

МЕЖДУ АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЯ И ТЕМПОРАЛИЗИРАНА УТОПИЯ: ПОТЕНЦИАЛЪТ НА УХРОНИЯТА

Николай Генов

Институт за литература към Българската академия на науките (България)

BETWEEN ALTERNATIVE HISTORY AND TEMPORAL UTOPIA: THE UCHRONIC
POTENTIAL

Nikolay Genov

Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences (Bulgaria)

nk.genov@gmail.com

Abstract: This paper aims to discuss some contemporary uses of the notion of uchronia, which is applied synonymously with the alternative history genre on the one hand, and autonomously as a temporalized utopia on the other, in order to prove their insufficiency of both cases. Its main goal is to offer science fiction scholars new theoretical perspectives through which they can read (anti)utopian narratives and analyze the popular trope of time travel in science fiction.

Keywords: uchronia, alternative history, utopia, time travel, speculative fiction

Резюме: Изследването цели да разгледа някои съвременни употреби на понятието ухрония – като синоним на алтернативна история и като темпорализирана утопия – за да разкрие тяхната недостатъчност. Негова основна задача е да очертае теоретични посоки, чрез които ухроничното би могло да послужи като критически подход в изследването на (анти)утопичната литература и като аналитичен инструмент в изследването на популярния научнофантастичен мотив за пътуване във времето.

Ключови думи: ухрония, алтернативна история, утопия, пътуване във времето, фантастика

Когато един съвременен читател на научнофантастични произведения се сблъска с понятието „ухрония“ за пръв път и се запита какво точно означава то, той обикновено получава един крайно лесен, особено популярен, но вероятно поради това и съвсем незадоволителен отговор: ухронията е жанр, който стъпва върху определен историографски наратив, подменя част от неговата фактология и разгръща възможните следствия от тази промяна. Казано накратко, ухронията е синоним на онова, което вече

МЕЖДУ АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЯ...

се е утвърдило в масовата жанрова система¹ под названието „алтернативна история“². В случай че читателят не желае да проблематизира възникналото излишество от термини и вече познава параметрите на „алтернативната история“, той се задоволява с полученото разяснение и пристъпва към увлекателния наратив за един възможен и на пръв поглед съвсем достоверен свят; така кризата е подмината и сякаш очевидните напрежения, възникващи по инерция покрай странния етикет, биват незабелязани или поне пренебрегнати. Какво следва обаче, ако питащият поради една или друга причина реши да спре вниманието си на връзката между ухронията и утопията и се поинтересува от резултатите на тяхното взаимодействие? Или – не е трудно да си представим подобен сценарий – ако той, започнал да се рови в дефинициите, се увлече до такава степен, че се озове във вихъра на неизбежното противоречие, според което утопията е едновременно далечна и близка?

Настоящата статия ще се опита да удовлетвори тези търсения, като предложи една специализирана репонятизация на думата „ухрония“ – ход, който изисква повдигането на определени възражения спрямо някои от по-влиятелните ѝ употреби. В този смисъл текстът представлява нещо като помощно скеле; той е малка част от една потенциална теоретична програма, която възнамерява да обособи важността на мотива за пътуване във времето, откриваем в значителен дял от научнофантастичната продукция. Очакваните резултати се свеждат до изработването на нови категориални инструменти, които изследователят би могъл да прилага в своята работа с тези сюжети, като акцентът тук трябва да бъде поставен върху перспективите, които по-задълбоченото разчитане на ухроничното отваря пред литературната критика и жанровата теория. Встъплението към същинския анализ в този случай следва да бъде диахронно.

През 1857 година френският философ Шарл Реновие публикува книга, в която си представя Римската империя такава, каквато тя би била, ако не бе приела християнството (Worth 2018: 928). Заглавието, избрано от него, е „Ухрония“, което трябва да означава „една утопия на миналото време“ (Alkon 1987: 305; Worth 2018: 928). Тази специфична темпорална насоченост обаче не попречва нито на феновете, нито на професионалните литератори да сродят неологизма на Реновие с „наративите за алтернативно минало, историите за паралелни светове и „бъдещи ухронии“ (Worth 2018: 928). „Точно както

¹ Понятието „масова жанрова система“ (mass cultural genre system) е подробно разработено в книгата „Science Fiction and the Mass Cultural Genre System“. Вж. Rieder 2017.

