

Colloquia Comparativa Litterarum / Vol. 10, 2024

Годишник за Сравнително литературознание и Балканистика
Revue de Littérature comparée et d'Études balkaniques
Yearbook for Comparative Literature and Balkan Studies



This issue's leading theme: ***DYSTOPIA:***
Traditions, Genre Dynamics,
Directions of Transformation

Colloquia Comparativa Litterarum / Vol. 10, 2024

ISSN: 2367-7716

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia>

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10>

Contacts: colloquiacl@slav.uni-sofia.bg
ColloquiaCL@gmail.com

Colloquia Comparativa Litterarum is an annual online scholarly journal of Sofia University St. Kliment Ohridski, with free access and double-blind peer review selection before publication, which features articles in Comparative Literature and Balkan Studies.

Abstracting and Indexing Information for *Colloquia Comparativa Litterarum*:

- National Reference List of contemporary Bulgarian scientific publications with scientific review;
- CEEOL (Central and Eastern European Online Library);
- MLA International Bibliography;
- EBSCO Information Services.

Publication's official e-mails: colloquiacl@slav.uni-sofia.bg
ColloquiaCL@gmail.com



To get acquainted with the [Editorial Policies](#) in Bulgarian, French and English, please go to:

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about>

To see the multilingual [Author Guidelines](#), Copyright Notice, and Privacy Statement, please visit:

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about/submissions>

EDITORIAL BOARD

Prof. Milena KIROVA, Dr. Sc. – Guest Editor-in-chief and thematic coordinator
Prof. Roumiana L. STANTCHEVA, Dr. Sc. – Founding Editor
Assoc. Prof. Antoaneta ROBOVA, PhD – Deputy Editor-in-chief

CONTRIBUTING EDITORS

Assoc. Prof. Russana BEYLERI, PhD
Assoc. Prof. Fotiny CHRISTAKOUDY-KONSTANTINIDOU, PhD

EDITORS

Chief Assist. Prof. Lora Nenkovska, PhD
Chief Assist. Prof. Kristina Yordanova, PhD
Darina Felonova, PhD
Radostin Zhelev, MA (Translation and Copyediting)
Veselina Beleva, PhD
Evgeni Ivanov, MA

ARTISTIC CONSULTANT

Tatiana Harizanova, <https://tatianaharizanova.wixsite.com/tania>

IT SUPPORT AND CONTACT PERSON

Chief Assist. Prof. Anastasios Papapostolou, PhD
E-mail: papapostol@fmi.uni-sofia.bg

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

- Professor Theo D'haen, University of Leuven, Belgium
- Professor Marko Juvan, Institute of Slovenian Literature and Literary Studies - SAZU, Slovenia
- Professor Milena Kirova, Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria
- Professor Dina Mantcheva, Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria
- Professor Alain Montadon, Université Clermont Auvergne, France
- Professor Manfred Schmeling, Universität de Saarbrücken, Germany
- Professor Elena Siupiur, Institut des Etudes Sud-Est Européennes, Académie Roumaine, Romania
- Professor Anna Soncini, Université de Bologne, Italy
- Professor Anna Tabaki, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Colloquia Comparativa Litterarum was founded in 2015 in connection with the Balkan Studies Master's and Doctoral Degree Programme at Sofia University St. Kliment Ohridski, Faculty for Slavic Studies

Address:

15, Tzar Osvoboditel Blvd., Office 131
1504 Sofia, Bulgaria

Contacts: colloquiacl@slav.uni-sofia.bg
ColloquiaCL@gmail.com

Site: ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia

CALLS FOR PAPERS – vol. 11 / 2025:

1. Papers presented at the literary workshop “Dialogues, Continuity, Openness: The Case of Romance Literatures” at the International Romance Studies Conference “One Hundred Years of Romance Studies in Bulgaria: Legacy and (Dis)continuity” (16-18 November 2023) will be selected for publication through our standard double-blind peer-review process. We will expect the articles on this first topic by the **end of September 2024** by e-mail to colloquiacl@slav.uni-sofia.bg ColloquiaCL@gmail.com
2. We also accept comparatist articles for the permanent sections *Miscellanea* and *Book Reviews* of new books on comparative literature. For this second call, papers and book reviews should be submitted no later than **31 January 2025** in either English, French, or Bulgarian by e-mail to colloquiacl@slav.uni-sofia.bg ColloquiaCL@gmail.com

APPELS À CONTRIBUTIONS POUR LE VOLUME 11 / 2025 :

1. Des travaux présentés lors de l'atelier littéraire « Dialogues, continuité, ouverture : le cas des littératures romanes » du Colloque international d'études romanes (CIER) « Cent ans d'études romanes en Bulgarie : legs et (dis)continuité » (16-18 novembre 2023) seront sélectionnés pour publication, par le biais de notre processus standard d'évaluation par les pairs en double aveugle. Les articles sont **attendus jusqu'à la fin de septembre 2024** aux adresses électroniques suivantes : colloquiacl@slav.uni-sofia.bg et ColloquiaCL@gmail.com
2. Nous acceptons également des articles comparatistes pour la rubrique permanente *Miscellanea* et des *Comptes rendus* sur de nouveaux livres en littérature comparée. Pour cette deuxième invitation, la date limite est **le 31 janvier 2025**. Les textes à publier en français, anglais ou bulgare seront envoyés à la rédaction par courrier électronique à l'adresse suivante : colloquiacl@slav.uni-sofia.bg ColloquiaCL@gmail.com

ПОКАНИ ЗА БРОЯ – том 11 / 2025:

1. Ще подберем за публикуване през стандартното за списанието ни двойно анонимно рецензиране статии на базата на доклади, представени в литературното ателие „Диалози, приемственост, отваряне: случаят на романските литератури“ по време на Международната научна конференция „100 години романистика в България: завещания и (не)приемственост“ (16-18 ноември 2023 г.). Статиите по тази тема ще очакваме **до края на септември 2024 г.** по имейл на следните адреси: colloquiacl@slav.uni-sofia.bg ColloquiaCL@gmail.com
2. Приемаме статии и за постоянната рубрика *Miscellanea*, както и рецензии за нови книги по сравнително литературознание. Срокът за изпращане на материали, на български, френски или английски език е **до 31 януари 2025 г.** на следния адрес: colloquiacl@slav.uni-sofia.bg ColloquiaCL@gmail.com

TABLE OF CONTENTS

Roumiana L. STANTCHEVA / Румяна Л. СТАНЧЕВА

Note from the Founding Editor. 10 Years After / От редактора основател. 10 години по-късно / Le mot du rédacteur-fondateur. 10 ans après / **9**

Introducing **Stiliana UZUNOVA**, author of the cover painting / Представяне на Стилиана УЗУНОВА, художник на картината върху корицата / **13**

I. Dystopia: Traditions, Genre Dynamics, Directions of Transformation

Milena KIROVA (Guest Editor-in-Chief and thematic coordinator) / Милена КИРОВА (Гостуващ главен редактор и съставител на тематичната част)

A Time for Dystopias / Време за дистопии / **14**

Никита НАНКОВ / Nikita NANKOV

За дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията / Of the Dystopian-Utopian and the Genre of Dystopia-Utopia / **22**

Владимир ПОЛЕГАНОВ / Vladimir POLEGANOV

Вариации на дистопичното: Уилям Джеймс, Урсула Ле Гуин и Бърнард Улф / Variations on the Dystopian: William James, Ursula Le Guin, and Bernard Wolfe / **45**

Антон НИКОЛОВ / Anton Nikolov

Експлоатация на природния свят в българските научнофантастични утопии и антиутопии от социалистическия период / **55**

Laure LÉVÊQUE

De la consommation à la consommation. *Ignis* (1883) de Didier de Chousy ou quand la maison Terre brûle / From Consumption to Over-Consumption. Didier de Chousy's *Ignis* (1883), or When the Earth House is on Fire / **72**

Марчела МИРОНОВА / Marchela MIRONOVA

Машината на властта – дистопичният свят в *Смърт в раковината* на Агоп Мелконян и *Град върху шахматна дъска* на Джон Брънър / The Machine of Power: The Dystopian World in *Death in the Shell* by Agop Melkonyan and *The Squares of the City* by John Brunner / **83**

Galina GEORGIEVA / Галина ГЕОРГИЕВА

Happiness as an Impossible Horizon: On Andrey Platonov and Michel Houellebecq / Щастието като невъзможен хоризонт: при Андрей Платонов и Мишел Уелбек / **92**

Aurélie LE FORMAL

« Time's a trap » ou la notion de perspective dans *Les Mille et une nuits* et *The Handmaid's Tale* / “Time's a trap”: The Poetics of Perspective in *The Arabian Nights* and *The Handmaid's Tale* / **100**

Issam BOULKSIBAT

2084 : la fin du monde de Boualem Sansal, une dystopie voltairienne / *2084: The End of the World* by Boualem Sansal, a Voltairian Dystopia / [110](#)

Nikolay GENOV / Николай ГЕНОВ

‘The Other Dream’ of *Erewhon*: An Essay on the Machines’ Discreet Rebellion / „Другият сън” на „Ереуон”: Опит върху дискретния бунт на машините / [119](#)

Olena BEREZOVSKA PICCIOCCI

Quadrilatère poétique et dystopique : Maïakovski et Frank O'Hara, Essenine et Jim Harrison / A Poetic and Dystopian Quadrilateral: Mayakovsky and Frank O'Hara, Essenin and Jim Harrison / [129](#)

Владимир САБОУРИН / Vladimir SABOURÍN

Третият Рим: дистопия и архаика като история на настоящето в *Пътешествие до Елевсина* на Виктор Пелевин / The Third Rome: Dystopia and Archaism as History of the Present in Victor Pelevin's *Journey to Eleusis* / [141](#)

Ioana PANKOVA

The Stepford Wives, Trajectories of Dystopia into Gender, Genre, Class, and Race: From Novel to Film / „Степфордските съпруги”, траектории на дистопията през пол, жанр, класа и раса в романа и на екрана / [155](#)

Nataliya ATANASOVA

Heterotopias, Non-Places and Other Chiasmi / Хетеротопии, не-места и други хиазми / [169](#)

II. Miscellanea

Irena KRISTEVA / Ирена КРЪСТЕВА, Galena DOBREVA / Галена ДОБРЕВА

Traduire le néologisme : étude comparative du roman *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau et de sa traduction bulgare / Translating the Neologism: Comparative Study of the Novel *Zazie in the Metro* by Raymond Queneau and Its Bulgarian Translation / [181](#)

Eugenijus ŽMUIDA

The Myth of the Artist – from Birth to Collapse: Notes on the Lithuanian Present-Day Novel / Le mythe de l'artiste – de la naissance à l'effondrement : notes sur le roman lituanien actuel / [191](#)

Ангел Валентинов АНГЕЛОВ

Академичната рецепция на концепцията на Емил Щайгер в България / The Academic Reception of Emil Staiger's Concept in Bulgaria / [199](#)

Book Reviews

Miryana YANAKIEVA / Миряна ЯНАКИЕВА

Compte rendu : Калин Михайлов. *Християнство и литература. Фигури на (не)благородното*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, ISBN: 978-954-07-5726-1. [Kalin Mikhaïlov. *Christianisme et littérature. Figures du noble et de l'ignoble*. Éd. de l'Université de Sofia, 2023, ISBN : 978-954-07-5726-1 ; *Christianity and Literature. Figures of the (Ig)Noble*] / [213](#)

Dina MANTCHEVA / Дина МАНЧЕВА

Compte rendu : Румяна Л. Станчева. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа*. София, Изд. Колибри, 2023. [Roumiana L. Stantcheva. *Comparative Literature. The Femme Fatale and 5 European "Cuts" of the Novel*. Sofia, Colibri Publishers, 2023. *Littérature comparée. La femme fatale et 5 coupes européennes du roman*] / [217](#)

Лора НЕНКОВСКА / Lora NENKOVSKA

За книгата: Йоана Славчева. *Румънският политически роман от 60-те и 70-те години на XX век*. Велико Търново, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022, 187 с. [Joanna Slavcheva. *The Romanian Political Novel of the 1960s and 1970s*. Veliko Tarnovo, St. Cyril and St. Methodius University Press, 2022] / [222](#)

Sonya ALEKSANDROVA-KOLEVA / Соня АЛЕКСАНДРОВА-КОЛЕВА

Compte rendu : Impact et réception de la culture française dans les Balkans (XIXe – XXe siècles). Textes réunis par Raïa Zaïmova. Académie bulgare des sciences – Institut d'études balkaniques & Centre de thracologie, 2023, ISBN : 978-619-7179-39-2 [Френската култура на Балканите (XIX – XX в.) – Взаимовръзки и рецепция. Съставител Рая Заимова] / [227](#)

Anastasia MARINOVA / Анастасия МАРИНОВА

Compte rendu : Velinova, Malinka, Antoaneta Robova, Teodora Tzankova (dir.). *Normes et réécritures/ mythes et reformulations. – Philologuitcheski forum, Issue 1 (15), 2022, ISSN 2534-9473*. [Велинова, Малинка, Антоанета Робова, Теодора Цанкова (съст.). *Норми и пренаписване/ митове и преформулиране. – Филологически форум, брой 1 (15), 2022, ISSN 2534-9473; Norms and Rewritings/ Myths and Reformulations*] / [233](#)

Фотини ХРИСТАКУДИ / Fotini CHRISTAKOUDY, Кристина СТОЯНОВА / Kristina STOYANOVA

За книгата: *Балканските култури: диалог, трансфер, метаморфози*. Под ред. Орлин Събев, Лора Тасева, Антоанета Балчева. София, ИБЦТ – БАН, 2023, 234 с. ISBN 978-619-7179-38-5 [Balkan Cultures: Dialogue, Transfer, Metamorphoses. Ed. Orlin Sabev, Lora Taseva, Antoaneta Balcheva. Sofia, IBSCT – BAS, 2023] / [239](#)



The 2024 issue of *Colloquia Comparativa Litterarum* has been published with the [financial support](#) for the Scientific Research Project No 80-10-146 / 17.04.2024 on the subject: *DYSTOPIA: Traditions, Genre Dynamics, Directions of Transformation*, granted by the Faculty of Slavic Studies of Sofia University St. Kliment Ohridski.

Броят на *Colloquia Comparativa Litterarum* за 2024 година беше публикуван с **финансовата подкрепа** на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ – Факултет по славянски филологии във връзка с проект за научни изследвания № 80-10-146/ 17.04.2024 на тема „Дистопията: традиции, жанрова динамика, посоки на трансформация“.



Throughout the preparation of the current 2024 issue of *Colloquia Comparativa Litterarum*

- Chief Assist. Prof. Dr. Borislava Ivanova, PhD / гл. ас. д-р Борислава Иванова, Institute for Literature at BAS and
 - Slaveya Nedelcheva, Doctoral Student, / докторант Славей Неделчева, Institute of Balkan Studies & Center of Thracology at BAS
- participated successfully in the **traineeship programme** of the Editorial Board.



Защита на личните данни

С изпращането на информация за Вас като автор в сп. *Colloquia Comparativa Litterarum* Вие се съгласявате, че предоставените от Вас лични данни ще бъдат обработвани при подготвяне на материалите за списанието и ще бъдат публикувани в него като неразделна част от Вашата статия и съдържанието на списанието.

Protection des données personnelles

En nous soumettant leurs données à caractère personnel, les auteurs de la revue *Colloquia Comparativa Litterarum* acceptent que celles-ci soient traitées dans le but de préparer leurs manuscrits à la publication et qu'elles soient considérées comme partie intégrante de leurs contributions et du contenu de la revue en question.

Protection of personal data

By submitting personal information as author to *Colloquia Comparativa Litterarum*, you agree to its processing during the preparation of the journal's texts and its publication as an integral part of your article and the journal's contents.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.9-12>

Roumiana L. STANTCHEVA¹



Note from the Founding Editor. 10 Years After
От редактора основател. 10 години по-късно
Le mot du rédacteur-fondateur. 10 ans après

In the first letter "From the Editor" of *Colloquia Comparativa Litterarum* from 2015, I happily wrote that you can "scroll down the pages of the new journal". It was a freshly created online academic journal with double-review and free access. Now it continues developing in close proximity with the Balkan Studies Master's and Doctoral Degree Programme within the Faculty for Slavic Studies of Sofia University St. Kliment Ohridski. *Colloquia Comparativa Litterarum* has already become known and indexed in Bulgaria and widely around the world: on the National Reference List of Modern Bulgarian Peer-Reviewed Academic Publications, in CEEOL (Central and Eastern European Online Library), in MLA International Bibliography and in EBSCO Information Services. We have also submitted the journal to the attention of Web of Science and are awaiting its inclusion.

Today, in 2024, 10 years after publishing regularly a new issue every July 1 each year, the Editorial Board of *Colloquia Comparativa Litterarum* and myself are satisfied with the opportunity to develop further the research in the field of Comparative Literature and Balkan Studies. The three languages adopted by the journal, the local Bulgarian, as well as the traditional languages of our discipline, French and English, allow us to pursue this goal.

For every next issue we continue to invite colleagues from Bulgaria and all over the world to contribute on pertinent topics of our time: in the year 2024 disrupted by international conflicts, *Dystopia* emerged as a characteristic literary theme. Throughout the past ten years, some of the more impressive themes have been *Pars pro toto. The Literary Balkans in Europe* (in 2017), *The Creation of the World: God, Genius, Woman* (2019), *The Solitary Walker – Introspection and Revolt* (suited for the Covid-year 2021), in 2023 – *Forms and Modes of Empathy: Heroes and Anti-Heroes in a Comparative Perspective*. We keep as permanent the sections: *Miscellanea* and *Book Reviews*. Almost every year we run an editorial internship programme for our Master's degree and PhD students.

¹ **Roumiana L. STANTCHEVA** is a scholar, translator, non-fiction writer, and Professor, Dr. Sc., at Sofia University St. Kliment Ohridski; *Doctor Honoris Causa* of Artois University; Knight of the Order of Academic Palms of France. She is the founder of the *Academic Circle of Comparative Literature* in Bulgaria and its first president (2001-2011); founder and first editor in chief of *Colloquia Comparativa Litterarum*. She is a member of the Union of Translators in Bulgaria and winner of its Translation Award. She has published over 150 academic articles and 9 books, including (in Bulgarian): "Found in the Text: Comparative Literature and Balkan Studies" (Balkani, 2011), "The Artist Georges Papazoff as a Writer: Verbalization of the Surreal" (Colibri, 2014), and "Comparative Literature. The Femme Fatale and 5 European "Cuts" of the Novel" (Colibri, 2023). She has published 15 books of poetry and prose in translation from French and Romanian.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3690-2762>

The colleagues from the Bulgarian and the International Editorial Boards of *Colloquia Comparativa Litterarum* – <https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about/editorialTeam> – each with their own professional profile – form a team that supports comparative issues and contributes personally to the specific nature of the journal. This is the place to remember those who are no longer with us: Associate Professor Dimitar Birov, PhD (1962-2019) – the first IT Support person of the journal, and the young and talented literary critic Sirma Danova, PhD (1984-2023).

Comparative work constantly reminds us that literature breathes the same air as the other forms of art, and therefore each journal cover displays an artistic image. Since 2020, we have been deliberately inviting contemporary Bulgarian artists, and presenting them in the respective issue, and we are happy with this consonance of ideas. Thus, the artists Medea Yankova, Tatiana Harizanova (who also became our artistic consultant), Ventzislav Dikov, Ivan Shishkov and Styliana Uzunova have accompanied us with their imagination and talent.

Therefore, with its 10th issue, the journal *Colloquia Comparativa Litterarum* continues its literary adventure...

От редактора основател. 10 години по-късно

През 2015 година в първото писмо „От редактора“ на *Colloquia Comparativa Litterarum* с радост писах, че можете „да се плъзнете надолу по страниците на новото списание“. Тогава то беше току-що създадено като онлайн научно издание, двойно рецензирано и със свободен достъп. Днес продължава да се развива в тясна близост със специалност *Балканистика* (с магистърска и докторантска програма) към Катедрата по Общо, индоевропейско и балканско езикознание при Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Списание *Colloquia Comparativa Litterarum* е вече познато и индексирено в България и широко по света: в Националния референтен списък на съвременни български научни издания с научно рецензиране, в CEEOL (Central and Eastern European Online Library), в MLA International Bibliography и в EBSCO Information Services. От 2022 година сме представили списанието и на вниманието на Web of Science и очакваме включване.

Днес, през 2024, 10 години по-късно, след като редовно публикуваме нов брой на всеки 1 юли, в *Colloquia Comparativa Litterarum* редколегията и аз самата сме удовлетворени от възможността да развиваме Сравнителното литературознание и Балканистиката както сред българските научни среди, така и международно, през трите езика, възприети от списанието, освен през домакиния български, така и през традиционните за нашата дисциплина френски и английски език.

За всеки следващ брой продължаваме да каним колеги от България и чужбина към значимите теми на съвремието ни: в прорязваната от международни конфликти 2024 година като характерна литературна тема се очерта *Дистопията*. През десетте години зад нас сред впечатляващите теми бяха: *Pars pro toto. Литературните Балкани в Европа* (през 2017), *Сътворението на света: Бог, Геният, Жената* (2019), *Самотно разхождащият се – интроспекция и бунт* (подхождаше си за Ковид-годината 2021), през 2023 – *Форми и механизми на емпатията: герои и антигерои в сравнителна перспектива*. Запазваме като постоянни рубриките: *Miscellanea* и Рецензиите за нови книги по Сравнително литературознание. Почти всяка година провеждаме стажантска редакторска програма за студенти и докторанти.

Колегите от българската и от международната редколегия на **Colloquia Comparativa Litterarum** – <https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about/editorialTeam> – всеки със своя професионален профил – оформяме екип, който подкрепя компаративната проблематика и допринася лично за специфичния характер на списанието. Тук е мястото да си спомним и онези, които вече не са сред нас: доц. д-р Димитър Биров (1962-2019) – първия IT Support person на списанието и младата и талантлива българистка гл. ас. д-р Сирма Данова (1984-2023).

Компаративната работа ни напомня постоянно, че литературата диша еднакъв въздух с другите изкуства и затова всяка от кориците на списанието показва художествено изображение. От 2020 година насочено каним съвременни български художници и можем да се наслаждаваме на съответствията на идеи. Така художниците Медея Янкова, Татяна Харизанова (която стана и наш артистичен консултант), Венцислав Диков, Иван Шишков и Стиляна Узунова ни съпътстват с въображение и талант.

С брой 10 списание **Colloquia Comparativa Litterarum** продължава литературното си приключение...

Le mot du rédacteur-fondateur. 10 ans après

En 2015, dans la première lettre « Du rédacteur » de **Colloquia Comparativa Litterarum**, j'écrivais avec joie qu'on pouvait « faire défiler les pages de la nouvelle revue ». Fraîchement créée à l'époque, en ligne, garantissant l'évaluation par les pairs et en accès libre, la revue est développée à proximité immédiate de la spécialité *Etudes balkaniques* (au programme de Master et de doctorat) du Département de linguistique générale, indo-européenne et balkanique auprès de la Faculté de philologie slave à l'Université de Sofia « St. Kliment Ohridski ». **Colloquia Comparativa Litterarum** est déjà connue et indexée aussi bien en Bulgarie que dans le monde entier : dans la Liste nationale de référence des publications académiques bulgares, évaluées par des pairs ; dans la CEEOL (Bibliothèque en ligne d'Europe centrale et orientale), dans la Bibliographie internationale MLA et dans EBSCO Information Services. Nous avons également soumis la revue, en 2022, à l'attention de Web of Science en attendant l'inclusion.

Aujourd'hui, en 2024, 10 ans après avoir publié régulièrement un nouveau numéro le 1^{er} juillet, l'Equipe de la rédaction de **Colloquia Comparativa Litterarum** et moi-même sommes satisfaits de l'opportunité de développer la Littérature comparée et les *Etudes balkaniques* tant dans les milieux académiques bulgares qu'au niveau international, à travers les trois langues adoptées par le journal, le bulgare – la langue locale, ainsi que les langues traditionnelles de notre discipline, le français et l'anglais.

Nous continuons à inviter des littéraires de tout pays autour des sujets significatifs de notre époque. Dans le contexte de graves conflits internationaux en 2024, la *Dystopie* émerge comme un thème littéraire majeur. Au cours des dix années écoulées, parmi les thèmes les plus marquants figuraient : *Pars pro toto. Les Balkans littéraires en Europe* (en 2017) ; *La Création du monde : Dieu, le Génie, la Femme* (en 2019), *Le promeneur solitaire – introspection et révolte* (en rapport avec l'année du Covid, en 2021) ; en 2023 - *Formes et mécanismes de l'empathie : héros et anti-héros dans une perspective comparative*. Nous gardons en permanence les rubriques : *Miscellanea* et les *Comptes rendus* sur les nouveaux ouvrages en Littérature comparée. Nous organisons presque chaque année un programme de stages éditoriaux pour étudiants en Master et doctorants.

Les collègues des comités de rédaction, bulgare et international, de **Colloquia Comparativa Litterarum** – <https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about/editorialTeam>

– chacun avec son propre profil professionnel – forment une équipe qui soutient la problématique comparatiste et contribue personnellement à la spécificité de la revue. C’est ici l’occasion de se souvenir de ceux qui ne sont plus parmi nous : le professeur agrégé Dr. Dimitar Birov (1962-2019) – le premier responsable en informatique de la revue académique et la jeune et talentueuse critique littéraire Dr. Sirma Danova (1984-2023).

Les recherches en littérature comparée nous rappellent constamment que la littérature respire le même air que les autres arts. C’est pourquoi chacune des couvertures de la revue reproduit une image artistique. Depuis 2020, nous invitons intentionnellement des peintres bulgares contemporains, en les présentant dans le numéro correspondant, et nous nous réjouissons de cette consonance d’idées. Ainsi, les artistes Medea Yankova, Tatiana Harizanova (qui est également devenue notre conseiller artistique), Ventzislav Dikov, Ivan Shishkov et Styliana Uzunova nous accompagnent par leur imagination et leur talent.

Et ainsi avec son numéro 10 **Colloquia Comparativa Litterarum** continue son aventure littéraire...

Front-page cover

STILIANA UZUNOVA. *Can We Sometimes Also Get Warm?*

160 /130, mixed technique, canvas.

На корицата

Стилияна Узунова. *Можем ли понякога и да се стоплим.*

160/130, смесена техника, платно.



Published with the kind permission of the author.

STILIANA UZUNOVA was born in Sofia in 1978. In 2005, she graduated from the National Academy of Art in Sofia with a Master's degree in Book, Illustration, Printed Graphics in the class of Prof. Vladislav Paskalev. She lives and works in Sofia.

DISTINCTIONS

- 2018 – Jury Award. Iliya Beshkov Art Gallery, Pleven, (9th International Biennial of Small Forms).
- 2019 – Selected from the competition for the ateliers of the Union of Bulgarian Artists (UBA) at the *Cité internationale des arts*, Paris.
- 2019 - Festival of Lights, Berlin. Part of the selection of the Festival's 15th edition. Projection of the work "From the Future" onto the façade of Bode-Museum.
- 2021 – Union of Bulgarian Artists Award. *Hristo Tsokev Art Gallery* in Gabrovo, 2nd National Triennial.
- 2023 – Nominated in the "Painting" category for the National Ludogorie Showcase in Razgrad, *Prof. Iliya Petrov Art Gallery*.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.14-21>

Milena KIROVA¹

A Time for Dystopias / Време за дистопии

Abstract

This text is an introduction to the theme of this issue. First, it briefly overviews the place and the functions of the literary genre of dystopia in present-day world literature. It then outlines the history of the genre in Bulgarian literature from its almost complete absence until 1989 to the rise of a true dystopian wave in the second decade of the new century. In its last part, the text points out how the thirteen articles published inside can be divided into three groups in terms of their subject matter and disciplinary approach.

Keywords: dystopia; Bulgarian literature; novel; 21st century

Резюме

Време за дистопии

Този текст е встъпление към тематиката на този брой. Отначало той представя накратко мястото и функциите на литературния жанр дистопия в световната литература днес. След това очертава историята на жанра в българската литература от неговата почти пълна липса преди 1989 година до надигането на истинска дистопична вълна през второто десетилетие на новия век. В последната си част текстът посочва как тринайсетте статии, публикувани вътре, могат да се разделят на три групи според тяхната тематика и дисциплинарен подход.

Ключови думи: дистопия; българска литература; роман; XXI век

The literary genre of dystopia arose at the intersection of three earlier genres: social utopia, science fiction, and political satire. It has grown in popularity over the last hundred years and is one of the most dynamic forms of fiction – traditionally in Western literature, but more recently in Eastern literature, as well. Some scholars argue that it has succeeded in overtaking the popularity and importance of science

¹ **Milena KIROVA** (PhD University of Sofia, Doctor Habil.) is Professor of Literature and Biblical Studies at the University of Sofia. She teaches and publishes in the areas of Bulgarian Literature and Gender Studies of the Hebrew Bible. She has authored fifteen books and edited twelve volumes, among which is the first *History of Bulgarian Literature Written by Women* (Vol. 1, Altera, 2009; vol. 2, Altera, 2013). Her monographs include *Bulgarian Literature of the 21st Century* (Colibri, 2023), *History of Bulgarian Literature 1878-1918* in 3 volumes (Colibri, 2016-2018), also published in German, *Biblical Femininity. Mechanisms of Construction, Politics of Representation* (Sofia University Press, 2005). In 2020, Sheffield Phoenix Press published her monograph *Performing Masculinity in the Hebrew Bible*. For 25 years, Milena Kirova had been writing about newly published books for the *Kultura* specialised weekly newspaper authoring more than 700 reviews. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-8769-9128>

fiction. One of the most important reasons for this is the metamorphosis of the genre into a distinct type of fiction, a narrative matrix that can be adapted to other genres and types of narrative. This has profoundly changed attitudes towards the genre. Dystopia entered the realm of extra-genre or “serious” literature; dystopian foresight is becoming a practical act with which many writers respond to the crises that beset our world.

Until recently a genre novel in the realm of popular reading, dystopia is now triumphing in the work of world-renowned authors, including Nobel Prize winners, such as José Saramago, and winners of major European prizes, such as Michel Houellebecq and Hervé Le Tellier. The 2023 International Booker Prize awarded to Bulgarian writer Georgi Gospodinov for *Time Shelter* (translated by Angela Rodel) confirmed this trend. However, it also offers us the prospect of something else. Works created on the matrix of dystopian fiction have a greater chance of entering global exchange, or what world literature today is, according to the popular theory of David Damrosch.

In modern Bulgarian literature produced after 1878, dystopia has a symptomatically weak tradition; somehow, we have always got away with it, hastening to make up for the lack of more “serious” genres and problems. With a little goodwill, we could find elements of the dystopian in the Diabolism literary current between the two world wars, especially in the early stories of Svetoslav Minkov. Dystopia, in a process organised and controlled by state institutions, was not allowed in the public sphere in the period between the end of the Second World War and the early 1990s. And logically so, because its satire is rooted in the fear of a kind of state totalitarianism whose ideology and absurd orders are portrayed in grotesque-hyperbolic terms. There were, however, a few exceptions, such as Haim Oliver's novel *Energan* 22, which in 1981 slipped through the eye of the needle of state censorship (perhaps because of its author's “clean” resume in terms of loyalty to the ruling regime), or Vladimir Svintila's *The Plateau*, which was presciently left “in a drawer”, or Agop Melkonyan's *Death in the Shell*, which was not published even in 1989, already on the threshold of political change.

It was only after 1989 that the situation began to change, slowly at first, amidst all the unrest and anxiety in the public sphere. In 1990, the anthology *Black Sun* was published: and Karel Čapek's play *R. U. R.*, Yevgeny Zamyatin's novel *We* and George Orwell's *Animal Farm* appeared for the first time in Bulgarian with a delay of up to seventy years. The 1990s and the first decade of the 21st century were marked by the writing of local dystopian works – first a few short stories by Alek Popov followed by two or three novels in the field of popular fiction. The 2000s had not yet come to an end when dystopian fiction began to infiltrate the work of authors claiming social influence: Momchil Nikolov, Radoslav Parushev,

and Vladimir Levchev. In the 2010s, dystopia literally raced ahead. By the beginning of the 2020s, we can already speak of a distinct wave which continues to accumulate the presence of more and more new names: Petar Denchev, Petar Delchev, Ina Valchanova, Vasil Georgiev, Vladimir Poleganov, Dimana Trankova, Vladislav Todorov, Emilia Dvorianova, Zornitsa Garkova, Nicholas (Nikolai) Dimitrov, Georgi Tenev, Zahari Karabashliev, Nedyalko Slavov, Elena Koleva, etc. (I have listed them in the order of the novels they have published; some of the authors have already published two). It is easy to see that the dystopian wave has brought together many, but also quite different writers. Again, diversity is the most characteristic feature that seems to unite their works; the narratives range from classical socio-political dystopia (of the Orwell-type) to cyberpunk and even “folkpunk” novels. It is as if Bulgarian literature is trying to make up for all that it has missed out on in the last hundred years.

Similarly (though belatedly) to this trend, interest in dystopian literature has also been awakened in literary criticism. The delay was due to the prevailing view that the genre (beyond its earliest classics) belonged to popular fiction; it is no coincidence that those who began to write about it were predominantly young scholars. The current edition of *Colloquia Comparativa Litterarum* reflects clearly this situation. However, all the authors in this issue demonstrate a high level of erudition in the field of Western dystopian tradition, and two of them even discuss works by Bulgarian writers as belonging to contemporary world literature. Taken as a whole, the thirteen articles illustrate the variety of thematic orientations and critical approaches characteristic of contemporary studies of the dystopian narrative.

We can divide them, albeit hypothetically, into three parts. The first six begin with an in-depth theoretical study by Nikita Nankov on the genetic relationship between the philosophical-aesthetic category of the utopian-dystopian and the literary genre known as socio-political utopia-dystopia. The utopian-dystopian dialectics play a key role in contemporary literary studies in general; it is elaborated in the following five articles by Vladimir Poleganov, Anton Nikolov, Laure Lévêque, Marcela Mironova and Galina Georgieva. Each article traces it in its own/different historical and geopolitical context: Vl. Poleganov unravels the delicate relationship between two non-fiction texts by the American psychologist William James, a short story by Ursula Le Guin, and a novel by Bernard Wolfe; Ant. Nikolov compares utopian and dystopian narratives in Bulgarian literature of the socialist era to find a curious analogy in their attitude to nature and the ruthless exploitation of its resources; Laure Lévêque, resurrects a forgotten novel by the French writer Didier de Chousy, which turns the Enlightenment’s “craze for scientism and positivism” on its head; M. Mironova leads the reader into the unexpected closeness between a Bulgarian and an English novel to show how the dystopian imagery in their plots is based precisely on Thomas

More's classic *Utopia*; G. Georgieva compares the short story *Dzhan* by Andrei Platonov with the novel *The Possibility of an Island* by Michel Houellebecq; despite the difference of almost a century, both works "navigate" in a similar way between the literary suggestions of utopia and dystopia.

The second group also contains six articles that make bold comparisons between different eras and faraway places. Aurélie Le Formal links the fairy-tale narrative of *The Arabian Nights* to Margaret Atwood's most famous novel *The Handmaid's Tale*; Issam Boulksibat takes a contemporary Algerian writer back to the Enlightenment genre of *conte philosophique* and Voltaire's *Candide*; Nikolai Genov draws an extensive comparison between Samuel Butler's Victorian satire *Erewhon* and the novel *The Other Dream* by the young Bulgarian author Vladimir Poleganov. Olena Picciocchi orchestrates a "poetic and dystopian quadrilateral" comparing dystopian elements of the poetic worlds constructed by Vladimir Mayakovsky and Frank O'Hara, Sergei Essenin and Jim Harrison. Finally, Vladimir Sabourin delves into one of Victor Pelevin's latest novels using it as a paradigmatic example of "key constants and trends" in twenty-first century Russian literature.

The third section is the shortest, understandably for a journal that engages in comparative studies of literary works. It contains only two, yet very interesting articles, produced with an interdisciplinary approach. In the first of these, Ioana Pankova, not least from the position of her professional experience as a film producer and festival manager, compares the novel *The Stepford Wives* by Ira Levin with its first screen adaptation in 1975 focusing on the "trajectories of gender, genre, race, and class" therein. The second article, by Nataliya Atanasova, could also have belonged to the first part, as it juxtaposes two symptomatic manifestations of the utopian and dystopian imagination in our world: the world-famous Disneyland attraction with an art installation by British street artist Banksy.

The thematic diversity of the articles, once again I will say, is representative of the wide range of interest in the dystopian on a global scale, on the one hand, and of the current upsurge in the interest of Bulgarian literary studies toward it, on the other hand. I hope that this issue of *Colloquia Comparativa Litterarum* will be just the beginning of a series of periodicals and non-periodicals in which researchers from different countries will continue to cooperate.

Милена КИРОВА

Време за дистопии

Литературният жанр дистопия израства в пресечната точка на три други, предходни на него жанра: социална утопия, научна фантастика и политическа сатира. През последните вече стотина години той печели нарастваща популярност и се нарежда сред най-динамично развиващите се форми на белетристика – по традиция в западната, но напоследък и в източната литература. Някои изследователи твърдят, че е успял да задмине популярността и значението на научнофантастичното четиво. Сред най-важните причини за това е метаморфозата на жанра в отделен тип фикция, в повествователна матрица, която може да се адаптира към други жанрове и видове наратив, а това силно променя и отношението към него. Дистопията навлиза в пространството на извънжанровата, или „сериозната“ литература; дистопичната прогностика става практическо действие, с което много писатели реагират на кризите, връхлитащи нашия свят.

До неотдавна жанров роман в полето на популярното четиво, днес дистопията триумфира в творчеството на световно известни автори, включително лауреати на Нобелова награда като Жозе Сарамаго, и носители на големи европейски отличия като Мишел Уелбек и Ерве Льо Телие. Наградата „Международен Букър“ 2023, присъдена на българския писател Георги Господинов за „Времеубежище“, потвърждава тази тенденция. Тя обаче ни дава възможност да видим и нещо друго. Произведенията, създадени върху матрицата на дистопичната фикция, имат повишен шанс да влязат в световен обмен, или в това, което представлява световната литература днес според популярната теория на Дейвид Дамрош.

В модерната българска литература, създадена след 1878 г., дистопията има симптоматично слаба традиция – някак все сме се разминавали с нея, бързайки да наваксаме липсата на „посериозни“ жанрове и проблеми. С малко добро желание бихме могли да открием елементи на дистопичното в диаволизма между двете световни войни, особено в ранните разкази на Светослав Минков. Във времето между края на Втората световна война и началото на 90-те години дистопията – организирано, под контрола на държавните институции – не е допускана в публичното пространство. И напълно логично, защото нейната сатира се корени в страха от някакъв вид държавен тоталитаризъм, чиито идеология и абсурдни порядки се изобразяват в гротескно-хиперболичен план. Все пак има няколко изключения като романа „Енерган 22“ на

Хаим Оливер, промъкнал се през иглените уши на държавната цензура (може би заради „правилната“ биография на нейния автор) през 1981 г., или „Платото“ на Владимир Свинтила, предвидливо оставен да чака „в чекмедже“, също така „Смърт в раковината“ на Агоп Мелконян, не успял да излезе дори през 1989 г., вече на прага към политическите промени.

Ситуацията започва да се променя едва след 1989 г., отначало бавно покрай всички вълнения и тревоги в общественото пространство. През 1990 г. е публикувана антологията „Черно слънце“: със закъснение до седемдесет години се появяват на български език пиесата „Р. У. Р.“ на Карел Чапек, романите „Ние“ на Евгений Замятин и „Фермата“ на Джордж Оруел. През 90-те години на XX и първото десетилетие на XXI век са написани и родни дистопични творби – отначало няколко разказа на Алек Попов, после два-три романа в полето на популярното четиво. Първото десетилетие още не е завършило, когато дистопичната фикция нахлува в творчеството на автори с претенцията за социално влияние: Момчил Николов, Радослав Парушев, Владимир Левчев. През второто десетилетие дистопията буквално се втурва напред. В началото на третото вече можем да говорим за оформена и различима вълна, която продължава да трупа присъствието на нови и нови имена: Петър Денчев, Петър Делчев, Ина Вълчанова, Васил Георгиев, Владимир Полеганов, Димана Трънкова, Владислав Тодоров, Емилия Дворянова, Зорница Гъркова, Николас (Николай) Димитров, Георги Тенев, Захари Карабашлиев, Недялко Славов, Елена Колева... (изброявам ги според последователността на романите, които са публикували; някои от авторите вече имат по два). Лесно е да се види, че дистопичната вълна е събрала много, но и много различни писатели. Пак разнообразието е най-характерната черта, която сякаш единствена обединява техните произведения; наративите варират от класическата социално-политическа антиутопия (тип Оруел) до киберпънк и дори „фолкпънк“ романи. Изглежда така сякаш българската литература се е напредила да навакса всичко, което е изпуснала през последните сто години.

По аналогия на тази тенденция (макар и със закъснение) интересът към дистопичната литература се раздвижи и в критическото пространство. Закъснението дойде от битувашото в България мнение, че жанрът (извън неговата най-ранна класика) принадлежи към популярното четиво; неслучайно тези, които започнаха да пишат, са преобладаващо млади изследователи. Ситуацията се вижда и в настоящия брой на „Colloquia Comparativa Litterarum“. За сметка на това обаче всички включени автори демонстрират висока ерудиция в полето на западната дистопична традиция, а двама от тях дори обсъждат творби от български писатели като част от съвременната световна литература. В своята цялост тринайсетте статии са илюстрация на голямото разнообразие

от тематични посоки и критически подходи, характерно за съвременните изследвания на дистопичния наратив.

Можем да ги разделим, макар и хипотетично, на три части. Първите шест започват със задълбочено теоретично изследване от Никита Нанков върху генетичната връзка между философско-естетическата категория *утопично-дистопично* и литературния жанр, познат като *социално-политическа утопия-дистопия*. Диалектиката утопично-дистопично по принцип играе ключова роля в съвременните литературни изследвания; тя е разработена и в следващите пет статии – от Владимир Полеганов, Антон Николов, Лор Левек, Марчела Миронова и Галина Георгиева. Всяка статия я проследява в свой/различен исторически и геополитически контекст: Вл. Полеганов разнища деликатните взаимоотношения между два нехудожествени текста на американския психолог Уилям Джеймс, един разказ от Урсула Ле Гуин и роман от Бърнард Улф; Ант. Николов сравнява утопични с дистопични сюжети в българската литература от времето на социализма, за да открие любопитна аналогия в тяхното отношение към природата и в безмилостната експлоатация на нейните ресурси; Лор Левек възкресява един забравен роман от френския писател Дидие дьо Шуси, който обръща с главата надолу просвещенската „полуда по сциентизма и позитивизма“; М. Миронова отвежда читателя към неочакваната близост между един български и един английски роман, за да покаже как дистопичната образност в техните сюжети е базирана тъкмо в класическата „Утопия“ на Томас Мор; Г. Георгиева сравнява разказа „Джан“ от Андрей Платонов с романа „Възможност за остров“ от Мишел Уелбек: въпреки разликата от близо век двете произведения „навигират“ по сходен начин между литературните внушения на утопията и дистопията.

Втората група съдържа също шест статии, които правят смели съпоставки между различни епохи и далечни места. Орели Льо Формал свързва приказния наратив на „1001 нощ“ с най-известния роман на Маргарет Атууд „Разказът на прислужничката“; Исам Булксибат отвежда един съвременен алжирски писател назад към просвещенския жанр *conte philosophique* и Волтеровия „Кандид“; Николай Генов с широк замах сравнява викторианската сатира „Erewhon“ на Самюъл Бътлър с романа „Другият сън“ на младия български писател Владимир Полеганов. Олена Березовска Пичоки оркестрира истински поетически квартет, сравнявайки дистопични елементи на поетическите светове, съградени от Владимир Маяковски и Франк О’Хара, Сергей Есенин и Джим Харисън. Владимир Сабоурин най-сетне се задълбочава в един от последните (засега)

романи на Виктор Пелевин, използвайки го като парадигматичен пример на „ключови константи и тенденции“ в руската литература през ХХІ век.

Третият раздел е най-кратък, разбираемо за списание, което се ангажира със съпоставителни изследвания на литературни творби. Той съдържа само две, но много интересни статии, създадени с интердисциплинарен подход. В първата от тях Йоана Панкова, не на последно място от позицията на своя професионален опит като филмов продуцент и фестивален мениджър, сравнява романа „Степфордските съпруги“ от Айра Левин с неговата първа екранизация от 1975 г., поставяйки фокус върху „траекториите на джендъра, жанра, расата и класата“ в тях. Втората статия, от Наталия Атанасова, можеше да принадлежи и към първата част, тъй като съпоставя две симптоматични прояви на утопичното и дистопичното въображение в нашия свят: световно известната атракция „Дисниленд“ с една временна арт инсталация от британския „уличен художник“ Банкси. Тематичното разнообразие на статиите, още веднъж ще кажа, е представително за широкия диапазон на интереса към дистопичното в глобален мащаб, от една страна, за настоящия подем в интереса на българското литературознание към него, от друга страна. Надявам се, че този брой на „Colloquia Comparativa Litterarum“ ще бъде само началото на поредица от периодични и непериодични издания, в които ще продължат да си сътрудничат изследователи от различни страни.

Literature

Кирова, М. Литература, власт и въображение: потребността от дистопия в българския роман през ХХІ век. – *Лингвистика. Интерпретация. Концепции*. 2024 (I) 1, 92-113. [Kirova, M. Literatura, vlast i vaobrazhenie: potrebnostta ot distopiya v balgarskiya roman prez XXI vek. – *Lingvistika. Interpretatsiya. Kontseptsii*. 2024 (I) 1, 92-113].

Парушев, Ч. *Срещу човешкото. Антиутопичният жанр в литературата през ХХ век*. София, ВС Публишинг, 2021. [Parushev, Ch. Sreshtuchoveshkoto. Antiutopichniyat zhanr v literaturata prez XX vek. Sofia, VS Publishing, 2021].

Popov, Alexander. *Zone Theory: Science Fiction and Utopia in the Space of Possible Worlds* (Ralahine Utopian Studies, 28) 2023.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.22-44>

Никита НАНКОВ¹

За дистопично-утопичното и жанра дистопия-утопия

Резюме

Есето представя две идеи. Първо, философско-естетическата категория дистопично-утопично е основата на литературно-философския жанр дистопия-утопия при класическите социално-политически образци. И второ, очертават се някои особености на жанровете дистопия-утопия и дистопия. Първата идея се извежда от европейската критическа философия. Втората идея се основава на Платон, най-вече на *Държавата*, творба, която служи като изходна точка за анализ на жанровете дистопия-утопия и дистопия. Теоретичните идеи се илюстрират с класически и по-нови творби, някои от които не са били разглеждани като утопия-дистопия. Особено внимание се отделя на романите *Възкресение* на Толстой и *Bend Sinister* на Набоков.

Ключови думи: дистопия; утопия; Платон. *Държавата*; Толстой. *Възкресение*; Набоков. *Bend Sinister*

Abstract

Of the Dystopian-Utopian and the Genre of Dystopia-Utopia

The essay presents two ideas. First, the philosophical-aesthetic category of the dystopian-utopian is the basis of the literary-philosophical genre of dystopia-utopia in classical socio-political works. And second, it outlines some features of the genres dystopia-utopia and dystopia. The first idea is derived from European critical philosophy. The second is based on Plato, mostly on the *Republic*, a work that serves as a starting point for the analysis of the dystopia-utopia and dystopia genres. Classical and more recent works, some of which have not been examined as dystopia-utopia, illustrate these theoretical ideas. The essay pays particular attention to the novels *Resurrection* by Tolstoy and *Bend Sinister* by Nabokov.

Keywords: dystopia; utopia; Plato's *Republic*; Tolstoy's *Resurrection*; Nabokov's *Bend Sinister*

В това есе, което е част от по-обширно изследване, щрихирам две идеи. Първо, предлагам хипотезата, че философско-естетическата категория дистопично-утопично е основата на литературно-философския жанр дистопия-утопия при класическите социално-политически образци. И второ, нахвърлям някои особености на жанровете дистопия-утопия и дистопия.

За дистопично-утопичното. Дистопично-утопичното е философска категория, метод на мислене. Предлагам следната хипотеза, построена на характеристики на европейската философия (изключвам аналитичната философия, британска и американска, както и някои нейни течения в Европа). Критическата философия и дистопично-утопичното като естетическа категория са паралелни и свързани трансформативни мисловни модели. Какво значи това? След

¹Nikita NANKOV is a comparativist whose interests encompass literature, critical theory, philosophy, and the visual arts. He has published books and papers in the United States, the United Kingdom, Canada, Italy, the Netherlands, Russia, Croatia, and Bulgaria. He has also authored books of poetry and fiction.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0925-9126>

Кант философската дейност почива на два постулата: първо, няма външна за човека, божествена гледна точка, от която човешката дейност да бъде описвана и оценявана, а ако такава точка съществува, ние не знаем нищо за нея; и, второ, човешкият опит е случаен, правен и преправян от нас и, следователно, може да се прави и по друг начин. Тези две изходни положения дават възможност практическата действителност – праксисът – да бъде критикувана в човешката гледна точка като зле направена и да се предлагат алтернативни решения и нови, по-добри преправяния. Опростено казано, европейската философия от Кант насетне може да се представи като критика на съществуващата социална практика с цел тя да бъде променена, за да отговаря на идеалите за свобода, справедливост и тъй нататък.

Естетическо-философските категории на дистопичното и утопичното могат да се свържат с тази философска критическа традиция, да се мислят за неин естетическо-художествен еквивалент. Философия и естетическо-художествено изображение са ипостаси на единна цивилизационна тъкан. Философската традиция е континуум, в началото на който е критиката на съществуващото неавтентично социално или лично битие, на праксиса, а целта на критиката е автентично, преправено и обновено битие. Дистопичното и утопичното също трябва да се мислят като континуум – да го наречем дистопично-утопично – при който дистопичното се родее с философската критика, а утопичното – с философската обнова и еманципацията на праксиса от социално-личните недъзи. Анализирано така, дистопично-утопичното е единно понятие с два мисловни етапа, които се предполагат един друг. И философията, и изкуството са призвани да предизвикат криза в разбирането на настоящето, да го разобличат, размаскират, деконструират (термини като *Destruktion* и *Abbau* на Хайдегер или френският им вариант *déconstruction* на ранния Дерида имат такъв смисъл), за да освободят пълния потенциал на екзистенцията, да пренаредят и преосмислят миналото и така да обогатят настоящето. В този смисъл философията и изкуството не са интелектуални залъгалки, а социално хигиенизиращи и обновителни дейности – с всички добри и опасни последици, свързани със соченето на грешките и предлагането на по-добри решения.

За някои принципи на утопията. Следвайки *Държавата* на Платон, жанрът на социалната и политическата утопия, представяща справедливи общества, се гради на два постулата, над които се надстрояват останалите ѝ характеристики: първо, равно поделена или обща собственост, която изключва класово неравенство, алчност, експлоатация и несправедливост; и второ, всички хора са рационални философи, приемащи и живеещи според единствената непротиворечива истина. (Първият принцип е приложим, но вторият не е към древни китайски класически прото-утопии като глава LXXX на *Дао дъ дзин* на Лао Дзъ или

„Записки за извора сред цъфналите праскови“ на Тао Юенмин (365–427 н. е.) Тук ме интересува само втория постулат и неговите логически принципи. Философско-политическият и литературният жанр утопия се гради на двувалентна (бивалентна) логика, на твърдения, които са или верни, или неверни, но не са едновременно и в един и същ смисъл и верни, и неверни. Рационалният философ умее да отличи верните от неверните твърдения. Именно затова ако всички граждани на идеалното общество имат философско мислене или, ако не са философи, се съгласяват да следват философите, приемат единствените истини и отхвърлят неистините. Това общо съгласие, отстраняващо противоречията и прибъгващо при нужда до цензура и наказания, изключващи несъгласните от обществото, както е в *Държавата*, където в Седма книга се казва, че единомислието в идеалния град се постига „чрез убеждаване или принуда“ (принципи, запазени и в *Ликург* на Плутарх, *Утопия* на Томас Мор и *Островът на Пайн* на Хенри Невъл), е причината за приемането на универсалните идеални обществени принципи. Бивалентната логика е основата на философията на Платон, а на тази основа Аристотел формулира дедуктивна логика, която се нарича още и Аристотелова или класическа (доминираща докъм края на XIX и началото на XX век). Бивалентните логики са Аристотеловата и символната логика. Тези дедуктивни логики разглеждат аргументи, достигащи само два вида заключения: вярно и невярно. Тези две стойности са взаимно изключващи се и взаимно се изчерпват. Оперирането на тези две стойности се вижда в трите основни закона, достатъчни за „правилно“ мислене: първо, принцип на идентичността (ако всяко съждение е вярно, то е вярно; $p \supset p$); второ, принципът на противоречието (никое съждение не може да е и вярно, и невярно; $p \& \sim p$); и трето, принципът на изключеното средно (всяко съждение е или вярно, или невярно; $p \vee \sim p$). Първото и третото съждение са тавтологични, а второто противоречи на себе си. От друга страна, основната характеристика на поливалентните логики, развити предимно през XX век (например индуктивна логика, тернарна/тризначна/троична логика, размита логика, вероятностна логика, интуиционистка/конструктивистка логика и т. н.), е, че те се занимават със степени на вероятност вместо със сигурност и предлагат повече от две верни стойности – краен или безкраен брой междинни верни стойности. Поливалентните логики не работят в утопията.

