

www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 23 / 2023 / БРОЙ 23. МОДАЛНОСТИ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО (НОВА НАРАТОЛОГИЯ II)

URL: https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/10/Alexander-Popov_Science-Fiction-as-a-Narratological-Model.pdf

Научната фантастика като наратологичен модел

Александър Попов

Резюме: Статията представя теоретичен модел на научната фантастика, който я анализира като динамично взаимодействие между различни наративни „гласове“, или означаващи движения между „реалния“ свят, текста и фантастичния свят. Тривалентната структура на дискурса позволява на научната фантастика да преопозначи света и да се въвлече в активно взаимодействие с трите най-мощни форми на мисълта, дефинирани от Жил Делёз и Феликс Гатари. Статията първо очертава тривалентния модел, както е развит първоначално от писателя и критика Самюъл Дилейни, след това представя негова модификация и накратко описва различните гласове на научната фантастика, които моделът е способен да регистрира. Най-накрая предлага начин как моделът да бъде използван за анализ на нефантастична литература, без да се налага да се прокарват твърде силни разграничения между двата вида литература.

Ключови думи: идеология, научна фантастика, разноречие, утопия, философия

Александър Попов е главен асистент в катедра „Англицистика и американистика“ във ФКНФ на СУ „Св. Климент Охридски“, където преподава курсове по езикознание и научна фантастика. Научните му интереси варират в областите на компютърната лингвистика, литературната теория, екологичната критика, изследванията на научната фантастика и утопията.

(1)

Жил Делюз пише в „Различие и повторение“, че една философска книга трябва да бъде отчасти научна фантастика; че писането се случва на границата между познанието и невежеството, където едното се превръща в другото.¹ Философската фантастика, пише Боян Манчев, не е смесване на философия и фантастика, а „опит върху самата форма на философията“; тя „смята фантастичното за иманентно на света“.² Ако фантастиката е позиция, която философията е способна да заеме, то възможно ли е обратното отношение – фантастиката да бъде отчасти философия, – и защо е възможно?

Делюз и Гатари посочват философията, науката и изкуството като трите форми на мисълта и създаването, които прекрояват хаоса.³ Науката, в много по-очевидна степен, е фундаментално свързана с фантастиката: чрез името на жанра, съчетало на английски език две противоположности – наука (*science*) и фикция (*fiction*); чрез основополагащите му текстове, като например „Франкенщайн“ (1818) на Мери Шели, които превръщат фигурата на учения в тематично и сюжетно ядро; чрез теорията на научната фантастика, която дефинира жанра през „наличието и взаимодействието на елементи на остранение и познание“.⁴ Що се отнася до изкуството, разбирано от Делюз и Гатари като композиране на блокове от усещания – за една част от научната фантастика може дори да се твърди, че тя надскача възможностите на останалата художествена литература. В процеса на композиране фантастиката, може да се каже, приобщава в органичен хибрид лирическата поезия и романовата проза, буквализирайки поетически фигури и заедно с това диалогизирайки в исторически и социален план огромен брой речеви модели.⁵

Изглежда, че е възможен такъв разказ за фантастиката, който я въвлича едновременно във всяка една от тези форми на мисълта. Тази нейна въвлеченост работи в

¹ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, прев. Paul Patton. London: Bloomsbury Academic, 2014, xvii–xviii.

² Боян Манчев, *Новият Атанор. Начала на Философската Фантастика*, София: Metheor, 2019, 18.

³ Жил Делюз и Феликс Гатари, *Що е философия?*, прев. Росен Русев, София: ИК „Критика и хуманизъм“, 1995. В настоящия текст ще използвам дефинициите на „философия“, „наука“ и „изкуство“, дадени от Делюз и Гатари – поради съвместимостта им с предложения теоретичен модел, но и заради близостта на интелектуалния им проект с този в творчеството на американския критик и фантаст Самюъл Дилейни, чиято теория на фантастиката ми служи за основа тук.

⁴ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Bern: Peter Lang AG, 2016, 20; „познание“ е превод на използваната от Сувин дума *cognition*, зад която стоят, става ясно в собствените му текстове, най-вече научни форми на познание; всички преводи, за които не е указано друго, са мои.

⁵ Seo-Young Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep: A Science-Fictional Theory of Representation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, 15; Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000, 39–43.

различни режими: докато фантастиката сама по себе си включва композиране на блокове от усещания, статутът ѝ като философия е под въпрос – потенциалът ѝ да произвежда понятия е ограничен от изискването производството да се случва заедно с фикционалното композиране; а за фантастиката като наука изобщо не би могло да се говори. Може предварително да се каже, че фантастиката проектира частични *образи* на философията и науката. Възможно е, например, във фантастичен текст да бъдат изобразени пълноценно компонентите на една философия: нейният план на иманентност, концептуалните ѝ персонажи, понятията ѝ. Техните образи не биха били пълни, тъй като те функционират като гости в литературната конструкция и могат само частично да управляват текста. Изобразяването на компонентите на една наука се оказва по-сложно, всъщност непостижимо, доколкото материалността на текста не може да замести материалността на света и на научните инструменти. Въпреки това фантастиката успява да изобрази *научното въображение* и да го въвлече в диалог с фикционалното. Как и защо е способна фантастиката да борави с разнообразните форми на мисълта, защо борави различно с всяка от тях? Какво е изобщо фантастиката: лирическа поезия, романова проза, философия, наука?

Тази поливалентност и хлъзгавост на жанра е съвсем очевидна дори при един съвсем повърхностен обзор на дефинициите, които са му приписвани. За Сувин (1979), както беше споменато, необходимите и достатъчни условия за принадлежност към жанра са наличието и взаимодействието на елементи на остранение и (научно) познание, както и на въображаема рамка, която е алтернативна на емпиричната среда на автора. Патрик Париндър (1980) нарича научната фантастика „машина за мислене“.⁶ Самюъл Дилейни (1984) противопоставя „литературните“ жанрове, които анализират и деконструират субекта, на „паралитературната“ фантастика, която анализира и деконструира обекта.⁷ Деймиън Бродерик (1995) припознава в нея вид разказ, характерен за култури, преживяващи резки промени в епистемологичните си системи, предизвикани от възхода на техническо-индустриални режими на производство, дистрибуция и консумация.⁸ Карл Фрийдман (2000) формулира тезата, че между научната фантастика и критическата теория

⁶ Patrick Parrinder, *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London: Methuen, 1980, 42.

⁷ Samuel Delany, *Starboard Wine. More Notes on the Language of Science Fiction*, Pleasantville, NY: Dragon Press, 1984, 189.

⁸ Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London: Routledge, 1995, 155.

