

POSKUS LITERARNOTEORETIČNE DEFINICIJE ZNANSTVENE FANTASTIKE

V slovenski strokovni literaturi velja znanstvena fantastika za sporen temin. Pomisleki izhajajo iz stališča, da gre v resnici za literarni žanr, ki nima nič skupnega s fantastiko in ki je pravzaprav njeno pravo nasprotje. V članku ugotavljamo, da je šel razvoj znanstvene fantastike v zadnjih dvajsetih letih (še posebno na Slovenskem) v »neznanstveno smer«, saj je znanost v drugi polovici dvajsetega stoletja postala veliko preveč komplicirana in nepregledna, da bi lahko laiki anticipirali njen razvoj.

In Slovene literary studies the term »science fiction« is of dubious status. Objections arise from the notion that, while science fiction is in fact a literary genre, it has nothing in common with fiction per se, which is its exact opposite. The article makes the point that the development of science fiction, especially in Slovenia, has moved in a non-scientific direction. This is because science in the second half of the twentieth century has become so vast and complex that laymen can no longer anticipate its development.

Ko o terminu znanstvena fantastika, ki se nam prvi hip dozdeva neproblematičen, nekoliko natančneje razmislimo, ugotovimo, da naši pojmi niso tako urejeni, kot se je sprva zdelo, saj se nam skozi spomin zapodi vrsta asociacij: od neznanih letečih predmetov, do robotov, družbe, kjer se bosta cedila med in mleko, Vida Pečjaka, pogrošnih zvežčičev z vesoljskimi indijanaricami, Orwell in njegov Veliki brat, nadaljevanka o vesoljski ladji Enterprise, Superman in Supermišek. Ni nam jasno, ali je znanstvena fantastika literatura ali način objavljanja literature (pogrošni zvežčič), ali je to skupina tem ali literarnovrstna oznaka, ali gre za literaturo ali za film.

Tudi strokovnjaki se ne morejo zediniti glede znanstvene fantastike. Ne preostane nam nič drugega, kot da si izberemo kako od raznolikih definicij ali pa si izmislimo svojo.

1 Nastanek znanstvene fantastike

Mnenja o tem, kako je znanstvena fantastika nastala in kako se je razvijala, so deljena. V osnovi poznamo dve stališči, namreč:

- da je znanstvena fantastika nadaljevanje tradicij utopične literature prejšnjih stoletij in
- da je znanstvena fantastika čisto nova literarna vrsta, ki s tradicijo nima nič skupnega.

1.1 Znanstvena fantastika kot vrsta utopične literature. Veliko literarnih teoretikov meni, da znanstvena fantastika ni nič drugega kot nadaljevanje tradicij utopične literature vseh vrst in da je mogoče razložiti njeno novo podobo z zakoni evolucije, ki so veljavni tudi za literaturo. Zvesti temu načelu moramo torej iskati začetke slovenske znanstvene fantastike v utopični tradiciji druge polovice 19. stoletja.

Že leta 1878 je Josip Stritar v Zvonu objavil prvo slovensko utopijo z naslovom *Deveta dežela*. Gre za klasično utopijo — idealno deželo ne-ve-se-kje, pač kje daleč, na kakšnem samotnem, še ne odkritem otoku, za katero obiskovalec praviloma ne more povedati natanko, kako je vanjo prišel. V Stritarjevi *Deveti deželi* in v utopiji sploh je izbor tem pogojen s tem, kar občuti avtor v svetu, kjer živi, kot najbolj problematično, kot tisto, kar je na vsak način treba spremeniti. Tako govorijo v *Deveti deželi* kar najlepšo slovenščino in sploh posveča avtor vprašanju pogovornega jezika največ pozornosti.

Deveta dežela je vzbudila ostro reakcijo duhovščine, zato je Anton Mahnič, »najostrejšje pero« tedanje duhovščine, leta 1884 napisal (prvo slovensko) antiutopijo z naslovom *Indija Koromandija*. Ta je v začetku romana »deveta dežela«, saj v njej ni nikakršnih šol, kjer bi poučevali sodobno znanost. Tudi pri Mahniču so ljudje le kmetje in rokodelci, a vsak zna, kar mora znati, in vsi vedo, da »učen kmet ni bil nikoli srečen«. Nesrečo v deželo prinese deseti kraljev sin Tonek, ki razglasi enakost, bratstvo in svobodo. In zgodi se, kar se (po avtorjevem mnenju) mora zgoditi. Komandci se brž odrečejo disciplini in se polenijo. Tonek skuša rešiti revolucijo in dodeli vsakemu Komandcu nadzornika, a tedaj izbruhne upor. Ustoličijo starega kralja — in stari dobri red je spet vzpostavljen.

Pripovedni postopek in izbor tem v Indiji Koromandiji dokazujeta, da polemika o tem, ali je dobro, da je ljudstvo izobraženo, še ni bila zaključena, čeprav je bila šola uradno že dolgo obvezna. Očitno se Mahnič s tem še ni sprijaznil. Jedko norčevanje iz idej, ki jih je razglašala francoska revolucija, pa dokazuje avtorjevo prav posebno prizadetost (tako oster, skorajda ciničen posmeh lahko rodi le izredna čustvena angažiranost) in dejstvo, da so bila ta vprašanja takrat prav posebno aktualna — tako aktualna, da so sprožila literarni odziv.

O tem, kako je bila politična klima v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja na Slovenskem vroča, se moremo prepričati najkasneje takrat, ko vzamemo v roke Tavčarjev roman *4000*, objavljen prvič v Ljubljanskem zvonu leta 1891. Boris Grabnar meni, da je Tavčarjevo delo literarnovrstna inovacija, »kajti tistih nekaj antiutopičnih del svetovne literature, ki so izšla pred 4000, Tavčar skoraj gotovo ni mogel poznati. Klasična antiutopična literatura se začenja šele z romanom Zamjatina »Mi« (1920) in Huxleya »Krasni novi svet« (1934). Tavčarjeva antiutopična zamisel je torej povsem izvirna.«¹

Da bi lahko razložili Tavčarjev pripovedni postopek, si oglejmo najprej definicijo utopije, kot jo je zapisal Thomas Nipperdey: »Utopija je teoretični literarni osnutek nekega možnega sveta, ki zavestno prestopa meje obstoječe resničnosti. Ta osnutek je miselni eksperiment, vendar ne le igrakanje, ampak je narejen po principu: 'tako naj bi bilo' ali 'tako lahko nastane'.«²

Bodimo pozorni na zadnji del definicije. Zdi se namreč, da gre pri Tavčarju za tak teoretični literarni postopek, kjer je dosledno izpeljana metoda miselne ek-

¹B. GRABNAR, Utopije in antiutopije v slovenski literaturi 19. stoletja, *Mavrična krila* (Ljubljana, 1978), str. 88.

²T. NIPPERDEY, Die Function der Utopie im politischen Denken der Neuzeit, *Archiv für Kulturgeschichte* 44 (1962), str. 359.

strapolacije nasprotnikovih političnih idej in njegovih »sumljivih« izjav do skrajne mogoče mere, tako da ima na koncu vsa stvar že komičen učinek in da je vsakemu, tako bralcu kot tudi avtorju teh idej, jasno, kam bi pripeljalo (»kakšno bi postalo«), če bi, »bog ne daj«, te ideje lahko realizirali.

Oglejmo si, kako je Tavčar to napravil.

Znano je, da je bil Mahnič
navdušen nad latinščino.

Tudi Mahnič je bil protinemško
usmerjen.

Mahnič je ostro nasprotoval
znanstvenemu pouku v šolah.
Zahteval je le verski pouk.

Mahnič je podcenjeval slovensko
nacionalno zavest.

Mahnič se je zavzemal za strogo
spolno vzdržnost, prepovedoval je
celo svobodne stike med fanti in
dekleti.

Mahnič je menil, da je cerkev
politična sila, ki bi zmogla ustvariti
najpravičnejši družbeni red.

Katoliki so menili, da je elektrika
delo hudičevo.

Katoliška vera je učila, da je
bolezen od Boga.

Mahnič ima odklonilen odnos do
slovenskega (posebej
ljubezenskega) pesništva.

Ljubljana se leta 4000 imenuje
Emona, uradni jezik je latinski.

