



Революциите в научната фантастика

Александър Попов

1. Мета-теоретични бележки за смисъла да се мисли революцията през научната фантастика

Революцията се схваща като събитие, което води до радикална промяна, до връщане до корените на проблема, чийто отговор тя представлява; до изкореняването му в някои случаи. Политическите революции неминуемо се сблъскват с безкрайната сложност на решението – което пък обикновено се превръща в катализатор на серия от нови проблеми, очакващи своето собствено решение. Това важи с особена тежест за революциите, които решават множество от проблеми, тегнещи върху цялото общество, а не върху конкретни елити, които успяват да мобилизират обществото; такива революции бихме могли да мислим като социалистически. Светът все още не е преживял истински успешна в дългосрочен план социалистическа революция, но е изстрадал няколко катастрофални. Безкласовата утопия, до която трябва да доведе научният социализъм, си остава мираж; обръщайки уморен поглед назад, революциите в историята по-скоро ни приличат на отломки от някакъв далеч по-мощен, безло маркиран, зловещо изоставен в безвремето проект.

Настоящата статия се обръща настрана, към литературния жанр на научната фантастика, за да добие по-добро, или по-различно разбиране за революционния проект и неговия хипотетичен телос (т.е. крайната му цел) – утопията. Търсените резултати не представляват някакъв вид теоретично (икономическо, политическо, социологическо, кибернетично и пр.) схващане на конкретните механизми на протичане на революцията, нито пък исторически анализ на революционния процес. Подобен подход е отговорност на специалистите в съответните познавателни полета. В този текст разбирането на обекта на интерес се случва изцяло през възможностите, които предоставя художественият текст, и по-специално фантастичният такъв. Затова и аргументът изисква опре-

делена доза теоретично усилие, което да хвърли яснота върху тези специфични възможности. В този смисъл, статията в никакъв случай не представлява просто описателен списък на проявленията на революцията в литературни текстове, но от нея не могат и да се очакват аналитични прозрения отвъд хоризонтите на употреба, зададени от естеството на занятието, а именно – четенето на художествен текст.

И макар самата художествена литература да не е добре пригоден аналитичен инструмент за мислене на революцията като материален процес, тя се явява един от съвсем малкото налични инструменти за мисленето на нейния невидим близък – утопията. В частност, научната фантастика е литературата, която е способна, благодарение на присъщата си структура, на едно такова критическо по същността си начинание. Дарко Сувин, бащата на жанровото критическо изследване, определя утопията в основополагащия си труд *Metamorphoses of Science Fiction* като социо-политическия поджанр на научната фантастика. Карл Фрийдмън пък, в *Critical Theory and Science Fiction*, прави разлика между три отделни аспекта на утопията: жанровия, политико-икономическия и херменевтичния (Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, с. 62).

Именно в последния план се крие потенциалът на фантастиката да хвърля светлина върху революционния процес.

METAMORPHOSES OF SCIENCE FICTION

ON THE POETICS AND HISTORY OF A LITERARY GENRE



DARKO SUVIN
Edited by GERRY CANAVAN

Roluhine Classics

Peter Lang

Фрийдмън разглежда херменевтичния характер на утопичното мислене през трудовете на марксисткия философ Ернст Блох (най-вече *Das Prinzip Hoffnung*). За Блох утопията е винаги разположена в бъдещ момент, тя е винаги напред, във все още неслучил се момент. За разгръщането на утопията ключова роля изпълнява *Новумът* (термин, който Сувин по-късно превръща в централен за изследването си на научната фантастика) – радикално нов и различен елемент, който не може да бъде подробно схванат от позицията на настоящето. Така бъдещето бива разбирано не като резултат от механистичен прогрес, а като обект на радикална *надежда*. Принципът на надеждата на Блох е неотделим от човешката психика, сравним с принципа на удоволствието, постулиран от Фройд.

По този начин утопията може да бъде мислена като генезиса на революцията, въпреки че е разположена в нейното психологическо бъдеще. Тази утопична надежда обаче не може да бъде индивидуална (колкото и на пръв поглед добронамерено да е личното желание), тя може да е единствено колективна, тъй като целта ѝ е пълна реконфигурация на света. Фрийдмън



Ернст Блох

заключва, че утопията по Блох е вид познание или познавателна способност, разновидност на критическата теория:

*Съществената функция на утопията е като критика на настоящето. Ако вече не сме преминали отвъд бариерите, няма как дори да ги възприемем като бариери. (Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, с. 12, цитиран в Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, с. 67. Превод на автора; оттук нататък, всички останали чуждоезикови текстове са представени в авторски превод, освен ако не е изрично указано друго.)*

The essential function of utopia is a critique of what is present. If we had not already gone beyond the barriers, we could not even perceive them as barriers.

Функцията на утопията като херменевтика е да критикува настоящето, да се разрови в потиснатите възможности на сегашния момент, да предостави една археология на бъдещето (по Фредрик Джеймисън). В този философски смисъл обаче утопията може да бъде провидяна единствено под формата на откъслечни образи, на мъгляви фигури; въпреки това, тя не трябва да бъде изпускана от поглед. Блох по-скоро няма предвид литературната утопия, т.е. утопията като жанр. Самата тя, преди да бъде до голяма степен погълната от научната фантастика (сред най-популярните примери за *литературна* утопия са, разбира се, *Утопия* на Томас Мор, *Пътешествията на Гъливер* на Джонатан Суифт, *Looking Backward* на Едуард Белами, *News from Nowhere* на Уилям Морис и др.), е идеологическа по характер, тъй като е сляпа за механизмите на собственото си производство. По неин адрес, пише Фрийдмън, важи аналогичната критика, която Маркс отправя към социалистическите утопии – тя претендира да знае в най-малки подробности решението на проблеми, отвъд които няма никакъв достъп (в критиката на Маркс – теоретичен достъп; в тази на Блох – емпиричен). Също както анализът



на Маркс е прицелен в това да обясни света и по този начин да направи възможен практическия преход към истинската утопия, научната фантастика конкретизира възможните художествени светове, които служат за мост към утопичната текстова реалност. С този дързък аргумент Фрийдмън на практика провъзгласява Маркс за един от най-важните, макар и имплицитни, теоретици на жанра на научната фантастика.

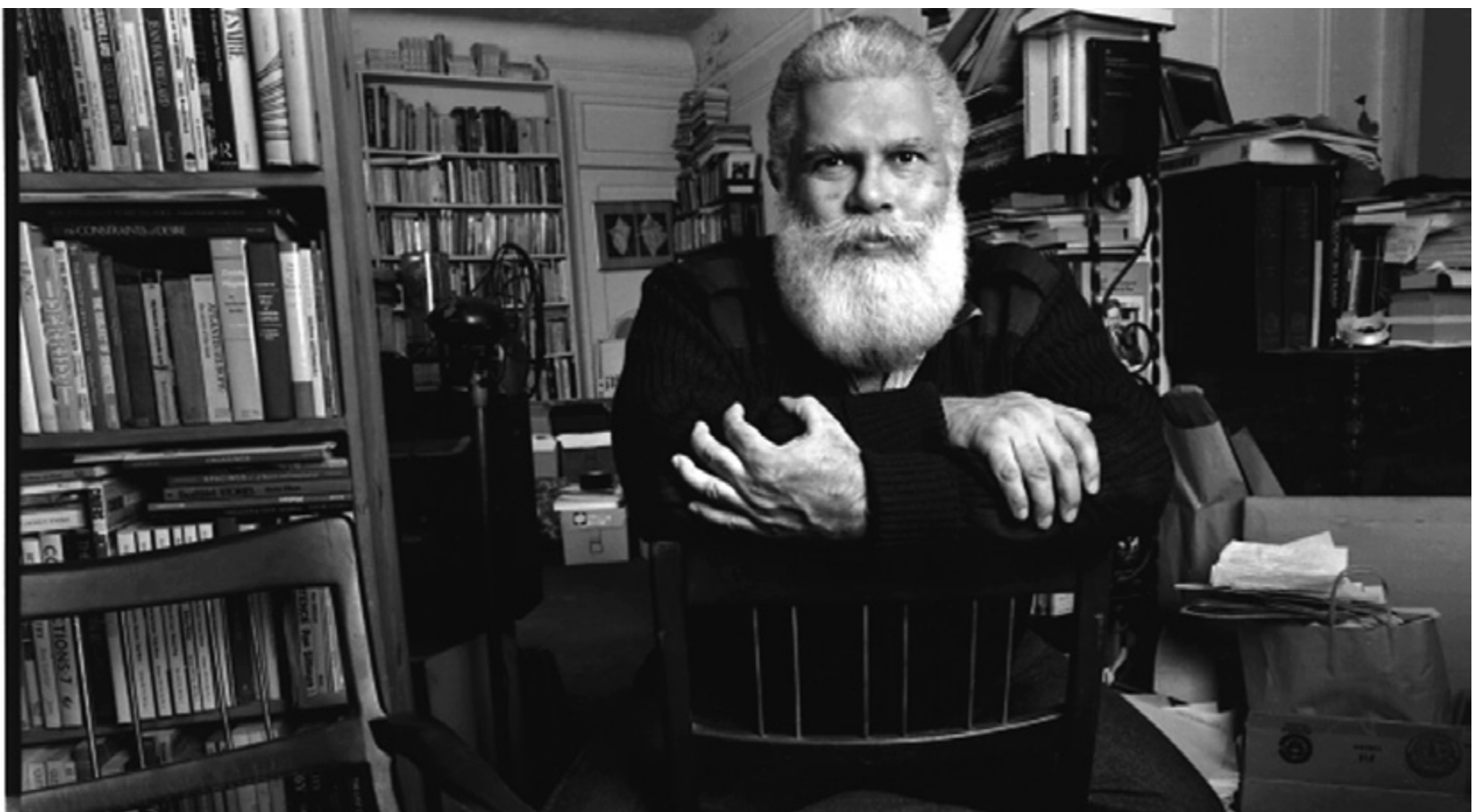
Включването на утопията по шапката на научната фантастика не е изненадващо от тази гледна точка, особено ако проследим някои от теоретични-

те прозрения за естеството на работата, извършвана от жанровия читател. Такава една гледна точка дава големият фантаст и теоретик Самюъл Дилейни, който е и един от големите писатели утописти на XX и XXI век. В *The American Shore* – неговият анализ върху разказа *Angouleme* на Томаш Диш, който по обем, задълбоченост и изобретателност надминава всички други такива трудове върху фантастични текстове и може да стои достойно редом със *S/Z* на Ролан Барт – Дилейни развива идеята за *тривалентния дискурс*, характерен за четенето на фантастика (Samuel R. Delany, *The American Shore*, с. 48). Два са основните дискурса на нефантастичната литература – този на текста на творбата и този на познанието за света (монолитно и единно при реализма, значително по-усложнено в модерната и постмодерна литература). Към тях научната фантастика добавя трети – този на фантас-

тичния свят, който черпи обяснителни модели от познанието за реалния, но междувременно сам ги променя. Докато при нефантастичната проза текстът на творбата е малко или много ням и смислово определен от познанието за света, то при фантастиката и трите дискурса говорят активно едни с други и никой не остава непроменен.

Ако безгласният „реализъм“ на нефантастичната творба е отражение-познание на структуриращата обществото идеология, то литературата е най-удобният и богат източник на познание за нея (идеологията):

Може да се каже, че литературата е най-поучителната форма на достъп, през живия живот, до идеологията, с която разполагаме. В най-голяма степен през литературата можем да наблюдаваме по присъщо комплексен, кохерентен, интензивен и непосредствен начин функционирането и ефектите на идеологията в структурата на живия живот на класовите общества. Тя представлява форма на достъп, която е по-непосредствена от науката и по-ко-



Авторът и критик Самюъл Дилейни

херентна от нормалните ежедневни преживявания. Литературата, в този смисъл, се предоставя като един „трети път“ между дистанциращата строгост на научното познание и ярките, но хлабаво сглобени случайни обстоятелства на истински „обживяния“ живот. (Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, с. 101, цитиран в Carl Freedman, *Art and Idea in the Novels of China Miéville*, с. 137)

Literature, one might argue, is the most revealing ode of experiential access to ideology that we possess. It is in literature, above all, that we observe in a peculiarly complex, coherent, intensive and immediate fashion the workings of ideology in the textures of lived experience of class-societies. It is a mode of access more immediate than that of science, and more coherent than that normally available in daily living itself. Literature presents itself in this sense as “midway” between the distancing rigour of scientific knowledge and the vivid but loose contingencies of the “lived” itself.

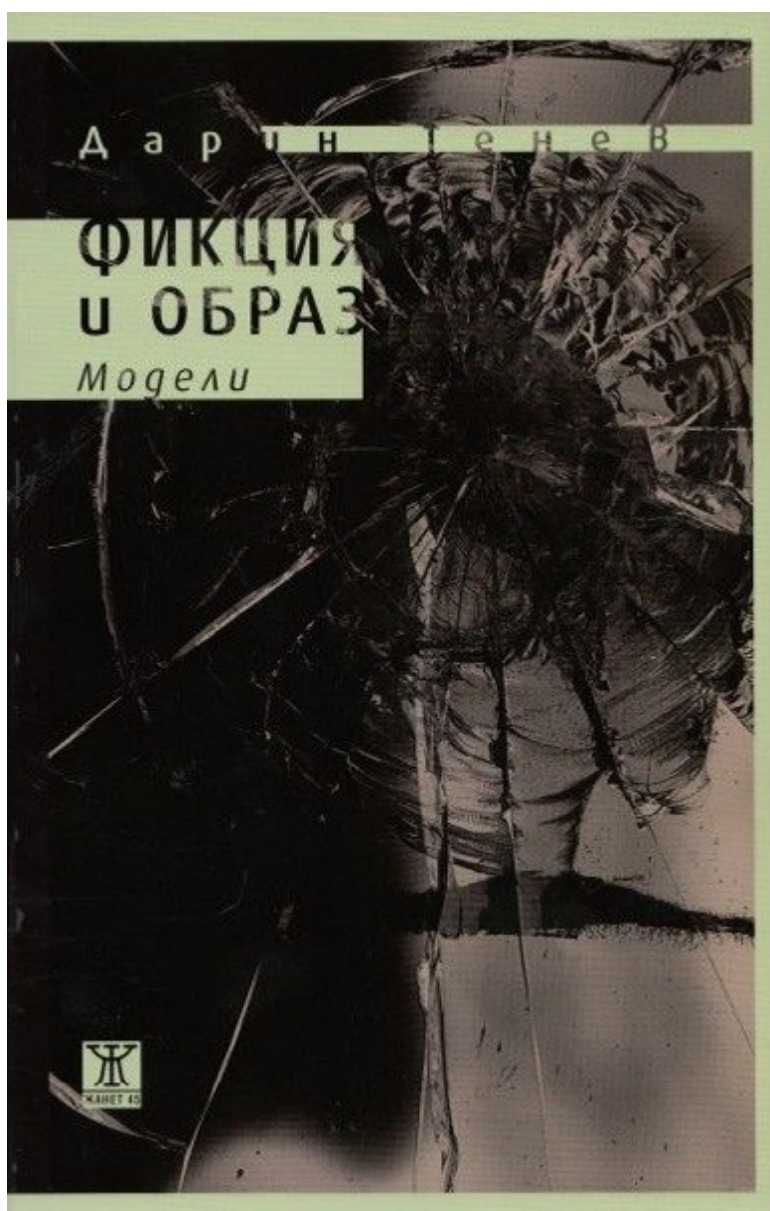
Фантастиката, за разлика от реалистичната литература, чрез ефекта на когнитивното острание* (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*; Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*) и чрез третия дискурс, който тя вклинява между първоначалната йерархична двойка, изважда наяве естетическите съответствия между идеология и текстова реалност. Трудът, който читателят трябва да извърши, за да погреди фантастичния, остраниен, отвързан от идеологията свят в нова и кохерентна битийна картина, е труд, съпротивително насочен срещу самата идеология (но не задължително във всички случаи). Това усилие усуква идеологическия рег и разкрива на внимателния читател не каква е реалността, а напрому – каква всъщност не е (Carl Freedman, *Art and Idea in the Novels of China Miéville*, с. 139).

* Термин (в превод на английски – defamiliarization), въведен от Виктор Шкловски през 1917 г. в есето „Изкуството като похват“. Остранението е представяне на познати обекти по нов, страничен начин, така че да бъде де-автоматизирано у читателя усещането за тези познати елементи от света или неговото преживяване. – Бел. авт.

В гореизложения смисъл, научната фантастика е пригодна да извършва една двойна дейност в тандем със своя читател – едновременно да отхлабва идеологическата сглобка на „естествените“ наративи на доминантната културно-произвеждаща парадигма и да открива хоризонти на надеждата. Така научнофантастичната утопия всъщност до някаква степен дублира структурно революционния процес, който подменя старата идеология и се стреми да търси излаз към радикално ново бъдеще. Остава обаче въпросът, може ли научната фантастика да ни даде позитивно познание за естеството на този процес и неговата крайна цел? Тоест, може ли фантастичната литература да ни научи на нещо повече за онези откъслечни фигури на утопията, които постулира Блох? Ако утопията по същността си е нещо коренно ново, което винаги предстои, отговорът би трябвало да е строго отрицателен. Без да се опитвам да оборвам това явно ограничение, в следващите две части ще скицирам едно предположение, че фантастичната утопия все пак би могла да е източник на особен вид позитивно познание за утопичния характер на революцията.

2. Литературният образ като способ за смисъл

Търсенето на позитивно познание за революцията/утопията ще насочим към един централен за литературната теория въпрос: какво представлява литературният образ? Във връзка с него статията се позовава изцяло върху *Фикция и образ. Модели* на Дарин Тенев, и най-вече върху заключителната част на книгата, която представя по собствени думи „афористичен“ синтез на изложените идеи за литературния образ. Предложеният тук за целите на статията обзор на обзора неминуемо опростява и вероятно изкривява заложеното в източника, но едновременно с това се надявам, че може би отваря потен-



циално интересна възможност за схождане на няколко различни движения за мислене и четене на литература.

Литературният образ е различен от сетивния образ (като под такъв се имат предвид всички възприетийни данни: зрителни, слухови, тактилни и пр.). Той също така не е предмет, нито във физическия, нито в абстрактния смисъл на думата; съзнанието няма директен достъп до него. Литературният образ се поражда от езика и от знаковите системи, но сам по себе си той не е знак. Той бива породен като една „сгъстена възможност“ (Дарин Тенчев, *Фикция и*

образ. Модели, с. 531) на етапа на въобразяването, от въображението, и изобразен въз основа на определена представа или прилика – на етапа на изобразяването. Приликата е с друг образ, абстрахиран над физическите обекти. Например бихме могли да кажем, че литературният образ на революцията в някое произведение е изобразен в образа на бурята, но не и в самата буря; този литературен образ обаче не е самата революция, нито пък е знак за нея по принцип, той е самостоятелен и наличен само в сгъстената възможност на произведението.

