodni svojstava binarno definisanih aspekata muževnog i ženstvenog subjektima tog „muškog homoerotizma“ (kao kod Lamb and Veith 1986: 243). Falzon misli da likovi Kirka i Spoka u K/S produkciji radije predstavljaju „arhetipsko uparivanje koje potpuno transcendirira rod“, odnosno mesto gde rodne distinkcije postaju irelevantne. Važni su sami likovi i samo su likovi važni. Prostor između roditeljskog narativa i tog odstupajućeg narativa su mesta „narrativne granične seksualne prakse“, gde življena praksa „polisemičke perverzije“ – upravo destilovanjem narativne suštine iz onog u njoj korporativnog i komercijalnog – tokom vremena počinje da uzdrnjava likove i lišava ih dominacije roditeljskog narativa. Konačno, K/S *queer* čitanja nadživljavaju svoj roditeljski narativ i postaju vlastita samodovoljna mitologija, čije granice i pravila definišu samo akteri – fanovi-autori – koji ih slede ili krše (Falzone 2005: 256).

205

Slična interpretativna orijentacija izgleda da uzima primat u (naj)novije vreme. Tako Stiven Keri (Stephen Kerry), nasuprot pokušajima da se *kviruju Zvezdane staze* kroz diskurse seksualnosti, koristi „trans“ teoriju i „rodni queers“ ne bi li priveo razumevanju „pluralizaciju polova i rodova“ u njihovom univerzumu i na taj način odgovorio na pitanje istrajnog povezivanja naizgled nepomirljivih diskursa *Zvezdanih staza* i *queer* teorije (Kerry 2009: 699). Gotovo beskrajna otvorenost teksta *Zvezdanih staza*, kako za različite oblasti tako i za različite škole mišljenja, omogućila je i plodnu primenu *queer* teorije na njih (Pearson 2003; Jenkins 1995; Geraghty 2003; Houston 2001; Houston 2005). Njena kritika se, međutim, zasnivala na fanovima i usredsredila na predstavljanje (ili njegov manjak) prepoznatljivih „*gay (vis-à-vis queer)*“ likova. Time se pokazala nedovoljnom s obzirom na mogućnost vlastitog zahvata; i sama je podbacila onaj potencijal koji je zamerala svom predmetu da izdaje. Ona je naime ograničila polje i funkciju *Zvezdanih staza* kao mogućeg „ogledala savremenih tema i vizija budućnosti“ i naštetila takvom njihovom kredibilitetu i verodostojnosti.

Umesto potrage za eksplicitnim prikazima i prikazama, za medijskom afirmacijom gej prakse i kulture, *queer* teorijski pristup bi, prema

6 Za dalju diskusiju o *queerness* kao „življenom“ pre nego „esencijalističkom“ identitetu videti Waugh 1988; Mercer 1993.

uverenju Falzona, izgleda bolje postupao da se okrenuo nekim klasičnijim i političkijim formula(cija)ma vlastite pretenzije. Ako je Dženkins tvrdio da je naučna fantastika „potencijalni resurs za grupe za koje bi mogućnost duboke društvene promene bila poželjna fantazija“ (Jenkins 1995: 242), a Džerold (Gerrold) video njenu ulogu u rasponu od „romatničnog eskapizma“ do „postuliranja one alternativne stvarnosti iz koje se kontemplira ova“ (Gerrold 1996: 5–6), onda *Trekkies* imaju pravo, ako ne i obavezu, da podsete da bi takve „fantazije“ i „kontemplacije“ bile falsifikovane ukoliko u sebe ne bi uključivale i kvir motive. U tom smislu „*Zvezdane staze* su još uvek *queer*“, naime ukoliko se u prvi plan stavi namera *queer* teorije, kao jednog „aktivnog projekta“, da opiše savremene pojmove pola, roda i seksualnosti i destabilizuje ograničenja njihovih sadašnjih „normativnih i neproblematizovanih diskursa“, te ponudi nove načine da se, u protivstavu prema „prinudnoj heteroseksualnosti“, prema heteronormativnosti, ipak bude polan, rodan i seksualan (Kerry 2009: 701).