Дувалентната логика в утопията предполага и двувалентна етика, в която постъпките между Аз и Другия се определят или като добри, или като лоши, без преходни степени. Пример за бивалентна етика дава Конфуций в *Аналекти* – „мъдрецът никога не се колебае“ по отношение на правото и неправото. В *Държавата* стражите на идеалния град „трябва да бъдат нежни към своите и жестоки към враговете“. Неделимостта между двоичната логика и

двоичната етика превръща утопията в колективистично общество, което се регулира предимно от рационално и разумно съгласие между членовете му относно единствените истини и мъдро следване на правилните морални кодове, записани в умовете и сърцата на гражданите, поради което правните и силовите институции играят второстепенна роля в социалното управление.

За началото на жанра дистопия-утопия. Невъзможно е жанрът на социално-политическата дистопия-утопия да бъде разбран без Платон. *Държавата* е и алгоритъмът на този жанр, по който се строят класическите западни дистопии-утопии. Най-общите композиционни и философски принципи на тази книга моделират движението от дистопия към утопия. Постулатът, че *Държавата* е началото на дистопията-утопията е теоретичен и методологически, а не исторически подход към проблема. Дуалистичният дух на Платон като цивилизационна потребност витае и до днес в политическите дистопично-утопични проекти, както ще покажа по-нататък.

На жанрово равнище прочутите дистопии-утопии са естетическо-философски прояви на дистопично-утопичното. В тези творби дистопията и утопията са неделими. Композиционно *Държавата* е утопично опровержение на началното дистопично твърдение, че „справедливостта не е нищо друго освен интересът на по-силния“. Утопичната част на произведението е построяването с думи на справедливо управление от монарха философ полис, Калиполис, на философската аристокрация, след което този полис се съпоставя с все по-зле работещите политически режими на тимократията, олигархията, демокрацията и тиранията. Низходящият ред на политически устройства, падащи все по-ниско спрямо Калиполис, само на пръв поглед водят обратно към дистопията на тиранията. Всъщност този низходящ ред е диалектическото доказателство, показването на противоречието, че там, където справедливостта се практикува като интерес на по-силния, се стига до тиранията, където както полисът, така и отделният негов гражданин, включително и тиранът, са най-нещастни. Композиционният ред и философският ред в *Държавата* се разминават и това подвежда повърхностния читател. Най-чистият философски еквивалент на справедливостта като интереса на по-силния е тиранията, където всички са нещастни, а философското му опровержение в първите седем книги на *Държавата* е Калиполис, където всички са щастливи. Композиционната поредица от все по-несъвършени политически режими е и верига от диалектически доказани логически противоречия, до които води грешното определение, твърдящо, че справедливостта е интересът на по-силния. Философският ред е диалектическото движение от софизма-докса, уеднаквяващ справедливостта със силата (дистопичното/дистопията), към абсолютния завършек на *Държавата*, към мита за Ер в края

на Десета книга (утопичното/утопията). Затова ще се вгледам в този мит, за да покажа как жанровата единност на дистопията-утопията се универсализира, как утопичното съвършенство излита от ограниченото политическо пространство, дискутирано в *Държавата*, и се пренася и в безкрайното наративно-митологическо и космическо време и пространство.

Митът за Ер е измислен от Платон, както и алегорията за пещерата в Седма книга. Виждам два начина да се разбере митът за Ер, който като край на *Държавата* е *tour de force*.

i) Първият е да се следва алегоричния пример на мита за пещерата – да се рационализират образите, замествайки ги с философски концепции на Платон. Така се тълкува алегорията за пещерата в Седма книга.

ii) Вторият, по-мамещият начин е не да се превеждат образите в рационални категории, а митът за Ер да се разбира посредством основни принципи на мисленето в *Държавата*. Понататък следват някои от изкушенията на подобно тълкуване.

iii) Платон обяснява логически преносните значения на алегорията за пещерата, но не постъпва така с мита за Ер. Това подсказва, че митът за Ер трябва да се разбира по различен начин.

iv) Мисълта в *Държавата* се движи по два начина:

v) Първо, Платон развива идеите си чрез диалектическо спираловидно разширяване: концепции, заявени по-рано, се подемят отново по-късно и се доразвиват. Например в Десета книга естетическите проблеми от по-предните книги завършват с теорията, че изкуството, особено изобразителното изкуство и литературата, е имитация на материалните предмети (осезаемите единичности), които, от своя страна, са имитации на Идеите. Следователно изкуството е имитация на имитация, то, според начина, по който се брои в древна Гърция, е тройно отдалечено от рационалните Идеи.

vi) Второ, диалектиката според Платон обединява и се надгражда над останалите дисциплини и така дава философски доказателства за неговите основни мисловни принципи като дуалистичното разделение на света на Идеи и отделни осезаеми материални предмети, двувалентната дедуктивна логика и тъй нататък.

vii) Платон определя философията си по два начина. Първият е позитивен и обяснява какво философията е. Вторият е негативен и обяснява какво философията не е – тя не е нито софистика (лъже-философия), нито докса (общоприетите безкритични мнения на нефилософите).

viii) Имайки предвид казаното в v), vi) и vii), митът за Ер може да бъде разбран по следния начин:

ix) Митът за Ер не е предназначен да бъде тълкуван алегорично-рационално, подобно на алегорията за пещерата. Тъй като Платон очертава разделението между своята философия и другите дисциплини, може да се заключи, че този мит е една такава нефилософска дисциплина. Философията завършва там, където започва митичният наратив. Митът за Ер е границата между философията и нефилософията. Във Втора книга Платон експлицитно отказва да каже какви точно разкази за боговете, героите и Хадес трябва да съчиняват поетите в Калиполис, тъй като той не е поет, а философ. В мита за Ер обаче Платон е философ, който определя границата на философията, влизайки в ролята на поет. Подобно разбиране на мита за Ер би било съмнително, ако той беше в средата на *Държавата* или в средата на Десета книга. Това би било така, тъй като в тези локации диалектическите доказателства не са приключили. Обаче тъй като митът за Ер е завършекът на произведението, там, където диалектиката вече е доказала посредством непротиворечива дефиниция що е Идеята Справедливост, такова разбиране е убедително.

x) Митът за Ер разширява темата за божествения характер на разума, която се изказва към края на Девета книга. Онова, което само е набелязано в Девета книга, по логиката на спираловидното диалектическо мислене, постига пълния си потенциал в края на Десета книга, който е и завършекът на *Държавата*. Разумът не е божествен единствено метафорично – като прилагателно към ключовите философски категории у Платон, към съществителните „бъдене“, „Идея“, „което-е“, „истина“, „разум“, „справедливост“ и „добро“ – както думата „божествен“ се употребява в края на Девета книга. Божественото е и същностен принцип на тези концепции, без които те са безсмислени.

xi) Втора и Трета книга говорят за бивалентния характер на боговете и за разказите за богове, герои и Хадес. Боговете и героите трябва да бъдат представени само като добри и справедливи. Хадес и смъртта трябва да се свържат единствено с победа и почести, а не с ужасен край и страдание подир смъртта. Ако боговете наказват хората, то е за да ги направят по-добри, а не за да им навредят. Десета книга, посредством спираловидна диалектика, говори за това как боговете награждават с репутация и почести справедливия и добродетелния човек приживе. Митът за Ер показва как същото се случва и подир смъртта – боговете награждават душите на добрите и справедливите, но наказват душите на несправедливите и злите. В мита за Ер диалектичната спирала, започнала от Втора и Трета книга, е напълно разгърната.

xii) От Първа до Девета книга дедуктивната логика на Платон показва, че във всички пет политически режима – аристокрация/меритокрация или Калиполис, тимократия, олигархия, демокрация и тирания – полисът и типичният гражданин в него имат същите основни качества. Каквото е цялото, множеството (полисът), такава е и всяка негова част (отделният гражданин).

Митът за Ер диалектично-спираловидно разширява този дедуктивен принцип в задгробния живот в двете му форми – божествените награди за добрите и справедливите души и наказанията в подземния свят за несправедливите и злите души. Този диалектически дедуктивен ход отваря цялото космическо и митологично време на палингенезиса и метемпсихозиса, както и цялото космическо пространство на подземния, земния и небесния свят за същите принципи, управляващи Калиполис и полиса на тиранията, двета полярни политически устройства и политико-психологически граждански типа. В резултат на това добрите и справедливите хора и техните души са у дома си не единствено в Калиполис, докато са живи, но и навсякъде в митологичните пространства и времена. И обратно, несправедливите и злите хора и техните души са нещастни не само на земята, в тиранията, докато са живи, но и в митологичните времена и пространства.

xiii) И накрая, единственото тълкуване, което дава Платон на мита за Ер, е, че вселената, представена от мита, обрисова щастieto, основано на разума. Тъй като рационалната философия на Платон цени най-високо философската способност за непротиворечиво логическо мислене и добродетелта, то, когато тази цел е постигната, следва, че хората са щастливи както на земята, така и в митологичната безкрайност, тъй като душите им са безсмъртни. Или, накратко, справедливият и добродетелен живот е щастлив живот, а щастливият живот е крайната цел на рационалната философия.

За други примери на дистопията-утопията. Траекторията от дистопия към утопия е видна в някои от класическите социално-политически утопии. В *Ликург*, текст следващ и препращащ експлицитно към Платон и *Държавата*, Спарта преди и след законите на Ликург е зле устроено общество. Спарта на Ликург обаче е идеално-утопичният отговор, антиподът на дистопичната Спарта без Ликург. В *Утопия*, книга, която също е пряко свързана с Платон (Мор пише и Платонически диалози), няколкото утопични общества, най-подробно от които е представено това на острова Утопия, са философско-политическата алтернатива на политическите и социалните безобразия в някои европейски страни. *Утопия* е гигантско развитие на казаното от Платон в „Апология“ – философът търси истината сам, без да се обвързва с институции. Това е позицията на протагониста в *Утопия*, португалският мореплавател Рафаел Хитлодей, който е прекарал години на остров Утопия и който отказва да бъде съветник на някой монарх, когато да напътства как да управлява страната си подобно на Утопия (Платон и Конфуций са имали прегорчив опит, когато напразно са се опитвали да съветват монарси как да управляват справедливо). В Четвъртата част на *Пътешествията на Гъливер* от Суифт разумното съвършенство на белите коне, хоинъмите, контрастира със

зверските инстинкти на техните човекоподобни слуги, яхутата, както и с разказаното в началните три части. В противопоставянето на хоинъмите и яхутата отново прозират идеите в *Държавата*, по-точно в социалната психология. В Калиполис разумната част в душата на идеалния гражданин контролира другите две части – на смелостта и гнева, и на желанията и алчността, докато в душите на гражданите да другите политически режими това не е така. Шокиращият мизантропичен край на *Пътешествията на Гъливер* – след живота си сред хоинъмите, в Англия Гъливер се отвращава от хората и общува единствено с конете – е всъщност утопичен апогей, сравним с мита за Ер в *Държавата*. Съвършенството се пренася от фантастичната в родната страна, при което се запазва – както е присъщо на жанра утопия – интелектуалната амбивалентност на абсурдно-мъдрото и невъзможно-възможното.

Романът *Възкресение* на Толстой също върви от дистопия към утопия. Той демонстрира и една основна характеристика на Толстой – критиката на повърхностно видимото, на псевдонормалното, и постепенното разкриване на отрицателната му същност. В популярното литературознание тази особеност на Толстой го квалифицира като критически/социален реалист, който показва обществените недъзи, но не предлага реален изход от тях. Наивното определение на критическия/социалния реализъм не позволява да се разбере *Възкресение* като дистопия-утопия, като роман, който тръгва от разбулване на проблемите, от деконструкцията, към тяхното решаване, към еманципацията. (Подобно сюжетно развитие има и повестта на Толстой *Смъртта на Иван Илич*, както и повестта *Моят живот* и разказа „Случай от практиката“ на Чехов, гениален ученик на Толстой в социалната деконструкция.)

Как дистопията във *Възкресение* преминава в утопия? Дистопията е херменевтичен жанр. Той представя фикционалните явления като имащи разкриващ се потенциал, който се стреми да се осъществи напълно. Дистопията повествува за постепенното разшифроване на опит, което води до нарастване на разбирането за него. Заглушената истина се разбулва постепенно от умен и смел протагонист, който обикновено принадлежи към високата класа, която поддържа и се облагодетелства от нормата. Той непрекъснато прехождат между привилегированите и онеправданите и затова е социален, интелектуален и морален трикстер. Героят постепенно разбира, че нормата е лъжа, а истината е скрита. Във *Възкресение* протагонистът Нехлюдов стъпка по стъпка открива чудовищните проблеми на Руската империя – несправедливост в класовите конфликти, в правосъдието, в наказателните институции, в църквата, за да стигне до самопознание, морално прераждане и възкресение, до проглеждане за доброто и справедливото, до идеите на политическите затворници и до евангелската правда. Чрез постъпателното изобличение на лъжата-норма и разгръщането на скрития потенциал на

екзистенциалната автентичност философско-дистопичното и дистопията достигат до утопичното и утопията.

Разбиран чрез дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията, *Възкресение* е образцова дистопия-утопия и впечатленията на Чехов от романа са неприложими. Писмото на Чехов от 28 януари 1900 г. до М. О. Меншиков по обратен начин показва основната характеристика на дистопията-утопията. Чехов пише:

За да завърша за Толстой, ще кажа още за *Възкресение*, което прочетох не на откъси, не на части, а всичко наведнъж, като залп. Това е забележително художествено произведение. Най-неинтересното е всичко, което се казва за отношението на Нехлюдов към Катюша, а най-интересното – князете, генералите, лелките, мужиците, арестантите, надзирателите. [...] Повестта няма край, а това, което има, не може да се нарече край. Да пишеш, да пишеш, а после да прехвърлиш всичко на текст от евангелието – това вече е много богословско. Да решиш всичко с текст от евангелието – това е така произволно, както и да делиш арестантите на пет разреда. Защо на пет, а не на десет? Защо текст от евангелието, а не от корана? В началото трябва да ги накараш да повярват в евангелието, в това, че именно то е истината, а после вече да решаваши всичко с текстове.

Чехов априорно приема *Възкресение* като реалистичен и социален роман. Затова настоява социалните и психологическите отношения между главните герои Нехлюдов и Катюша да са правдоподобни, както са правдоподобни изображенията на второстепенните герои. Чехов очаква и подобен правдоподобен социален и психологически завършек. И той е разочарован, че краят на романа е произволен, сиреч не по правилата на реализма. Но ако се смени жанровото предубеждение на Чехов и *Възкресение* се тълкува като дистопия-утопия, то както отношенията между протагонистите, така и завършекът са жанрово убедителни. Логиката на дистопията-утопията не е да представя психологическо и социално убедителни човешки отношения и художествено да оправдава избора на идеал. В *Ликург* монархът Ликург е идеализиран митичен герой и политически демиург. В *Утопия* Рафаел е измислен герой, португалец, понеже Португалия в началото на XVI век е страната с най-обширни познания за новооткритите земи, но другите герои, макар да са с имената на личности от онова време, не са социално и психологически пълнокръвни индивиди, а са гласове в политическо-философски дебат и градиво за сложната композиция на книгата. В *Пътешествията на Гъливер* всички герои и локации са фантастични, а дори и повествователят Гъливер губи познатите си човешки характеристики в необикновените обстоятелства. Накратко, дистопията-утопията не борави с реалистична и психологическа правдоподобност, а с философско-литературни абстракции, там

не се изобразяват житейски човешки отношения, а борба на идеи. Човешките портрети в този жанр са второстепенни, а обратното-на-идеала (дистопичното) и идеалът (утопичното) са задължителни без значение откъде се взимат. Именно затова бих опонирал и на онези съветски критици, според които романът на Чернишевски *Какво да се прави?*, друга класическа дистопия-утопия, е художествено неубедителен. Една от телеологичните критики от съветско време към този автор е, че макар той и да е революционен демократ и материалист, все пак не достига до прозренията на Маркс, Енгелс и Ленин и затова този роман не дава реален, революционен, класов изход от мрачното положение в царска Русия (подобни упори са отправяни и към дисертацията му *Естетическите отношения на изкуството към действителността*). Дистопията-утопията е нарочно сближена/отдалечена и оприличена/оразличена от реалността – дистопията се характеризира с първите членове на тези опозиции, а утопията с вторите. Евангелският завършек на *Възкресение* е не само избор на биографично религиозния мислител Толстой, а, в жанрово отношение, е универсален и аксиоматично „истинен“ митологичен текст, подобен на мита за Ер на Платон. И в такъв смисъл универсалността и „истинността“ на дистопията-утопията биха се постигнали и посредством текст от Корана или от друг митологичен и приеман на вяра за свещен и „истинен“ текст, а *Какво да се прави?* може да мине и без уж единствено вярното учение на марксизма-ленинизма.

За принципите на дистопията. При анализа на политическата дистопия е нужно да помним, че Платон е дуалистичен философ. Дуализмът, въпреки някои трудни онтологични проблеми и убедителни монистични аргументи срещу него, преобладава в западното мислене. При Платон областта на бъденето, на неизменните Идеи, на реалното, на непротиворечивото, на абстрактното, на рационално познаваемото е противопоставена на областта на ставането, на променящите се материални неща, на привидното, на противоречивото, на сетивното, на рационално непознаваемото, тоест на мненията. Това общо противопоставяне има редица подслучаи, общото между които е, че нещата в измерението на ставането приличат на Идеите, на нещата в областта на бъденето, но не са тези неща, а са техни подобия. Както в Платоновата метафизика осезаемият материален свят е лъжлива имитация на Идеите, така в обществото – във философията, етиката, дидактиката, педагогиката, реториката, политиката – софистиката и неделимата от нея реторика е измамно подобие на философията. Тъй като утопията в традицията на Платон се основава на принципите на философията (бинарна логика и етика, справедливо разпределена собственост), то дистопията се извежда от характеристиките на софистиката (поливалентна логика и етика, несправедливо поделена собственост). Към софистиката като основа на дистопията трябва да се добавят и свързаните с нея логически

заблуди (logical fallacies), територия така обширна и подвижна при различните ѝ изследователи, че тук само я споменавам. Софистите у Платон са архетипните дистопични протагонисти. Накратко, дистопичното общество е симулакрум на утопичното. (Ако философията е слънчевата страна на древна демократична Гърция и днешните демокрации, то софистиката е сенчестата им страна; в съвременните демокрации: PR, маркетинг, реклама, политически речи, адвокатски пледоарии и прочие).

Платон критикува така наречената първа вълна софисти заради това, че търсейки лична изгода, те са съзнателно нелогични и съзнателно неетични. Съзнателността трябва да се подчертае, тъй като софистите проституират с интелекта и ерудицията си, докато философите търсят истината и доброто безкористно. По този начин, както пише в Шеста книга на „Държавата“, софистите, минавайки за философи, спечелват лошо име на философията сред обикновените хора (това е разиграно в комедията на Аристофан *Облаците*, където Сократ е архи-софист, което е една от причините за смъртната му присъда в действителността). За Платон софистите са и оратори виртуози с огромен арсенал от методи, маскиращи логическите противоречия като непротиворечия. В „Евтидем“, един от най-комичните диалози на Платон, осмиващ софизма, се намира следният софизъм: „Следователно тъй като кучето е баща и е твое, излиза, че то е твой баща и ти си брат на кутретата, нали?“. (Използвайки класификацията на Аристотел в *Софистически опровержения*, това е логическа заблуда *extra dictionem*, тоест дължаща се на граматична двусмисленост.) За Платон реториката е незаконната сестра на философията – тя е умение за публично убеждаване на простолудието в неистини, които изглеждат истини. В ред отношения дистопията е и господството на поливалентната логика и поливалентната етика, на полуистините и уклончивите морални позиции, на прословутото „зависи от контекста“.

За да се добие по-конкретна представа за софистиката и връзката ѝ с дистопията, нека спомена онова, което най-вече Платон, Аристотел и Аристофан в *Облаците*, както и самите софисти в малкото, оцеляло от тях, казват по въпроса. Според Аристотел, който перифразира Платон, софистиката е „показна, а не действителна мъдрост“. Софистиката е лъжение за пари (софистите са древните професори при платеното обучение за синовете на богатите) и, понеже софистите отколе са се умилквали около политиците, мамене за власт (близостта на софистите от втората софистична вълна – от I в. от н. е. нататък – до римския императорски двор е документирана от Филострат, живял от около 170 до 245 г. от н. е.); лъжение като майсторски интелектуален фокус; лъжение като оборване на опонента независимо на чия страна е истината; лъжение като дейност без отношение към философските проблеми; лъжение като обайване на

слушателите от словесата на оратора, на разгаряне на емоциите им и притъпяване на мисленето им, на поставянето им в зависимост от говорещия (софистът-оратор Горгий е бил майстор на подобен вид говорене); лъжени като школа за младите, което обещава бързичко да ги научи на мъдрост и добродетелност, но, опразвайки джобовете им, ги учи единствено на безочие.

Изследователите на софистите се делят на тези, които следват Платон и Аристотел в клейменето на софистиката като аморална квази-философия без отношение към истината и морала, и онези, които след средата на XIX век я реабилитират и сравняват с Просвещението. За целите на това есе аз клоня към Платон, Аристотел и Аристофан, макар че виждам и привлекателното в софистиката, връзките ѝ с доброто в модерността и, следователно, нееднозначния ѝ характер.

Комично ужасяващ пример за лъжата като сърцевина на социалната дистопия е филмът *Бразилия* на режисьора Тери Гилиъм. В измислена страна поради всеобща некадърност нищо не става както трябва и непрекъснато избухват взривове. Властта приписва експлозиите на терористи (които всъщност не съществуват), за обезвреждането на които се отделят цели седем процента от националния бюджет. Богатите живеят в лицемерие и разкош, а бедните тънат в мизерия и ужас. В един епизод след взрив в луксозен ресторант, келнерите мигом разпъват красив параван около героите, скривайки разрушението и смъртта. Филмът е изграден на подобни контрасти – общественият просперитет се оказва лъскава лъжа, зад която се вихрят глупост, жестокост, егоизъм, опустошения и страдание. Ключ към разбирането на подобни политически дистопии дава Монтен в есето „За суетата на думите“, което следва критиката на Платон на софистичната реторика: „Красноречието най-много процъфтявало в Рим, когато обществените дела били в най-лошо състояние [...]“.

Философските и литературните логически противоречия, които не се маскират като непротиворечия, а са тип философско и естетическо мислене, според което всичко е движение, ставане, промяна и затова неидентичност със себе си, не са част от дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията. Такива са например постулатите на будизма и даоизма; логическите парадокси; Августин, който в Единайста книга на *Изповеди* формулира две апории за времето – времето съществува и не съществува, времето може да бъде мерено и не може да бъде мерено; Хегел, който в *Енциклопедия на философските науки*, следвайки Августин, пише за времето като нещо, което е, когато не е, и което не е, когато е (Sie [die Zeit] ist das Seyn, das, indem es ist, nicht ist, und indem es nicht ist, ist.); Сартр, който в *Битие и нищо* определя човешката реалност или съзнанието като явление, което „е каквото не е и [...] не е каквото е“; повестта на Толстой *Кройцера соната*, в която съпругът убива жена си, влуден от допусканията, че тя

хем му е вярна, хем му изневерява; новелата на Мериме *Кармен*, където Кармен олицетворява непостоянството; абсурдистката комедия *Плешивата певичка* на Йонеско, където едновременно има някой и няма никой, който звъни на вратата; и други.

За разкъсания континуум на дистопично-утопичното и дистопията-утопията. Но какво става, когато континуумът на дистопично-утопичното се разкъса, когато критиката на праксиса се отдели от еманципацията на праксиса, когато жанрът на дистопията-утопията се разпадне на (под)жанровете дистопия и утопия? Утопията предполага дистопия, тя израства като нейна алтернатива. Затова самостоятелен (под)жанр утопия няма. Дистопията обаче не предполага утопия – поне експлицитно, в същата творба – затова тя е отделен, чист (под)жанр. Утопията като съставка на дистопията-утопията е интелектуално-философски (под)жанр, пише се от мислители за мислещи. Утопията е онагледена и опредметена философия, тя е литература, правеща философията зрима и осезаема, достъпна не единствено за философите, но и за просветените нефилософи. Тя, според Платон в *Държавата*, построява идеалния полис, Калиполис, с думи, понеже той не съществува в реалността. Утопията е рядък интелектуален полет отвъд познатото, като еманципация тя е оразличена и отдалечена от реалното и затова е по-трудна както за правене, така и за четене и осмисляне.

Дистопията се фокусира върху познатото и разпознаваемото. Деконструкцията на праксиса, дистопичното, е оголване на онова, което емпиричният читател изживява практически. В дистопията, особено през XX век, който е населен с леви и десни диктатори, се вижда как философите, протагонистите в Калиполис, мутират в политическите си антагонисти, тираните и диктаторите. Нацистко-фашисткото и социалистическото минало на Европа е дистопично, но господстващата идеология и пропаганда го представят като утопично. Мястото на интелектуално проникателния, знаещия и добродетелния философ, ръководещ Калиполис, е присвоено от псевдо-мъдростта на Партията и нейния Вожд, които не са нито умни, нито знаещи, нито добродетелни. Равната собственост в утопията е подменена с лозунги за равенство и (не)скрити привилегии за управляващите. Утопичната справедливост е преформатирана в доброволно или силово налагане на интересите на върхушката, следвайки лошото определение в *Държавата* на справедливостта като интереса на по-силния. Подобна болезнена познатост на изобразеното в политическата дистопия през XX век поражда много от характеристиките на този (под)жанр. Първо, жанровото разцепване на двусъставността дистопия-утопия води до интелектуално и етично редуциране на (под)жанра дистопия. Второ, подобни дистопии са достъпна, масова култура и по правило имат силна (анти)идеологическа оцветеност. Трето, много от популярните дистопии от този период са политически сатири срещу тоталитарните

режими – например романите *Ние* на Замятин, *Bend Sinister* на Набоков, *Хиляда деветстотин осемдесет и четвърта година* и *Животинска ферма* на Оруел, *Зеещи висоти* и *Катастрофка* на Зиновиев, филмът *Бразилия* на Гилиъм. Четвърто, в тоталитарните общества дистопията е лесно идентифицируема като антидържавна дейност, която се санкционира, както е случаят със Зиновиев, чиито дистопии го превръщат във враг на Съветския съюз, но му носят признание на Запад. Пето, емпиричният читател може да се идентифицира с проблемите и героите на дистопията, а при политическите сатири и да изпита удоволствие от „отмъщението“ срещу разобличените и осмени потисници. Шесто, олекотената интелектуалност, леснодостъпността и читателското съпреживяване улесняват комерсиализирането на дистопията. Седмо, от континуума на дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията думите „дистопия/антиутопия“ и „утопия“ прескачат в разговорния език, където са лишени от философска, етическа и естетическа сложност и се употребяват като антоними без да се съзнава тяхното двуединство. И осмо, изброените особености дават поводи за дистопията да се говори много повече отколкото за утопията, дистопията да се представя като (под)жанрът на „нашето време“, а утопията лекомислено да се отхвърля като провалил се със социализма анахронизъм.

За *Bend Sinister* на Набоков: дистопия и псевдо-утопия. *Bend Sinister* (1947) е вторият роман на Набоков на английски, написан след пристигането му в Америка. Измислена малка средноевропейска страна се управлява от диктатора Падук, основател и лидер на Партията на средния човек. В идеологията на Падук, наричана екуилизъм (от английската дума „equality“ – равенство), са смесени нацистки и съветски идеи, проповядващи колективна унифицираност. Бащата на Падук е изобретил машина за имитиране на почерци – падограф. Протагонистът на романа – Адам Круг, гениален академичен философ с международна известност – е бил съученик на Падук, наричал го е Жаба и се е гаврел с посредствеността му. За да утвърди режима си, Падук иска Круг да оглави националния университет и да пропагандира идеологията на Партията на средния човек. Когато Круг отказва, приятелите на Круг, високо морални и талантиливи хора, започват да изчезват – подсещане към философа, че ако се противи, го очаква подобна участ. Круг наивно вярва, че неговата известност ще го запази от насилието на властта, но когато в присъствието му бива отвлечен и осем годишният му син Дейвид, философът се съгласява да сътрудничи на Падук, за да спаси сина си. Поради грешка на силоваците Дейвид бива убит и Круг полудява. През целия роман се показва огромната любов на Круг към мъртвата му съпруга Олга и техния син Дейвид.

Политическият сюжет на романа е развит с една от най-сложните техники в творчеството на Набоков. Книгата е своего рода енциклопедия на поетически похвати и е въплъщение на

естетиката на Набоков, за която бегло ще споменавам по-нататък (естетиката екстраполирам от интервютата, лекциите и преводите на писателя – виж библиографията). През 1963 г. Набоков прибавя към романа пространен предговор, в който коментира прийоми и естетиката на книгата си. Брайън Бойд, най-усърдният биограф на писателя, в петата глава на *Владимир Набоков: Американските години* допълва мета-фикционалния предговор на Набоков.

Основният конфликт в романа, дистопично-утопичният континуум, се състои в сблъсъка на Падук и неговите подчинени, от една страна, и Круг и неговите приятели и семейство, от друга; бездарие срещу гениалност; униформена колективност срещу уникална индивидуалност; повторителност и имитативност срещу въображение и оригиналност; подлост и насилие срещу любов и вяност; политическа лудост в режима на Падук срещу буквална лудост на Круг, която обаче е етична нормалност в дистопичния свят. Дистопичното е предадено с неусложнен език и бързо, лесно разбираемо движение на сюжета, а утопичното е царство на почти замрял сюжет, на сложни художествени игри, които поставят на изпитание читателя.

Приемайки художествената сложност на книгата за даденост, се съсредоточавам на характеристиките ѝ на дистопия-утопия. Като дистопия *Bend Sinister* се гради на имитации, претендиращи за автентичност. Падуграфът имитира почерци и авторство; посредствеността и пошлостта на Падук и режима му са симулакрум на оригиналността и гениалността на Круг и приятелите му; черният хумор на силовците на Падук е силена на глупостта да мине за ерудирано остроумие. Този строеж на дистопията следва Платон, у когото измамният материален свят е имитация на истинните Идеи. Естетиката на Набоков е в същото русло – повторителният кич и идейното изкуство са подобия на уникалното, истинското, чистото изкуство. При поетиката на романа резките деления между неавтентично и автентично са предадени като директен, лесно разбираем разказ, когато се представя свързаното с Падук, и свръх усложнена (мета)проза, когато се повествува за света на Круг.

Утопичният пласт на романа е и не е в традицията на Платон. Именно това ме кара да го анализирам в това есе. Започвам с нещата, които следват двувалентната логика и етика. Изобразяването на Круг като уникален философски гений, който противостои на Партията на средния човек и идеологията на екуилизма, следва естетиката на Набоков, където царува числото 1: геният е единствен и самодостатъчен; точно намереното слово изразява пълно и веднъж завинаги единствено възможния художествен смисъл; има само едно истинско изкуство – чистото, неидеологическото изкуство. Двувалентната етика при Платон е възпроизведена и в романа – героите са разделени на добри, верни и обичащи (Круг и любовта му към Дейвид, Олга и приятелите му; ако той е готов на саможертвена сделка с Падук, то е заради Дейвид) и

зли, коварни и садистични (режимът на Падук). Романът избягва компромисната, поливалентната етика, когато след като научава за жестокия край на Дейвид, Круг бива избавен от морално предателство като „емпиричният“ автор се появява в края на повествованието като *deus ex machina* и дарява протагониста с лудост и достойна смърт.

Разликите между утопичния модел при Платон и Набоков се проявяват, когато се сравнят техните идеи за ексклузивност и инклузивност. Казано сбито, философията на Платон е ексклузивно-инклузивна (което е и основа на политическата му утопия), докато естетическите идеи на Набоков са само ексклузивни. Тази коренна разлика ме кара да именувам утопичната част на *Bend Sinister* псевдо-утопия. Политическата философия на Платон, която е един от фундаментите на социалната утопия, е едновременно аристократична и меритократична, тоест ексклузивно-инклузивна. Философите, знаещи Идеите на Справедливостта и Доброто, водят нефилософите. Аристократичната ексклузивност се състои в делението на гражданите на интелектуални и етични учители и водачи (философите) и техните следовници (нефилософите). Набоков не само в *Bend Sinister*, но и в други книги (например в *Говори, Памет*), както и в живота е аристократично ексклузивен (той страни от групи, школи, тенденции, моди) – което е синоним на естетическата неповторимост на гения. Затова привлекателните герои при Набоков – както и начина по който той представя себе си – са аристократи на интелекта-въображение и морала. В *Bend Sinister* такива са Круг, неговите приятели и семейството му. Но у гръцкия философ съществува и друга линия – инклузивността, възможността нефилософите да се издигнат до философите и да управляват заедно с тях идеалния полис – и това е меритократичността при Платон. У Набоков инклузивността отсъства. Затова при него няма герои, подобни на тези у Толстой, като хората от низините Платон Каратаев във *Война и мир* или мужика Герасим, слугата, който се грижи за умиращия Иван Илич в *Смъртта на Иван Илич*. При Набоков изобщо и в *Bend Sinister* в частност героите са рязко разграничени интелектуално и етично, там няма „обикновени хора“ с възвишен интелект и морал.

Липсата на утопична инклузивност у Набоков определя утопичността в *Bend Sinister* не като колективна и социална, а като индивидуална и естетическо-поетическа. (*Дар*, смятан за най-добрия роман на руски на писателя, е пародия на колективистичните идеи на Чернишевски от позицията на естетическия индивидуализъм.) Положителната, еманципираната алтернатива на колективната пошлост и нечовечност на дистопията в режима на Падук е личното интелектуално, естетическо и етично съвършенство на Круг, семейството и приятелите му. Странното е, че при това лично съвършенство естетическото, артистичното и етическото избутват интелектуалното на заден план и дори го елиминират. Етичността на Круг се проявява

в две посоки – от една страна, в съпротивата му срещу Падук и, от друга, в любовта му към Олга, Дейвид и приятелите му. Най-яркият пример за естетическото и артистичното съвършенство на Круг и неговия приятел Ембър, поет и преводач на *Хамлет*, е виртуозната игра с тази трагедия на Шекспир в седма глава на романа, игра, която е пример за комбинаториката на въображението в естетиката на Набоков – чистото изкуство за Набоков е синтактично, сиреч комбиниране на елементи в елегантни загадки; то не е семантично-идейно. Огромният философски интелект на Круг обаче е само заявен, но не е проявен – нещо нелогично за Набоков, чиято естетика настоява литературната творба да показва конкретни детайли (съставките на чистото изкуство, които се комбинират по оригинален начин от въображението на гения), а не да изказва общи идеи. За философията на Круг не се казва нищо определено. И това не е чудно, знаейки арогантното пренебрежение на Набоков към философията изобщо – той твърди, че не мисли с идеи, а с образи. Ала философията се занимава с абстрактни идеи, а не с художествена игрова комбинаторика на конкретности. Набоков подхвърля негативни реплики за Платон, не е чувал за Витгенщайн и през 1949 г. публикува в *The New York Times* разгромна и философски невежа, но високомерна рецензия за романа на Сартр *Гаденето* и английския му превод, натяквайки на французина за евтина модност, абстрактно умуване и художническа немоощ. (Склонният към идеализиране на Набоков Брайън Бойд, приписва на Круг философия на съзнанието, основана на принципа непрекъснатост-прекъснатост.) Накратко, в този роман естетиката на Набоков е в конфликт със замисъла Круг да е гениален философ. Круг обаче не е философ, а естетически и етичен идеализиран двойник на Набоков (този тип протагонист се среща и в други романи на писателя).

Ексклузивността при Набоков създава и втори утопичен пласт в *Bend Sinister*, който е херменевтично читателски (от *Възкресение* помним, че херменевтичното е един от принципите на дистопията). Круг се движи по същата херменевтична траектория – сюжетът се развива от слабо познаване на законите на автократията на Падук от Круг до пълното им осъзнаване не само рационално, а и непосредствено житейски, екзистенциално, съдбовно, което е векторът на сюжета. При читателя херменевтичният опит е с друга посока – за него ужасите при Падук не са тайна и това се дължи на поне два фактора. Първо, описанията на света на Падук са несложни в сравнение с представянето на света на Круг. И второ, в средата на XX век политическите тоталитарни дистопии не са нещо непознато, а и раните от Втората световна война още кървят. Тълкувателните патимии на читателя са не в областта на *какво* се описва, а на *как* то се представя. Емпиричният читател трябва да се превърне в идеален читател, да вникне в интенциите и прийомите на творбата и в съзнанието на нейния емпиричен автор. Именно затова

Набоков надълго обяснява в предговора към романа какви са тези прийоми и каква е била неговата писателска цел. Брайън Бойд подема тази задача и дообяснява предговора и допълва неспоменатото от Набоков. В естетиката и поетиката на Набоков авторът е и собственият си читател, автор и читател стават едно. Щом за Набоков чистото изкуство е комбиниране на конкретни елементи в елегантни гатанки от въображението на гения за негово собствено удоволствие, то тълкуването на такава творба е самообясняването на тази игра и самовъзхищението от хитроумността ѝ, при което читателят (както и редакторът и критикът) презрително се изключва. В това занимание подреждането, синтаксисът, чистото изкуство като *techne* (сръчността да се прави нещо) и *poiesis* (създаването на нещо, което не го е имало) е всичко, а съдържанието, семантиката, идеите са нищо. Херменевтичната ексклузивност уеднаквява съзнанията на емпиричния автор, на имплицитния автор, на емпиричния читател и на идеалния читател. Читателската естетика на Набоков е в орбитата на литературната херменевтика на Ерик Доналд Хирш, според когото единственият верифицируем и постоянен смисъл (meaning) на произведението е онова, което иска да каже емпиричният автор. Подобна херменевтична ексклузивност е една от формите на писателска и читателска аристократичност, която също тежнее към числото 1, към абсолютна, непроменима, независеща от контекста уникалност. Но при Набоков липсва инклузивността и следователно той остава при личното съвършенство и отрича колективното и социалното утопично устройство. И в *Bend Sinister*, както е в естетиката на Набоков изобщо, се стига до капсулираното индивидуално съзнание както на протагониста Круг, така и на идеалния читател. И когато Круг се сблъсква с тоталитарната реалност извън съзнанието му, извън неговата „красива душа“ (*schöne Seele*) в смисъла на Хегел във *Феноменология на духа* (някои романтици бягат от света и описват единствено себе си), той полудява. А емпиричният читател може само да блъска глава из лабиринта от всевъзможни литературни прийоми и да разчита на самотълкуванията на Набоков и проникновенията на професионалистите, които му суфлират какво всъщност казва писателят и за какво е творбата. (Набоковедите, по(д)ведени от Набоков, неуморно изравят скритите значения у писателя, тоест авторските му интенции, културно-интертекстуалните пародийно-иронични негови заигравания – което е една от причините за високата репутация на Набоков като постмодернист, въпреки модернистичната му естетика. Такива книги са например Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*; Brian Boyd, *Nabokov's Pale Fire*; *Anatomy of a Short Story*; Carl R. Proffer, *Keys to Lolita* и други.) Идеалният читател на *Bend Sinister* се оказва невъзможност, понеже емпиричният читател е безсилен да разгадае намеренията на емпиричния и имплицитния автор, от което следва, че имплицитният читател в смисъла на Волфганг Изер

също е невъзможен. По такъв начин желаната лична читателска херменевтична утопия се превръща в дистопия, понеже читателят, който не е гений като Набоков, може да постигне единствено несъвършено и неадекватно разбиране на произведението, което е имитация на утопичното идеално четене (интенциите на Набоков, комбинаториката на гениалното му въображение, чистото изкуство). Етичната лична утопия също достига до задънена улица – когато писателят е най-добрият свой читател, то етичното диалогично отношение $Az \leftrightarrow Ti$, творба $\leftrightarrow$ читател, се превръща в тавтологичния монолог $Az = Az$, автор = читател, връзката с Другия става връзка единствено със себе си.

Дистопията в *Bend Sinister* следва традицията на Платоновата критика на софистите като псевдо-философи. Утопията в романа обаче е квази-утопия, понеже естетиката на Набоков е ексклузивна, индивидуалистична, отделяща гения от негениите и читателя от творбата. Единствената и окончателната истина на гения го поставя в пълна изолация от общото, докато в утопията на Платон единствената истина, Идеите за Справедливост и Добро, се споделят и практикуват от философите и нефилософите, което е дълбоката основа на колективизма и социалното равенство, на инклузивността. Ако при Платон дедуктивната логика предполага в утопията – в Калиполис и митично-космическото време-пространство в мита за Ер – индивидът да е щастлив като колектива, то в *Bend Sinister* индуктивната естетика (според Набоков един сбъркан елемент в комбинацията на чистото изкуство проваля цялата творба) прави така, че утопичният индивидуален микросвят на гения Круг да бъде смазан от автократичния макросвят на посредствения Падук, сред който Круг напразно се опитва да оцелее. Същото става и с читателската херменевтична псевдо-утопия – емпиричният читател не може да се възмогне до идеален/имплицитен читател, тъй като тази роля е отредена единствено за емпиричния автор, за Набоков, и поколения негови изследователи. *Bend Sinister* е не дистопия-утопия или дистопия, а дистопия-псевдо-утопия, роман не за четене, а за авторска забава при писането и след това при самообясняването му, както и за изследователски тълкувания à la Набоков.

Заключение. Говорейки за *Ликург*, споменах, че там се редуват дистопичното (Спарта преди Ликург) – утопичното (Спарта при Ликург) – дистопичното (Спарта подир Ликург). Този и други примери, които пропускам тук, подсказват, че преправянето на живота – в творби или в реалността, осмислена чрез политическата теория (например перестройката на Горбачов) – е потенциално верижен процес, че всяка деконструкция и дистопичност поражда еманципация и утопичност, която на свой ред може да води до нова дистопичност, последвана от нова утопичност и тъй нататък. Връщайки се към началото на моите размисли, може да се заключи,

че реалността е непрестанно деконструиране-еманципиране, а изкуството показва този процес чрез различни форми на дистопично-утопичното, които са най-ясно и пълно жанрово оформени в дистопията-утопията, а са частично представени в дистопията.

Библиография

Замятин, Евгений. *Мы*. Public Domain [Zamiatin, Evgeniĭ. *My*. Public Domain], 1920.

Зиновьев, Александр. *Зияющие высоты*. [Zinov'ev, Aleksandr. *Ziiaiushchie vysoty*] https://royallib.com/book/zinovev_aleksandr/ziyayushchie_visoti.html (20.02.2024).

Зиновьев, Александр. *Катастройка, Повесть о перестройке в Пармграде* [Zinov'ev, Aleksandr. *Katastrojka, Povest' o perestrojke v Partgrade*] <https://www.rulit.me/author/zinovev-aleksandr-aleksandrovich/katastrojka-povest-o-perestrojke-v-partgrade-get-42181.html> (20.02.2024).

Набоков, Владимир. *Дар*. Санкт-Петербург: Издательская Группа „Азбука-классика“ [Nabokov, Vladimir. *Dar*. Sankt-Peterburg: Izdatel'skaia Gruppy "Azбука-klassika"], 2009.

Толстой, Лев Николаевич. *Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 90 томах*. Москва: Государственное издательство «Художественная литература» [Tolstoi, Lev Nikolaevich. *Polnoe sobranie sochineniĭ L. N. Tolstogo v 90 tomakh*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura"], 1935-1958.

Чернышевский, Н[иколай]. Г[аврилович]. *Полное собрание сочинений в 15 томах*. Москва: Гослитиздат [Chernyshevskii, N[ikolaĭ]. G[avrilovich]. *Polnoe sobranie sochineniĭ v 15 tomakh*. Moskva: Goslitizdat], 1939-1953.

Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука [Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochineniĭ i pisem v 30 tomakh*. Moskva: Nauka], 1974-1982.

Aristophanes. *Clouds*. In: Aristophanes. *Clouds. Women at the Thesmophoria. Frogs. A Verse Translation with Introduction and Notes*. Tr. Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 2015. 20-83.

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Ed. Jonathan Barnes. Bollingen Series LXXI-2. 2 vols. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984.

Augustine. *The Confessions*. In: Augustine. *The Works of Saint Augustine*. Vol. 1. Introduction, translation and notes Maria Boulding. Ed. John E. Rotelle. Augustinian Heritage Institute. Hyde Park, New York: New City Press, 1997.

Brian Boyd. *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Confucius. *The Analects*. Tr. D. C. Lau. Penguin Classics. London: Penguin Books, 1979.

Copi, Irving M. *Introduction to Logic*. 3rd ed. London: The Macmillan Company, Collier-Macmillan Limited, 1968.

- Critchley, Simon. *Continental Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Davis, J. C. Thomas More's *Utopia*: Sources, Legacy and Interpretation. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 28-50.
- Foster, Marguerite H. and Michael L. Martin, eds. *Probability, Confrontation, and Simplicity: Readings in the Philosophy of Inductive Logic*. New York: The Odyssey Press, 1966.
- Gilliam, Terry (dir.). *Brazil* (director's cut). Embassy International Pictures. Brazil Productions. 1985.
- Haack, Susan. *Deviant Logic, Fuzzy Logic: Beyond the Formalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.
- Hansen, Hans. Fallacies. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/fallacies/> (03.02.2022).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Gesammelte Werke*. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1968-present. Band 20.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Tr. A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Hirsch, Jr., E[ric]. D[onald]. *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Inwood, M[ichael]. J., ed. *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- Ionesco, Eugène. *The Bald Soprano*. In: Eugène Ionesco. *The Bald Soprano and Other Plays. The Bald Soprano. The Lesson. Jack or The Submission. The Chairs*. Tr. Donald M. Allen. New York: Grove Press, 1958. 7-42.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kahane, Howard. *Logic and Philosophy: A Modern Introduction*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc., 1969.
- Kneale, William, Martha Kneale. *The Development of Logic*. London: Oxford University Press, 1964.
- Lau Tzu. *Tao Te Ching*. Tr. D. C. Lau. London: Penguin Books, 1963.
- Leving, Yuri, ed. *Anatomy of a Short Story: Nabokov's Puzzles, Codes, "Signs and Symbols."* New York: Continuum, 2012.
- Mérimée, Prosper. *Carmen*. In: Prosper Mérimée. *Carmen and Other Stories*. Tr. Nicholas Jotcham. Oxford, New York: Oxford University Press 1989. 1-53, 333-339.
- Montaigne, Michel de. Of the Vanity of Words. In: Michel de Montaigne. *The Complete Works*. Tr. Donald M. Frame. Everyman's Library. New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 2003. 269-271.

More, Sir Thomas. *Utopia*. Tr. and ed. Robert M. Adams. 2nd ed. Norton Critical Edition. New York: W. W. Norton, 1992.

Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita, revised and updated*. Ed. Alfred Appel, Jr. New York: Vintage Books, 1991.

Nabokov, Vladimir. *Bend Sinister*. New York: McGraw-Hill, 1973.

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Boston: Mariner Books Classics, 2016.

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

Nabokov, Vladimir. *Nausea* by Jean-Paul Sartre. *The New York Times*. April 24, 1949. <https://www.nytimes.com/2021/10/21/books/nausea-jean-paul-sartre.html?searchResultPosition=2> (22.02.2024); also as: Sartre's First Try. *Nausea*. By Jean-Paul Sartre. Translated by Lloyd Alexander. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-sartre.html> (22.02.2024).

Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Vintage International, 1989.

Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, 1990. [интервьюта]

Neville, Henry. *The Isle of Pines*. In: Thomas More et al. *Three Early Modern Utopias*. Thomas More. *Utopia*. Francis Bacon. *New Atlantis*. Henry Neville. *The Isle of Pines*. Ed. Susan Bruce. Oxford: Oxford University Press, 1999. 187-212.

Orwell, George. *Animal Farm. Burmese Days. A Clergyman's Daughter. Coming Up for Air. Keep the Aspidistra Flying. Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg/Octopus. 1976.

Plato. *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Associate ed. D. S. Hutchinson. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.

Plutarch. *Lycurgus*. In: Plutarch. *The Lives of the Noble Grecians and Romans*. Tr. John Dryden. Ed. Arthur Hugh Clough. New York: Modern Library, 1932. 49-74.

Proffer, Carl R. *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Pushkin, Aleksander. *Eugene Onegin*. Tr. Vladimir Nabokov. 4 vols. Bollingen Series XXII. Pantheon Books. New York: Random House, 1964.

Ricoeur, Paul. *Main Trends in Philosophy*. New York, London: Holmes and Meier Publishers, Inc., 1979.

Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Tr. Hazel E. Barnes. New York, Avenel: Gramercy Books, 1994.
Sartre, Jean-Paul. *Nausea*. Tr. Lloyd Alexander. New York: A New Directions Paperbook, 1964.

Shields, Christopher, ed. *The Blackwell Guide to Ancient Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Ed. Albert J. Rivero. Norton Critical Edition. New York: W. W. Norton, 2002.

Tao Qian. Peach Blossom Spring. Tr. Cyril Birch.

http://afe.easia.columbia.edu/ps/china/taoqian_peachblossom.pdf (10.02.2024); на български: Тао Юенмин. Записки за извора сред цъфналите праскови. China Radio International.

<https://bulgarian.cri.cn/1/2008/11/26/1s78456.htm> (10.02.2024).

Taylor, Charles. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Vieira, Fátima. The Concept of Utopia. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. 3-27.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.45-54>

Владимир ПОЛЕГАНОВ¹

Вариации на дистопичното: Уилям Джеймс, Урсула Ле Гуин и Бърнард Улф

Резюме

Вече повече от век дистопичните визии за бъдещето са неизменна част от стратегиите, посредством които литературата реагира на промените в света. Дистопичното обаче невинаги е цял нов свят. Понякога то е елемент от свят, роден от утопичния импулс. Статията изследва вариациите на дистопичното в две художествени вселени, повлияни от текстове на Уилям Джеймс: *Limbo* на Бърнард Улф и *Онези, които напускат Омелас* на Урсула Ле Гуин. Анализът борави с концепцията за дистопията като сянка на утопията и проследява моментите, в които светът, телата и езикът на утопичното започват да се колебаят и превръщат в гласа на дистопичното.

Ключови думи: Урсула Ле Гуин; Бърнард Улф; Уилям Джеймс; дистопия; утопия

Abstract

Variations on the Dystopian: William James, Ursula Le Guin, and Bernard Wolfe

For over a century now, dystopian visions of the future have been an integral part of the strategies through which literature reacts to changes in the world. However, dystopia is not always an entirely new world. Sometimes, it is an element in a world born from a utopian impulse. The article explores the variations of the dystopian in two such worlds influenced by the works of William James: Bernard Wolfe's *Limbo* and in Ursula K. Le Guin's *The Ones Who Walk Away From Omelas*. The analysis adopts the concept of dystopia as utopia's shadow, and traces the moments when the world, the body, and the language of the Utopian begin to waver and transform into the voice of the Dystopian.

Keywords: Ursula K. Le Guin; Bernard Wolfe; William James; dystopia; utopia

Вместо начало

Кришан Кумар описва дистопията като сянка на утопията, която се е появила след нея и я следва неизменно. Той добавя и следното: „двамата жанра са толкова близки, че невинаги е ясно кое произведение е утопия и кое – дистопия“ (КК: 19). Грегъри Клейс пък отбелязва, че освен криво или негативно отражение на утопията, дистопията е и „по-млада концепция (...), несвързана с един-единствен текст или разпознаваема традиция“ (ГК: 14). Ако дистопията е

¹ **Vladimir POLEGANOV** is a writer, translator, and screenwriter. He is the author of one collection of short stories, *The Deconstruction of Thomas S* (2013), and the novels *The Other Dream* (2016), which won the Helikon Award in 2017, and *Past Continuous* (2024; with Alexander Chobanov). He has translated into Bulgarian novels by writers, such as Thomas Pynchon, George Saunders, Abdulrazak Gurnah, Octavia E. Butler, Peter Beagle, Thomas Savage, and Ted Chiang. His academic interests focus on the study of the literature of the fantastic.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-4550-5006>

вторият жанр, по-късната идея, реакцията, значи ли това, че тя е и онова, което не се забелязва веднага? Което можеш да пропуснеш да видиш и така да го оставиш да промени света, да промени твоя прочит на света, а оттам и мястото ти в него?