Така мислен, литературният образ е парадоксално същество. Той съществува като възможност, преди да бъде изобразен в езика и фикцията, като въображение. Така той до някаква степен изобразява себе си, преди да съществува, докато се намира изцяло в състояние на потенция. Това негово показване обаче – процесът, който го идентифицира и го индексира –

също така го прикрива, понеже всяка представа за образа дава само един (също образен) план към него (революцията може да бъде изобразена както като буря, така и като затишие преди бурята).

Литературният образ може да съществува единствено в рамките на фикцията. Изискването за референциалност в нехудожествената литература принуждава знаците да фиксират точни значения, не им позволява да изобразяват подобни полета от възможен смисъл. Литературният образ живее единствено в такива размити пространства, към които знаците могат да сочат, но не могат да фиксират. Той примигва на границите на смисъла, но много по-често усложнява представата ни за тях, отколкото да ги прави по-ясно разчертани и понятни. „Възможността в литературата отваря крайното към безкрайното и в същото време отваря безкрайното вътре в крайното. Фикцията не е твърдение относно реалността (всяка реалност, както вън, така и вътре в литературата), а въпрос към нея.“ (Дарин Тенев, *Фикция и образ. Модели*, с. 565)

Да обобщим познанието си за природата на литературния образ. Той е поле от възможност за смисъл, което предхожда собственото си съществуване. Съществува като въображение и във въображението. Единственият пряк достъп до него за съзнанието е чрез вече съществуваща представа/прилика, която го отнася към други образи (незадължително фиктивни). Изображението на литературния образ разчита на сетивата (но не почива изцяло върху тях), за да бъде вписан той във фиктивния свят на възможност, тъй като иначе не би могла да бъде установена функция на прилика с живия живот (накрая образът винаги изобразява *нещо*, до което имаме пряк познавателен достъп). Но литературният образ не е ограничен до една единствена прилика, нито пък трябва да прилича винаги по точно определен начин на това, което изобразява. Освен това полето на възможност, което генерира и е генерирано от образа, „отеква“ (Дарин Тенев, *Фикция и образ. Модели*, с. 569) през всички елементи на образа,

размивайки го допълнително, превръщайки от творбата един цялостен образ, който събира в едно съдържание и форма.

По начина, по който литературният образ винаги се изплъзва от определеността и разколебава установените системи за изразяване на смисъл, бихме могли да кажем, че той напомня на утопията – винаги провиждана фрагментарно и непълно, но и винаги подкопаваща установените реалност и познание. Според Тенев, за да не колапсираме потенциалността на литературния образ и да не я подчиним на определена употреба, да я актуализираме, имаме нужда от теоретични модели, чрез които непряко да разкрием тази съгъстена възможност. Самите модели имат свое собствено поле на потенциалност, което не е същото с това на образа, но ни позволява да мислим за образа, без да го затваряме. Към всеки образ могат да бъдат приложени множество модели или комбинации от модели; същите модели биха могли да бъдат преизползвани. Литературният образ обаче си остава сам за себе си във фикционалната рамка, в която се е породил, въпреки относителната стабилност на знаците, които служат за изобразяването му. И не на последно място, казва Тенев (*Фикция и образ. Модели*, с. 568, 572), литературата може да бъде четена и без контакт с литературните образи, само че търсенето на този контакт отваря безгранични пространства на *желаене за смисъл*.

Може би към този момент на преден план вече са излезли известни прилики между така скицираната обща представа за литературния образ и тази за утопията като херменевтична практика. И утопията, и литературният образ разграждат потенциалността на знаците, които ги загатват, но и в същото време създават отворена възможност за създаване на нов смисъл, който би бил облечен в знаци, щом бъде конкретизиран. Въпросната конкретизация обаче, за да не сведе потенциала на образа до баналност, трябва да запази степен на свобода. Тези теоретични прочити на литературния образ, които му позволяват да продължи да бъде в състояние на неопределеност, се явяват под формата на модели. В

такъв случай, остава ни да потърсим подходящи модели за теоретизирането на утопията (и революцията) като образ в научната фантастика. Ще приключа тази част от статията с последен цитат от „Фикция и образ“, който добре илюстрира сходството между понятията от тези първи две части и едновременно с това сигнализира силно нуждата от мощен обяснителен модел:

„Моделът, разкривайки всеки път специфичното предвиждане на образа, отчита и особеността на връзката на образа с пространството и времето. Литературният образ винаги предполага разместване и отместване, той самият става място, но и прави пространството въображаемо и образно. После, образът е винаги анахроничен, той е измъкната става на времето и може да е сега случващо се бъдеще, минало, идващо откъм бъдещето и т.н. В образа още повече времето става въображаемо пространство, а пространството се взъва в себе си, огъва се и се извърта към непространственото. Там време и пространство събличат границите си и се отдават на въображението.“ (Дарин Тенев, Фикция и образ. Модели, с. 571)

3. Хиперобектът като модел

В предишните две части установихме, че: А) утопията не може да бъде мислена в цялост, а само провидяна частично; Б) литературният образ позволява достъп до поле на възможност, което може да съдържа радикална другост, но самият той, също като утопията, винаги е *оттеглен* и естетически опосредстван; В) за да мислим утопията като серия от литературни образи в конкретни творби, са ни нужни теоретични модели на тези образи. Тук ще предложим един такъв модел, който отчита наблюденията А) и Б) и заедно с това обединява литературните изображения на революцията и утопията в единна структура, две преплетени части от една същност –

които обикновено биват схващани механистично и последователно, може би именно защото обектът, който съставляват заедно, твърде много прилича по мащабите и изплъзването си на литературен образ. Този обект, твърде голям, за да бъде задържан от съзнанието, ще наричаме *хиперобект*.

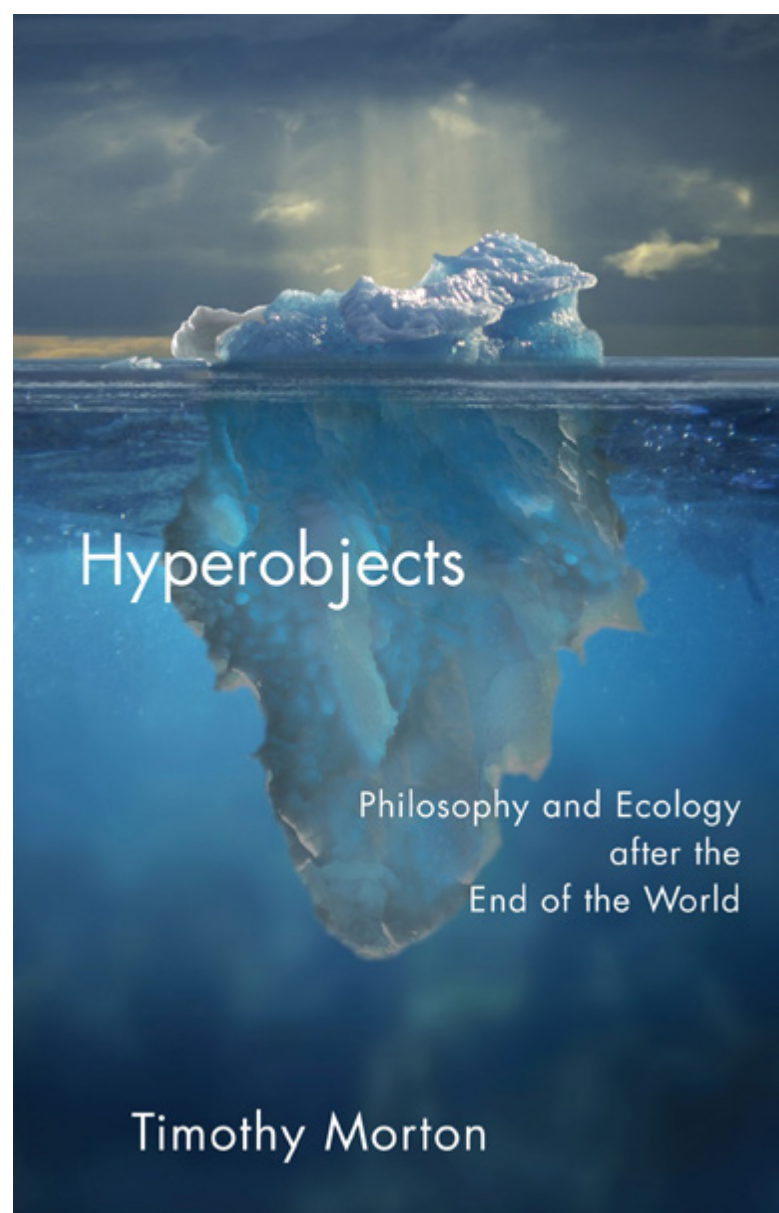
Тимъти Мортън употребява за първи път термина в *The Ecological Thought* и развива понятието в *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Хиперобектите, пише той във втората книга, са:

...разстлани в огромен мащаб във времето и пространството спрямо хората. Хиперобект може да бъде черна дупка. Хиперобект може да бъде петролното поле Лаго Агрио в Еквадор, или пък паркът Евърглейдс във Флорида. Хиперобект може да бъде биосферата, или Слънчевата система. Хиперобект могат да бъдат всички ядрени материали на Земята; или само плутоният, или уранът. Хиперобект могат да бъдат изключително дълготрайните продукти на човешко производство, като например стиропорът или найлоновите торбички, или сборът на цялата вечно жужаща машинария на капитализма. Хиперобектите, в такъв случай, се намират „над“ (хипер) по отношение на някаква друга същност, независимо дали са директен продукт на хората, или не. (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 1)

... [hyperobjects] are massively distributed in time and space relative to humans. A hyperobject could be a black hole. A hyperobject could be the Lago Agrio oil field in Ecuador, or the Florida Everglades. A hyperobject could be the biosphere, or the Solar System. A hyperobject could be the sum total of all the nuclear materials on Earth; or just the plutonium, or the uranium. A hyperobject could be the very long-lasting product of direct human manufacture, such as Styrofoam or plastic bags, or the sum of all the whirring machinery of capitalism. Hyperobjects, then, are “hyper” in relation to some other entity, whether they are directly manufactured by humans or not.

Мортън използва концепцията за хиперобект основно за да разсъждава върху явления като промените в климата, Антропоцена, капитализма – обекти, които са твърде гигантски, за да бъдат възприемани като действително съществуващи, но и с толкова дълбок отпечатък върху ежедневието ни живот, че да не можем да ги пренебрегнем. По същността си, работата на Мортън е насочена към това да отвори пространство за мислене на една нова, *обектно-ориентирана* онтология на битието. Тази онтология позволява наличието на множество обекти, които могат да са разположени едни в

други, но и да се застъпват и преплитат, без взаимно да редуцират реалността си. Според нея например човекът е обект, но сам той е съставен от множество обекти, които нямат задължително пряко отношение към него, или пък не са изцяло в него; като например: бактериални колонии; 35% ДНК, съвпадаща с тази на нарциса; радиоактивни материали; прихванати отвън мемове. Обектите са истински и съществуващи, но са винаги недостъпни за останалите обекти; взаимодействието с тях се осъществява в един техен преден план, който не разкрива цялата същност на обекта; тази същност не е достъпна дори за самия обект, който никога не може да познае себе си изцяло. Хиперобектите, въвличайки толкова огромно количество обекти, правят видим интеробективния характер на света, *мрежата* от връзки между отделните обекти. Тази мрежа е изтъкана от пропасти между обектите, през нея не може да бъде предавана информация без частична загуба.

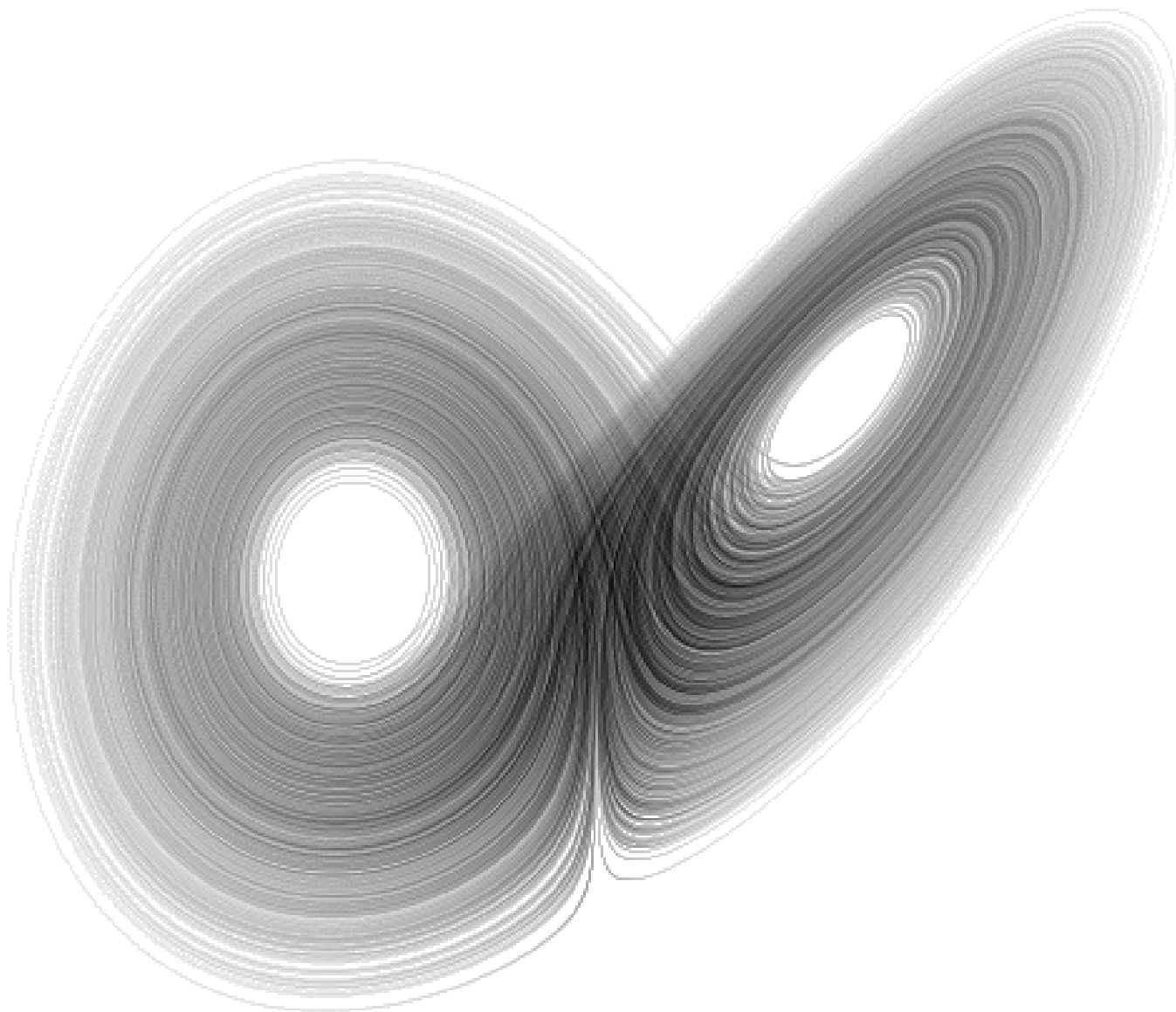


Няколко свойства на хиперобектите помагат да мислим за тях. Първо, хиперобектите са *вискозни* – досегът ни до тях не се осъществява през дистанция, ние вече сме в тях, преплетени в тяхната специфична темпоралност. Възприятията ни не изчерпват обектите, ние сме залепени за феноменологичните си състояния (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 36). Също като огледалото от „Матрицата“ на сестри Ушовски, което се разтапя и поленва по ръката на Нео – инструментът за отражение се е превърнал в самостоятелен обект (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 34), – обектите излъчват своя собствена времева рамка, която не винаги е сводима до човешкото възприятие за тях: огледалото е преди всичко себе си, и чак вторично – отразителна повърхност. Хиперобектите преобръщат установените ни представи за подреденост на света – обектите не се носят в контейнер от време, всеки един от тях излъчва своя собствена темпоралност; затова хиперобектите са *разтопени*, *огънати* инстанции на временпространството, което вътре в тях вече практически не може да бъде мислено като фиксирано.

Хиперобектите са *нелокални*. Т.е., локалните им проявления не са директно самите хиперобекти (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 1). Хиперобектът „промяна в климата“ е навсякъде по и около нас – месото, което ядем, е част от него; автобусът, в който се возим; удоволствието ни от необичайно топлия ден през декември – и в същото време нито едно от тези негови проявления не е хиперобектът, заради което и ни е толкова трудно да мислим за него.

Хиперобектите се намират във *фазово пространство* – пространството, което съдържа всички възможни състояния на дадена динамична система. Пример за това е атракторът на Лоренц (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 71), който описва в математическо

пространство всички състояния на климата. От тази гледна точка всеки процес би могъл да бъде разглеждан като обект, който е времево разстлан. Графиките, които изобразяват промяна на величини с течение на времето, са по-просто, но сравнително адекватно приближение до представата за процес като статичен обект; мрежите, които описват динамиката на процеса, са по-сложно такива, което все пак абстрахира частично сложността на атрактора, описващ цялото фазово пространство. Преминването от едно отчетливо състояние на пространството в друго наричаме *фазово превръщане* (интуитивно близък пример е промяната на агрегатните състояния на водата). Фазовото превръщане се случва, когато един обект превежда друг; то е *индекс* към фазовото пространство – съзнанията и инструментите ни забелязват по-малките обекти, които се промушват през дупките в



Графично представяне на атрактор на Лоренц, взето от блога на Тимъти Мортън; [Източник](#)

интеробективната мрежа, те са само знаци за хиперобектите във фазовото пространство, чиито измерения многократно надхвърлят възможностите на възприетийните ни инструменти (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 77). „Обект в състояние на фазово превръщане е знак за разкъсване в сърцевината на битието.“ (Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, с. 78)

Макар и революцията/утопията да не са от централен интерес за Мортън в *Hyperobjects*, съответствията между неговия теоретичен модел и изображенията на литературните образи на революцията/утопията ще станат явни с привеждането на текстови примери. По-конкретно, в статията ще се опитам да демонстрирам, че използвайки свойствата на хиперобектите, можем да постулираме времепространствени структури, чрез които хиперобектът намира израз в художественния свят. Тези топологични структури са моделите, които можем да използваме, за да теоретизираме литературния образ на революцията/утопията (вече схващан като полето на съгъсната възможност, изобразено в свръх-масивен процес, разстлан във времето и пространството). Литературният образ ни дава лиминален* контакт с хиперобекта – това са фрагментарните погледи към утопията, които не са революционният хиперобект в неговото бъдещо състояние, а опит на съзнанието, вплетено в текста, да въобрази тази част от фазовото пространство.