съществува форма на силен изоморфизъм – че всяка от двете е версия на другата.⁹ Адам Робъртс (2005) в своята история на жанра го определя като формиран от диалектичното отношение между католицизма и протестантството, или между магията и науката.¹⁰ Макензи Уорк (2015) вижда като основна ценна характеристика на научната фантастика способността ѝ да организира блокове от различни възможни причинно-следствени вериги; тя е метод за изпробване на нови метафорични системи.¹¹ Дона Харауей (2016) нарича фантастиката не жанр, а по-скоро режим на съсредоточаване и практика на светополагане, която размива границите между материално и семиотично, между субект и среда.¹² Дефиницията на Джон Рийдър (2017) може да бъде прочетена като обобщаваща:

Научната фантастика (НФ) е исторична и менлива; НФ не притежава есенция, липсва ѝ единствена обединяваща черта, тя не произхожда от едно място; НФ не е множество от текстове, а по-скоро начин на употреба на текстове и на прокарване на връзки между тях; идентичността на НФ е диференциално изразена позиция в рамките на исторично и менливо жанрово поле.¹³

Воден от стремежа да синхронизирам поне част от тези дефиниции, в настоящия текст ще разгледам един наратологичен модел на фантастиката, който онагледява режимите на работа на жанра и който освен това може да бъде използван като по-общ модел за изследване на взаимоотношенията между трите форми на мисълта, маркирани в началото. Моделът показва фантастиката като набор от динамични наративни операции. В него основните форми на мисълта се проявяват като наративизирани образи на себе си във самите операции, тоест философската, научната и артистичната мисъл биват включени като движещи разказа сили.

(2)

Основата на настоящия модел е конкретен теоретичен инструмент, използван от Самюъл Дилейни в *The American Shore* (1978) – вероятно най-съсредоточеното и подробно критическо изследване на индивидуален научнофантастичен текст, в случая разказа на

⁹ Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000, xv.

¹⁰ Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, London: Palgrave Macmillan, 2005, 3.

¹¹ McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, London: Verso Books, 2016, 211.

¹² Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC: Duke University Press, 2016, 213.

¹³ John Rieder, *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017, 16.

Томас Диш *Angouleme*.¹⁴ Дилейни заема частично метода на Ролан Барт от „S/Z“ (1973), изследването върху Балзаковата повест „Саразин“, и подобно на него разделя разказа на Диш на няколкокостотин смислови единици („лексии“), които интерпретира внимателно една подир друга.¹⁵ Това близко четене постъпателно разкрива смислови пластове изпод текста, които са трудно различими при първоначален досег с него. *Angouleme* разказва за едно алтернативно бъдеще (всъщност вече наше алтернативно настояще), в което група нюйоркски деца на възраст между десет и дванадесет години внимателно планират убийство по време на лятната си ваканция, подбудите за което са афиширани като чисто естетически. Социалното устройство на фикционалния свят, както и самата история, пораждаат ефекти на остранение, но въпреки това разказът създава впечатление за фоновата реалност, която не се отличава значително от исторически познатата, и дори често бива причисляван от по-невнимателни читатели като реалистки текст, чиято странност би могла да бъде обяснена по силата на индивидуални психологически девиации, присъщи на главните герои и гледните им точки.

Прочитът на Дилейни оголва наличието на дълбоки разлики в социалната тъкан, които задават съвсем различна интерпретация на мотивацията и методите на децата. Тази интерпретация почива на означаващите системи на една алтернативна въображаема рамка (по Сувин) и поради това е по същество научнофантастична. Дилейни показва, че трудността да бъде реконструиран художественият свят се корени не толкова в „материалните“ разлики между него и историческата реалност, а в различните режими на функциониране на знаците в двата свята – реален и фантастичен. Обществото в *Angouleme* е наситено със знаци, означаващи актове на убийство; убийството се е превърнало в повсеместно достъпно означаващо в свят, в който безработицата е достигнала рекордни нива и гледането на телевизия се е превърнало в основно занимание за запълване на ежедневието; в който единадесетгодишни деца изучават Достоевски, Норман Мейлър и Андре Жид, но са загубили памет за историята и за процесите, които са довели до настоящето. Името „Ангулем“ – първото название на Ню Йорк – се превръща в разказа в

¹⁴ Дилейни без съмнение е единственият автор в полето на научната фантастика, който фигурира едновременно сред водещите писатели на художествена проза и сред водещите ѝ теоретици и критици. Автори на художествена проза като Урсула Ле Гуин, Чайна Миевил и самия Томаш Диш също са допринесли с влиятелни текстове към теорията и критиката на научната фантастика, но нито един от тях не заема позиция, сравнима по важност с тази на Дилейни; Samuel Delany, *The American Shore: Meditations on a Tale of Science Fiction by Thomas M. Disch—“Angouleme”*, Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2014.

¹⁵ Roland Barthes, *S/Z*, прев. Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1990.

универсално означаващо, което трябва да доведе децата до друга, автентична реалност, също както убийството се предполага да им посочи означаемо, което да осмисли битието им и да ги преведе отвъд пелената на неразбирането. Прочитът на Дилейни загатва, че такава означаващо действително не съществува: имената в разказа непрекъснато отказват да заработят и не могат да удържат смисъла изпод себе си; децата не успяват да си възвърнат историческата памет; убийството се проваля, тъй като потенциалът му да улавя смисъл е показан като илюзорен. Бленуваното означаващо – „Ангулем“, убийството, идеята за „автентичност“ – се оказва може би безвъзвратно загубено. Старото, изгубено име на Ню Йорк е сякаш метонимия за изгубеното име на една никога неосъществена Америка, за способността да бъдат въобразявани историческите връзки с миналото и настоящето.

Няколко са теоретичните инструменти, които Дилейни въвежда по протежение на прочита си; на първо място по важност сред тях е идеята за *тривалентния дискурс* на научната фантастика. Според Дилейни т.нар. *мунданна* литература (т.е. литература *от света*; с други думи, някаква вариация на или реакция срещу литературата на реализма)¹⁶ бива породена от еднопосочен дискурс – между *света*, или консенсусното знание за света, от една страна, и текста, от друга: „Мунданният разказ се разгръща като поредица от избори от теоретично застопорен, съществуващ в социалната тъкан лексикон от обекти, действия и случки.“¹⁷ С други думи, светът набавя значенията на текста, но обратното взаимодействие е неутрализирано:

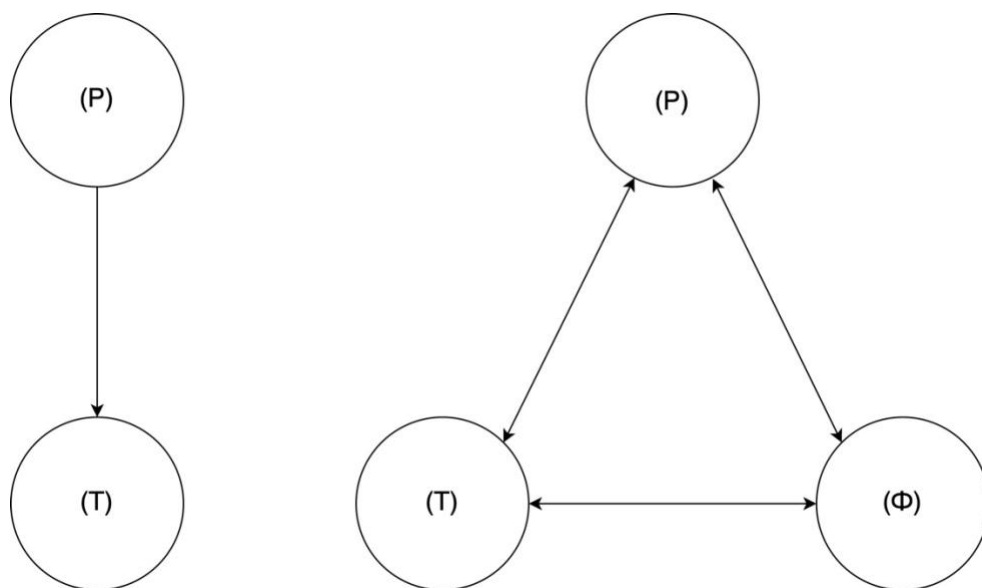
Изправени пред света, реализмът и, по същата логика, сюрреализмът са неми. Те го посрещат с нищо и никакъв жест – на примирение в единия случай и на неподчинение в другия. Диалог със света обаче отсъства. В мунданната литература, както в реалисткия, така и в сюрреалисткия ѝ режим, е налице единствено непрестанното бучене на дискурса на света, който придава смисъл на текста. Дидактичната редуционистка формула и на реализма, и на сюрреализма винаги е някаква вариация на следното послание: „Нещата такива, каквито са – социалната реалност – ще просъществува.“ Вътреинонасоченият дискурс на техните текстове, поради това, е ограничен до две теми: робство и лудост.¹⁸