V Emoni je nemščina prepovedana.

Na Emonski univerzi učijo le
teorijo blaženega Antona od Kala
(Mahničev psevdonim v Rimskem
katoliku).

V Emoni je slovenščina že skoraj
izumrla, nihče več ne ve, ali je
jezik, ki ga govori le še nekaj
preprostih ljudi, ostanek turščine
ali tatarščine.

Emona je razdeljena na tri strogo
ločene dele. Poroke sklepajo na
naborih.

V Emoni imajo vso oblast v rokah
duhovniki, ki opravljajo tudi vse
posvetne, upravne, sodne,
policijske in vojaške funkcije.

V Emoni je prepovedana, železnico
pa vlečejo kaznjenci.

V Emoni so zdravniki prepovedani,
ker se, kdor se upira božjemu delu,
upira tudi Bogu.

V Emoni so Prešernove Poezije
prepovedane in pred bralcem
poslednji izvod slovesno zažgejo,
pepel pa raztresejo na vse štiri
strani sveta.

Tehnika stopi v slovensko literarno tradicijo z dr. Simonom Šubicem. Reči je treba, da je bil Šubic za takšno pisanje kar se da kvalificiran, saj je bil univerzitetni profesor v Gradcu in je napisal nekaj učbenikov za fiziko, kemijo in astronomijo, ki so jih uporabljali po mnogih nemških univerzah. Predaval je teoretično fiziko in

se zanimal zlasti za elektriko. V pozitivni utopiji Pogubni malik sveta (Ljubljanski zvon 1893) predstavlja Šubic idealno človeško družbo na Marsu, ki je vsa zasnovana na električnih vezeh. Marsovci se pogovarjajo po žici, gledajo na daljavo — po žici, imajo električna letala in električne vlake.

Zunanja oblika romana močno spominja na Platonovo Državo. Tudi tu nastopa Sokrat v dialogu s prvoosebni pripovedovalcem. Skupaj obsodita evropsko kapitalistično družbo, potem pa na nebeškem kamnu ali aerolitu, na črnikasti skali, odpotujeta po vsemirju na Mars tako hitro, da se »iskre prašijo«. V pogovoru s preprostimi Marsovci se seznanita z zgodovino planeta in z družbeno ureditvijo na njem. Tu je vse čudovito urejeno: že zdavnaj so odpravili denar in kapital (ki je na Zemlji malik in mu po vsem svetu darujejo čast človeštva); združeno organizirajo vso proizvodnjo in razdeljevanje dobrin, tako da vsakdo dobi toliko, da lahko brezskrbno živi — brez denarja in predvsem brez trgovine!

Maršovec Arhont pripoveduje:

Tista prirodna moč, elektrika, ki poganja iz rudnin žareče iskre — cvetje svoje — ponudila je praočetom silno svojo hitrost za poročanje človeških misli od dežele do dežele, od konca do konca sveta. Toda ne samo glasnih ukazov, tudi prenašalec človeškega glasu in govora se je porodil iz elektrike. Napočila je dolga doba občega združevanja. Vzklilo je upanje, da se narodje nekoč spoprijazni, pobratijo. Prikazovala se je zarja resničnega in pravega človekoljubja: ljudje so spoznavali, da so si vsi posamičniki jednako vredni, da imajo vsi jednake pravice!³

Šubic torej meni, da bo elektrika tisto znanstveno odkritje, ki bo zaradi hitrega pretoka informacij omogočilo, da se bodo ljudje med seboj spoznali in zbližali. Takrat bodo postale razprtije in vojne nepotrebne in človek bo sposoben ustvariti razumno — platonsko državo.

Vzporedno s Šubičevim Pogubnim malikom sveta je v Ljubljanskem zvonu leta 1893 izhajal tudi Mencingerjev Abadon, eno najzanimivejših del slovenske literature 19. stoletja, za sodobnike pa eno izmed najspornejših. Na tem mestu nas zanima samo tisti del Abadona, ki sega daleč v prihodnost Slovenije, tisti, kjer Abadon dovoli Samoradu, da si ogleda Evropo v 24. stoletju.

Obeti niso za naš narod nič kaj rožnati. V 24. stoletju živi le še en sam Slovenec, slovničar Slovogoj, dvestoletni starček, ki prebiva v samoti triglavskega pogorja. In zakaj so Slovenci izumrli? Ker gre za antiutopijo in ker je Mencinger uporabil Tavčarjev recept ekstrapolacije tistega družbenega dogajanja svojega časa, ki se mu je zdelo najbolj usodno, so Slovenci seveda žrtve svoje lastne neumnosti in prepirljivosti. V 22. stoletju se je, spet enkrat, vnela abecedna vojska, ki je bila tokrat tako silovita, da so oblasti dokončno prepovedale slovenščino, slovenske šole in slovensko literaturo.

Politična slika Evrope pa kaže v Abadonu podobo, kot si jo lahko človek predstavlja le v svojih najhujših sanjah:

V naših krajih vladajo Kitajci, ki so zaslužnili nesložne evropske narode. Uvedli so enotno državo, kjer ni ne krščanstva, ne narodov, ne literature, ne svobode, ne

³I. ŠUBIC, Pogubni malik sveta, *Ljubljanski zvon* XIII/7 (1893), str. 412.

šolstva, ne sodstva, samo napredna industrija pod državnim vodstvom, skratka, podoba totalitarne družbe, kakršno komajda lahko najdemo samo v najbolj črnogledih antiutopijah iz sredine 20. stoletja.

Človeštvo (če je še vredno tega imena) je opremljeno z najdrznejšimi tehničnimi izumi: z električno energijo, telegrafi, telefoni in tudi z napravami za gledanje po žici, električnimi perutnicami in električnimi zrakoplovi. A vsa ta tehnika ne služi temu, da bi človekovo življenje olajšala. Nasprotno! Človek ni več podaljšek stroja (kot v 19. stol.), ampak tudi sam postane stroj. Delavci nosijo na obrazu krinke, tako da je pogovor med njimi nemogoč. Teh krink nikoli ne snamejo. Ko eden izmed njih omaga, ga zamenja drugi — z enako (ali morda celo isto) krinko. Človek je torej potrošno blago, zamenljivo — kot stroj — ko dotraja, nabavijo novega. »Krinka je odlično sredstvo za vzdrževanje reda«, pravijo.

V tako urejeni državi je posameznik, individuum, samo moteči element. Da bi v kali zatrli razvoj osebnosti, vzgajajo otroke v vzgojevališčih (kot pri Huxleyu). Država nadzoruje število rojstev (kar je mogoče prebrati v skorajda vsaki utopiji), otroke smejo izdelovati samo zreli in najkrepkejši — tako se rod neprestano izboljšuje — in vsi so zdravi (genetski inženiring).

V Mencingerjevi antiutopiji ima elektrika povsem nasprotno vlogo od tiste v Šubičevem Pogubnem maliku sveta. Tu ni nikakršnega človekovega enačenja z bogom, ki naj bi ga tehnika omogočila (bog vse vidi in vse ve — človek s pomočjo sodobnih komunikacijskih sredstev tudi), tu uporabijo svoje znanje o električni energiji tako, da skonstruirajo električni stol, na katerem vsak izpove svoje misli — in če so pregrešne, je na istem stolu usmrčen. Tu torej tehnologija omogoča popolno kontrolo nad zavestjo vsakega posameznika in porodi nekakšen suženjski red.

Abadon je izšel leta 1893, vendar vsebuje vse tiste tematske elemente, ki sestavljajo »velike antiutopije« 20. stoletja. Tudi pri Zamjatinu, Huxleyu in Orwellu beremo o »idealnem« političnem sistemu, ki temelji na stapljanju posameznikov v množico, o političnem sistemu, ki si nikakor ne more privoščiti individualne osebnosti in ki vsak poskus drugačnega mišljenja najstrože kaznuje. Ker je razindividualizirani posameznik pogoj za njegovo delovanje, razvija ta družba občutljive tehnike za odkrivanje vsakovrstnih miselnih odklonov od predpisanega »verovanja«. Kot vse omenjene utopije uvaja tudi Mencinger upornika, Rudovarja, ki si zaželi svobodno misliti in je tako obsojen na smrt. Na kasnejše utopije (Orwell: 1984, Remec: Iksion) pa spominja tudi tema vladarja, ki ga ni mogoče videti, ki ga nihče ne sme poznati, a morajo vanj vendarle vsi verovati.