Непряко зърнатият хиперобект „революция“ придобива (през своя образ) отличителни черти, до които имаме достъп само чрез въображението.

Хиперобектите са агенти. Те действително са отчетливо демонични, доколкото са разклучени между различни светове и времена,

* Т.е. на прага към някаква нова фаза; на този етап старите категории са поставени под въпрос от новото, но не и изцяло заменени, тъй като новото познание бива схващано само частично. – Бел. авт.

подобно на фиброоптични кабели или електромагнитни полета. Те са също така демонични, тъй като през тях каузалността протича като електричество. (Timothy Morton, Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, с. 29)

„Hyperobjects are agents. They are indeed more than a little demonic, in the sense that they appear to straddle worlds and times, like fiber optic cables or electromagnetic fields. And they are demonic in that through them causalities flow like electricity.“

Хиперобектът е невидима инфраструктура на каузалността, която остава извън човешките познавателни способности. С други думи, причинно-следствените връзки стават по-ясни, когато биват наблюдавани спрямо структурата на хиперобекта, но иначе дори не могат да бъдат схванати като такива, защото изискват коренно различни методи на описание. Така например, понятието за климат, да не говорим за промяната в климата, започва да бъде мислимо единствено благодарение на съвременната наука и огромните изчислителни мощности, които са достъпни едва от втората половина на XX век.

Да убедиш гадени хора, че [глобалното затопляне] съществува, е като да убедиш жителите на двуизмерната Плоска земя, че съществуват ябълки – на базата наменяща се кръговидна форма, видима в техния свят. (Timothy Morton, Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World, с. 49)*

„Convincing some people of its existence is like convincing some two-dimensional Flatland people of the existence of apples, based on the appearance of a morphing circular shape in their world.“

* Става дума за сатиричната повест *Flatland: A Romance of Many Dimensions* на Edwin Abbott, в която се разказва за двуизмерен свят, в който жените представляват линии, а мъжете – полигони. – Бел. авт.



Тимъти Мортън

Разпределен нашироко във времето и пространството, опериращ в свои собствени темпорални рамки, непосилно многоизмерен, многосъставен и всепроникващ, видим единствено през откъслечни знаци-индекси, хиперобектът революция-утопия е само частично въобразим, в състояния именно на „сгъстена възможност“ и умишлена нееднозначност. Както видяхме, достъп до тези състояния можем да търсим най-ефективно в контакт с *литературните образи* на революцията и утопията.

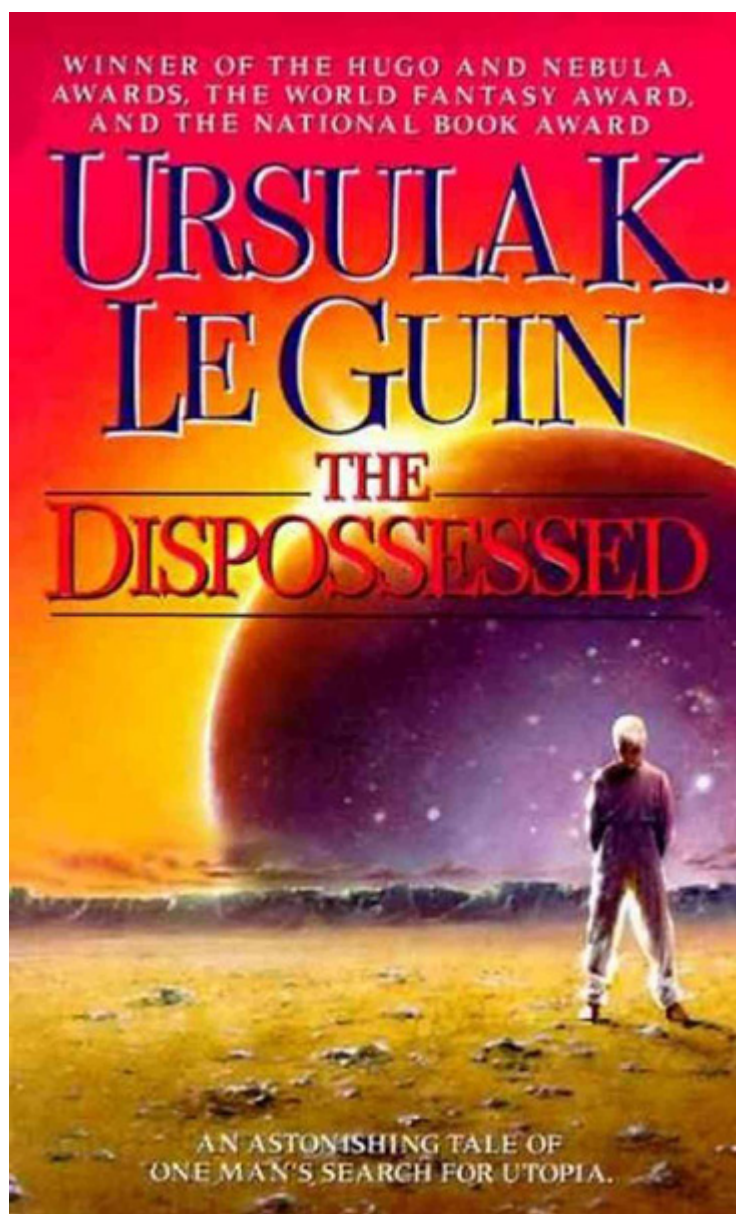
В следващите части следват илюстративни четения на конкретни фантастични романи, които са знакови за утопично-революционната традиция на писане в жанра: *Освободеният* на Урсула Ле Гуин, *Iron Council* на Чайна Миевил, *Трилогия за Марс* на Ким Стенли Робинсън. Всеки от трите текста развива собствен литературен образ на революцията/утопията, но моделите, които ще използвам за мисленето на тези образи, ще бъдат преизползвани помежду им. Конкретните структури, моделиращи образите, са вариации на различ-

ни времепространствени изгледи към хиперобекта. Това са съответно кръгът, мрежата и самото фазово пространство – все структури, които могат да бъдат мислени като формално зададени пространства, или дори топологични фигури. Предстои да изследваме как те се появяват като абстрактни модели над образите в трите романа, асоциирани с конкретни литературни изображения, но и свързани на по-дълбоко теоретично ниво чрез понятието хиперобект.

Всяка една от структурите ще бъде на фокус в различните четения, но е важно да се има предвид, че и трите заедно са откриваеми във всеки от текстовете, което ще бъде показано и в техните прочити. Няма как да е иначе, тъй като успешното мислене за хиперобектите изисква агресиване на различните техни ключови характеристики (вискозност, времеогънатост, не-локалност, фазовост). Хиперобектът като теоретична опорна точка за мислене на революцията/утопията като литературен образ изглежда удачен именно заради непосилната си сложност. Хиперобектът е източник на теоретични модели (кръг, мрежа, фазово пространство) за изследване на литературния образ; образът, от своя страна, дава достъп до пространство на възможност за смисъл, което ни е полезно за мислене на хиперобекта, иначе изплъзващ се на традиционните мисловни механизми. Насред този диалектически танц, утопията примигва както от страната на теорията, така и откъм тази на литературния прочит.

4. Освободеният (Урсула Ле Гуин): Революцията като вечно и необходимо завръщане

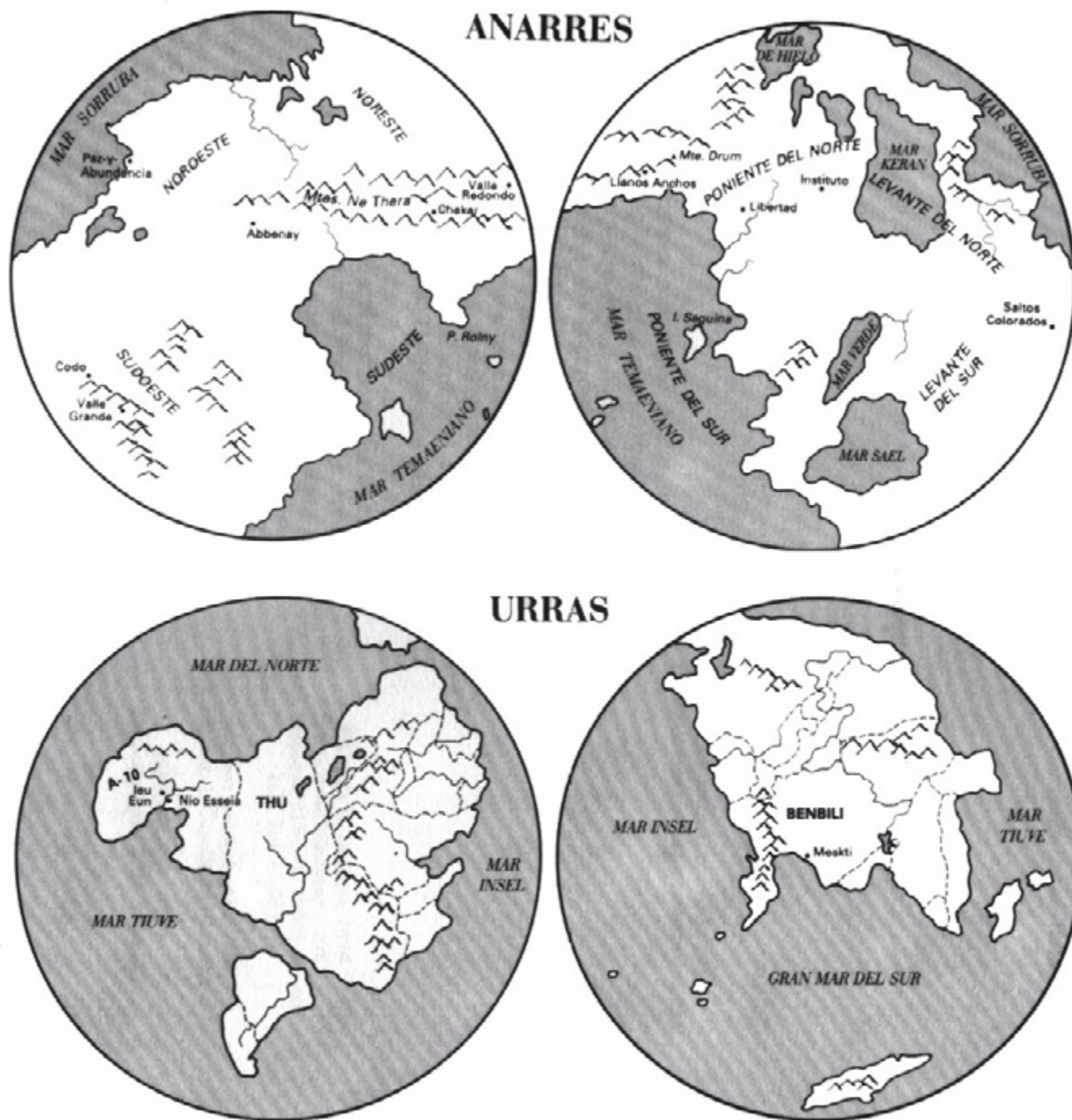
Освободеният на Урсула Ле Гуин е широко признат за един от най-значимите романи в научната фантастика – носител на престижните награди Небюла (1974 г.), Хюго и Локус (1975 г.), обект на множество критически изследвания и христоматийният пример за научнофантастична утопия. С него Ле



Гуин не просто изгражда един плътен художествен свят, в който анархистичната утопия е въобразена в изключително подробни и вдъхновяващи детайли, но и проблематизира дълбоко възможността за такава, като по този начин избягва идеологическата слепома на повечето представители на жанра. Подзаглавието на книгата, „An Ambiguous Utopia“ (една двусмислена утопия), сигнализира от самото начало това двойно движение на текста – към утопията, но и встрани от нея.

Планетата Анарес е заселена преди около век и половина от последователите на Ого – анархистка мислителка, чието учение, одонианството, води до масови безредици на родния ѝ свят Урас. Правителствата на Урас предлагат на одонианците безлюдния свят, на който да основат собствена система на съвместен живот, без външно вмешателство. За богатия на биологично разнообразие Урас обаче, Анарес е пуст свят, почти изцяло лишен от биосфера. Трудният за живот климат и бедността на органичен живот принуждават заселниците да изведат докрай собствената си форма на радикална солидарност. Учението на Ого предвижда доброволна работа в името на общото благо, но в среда на богат на ресурси и технологично развит свят, докато на Анарес на карта е поставено ежедневно оцеляване на обществото*. И макар да не

* Фрийдман намира силна връзка между художествения модел на Анарес и анализа на Троцки във връзка със съдбата на социализма в условия на оскъдица (Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, с. 122). – Бел. авт.



Карти на двата свята от романа на Ле Гуин; [Източник](#)

съществуват закони или официални институции (жителите на Анарес са анархо-синдикалисти), на практика се създават предпоставки да се оформи една скрита бюрокрация, която по силата на общия етос на солидарност отнема свободата на избор от отделния човек. Никой на Анарес не бива принуждаван да прави каквото и да е, но на практика почти всички се вписват във всеобщата рамка, задавана от административната мрежа. В същото време контактът с родната Урас е минимален – двете планети обменят ограничени ресурси (на практика Анарес е колония за добив на метали на Урас) и кореспонденция (предимно от академичен характер).

Освободеният е история за физика Шевик, който упорито преследва целта си да разработи Обща теория на темпорал-

ността, така че да обедини принципите на Последователността и Едновременноността, които характеризират теоретичната физика на Урас и Анарес. По време на живота и работата си на Анарес той постепенно осъзнава закостенялостта на системата, която движи живота на анархистите; фините, едва забележими механизми, чрез които множеството потиска индивида, макар и да са маскирани като лични решения. Заедно със свои сподвижници Шевик основава нов издателски синдикат, който публикува, наред с други трудове, неговите собствени – самите те са обект на сериозни противоречия – и установява радио контакт с Урас. В крайна сметка, движен от желанието си да сваля стените между хората, Шевик се решава на немислимото – като един от най-напредничавите учени на двата свята, той отпътува за Урас, с целта да прокара мост между капиталистическото общество на страната А-Йо и Анарес.

Кръговете и цикличните движения като цяло са от изключителна важност за този роман, в множеството им конкретни изображения. Не по-малка важност е отгледана и на образа на стената, който е противопоставен на кръга. Най-първият въведен образ е именно този:

The wall shut in not only the landing field but also the ships that came down out of space, and the men that came on the ships, and the worlds they came from, and the rest of the universe. It enclosed the universe, leaving Anarres outside, free.

Looked at from the other side, the wall enclosed Anarres: the whole planet was inside it, a great prison camp, cut off from other worlds and other men, in quarantine. (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 5)

„Стената изолираше не само площадката за кацане, но и корабите, които пристигаха от космоса; хората, които излизаха от тях: снеговете, от които те идваха и цялата останала Вселена. Тя ограждаше Вселената, а Анарес оставаше от другата страна, свободен.

Погледната от другата ѝ страна, стената обкръжаваше Анарес: цялата планета оставаше отвътре – един голям затворнически лагер под карантина, отрязан от другите светове и хора.“ – прев. Николай Зарков, 1995 г.

Стените се появяват многократно след това. Децата на Анарес например учат за затворите на Урас (самата Ого е прекарала дълго време в такъв); младият Шевик и няколко негови приятели от детството дори затварят доброволец изсред тях в подземно помещение, за да разберат какво представлява това да нямаш свободата да се движиш свободно. Шевик сънува многократно за стена, която спира пътешествието му и в съня си знае, че ако не успее да я преодолее в едната посока, то не би могъл и да се завърне у дома. Стените продължават да се множат: обществените пречки пред индивидуалната свобода, академичните прегради пред разпространението на непопулярни идеи, голямата невидима стена между Анарес и Урас, или пък луксозния живот на изолация от нормалните хора, който Шевик води в реномирания университет в А-Йо, чийто гост е на Урас.