¹⁶ Трябва да се има предвид, че по времето, по което Дилейни пише своя труд, полето на изследване на научната фантастика се бори за своето място във враждебна академична среда, а самият жанр на фантастиката рядко бива признаван като достоен за сериозно изследователско внимание. Това подтикна Дилейни, както самият той признава в увода към изданието от 2014 г., да използва реторически похвати, които позиционират научната фантастика като позитивния термин в опозицията ѝ с нефантастичната литература; пак там, xiv.

¹⁷ Пак там, 46.

¹⁸ Пак там, 48.

Дискурсът на научната фантастика се случва между три полюса, през които протичат процеси на означаване: на „реалния“ свят (Р), на текста (Т) и на фантастичния свят (Ф). Фантастичният свят едновременно се оттласква от реално съществуващия и бива дефиниран по силата на различията си с него: „реалността“ се явява донор на тъкан за фантастичното измерение, но тази тъкан от своя страна търпи процеси на моделиране и трансформация. Новите конфигурации на материята и идеите във фантастичния свят се превръщат в алтернативен източник на значение за текста. Така еднопосочният дискурс на реалистката литература бива нарушен и всеки един от трите полюса влиза в диалог с останалите; потокът на означаващи процеси става двупосочен между всеки два полюса (виж фиг. 1).



Фигура 1: Еднопосочният дискурс на „мунданната“ литература (ляво) и тривалентният дискурс на научната фантастика (дясно). (Р) = „реален“ свят; (Т) = текст; (Ф) = фантастичен свят.

Смисловото движение „навътре“ в текста – тоест от (Р) към (Т) – е означаващ процес, конструиращ субекта в рамките на устояващата социална реалност. Вклиняването на (Ф) между (Р) и (Т) позволява на текста да насочва означаващи „навън“, тоест към фантастичния свят, да моделира обекта. По този начин всеки един от трите полюса започва да се изплъзва изпод останалите, докато трите заедно се опитват да фиксират някакво неизразимо означаемо – което в *Angouleme* може би е именно онзи изгубен смисъл, който

децата се опитват да достигнат. Позовавайки се на Жак Лакан, Дилейни твърди, че формулата „О/о“ (означаващо над означаемо) никога не може да бъде финално интерпретирана – всяко едно означаемо е орисано на безкраен регрес до нови и нови означаващи.¹⁹ Йерархичното бинарно отношение „О/о“ е в такъв случай присъщо на мунданната литература, на т.нар. от Дилейни *гравитационен*, или иначе казано вертикално структуриран, дискурс. Научната фантастика разгражда тази йерархия и бинарността ѝ и позволява на трите полюса да гравитират един около друг в недетерминистичен танц, подобен на движението на трите тела в орбиталната механика. Всеки един от полюсите – (Р), (Т), (Ф) – представлява мрежа от означаващи, която при определени условия може да бъде възприемана като означаемо, т.е. да застопорява означаващите от друг полюс.

На този етап ще предложа едно допълващо тълкуване на така изложената теория. Според него дискурсивното движение на означаващи (\overline{PT}) , което в мунданната литература се схваща от Дилейни като насочено „навътре“, има следната интерпретация: „насочените навътре“ означаващи са част от значещата мрежа на (Т), те сочат „навътре“ именно защото са вътрешни за (Т), т.е. част са от неговата означаваща мрежа. Техните означаеми идват отвън, от (Р), тоест означаващите на (Р) конфигурират смислова мрежа, която организира означаващите на (Т); в този смисъл (Т) е подчинен на (Р). Когато означаващите на даден полюс са „насочени навън“, те осигуряват означаеми, за които са закачени означаващите на друг от трите полюса; например, при отношението (\overline{FP}) означаващите на „реалния“ свят биват разкачени от обичайните си означаеми и трябва да бъдат закачени наново към означаващата мрежа на чуждия свят. При (\overline{TP}) пък знаците на текста придобиват онтологическата вещественост на свят и започват да подриват стабилната означаваща мрежа на (Р), изменяйки втвърдените в езика и културата значения. Според Дилейни тази подривна дейност е възможна единствено при наличието на тривалентност на дискурса:

Научната фантастика прави преградата [между означаващо и означаемо] пропусклива и така избличава знаците от двете ѝ страни като знаци; разделящата преграда, преоценена от научната фантастика, вече не е средство за кодиране на привилегии.²⁰

¹⁹ Пак там, 27.

²⁰ Пак там, 73.

(3)

Движението от един полюс към друг като означаващ процес условно ще наричам „глас“. Дилейни също използва това понятие в своята книга, макар и не съвсем последователно: чрез него именува ту гласовете на децата, които могат да бъдат дотути в разказваческия глас, ту гласа на възрастен, ту гласовете на историята, на научната фантастика и пр. Паралел може да бъде прокаран също със семиотичните кодове, които Ролан Барт използва в анализа си в „S/Z“, като при неговата употреба фокусът върху едно структуралистко разбиране на текста е по-силен, отколкото при Дилейни, чиито усилия са насочени най-вече към очертаването на дискурсивната матрица, в рамките на която освобождаването на означаващите процеси би могло да започне да се случва.²¹ Не на последно място гласовете в тривалентния дискурс на фантастиката биха могли да бъдат сравнени с разнородните езици, които Михаил Бахтин открива под формата на хибридации в тъканта на романа и които според него са конституиращи за романа като форма.

За Бахтин „езикът на романа е система от диалогични езици, взаимно осветяващи се“, самият той е „разноречивост“²²; словото в романа „живее на границата между своя и чуждия контекст“²³; то не може да съществува в някакъв неутрален режим, непренадлежащо никому и изчистено от намерения.²⁴ Литературното съзнание постоянно избира език и езикови позиции, които словото очертава.²⁵ С други думи, езиците в романа са в постоянно състояние на напрегнатост едни спрямо други; всъщност, един език не може да бъде осветен другояче, освен ако не бъде изобразен от друг в акта на противопоставянето им, при който неминуемо единият език е схващан като нормиран в по-голяма степен в конкретния контекст.²⁶ Диалогът между езиците е диалог на гласове, които в своето взаимно артикулиране, изобразяват пораждащите ги динамични социални сили. Според Бахтин основната задача на романовия сюжет е „съпоставянето и взаимното разкриване на езиците“, „създаването на езикови образи“.²⁷ Означаващите процеси между полюсите на

²¹ Roland Barthes, *S/Z*, 18–22.