Mencingerjev Abadon nesporno dokazuje, da ima znanstvena fantastika prav gotovo svojega prednika v utopični literarni tradiciji od Lukiana do J. Verna in da ima slovenska znanstvena fantastika svoje korenine v utopični literarni tradiciji druge polovice 19. stoletja.

Toda beseda utopija ni samo termin, ki bi označeval t. i. državniški roman tipa Utopia, Država in Nova Atlantida. Tudi tekočo literarno produkcijo imenujemo tako, če gre za besedila, katerih glavna tema je konstrukt nekega prihodnjega ali sedanje mu vzporednega sveta. Sploh je treba na tem mestu definirati razmerje med terminoma znanstvena fantastika in utopija.

Po Kraussu⁴ se utopični roman pojavlja danes kot znanstvena fantastika. Po Schwonkeju⁵ in Suvinu je znanstvena fantastika nadpomenka. Suvin⁶ pravi: »Utopija je — ne glede na to, da je povrh lahko tudi kaj drugega — brez dvoma le socialna znanstvena fantastika ali socialna fikcija.« Swoboda⁷ pa meni, da je nadpomenka utopija, in potem razlikuje dve smeri: državniški roman (*Staatsroman*) kot v prvi vrsti družbenoreformatorsko in politično utopijo in znanstveno fantastiko kot sliko tehnološke prihodnosti.

Če mislimo, da je znanstvena fantastika literarna vrsta, katere imanentna značilnost je opazovanje sedanjosti, določanje pravil, po katerih ta sedanjost deluje, in ekstrapolacija teh pravil v prihodnji čas (oziroma paralelni svet — lociran kje v prostranstvih našega vesolja), da bi nazorno videli, za kaj tu pri nas pravzaprav gre, potem se nam zdi precej vseeno, ali gre za pravila medsebojnega eksistiranja (= psihologija, sociologija) ali za pravila, na podlagi katerih so mogoče tehnološke izboljšave. Potemtakem se nam tudi ne zdi smotrno deliti sodobne znanstvene fantastike na utopijo (oziroma »humanistično« znanstveno fantastiko) in pravo (naravoslovno, tehnično) znanstveno fantastiko. Zelo problematično se namreč zdi, kako naj bi določili točko, kjer se neha prva in se začne druga. Skorajda si ne moremo predstavljati t. i. utopije (= konstrukta sveta v enem izmed prihodnjih časov) brez tehničnih novosti. In ker vsak nov izum prinaša s seboj poleg novih možnosti tudi nove omejitve, se nam zdi močno verjetno, da se bo družba novega sveta od naše razlikovala predvsem na tistih področjih, ki jih posledice tehnične novosti prizadevajo, in da bo avtor, ki tak tehnični novum (kot pravi Suvin) omenja, omenil tudi razlike v socialnem življenju v zvezi z njim. Zdi se, da delitev glede na zorni kot opazovanja novega (drugačnega) sveta, tako odpade, saj smo dokazali, da ni mogoč (ali bolje rečeno: ni v navadi) opis tehničnega elementa, ne da bi opisali še njegove družbene posledice. Možno je le večje ali manjše usmerjanje pozornosti na eno izmed platí. Zatorej se zdi še najbolj smotrno danes govoriti le o znanstveni fantastiki, termin utopija pa prepustiti literarni tradiciji.

1.2 Znanstvena fantastika — otrok dvajsetega stoletja. Mnogi literarni teoretiki vidijo znanstveno fantastiko kot literarno formo, ki je v neposredni in vzročni zvezi z današnjim tehniziranim svetom in nima z utopijo nikakršne zveze.

Po tej varianti se je začela zgodovina znanstvene fantastike 5. aprila 1926, ko je izšla prva številka revije *Amazing Stories*, posvečena izključno »scientific fiction« (ali scientification). Izdal jo je »legendarni oče« in »nesporni utemeljitelj znanstvene fantastike« Hugo Gernsback.⁸

Hugo Gernsback je leta 1929 novi literarni vrsti dal ime »science fiction«. Novi termin se je hitro prijel in tako nadomestil vrsto drugih, ki so jih tedaj uporabljali za ta tip literature: »invention stories«, »off-trail stories«, »impossible sto-

⁴W. KRAUSS, *Geist und Widergeist der Utopien, Science Fiction* (München, 1972), str. 5.

⁵M. SCHWONKE, *Vom Staatsroman zur Science Fiction* (Stuttgart, 1957), str. 4.

⁶D. SUVIN, *Zur Poetik des Literarischen Genres, Science Fiction* (München, 1972), str. 99.

⁷H. SWOBODA, *Utopia, Geschichte der Sehnsucht nach einer besseren Welt* (Dunaj, 1972), str. 35.

⁸F. ROTTENSTEINER, *The Science Fiction Book : An Illustrated History* (London, 1975), str. 42.

ries«, »different stories«, »pseudo-scientific stories«, »scientific fiction« in »scientific fiction«.

S svojo novo revijo je Gernsback doživel hitro izreden finančni uspeh. Njegovi bralci so bili razni modelarji in naredisi-sam tehniki, mladina, katere odnos do tehnike ni bil le stvaren, ampak tudi romantičen in poln zaupanja v čudovito (elektrificirano in mehanizirano) prihodnost.

V Ameriki je bila znanstvena fantastika v začetku literatura »insider avtorjev za insider publiko«, literatura zaprtega kroga. In ker takšno stanje počasi razvije občutek vzajemnosti, pripadnosti, skupnosti, se je iz tega občutka rodila potreba po skupnih simbolih, malikih . . . in začele so nastajati legende in miti. Tako je treba videti in razumeti nastanek (zdaj že v zgodovino privzetih) pripovedk o drugi, zlati dobi znanstvene fantastike.

Tudi mit o zlati dobi je povezan z revijo in njenim založnikom. Gre za Johna W. Champbella mlajšega (1910–1971), ki je od leta 1937 pa vse do svoje smrti izdal znanstvenofantastični časopis *Astounding* (revija je sicer izhajala že od leta 1930 pod naslovom *Astounding Science Fiction*). Za zlata leta velja predvsem čas od 1937 do začetka druge svetovne vojne, ko so večino avtorjev in bralcev znanstvene fantastike vpoklicali v vojsko.

Chambpell je znanstveni fantastiki odločno zamenjal smer. In če je za Gernsbackovo dobo še veljalo, da tam zgodbe z znanostjo še niso imele prave zveze, saj je veselje le nadomestilo divji zahod, rakete konje in lasersko orožje pištole, velja za Champbella, da je od svojih pisateljev zahteval, naj podrobno proučujejo znanstvena odkritja in naj študirajo vpliv novih izumov na družbo. Zahteval je, naj v svojih delih ne predvidevajo le izumov prihodnosti in razvoja tehnologije, temveč naj anticipirajo tudi družbene spremembe.⁹ Poleg anticipacije znanstvenih odkritij pa je zahteval tudi vnovično približevanje t. i. science fiction in fantasy. Prepričan je bil, da bi pripovedni postopki in način fabuliranja, značilni za fantasy (tj. umetno pravljico, kot pravi Stanisław Lem oziroma fantastiko, kot pravi Tzvetan Todorov) znanstveno fantastiko lahko samo obogatili, vendar je opozarjal, da velja prevzeti le tiste elemente, ki jih je mogoče združiti z znanstveno spoznavnostjo.

Skratka, zdelo se je, da se je nenadoma z velikim pompom in z velikim medijskim uspehom rodila nova literarna vrsta, čisto nova, čisto drugačna, popolnoma prilagojena novemu človeku, novemu občutenju sveta, novemu optimizmu. Toda nadaljnji razvoj znanstvene fantastike postopoma krha ta »mit o stvarjenju literarne vrste«. Počasi je postalo jasno, da je del tovrstne literature vse bolj samo kraj dogajanja in zbirka eksotičnih rekvizitov za zgodbe, napisane po starih klišejih in modelih. In tako ugotavlja Eike Barmeier, da ima znanstvena fantastika »izredne imitacijske in asimilacijske sposobnosti. Zanja je značilna prepustnost tako v smeri pustolovskega romana kot tudi grozljivk, čisto fantastičnih, utopičnih, mističnih, pravljicnih, religioznih, psevdoreligioznih, znanstvenih in psevdoznanstvenih pripovedi. Na vse te pripovedne strukture se znanstvena fantastika cepi«.¹⁰

Usoda napovedovanja tehnološkega razvoja pa je v teh »vesoljskih« kriminalkah,

⁹B. GRABNAR, *Amerika za ekranom* (Maribor, 1966), str. 29.