Цикличните движения, които противодействат на преградите, са реализирани в още по-голямо богатство. Самата история на романа представлява един завършен цикъл – в началото му Шевик напуска Анарес, за да отиде на Урас, а в края му – се завръща на родния си свят. Сюжетната постройка също следва циклична структура – редуват се глави от настоящето с такива от миналото на Шевик, като последните две части завършват съответно преди заминаването за Урас и преди завръщането на Анарес. Анарес, която на Урас е наричана Луната, и на която Урас носи същото име. Едно от най-запомнящите се описания в книгата е на любовна сцена между Шевик и партньорката му Таквер:

The first time they both came as Shevek came into her, the second time they struggled and cried out in a rage of joy, prolonging their climax as if

delaying the moment of death, the third time they were both half asleep, and circled about the center of infinite pleasure, about each other's being, like planets circling blindly, quietly, in the flood of sunlight, about the common center of gravity, swinging, circling endlessly. (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 265)

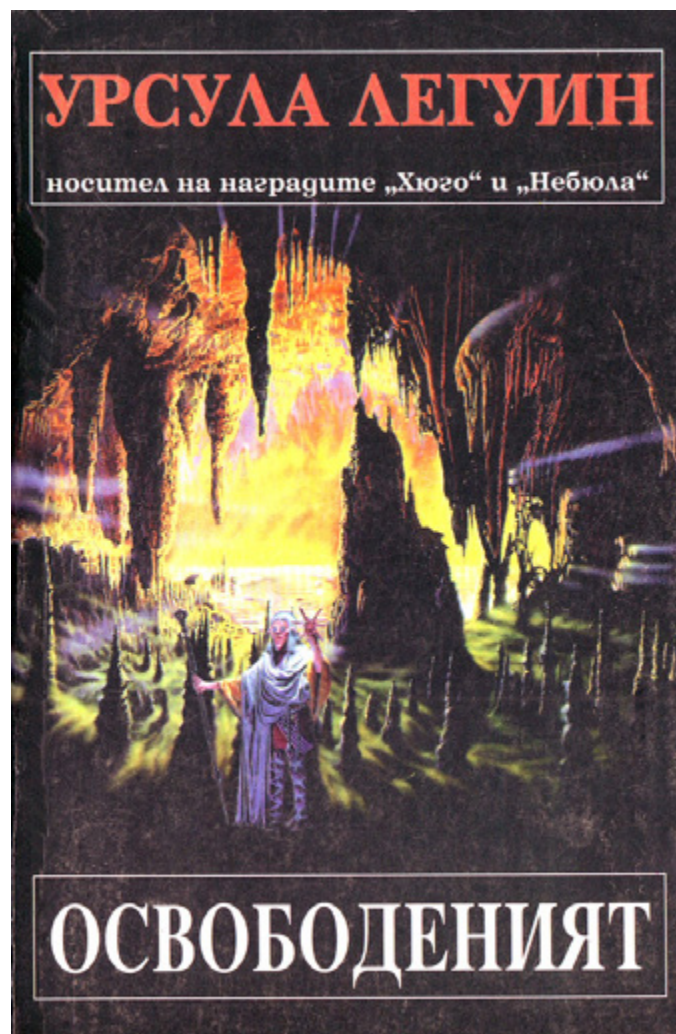
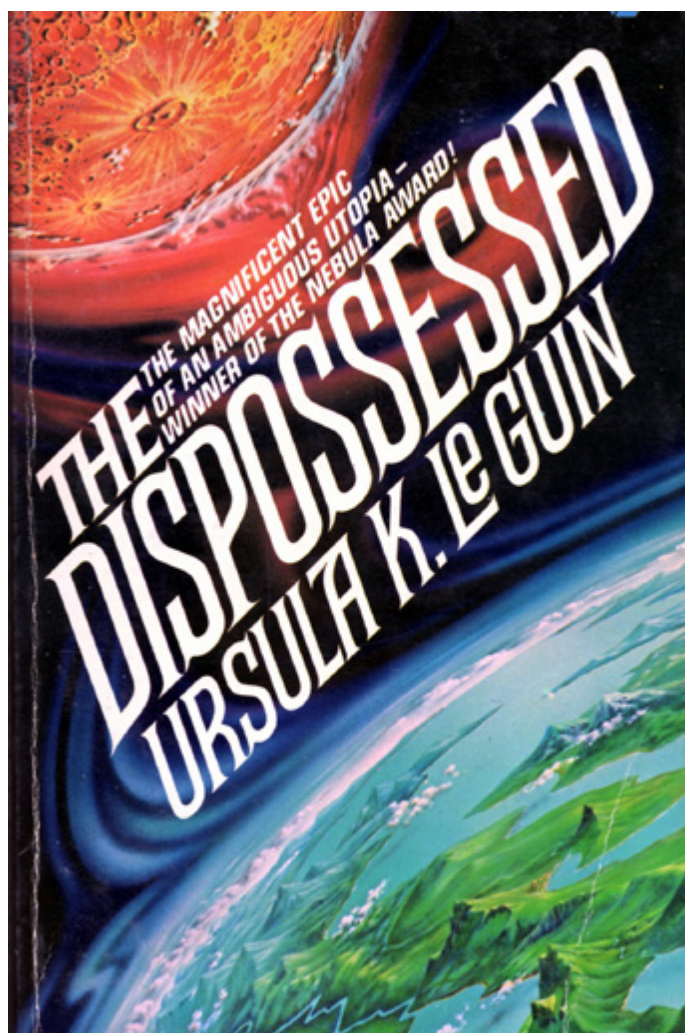
„Първият път и двамата свършиха още, когато Шевик влезе в нея. Вторият път се гърчеха и извиваха в яростните тръпки на щастие, опитвайки се да удължат времето до оргазма, сякаш отлагаха момента на смъртта. Третият път, вече полуунесени, бавно се въртяха около центъра на безкрайното блаженство като планети, които се въртяха по тихите си, слънчеви орбити около общия си гравитационен център, плавно, леко, безкрайно...“ – прев. Николай Зарков

Циклично споделяне има изобразено по изключително запомнящ се начин и между представители на различни биологически видове. На Урас, докато гостува на семейството на един от колегите си, Шевик, чийто свят е лишен от фауна (с изключение на няколко воднообитващи същества), има следното преживяване, което е толкова разтърсващо именно заради фантастичното естество на текста и много специфичната липса на такъв житейски опит у Шевик:

The otter sat up on its haunches and looked at him. Its eyes were dark, shot with gold, intelligent, curious, innocent. "Ammar," Shevek whispered, caught by that gaze across the gulf of being—"brother." (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 127)

*„Тя се изправи на задните си крака и го погледна. Очите ѝ бяха черни, искрящи, интелигентни, любопитни и невинни.
— Амар, братко — промълви Шевик, развълнуван от погледа на животинчето.“ – прев. Николай Зарков*

Тези циклични изображения в романа винаги фокусират вниманието върху свободния, равнопоставен обмен между две същности, били те хора, общества, светове. Липсата на подобни взаимоотношения води до закърняване на свободата. Ле Гуин показва огромните проблеми, които оскъдицата на Анарес нанася върху концепцията за анархо-комунистическа утопия. Малко по малко става ясно, че макар и всички на планетата да са равни, всъщност съществуват мрежи за взимане на решения: на каква работа да бъде разпределен конкретен човек, каква комуникация да бъде изпратена към Урас, кой труд да бъде публикуван или не. Макар и по план анархистичната утопия да е предвидена като децентрализирана, в крайна сметка мнозинството съсредоточава своята скрита тиранична власт в основния град на планетата, Абиней, създавайки йерархичност в мрежата от човешки връзки, които са тъканта на анархисткото общество. Междувременно тежките условия на живот, като например продължителната суша на планетата, налагат партньори да се разделят в продължение на години. Външни и вътрешни фактори едновременно съсредоточават власт в



центъра и разкъсват хоризонталните мрежови структури на споделеност. Основен външен фактор и пречка пред революционно-утопичния проект се явява ограниченият на ресурси свят, или иначе казано *ограниченият достъп до фазовото пространство*. Основен вътрешен фактор пък са съперничащите мрежови архитектури – някои далеч по-ефективни от гледна точка на йерархичността си, но пък източник на нови стени, в разрез с интеробективността, която характеризира хиперобекта на утопията. Кръговото движение, което отчита времеогънатостта на непрекъснатата революция, се явява способът възстановяване на изгубените качества на утопичния проект.

Ле Гуин идентифицира именно в индивида способността за революционна промяна/завръщане:

Sacrifice might be demanded of the individual, but never compromise: for though only the society could give security and stability, only the individual, the person, had the power of moral choice—the power of change, the essential function of life. The Odonian society was conceived as a permanent revolution, and revolution begins in the thinking mind. (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 274)

„Обществото можеше да иска от индивида да се жертва, но не и да прави компромиси. Защото, въпреки че единствено обществото бе способно да осигури стабилност и закрила на индивида, то единствено индивидът, личността, притежаваше силата на моралния избор; силата да променя, която е най-съществената функция на живота му. Одонианското общество бе заченато като една перманентна революция, а революцията започва именно в мислещия разум, в съзнанието на личността.“ – прев. Николай Зарков

А тази перманентна революция е изобразена именно като едно постоянно отиване отвъд себе си и завръщане обратно:

*That's the condition we're born on. I'm afraid of life! There are times I—I am very frightened. Any happiness seems trivial. And yet, I wonder if it isn't all a misunderstanding—this grasping after happiness, this fear of pain... If instead of fearing it and running from it, one could... get through it, go beyond it. There is something beyond it. It's the self that suffers, and there's a place where the self—ceases. I don't know how to say it. But I believe that the reality—the truth that I recognize in suffering as I don't in comfort and happiness—that the reality of pain is not pain. If you can get through it. If you can endure it all the way. (Ursula Le Guin, *The Dispossessed*, с. 53)*

„...това е условието, при което сме се родили. Аз се страхувам от живота! Понякога съм ужасно изплашен. Всяко щастие ми изглежда повърхностно и все пак се чудя дали всичко това, не е недоразумение – този стремеж към щастие и страх от болката.. Вместо да се страхува и да бяга от нея, човек може.. да премине зад нея, да я преодолее. Там има нещо друго. Това, което страда, е собственото ни „аз“, а има място, където собственото „аз“.. изчезва. Не знам как да се изразя по-добре, но вярвам, че страданието е истинско и реално, за разлика от щастиято и богатата, че има нещо след болката и тя може да бъде премината, ако човек издържи целия път.“ – прев. Николай Зарков

„To be whole is to be part; true voyage is return,”* е изписано на гроба на Ого на Урас (Ursula Le Guin, *The Dispossessed*, с. 77). По същността си това представлява и Общата темпорална теория на Шевик, която обединява двете отделни парадигми:

You shall not go down twice to the same river, nor can you go home again. That he knew; indeed it was the basis of his view of the world. Yet from that acceptance of transience he evolved his vast theory, wherein what is most changeable is shown to be fullest of eternity, and your relationship to the river, and the river's relationship to you and to itself, turns out to be at once more complex and more reassuring than a mere lack of

* Целостта е част; Завръщането е истинското пътуване.“ – прев. Николай Зарков

identity. You can go home again, the General Temporal Theory asserts, so long as you understand that home is a place where you have never been. (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 48)

„Не можеш два пъти да преминеш една и съща река или два пъти да се завърнеш у дома, защото всичко е преходно и мимолетно. Всичко се променя. Този негов възглед беше в основата на мировгледа му. От идеята за преходността на нещата той разви огромна теория, която доказваше, че вечността се състои в непрекъснатата промяна. Общата теория на Темпоралността заявяваше, че човек може да се върне у дома, само ако разбира, че този дом е място, където той никога не е бил.“ – прев. Николай Зарков

Революцията в „Освободения“ приема буквалния смисъл, заложен в името на процеса: завъртане до началната точка. Цикличните движения възстановяват разкъсана тъкан: между жителите на Анарес, между планетите и политическите движения на тях, между обитателите на Галактиката гори; между фазите във фазовото пространство. В края на романа Шевик говори с посланичката на Тера/Земята на Урас и в следната нейна реплика Шевик е припознат като агент, който се пресяга назад през времето и през светлинни години в пространството (чрез ансибъла – устройството за мигновена комуникация, направено възможно от научния пробив на физика):

„I don't understand—I don't understand,” she said at last. “You are like somebody from our own past, the old idealists, the visionaries of freedom; and yet I don't understand you, as if you were trying to tell me of future things; and yet, as you say, you are here, now!...” (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 288)

„— Не разбирам... Не мога да разбера – прошепна тя. – Вие сте като хората от собственото ни минало, като старите идеалисти, пророците на свободата. И все пак не мога да ви разбера. Сякаш

се опитвате да ми говорите за неща, които ще станат в бъдеще и все пак, както сам казахте, вие сте тук в момента, сега!...“ – прев. Николай Зарков

Земята е претърпяла екологична катастрофа, революцията за нея е останала просто мираж от бъдещето. Действията на Шевик обаче действително представляват шанс за галактическите общества да зърнат своите собствените версии на Утопия. Завръщайки се Анарес, Шевик води със себе си гост от далечния свят Хейн, който дублира неговото движение:

“You’re sure you want to walk through this wall with me, Ketho? You know, for me, it’s easy. Whatever happens, I am coming home. But you are leaving home. “True journey is return. . . .” “I hope to return,” Ketho said in his quiet voice. “In time.” (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 318)

„– Наистина ли си убеден, че искаш да ме последваш отвъд стената? За мен е по-лесно. Каквото и да се случи аз поне се връщам вкъщи. А ти напускаш дома си. „Истинското пътуване е завръщането...“

– Аз се надявам да се върна – тихо рече Кето. – След време.“ – прев. Николай Зарков

Насочените циклични движения имат радикален и утопичен характер, тъй като винаги започват от свободната воля на индивиди, които са привлечени напред от нещо много подобно на принципа на надеждата на Блох (специфичната темпорална рамка, атракторът, който е хиперобектът). Кръговото пътешествие в сърцевината на одонистството (чийто символ е наречен Кръгът на живота) са сякаш именно онези инстанции на разтопено, огънато време, които характеризират хиперобектите. Утопия, която се пресяга назад във времето, за да разпали отново революционния пламък. Кръгът в случая възстановява интеробективната мрежа между хора, светове, нации, времеви моменти, а възстановената мрежа като



Урсула Ле Гуин

че ли е необходимо условие за достъп до цялото богатство на фазовото пространство, до сгъстената възможност, без която нито една утопия не може да съществува.

..Anarres among them like a round bright rock; moving yet not moving, thrown by what hand, timelessly circling, creating time. (Ursula Le Guin, The Dispossessed, с. 313)

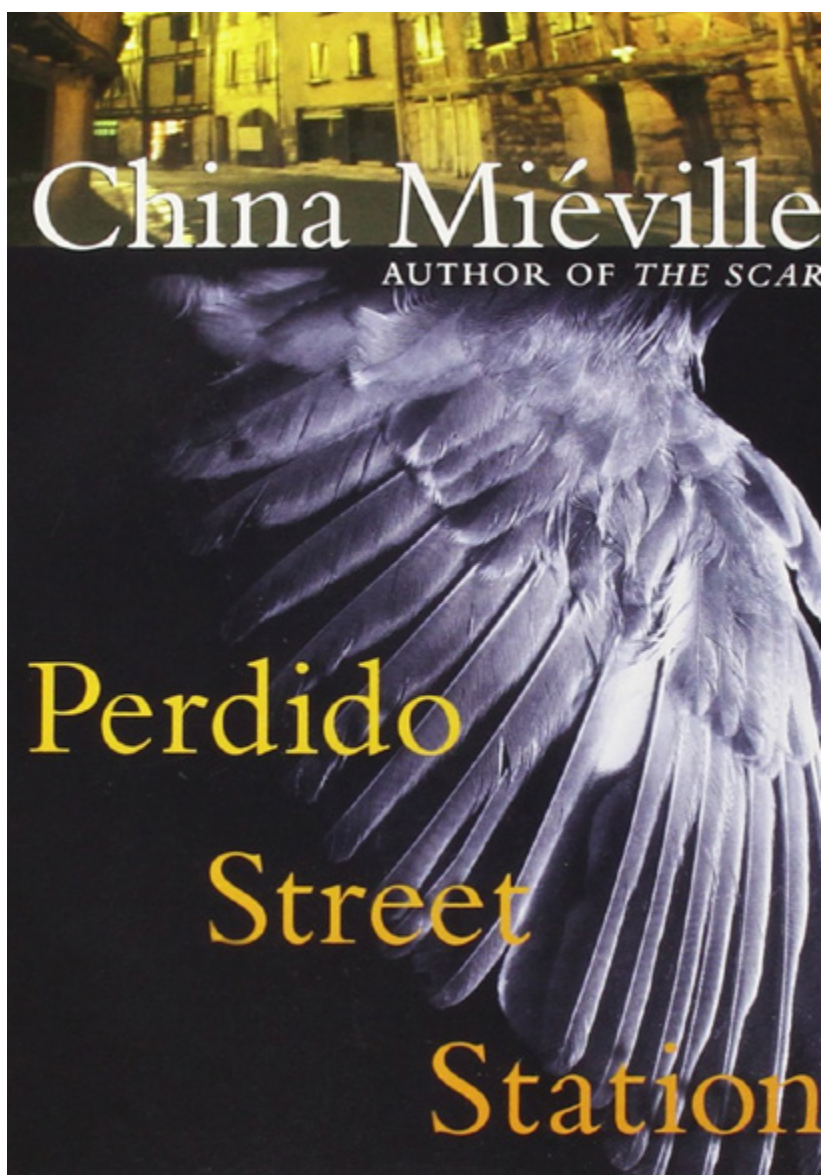
„... сред които самотно се открояваше яркото зарево на Анарес, бавно въртяща се, сякаш захвърлена от гигантска ръка, по затворения кръг на безвремието, от което се ражда времето.“ – прев. Николай Зарков

5. Iron Council (Чайна Миєвил): мрежи на съпротива и претворяване

Освободеният е роман за осъществена утопия, макар и крайно проблематизирана и двусмислена (а може би в крайна сметка, поне според логиката на тази статия, и там утопията е по-скоро загатната като потенциално бъдеще). Във всички случаи, книгата на Ле Гуин се занимава с проблемите на една в някакъв смисъл успешна революция, въпреки всички уговорки. *Iron Council* е роман за самата революция; не за предхождащите я събития, нито за тези след нея. И докато в *Освободеният* образността на текста изкарва на преден план най-ярко херменевтичното протягане на индивида отвъд себе си и отвъд времето и пространството, за четенето и моделирането на текста на Миєвил най-полезна е друга особеност на хиперобектите: интеробективната мрежа от взаимовръзки, от които са изтъкани.

Мрежите в *Iron Council* са буквално навсякъде, те избухват, борят се за надмощие едни с други, умират, усукват се, сливат се – на всяка страница, често във всяко изречение. И макар кръгът и фазовото пространство също да са модели, лесно приложими към текста, мрежата е инфраструктурата, която позволява съществуването и разгръщането на тази история. В романа на Ле Гуин сетивните, абстрактните и структурните изображения на кръга присъстват нагъсто в целия текст, но в този на Миєвил мрежата е самата структура на повествованието. Това не е изненадващо, предвид контекста, в който е разположен романът. *Iron Council* е третата книга от поредицата за света Бас-Лаз: може би най-плътно и правдоподобно въобразената и изградена фентъзи вселена през поне последните две десетилетия.

Първата книга от тази трилогия от хлабаво обвързани романи – *Станция Пердиго* – въвежда читателя в индустриалния мегаполис Ню Кробузон. Подобен на викториански Лондон, гъмжащ от жители, разделен на десетки квартали, класово



и расово разслоен, тежко индустриализиран, икономически и културно фрактален, брутално управляван – Ню Кробузон е антипод на типичните за високото фентъзи хронономи: идеализирани, често черно-бели феодални общества, обърнати много повече към миналото, отколкото към настоящето. Описан в такива задушаващи материални детайли, че макар и привидно фантасмагоричен, светът на Бас-Лаг прилича поне частично на научна фантастика. Дори магията в него е подчинена на физиката на света (изследвана в подробности в *Станция Пердидо*), както и на икономиката му. Романът е смачкваща алегория за чудовищността на капитализма във фентъзи свят, в който капитализмът е всъщност далеч по-чудовищен от исторически познатия ни. Втората книга от поредицата – *The Scar* – пък разказва, наред с още много други повествователни нишки, за борбата на подвижния пиратски град Армага срещу Ню Кробузон. Този път мегапо-

лисът е показан от гледна точка на колониалните му амбиции, като хищник, подготвящ се да погълне целия Бас-Лаг, който в тази книга се разгръща извън себе си към океанските ширини на изток от него.