²² Михаил Бахтин, *Въпроси на литературата и естетиката*, прев. Надежда Чекарлиева, Димитър Кирков, София: Наука и изкуство, 1983, 462–3.

²³ Пак там, 133.

²⁴ Пак там, 142.

²⁵ Пак там, 144.

²⁶ Пак там, 209–11.

²⁷ Пак там, 214–5.

тривалентния дискурс на фантастиката функционират аналогично, но вече освободени от изискването да означават в една и съща равнина от означаеми. Устояването на социалната реалност не е гарантирано, светът губи своята относителна статика и се устремява към бъдещето, в което ще бъде мислим само чрез нови системи на референтност и планове на иманеност, т.е. чрез нова наука и нова философия според дефинициите на Делюз и Гатари. Понятието „глас“ е удобно, тъй като в някакъв смисъл фантастиката позволява на тези форми на мисълта да говорят през художествения текст, тя „дава глас“ на частичните наблюдатели и концептуалните персонажи на науката и философията. Употребата му обаче в никакъв случай не следва да изключва модалности на мисълта, различни от чисто езиковите – те съществуват в литературния текст, макар и изобразени в езиковата материалност.

Преди да щрихирам конкретните движения между полюсите („гласовете“ на фантастиката), нужно е да направя едно последно уточнение, касаещо разбирането за „свят“ и „текст“. Разгръщането на тези понятия в контекста на настоящия модел е сложна задача, която няма как да подема тук, но е важно да допълня, че всеки един от трите полюса се характеризира освен като мрежа от означаващи, също така като *модално структурирана вселена*, т.е. като векторизирано поле от динамични отношения и възможни наративни позиции.²⁸ Един такъв конструкт никога не би могъл да бъде изчерпателна репрезентация на реалността, но за сметка на това би следвало да указва чрез модалната си конструкция стратегии за импровизирано попълване на празнините в репрезентацията, според належащите нужди: да речем, тези на сюжета (поддържане на напрежение у читателя, успоредяване на планове на интерпретация и пр.), които биха могли да са различни от заложените в модалната структура на фантастичния свят (например, стремеж към консистентна интерпретация). Разминаването във векторизациите на трите полюса е именно условието за наличие на тривалентен дискурс и тъй като векторизациите предполагат в себе си различни перспективи, гласът от полюс (А) към полюс (Б) би се различавал от гласа от (Б) към (А). Тривалентната дискурсивна матрица позволява диференцирането на (\overline{TP}) от (\overline{PT}) и независимата му векторизация. В следващата част от

²⁸ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 177; Дарин Тенев, „Модалности, модализации, модални преходи (наблюдения и хипотези)“, *Социологически проблеми*, 50/1 (2018), 196–218.

текста ще разгледам именно насочените движения в триъгълната диаграма на модела – шестте гласа на фантастиката и някои от техните възможни преплитания.

(4)

(\overline{PT}): Гласът, отекващ между „реалния“ свят и фантастичния текст, все така, като в мунданната литература, можем да разпознаем като този на идеологията, на разказите, които организират отношенията между субект и свят. Понятието „идеология“ в този смисъл обозначава материално-семиотичните практики, които оформят субекта като такъв – институционално заложен, но също така микрокодирани в преобладаващите дискурси на устояващата социална реалност; задаващи както социално-политически рамки на живота, така и микрофизиката на човешкото усвояване на пространството и времето. Спецификата на (\overline{PT}) в този смисъл варира във времето и пространството. Освен това, разбира се, в този авторитетен глас, при все неотклонимостта му, винаги се преплитат множество по-слаби гласове, които го съставляват. Вътрешното разноречие в гласа на идеологията е оглушаващо, когато внимателното ухо се заслуша в безбройните сблъсъци и спорове, роящи се на семантични ята около словото на художествения текст. Реалистката литература всъщност е далеч по-разноречива от фантастичната в този конкретизиран, безкрайно богат социален план; тя все пак се е специализирала, за да изследва именно него, докато фантастиката – в желанието си да избяга от прегръдката му – често отлита прекомерно надалеч. От страната на реалисткия текст като собствена вселена обаче разноречивостта се развива в „непрестанното бучене на дискурса на света“, за което пише Дилейни: текстът остава ням, неспособен да променя наративите, които го формират; просто приемен съд за означаващите на историческите формирания, които го моделират, независимо от това колко противоречиви и разноречиви са те във взаимодействията си.

Бахтин пише за „процес[а] да се пренасят цели сфери от битието както у самия човек, така и извън него *в немия регистър и принципната невидимост*“, започнал през Античността; за насочване навътре на човешкото, включително от гледна точка на неговите текстове.²⁹ Вътрешното на човека се отделя от външния свят и спира да бъде част от него, като за сметка на това „[н]ямото и невидимото проникват вътре в него“ и го напластяват все

²⁹ Михаил Бахтин, *Въпроси*, 324. Дилейни, пишейки за изцяло вътрешно насочените означаващи на мунданната литература, припознава, също като Бахтин, именно класическия период като характеризиран от тривалентност на фикционалния дискурс; Samuel Delany, *The American Shore*, 57–8.

повече.³⁰ Субектът все повече е оживяван от практически непреброим хор от външни за него езици, които той основно преживява като трудно диференцируемо бучене. Разноречието на романа само по себе си може да се мисли като центробежна текстова стратегия, насочена срещу центростремителните сили на идеологията, като такава една траектория би могла да разглежда различни литературни явления (например интертексуалните препратки) като опити да се усили способността на литература да се изплъзва от идеологическия монопол върху реалността; да се разрои текстът, така че масата му да устои на гравитационното привличане на световната енциклопедия.³¹ Да се мисли обаче за идеологията само като за центростремителна сила, която надмогва разноречивостта, е като че ли опростяващо: устояващата идеология все пак е именно такава система, която се адаптира светкавично спрямо широка гама от обстоятелства, която успешно превключва от разказ към разказ, между на вид противоположни светогледи и мнения, без да спира да удържа образа на света в неговата цялост.³² „Идеологическото формиране на човека [...] е процес на избирателно усвояване на чужди думи“, пише Бахтин.³³

(\overline{TP}): С възстановяването на тривалентната дискурсивна матрица текстът си възвръща способността да моделира света: гравитационните сили на (Т) и (Р) се изравняват; означаващите на (Т) вече могат да фундират езиковите единици на (Р). Научната фантастика, оперираща в пълноценен тривалентен режим, има също толкова голям потенциал да анализира субекта, колкото и обекта. В нея (Р) вече не може да бъде схващана като устояваща, в по-голяма или по-малка степен статична социална реалност; вместо това (Р) е изцяло историзирана цялост, в която субект и обект са диалектически свързани. В *Critical Theory and Science Fiction* (2000) Карл Фрийдман сравнява научната фантастика с класическия исторически роман, както е анализиран от Дьорд Лукач. Според Лукач историческият роман се превръща в специализиран жанр едва след своята фаза на автентичност. Диалектичното отношение между различие и идентичност, налично в текстовете на Уолтър Скот и Лев Толстой, отстъпва на различието като екзотика и на

³⁰ Михаил Бахтин, *Въпроси*, 325.

³¹ Пак там, 121.

³² Fredric Jameson, “Foreword”, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, by Algirdas Julien Greimas, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, xiv.

³³ Михаил Бахтин, *Въпроси*, 191.