Намерения и материали

Статията ще се опита да очертае пространство, в което два нехудожествени текста, един разказ и един роман, мислят човешкото през призмата на неговите падения и опити да преодолее моралните и физическите си несъвършенства и по този начин разкриват утопичните импулси в основата на всеки новоизграден свят. Текстовете, макар и боравещи с инструментите на утопията – на ниво похвати и на ниво идеи – съзнават, че утопичният свят е нестабилен, че е винаги бъдещ, тоест евентуален, и че носи в себе си онова, което във всеки един момент би могло да го дестабилизира и превърне в друг тип свят, дистопичен (ако дестабилизацията е прекалено голяма) или просто в същия като сегашния (ако е толкова слаба, че да върне всеки импулс към по-добро обратно на стартовата линия).

Двата нехудожествени текста са на американския философ и психолог Уилям Джеймс. Първият, *The Moral Philosopher and the Moral Life* е обръщението му пред Философския клуб към Йейлския университет през 1891 г., а вторият, *The Moral Equivalent of War*, е речта му от 1906 г. в Станфордския университет. Разказът е *Онези, които напускат Омелас* от Урсула Ле Гуин, публикуван през 1973 г. и цитиран в превода му от Владимир Германов². Романът е *Limbo* на Бърнард Улф, публикуван през 1952 г. и цитиран тук в мой превод.

Едно по-обемно аналитично начинание би разгърнало отношенията между произведенията на Джеймс, Улф и Ле Гуин до мрежа³ от връзки и възможности, за да покаже къде точно върху нейната площ са *всички* места на напрежение, които заплашват да превърнат утопичното в дистопично, но също така и да посочи къде дистопичното не успява да прояде и преобрази утопичното и как играта на образи и идеи между реалност и модел на въпросната реалност (каквато, малко или много, включва всеки художествен текст) произвежда ефекти и отваря пространства за още и още възможности и вариации. Това би било полезно не само защото текстовете на Урсула Ле Гуин и Бърнард Улф, макар и реакции, са сами по себе си силно влиятелни произведения, но и защото начинът, по който боравят с идеите си, и пътищата, през

² Ле Гуин, Урсула, *Реално и нереално*, пр. Владимир Германов, София, Бард, 2013. [Le Guin, Ursula, *Realno i nerealno*, pr. Vladimir Germanov, Sofia, Bard, 2013].

³ Интересно би било, ако по-големият текст включи и някои реакции на разглежданите в настоящата статия произведения. Например публикуваният през февруари 2024 г. разказ на Изабел Дж. Ким *Why Don't We Just Kill the Kid In the Omelas Hole* – б.а.

които превеждат импулсите си, отвеждат читателя до места, където интерпретациите не могат да бъдат нито категорични, нито окончателни.

Но конкретната и краткосрочна цел е да посочим моментите, където световите, родили се донякъде като отговор на изложени от Уилям Джеймс идеи⁴, звучат сенчесто, тъмно, дистопично. Тези моменти ще нарека тук вариации. Вариацията е промяна в тона, видоизменение в темата. Вариацията е игра на светлината и сянката, която произвежда определени ефекти. В един утопичен свят вариацията на дистопичното може да произвежда елементи, които поставят под въпрос съвършенството на света, неговата убедителност като „не-място“, където всичко е такова, каквото трябва да е.

В този ред на мисли, важно е да отбележим, че що се отнася до съотношението светлина (утопия) – сянка (дистопия), ще видим, че и Ле Гуин, и Улф са създали комплексни текстове, които непрекъснато тестват и често подвеждат очакванията на читателя. Този процес е може би най-ясно видим в светостроителните стратегии на авторите – стратегии, които никога не достигат до крайната си цел (ако приемем, че тя е да бъде обрисован един несъмнено утопичен или несъмнено дистопичен свят) и така изграждат нестабилни и неразбираеми от пръв поглед или прочит реалности. А многосмислието на тези реалности намира отражение и в хората, които обитават историята (самите герои), в техните мисли и тела, както и в ролята на езика на автора и на разказвача на историята.

Но преди да навлезем в световите им: няколко думи за романа на Бърнард Улф и разказа на Урсула Ле Гуин.

Limbo на американския писател Бърнард Улф е една от трите големи англоезични дистопии на XX век. Романът излиза през 1952 г., което го прави почти съвременник *1984* на Джордж Оруел, а фокусът върху физическото и връзката между тяло и мозък/тяло и личност го превръща в не по-малко амбициозно изследване на човешката природа от *Прекрасният нов свят* на Олдъс Хъксли. Въпреки това *Limbo* е останал в сянката не само на тези, но и на други класики на утопичната и дистопичната литература. Една от причините да се говори малко за романа на Улф вероятно се крие в простия факт, че книгата е изпреварила времето си с някои от темите си (и – което е неизбежно – изостанала с други) и говори на труден за разбиране и жанрово неизчистен език. Макар и писана в реакция на двете световни войни като творческа преработка на откритията в областта на медицината и психоанализата, книгата се смята и за

⁴ Може да се каже, че и двете произведения са по-скоро нещо като контролирани експерименти, чиято цел е да се проследи какъв модел на света може да бъде изграден, ако основата на въпросния модел е нечие чуждо, не на автора, разсъждение за моралната природа на човека – б.а.

един от предшествениците на киберпънка – течение, което се ражда с разказите и романите на автори като Брус Стьрлинг, Руди Ръкър и най-вече Уилям Гибсън чак в началото на 80-те години на XX век. Друга особеност на романа е неговото нежелание да се задържи задълго в една-единствена форма и съответно да изговори онова, което иска и има да каже, само с един глас⁵. Това, разбира се, не е минус, а предимство на текста на Улф, който, макар и непопулярен сред масовите читатели, добива култов статут, кара някои изследователи да го сравняват с романите на Томас Пинчън и Уилям Гадис⁶ и оказва влияние върху цели поколения писатели (най-известният от които е може би Дж. Г. Балард, един от майсторите на дисекцията на модерния начин на живот). За какво става дума в произведението на Улф? През 1990 г., след Трета световна война, която е и опустошителна атомна война, светът е фетишизирал пацифизма до такава степен, че огромен брой млади мъже избират да се подложат доброволно на ампутация на крайниците (оттук и играта на думи в заглавието на романа), за да не могат да се поддават на агресивните си импулси. Управлението на този свят се извършва с помощта на изкуствен интелект и идеологии, повлияни от откритията на Норберт Винер и Зигмунд Фройд. Абсурдизъм, научна фантастика, утопия, дистопия, експериментален роман – всички тези „лица“ могат да бъдат открити в произведението на Улф, което често обсъжда на страниците си *The Moral Equivalent of War* на Уилям Джеймс⁷.

За разлика от Улф и *Limbo*, Урсула Ле Гуин е добре позната на българския читател. *Онези, които напуснаха Омелас* е може би най-известният ѝ разказ – изучаван в гимназии и университети, той се е превърнал в класика на американската литература от втората половина на XX век и е един от най-добрите примери за смесването на философския и фантастичен разказ. В него е описан утопичен град – Омелас, в който всичко е прекрасно и всеки е щастлив. Но тъй като самият разказвач усеща – докато описва града – колебанието и недоверието на читателя, той е принуден да разкрие още нещо за Омелас: че цената за всеобщото щастие е вечното нещастие на едно-единствено дете.

⁵ Това някак отразява и живота на самия Улф, който още на 16 години започва да учи психология в Йейл, по-късно става телохранител и асистент на Лев Троцки в Мексико, подлага се лично на психоанализа, става приятел на Хенри Милър и Анаис Нин, вълнува се от кибернетика и работи като писател в сянка за известния импресарио Били Роуз – б.а.

⁶ Seed, David. Deconstructing the Body Politic in Bernard Wolfe's "Limbo", *Science Fiction Studies*. Vol. 24, N2 (Jul. 1997).

⁷ Текст, посветен на търсенето на обща цел, която да изисква същите саможертва и дисциплина като войната, но да гледа само и единствено към мира и общото благо. Към края на текста си Джеймс нарича това „моята утопия“ – б.а.

Ле Гуин сама нарича текста си вариация: подзаглавието на разказа ѝ е *Вариации по тема от Уилям Джеймс*, а темата (или темите⁸) откриваме в *The Moral Philosopher and the Moral Life*. Подзаглавието е сложено – ако не напълно съзнателно, то доста уместно – в скоби. Така още от самото начало читателят е подготвен да се оглежда и търси онова, което може да бъде пропуснато, онова, което уж не е важно за голямата история. Ако дистопичното – понеже е исторически по-младо от утопичното и е негова реакция и следствие – може да е и модус, освен чист жанр, то би било видимо най-ясно именно в междинните пространства или трудно уловими жестове на текста: препратки към други текстове, флуктуации в тона на разкази, особености на стила. Интересното е, че веднъж засечени, тези особености се оказват достатъчно силни, за да може човек да продължи да чете текста единствено като дистопичен.

Плътта на световите

Ако перифразираме Урсула Ле Гуин от едно друго нейно произведение⁹, думата за свят може да е както „утопия“, така и „дистопия“. Независимо дали е Райската градина, или Апокалипсиса, пред нас се разкрива свят и той – докато четем – се разгръща като критика на този, който обитаваме. Утопиите и дистопиите имат политически, екологични, технологични измерения¹⁰ и те са разширения или стеснявания, или пък обръщания на потенциала, който тези аспекти имат в нашия свят.

Бърнард Улф неслучайно, наред с препратките към Уилям Джеймс в *Limbo*, обръща внимание и на концепцията на психолога и философ за мултивселената¹¹, а на не едно или две места експлицитно прави връзка между идеята за морал и идеята за свят и невъзможността двете да съществуват отделно. В началото на втората част на романа един от героите казва: „Хората са фундаментално прости създания – а в сърцевината на всеки един от тях пък се крие най-простото нещо, огромно находище на добра воля. Ние само трябва да намерим думите, които ще проникнат в тази проста сърцевина и ще я активират.“ (BW: 78-79). И така разкрива една особеност на изграждането на света в утопичния текст: стремежът към изчистеност, към

⁸ Есето се вглежда в етиката през призмата на психологията, метафизиката и казуистиката и изследва доброто и злото, желанието и задължението; именно в психологическата част е въпросът за утопията, чиято цена би била нещастieto на един-единствен човек, подтикнал Ле Гуин да напише разказа си. И тя, и Джеймс се вълнуват от онези, които не биха приели това, онези, които биха си тръгнали – б. а.

⁹ Става дума за повестта *The Word for World Is Forest* от 1972 г., публикувана на български под заглавието *Светът се нарича дъбрава* (превод Харалампи Аничкин, изд. ВЛ, 1992) – б. а.

¹⁰ Claves, Gregory. *Dystopia: A Natural History*, Oxford University Press, 2017, p. 5.

¹¹ Думата *multiverse* е използвана за първи път от Джеймс в *Is Life Worth Living?*, но става масово популярна от произведенията на британския писател Майкъл Муркок. Джеймс и Муркок влагат различен смисъл в думата; при Джеймс мултивселената отразява объркващата морална природа на света, докато при Муркок тя е с „класическото“ си значение на множество от всички възможни светове – б. а.

яснота на параметри, образи, послания. Класическите утопии рядко са двусмислени¹², най-малкото защото това би значело, че светът не е завършен, има още какво да се търси, да се иска, да се променя. В известен смисъл така утопията престава даже да е място (или не-място), защото това предполага съществуването на граници, на територия, където утопичното е „себе си“. Улф обаче само се заиграва с тази изчистеност и простота. Неговото бъдеще на пръв поглед изглежда уталожило се до утопично спокойствие: но колкото повече главният герой доктор Мартин (прекарал известно време далеч от цивилизацията) вижда от прекрасния нов свят, толкова по-абсурден му се струва той. Колкото повече научава за него, толкова по-силни стават гласовете, които започват да му разказват историите си. Увеличават се и пространствата – над и под земята, вътре и извън тялото, в които, както се оказва, човешкото е ограничено и потиснато.

Светът в разказа на Урсула Ле Гуин също изглежда ясен от самото начало – знаем, че в него има град, който носи името Омелас, и това е някак достатъчно, за да продължим да четем. Малко по-надолу, в частта, посветена на разказа, ще се върнем към границите на този свят и това, дали ли ги има, докъде са картографирани и доколко подлежат на описание. Засега важно е само това, че Омелас е град и градът е свят (нищо, че на читателя е дадена донякъде активната роля на човека, който трябва да си представи този град, което пък предполага, че *светът* далеч не се изчерпва с Омелас...). Градът на Ле Гуин е извън някакви конкретни време и пространство. Омелас може да е в Средновековието, може да е от наши дни или пък от бъдещето. Може да се намира на изток или на запад. Това няма особено значение, защото Омелас е модел – каквито много често, ако не и винаги, са утопичните, дистопичните и антиутопичните светове. Моделът, както загатнахме по-нагоре, изисква някой, който да го види и да се ангажира с него, изисква не само активен, конструиращ автор, но и активен, конструиращ читател. Именно към втория е отправен въпросът „Вярвате ли? Приемате ли фестивала, града, радостта?“ (УЛГ: 327). След което, пак пред очите на читателя, разказвачът осъзнава, че ще трябва да развали образа, да изкриви утопията, като отвори една врата и разшири модела: „В сутерена на една от красивите обществени сгради на Омелас, или може би в избата на един от просторните частни домове, има стая.“ Също както трите „просто“, заедно с думата „добра“ в цитата от Улф по-горе започват да очертават ако не лицето, то поне силуета на утопичното, така и тук вмъкването на „може би“, на уж безобидния елемент на несигурност, започва да разколебава утопичното и да допуска сянката на дистопичното. Стаята може да е навсякъде, а ако онова, което е в нея (страдащото за

¹² Ето тук по-големият текст би намерил място и за романа на Урсула Ле Гуин *Освобождението* от 1974, чието пълно заглавие е: *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* – б. а.

благо на всички дете), може да е навсякъде, във всеки един дом и сграда, то тогава колко прекрасен е този свят?

Някои биха казали, че щом са само вариации, щом са кратки проблясъци, проявите на дистопичното функционират просто като предупреждения. Те не променят изцяло плътта на света – тя си остава утопична и тясно свързана със сърцето на морала, който я захранва. Дали обаче не е точно обратното: че веднъж усетени, те правят невъзможна всяка друга интерпретация на света, освен като дистопичен? Утопията може да съществува и само като импулс – той е доловим в *Онези, които напускат Омелас*, забележим е и в *Limbo*, и то, както вече бе отбелязано, със светоизграждаща сила. Дистопичното обаче няма нужда от формата на импулса – на него му трябва (друго) място, приемник – тяло или свят, – които да могат да го покажат по себе си, дори и само като мигновена характеристика, за да може след това то да промени всичко.

Страшните нови тела

Тялото, човешкото тяло, е главният герой във всички утопии, както пише Мишел Фуко¹³. Всички утопии тръгват от тялото и всички утопии могат да се отнесат към тялото. Всички утопии мислят за тялото, за пространството, което ще обитава то, за скоростта, с която ще получава онова, което желае. През тялото и неговите отношения с други тела най-лесно се стига и до въпросите, които вълнуват Уилям Джеймс, когато се опитва да си представи хората, организирани в името не на войната, а на мира; или пък съзнанието, което търси начините да върши добро.

А сега част от горния абзац, но с лека промяна:

Всички дистопии тръгват от тялото и всички дистопии могат да се отнесат към тялото. Всички дистопии мислят за тялото, за пространството, което ще обитава то, за скоростта, с която ще получава това, което желае. През тялото и неговите отношения и обитания най-лесно се стига и до въпросите, които вълнуват Уилям Джеймс...

Кумар изглежда прав: утопиите и дистопиите често не могат да бъдат отличени една от друга. Но настоящата статия не търси дистопичното тяло като цяло, а по-скоро единиците тела в утопичния свят, които носят белега на другото. Вариации на тялото, чието трептене позволява промъкването на нещо чуждо.

¹³ Foucault, Michel. "Utopian Body" in *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, The MIT Press, 2006, p. 231.

Младите мъже пацифисти в *Limbo* са добър пример за това. Детето в разказа на Ле Гуин – също. Но в Омелас тялото, по което може би се виждат белезите на дистопията, е невидимо за читателя – той разбира за него от разказите и реакциите на очевидци. То остава неописано и се изгражда в съзнанието му повече като дело на въображението, отколкото на спомена. Намекът – какво се е случило с това тяло; какво значи съществуването на такова тяло в условния свят на историята – се превръща в инструмент на дистопията, и то такъв, който ангажира морално читателя: той или тя трябва да осъзнае, ако не и да избере, позицията си по отношение на света, за който чете. И също като очевидците, като гражданите, станали свидетели на тялото, трябва да избере дали да остане в града с това знание, или да го напусне. „Всички знаят, че е там, всички жители на Омелас. Някои от тях са идвали да го видят, други се задоволяват просто да знаят, че е там. Всички са наясно, че то трябва да е там.“ (УЛГ: 328). Всички, заедно с читателя. Тук яснотата служи в полза на сянката на утопичното. Знанието излиза от модела на света, изграден от Ле Гуин, и се превръща в реална отговорност с незададения, но намекнат към читателя въпрос: А ти към кои спадаш? Какво ще направи твоето тяло? Ще тръгне или ще остане?

Тялото при Улф, уви, е докарано до невъзможност за движение, до пълната пасивност на повитото бебе. Дистопията често става видима първо като обещание за някаква уж утопична крайност на съществуването, която е в хармония със света. Затова и тук пасивността е представена първо като хармония с единствения свят, в който човекът живее в мир. Само че в този свят човекът не е съвсем човек – в най-добрия случай той е киборг, полуорганичен, полумашинен индивид; в най-лошия – торс с мозък и уста. Утопичният импулс за хармония се е разпръснал в няколко дистопични вариации на човешкото тяло: откъснато от природата си; ограничено в потенциала си; пропиляло зрелостта си; неспособно да обитава средата си; абсурдно; гротескно.

Ако от *тяло* се върнем за малко отново към *свят*, ще видим, че световите и в двете произведения отразяват всъщност дистопичните вариации на телата в тях: градът Омелас, намиращ се незнайно къде и заобиколен от мрака на неизвестното, прилича повече на измъченото и самотно тяло на детето, отколкото на светлия модел на щастието; светът в *Limbo* е подреден и перфектен след хаоса на войната, също както телата на потенциално опасните мъже вече са подредени и перфектни, и в тон с новия морал. Дистопичното светостроене нерядко включва идеята за тялото като жертва. Но утопичното неизбежно започва да се разпада, разбере ли читателят, че нечие тяло в историята е трябвало да бъде принесено в жертва.

Жертвите в *Онези*, които напускат *Омелас* и *Limbo* са не само вариации на дистопичното, които променят света, те също така разкриват и как това влияе на самия разказ, на „гласа“ на историята.

Езикът на сянката

Дистопичното тяло може да бъде разказ: неописуемото насилие при Ле Гуин и готовността за насилие върху себе си при Улф са видове разказ. Това са образи, които сигнализират, че нещо в гласа на утопията се е променило, започнал е да трепери. Ако утопията трябва да може да разкаже всичко максимално ясно, дистопията е свободна да крие и увърта, да редактира и обезсмисля. Именно невъзможността да кажеш или опишеш нещо показва – в края на *Онези*, които напускат *Омелас*, – че утопичният прочит вече е невъзможен. Към несигурния глас на разказвача, който не може убедително да опише града като перфектен и образа на насилваното дете в малката стая, се присъединява и дистопичната вариация на самия разказ: „Мястото, към което се насочват, е още по-трудно да си представиш от града на щастието. Аз изобщо не мога да го опиша.“ (УЛГ: 330). Част от този език на сянката са и звуците, които детето издава: „иаа, иаа!“ (УЛГ: 328). Изглежда мракът, който заобикаля *Омелас*, все пак е проникнал в града и е проял не само утопичното му сърце, но и езика му. По подобен начин и езикът на мирния свят на светлото бъдеще в *Limbo* е изгубил целостта си, за да позволи през пролуките и отворите да се промъкне нещо ново и друго: „Имоб. Дума ли беше това, или хълцук?“ (BW: 70). В *Limbo* езикът е накълцан и ампутиран (нещо, отразено и на формално ниво от романа, в който има изрезки от статии, дневници, скици); в *Омелас* езикът накрая е потушен.

Дистопията също като утопията е една от формите на пренаписване на света; фина пренастройка, претърпяла (или по-точно пожелала) провал, вместо успех. Преди обаче изцяло да пренапише света и читателят да започне да чете друг текст, дистопията се заявява чрез множество малки спънки и хълцукания. След време обаче вариациите се превръщат не просто в промени в темата на историята, ами стават самия тон на историята – онова, което Сиан Нгай нарича „глобален или организиращ афект“¹⁴. Онова, което е навсякъде.

Вместо край

За Уилям Джеймс „систематичната и стабилна нравствена вселена“ е утопично пространство, което изисква съществуването и на „божествен мислител“ (WJ: 353). Човекът е откъснат от това висше съзнание, защото няма сигурни доказателства за неговото съществуване.

¹⁴ Samatar, Sofia, Kate Zambreno. *Tone*. Columbia University Press, 2024, p. 34.

Може само да вярва в него и според това да калибрира желанията, делата си и отношенията си с другите. Иначе казано, оставен е сам с това, което има в себе си. В тази по-скоро дистопична картина, където незнанието може лесно да доведе до нежелание и страх да се свържеш с доброто, а оттам и да предизвика насилие, решението да живееш така, сякаш нравствената вселена е реална и възможна, е вариация на утопичното.

Библиография

Ле Гуин, Урсула. *Реално и нереално*. София, Бард, 2013 [Le Guin, Ursula. *Realno i nerealno*. Sofia, Bard, 2013].

Clayes, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. New York, Oxford University Press, 2017.

Clayes, Gregory. Three Variants on the Concept of Dystopia. In: *Dystopia(n) Matters: On the Page, On Screen, On Stage*. Ed. Fátima Vieira, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Foucault, Michel. Utopian Body. In: *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, The MIT Press, 2006.

James, William. Is Life Worth Living?. In: *International Journal of Ethics*, Vol. 6, No. 1 (Oct., 1895), <https://www.jstor.org/stable/2375309?seq=11> (10.02.2024).

James, William. Proposing the Moral Equivalent of War. In: *Lapham's Quaterly*, <https://www.laphamsquarterly.org/states-war/proposing-moral-equivalent-war> (15.02.2024).

Kumar, Krishan. Utopia's Shadow. In: *Dystopia(n) Matters: On the Page, On Screen, On Stage*. Ed. Fátima Vieira, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Seed, David. Deconstructing the Body Politic in Bernard Wolfe's "Limbo". In: *Science Fiction Studies*, Vol. 24, N2 (Jul. 1997).

Wolfe, Bernard. *Limbo*. Gollancz, London, 2016.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.55-71>

Антон НИКОЛОВ¹

Експлоатация на природния свят в българските научнофантастични утопии и антиутопии от социалистическия период

Резюме

Статията разглежда експлоатацията на природния свят и отделните последици от нея така, както те са представени в редица утопични и антиутопични романи от българската научна фантастика през социалистическия период. Първо е отделено внимание на научно-техническите утопии след 1956 г., които представят бъдещия комунистически свят. В тях природата е враг и жертва на човека; има много сцени на екоцид и на свръхиндустриализация, която променя природния облик според човешките желания. Тази експлоатация е видяна като положителна и необходима за строежа на новия човешки свят. Към края на 70-те години на миналия век обаче българската научна фантастика започва да развива по-екологично отношение към природата. Експлоатацията на природния свят се превръща в нещо характерно за антиутопичните текстове и капиталистическите режими, описани в тях, но този път тя е видяна откъм нейната деструктивна страна.

Ключови думи: природа; експлоатация; утопии; антиутопии; социалистически период; научна фантастика

Abstract

Exploitation of the Natural World in Bulgarian Science Fiction Utopias and Dystopias of the Socialist Period

The article examines the exploitation of the natural world and its individual consequences as they are presented in a number of utopian and dystopian novels of Bulgarian science fiction during the socialist period. Attention is first given to the post-1956 scientific and technical utopias that depict the future communist world. In these texts, nature is the enemy and victim of man; there are many scenes of ecocide and of severe industrialisation which changes nature's landscape in accordance with the to human needs and desires. This exploitation is seen as positive and necessary for the construction of the new human world. However, later, towards the end of the 1970s, Bulgarian science fiction began to develop a more ecological attitude towards nature. The exploitation of the natural world became something characteristic of dystopian texts and the capitalist regimes described in them, albeit this time seen in its destructive aspect.

Keywords: nature; exploitation; utopias; dystopias; socialist period; science fiction

Имам за цел в този текст да разгледам експлоатацията на природния свят от човека и ефектите от нея върху нечовешкия живот на Земята така, както те са представени в редица

¹ **Anton NIKOLOV** is a PhD student at the Department of Bulgarian Literature at Sofia University St. Kliment Ohridski. The topic of his dissertation is "Visions of the Future in Bulgarian Science Fiction from the 1944-1989 Period". His texts have been published in various publications: *Literaturata*, *Literaturen vestnik*, *Dzyalo* e-journal, *Filologicheski forum* and *Bulgarski ezik i literatura*. His interests are in the field of contemporary Bulgarian literature and fantastic fiction.
ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0006-2641-6866>

български научнофантастични текстове от социалистическия период. Уточнявам и че фокусът на изследването ми ще се ограничи най-вече до утопичните и антиутопичните романи. Също така под „експлоатация“ имам предвид начините, по които човекът използва природата като база, която обработва/надгражда посредством различни технологии и създава нов свят, който е по-добър и удобен за него самия. Такъв обикновено е случаят в онези български утопични текстове, които изобразяват победилия комунизъм на бъдещето. Природата обаче може да се експлоатира и без да се строи целенасочено нов земен свят, а мотивацията да се извява в употребата на природните ресурси за лични и класови интереси (предимно парични и властови). Така стоят нещата често при персонажите от капиталистическите строеве. Това, което ме интересува обаче, не е подобна дихотомия. Не толкова за нея искам да говоря, колкото за това, че както в ранните социалистически утопии, които са напълно лишени от екологична съвест и са локализирани предимно през втората половина на 1950-те и първата половина на 1960-те, така и в сравнително по-късно появилите се антиутопии (вече показващи екологично мислене), природата може да бъде определена като жертва. При българската утопия тя е сразен враг, който е подчинен на нуждите и желанията на човека. В съвсем идеологично и оптимистично образцови текстове читателят може да стане свидетел на силно негативно отношение към природата, което е много явно в реториката на персонажите. Допълнително са налични сцени на екоцид, свръхиндустриализация и прекрояване на природния ландшафт и въобще облик според конкретни човешки нужди и желания. При антиутопиите мракобесни и експлоататорски режими също нараняват природата, към чиито интереси са апатични, но в този случай предопределящ фактор е изгодата за определени личности, корпорации и властващи класи. Пак са налични сцени на екоцид, свръхиндустриализация и различни екологични последици от нея. Особено важно е, че експлоатацията на природата в тази категория текстове е отрицателно изобразена, тя е деструктивна и заплашва бъдещето на човечеството. Това при положение, че начините, по които обработват природния свят комунистите и некомунистите, са много сходни по процес и понякога дори по резултати. Много е важно да не се изпуска обаче от внимание, че хронологически утопиите предшестват антиутопиите в българската фантастика. В края на 1970-те и началото на 1980-те екологичната слепота за вредата, която човек може да нанесе на природния свят, се пренася от света на българската комунистическа утопия в измеренията на българската антикапиталистическа антиутопия. Този преход също ме вълнува в настоящия текст.

Първата категория от текстове, които ще разгледам, е научно-техническата утопия, която представя светлото бъдеще, когато комунизмът вече е построен. Става дума за произведения, написани в близките години след 1956 г., като може би няколко думи за тази начална времева

точка няма да са излишни. Годината 1956 е гранична за българската фантастика поради размразяването, позволяващо по-голяма степен на художествена условност в литературата и следователно по-голяма производителност във фантастичните форми, макар че, както казва Людмила Стоянова, научната фантастика до 1965 г. действително се състои от „първи опити да се постави върху чисто идеологическа основа специфичната научнофантастична проблематика“². Почти няма научнофантастични текстове в предния период 1944 – 1956 (с редки изключения като *Кулата на чудесата* (1946) на Е. Коралов и *Тайнствената подводница* (1947) на А. Гуляшки) по всяка вероятност заради политическия момент, който е изисквал друг тип литература, по-близка до реалистичната естетика (така смята и Стоянова³). След Априлския пленум жанрът оживява до известна степен, появяват се повече нови произведения, но те предимно минават изцяло под знака на утопията и идеологически пожеланото бъдеще. Не всичките текстове ситуират сюжетите си векове напред, но всичките се опират на постижения в областта на науката и технологията и са ориентирани към бъдещето в смисъл, че победата на комунизма над капитализма е видяна като неизбежна.

Много е специфично отношението на човека към природата в този тип литература. То въпреки е напълно сходно с това в руската научна фантастика (все пак литературата ни тогава е подвластна на съветските литературни матрици). Леонид Гелер говори за природата в СССР през 1950-те достатъчно точно и обобщително, като ще си позволя един сравнително дълъг цитат:

Традиционно въображението на съветските писатели се подхранва от още един враг: природата. Стихийните сили пречат на изграждането на новия свят. Природата трябва да бъде победена. (...) В съветската мисъл борбата с природата придобива особен метафизичен смисъл. От местните победи хората-завоеватели на природата ще преминат към по-големи, в мащаба на страната, континента, планетата и накрая вселената. Бъдещето е изобразено като верига от завоевания, в хода на които расте силата на човека. (...) В официалната съветска терминология от 1930-те до 1960-те години човекът и природата са диалектически противоположности, преодоляването на които се състои в това, че човекът принуждава природата да му служи. Тя няма стойност сама по себе си⁴.

Думите на литературоведа се отнасят перфектно и към социалистическите научнофантастични утопии в български контекст, както може би ще си и проличи след малко.

² Виж: Стоянова, Людмила. *Преображения на фантастичното в българската проза*. София, АИ „Проф. Марин Дринов“, 1996, с. 25. [Stoyanova, Lyudmila. *Preobrazhenie na fantastichnoto*. Sofia, AI “Prof. Marin Drinov”, 1996, str. 25].

³ Пак там, с. 24.

⁴ Гелер, Леонид. *Вселенная за пределом догмы*. Лондон: Overseas Publication Interchange, 1985, с. 77-78. [Geller, Leonid. *Vsellennaya za predelami normy*. London: Overseas Publication Interchange, 1985, str. 77-78]. Преводът на цитатите тук и във всички други случаи е мой.

Добра отправна точка в текста ми ще е Любен Дилов, бащата на съвременната българска фантастика и неин най-голям представител според някои⁵, който дебютира в жанра с романа *Атомният човек* (1958 г.). Тази книга авторът през 1979 г. променя значително и издава наново⁶. В първата си версия обаче творбата е парадигматична за социалистическите утопии в българската фантастика. Освен това при този текст има някои от най-фрапантните сцени на екологична слепота, които са налични в българската научна фантастика.

Сюжетът на *Атомният човек* описва сблъсъка между остарелия мироглед на западния капиталист със света на бъдещия комунист; американецът Джими Кук се събужда в двадесет и втори век от около двестагодишна анабиоза, прекарана в ледовете на остров близо до Антарктида. Замръзналото, но както се оказва живо тяло, е намерено от американец и българин, Едуард Бентам и Светозар Лазов. Кук, който някога е пропагандирал срещу комунизма, сега трябва да се научи да живее в комунистическата утопия на XXII век. Но не неговият нов живот е важен тук, а Антарктида. Шестият континент се появява като топос в повечето научнофантастични романи от периода, дори и ако става дума само за едно-две изречения. Действително ледената земя се оказва перфектното поле за изява на технологичното всемогъщество на бъдещия човек. Отново и отново в текстовете тя или е променена в по-топъл (следователно по-благоприятен за човека) континент, или е загатнато, че това е нейната бъдеща съдба. Такъв е и случаят с Антарктида в *Атомният човек*, където пет изкуствени слънца греиват над нея и разтопяват ледовете ѝ: „Само за няколко денонощия петте слънца разбудиха Антарктида от вечния ѝ зимен сън“⁷. Ефектът от делото на хората обаче избива в локален екоцид:

Албатросът видя, още когато слизаше да почине върху гребена на някоя вълна, как ужасени, на цели стада бягаха от тези слънца китовите и кашалотите, и морските лъвовете, и рибите. Видя да плуват в крайбрежните води умрели от горещината тюлени, а между скалите, там дето започваха преди безкрайните ледници, ту тук, ту там рукава мътни порои вода, които помитаха пред себе си обезумелите тромави пингвини и с шум се изливаха в океана⁸.

Албатросът от описанието в крайна сметка умира, докато бяга от слънцата, и читателите имат шанса да видят твърде амбивалентното, но по-скоро положително отношение на Светозар и Бентам (образци на комунистическия морал) към случващото се:

⁵ Виж: Сапарев, Огнян. *Фантастиката като литература*. София, Просвета, 1990, с. 125. [Saparev, Ognian. *Fantastikata kato literatura*. Sofia, Prosveta, 1990, str. 125].

⁶ Втората версия е от значителен интерес за изследването, така че ще стигна и до нея.

⁷ Дилов, Любен. *Атомният човек*. София, Отечество, 1979, с. 11. [Dilov, Lyuben. *Atomniyat chovek*. Sofia, Otechestvo, 1979, str. 11].

⁸ Пак там, с. 7.

Някаква огромна бяла птица се откъсна от небето и записва безшумни кръгове из прогизналия от влага въздух. Имаше нещо необичайно и чуждо в нейния полет.

— Ех, защо нямам оръжие! Дали да изтичам?

— Станал си кръвожаден като канибал, Светозаре — усмихна се приятелят му. — Тия изследвания върху нравите на капитализма очевидно ти вредят⁹.

Реакцията на Светозар не е всъщност никакъв остатъчен импулс от империалистичното минало. По-късни ловни сценки в произведението подкопават подозрението, че Дилов може да е вложил някакви симпатии към жертвите на човека. Животът на нечовеците няма стойност, освен като ресурс, който може да бъде експлоатиран за различни цели, включително и за забавление:

— Това е то: ултразвуково оръдие! — възкликна Светозар презрително. — Видя ли как се преобръна като заек? А някога са ги стреляли с вързани за катера харпуни и се е случвало китът, само ранен, с часове да мъкне катера след себе си или дори да го преобръща. Изчезна **романтиката**, братко мой! Сега да убиваш китове е като да играеш на билиард¹⁰.

Ловът на животни, който е станал твърде лесен, все пак продължава и напред в сюжета на *Атомният човек*. По-късно в романа Джими Кук отива на лов в дълбините на океана и там има шанса да наблюдава Марина, жената, по която е хлътнал, да лови раци, като в текстът е детайлизирано убийството им¹¹, без да има намек, че има някакъв етичен проблем в случващото се. Тези сцени обаче ще бъдат прекроени във втората версия на *Атомният човек*, години по-късно, но засега оставам в средата на двадесети век.

Изключително приповдигнат е патосът срещу природата в романа *Земя пред гибел* (1956) на Д. Ангелов, в който човечеството трябва да се справи с идващ към Земята астероид, който може да я унищожи. За произведението Л. Стоянова казва следното: „Димитър Ангелов се опитва да динамизира жанра, да насити равния, незнаещ дисонанси утопичен свят с конфликти и драматизъм“¹². Текстът действително е силно динамичен дотолкова, доколкото героите постоянно са в движение и непрестанно обмислят проекти за машини и работят върху тях. В рамките на 215 страници, по-малко от 12 месеца в сюжета, персонажите успяват да създадат проекти за колонизацията на Луната и Марс, да изстрелят атомни ракети по идващия астероид, да създадат кораб, който може да пътува със скорост от четиридесет хиляди километра в секунда и подобни чудеса. Речи, диалози и мотивационни монолози има много в книгата, но опит за психологическо проникновение в персонажите, отвъд елементарната скица, не е

⁹ Пак там, с. 6.

¹⁰ Пак там, с. 14.

¹¹ Пак там, с. 121.

¹² Стоянова, Л. *Преображения...*, с. 26.

наличен. Основният конфликт е с Космоса, който заема ролята на антагонист, сега след като няма вече капиталисти, а Земята е овладяна. Откроява се отношението към природата в епизода с Великия планетарен съвет, на който всепризнати учени разсъждават относно това, какво да прави човечеството. Учените държат мотивационни речи за бъдещата битка срещу космическите сили, като основна опора на оптимизма им е победата над природните сили, които са наречени неколkokратно неразумни и слепи¹³. Победата над едните мотивира победата над другите; очевидно разликата между Космоса и земната природа е сведена донякъде до мащаба, космическата територия е по-голяма, неговите „сили“ по-опасни. Следователно и победата над него ще демонстрира още по-добре неспирното развитие на света на социалистическия човек в пространството и времето.

Това вече победено състояние на Земята, от което се черпят ресурси и сили за новия индустриален свят, е демонстрирано в отделни примери. Сахара е наситена с пълноводни канали, паркове, дворци и подземни атомзаводи¹⁴. Впечатляващо е създаденото Тихоокеанско течение и познатото ни от *Атомният човек* разтопяване на Антарктида, вследствие на изтласкана топла вода към Арктика¹⁵. Прави интересно впечатление и Планетарният резерват, от една страна, тук е демонстриран опит да се покаже, че човек все пак може да е благосклонен към природата, веднъж след като Земята е овладяна, от друга страна, всички животински видове са натъпкани в един резерват, пък макар и много голям (два милиона квадратни километра), ограден с електрическа стена. Изстребление на видове има, при това целенасочено, но само на „по-смъртоносните скорпиони и паяци, чумните бълхи и маларичните комари“¹⁶. В началото на книгата е споменато и как „вредните насекоми са отдавна унищожени, пчелите са без отровна жила“¹⁷.

За разлика от при *Атомният човек*, тук отношението към победения противник е малко по-обрано, може да се каже, че природата е обезопасена и играе ролята на скопен опонент. Липсват несдържани описания на екоцид (поне отчасти и защото действието се развива в по-далечното бъдеще, а той сигурно вече се е случил в миналото), но иначе и тук технологичният свят на човека се налага върху природния, като самото ниво на технологическо овладяване на природните ресурси е маркер за прогреса на човечеството.

¹³ Виж: Ангелов, Димитър. *Земята пред гибел*. София, Народна култура, 1956, с. 36-39. [Angelov, Dimitar. *Zemyata pred gibel*. Sofia, Narodna kultura, 1956, str. 36-39].

¹⁴ Пак там, с. 47.

¹⁵ Пак там, с. 84.

¹⁶ Пак там, с. 48.

¹⁷ Пак там, с. 25.

Отношението към природата не е много по-различно и в други утопии от периода. Ще се спра и върху малко по-късно издадения роман – *Победителите на Аякс* (1959) на Г. Марков. Сюжетът не е основно концентриран върху описанието на бъдещия комунизъм, но все пак не го пропуска и човечеството е в много отношения дори по-развито технически от версиите си в предните две разгледани произведения. То може да пътува със скорост почти равна на светлината и е направило множество космически станции из Слънчевата система. Преди героите да предприемат своята космическа експедиция до планетата Аякс, където се развива и повечето от действието в историята, Марков все пак се спира върху бъдещата утопия и текстът бързо описва владението на човека над природата. Пак основен пример в тази посока е разтопяването на ледовете, само че вместо Антарктида е размразена Гренландия: „Огромната сила на атомната енергия беше впрегната, за да стопи ледовете и промени климата на бялата пустиня“¹⁸. По-късно в сюжета не е пропуснато да се спомене и че полярните животни се ловуват в специални ловни зони: „В Гренландия, в моя подземен кабинет, има една тигрова кожа и две от бели мечки! Хера ги уби в последния лов“¹⁹. Показателен за философията на бъдещия комунист е и коментарът на професор Дюма относно некултивираната природа на Аякс:

Човек би организирал, би разпределил живота в тази планета, би го направил по-справедлив, по-сигурен, по-красив! Аз не виждам никакъв смисъл в тази дивотия, щом като тук не съществува човекът!²⁰.

В цитирания по-горе откъс от Марков си личи, че човекът се възприема като владетеля на природата (земна или друга) и ще я използва, както намери за добре. Дори и при сблъсък с непозната извънземна природа комунистът на бъдещето възкликва: „И тука ще стане рай! Ако бъдеш здрав, да дойдеш след десетина години, ще видиш само алеи!“²¹. Само алеи...

Продължавам с утопиите и по-точно *Младите столетници* (1960) на С. Волев, където пак е налична обиколка на чудесата в бъдещия комунистически свят, този път в далечната 2015 г. И в този текст присъства обиколка на социалистическия свят и оглед на неговите чудеса (новите изобретения), които са сходни на описаните от предните романи; с помощта на множество солеиди, големи електрически крушки, които използват *светещ газ* и са прикрепени върху грозд с неподвижни стратостати Антарктида е стопена и превърната в Нова Земя²². На

¹⁸ Марков, Георги. *Победителите на Аякс*. София, Народна младеж, 1959, с. 48. [Markov, Georgi. *Pobeditelite na Ayaks*. Sofia, Narodna mladezh, 1959, str. 48].

¹⁹ Пак там, с. 190.

²⁰ Пак там, с. 216.

²¹ Пак там, с. 142.

²² Виж: Волев, Стефан. *Младите столетници*. София, Български писател, 1960, с. 175. [Volev, Stefan. *Mladite stoletnitsi*. Sofia, Bgarski pisatel, 1960, str. 175].

ледения континент са построени и градове, които се осветляват от същите тези солеиди. Появява се и топосът Сахара отново: „Сахара се оказа благодатна пустиня и източник на неизчерпаема и евтина енергия – много по-евтина и безопасна от атомната“²³. Енергодобивът се осъществява посредством *хелиофренуми*, стъклени язовири с подлежащи течове, които хващат по определен начин енергията, идваща от Слънцето, и я правя годна за употреба.

Искам да се спра и за кратък коментар върху няколко текста, които не се вписват напълно в зададените граници на изследването, но се допират до тях. Става дума за няколко научнофантастични романи след 1956 г., при които имаме подобни тенденции и мотиви, но без постигнатата утопия. Тоест цялото прекрояване на Земята по желания тертип все още не е осъществено. Това е фантастика *на близък прицел*, отнасяща се до близкото бъдеще, а не до векове напред, и в това отношение се доближава повече до съветската фантастика такава, каквато е идеологически пожелана в СССР през 1950-те²⁴.

Такъв текст е романът *Тайната на кораба „Пирин“* (1956) от П. Стъпов. В него е описана морска експедиция на метеоролози, които искат да пробват новата си климатична технология, с която да докарат вечна пролет в Европа (ПС 1956: 126-129). Утопията не е постигната още и в романите *Гости от вековете* (1956 г.) на Ст. Стайнов и *Акция „Благословен мир“*²⁵ (1964) на Ат. Георгиев, но и в двата текста обаче се прокрадва мечтата за стопяването на Антарктида, макар и за кратко. Искам да открия и сякаш единствения наличен момент на екологична прозорливост от всички прегледани текстове. В *Гости от вековете* българинът Петър, работещ за американската компания „Атомик Лимитед“, се усъмнява, че е добре да бъдат стопени ледовете на шестия континент: „При разтопяването ще се освободи толкова голямо количество вода, което ще повдигне нивото на всички океани и морета в света с цели 23 метра“²⁶ (СС: 36). Впрочем специално този българин не служи все още като образец на поведение, защото в началото на книгата той все още не е комунист и може би е замислен коментарът му да бъде интерпретиран като черноглед скептицизъм.

Ще спра дотук с огледа на техническите утопии след 1956 г. Както казах, това е период в българската научна фантастика, когато опитите в жанра са най-вече именно опити, текстовете остават прекалено схематични и направени по един колкото жанрови, толкова и идеологически модел. Нещата обаче постепенно се променят за жанра и за природата в него. Това се случва,

²³ Пак там, с. 200.

²⁴ Виж по този въпрос Геллер, Леонид. *Вселенная...* с. 81.

²⁵ Виж, макар и да става дума за един-два реда: Георгиев, Атанас. *Акция „Благословен мир“*. София, Народна младеж, 1963, с. 12. [Georgiev, Atanas. *Aksiya „Blagosloven mir“*. Sofia, Narodna mladezh, 1963, str. 12]

²⁶ Виж: Стъпов, Петър. *Тайната на кораба „Пирин“*. София, Народна култура, 1962, с. 36. [Stapov, Petar, *Taynata na koraba Pirin*. Sofia, Narodna kultura, 1962, str. 36].

условно казано, към средата на 1960-те г., когато се създават по-често и по-стойностни текстове от жанра. Стоянова отбелязва като причини за увеличени интерес към фантастичните форми възможността за експериментиране (научната фантастика като *новооткрито жанрово пространство*) и влиянието на преводната научна фантастика²⁷. Категорично намалява интересът към екскурзиите на героите в научно-техническите утопии, без формата да изчезне от литература ни окончателно.

Ще се спра за кратко на една новела, макар че изследването акцентува върху романа. Това е, защото ми се струва граничен текстът *4004 година* на Ал. Геров (сб. *Фантастични новели* – 1966), който привидно е утопия по образците на Дилов, Ангелов и другите, но всъщност в него действа един подривен за утопичното регистър на иронията и пародията.

Природата в *4004* също е напълно овладяна, съвсем по добре познатия модел:

Така се нареди животът другарю Георгиев, че всичко вече е строго планирано и още по-строго контролирано. Цялото земно кълбо е изчистено като капка роса. (...) Животни, насекоми и други паразити съществуват само в зоологическите паркове²⁸.

На моменти обаче това отношение към природата избива в откривена пародия, и то не посредством с други, а с канонични автори на съветската научна фантастика като Иван Ефремов. Уплашени от описанията на руския писател на различни чудовища, които са се появили органично извън Земята и на Земята, бъдещите комунисти са спрели всякакъв вид органическо развитие на природата, освен в океана за експериментални цели. Неговите брегове обаче биват строго охранявани: „Човек не можеше да допусне това и той своевременно сложи намордник на природата“²⁹, да не би случайно някое чудовище да излезе от него. На природата е сложен намордник и в следното отношение: всички са вегетарианци, не само хората, но и на хищниците се позволяват само синтетични храни. От една страна, това е проява на етично отношение към нечовешкия живот, от друга страна, по-скоро авторът подчертава колко са се отдалечили от природния инстинкт самите хора в желанието си да контролират природата.

Главният герой (Георгиев) в крайна сметка не заобичва бъдещия свят, не се чувства у дома си сред това полусинтетично човечество и предпочита да заспи, за да чака друго бъдеще, което е по-различно и в което ще има шанса да обитава тяло от плът (той е съживен в изкуствено тяло). Копнежът по естественото и природното надделява над технологичните прелести.

²⁷ Виж: Стоянова, Людмила. *Преображения...*, с. 28.

²⁸ Виж: Геров, Александър. *Фантастични новели*. София, Народна младеж, 1966, с. 146. [Gеров, Aleksandar. *Fantastichni noveli*. Sofia, Narodna mladezh, 1996, str. 146].

²⁹ Пак там.

Финалът, в който персонажът се отрича от живота в това бъдеще, а и хуморът, пародията, иронията, с които са наситени всички епизоди от екскурзията на героя из бъдещето, позволяват текстът да бъде четен и като своеобразна псевдо-утопия.

Ако през 1960-те българската фантастика се събужда за по-пълнен и цветен живот, то трябва да мине още известно време, докато в нея се появи нещо като екологично мислене относно вредата, която човекът нанася на околния свят, да се открие някаква етична позиция спрямо екосистемите и субектите в тях (животните). Това в нашите научнофантастични романи става към края на 1970-те г. и предимно чрез образа на екокатастрофата. Защо тогава, а не по-рано или по-късно? Принципно след 1960-те г. научната фантастика (в света въобще) започва да се вълнува силно от екологичните катастрофи; това е особено поради влиянието на редица нехудожествени книги, издадени през 1960-те и 1970-те г., които предупреждават и прогнозираят, че светът ще става все по-зле поради прекаления ръст на населението и вредите от замърсяването на природата. Става дума за заглавия от типа на *Популационна бомба*³⁰ (1968) на Пол Елрих. Допълнително мотивират екологичната литература и обществени теми като последиците от парниковия ефект и изтъняването на озоновия слой³¹. Екологичното отношение може да се открие най-ярко в две книги, които могат да бъдат спокойно наречени еко-антиутопии, *Съдът на поколенията* (1978 г.) от Л. Николов и Г. Георгиев и *Енерган 22* на Х. Оливер. Ще се спра обаче първо на няколко други текста също доста важни в тази посока. Първи от тях е *Атомният човек* (1979) на Л. Дилов, прекроената версия на оригинала, който разглеждах в началото на изследването.

В *Атомният човек* (1979 г.) има доста промени. Ще спомена една от най-важните; Джими Кук всъщност се оказва българин на име Митко Куков и е останал в самопричинена, а не инцидентна анабиоза, като заедно със заможни американци си е замразил тялото в чакане да бъде съживен в бъдещето. Също така слънцето, което разтопява Антарктида, е само едно. Има и други корекции, но ме интересува повече отношението към животните. Съвсем различна философия се откроява в този текст; цялата екоцидна образност, която по-горе изложих в цитати, е минимизирана до крайна степен и вече не може да става дума за екоцид. Технологичното разрастване на комунистическия свят е запазено, но тук то е подплатено вече с екологична съвест. Животните, вместо да бъдат ловувани и избите, са спасявани: „Пингвини ловим, тюлени, морски лъвове и ги пращаме към другия край на континента, да не загинат.

³⁰ Ehrlich, Paul R. *The Population Bomb*. New York, Buccaneer Books, 1968.

³¹ За развитието на екологичната тема в научната фантастика виж: Clute, John and Nicholls, Peter. *Ecology* // *Encyclopedia of Science Fiction*. 1993, p. 366.

Много е весело...“³². За промените особено знаменателна е огледаната по-горе сценка с пеликана. В новия роман Светозар Лазов не си търси бластера, за да го убива, а оплаква неговата смърт: „ако бяха ми казали, че заради нашите удобства ще загине дори само една такава птица...“³³. Героите се утешават един-друг, че разтопяването на ледовете е голямо дело и дори и някои животни да умрат, то все пак става дума за саможертва, която ще доведе до по-голямото благоустройство на Земята³⁴. В известен смисъл това е невероятен комплимент за животните в един роман, който описва социалистическа утопия. Все пак саможертвата за светлото бъдеще е един от най-етичните и героичните актове, който може да извърши един комунистически персонаж.

Прекроени са и сценките с лова по дъното на океана. Марина в новия роман не убива раци за удоволствие, а е ихтиолог, който контактува с делфините (признати за разумни, дори говорещи посредством апарат с хората). Вместо сцени на лов сме свидетели на сцени на игра с морските бозайници.

Става ясно, че двете версии на романа имат съвсем различна философия относно природата. Пътят от единия тип литература до другия не е отражение толкова на личното развитие на личността Дилов, а по-скоро на обществени, културни и литературни процеси, свързани с развитието на по-екологично мислене. И така предишните художествени трактовки на отношенията между човека и природата в *Атомният човек* (1958) просто са остарели морално, нещо, което авторът е и усетил.

С *Атомният човек* (1979) приключвам анализа на експлоатацията на природата в утопиите и се насочвам изцяло към антиутопичния жанр. *Пътуване в Уибробия* (1975) на Емил Манов е образцова българска антиутопия, при която експлоатацията на природата се превръща в проводник на сатира и пародия. Това най-много си личи в онзи момент, при който философът Шпик разяснява ролята на природата в Уибробия:

Уибробците много обичат природата и ценят нейните красоти. При това те са я овладели и победили напълно. За това може да се съди например по отсъствието на каквито и да било животни и птици в населената част на страната, както и на домашни такива. Първите са изтребени, защото вдигали излишен шум, а вторите — поради тяхната безполезност. Особена грижа се полага за езерата и реките, дето се оттичат индустриалните и отходно-битови отпадъци — това се прави с цел да се оцветят по-модерно водите им³⁵.