Iron Council е книгата, в която Миевил издига постоянната тема за борбата срещу капитализма до нейния апогей. Бас-Лаг отново бива разгърнат – този път на запад, през огромната, неизследвана континентална маса. Схартиран е гигантски проект за прокарване на железница от Ню Кробузон до другия край на все още некартографирания континент. Успешното му завършване би отворило цялата необятна шир за винаги жадния капитал. Само че корупция, ликвидна криза и тежките работни условия водят до разбунтуването на подвижния град-влак, който полага релсите на трансконтиненталната мрежа. Това събитие ражда Железния съвет – вечно движещ се влак, чиито релси биват постоянно преизползвани, водейки го надалеч от войските на Ню Кробузон, в неизследваните територии на Бас-Лаг. Години по-късно легендата за Съвета играе важна роля за радикализирането на кробузонското население, страдащо в извънредно жестоките условия на капитализъм, загъхван от войната на мегаполиса с далечния град-гържава Теш.

Първите две книги от поредицата за Бас-Лаг са романи, в много по-голяма степен фокусирани върху своите главни герои. *Iron Council*, макар и също да разчита на три основни гледни точки, се разгръща далеч по-настойчиво през действията на *групи* от герои. Сюжетът покрива хиляди километри, няколко жанра, движи се назад и напред във времето. Историческите събития, които задават духа на епохата, също са далеч по-мощабни: железопътната експанзия напомня агресивното овладяване на Северна Америка и на Транссибирската магистрала, а войната с Теш навява асоциации с Първата световна война (а в един определен аспект и на Втората). По-горе

отбелязах, че капитализмът в Бас-Лаз е далеч по-чудовищен от този, който познаваме, и това със сигурност е съзнателно решение на Миевил, който използва възможностите на фентъзи реалността, за да екстраполира докрай експлоататорската логика на модела. В този смисъл революцията в Бас-Лаз е изправена пред още по-трудна задача в сравнение с познатите ни от историята аналози, и това със сигурност също е нарочно решение от страна на автора.

За да бъде революцията възможна, тя трябва да изплете колосална мрежа от коалиции. Ако си припомним цитата от част 3, в който хипербектите са оприличени на демони, на гигантски каузални инфраструктури, това може би ще ни даде приблизително усещане за мащабите на свързаност, с които борава *Iron Council*. Трансконтиненталната железопътна мрежа плъзва като нервна система през земите на Бас-Лаз, създавайки и унищожавайки цели градове, изтривайки народи и раси, буквално пренареждайки чрез машини и чародейство географията на света, когато това е нужно, за да бъде продължен железният път:

New Crobuzon reaching so far. The leviathan unfolding of metal, the greatest city in Bas-Lag rolling out its new iron tongue, licking at the cities across the plains. (China Miéville, Iron Council, c. 143)

„Ню Кробузон се протяга тъй надалеч. Левиатанско разгръщане на метал, най-великият град на Бас-Лаз изтъркоква навън новия си железен език, облизвайки градовете по пътя през равнините.“

Двигателят зад тази икономическа експанзия е йерархичната властова мрежа на капитализма, в сърцето на която е едноименната с първата книга Станция Пердиго, средоточие на власт:

... the core of New Crobuzon: a castle, a factory, a town of towers; a god, some said, made by a madman intent on theogenesis. It was not a building but a mountain in the materials of building, a mongrel of styles united with illicit intelligence. The city's five railway lines emerged from its mouths, or perhaps they congregated there, perhaps their motion was inward and they coiled together like a rat-king's tails and knotted and made the edifice that housed them, Perdido Street Station. A ganglion of railroad. (с. 308)

„... сърцевината на Ню Кробузон: замък, фабрика, град от кули; божество, казваха някои, дело на лунатик, отгаден на акт на теогенезис. Не беше сграда, а планина, направена от материал за сгради, мелез от стилове, обединени от противоестествен интелект. Петте градски железници излизаха от устите ѝ, или може би се сбираха там, може би се движеха навътре и се омотаваха в едно като опашките на цар плъх, връзваха се на възли и сътворяваха зданието, което ги приютяваше, Станция Пердидо. Ганглий наред железния път.“



Станция Пердидо, от корицата на изданието на *Perdido Street Station* от *Subterranean*, художник: Les Edwards

Но бунтът на Железния съвет и финансовият упадък на проекта пренареждат тази конфигурация. Различни народи, видове и професионални съсловия се обединяват в съпротива срещу трансконтиненталния проект и Ню Кробузон. Най-запомнящата се такава коагулация на интереси се случва по време на първоначалния бунт, с който е превзет влакът, полагащ релсите. Работниците – сред които човеци и хора-кактуси – се надигат заедно със следващите подвижния град проститутки срещу бригадирите и стражите на железопътната компания. Първоначално действията им са подтикнати от неизплатени надници и от тежките условия.

Ключово обаче се оказва участието на Претворените – осъдени за престъпления граждани на Ню Кробузон, чиито тела са префасонирани в био-механични хибриди като форма на наказание, а самите те са длъжни да заплатят индустриалния процес на собственото си претворяване с безвъзмезден, на практика робски труд. Включването на Претворените в бунта на работниците и проститутките не само спомага за разгрома на стражите; то е ключово за първото радикално преконфигуриране на мрежата от отношения в социо-икономическата реалност на романа. Когато водачката на проститутките, Ан-Хари (“Her influence is spreading. Ann-Hari is more and less than a leader, Judah thinks: she is a person, a nexus of desires, of want for change.” (с. 204)*), не просто защитава презряните Претворени пред работниците, но и целува демонстративно техния водач, сякаш самата реалност бива пренаредена.

Това сигнализира радикалната възможност за промяна в топологията от взаимовръзки, които структурират логиката на света. Тази променена логика се превръща в модус операнди за Железния съвет – влакът-град, в бягството си през континента, събира заедно неизброимо разнообразие

* „Влиянието ѝ се разпростира. Ан-Хари е повече и по-малко от водач, мисли си Юда: тя е човек, възел от желания, от нужда за промяна.“

от същества, различаващи се по пол, етнос, раса, вид, сексуалност. Железния съвет се превръща в една вечно подвижна хетеротопия, която със самото си присъствие радикализира възможностите за формиране на мрежи и за солидарно съществуване:

—We don't give up what we have, says Ann-Hari. Judah's golem's legs shudder. —We give up nothing. All our blood and muscle. All the dead. Every hammer blow, the stone, every mouthful we eat. Every bullet from every gun. Each whipping. The sea of sweat that come from us. Every piece of coal in the Remade boilers and the boiler of the engine, each drop of come between my legs and my sisters' legs, all of it, all of it is in that train. (с. 211)

„— Няма да се откажем от това, което имаме, – казва Ан-Хари. Краката на голема на Юда потръпват. – От нищо няма се откажем. Кръвта и мускулите ни. Мъртвите ни. Всеки удар от чук, скалата, Всеки залък, който сдъвкваме. Всеки куршум от всяка пушка. Всеки удар от камшик. Морето от пот, което се излива от нас. Всяко късче от въглищата в бойлерите на Претворените и бойлера на локомотива, Всяка капчица сперма между краката ми и краката на сестрите ми, Всичко това, Всичкото е в този влак.“

Междувременно, и години по-късно, в Ню Кробузон оперират алтернативни революционни инфраструктури. Мрежа от поддривни вестници, нелегални партии, артистични движения, благотворителни и терористични организации бавно, тромаво, далеч не координирано, но неумолимо увеличава натиска върху кробузонското правителство. Войната с Теш и цялостната криза на властта изкарват съвсем наяве мрежите на насилие, чрез които властимащите поддържат реда. Допреди това тайната милиция е активизирана до такава степен, че присъствието ѝ е вплетено езиково в самата природа на света: „Ropes spilled down and dribbled armoured militia.” (с. 251)*.

* „Наголу се разплияха въжета и по тях покапаха бронирани милиционери.“

Връщащите се от войната войници обаче разказват истории, които противоречат ярко на пропагандната машина, а стачките и народният терор все повече отслабват хватата на правителството. В тези условия в крайна сметка се заражда Колектива – революционна република, която успява да завладее голяма част от града и в продължение на месеци да се опълчи на милицията.

Мрежовостта на революцията и отделните ѝ компоненти в *Iron Council* не е отражение единствено на чисто прагматичен проблем: как една мрежа може да надделее и да замени развитите и дълбоко вкоренени репресивни механизми за контрол. Тук обектно-ориентираната онтология ни дава важен ключ за четене: новите мрежови конфигурации не просто изменят разпределението на властта, но и предефинират на онтологично ниво отношенията между обектите. Претворените от под-човеци се превръщат в равноправни с всички останали членове на революцията – защото тя предизвиква радикално разместване изобщо в начина, по който бива преживяван материалният свят. Самият Железен съвет се превръща в своеобразно Претворяване; за да го унищожи, властта в Ню Кробузон е готова да похарчи немислими средства и животи – не защото градът-влак е способен сам да я свали, а заради символния му потенциал да променя архитектурата на живия живот.

Трудностите пред революцията в Бас-Лаз може и да са огромни, но разнообразието от форми и начини на живот е не по-малко изобилно, а с него и възможностите за алтернативи. Разумните биологични видове във вселената на Миевил включват: *кепри*, човекоподобни същества с гигантски скарабеи вместо глави; *водянои*, подобни на жаби водни създания; хората-птици *гаруда*; хора-кактуси; хора-таралежи; кентаври с лица, комбиниращи черти на бабуни, насекоми и дърворезби; демони; гигантски паяци, живеещи между пространствата; и още, и още. Въпреки неотклонното придържане към строг материализъм, възможните конфигурации, които този свят

предлага и предполага, са една своеобразна хипербола на раз-
нообразието на собствената ни реалност. Така мрежата от
свързани обекти разтваря субекта и го децентрира, превръ-
ща го в проводник на нещо по-голямо, на призрак от фазовото
пространство на политически възможности. Мрежата като
изражение на хиперобекта катализира неговото фазово пре-
върщане.

Това измъкване на личността от „ставата на времето“ е
най-ясно онагледено в развитието на Юда Лоу – най-централ-
ният за романа герой, явно вдъхновен от легендата за пражкия
равин Йехуда Лев бен Бецалел и голема, който той създава,
за да пази местните евреи. Преди бунта на Железния съвет
Юда е нещо като земемер, който живее сред народ от блат-
ни същества, през чиито земи предстои да бъде прокарана
железопътната линия. Досегът с изцяло различната реалност
на копиекраките (*stiltspear*) и последвалото им изличаване от
страна на железницата променя Юда. Освен че в крайна смет-
ка техните песни, които имат способността да манипули-
рат реалността (“And as if he were with the stiltspear singing,
Judah sees in time gone thick.” (с. 191)*), му помагат да се пре-
върне в най-големия специалист по *големетрия* (дисциплина,
която манипулира неживата материя и ѝ предава временна
организация и живот), текстът често ни вътпява, че това
преживяване променя по някакъв начин човешката същност
на Юда. В него заживява някакъв Друг – зародиш на нещо раз-
лично, може би нечовешко, част от него, но и не, – който го
навигура по невидимите пътища на революцията:

*As he enters the clearing where Junctiontown grows, Judah's good thing
kicks like a baby and he knows he will stay here, that he is back and
will be part of what he sees, not a parasite in its trail. He came for the
interventions, of which the song is one. And this, this buckling down of
rails, is another.*

*He is a veteran of the railroads, but he has never worked them before.
It wants him to join this effort. (с. 172)*

* „И сякаш е заедно с пеещите копиекраки, Юда вижда през съгъстено Време.“

„Когато Юда навлиза в сечището, наред което расте Възлоград, доброто му съществува рита като бебе и той знае, че то иска той да остане тук, че се е върнал и ще бъде част от това, което вижда, не паразит по дирите му. Дойде заради намесите, от които песента е само една. А това, това навиване на релси, е друга.

Той е ветеран от железния път, но никога не е работил върху него. То иска той да се включи в това усилие.“

Другият е наречен още „ларва, странността в него“ (с. 168), „новост, конструиран не-живот, гигантски антропоиден вятър“ (с. 232), „нещото вътре, доброта в червата му“ (с. 234). Текстът никога не обяснява какво расте в Юда и влияе върху изборите му. Тази същност така и не е маркирана като агент със собствена мотивация, а остава замаскирана по-скоро като реторически ефект, характерен за гледната точка на героя. Тя би могла да бъде метафора за психологическа трансформация вследствие на преживяванията му, но поне на едно място е загатнато, че е физически свързана с песните на копиекраките. А и цялостната ангажираност на художествения проект с материалността на света, гори в най-фантасмагоричните му аспекти, задължава анализа да третира тази същност като нещо действително налично в обективната реалност.

Науен анализ, който оприличава тази ларва с отделно създание, живеещо в приемника Юда, обаче не би бил продуктивен. Големетрията (по същата логика, и песните на копиекраките) не е концептуализирана като процес, който извършва насилие над материята, а напротив, като команда, която подтиква неживата материя да се вгледа в себе си (с. 167).

...what we do is an intervention, Pennyhaugh lectures Judah from his notes, —a reorganisation. The living cannot be made a golem – because with the vitality of orgone, flesh and vegetable is matter interacting with its own mechanisms. The unalive, though, is inert because it happens to lie just so. We make it meaningful. We do not order it but point out the

order that inheres unseen, always already there. This act of pointing is at least as much assertion and persuasion as observation. We see structure, and in pointing it out we see mechanisms and grasp them, and we twist. Because patterns are asserted not in stasis but in change. Golemetry is an interruption. It is a subordinating of the static to the active am. (с. 166)

„...дейността ни представлява намеса, Пенихоу декламира от записките си пред Юга, – преорганизиране. Животът не може да бъде превърнат в голем – защото чрез виталността на оргона, плътта и вегетативната тъкан са материя, която взаимодейства със собствените си механизми. Неживотът обаче е инертен, защото просто си лежи. Ние му придаваме смисъл. Не му нареждаме, а посочваме реда, който е невидим, но присъщ, винаги вече там. Този акт на посочване представлява в еднаква степен настояване и убеждаване, но и наблюдение. Виждаме структура и, посочвайки я, виждаме съществуващи механизми, сграбчваме ги и извиваме. Защото закономерностите се затвърждават не в стазис, а в състояние на промяна. Големетрията е акт на прекъсване. Тя е подчиняване на статичното „е“ на активното „съм“.“

Ларвата е органична част от Юга, *направена* е от него, но въпреки това е Друга по отношение на неговото предишно аз, не на последно място защото е (поне частично) дело на коренно чуждо съзнание и израства в условия на досег и солидарност с радикално чуждото. Такъв прочит е съзвучен с обектно-ориентираната онтология, която третира различните обекти като самостоятелни, дори когато са части от групи обекти. В такъв случай неспособността му да припознае ларвата като част от себе си не толкова я идентифицира като чужд обект, който го превзема отвътре, а по-скоро сигнализира рефлексивното изравняване на неговата човешка „същност“ на едно онтологично ниво с всички останали обекти и връзки с групи обекти, които го конституират. Колкото по-въвлечен става Юга в революцията, толкова повече той престава



Паяк Плетач, художник: Les Edwards

да бъде „себе си“ и се разтваря в нов, по-всеобхватен режим на взаимодействие със света. Интерпретацията не просто е последователна спрямо наличната психологическа информация за героя, но и спрямо цялостната естетика в творчеството на Миевил – огромен корпус от текстове, в които хибридността и хибридизацията са както водещ метод, така и висша цел.

Този анализ е подкрепен и от друг важен момент в повествованието. По време на стачката на работниците и проститутките, точно преди момента на бунт, се случва нещо извънред-

но. Явява се едно от емблематичните за Бас-Лаз същества – паяк Плетач; образ колкото енигматичен, толкова и ключов за разбирането на книгите. Ето как са описани Плетачите в *Iron Council*:

Weaver. The spiders that are not gods but are nearly, that are something so other, so much farther than men or xenian, than dæmon, than archon, that they are unthinkable, their power, their motives, their meanings as opaque as iron. Creatures who fight murder die and reconfigure everything for beauty, for the intricacy of the web that is the world they see, a concatenation of threads in impossible spiral symmetry. (с. 188)

„Плетач. Паяците, които не са божества, но са почти, които са нещо друго, толкова различни от хора и ксени, от демони, от архони, че са немислими, силата им, побудите им, смислите им непроницаеми като желязо. Същества, които се сражават уби-

Ват умират и пренареждат всичко за красотата, за изящността на мрежата, която е светът, който виждат, наниз от нишки в невъзможна спираловидна симетрия.“

В това състояние на максимално напрежение, когато ситуацията е назряла за някакво все още невъобразимо за участниците събитие, Плетачът се намесва и усуква механизмите на реалността, и надали е случайно, че именно големетрикът Юда описва ефекта от метафизичната намеса:

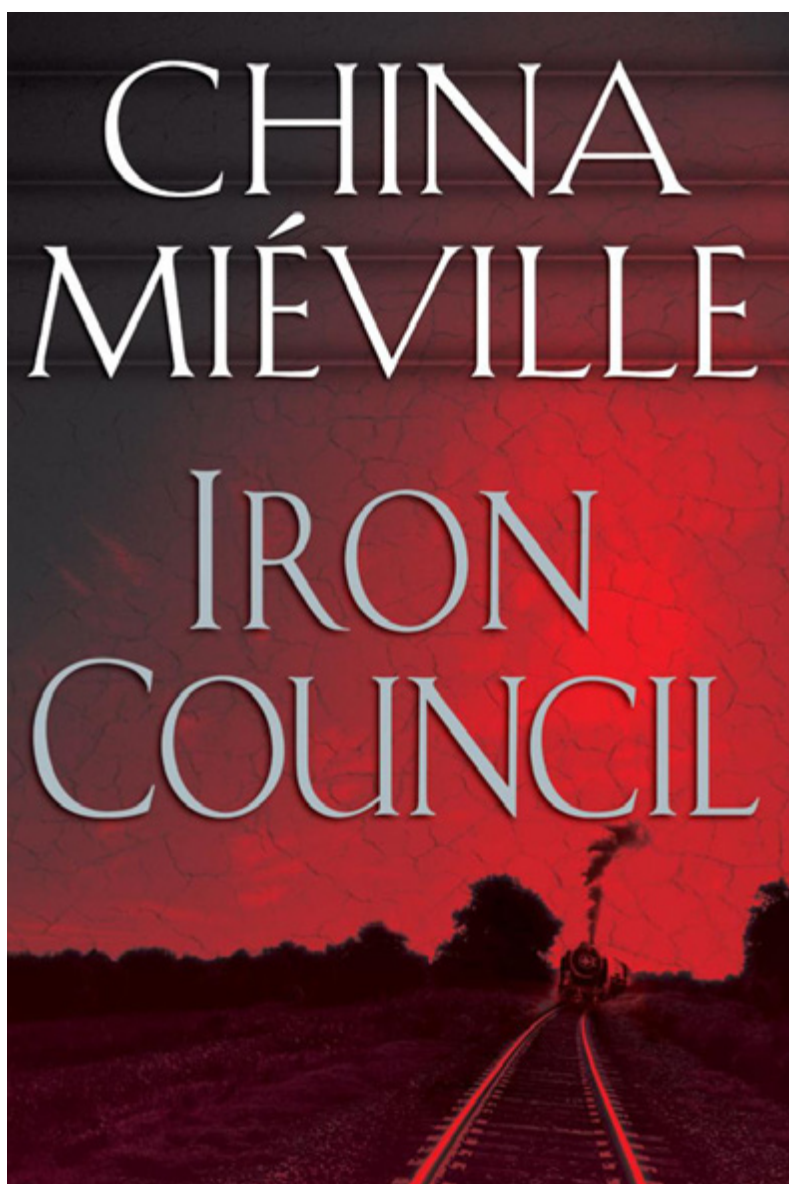
Judah feels a tug as if the world is tethered by silks the Weaver is gathering as it turns. (с. 186)

„Юда усеща подръпване, сякаш светът е окачен на копринени нишки, които Плетачът събира със себе си, извъръщайки се.“

[...] They are all draped in threads from the Weaver's spinnerets. They are knotted in a new configuration. (с. 188)

„Всичките са обгърнати в нишките от паяжинната жлеза на Плетача. Вплетени са във възлите на нова конфигурация.“

Малко по-късно избухва и самият бунт, от който се ражда Железния съвет. Плетачите в Бас-Лаз са същества, които имат привилегирован достъп до дълбоката естетическа структура на света; техните действия са винаги необясними, но *правилни*, защото са красиви според критерии, които единствено гигантските паяци могат да разпознаят, наблюдавайки реалността в цялостната ѝ, неизчерпаема многоизмерност и свързаност (Тимъти Мортън може би ги нарекъл Плетачи – или наблюдатели – на хиперобекти; изплитането започва именно от мрежата – скелето на хиперобекта). Затова и на пръв поглед сюрреалното появяване на паяка, несвързано логически с нищо в историята, е повратен момент. То сигнализира важна част от общата стратегия на Миевил при репрезентацията



на революцията – да използва спецификата на фентъзи света, за да маркира именно онези точки на инфлексия, които биха били невъзможни в реалистичен текст.