² Може би най-голямата база данни, изградена около жанра на алтернативната история, може да бъде открита на следния линк: <http://uchronia.net/>.

[...] не-мястото [...] може да бъде добро (утопично) или лошо (дистопично), така и ухронията пренаписва миналото, изследва бъдещето или успоредява настоящето на читателя“, добавя Рансъм (Ransom 2010: 259; Worth 2018: 928). Но нима от това не следва, че не-времето (ou-chronos) по начало не се заплита в същите аксиологични мрежи, в които попада и утопията? Предположението би следвало да доведе до отрицателно заключение – поне ако се обърне достатъчно внимание на процесуалността – на пренаписването, изследването и успоредяването като непрекъснато действие, сиреч, ако се наблегне на самата динамичност на траенето, която неизбежно влиза в бинарна опозиция със статичността на вече готовия проект; със „завършеността“ на успешно или безуспешно проектирания у-топос. Откъсването на времето от пространството обаче, тяхното абстрактно обособяване в автономни двойки, крие своите логически рискове и те проличават особено много в някои от тезите на Райнхарт Козелек, който, от една страна, забелязва колко предизвикателен всъщност е въпросът с дефинирането на утопията, а от друга, заговаря, макар и с уместни бележки, за „нахлуването на бъдещето“ в нея (Koselleck 2002: 163–164).

Разсъжденията на Козелек могат да бъдат обобщени горе-долу така: втората половина на XVIII век, и по-точно 1770, е повратна за жанра на утопията, защото тогава излиза романът „Година 2440“ на Луи-Себастиан Мерсие. Творбата е „разпространена чрез множество преводи и подражания“, превръща се в бестселър, „чийто обем се увеличава в следващите издания четирикратно“, и с това утвърждава „романа за бъдещето“ в десетилетие, в което „гласът на философите загубва своята мощ“ (Koselleck 2002: 164–167). Тя „ни показва Париж така, както той [Мерсие] го преживява на сън през 2440“ – едно по същество апокалиптично видение, в което „потисникът на заробения народ Луи XIV е осъден да оплаква вечно своите позорни дела“ (Koselleck 2002: 165–173). Независимо от факта, че по това време е имало много други утопии, с които публиката малко или много вече е била запозната, произведението успява да маркира принципно изменение в тяхната матрица: с него „... авторът на дадена визия за бъдещето сам става създател на своята утопия“, като се отказва от своята функция на медиатор. „Онова, което се е намирало като опитно съдържание [...] досега е можело, макар и посредством фикцията, да бъде наблюдавано и регистрирано – например от някой, който е пътувал надалеч и който е можел да представи у дома своите измислени открития за реалност“, тъй като „самата фикция“ е живяла „от фикцията за потенциалната проверимост на онова, което е намерено“ (Koselleck 2002: 167). Значи, утопичният фокус се е изместил, „простата антитеза на един пространствен алтернативен свят, който може

МЕЖДУ АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЯ...

да бъде достигнат по море, трябва да бъде опосредена времево“, проектира се в бъдещето, което „се крепи на връзки не с фиктивното, а с емпирично реалното настояще“ (Koselleck 2002: 169). Бъдещето, „не може да се наблюдава, не може да се провери“, то „не може да бъде настигнато от опита“, затова и представлява „един изначален, чист продукт на авторовото съзнание“ (Koselleck 2002: 167).