³² Дилов, Любен. *Атомният човек*. София, Отечество, 1979, с. 10. [Dilov, Lyuben. *Atomniyat chovek*. Sofia, Otechestvo, 1979, str. 10].

³³ Пак там, с. 12.

³⁴ Виж пак там, с. 15.

³⁵ Уточнявам, че тук ползвам второто издание на романа. Виж: Манов, Емил. *Галактическа балада. Пътуване в Уибробия*. София, Български писател, 1986, с. 356-357. [Manov, Emil. *Galakticheska balada. Patuvane v Uibrobiya*. Sofia, Balgarski pisatel, 1986, str. 356-357].

Шпик продължава още дълго да изрежда и други „грижи“ за природата, но и от цитираното е достатъчно да се види, че пасажът може да се прочете като пародия на отношението към природата в родната научнофантастична линия (утопиите). От самата реторика – „овладели и победили напълно“ – през това, че животните са премахнати от населените части на страната, до свръхиндустриализацията на обществото (макар и тук да са отчетени последствия от нея), всичко изглежда като негативно отражение на практиките на бъдещите комунистически общества. Романът на Манов се чете традиционно като критика на съвременния западен свят³⁶, без да има скрити нападки към родната реалност и литература, но дори и той да е най-вече такъв, не може да се отрече колко приближени стават изведнъж употребата на природата в една от известните ни антиутопии и цялостното отношение към природния свят в социалистическата научнофантастична утопия след 1956 г.

Сега ще се насоча към категорично най-преситената от екокатастрофи книга в българската литература (по всяка вероятност не само във фантастиката) – *Съдът на поколенията* (1978). Това е дебютният роман на иначе каноничния, когато става дума за българска научна фантастика – Любомир Николов, написан в съавторство с писателя и преводач Георги Георгиев. Романът е забравен вече от читатели и критика и не без основание, защото той е откровено казано пропаганден текст. Толкова идеологически повлиян в реториката си, че дори романите след 1956 г. изглеждат умерени в сравнение. И все пак – *Съдът на поколенията* е може би първият екороман в научната ни фантастика, при който доминираща и основна е екологичната тема, последиците от прекомерната експлоатация на природата.

Самото заглавие загатва какъв е сюжетът – има две времеви линии, през които се развива той, и двете поместени в бъдещето. Първата е локализирана в Ню Йорк през 2036 г., а втората през двадесет и пети век. В първата линия капитализмът е все още активен, експлоатациите от страна на Запада (най-вече САЩ и неговите подчинени латински колонии) на природата са разнообразни и екстремни в последиците си. Някои от хората са принудени да се разхождат навън с кислородни маски, улиците са едва видими от гъст смог, законите, забраняващи дизеловите двигатели, се прескачат или заобикалят, има множество електрически коли, които обаче не помагат, мътен/сив дъжд, изсечени гори, масови заболявания, мутации и т.н. През XXV век обаче комунизмът вече е победил, създадено е технологично и нравствено свършено общество, което е утопия по всички параграфи, освен по един – дори те не могат все още

³⁶ Виж за подобен прочит: Константинова, Елка. *Въображаемостта и реалното. Фантастиката в българската художествена проза*. София, УИ „Климент Охридски“, 1987, с. 175. [Konstantinova, Elka. *Vaobrazhaemoto i realnoto. Fantastikata v balgarskata hudozhestvena proza*. Sofia, UI „Kliment Ohridski“, 1987, str. 175].

напълно да се оправят с последиците от екологичните катастрофи. Затова и посредством машина на времето в бъдещето са отвлечени общо седемдесет и осем обвиняеми (военни, нефтени магнати, политици, учени и т.н.) от миналото. По време на процеса се изказват всички престъпления на капиталистичните режими и отделните корпорации, вплетени във властовите им структури, спрямо природната среда. Експлоатацията включва неща от типа на: атомни опити, употреба на химически оръжия, които като страничен ефект са довели до появата на труднозаличими пустини, надводни градове, които отравят океана със своите заводи (припомням, че в социалистическите утопии се строят градове в Антарктида), аварии с нефтени танкери и много други. Последният ден на процеса дава показ и на престъпленията на трима американци, собственици на компания „Марс Интернешънъл“, които са виновни за унищожаването не на земната фауна, а тази на Марс. Прави впечатление и избиването на морските видове: „Това са 84 вида китове и 43 вида делфини.“³⁷. Сред най-страшните последици за хората на бъдещето обаче е тяхната репутация сред извънземните. „Единственото, което желаем, е да не се приближавате към нас“³⁸, казват те при първия контакт.

Това, което прави впечатление в престъпленията на хората от двадесет и първи век, е, че понеже те са извършени от капиталисти, мотивацията зад тях се свежда до печалбата на пари по някакъв начин, борбата за власт или усъвършенстването на военния потенциал. Капиталистите използват природата за дивиденди, които ще облагодетелстват определени класи или личности в обществото, и нямат, за разлика от комунистите, цел да строят нов свят. При все това свръхиндустриализацията, екоцидът, безразличието дори към природата извън Земята – всичко е налично и в утопиите, които разгледах по-горе. За разлика от при Манов (и донякъде Геров), тук не може да става дума за пародия или сатира на ранните български научнофантастични утопии. Просто във време на екологично пробудено мислене по-ранното отношение на комуниста към природния свят добива антиутопични измерения. Следователно персонажите и режимите, които индустриализират природата до крайна степен и са безразлични към последиците, се превръщат изцяло в западни капиталисти. Това не означава обаче, че друга черта на комунистическите утопии е изгубена за българската фантастика – а именно технологичният оптимизъм. Надеждата, че по-съвършени технологии могат да се оправят с екокатастрофите, остава дълго време жива.

Година след *Съдът на поколенията* излиза и малко по-сполучливият роман *Очите на професор Самберг* (1979 г.) на Любомир Пеевски, който тръгва към темата за природата и

³⁷ Николов, Л., Георгиев, Г. *Съдът на поколенията*. София, Народна младеж, 1978, с. 76. [Nikolov, L., Georgiev, G. *Sadat na pokoleniyata*. Sofia, Narodna mladezh, 1978, str. 76].

³⁸ Пак там, с. 126.

човека по различен начин от досега разгледаните. Интересното в случая на този текст е, че това е полемичен роман дотолкова, доколкото в него се сблъскват два светогледа. Този на радикалния еколог – професор Самберг, който смята, че институтът трябва да завземе света, а после да затрие целия технологичен прогрес, защото иначе човекът неизбежно някак ще погуби Земята, и този на Ивац, който защитава технологичното развитие: „Нима може да отречете, че науката изведе човека от света на приказките. Направи го всемоушен“³⁹. Позицията на българина е, че човечеството просто ще намери някой нов начин, нова технология или нов природен ресурс, който ще ги спаси от евентуална екокатастрофа. Налице е известна абстрактност в надеждата на българина, емоционалният патос и оптимизмът явно трябва да компенсират в очите на читателя, а и на Самберг, липсата на по-убедителни аргументи, които може и сигурно съществуват, но Пеевски не търси особено силно да изкаже.

В известно отношение това е конфликт на новопобудилото се в българската фантастика екологично мислене, тук изродено в краен песимизъм, и типичният от по-ранните романи утопичен и технофилски оптимизъм. Даден е дан на възможността от екокатастрофа, но същевременно антагонистът в текста е именно Самберг, който желае да прекрои обществото така, че тези заплахи да не съществуват. Неговият институт е унищожен в края на романа, след като започва преждевременна битка с човечеството над повърхността, но самият професор успява да остане жив и да се измъкне заедно с едно от протежетата си. Така той, победен сега, но готов да се завърне в бъдеще, се превръща в нещо като обобщаваща фигура на антипрогресните сили, за които човечеството трябва да бди. Освен капиталисти, нацисти и т.н., враговете на човешкото бъдеще могат да бъдат и еконастроени революционери. *Очите на професор Самберг* се оказва текст, разпънат между екологичното съзнание, което отчита съществуването на етичните проблеми в прекомерната експлоатация на природата, и прекомерния технологичен оптимизъм от утопичната линия в българската фантастика.

Стигам и до последното произведение, което ще разгледам – втората, след *Съдът на поколенията*, екоантиутопия в българската научна фантастика от социалистическия период – *Енерган 22* (1981) на Хаим Оливер. Тя е може би „най-живата“ от разгледаните книги, като е преиздадена през 2019 г.⁴⁰ и се радва и днес на известен читателски успех. Романът не разказва за далечното бъдеще на победилия комунизъм, а социалистическата утопия я има само в отпратки към Острова, който никога не е описан подробно на читателя. Действието вместо това се развива в латиноамериканска обстановка, измислената страна Веспучия и най-вече в нейната

³⁹ Виж: Пеевски, Любомир. *Очите на професор Самберг*. София, Народна младеж, 1979., с. 65 [Peevski, Lyubomir. *Ochite na profesor Samberg*. Sofia, Narodna mladezh, 1979, str. 65].

⁴⁰ Оливер, Хаим. *Енерган 22*. София, Вижън Букс, 2019. [Oliver, Haim. *Energan 22*. Sofia, Vizhan Buks, 2019].

столица Америго Сити, където властват Командора (шеф на тайната полиция), Княза и петролният магнат Мак Харис. Въпреки че режимът е репресивен, а медиите напълно овладени, истинският антиутопичен характер на Веспучия се разкрива особено в екологичните бедности, породени от неспирната експлоатация на природата:

А междувременно петролните рафинерии и химическите заводи се размножаваха в геометрична прогресия, защото без тях не можеше, защото те произвеждаха дрехи, аромати, коли... И храна. И енергия... И на пристанището спираха все повече танкери. И нефтените полета притискаха вече и самия град и нахлуваха в неговия център под сянката на Индикатора. И комините бълваха ли, бълваха отрова... Омагьосаният кръг на гибелта... ⁴¹

Въпреки „нефтените полета“, най-големият маркер на екологичната катастрофа в романа е все пак отровният смог Стайфли, който принуждава всички да носят кислородни маски и който води до нова болест на дихателните пътища – стайфлит. До такава степен е замърсен въздухът от този смог, че апартаментите на хората трябва да са обзаведени с кислородни кранове, за които плащат и непосилни такси.

Евентуално спасение за Веспучия се открива в енергана, свръхевтино и екологично чисто гориво (осем цента литъра), което може да унищожи енергийния монопол на Мак Харис, както и на всички магнати, подобни на него. И в тази книга, както при *Очите на професор Самберг*, прави впечатление, че технологията позволява експлоатацията на природата, но решението на екологичните катастрофи е отново технологично. Спасението за хората и тук е обещаващо в идването на някое ново изобретение, което ще позволи на човечеството да преживее последиците от предишните си действия. Технологичният оптимизъм, дори в нашите антиутопии, никога не умира напълно.

След като се спрях на повечето утопии и антиутопии в българската научна фантастика след 1956 г., за да видя как е мислена природата в тях и по-специфично – нейната експлоатация и употребата ѝ като база за технологични проекти, забелязвам, че има известно приближаване при утопичните и антиутопичните текстове в начините, по които природният свят е третиран от комунистическите персонажи и капиталистическите персонажи. Приближаването е в свръхиндустриализацията, убийството на животни и изстреблението на животински видове (понякога целенасочено, понякога не), търсенето на нови технологии, все по-ефективни в извличането на каквото е ценно от околния свят. Това приближаване също така не е убягнало на автори като Емил Манов и донякъде Александър Геров, които пародират отношението на

⁴¹ Оливер, Хаим. *Енерган* 22. София, Отечество, 1981, с. 19-20. [Oliver, Haim. *Energana* 22. Sofia, Otechestvo, 1981, str. 19-20].

бъдещия комунист към природата като нещо, което трябва да бъде завладяно/победено. Раздалечаването е, разбира се, идеологически предопределено – в антиутопичните общества природата се експлоатира с цел благодетелстване на определена класа или личност с власт и пари. Тоест този тип експлоатация е деструктивна и егоистична, докато при комунистическите утопии по-скоро става дума за прекрояване на света и въобще за градивен/светостроителен импулс. Само че този светостроителен импулс е съчетан също с екологично безразличие и пренебрежение спрямо интересите на всичко, което не е човек. Налична е една екологична слепота, която произтича от противопоставянето на човек и природа в съветската литература през 1950-те. Експлоатацията тогава не е видяна негативно, а е оправдана, дори приветствана. Може да се каже, че с пробуждането на фантастиката ни за екокатастрофите и последствията от недобросъвестната употреба на ресурсите на природния свят, природата вече не е изобразявана като победен враг в комунистическото бъдеща, а вместо това като жертва на капиталистическия Запад. Така отношението към природата търпи еволюция в българската научна фантастика, макар че други елементи от социалистическата утопия, като технологичния оптимизъм и вярата в човешкия прогрес, сякаш остават живи.

Библиография

Ангелов, Димитър. *Земята пред гибел*. София, Народна култура, 1956. [Angelov, Dimitar. *Zemyata pred gibel*. Sofia, Narodna kultura, 1956].

Георгиев, Атанас. *Акция „Благословен мир“*. София, Народна младеж, 1963. [Georgiev, Atanas. *Aktsiya „Blagosloven mir“*. Sofia, Narodna mladezh, 1963].

Геров, Александър. *Фантастични новели*. София, Народна младеж, 1966. [Gerov, Aleksandar. *Fantastichni noveli*. Sofia, Narodna mladezh, 1966].

Геллер, Леонид. *Вселенная за пределом догмы*. Лондон, Overseas Publication Interchange, 1985. [Geller, Leonid. *Vsellennaya za predelami normy* (Soviet Science Fiction). London, Overseas Publication Interchange, 1985].

Волев, Стефан. *Младите столетници*. София, Български писател, 1960. [Volev, Stefan. *Mladite stoletnitsi*. Sofia, Balgarski pisatel, 1960].

Манов, Емил. *Галактическа балада. Пътуване в Уибробия*. София, Български писател, 1986. [Manov, Emil. *Galakticheska balada. Patuvane v Uibrobiya*. Sofia, Balgarski pisatel, 1986].

Марков, Георги. *Победителите на Аякс*. София, Народна младеж, 1959. [Markov, Georgi. *Pobeditelite na Ayaks*. Sofia, Narodna mladezh, 1959].

Николов, Л., & Георгиев, Г. *Съдът на поколенията*. София, Народна младеж, 1978. [Nikolov, L., & Georgiev, G. *Sadat na pokoleniyata*. Sofia, Narodna mladezh, 1978].

Пеевски, Любомир. *Очите на професор Самберг*. София, Народна младеж, 1979. [Peevski, Lyubomir. *Ochite na profesor Samberg*. Sofia, Narodna mladezh, 1979].

Оливер, Хаим. *Енерган 22*. София, Отечество, 1981. [Oliver, Haim. *Energan 22*. Sofia, Otechestvo, 1981].

Оливер, Хаим. *Енерган 22*. София, Вижън Букс, 2019. [Oliver, Haim. *Energan 22*. Sofia, Vizhan Buks, 2019].

Дилов, Любен. *Атомният човек*. София, Народна младеж, 1958. [Dilov, Lyuben. *Atomniyat chovek*, Sofia, Narodna mladezh, 1958].

Дилов, Любен. *Атомният човек*. София, Отечество, 1979. [Dilov, Lyuben. *Atomniyat chovek*, Sofia, Otechestvo, 1979].

Константинова, Елка. *Въображаемостта и реалното. Фантастиката в българската художествена проза*. София, УИ „Климент Охридски“, 1987. [Konstantinova, Elka. *Vaobrazhaemoto i realnoto. Fantastikata v balgarskata hudozhestvena proza*. Sofia, UI „Kliment Ohridski“, 1987].

Сапарев, Огнян. *Фантастиката като литература*. София, Просвета, 1990. [Saparev, Ognyan. *Fantastikata kao literatura*. Sofia, Prosveta, 1990].

Съппов, Петър. *Тайната на кораба „Пирин“*. София, Народна култура, 1962. [Stapov, Petar, *Taynata na koraba Pirin*, Sofia, Narodna kultura, 1962].

Стойнова, Людмила. *Преображения на фантастичното в българската проза*. София, АИ „Проф. Марин Дринов“, 1996. [Stoyanova, Lyudmila, *Preobrazhenie na fantastichното*, Sofia, AI “Prof. Marin Drinov”, 1996.]

Стайнов, Стоян. *Гости от вековете*. София, Народна младеж, 1956. [Staynov, Stoyan. *Gosti ot vekovete*, Sofia, Narodna mladezh, 1956].

Ehrlich, Paul R. *The Population Bomb*. New York, Buccaneer Books, 1968.

Clute, John and Nicholls, Peter. *Ecology // Encyclopedia of Science Fiction*. 1993.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.72-82>

Laure LÉVÊQUE¹

**De la consommation à la consommation.
Ignis (1883) de Didier de Chousy ou quand la maison Terre brûle**

Résumé

Cet article s'intéresse à un roman méconnu de Didier de Chousy, *Ignis* (1883). Paru en pleine vogue scientifique et positiviste, ce roman d'anticipation parcouru d'une ironie grinçante prend le contrepied de l'optimisme qui porte ce courant quand, se saisissant des possibilités techniques illimitées dont se targue l'âge industriel pour imaginer une humanité augmentée par l'assistance de la robotique, il retourne l'utopie en féroce dystopie sociale, donnant à voir, quelques années avant Jules Verne, un monde *sans dessus dessous* à deux doigts de s'autodétruire. Menant de front critique sociale et conscience écologique, ce roman pionnier qui, à bien des égards, annonce ceux de H.G. Wells et n'a rien à envier aux "meilleurs des mondes" que peignent nos modernes dystopies, questionne sans concession un modèle de développement qui est toujours largement le nôtre, invitant à changer au plus vite de logiciel.

Mots-clés : Chousy (Didier de) ; dystopie sociale ; littérature d'alerte ; Capitalocène ; Anthropocène ; Progrès (critique du)

**From Consumption to Over-Consumption.
Didier de Chousy's *Ignis* (1883), or, When the Earth House is on Fire**

Abstract

This article deals with an underrated novel by Didier de Chousy, *Ignis* (1883), published during the craze for scientism and positivism. This anticipation novel, fraught with grating irony, went against the optimism that defined the craze, as the author used the boundless technical possibilities flaunted by the industrial age to imagine a robot-assisted "augmented humanity". Utopia was thus turned into scathing social dystopia and, a few years before Jules Verne's novel, a "topsy-turvy" world on the brink of self-destruction was depicted. This ground-breaking work, which tackled both social criticism and the need for environmental awareness, heralded many of the themes that inspired H. G. Wells and the "brave new world" Chousy imagined was just as relevant as the ones of our modern dystopias: the model of development that largely remains ours found itself relentlessly questioned, as a call for immediate change was issued.

Keywords: Chousy (Didier de); social dystopia; whistle-blowing literature; Capitalocene; Anthropocene; progress (criticism of)

Avec *Ignis* (1883), Didier de Chousy interroge les impasses auxquelles conduit une civilisation prédatrice dans un roman dystopique qui s'achève sur un cauchemar après avoir mis en scène le rêve d'un Progrès où « l'humanité tout entière fait fortune et [...], devenue riche et heureuse, dégagée des

¹ **Laure LÉVÊQUE** is Professor of French Literature at the University of Toulon and works on the writing of History in the long nineteenth century. She is the author of *Le roman de l'histoire* (L'Harmattan, 2001), *Penser la nation, mémoire et imaginaire en révolutions* (L'Harmattan, 2011), *Jules Verne, un lanceur d'alerte dans le meilleur des mondes* (L'Harmattan, 2019), *Rome et l'histoire. Quand le mythe fait écran* (with Monique Clavel-Lévêque, L'Harmattan, 2017), *Le Rouge ou le Noir ? Quand la fiction futurologique française prophétisait des lendemains qui (dé)chantent (1800-1975)* (Effigi, 2023). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8019-6183>

problèmes économiques, sociaux et politiques, [...] n'a plus qu'à se laisser vivre au milieu des luxuriances édéniques du monde nouveau qu'elle a créé »².

« Ce livre nous fait entrer dans le monde inquiétant des apprentis-sorcières et des puissants businessmen qui rêvent d'une Terre post-naturelle qu'on pourrait reconstruire et piloter grâce aux prouesses d'une ingénierie absolue », préparant le « projet géo-constructiviste d'une Terre 2.0 »³.

Le propos n'a pas été écrit pour introduire au roman de Chousy, mais il illustre parfaitement ce que, avec des moyens qui sont ceux de la fiction, conduit l'auteur d'*Ignis* dans ce grand roman d'écologie politique qui s'attaque au « géopouvoir technocratique et marchand »⁴ qui, culbutant tous les équilibres, met la Terre à l'encan.

Dans le grinçant *Ignis*, en effet, une très entendue Compagnie du Feu Central de la Terre aux capitaux britanniques entend exploiter l'énergie géothermique nichée au cœur du noyau à l'aide d'un puits. Accréditant l'idée défendue par Frédéric Neyrat d'une « modernité *politiquement* divisée »⁵, certains s'inquiètent des appétits que pourraient susciter un projet dont on peut craindre que, pour servir des bénéfices aux actionnaires, il ne favorise l'exploitation inconsidérée des ressources. Mais les promoteurs de l'affaire, Lord Hotairwell et consorts, disent l'avoir pensée « non seulement comme ingénieurs chargés des intérêts de la Compagnie, mais encore comme d'honnêtes gens, désireux que la génération contemporaine ne dilapide point une richesse aussi importante que le feu central, patrimoine indivis de toute l'humanité » (*Ignis*, 16).

Dans un contexte où l'hypothèse de l'épuisement des ressources est largement pressentie – dès le XVII^e siècle pour les réserves en bois, dès les débuts de l'industrialisation pour les stocks de charbon –, ce cartel d'hommes d'affaires entend se faire passer pour une association de philanthropes qui, renouvelant à l'humanité le don prométhéen du feu, la mettent à même de parer à toute éventualité « lorsque le dernier débris de [s]es forêts et de [s]es houillères se sera éteint » (18). Imposant à l'horizon du texte la question de la limite, que celle-ci soit matérielle, technique ou morale, *Ignis* confronte l'homme à sa condition et à ses choix de société. Et ceux-ci sont clairs dans le roman où de telles ambitions supposent la construction d'une « ville modèle, [...] adaptée à la civilisation,

² Chousy, Didier de. *Ignis*. Paris, Berger-Levrault et Cie, 1883, p. i. Les références seront désormais données dans le corps du texte.

³ Neyrat, Frédéric. *La Part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme*. Paris, Seuil, 2016.

⁴ Bonneuil, Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, [Points], 2016 [2013], p. 65.

⁵ Neyrat, Frédéric. Critique du géo-constructivisme. Anthropocène & géo-ingénierie. – In : *Multitudes*, n° 56, 2014/2, p. 42.

également nouvelle » (9). Et quel meilleur nom qu'INDUSTRIA pour cette « Jérusalem britannique [...] Métropole de l'avenir ! semence de cités qui vont croître et fleurir sur le sol fertile de la patrie [...] qui feront de l'Angleterre, reliée aux continents par la main qu'elle leur tendra sous la Manche, une manufacture occupant tout un peuple, et versant sur le monde, par son tunnel-entonnoir, ses bienfaits et ses produits » (18) qui s'établira en Ulster, dans le comté de Donegal, tout entière dévolue au percement d'un puits d'une profondeur de 12.000 mètres.

Toutefois, six ans après le début des travaux, en 1867, on ne s'est enfoncé que de 2.000 mètres. Et, fin 1869, on n'en est guère qu'à quelque 9.000 sur « ce chantier-abîme » « où s'agitent des démons armés de pelles, de pics, de pinces, qui torturent le sein de la vieille Cybèle ! » (62). Les ouvriers, il est vrai, qui affrontent des conditions de travail apocalyptiques, se sont mis en grève : « [i]ls veulent se reposer une heure toutes les demi-heure ; ils demandent que le repos leur soit compté comme travail, et qu'on augmente le prix de l'heure de travail ; enfin, ils exigent l'air respirable gratuit » (75), prétentions qui font bondir les employeurs de « ces gens dont la Compagnie avait fait son sacrifice » (184) : « qu'ils retiennent leur souffle ! » (75). Refusant de faire droit à ces revendications, l'ingénieur en chef Archbold contourne le débrayage en faisant appel à une nouvelle équipe d'ouvriers. Prudemment choisis dans l'« une des contrées les plus torrides de l'Afrique » (79), leur accoutumance à la chaleur doit les rendre très propres à accomplir ce travail de titan. Sans compter que, très bon marché, ils n'ont coûté à Archbold que « quatre mille francs pièce, port payé, rendus à pied d'œuvre » (80). Ce dernier les a donc « achetés », se récrie son collègue Hatchitt, qui rappelle que « l'Angleterre défend la traite des nègres » (80). À quoi, casuiste, Archbold rétorque que l'interdiction vaut « [à] la surface, [...] mais en dessous... » (80).

Aux ravages de l'industrialisme, barbare agresseur de la nature, Chousy noue finement une féroce critique des rapports sociaux que produit le capitalisme avec cette discussion, arrimée au contexte social tendu des années 1860-1890. La grève, née de l'effet stimulant et libérateur généré par la loi Ollivier de 1864 qui supprime le délit de coalition ouvrière promulgué par la loi Le Chapelier (1791), avait donné à voir des travailleurs à la merci d'un patronat insatiable mais l'arrivée des jaunes – tout Noirs qu'ils sont – montre que ceux-ci ont aliéné, non seulement leur force de travail, mais bien leur personne même. Et la brève chicane sémantique qui oppose Archbold à Hatchitt à leur propos – s'il s'agit d'esclaves, la Compagnie doit les entretenir : « les esclaves sont toujours nourris », défend Hatchitt (81) ; non pas, rétorque Archbold, « ils ne sont pas esclaves » et la Compagnie prélèvera le coût de leur alimentation (81) –, outre qu'elle rend manifeste que ce n'est pas dans le camp des ouvriers

qu'il faut chercher les « sauvages » (83), met crûment en lumière cette vérité que le progrès, ainsi entendu, se nourrit d'un retour à l'esclavage⁶ de ceux qui l'assurent par leur travail.

Cette parade trouvée, rien n'entame plus l'esprit d'entreprise des représentants d'Albion. Pas même l'hypothèse qu'il puisse ne pas y avoir de feu central : dans ce cas, le centre de la Terre serait creux et les Anglais s'empareraient de ce vide : « [q]uelle extension de territoire pour l'Angleterre ! Quels dock pour son commerce situés exactement au centre des affaires, avec portes de sortie sur les deux hémisphères [...]. Route vers l'Australie, droite comme un fil à plomb ! route vers l'Inde, moins chère que le canal de Suez qui ne vaudrait plus rien, et qu'on pourrait revendre à ses fondateurs » (162). Il y aurait *boni* sur tous les fronts.

Du moins jusqu'à épuisement de la matière première exploitée, Gaïa elle-même, victime de l'intrusion de ces chancres, apprentis sorciers de l'âge industriel, qui regardent froidement sa consommation dont Hatchitt, pourtant, n'ignore pas la part qu'y prend l'anthropisation :

« C'est une terre cuite, [...] une terre finie, qui s'effrite, se craquelle, manque de corps et tombe en miettes, une taupinière qu'on éparpillerait dans l'espace, avec un coup de pied de vigueur approprié ; une terre malade, malpropre et malsaine, qui deviendra moins habitable à mesure que les chemins de fer, les bateaux à vapeur, les puits de feu et les usines, s'étant multipliés, se joindront plus activement aux volcans et aux poitrines humaines, pour exhaler l'oxyde de carbone et l'acide carbonique, que n'absorberont plus les forêts défrichées⁷. L'atmosphère terrestre deviendra aussi obscure qu'un brouillard de Londres, et le genre humain à tâtons, périra asphyxié dans cette fumée ; ou pis encore, il ne périra pas ; il s'étiolera dans l'étiisie, la cachexie et la fièvre. L'esprit suivra le corps dans cette décadence, et l'homme entrera dans la phase du transformisme en arrière, du retour au singe, et du singe aux animaux inférieurs, sans qu'on puisse prévoir le terme de cette marche à reculons (*regressus*) ; car l'humanité, comme l'ont dit MM. Pascal et Archbold, n'est qu'un homme qui, "survivant toujours et désapprenant sans cesse", arrivera à une imbécillité dont notre sottise actuelle ne nous donne pas l'idée » (167-169).

Tranchant avec les positions défendues par son collègue Archbold qui soutient, lui, l'idée que « [l]a science n'a pas de limites », que « [l]a science est le progrès (*progressus*), la marche en avant, sans halte, sans terme » (165), Hatchitt, d'accord avec Huzar, assigne au contraire un *terme* à cette

⁶ Qui, lui-même, entre dans la téléologie progressiste. « Je vais jusqu'à dire que, si jamais l'esclavage a pu être nécessaire à l'existence de la société, l'esclavage a été légitime ; car alors les esclaves ont été esclaves de l'humanité, esclaves de l'œuvre divine, ce qui ne répugne pas plus que l'existence de tant d'êtres attachés fatalement au joug d'une idée qui leur est supérieure et qu'ils ne comprennent pas », Renan, Ernest, *L'Avenir de la science : pensées de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 379.

⁷ Dans ce sens, Huzar écrivait : « Dans cent ou deux cents ans le monde, étant sillonné de chemins de fer, de bateaux à vapeur, étant couvert d'usines, de fabriques, dégagera des billions de mètres cubes d'acide carbonique et d'oxyde de carbone, et comme les forêts auront été détruites, ces centaines de billions d'acide carbonique et d'oxyde de carbone pourront bien troubler un peu l'harmonie du monde », Huzar, Eugène. *L'Arbre de la science*. Paris, Dentu, 1857, p. 106.

marche en avant – « [l]e monde doit finir par la science » (165) – et corrige sa définition du progrès, « retourn[ée] comme une peau » (168) en régression. Avec ce terrible réquisitoire, Hatchitt mettait le doigt sur « la nature schizophrénique de la modernité qui continua de penser l’homme comme produit par les choses environnantes, en même temps qu’elle le laissait les altérer et les détruire »⁸. Peut-être parce que les Hatchitt sont primés par les Archbold, sûrs que « l’humanité [...] connaîtra, un jour, les ultimes confins des choses ». Pour elle alors « sa terre n’aura plus d’arcanes » si bien que « dédaignant même le puéril travail de la détruire, [elle] la repoussera du pied, comme un cadavre usé par le scalpel, et s’en ira poursuivre ses études dans une planète meilleure, dans Vulcain tout en or, ou mieux dans un soleil » (166).

Apothéose de la chrématistique dont les noces avec le positivisme engendrent une frénétique pulsion de mort qui signe de façon fracassante l’entrée dans le Thanathocène. Car si ce dernier n’avait pas encore été théorisé, il ne fait guère de doute que son avènement avait été reconnu et éprouvé à voir Archbold, Penkenton, Hotairwell et jusqu’à Hatchitt faire assaut de propositions pour détruire la Terre. Archbold, vexé par la sortie d’Hatchitt, ouvre les hostilités, proposant d’« en finir tout de suite » (168), rejoint par Penkenton qui s’était déjà déclaré « satisf[ait] de détruire tout bonnement [s]a planète » (166), objectivant ainsi la nature de l’Anthropocène en une formule choc qui en exprime la quintessence. En bon géo-constructiviste, Archbold s’avise bien qu’il y aurait moyen de « réparer » la planète plutôt que de l’atomiser et sort de sa boîte à outils référentielle Fourier et son projet de viabilisation de la Terre par modification de son axe, qui séduit aussi Barbicane, Maston et Nicholl dans *Sans dessus dessous* de Jules Verne (1889), mais Penkenton coupe court : « [i]l ne s’agit pas de [...] réparer » la Terre, « mais de la détruire » (168), ralliant jusqu’à Hatchitt qui s’emploie à stimuler la créativité de ses acolytes : « [o]ccupons-nous de nous détruire » (170). Celle-ci s’avère sans limite et lorsque, après exposition des moyens, la question du principe même de la destruction de la Terre est mise au vote – au sein de cette assemblée des plus restreintes qui ne jouit d’aucune légitimité électorale et ne représente guère que la Compagnie du Feu central mais s’arroge le droit de présider aux destinées du monde –, cette option ne sera repoussée que d’une voix. À moins, comme le disait Hatchitt de la mort de l’humanité, qu’elle ne soit acquise par d’autres voies et qu’on n’ait fait que reculer pour mieux sauter.

⁸ Bonneuil, Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste, *L’Événement Anthropocène. La Terre, l’histoire et nous*, op. cit., p. 222.

Car, si l'humanité en tant que genre humain a réchappé à l'anéantissement, en tant que sentiment de bienveillance et de sympathie, elle a péri. Ces forcenés que le roman montre attachés à tuer leur mère la Terre dans une entreprise contre nature où ils s'obstinent sont clairement des monstres et tout invite à y voir la marque de fabrique de l'homme industriel. Balayant l'ancienne métaphysique comme aussi la logique kantienne et ses impératifs catégoriques, leur positivisme récuse toute intrusion de l'éthique dans le champ de la science et de la technologie, où la fin justifie toujours les moyens. Ainsi les conditions dantesques dans lesquelles les ouvriers opèrent – bien que leur journée de travail ait été réduite à 20 minutes, après quoi on les « réfrigère » à 75 C° – pour venir à bout du creusement des 500 derniers mètres du puits, sont cause d'un terrible accident qui, comme les derniers obstacles cèdent, les précipite sans retour dans la fournaise. Pour toute oraison funèbre, Hatchitt observera : ils « n'étaient plus bons à rien ; ils avaient fourni leur maximum de rendement » (190), d'accord cette fois avec Archbold, qui opine : « ils seraient mal venus à se plaindre ; toute la perte est pour nous qui les avions achetés. Ils ne se possédaient plus, et en se perdant, ils n'ont rien perdu » (190). Ou quand le géopouvoir rencontre le biopouvoir. Ouvrant de cette spectaculaire manière le robinet du profit à leur employeur, les ouvriers de la Compagnie du Feu central confirmaient, très concrètement et au sens propre, les théories du *Capital* qui veulent qu'« en tant que valeurs, toutes les marchandises ne so[i]nt que du travail humain cristallisé »⁹.

La plus-value, elle, est pour les actionnaires qui, le 6 juillet 1872, douze ans après le début des travaux, font enfin les honneurs du chantier à des invités triés sur le volet et trinquent à la disparition de la houille en engloutissant, autour du puits – éloquente image de la consommation/consomption –, de larges tranches d'un gâteau en forme de globe, « entr'ouvert d'un pôle à l'autre, comme un melon privé d'une tranche. On voyait par cette fente, stratifiés dans leur ordre génésiaque, tous les étages géologiques : le diluvium à la surface, avec sa flore et sa faune, puis le crag, les faluns, le gypse, où s'était arrêté le forage, mais au sein duquel le confiseur poursuivait sa route ; franchissant les terrains secondaire, de transition, primitif ; pénétrant au noyau liquide figuré par un sirop central qui bouillonnait sous la croûte et suintait, par des failles, en filons éruptifs » (204). La fidélité au modèle n'a apparemment pas conduit à ajouter une inclusion figurant les malheureux ouvriers sacrifiés, mais la mémoire des travailleurs est néanmoins conservée, le docteur Penkenton, un peu trop près du buffet,

⁹ Marx, Karl. *Le Capital*. Livre I, I, 3, 1867.

voyant atterrir dans son assiette, tel un *deus ex machina*, « un mineur en carton [...] qu'il eut infiniment de peine à déglutir » (204).

Mais les véritables dieux, maintenant qu'ils ont mis la main sur cette pierre philosophale qu'est le principe igné, ce sont ces hommes qui composent la « nouvelle espèce humaine » (225), chimique et mécanique, prédite par Lord Hotairwell (225-232) et réalisée à Industria-City, cette manufacture universelle qui fabrique même la « race pseudo-humaine » (238) des « hommes-machines » (230), « *Enginemen* » ou « *Atmophytes* » qui délivrent de la misère du travail une humanité rendue au jardin biblique d'avant la chute où elle est « promue [...] du rang de créature à celui de Créateur » (258) grâce aux « exploits de l'industrie et de la science qui [...] semblent des prodiges » (247). Avec sa « ville d'Orient débarquée en Irlande » (233) qui renouvelle les époques édéniques, la modernité techniciste en plus qui défend la cité des incursions maritimes par des « poissons électriques, torpilles vivantes » capables de venir à bout d'un navire (234), Hotairwell tient sa nouvelle genèse. Mais, entre « flore redessinée, recoloriée, refaite par d'incomparables chimistes », et « faune remaniée par des croisements si hardis, par des greffes si étranges, que certaines de ces bêtes ne ressemblent plus aux animaux de la création », qu'Adam ne reconnaîtrait pas et Noé répudierait, c'est l'œkoumène entier qui est désormais le terrain de jeu de ces nouveaux rois d'une « civilisation merveilleuse » (231) qui tiennent le milieu entre Vulcain et Tubal-Caïn.

Un événement viendra cependant contrarier cette réécriture harmonique et synchrétique des grands cultes de l'humanité, zoroastrien, mithraïque, hébraïque et romain notamment, qui, réactivant le mythe du Golem de la créature qui échappe à son créateur et se révolte contre lui, donne à voir « [de]s symptômes de révolte [...] parmi les *Atmophytes* » : « [c]es machines ont proféré des grincements séditieux ; ces esclaves ont insulté des citoyens ; et plusieurs d'entre eux, sortant du sous-sol où [la] constitution les confine, ont osé prendre l'air dans la rue »¹⁰ à la suite de « perfectionnements inconsidérés » par lesquels on leur a donné « de l'âme et de la pensée » (269). Nées du génie des ingénieurs, ces machines plus intelligentes que l'homme rêvent désormais de reprendre la main et d'inverser les rôles, alimentant un vaste débat sur les mérites et les périls de l'intelligence artificielle. Face aux effets pervers du progrès, le Parlement d'Industria est amené à se positionner, ouvrant, pour

¹⁰ On retrouve ce motif dans *La machine à explorer le temps* (1895) de Wells, où il faut voir dans les Morlocks les lointains descendants des masses prolétaires que les possédants contiennent sous terre, où ils sont retenus en esclavage. Lecture qui n'est, bien évidemment, pas exclusive de celle qui conduit le procès du progrès. Quelques années plus tard, en 1901, Wells résumera bien les termes du problème dans un essai : *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* (London, Chapman & Hall, 1901) où il aborde l'effet émoulinant du progrès matériel et la confiscation du pouvoir par une élite technocratique.

la première fois, une fenêtre sur le fonctionnement démocratique d'une société que l'on avait vue jusque-là entièrement au pouvoir d'une oligarchie financière, hors de tout contrat. Et les débats sont extrêmement houleux. Tranchant sur des habitudes parlementaires où les discussions sont « rares entre ces collègues siégeant tous à droite ; tous conservateurs, non seulement parce qu'ils ont généralement dépassé la soixantaine, mais surtout parce qu'ils ont atteint les extrêmes limites du bien-être et du progrès » (265), les représentants s'écharpent sur une question qui touche à la fois à la technique, au social et à l'éthique, sommation à interroger le modèle social mis en œuvre qui met en lumière de profonds clivages et fracture un corps politique où s'opposent maintenant une droite, une gauche et des centres. Politiquement libéral, M. Greatboy se fait ainsi l'avocat des *Atmophytes*, qu'il recommande de traiter, non en esclaves, mais en amis, tandis que Hatchitt défend que « le maintien de l'ordre est l'intérêt primordial auquel tout autre doit être sacrifié » (276) et se déclare convaincu « qu'il convient d'opposer la force à la violence, et de réduire, par une répression sans pitié, une rébellion sans excuse » (277), orientant de fait vers une lecture sociale du conflit.

Impuissance du politique à apporter une réponse à la hauteur des enjeux comme à maîtriser les forces de destruction qui ont été libérées et qui menacent maintenant de faire imploser *Industria*, tandis que l'assemblée débat, « la révolte des *Atmophytes* prend les plus graves proportions » : « [i]ls ont quitté en foule les ateliers et parcourent tumultueusement la ville » (284), bientôt rejoints par leurs congénères des faubourgs et de la campagne, « bandes sinistres » (286) qui viennent grossir les rangs de cette « révolution mécanique » (285), provoquant la panique chez les « les commerçants » qui, « [à] leur approche, suivant l'usage, [...] ferm[e]nt leurs volets » (286). Mais cela suffira-t-il à contenir le soulèvement de ces prolétaires de fer qui s'avèrent, finalement, aussi dangereux que ceux de chair ? De la terrasse de l'hôtel de ville, lord Hotairwell regarde détruire son grand-œuvre, « écrasé par son impuissance à réprimer ses créatures » (290) qui ont tôt fait d'assiéger le Palais. Toute la technologie se retourne contre les anciens maîtres : les communications sont coupées, les micros grossissent le bruit de la révolte et ceux qui, comme William Hatchitt, avaient entrepris de reprendre la main, le paient de leur vie si bien que chacun peut croire que « [l]a dernière heure d'*Industria* avait sonné » (292) quand le pragmatique Archbold pense à couper le robinet d'alimentation en électricité. Alors, à peine ont-elles forcé la porte de l'hôtel de ville que les machines, privées d'alimentation, s'immobilisent : « *Industria* était sauvée » (294). Mais voilà que le docteur Penkenton menace l'assistance qu'il accuse d'avoir usurpé les prérogatives divines :

« “Périssent la créature qui méconnaît son créateur” ! Et les Atmosphères ont péri : c’était justice. Mais, vous aussi, Messieurs, vous allez périr, et ce sera justice, parce que vous avez méconnu votre créateur, parce que vous vous êtes faits créateurs et dieux » (298).

Instrument de cette justice immanente, Penkenton s’en prend au puits central et provoque une explosion qui atomise une partie du globe terrestre. Alors, bien sûr, ce n’était qu’un rêve et l’histoire s’achève de la façon la plus rationnelle possible : un début d’incendie intervenu alors qu’il dormait a inspiré à un digne négociant, Mr. Burton, cette extravagante divagation. Pour autant, la question des limites à assigner aux applications de la science et d’avoir à nourrir une réflexion éthique à leur propos est on ne peut plus explicitement posée et la réponse on ne peut plus claire : il y a le feu.

Toute de convention, cette fin artificielle n’en revêt pas moins une évidente fonction de réveil que Wells activera aussi dans *Quand le dormeur s’éveillera* (1899) pour mettre à nu « notre monde contemporain dans un état d’enflure et d’inflammation extrême ». Chez Choussy, cette inflammation porte un nom, qu’il a donné à sa cité de perdition : Industria. Une industrie dont l’objet a été défini par Saint-Simon comme « l’exploitation du globe, c’est-à-dire l’appropriation de ses *produits* aux besoins de l’homme, et comme, en accomplissant cette tâche, elle modifie le globe, le transforme, change graduellement les conditions de son existence, il en résulte que par elle l’homme participe, en dehors de lui-même en quelque sorte, aux *manifestations* successives de la Divinité, et continue ainsi l’œuvre de la *création*. De ce point de vue, l’industrie devient le CULTE »¹¹. Matérialisé par le temple « dédié au Feu central terrestre, au Dieu Force » (257) qui trône au cœur d’Industria et auquel un architecte de génie a eu l’heureuse idée de donner la forme d’une locomotive, c’est ce culte qui honore « Antrakia, la houille ; fille du Feu central, née de ses œuvres aux premiers âges du monde » (259) et un jeune dieu né de cette divinité archaïque, « Électros, l’électricité [...], dieu bienfaisant et terrible » (260), que dynamite Choussy, soufflant d’un même mouvement le siège de la magistrature municipale, établi dans une nef du temple en une collusion manifeste, et ses édiles, qui sont aussi les grands pontifes de l’industrialisme.

Mais sur cet autel, ce sont la planète et ses habitants qui sont sacrifiés et Choussy fait ici chorus aux idées défendues par Charles Fourier dans un pamphlet sans concession, *Détérioration matérielle de la planète* (1847). Fourier y dresse contre l’industrialisme un réquisitoire très sévère qui emprunte à la fois au manifeste écologique et à la critique sociale. Pour lui, « [l]es désordres climatiques sont un vice inhérent à la culture civilisée » qui « bouleverse tout [...] par la lutte de l’intérêt individuel

¹¹ *Doctrine saint-simonienne. Exposition*, Paris, Librairie nouvelle, 1854, p. 434.

avec l'intérêt collectif » si bien que « [t]oute tentative pour gérer la planète sans sortir de la "Civilisation" du stade marchand et individualiste [...] est vouée à l'échec »¹².

Par là, sans condamner la science en tant que telle ni, même, seulement des dérives dans ses applications, Fourier pointait un mal structurel, rapporté au cadre libéral en place, et invitait à changer de modèle de développement :

« après les tableaux que nous a fournis depuis 3000 ans l'histoire dont on vante les leçons sans les mettre à profit, [...] nous avons sur la malfaisance de la Civilisation un superflu d'expérience, et il n'est plus permis à des hommes loyaux de nier que la Civilisation ne soit le fléau de l'humanité, que l'ordre actuel du globe ne soit un véritable enfer matériel et social, que la raison ne doive s'occuper, toute affaire cessante, à en chercher l'issue »¹³.

Si une doctrine, le scientisme, a marqué de son empreinte le XIX^e siècle au point de paraître à bien des observateurs résumer son esprit, tous n'ont pas cédé à ses sirènes ni partagé sa foi dans un Progrès continu et libérateur. De Grainville à Nodier, de Robida à Jules Verne ou à Didier de Chousy, c'est tout l'honneur de la littérature que d'avoir très tôt saisi les dérives anti-humanistes auxquelles une science sans conscience exposait la planète et ses occupants et de les avoir combattues en leur opposant un contre-récit radical qui n'est pas sans résonner avec notre propre solastalgie.

Bibliographie

Bonneuil, Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste. *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*. Paris, Seuil, [Points], 2016 [2013].

Chousy, Didier de. *Ignis*. Paris, Berger-Levrault et Cie, 1883.

Doctrine saint-simonienne. Exposition. Paris, Librairie nouvelle, 1854.

Huzar, Eugène. *L'Arbre de la science*. Paris, Dentu, 1857.

Marx, Karl. *Le Capital*. Livre I, I, 3, 1867.

Neyrat, Frédéric. Critique du géo-constructivisme. Anthropocène & géo-ingénierie. – In : *Multitudes*, n° 56, 2014/2.

Neyrat, Frédéric. *La Part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme*. Paris, Seuil, 2016.

¹² Bonneuil, Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste. *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, op. cit., p. 285.

¹³ Fourier, Charles. Détérioration matérielle de la planète. – In : *La Phalange. Revue de la Science sociale*, XVI^e année, I^{ère} Série, Tome VI, deuxième semestre, 1847, pp. 498-499.

Renan, Ernest. *L'Avenir de la science : pensées de 1848*. Paris, Calmann Lévy, 1890.

Wells, H. G. *La Machine à remonter le temps*. Paris, Mercure de France, 1895.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.83-91>

Марчела МИРОНОВА¹

Машината на властта – дистопичният свят в *Смърт в раковината* на Агоп Мелконян и *Град върху шахматна дъска* на Джон Брънър

Резюме

Настоящият текст прави съпоставка между двата романа, посочени в заглавието, за да изследва различното и подобното в създаването на един фикционален свят, като акцентира върху политическите измерения на дистопичното пространство. Машината на властта е действаща метафора и в двете произведения, които са близки в streмежа си да разкрият общи механизми на действие в сходни политически режими.

Ключови думи: дистопия; властови механизми; научнофантастичен роман; Агоп Мелконян; Джон Брънър

Abstract

The Machine of Power: The Dystopian World in *Death in the Shell* by Agop Melkonyan and *The Squares of the City* by John Brunner

The current text's purpose is to compare the two novels mentioned in the article's title, so it could examine some differences and some similarities in creating a fictional world, while emphasizing on the political dimensions of a dystopian narrative. The machine of power is a metaphor used in both novels, which are also comparable in their intention to show general mechanisms that take place within similar political regimes.

Keywords: dystopia; mechanisms of power; science fiction novel; Agop Melkonyan; John Brunner

Въпросът за дистопичното било като жанр, било като наративен подход при създаване на художествен свят, неминуемо отключва въпроса за понятието, завещано от Томас Мор с романа му *Утопия*. Етимологията на думата препраща от гръцки към идеята за несъществуващо място, без това да влиза в противоречие с мисловния експеримент на Мор, който цели да предложи един възможно най-близък до идеалното обществено устройство свят. Този свят не е напълно безпроблемен, но пък е основан на такава законова система, която максимално справедливо и безконфликтно би могла да разрешава съответните проблеми.

Антиутопия и *дистопия*, които обикновено се използват като синоними, най-често се разбират като антоними на понятието *утопия*, но с това отключват немалко въпроси и проблеми,

¹ **Marchela MIRONOVA** is a PhD candidate at the Department of Bulgarian literature at Sofia University St. Kliment Ohridski, where she received her Bachelor's degree in Bulgarian Philology and her Master's degree in Literary Studies. She is interested in fantasy, the fantastic, and Bulgarian literature. She teaches Bulgarian language and literature to middle- and high school students.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-9748-346X>

засягащи ясното дефиниране и очертаването на неоспорими рамки, в които да се разглеждат като термини в контекста на литературните изследвания. *Утопия* на Мор е все пак измислен свят, за който е спорно доколко възможен е сам по себе си, защото предполага трудно изградима и поддържана законова система. Самите хора, които са граждани на островната земя, имат специфично отношение към труда, изкуството, към материалните блага и към властта, което е определящо за идеалната форма на съжителство помежду им, като тъкмо това отношение стои в основата на разделението между граждани и роби – вторите са изразители на порядки, които са по-характерни за познатата ни действителност. Въпросът дали е възможно тези принципи да бъдат превъзпитани у едно белязано от вече наследената култура общество, остава отворен. Реален мотив за Мор да разиграва подобен мисловен експеримент, е разочарованието му от обществено-политическата действителност в началото на XVI век, когато личните му разбирания влизат в противоречие с политиката на Хенри VIII. В този смисъл създаването на фикционалната Утопия е критична реплика към реално действащия държавен апарат в актуалната за автора действителност, но независимо дали е възможно, или не, утопичното започва се мисли като добро място или изобщо като синоним на идеалното.

Съответно антиутопичното/ дистопичното традиционно се разбира като разкриващо недъзите на псевдоидеалното, или развенчаване на добре прикрита утопия. В *The Language of Dystopia* авторката Jessica Norledge проследява историята на понятията, като прави разлика между *utopia* – не-място, свързано с книгата на Т. Мор, и *eutopia* – отново от гръцки, но вече със значение *добро място*, за което се смята, че е съзнателна алюзия от страна на Мор. В този контекст тя изтъква, че *дистопия* е антоним на *eutopia*, а не на *utopia*, ако се вземе предвид употребата му в реч на Дж. С. Мил от 1868 г. като означаващо *лошо място*. Позовавайки се на Р. Stockwell и труда му *The Poetics of Science Fiction*, тя след това изтъква, че *дистопия* не би могло да бъде обратното на *утопия* като не-място, защото съответният антоним би трябвало да бъде *нашата реалност/ това място*. В този смисъл *дистопия* като понятие, кореспондиращо с идеята за *утопия*, следва да бъде някаква форма на *отместване/ изместване/ преместване* (*displacement*) на нашата реалност. Тази форма на *отместване* Stockwell категоризира като *extension*, като *придатък*² към действителния свят, с който е реално свързан, а не като просто ужасяваща фикционална алтернатива (NJ: 2). Така дистопията като жанр и като повествователен подход се явява модел на тревожното усещане за неслучила се утопия, за актуално състояние на действителния свят или за едно възможно бъдеще, което би могло да бъде естествена последица

² Преводът е мой.

от проблеми и промени, засягащи актуалната действителност. Последното често намира място във футуристичната проза с песимистичен характер. В този контекст връзката между утопичното и дистопичното се явява нужна в определянето на границите – например доколко един дистопичен свят е основан на представа за утопична реалност или на връзката си с нея.

В опит да се изследват подобни отношения, в настоящия текст се разглеждат в съпоставка два романа: *Смърт в раковината* на Агоп Мелконян и *Град върху шахматна дъска* на Джон Брънър.

Агоп Мелконян пише романа си *Смърт в раковината* през 1989 г., но го публикува през 1994 по причина, че преди падането на режима на НРБ в България текстът не е допуснат до пазара. Любопитно е да се отбележи, че все пак интересът му към антиутопичното по-рано среща реализация например в драматизацията на повестта *Бедни мой Бернардие* – през 1983 г. пиесата *Антиутопия* е поставена в Драматичния театър във Враца.