Така например, при един от сблъсъците с преследващата го Войска, Железния съвет е спасен от притеклите се на помощ *бориначи*, които живеят в няколко различни физически пространства и поради тази си способност са страховит враг. Техният вид е директен потърпевш от железопътната експанзия, така че помощта не е нелогична от гледна точка на самоорганизиращата се за

отпор срещу Ню Кробузон мрежа от жители на континента. Но както пише Карл Фрийдмън (Carl Freedman, *Art and Idea in the Novels of China Miéville*, с. 79), подобна технология, почти равна по сила на *deus ex machina*, не е налична в реалния свят, а бориначите се появяват почти като американската кавалерия, позната от толкова много уестърн филми. Действията на Плетача, описани по-горе, могат да бъдат възприемани като още по-радикален Новум – на езика на хиперобектите и Блоховата утопия, това би било бъдещето, което се протяга назад като проводник на непроследима каузалност. Фантастичната литература, за разлика от реализма, може да си позволи подобен трик и въпреки това да остане лоялна към материалистичното си кресо (макар и много малко автори освен Миевил да са способни на това, особено във фентъзи жанра).

Имплицитното сходство между намесите на Юда и Плетача се явява ключово, за да бъде разбрана ролята на героя. Юда

е също проводник на *бъдещност* (буквално е наречен „вектор на промяна“ (China Miéville, *Iron Council*, с. 24)). Макар и виден член на Съвета, той далеч не е сред най-важните организатори и представители на революцията. За сметка на това неговите големетрични намеси многократно спасяват Съвета. Юда развива това свое умение, след като се завръща в Ню Кробузон от пребиваването си сред копиекраките и железопътните работници (и преди да се завърне сред тях и да стане член на Съвета). Там той първоначално превръща сраженията между големи (и залаганията за тях) в доходоносно начинание. Впоследствие партньорът му става сътрудник на правителството – на управляващата мрежа вътре в мрежата на капитализма – и започва проучвания как големите да бъдат използвани от кробузонските войски. Юда обаче не се интересува от това. Всъщност, първият голем с механизъм за отложено във времето задействане, който успява да създаде, като че ли символизира опит за трансформацията на парите в нещо коренно различно:

The girl is quite still and watchful. The little golem is the size of her hand, and it dances as Judah instructed it to dance when he set his hex, stored his energies, ready for the trigger. It dances toward her. It is made of money. It staggers and falls down and falls apart into coins and the little girl comes forward and picks the money up. (с. 170)

„Момиченцето е застинало и зорко. Малкият голем е с размер на дланта ѝ, и танцува точно както Юда го е инструктирал, залагайки заклинанието, консервирайки енергията си, в очакване на задействащия механизъм. Големът се придвижва с танц към нея. Направен е от пари. Препъва се и пада и се разпада на монети и момиченцето идва напред и събира парите.“

Идеята да конструира голем, който би могъл да бъде активиран във всеки един момент, Юда получава, след като се натъква на една от новите технологии в света на Бас-Лаз: устройство за записване на звук като отпечатък върху восък:

It is wax that makes sound physical. He is absolutely fevered by this. The wax can make sound wait and recur. A new technology, the taming of time. (с. 169)

„Восъкът е това, което придава физическо измерение на звука. Откритието го хвърля в треска на вълнение. Восъкът може да накара звука да изчака и да се повтори. Нова технология, укротяването на времето.“

Крайната цел на Юга е да установи контрол над времето, за да предпази невинните, другарите си; за да помогне за успеха на революцията, който зависи от непосилно огъване на временпространството. Тази зависимост е маркирана неколкосткратно в текста, при това не само през образа на Юга. Така например, за да избяга от кробузонската войска и да прекоси континента, Железния съвет се принуждава да премине през Кактопичната зона – територия, заражена от извънземната, мутагенна енергия, изляла се в Бас-Лаз през гигантско разкъсване в тъканта на света:

It opened a half millennium before, a rift through which spilt great masses of the feral cancerous force, Torque. A badland beyond understanding. Where men might become rat-things made of glass and rats devilish potentates or unnatural sounds and jaguars and trees might become moments that could not have happened, might become impossible angles. (с. 219)

„Отворил се бе преди половин хилядолетие, разлом, през който се изляли огромни количества от дивата канцерогенна стихия, Усукването. Пустош отвъд всякаква понятност. Където човеци могат да се превърнат в плъхоподобни неща, направени от стъкло, плъховете в адски владетели или неестествени звуци, а ягуарите и дърветата могат да станат мигове, които никога не са могли да се случат, могат да се превърнат в невъзможни ъгли.“

Какотопия означава грозно, зло място, дистопия. Кошмарното пътуване през периферията на зоната почти унищожава Съвета. То обаче все пак успява, благодарение на мрежовия характер на Железния съвет, и изпълнява важна символна функция, отнесено към целостта на романа. Усукващата енергия сякаш има способността да преконфигурира света във всички възможни негови състояния, нещо, на което дори Плетачите не са способни. С други думи, кокоматосът е зона на плътен контакт с фазовото пространство, съдържащо всички възможни състояния на реалността. За да може да зърне Утопия, Въображението трябва да познава всички нейни най-отвратителни алтернативи:

‘We learnt ways of passing through this in-between.’ There was no scientist in the world of Bas-Lag who knew more about Torque, about the cacotopos, than the Iron Council. (c. 336)

„— Научихме се на начини да преминаваме през това междинно пространство. – Нямаше нито един учен в света Бас-Лаз, който да знае повече за Усукването, за какотопоса, от Железния съвет.“

Друг източник на подобно познание от по-високо ниво е монахът-полубог Курабин, посветен на Неизчерпаемия хоризонт и неговите присъщи Мигове. Курабин е способен да научава тайни и неналична информация, допитвайки се до Мига на скритото и загубеното (на цената на различни спомени и познание за себе си). В дадени моменти, черпейки познание за непознатите му езици, той играе и ролята на преводач между различните народи, които участват по някакъв начин в революцията – този път достъпът до фазовото пространство подсилва мрежовостта. Именно той успява да спре Спиралния Яков – призовател на хекатомби, таен пратеник на Теш в Ню Кробузон, чието дълго подготвяно заклинание има за цел да разруши мегаполиса (определено в този образ може лесно да се прочете препратка към атомната бомба). Важно е да се

отбележи, че това оръжие е още един пример за хиперобект в романа. Неговите проявления започват да се манифестират много преди Спиралния Яков да се опита да го активира – като сюрреални видения във и над Ню Кробузон, които предизвикват паника и хаос и до известна степен появата на Колектива. Към края на книгата става ясно, че манифестациите всъщност представляват огъвания на реалността назад във времето, като резултат от призоваването на хекатомбата. В света на Бас-Лаз хиперобектите не просто са вписани в метафизиката, но и са активно използвани като технологии от основните политически сили. Тежка и горчива е иронията, че именно завръщането на Железния съвет води до предотвратяването на хекатомбата, вследствие на което правителството възстановява властта си.

Кулминацията в намесите на Юда идва в самия край на романа, когато Железния съвет се завръща към мястото на своето зачеване – Ню Кробузон. Пътуването обратно е провокирано от членове на кробузонската революционна мрежа, които пътуват дълго, за да издирят легендарните борци за



Чайна Миевил; Източник: [The Guardian](#)

свобода; едната мрежа се протяга към другата по силата на връзките, които стоят в основата на съществуването им. Революционният влак е прекосил отново континента, цяло поколение след своя бунт. Така *Iron Council* изобразява революцията и като кръг, в географския и херменевтичен смисъл. В момента, в който легендарният носител на промяна се завръща, Колектива обаче вече е победен от кробузонската милиция. Юга знае, че Съвета се е устремил към гибел. На границата с града той освобождава най-великото си творение – голем, изтъкан от време, който обгръща влака и го консервира в пространство на безвремие. Милицията е безсилна да го унищожи; влакът и замръзналите революционери остават като паметник на ръба на Ню Кробузон. Големът ще отпусне хватката си едва когато настъпи правилният момент, когато историята е готова да прелее в хоризонта на утопията:

The time golem stood and was, ignored the linearity around it, only was. It was a violence, a terrible intrusion in the succession of moments, a clot in diachrony, and with the dumb arrogance of its existence it paid the outrage of ontology no mind. (с. 441)

„Времевият голем застана и беше, пренебрегна линейността около себе си, просто беше. Беше насилие, ужасно натрапване в последователността от моменти, съсирек в диахронността, който в нямата арогантност на битието си изобщо не обръщаше внимание на онтологичното престъпление, което извършваше.“

Така Миевил отказва да реализира телоса на революцията, защото е наясно, че той е по дефиниция неузразим, но в същото време запазва принципа на надеждата жив и въплътен в образ, внимателно подготвян по протежение на цялата книга. Хиперобектът Утопия тук е почти видим за Бас-Лаг и за читателя: поленнал по реалността под формата на изкривено време, изобразил целия потенциал за радикална промяна в застиналата мрежа от революционери. Мрежата, символи-

зирана и въплътена най-вече в революционната железница, е способ за утопично въобразяване – благодарение на нея е възможно херменевтичното завръщане през целия континент; благодарение на нея е възможен макар и мимолетният досег до фазовото пространство. Именно този контакт с цялостта на хиперобекта прави възможно пък оцеляването на Ню Кробузон, но и води до края на революцията. Във финалните сцени на романа Ан-Хари умолява и заплашва Юда да освободи Железния съвет от клонката на голема, за да може той да завърши своя кръг и да постигне целта си. Фазовото превръщане и херменевтичното завръщане тук за пръв път са две антагонистични движения, това просто не е правилният исторически момент. Юда знае това, но и знае, че няма правото да отнеме свободния избор на революционерите; заради намесата му Ан-Хари го убива. Но въпреки тази трагична развръзка, жанрово заложена в изконната непостижимост на утопията, мрежата, израснала от и около революционния влак, е съхранена – на прага на затварянето на кръга и в очакване на мига на фазово превръщане. Железния съвет се е превърнал в *калотопия* – антонимът на какотопията, възможно най-красивото време-място, свито в един-единствен застинал миг, но изпълнено с потенциал за революционно разгръщане.

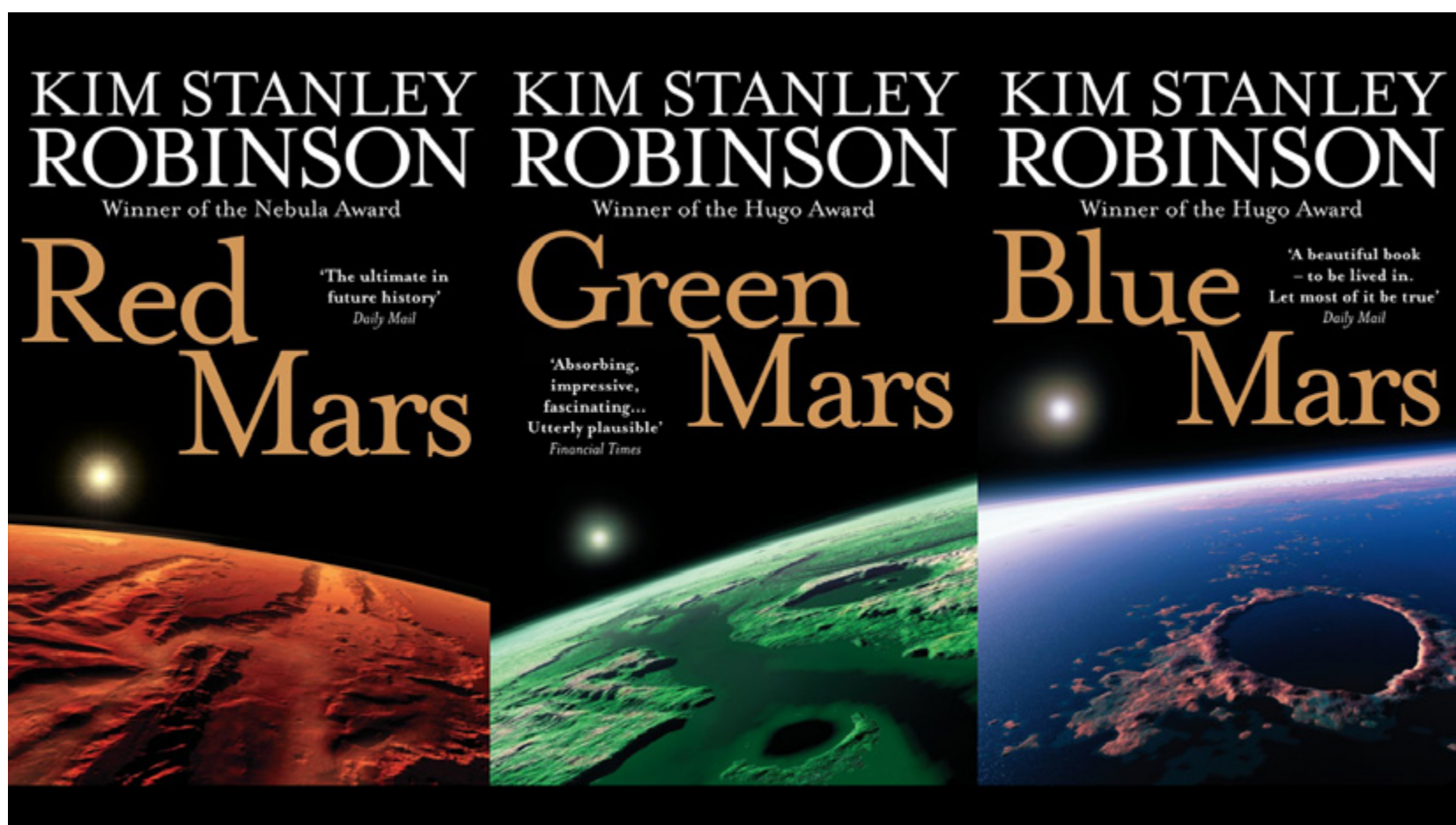
Years might pass and we will tell the story of the Iron Council and how it was made, how it made itself and went, and how it came back, and is coming, is still coming. Women and men cut a line across the dirtland and dragged history out and back across the world. (с. 457)

„Може би ще минат години и ние ще разказваме историята на Железния съвет, как той е бил сътворен, как сам се е сътворил и си е тръгнал, и как се е върнал, и се връща, все още се връща. Жени и мъже, които прорязали линия през пустошта и извлекли историята до другия край на света и обратно.“

6: Трилогия за Марс (Ким Стенли Робинсън): към онтология на възможността

Разгледаните в предишните две части текстове представят различни планове за мислене на революцията и утопията като образи. *Освободеният* постулира един крайно беден на възможности свят, в който да разгърне утопичното си общество, похват, който Фредрик Джеймсън нарича „world reduction“ (Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*, с. 271; неточен, но в някакъв смисъл полезен превод би бил „ограничаване на света“). Това позволява на текста да изолира голяма част от променливите и да се фокусира върху конкретни въпроси на репрезентацията, както и да проблематизира вътрешно присъщите напрежения в концепцията за утопия. В това потискане на възможностите на Анарес и в контраста с богатството на Урас, романът определено засяга въпроса за достъпните в реалността материални ресурси, нужни за радикална трансформация, но го прави предимно в негатив; негов фокус е най-вече херменевтичното кръгово движение, необходимо, за да бъде поддържана революцията в състояние на контакт с утопичния си хоризонт. *Iron Council* много по-съсредоточено борава с проблематичния достъп до фазовото пространство на системата, която подлежи на промяна; и той обаче го прави по не съвсем директен начин – чрез утопични изображения на този бъдещ план, които са ясно маркирани като стенография на непознатото и неизвестното. Романът на Миевил за сметка на това неотменно проследява мрежовия характер на революцията; също така неколккратно подчертава кръгообразните придвижвания на героите, необходими, за да бъде поддържан растежът на тази мрежа.