¹⁰E. BARMEYER, *Science Fiction* (München, 1972), str. 8.

indijanaricah, westernih, pustolovskih romanih (in tudi stripih) prav tako negotova, saj v večini primerov nima več nobene zveze s poznavanjem najnovejših odkritij sodobne znanosti in tehnike, ampak gre preprosto za avtorjevo domišljijo, ki največkrat potuje v smeri »sodobnih in praktičnih« igrač za ubijanje čim večjega števila (sovražnih) osebkov v čim krajšem možnem času in v smeri čim hitrejšega in okretnejšega medzvezdnega vozila, ki mora biti kar najbolj odporno proti uničevalnemu orožju »onih drugih«.

Razvoj druge, t. i. resne smeri znanstvene fantastike pa tudi kaže odmik od Gernsback-Champbellovega modela. Zelo važen znak za začetek nove faze v razvoju znanstvene fantastike je prodor na knjižno tržišče. To je deloma tržno-ekonomsko poslovna poteza založnikov, na drugi strani pa je ta premik povzročil tudi spremembe v literarnem postopku, v prvi vrsti spremembo kompozicije, saj so se teksti podaljšali in se je kratka zgodba podaljšala v novelo ali roman (pri čemer pa velja pripomniti, da je ostala short-story še vedno zelo pogosta).

Ker sta popularnost in interes za znanstveno fantastiko v tem času občutno narasla (in nista bila več omejena na ozek krog naredi-si-sam tehnikov), so morala zdaj besedila ustrezati mnogo višjim zahtevam publike — pokazati so morala mnogo višjo stopnjo profesionalizma — tako v pripovednem postopku kot tudi glede sloga.

V petdesetih letih opazimo v znanstveni fantastiki tudi vsebinske premike. Prizadevanja za tehnično (znanstveno) korektnostjo — t. i. Gernsback's delusion — pridejo iz mode in na to literarno vrsto začno gledati kot na literaturo tipa »kaj-bi-bilo-če . . .«, ne da bi kogarkoli skrbel vdor fantastičnih elementov vanjo. Avtorji se vedno pogosteje vračajo k romanom H. G. Wellsa, romanom, ki jih celo sam avtor ni imenoval znanstvena fantastika, ampak scientific romances, romanom, za katere ni niti skrival domišljijanskega ustvarjalnega postopka: »spadajo pač v isto literarno vrsto kot Apulejev Zlati osel, Lukianove Resnične zgodbe, Peter Schlemichl in Zgodba o Frankensteinu«. ¹¹ Poleg tega pa se zdi, da posvečajo avtorji vedno več pozornosti državnim in družbenim komponentam; novi, prihodnji svetovi postanejo bolj premišljeni in veliko kompleksnejši.

Tradiciji utopičnega in antiutopičnega romana in Gernsbackove »science fiction« se tako spojita. In čeprav je bil Orwellov 1984 še objavljen in recipiran zunaj znanstvenofantastičnega polja, moramo vendarle reči, da je bil njegov avtor prvi antiutopist, ki je znanstveno fantastiko poznal in tudi že sprejel nekatere njene teme.

Poskus definicije znanstvene fantastike

Znanstvena fantastika kot vrsta fantastične literature. Zdi se, da bo najbolj smotno, če predlagamo za izhodišče Hiengerjevo trditev, da je fantastika zbirni pojem in da je znanstvena fantastika le podpomenka. ¹²

In kako bomo preverili, da je naše izhodišče pravilno? Še najbolj bo, da vzamemo enega izmed najprominentnejših teoretikov za fantastiko Tzvetana Todorova in pogledamo, kakšna je njegova definicija fantastike, nato pa preverimo z enim

¹¹U. SAUERBAUM, *Theorie und Geschichte, Science Fiction* (Stuttgart, 1981), str. 57.

¹²I. HIENGER, *Literarische Zukunftsphantastik, Eine Studie über Science Fiction* (Göttingen, 1972).

od znanstvenofantastičnih besedil, ali to kriteriju fantastike ustreza. Na ta način bi dokazali, da je znanstvena fantastika samo del fantastike, ali drugače rečeno, da je znanstvena fantastika tudi fantastika in ne nekaj čisto drugega, nasprotnega.

Kako torej Todorov opredeljuje fantastiko?¹³

V svetu, ki je naš, ki ga dobro poznamo, kjer ni hudičev ali vampirjev, pride do pripetljaja, ki ga ni mogoče razložiti z zakoni nam domačega sveta. Človek, ki zazna dogajanje, se mora odločiti za eno izmed dveh možnosti: ali gre za čutno slepilo, proizvod domišljije, ob čemer se zakoni sveta prav nič ne spremenijo; ali pa se je stvar resnično pripetila, je torej sestavni del resničnosti, ki jo v tem primeru uravnavajo nam neznani zakoni. Fantastika pokriva prav čas te negotovosti. *Fantastika je omahovanje, ki ga občuti bitje, vajeno samo naravnih zakonov, v odnosu do dogodka, ki je navidez nadnaraven.* To bitje je lahko literarna oseba, lahko je bralec, ponavadi pa sta oba, saj bralec z resnico ponavadi ni seznanjen.

Fantastika torej zahteva vključevanje bralcev v svet oseb, določa se skozi bralčevo dvoumno dojemanje opisanih dogodkov. Vendar pri tem ne gre za tega ali onega posamičnega ali resničnega bralca, pač pa za »funkcijo bralca«, ki je v besedilu nujno vsebovana (kot je nujno vsebovana tudi funkcija pripovedovalca). Omahovanje bralca je torej prvi pogoj za fantastiko. Ob tem se postavlja vprašanje, ali je nujno potrebno, da se bralec poistoveti s katero izmed oseb.

Drugače povedano, ali je nujno, da je omahovanje predstavljeno znotraj dela. Večina besedil, ki izpolnjuje prvi pogoj, običajno zadosti tudi drugemu. Vendar je mogoče tudi drugače: nobena izmed oseb v delu ne dvomi, bralec se z njimi ne istoveti, omahovanja v samem besedilu ne najdemo.

Kar zadeva istovetenje z osebami, ugotavlja Todorov, gre za navidezen pogoj fantastike; vrsta lahko eksistira, ne da bi ga upoštevala, večina fantastičnih del pa se temu pogoju podreja.

Fantastika torej vsebuje nenavaden dogodek, ki sproži v bralcu (in literarni osebi) omahovanje, obenem pa narekuje poseben način branja, ki ga je mogoče opredeliti z negacijo. Biti ne sme ne »pesniški« ne »alegoričen«, kljub temu pa si moramo dogodke povsem jasno predstavljati. Bralec torej zavzame do dela stališče — zavrniti mora tako alegorično kot pesniško razlago pojavov.

Ne-alegorično branje razlaga Todorov kot branje, pri katerem bralec nadnaravne elemente v pripovedi jemlje dobesedno. Če govorijo živali — mora to vzeti kot dejstvo; drugače kot npr. v basni, kjer je jasno, da gre le za alegoričen prikaz človeških odnosov.

V pesništvu pa gre za nasproten položaj. Pesniško besedilo bi pogosto lahko označili kot fantastično, če bi od pesništva seveda zahtevali, da predstavlja nekaj konkretnega. Vendar bralec takih zahtev ne postavlja: če npr. bere, da lirski subjekt leti v nebo, ve, da ni to nič drugega kot besedna sekvenca, da lirski subjekt seveda ni menjal svoje lokacije, ampak da se je nekaj premaknilo v njegovi notranjosti.

¹³T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Pariz, 1970), po prevodu Metke Zupančič, *Problemi* 1980, str. 5–6, str. 6–12.