идентичността като психологически конструирана и аисторична. Историческият реализъм отстъпва на *постреализъм*. Научната фантастика според Фрийдман си прилича с историческия реализъм по това, че прави възможни психологически конкретизирани персонажи, които въплъщават обективни исторически процеси. Само че за разлика от историческия роман, който изследва връзките между настояще и минало, фантастиката превръща настоящето в потенциална основа на историзираното бъдеще. Възможността за идеологическото формиране на субекта е плурализирана; текстът е освободен да променя езика (в социолингвистичен план) и да гради нови психологически типове, които са изцяло историзирани.³⁴

Фрийдман отбелязва още, че подобна форма на реализъм – независимо дали ориентиран назад или напред във времето – която може да схване историческите процеси като напълно прозрачни, би била на практика утопичен текст – в критико-теоретическия смисъл, разработен през XX век от изследователи като Ернст Блох, Дарко Сувин, Том Мойлан, Фредрик Джеймисън, Рут Левитас. Тук няма да мога разгледам внимателно понятието „утопия“, но ще се спра съвсем кратко върху един аспект от теоретичния модел на литературната утопия, който Том Молян предлага в основополагащото си изследване *Demand the Impossible* (1986). Мойлан постулира три основни операции, които структурират литературната утопия. Това са:

*алтернативното общество, светът, генериран от това, което можем да наречем „иконичния регистър“ на текста; специфичният за утопиите протагонист – тоест, пътешественикът, който е гост в утопичното общество и който е обект на това, което можем да наречем „дискретния регистър“; както и идеологическите спорове в текста, които връщат културния артефакт обратно към противоречията на историята. Утопичният текст може да бъде видян като изтъкан от иконични образи на алтернативно общество, през които е пронизан конецът на дискретния пътепис на гостенина: измежду плетката на тъканта и конците се намират конфликтите и антиномите, които артикулират дълбоката идеологическа спрегнатост, която отнася целостта на текста към самата история.*³⁵

На същото място Мойлан съотнася иконичния регистър на утопията с външнонаасочения дискурс на Дилейни, а дискретния – с вътрешнонаасочения дискурс. В рамките на модифицирания тривалентен модел, който предлагам тук, дискретният регистър би следвало да се схваща като диалогизацията на (\overline{PT}) и (\overline{TP}): гостът в утопията е моделиран

³⁴ Carl Freedman, *Critical Theory*, 44–62.

³⁵ Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Bern: Peter Lang AG, 2014, 36.

от емпирично познатия на автора/читателя свят, сюжетът около него заема вече познати езикови форми; но същевременно с това разказът на протагониста се обръща и навън към собствения му свят, тълкувайки го иначе.

В класическите утопични текстове дискретният регистър не е особено разработен, самите те са слабо наративизирани. Както Мойлан показва, това се променя с появата на *критическите утопии* от 60-те и 70-те години на XX век. Може да се спекулира, че именно асимилирането на литературната утопия в жанра на научната фантастика позволява на тривалентния дискурс да заработи пълноценно при критическите утопии, в които интегрирането на научното въображение под наративизирана форма осигурява условия всичките шест гласа да се включат в диалога на равни начала. Същото важи за иконичния регистър, който при класическите утопии често се свежда до комбинаторика върху вече наличните в емпиричния свят понятия и усещания. Идеологическият сблъсък между реалния и утопичния свят, третият регистър на Мойлан, се осъществява, особено в класическите утопии, при съотнасянето на (P) и (Ф), но при критическите утопии – и в самата напрегнатост между (\overline{PT}) и (\overline{TP}) . Докато гостът в утопичното общество в класическата утопия служи повече като камера, която записва непознатия свят и предава обратно образа към собствените му съвременници, в критическите утопии самият пътешественик е средище на идеологически сблъсък и трансформация.

$(\overline{PT} + \overline{TP})$: В следващите абзаци ще дам кратък пример за взаимната напрегнатост между двата гласа, протичащи между (P) и (T), като за целта ще използвам централния текст в корпуса на критическите утопии, романа „Освободеният“ (1974) на Урсула Ле Гуин. „Освободеният“ разказва за две човешки цивилизации – капиталистическите и държавно-социалистически общества на богатата на природни ресурси планета Урас и анархо-комунистическото общество на бедния на ресурси спътник на Урас, луната Анарес. Анархистите на Анарес са се озовали там, след като са се договорили с управляващите сили на Урас вследствие на продължителни политически сблъсъци – тяхното движение, следващо принципите на анархистката мислителка Одо, ще се пресели на чуждия свят и двата свята ще заживеят отделно един от друг, поддържайки минимален контакт. Много години по-късно одонианският анархизъм продължава да съществува на Анарес, поддържайки принципите на взаимопомощ, пълно равноправие и липса на управленски

институции. Цикличните кризи, които го сполетяват обаче – като например тежката суша, показана в няколко от главите на романа – са довели до все по-голямо естествено съсредоточаване на власт в неформални, на практика бюрократични структури. Принципите на радикално равенство и взаимопомощ са се превърнали в механизми за социална принуда, в пълно противоречие с учението на Одо. Тези разкрития довеждат до решението на главния герой, физика Шевек, да напусне Анарес и да замине за Урас, където да се опита да проправи мост между двете цивилизации и по този начин да обнови перманентната одонианска революция.

Гласът на идеологията (\overline{PT}) е разпознаваем почти повсеместно в романа. Това е възможно именно защото той постоянно се пресича с гласа на историческото съзнание и по този начин е изобразен в него.³⁶ Тази пресеченост е видима в самата форма на романа, в който се редуват глави от младостта на Шевек на Анарес с глави от неговия престой на Урас; една глава дори завършва с образа на луната Анарес в нощното небе на Урас, а следващата започва с луната Урас в небето на Анарес. Двата свята съвсем ясно са репрезентативни за два социално-исторически модела – статисткото (предимно капиталистическо) управление на Урас и анархизма на Анарес – които взаимно се изобразяват. Така например в една от ранните глави, разказваща за детството на Шевек, група момчета решават да разиграят тайно идеята за затвора, която познават единствено от образователни материали като учебници и видеа. Едно от момчетата доброволно се оставя да бъде затворено в тясно подземно помещение, а останалите стават негови тъмничари и се съгласяват да не го пускат на свобода, преди да изтече присъдата му – макар и да е явно, че не са сигурни какво точно означава това. Текстът ясно указва, че децата боравят с означаващи, чиито означаеми са им чужди, извънземни: „Те стояха неподвижни, с безизразни лица, играейки ролята на надзиратели. Не те играеха ролята, вече тя ги управляваше.“³⁷ Насилието на извънземните означаващи е възможно единствено когато субектът им се подчини – но докато в нефантастичния текст то е фонен шум, фантастиката го регистрира като прободна рана в тъканта на реалността. В повечето случаи одонианците на Анарес дори не разполагат с думи, с които да назоват извънземните означаеми; тогава (\overline{PT}) се разпилява безсилно и често безмълвно около тях – но съвсем ясно разпознаваемо за

³⁶ Смесването на сетивни метафори („глас“, „образ“) е трудно заобиколим артефакт на разнообразните терминологични апарати, с които работят критиката и теорията. На този етап оставям този проблем настрана.

³⁷ Урсула Ле Гуин, *Освободеният*, прев. Николай Зарков, Варна: Галатея, 1995.