Всичко това е вярно, но то със сигурност не може да бъде достатъчно, тъй като по същество казаното не променя статичността на вече наличния модел. Ухронията, изглежда, е просто преместена утопия; тя е утопия, начертана във времето, или – в случай че се довърши изложената по-горе теза – тя е нов вид утопия. Нима обаче Козелек не вижда противоречието на така дефинираната новост, при положение че сам признава, че „и отсъстващите места, пространствените алтернативни светове на традиционните утопии могат да се четат като потенциални визии на бъдещето“, защото „те може би винаги съдържат някакви нереалности, чиито критични контрастни програми [...] призовават да се промени, реформира или обнови революционно собствения свят“ (Koselleck 2002: 165–166)? Вероятно германският теоретик на историческата наука е наясно с това слабо място на конструкцията си, но решава да го пренебрегне или прикрие с формулировката, че „пространството на опита на досегашните утопии е поначало пространствено“, а „това, което липсва [...] е времето измерение на бъдещето като среда на утопията“ (Koselleck 2002: 166). Все пак неговата тема е „темпорализирането на утопията“ (Koselleck 2002: 164).

Темпорализирането на утопията е нещо качествено различно от темпоралността на утопията, доколкото първото е продукт на историческия (диахронен) прочит, а второто може да бъде наблюдавано само в синхронията на творбата. Затова и ухронията може да бъде разчетена като вид, макар и границите на този вид да не са съвсем ясни. Отделно тя може да бъде разбрана и като собствен принцип. Ухроничното, с други думи, е „ставането на“ утопичното, както и неговото прекратяване; то е движещата сила, импулсът, който едновременно съзидава и разрушава; променливостта на непроменливото; неговият потенциал за промяна. Това е така, защото промяната трае само във времето, тя е продукт на сукцесивността, поради което не може да бъде приписвана на пространството. Промяната е в самото действие, а не в резултата, който е само нейна следа; тя, значи, е условие за постигане на алтернативността и същевременно е условие за безвъзвратната му загуба.

Научнофантастичният мотив за пътуване във времето може да послужи като инструмент, който да оголи похвата; той може да ни покаже „ставането на“ утопията от

първа ръка, като ни „заложи“ в нулевата позиция на алтернативната история, в предначалността на жанровия разказ. Именно тук проличава и въпросната видова разлика на ухронията, нейното втвърдяване като резултат от темпоралната намеса, което обаче би могло да означава и изравняване на утопичното с ухроничното; тяхното синонимизиране. То може да бъде илюстрирано чрез съпоставянето на два прости семиотични квадрата:



фиг. 1 – съпоставка на семиотични квадрати

Ако приемем, че утопията означава един добър свят, а дистопията е възможността за един по-лош свят, това е отношение на контрарност. Утопията и антиутопията – последното в смисъла на един лош свят – са в отношение на контрадикторност, като утопията имплицира антидистопията, или невъзможността за един по-лош свят, а антиутопията, или невъзможността за един по-добър свят, имплицира дистопията. Контрарно е също отношението между антидистопията, или невъзможността за един по-лош свят, и антиутопията, сиреч невъзможността за един по-добър свят.

Съгласим ли се, че ухронията е темпорализирана утопия, то нищо особено не се променя при артикулирането на елементарната структура на смисъла. Ухронията ще продължи да означава един добър свят, бил той положен някъде в бъдещето, а дисхронията – възможността за един по-лош свят. Антиухронията следователно ще бъде тъждествена на антиутопията, на лошия свят, а антидисхронията ще бъде невъзможността за един по-лош свят. Схемите се припокриват, тъй като времето е третирано като друг тип пространство и не се поставя акцент върху неговото разгъване.

Изберем ли да интерпретираме ухронията като процес обаче, то тя неизбежно ще се превърне във *възможност* за един по-добър свят, а дисхронията – във *възможност* за един по-лош свят. Съответно ухронията ще имплицира антидисхронията като невъзможност за един по-лош свят, а антиухронията, бидейки невъзможност за един по-добър свят, ще имплицира дисхронията. Ухронията и антиухронията, както и

МЕЖДУ АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЯ...

дисхронията и антидисхронията, сиреч възможността и липсата на възможност за един по-добър или по-лош свят, ще бъдат контрадикторни. Промяната е промяна на нюанса, но тя ни позволява да видим схемата по друг начин и сами да разпознаем застъпващите се моменти.