Трилогия за Марс (оттук наетне ще използвам наименованието *Марс*, реферирайки към нея) на Ким Стенли Робинсън вероятно е научнофантастичният текст, който в най-голям голям детайл изследва утопията и революцията. Поредицата от 90-те години на XX в. се състои от романите *Червеният*



Марс, Зеленият Марс и Синият Марс, които, макар и поотделно да се отличават с известна тематична и естетическа цялост, на практика съставляват един огромен текст (от над 2000 страници). Робинсън успява да съгради колосален проект – да покаже прехода към автентична, критическа утопия, възгледана както в собствените си механизми на производство на смисъл, така и в постоянно изместващия се бъдещ хоризонт. Неслучайно *Марс* е произведението, което най-пълно и ползотворно може да бъде четено през трите топологични модела, които статията разглежда. Особено що се отнася до фазовото пространство като съзнателно достъпен за читателя модел; в *Марс* различните потенциални състояния на тази неизчерпаема система са постоянен обект на изследване, чрез множество инструменти в рамката на художествения текст. Мащабът и сложността на разгръщащите се аргументи в *Марс* със сигурност биха изисквали изключително обемно и детайлно близко четене и анализ, за да се постигне дори сравнително изчерпателен обзор на основните им компоненти. Подобно усилие не би било възможно тук, така че ще се ограничи до съвсем схематичното им маркиране.

Червеният Марс започва с пътуването на Първите 100 към едноименната планета, на границата между 20-те и 30-те години на ХХІ в. Първоначалните колонизатори са международен екипаж, съставен почти изцяло от учени и инженери. Целта им е да установят изследователска база на Червената планета, в очакване на следващи по-масирани заселнически мисии. Повествованието в трите книги проследява почти двеста години развитие на марсианското общество и най-вече на проекта за тераформиране на планетата.

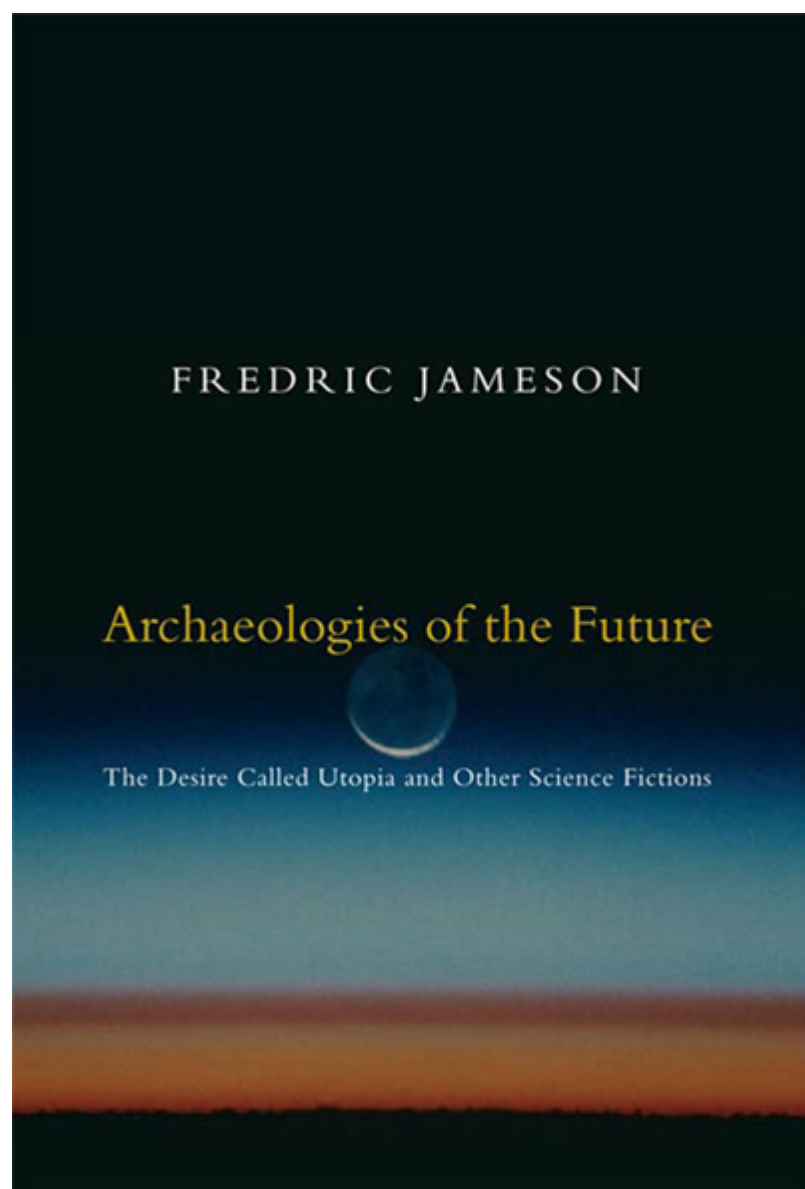
В *Archaeologies of the Future* Фредрик Джеймисън нарича Марс „гигантска лаборатория“ (Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*, с. 395), което е вярно по много различни начини. Този чудесен анализ на трилогията я разграничава от реализма и модернизма и едновременно с това ѝ приписва синтез от качества, присъщи и за двата подхода към репрезентацията. Марс представлява „онтологически реализъм“ (Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*, с. 399), тъй като третира по реалистичен начин сблъсъка между реалността и продуктивното човешко усилие, насочено срещу съпротивата, която тя му оказва (по смисъла, по който един проблем оказва съпротива срещу опитите да бъде решен). Благодарение на способ-



Red Mars, художник: CarlosNCT

ността на текста да изследва тези проблеми през стотици различни модели в рамките на стотици страници и години, за читателя и (някои от) героите е възможно да схванат несводимостта на задачата до конкретен набор от зависимости. Проектът за тераформиране на Марс се превръща в такъв за неговото *ареоформиране**, като предполагаемо обективните научни методи за наблюдение и манипулация бавно, постепенно и неумолимо са трансформирани от взаимодействието с планетата.

Научните дискурси, които присъстват в *Марс*, са огромно множество: 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, и т.н., и т.н. С течение на времето, благодарение на натрупването на примери, става все по-ясно, че ареоформирането е динамична система, която просто не се поддава на едностранно моделиране. Този първоначално „ограничен свят“, подложен на насоченото човешко усилие, се превръща в неимоверно сложна система, измерима само чрез безкрайност от променливи, чиито конфигурации, дори ограничени изцяло до физическите подсистеми на планетата, биха довели до безкрайност на възможно бъдеще от дори по-голям порядък. А колкото повече напредва ареофор-



* Думата е образувана от „Арес“, името на древногръцкия аналог на бога Марс, и „формиране“, по аналогия с „тераформиране“ (предвид че Тера е древноримска богиня на земята). – Бел. авт.

мирането, толкова по-важни стават „човешките“ въпроси: психологията, обществото, културата и икономиката на марсианците. Под напора на толкова много нови възможни конфигурации и бъдещи хоризонти, дори някои от най-праволинейните учени от Първите 100 проумяват, че моделиращите системи няма как да бъдат удржани като отделни концептуални инструменти; те не манипулират някаква статична и фиксирана реалност, а са дълбоко въвлечени в онтологията на човешкото съществуване на Марс.

Във втората книга от трилогията – *Зеленият Марс* – е въведена концепцията за фазова промяна:

At the heart of any phase change there was a zone of cascading recombinant chaos. But there were methods to read it, to deal with it. (Kim Stanley Robinson, Green Mars, с. 559)

„В сърцевината на всяко фазово превръщане се намираше зона на каскаден рекомбинантен хаос. Но все пак съществуваха методи той да бъде четен, да се справят с него.“

Същият непрегвигим, многокомпонентен хаос, който в *Iron Council* е щрихован чрез малко или много смислово непрозрачна литературна образност, в *Марс* е подлаган неумолимо под лупата на физици, биолози, инженери, политици, историци, икономисти, артисти. „Вторичните продукти“, както ги нарича Джеймисън (Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*, с. 398), на сблъсъка между реалност и човешко усилие – или иначе казано човешките системи на познание – се размножават, преплитат и усложняват едни други. Фазовите трансформации са онези точки на инфлексия, в които реалността придобива нова отчетлива структура, а те се отразяват неминуемо в моделите, които марсианците използват, за да разбират света.

Марс би била истински впечатляваща научна фантастика дори само ако основното ѝ постижение беше това многокомпонентно и динамично изследване на обектната реалност, строго през лещите на науката. Робинсън обаче постига нещо много по-трайно и фундаментално. Ключови за него са образите на множеството главни герои, повечето от които членове на Първите 100. Учените от кораба „Арес“ първоначално са хора, които читателят сравнително лесно може да припознае като свои съвременници, всеки със сравнително стандартен набор от идеологически разбирания за света. В началото на *Червеният марс* тяхната колония е представена като един идеален за научния работник свят, но е важен коментарът на учена анархист Аркадий Богданов в разговор с мултикултурния либерал Джон Буун, Първия човек на Марс:

„So a scientific research station is actually a little model of prehistoric utopia, carved out of the transnational money economy by clever primates who want to live well.” “You’d think everyone would join,” John said. “Yes, and they might, but it isn’t being offered to them. And that means it wasn’t a true utopia. We clever primate scientists were willing to carve out islands for ourselves, rather than work to create such conditions for everyone. And so in reality, the islands are part of the transnational order. They are paid for, they are never truly free, there is never a case of truly pure research. Because the people who pay for the scientist islands will eventually want a return on their investment.” (Kim Stanley Robinson, Red Mars, с. 342)

„— Така че изследователската станция е всъщност умален модел на праисторическа утопия, издълбана насред транснационалната финансова икономика от умни примати, които искат да живеят добре.

– Човек ще си помисли, че всеки би искал да се включи – каза Джон.

– Да, и сигурно биха се включили, но никой не им го предлага. А това означава, че не е истинска утопия. Ние, умните учени прима-

ти, сме имали волята да си издяламе собствени острови, вместо да работим за създаването на такива условия за всички. Така е и в реалността, островите са част от транснационалния рег. Те са платени, никога не са били безплатни, няма случаи на истински чисто изследване. Защото хората, които плащат за островите на учените, в крайна сметка ще поискат да си върнат инвестицията.“

С постепенното засилване на присъствието на транснационалните корпорации на Марс (които впоследствие еволюират към мултинационални и метанационални), за много от героите става все по-ясно, че научната дейност далеч не е лесно разграничима от политическото действие. Разнообразните идеологически и интелектуални позиции, които различните герои заемат, започват да хармонират или да се противопоставят по все по-изразени начини едни с други. Схващането на Марс и промяната му е изцяло диалектичен процес, който зависи жизнено от разнообразието, от достъпа до фазовото пространство; един безкраен, по съществото си утопичен процес на въобразяване.

Друг ключов елемент от повествованието – вероятно най-спекулативният научнофантастичен новум в рамките на фикционалния свят, който иначе се основава детайлно върху най-напредничавите съвременни научни разработки и върху информирани предположения и екстраполации – е лекът против стареене, който бива изобретен в *Червеният Марс*. Тази процедура за дълголетие позволява същите герои и тяхното развитие – психологическо, физическо, идеологическо, интелектуално, емоционално и пр. – да бъде проследено в рамките на два века. Тяхното преживяване на хода на времето, наред с читателското по силата на огромния обем на текста, бива разгърнато до еквивалент на историческо време (Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*, с. 596). Така образите на героите, колкото по-сложни и дълбоко човешки стават, сами по себе си се превръщат в модели на Марс, или по-скоро на



Blue Mars, художник: CarlosNCT

утопичния образ на Марс, който примъждява в частично зърнати фрагменти от възможното бъдеще.

Конкретни герои се превръщат в символи на политически движения, в медийни образи на Земята, познати от записите по време на пътуването на „Арес“, някои дори в полумитични божества на новия човешки свят. Най-силен израз на тази символност е идеологическото делене на политическия спектър на Марс, в който земните роли са обърнати и движението за запазване на природата е оцветено в червено, а желанието за бърз прогрес – в зелено. Това противопоставяне, разгледано в множество ситуации, представлява и основното политическо напрежение в романите, по-дълготрайно и важно дори от противопоставянето на капиталистическия корпоративен модел на управление.

Не по-малко важен е процесът, при който различните герои започват да служат като модели едни на други – за разбирането на света, на Марс, на себе си, за промяна към нещо различно. Дори читателят в някакъв момент не може да не възприема новопоявилите се герои като комбинация от модели, развити в образите на Първите 100 – толкова много и детайлно развити са те:

He was a sweet man, Nadia thought as she watched him moving about the kitchen. Canny diplomat as guileless simpleton, or vice versa. Like a benign Frank. Or a mix of Frank's skill and Arkady's happiness. She laughed at herself, always thinking of people in terms of the First Hundred—as if everyone was somehow a recombination of the traits of that original family. (Kim Stanley Robinson, Blue Mars, c. 303)

„Беше мил човек, мислеше си Надя, докато наблюдаваше как той се движи из кухнята. Предпазлив дипломат, маскиран като наивен глупак, или обратното. Като блага версия на Франк. Или смесица между умелостта на Франк и щастието на Аркади. Тя се засмя сама на себе си, защото винаги мислеше за хората въз основа на Първите 100 – сякаш всеки беше някаква пермутация на чертите, които характеризираха онова първоначално семейство.“

Безкрайната серия от модели, които изникват вследствие на целенасочена мисловна работа върху изображенията на героите и самата планета (Робинсън е един от най-големите майстори в писането на проза за природата и преживяването ѝ, не само във фантастиката, ами изобщо), се превръща в нещо като колективен модел само по себе си на онова пространство от безкрайни възможности за онтологично и историческо конфигуриране. И то в модел, който сам се изследва и се поставя под въпрос, често погрешно. Така например ученът Сакс Ръсел, сбъсквайки се с истинските мащаби на ареоформирането като проект, започва все по-често да се обръща към хуманитарни модели за разсъждаване, макар и първоначално да ги отхвърля в полза на точните науки:

Perhaps, he thought, they had gone polyploidal, not as individuals but culturally— an international array, arriving here and effectively quadrupling the meme strands, providing the adaptability to survive in this alien terrain despite all the stress-induced mutations.... But no. That was analogy rather than homology. [...] And analogies were mostly meaningless— a matter of phenotype rather than genotype (to use another analogy). (Green Mars, c. 184)

„Може би, помисли си, геномът им се беше променил към полиплоиден, не индивидуалните им геноми, а културните – те бяха сбор от международни заселници, с идването си тук на практика бяха очетворили наличните мемове и нишки културна ДНК; нуждаели се бяха от тази адаптивност, за да оцелеят сред този чужд пейзаж, въпреки всички мутации, предизвикани от стреса... Но не. Това беше аналогия, а не хомология. [...] А аналогията бяха предимно лишени от смисъл – бяха въпрос на фенотип, вместо на генотип (ако трябваше отново да използва аналогия).“

В хода на повествованието Сакс влиза многократно в контакт с различни проблеми, които, колкото по-отявлено политически са, толкова по-силна съпротива оказват срещу научните му модели. Именно взаимодействието на героя с групи от първоначалната колония му помага да намери частичен синтез между природните и хуманитарните дисциплини. Такава роля например играе психологът Мишел Дювал, чиято голяма лична цел е да намери диалектически синтез между родния му Прованс и Марс, в най-общ план. За тази цел Дювал използва най-разнообразни концептуални апарати: семиотичните четириъгълници на Греймас, хуморалната теория на гревните гърци, най-новите невронаучни изследвания върху структурата на мозъка. Неговото изследване представлява колкото помиряване на двете планети или пък на типовете характери сред Първите 100, толкова и нещо още по-фундаментално:

He felt that in this project he was part of a long tradition, for recently in his studies he had noticed that the history of French thought was dominated by attempts to resolve extreme antinomies. For Descartes it had been mind and body, for Sartre, Freudianism and Marxism, for Teilhard de Chardin, Christianity and evolution— the list could be extended, and it seemed to him that the particular quality of French philosophy, its heroic tension and its tendency to be a long march of magnificent failures, came from this repeated attempt to yoke together impossible opposites. Perhaps they were all, including his, attacks on the same problem, the struggle to knit together spirit and matter. (Green Mars, c. 246)

„Имаше чувството, че проектът му е част от дълга традиция, тъй като наскоро в изследванията си бе забелязал, че историята на френската мисъл беше доминирана от опити за помиряване на крайни противопоставяния. За Декарт такъв беше дуализмът между съзнание и тяло, за Сартр – фройдиизмът и марксизмът, за Теяр дьо Шарден – християнството и еволюцията. Списъкът можеше да продължи още, и му се струваше, че това конкретно качество на френската философия – героическото ѝ напрежение и склонността да бъде дълъг поход от величествени провали – произлизаше от този повтарящ се опит за спояване на невъзможни противоположности. Може би всички тези концептуални гамбити, включително неговите собствени, бяха насочени срещу един и същ проблем – борбата да бъдат сплетени в едно духът и материята.“

Свърхмащабният, необозрим хипер-проект на ареоформиране и движение към Утопия като че ли започва да напомня и на хетероглосията и полифоничността от трудовете на Михаил Бахтин, едно безкрайно разоряване и пренареждане на моделите за изразяване, което е видимо дори във физическата промяна на героите, например при вече споменатия Сакс Ръсел (може би най-силният и оригинален образ на учен в научнофантастичен текст), който претърпява мозъчна травма:

“There’s such a thing as fluent aphasia?” Coyote said. “Apparently. Nonfluent is where the subject can’t read or write, and has difficulty speaking or finding the right words, and is very aware of the problem.” Sax nodded, as if to confirm the description. “In fluent aphasia the subjects talk at great length, but are unaware that what they’re saying makes no sense.” Art said, “I know a lot of people with that problem.” (Green Mars, c. 302)

„– Има такова нещо като флуентна афазия? – каза Койота.

– Явно. Нефлуентната е когато субектът не може нито да чете, нито да пише, и говори с трудности, или пък трудно намира правилните думи, но пък е напълно наясно с проблема. – Сакс кимна,

сякаш за да потвърди верността на описанието. – При флуентната афазия субектите говорят много, но изобщо не осъзнават, че не казват нищо смислено.

– Познавам много хора с този проблем – каза Арт.“

Неврологичните ефекти върху героя не могат да не бъдат възприемани в контекста на романите и до някаква степен като алегоричен (но не и редуccionистки) модел за развитието на марсианското общество – благодарение на литературния образ на творбата, който обединява изображенията и ги изпълва с потенциал.

Литературният образ на Марс и неговата трансформация в крайна сметка е толкова мащабен, че включва в себе си и образа на революцията. В *Марс* всъщност има цели две революции – една в края на *Червеният Марс* и една в края на *Зеления Марс*. Първата е неуспешна, насилствена, води до множество смърти, до сублимния образ на прекъснатия космически асансьор, чието възлеродно стебло, дълго десетки хиляди километри, се увива неколккратно около екватора на Марс, с катастрофални последици. Втората революция е успешна, мирна поради повсеместността си, движена от огромна мрежа и вечно търсеща диалектически синтез между безкрайно многото езици, изразяващи това що е Марс.