Povzemimo torej, kateri so trije pogoji, kriteriji, ki jim mora literarno delo ustrezati, da je lahko (po Todorovu) fantastika:

1. Za fantastični motiv gre pri dogodku, ki ga ni mogoče razložiti z zakoni (bralcu) domačega sveta. Pogoj za fantastiko je omahovanje, ki ga občuti bitje, vajeno »samo naravnih zakonov« v odnosu do dogodka, ki je na videz nadnaraven ali nenaraven.

2. Omahovanje se lahko prenese na katero izmed literarnih oseb. V tem primeru prevzame ta oseba vlogo intendiranega bralca. Če je omahovanje opisano, postane ena izmed tem v delu. Ob naivnem branju se resnični bralec s to osebo istoveti. Todorov pravi, da ta pogoj ni obvezen.

3. Bralec zavzame do dela stališče. Zavrtni mora tako alegorično kot pesniško razlago.

To so torej trije zakoni fantastike, od katerih sta prvi in tretji obvezna. Poglejmo zdaj, ali teksti, ki po ustaljenem mnenju slovenske znanstvenofantastične teorije (D. Bajt) spadajo v znanstveno fantastiko (kar sklepamo po tem, da so njihove zgodbe uvrščene v knjigo *Mavrična krila* — s podnaslovom *Izbor slovenskih znanstvenofantastičnih novel*), ustrezajo trem zakonom Tzvetana Todorova.

Poskusimo z zgodbo *Na lovu, na begu* Branka Gradišnika:¹⁴ »Rad imam dvajseto stoletje,« je na lepem rekel možak, ki je kak hip pred tem prisedel k moji mizi. »Zanimiv čas je.«¹⁵

Do tod vse lepo in prav. Bralec izve, da je neko bitje nekam prisedlo. Ob besedi »možakar« asociira na primerek homo sapiensa moškega spola. Sintagma »je prisedel k moji mizi« daje slutiti, da je kraj dogajanja najverjetneje kakšna gostilna. Toda nadaljevanje zgodbe je že sumljivo: »Zanimiv čas je; v njem še ni zatrta posameznikova podjetnost, razvoj še ni izenačil njegovih zmogljivosti in čeprav je življenje pravzaprav dolgočasno, se v njem nenehno izkazuje gon po svobodi.«¹⁶

Na prvi pogled nič posebnega, — če ne bi bilo tistega drobnega »še«. Ta zaseje v bralčevo zavest nemir. Kolikor je on (bralec) poučen, se bo 20. stoletje končalo šele čez kakih deset let. Zazdi se, da tu nekaj ni prav. Pozoren bralec bo začel dvomiti. Pa ne samo on. Nekaj vrst niže se mu pridruži tudi prvoosebni pripovedovalec, ki je v tej noveli tudi literarna oseba: »Čeprav sem zvrnil že dva groga — ali pa ravno zato — se mi je zazdelo možakarjevo govorenje preučeno za ta kraj in takšno večerno uro.«¹⁷

Prvi dvom postaja s tem tudi literarna tema. Za zdaj gre pri prvoosebnem pripovedovalcu le za občutek, da se dogaja nekaj nenavadnega, nekaj, kar ne sodi v kontekst vsakdanjega večernega pivskega rituala v zakotni, zakajeni krčmi, a še nič kontraempiričnega, nič takega, kar bi rušilo »ustaljeni vesoljski red«. Realnost je še vedno mogoče zakrpati s čisto »navadno« razlago: »bil je kot kak prismuknjen

¹⁴B. GRADIŠNIK, *Na lovu, na begu*, *Mavrična krila* (Ljubljana, 1978), str. 229–253.

¹⁵Prav tam, str. 229.

¹⁶Prav tam, str. 229.

¹⁷Prav tam, str. 230.

učitelj ali zdravnik iz ameriških komedij — in med tem ko je razpredal misli o svobodi in nuji, se mu je tu pa tam rahlo spahnilo, vendar ni nikdar izgubil niti. Le kdo bi utegnil biti? Zapit profesor filozofije?»¹⁸

Nekoliko niže, ko mož le nekoliko sumljivo razpravlja o svobodi in družbi, o temeljnem nasprotju med družbeno in osebno svobodo: »Seveda, ne znate si predstavljati življenja, v katerem ima vsako dejanje družben pomen, pač glede na to, koliko ustreza svobodi drugih, v katerem so se občila polastila celo najbolj skritih misli, ko še pohišstvo, ulični tlak in zidovi spreminjajo barvo, odzivajoč se vašemu razpoloženju kot samodejni zapisovalci misli«, posveti tudi pri »pisatelju« rdeči alarm. Tale tu je drugačen kot mi. Tole, kar blebete, ni del našega sveta. Njegove izkušnje (empirija) niso take. »On« je drugačen! Torej: »Seveda, bil je trčen.«¹⁹ Kasneje se izkaže, da je »ta trčeni gospod« sodnik — preiskovalni sodnik v pokoju, da je iz 22. stoletja in da je prišel v 20. stoletje samo na izlet. »Navsezadnje sem imel pred sabo vendarle blazneža . . .«,²⁰ se tolaži pripovedovalec, toda bralca (ki mu je tole »pisateljevo« omahovanje vendarle namenjeno) s tem ne more več pomiriti. Pravzaprav gre le za prefinjeno igro z njim. Saj mu je pisatelj že posredoval majhen dokaz, da bi možak vendarle utegnil imeti prav. Ko sta se namreč literarni osebi druga drugi predstavljali (sodnik je pri tem zamomljal nekaj nerazločnega, kar je zvenelo precej tuje), se je izkazalo, da sodnik pisatelja pozna, da celo ve, da piše znanstveno fantastiko: »Postalo mi je neprijetno. No, pisatelj, kaj sem pa sploh že napisal . . . Bilo mi je nerazumljivo, odkod mu znanje o meni.«²¹

Bralcu (ki Gradišnika pozna kot pisatelja znanstvene fantastike z dovolj spoštljivim opusom) tako avtor sugerira, da se je vse tole zgodilo takrat, ko je pisateljsko kariero šele začel, ko vseh teh del še ni napisal, in da sodnik res prehiteva čas, pozna prihodnost. In to je mogoče, če je prihodnost zanj že preteklost, ali če so na delu kakšne druge nadnaravne sile.

Gre za prefinjeno igro z bralčevim občutkom tesnobnega dvoma, saj avtor plete pripoved tako, da se bralcu zdi, da sklepa bolj bistro kot pisatelj — literarna oseba. Tako bralec kot literarni pisatelj odkrivata iste informacije (situacija je takšna kot v kriminalki, kjer tudi bralec in detektiv odkrivata iste informacije), toda literarna oseba sklepa počasi, neokretno (bralec ve, koliko grogov je »pisatelj« že izpil), nekaterih bistvenih sumljivih indicev očitno ne opaža in zato ne sklepa »pravilno«.

Nedvomno je, da smo sredi fantastike, da se dogaja nekaj, česar z bralčevim »zdravim hišnim razumom« ni mogoče dojeti in razložiti. Nedvomno imamo opraviti z dvomom. In še kakšnim! Dvom je umetelno izdelan tudi v obliki literarne teme. Literarna oseba, ki tako dvomi, niha med nelagodnim občutkom, da nekaj ni prav, in med prepričanjem, da je vse prav, saj je možak, s katerim ima opravka, pač trčen. Dvom se tako prenaša tudi na bralca, le da ima ta še težjo nalogo, saj se mu ponujajo kar tri možnosti. Ali je sodnik v resnici blaznež, kot misli literarni pisatelj, ali pa zares prihaja iz 22. stoletja (kar je nekako že dokazal). Mogoče pa

¹⁸ Prav tam, str. 230.

¹⁹ Prav tam, str. 234.

²⁰ Prav tam, str. 234.

²¹ Prav tam, str. 232.

je tudi, da je vsa zgodba le pripoved o pijanskem pogovoru dveh alkoholikov, ki sta (pred bralčevimi očmi) zvrnila že kar lepo število kozarcev.