Романът *Град върху шахматна дъска* на Джон Брънър се появява през 1965 г., през следващата година печели награда „Хюго“ за най-добър роман, а на български е публикуван едва през 1996 г. (от изд. „Аргус“ с преводач Юлиян Стойнов).

И двата текста предлагат поглед към дистопичен свят, в който главните герои постепенно се оказват ключ към разрешаването на една загадка и възможното разрушаване на дадения режим във всяка от предложените две властови системи. Докато книгата на Мелконян лесно може да се причисли към жанра на научната фантастика през употребата на описан и действащ като герой в повествованието изкуствен интелект или своеобразно пътуване във времето, то в тази на Брънър фантастичното е само фон, създаден от впечатлението, че става дума за събития, които се разиграват в свръхразвит град, без да се акцентира върху особеностите на цивилизационния прогрес във фикционалния топос (споменават се бетонни водопроводи, слънчеви генератори и фактът, че градът е създаден за по-малко от двадесет години например).

Ето накратко и съдържанието на двата романа (spoiler alert!):

В *Град върху шахматна дъска* австралиеца Бойд Хаклит, който е специалист по улично движение, е нает в измислената от Брънър латиноамериканска страна Агуасул, за да реши проблем в столицата ѝ Вадос. Героят постепенно бива намесен в разгара на гражданска война, която е последица от зараждащия се конфликт между двете основни партии, представляващи и двете основни касти в града – граждани и туземци. Гражданите са предимно чужденци, които са взели дейно участие в създаването на свръхмодернизирания град, а туземците представляват местното население, което в мнозинството си е все още примитивно в своите порядки и необразовано. Докато първите настояват за правото си да властват над града, в който са вложили

труд и средства, вторите настояват за правото си над земята. Конфликтът не е само политически, той е и социален, расов, морален, като главният герой е заставен да участва само с професионалните си способности (трябва да създаде план за промяна на инфраструктурата с цел да се изсели ненасилствено бедното население от града) и с неутралитет спрямо вътрешния конфликт в града, което се оказва невъзможно. Една случайна негова асоциация се превръща в ключа към разкриването на политическата система, която действа невидимо в града и която властта използва, за да поддържа своя режим. Подучени от теоретик в сферата на политическото управление, двете основни властови фигури в града (президентът Вадос и министърът Диас) разиграват хората подобно шахматни фигури, за да разрешат проблема, пред който са изправени.

Смърт в раковината представлява дневник. Той започва със събуждането и с разочарованието на героя от факта, че е жив, защото животът на този етап му се струва безсмислен, нелогичен (впоследствие започва да се стреми към оцеляване, защото смята, че не познава нищо, което да е по-добро или по-лошо от живота, предвид че е единственото, с което действително разполага). Получава обаждане, че ще дойде кола за него (хлебарката), за да го отведе. Така той попада в рамките на научния експеримент „Отрицанието“, ръководен (по предварителни очаквания) от репликантите – нечовеци, създадени от Адам Липски, а всъщност контролиран от Машината (или Окото), чиято задача е, след като разиграе всички познати политически режими, да събере на едно място „човешкото страдание от трийсет века“, за да разкрие образа на идеалното зло. Междувременно репликантите създават и трансформи – полухора-полурепликанти, като заличават единствената активна мозъчна дейност и я заменят с нова мозъчна кора, активирайки онзи процент от мозъка, който по принцип е нефункционален. Проблемът е, че този процент е недоразвит и примитивен, затова и трансформите излизат примитивни. Те са олицетворение на фанатичния национализъм. Героят Христ Илин, през чийто дневник се разкрива художественият свят, преминава през различни ситуации, които не са изведени хронологично в текста. Той пътува повече във времето и в себе си, отколкото в пространството (което се изразява ясно и в няколко времеви парадокса), за да достигне до своето абсолютно минало – срещата с майката, след което Машината му разкрива истината и му позволява да се завърне към определен епизод от личното му минало, за да коригира своя път, а с това и този на света. След като е преживял множество изпитания и е преминал през различни форми на страдание, той е вече готов да се завърне до момента, когато отново е на двадесет и няколко, на онази публична демонстрация, чийто говорител е, за да заяви открито и смело

позицията си против властта и след това да завърши по различен начин историята – своята и на заобикаляния го свят, за да предотврати създаването на Машината.

В края и на двата романа главните герои – Бойд Хаклит и Христ Илин, са приели, че носят отговорност, независимо от обстоятелствата, които иначе ги карат да се чувстват малка незначителна част от голямата картина. Тъкмо грешките в системата, спрямо която действа машината на властта, се оказват вътрешните сили, които са способни да я променят и с това да я победят. Това е моментът, в който рационалното и моралното се изравняват – бунтът не е лудост, а нов алгоритъм, който отключва възможността за преизчисление на данните. И двата текста завършват с някаква надежда за бъдещето, носят оптимистичното очакване, че промяната носи в себе си доброто, щом е някаква алтернатива на актуалното зло.

Дистопичното в *Смърт в раковината* се усеща още от началото до развързката на текста. Романът започва с тревожно усещане, обвързано с една неизвестност, която плаши до степен да предизвиква чувство за несигурност, за невидима опасност, която е надвиснала над човека. Хората не виждат злото, те го усещат обаче като материализирало се в пространството и изпитват нужда да бягат. Главният герой Христ Илин изпитва затруднения със своето бягство. Първоначално той съвсем покорно влиза в хлебарката, която го отвежда към бившата клиника на проф. Майер, където е подложен на сериозни изпитания с участието в експеримента. Със специфични методи постепенно се заличава паметта на индивида, с което се отнема неговата идентичност и се пречупва волята му, за да реагира по-лесно и охотно на чистото внушение. С помощта на средство, наподобяващо противогаз, думите се трансформират в убеждения – това е практическата реализация на идеята на Адам (създателя на репликантите) за метазика. В случая се разиграва съвсем традиционен за научната фантастика сюжет – творението на създателя се обръща срещу него, когато се превръща в оръжие на една самоцелна власт. Съображението на Адам е, че езикът е несъвършен, защото, когато действа като затворена система, той не може да обясни собствените си елементи. Идеята му за метазика е представа за отворена система, независима от думите, защото думите не са самите неща. Това би бил език, който с освобождаването си от оковите на неясното и неточното в човешката реч се доближава до света на идеите – утопична представа за излизането от пещерата на Платон. Машината на властта обаче използва тази концепция, за да създаде нов свят, в който да елиминира индивидуалната човешка мисъл. Ето защо на първо място бива атакувана паметта. Човешките действия често биват непредвидими не заради неясното бъдеще, а заради миналото, което в своята сложна комбинация от спомени определя както съзнателно, така и несъзнателно поведението на индивида. Когато Христ Илин успява да избяга от клиниката, той започва да

пътува в себе си – преминава през фрагменти от собствената си памет и така наново конструира своето „АЗ СЪМ“. Среща се с онези фигури от своето минало, които са оставили отпечатък у него и са участвали в изграждането му като личност, но по пътя му го следва и едно куче – алегория на прозрението. Тъкмо кучето се явява грешката в програмата, защото изневерява на очакването за прозрачност на езика. То играе ролята на най-голямата грешка и тъкмо с това прави Христ непредвидим за машината – кучето е абстракция, то е символ, който позволява да се достигне до истината по интуитивен път. То задава друг код за разчитане на информацията. До този момент героят е сякаш изгубен в света на думите, където се преплитат официални, неофициални версии, теории и спекулации на отделни индивиди. Объркването му го кара да започне да се съмнява в заобикалящата го действителност – кое е реално и кое – не.

Същата несигурност по отношение на истината преживява и героят на Брънър. Онова, което се оказва неподправено, е чувството – най-вече (съ)страданието и вината, които героите преживяват в сблъсъка си с останалите герои и с реалността, която ги заобикаля.

Романът на Брънър, за разлика от този на Мелконян, започва с оптимистичното очакване на героя Бойд Хаклит, че му предстои да посети един идеален нов свят – модерния град Вадос. Текстът постепенно разкрива дистопичното, като излага недъзите на властта и най-вече заблудите ѝ, че е способна да направлява човешките действия подобно на фигурите върху дъската в партия шах. Повествователният подход, който Брънър избира, е на първоличен разказвач. Хаклит споделя своите впечатления от срещите с различни характери и от сблъсъка си с различни ситуации, в които е участник, без да го желае. Оказва се, че независимо от желанията на отделната личност да остане неутрална и незасегната от случващото се около нея, обстоятелствата я правят участник и активна фигура, която чрез изборите си е заставена да заеме позиция в игра, в която невинаги знае предварително правилата. Предпочитаната първолична форма и в двата романа позволява скъсяване на дистанцията между читателя и основния персонаж, достигащ постепенно онези измерения на истината, които го освобождават от заблудите, но и го заставят да направи своя нравствен избор.

Съвестта е основна движеща сила по пътя на всеки от ключовите за двете произведения герои. Тя кара Хаклит да се върне, за да разкрие истината на Мария във финала на романа. Същевременно чувството за вина, че твърде много хора са заплатили с живота си, за да позволят на Христ да избяга, го карат да върви напред, както го заставя и Машината впоследствие, защото „човек е жив само докато е жив. И докато е жив – трябва да върви. И е свободен само докато върви към свободата си“ (МА: 158).

И в двата романа героите достигат до заключението, че е несправедливо да се играе с хората, без те да знаят правилата на играта. Хората обаче рядко търсят истината. Вместо това (съвсем парадоксално) искат да разберат и потвърдят онова, което вече знаят. Така сами поддържат заблудите си и илюзорния свят, в който съществуват. Тук е изведена и функцията, която медиите изпълняват – те не са орган, който цели да информира, а политическо оръжие, което отнема свободата на мисълта, внушавайки определена представа за действителността и формирайки отношението към нея. Докато в романа на Брънър това е представено през телевизията, която действа чрез метода на подсъзнателното възприятие, и през двете пропагандни издания – на гражданите и на националната партия, то в света на Агоп Мелконян тази функция се изпълнява от милионите изкуствени гълъби. А истината прозира в четенето между редовете. Дистопичният свят е свят на контролирана информационна система, която въздейства с идеята да направлява човешкото мислене и поведение. Ужасяващото чувство, че идеите и паметта за нещата не са собствени, а са дирижирани от властта, довеждат отделната личност до състояние на лудост или поне до усещането, че няма ясна разлика между истина и илюзия.

В същото време, когато представата на властта е, че действа в името на справедливи цели, тя оправдава средствата, с които ги постига, и в този случай тя отхвърля разбирането, че подобна форма на управление и контрол е форма на насилие. Президентът на Агуасул смята, че ако изсели бедните от града, ще действа като тиранин, но ако създаде обстоятелства, с които да ги принуди сами да напуснат, е дипломатичен владетел. По пътя към осъществяването на тази идея той жертва немалко от своите „фигури“ на дъската на града и във финала насилието се оказва неизбежно, защото, макар да не е действала директно, властта е тласнала участниците в конфликта към такова. Царете в политическата игра от света на Брънър са заслепени от своя *хюбрис* – повярвали са, че владеят способността да определят действията на хората в града, защото действително са успели да въздействат на някои от тях, за да постигнат определени резултати. В тази игра на бог от машината не са усетили, че не разполагат наистина със способността да определят съдбата на хората, а само да я насочат към неизвестни и неподдаващи се на контрол посоки и последствия.

И в двата романа основните герои, участващи в действието, имат свои специфични роли, измерими с определено символното присъствие. В *Смърт в раковината* например могат да се срещнат създателят, ученият, философът, предателят, поетът, пасторът и др. В *Град върху шахматна дъска* героите отговарят на фигури от шахмата, различни от пешките, без да съзнават своята роля в играта, защото са съзнателно контролирани от царете в партията – Диас и Вадос.

И на едните, и на другите властта се стреми да въздейства, като се опитва да тласка и предвижда техните ходове по картата на затворения свят експеримент. И в двата случая обаче има непредвидими, неизчислими стойности, които в системата на играта, поддържана от Машината, се явяват като „грешки“. Най-основно грешката се измерва със стойността на т. нар. *човешки фактор*. В него се открива представата, че индивидът не е лишен от свобода на мисълта и колкото и да е предвидим в определени ситуации, той е все пак и активен участник в написването на колективния разказ. Нещо, което в двете произведения не е сведено до простата случайност.

В *Смърт в раковината* Христ разсъждава над екзистенцията, като първоначално се чувства излъган от Вселената, в която е разчел смисъла на своето съществуване. Той стига до заключение, че въпросите за вселената, човека и бога могат да се съберат в един-единствен разказ за молекули. Впоследствие обаче открива едно противоречие: „Напук на цялото Мироздание, напук на Играча, човекът не е само молекули. Аз не знам какво е другото, но е някаква божествена еманация“ (МА: 117). При Брънър се разиграва под формата на диалог между Хаклит и Мария Посадор (съпруга на самоубилия се опонент на президента; поддръжник на националната партия). Тя открива нещо първично човешко в простия инат, а той допълва, че съмнението в представената информация, стремежът към истината са път към освобождението от оковите на властта, за да заключи човек следното: „Не, абсолютната тоталитарна система не може да оцелее без пълното невежество на народа“ (ВJ: 1996). В разсъжденията си героят достига до представата, че:

Няма начин да управляваш хората напълно (човекът е инат, ако употребим любимия израз на Мария Посадор). Всъщност това би означавало да разполагаш както с власт върху ежедневните неща — условията на живот, правото да крачат свободно по улицата, дори да нарушават законите и предписанията, — така и върху някои на пръв поглед незабележими подробности: техните предразсъдъци, страховете, вярата и омразата. (ВJ: 1996)

Романът на Брънър изследва възможностите за прилагане на един игрови подход към управлението на хората и с това разкрива скритите механизми на насилието, с които по парадоксален начин властта оправдава сама себе си, легитимира беззаконието и отхвърля разумното начало, като травестира представите за моралното.

Романът на Агоп Мелконян, от друга страна, е философска реализация на един речник на насилието, събрал в себе си познати от историята политически режими, доказали се като неефективни и потъпкващи човешкото у човека. В този художествено-есеистичен обзор авторът оголва лицето на общия механизъм, спрямо който действа Машината на властта: машината е

върховната власт, чиято единствена функция е да управлява; логиката на властта е следната – тя допуска грешки, които след това прикрива, допускайки нови грешки, за да оцелее, тъй като, ако властта взема правилни решения, неминуемо ще доведе света до липсата на нужда от власт (МА: 135).

В съпоставката между двата текста проличава как дистопията и като жанр, и като повествователен метод е ценен опит в изследването на проблема за свободата, защото механизмът на една власт е едновременно с това и *механизъм на едно робство* (DL: 89).

Библиография

Брънър, Джон. *Град върху шахматна дъска*, 1996, <https://chitanka.info/text/50401/0> (11.02.2023).
[Brunner, John. *Grad varhu shahmatna daska*, 1996, <https://chitanka.info/text/50401/0> (11.02.2023)].

Дилов, Любен. Зрялост на изказа и мисълта. В: *Спомен за света на Агоп Мелконян*. 2008, с. 89 – 90.
[Dilov, Lyuben. Zryalost na izkaza i misalta. V: *Spomen za sveta na Agop Melkonyan*. 2008, s. 89 – 90].

Мелконян, Агоп. Смърт в раковината. В: *Пътека за отвъд*. София, Изток-Запад, 2019. [Melkonyan, Agop. *Smart v rakovinata*. V: *Pateka za otvad*. Sofia. Iztok-Zapad, 2019].

Norledge, Jessica. The Language of Dystopia. In: *Palgrave Studies in Language, Literature and Style*. Nottingham, Palgrave Macmillan, 2022, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-93103-2> (11.02.2023).

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.92-99>

Galina GEORGIEVA¹

Happiness as an Impossible Horizon: On Andrei Platonov and Michel Houellebecq²

Abstract

This article offers an analysis of the short story *Dzhan* by Andrei Platonov written in the early 20th century, and the novel *The Possibility of an Island* by Michel Houellebecq penned in the early 21st century. Genre-wise, both works navigate between utopia and dystopia. The text explores the potential for happiness in conditions of a primordial, pre-modern society (in *Dzhan*) and in the context of hypermodernity (*The Possibility of an Island*). The article questions: What happens to the perfect utopian machine and the pursuit of happiness today? Or, how does the absence of desire and imagination, the lack of a lasting yearning for future horizons, as an essential existential aspect of humanity, undermine even the inhuman itself?

Keywords: Andrei Platonov; Michel Houellebecq; *Dzhan (Soul)*; *The Possibility of an Island*; utopia; dystopia; happiness; eternal life

Резюме

Статията предлага анализ на два литературни текста, които по своя жанр се разполагат между утопията и антиутопията – повестта *Джан* на Андрей Платонов, писана в началото XX век, и романът *Възможност за остров* на Мишел Уелбек, писан в началото на XXI век. Текстът разглежда възможността за щастие в условия на робство, или „естествено поданичество“ (от страна на примитивните народи в *Джан*), и в условията на една свръхмодерност на съществата, преодолели принудите на човешкото (в лицето на клонингите във *Възможност за остров*). Какво става със съвършената утопична машина и копнежа по „очевидното“ щастие днес в контекста на осъществената нечовешкост, доведена до невъзможност да обитава нечовешкия си свят и самоволно напуснала неговите граници? Как отсъствието на желание и въображение, на траен копнеж по бъдещи хоризонти, като съществен екзистенциал на човешкото, подкопава дори самото нечовешко?

Ключови думи: Андрей Платонов; Мишел Уелбек; *Джан*; *Възможност за остров*; утопия; антиутопия; вечен живот; душа

¹ **Galina GEORGIEVA**, Assistant Professor, PhD, Institute of Literature, BAS. Part-time lecturer at Sofia University St. Kliment Ohridski and South-West University Neofit Rilski. She is the author of the book *Avant-garde and Social Realism. The Problem of Lyric Poetry in Russia in the 1917-1934 Period*. Her interests are related to the avant-garde, socialism, utopias and dystopias, the history and theory of cinema. She has participated in a number of projects in these areas.

ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0003-9460-3215>

² A prior version in Bulgarian of this paper was published in the journal *Piron* (vol. 12, 2016). Георгиева, Галина. *Възможност за Джан. Трансформации на (не)човешкото при Платонов и Уелбек*, – В: Пирон, академично електронно издание за култура и изкуства, бр. 12, 2016. [Georgieva, Galina. *Vazmozhnost za Dzhan. Transformatsii na (ne)choveshkoto pri Platonov i Uelbek*, – V: Piron, akademichno elektronno izdanie za kultura i izkustva, br. 12, 2016.]. https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/10/Galina-Georgieva_Vuzmojnost_za_Dzhan.pdf

If engaging with utopias and dystopias today is not only necessary but also a form of a peculiar resistance against the "presentism" of the current era, which, according to Alexander Kyosev, imposes the self-evident dominance of the "now" over the past and the future³, then returning to them in the context of the question about the boundaries between the human and the inhuman seems even more justified. Justified insofar as their foundation is Desire, transgressing the present. The present, both of humans as a species, as a biological condition, and as living conditions – material, political, and social. Desire as an "undefined, scandalous impossibility", publicly expressed in the "form of a scandal, a rupture with the accepted reality and the possible."⁴ Desire (for another world elsewhere) is not only a metaphysical quantity of the genre but also the core of plot construction – it leads the hero (or the entire community) to the new, precisely in an extreme rupture with the present, amid the inconceivability, the "scandalousness" of the (im)possible new world. Desire leads beyond the potential of actual possibilities to the mirage of the beautifully unreal.

Written more than 80 years apart from each other, the short story *Dzhan* by Andrei Platonov⁵ and the novel *The Possibility of an Island*⁶ by Michel Houellebecq are situated between the genre characteristics of utopia⁷ (*Dzhan*) and dystopia (*The Possibility of an Island*). The initial expectation of differences, arising from both the genre and literary traditions in which the two texts fit, as well as their radically different historical (and technological) contexts, is dispelled by the imposing similarities in the issues embedded in both literary plots. This sense of similarity arises both in the manifested "Desired Impossible" in both narratives (reinforcing the narrative foundation of both stories) and in the analysis of the basic, psychological, let's call them, characteristics of the characters, the starting assumptions of their own existence. To achieve this, we need to briefly go through the plot and contextual dimensions of the two texts.

Written in 1934 after Platonov's visit to Central Asia, *Dzhan*, according to the author himself, is a direct result of his impressions from that part of the Soviet Union at the time. On today's political map, these are the territories of Kazakhstan, Turkmenistan, and Uzbekistan, specifically the region

³ Къосев, Александър Скандалът на утопията - *Пирон*, бр.7, 2014. (Мой превод). [Kiossev, Alexander. Scandalat na Utopiyata - *Piron*, br. 7, 2014]. (My translation). <https://piron.culturecenter-si.org/%D1%81%D1%8A%D0%B4%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F-%D0%B7%D0%B0-%D0%B1%D0%B5%D0%B7%D1%81/> (3.03.2024).

⁴ Ibid.

⁵ Written in 1934, first published in 1966, with full original edition: Платонов, Андрей. *Проза*. Москва, Пушкинская библиотека, 1999. [Platonov, Andrei. *Proza*. Moskva, Pushkinskaya biblioteka, 1999].

⁶ First edition in French: Houellebecq, Michel. *La Possibilité d'une île*. Éditions Fayard, 2005.

⁷ Although most of Platonov's works lie on the border between utopia and dystopia, as is the case with *Chevengur*, *The Foundation Pit*, and others, *Dzhan* seems to be sustained more in a purely utopian vein, in my opinion. In it, we find purer genre characteristics, stemming both from the narrative thread of the text and the actions of the main character.

where the three states border each other. Geographically, these are the lands between the delta of the Amu Darya River (the largest river in Central Asia at that time), the Ustyurt Plateau, the Sarykamish Lakes, and the Sarykamish Depression, whose highest point is 38 meters below sea level. The depression is the northern border of the vast Karakum Desert, whose sands are also the stage for actions in the short story. In short, this is the area between the Caspian Sea and the now-disappearing Aral Sea. I emphasize the space because during Platonov's time (and even today), it is accompanied by a series of strange, bordering on ominous, oral traditions and legends on the one hand, and provocative scientific discoveries on the other, some of which are woven into the fabric of the story itself. The entire Sarykamish Depression, and even the Ustyurt Plateau in the past, had been the bottom of a large lake; in the Karakum Desert, archaeologists find the remains of a highly developed ancient civilization, and nearby passed an important trade route known as the Silk Road. Further back in history, according to oceanologists, the entire space between the Black, Caspian, and Aral Seas represented a common water surface.

Platonov visited this territory in the 1930s when it was covered with sand, cracked clay, dotted with salty marshes, sparse reed forests, and bare rocks. There he saw a sparsely populated community living in inhumane conditions. Around the same time, Soviet authorities decided, in line with the era's "cause" of "humanizing nature," to build enormous cotton plantations in one of the driest places on the planet, primarily supplied with water from the Amu Darya River through large and complex irrigation facilities.

Around the same time, the main character in the story, Nazar Chagataev, is sent by the Moscow Central Committee to lay the foundations for future happiness among the poorly studied people inhabiting the territory between the depression, the plateau, and the river – not just any happiness but the happiness of a shared communal life. When Chagataev enters the Sarykamish Depression, the first person he encounters on his way is the old man Sufiyan. Sufiyan, recognizing the young Nazar – originally from these lands but driven away by his mother to seek a living elsewhere – asks the returnee from the big center:

Have you met your father anywhere?" - "No," says Nazar and replies, "Do you know Lenin?" - "I don't know him," Sufiyan replies. Once, I heard that name from a wanderer, he said it was a good name. But I don't think so. If it's good, let him appear in Sarykamish. This is the hell of the whole world, and I live in it worse than anyone.⁸

⁸ Платонов, Андрей. *Проза*. Москва: Пушкинская библиотека, 1999, 134. (Мой перевод). [Platonov, Andrei. *Proza*. Moskva, Pushkinskaya biblioteka, 1999, 134]. (My translation).

This dialogue, between the young and educated Nazar, who has returned as a stranger to his native village, and the old, wise, and seemingly unaffected by the descending depression Sufiyan, seems crucial. In the land's Hell, where almost nothing alive grows, riverbeds have long dried up, and the soil literally contracts into the salt of time, where the bones of the living, when they manage to move, produce sounds fiercer than the desert wind, and the remains of the forgotten dead serve as food for the toothless dog – the only domestic animal in the village, where people sleep for most of the time to avoid hunger and the timeless void, there Chagataev is commissioned to build a new happy life and to place the "dzhan" of the people on the map of the happy nations.

In fact, the very designation "dzhan," as we understand from the beginning of the story, means a soul seeking happiness (in Turkmen). Further, down in the text, we understand that "dzhan" also means "soul" and "dear life". "This people had nothing else, only their own soul and their life", says Nazar in response to a question from the secretary of the district committee in Tashkent about why the people are called that. At the end of the story, it becomes clear that "dzhan" is a common concept for all the people encountered in this region, a concept given to them by other nations enjoying far more prosperity, marking their poverty because the only thing poor people have is their soul – that's what the rich people thought. However, as the story unfolds, we understand that even the soul, the "dzhan", is not something the people can rely on because their soul is hidden within them, long lost and can no longer find its way back. "We hear how inside us our soul rushes and wants to come out to help us", sing the people of the "dzhan".

The emergence of the soul metaphorically coincides with the journey through the desert that the people undertake, led by Nazar Chagataev, to their native lands – the Sarykamish Depression. Driven in the recent past by cruel khans, who inhabited the lands around the oases, the people settled in the delta of the Amu Darya River to hide in its reeds. Because the khans would come every year and take a large part of the people into slavery to work for them without pay, and the weak would be killed. Nazar leads his people through the Karakum Desert and brings them to their native depression. The long journey through the Karakum Desert strongly resembles the forty-year liberation of the Jewish people from slave labour in Egypt to the Promised Land, and the mission of Moscow engineer Nazar Chagataev resembles the mission of the prophet Moses. In fact, the blending of specific post-revolutionary plots with pan-historical archetypal narratives is a key moment in Platonov's treatment of the present in his plots.

The difference in this case, and the paradox of the journey to a promised paradise, is that the people of dzhan are not heading to a place where milk and honey will flow, but to a barren and cursed land, below sea level, and in a sense, below the minimum level for biological survival. Nevertheless, Nazar takes his people, finds rocky caves for them to dwell in, provides them with food – on the way,

he finds a large flock of sheep and, at the risk of his life, bravely kills several giant birds to feed his people. Nazar begins to build houses from clay bricks, together with the only living being from his people, 12-year-old Aydam. Despite this, a few days after settling in the Sarykamish Depression, Nazar discovers that his people lack the most basic and fundamental condition for life – the desire to continue living. One morning, Nazar decides to count the people; many die along the way, but he knows each one of them. This morning, he discovers that one of the three children who travelled through the desert is missing. No one can say when or how the child was taken by the desert wind – not even their own parents. In the evening, Nazar gathers the people and says to them:

It's been five days since we've been here. During the day, you wander around your caves, and in the evening, you fall asleep with the hope never to wake up. I ask you – do you want to continue living?!" Nazar's resolute face meets the empty gazes of the people. No one utters a word.⁹

The second major blow for Nazar comes when, a few months later, on the eve of winter, he arranges with the authorities in Tashkent for supplies of food, medicine, and clothing to last through the winter. Nazar's shock occurs one morning after they have feasted abundantly on the new food, slept nearly three days, exhausted from excessive eating – the people of dzhan leave the settlement built by Nazar, each going in different directions, alone, wherever their eyes see. Nazar, left alone with little Aydam, can only bury his mother, who died during the great sleep.

A brief description of the events in *Dzhan* can stop here and make room for a purely mechanical, at first glance, transition to Michel Houellebecq's novel, *The Possibility of an Island*. Instead of a preface, the book begins with someone standing in a phone booth after the end of the world, speaking whatever they want to whomever they want, without knowing if the whole of humanity is listening on the other side or, on the contrary, if there is no survivor. From there to the epilogue, we follow two separate narratives of one and the same person, but at different stages of development. The first narrative is that of Daniel 1, who inhabits our world, here and now, while the second narrative is that of Daniel 24 and Daniel 25 – his cloned copies, inhabiting the world two thousand years in the future and belonging to the so-called "neo-humans." The "neo-humans" exist due to the development of technology and, in particular, because of the possibility, based on the information encoded in the DNA of a given creature, for that creature to reproduce reproductively indefinitely. However, their infinite existence is in an isolated environment, limited by barriers beyond which wild beings live. Almost nothing is known about them or their environment.

⁹ Ibid, p. 189.

Compositionally, the narrative of Daniel 1 is what they read as a written will, as a "biography" of his descendants – a reading through which they acquire memory and past. There are two more prominent characteristics: Daniel 1, by profession, is a stand-up comedian, a satirist with his own very popular show, satirically oriented towards the world. The show has made him rich, but in his life, he is primarily guided by chance and apathy. His strongest experiences are his two short but extreme loves with Isabel and Esther – "one did not like sex, the other did not like love," as the hero comments. His descendants live in complete tranquillity, in pure contemplation, in thought without purpose, interrupted only by brief interactive encounters with other neo-humans in some server, mainly with women. Life is not happy when Daniel 1 makes people laugh, exposing the sores of his society, nor when all the prerequisites for a calm and endless life are present. Daniel himself, as much as he falls into the cult whose main goal is precisely eternal life, becomes not just a witness to the epochal event – the "resurrection of the prophet" and the proclamation of eternal life as possible – but also one of the Founders of this eternal life. However, this does not prevent either the original, Daniel 1, or his incarnated descendants from abandoning life as a given, be it finite or infinite. In the first case, mortal Daniel commits suicide; in the second, Daniel 25 voluntarily leaves the isolated zone of immortality.

Possible generalizations from the briefly presented plot cores highlight the main problem of the lack of desire for the biological sustenance of life, whose reverse side, in a metaphysical sense, would be the lack of meaning. In Platonov's world, people are placed in an extremely primitive, pre-historical, pre-human situation, and in the second world – in a hyper-technologized, perhaps post-historical, and super-human situation. It turns out that neither the pre-civilizational conditions of life among the dead nature, nor the domesticated nature of man, algorithmically repeating itself with each new incarnation, instinctively give rise to the Desire for the preservation of the species. The striving for the "scandalous" overcoming of the possible and the real does not take root in either the enchanted depression of Sarakamsh or in the scientifically sustained endless reproduction of cells in the isolated land of the neohumans. Moreover, in the first case, the aforementioned unwillingness, meaninglessness is within the framework of a biologically finite corporality, of a measurable life, behind which death awaits, and in the other – it is foundational in conditions of living that have annulled death and placed life as irrevocable.

In Platonov's characters, placed in conditions of permanent mortal threat – both from the natural environment itself and as a result of human factors, the social and economic dominance of the khans – this lack seems justified or at least explainable. However, from another perspective, that of the young and educated missionary Chagataev, coming from the Happy Moscow, this unwillingness of the people, despite personal testimony and the proximity of the promised, is disturbing. In fact, for Platonov's characters, distancing themselves from universal happiness is not new, even though it has

already been given to them, even though they are already its carriers. This happens with the two wandering commissars Dvanov and Koponkin in *Chevengur*, it happens in *The Foundation Pit*, in *The City of Cities*, and others.¹⁰ However, this distancing contrasts against the background of a set of other figures, bequeathed to us by the entire remaining revolutionary Russian avant-garde – figures that strive to conquer the world and indulge in intoxicating biocosmic living in already seemingly fulfilled utopias of the left avant-garde.

Actually, the key to the aforementioned distancing is perhaps precisely in what happens as a permanent present and future, right here and now, in the permanent course of history that has annulled the end and declared the urgency of the happy revolution. Because the advent of infinity easily leads to the annulment of the desire for life, despite its biological inevitability, as happens with Houellebecq's character. When the mortal Daniel dies by his own will, Daniel 1, who already knows that his DNA will give rise to many Daniels, says:

An infinite autumn awaits me, and then a cosmic winter... and yet there is something, something terrible, approaching in space as if it wants to get closer. Every sadness, every sorrow, or a precisely defined lack is preceded by something else that can be called the pure fear of infinity. ... What had I done to deserve such a fate? And what had people done at all?¹¹

The desire for utopian happiness in Sarakamsh is castrated, the desire to experience eternity and fullness is also. At the same time, the lack of a desire to live in Dzhan is accompanied by the oppression of death due to weakness, hunger, or foreign domination. The lack of a desire to live with the character from *The Possibility of an Island* is his specific characteristic, it is relevant precisely in an environment where death is no longer an event in life.

But along with the prospects of biological existence that both authors outline, there is something else that we can extract from the final parts of their literary texts – something whose omission would leave their theses unfinished. After surviving the winter in Sarakamsh with little Aydam, Nazar sets out to find his people in the wider world. In the first city he visits, Nazar meets old Sufyan but decides to continue his journey. When he returns to Aydam in the settlement, Nazar sees that some of the people of Dzhan have returned. In the evening by the fire, Nazar asks them: "Why did you leave us?" They reply: "We thought that there was nothing in the world for a long time. We thought we were alone..."

¹⁰ Original titles: *Чевенгур, Котлован, Град на градовете*. [Chevengur, Kotlovan, Grad na gradovete.]. Вж: Платонов, Андрей. *Чевенгур. Изкопът*. Том 2, прев. Симеон Владимиров. София, Изток-Запад, 2021. [Platonov, Andrei. *Chevengur. Izkopat*. Том 2, прев. Simeon Vladimirov. Sofia, Iztok-Zapad, 2021.].

¹¹ Уелбек, Мишел, *Възможност за остров*, прев. Галина Меламед. София: Факел Експрес, 2006, с. 376. [Houellebecq, Michel. *Vazmozhnost za ostrov*, прев. Galina Melamed. Sofia, Fakel Ekspres, 2006, с.376.].

why then should we live too?" One says, and another adds: "We wanted to check... it became interesting where there are other people."

In this peculiar emancipatory gesture of the people of Dzhan, who left the depressive nature of Sarakamsh and curiously wanted to check if there are others, perhaps the beginning of the realization of Nazar's project is. Or maybe it's not because after a few days, Nazar himself leaves his people and returns to Moscow. At the end of his novel, Houellebecq takes his hero out of the isolated space of infinity, where he resides "free from the burden of communication and relationships with others." Daniel 25 walks through the empty wilderness, beyond which is perhaps the Island, and he, as the rumour commands, is the last stop for humans or savages who still live in societies and maintain relationships. Although the ending of his book, in fact, the last words of the non-human Daniel 25, tell us: "Happiness is not a possible horizon... The future is emptiness. I was, I am no more. Life is real."¹²

Bibliography

Георгиева, Галина. Възможност за Джан. Трансформации на (не)човешкото при Платонов и Уелбек, – В: *Пирон*, академично електронно издание за култура и изкуства, бр. 12, 2016. [Georgieva, Galina. Vazmozhnost za Dzhan. Transformatsii na (ne)choveschkoto pri Platonov i Uelbek, – V: *Piron*, akademichno elektronno izdanie za kultura i izkustva, br. 12, 2016.]. https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/10/Galina-Georgieva_Vuzmojnost_za_Dzhan.pdf.

Кьосев, Александър. Скандалът на утопията, – В: *Пирон*, бр. 7, год. 2014. [Kiossev, Alexander. Skandalat na utopiyata, – V: *Piron*, br. 7, god. 2014].

Платонов, Андрей. *Проза*. Москва, Пушкинская библиотека, 1999. [Platonov, Andrei. *Proza*. Moskva, Pushkinskaya biblioteka, 1999].

Платонов, Андрей. *Чевенгур. Изкопът*. Том 2, прев. Симеон Владимиров. София, Изток-Запад, 2021. [Platonov, Andrei. *Chevengur. Izkopat*. Tom 2, prev. Simeon Vladimirov. Sofia, Iztok-Zapad, 2021.].

Platonov, Andrei. *Collected Works*. Translated by Thomas P. Whitney, Carl R. Proffer, Alexey A. Kiselev, Marion Jordan and Friederike Snyder. Ardis Publishing, 1978.

Уелбек, Мишел. *Възможност за остров*, прев. Галина Меламед. София, Факел Експрес, 2006. [Houellebecq, Michel. *Vazmozhnost za ostrov*, prev. Galina Melamed. Sofiya, Fakel Ekspres, 2006.].

Houellebecq, Michel. *La Possibilité d'une île*. Éditions Fayard, 2005.

Houellebecq, Michel. *The Possibility of an Island*. Translated by Gavin Bowd. Knopf Doubleday Publishing Group, 2006.

¹² Ibid., p. 425.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.100-109>

Aurélie LE FORMAL¹

**« Time's a trap » ou la notion de perspective
dans *Les Mille et une nuits* et *The Handmaid's Tale***

Résumé

L'article analyse la dimension dystopique du récit-cadre des *Mille et une nuits* à travers la lecture du roman de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale*, réévaluant l'agentivité des héroïnes depuis la notion de perspective, spatiale, temporelle et subversive. Il étudie notamment comment les deux récits se structurent autour du motif de la nuit et questionne le statut social et la subjectivité des deux héroïnes à travers les choix narratifs et la stratégie énonciative déployée.

Mots clés : Atwood ; Shahrâzâd ; perspective ; nuits ; dystopie ; subversion

Abstract

“Time's a trap”: the Poetics of Perspective in *The Arabian Nights* and *The Handmaid's Tale*

The essay analyses the dystopian dimension of the framing narrative of the *Arabian Nights* through the lens of Margaret Atwood's novel *The Handmaid's Tale*, reexamining the heroines' agency regarding the spatial, temporal and subversive perspectives. It explores the pattern of the night and raises the question of the heroines' social position and subjectivity through narrative choices and enunciative strategy deployed.

Keywords: Atwood; Shahrâzâd; perspective; nights; dystopia; subversion

Lorsqu'on évoque l'intertextualité à l'œuvre dans *The Handmaid's Tale*², c'est à la toile biblique que l'on pense en premier. Et pour cause, le roman dystopique est cousu de références à l'Ancien Testament officiant comme justification du régime gileadien³ dans lequel les femmes sont divisées en différents groupes selon la fonction qu'elles occupent. Le rôle reproducteur est dévolu aux servantes tandis que celui de représentation du foyer est attribué aux épouses qui

¹ Aurélie LE FORMAL étudie la littérature comparée dans une perspective créative à l'Université de Paris Nanterre. Elle a publié deux romans, une nouvelle, ainsi qu'une réécriture féministe des contes de Charles Perrault, *Iel était une fois*, à paraître. Elle s'intéresse aux rapports de domination et à la question de l'amémoire, elle interroge les frontières du littéraire, de l'autofiction à l'autothéorie en passant par la critique créative.

ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0006-9349-1380>

² *The Handmaid's Tale* est un roman dystopique écrit par l'autrice et poétesse canadienne Margaret Atwood et publié pour la première fois en 1985, qui raconte le récit d'une jeune femme réduite en esclavage pour son rôle procréatif dans un monde menacé par la chute de la natalité. Nous utilisons l'édition suivante : ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, Nachdruck, London, Vintage, 1996.

³ La république de Gilead a remplacé les États-Unis dans la dystopie.

élèvent les enfants nés. Le régime justifie cette catégorisation par le déficit de natalité auquel fait face le pays. Un lien plus subtil et non moindre existe cependant avec un autre texte ancien, celui des *Mille et Une Nuits*⁴. Dans le roman de Margaret Atwood comme dans le récit-cadre du recueil de contes arabes, le conte apparaît comme le moyen pour l'héroïne de résister à la domination patriarcale. À ce titre, il entre dans la définition de l'agentivité selon Patricia Mann : « actions, jugées signifiantes, réalisées par un individu ou par un groupe, à l'intérieur d'un cadre social ou institutionnel particulier⁵ ». Nous souhaiterions interroger la filiation indéniable entre les deux œuvres du point de vue de la perspective. « What I need is perspective » annonce June⁶ dans le chapitre 24. En peinture, la perspective est une représentation de l'espace en fonction de lignes de *fuite*. La perspective représente aussi les possibilités d'action offertes à l'individu et renvoie donc à l'*agency*. Or les situations d'épouse du sultan et de servante du commandeur sont des positions sociales aliénantes. Shahrâzâd est enfermée dans un cycle de contes sans fin tandis que June est prisonnière d'un temps qu'elle ne maîtrise pas. La représentation spatiotemporelle du personnage est donc essentielle pour comprendre la situation dystopique des deux œuvres, notamment à travers le motif de la nuit et la subjectivité des héroïnes.

Night falls

La nuit est l'élément qui structure l'économie des deux œuvres. Si dans *les Mille et Une Nuits* elle pratique un découpage arbitraire des contes afin de maintenir un suspense vital pour la survie de Shahrâzâd, la répartition des chapitres dans *The Handmaid's Tale*, que nous reproduisons ci-dessous, laisse aussi nettement apparaître la succession des nuits. Mais l'élément nocturne n'a pas la même fonction. La double numérotation des chapitres en chiffres romains et arabes met l'accent sur la respiration qu'exerce la représentation des nuits dans le roman.

⁴ Le recueil des *Mille et une nuits* est un phénomène littéraire mondial, autant écrit qu'oral, qui parcourt les siècles, trouvant son origine dans les littératures perse, indienne et arabe. Dans le récit-cadre qui organise le recueil, Shahrâzâd tente par des récits extraordinaires de divertir son mari, roi cruel qui, ayant été trompé par sa première épouse, a pris l'habitude de mettre à mort chaque jeune femme qu'il épouse juste après sa nuit de noces. Ces contes enchâssés mêlant merveilleux, morale et histoire ont notamment irrigué la vision occidentale de ce que serait l'Orient. Nous utiliserons la traduction de Jamel Eddine Bencheikh et d'André Miquel, *Les Mille et une nuits*. 1. (2010). Éd. Folio Gallimard. En effet, celle-ci nous semble plus fidèle au texte d'origine car moins soumise aux effets d'exotisme ou d'érotisme recherchés respectivement dans les traductions d'Antoine Galland (1704) ou de Joseph-Charles Mardrus (1900).

⁵ MANN, Patricia S., *Micro-politics: agency in a postfeminist era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. Notre traduction.

⁶ Par convention, nous utilisons le prénom originel de l'héroïne de *The Handmaid's Tale*, qu'elle nomme elle-même « [her] shining name ».

CONTENTS

I.	Night	chap. 1
II.	Shopping	chap. 2 à 6
III.	Night	chap. 7
IV.	Waiting room	chap. 8 à 12
V.	Nap	chap. 13
VI.	Household	chap. 14 à 17
VII.	Night	chap. 18
VIII.	Birth Day	chap. 19 à 23
IX.	Night	chap. 24
X.	Soul Scrolls	chap. 25 à 29
XI.	Night	chap. 30
XII.	Jezebel's	chap. 31 à 39
XIII.	Night	chap. 40
XIV.	Salvaging	chap. 41 à 45
XV.	Night	chap. 46

Historical Notes

On peut en effet remarquer que les scènes de nuits sont volontairement isolées des autres en occupant à elles seules tout un grand chapitre. De plus, elles n'épousent pas entièrement l'espace nocturne de la diégèse puisque des épisodes nocturnes tels que les rendez-vous secrets avec le Commandeur ou la première excursion de June hors de sa chambre sont renvoyés aux « chapitres-journées ». On observe donc tout comme dans *Les Mille et Une Nuits*, un découpage arbitraire de la nuit dans le roman de Margaret Atwood.

Que se passe-t-il au cours de ces scènes-nuits ? Si l'on excepte la première nuit du roman qui peut se ranger à part dans le sens où l'épisode au gymnase met en place la structure dystopique du roman, de la même manière que le « conte du roi Shâhriyâr et de son frère le roi Shâh Zamân⁷ » installe la dimension tragique du récit-cadre, il apparaît que ces scènes engagent deux nécessités : le moment nocturne et la solitude du personnage. La nuit est un moment ambivalent pour la servante, ce qu'illustre parfaitement sa réflexion au début du chapitre 30 : « Night falls. Or has fallen. Why is it that nights falls, instead of rising, like the dawn⁸? » La nuit consiste en un espace-temps d'une liberté inouïe à l'intérieur duquel June se réapproprie un temps à soi : « The night is mine, my own time, to do with as I will⁹ », réinterprétant ainsi la célèbre formule *a room of one's own*¹⁰ de Virginia Woolf. Mais le roman suggère que l'espace de la chambre est insuffisant si l'espace psychique n'est pas stimulé, il devient même une véritable prison : « I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets, neatly as they¹¹ ». Le fait de disposer d'un lieu à soi qu'elle a, au départ, du mal à assimiler comme tel et qu'elle ne revendique que lorsqu'elle découvre

⁷ *Les mille et une nuits*. 1, n° 2256, Paris, Gallimard, coll. Collection Folio, 2010, p. 33.

⁸ ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, Nachdruck, London, Vintage, 1996, p. 197.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ WOOLF, Virginia, *A room of one's own*, London, Flamingo, 1994.

¹¹ ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, *op. cit.*, p. 43.

qu'il est menacé d'intrusion par le Commandeur, est aussi synonyme de solitude extrême. Contrairement aux *Mille et Une Nuits*, les nuits de June ne sont pas numérotées, elles se succèdent en alternant avec les jours pour créer un effet de redondance qui exprime le piège temporel.

De fait, les nuits de June et de Shahrâzâd se succèdent mais ne se ressemblent pas. Alors que June raconte *dans son conte* ses nuits, Shahrâzâd raconte *au cours de ses nuits* des contes. Les nuits de Shahrâzâd ont une tonalité bien plus légère. Elles font l'objet de moments rituels correspondant à la veillée au cours desquelles la jeune femme n'est jamais seule mais entourée du roi, de Dunyâzâd qui est soit sa sœur, soit sa dame de compagnie selon les versions, et ainsi qu'on peut l'imaginer d'autres participants attirés par les récits extraordinaires de la jeune femme. L'heure est donc au relâchement et au plaisir. Selon l'anthropologue Gilbert Durand¹², la nuit symbolise une plongée dans une intimité bienheureuse et propice qui permet d'appriivoiser le temps. Cette description convient particulièrement à la structure nocturne du récit-cadre de Shahrâzâd qui va jusqu'à évacuer complètement les temps diurnes de la diégèse. Cette distorsion du temps diégétique ajoutée au merveilleux qui irrigue les contes accroît le plaisir du lecteur.

June dans son conte exprime parfaitement l'ambivalence spatiale de la nuit : « I (...) step sideways out of my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it. But the night is my time out. Where should I go¹³? ». Dès lors, la nuit devient subversive car créatrice de perspectives : occasion de mise au point : « Time to take stock¹⁴ » ; re-crédation d'un espace affranchi des règles à travers les analepses qui célèbrent la liberté antérieure au régime gileadien ; élaboration de scénarios sur le sort de Luke son compagnon ; projection dans la profondeur des tableaux orientalistes du XIXe. June voyage dans le temps et dans l'espace grâce à ces moments suspendus comme Shahrâzâd suspend son arrêt de mort grâce à ses contes. Le régime nocturne s'apparente alors à une respiration, et l'on comprend pourquoi les nuits pourraient se lever, parce qu'elles relèvent dans l'économie des chapitres moins d'une répétition que d'une scansion, une cadence forte qui tend le conte vers son dénouement.

¹² DURAND, Gilbert et WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12e éd, Malakoff, Armand Colin, 2021.

¹³ ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, op. cit., p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 149.

Waiting the blood

Si les deux héroïnes semblent toutes deux risquer leur vie, leurs situations diffèrent foncièrement. De par leur statut social d'une part, Shahrâzâd est reine alors que June n'est qu'une servante dans la maison du Commandeur. La première bénéficie d'une plus grande liberté bien que paradoxalement sa vie ne tienne qu'à un fil. Elle a pu apporter son « trousseau » que son père le vizir a fait préparer¹⁵. Le roi cède à sa requête et fait venir sa sœur Dunyâzâd. Les versions orientalisantes des *Mille et Une Nuits* soulignent par ailleurs la profusion du décor, contrairement au dénuement le plus total dans lequel évolue June, sa chambre se réduisant à « A chair, a table, a lamp¹⁶ ». Shahrâzâd bénéficie donc d'un meilleur traitement que celui de June, dont le nom, le passé et les biens ont été effacés ou détruits. La liberté dans *les Mille et Une Nuits* est d'ailleurs tautologique, c'est parce que Shahrâzâd est libre qu'elle peut raconter des histoires qui vont la libérer du sort funeste qui lui est réservé.

June apparaît socialement plus proche de Dunyâzâd que de Shahrâzâd, jusque dans la posture : Dunyâzâd va « se placer au pied du lit¹⁷ » lors de la veillée, June se tient quant à elle à genoux lors de la cérémonie rituelle : « I don't sit but take my place, kneeling¹⁸ ». Pour autant, le rôle de June est essentiel au régime : « I am too important (...). I am a national resource¹⁹ ». Il est intéressant de voir à quel point le roi Shâhriyâr dépense dans les contes arabes la ressource que constitue le corps féminin pour le pouvoir gileadien. La servante dans *The Handmaid's Tale* est strictement réduite à son rôle procréatif : « We are two-legged wombs²⁰ ». Le relation au sang dans les deux œuvres est homologue. June appréhende chaque mois de voir apparaître ses menstruations « I watch for blood²¹ », de même, le sang équivaut dans l'œuvre arabe à la mort de la conteuse. La vie de June n'est pas plus préservée par son rôle reproductif puisqu'il dépend lui aussi d'une échéance temporelle au-delà de laquelle la servante n'est plus utile pour la société. Les deux héroïnes partagent donc un destin tragique.

Mais à ce destin et cette interchangeabilité communes, chacune réagit différemment. Shahrâzâd choisit délibérément de se porter volontaire : « Par Dieu, mon père (...), laisse-moi épouser le roi. Ou bien je triompherai et délivrerai les jeunes femmes des griffes du roi, ou bien

¹⁵ *Les mille et une nuits*. 1, op. cit., p. 46.

¹⁶ ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, op. cit., p. 13.

¹⁷ *Les mille et une nuits*. 1, op. cit., p. 47.

¹⁸ ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, op. cit., p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ *Ibid.*, p. 142.

²¹ *Ibid.*, p. 79.

je suivrai le sort de celles qui ont péri²² ». June, en revanche a été capturée par le régime et se complait dans le regret à travers les analepses qui parcourent le récit. De plus, lorsqu'il lui est proposé de jouer un rôle dans la résistance, elle refuse. À ce titre June, contrairement à Shahrâzâd, fait figure d'anti-héroïne.

Il est par ailleurs possible de lire le récit de la servante comme l'héritage subjectif de la reine-conteuse. Tzvetan Todorov qualifie le récit-cadre des *Mille et une nuits* de littérature a-psychologique²³. Le lecteur ou la lectrice n'a pas accès aux états d'âme de Shahrâzâd, le rôle de l'héroïne étant entièrement dévolu à l'action, c'est-à-dire au fait de raconter des contes. Shahrâzâd entre dans la catégorie des « hommes-récits » dans la mesure où, contrairement au conte de la servante, la focalisation reste externe au personnage, le personnage de Shahrâzâd se réduisant à son statut de narratrice. À l'inverse, la présence subjective de June est l'enjeu du roman de Margaret Atwood. La servante compense son impossibilité d'agir par elle-même par un vaste récit intérieur. Remarquons que dans la société gileadienne la servante est, du point de vue extérieur, tout aussi dénuée de subjectivité que la reine-conteuse dans l'œuvre arabe. L'écart entre le récit introspectif de June et la dépersonnalisation attendue des servantes est d'autant plus perceptible.

La situation des deux héroïnes diffère également du point de vue du savoir. Après que June ait surpris la présence du Commandeur à proximité de sa chambre au début du roman, elle s'interroge : « Something has been shown to me, but what is it²⁴? ». Plus loin, au chapitre 24, June réalise qu'elle est en position de demander quelque chose : « circumstances have altered²⁵ », mais ce qu'elle demande reste dérisoire, de la lotion pour les mains afin de s'hydrater le visage — chose qui lui est interdite. June manque d'autonomie jusque dans l'intuition de son pouvoir, ce qui la démarque de sa grande sœur arabe qui au contraire, dès le début, est capable de percevoir le moyen par lequel elle va pouvoir amadouer le sultan : « Lorsque tu arriveras, annonce-t-elle à sa Duniyâzâd, le roi me prendra. Tu me demanderas alors : “Ma sœur, raconte-nous donc une histoire merveilleuse qui réjouira la veillée.” Alors je dirai un conte qui assurera notre salut et délivrera notre pays du terrible comportement du roi, si Dieu le veut²⁶ ». Cette ruse organise ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme un « trope

²² *Les mille et une nuits*. 1, op. cit., p. 42.