Действително моделът, използван по-горе, е сходен на модела, предложен от Ким Стенли Робинсън³. Самият Робинсън мисли антиантиутопичното⁴ като форма на съпротива срещу антиутопичните нагласи; съпротива, която трябва да ни тласне по пътя към утопичното (Robinson 2020). Но утопичното, изглежда, отново е статично, защото е вечна идея, а антиантиутопичното (антидистопичното) е „ставането утопия“; то е процес, макар и труден; работа по промяната на общественото устройство (Robinson 2020).

Всичко това, разбира се, може да бъде казано по-просто⁵. От една страна, ние сме способни да си представяме утопичното и антиутопичното, един по-добър или един по-лош свят. Дистопията, очевидно, е резултатът от приближаването на утопията към антиутопията. Поради някаква причина теорията все още не е популяризираща лексемата за обратния резултат; подходящият речников кандидат за изпълняването на подобна функция вероятно би била предложената от Ким Стенли Робинсън антиантиутопия, или просто думата „антидистопия“. Направим ли по-прецизна дисекция на дефинициите обаче, ще видим, че самото движение, самото приближаване като такова, е свързано с определена аксиологична посока, и ние сме в състояние да го наречем ухронично, когато то е ориентирано към утопията, дисхронично, когато то е ориентирано към дистопията, или нулево (антихронно), когато то изобщо липсва.

Тезата, която настоящата статия опитва да предложи, е, че при наративите за пътуване във времето се наблюдава работата (посредством оголване) на същото това движение, което пречи, подпомага или напълно опровергава „ставането“ утопия или антиутопия; разкрива се процесът в своята процесуалност, а не просто резултатът от него. Поради тази причина подобни наративи биха могли да бъдат обозначени като ухронични, дисхронични или антихронични, макар и подобно втвърдяване да е противоположно на тяхната природа. Светът на творбата в крайна сметка е завършен свят, той има своите начало, среда и край, затова и аналитичният разум би припознал

³ Статията, в която Ким Стенли Робинсън прилага семиотичния квадрат, е достъпна онлайн. Вж. Robinson 2020. Моделът бива допълнително развит от Александър Попов и Константин Георгиев. Вж. Popov, Georgiev 2020.

⁴ Това, което Ким Стенли Робинсън означава като „антиантиутопично“, аз означавам като антидистопично.

⁵ С цел опростяване антиухронията и антидисхронията могат да бъдат събрани, за да се образува триада.

резултата от пътуването като жанров етикет. Това би могло да се щрихира със следните няколко примера:

В разказа „Гръмна гръм“ на Рей Бредбъри господин Екълс решава да се възползва от услугите на „Сафари във времето“ АД, като пропътува шейсет милиона години назад в миналото, за да отстреля истински тиранозавър рекс. Процедурата, която трябва да се съблюдава в подобни случаи, е особено строга, защото организаторите на лова подозират⁶, че дори най-малката темпорална интервенция би могла да нанесе непоправими щети на каузалната верига, променяйки света до неузнаваемост. Затова туристите са добре екипирани и щателно стерилизирани; те носят кислородни шлемове, за да не взаимодействат с тогавашната атмосфера, и стискат в ръцете си карабини, с които са готови да извършат любителския подвиг. Маршрутът в праисторическата джунгла е добре планиран, като групата е принудена да пристъпва по антигравитационна пътека на петнайсет сантиметра над земята, за да не докосва тревата или пръстта. Стрелбата се извършва само по команда по предварително набелязана мишена:

– Днес, преди да отпътуваме, изпратихме Лесперанс тук с машината. Той е дошъл в този определен период и е пренаследил някои животни.

– Изучил ги е?

– Правилно — намеси се Лесперанс. — Проследявам ги през целия им живот, като отбелязвам кои от тях живеят най-дълго. Много малко са. Колко пъти раждат. Не много често. Животът е кратък. Намирам някое животно, което ще умре от дърво, паднало върху му, или ще се удави в катранена яма, отбелязвам точния час, минута и секунда. Изстрелвам боядисваща бомба. Тя оставя по него червена ивица. Не можем да не я видим. После координирам пристигането ни в миналото така, че да срещнем чудовището не повече от две минути преди и без това да умре. Така ние убиваме само животни без бъдеще, които никога вече няма да раждат. Виждате колко внимаваме, нали?