читателя, за когото Урас представлява лесен аналог със земните общества от 70-те години на ХХ век. Когато гласът на (\overline{PT}) се долавя в говора на одонианците под формата на неизкоренени следи от земните неравенства, неговото присъствие е още по-натрапчиво поради изброените вече причини.

Обратното движение, (\overline{TP}), също присъства в многобройни ситуации, на практика целият престой на Шевек на Урас минава под неговите знаци: земен свят, видян, разказан и осмислен през съзнанието на инопланетянин, отраснал на свят, материално беден, но социално свободен. Предизвикателството, което (Т) отправя към (Р), достига своя пик в края на романа, когато Шевек разговаря с посланичката на Земята на Урас – Земя от нашето бъдеще, претърпяла тежка екологична катастрофа:

Вие не разбирате какво нещо е времето [...] Казвате, че миналото е безвъзвратно отминало, че бъдещето не е реално, че няма промяна, няма надежда. Мислите, че Анарес е бъдещо, което не може да се достигне, както не може да се промени собственото ви минало. Така, че за вас не съществува нищо друго освен настоящето, Урас, богатото, стабилно, реално настояще, сегашният момент. И си мислите, че това е нещо, което може да се притежава! Мъничко му завиждате. Мислите, че е нещо, което бихте искали да имате. Но, знаете ли, то не е реално. Не е стабилно, не е солидно. Нищо не е вечно. Нещата се променят и променят. Не можете да имате нищо... А най-малко от всичко можете да притежавате настоящето, освен ако не приемете заедно с него и миналото и бъдещето. Не само миналото, но и бъдещето. Не само бъдещето, но и миналото! Защото те са реални и само тяхната реалност може да направи реално и настоящето.³⁸

(\overline{TP}) тук се актуализира като една радикална историчност, която в крайна сметка отвежда Шевек обратно на Анарес и към перманентната революция.

(\overline{PF}): В *The American Shore* Дилейни пише, че „научната фантастика представлява първото проникване на научното въображение – и ударението тук трябва да падне върху въображението, не върху науката – в литературата“.³⁹ Първото, защото преди ХІХ век, когато фантастиката се заражда, разделението между наука и фикция все още не се е случило – едва през ХVІІІ век, в рамките на само няколко десетилетия, възникват както съвременният роман, така и съвременната наука, при това много вероятно като едновременна реципрочна реакция.⁴⁰ Научното въображение до голяма степен отсъства в съвременния реалистки роман, а когато го има, то често се вмъква чрез някакъв фантастичен примес. Фантастиката, както отбелязва и Дилейни, не може да бъде наука сама по себе си,

³⁸ Пак там.

³⁹ Samuel Delany, *The American Shore*, 203.

⁴⁰ Пак там, 200.

но може да изобрази научното въображение, да призове гласа му. Това е възможно поради напрегнатостта между (Р) и (Ф), която служи като огледало на процесите в науката, чието съществуване изобщо се основава върху стремежа към разбиране на непознатото, с други думи на онова, което не е уловено в седиментиралите означаващи мрежи.

Науката според дефиницията на Делюз и Гатари се отказва от безкрайните скорости на виртуалното за сметка на план на референтност, който може да актуализира тази виртуалност: „Това е някакво фантастично *забавяне*, но материята се актуализира именно със забавяне“.⁴¹ Науката, за разлика от философията, постоянно трябва да се забавя, да свързва нови вериги от функции, да изобретява нови координатни системи; заради тези постоянни забавяния, разклонения и повторения референцията е изпълнена с празнини, зевове, скъсвания.⁴² Инструментите, теориите, моделите на науката – нейните „частични наблюдатели“ – в техния идеален вариант са сетивата на самите функции, които науката описва, те са перспективи в самите неща.⁴³ Проследяването на научното въображение в този смисъл, неговата наративизация, изобразяването му в езика на литературата – това са процеси, които неизбежно оголват истината за нестабилността на света; до същата тази истина достига както анархистът Шевек, така и ученият Шевек, който преобръща човешката физика. Функциите на науката, наблюдавани през нейните наблюдатели, разкриват нови възможни актуализации на виртуалното, нови начини реалността да се забави, разклони, актуализира.

($\overline{\text{ФР}}$): „Събитията, процедурите и резултатите, които съставляват науката, не са обединени от обща структура“, пише Пол Файерабенд в своя анархистки текст срещу метода, с който анархистът мистик Шевек вероятно би се съгласил.⁴⁴ „[Н]ужен ни е свят на сънищата, за да можем да открием чертите на света, който си мислим, че населяваме (и който може всъщност да се окаже просто друг свят на сънищата)“; и също така: „всички методологии, дори най-очевидните, имат своите граници“.⁴⁵ Границите на науката, нейните неминуеми забавяния, разклонения, различни актуализации на виртуалното са присъщи на самата референтност, на описанието на състоянието на нещата чрез инструментариум,

⁴¹ Жил Делюз и Феликс Гатари, *Що е философия?*, 197

⁴² Пак там, 207.

⁴³ Пак там, 220, 223.

⁴⁴ Paul Feyerabend, *Against Method*, London: Verso Books, 2010, xix.

⁴⁵ Пак там, 15, 16.

настроен да наблюдава по точно определен начин. Фантастичният свят, без който науката не би могла да съществува, е в някакъв смисъл самата природа – понятие, означаващо според Александър Богданов, философ на революцията и автор на една от първите критически утопии – „Червената звезда“ (1908), „онова, което оказва съпротива на труда“.⁴⁶ Природата принуждава научното познание да се адаптира постоянно, да разкрива нови и нови природни измерения; природата е вечното изключение в спиците на модела. Така че може да се каже, че научната фантастика прави възможно нахлуването не просто на научното въображение в литературата, но и на природното – в смисъла не на природата, изобретена от Романтизма, а на една постоянно изменяща се заедно с човека природа, която може да среща моделиращия труд както в камъка и в биологичното тяло, така и в събитията, характеризиращи социалния живот и съзнанието.

($\overline{P\Phi} + \overline{\Phi P}$): Фантастичният текст, който изобразява срещата на наука с природа както в най-едър, така и в най-дребен мащаб, а и в най-голям голям обем, е безспорно трилогията за Марс на Ким Стенли Робинсън.⁴⁷ Голямата тема в трите части на този роман, както го описва Робинсън, е *тераформирането* на Марс, което започва като научен експеримент с изпращането на мисия от сто учени и инженери, първите заселници на планетата. Трилогията обхваща над две хиляди страници, над сто години вътресветово време, три революции и мащабни промени в природата и обществото както на Марс, така и на Земята. Всичко това е проследено през перспективата на т.нар. „Първите сто“, които устояват на тези процеси благодарение на лечение срещу стареене, открито в хода на повествованието – едно от малкото не съвсем обосновани научни предположения от страна на Робинсън; повествователен трик, който според Фредрик Джеймисън позволява на Робинсън да изгради наративен аналог на самото историческо време.⁴⁸ Първите сто са психологически индивидуализирани герои, които – всеки по свой начин – се пробуждат исторически и оказват отпор на идеологическите нашепвания, донесени от земния дом на човечеството. Но те са също така литературни символи на модели, на частични наблюдатели, които актуализират виртуалното и проследяват новите планове на референтност на Марс.

⁴⁶ McKenzie Wark, *Molecular Red*, xvii.