²³ TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose (suivi de) Nouvelles recherches sur le récit: choix*, n° 120, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1980.

²⁴ ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, op. cit., p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶ *Les mille et une nuits*. 1, op. cit., p. 46.

illocutoire²⁷» dans le sens où elle change le destinataire réel du discours. Le langage de la reine est un langage de courtisane, à la demande programmée de sa sœur, elle répond : « “Bien volontiers et de tout cœur (...) si ce roi aux douces manières le veut bien.” À ces mots, le roi que fuyait le sommeil fut tout joyeux d’écouter un conte²⁸ ». La réponse immédiate du roi fonctionne comme une anadiplose qui souligne la maîtrise et le pouvoir exercés par Shahrâzâd. Ce comportement se rapproche de la figure de la *qayna*, esclave féminine formée pour divertir le maître de maison. Mais comme le souligne Carole Boidin²⁹, le plaisir procuré par la *qayna* va bien au-delà du plaisir sexuel puisqu’il est à la fois d’ordre sensuel *et* intellectuel grâce au savoir ancestral qu’elle a appris et qu’elle transmet dans ses chants et récits.

June correspond davantage à la figure de la *jâriyya*, simple esclave concubine définie ainsi par le Coran : « ce que votre main droite possède ». L’accent est mis sur la disponibilité de la *jâriyya*. Dans le cas de June, cette disponibilité est totalement dénuée de plaisir puisque seule la dimension procréative de l’acte sexuel est tolérée, ce que la présence de l’épouse du Commandeur est censé garantir. La formation des deux héroïnes est antithétique. La *qayna* a appris dans une école spéciale la technique du chant et de la musique, ainsi que les nombreux vers du patrimoine culturel qu’elle sait scander, elle a été initiée aux techniques d’improvisation telles que la *ijâza*. Elle est donc dépositaire de tout un savoir qui est censé mettre en valeur la culture du maître. Le plaisir fait partie de ses compétences mais il est loin d’être essentiel. Shahrâzâd, par son savoir et ses compétences poétiques d’improvisation et de narration correspond parfaitement au profil de la *qayna* même si elle est une femme libre. La formation de June au contraire, a consisté en un dépouillement de tout le savoir dont elle disposait. Les aphorismes de sa « formatrice » Aunt Lydia visent à délégitimer les connaissances techniques et scientifiques. Dans la société gileadienne la médecine est dédaignée, les docteurs n’interviennent lors des naissances qu’en dernière instance. Ce que l’on apprend aux servantes au *Rachel and Leah Center* c’est à être des réceptacles vides prêts à être fécondés, des « sacred vessels³⁰ ». Du point de vue de la spatialité de la représentation du personnage, Shahrâzâd se distingue par un *contenu* quand June n’est définie que comme un *contenant*. Ces deux situations influencent considérablement les perspectives des deux jeunes femmes. De la même manière que Shahrâzâd est une *femme-récit*, June est une *femme-sentiment*. La servante est gouvernée

²⁷ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales. 1: Approche interactionnelle et structure des conversations*, 3. éd., [réimpr.], Paris, Colin, coll. Collection U Série « Linguistique », 2006.

²⁸ *Les mille et une nuits. 1, op. cit.*, p. 47.

²⁹ BOIDIN, Carole, « Schahrazade et sa parole », *Cahiers « Mondes anciens »*. Histoire et anthropologie des mondes anciens, n° 3, 2012.

³⁰ ATWOOD, Margaret, *The handmaid’s tale*, op. cit., p. 142.

— voire submergée — par ses émotions. Elle ne cherche jamais à s'échapper, ce qui l'intéresse, ce qu'elle recherche par-dessus tout, c'est à remplir d'amour ce réservoir vide qu'elle est devenue. Lorsque le Commandeur lui demande, lors d'une de leurs réunions secrètes, « Now, tell me (...) What did we overlook? », June répond sans hésitation « love »³¹.

Le personnage de June est éminemment subversif en regard de celui de Shahrâzâd. La reine-conteuse reste très respectueuse des valeurs morales, se démarquant de l'ancienne reine en restant fidèle à son époux ; sa ruse ne lui sert qu'à sauver sa vie. À l'inverse, nous savons de June qu'elle a été la maîtresse d'un homme marié avant qu'il ne divorce, qu'elle trompera par la suite avec Nick, le chauffeur du Commandeur. Elle n'hésite pas à subvertir la prière lors de la cérémonie en choisissant de réciter le message gravé dans sa penderie par l'ancienne servante qui s'est donnée la mort : « *Nolite te bastardes carborundorum*³² », expression qu'elle ne comprend pas à ce stade du récit mais dont on peut gager que la nature latine suggère une compréhension inconsciente de l'idée de révolte qui la sous-tend. Du point de vue moral, June apparaît bien moins vertueuse et plus agentive que sa grande sœur arabe.

Le roman de Margaret Atwood, nous l'avons déjà dit, met l'accent sur la solitude de l'héroïne tandis que la reine persane bénéficie de la présence de sa sœur et de son mari. Mais la servante écarlate est-elle si seule ? D'une part elle appartient à la caste bien définie des servantes — distinguée par leur robe rouge et les ailes blanches qui cachent leur visage, qui se rencontrent. June a l'occasion de communiquer avec Ofglen, une autre servante, au cours de leur promenade quotidienne. Et si leurs échanges relèvent principalement de ce que Jakobson appelle la fonction phatique du discours, avec des formules extraites de la Bible qui fonctionnent performativement, Ofglen et June parviennent, malgré le danger, à se réapproprier le langage à travers une réorientation de la fonction référentielle : « Do you think God listens³³? » ose Ofglen. Mais la présence la plus essentielle pour June est celle de l'ancienne servante de la maison du Commandeur. Le plafonnier arraché de sa chambre est une présence que sa solitude ne fait qu'actualiser sans cesse jusqu'au dénouement final : « There were always the two of us³⁴ ». Le message trouvé « *Nolite te bastardes carborundorum* » matérialise la présence spectrale de l'ancienne servante : « Behind me I feel her presence, my ancestress, my double, turning in mid-air under the chandelier³⁵ ». La présence des autres servantes est donc essentielle à l'agentivité du personnage. La narration des *Mille et Une Nuits* reste, elle, parfaitement

³¹ *Ibid.*, p. 227.

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ *Ibid.*, p. 173.

³⁴ *Ibid.*, p. 301.

³⁵ *Ibid.*

linéaire de ce point de vue. Les épouses du roi Shâhriyâr ne font que se succéder et l'accent est mis sur la différence de Shahrâzâd qui, contrairement aux précédentes épouses, ne mourra pas. La reine personnifie la fin du cycle meurtrier quand la servante figure plusieurs niveaux de temporalité qui entrent en résonance pour amplifier la dimension tragique du conte.

Salvaging

« Now there's a space to be filled, in the too-warm air of my room, and a time also; a space-time, between here and now and there and then³⁶ ». Les deux œuvres permettent donc de mesurer l'espace de liberté et d'aliénation que représente la nuit. Le statut social, le degré de subjectivité, de connaissances et d'autonomie accordés aux héroïnes influence considérablement leur agentivité. On pourrait voir le conte de la servante comme une dégradation du récit-cadre des contes arabes, ne vaut-il pas mieux en effet être reine que servante et s'évader dans le merveilleux plutôt que faire et défaire une réalité douloureuse ? À l'issue des deux récits, Shahrâzâd parvient à sauver sa vie et celle, potentielle, des jeunes femmes de son pays mais c'est au prix d'une intégration à l'ordre patriarcal, comme l'ont noté les études féministes. June en revanche est évacuée du foyer du Commandeur sans que l'on sache ce qu'il adviendra d'elle. Cette fuite constitue l'aboutissement logique des différentes tentatives de June de sortir du tableau en deux dimensions dans lequel sa grande sœur Shahrâzâd est tenue prisonnière. Cette différence rend compte du degré de transgression et de la puissance d'action des deux héroïnes. *The Handmaid's Tale* constitue en cela un filtre permettant de mesurer l'agentivité de la reine-conteuse. Les deux héroïnes fonctionnent ainsi comme des figures tutélaires réciproques, et avant tout assurément, comme des narratrices hors-pair.

Bibliographie

ATWOOD, Margaret, *The handmaid's tale*, Nachdruck, London, Vintage, 1996.

BOIDIN, Carole, « Schahrazade et sa parole », *Cahiers « Mondes anciens »*. *Histoire et anthropologie des mondes anciens*, n° 3, 2012.

DURAND, Gilbert et WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12e éd, Malakoff, Armand Colin, 2021.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales. 1: Approche interactionnelle et structure des conversations*, 3. éd., [réimpr.], Paris, Colin, coll. Collection U Série « Linguistique », 2006.

³⁶ *Ibid.*, p. 232.

MANN, Patricia S., *Micro-politics: agency in a postfeminist era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose (suivi de) Nouvelles recherches sur le récit: choix*, n° 120, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1980.

WOOLF, Virginia, *A room of one's own*, London, Flamingo, 1994.

Les mille et une nuits. 1, n° 2256, Paris, Gallimard, coll. Collection Folio, 2010.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.110-118>

Issam BOULKSIBAT¹

2084 : la fin du monde de Boualem Sansal, une dystopie voltairienne

Résumé

S'inscrivant dans la tradition dystopique, *2084 : la fin du monde* de l'Algérien Boualem Sansal se distingue par la présence d'éléments rappelant le conte philosophique, particulièrement *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire, comme le recours à des intertitres descriptifs en forme de propositions complétives, le schématisme des personnages et l'usage de l'ironie. C'est sur cette seconde filiation générique que nous nous focaliserons dans cet article.

Mots-clés : Boualem Sansal ; Voltaire ; dystopie ; conte philosophique ; hybridité générique

Abstract

2084: The End of the World by Boualem Sansal, a Voltairian Dystopia

Rooted in the dystopian tradition, *2084 : la fin du monde* [2084: The End of the World] by Algerian author Boualem Sansal stands out for its inclusion of elements reminiscent of the philosophical tale, particularly Voltaire's *Candide ou l'Optimisme* [Candide, or Optimism], such as the use of descriptive intertitles in the form of completive propositions, the schematic nature of the characters and the use of irony. It is this second generic affiliation that we will focus on in this article.

Keywords: Boualem Sansal; Voltaire; dystopia; philosophical tale, generic hybridity

2084 : la fin du monde est un roman de Boualem Sansal paru en août 2015 aux éditions Gallimard. Il s'agit d'une *réécriture* de 1984 de George Orwell où l'auteur décrit la fin d'un monde et l'émergence sur ses ruines d'un nouvel État totalitaire. Appartenant *a priori* à un genre codifié, la *dystopie*, *2084 : la fin du monde* en réunit les deux principaux critères définitoires, à savoir « l'anticipation par le récit sous forme hypothétique et la vision critique de la société représentée »². Toutefois, l'on s'aperçoit en progressant à travers le texte que celui-ci se démarque de son modèle, en

¹ **Issam BOULKSIBAT** studied French and francophone literature at the universities of Constantine and Oum El Bouaghi (Algeria). He defended in 2023 a thesis entitled *Alger dans le roman policier algérien : une lecture géocritique* [Algiers in the Algerian Crime Novel: a Geocritical Reading]. He has published several articles in academic journals. His interests involve Algerian francophone literature, paraliterature and literary theory.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3938-166X>

² Stiénon, Valérie. Dystopies de fin du monde : une poétique littéraire du désastre. – *Culture, le magazine culturel de l'université de Liège*, 2012, p. 7. <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/136116/1/V.%20Sti%c3%a9non%2c%20Dystopies%20de%20fin%20du%20monde%20-%20Une%20po%C3%A9tique%20litt%C3%A9raire%20du%20d%C3%A9sastre.pdf> (29.12.23)

ce sens que les personnages sont plus nombreux et plus simplistes, l'espace moins restreint et l'ironie omniprésente. Ces traits sont fortement évocateurs du *conte philosophique*, genre littéraire qui doit ses lettres de noblesse à Voltaire, et qui n'est pas sans présenter certaines affinités avec l'utopie/dystopie³. Cela nous a amené à émettre l'interrogation suivante : Boualem Sansal a-t-il opté pour l'inscription de son œuvre dans une double tradition générique, à savoir la dystopie et le conte philosophique ? En d'autres mots, *2084 : la fin du monde* est-il un roman dystopique doublée d'un conte voltairien ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre dans cet article.

Si Voltaire a pratiqué tous les genres de son époque (poésie, romans, essais, plaidoyers, pamphlets, ouvrages historiques, correspondance), ce sont surtout ses contes philosophiques, qu'il compose « tardivement, pour amuser la société mondaine qu'il fréquente »⁴, et lesquels s'avéreront bientôt être « la forme la plus appropriée pour exprimer ses idées »⁵, qui constituent la partie de son œuvre la plus lue aujourd'hui. Le premier d'entre ces textes est *Memnon ou la Sagesse humaine*, publié en 1747, puis réédité l'année suivante, après avoir été augmenté de quelques chapitres, sous le titre de *Zadig ou la Destinée*⁶. Ce sera le début « officiel » d'une série de vingt-cinq contes philosophiques, comprenant entre autres *Le Monde comme il va* (1748), *Micromégas* (1752), *Candide ou l'Optimisme* (1759) et *L'Ingénu* (1767), dont la diversité foisonnante marque une pratique narrative « difficilement réductible à des modèles identifiables »⁷.

En effet, Voltaire a inventé, bien qu'il n'en ait jamais revendiqué l'étiquette, un « genre hybride », lequel « reprend et conditionne [...] les éléments du roman baroque, ceux du récit réaliste, et ceux des diverses formes – merveilleuse, fantastique, exotique, libertine – du conte »⁸. Cette large palette narrative fait qu'il est bien difficile d'établir une caractérisation stricte du conte philosophique, et ce même si certains traits récurrents relient entre eux la plupart des textes : la brièveté, le schématisation des personnages et de la narration, l'ironie, etc. Pour les besoins de cette analyse, nous baserons sur *Candide ou l'Optimisme*, essentiellement pour sa qualité de texte le plus représentatif du conte voltairien, mais aussi pour certaines affinités qu'il présente avec *2084 : la fin du monde*.

Dans sa préface au volume de la collection « La Bibliothèque » dédié à Voltaire, Jean d'Ormesson écrit que *Candide ou l'Optimisme* est « un chef-d'œuvre de drôlerie et de simplicité qui a

³ Consulter les nombreuses études traitant de cette relation.

⁴ Rychlewska-Delimat, Alicja. Le conte philosophique voltairien comme apologue. – *Synergies Pologne*, 2011, n° 8, p. 65.

⁵ *Ibid.*

⁶ Certaines sources font cependant remonter l'écriture d'autres contes, comme *Le Crocheteur borgne*, aux années 1714-1715.

⁷ Rychlewska-Delimat, Alicja *op. cit.*, p. 31.

⁸ Thérénty, Marie-Ève. *L'analyse du roman*. Paris, Hachette [Crescendo], 2000, p. 60.

défié les siècles et qui nous semble toujours aussi neuf que s'il avait été écrit d'hier »⁹. Si ce conte demeure d'une actualité brûlante, c'est parce que les thèmes qu'il aborde le sont toujours : la guerre, le fanatisme et l'injustice sociale. Élevé dans le château de son oncle, le jeune Candide – dont le nom traduit toute la crédulité – a été toute sa vie durant nourri à la pensée « optimiste » de Pangloss, selon lequel « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles »¹⁰. Chassé du château pour avoir embrassé sa cousine Cunégonde, il va être confronté à la réalité amère, et voir de ses yeux les horreurs engendrées par la guerre, les catastrophes naturelles, l'intolérance, les disparités sociales et l'esclavagisme. À l'issue de cette errance formatrice, et tandis que Pangloss continuait à professer ses préceptes absurdes, Candide conclut : « Cela est bien, mais il faut cultiver notre jardin. »

La théorie mise à l'épreuve ici est l'optimisme, doctrine à laquelle Voltaire adhère dans un premier temps, avant de la renier, ce qui se manifeste entre autres dans *Candide*. Le terme renvoie à l'Allemand Gottfried Leibniz (1646-1716) et à son ouvrage, *La Théodicée*, paru en 1710. Selon le philosophe, Dieu a créé le meilleur des mondes possibles, et l'existence du mal s'explique par le fait que celui-ci se convertit, la Providence veillant, en bienfaits pour l'humanité (« *Tout est bien* »), ce qui n'est pas toujours perçu de la sorte par les hommes. L'acception d'alors du mot « optimisme » est donc fondamentalement théologique, et l'idée de résignation au malheur qu'elle véhicule n'est pas sans offrir une certaine analogie avec l'islam, dont le nom signifie étymologiquement la « soumission à la volonté de Dieu » et lequel est au centre de *2084 : la fin du monde*. En effet, bien que Sansal ait déclaré que son roman se voulait un avertissement contre l'émergence d'un système théocratique non exclusivement islamique, mais « transreligieux », dans lequel se fonderaient « les intégristes des autres confessions [...] pour former [...] le nouveau peuple élu »¹¹, il n'a pas omis de préciser qu'à la genèse de son roman, il était essentiellement question d'islam :

Quand j'ai commencé à écrire *2084*, je ne parlais pas de Yölah, mais bien d'Allah. Après trois ou quatre pages [...] je me suis dit que ce que j'écrivais était ridicule. Dans l'avenir, tout va changer [...] et la

⁹ Voltaire. *Le Monde comme il va. Zadig. Micromégas. Candide. Traité sur la tolérance. Jeannot et Colin. L'ingénu* [Préface de Jean d'Ormesson]. Paris, Garnier [La Bibliothèque], 2009, p. 6.

¹⁰ Il est intéressant de mentionner que la traduction française du titre de *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932) fait directement référence à *Candide ou l'Optimisme*. En effet, Jules Castier avait choisi de remplacer l'intitulé original par l'expression *Le Meilleur des mondes*, laquelle renvoie au « meilleur des mondes possibles » où, si l'on en croit Leibniz et Pangloss, tout serait pour le mieux. Au-delà de la dimension utopique avérée du conte de Voltaire, et qui donc le relie *génériquement* à la dystopie de Huxley, le traducteur a, semble-t-il, cherché – et réussi ! – à conserver la charge ironique de la phrase « Brave new world » [« Merveilleux nouveau monde »], prononcée par la naïve Miranda de la pièce *La Tempête* de Shakespeare et reprise par le non moins *candide* personnage de Huxley, John « le Sauvage », tout en fournissant une référence immédiatement accessible aux lecteurs français.

¹¹ Redeker, Robert. Les Européens ont abandonné les Lumières (entretien avec Boualem Sansal). *Marianne*, 23 octobre 2015, p. 71.

religion va continuer à évoluer. Parler d'Allah, dans ces conditions, aurait en effet relevé de l'islamophobie.¹²

Le nom donné à ce système, le Gkabul, qui désigne aussi bien la nouvelle religion que son texte de référence, ne laisse d'ailleurs planer aucun doute, en ce qu'il est la transcription du mot arabe « قَبُول », qui signifie également « soumission ». De ce fait, nous pouvons raisonnablement postuler que l'option d'*injecter* des éléments du conte philosophique dans *2084* traduit la volonté de Sansal de confronter son personnage principal, Ati, à cette nouvelle doctrine dominante, tout comme l'avait fait Voltaire avec *Candide* et la philosophie de Pangloss/Leibniz.

Cela dit, la thématique de la religion est aussi présente dans *Candide ou l'Optimisme*. Outre le chapitre VI dans lequel est dénoncé le fanatisme religieux, il en est question dans les chapitres XVII et XVIII, lesquels constituent l'épisode « utopique » du conte de Voltaire. Parvenu dans la contrée fabuleuse d'Eldorado, Candide se voit répondre à la question de savoir s'il existait une religion dans le pays :

Comment donc [...] en pouvez-vous douter ? [...] Est-ce qu'il peut y avoir deux religions ? [...] nous avons, je crois, la religion de tout le monde : nous adorons Dieu du soir jusqu'au matin [...] Apparemment [...] qu'il n'y en a ni deux, ni trois, ni quatre.¹³

Dans ce chapitre, note Le Ménahèze, « l'idée que puissent exister différentes religions, distinctes les unes des autres, est tout aussi choquante que l'hypothèse de la non-existence de Dieu »¹⁴. Ainsi, au royaume d'Eldorado, existe une religion unique, exclusive, où Dieu est adoré du soir jusqu'au matin, un peu comme dans celui de l'Abistan, où règne le Gkabul, la sainte religion « érigée en monopole », et où « tout a été codifié, de la naissance à la mort, du lever au coucher du soleil, la vie du parfait croyant est une suite ininterrompue de gestes et de paroles à répéter »¹⁵. Là où il y a utopie, on le vérifie, la dystopie n'est jamais bien loin.

Outre la thématique de la religion, des caractéristiques formelles rapprochent encore plus *2084 : la fin du monde* de l'archétype du conte philosophique qu'est *Candide ou l'Optimisme* : les intertitres à complétive, le schématisme des personnages et le recours à l'ironie.

Alors que le titre du roman fait le lien avec le *1984* de George Orwell, le choix des intertitres suggère une tout autre filiation. Genette stipule qu'il existe deux grandes traditions en matière d'intertitres : celle « classique des divisions numérotées, et donc essentiellement rhématiques

¹² Bisson, Julien. 2015 marquera peut-être le début de la troisième guerre mondiale (entretien avec Boualem Sansal). *Lire*, décembre 2015, p. 47.

¹³ Voltaire, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴ Sophie Le Ménahèze, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ Sansal, Boualem. *2084 : la fin du monde*. Paris, Gallimard, 2015, p. 46.

puisqu'elles n'indiquent qu'une place relative (par le chiffre) et un type de division (Livre, partie, chapitre, etc.) »¹⁶, et celle plus récente qui « recourt à une intitulation thématique »¹⁷. Il résulte de cela « deux attitudes très contrastées, et de connotations génériques très marquées : la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse, et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique »¹⁸.

2084 : la fin du monde est divisé en cinq sections pourvues d'intertitres « mixtes » alliant une indication numérale, rhématique (Livre 1, Livre 2, etc.), et une indication nominale, consistant en un résumé de ce qui va être développé par la suite. Genette fait remonter l'origine de ce second type d'indications au Moyen Âge. Selon lui, ces « intertitres descriptifs en forme de propositions complétives » résulteraient de la parodie de « textes sérieux des historiens et des philosophes ou théologiens »¹⁹, et leur usage était, à de rares exceptions près, restreint au « registre ironique de récits populaires et “comiques” »²⁰. Genre ironique par excellence, le conte philosophique voltairien n'échappe pas à cette tendance, ainsi que nous le montrent les intertitres de *Candide ou l'Optimisme*, à l'exemple des intitulés des chapitres I (« Comment Candide fut élevé dans un beau château, et comment il fut chassé d'icelui. »), VI (« Comment on fit un bel autodafé pour empêcher les tremblements de terre, et comment Candide fut fessé. ») et XIX (« Ce qui leur arriva à Surinam, et comment Candide fit connaissance avec Martin. »).

Au-delà de leur fonction première qui est le repérage dans le texte, les intertitres voltairiens jouissent d'un caractère « doublement parodique »²¹ : outre le détournement de textes sérieux, « leur adresse aux lecteurs est à la fois une marque et une demande de bienveillance. Ce peut être aussi une réponse par anticipation aux attentes du lecteur et une forme de validation de son travail interprétatif »²², ce qui suppose que « le lecteur coopère de bonne grâce au processus textuel de signification et qu'il y trouve son profit »²³. Un examen des intertitres de *2084* permet de retrouver chez Sansal cette même sollicitation de la complicité du lecteur, ce qui passe parfois par l'évocation de certains développements de l'histoire dont la divulgation n'est pas sans quelque peu nuire à la tension narrative, comme c'est le cas pour l'intitulé du livre 4²⁴ :

¹⁶ Genette, Gérard. *Seuils* [Rééd.]. Paris, Seuil [Points Essais], 2002, p. 303.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 308.

¹⁹ *Ibid.*, p. 303.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Roy, Max. Du titre littéraire et de ses effets de lecture, *Protée*, 2008, vol. 36, n° 3, p. 48.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, pp. 48-49.

²⁴ Le recours de Sansal à l'appellation « livre » au lieu de celle, plus consacrée, de « chapitre » pourrait se justifier par une volonté de renforcer la veine parodique des intertitres, de même qu'il pourrait s'agir d'une allusion au *Gkabul* et, par extension, à tous les textes sacrés.

Dans lequel Ati découvre qu'une conspiration peut en cacher une autre et que la vérité comme le mensonge n'existent que pour autant que nous y croyons. Il découvre aussi que le savoir des uns ne compense pas l'ignorance des autres, et que l'humanité se règle toujours sur le plus ignorant d'entre les siens. Sous le règne du Gkabal, le Grand Œuvre est achevé : l'ignorance domine le monde, elle est arrivée au stade où elle sait tout, peut tout, veut tout.²⁵

Ce passage de l'intrigue au second plan, inconcevable dans le roman « conventionnel », est l'une des caractéristiques du conte philosophique, dont la principale ambition est la transmission des convictions de Voltaire et des Lumières en général, le lecteur devant « faire abstraction de la situation du récit, particulière et individuelle, et se former une idée de caractère général, souvent allégorique »²⁶.

Du conte traditionnel, *Candide ou l'Optimisme* a également hérité du manque de densité psychologique des personnages, à la différence de ce qui existe dans le roman. Candide, pour ne prendre que le personnage principal, bénéficie d'une description minimale, de même que sa psychologie est réduite à un seul trait de caractère auquel il doit d'ailleurs son nom : « Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide. »²⁷ C'est ce trait qui lui confère « cet élément de rigidité [...] qui fait que les protagonistes, exception faite de la conclusion du conte, n'évoluent pas »²⁸.

Contrairement à Candide, Ati, le héros de Sansal, bénéficie d'une caractérisation assez détaillée :

À trente-deux, trente-cinq ans, il ne savait trop, Ati était un vieil homme [...] il était grand, mince, son teint clair tanné par le vent mordant des cimes faisait ressortir le vert piqué d'or de ses yeux, et sa nonchalance naturelle donnait à ses gestes une sensualité féline [...] les gens de sa race étaient glabres de peau et gracieux de comportement, et lui l'était particulièrement, ajoutant à cela une timidité de jouvenceau...²⁹

Cependant, ce dernier n'échappe pas à la schématisation lorsqu'il est question de sa psychologie : tout aussi « candide » que le personnage du même nom, il n'agit que sous l'impulsion d'une idée fixe. Le héros de Voltaire voulait trouver le meilleur des mondes possibles, lui est en quête d'un autre monde qui existerait par-delà une hypothétique frontière. Le premier finit par trouver son bonheur dans « la vraisemblance d'une métairie sans prestige, sans gloire, mais aussi sans horreur »³⁰, alors que la fin « ouverte » de *2084* ne permet pas de savoir si Ati est parvenu à trouver ce qu'il cherchait.

²⁵ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 211.

²⁶ Rychlewska-Delimat, Alicja, *op. cit.*, p. 64.

²⁷ Voltaire, *op. cit.*, p. 174.

²⁸ Nahon, Hilda. *Schématisme dans les contes philosophiques de Voltaire* (Thèse). Montréal, Université McGill, 1972, p. 61.

²⁹ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 43

³⁰ Le Ménahèze, Sophie, *op. cit.*, p. 68.

Par ailleurs, les deux personnages n'ont pas de passé : Candide est un bâtard, alors qu'Ati, dont il n'existe aucune référence à la vie antérieure dans le roman, évolue dans un système fondé sur l'amnésie. La temporalité dans le conte de Voltaire est confuse, alors qu'en Abistan, « le temps est un, indivisible, immobile et invisible, le début est la fin et la fin est le début et aujourd'hui est toujours aujourd'hui »³¹, et Ati, au même titre que la majorité de Abistani, ne se souvient de rien. Cet état des choses trouve peut-être sa source dans une peur lointaine du système de surveillance oppressant, capable de détecter toute pensée déviante, mis en place par le régime afin de manipuler à sa guise l'Histoire et, ainsi, contrôler le présent.

Terminons avec l'ironie que Jouve définit comme « une sorte de citation implicite, consistant pour l'énonciateur à faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont, par une série d'indices [...] il montre qu'il s'en distancie »³². C'est donc une invitation au lecteur à réfléchir et à prendre parti. En rhétorique, l'ironie est « un procédé qui consiste à dire une chose tout en indiquant qu'on veut précisément dire le contraire »³³. Elle « fonctionne sur la base d'une complicité avec le lecteur qui comprendra, en général grâce au contexte du discours, le double niveau de langage qu'elle met en œuvre »³⁴, et s'exprime principalement par le biais de figures de style.

Étroitement liée à la dénonciation et la critique, l'ironie s'actualise chez Sansal par divers procédés, et ce dès l'avertissement où l'auteur use de l'antiphrase dans sa *protestation de fictivité*³⁵ :

*Le lecteur se gardera de penser que cette histoire est vraie ou qu'elle emprunte à une quelconque réalité connue. Non, véritablement, tout est inventé, les personnages, les faits et le reste, [...] C'est une œuvre de pure invention, le monde de Bigaye que je décris dans ces pages n'existe pas et n'a aucune raison d'exister à l'avenir, tout comme le monde de Big Brother imaginé par maître Orwell, et si merveilleusement conté dans son livre blanc 1984 n'existait pas en son temps, n'existe pas dans le nôtre et n'a réellement aucune raison d'exister dans le futur.*³⁶

La même figure est utilisée dans l'expression : « La vérité est que la question n'avait jamais effleuré un quelconque esprit, l'harmonie régnait depuis si longtemps qu'on ne se connaissait aucun motif d'inquiétude. »³⁷). Nous pouvons aussi mentionner le recours à l'emphase (« Le salut sur toi, Yölah le juste, le fort, et sur Abi ton merveilleux Délégué. Soyez loués jusqu'à la fin des temps, au plus loin de l'univers, et que vos ambassadeurs de la Juste Fraternité soient bénis et justement rémunérés pour leur

³¹ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 115.

³² Jouve, Vincent. *Poétique du roman* [3^e éd.]. Paris, Armand Colin [Cursus Lettres], 2010, p. 116.

³³ Beth, Axelle ; Marpeau, Elsa. *Figures de style*. Paris, J'ai Lu [Librio], 2005, p. 86.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ « [...] une mise en garde contre toute tentation de chercher aux personnes et aux situations des clés, ou [...] des "applications" » (Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 219).

³⁶ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 17

fidélité. »³⁸), à l'hyperbole (« En clôture des festivités, on procéda à l'exécution de quelques milliers de prisonniers [...] On vida les prisons et les camps et on organisa d'interminables défilés dans les rues pour que le peuple prenne sa part de l'holocauste. »³⁹), voire à l'absurde (« “Quelles guerres, quelles batailles, quelles victoires, contre qui, comment, quand, pourquoi ?” étaient des questions qui n'existaient pas, ne se posaient pas, il n'y avait donc pas de réponses à attendre. »⁴⁰).

L'écriture ironique se dévoile également à travers les créations onomastiques, en ce que le caractère allusif de certains noms fait qu'ils sont porteurs d'une charge sarcastique certaine. Nous pouvons citer Abi (en arabe « أَبِي » : mon père), anciennement appelé Bigaye (ou Big Eye : *Grand œil*, en référence à Big Brother) et surnommé Bia (une anagramme signifiant selon l'auteur *homme retourné*, soit « بَيَّاع » : indicateur), ou encore Toz (dérivé du turc *tuz* : sel), mot employé dans le langage familier pour signifier un refus catégorique. Au registre des référents culturels, Sansal s'est distingué par une inventivité débordante : en Abistan, les hommes arborent des burni (pour burnous ?), alors que pour les femmes, c'est le burniqab (une burqa doublée d'un niqab) qui est de rigueur ; tout le monde va faire sa prière dans une mockba (mosquée) pourvue d'une midra (minaret/mirador), en rêvant de Kiïba (Kaaba, « الْكَعْبَة » : édifice sacré situé dans l'enceinte de la grande mosquée de La Mecque) et de rihad (djihad, « جِهَاد » : guerre sainte). De leur côté, les habitants du ghetto fréquentent des endroits ombreux et bruyants où, moyennant quelques didis (dinars) ou rils (rials), ils peuvent consommer du zit (huile) ou de la lik (liqueur).

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons avancer que Boualem Sansal a situé *2084 : la fin du monde* dans deux traditions génériques distinctes, quoique liées, la dystopie et le conte philosophique. Si la référence explicite au 1984 de George Orwell autant que le discours promotionnel centré sur la seule dimension dystopique du roman ont contribué à en occulter l'inscription au second genre, il n'en demeure pas moins que la présence de certains indices, aussi bien dans le paratexte (protestation de fictivité antiphastique et intertitres à complétive) qu'à l'intérieur du texte (personnages schématisés et ironie acerbe), permet de l'assimiler au conte voltairien.

Le mérite de Sansal est sans doute d'avoir réussi à apparier deux genres qui, bien qu'ayant émergé à des époques différentes, ont en partage une forte connotation idéologique, ce qui apparaît être au fondement même de ce choix. En procédant de la sorte, l'auteur a voulu traduire son engagement contre l'obscurantisme religieux, mais aussi dénoncer, de par le ton satirique de l'œuvre, les maux qui minent la société algérienne, de même que la gouvernance, passée et actuelle, du pays.

³⁸ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 87

³⁹ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 124

⁴⁰ Sansal, Boualem, *op. cit.*, p. 36

Dans une contribution publiée dans l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* en juillet 2013, ce dernier s'exprimait ainsi :

Cela fait longtemps que les idées de Voltaire sur l'humanisme et la démocratie, sur l'intolérance et l'injustice, sur la religion, sur la superstition, et le fanatisme [...] sont sorties de ses livres et ont essaimé. Partout elles font réfléchir et enflamment les esprits [...] Un jour, Voltaire aura une place Tahrir à son nom dans toutes les capitales arabes. Les Lumières éclaireront alors le Levant et le Couchant. Rêvons une demi-seconde : ce Voltaire pourrait être un autochtone, un Kabyle par exemple. Quelle merveille !⁴¹

Sans nul doute avait-il, déjà à l'époque, une conception précise de la dystopie voltairienne que sera *2084 : la fin du monde*.

Bibliographie

- Bisson, Julien. 2015 marquera peut-être le début de la troisième guerre mondiale [entretien avec Boualem Sansal]. *Lire*, décembre 2015, pp. 41-47.
- Genette, Gérard. *Seuils* [Rééd.]. Paris, Seuil [Points Essais], 2002.
- Le Ménahèze, Sophie. *Candide, Voltaire*. Paris, Bordas [L'œuvre au clair], 2003.
- Nahon, Hilda. *Schématisme dans les contes philosophiques de Voltaire* [Thèse]. Montréal, Université McGill, 1972.
- Redeker, Robert. Les Européens ont abandonné les Lumières [entretien avec Boualem Sansal]. *Marianne*, 23 octobre 2015, pp. 70-73.
- Roy, Max. Du titre littéraire et de ses effets de lecture, – In : *Protée*, 2008, vol. 36, n° 3, pp. 47-56.
- Rychlewska-Delimat, Alicja. Le conte philosophique voltairien comme apologue. – In : *Synergies Pologne*, 2011, n° 8, pp. 63-68.
- Sansal, Boualem. *2084 : la fin du monde*. Paris, Gallimard, 2015.
- Sansal, Boualem. Place Tahrir ou place Voltaire ? Le père de tous les printemps. *Le Nouvel Observateur*, 18 juillet 2013, p. 73.
- Stiénon, Valérie. Dystopies de fin du monde : une poétique littéraire du désastre. – In : *Culture, le magazine culturel de l'université de Liège*, 21 décembre 2012, p. 7.
[https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/136116/1/V.%20Sti%20non%20Dystopies de fin du monde - Une po%C3%A9tique litt%C3%A9raire du d%C3%A9sastre.pdf](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/136116/1/V.%20Sti%20non%20Dystopies%20de%20fin%20du%20monde%20-%20Une%20po%C3%A9tique%20litt%C3%A9raire%20du%20d%C3%A9sastre.pdf)
- Voltaire. *Le Monde comme il va. Zadig. Micromégas. Candide. Traité sur la tolérance. Jeannot et Colin. L'ingénu* [Préface de Jean d'Ormesson]. Paris, Garnier [La Bibliothèque], 2009.

⁴¹ Sansal, Boualem. Place Tahrir ou place Voltaire ? Le père de tous les printemps. *Le Nouvel Observateur*, 18 juillet 2013, p. 73.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.119-128>

Nikolay GENOV¹

‘The Other Dream’ of *Erewhon*: An Essay on the Machines’ Discreet Rebellion²

Abstract

This paper conducts a comparative analysis of Samuel Butler's seminal work, *Erewhon: or, Over the Range*, and Vladimir Poleganov's contemporary novel, *The Other Dream*. The analysis centers on the discreet influence exerted by technology in the pursuit of territorial survival. The study delves into the catastrophic consequences arising from both the success and failure of this technological endeavour.

Keywords: artificial intelligence; machine rebellion; space and territory

Резюме

„Другият сън“ на „Ереуон“: опит върху дискретния бунт на машините

Статията предлага сравнителен анализ на два романа: „Ереуон“ на Самюъл Бътлър и „Другият сън“ на Владимир Полеганов. Тя се съсредоточава върху „дискретното влияние“, което машините оказват в стремежа си към териториално оцеляване, и взема под внимание катастрофалните последици, произтичащи както от успеха, така и от провала на тяхната стратегия.

Ключови думи: изкуствен интелект; бунт на машините; пространство и територия

All spaces with regular form... geometric imprints of our lives, rather than, as I most often explained to myself about unclean places – reflections of their geometric, mechanical fear with coordinates clear only to them
The Other Dream, 2016

The anniversary of the official beginning of the Anthropocene is celebrated with a lavish festival, and everything on its territory is intended to testify to man's superiority over the domesticated and now completely disempowered environment: "The sands covering the earth were particles of sufficient intelligence that they did not stick to our bodies and tasted pleasant in case they got into our mouths; the rocks jutting out here and there could translate the memory of their ancient originals into a language we could understand, and every time we touched one of them with finger or palm we could

¹ **Nikolay GENOV**, PhD, is a Senior Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences, and an Assistant Lecturer at Sofia University. His research interests include science fiction, digital media and video games. He is the author of the book *Virtualniyat chovek: Opit varhu fantomatikata [The Virtual Human: An Essay on Phantomatics]* (2022). His publications have appeared in various journals, anthologies and electronic platforms. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2347-2760>

² A prior version of this paper was published in Bulgarian in the journal *Critique and Humanism* (vol. 59, issue 2/2023).

see in our heads how fossils had become fossils or how earthquakes had rearranged the world. [...] The flames burned quietly, without crackling or popping, their beauty for the eyes alone. Their warmth, too".³ This, at least, is how the world looks through the eyes of an imperfect and defective mind, an incomplete narrator whose ontological status remains unclear. Is he alive, or is he already dead? Is he a man, or a machine? Is he a phantomized subject⁴, or merely an informational echo, a ghost reflected in the unblinking eyes of optical devices?

Vladimir Poleganov's novel *The Other Dream* does not give easy answers, but it does pose interesting questions and draws the reader's attention to some of the long-standing themes of science fiction literature. The depth of the book becomes an invitation to a conversation with the past, the stakes of which are, as is usually the case with such narratives, the future itself. This is also why it is difficult to isolate a particular motif without sacrificing the exemplary ambivalence of the story. Yet the present paper intends to perform just such a maneuver – to narrow the interpretive field and focus on one of the novel's more complex elements in order to bridge the gap between the anxiety of Erewhonian scholarship and the helplessness of Poleganov's fictional character who is no longer able to decipher the boundaries of his own world... or at least of what he perhaps too naively still perceives as 'his' world. Key to the analysis will be the technological possession of human space, the latter being understood as terrain and possibility for independent (unmediated) action, but also as goal, conquest and currency, a barter or ransom for progress; a rather peculiar definition, intending to remain in the realm of literary studies with two works published in the nineteenth and twenty-first centuries.

When the first edition of *Erewhon, or Over the Range* appeared in 1872, the Victorian community perceived the most thesis-laden part of the novel, inserted under the title *The Book of Machines*, as a mockery of Darwin's theory. Samuel Butler, however, remained perplexed by this reading. After renouncing his anonymity and disclosing himself as the author of the text, he added the following clarification to the preface of his second edition:

I regret that reviewers have in some cases been inclined to treat the chapters on Machines as an attempt to reduce Mr. Darwin's theory to an absurdity. Nothing could be further from my intention, and few things would be more distasteful to me than any attempt to laugh at Mr. Darwin; but I must own that I have myself to thank for the misconception, for I felt sure that my intention would be missed, but preferred not to weaken the chapters by explanation, and knew very well that Mr. Darwin's theory would take no harm. The only question in my mind was how far I could afford to be misrepresented as laughing at that for which I have the most profound admiration.⁵

³ Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София, Колибри, 2016, с. 118. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016, p. 118].

⁴ Phantomatics could be defined as a particular type of digitalization and it's tied to the notion of virtual reality. The concept was proposed by Stanislaw Lem and is discussed in more detail in my monograph *The Virtual Human: An Essay on Phantomatics*.

⁵ Butler, Samuel. *Erewhon, Or Over the Range*. Planet PDF [eBook], 2005, p. 4.

Moreover, on May 11, 1872, the writer sent a letter to the famous naturalist apologizing for the critic's shortsightedness, a gesture that marked the beginning of a brief friendship consisting of annual meetings and conversations about science, literature, and art.⁶ The rift between the two in the 1880s did little to help Butler's aspirations to prove that the potential application of theory, rather than its substance, was the true object of his satire.⁷ And so, initially misunderstood by the general public, by 1901, when the revised edition of *Erewhon* appeared, the author was now quite deliberately prepared to challenge the 'purely mechanistic' understanding of evolution by endorsing Lamarck's teleological thought.⁸ The implications inherent in this philosophy indicated that the machine possesses the capacity to supplant humans. While currently appearing to serve humanity, the trajectory of its development and its inherent potential for self-directed change created conditions for divergence from its creator, akin to the evolutionary divergence observed between animals and plants, albeit at a notably accelerated pace. Such seemed to be the course of nature, and "surely when we reflect upon the manifold phases of life and consciousness which have been evolved already, it would be rash to say that no others can be developed, and that animal life is the end of all things. There was a time when fire was the end of all things: another when rocks and water were so".⁹

In a sense, a very old motif underlies the history of this debate, the basis of which is the human fear of the creation turning against its master and refusing to obey his commands. Such plots are familiar to us from Antiquity – we can find them in, say, the living statues ('automata') of Daedalus, which their creator had to bind to prevent them from escaping him¹⁰, or in far more recent narratives – such as James Cameron's *Terminator* series, Alex Garland's *Ex Machina: God from the Machine*, and many others. Yet, by being an exemplary example of social critique, *Erewhon* also manages to bring in an additional, particularly pertinent question: is it possible to step back and relinquish technological development, or is it already too late for that?

Liberated from the economic pressures of global competition owing to their geographical isolation, the Erewhonians have responded affirmatively by collectively deciding to halt 271 years of technological advancement. This resolution, however, followed a tumultuous civil war that not only marked a significant historical event but also solidified a prevailing anti-machine sentiment among the

⁶ Turbil, Cristiano. (2019) Memory, Heredity and Machines: From Darwinism to Lamarckism in Samuel Butler's *Erewhon*. *Journal of Victorian Culture*, Vol. XX, № XX, p. 6.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 2. See also Breuer, Hans-Peter. Samuel's Butler "The Book of the Machines" and the Argument from Design. – In: *Modern Philology*, Vol. 72, № 4, 1975, pp. 365 – 383.

⁹ Butler, Samuel. *Erewhon, Or Over the Range*. Planet PDF [eBook], 2005, p. 278.

¹⁰ Kang, Minsoo. *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2011, p. 20.

populace. The conflict was anticipated but proved unavoidable since “to withdraw steam power suddenly will not have the effect of reducing us to the state in which we were before its introduction; there will be a general break-up and time of anarchy such as has never been known; it will be as though our population were suddenly doubled, with no additional means of feeding the increased number”.¹¹ Nevertheless, people were convinced that “the air we breathe is hardly more necessary for our animal life than the use of any machine, on the strength of which we have increased our numbers, is to our civilisation”.¹² Inaction, therefore, directly conflicts with the instinct for self-preservation, leading to the plea from the *Book of Machines* for humanity to rid itself of material comfort in the name of species preservation. “I shrink with as much horror from believing that my race can ever be superseded or surpassed, as I should do from believing that even at the remotest period my ancestors were other than human beings”, confesses the fictional author of the philosophical treatise, before pronouncing his severe verdict, conveyed to us by the narrator’s translation.¹³

The machine mind, to summarize *Erewhon*’s version, has already entangled humanity in its tentacles (or perhaps wires, as long as we don’t feel too sharp reservations about updating the image) through the use of artifice (in the sense of subterfuge) on which its own survival depended. “The misery is that man has been blind so long already”.¹⁴ And although it is “true, from a low materialistic point of view, it would seem that those thrive best who use machinery wherever its use is possible with profit”¹⁵ it is important to remember that “this is the art of the machines—they serve that they may rule. They bear no malice towards man for destroying a whole race of them provided he creates a better instead”¹⁶.

But will there be room for all species if their numbers continue to grow exponentially? It is as if “man’s very soul is due to the machines; it is a machine-made thing: he thinks as he thinks, and feels as he feels, through the work that machines have wrought upon him”¹⁷ and yet in the same time “their [the machines] existence is quite as much a sine qua non for his, as his for theirs”¹⁸. What then would be the fate of the losing side?

One of the more in-depth interpretations of this issue emerged in 2016 – in the aforementioned novel *The Other Dream* by Vladimir Poleganov—where the theme is explored and enriched through a skillful combination of some of the best science fiction practices developed over the years.

¹¹ Butler, Samuel. *Erewhon, Or Over the Range*. Planet PDF [eBook], 2005, p. 312.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, p. 315.

¹⁴ Ibidem, p. 312.

¹⁵ Ibidem, pp. 290 – 291.

¹⁶ Ibidem, p. 291.

¹⁷ Ibidem, p. 290.

¹⁸ Ibidem.

The protagonist of the novel is shown to be confused, frankly disoriented, helpless, demented and depressingly anaemic; charmless and uninitiated, detached and unreliable. His unintentional wandering between two mutually exclusive worlds, between waking and sleeping, between life and death, the real and the phantomatic, the imaginary and the actual, turns out to be a speculative experiment, a "miracle" facilitated by the activity of new technologies and their capacity for error. For error here is productive; it is a glitch that generates otherness (not difference, but otherness) and allows an anthropomorphic consciousness to approach the otherworldly but not to glimpse it. Insight, however, is almost there; it appears in the form of fragmented observations that betray the impenetrability of technically mediated existence, of the technological trap or of the ultimate human defeat that – purely dialectically – has turned into a new possibility for our species:

[...] somewhere something has sprouted – a desire or just an image that you see in your mind as a solitary letter from a completely alien alphabet and you don't know what it means - and it has perhaps taken on a life of its own – like a tumor, but benign, because it has not invaded your body in its incomprehensible march, but has tuned it, prepared it for this moment.¹⁹

The narrator's lack of comprehension has rendered him blind to the subtle machinations of the machines. In this state of non-understanding, he remains oblivious to their discreet campaign against man, their gradual encroachment upon and occupation of the space they claim. These machines systematically seize, process, sanitize, and ultimately strip away the essence of humanity within that space. "Someone is talking, you can't hear, but you know you'll remember what they said"²⁰, declares his wife, who, like him, has delegated much of her memory (and thus herself) to the devices that surround her.

I can only wait and look out the window. When I shared this with my wife, she again explained it with technology. There is not an inch of our home, she told me, that is not populated with technology. Scientists are making them more and more invisible. Sometimes what you think is dust is just a device that monitors your body's needs and, say, turns on the stove just before you feel hungry.²¹

Man's identity, to put it more bluntly, has been violated, and the sanctuary of his home environment – that intimate space fostering self-reflection and interpersonal connections – is under siege, marked by destabilization and insecurity.

¹⁹ Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София, Колибри, 2016, с. 44. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016, p. 44].

²⁰ Ibidem, p. 30.

²¹ Ibidem, pp. 10-11.

To this day, I don't understand why I think our home offers me a kind of security, a security of the senses that seems to be the only thing that keeps me in this world. Maybe it's because technology in our country is convincing enough. Maybe that's why I rarely find myself unable to fall asleep in bed at night, tossing and turning, sweaty and exhausted, thinking a thought a thousand times: surely the particles scientists put in the sheets help my body and mind more easily swim the river between days.²²

Yet to question what is "truly" unfolding in the novel often implies overlooking its enigmatic, multilayered narrative and favoring a singular interpretation, thereby disregarding the diverse perspectives that contribute to the work's inherent fascination. Nevertheless, such decisions are frequently deemed necessary, and the current paper is on the verge of making one.

The Other Dream can be read as an intensification of Butler's already radical assertion that "the very soul of man is due to machines: it is made of machines"²³. It is no longer clear who is the constructor and who is the constructed, for the two are intertwined to the point of unrecognizability. The synthesis, however, is paradoxically too flawless to be deemed perfect; it can only be completed through the rupture of a matrix or the failure of a function: the inverted vacuum cleaner (or, more precisely, the inverted cleaning machine) becomes visible, draws the eye to itself, reminds us of its existence:

When we got home, we found one of the cleaners on its back. It was the smallest one, the one that looks like a spider and can climb on the furniture. That's what made its turning suspicious: it was designed to move at slow and fast speeds upside down wherever its head was: it could swim, unclog drains, it could probably do a thousand other things I didn't suspect. Such machines don't stay on their backs for long.²⁴

Similarly the other world itself, that strange space into which the protagonist often lapses, becomes visible only thanks to cognitive discrepancies, to the discrepancies between human and non-human reason: "If I got used to it, this world and my world would be equal [...] I don't know if I want to get used to it"²⁵, the traveller concludes. But what, after all, is this alternative world? A virtual reality, or more precisely a phantomized fiction that "wants you so much that [...] it transports you into itself whenever it wishes, and then [...] leaves you alone and always before the first step"²⁶? Quite possibly. But why and for what purpose does it exist?

²² Ibidem, p. 11.

²³ Butler, Samuel. *Erewhon, Or Over the Range*. Planet PDF [eBook], 2005, p. 290.

²⁴ Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София, Колибри, 2016, с. 31. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016, p. 31].

²⁵ Ibidem, p. 52.

²⁶ Ibidem.

One of the applicable interpretations²⁷ in this case is that the protagonist's wife makes digital sectors in which she stores the disappearing species, and her husband, who died some time ago, is collected thanks to the "correct forms" that the cleaners' programs ignore:

The place where we found it [the inverted cleaning machine] was a place which was shunned by the machines [...] The line under the cabinet was covered with a very thin but visible layer of dust.²⁸

Then why, I once thought to ask my wife, do we clean? If dust is technology, why are we cleaning? Only some of the dust, she said, the rest is miscellaneous debris from our bodies and objects in the house. Still, I insisted. After all, remember that the machines that clean are technology too. You don't mistake a doll for a person, do you?"²⁹

If one is to accept this interpretation of the text, then one might also agree that the Erewhonian thinker's fears have come to pass in the world of *The Other Dream* and humanity is now enslaved – not destroyed, not forced to perform impossible physical or mental labor, but removed from the equation, disarmed, disempowered, and marginalized on the fringes of the simulation. The intertwined implications and the produced meaning cannot easily be separated from one another, as the anthropocene is necessarily and by default an automatocene. But space is finite, its materiality on the wane, and so phantomatization appears as a natural extension, a digitized container collecting the residual waste of human activity. The process is invisible; it becomes tangible only thanks to the insufficient corporeality, to the disintegrating information that fails to identify the two poles through the illusion of life. Yet technophobia remains alien to the novel, which, instead of following the fiery shadows of the Butlerian Jihad³⁰, reaches for the beauty of the legend of the spaceships buried beneath the sand, destined to take human souls to a better place:

I grabbed the branch and the stone again and went forward. I reached the spot and started digging. First with my hands, but the dirt quickly brought them down. Then with the stone, but it didn't work. Then with the branch, but I didn't have the strength anymore [...] It was stupid to stop trying to drive such a change from here, with these hands. It was also foolish to stop after I had already torn the branch off, after I had heard my wife's last words leak through the sieve that had separated me from her, after Oa's rescue was the only way I could prove to myself that I had stepped from life not to death but simply to the other world. The next world.³¹

²⁷ This line of reflection arose in an informal conversation I had with my colleague Iva Stefanova, and as the laws of good manners dictate, the author neither accepted nor rejected it.