Zdi se nam, da smo tako dovolj izčrpno dokazali, da znanstvenofantastično besedilo, v našem primeru Gradišnikova novela, ustreza prvima dvema zakonoma Tzvetana Todorova, saj je potovanje preiskovalnega sodnika iz 22. stoletja v 20. stoletje gotovo dogodek, ki ga bralec ne more razložiti z nobenim izmed zakonov, za katere se je od staršev in v šoli naučil, da pojasnjujejo svet in dogajanje v njem. Tudi »sodnikovo« videnje prihodnosti daje slutiti, da v tem besedilu ne bodo veljali zakoni empiričnega sveta, vsekakor, da nekaj ne bo prav. Prav tako smo dokazali, da velja tudi drugi zakon fantastike, saj je nesporno, da je dvom bistveni konstruktivni element Gradišnikove novele. Izpolnjen je celo neobvezni, nezavezujoči del zakona, tisti, ki predvideva vključitev dvoma v obliki literarne teme.

Da bi lahko trdili, da je znanstvena fantastika resnično tudi fantastika, moramo dokazati še, da intendirani bralec novele ne bere ne na pesniški in ne na alegoričen način.

Središče Gradišnikove novele je zgodba o časovnem stroju. Gre za zgodbo v zgodbi, pri čemer uvaja avtor potovanje po času že v okvirno zgodbo — in ne samo enkrat. Najprej bralcu sugerira, da se je sodnik pripeljal iz prihodnosti v sedanost (kasneje izvemo celo, da so bila taka potovanja del njegove službe, saj je tako reševal »nerešene akte«), potem pa še to, da pripoveduje pisatelju (očitno Gradišniku) zgodbo, ki jo bo ta šele napisal, vendar tako, kot da (iz nekega drugega časa) že ve, da je novela že napisana in objavljena:

»V resnici sem pa seveda vse to že bral, v vaši knjigi, kako se je že imenovala? Zemlja?«

»Zemlja?« Zasmehal sem se — naenkrat mi je postalo vse smešno. »Pa ste me vendarle zamenjali z nekom drugim. Svoj živ dan nisem objavil knjige, in tista, ki je v tisku, se imenuje čisto drugače in ne Zemlja!«

»No, seveda, kaj ne razumete? Knjige ne morete objaviti, dokler ne napišete zgodbe, in zgodbe ne morete napisati, dokler vam je ne povem!«²²

Očitno gre za pravo, dobesedno potovanje po času. Ne za kakšno literarno, pesniško, ko se literarna oseba v mislih vrača v svojo mladost in še enkrat podoživlja dogodke, ki so povzročili kasnejše travme in frustracije, ali dogodke, ki jih ohranja v najlepšem spominu, pa oseba pri tem potovanju svoje lokacije sploh ne zamenja.

In kako je z alegoričnim branjem? Ta reč se zdi nekoliko bolj zapletena. Pojasnimo najprej, kaj beseda sploh pomeni. V leksikonu *Literatura Cankarjeve založbe* beremo:

alegor'ija (gr. allegoreo »drugače povem«) predstavljanje pojmovno-idejnega sveta s pomočjo konkretnih podob, likov, prizorov; pri tem pomen podobe ni jasen iz nje same ali vsaj prosojen (kot pri simbolu), je torej brez lastnega življenja, razumljiv samo iz pojma, ki ga predstavlja. A pogosto v obliki personifikacije.²³

Matjaž Kmecl v svoji Mali literarni teoriji dodaja:

²²Prav tam, str. 238.

²³*Literatura* (Ljubljana, 1984; Leksikon Cankarjeve založbe), str. 12.

Medtem ko pri simbolu pesnik v ozadju posameznosti — kakor npr. klanec — išče širše, splošnejše pomene, skuša z alegorijo najti natančno domišljeni splošnosti konkreten enkratni znak; preko oči prevezana ženska s tehtnico v roki je alegorija pravične sodbe: tehtnica napoveduje nepristransko tehtanje, ki se ne bo oziralo na nobene stranske razloge — za kar jamčijo prevezane oči in ušesa. Ženska z zavezanimi očmi ni enkratni pesnikov izum, marveč stalen znak . . . Ločnica med simbolom in alegorijo bi torej bil delež razumnosti v razmerju med premim in prenesenim (ozadnim) pomenom.²⁴

Če torej uporabimo Kmeclov primer in smo nekoliko prozaični, bi rekli, da zahteva tretji zakon fantastike, da razume, dojame, registrira bralec Pravico kot deklico z zavezanimi očmi, ki morda čaka na usmrtitev ali pa se igra slepe miši (kajti to so v njegovem izkustvenem spominu uskladiščene situacije, ko si človek zavezuje oči). Ali drugače: ko naleti v fantastičnem romanu na hudobno vilo, jo mora razumeti dobesedno, kot lepo, a zlobno bitje ženskega spola z nadnaravno močjo in ne kot metaforo za neko abstraktno idejo, npr. za personificirano zlo.

Toda zdi se, da velja ta prepoved alegoričnega razumevanja pri fantastiki le za razumevanje, doživljanje posameznih pripovednih sekvenc — torej le za čas mimetičnega branja. Kasneje, ko knjigo odložimo in razmišljamo o tem, kaj smo brali in ob tem čutili, se seveda lahko odločimo, da se nam zdi, da je pisatelj pravzaprav želel pripovedovati o čem drugem, da je ta zgodba le ponazoritev neke abstraktne ideje, ali le povod, da začnemo razmišljati o znani, preveč znani zadevi, takšni, na katero dosedaj sploh nismo bili pozorni.

Tako npr. pravi Vid Pečjak v nekem intervjuju za Življenje in tehniko o svojih znanstvenofantastičnih novelah, napisanih v stilu »space oper« ali celo kriminalk:

V teh oblikah sem našel veliko pripovedne dinamike. Vendar menim, da je v vseh mojih delih potrebno razlikovati zunanji okvir, lupino, od notranjega jedra. Če ostane bralec le na površini, se mu zgodbe zares zdijo samo »space« opere ali kriminalke. Žal ostanejo nekateri ljudje samo na površini. Vendar bi dejal, da večina bralcev, med njimi so celo zelo mladi ljudje / . . /, vendarle razume, kaj se skriva pod lupino.

Žit: Vaša dela naj bi potemtakem imela globlji pomen, ki na prvi pogled ni razviden. Ali lahko to ilustrirate s konkretnimi primeri?

Pečjak: Lahko. Celo v »Tretjem življenju« ni glavni problem presaditev možganov, temveč človekova notranja razcepljenost in dilema, ali je človek pogojen od okolja ali notranje avtonomen.²⁵

In vendar tega pomena na površini (to je pri prvem, mimetičnem branju) ni. Tam je — tudi pri Pečjaku — treba verjeti, vzeti reči takšne, kot se pojavijo.

Sploh pa velja za enega bistvenih klasičnih pogojev za branje znanstvene fantastike t. i. »the willing suspension of disbelief«.²⁶

Zdi se nam, da smo s tem dovolj izčrpno in predvsem nesporno dokazali, da je znanstvena fantastika fantastika (in ne nazadnje tudi to, da je termin znanstvena

²⁴ M. KMECL, *Mala literarna teorija* (Ljubljana, 1976), str. 120.

²⁵ V. RIBARIČ, *Od zelenega pekla do tretjega življenja*. Iz razgovora z dr. Vidom Pečjakom, pisateljem znanstvene fantastike, *Življenje in tehnika* 1981, str. 12, str. 71–74.

²⁶ V. GRAAF, *Homo Futurus* (Hamburg; Düsseldorf, 1971), str. 43. Približen prevod: zavestno odrekanje vsakršnemu dvomu.

fantastika kar pravi). Ostaja le še vprašanje, po čem se znanstvena fantastika od fantastike loči, omejuje, oziroma, katere so tiste njene tipične lastnosti, ki jo determinirajo kot sklenjeno skupino, kot poseben žanr v okviru fantastike. Odgovor bomo poskusili poiskati tako, da bomo razmišljali o literarnem svetu fantastike z ontološkega vidika.

Primerjalna ontologija fantastike. Predvidevamo, da različne literarne vrste konstruirajo literarne svetove, ki se med seboj razlikujejo tako v svojih delnih kot tudi celotnih vrednostnih sistemih — istočasno pa se razlikujejo tudi od našega, realnega sveta. Ogleдали si bomo spremenljive podobnosti in razlike literarnih svetov v ljudski pravljici, (angl. weird tale), grozljivki (angl. horrorstory), umetni, fantazijski pravljici (angl. fantasy) in znanstveni fantastiki.