⁴⁷ Kim Stanley Robinson, *Red Mars*, New York: Bantam Spectra, 1993; *Green Mars*, New York: Bantam Spectra, 1995; *Blue Mars*, Bantam Spectra, 1997.

⁴⁸ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso Books, 2005.

Биохимия и палеонтология, медицина и теория на струните, атмосферна наука и генно инженерство, изкуствено отглеждане на почва и когнитивна наука, климатология и геология, архитектура и теория на хаоса... романите създават илюзия за почти безкрайна поредица от техно-научни модели, които постоянно се боричкат и сплитат в срещата си с природата, също както историите и гласовете на Първите сто се пресичат в повествованието и задават нови начини научното въображение да именува реалността. Тераформирането се трансформира в *ареоформиране*, тоест в процес на взаимно превръщане, при който науката променя Марс и Марс променя науката.

($\overline{\Phi T}$): Движението от фантастичния свят към текста се различава от движението ($\overline{\Phi P}$), при което (Φ) предизвиква референциалните системи на (P) да се забавят, разклонят и отново да се оразличат от себе си и вътре в себе си. ($\overline{\Phi T}$) като образ на философията във фантастиката се занимава с изобретяването на нови възможности и режими на битието, на нови възможни светове, които не са просто резултат от механична комбинаторика върху вече наличните функции, описващи състоянието на света, т.е. едно актуализиращо изчерпване на вече възможното, а напротив – такива, които отварят нови зевове, през които нахлува виртуалното, и набавят възможност за трансформация на самия субект, може би доближавайки го до нечовешкото, до битието на животното и скалата, и обновявайки го по този начин.⁴⁹ Философията предполага наличието на този предфилософски план на иманентност, върху който нейните концептуални персонажи изобретяват нови понятия. Философските понятия се различават от функциите на референтното познание по това, че са неделими и са свързани помежду си от зони на неразличимост и неопределеност, в които превръщането се случва.⁵⁰ Понятията схващат целия свят наведнъж с безкрайна скорост, техните системи са начин да се схване света като свят, да се прелети през плана на иманентност с безкрайната скорост, която характеризира битието. Философията призовава в битието нова земя и нови хора; утопията, според Делъоз и Гатари, свързва философията със собствената ѝ епоха и я прави политическа; самата дума „утопия обозначава следователно *това съединяване на философията или на понятието със сегашната среда*, обозначава политическата философия”.⁵¹ Понятието е онова, чието превръщане някога е

⁴⁹ Жил Делъоз и Феликс Гатари, *Що е философия?*, 84, 126.

⁵⁰ Пак там, 153.

⁵¹ Пак там, 169–70.

било предстоящо, онова все-още-несъществуващо утопично, теоретизирано от Ернст Блох.⁵² Човекът се превръща в животно и животното се превръща в човек в зоните на неопределеност.⁵³ Философията не може да призове новата земя, но може да устоява в тези зони и да призове новите хора, които един ден ще я обитават, като по този начин ги освободи от тиранията на гравитационния дискурс. Философът за Делъоз и Гатари е „лекар на цивилизацията“ или изобретател на нови иманентни начини на съществуване.“⁵⁴ Фантастиката не винаги говори от позицията на концептуалните персонажи на философията и понятията, които те създават, но когато функционира активно в тривалентен режим, тя винаги се опитва да изобрази нови планове на иманентност.

(ТФ): Насрещният глас на философията във фантастиката е този на изкуството:

*Философията иска да спаси безкрайността, придавайки ѝ консистентност [...] Изкуството се стреми да създаде такава крайност, която да възвърне безкрайността: то очертава план на композиране, който на свой ред, под въздействието на естетическите образи, ражда паметници или композирани усещания.*⁵⁵

Изкуството преподава възприятията и афективните състояния в перцепти и афекти – не нещата от света като уловени от субекта перцептивни и афективни структури, а самите неща като перцепт и афект, устояващи в своето превръщане.⁵⁶ Самото то се случва отново в зоните на неопределеност, където границата между човек и нечовек се размива и не е ясно дали едното се превръща в другото или обратно.⁵⁷ Изкуството организира усещанията на субекта на идеологически опосредствания свят в нови блокове, с нови връзки помежду им. От крайността на света и неговата определеност се ражда безкрайност и възможност. Творецът на изкуство създава разнообразност в света, докато философът създава вариации на света, а ученът фиксира неговите променливи.⁵⁸ В зоната на неопределеност изкуството също отправя своя зов към новите хора, които трябва да се

⁵² Ernst Bloch, *The Principle of Hope* Vol. 1–3, прев. Neville Plaice, Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

⁵³ „Зоните на контакт“, както ги нарича Дона Харауей в един от важните текстове на новия материализъм; Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008; а във фантастиката – Зоната от „Пикник край пътя“ (1972) и Гората от „Охлюв по склона“ (1972) на Аркадий и Борис Стругацки, океана от „Соларис“ (1961) на Станислав Лем, Зона X от трилогията „Съдърн Рийч“ (2014) на Джеф Вандърмиър.

⁵⁴ Жил Делъоз и Феликс Гатари, *Що е философия?*, 192.

⁵⁵ Пак там, 336.

⁵⁶ Пак там, 284–5, 293.

⁵⁷ Пак там, 293.

⁵⁸ Пак там, 297–8.

родят, само че не от безкрайния план на иманентност, а от крайния план на свят, даден ни през езика.⁵⁹ В метаморфната зона между състоянията на нещата, която изкуството и философията заедно се опитват да удържат във фантастиката, става доловимо едно „мелодично разбиране, при което вече не е ясно кое е изкуство и кое – природа“,⁶⁰ форма на конструктивизъм, която интерпретира природата като фантастика сама по себе си.

($\overline{\Phi T} + \overline{T\Phi}$): Когато гласовете на философията и изкуството са активирани и балансирани във фантастичния текст, те оформят плътно естествено и концептуално пространство около зоната на неопределеност и така позволяват на читателя да се доближи максимално до нея. (Ф) дава на (Т) свобода да гради собствен език, а (Т) прокарва нови връзки между познатите усещания и така позволява на (Ф) да се разграничи от референтните модели на (Р). Такива ефекти се наблюдават както в „Освободеният“, така и в трилогията за Марс, два от най-влиятелните утопични текстове на ХХ век. Тук обаче ще разгледам трети пример за напрегнатост между (Ф) и (Т), който на пръв поглед страни от политическото. Става дума за популярната повест на Тед Чанг „Историята на твоя живот“ (1998).⁶¹ Макар повестта да разказва за установяването на контакт с извънземния вид на хептаподите, самите те не са във фокуса на текста. Вместо това на фокус е извънземният език и по-конкретно ефектът му върху главния герой и разказвач, лингвиста Луиз Банкс, която привидно описва срещата с извънземните и взаимната комуникация между тях и хората, но всъщност, оказва се, разказва за живота на дъщеря си. Читателят е оставен да се досети сам, че нелинейният разказ, който прехвърча през миналото – от срещата с хептаподите към различни моменти от живота на момичето, е всъщност превод на човешки от езика на извънземните. В допълнение към това става ясно, че всъщност Луиз разказва не от бъдещето, когато дъщеря ѝ е вече мъртва, а от момента на зачеването ѝ. Научният глас в повестта разкрива на читателя и на героите, че хептаподите преживяват времето не линейно, а симултанно, като цялостни блокове – идея, която присъства в различна степен в текстовете и на Ле Гуин, и на Робинсън. Вследствие на това самият им език организира съзнанието така, че то да възприема времето като цялост. Колкото повече Луиз използва хептаподския език и колкото по-добра става в рисуването на подобните на

⁵⁹ Пак там, 299.