Ovakvo tumačenje podrazumeva jedno pomeranje koje se desilo u (samo)razumevanju i (auto)istorizaciji *queer* teorije: „*Queer* teoretičari su pomerili svoj fokus sa isključive preokupacije opresijom i oslobađanjem homoseksualnog subjekta na analizu institucionalnih praksi i diskursa koji proizvode seksualno znanje i načine na koji oni organizuju društveni život“ (Seidman 1997: 93). Otud i (dodatno) poglagoličenje *queer*-a, otud *queering* koji sada sasvim uopšteno počinje da predstavlja onaj „način gledanja i postupanja“ koji obesekorenjuje prethodno prihvaćena verovanja, mnjenja ili čak aksiome koji nisu bili problematizovani ili se smatralo da se i ne mogu problematizovati (Hall 2003: 14; Kirsch 2000: 33). Tako bi i savremeno „kvirovanje“ teksta *Zvezdanih staza* zapravo trebalo da analizira njegov sociopolitički kontekst i usredsredi se na razotkrivanje podležeće „didaktike moći“ (Kerry 2009: 701). Keri predlaže relativno skorašnji termin *Genderqueer* da označi taj pristup i, svestan njegove semantičke „neučvršćenosti“, sugeriše tek da on izvesno nije zamena za „transgender“ ili „trans“, već produženje onih epistemologija, praksi i identiteta koje su dosad praktikovali i *transgender* i *trans* (Kerry 2009: 702).

Džudit Halberstam (Judith Halberstam) primećuje da *trans* „označava vizuelnu fantaziju kasnog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka“ (Halberstam 2005), a Karolin Kraus (Carolyn Kraus) ukazuje da se „reprezentacije transseksualnosti na filmu kreću od seksploatacije u šouovima nakaza preko dramatičnih dokumentarnih opisa borbi

transseksualaca do, konačno, metaforičke upotrebe transseksualnosti u istraživanju ne samo seksualnih, već takođe rasnih, religioznih i političkih granica“ (Kraus 2002). *Genderqueer* bi onda bio svojevrsno ogledalo koje demontira (oba)vezanost *transa* monotematskim diskursom tranzicije između dve tačke i preseljava analizu u „treći prostor“ izvan roda (Kerry 2009: 711).⁷ Začudne transformacije kojima je u *Zvezdanim stazama* podložno ljudsko telo – nesreće pri teleporataciji, (ki)borgifikacija, vanzemaljsko zaposedanje tela, njegova hologramska projekcija i tako dalje – neminovno i neodoljivo ih otvaraju za *kvirovanje*, za analizu putem *trans* teorije koja razloma upravo i samu „ljudsku prirodu“ (Kerry 2009: 710).

U epopeji *Zvezdanih staza*, tek se doduše posade poslednja tri serijala, *Enterprajza* (2001–2005), *Dubokog svemira Devet* i *Vojadžera* (1995–2001) susreću, pa i to sporadično, sa primercima koji mogu biti slučajevi na ovaj način „rodno sjebanih“ i „izvanrodnih“ vrsta, dok je inače svaki „strani novi svet“, koji se pompezno najavljuje špicom prve dve serije, nastanjen vrstama koje su u skladu sa (odveć) prepoznatljivim polovima i rodovima (Kerry 2009: 703). Keri notira naročito androgine koji i nisu tolika retkost u tekstu *Zvezdanih staza*, ali i hermafroditске i višerodne vrste (Tribli i Tolijanci, Vrsta 8472 i Vizijanci i tako dalje), kao i potencijalne *queer* zaplete likova koji menjaju oblik (Q, Odo i Daks) i onih neljudskih likova koji iskušavaju ljudsko stanje (android Data, hologramski Doktor, kiborg Sedma od Devet). Ipak, on smatra da *genderqueer* ponašanje i dalje najbolje opisuje „trudni muškarac“ (Kerry 2009: 706–707).

Trudnoća Tripa, ljudskog muškarca i glavnog inženjera *Enterprajza*, možda nije tako vizuelno kontroverzna kao što su bili lezbejski ili gej poljubac (epizode „Povratak“ i „Izgnanik“). Ali za *kvirovanje* heteronormativnosti jednog tako izrazitog fenomena masovne kulture kakav su *Zvezdane staze* potrebno je više od neposrednog predstavljanja gej tema, potrebno je nešto manje atraktivno i mnogo delotvornije: trudni muškarac. „Trip-kao-materica je čudovište“ koje otelovljuje upravo one transformativne procese kojih se plaši muška publika: kroz Tripa je *kvirovano* i sjebano muško telo, ljudsko telo, pa onda i telo muške publike (Kerry 2009: 711). A upravo je to ono što interesuje ili treba da interesuje *queer* i *trans* teorije: ekstrapoliranje (ne)odvojivosti tela od identiteta i ponašanja, žene sa penisima i muškarci sa vaginama kao tela koja ne odgovaraju normativnim pojmovima pola i roda, linearno poravnanje

7 Za transformaciju pola, treći pol, polipolnost i nadpolnost u naučnofantastičnim serijama videti Sennewald 2007: 139 i dalje.

telesnog i rodnog identiteta i ponovno promišljanje pola i roda, rein-
vencija, ukratko, upisanih značenja koja asociiramo sa „muškarcima“ i
„ženama“.

Primljeno: 16. avgusta 2013.

Prihvaćeno: 22. septembra 2013.