Ko bomo primerjali literarne svetove fantastičnih literarnih vrst, bomo za primerjavo uporabljali realni svet. Ta bo (kot pravi Stanisław Lem) predstavljal ničto točko koordinatnega sistema, predstavljal bo primerjalni univerzum, mi pa bomo opazovali odklone, po katerih se univerzumi fantastičnih del od njega razlikujejo.²⁷

Kadar se bralec loti novega literarnega besedila (tudi če gre za filozofskega analfabeta), izvede najprej proces refleksivne klasifikacije — to pa je akt, analogen praktični ontologiji. Bralec, ki se sicer zavestno ne ukvarja z »uporabno filozofijo«, kljub temu ve, da je svet znanstvenofantastične zgodbe čisto drugačen kot svet pravljice o Sneguljčici in sedmih palčkih in da se oba svetova seveda razlikujeta od tistega, kjer v zapuščenem škotskem gradu ob dvanajstih ponoči prav sumljivo škripajo stopnice in kjer nič hudega sluteči gostje srečujejo duhove pokojnih plemiških grajskih lastnikov. Če bi bralca vprašali, v čem se ti svetovi razlikujejo, bi verjetno rekel, da gre za različne teme. In pri tem bi se nevede priključil vrsti teoretikov, ki skušajo definirati vsako izmed omenjenih vrst fantastike z naštevanjem najbolj tipičnih, najpogostejših tem. Kajti praktična sposobnost razlikovanja sistemov je namreč nekaj povsem drugega kot obvladovanje teorije, ki te sisteme povzroča.

Eden najvidnejših pisateljev znanstvene fantastike in eden njenih najostrejših kritikov, Stanisław Lem, v svojem obširnem delu *Fantastika in futurologija* zelo natančno sistematizira fantastična literarna dela. Pravljичni svet je, ugotavlja Lem,²⁸ v primerjavi z realnim dvakrat nadnaraven: lokalno in nelokalno. Lokalni čudeži so sezami, leteče preproge, čudežni prstani . . . , nelokalni čudež pa je apriorna harmonija vseh realizacij. Svet v pravljici ima vgrajene take skrivnostne urejevalce situacije, da tvori popoln homeostat in da je vse dogajanje neprestano v kar najboljšem ravnotežju: dobitki in izgube, smrt in oživljanje — vse je v tem svetu idealno razdeljeno v skladu z zaslugami pravljичnih oseb.

Na koncu koncev doleti vsakogar takšna usoda, kot si jo zasluži: hudobnemu hudo, dobremu dobro. Vse transformacije, do katerih v pravljici pride, so podrejene tej aksiologiji. In ker dobro in lepo v pravljici zmeraj premagata slabo in grdo, gre torej za ontologijo, v kateri so vrednote najvišja instanca kavzalnosti: fizika tega sveta je enaka biologiji našega telesa, po kateri se vsaka rana na

²⁷S. LEM, *Phantastik und Futurologie* (Frankfurt, 1984), str. 85–129.

²⁸Prav tam, str. 91–128.

koncu vendarle zaceli. Pravljica, ki si drzne poškodovati idealno distribucijo dobrega in zla, ne šteje več h klasičnim pravljicam. V klasični pravljici naključje ni možnost usode, ampak samo moralni determinizem. Slabo je pravljici potrebno le za to, da lahko dobro nad njim triumfira in tako dokaže svojo superiornost. Ker je vsaka pravljica dokaz za resnico, tipa dogajanja v njej načelno ni mogoče spremeniti. Zato predstavlja njegova ponovitev v vsaki naslednji varianti utrditev tistih vrednot, ki v pravljici vladajo.

Pravljичni determinizem je nelokalen (saj mu je usoda pravljичnih oseb popolnoma podrejena), pa tudi lokalni. To je mogoče hitro dokazati. Aladinove svetilke se nikoli ne pokvarijo. Če ima vitez prstan, s katerim je mogoče priklicati duha, se ne bo nikoli zgodilo, da bi ti duhovi prišli prepozno, ker čudež pač »ni funkcioniral«. Nikoli se ne bo zgodilo, da bi si princ premislil in na koncu svoje princeze ne bi hotel poročiti in da bi zmaj viteza vendarle požrl in da bi se to zgodilo zato, ker bi vitezu zdrsnilo na bananinem olupku. Nič se ne zgodi kar tako — slučajno, kajti to, kar je v pravljici videti kot naključje, je v bistvu pravljичna usoda. Toda kako bralec razpozna, da je meč, ki se je vitezu zlomil ravno v trenutku, ko je hotel pokončati zmaja (kar se v pravljici seveda lahko zgodi), poškodovan samo navidezno in da ne gre za nikakršno naključje? S strukturno analizo ene same pravljice tega ni mogoče zagotovo ugotoviti. Podobno kot tisti, ki ne ve ničesar o gravitaciji, ne more vedeti, da gre za naravni zakon, ko je vrgel v zrak prvi kamen in ugotovil, da se je le-ta vrnil k zemlji, tudi ta ne more vedeti, da gre za naravni zakon in ne za naključno posledico takih ali drugačnih okoliščin. Velikokrat je treba vreči kamen in veliko pravljic je treba prebrati, če hočemo spoznati deterministične zakone obeh svetov, sveta, v katerem kamni vedno padejo navzdol, in sveta, kjer dobro zmeraj zmaga.

Toda predstavljajmo si pravljico, v kateri hudobna mačeha nažene ubogo siroto — svojo pastorko — v gozd. Ta najde skrinjo, polno zlatih novcev. — Izkaže pa se, da je denar ponarejen, siroto obtožijo ponarejanja in jo zaprejo. Tej pravljici očitno grozi, da bo popolnoma iztirila iz konvencije, da bo zapustila področje pravljичne ontologije.

Tedaj se stene odprejo in v ječo stopi dobra vila, da bi deklico rešila. Toda še preden ji uspe izgovoriti čudežne besede, ki bi jo spravile na varno, ju povozi kočija. Če zdaj vila pozna čudežni izrek, ki jima bo zacelil polomljene okončine, bi se morda dalo pravljico še nakako zakrpati — toda ko ju odpeljejo v bolnišnico in ju nato obesijo — deklico zato, ker je pobegnila iz ječe, vilo pa zato, ker ji je pri tem pomagala — postane dovolj jasno, da nismo več v klasičnem pravljичnem svetu, ampak v svetu, kjer lahko najdemo na eni strani dobre vile, ki pa so, na drugi strani, nemočne proti zlu. To je svet nove verzije pravljice — svet umetne, fantazijske pravljice. In tu so naključja, ki rušijo v klasični pravljici uzakonjeno shemo ravnotežja med dobrim in zlom, dovoljena.

Kot rečeno, so klasične pravljice nadnaravne v dvojnem smislu. Magične so osebe in objekti, pa tudi njihove povezave. Pravljica je torej pripoved, ki se v bralecem svetu nikakor ne bi mogla zgoditi, torej je lokalizirana v fiktivnem svetu.

Pravljčni svet je popoln homeostat, katerega ravnotežje je sicer mogoče zmotiti, zamajati, toda lahko smo prepričani, da se bo do konca pripovedi zagotovo vzpostavilo.

Kadar pa se zgodi to ponovno vzpostavljanje ravnotežja »preko trupel« tistih oseb, s katerimi se je bralec identificiral, in če ima to ponovno vzpostavljanje ravnotežja značaj obvezujočega zakona, ki se ne ozira niti na namere in interese pozitivnih oseb, potem nismo več v klasični pravljici, ampak v mitu.

Tudi mitološki svet je popoln homeostat, vendar takšen, v kakršnem se uresničuje usoda — ne glede na želje pozitivni oseb. V takšnem svetu je svobodna izbira ravnanja glavnih oseb samo navidezna, subjektivna, saj je podrejena predeterminiranemu pritisku. Ojdip stori, kar hoče storiti, a na koncu se izkaže, da je storil ravno to, česar ni hotel storiti.

Pravljčni svet pa je homeostat, v katerem se realizira ravno volja in namen glavne, pozitivne osebe in bralca. Kadar so odkloni od ravnotežja v njej tako veliki, da se bralcu zdi, da jih nikakor ne bo mogoče popraviti, se to dogaja le zato, da bi se v čim večji meri preizkusila in dokazala trdnost pravljčne homeostaze. Tako so pustolovščine pravljčnih oseb pravzaprav sredstvo za preverjanje sposobnosti — ne le pravljčne osebe, ampak tudi sveta, v katerem se le ta giblje.