(Bradbury 1986: 292–293)

⁶ Тъй като съответният цитат съдържа едно изключително добро разбиране на това, което статията нарича дисхрония и антихрония, той ще бъде приведен в своята цялост: „Правилно. Смачкването на някои растения би могло да даде безкрайно натрупване. Една малка грешка тук би се умножила за шестдесет милиона години неимоверно много. Разбира се, може би нашата теория е погрешна. Съществува вероятността ние *да не сме в състояние* да променим времето. Или пък може да се изменя само в някои дребни, незначителни подробности. Умрялата мишка тук причинява неравновесие на насекомите там, диспропорция на населението по-късно, лоша реколта по-нататък, депресия, масов глад и накрая промяна в *общественото* мислене в някои отдалечени по време страни. Или пък нещо много по-незабележимо. Вероятно само някакъв полъх, въздишка, косъм, цветен пращец във въздуха, такава дребна, незначителна промяна, която не бихте забелязали, ако не я изследвате отблизо. Кой знае? Кой би могъл в действителност да каже, че знае? Ние не знаем. Гадаем само. Но докато разберем със сигурност дали нашата намеса във времето *може* да причини гръм или само лек шум в историята, ние внимаваме“ (Bradbury 1986: 291–292).

Въпреки въведените мерки за безопасност обаче и без каквато и да било мисъл за солената глоба, която грози всеки, който не се съобразява с инструкциите на гида, господин Екълс губи самообладание в лицето на звяра и замаян, отстъпва от него направо през калните хрусталаци. Признал своето нищожество пред древния хищник, отказал се от измамната визия на непобедим завоевател, човекът бива засрамен от природата и унижен от своя водач, който го изпраща да събере куршумите от паста на победения победител. Фината ирония на този момент е все още незабелязаната жертва, крехката пеперуда, която американецът е прегазил в своето недостойно бягство, променяйки по този начин правописа и политиката на своето време; така фашистката партия, загубила изборите малко преди отпътуването на туристите, се възкачва на власт и сам Екълс бива отстрелян като дивеч от своите съратници под неграмотната обява⁷ на „Съфари въ времиту“ АД.

Движението, което „Гръмна гръм“ трасира, е от утопично към дистопично, тоест то е пример за дисхрония. Високоразвитият и цивилизован свят губи нещо красиво и в дългосрочен план това довежда до духовното оварваряване на социума. По съвсем друг начин обаче стои ситуацията в „Грънчарското колело на рая“ на Урсула ле Гуин, където сънищата на един безличен мъж променят самата действителност.

Разклатен от възможността да се изправи пред собственото си несъзнавано, Джордж Ор прибегва до прекомерната употреба на лекарства, които да му попречат да сънува. Това дребно законово нарушение се превръща в повод за назначаване на психиатър – д-р Уилям Хейбър, който трябва да се заеме с принудителната „доброволна терапия“ на гражданина. Сеансите започват от един неудобен кабинет в мизерен и прояден от кризи свят, но постепенно се пренасят в утопичната фантазия на изследователя: малката стая бива заменена от директорски кабинет, който впоследствие прераства в институт и ръководно звено на цялото световно правителство. Хейбър, разпознал потенциала на „резултатното сънуване“ на Ор, решава да използва пациента си като машина, с която да подобри собственото си обществено положение, а с него – да пренапише историята на цялата планета. Ученият експериментира с човека, когото уж трябва да излекува, учи се да управлява неговия мозък чрез хипноза, изпробва своята апаратура, събира данни, търси нови подходи и се вманиачава до такава степен, че се

⁷ В превода на Александър Хрусанов обявлението гласи: „Дружеству лов в времиту. Лов в всякъ гудинъ нъ миналуту. Виъ избиръти животнугу. Ниъ вьотвеждьмитам. Виъ гу застрелвьти“ (Bradbury 1986: 302–303).