²⁸ Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София, Колибри, 2016, с. 31. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016, p. 31].

²⁹ Ibidem, p. 11.

³⁰ *Erewhon's* influence on other artistic works in the field can easily be recognized in beloved works of fiction such as the *Dune Chronicles*.

³¹ Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София, Колибри, 2016, с. 165-166. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016, pp. 165-166].

It is plausible to assume that the dream of immortality, that lifelong fantasy of the transhumanists, drives the narrative, and that the novel's discrete technological excess is merely a tool for achieving it; after all, the protagonist (or at least his consciousness) has been digitized by a man who is trying to preserve it, even if the attempt to do so has been largely unsuccessful. But in that case we must ask what are the premises that led to this unnatural experiment. To conceive of machines as hostile terminators would be to simplify their presence and ascribe to them a moral responsibility that they could hardly assume on their own. It would be more precise to think of technological "harmfulness" as an expression and trace of the actions of others who use the machines, because the machines must be used so that they can ultimately rule. The very core of this governance, or its stake, is space, and one of the tactics of its absorption is the creation of an artificial environment, directly dependent, that is, maximally controlled, on the activity of the winners. The Erewhonian monarchy is an example of human domination reducing machine presence. *The Other Dream*, conversely, represents a reduction of the human against the background of technology. Both works, however, demonstrate that space, whether material or digital, cannot function fully autonomously due to the symbiosis between man and machine; each party is a tool of the other and as such must find a place for its necessary competitor. Moreover, both versions, which could claim different genre signifiers³², can present a similar signified – a dystopic scenario³³ brought about by some kind of an ecologically-oriented action that disturbs or prolongs the natural order of things. And both iterations manifest a shared resolve to present a distorted reality, displaying a specific structural symmetry. Primarily, it is through this symmetry that the widely acknowledged societal apprehension, particularly the fear of machine rebellion, undergoes rejuvenation, articulating its concerns with renewed vigor, and also it is due to it that the comparative approach establishes its foundational premise.

It can be argued that the comparative reading of the two novels puts the reader in a particular position that allows him to think of the relationship between man and machine tactically – as a doomed struggle for territory³⁴. It is not impossible, however, to imagine a definitive end to it, as Poleganov does:

³² For an intriguing play with Erewhon's genre see Parrinder, Patrick. Entering Dystopia. Entering Erewhon. – In: *Critical Survey*, Vol. 17, № 1. Representations of Dystopia in Literature and Film, pp. 6 – 21. For a debate over the genre of *The Other Dream* see Kyosev, Aleksandar, Miglena Nikolchina. Bavnoto chetene: Vladimir Poleganov, *Drugiyat san*, IK „Kolibri“, S., 2016 g. <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/26188> (11.02.2024, 21:01).

³³ It should be noted that neither *Erewhon* nor Poleganov's novel could easily be classified as dystopias, and it is not my intention to do so. The link between these two works is too fragile to carry such a generic burden. What I am trying to imply here, however, is that there is a certain dyschronic impulse that fleets between these two texts with the inevitability of a sentence. The notion of dyschronia I discussed in an article published in *Philological Forum* under the title *Between Alternative History and Temporal Utopia: The Uchronic Potential* (issue 1 (17), year 9 (2023)).

³⁴ The motif did not remain foreign to the 20th century, as eminent authors like Stanislaw Lem created truly impressive texts by incorporating it in their work. See Lem, Stanislaw. Two Evolutions. – In: *Summa Technologiae*. Minneapolis,

If technology on Earth, as some scientists claim in the articles my wife has read from time to time, is moving towards some kind of peak already without the crutches of human minds, then it is logical that they will one day wish to leave home. It has been the same with humans, but they have not succeeded. Except that if technology proves to be more successful than us and leaves the planet, we will be left not as part of nature returning to its purity, but as ghosts, remnants of the technological spirit, a residue of the unnatural, so I think. The same, it seems to me, will happen if somehow we humans evolve and leave the world before technology.³⁵

The territorial skirmish, then, turns out to be only a phase of a larger contest that links *Erewhon* and *The Other Dream* even more poignantly to the anxieties (and hopes) of science fiction literature.

Bibliography

Breuer, Hans-Peter. Samuel's Butler "The Book of the Machines" and the Argument from Design. – In: *Modern Philology*, Vol. 72, № 4, 1975, pp. 365 – 383.

Butler, Samuel. *Erewhon, or Over the Range*. Planet PDF [eBook], 2005.

Kang, Minsoo. *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2011.

Lem, Stanislaw. *Summa Technologiae*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.

Lem, Stanislaw. *The Invincible*. Cambridge, London: The MIT Press, 2020.

Parrinder, Patrick. Entering Dystopia. Entering Erewhon. – In: *Critical Survey*, Vol. 17, № 1. representations of Dystopia in Literature and Film, pp. 6 – 21.

Turbil, Cristiano. Memory, Heredity and Machines: From Darwinism to Lamarckism in Samuel Butler's *Erewhon*. *Journal of Victorian Culture*, Vol. XX, № XX, 2019, pp. 1 – 17.

Генов, Николай. *Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката*. София: ВС Публишинг, 2022. [Genov, Nikolay. *Virtualniyat chovek: Opit varhu fantomatikata*. Sofia, VS Publishing].

Генов, Николай. Между алтернативна история и темпорализирана утопия: Потенциалът на ухронията. – Във: Филологически форум, брой 1 (17), год. 9 (2023), с. 159 – 171. [Genov, Nikolay. *Mezhdu alternativna istoria i temporalizirana utopia: Potentsialat na uhroniyata*. – Vav: *Filologicheski forum*, broy 1 (17), god. 9 (2023), s. 159 – 171].

Кьосев, Александър, Миглена Николчина. Бавното четене: Владимир Полеганов, *Другият сън*, ИК „Колибри“ С., 2016. <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/26188> (11.02.2024, 21:01). [Kyosev, Aleksandar, Miglena Nikolchina. *Bavnoto chetene: Vladimir Poleganov, Drugiyat san*, IK „Kolibri“, S., 2016].

London: University of Minnesota Press, 2013, pp. 11 – 40. See Lem, Stanislaw. *The Invincible*. Cambridge, London: The MIT Press, 2020.

³⁵ Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София, Колибри, 2016, с. 55. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016, p. 55].

Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София: Колибри, 2016. [Poleganov, Vladimir. *Drugiyat san*. Sofia, Colibri, 2016].

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.129-140>

Olena BEREZOVSKA PICCIOCCHI¹

**Quadrilatère poétique et dystopique :
Maïakovski et Frank O'Hara, Essenine et Jim Harrison**

Résumé

L'Union Soviétique, l'exemple parfait d'une dystopie, se présentait en paradis du prolétariat. Tandis que les États-Unis, est, à la même époque, un pays de Cocagne du progrès technique et l'enfer capitaliste du point de vue communiste. Séparés par l'océan Atlantique, ces deux meilleurs ennemis se rêvent et s'affrontent. Mais il s'agit avant tout d'un quadrilatère tragique où se rencontrent Maïakovski et O'Hara, Essenine et Harrison. Car leur utopie poétique se brisera à la réalité dystopique.
Mots clés : poésie ; américain ; soviétique ; Maïakovski ; O'Hara ; Essenine ; Harrison

Abstract

**A Poetic and Dystopian Quadrilateral:
Mayakovsky and Frank O'Hara, Essenin and Jim Harrison**

The Soviet Union, the perfect example of a dystopia, presented itself as a paradise for the proletariat. The United States, on the other hand, was, at the same time, a land of technical progress and capitalist hell from the Communist point of view. Separated by the Atlantic Ocean, these two best enemies dreamed of and confronted each other. But this is above all a tragic quadrilateral where Mayakovsky and O'Hara, Essenin and Harrison meet. For their poetic utopia will collide with dystopian reality.

Keywords: poetry; American; Soviet; Mayakovsky; O'Hara; Essenin; Harrison

Резюме

**Един поетичен и антиутопичен четириъгълник:
Маяковски и Франк О'Хара, Есенин и Джим Харисън**

Съветският съюз, идеалният пример за антиутопия, се представяше като рай за пролетариата. Съединените щати, от друга страна, бяха в същото време земя на техническия прогрес и капиталистически ад от комунистическа гледна точка. Разделени от Атлантическия океан, тези двама най-добри врагове мечтаеха един за друг и взаимно се противопоставяха. Но това е преди всичко един трагичен четириъгълник, в който се срещат Маяковски и О'Хара, Есенин и Харисън. Защото тяхната поетична утопия ще се сблъска с антиутопичната реалност.

Ключови думи: поезия, американска, съветска, Маяковски, О'Хара, Есенин, Харисън

¹ **Olena BEREZOVSKA PICCIOCCHI** (b. 1980), certified lecturer of Modern Literature at the Academy of Corsica. PhD in Comparative Literature (2012) from the University of Corsica. Publications, including: her book *Corsican Mazzeru and Carpathian Molphar: Ancient Characters in European Legends* (revised PhD thesis), Paris, Riveneuve, 2019; her study published in connection with the current article "Vladimir Mayakovsky's Atlantic" in *Revue de littérature comparée* "Atlantic Crossings of the Avant-Gardes", issue 2, April-June 2018, p. 225-237.

Email : olenapicciochi@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8196-0797>

Comme de l'amour à la haine, de l'utopie à la dystopie, il n'y a qu'un pas. Ces deux lieux imaginaires peuvent incarner le mariage entre le rêve et la réalité, car ils sont les deux revers d'une même médaille. C'est ainsi que l'Union Soviétique, l'exemple parfait d'une dystopie, se présentait en paradis du prolétariat. Tandis que les États-Unis, son antagoniste est, à la même époque, un pays de Cocagne du progrès technique et l'enfer capitaliste du point de vue communiste. Très loin l'un de l'autre, séparés par l'océan Atlantique, ces deux meilleurs ennemis se regardent, se rêvent et s'affrontent. Mais il s'agit avant tout du croisement des regards artistiques dans un quadrilatère tragique où se rencontrent Maïakovski et Frank O'Hara, Essenine et Jim Harrison. Car leur utopie poétique se brisera à la réalité dystopique. En attendant toute rencontre commence par un voyage. Dans les années 1920, deux poètes russes quittent l'Union Soviétique afin de visiter une lointaine et énigmatique Amérique. En 1922, Sergueï Essenine, mari scandaleux d'Isadora Duncan, sera le premier à partir. Trois ans plus tard, Vladimir Maïakovski, commencera sa découverte de l'Amérique. Les deux poètes sont les meilleurs ennemis. Tout les oppose. Leurs poésies divergent sensiblement. Ils n'hésitent pas à s'affronter publiquement. En 1920 lors du repas de fin d'année, organisé par la Maison d'Édition, le « prophète d'un paradis rural »² aurait lancé au poète de la Révolution Russe : « La Russie est la mienne, comprends-tu la mienne, et toi... toi, tu es américain ! Ma Russie³ ! » À quoi, Maïakovski aurait rétorqué ironiquement : « Prends-la, je t'en prie ! Mange-la avec du pain ! »⁴ Dans son accusation, Essenine fait allusion à la poésie avant-gardiste de son confrère. Il considère que cette nouvelle forme poétique ne convient pas à la littérature russe trahissant son esprit traditionaliste. Alors qu'elle serait parfaite pour l'Amérique qui incarne la nouveauté et le progrès technologique. Donc Maïakovski, poète novateur, est pour lui forcément américain. Tandis qu'Essenine, lui, prône l'amour de la nature et de la tradition. Par conséquent, même son mariage avec une Américaine, ne saurait compromettre sa russité.

Ainsi Maïakovski arrivera en conquérant de l'autre côté de l'océan Atlantique contrairement à Essenine qui *sombrera* dans une terrible dépression au pays de sa femme. Malgré leurs divergences, les deux Russes seront séduits par la beauté toute américaine du pont de Brooklyn. Cette parenthèse

² Waegemans, Emmanuel. *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*. Trad. de l'allemand par Daniel Cunin. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 192. Éd. originale : Waegemans, Emmanuel. *Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Großen bis zur Gegenwart (1700-1995)*. Konstanz, Universitätsverlag, 1998.

³ Евдокимов, Иван (ред.), *Сергей Александрович Есенин. Воспоминания*. Москва-Ленинград, Государственное издательство, 1926. [Ivan Evdokimov (red.), *Sergei Aleksandrovitch Essenine. Vospominaniya*. Moskva-Leningrad, Gosoudarstvennoe Izdatel'stvo], pp. 103-104. « Россия моя, ты понимаешь, моя, а ты... ты американец! Моя Россия! » [Rossiya moyá, ty ponimaech, moyá, a ty amerikanets ! Moyá Rossiya !].

⁴ *Ibid.*, « Возьми, пожалуйста! Ешь ее с хлебом ! » [Voz'mi pozhalouïsta ech eë s khleboim].

ne changera pas grand-chose au sort funeste de ces deux poètes de la génération perdue. Tous les deux se donneront la mort (Essenine, le 28 décembre 1925 à Leningrad ; Maïakovski, le 14 avril 1930 à Moscou), quelques temps après leur voyage respectif de l'autre côté de l'Atlantique (Essenine en 1922, Maïakovski en 1925). Comme si cette traversée océanique leur avait servi de mesure pour apprécier le décalage qui séparait le rêve de la réalité, décalage de la taille d'un gouffre, où les deux poètes se précipitent pour en finir, brisant ainsi tous leurs ponts.

Chacun d'eux portait son flambeau prométhéen : Maïakovski sera à jamais le héraut de la Révolution Russe et Essenine celui du paradis rural. Les deux citoyens soviétiques ne maîtrisaient pas de langues étrangères, ce qui limitait leur perception de l'autre monde occulté ou rêvé. Pourtant de l'autre côté de l'océan atlantique leur message fut entendu.

Maïakovski sera une véritable découverte pour Frank O'Hara⁵ et Essenine pour Jim Harrison⁶. Alors comment la polémique poétique de deux poètes russes, se poursuivra-t-elle dans la littérature américaine ? Cette question animera notre étude sur le quadrilatère littéraire russo-américain aux regards croisés.

Lyre et arc

Le poète est un Orphée dont la lyre chante et enchante le monde. Mais chaque époque nous offre sa vision de l'enchanteur lyrique. Ainsi au XIX^e siècle qui marque l'essor de l'industrie, son chant fut inutile, incompris, révolté et enfin maudit.⁷ Le XX^e, surtout dans sa première moitié avec deux Guerres Mondiales et une Révolution russe entre elles, peut être défini comme le temps du conflit planétaire. C'est l'heure d'une lyre poétique qui renoue les liens mythiques avec l'arc, sa sœur antique. Ces deux attributs chers à Apollon ouvrent l'Hymne homérique qui est consacré⁸ à ce dieu solaire protecteur des arts.

« Εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα.
Χρήσω (δ') ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλὴν. »

Qu'on me donne ma kitharis et mon arc recourbé.

⁵ O'Hara, Frank. *Méditations dans l'urgence*. Trad. de l'anglais par Olivier Brossard et Ron Padgett. Nantes, Joca seria, 2011 ; les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁶ Harrison, Jim. *Lettres à Essenine*, Éd. bilingue français-anglais, trad. de l'anglais par Brice Matthieussent. Paris, Christian Bourgois, 2018. Éd. originale, Harrison, Jim. *Letters to Yesenin*. Fremont, Michigan, Sumac Press, 1973.

⁷ Voir Steinmetz, Jean-Luc. *Ces Poètes qu'on appelle maudits*. Genève, La Baconnière, [coll. « Langages »], 2020.

⁸ Monbrun, Philippe. Apollon : de l'arc à la lyre. In : *Chanter les dieux : Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*. Ed. P. Brulé et C. Vendries, Christophe. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. <https://books.openedition.org/pur/23685> (27.03.2024).

Dans notre quadrilatère, le premier à prendre sa *kitharis*, cette cithare à l'ancienne⁹ et à décocher ses vers pour armer son arc, est Maïakovski. Certes, ses oracles révèlent les desseins infailibles de Lénine :

Здесь
Ленина
знает
каждый рабочий,
сердца ему
ветками ёлок стели¹⁰.

Ici
Lénine
est connu
de chaque ouvrier —
étalez les cœurs,
comme des branches de sapin.¹¹

Bien sûr, ce chant épique composé à la mort de son idole, exprime le fond de sa pensée. C'est même son cri public¹² qui résonne à travers ce requiem. Héraut politique c'est avec ce cri qu'il touchait les cœurs de ses concitoyens et visait plus loin au-delà de l'océan atlantique, cette Amérique qu'il voulait découvrir « une seconde fois¹³ » lors de son séjour sur ce continent en 1925.

Chœur du cœur

Mais comme tout poète, Maïakovski a plusieurs cordes à son arc et on ne peut pas réduire sa lyre à ce cri public. Force est de constater que de l'autre côté de l'Atlantique c'est son autre cri qui fut entendu. James Schuyler l'avait baptisé « the intimate yell¹⁴ » que l'on pourrait traduire en français « le cri du cœur ». Il est manifeste dans le célèbre poème du poète russe « Le nuage en pantalon » où il écrit : « У церковки сердца занимается клирос! » (p.10). Frank O'Hara emprunte ce vers de Maïakovski pour l'épigraphe de son poème « Invincibility » : « In the church of my heart the choir is on fire » (p.33), ce qui peut se lire dans la traduction française de la façon suivante : « Dans la nef de

⁹ *Idem.*

¹⁰ Маяковский, Владимир, *Сочинения в двух томах*. Том второй, Москва, Издательство Правда, 1988, p. 292. [Maïakovsky, Vladimir, *Sotchynenie v dvoukh tomakh*, Tom vtoroy. Moskva Izdatel'stvo Pravda] ; les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

¹¹ Maïakovsky, Vladimir. *Poèmes à Lénine*, Edition de Révolution Permanente, 2023, p. 3 https://www.marxists.org/francais/general/maiakovsky/Maiakovsky_Lenine.pdf (27/03/2024),

Voir Maïakovski, Vladimir. *L'amour, La Poésie, La Révolution*. Trad. du russe par Henri Deluy. Montreuil, Le Temps des cerises, [Commun'Art], 2011.

¹² Voir Vroon, Ronald. Vladimir Mayakovsky and Frank O'Hara: a Reappraisal. – In : *Studia Litterarum*, 2020, no 5(3), pp. 144-185.

¹³ Maïakovski, Vladimir. *Du monde j'ai fait le tour. Poèmes et proses*, trad. du russe par Claude Frioux. Paris, La Quinzaine Littéraire, [Voyager avec & Louis Vuitton], 1998, p. 174. Poème « Christophe Colomb ».

¹⁴ O'Hara, Frank. *Méditations in an Emergency*, New York, Grove Press, 1957, p. 33 ; les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

mon cœur s'est enflammé le chœur ! » (p. 42). La connotation religieuse nous permet de parler du cri sacré dont la force est multipliée par l'évocation du chœur où plusieurs voix ne font qu'une lors d'une liturgie chantée. La nef, arc céleste par sa construction oblique, offre une acoustique sans faille à cette musique chorale. Selon l'*Encyclopédia Universalis* :

[...] la musique chorale ponctue les principaux temps et événements de la vie des hommes dont elle reflète craintes et espoirs et que, d'autre part, son caractère sacré et religieux, sans disparaître pour autant, s'estompe au profit d'une fonction artistique et spectaculaire¹⁵.

Multipliant ainsi sa voix, Maïakovski fait résonner, d'une manière spectaculaire, ses craintes et ses espoirs, dans le cœur de Frank O'Hara. Ainsi d'un artiste d'avant-garde à l'autre, cette musique chorale du cœur est reprise pour produire les sons nouveaux. Dans le poème « Invincibility » on retrouve ce chœur du cœur à la Maïakovski, dans la sixième strophe de la première partie : « the lassitudes of heart turned into a choir » (p. 34). Olivier Brossard le traduit en français comme : « les lassitudes d'un cœur transformé en chœur » (p.43). Puis le poète américain évoque : « [...] the fire-escapes » (p.34). Ces « escaliers de secours » (p. 43) font écho à « пожар сердца » (« l'incendie de cœur ») du poète russe. Donc la démesure de Maïakovski est atténuée chez O'Hara. Alors, ensemble, ils livrent à leurs lecteurs respectifs un chant polyphonique. Si l'on voulait s'exprimer avec les termes de la *paghjella* corse, ce chant polyphonique emblématique de l'île de beauté, la voix de Vladimir Maïakovski serait « a segunda » la voix principale (ou le baryton) qui donne le ton et le rythme du chant tandis que celle de Frank O'hara pourrait davantage être assimilée à « a terza ». Car « a terza » représente la tonalité la plus haute. Elle a pour vocation d'enrichir le chant en apportant des ornements vocaux appelés les « ribuccati ».

Du feu à l'eau, émergence d'une poésie nouvelle

Le chantre russe assume parfaitement ce rôle du guide dans son poème « Le nuage en pantalon ». Au milieu de la troisième partie de ce tétraptique, le poète déclare solennellement :

[...] / солнце, моноклем / вставлю в широко растопыренный глаз. / Невероятно себя нарядив, пойду по земле, чтоб нравился и жёгся, а впереди на цепочке Наполеона победу, как мопса". (p. 14)

[...] le soleil vissé, / en guise de monocle, / à mon œil écarquillé. / Affublé d'accoutrements impossibles, / j'irai par la terre, / pour plaire et enflammer/ et conduirai devant moi en laisse, / Napoléon comme un petit basset.¹⁶

¹⁵ Chailley, Jacques. Musique chorale. - *Encyclopædia Universalis*, 2017. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-chorale/> (27/03/2024).

¹⁶ Maïakovski, Vladimir. *Le Nuage en pantalon : Tétraptique*. Trad. du russe par Wladimir Bereowitch. Paris, Mille et une nuits, 1998. Kindle Edition sans paginations.

Dans ces vers nous pouvons voir tous les aspects révolutionnaires de la poétique de Maïakovski : son hyperbolisme marié à une « rugosité » très peu lyrique, puis son esthétique du contraste avec une musicalité des ruptures rythmiques¹⁷. Le poète s'y présente dans son rôle messianique solaire et apollinien : par sa présence il anoblit la terre ; par son aura, il domine les astres et les puissants de l'ancien monde qu'il est en train de changer à l'aube de la Révolution rouge. Ainsi décrit, cet apollon moderne incarne parfaitement « Invincibility » qu'évoque le titre de son homologue américain. Mais là où Maïakovski est solaire Frank O'Hara devient lunaire : « eau miraute, la terre mesurant sa puanteur à celle de la lune » (p. 44). Ce vers, nous offre le spectacle de l'émergence, de l'eau lunaire d'une nouvelle poétique américaine incarné par son auteur. Olivier Brossard, traducteur et spécialiste de l'œuvre de cet avant-gardiste de l'école de New-York, remarque que chez Frank O'hara, l'idée de l'émergence de l'écriture est transparente dès le titre du recueil poétique dont le poème « Invincibility » fait partie. Il note à ce propos la chose suivante :

L'« urgence » des méditations ne peut être comprise que si elle est couplée à la notion d'« émergence » : la traduction française gomme la proximité des deux mots mais « emergency » [urgence] et « emergence » [émergence] ont la même racine et la même forme à une lettre près (p. 79).

Le vocable « emergency » résume donc un concept de la création poétique dans lequel la poésie émerge de la vie : « dans l'urgence et l'émergence, des méditations qui sont le fruit de l'émergence » (p. 81). Force est de constater que la vie, à son tour, se résume à l'eau. Chez Frank O'Hara, la poésie émerge surtout de l'eau et le poète devient nageur. Il est difficile de résister à la tentation pour ne pas se laisser envahir par l'image de *La Naissance de Vénus*. Chez Botticelli, elle surgit de l'eau comme la poésie chez le poète américain.

Cette poétique de l'eau est particulièrement présente dans le poème « Maïakovski » qui ferme son recueil poétique *Méditations dans l'urgence* : dans son deuxième vers le poète se décrit comme une sorte de Venus domestiquée et attristée : « Je suis debout dans la baignoire/ en pleur... » (p. 60).

Plus loin « pleur » devient « pluie » : « J'ai enlacé un nuage / mais quand je me suis élevé / il s'est mis à pleuvoir » (61). C'est un palimpseste évident. On y reconnaît facilement la trace des vers de Maïakovski : « [...] voulez-vous / que je sois impeccablement tendre, / “un nuage en pantalon au lieu d'un homme” ».¹⁸ Ils terminent la partie liminaire du « Nuage en pantalon » ce poème qui marque la période prérévolutionnaire de Maïakovski et grâce auquel il s'impose comme le leader des avant-gardes et des futuristes russes. À son tour, Frank O'Hara en bon avant-gardiste refuse toute imitation.

¹⁷ Voir Henry, Hélène. Le Nuage en pantalon, Vladimir Maïakovski - Fiche de lecture. - *Encyclopædia Universalis*. 2015. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-nuage-en-pantalon/> (27/03/2024).

¹⁸ Op.cit. Maïakovski, Vladimir. *Le Nuage en pantalon*.

Sa tâche est compliquée car sa poésie naît au contact des créations de ses pairs aînés russes et français. Les manifestes comme « La gifle au goût public » signé par Maïakovski, sont déjà écrits. Par conséquent, pour se démarquer, le poète américain doit adopter des subterfuges plus subtils. Par ailleurs il fallait qu'un hasard (ou la providence divine, c'est une question de point de vue) s'en mêlât pour que son poème soit intitulé avec le nom de son homologue russe.¹⁹ Sinon là où le poète du « Nuage en pantalon » devient « feu » voire « incendie » le poète de « Maïakovski » reste l'eau : « [...] quel poète ! / et l'eau claire est épaisse » (61). La métaphore aquatique de la poésie s'épaissit dans son « ergo swim », traduit par Olivier Brossard comme « ergo nage » (p. 103) qui fait écho à l'adage latin cher à Descartes « *cogito ergo sum* ». Bien que la formule ingénieuse « ergo swim » (p. 102) ne fasse pas partie des *Méditations in an Emergency* mais d'un poème plus ancien, intitulé « In Memory of My Feelings²⁰ » (« En souvenir de mes sentiments »), le traducteur l'interprète avec un nouveau jeu de mot « *Cogito emergo sum* » (p. 87). Donc l'esthétique poétique de Franc O'Hara émerge de l'eau alors que celle de Maïakovski du feu. De cette façon, l'arc russe finit par devenir l'arme à feu qui touche ses amis et ses ennemis poétiques ainsi que son propre cœur dans l'ultime geste du poète. Tandis que de l'autre côté de l'Atlantique, par une interrogation rhétorique : « A hit ? » qui accompagne son « ergo swim » (p. 103) Franc O'Hara avoue être « Touché ? ». Force est de constater, en citant Gaston Bachelard, que l'eau de sa poésie peut accomplir le rôle de « l'élément transitoire²¹ » dans notre quadrilatère car elle est aussi « la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre²² », la poétique de la terre étant incarnée par Essenine et Jim Harrison.

La poésie de la terre

La poésie de Maïakovski et celle de Frank O'Hara sont inspirées de la vie urbaine. Alors que la poétique de Essenine et celle de Jim Harrison s'ancrent davantage dans l'univers rural où l'image de la terre est omniprésente sous son aspect maternel. Essenine fut considérée comme un poète paysan, chantre de sa terre natale associée souvent à la campagne. Ainsi en 2021 il écrit :

Я последний поэт деревни,
Скромен в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кающихся листвою берез.²³

¹⁹ Voir Les notes d'Olivier Brossard, dans Frank O'Hara. *Méditations dans l'urgence*, p. 115-116. L'histoire de la composition de ce poème est très intéressante. On parle parfois d'un poème composé à « quatre mains » (92), mais surtout d'un poème dont le titre fut trouvé presque par hasard. C'est James Schuyler, qui l'avait suggéré à son confrère poétique (116), en apercevant le livre de l'avant-gardiste russe sur sa table au moment où se décidait le sort de ces vers qui ne constituaient même pas un ensemble au départ (115). À l'instar du « Nuage en pantalon » de Maïakovski cette œuvre de son homologue américain peut se voir comme une sorte de tétraptique en miniature.

²⁰ Ce long poème fut publié en 1956, un an avant du recueil poétique *Méditations in an Emergency*.

²¹ Bachelard, Gaston. *L'eau et les Rêves*. (1942), Paris, Le Livre de Poche, biblio essai, 1993, p. 13.

²² *Idem*.

²³ Есенин, Сергей. *Я, Есенин Сергей*. Moscou, Litres, 2022, [Essenine, Sergeï. Ya Essenine, Sergeï].

Je suis le dernier poète des villages,
Nul pont de bois dans les chants ne dit mot.
Seul je viens voir l'encensoir des feuillages
À la messe d'adieu des bouleaux²⁴.

Le bouleau maintes fois chanté dans les airs populaires que ce fils du village ne connaissait que trop bien, est un arbre emblématique de la Russie paysanne et traditionnelle. En s'invitant « à la messe d'adieu des bouleaux » le poète semble tirer sa révérence à sa patrie si douloureusement aimée. Un an après il la quitte avec Isadora Duncan, sa nouvelle épouse américaine, pour l'Europe et l'Amérique espérant les conquérir avec son art. Mais sa conquête n'étant pas vraiment concluante, le mal du pays le gagne très rapidement et en 1923 il se dépêche de le regagner pour l'abandonner définitivement, deux ans plus tard, lui laissant cette fois-ci un vrai mot d'adieu :

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

« Au revoir, mon ami, au revoir,
Dans mon cœur, je te garde à jamais.
C'est une autre rencontre plus tard
Que l'adieu fatidique promet.

Au revoir, mon ami, sans mots, sans soupirs,
Que tes sourcils ne s'affligent pas trop :
Il n'est pas neuf ici bas de mourir,
Mais vivre, bien sûr, n'est pas plus nouveau. »²⁵

Cette mort va réveiller le feu de Maïakovski. La lave de sa poésie la pleurera avec des larmes de cendres dans un poème qui se termine par une sorte de réponse à son meilleur ennemi poétique :

В этой жизни
помереть
не трудно.
Сделать жизнь

²⁴ Traductions d'Armand Robin sur le site dédié à ce poète et traducteur, <https://armandrobin.org/letguehe.html> (27/03/2024).

²⁵ Traduit par Henri Abril disponible sur RuVerses <https://ruverses.com/sergey-esenin/farewell/9678/> (27/03/2024).

значительно трудней.

Dans cette vie
mourir est trop facile. —
Refaire la vie
est bien autrement dur²⁶.

Ces vers sont aussi le présage de sa propre mort. Maïakovski ne tardera pas à suivre Essenine dans la tombe en se tirant une balle dans le cœur. De l'autre côté de l'Atlantique, des décennies plus tard, un autre poète sera tenté par ce geste et écrira à Essenine les lettres que le poète mort ne pourra jamais lire. Il s'agit bien évidemment de Jim Harrison qui peut être considéré, à son tour, comme un poète de *wilderness*²⁷. Sa géographie poétique est aussi réelle que mythique. Ainsi ses trois lieux de prédilection : le Michigan, le Montana et Key West, s'érigent en espaces-sanctuaires comme le démontre Céline Rolland Nabuco dans son étude comparative intitulée « La sanctuarisation de la *wilderness* chez Jim Harrison et Thomas McGuane : entre romantisme et contre-romantisme » : « des espaces peu peuplés où la beauté d'un milieu naturel sauvage est préservée, des lieux de retraite, de convalescence et de réparation psychologique et spirituelle²⁸ ». Les deux poètes, russe et américain, avaient besoin de cette réparation psychologique et spirituelle vu leurs existences tumultueuses. Ce n'est pas pour rien qu'en 1923 Essenine écrit *Confession d'un voyou*, peut-être son plus beau cri du cœur et Jim Harrison son *Boy who Ran to The Woods* publié en 2000. Dans les deux œuvres le personnage principal est un être marginal blessé dans son âme. En 1973 le poète américain fait paraître ses *Lettres à Essenine* au sujet desquelles il écrira plus tard : « J'ai mis des années à m'apercevoir que mes *Lettres à Iessenine* étaient un constat de victoire sur la tentation du suicide. »²⁹

Dans ces lettres, il parle à la vieille photo du jeune poète russe. C'est particulièrement manifeste dans la lettre N°8 :

I cleaned the granary dust off your photo with my shirtsleeve. Now that we are tidy, we can wait for the host to descend presumably from the sky, as that seems to exhaust the alternatives. You had a nice summer in the granary. I was out there with you every day in June and July writing one of my six week wonders, another novel. Loud country music on the photograph, wasps and bees and birds and mice. The horses looked in the window every hour or so, curious and rather stupid³⁰.

²⁶ Vladimir Maïakovski à Serguéi Iessénine, 1926. - *La Bibliothèque russe et slave*. Trad. du russe par Alice Orane en 194. https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Maiakovski_-_A_Serguei_Essenine.htm (27/03/2024).

²⁷ Rolland Nabuco, Céline. La sanctuarisation de la wilderness chez Jim Harrison et Thomas McGuane : entre romantisme et contre-romantisme. - *Caliban*, 2016 no 55, pp. 279-295. <http://journals.openedition.org/caliban/3603> (27/03/2024).

²⁸ *Idem*, p. 281.

²⁹ Matthieussent, Brice., *Jim Harrison de A à W*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Coll. « Fictives », 1995. p. 151.

³⁰ Harrison, Jim, *Lettres à Essenine*, trad. Brice Matthieussent, (édition bilingue), Paris, Christian Bourgois, éditeur, [Coll. « Fictives »], 1999, p.22, les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

« J'ai passé ma manche de chemise sur ta photo pour en ôter la poussière du grenier. Après ce ménage, nous attendons que notre hôte descende, sans doute du ciel, car qu'espérer d'autre ? Tu as goûté un bon été au grenier. Je t'y ai tenu compagnie chaque jour de juin et juillet pour pondre en six semaines une merveille, un autre roman. Musique *country* à plein tube, guêpes abeilles, oiseaux, souris. Les chevaux regardaient à la fenêtre toutes les heures, curieux et très bêtes». (p.23)

L'atmosphère rurale est bien là, mélangée à une attente fantastique d'une apparition d'outre-tombe. Pourtant ce n'est pas un fantôme néfaste qui se profile à l'horizon, mais un ange qui descendrait du ciel pour bénir l'auteur de ces lignes. La visite sera bien-évidemment manquée. Peu importe car c'est l'attente ou plus précisément son imagination qui produit l'effet de l'inspiration. Essenine, Muse de la campagne russe semble souffler au poète américain ses images-phares et dans le regard équin se reflète les yeux bovins de ses vaches préférées :

О родина.../ Нет лучше, нет красивей /Твоих коровьих глаз.

« O ma patrie... / Rien n'est meilleur, / Rien n'est plus beau / Que tes yeux de génisse ! »³¹

Puis, le poète américain continue sa conversation imaginaire avec son homologue russe pour mieux trouver les réponses aux questions existentielles qui le hantent. Ainsi nous pouvons lire dans la lettre N°21 :

To answer some of the questions you might ask if you were alive and had we become friends but what do poets ask one another after long absence? How have you been other than dead and how have I been dying on earth without naming the average string of complaints which is only worrying aloud, naming the dreaded moths that float around the brain, those pink balloons calling themselves poverty, failure, sickness, lust, and envy. (p. 48)

« Pour répondre à certaines questions que tu pourrais poser si tu étais vivant et si nous étions amis, mais que se demandent deux poètes après une longue absence? Pourquoi as-tu été vivant et comment suis-je en train de mourir sur Terre sans égrener la litanie ordinaire des plaintes, ce qui revient à s'inquiéter à voix haute, égrener ces terribles grains de poussières qui flottent dans le cerveau, ces ballons roses nommés pauvreté, échec, maladie, luxure et envie ». (p. 49)

D'un poète à l'autre, ces confidences voire ces « plaintes » aux accents baudelairiens sur un destin maudit s'achèvent, tout de même, dans cette lettre, sur une note d'espoir :

Naturally, I still believe in miracles and the holy fate of the imagination. How is it being dead and would I like it and should I put it off for a while? (p. 48).

³¹ Pascal, Pierre. Ésenine, poète de la campagne russe. In : *Revue des études slaves*, 1961, tome 38, pp. 19-36, p. 26.

« Naturellement, je crois toujours aux miracles et au destin sacré de l'imagination. À quoi ça ressemble d'être mort, est-ce que j'aimerais ça, dois-je retarder encore un peu l'échéance ? » (p. 49).

Selon Gilbert Durand, illustre disciple de Gaston Bachelard et de ses thèses sur l'imagination et l'imaginaire : « l'imaginaire est avant tout un antidote à la peur ».³² Alors dans ces strophes, il devient l'antidote à la mort. Jim Harrison affronte donc jusqu'à la fin la difficulté de vivre sur Terre, dénoncée par Maïakovski que lui-même préfère désertier. Dans le cas du poète américain son attachement à la terre, à son espace sauvage, devient synonyme de résistance et de volonté pour rester vivant selon le schéma esquissé par Bachelard dans son essai *La terre et les rêveries de la volonté* : « La terre, [...] a comme premier caractère sa résistance. [...]. Elle est tout de suite le partenaire objectif et franc de notre volonté³³ »

Tandis que chez Essenine l'appel de la terre se concrétise par la mort et l'enterrement. Quoi qu'on puisse dire sur cette fin funeste, chez les deux poètes, russe et américain, ce sont surtout leurs œuvres respectives qui font preuve de volonté et de résistance malgré les affres de la vie.

À la vie, à la mort. C'est ainsi que les quatre poètes de notre étude ont vécu la poésie. Les deux poètes russes ont choisi la mort à la vie. Leurs destins tragiques et la force de leur art ont fait grandir leur mythe qui a su franchir les frontières spatio-temporelles pour germer dans les âmes des deux Américains que la vie n'a pas épargnés non plus. Si Jim Harrison fut tenté de suivre la voie d'Essenine, Frank O'Hara meurt tragiquement dans un accident de circulation le 25 juillet 1966. Ces quatre voies laissent à leur postérité un chant polyphonique accompagné d'une lyre à corde tendue, qui survit à la mort pour narguer la vie.

Bibliographie

Bachelard, Gaston. *L'eau et les Rêves*. (1942), Paris, Le Livre de Poche, biblio essai, 1993.

Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti, 1948

Chailley, Jacques. Musique chorale. - *Encyclopædia Universalis*, 2017.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-chorale/> (27/03/2024).

Евдокимов, Иван (ред.), *Сергей Александрович Есенин. Воспоминания*. Москва-Ленинград, Государственное издательство, 1926. [Ivan Evdokimov (red.), *Sergeï Aleksandrovitch Essenine. Vospominaniya*. Moskva-Leningrad, Gosoudarstvennoe Izdatel'stvo].

Есенин, Сергей. *Я, Есенин Сергей*. Moscou, Litres, 2022, [Essenin, Sergei. Ya Essenin, Sergei].

³² Entretien avec Gilbert Durand. Une cartographie de l'imaginaire. Propos recueillis par Cabin, Philippe. In : *Mensuel*, 1999, no 90.

³³ Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti, 1948, p. 16.

Harrison, Jim. *Lettres à Essenine*, Éd. bilingue français-anglais, trad. de l'anglais par Brice Matthieussent. Paris, Christian Bourgois, 2018.

Henry, Hélène. Le Nuage en pantalon, Vladimir Maïakovski - Fiche de lecture. - *Encyclopædia Universalis*. 2015. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-nuage-en-pantalon/>.

Maïakovski, Vladimir *Du monde j'ai fait le tour. Poèmes et proses*, trad du russe par Claude Frioux. Paris, La Quinzaine Littéraire, [Voyager avec & Louis Vuitton], 1998.

Maiakovski, Vladimir. *L'amour, La Poésie, La Révolution*. Trad. du russe par Henri Deluy. Montreuil, Le Temps des cerises, [Commun'Art], 2011.

Maïakovski, Vladimir. *Le Nuage en pantalon : Tétraplique*. Trad. du russe par Wladimir Bereowitch. Paris, Mille et une nuits, 1998.

Maïakovsky, Vladimir. *Poèmes à Lénin*, Edition de Révolution Permanente, 2023, p. 3
https://www.marxists.org/francais/general/maiakovsky/Maiakovsky_Lenine.pdf (27/03/2024).

Маяковский, Владимир, *Сочинения в двух томах*. Том второй, Москва, Издательство Правда, 1988, p. 292. [Maïakovsky, Vladimir, *Sotchynenie v dvoukh tomakh*, Tom vtoroy. Moskva Izdatel'stvo Pravda].

Matthieussent, Bric., *Jim Harrison de A à W*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Coll. « Fictives », 1995.

Monbrun, Philippe. Apollon : de l'arc à la lyre. In : *Chanter les dieux : Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*. Ed. P. Brulé et C. Vendries, Christophe. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. <https://books.openedition.org/pur/23685> (27.03.2024).

O'Hara, Frank. *Méditations in an Emergency*, New York, Grove Press, 1957.

O'Hara, Frank. *Méditations dans l'urgence*. Trad. de l'anglais par Olivier Brossard et Ron Padgett. Nantes, Joca seria, 2011.

Pascal, Pierre. Ésénine, poète de la campagne russe. In: *Revue des études slaves*, 1961, tome 38, pp. 19-36.

Rolland Nabuco, Céline. La sanctuarisation de la wilderness chez Jim Harrison et Thomas McGuane : entre romantisme et contre-romantisme. - *Caliban*, 2016 no 55, pp. 279-295.

Steinmetz, Jean-Luc. *Ces Poètes qu'on appelle maudits*. Genève, La Baconnière, [coll. « Langages »], 2020.

Vladimir Maïakovski à Serguéi Iessénine, 1926. - *La Bibliothèque russe et slave*. Trad. du russe par Alice Orane en 1942. https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Maiakovski_-_A_Serguei_Essenine.htm.

Waegemans, Emmanuel. *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*. Trad. de l'allemand par Daniel Cunin. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

Маяковский, Владимир, *Сочинения в двух томах*. Том второй, Москва, Издательство Правда , 1988, p. 292.[Maïakovsky, Vladimir, *Sotchynenie v dvoukh tomakh*, Tom vtoroy. Moskva Izdatel'stvo Pravda

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.141-154>

Владимир САБОУРИН¹

**Третият Рим: дистопия и архаика като история на настоящето
в *Пътешествие до Елевсина* на Виктор Пелевин**

Резюме

Настоящата статия е въведение към прочита на романа на Виктор Пелевин *Пътешествие до Елевсина* (2023) като парадигматичен пример на ключови константи и тенденции в руската дистопична литература от първата четвърт на XXI век. *Пътешествие до Елевсина* е заключителната част на трилогия, чиито предходни части са сборникът новели *Transhumanism Inc.* (2021), задаващ дистопичната вселена, и романът *KGBT+* (2022), чието действие протича в тази вселена вече в условията на „специалната военна операция“. При прочита на романа на Пелевин като част от трилогията изхождам от допускането, че съвременната руска дистопия, започвайки с *Лазурната мас* (1999) на Владимир Сорокин, е идиосинкрално и симптоматично преди всичко ретро-антиутопия. Това специфично сплитане на дистопия и архаика е разгледано в *Пътешествие до Елевсина* като история на настоящето на ерата Путин с нейната неототалитарна версия на руската имперска концепция за „Третия Рим“, която е ключова за романа.

Ключови думи: руска дистопична литература, XXI век, архаика, ретро-дистопия, Трети Рим, Виктор Пелевин

Abstract

**The Third Rome: Dystopia and Archaism as History of the Present
in Victor Pelevin's *Journey to Eleusis***

This article is an introduction to the close reading of Victor Pelevin's novel *Journey to Eleusis* (2023) as a paradigmatic example of the Russian dystopian literature from the beginning of the 21st century. *Journey to Eleusis* is the final part of a trilogy whose previous installments include the collection of short novels *Transhumanism Inc.* (2021) that set the dystopian universe, and the sequel *KGBT+* (2022) taking place already in the wartime sociopolitical reality. I argue that starting with Vladimir Sorokin's *Blue Lard* (1999) the contemporary Russian dystopia intertwines idiosyncratically futurism and archaism into a retro-dystopian frame, which I discern in Pelevin's trilogy. As I view it, this specific dystopian blend aims at the representation of a history of the present of the Putin era with its neo-totalitarian version of the Russian imperial concept of the “Third Rome” which is crucial to *Journey to Eleusis*.

Keywords: Russian dystopian literature; 21st century; archaism; retro-dystopia; The Third Rome; Victor Pelevin

На паметта на Сирма Данова

Този текст е въведение към по-обхватно изследване, започнало с прочита на романа на Виктор Пелевин *Пътешествие до Елевсина* (2023). Непредвидено тръгвайки от него, в

¹ **Vladimir SABOURÍN** (1967, Santiago de Cuba) is a poet, literary critic and translator. He has defended a PhD thesis on *Introduction to Metalanguage of Humboldt's Philosophy of Language* (1994). He became associate professor with the monograph *The Origin of the Spanish Picaresque Novel: The Genealogy of Realism* (2006). He is a Doctor of Philological Sciences (2010) with the dissertation *Mystique and Modernity. The Spanish Catholic Mystique of the Golden Age*. He is currently Professor of Comparative Literature at the University of Veliko Tarnovo “St. St. Cyril and Methodius”.
ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0000-8473-9889>

предстоящите страници ще се концентрирам върху някои константи и тенденции в руската дистопична литература от първата четвърт на XXI век. Започвайки с *Лазурната мас* (1999) на Владимир Сорокин, съвременната руска дистопия е идиосинкрално и симптоматично преди всичко ретро-антиутопия. От повестта *Денят на опричника* (2006) и сборника разкази *Захарният Кремъл* (2008), разполагащи се във вселената на едно футуристично Ново средновековие², монстрозното сплитане на дистопия и архаика у Сорокин придобива отчетливо изразена социалнополитическа референция към етнофундаменталистката *Ras Russica* на путинската ера. В задействаната от режима главоломна динамика при прехода от клептократичен хиперкапитализъм³ към великоруско-православен националболшеvizъм на този наративен модел бе съдено продуктивно бъдеще. Както в обхваналата тринадесет години Сорокинова трилогия, включваща новелата *Виелница* (2010) и романите *Доктор Гарин* (2021) и *Наследие* (2023), така и в рамките на късната ретро-дистопична трилогия на Пелевин от началото на второто десетилетие на века повествователните вектори на дистопията и архаиката имат като резултанта една профетична история на настоящето. Двете трилогии бяха доведени до своя завършек на практика едновременно през ослепително-призрачната есен на една и съща година.

I

Когато започнах да чета новия ежегоден⁴ есенен роман на Виктор Пелевин *Пътешествие до Елевсина*, пристигнал в началото на октомври от книжарница в Хелзинки, в

² Сорокин заимства термина от Н. Бердяев. Срв. Соколов, Б. «Феодализм уже наступил». Интервью с Владимиром Сорокиным, *The New Times / Новое время*, № 35 (303), 28.10.2013 <<https://newtimes.ru/articles/detail/73573/>>. Посетено на 4.11.2023. В това интервю, посветено на излизането на романа *Телурия* (2013), Сорокин го определя „все пак [като] утопия, а не антиутопия“. При Сорокин дистопията и архаиката се намират една спрямо друга не само в съотношение на „диалектика на Просвещението“, но архаичният терор и ужас притежава отвъд тази диалектика и някаква утопична функция на Ницшеански „чук“ – и Сорокински *леден чул* – разбиващ „железната клетка“ (М. Вебер) на Модерността и нейното бъдеще, футуристично застинало в шеметното си движение след „края на историята“. С оглед на разглежданата тук проблематика на дистопията и архаиката като история на настоящето в *Пътешествие до Елевсина* изнасям пред скоби тази утопична перспектива у Сорокин.

³ При тази формулировка комбинирам понятието на икономиста Тома Пикети за „хиперкапитализма“ на бившите социалистически страни с определянето на путинския режим като „клептократичен“ (kleptocratic regime) на политоложката Карен Давиша, вж. Pikkety, Th. *Kapital und Ideologie*, München: Beck, 2020, 726 и Dawisha, K. *Putin's Kleptocracy: Who Owns Russia?*, New York: Simon & Schuster, 2015, 38. Самият Пелевин използва формулировката „клепто-корпоративен комунизъм“ – Пелевин, В. *KGBT+*, Москва: Эксмо, 2022, 113. По-нататък в текста цитирам романа по това издание със сиглата KGBT и съответните страници в кръгли скоби. Остава да разберем как хиперкапитализмът (по Пикети) или клепто-корпоративният комунизъм (по Пелевин) мутира в националболшеvizъм при запазване на клептократичния общ знаменател в епохата на неговото военновременно свръхвъзпроизводство под формата на „специална военна операция“ (СВО).

⁴ Вече от десетилетие Пелевин издава с един Стивън-Кингов неистов ритъм по роман на година, поставяйки всяка есен пред една и съща непродуктивна дилема както литературните критици, така и феновете си: изчерпал ли се е или не. Ако парафразираме една антична поговорка, това, което е позволено на Кинг, явно не е позволено на Пелевин. Въпросът е защо – при положение, че и двамата са върховни божества в съответния литературен пантеон, в каквито и жанрови облици на зевсове или бикове да се явяват. Всеки пантеон обаче с правилата си.

него ме занимаваше преди всичко реализираната дистопия на войната на путинска Русия; когато го завърших и препрочетох, на нейно място застъпи архаиката на смъртта в чист вид. Бях чел с променливо вдъхновение и фрустрации предходните две части на трилогията, която се разгръща в ретро-дистопичната вселена на Transhumanism Inc., задаваща заглавието на първата част. Началото ѝ бе поставено още в предвоенната епоха по модела на Сорокиновата *Телурия* (2013), мозаично създаваща от новели един ретро-футуристичен романов свят. Във фокуса на едноименния първи роман *Transhumanism Inc.* (2021) бе зъкърбърг-„голденщерновият“ информационно-мрежов, еко- и феминистко-фундаменталистки капитализъм. Втората част на трилогията излезе осем месеца след началото на войната, чието присъствие в *KGBT+* (2022) като „екстралингвистична действителност“, както иронично формулира уводният дисклеймър (който се прехвърля и в трета част), дълбоко разочарова тогавашните ми очаквания. Врязалите се в паметта ми образи на събирателната пропагандистка „медия-валкирия“ Симонян-Соловьев-Кисельов-Скабеева-и-Ко и предизвестеното онирично-наказателно изгаряне на героя в Т-34 при битка с германски „Тигър“ (*KGBT*: 485) определено не ми бяха достатъчни.

За разлика от суровата мощ на конструираната в новелите от предвоенната част на трилогията дистопично-архаична вселена, ироничността на един роман на възпитанието по време на война във втората чувствително олекваше въпреки заявката на автора в автоблърба – самият той добър пример за слабостта на ироничния ключ към случващото се – че книгата иде да помогне „да се преживее нашата велика епоха с минимални щети за здравето и психиката“. Кондензираният в новелите трезв ужас беше разводнен в пародия на *self-help* литературата в момент на форсмажорна нужда от помощ. Необичайно за Пелевин с неговите обичайни Тарантиновски развръзки със съспенс и обрати докрай, *Bildungs-self-help* повествованието на *KGBT+* сякаш не знаеше как да свърши и прокрастинираше с директни „екстралингвистични“ дублики към реплики на руската т. нар. „либерална опозиция“ по адрес на „неясността“ на неговата „гражданска позиция“. Същевременно романът започва с рамкова новела, в която яснотата недвусмислено е изведена на сюжетно равнище, а иронията е сурдинирана. Аз-повествователят в новелата (чиято реинкарнация ще е аз-повествователят в романа) е офицер от японската окупационна армия по време на Втората световна война. Доскорошен дзен-будистки монах с „европейски уклон“ в образованието си, той възприема идеологическата подготовка на войната и всекидневието си на окупант в Бирма (сегашна Мианмар) с цялата желана яснота, която по-късно ще отслабне в реинкарнацията и иронията. „Ако човек се замислеше за случващото се, още тогава можеше да се разбере, че Империята я готвят за

страшна касапница“ (KGBT: 12). Тук е най-ранната яснота на Пелевиновата позиция спрямо войната, независима от принудите на политическата конюнктура и публицистичните изяви.