Literatura

- 208
- Bacon-Smith, Camille (1992), *Enterprising Women*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Benshoff, Harry (1998), „Secrets, Closets, and Corridors Through Time: Negotiating Sexuality and Gender Through Dark Shadows Fan Culture“, u Cheryl Harris and Alison Alexander (prir.), *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, and Identity*. Cresskill, NJ: Hampton, str. 199–219.
- Bick, Ilsa J. (1996), „Boys in Space: 'Star Trek', Latency, and the Neverending Story“, *Cinema Journal* 35 (2): 43–60 .
- Brooker, Will (2002). *Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans*, New York: Continuum.
- Chapman, Nick (1994), „Lost in Space: Queers and Star Trek“, prezentovano na konferenciji *Consoleing Passions: Television, Video, and Feminism*. University of Arizona, 23. april 1994.
- Cicioni, Mirna (1998), „Male Pair-Bonds and Female Desire in Fan Slash Writing“, u Cheryl Harris and Alison Alexander (prir.) *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, and Identity*, Cresskill, NJ: Hampton Press, str. 153–177.
- Cumberland, Sharon (2000), „Private Uses of Cyberspace: Women, Desire, and Fan Culture“, *MIT Communications Forum* (25. januar), (internet) dostupno na adresi: <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/cumberland.html> (pristupljeno 1. marta 2007).
- Cumberland, Sharon (2004), „Private Uses of Cyberspace: Women, Desire, and Fan Culture“, u Henry Jenkins and David Thorburn (prir.) *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Cambridge: MIT Press, str. 261–279.
- Falzone, P. J. (2005), „The Final Frontier Is Queer: Aberrancy, Archetype and Audience Generated Folklore in K/S Slashfiction“, *Western Folklore* 64 (3/4): 243–261.
- Geraghty, Lincoln (2003), „Homosocial desire on the final frontier: Kinship, the American romance and Deep Space Nine's 'erotic triangles'“, *Journal of Popular Culture* 36 (3): 441–465.
- Gerrold, David (1996), *The World of Star Trek: The Inside Story of TV's Most Popular Series*, London: Virgin Books.
- Greven, David (2009). *Gender and sexuality in Star Trek: Allegories of Desire in the Television Series and Films*, Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Gwenllian Jones, S (2002), „The sex lives of cult television characters“, *Screen* 43: 77–90 .
- Halberstam, Judith (2005), „In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives“, New York: New York UP.
- Hall, Donald E. (2003), *Queer Theories*, Houndsmill: Palgrave Macmillan.

- Houston, Julia (1999), „Homosexuality: The Final Frontier“, *Sci-Fi/Fantasy*, 17. april 1999, (internet) dostupno na adresi: [hhttp://startrek.about.com/library/weekly/aa041700.htm?once=true&i](http://startrek.about.com/library/weekly/aa041700.htm?once=true&i) (pristupljeno 7. jula 2011).
- Houston, Julia (2005), „Star Trek and Sex“, *Sci-Fi/Fantasy*, 31. januar 2005, (internet) dostupno na adresi: http://scifi.about.com/cs/articles/a/aa/012400_p.html (pristupljeno 4. juna 2011).
- Jenkins, Henry (1991), „Star Trek: Rerun, reread, rewritten: Fan writing as textual poaching“, u Constance Penley, Elizabeth Lyon, Lynn Spigel, and Janet Bergstrom (prir.), *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, str. 170–203.
- Jenkins, Henry (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (1995), „'Out of the Closet and into the Universe': Queers and Star Trek“, u John Tulloch and Henry Jenkins (prir.), *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*, London: Routledge, str. 237–266.
- Jenkins, Henry (1996), „A Conversation with Henry Jenkins: Interview on the Intersections of Fan and Academic Criticism“, u: Taylor Harrison and Sarah Projansky (prir.). *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder: Westview Press.
- Johnson-Smith, Jan (2004), *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*, London: I.B. Tauris.
- Joyrich, Lynne (1996), „Feminist Enterprise? 'Star Trek: The Next Generation' and the Occupation of Femininity“, *Cinema Journal* 35 (2): 61–84 .
- Kay, Jonathan (2001), „Gay 'Trek'. After three decades and four series, the Starship Enterprise has never seen a gay ensign. Will 'Star Trek' ever cross the final frontier?“, 30 jun 2001, (internet) dostupno na adresi: [hhttp://www.salon.com/ent/feature/2001/06/30/gay_trek/i](http://www.salon.com/ent/feature/2001/06/30/gay_trek/i) (pristupljeno 4. maja 2011).
- Kerry, Stephen (2009), „There's Genderqueers on the Starboard Bow: The Pregnant Male in Star Trek“, *The Journal of Popular Culture* 42 (4): 699–714.
- Kirsch, Max H. (2000), *Queer Theory and Social Change*. London: Routledge.
- Kottak, Conrad Phillip (1990). *Prime-Time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*, Belmont, Calif.: Wadsworth.
- Kraus, Carolyn (2002), „Transsexuality in Film“, *GLBTQ: An Encyclopaedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, (internet) dostupno na adresi: <http://www.glbtq.com> (pristupljeno 3. marta 2011).
- Lamb, Patricia Frazer and Diana L. Veith (1986), „Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines“, u Donald Palumbo (prir.), *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, New York: Greenwood, str. 235–255.
- Mercer, Kobena (1993), „Dark and Lovely Too: Black Gay Men in Independent Film“, u Martha Gever, Pratibha Parmar and John Greyson (prir.), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, New York: Routledge, str. 238– 256.
- Moran, Kathleen and Joe Sartelle (1996), „A Kiss is Still a Kiss . . . or is it?: 'Forbidden Love' in the Star Trek Universe“, (internet) dostupno na adresi: [hhttp://www.pkbaseline.com/screen/strange/ready/forbid.html](http://www.pkbaseline.com/screen/strange/ready/forbid.html) (pristupljeno 1. maja 2011).