превръща в конструктор на реалности. Той „се справя“ с всеки социално-икономически и расово-културен проблем, като заличава шест милиарда души от лицето на Земята, премахва цвета на кожата, пренаписва човешката история, прекратява националните войни и обединява човечеството срещу общия извънземен враг, когото после обезсилва и превръща в приятел.

– ... Никога не е имало расов проблем! Ти и аз, Джордж, сме единствените хора на Земята, които знаем, че някога е имало расов проблем. Представяш ли си? Никой не е бил парий в Индия, никой не е бил линчуван в Алабама, никой не е загивал при масовите кланета в Йоханесбург! Надраснахме проблема с войните, а расов проблем дори не сме имали! Никой никога не е страдал заради цвета на кожата си. Учиш се, Джордж! Въпреки себе си, ще се превърнеш в най-големия благодетел на човечеството в цялата му история. След всичкото време и енергия, пропилены от хората, за да намерят религиозни решения на страданието, се появяваш ти и правиш Буда, Исус и всички като тях да приличат на факири, каквито всъщност са си били. Те са се опитвали да избягат от злото, но ние, ние го изкореняваме, отстраняваме го, част по част!

(Le Guin 1996: 105)

Болната амбиция на лечителя в крайна сметка разкъсва материята и след няколко полуапокалипсиса го запраща на дъното, в лудница. Светът е травмиран⁸, но постепенно се възстановява от битийния вакуум, възникнал като резултат от кръстоносния поход на хладния разум. И все пак планетата се намира на едно по-добро място, отколкото преди – не толкова след намесата на Хейбър, колкото след първоначалното резултатно сънуване на Ор, пренаписал ядрената катастрофа, сложила край на човечеството.

– Не е еволюцията. Само инстинктът за самосъхранение. Не мога... Добре, беше много по-лошо. По-лошо, отколкото помниш. Беше същият свят, като първия, населен от седем милиарда, само че... още по-зле. Никой, извън някои европейски страни, не въведе достатъчно рано, още през седемдесетте години, купонната система, контрол върху замърсяването и раждаемостта, така че, когато накрая се опитахме да контролираме разпределението на храните, беше твърде късно, нямаше достатъчно, а мафията ръководеше черния пазар, всеки трябваше да купува на черно, за да има какво да яде, а мнозина няхаха нищо. През 1984 г. написаха нова конституция, както ти помниш, но

⁸ Човешката топлина на Ор и естествената работа на неговото въображение са щадели тъканта на реалността, докато насилственото проникване на машината и калкулираните промени са наранили Вселената, а с това и паметта на всички нейни клетки.

МЕЖДУ АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЯ...

нещата бяха толкова зле, че тя беше много по-лоша, нямаше и претенции за демокрация. Станахме един вид полицейска държава, но не се получи и се срина веднага. Бях петнайсетгодишен, когато затвориха училищата. Нямаше Епидемия, но имаше епидемии една след друга — дизентерия и хепатит, а сетне бубонна чума. Преди всичко хората гладуваха. А сетне, през 1993 г., започна войната в Близкия изток, но беше различна. Израел се сражаваше срещу арабите и Египет. Всички големи страни се намесиха. Една африканска държава застана на страната на арабите и използва ядрени бомби срещу два града в Израел, а при това положение ние помогнахме да отговорят на удара, и...

(Le Guin 1996: 86–87)

Нещо малко и красиво⁹ – разцъфнали глухарчета в пукнатината между стъпалата на изоставена къща – вдъхновява резултатния сън на един умиращ човек и избавя света от тотална катастрофа. Движението в „Грънчарското колело на рая“ е ориентирано от дистопията към утопията; то е, с други думи, ухронично, а двигателят на този преход по някакъв начин напомня крехката пеперуда, чието отсъствие от екосистемата довежда до фашизъм и терор.

Друг психиатър – повествователят в „Машината на времето“ на Морио Кита – също разпознава гения на своя пациент – клетия учен Микита, комуто никой в работата не е повярвал, че е измислил начин да пътува в миналото. След като му помага да се измъкне от клиниката, лекарят инвестира своите спестявания в обещаващия проект на конструктора, но парите му се оказват крайно недостатъчни за изработването на една толкова сложна машина. Налагат се оптимизации, вследствие на които апаратът, направен от „най-различни боклуци – [...] алуминиеви паници, радиолампи, батерии, медна жица“ и ластик (Kita 1969: 376) – не може да пътува свободно във времето и разчита, така да се каже, на свободното хроноплаване.