Макар този прочит да набляга на важността на изобразяването на фазовото пространство, от гледна точка на хиперобекта като модел, мрежовостта присъства плътно в текста на *Марс*. Първите 100 сами по себе си служат като централни възли в огромната мрежа, която постепенно обгръща планетата, но това далеч не изчерпва богатството на образи, които носят структурни хомологии с мрежата като формален апарат. Най-ярък пример е т.нар. Демимонг, или Полу-свят – тайното революционно общество на Марс, оформило се до голяма степен като резултат от първата революция, огромна мрежа от поселения, скрити в безбрежната география около

южния полюс на Марс. Полу-светът е алтернативната мрежа на капиталистическия ред в земната колония, той е мрежа за обмен на идеи, за подривна дейност и за изковаване на марсианска идентичност. Сред него се заражда комплексният бъдещ модел на марсианската еко-икономика; на неговата своеобразна конференция в Дорса Бревия – скрито в каньон селище на нео-минойки – е положена основата на бъдещата марсианска конституция. Същата конституция в крайна сметка запазва принципите на автономност (въплътени във федеративен модел на управление) и мрежовост; и то на автономност и по отношение на материалното – самият Марс получава права в този бъдещ свят. Мрежите проникват надълбоко и в марсианските градове на север, през революционни групи и партии, митинги, шпиони; проникват дори на Земята, когато става ясно, че проблемите на едната планета са неотделно свързани от тези на другата.

„We exist for Earth as a model or experiment. A thought experiment for humanity to learn from,“ (*Green Mars*, с. 376)* казва една от главните героини, Мая Тойтовна. Марс и Земята са поставени в диалектическа връзка, подобна на тази между Анарес и Урас в романа на Ле Гуин – историята и идеите трябва да пропътуват до едната планета, за да се върнат обратно; без това циклично движение, истинската революция, става ясно, е невъзможна; утопията не може да бъде остров:

“Mars is a mirror,” he said in the microphone, “in which Terra sees its own essence. The move to Mars was a purifying voyage, stripping away all but the most important things. What arrived in the end was Terran through and through. And what has happened since there has been an expression of Terran thought and Terran genes. And so, more than any material aid in scarce metals or new genetic strains, we can most help the home planet by serving as a way for you to see yourselves. As a

* „Нашето съществуване е модел или експеримент от гледна точка на Земята. Мисловен експеримент за изучаването на човечеството.“

way to map out an unimaginable immensity. Thus in our small way we do our part to create the great civilization that trembles on the brink of becoming. We are the primitives of an unknown civilization.”

“That’s what it looks like to us on Mars, anyway—a long evolution through the centuries, toward justice and peace. As people learn more, they understand better their dependence on each other and on their world. On Mars we have seen that the best way to express this interdependence is to live for giving, in a culture of compassion. Every person free and equal in the sight of all, working together for the good of all. It’s that work that makes us most free. No hierarchy is worth acknowledging but this one: the more we give, the greater we become.” (Blue Mars, с. 172)

„– Марс е огледало – каза той в микрофона, – в което Тера вижда собствената си същност. Преместването на Марс е било пре-
чистващо пътуване, което е отмило всичко освен най-важните
неща. Това, което е пристигнало накрая, е било концентрирана,
неразредена Тера. И всичко, случило се оттогава, е израз на зем-
на мисъл и земни гени. Затова ние можем да помогнем на родната
планета не толкова с материална помощ и редки метали или нови
генетични разновидности, колкото като инструмент да видите
собствените си изображения. Като начин да опипате един невъ-
образим мащаб. Такава е нашата малка роля в създаването на
велика цивилизация, която трепти на ръба на превръщането. Ние
сме приматите на една непозната цивилизация.

– Така поне ни изглежда на нас на Марс – една дълга еволюция
през вековете, в посока на справедливост и мир. Колкото повече
научават хората, толкова по-добре разбират зависимостта си
едни от други и от света си. На Марс сме се убедили, че най-доб-
рият начин да изразим тази взаимозависимост е да живеем, за
да даваме, в култура на състраданието. Всеки човек е свободен
и равен пред всички останали, всички работим заедно за добро-
то на всички. Именно тази работа ни прави най-свободни. Някоя
йерархия не е достойна за признание освен тази: колкото повече
даваме, толкова по-велики ставаме.“

Кръгообразното движение служи и тук, за да запази връзката с онзи бъдещ план на революцията – Утопия. Херменевтичният кръг е изобразен както на макро-ниво в пътуването до Земята в *Синият Марс* на трима от главните герои (още един паралел с *Освободения*, и всъщност устойчива трона в научната фантастика), така и на микро-ниво в многобройните чисто сетивни препратки към Земята. Така например една от героините първо възприема пустия Марс като „Сибир, но както трябва да бъде“; друг герой пък внезапно получава усещане, че е на Земята, когато изпада в състояние на земна гравитация по време на пътуването си с ускоряващия космически асансьор. Последният ефект е обърнат наопаки именно по време на престоя на героите на Земята, само че през гледната точка на рожен и отрасъл на Марс герой:

Just as big as it was on Mars, yes, and even bigger, because of the distant horizons, and the crushing gravity; and steeper; and whiter; and windier, ka, it pierced so chill through his parka, even windier, even colder—ah God, like a wind lancing through his heart: the sudden knowledge that Earth was so vast that in its variety it had regions that even out-Marsed Mars itself—that among all the ways that it was greater, it was greater even at being Martian. (Blue Mars, c. 195)

„Беше толкова необятен колкото бяха и пейзажите на Марс, да, дори по-необятен заради далечните хоризонти, и заради смазващата гравитация; и по-стръмен; и по-бял; и по-ветровит, ка, вятърът го пронизваше с такъв хлад през анорака му, дори по-ветровит, дори по-студен – сякаш вятър, забиващ се като копие в сърцето му: внезапното знание, че Земята беше толкова неизбродима, че в разнообразието си беше повече Марс от самия Марс – че сред всички начини, по които беше по-велика, тя беше по-добра и в това да бъде като Марс.“

Тази херменевтика на преразглеждане на моделите на света и на възстановяване на тъканта на времето е изразена най-сил-

но в едно от големите артистични постижения на романите. Терапията за дълголетие, въведена в *Червеният Марс*, първоначално се явява най-вече жанров трик, който позволява на автора да използва едни и същи гледни точки в рамките на толкова дълги времеви периоди. Тази намеса обаче, оказва се в *Синият Марс*, има други важни последици. Голяма част от Първите 100, вече двувековни легенди, както и много други столетници, започват да изпитват сериозни проблеми с паметта – макар и да са напълно здрави физически, те губят спомени, образи и представи се сливат в съзнанията им, страдат от зачестяващи пристъпи на *déjà vu*, *jamais vu* и *presque vu* (състояния, които силно напомнят въведените понятия за остранение и утопия), а в някакъв момент организмите им просто рязко отказват и умират. Краят на последната книга изследва именно този проблем на паметта и репрезентацията в мозъка, едновременно усложнявайки неимоверно начина, по който поредицата сама сочи към себе си като продукт на изкуствата, и изобразявайки принципа на надеждата като зависещ изцяло от схващането на съзнанието, обществото и историята като цялост:

„After all, Sax pointed out, if their memories were returned to them intact, anything might be possible—anything—breakthroughs on other fronts, a defeat of the quick decline, health that lasted centuries more, an ever-expanding community of garden worlds, from thence perhaps up again in some emergent phase change to a higher level of progress, into some realm of wisdom that could not even be imagined at this point— they teetered on the edge of some such golden age, Sax told them. But it all depended on wholeness of mind.“ (Blue Mars, c. 698)

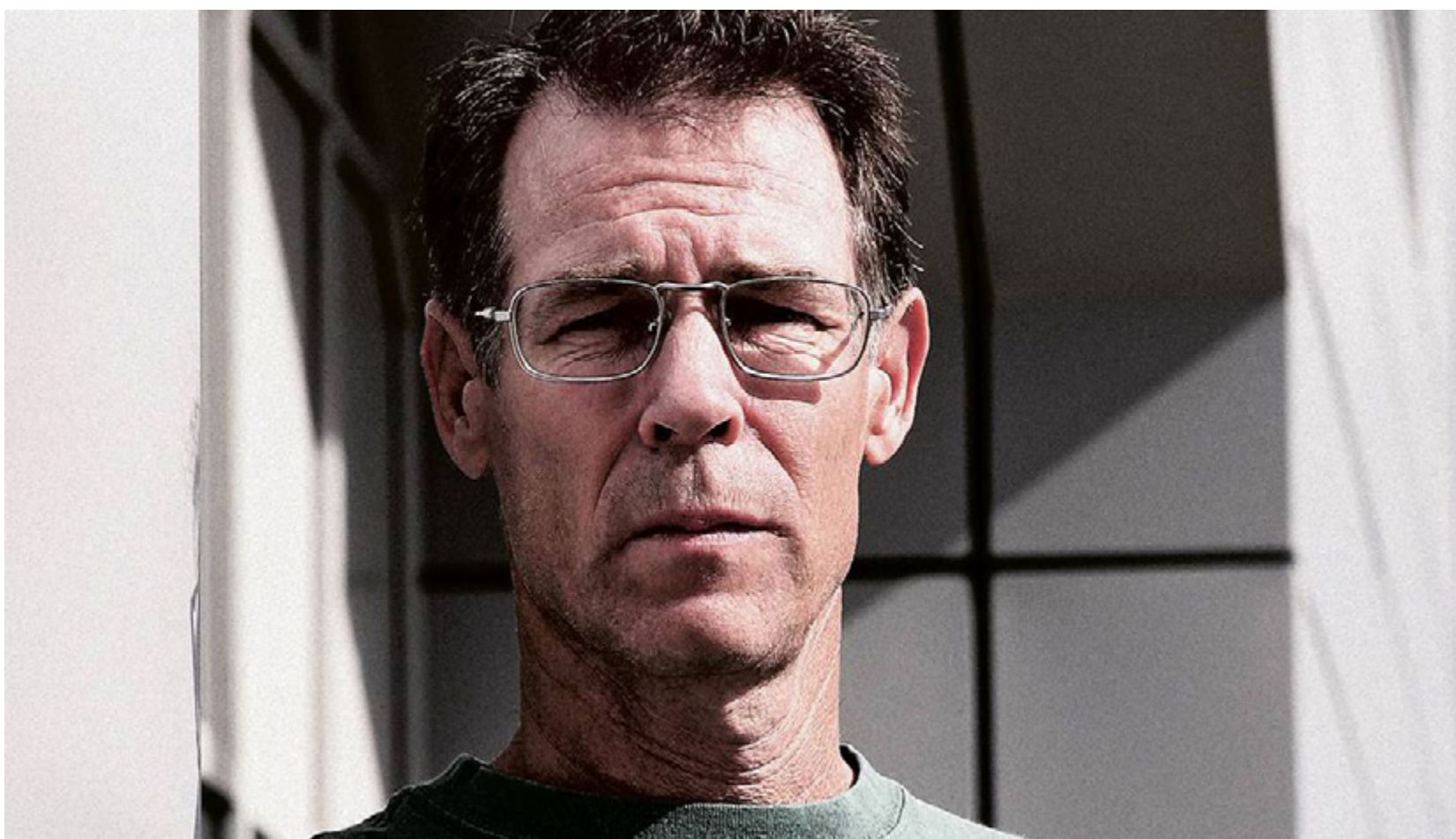
„В крайна сметка, изтъкна Сакс, ако спомените им бѐдеха възстановени в цялост, всичко щеше да е възможно – наистина всичко, пробиви на други фронтове, победа над бързия упадък на старите организми, здравословен живот в продължение на още векове, вечно разрастваща се общност от светове градини, а оттам може би

някоя следваща, самозародила се фазова трансформация щеше да ги изстреля към по-високо ниво на прогрес. Те се клатушкаха на ръба на златна ера от подобно естество, каза им Сакс. Но всичко това зависеше от цялостта на съзнанието.“

Развръзката на тази последна голяма повествователна линия води и до разрешаване на поредното знаково за *Марс* противопоставяне – между Сакс Ръсел, един от най-силните агенти на ареоформирането, и Ан Клейборн, водачът на Червените, героиня, която е почти религиозно отгадена на първичната форма на Марс. Този конфликт намира решението си в едно подготвяно в продължение на три романа срещане на хоризонти, което показва концепция за любовта в най-радикалната ѝ форма – като неотклонно и вечно търсене на Другия, като вечна промяна. Съдържателно, формално и стилово великолепият край на трилогията оставя конфликта между червената и зелената идеи неразрешен, но, помирявайки Сакс и Ан, сигнализира твърдо към принципа на надеждата и към Утопия, която така или иначе винаги се намира напред в бъдещето.

Марс е текст, който търси начини да изрази неизразимото и да го въплъти в нова онтология на възможност. Коментирайки пасаж от *Зеленият Марс*, в който Сакс наблюдава листата на сукуленти от тепърва зараждащата се марсианска флора и изпитва трудност да разпознае и именува един конкретен цвят на границата между червеното и зеленото, Джеймисън пише:

*Името на този неназовим цвят е Утопия, която се взира настоятелно в нас от „Трилогия за Марс“, точно както се взира и в Сакс. Утопичният текст не се предполага да създаде този синтез сам по себе си или да осигури негова репрезентация: това е процес на човешката история и на колективното политическо действие. От текста се очаква единствено да създаде условията, необходими за този синтез, да отвори пространство, в което той да бъде въобразен. (Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*, с. 409)*



Ким Стенли

„But the name for this unnameable color is Utopia, which stares insistently back at us from the Mars trilogy just as it does at Sax. The utopian text is not supposed to produce this synthesis all by itself or to represent it: that is a matter of human history and for collective praxis. It is supposed only to produce the requirement of the synthesis, to open the space into which it is to be imagined.“

Литературните образи на революцията и утопията са всъщност единен образ в *Марс*. Докато *Освобожденият* и *Iron Council* се съсредоточават върху изображения на конкретни фази от този хиперобект – толкова сложен и менлив, че може да бъде въобразен (но не и обозрян) едиствено като литературен образ, – *Марс* се опитва да го изобрази в цялост. В началото на изложението написах, че трите романа на Робинсън по-скоро би следвало да се разглеждат като единен текст. Това е абсолютно естествена последица, отразяваща неимоверната амбиция на текста. *Марс* е може би най-големият роман на научната фантастика – по обем, но и от гледна точка на пространството за Утопия, което отваря чрез образите си.

7. Вместо заключение

Както беше споменато и в началото на статията, четенето на художествен текст не би трябвало и не може да е основен източник на теоретично или историческо схващане на революцията, т.е. от него да следват някакви твърди предписания за политическо действие. Ползата от четенето на художествена литература, и в частност на фантастика, обаче би могла да е голяма за способността да въобразяваме по-успешни и обхватни революционни проекти. На първо място научно-фантастичната утопия ни помага да премислим собствения ни свят и да отличим в него полетата на възможност, които са приглушени и затворени. Оттам насетне утопията като начин на познание би могла да разшири пространствата за мислене на алтернативно бъдеще, т.е. не просто да деконструира настоящето, но и да създава условия за конструиране на бъдещето.

Ако има един практически извод, който може да бъде извлечен от литературния анализ и да бъде насочен към нехудожествения свят, той е, че успешна революция не би могла да се случи, без да е налично именно такова пространство за утопично мислене, каквото се опитват да разтворят и *Освободеният*, и *Iron Council*, и *Трилогия за Марс*. Революционната дейност не може да се случва единствено в материалното настояще, тя трябва да живее и като утопия на границата на видимото. Настоящата статия предлага теоретичен модел за едно такова двояко мислене на революцията, което включва в себе си утопията като неразривно свързана своя част. Концепцията за хиперобект и свързаните с него топологични фигури, приложени в литературния анализ, показват как би могло да се осъществи това мисловно удържане във времето и пространството на тези иначе необозрими процеси. Така от една страна теорията, почерпена от философията, помага да се извършва четене, което е далеч по-богато на потенциал за производство на „сгъстена възможност“ (или иначе каза-

но утопия) – само по себе си инструмент за политизиране и за революционна промяна у индивида. От друга, четенето чрез подобно моделиране загатва за зони на интерес, които теорията би могла да изследва сама – за собственото си обогатяване, но и за по-доброто взаимодействие със света и неговите възможни алтернативи. Отново се сблъскваме с неизчерпаемата природа на хиперобекта революция/утопия и постоянното диалектическо движение, нужно, за да не бъде изпускан от поглед.

Като че ли затова по-добре е такъв един текст да не бъде заключван, а напротив – да остане изцяло отворен към бъдещите хоризонти на четене и въобразяване.

Библиография

- 1 Миевил, Чайна. Станция Пердиго / Чайна Миевил – София : ИнфоДАР, 2009.
- 2 Тенев, Дарин. Фикция и образ. Моделу / Дарин Тенев – Пловдив : Жанет 45, 2012.
- 3 Delany, Samuel R. The American Shore: Meditations on a Tale of Science Fiction by Thomas M. Disch—“Angouleme” / Samuel R. Delany – Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 2014.
- 4 Eagleton, Terry. Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory / Terry Eagleton – London: NLB, 1976.
- 5 Ernst Bloch, The Utopian Function of Art and Literature / Ernst Bloch; Trans: Jack Zipes and Frank Mecklenburg – Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.
- 6 Freedman, Carl. Critical Theory and Science Fiction / Carl Freedman – Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 2000.
- 7 Freedman, Carl. Art and Idea in the Novels of China Miéville / Carl Freedman – Canterbury : Gylphi Limited, 2015.
- 8 Jameson, Fredric. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions / Fredric Jameson – New York : Verso, 2005.
- 9 Le Guin, Ursula. The Dispossessed / Ursula Le Guin – London : Gollancz, 1999.
- 10 Miéville, China. The Scar / China Miéville – London : Pan Macmillan, 2002.
- 11 Miéville, China. Iron Council / China Miéville – London : Pan Macmillan, 2008 (електронно издание).
- 12 Morton, Timothy. The Ecological Thought. / Timothy Morton – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2010.
- 13 Morton, Timothy. Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World / Timothy Morton – Minneapolis, Minnesota : University of Minnesota Press, 2013.
- 14 Robinson, Kim Stanley. Red Mars / Kim Stanley Robinson – New York : Bantam Spectra, 1993.
- 15 Robinson, Kim Stanley. Green Mars / Kim Stanley Robinson – New York : Bantam Spectra, 1995.
- 16 Robinson, Kim Stanley. Blue Mars / Kim Stanley Robinson – New York : Bantam Spectra, 1997.
- 17 Suvin, Darko. Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre / Darko Suvin – Bern : Peter Lang, 2016 (new edition).