V pravljici sta torej transcendentalni tako esenca kot tudi eksistenca. Če pa esenca takšna ostane in se zamaje zanesljivost eksistencialnih realizacij, če torej deterministični optimizem zamenja sholastika od naključij načetega determinizma, potem se klasična pravljica spremeni v umetno, fantazijsko pravljico. Tukaj imamo prava (ne le navidezna) naključja. V pravljici se pojavi naključje le kot zaviralno sredstvo na poti glavne (pozitivne) osebe k sreči do konca dni. V fantazijski pravljici pa je lahko enako tistemu v realnem življenju, lahko predstavlja zlo usodo, ki je ni mogoče več popraviti ali obrniti na bolje.

Pravljica in fantazijska pravljica predstavljata tako dve različni obliki iste igre: pravljica je igra s končnim izidom, enakim nič; fantazijska pravljica je igra z rezultatom, ki ni enak nič. Pravljica ima na koncu vedno aritmetično perfekten rezultat, kot pri šahu (če prvi igralec dobi, drugi izgubi) ali kot pri kartah: kolikor prvi dobi, toliko drugi izgubi.

V bralčevem (realnem) svetu seveda ponavadi ni tako. V njem je mnogo več iger, ki imajo rezultat različen od nič. Gre za vse tiste primere, ko porazi niso v nikakršnem sorazmerju z zmagami, npr. v času gospodarske krize, ko se zdi, da izgubljajo vsi »igralci«, dobiva pa nihče (ali komaj kdo). Podobno igro predstavljajo vse osebne eksistence v primerjavi s celoto, tj. naravo ali družbo. Človek, ki je umrl za neozdravljivo boleznijo, zagotovo ne prinaša dobička. (S spreminjanjem iger z rezultatom < 0 v igre z rezultatom $= 0$ se ponavadi ukvarjajo religije, ko si izmišljajo bogove ali svetnike, ki bodo vložena sredstva — molitve, žrtve, trpljenje, odrekanje — ustrezno povrnili in poplačali — in rezultat bo tako $= 0$.)

Kadar je nedotakljivost dobrega v klasični pravljici načeta, se ta spremeni v fantazijsko pravljico, to pa je mogoče spremeniti v znanstveno fantastiko. Ta sprememba obvezno temelji na empirizaciji čudežev. V tem primeru pride do tega, da preproga ne leta zato, ker je to pač pravljčni čudež, ampak zato, ker so vanjo

vgradili antigravitacijske mikroagregate. In zajci lahko letajo po vesolju, rastline lahko govorijo, morje lahko misli, ker je bila bioevolucija na tem planetu pač taka.

In grozljivke? Lem ugotavlja,²⁹ da zgradi pisatelj v grozljivki miren, stvaren, trdno v naši stvarnosti zasidran, čeprav nekoliko neelastičen svet le zato, da bi ga, potem ko se bo bralec v njem ustalil, zamajal, da bi mu (bralcu) spodmaknil preprogo pod nogami. Norme, za katere se je do tega trenutka zdelo, da so koncipirane za večnost, se v hipu porušijo do te mere, da sveta ne bo mogoče urediti, ga spraviti v red. Lem pripominja, da se le skrajno redko zgodi, da bi pisatelj fantastične grozljivke na koncu pojasnil, da truplo na nočnem vrtu ni bilo nič drugega kot v rjuho zaviti vrtnar, ki si je privoščil neslano šalo, ali da je literarna oseba o pošastih in truplih le sanjala. Postopek ustrahovanja bralca je za grozljivko obvezen, v znanstveni fantastiki pa relativno precej pogost. In česa se bralec boji? Vsakdanji red, ki tvori osnovo bralčevih izkušenj, se naslanja na dva temelja, na to, kar predstavlja njegov naravni koeficient, in na to, čemur pravi Lem³⁰ civilizacijska komponenta.

Zaradi naravnih zakonitosti se nam v realnem življenju zemlja ne izmika pod nogami, čeprav se vrti. Tudi se ne dogaja, da bi kamen, ki ga vržemo, včasih padel na tla, drugič bi ostal v zraku, tretjič pa bi ga odneslo kot balon.

Iz »nefizikalnih« razlogov priteče iz vodovodne pipe, kadar jo odpremo, vedno voda, ko pritismo na gumb, se prižge luč, v trgovini sta na polici kruh in pralni prašek.

Da zgornja delitev drži, je mogoče dokazati, kajti če bi iz pipe v kopalnici pritekla včasih voda, drugič črnilo in tretjič kri, to nikakor ne bi bilo v nasprotju s fiziko in njenimi zakoni, bilo bi v nasprotju z redom stvari v naši civilizaciji, tako da bi se, posebno v zadnjem primeru, počutili ogrožene. Če namreč v kopalnici iz pipe teče kri, še ni nujno, da gre za nadnaraven pojav, kljub temu pa kaj takega vsakogar spravi v grozo.

Lahko torej ugotovimo, da nas je strah, kadar se dogajajo reči, ki niso v skladu z zakoni naravnega reda ali z veljavnimi družbenimi, civilizacijskimi normami. Takih reči nas je strah, tako kadar nas neposredno ogrožajo (npr. potres) pa tudi kadar nas ne (kri, ki kaplja iz pipe v kopalnici, ni nujno nevarna).

In ta bralčev strah je nepogrešljiv, bistven element vsake grozljivke, zato je tudi avtorjev cilj.

Kadar pa pisatelj znova postavi ontično celovitost stvari z znanstvenim ali psevdoznanstvenim instrumentarijem, značilnim za znanstveno fantastiko, se zgodba o duhovih spremeni v znanstveno fantastično zgodbo.

Se pravi, da znanstvena fantastika skrbi v prvi vrsti zato, da njena ontologija kar najbolj natančno imitira ontologijo bralčevega sveta.

V ta namen uporablja znanstvena fantastika mimikrijo videza tega bralčevega sveta, ki pa jo sistematično odtuja, saj hoče doseči, da se zdijo bralcu kozmične,

²⁹Prav tam, str. 98–99.

³⁰Prav tam, str. 100.

galaktične ali zvezdne oblike bivanja tako nemogoče, tuje, nedoumljive, da enostavno ne more verjeti v tako obliko kontinuitete razvoja, da si ne more predstavljati prehoda od homo sapiensa v homo superior, od ladij do protonskega vesoljskega plovila, od šivalnega stroja do stroja za izpolnjevanje želja, od lončnic do inteligentnih rastlin, ki žrejo ljudi in ki z njimi komunicirajo. Vendar namerava znanstvena fantastika na koncu odkriti, razkriti skupni imenovalec vseh teh nenavadnih objektov in procesov s tem, kar je bralcu znano in zanj navadno. Namen znanstvene fantastike je, da bralec zaradi te demonstracije fantastičnega podvomi v enovitost, zlitost ontološkega reda, in to zato, da bi ga avtor na koncu lahko »ponižal« in mu pokazal, kako »trdobučen« je bil, da ni dojel, da je vse nenavadno v vesolju vendarle podrejeno ontološkemu (znanstvenemu) principu, ki je enak tistemu, ki vlada v bralčevem (zunajliterarnem) svetu.

SUMMARY

It is pointless to speak of science fiction as a special branch of "literature of the future" as opposed to utopia, as both deal with the literary creation of future worlds. It is impossible to draw a borderline between future society and future technology, since both are interconnected and conditioned by one another. Science fiction is fiction, which is subject to all of Tzvetan Todorov's three laws for this literary type, since its purpose is to make the reader doubt the unity and singularity of the ontological order through clever demonstration of extreme possibilities of development and existence. Thus in the end the author proves the omnipotence of science. This doubt, or better, astonishment, is the essence, the essential condition of fiction. When science fiction is placed in the framework of fiction proper, its specificity is defined with respect to other fictional genres. The essence of science fiction is not its spaceships, Martians and E.T.'s, in short, its motives, but rather, its ontological system. It is important that the author juxtapose the totality in the course of narration of a strongly transmogrified world with scientific and pseudoscientific devices in such a way as to make the ontology of science fiction as accurate as possible an imitation of the ontology of the reader's world.