– Успех – накратко отсече Микита, но лицето му не изразяваше особена радост.
– Преодолях един отрязък от осемнайсет години. Но не попаднах в бъдещето. Бях в миналото. Следвоенно време. Нищо хубаво. Няма какво да се яде. Идиотска работа! Поне да бях отишъл осемнайсет години напред...

(Kita 1969: 379)

⁹ Досуц като пеперудата, стъпкана от Бредбъровия Екълс.

Странен и страничен ефект от дейността на машината е разграждането на хартията в едната посока: нищо не може да се занесе, но много неща могат да се донесат – с ироничното уточнение, че старите пари са напълно безполезни за бизнес плановете на двамата пътешественици:

– Ами ако започнем да наддаваме на конните състезания. Та нали през 1946 година вече бяха възобновени и атлетическите, и конните състезания. Ще съберем повече тогавашни вестници и...

– Нищо няма да излезе. Каква полза имаме от тия състезания? Ние не знаем на коя дата ще отиде там нашата машина. Е, разбира се, ако можехме да вземем оттам годишното течение на някой вестник, па и да вземем консерви за продаване, тогава ще можем да ходим на хиподрума в който и да е ден и като поглеждаме във вестниците, ще знаем за кой кон да залагаме. Но вестниците по пътя ще се превърнат в прах...

– Ами ако купим акции?...

– Също нищо няма да излезе. Вярно, че цената им се вдигна. Всъщност първоначалната им стойност е нищожна, но през това време се направиха допълнителни капиталовложения. Изминали са цели осемнайсет години. И какво ще получим? Ние ще трябва да се откажем от правото за допълнителните печалби, тъй като не сме правили капиталовложения.

(Kita 1969: 381)

Каквото и да опитват да постигнат двамата герои, нищо съществено не се променя. Вярно, те започват да се занимават с дребна търговия, която им позволява да изкупуват пощенски марки, но каквато и да е печалбата им от това начинание¹⁰, тя в никакъв случай не може да бъде по-голяма, отколкото би била, ако двамата се занимаваха със „съвременен“ – в смисъла на „закотвен“ в настоящето – бизнес. Дори когато им хрумва идеята да се сдобият с картините на прословутия художник Дзиро Танге, те не успяват да ги пласират на пазара, защото той, лишен от своите творби, не се превръща в знаменитост. Светът може би се е променил, но всичко в крайна сметка си остава същото. Движението е нулево; то е антихронно.

Базата за сравнение може да бъде значително обогатена, като се прекратят границите на литературата. Така, да речем, в първия филм от трилогията „Завръщане в

¹⁰ Психиатърът сам признава, че приходите им са нищожни: „Но тъй или иначе бяхме далеч от истинската печалба. Разбира се, най-добре беше да купуваме от там скъпоценности или антикварни изделия, но можехме ли да навирате носа си там с нашите мизерни пари...“ (Kita 1969: 382).

МЕЖДУ АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЯ...

бъдещето“ (“Back to the Future”) зрителят лесно би могъл да разпознае ухроничното движение, след като Марти Макфлай се намесва пряко в младостта на своите родители и така поправя дисфункционалното семейство, в което е израснал. В режисьорската версия на „Ефектът на пеперудата“ (“The Butterfly Effect”), която предпочита различен финал, критикът би могъл да предположи, че се е сблъскал с антихрония, след като главният герой, многократно влошавал миналото, решава да се самоубие, преди да се роди, за да остави времето непокътнато – така, както се подразбира, че са направили и другите неродени деца на майка му. В играта „Сингуларност“ (“Singularity”) протагонистът, а с това и геймърът, решава кого да застреля, което се превръща в избор между това, Съединените американски щати да станат суперсила, Съветският съюз да колонизира света, всичко да потъне в хаос или нищо практически да не се промени; действието в последния случай остава затворено в темпоралния парадокс. Примерите не спират да се множат.