- Ott, Brian L. and Aoki, Eric (2001), „Popular Imagination and Identity Politics: Reading the Future in Star Trek: Next Generation“, *Western Journal of Communication* 65 (4): 392–415.
- Pearson, Wendy (1999), „Alien Cryptographies: The View from Queer“, *Science Fiction Studies* 26: 1–22 .
- Pearson, Wendy (1999a), „Identifying the Alien: Science Fiction Meets Its Other“, *Science Fiction Studies* 26: 49–53.
- Pearson, Wendy (2003), „Science Fiction and Queer Theory“, u Edward James and Farah Mendlesohn (prir.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, UK: Cambridge UP, str. 149–160.
- Penley, Constance (1991), *Brownian Motion: Women, Tactics, and Technology*, u Constance Penley and Andrew Ross (prir.). *Technoculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 135–161.
- Penley, Constance (1997) *NASA/Trek: Popular Science and Sex in America*, New York: Verso.
- Roberts, Robin (1999), *Sexual Generations: „Star Trek: The Next Generation“ and Gender*, Urbana: University of Illinois Press.
- Salmon, Catherine & Don Symons (2004), „Slash fiction and human mating psychology“, *Journal of Sex Research* 41 (1): 94–100.
- Salmon, Catherine and Don Symons (2001), *Warrior lovers: Erotic fiction and female sexuality*, London: Weidenfeld & Nicholson.
- Segal, Lynne (1994), *Straight sex: The politics of pleasure*, London: Virago Press.
- Seidman, Steven (1997), *Difference Troubles: Queering Social Theory and Sexual Politics*, Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Sender, Katherine (2005), *Business, Not Politics: The Making of the Gay Market*, New York: Columbia University Press.
- Sennewald, Nadja (2007), *Alien Gender: die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Shatner, William with Chris Kreski (1993), *Star Trek Memories*, New York: HarperCollins.
- Sinclair, David (2003), „Gay, Lesbian & Bisexual Characters on Star Trek“, 19. oktobar 2003, (internet) dostupno na internet adresi: <http://www.webpan.com/dsinclair/trek.html> (pristupljeno 1. jula 2011).
- Stein, Atara (1998), „Minding ones P's and Q's: Homoeroticism in Star Trek: The Next Generation“, *Genders* 27, (internet) dostupno na adresi: http://www.genders.org/g27/g27_st.html (pristupljeno 4. juna 2011).
- Waugh, Thomas (1988), „Lesbian and Gay Documentary: Minority Self-Imaging, Oppositional Film Practice, and the Question of Image Ethics“, u Larry Gross, John Stuart Katz, and Jay Ruby (prir.) *Image Ethics*, Oxford: Oxford University Press, str. 248–273.
- Woledge, Elizabeth (2005). „Decoding Desire: From Kirk and Spock to K/S“, *Social Semiotics* 15 (2): 235–250.

Rada Drezgić

Who is (Still) Afraid of Queer: Homosexual and Transgender Strategies of Star Trek

Abstract

This text gives a critical account of various, often conflicting interpretations of *slash fiction* – stories based on characters from popular TV show, *The Star Trek*, written (and read) by fans. What makes *slash fiction*, a subgenre of *fan fiction*, specific is a homoeroticization of characters that in the original narratives are either explicitly or implicitly heterosexual. Whether such “homoerotic pairing” has any foundation in the original *Star Trek* narrative, remains an open question. Answers to this question vary greatly. An affirmative answer, however, begs a further question: whether these narratives are “homosexual representations” in a strict gay/lesbian sense? The authors propose that *slash* represents a non-hegemonic narrative which transgresses borders (of the medium, genre, gender, sexuality etc.) set up in the original narrative – *queering*, reexamining thus both sex and gender.

Keywords: slashfiction, *Star Trek*, homosexuality, transgender, queering.