⁶⁰ Пак там, 316.

⁶¹ Тед Чанг, *Историята на твоя живот и други разкази*, прев. Владимир Полеганов, София: Колибри, 2022.

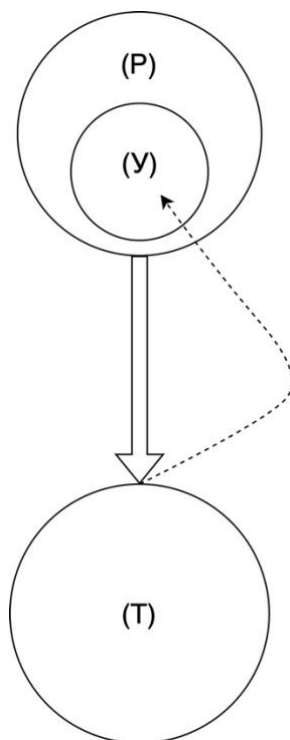
мандали *семаграми*, толкова повече собственото ѝ преживяване на времето наподобява това на извънземните. Така в текста заработват както философията, която разкрива нов план на битие и нови понятия, така и изкуството, което организира частите на текста, така че да преливат една в друга и да резонират помежду си подобно на описанията на въпросните семаграми. Изкуството организира в непозната форма усещанията на героинята и разтваря крайността на езика към безкрайността на новия план на иманентност, а философията конструира понятия и концептуални персонажи, които позволяват на читателя да прелети през текста на поестта със скорост, многократно надхвърляща тази на линейното четене. Пример за концептуален персонаж в поестта, който само частично съвпада с разказвача, е въображаемият читател на „Книгата на всички времена“, който може да прочете цялото бъдеще и минало в нея. Този сценарий е очевидно противоречив, защото читателят би могъл да прочете собственото си бъдеще и да стори нещо различно на прочетеното. Ако книгата обаче представлява цялостният поглед към времето, който хептаподският език позволява на съзнанието, то читателят не би променил бъдещето, защото тогава би престанал да бъде себе си така, както вече е благодарение на нелинейния начин на преживяване на времето. Парадоксът престава да бъде парадокс, но само в новия план, въведен от фантастичния свят и конкретизиран от текста.

Макар идеята за утопия да липсва на пръв поглед от този изцяло личен разказ, какво по-утопично може да има всъщност от нелинейното преживяване на времето, което е способно да обедини минало, настояще и бъдеще в четящото съзнание, макар и само в рамките на крехкия тривалентен конструкт?

(5)

Вместо заключение ще поставя един последен въпрос и ще загатна възможен отговор. А именно: наистина ли, както твърди Дилейни, реалистката литература – в широкия смисъл на съвременната литература, която стои закотвена, независимо как, в емпиричната реалност – е неспособна да мисли за реалността чрез формите на науката, философията и изкуството, както са дефинирани тук? И да, и не, струва ми се. Литературата, от която тривалентната структура на дискурса отсъства изцяло, не би могла да създава нови връзки между усещанията, да въобразява план на иманентност и да борави автентично с научното въображение, което се среща с природата. Но такава чиста художествено-

литературна форма едва ли съществува. Вместо да я издирвам напразно, искам да предложа следната хипотеза: че всяка една фикционална литература съдържа в себе си (Ф), но за разлика от фантастиката асимилира този трети полюс в „реалния свят”, и най-често го асимилира под формата на утопична структура (виж фиг. 2).



Фигура 2: „Реалният“ свят в литературата асимилира фантастичния свят под формата на утопична структура (У).

Асимиляцията може да се случва според различни стратегии: утопията, разбрана в широк смисъл като *несъществуващо място*, може да бъде включена като свят в света – виртуален, фикционален, театрален, митологичен, психологически и пр.⁶²; може да разкъсва като парчета шрапнел света, подобно на апокрифните светове в романите на Томас Пинчън; а може и да бъде разпръсната невидимо в света (следователно и в текста), в желанията, страховете и моралните кодове на героите – това вероятно е най-честият случай, ако се съгласим с Фредрик Джеймисън, че утопията е част от несъзнаваното на всяка

⁶² Идеята за „двойните структури“, която Тома Павел въвежда в наратологичните си изследвания, може да бъде директно приложена в тези случаи. Лесно могат да бъдат приложени множество примери, като например „Слепият убиец“ (2000) на Маргарет Атууд и „Блед огън“ (1962) на Владимир Набоков; Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

идеология и всички нейни текстове.⁶³ Едно такова изследване следователно би трябвало да търси тривалентния дискурс във всеки фикционален текст и, което е по-интересно, да проследява обстоятелствата на неговото приглушаване и избуяване.

Статията е подготвена с финансовата подкрепа на националната програма „Млади учени и постдокторанти – 2“ към Министерство на образованието и науката на РБ България.

⁶³ Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, London: Routledge, 2002.

Библиография

- Бахтин, Михаил. *Въпроси на литературата и естетиката*, прев. Надежда Чекарлиева, Димитър Кирков. София: Наука и изкуство, 1983.
- Делюз, Жил, Феликс Гатари. *Що е философия?*, прев. Росен Русев. София: ИК „Критика и хуманизъм“, 1995.
- Ле Гуин, Урсула. *Освободеният*, прев. Николай Зарков. Варна: Галатя, 1995.
- Манчев, Боян. *Новият Атанор. Начала на Философската Фантастика*. София: Metheor, 2019.
- Тенев, Дарин. „Модалности, модализации, модални преходи (наблюдения и хипотези)“, *Социологически проблеми*, 50/1 (2018), 196–218.
- Чанг, Тед. *Историята на твоя живот и други разкази*, прев. Владимир Полеганов. София: Колибри, 2022.
- Barthes, Roland. *S/Z*, прев. Richard Miller. Oxford: Blackwell, 1990.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope* Vol. 1–3, прев. Neville Plaice. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
- Broderick, Damien. *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. London: Routledge, 1995.
- Chu, Seo-Young. *Do Metaphors Dream of Literal Sleep: A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.
- Delany, Samuel. *Starboard Wine. More Notes on the Language of Science Fiction*. Pleasantville, NY: Dragon Press, 1984
- Delany, Samuel. *The American Shore: Meditations on a Tale of Science Fiction by Thomas M. Disch – “Angouleme”*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- Feyerabend, Paul. *Against Method*. London: Verso Books, 2010.
- Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- Jameson, Fredric. “Foreword”, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, by Algirdas Julien Greimas. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. London: Routledge, 2002.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso Books, 2005.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Bern: Peter Lang AG, 2014.
- Parrinder, Patrick. *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*. London: Methuen, 1980.

- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- Rieder, John. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017.
- Roberts, Adam. *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- Robinson, Kim Stanley. *Red Mars*. New York: Bantam Spectra, 1993.
- Robinson, Kim Stanley. *Green Mars*. New York: Bantam Spectra, 1995.
- Robinson, Kim Stanley. *Blue Mars*. Bantam Spectra, 1997.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Bern: Peter Lang AG, 2016.
- Wark, McKenzie. *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso Books, 2016.