Няколко финални бележки трябва да бъдат направени относно функционалността на парадигмата, преди тя да може да заработи както трябва.

На първо място, аксиологичната посока, предложена в този си вид, е зависима от интерпретативната позиция, тъй като и двете са идеологически предопределени. Второ, аксиологичното движение рядко може да бъде константно; то обикновено е променливо, което означава, че анализът следва да тълкува отделни моменти от повествованието в тяхната преходност, тъй като всеки краен резултат е все пак някакво проявление на статичността. Ухронията, дисхронията и антихронията, изложени по-горе, трябва да бъдат мислени като летливи импулси; те са нетрайни в съпоставка с цялото, което евентуално се втвърдява във формата на утопия или антиутопия. Утопията и антиутопията обаче могат да бъдат както крайни, така и просто трайни в зависимост от това дали съдържат потенциал за промяна, което отваря жанрово пространство за дистопията и антидистопията. И накрая, редно е да се отбележи, че привездането на още примери от литературата и другите изкуства изглежда примамливо, защото то би могло да разкрие интересни закономерности, които настоящата статия само загатна като обект на бъдещи разработки; такава например би могла да бъде връзката между съня и времето, която сближава разказа на Морио Кита с „Грънчарското колело на рая“ на Урсула ле Гуин, или мотивът за природната красота, даващ начален тласък на ухронията.

Библиография

- Alkon 1987*: Alkon, P. K. *Origins of Futuristic Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1987.
- Bradbury 1986*: Bradbury, R. *Gramna gram*. Prev. L. Tsekova-Marinova, A. Hrusanov. Varna: Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov“, 1986. [*Бредбъри 1986*: Бредбъри, Р. Гръмна гръм. Прев. Л. Цекова-Маринова, А. Хрусанов. Варна: Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1986].
- Kita 1969*: Kita, M. *Mashinata na vremeto*. Prev. N. Chakarlieva. – In: *Nauchnofantastichni razkazi*. Sofia: Narodna kultura, 1969. [*Кита 1969*: Кита, М. Машината на времето. Прев. Н. Чакърлиева. – В: *Научнофантастични разкази*. София: Народна култура, 1969].
- Koselleck 2002*: Koselleck, R. *Plastovete na vremeto. Izsledvaniya po teoriya na istoriyata*. Prev. ot nem. H. Todorov. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2002. [*Козелек 2002*: Козелек, Р. Пластовете на времето. Изследвания по теория на историята. Прев. от нем. Х. Тодоров. София: Дом на науките за човека и обществото, 2002].
- Le Guin 1996*: Le Guin, U. *Grancharskoto kolelo na raya*. Sofia: IK „Argus“, 1996. [*Ле Гуин 1996*: Ле Гуин, У. Грънчарското колело на рая. София: ИК „Аргус“, 1996].
- Popov, Georgiev 2020*: Popov, A, K. Georgiev. *Crises of Water and New Maps to Utopia. – Paradoxa*, № 31 – *Climate Fictions/2019–2020*, 379–402.
- Ransom 1987*: Ransom, A. *Warping Time: Alternate History, Historical Fantasy, and the Postmodern uchronie québécoise*. – *Extrapolation* 51, 2/2010, 258–280.
- Rieder 2017*: Rieder, J. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2017.
- Robinson 2020*: Robinson, K. S. *Dystopias now*. – *Commune*, 5/2020 (Winter). [прегледан 24.01.2022]. <<https://communemag.com/dystopias-now/>>
- Worth 2018*: Worth, A. *Uchronia*. – *Victorian Literature and Culture*, Vol. 46, 3–4/2018 (Fall/Winter), 928–930.

Филмография

- Zemeckis, R. (Director). (1985). *Back to the Future* [Film]. Amblin Entertainment.
- Bress, E., Gruber, J. M. (Director). (2004). *The Butterfly Effect* [Film]. Film Engine, BenderSpink, Katalyst.

Лудография

- (2010). *Singularity*. [PC]. Activision.