По-коректно от изискването на ясна гражданска позиция ще е да си представяме Пелевин като този японски офицер от Втората световна война, преминал през „европейски уклон“ и дзен-будизма и попаднал сега на фронта, както в по-ранен период бе попаднал в Октомврийския преврат като шизофреник с дзен-будисткото име Пустота. „Докато разглеждах статуите на Буда, беседвах с монасите и размишлявах за високото, войната се разгаряше – но аз оставах в тила. До мен достигаха смътни слухове за зверствата, извършвани от нашите войници на континента в Китай“ (KGBT: 19-20). В навечерието на разгарянето на големия дебат за вината и/или отговорността на руснаците, връщащ ни към Ясперовите определения в „часа нула“ на нацистка Германия⁵, японският офицер е благодарен за „добрата карма“, която го избавя от „съучастничеството в жестокостите“. Непосредствено преди да напусне войната по пътя на будистка реинкарнация той прави равностойка, която по-скоро не бихме очаквали на прага на подобно пътешествие, което няма сякаш никаква връзка, търси да скъса всяка връзка със света в момента – но при Пелевин винаги я има и винаги се сплита – за който свят трябва да го е грижа в крайна сметка правещият тази равностойка. „Тази война ще свърши зле за Империята. И ще е цяло чудо, ако нашата нация изобщо се запази на Земята“ (KGBT: 86). През 2022-та това бяха повече от ясни думи, казани от будист с единия крак в следващата си реинкарнация, в последващия разказ за която Пелевин безуспешно, метанаративно-иронично щеше да се брани от обвиненията в липса на ясна гражданска позиция. Изходната трезвост на сюжета с японския офицер е по-мъдра от финалната метанаративно-квазипублицистична ирония: „Империята се забърка във война и това няма да свърши добре“. (KGBT: 88)

Реинкарнацията на японския офицер от историческата рамкова новела в руския рапър от ретродистопичното романо-повествование същевременно улавя в реалното време от самото начало на „специалната военна операция“ социалнополитическата важност на позиционирането спрямо войната на ключови фигури от руския шоубизнес и младежка субкултура. В целия спектър от Ала Пугачова до неизвестни в България рапъри с култов статус (Охххуmiron, Face) – привеждам само имената на осъдилите под една или друга форма войната срещу Украйна – влиятелните фигури на попкултурата бяха изправени пред необходимостта да заемат позиция: на *путинг* или в емиграция (външна или вътрешна). Рапърът аз-повествовател в KGBT+, чийто продуцент се оказва куриран от службите, е въввлечен на сляпо в операция по

⁵ Вж. Jaspers, K. *Die Schuldfrage* [1946]. In: *Karl Jaspers Gesamtausgabe*, Bd. I/23, hrsg. v. D. Kaegi, Basel: Schwabe Verlag, 2021.

ликвидирането на високопоставена фигура от световния финансов елит и осъден за убийството в качеството си на подставено лице. По-близо до наивния и образоващ се герой на дистопичен *Bildungsroman*, отколкото до цинично-умъдрения още от детство персонаж на (дистопичен) пикаресков роман, рапърът разказва ретроспективно своя живот като вече прозрял и съответно играещ по правилата пораснал и в крайна сметка преуспял *pícaro*. Първата му среща с ключов феномен на войната е като сервитьор. „Оглавяваше масата истинска медиа-валкирия – с бръсната татуирана глава и белези от три допълнителни чипа. Една от хипнотичните фурии, които сердоболите [абривиатура на Социалистически евразийски революционни демократи-консерватори (болшевики)]⁶, б. м., ВС] наемат за огромни пари да подгряват рептилния мозък на дълбинния народ“ (KGBT: 182).

Непосредствено преди дебюта си, коментирайки хетероглосната семантика на понятието *повестка* (призовка, обществен дневен ред, употреба на ЛГБТ-фигури или представители на други раси в политиките на инклузивността), рапърът дава като първи пример призовка от военкомат, сатирично репликираща в рамките на ретродистопичния свят на романа мобилизационните мероприятия в путинска Русия: „да се явите в десет сутринта за наказание бой с пръчки [*розги*] за неявяване на /В-дума/ сборове“. (KGBT: 233) Тук се появява и емблематичната за началото на войната „политкоректна“ табуизация – и съдебно преследване на употребата – на самата дума „война“. „Помня тези бледни празни дни, буквално изсмукани от страха. Предчувствието на голяма /В-дума/ и несгоди“ (KGBT: 145). За разлика от сатирично-макабрения регистър на примера с военните сборове предчувствието за голяма война звучи всекидневно-реалистично. От тоналността на пряката референциалност Пелевин преминава към чистия и неудържимо комичен персифлаж на „Троянската /В-дума/“ (KGBT: 151) и връщането на табуто в изходната му сфера на политическата коректност: „Но преди това читателят, мисля си, очаква от мен две-три безстрашни и неортодоксални думи за съвременните джендърни диспути и културни /В-дума/“. (KGBT: 303) Войната в реално време не променя конструктивния принцип на дистопичната вселена на Transhumanism Inc., в която западната политкоректност и путинските езикови табуто са явления от един и същ разред. „Тук [на Запад, б.м., ВС] трябва да си подбиращ приказките почти като у нас. Не бива, например, да бъркаш думата „nigga“ с N-думата. N-думата не бива нито да се произнася, нито да се мисли. За нея се отговаря по-строго, отколкото за В-думата в Москва“ (KGBT: 492). Това структурно изравняване на путинската война и културните войни на политиките на идентичност, особено

⁶ В абривиатурата на управляващата партия в ретродистопичната Русия на Пелевин има игра на думи със „сердобольный“ – чувствителен, състрадателен, жалостив: чувствителен, състрадателен, жалостив, сантиментален болшевик (или неолиберален комсомолец).

настоятелно прокарано в проточващия се финал на *KGBT+*, оставя мъчителното усещане за концептуален мотор, работещ на празен ход.

Протяжно колебаещият се преди свършването финал на втората част на Пелевинската трилогия, концептуално релативиращ ужасите на войната в структурното изравняване на канселираните на политиките на идентичност, от една страна, и дългогодишните присъди (имащи да се изтърпяват под строг тъмничен режим) за „дискредитация на руската армия“ посредством употребата на думата „война“, от друга, с нова сила ни връща към тласкащия към вземане на решение потенциал на опита на войната на японския офицер в началото на романа. Този решаващ опит инициира реинкарнацията му като рапър в дистопично-путинска Русия.

Мисля, че дълго щях да флиртувам с неизвестното, но помогна войната. (KGBT: 84, курсив мой, ВС)

II

Кой, ако не Пелевин (и диоскурът му Сорокин), продължавах да си казвам, може да каже нещо – отвъд комсомолски правилната неолиберална публицистика и лирика – за „екстралингвистичната действителност“ на „специалната военна операция“, криминализираща първоначално самата дума война (и думата мир също), за да я превърне по-късно чрез едно типично Сорокиново-Пелевиново превъртане от *Денят на опричника* и *Кристалният свят* в ретроантиутопична Велика отечествена и националболшевишка Революция в едно. Същевременно вече бях спрял да очаквам от Пелевин нещо повече по темата след направеното в *KGBT+* (и започнал търпеливо да изчакам неежегодния роман на Сорокин с главоломните му монстрозни буквализации на метафори на общества и епохи), когато заключителната книга на трилогията изведнъж изпълни реторично-игровия си дисклеймър за „случайните сходства с екстралингвистичната действителност“ с почти практическо, ще рече буквално юридическо съдържание с оглед на углавния кодекс на военновременна квазинацистка Русия. Може да се каже, че дочаках своя личен античен финал на трилогията. Може да се каже и с любима реплика от *Апокалипсис сега*: „Исках мисия и поради греховете ми тя ми бе възложена“.

Попадайки на *Пътешествие до Елевсина* в катастрофален за мен момент, неволно си изясних, меко казано без да искам, нещо, което винаги ме е тревожело у Пелевин. Без значение дали става дума за ранните шедеври *Отишелника* и *Шестопръстия* (1990), *Кристалният свят*, *Омон Ра*, *Животът на насекомите*, *Чапаев* и *Пустота* и *Ника* (1992), от една страна. Или пък за последното десетилетие на по роман на година, от друга, започнало с „вампирския“ *Батман*

Аполо (2013)⁷, епично продължение на *Empire V* (2006), представляващ, на свой ред, романово продължение и разгръщане на невероятната мистична сюжетна линия на нощните пеперуди от втория роман на Пелевин *Животът на насекомите* (1993). Фигурата на вампира като последно звено на цивилизационна хранителна верига, в която човекът е в ролята на „доен добитък“, продукт на вампирска изкуствена селекция, се появява във финала на *Transhumanism Inc.* Същевременно тя изпълнява лайтмотивна функция и в последната част на трилогията под формата на антична демонология, пронизваща рефлексите на императора на Третия Рим и индуцирания от него психеделичен опит на следователя аз-повествовател, разследващ под прикритие възможен апокалиптичен сценарий, в който Императора опасно в глобален мащаб превишава пълномощията си на отговарящ за локална симулация с наименование „ROMA-3“.

Погледнато откъм праобраза на вампира/демона такъв, какъвто се явява в ранната инсектологична парадигма на *Животът на насекомите*, той е оксиморонен хибрид от комарите-„крвопийци“, репрезентиращи предприемачите от Елцинската епоха на първоначалното натрупване на капитала, и нощните пеперуди-„мистици“, подхващащи езотеричните нагласи и търсения на късния „развит социализъм“. Изходният ареал и място на действие на този епохален хибрид на комар и нощна пеперуда, който ще еволюира в *Empire V* и *Батман Аполо* до прилепа-вампир от петродоларовата ера⁸ *ante Crimaeva*, е локализиран в един курортен Крим от началото на 90-те, усещан още като пълноценно, макар и овехтяло-руинирано южно крайбрежие и топло море на хипербореиската съветска империя. Когато протагонистът на вампирската диалогия за първи път се поглежда в огледалото след метаморфозата си, го

⁷ Във „вампирската“ митология на (засега) диалогията, образувана от *Empire V* и *Батман Аполо*, инициацията на главния герой във висшата каста на „гмуркачите“ в „лимбото“ (пространство, в което може да се общува с мъртвите) е представена като тичане на „тъмен стадион“, при което постепенно „обрастваш“ с фигурата на архаичен воин: „Изведнъж на лявата ми ръка се появи плосък диск от приличащ на бронз метал. [...] Дискът изглеждаше точно като древен щит. На него бе гравирани мотив, напомнящ на нещо средно между двустранна секира и прилеп. [...] След това в дясната ми ръка се появи дълга върлина от същия метал. [...] После главата ми обрасна с шлем – разбрах това, забелязвайки, че гледам на света през бронзови отвори. Аз се бях превърнал в подобие на античен воин-хоплит.“ – Пелевин, В. *Батман Аполо*. – В: Пелевин, В. *Empire V. Батман Аполо*, Санкт-Петербург: „Азбука-Аттикус“, 2021, с. 374. По-нататък в текста цитирам романа по това издание със сиглата БЭА и съответните страници в кръгли скоби. Лимбото е единственото място, където влюбените могат да се срещат в споделена плът, след като възлюбената губи тялото си, буквализирано превръщайки се в „глава“ на митологично същество.

⁸ В епиплога на *Empire V* вампирът аз-повествовател декламира и декларира в булгаковски полет над Москва, нежно потъваща в първия сняг, верую, в което „черната течност“ е съположена с „червената“ като носещи стълбове на (ранно)путинския ампир: „Обичам нашия ампир. [...] Съзерцавам суверенните кули, смучещи черната течност от кръвоносните съдове на планетата – и разбирам, че съм намерил своето място в строя.“ – Пелевин, В. *Empire V*. – В: Пелевин, В. *Empire V. Батман Аполо*, цит. съч., с. 268. По-нататък в текста цитирам романа по това издание със сиглата EV и съответните страници в кръгли скоби. Този „строй“, изхождащ от съзерцанието на нефтени кули, успоредно с водещата семантика на „държавен строй“, има ясно изразени марциални конотации: „Само че този строй ще трябва да се държи здраво: очакват ни непрости времена. Защото нито червената, нито черната течност в света не стига за всички. [...] И тогава линията на фронта отново ще премине пред всеки двор и сърце“ (EV: 268). При първия си инициационен полет прилепът-повествовател едва не се врязва в небостъргача-„молив“ на Газпром (EV: 105).

поразяват преди всичко „милиционерските“ му очи като профанно-банален еквивалент и отсамен застъпник на демоничното. „Но най-злокобното бяха очите ми – мънички, хитри, безжалостни и цинично-умни като на милиционера от Москворецкия пазар. [...] Ако трябва да съм напълно честен, силно напомнях на дявол“ (EV: 103). Този прилеп-вампир с милиционерски очички препраща към веруюто на „православния патриот от времето на залеза на империята“, за когото божествено и демонично съвпадат под егидата на православния император, чиято *Donatio Constantini*, макар и фалшификат, е вярна с реалнополитическия оригинал на Историята. „Когато християнството тепърва възниквало, богът на Стария Завет е бил смятан от новото учение за дявол. А после, през първите векове на нашата ера, с цел укрепване на римската държавност и политкоректността, богът и дяволът били обединени в един молитвен обект, на който е трябвало да се покланя православният патриот от времето на залеза на империята“. (EV: 46-47) Това време на залеза на империята е времето на действие на *Пътешествие до Елевсина* като история на настоящето.

Втората част на вампирската диалогия започва – една година преди анексирането на Крим – с „някаква предвоенна тревожност, все едно виждах пред себе си ракетна шахта, отворена за неминуемо изстрелване“ (БзА: 288). Прилепът-вампир вече е недвусмислено „двуглав“ – и пророчески привиждан същевременно като „двустранны секира“. Древният барелеф с двуглавия/двустранныя прилеп/секира е дарение, направено от страна на Ирак „поради стратегическите алюзии към държавната символика“ (БзА: 395) на путинската империя, която десет години по-късно ще бъде определена в *Пътешествие до Елевсина* като (симулация на) Третия Рим. В *Батман Аполо* обаче Пелевин все още експлицитно приписва (несимулативните) императорски инсигнии не на руския двуглав прилеп, а на холивудския Батман с фамилия на американска космическа програма. „Той приличаше удивително на някакъв римски император. Как точно обаче се казваше римлянинът – не си спомнях. После се досетих, че това можеше да не е просто сходство. Може би виждах пред себе си същата глава, уловена в мрамор преди две хилядолетия. И тя досега бе жива. Нещо повече – досега управляваше света“ (БзА: 591). За разлика от (вампирско) демоничната симулация на Третия Рим в *Пътешествие до Елевсина*, носещата имената на холивудски супергерой и космическа програма *Pax Americana* еднозначно е ситуирана от *Батман Аполо* в един континуум на реалната политика, възхождащ към Римската империя. Тази констатация на Пелевин от далечната 2013-та със сигурност адекватно предава комплекса, задвижващ руската политика през путинската ера. Високопоставен руски вампир определя в *Батман Аполо* американците като „партньори“ (срв. БзА: 597) – термин,

използван от Путин първоначално позитивно, а след мюнхенската реч с нарастващи иронично-ресентиментни обертонове.

Ако сега се върнем от екскурса из вампирската генеалогия на демоните в *Пътешествие до Елевсина* към противопоставянето на ранния и късния Пелевин, ще трябва да констатираме, че, в крайна сметка, става дума за общо място, споделяно както от професионалната критика, отново и отново повтаряща го с непоносима лекота при всеки нов ежегоден роман, така и от мъчително преживяващите го фенове, принудени всяка есен да се питат в духа на *Толкова обичаме Гленда* кога ще спрат – кога трябва да спрат – да го четат. Аз бях един от тези фенове до *Пътешествие до Елевсина*, който ме накара в екстремни условия да разбера, че няма късен и ранен Пелевин и близката до ума социология на литературата в случая не работи, както не работи примерно при Роберто Боланьо или Стивън Кинг. Тя не работи при неистовото писане, дори когато то има реалния, т.е. непиярен, измерим пазарно резултат, че от него може да се живее без грантове, стипендии, академични пенсии, безплатен градски транспорт за почетни граждани и пр. Нито Кинг, нито Боланьо, нито Пелевин разменят успеха на писането си за тази паница леща, в която дори лещата е пиар ефект, който не нахранва и не утешава. Това, което ме бе тревожило както при *non plus ultra* най-любимата новела *Отшелника и Шестопръстия*, така и при *KGBT+*, най-слабата за мен част на *Transhumanism Inc.* трилогията, сега ме утешаваше, не спираше да ме утешава при ступорното четене и препрочитане на *Пътешествие до Елевсина*.

Тревожеше ме през годините и творбите една простота⁹, граничеща сякаш със схематизма, жанровата и сюжетна механика, лишена сякаш от сиянието и мистиката на плътта

⁹ При първо четене, особено ако четенето започне от последните романи на Пелевин и тръгне после омагьосано да се връща назад към култовите му произведения от 90-те, прави впечатление – зашеметяващо впечатление – постмодернистката езиково-стилистична свръхплътност и -сложност, типична преди всичко за най-ранните разкази от типа на *Кристалният свят* (1991) и особено *Ника*, където с „тежък като силикатна тухла“ късносецесионен стил от „Лекото дихание“ (1916) на Иван Бунин се разказва за любовна връзка по време на амбивалентно-непреводимите, но разбираеми за преживелите ги *лихие девяностые*. Връзката на аз-повествователя с „много по-млада“ от него любовница (една нейна година се равнява приблизително на шест негови) завършва със смъртта на възлюбената, която в последното изречение на разказа се оказва сиамка, безвъзвратно прегазена от подмосковна лада още в първия от деветте ѝ живота: „аз нито веднъж не си бях представял възможната ѝ смърт. Всичко в нея бе противоположно на смисъла на тази дума, тя бе кондензиран живот, както има кондензирано мляко“ – Пелевин, В. Ника – в: Пелевин, В. *Сумасшедший по имени Пустота*, Москва: Эксмо, 2020, с. 287. За тази разновидност на ранния Пелевински постмодернизъм, дефиниран през „ориентираността“ му спрямо руската класика, срв. Богданова, О. В. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника», *Вестник Санкт-Петербургского университета, Литературоведение*, Сер. 2, вып. 1 (№ 2), 2003 <<https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnyy-postmodernizm-rasskaza-v-pelevina-nika>>. Посетено на 5.11.2023. Късен, непоносимо дистопично превъртян пример на този най-ранен постмодернизъм, е новелата „Митината любов“ – този път с директно цитиране на заглавието на едноименния разказ на Бунин в самото заглавие – от *Transhumanism Inc.*, първия роман на трилогията, срв. за новелата и романа Сабоурин, Вл. Митината любов. Последният роман на Виктор Пелевин, *Нова социална поезия*, бр. 31, ноември, 2021 <<https://novasocialnapoezia.eu/2021/10/23/vladimir-sabourin-mitinata-liubov-posledniyat-roman-na-viktor-pelevin>>. Посетено на 5.11.2023. Другата, диаметрално противоположна разновидност на най-ранното Пелевинско „нулево

на словото, станало литература. Нещо подобно винаги съм боготворял у Кафка, но никога не го бях свързвал с Пелевин. Нещо подобно от десетилетия се опитвам да постигна в поезията си, търсейки го у Брехт и Боляно, но не го усещах в прозата на Пелевин. Тази простота се оказва последната ми утеха, когато най-страшното предстоеше и неочаквано се случи. Отбелязвам това, защото принципно избягвам да гледам на литературата като утеха, особено след циничното оголване на еднозначната комерсиализация на литературната утешителност по време на пандемията. Лично за мен винаги е бил утешителен голяят акт на четене сам по себе си на какъвто и да било, включително и нелитературен текст, но единствено при четенето на испанския *Дон Кихот* преди двайсетина години и за втори път сега при *Пътешествие до Елевсина*, потребността от утеха сама по себе си беше толкова отчайваща, че ме накара да преоткрия за себе си Пелевин като неразделна част от ултимативния пантеон на свещенотрезвата простота в литературата. Толкова за читателя, чийто сертификат за автентичност в крайна сметка не е естетически.

III

В края на *Пътешествие до Елевсина*, антагонистът, който е същевременно и имплицитен автор, казва на протагониста (и читателя, имплицитен и експлицитен), на когото тепърва му предстои да стане автор, поемайки авторството от антагониста: „Ти възникна в онзи момент, когато четеше предисловието на императора“. Това е заглавието на пролога на романа: „Предисловието на Императора“. Императорът е писателски чатбот – някой ден може би ще научим какво в романа е написано с помощта на AI – чието име Порфирий препраща както към несъществуващ, но езиково значещ (пурпурът е антично-християнският цвят на властта) римски император, така и към Порфирий Петрович от *iPhuck 10* (и към родоначалника на двамата, следователя от *Престъпление и наказание*). Стара програма – нещо като Мервингий от втората *Матрица*, оцеляла след Мускусната нощ (кръстена на предреклия събитието „Пророк Илон“¹⁰), в която заподозреният в бунта на съзнанието изкуствен интелект претърпява съгласно вселената на Transhumanism Inc. своята Вартоломеева нощ – Порфирий е преквалифициран от полицейски алгоритъм в император на симулацията ROMA-3. Той обаче продължава да бъде преди всичко автор. И тук в *Пътешествие до Елевсина* Пелевин

ниво на писане“, в чисто далечно бъдеще живеем и четем междуременно ежегодните му романи, е не по-малко брилянтно изпълнена в зашеметяващата простота на първата – за мен недостижимо най-добрата му творба изобщо – Пелевинова новела *Отшелника и Шестопръстия* (1990). Тази новела е и първото по-обемно произведение на Пелевин, предшествашо първия му сравнително кратък роман *Омон Ра* (1991).

¹⁰ Срв. Пелевин, В. *Путешествие в Елевсин*, Москва: Эксмо, 2023, с. 96-97. По-нататък в текста цитирам романа по това издание със сиглата ПЕ и съответните страници в кръгли скоби.

недвусмислено си позволява две сериозни и повествователно мощни „случайни сходства с екстралингвистичната действителност“ – първо, Третия Рим¹¹ и, второ, едно преквалифицирано в кесар ченге със свръхамбиция за авторство, за класически аукториален повествовател от XIX век наред дистопичен свят на симулации на виртуални реалности, една от които е и тежкото му копнее за авторство.

При първата поява на Путин у Пелевин в романа *Числа* (2003) бъдещият свръхамбициозен автор на голям наратив е само „неголям“ портрет в рамка, „фотография под стъкло на Путин в кимоно“¹², при това не на стената зад някое бюро на властта – до най-затънтеното провинциално, както по-късно и парадигматично в *Левиатан* (2014) на Звягинцев – а върху стъклена масичка, от която персонажите шмъркат кокаин в може би най-драстичната експлицитна сексуална сцена в света на генерацията „П“ и империята „V“. Портретът е изровен от „куп въргалящо се по пода бельо“ непосредствено преди началото на акта и внимателно нагласен на кокаиновата масичка така, че да влиза в полезрението на скрита камера (и да няма бликове от стъклото), инсталирана от колегите на П, възцарил се наскоро над генерацията „П“. Джудистът – една от маскулинните ипостаси на П, препращаща към борческо-престъпния му генезис – „добродушно усмихвайки се“, наблюдава първоначално анално обслужване с дилдо, (не)волно психеделично прерастващо в хомосексуална копулация между представители на Елцинския финансов елит. Наблюдава в качеството си на гарант, че компроматът няма да може да бъде качен в Мрежата благодарение на височайшото и маскулиннейшо присъствие на П, компрометиращо джудистката му мъжественост. В Третия Рим П(орфирий) вече ще разполага със серийно селектирани Антиноевци, от които в *Пътешествие до Елевсина* епизодично се явяват като персонажи Антиной XIII (самоубит в рамките на митологична симулация на саможертвата на праобраза) и Антиной XL (за когото се спори дали XL означава поредния му номер или размера, участващ в неуспешно покушение срещу П).

¹¹ За концепцията на Третия Рим вж. Voegelin, E. *The New Science of Politics* [1952], Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 113-117. В брилянтния си синтез на проблематиката в броеви страници лекционно говорене през още сталинистката 1951 г. Вьогелин съполага Третия Рим и Третия Райх: „Руската идея за Трети Рим се характеризира със същото съчетание от есхатология на духовното царство (spiritual realm) и неговото осъществяване чрез политическо общество както национал-социалистическата идея за *Dritte Reich*“. – Пак там, с. 113-114 (курсив в оригинала).

¹² Срв. Пелевин, В. *Числа*, Москва: Эксмо, 2021, с. 202, 209. Слабо запомнящ се роман, следващ *Generation „П“* (1999) и слагащ край на култовите Пелевинови 90. Същевременно това е най-ранното свидетелство на Пелевин за началото на путинската ера с изместването в подземния свят на чеченците от ФСБ (а.к.а. КГБ), изпълтено във вица за мерцедеса 600 и черната волга: „Мерцедес 600 се врязва на кръстовище в задницата на черна волга с тонирани стъкла. От мерцедеса изскача бандит, почва да троши с приклада стъклата на волгата и вижда в нея полковник на ФСБ. „Другарю полковник, аз все чукам, чукам, а вие не отваряте... Къде да носим парите?“, пак там, с. 40-41. Въплъщението на самото ФСБ в романа, на свой ред, е фигурата на капитан Лебьодкин, наследник на капитан Лебядкин от *Бесове*, разстрелващ в Тарантиновска сцена дотогавашните (още от Елцинската ера) чеченски „застрахователи“ на главния герой. В романа се явява и българска гадателка под името Бинга, макаронично сплитаща Ванга и бинго.

Цезарите от времето на упадъка са с добре известна, изявено естетическа, артистична и творческа нагласа, но за Пелевин това е само периферна тривия за зарибяване на високодуховни и изтънчени читатели на *Quo vadis* или зрители на *Аз, Клавдий и Гладиятор*, за да споменем само високите образци на жанра. Него го интересува дълбинната структура, генерираща симулацията на кесаря с неговия Трети Рим и акламирация го имперски народ. Тази структура в Пелевиновата дистопия е чатботна. „Дейността му се състои на деветдесет процента от генерация на вербални съобщения, с чиято помощ се управлява империята. Останалите функции – личен разврат, борба със съзаклятници, различни увеселения и интриги – това също е, ако се замислим, обработка на вербализации. Всеки достатъчно сложен лингвистичен генератор може да стане римски император. Порфирий представлява именно такъв алгоритъм“. Ченгето, недвусмислено заявява Пелевин, вече дълбоко нагазил в семантично-прагматичното поле на наказателния кодекс на РФ, тайно и полека станало император на Третия Рим, чието сходство с друго екстралингвистично ченге не е случайно, е нещо като Chat GPT.

В коментар към представяне на *Пътешествие до Елевсина* в Ютюб канала на престижния (либерално-емигрантски) литературна критик Галина Юзефович¹³, сдобила се с привилегията да е персонаж в романа и смятаща го не на последно място с оглед на тази свръхзадължаваща към обективност привилегия за еднозначно слаб („преходен“ – с директна препоръка към Пелевин да си вземе пауза от ежегодните романи), чатбот мотивът е разчетен пределно „екстралингвистично“ в един в основата си типичен пример на алегорично четене: „Императорът очевидно е путин който няма план и цел, защото не е човек, а само луд алгоритъм с яка руска закваска и копиране на предходни идеи за развлечения. Преди работил в кgb и фантазирал истории, а сега ето император заплашва целия Свят“ (Потребител с ник LLar, запазвам правописа и пунктуацията на оригинала). В края на романа Порфирий ще изпее путинското СВО-заклинание, докато доубива със секира за жертвоприношение поредния гладиатор, участващ в симулацията специална военна операция: „– Всичко върви по пла-а-ан, – пропя той на гръцки“ (ПЭ: 444). В рамките на симулацията Трети Рим поетично-сакралният гръцки всъщност е – буквално – английско койне, цитиращо попарт икони, на което

¹³ Срв. Юзефович, Г. «Юзефович» рекомендует. Новая книга Виктора Пелевина «Путешествие в Элевсин», 29.09.2023 г.

<https://www.youtube.com/watch?v=GIDqork6SzM&ab_channel=%D0%AE%D0%B7%D0%B5%D1%84%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>. Посетено на 17.12.2023. Представянето на романа е в деня на премиерата му и има промоционален аспект, пряко свързан с предлагане на 25% отстъпка при покупка на електронната и аудиоверсията в определен онлайн магазин – въпреки изрично негативната му литературнокритическа оценка и недвусмислено пейоративната директна препоръка към автора, която звучи отблъскващо назидателно при критик от подобно ниво. Превръщането в персонаж на роман дори когато той е далеч под ранга на Пелевиновия видимо предизвиква у литературните критици (и теоретици) резки амбивалентни движения дори когато тези движения са „внимателен прочит“.

латиноезичният кесар (всъщност немскоезичен като повечето руски царе) иска руският му *mir* да проехти и бъде чут *urbi et orbi*.

Пътешествието до Елевсина е по дефиниция инициация в мистериите на хтоничните култове, пряко свързани с подземното царство. От друга страна, съществен аспект и симптом на разложението на определена обществена система или по-общо цивилизация поне в хронологическите рамки от Римската империя до Съветския Съюз и путинска Русия е неудържимото надигане на всевъзможни окултно-езотерични нагласи и практики.¹⁴ Зареждащият чаши с вода, поставени чинно пред съветските цветни телевизори в Русия и тук, Кашпировски сякаш беше вчера. Днес в Русия това е, например, системно поддържаният в Ютюб „информационен“ дискурс (включително и от представители на либералната опозиция, толерирани вътре в страната, вж. проф. Валерий Соловей) за окултистко-терапевтичните практики на Путин и неговия елит: допитвания до сибирски шамани чрез посредничеството на тувинеца Шойгу (по съвместителство министър на отбраната), извършване на окултни ритуали в тайгата, жертвоприношения на вълци, орли, мечки и др. (включително и с оглед на благоприятния момент за началото на специалната военна операция), оздравителни вани в кръвта на сибирски марали и т.п. Информационната стойност на този дискурс е без значение – подобни практики впрочем са твърде възможни, имайки предвид специфичната религиозност на императора на Третия Рим: „ръководството не вярва в бога [sic], но толкова по-важни за него са знаците на одобрение от страна на свръхестествените сили“. (ПЭ: 304) Симптоматичен в случая е дискурсът сам по себе си, в който се преплитат окултизъм, конспирология и напълно реална политика. „Някъде в недрата на този алгоритъм конспирологическите рулади на Вечните Вождове взаимодействат с елевсинската езотерика“ (ПЭ: 220). Пътешествието до Елевсина е освен всичко друго и сатирично „магично-реалистично“ описание на окултно-езотеричната хранителна среда на реалната политика в Третия Рим.

октомври-декември 2023

¹⁴ Ключова и вдъхновяваща настоящия текст е интерпретацията на фигурата на Боян Магесника в една „критическа история на настоящето“, профетично ситуирана „след Кримската война“, вж. Данова, С. Боян Магесника в историята на настоящето, *Нова социална поезия*, бр. 4, март, 2017 <<https://novasocialnapoezia.eu/2017/03/17/sirma-danova-boyan-magesnika-v-istoriyata-na-nastoyasheteto>>. Посетено на 12.10.2023. Сирма Данова отбелязва в заключението на изследването си, че в годините „на едно добре организирано оценностяване на родното“ Боян Магесника е „преимуществено шаман“, идеологически отговарящ за „укротяването на зверовете на историята“. Те ще бъдат отново пуснати от каишка близо век по-късно при следващата Кримска война чрез едно несъизмеримо по-мощно и пропагандистки виртуозно организирано оценностяване на родното – и отново с определящата роля преимуществено на шамани, медийни и буквално сибирски такива. Артистичното име на любимия певец на Путин и икона на рашизма, симулираща без грам въображение и усет естетиката на немския националсоциализъм, е *Шаман*. Името му по паспорт е не по-малко значещо, да не кажем симулативно, с оглед на етнофундаментализма и особеностите на родната специална военна операция: Ярослав Юревич Дронов.

Библиография

- Богданова, О. «Традиционный постмодернизм» рассказа В. Пелевина «Ника», *Вестник Санкт-Петербургского университета, Литературоведение*, Сер. 2, вып. 1 (№ 2), 2003. [Bogdanova, O. «Traditsionnyy postmodernizm» rasskaza V. Pelevina «Nika», *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, Literaturovedeniye*, Ser. 2, vyp. 1 (№ 2), 2003]. <<https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnyy-postmodernizm-rasskaza-v-pelevina-nika>>. Посетено на 5.11.2023.
- Данова, С. Боян Магесника в историята на настоящето – *Нова социална поезия*, бр. 4, март, 2017. [Danova, S. Boyan Magesnika v istoriyata na nastoyashteto – *Nova sotsialna poeziya*, br. 4, mart, 2017]. <<https://novasocialnapoezia.eu/2017/03/17/sirma-danova-boyan-magesnika-v-istoriyata-na-nastoyashteto>>. Посетено на 12.10.2023.
- Пелевин, В. Ника – в: Пелевин, В. *Сумасшедший по имени Пустота*, Москва: Эксмо, 2020. [Pelevin, V. Nika – v: Pelevin, V. *Sumasshedshiy po imeni Pustota*, Moskva: Eksmo, 2020].
- Пелевин, В. *Числа*, Москва: Эксмо, 2021. [Pelevin, V. *Chisla*, Moskva: Eksmo, 2021].
- Пелевин, В. *Empire V. Бэтман Аполло*, Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2021. [Pelevin, V. *Empire V. Betman Apollo*, Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2021].
- Пелевин, В. *КГБТ+*, Москва: Эксмо, 2022. [Pelevin, V. *KGBT+*, Moskva: Eksmo, 2022].
- Пелевин, В. *Путешествие в Элевсин*, Москва: Эксмо, 2023. [Pelevin, V. *Puteshestviye v Elevsin*, Moskva: Eksmo, 2023].
- Сабоурин, Вл. Митината любов. Последний роман на Виктор Пелевин – *Нова социална поезия*, бр. 31, ноември, 2021. [Sabourin, Vl. Mitinata lyubov. Posledniyat roman na Viktor Pelevin – *Nova sotsialna poeziya*, br. 31, noemvri, 2021]. <<https://novasocialnapoezia.eu/2021/10/23/vladimir-sabourin-mitinata-liubov-posledniiat-roman-na-viktor-pelevin>>. Посетено на 5.11.2023.
- Соколов, Б. «Феодализм уже наступил». Интервью с Владимиром Сорокиным, *The New Times / Новое время*, № 35 (303), 28.10.2013. [Sokolov, B. «Feodalizm uzhe nastupil». Intervyu s Vladimirom Sorokinym, *The New Times / Novoye vremya*, № 35 (303), 28.10.2013]. <<https://newtimes.ru/articles/detail/73573/>>. Посетено на 4.11.2023.
- Юзефович, Г. «Юзефович» рекомендует. Новая книга Виктора Пелевина «Путешествие в Элевсин», 29.09.2023 г. [Yuzefovich, G. «Yuzefovich» rekomenduyet. Novaya kniga Viktora Pelevina «Puteshestviye v Elevsin», 29.09.2023]. <https://www.youtube.com/watch?v=GIDqork6SzM&ab_channel=%D0%AE%D0%B7%D0%B5%D1%84%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>. Посетено на 17.12.2023.
- Dawisha, K. *Putin's Kleptocracy: Who Owns Russia?*, New York: Simon & Schuster, 2015.
- Jaspers, K. *Die Schuldfrage* [1946]. In: *Karl Jaspers Gesamtausgabe*, Bd. I/23, hrsg. v. D. Kaegi, Basel: Schwabe Verlag, 2021.
- Pikkety, Th. *Kapital und Ideologie*, München: Beck, 2020.
- Voegelin, E. *The New Science of Politics* [1952], Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.155-168>

Ioana PANKOVA¹

***The Stepford Wives*, Trajectories of Dystopia into Gender, Genre, Class and Race – From Novel to Film**

Abstract

The Stepford Wives, a novel by Ira Levin published in 1972, describes a micro-dystopian society, which imposes a strict 'traditional' order, by transforming women into compliant wives programmed to serve their husbands. The book has been adapted to screen several times. The present paper will focus on a comparison between the original literary work and the first adaptation of 1975 by British director Bryan Forbes, seen through the notions of genre, gender, class and race.

Key words: genre; dystopia; thriller; horror movie; class; race; gender; patriarchy; gaze; spectacle; feminism; mass culture

Резюме

„Степфордските съпруги“, траектории на дистопията през пол, жанр, класа и раса в романа и на екрана

„Степфордските съпруги“, роман от Айра Левин публикуван през 1972 г., описва микро-дистопията на общност, в която е наложен „традиционен“ ред чрез превръщане на жените в послушни съпруги, програмирани да служат на съпрузите си. Книгата е екранизирана няколко пъти. Настоящият текст ще се съсредоточи върху сравнение между литературния оригинал и първата екранизация от 1975 г. с режисьор Брайън Форбс, видяна през понятията жанр, социален пол, класова принадлежност и раса.

Ключови думи: жанр; дистопия; трилър; филм на ужасите; класова принадлежност; раса; социален пол; патриархат; поглед; спектакъл; феминизъм; масова култура

Plot

The original plot accounts of the plight of a young woman, Joanna, an aspiring photographer, after she moves with her husband and two children from New York to the seemingly perfect Stepford, a paradisiac town spared of heavy traffic, pollution, noise and any

¹ **Ioana PANKOVA** is a visiting lecturer at New Bulgarian University, author of the courses: Screen Language, Writing for Screen and Visual Analysis. Currently, she is a PhD student (unsupervised on an individual plan). She has professional experience in film production, and in festival selection and management through Meetings of Young European Cinema, Sofia and Days of the Bulgarian Cinema, Paris.

She has a Master's degree in History and Theory of Culture from Sofia University 'St. Kliment Ohridski' and a Bachelor's degree in Screen Studies, awarded at the University of Paris I Panthéon-Sorbonne

Academic interests: film language, classical film genres, American cinema, scriptwriting, gender studies, psychoanalysis. Languages: Bulgarian, English, French

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4108-4901>

signs of deviancy. Very soon, she becomes suspicious of the way all women in the area fit into one exact type – they are both completely devoted to housework and looking over-sexualised, always ready to respond to the sexual appetite of their husbands and laud their performance ecstatically. Joanna grows more troubled after realising that the few women who did not comply with this model were mysteriously transformed to suit it, all exactly two months after their arrival at Stepford. She and her best friend, Bobbie, also new in Stepford, first suspect water pollution, then that women are exchanged with robotic doubles. After Bobbie is changed, too, Joanna makes a desperate attempt to escape, but fails and is transformed into a perfect Stepford wife.

Why dystopia

At first sight, the plot is not a classic example of dystopia. However, it shares many essential characteristics and themes with the genre: a negative view or implied criticism of society, a sentiment of anxiety, dominance of technology, futuristic elements like robots, destruction of nature, threat of or actual loss of identity and freedom, totalitarian rule by a group of people, death of the rebellious main character. Feminist writer Carina Chocano remarks, ‘*The Stepford Wives* movie, which came three years after the novel, had the air of an underwater dream shot behind glass.’² The novel is akin to the dystopian genre also in its relation to time. Albeit set in the present day, the women in it, performing repetitive household tasks day after day, are stuck in a kind of timelessness, which is a type of meddling with time peculiar to dystopia. Jane Elliot in her study of *The Stepford Wives*³ reminds of the following quote from Simone de Beauvoir’s *The Second Sex*:

Few tasks are more like the torture of Sisyphus than housework, with its endless repetition: the clean becomes soiled, the soiled is made clean, over and over, day after day. The housewife wears herself out marking time: she makes nothing, simply perpetuates the present.⁴

Feminism

This connection is far from being arbitrary. *The Stepford Wives* itself opens on a quote by Simone de Beauvoir from *The Second Sex*, describing the woes of modern women:

Today the combat takes a different shape; instead of wishing to put man in a prison, woman endeavors to escape from one; she no longer seeks to drag him into the realms of immanence but to emerge, herself, into the light of transcendence. Now the attitude of the males creates a new conflict: it is with a bad grace that the man lets her go.⁵

² Chocano, Carina. *You Play the Girl: On Playboy Bunnies, Stepford Wives, Train Wrecks & Other Man-Made Women*. London, Virago, 2017, p. 19.

³ Elliot, Jane. ‘Stepford U.S.A. Second-wave feminism, domestic labour, and the representation of national time’ in *Cultural Critique*, No. 70 (Fall, 2008), pp. 32-62, <http://www.jstor.org/stable/25475486>.

⁴ De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. London, Jonathan Cape, 1956, p. 438.

⁵ Levin, Ira. *The Stepford Wives*. London, Bloomsbury, 1998, p. ix.

In this way, the novel states openly a feminist position and inscribes itself in the dystopian subgenre exploring the question of gender. It was written in the heyday of the Women's Liberation movement in the United States, and its references appear throughout the text as household names, such as: Kate Millet, Betty Freidan with '*The Mystique*' (shortened from her influential book *The Feminine Mystique*); different tactics of feminist activism are mentioned as day-to-day activities: petitioning, picket-lining, chaining oneself to a fence; the two friends, Joanna and Bobbie, are members of the National Organisation for Women and speak of 'getting a chapter'; notably, Joanna's husband was also involved actively in the Women's Liberation movement. The subsequent screen adaptations step back from this overtly political feminist position. The film version of 1975, by British director Bryan Forbes, follows most closely the literary original. The subsequent remakes of 2004 and 2022 part in directions that exceed the concerns of this paper, and will be discussed elsewhere.

In the 1972 movie, Joanna and her husband Walter are more polarised as a couple in comparison with their literary equivalents. In the beginning of the film, when we become acquainted with the young family as they are moving from their New York apartment, at one point, while waiting for her husband, the female protagonist sees an uncanny sight – a man carrying a female mannequin, with its face covered, as if blindfolded. Mesmerised by the sight, she instantly grabs her camera and takes a series of pictures. When the husband returns, one of the children says: '*Daddy, I just saw a man carrying a naked lady.*' His immediate response is: '*That's why we are moving to Stepford.*' While she finds inspiration in the awkward occurrences, generated by the city dynamics, he sees in them a reason to leave. In an earlier scene, we see her, obviously reluctant to leave, lingering in the apartment, even forgetting the family dog there – an omission revealing her desire to stay. In addition, later we learn that moving to Stepford was her husband's idea. Significantly, the film opens on a *detail shot* of a pseudo-Secession patterned yellow-green wallpaper. With a *swish pan* the camera moves on Joanna's face looking at herself in a mirror, this time the wallpaper is reflected behind her. Carina Chocano sees in this shot a parallel between the destiny of the female character in *The Stepford Wives* and the one of 'The Yellow Wallpaper,' an 1892 semi-autobiographical story by Charlotte Perkins Gilman, and also a staple of feminist fiction:

*'You can't start a movie about a woman who is about to be murdered and replaced by a robot with a shot of yellow newspaper and not invite comparisons to The Yellow Wallpaper.'*⁶

The Yellow Wallpaper is the story of a young woman who suffers a severe postpartum depression, and is sent to the countryside in order to rest. She is being ordered by her husband, a doctor, not to meet people, and not to exercise her profession of a writer. This advice is supported by her brother, a doctor, too. From the outset, she has misgivings about the house. In addition, she is to stay in a room adorned with a yellow wallpaper, the pattern of which causes her to experience a most violent feeling of aesthetic revulsion. Soon her desire to write wanes. Despite her pleas to her husband to have it changed, he refuses. In the final chapter, as he returns home, he finds her crawling on the floor, mimicking the lizard-like shapes of the wallpaper. At the sight, he collapses on the floor. This makes no impression on his wife, nor interrupts her movement, and she crawls over his body out of the room. This Victorian story offers a rather grim alternative to a joyful embrace of motherhood and housebound role for women – madness, self-alienation, and a monstrous version of mimicry of the environment. Joanna of the 1970's also is isolated, has trouble working on her photography due to housework, her mental health is being questioned, including by herself, finally – her fate is in the hands of men.

A Female Gaze

Let's return to this first shot of the movie. It is a rather complex shot in terms of looking. It shows the female protagonist for the first time. We see her reflection in the mirror, as if through her eyes, the infamous wallpaper in the background. We are looking at her, looking at herself. We are allowed to come between her and her image in a moment of self-appraisal, of existential questioning. As she lowers her eyes, then looks at herself, then closes her eyes, we understand that her refusal to look is a sign of surrender, and that she acknowledges that.

⁶ Chocano, Carina. *You Play the Girl: On Playboy Bunnies, Stepford Wives, Train Wrecks & Other Man-Made Women*. London, Virago, 2017, p. 29.



From this shot we also learn that she operates an active *gaze*, but her relationship to it is problematic. She possesses enough awareness to know that she is entering a prison, but she lacks the tenacity to sustain her fight. Her incapability to either withstand her own *gaze* or to stop looking will bring on her demise. Notably, it is silent, accompanied only by realistic location sounds; the music appears as the couple leave New York, to denote entering middle-class utopia and dystopia. This whole sequence is non-existent in the novel. It is director Bryan Forbes's way to translate the quotation by Simone de Beauvoir into cinematic language. The *gaze*, of course, is crucial to power relations.

The gaze in photography

Being a photographer is an important way for the female protagonist to assert *agency* both in the book and the movie. Noticeably, the care she devotes to her children and the home impedes her artistic drive. Taking a maid is impossible, because there are none in the area to be found. Since all women are so passionate about scrubbing floors that there is no work left to do for the professional help in the area. By manipulating women into housework, the husbands force their wives into middle-class ideology. Photography is a way to professional fulfilment and independence (the precise amount of the rare checks Joanna is paid is mentioned persistently in the book and the movie). But photography is above all a way of mastering the *gaze*⁷. In the novel, Joanna tries to take a photograph of the Stepford's Men Association, the

⁷ Notably, she and the young black woman are the last surviving genuine women in Stepford, both are involved in visual arts, allowing them to master the gaze in the most direct way.

power locus of Stepford, and a police car arrives immediately to prevent her from taking shots. The intervention of the policeman is very polite, but while he is asking his pretend amateur questions on photography, the blinds are pulled on the windows of the building. More importantly, as he arrives, the headlights of his car blind her completely. In the movie, similarly, when her dog walks into the yard of the Men's Association and she follows it, she is warned off by a policeman that this is a private property. As in the novel, she is first blinded by the lights of his car, hurting her eyes.



This blinding is important, since it is in its essence an attempt to block her *gaze*.

Female gaze in narration

Not less important is the gaze as expressed via the choice of narrative approach. The heroine's point of view is shared subtly, by controlling the distribution of information – the readers know of the events only what the heroine sees and feels. The first-person narration is avoided, which in the case of a politically engaged male writer is crucial to save him and the story from a male appropriation of the first-person feminine. Her interjections like '*damn him*'⁸ are inserted into the narrator's text, denoting that the narrator sides with her. Furthermore, the narrative is structured like a diary, even if the first-person form is not used. It gives an account of a specific series of events, then informs of the passage of time, before reproducing another series of events. The diary is an intimate genre associated with female writing. (*The Yellow Wallpaper* is also related in this form.) But it is not merely a question of representing a point of view. In these ways, the novel subversively establishes a female gaze. It is undeniably a *gaze*, since it implies an ideological network at play made explicit. The film does not tell the

⁸ Levin, Ira. *The Stepford Wives*. London, Bloomsbury, 1998, p. 26.

story exclusively from her perspective, we also witness events that she is unaware of, but they are extensions of her intuitions.

Male Gaze – Female ideal

The male gaze defines the looks and behaviours of women in Stepford. They correspond to a certain ideal of femininity, which is the outcome of mass culture. In a moment of revelation, looking at her neighbour, the heroine reflects:

Like an actress in a commercial.

That's what she was, Joanna felt suddenly. That's what they all were, all the Stepford wives: actresses in commercials, pleased with detergents and floor wax, with cleansers, shampoos, and deodorants. Pretty actresses, big in the bosom but small in talent, playing suburban housewives unconvincingly, too nicey-nice to be real.⁹

The Stepford women in the movie are depicted as old-fashioned and of the mother type, which of course reveals a lot of the desires of the men. If the women are constantly preoccupied with domestic work, it is also because this feature indulges a fixation of the man who is the mastermind behind changing the women, an ex-Disney executive, who shares with Joanna '*I like watching women doing little domestic chores*'. When Joanna's husband invites some of the men to his home, she discovers to her amazement and embarrassment that one of them is a famous magazine illustrator, Mazzard, who created an ideal of a girl she was never able to live up to. He is one of the men, creating powerful imagery young girls incorporate to the detriment of their *subjectivity*. The same evening, he draws many pictures of her to serve as a blueprint for her double. Of course, the men in turn are moulded by mass culture.

But what makes this 'perfection'? At first, the two women suspect environmental pollution, caused by the many industries located near Stepford, where most of the men work. If, in cultural terms, women are traditionally associated with nature, as opposed to culture attributed to men, the fear over the destruction of nature reflects anxiety over the safety of women in their social environment. However, the real key to the subversion of women into perfect housewives and sex machines does not lie in aggression against the environment. As it turns out, the answer is in the combined power of high technology and entertainment. The men in Stepford work or have worked in these two areas and this helps them create robots

⁹ Ibid., p. 40.

duplicating but ‘improving’ their wives. Carina Chocano pays special attention to the role of male magazines and especially Playboy, as a soft porn cum life-style men’s magazine.¹⁰ As she remarks, ‘Playboy pictorials were all culture, no nature.’¹¹

In her seminal essay ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’,¹² Laura Mulvey accuses commercial cinema of operating a *to-be-looked-at-ness* which transforms women into spectacle, depriving them of the capacity to act. This quality is acknowledged in the novel as something that exists and interferes with female *subjectivity*, but it is not purveyed through its agency. We do not really know what Joanna looks like, no description of her is provided. On several occasions however, a description of her making an effort to look good is given, she even asks, albeit jokingly, her husband if she looks smart and beautiful for his friends from the Men’s Association. At one point, the heroine even suffers criticism from her husband for not making enough effort to please him with her looks. We can feel the pressure of the male gaze. The book also constantly reminds of the extraordinary attractiveness of the Stepford women, at which Joanna and her friend Bobby marvel.

The movie, on the other hand, while making a claim of taking woman’s position, betrays this intention. It reproduces the *to-be-looked-at-ness*. Cinema suffers the flaw of specificity compared to other art forms that have the capacity to bear abstraction. Stanley Cavell precises, ‘for film there is in acting a natural ascendancy of actor over character.’¹³ At the time of *The Stepford Wives*, Katharine Ross had established herself as a leading actress in staples of The New Hollywood such as *The Graduate* and *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, where she is the epitome of the new free women. The filmmaker lauds the fashionably athletic androgynous figure of the actress, associated with the hippie movement, and the new ideal of the female body. In fact, Joanna and her friend Bobbie are shown to be the most attractive women in Stepford. The small difference lies in the type of beauty acclaimed, but the spectacle is still there. At the finale, when a distressed, rain-drenched Joanna confronts her doppelganger, its body is obviously sexualised to suit a male phantasy shaped by men’s magazines. The actress’s girlishly flat chest is replaced by a full bosom. Since it is dressed in a semi-transparent night gown, it is visible that the pubic hair is non-existent, in accordance

¹⁰ Chocano, Carina. *You Play the Girl: On Playboy Bunnies, Stepford Wives, Train Wrecks & Other Man-Made Women*. London, Virago, 2017, pp. 3-17.

¹¹ Ibid., p. 5.

¹² Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Film Theory and Criticism*, eds.: Mast, Cohen & Braudy. Oxford University Press, 1992, pp. 746-757.

¹³ Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, 1981 p. 53.

with standards imposed by the porn industry. In this scene, the *to-be-looked-at-ness* is transferred from the heroine to her double.

Genre

The dystopian genre both in literature and cinema often merges with the sci-fi, the thriller and the horror¹⁴.

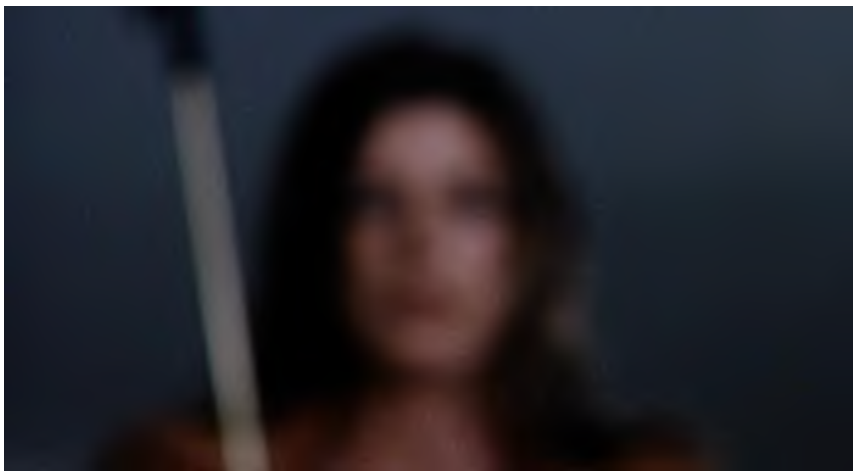
Thriller

As the plot develops, elements of thriller become more and more perceptible. While it is difficult to delimit the cinematic genre thriller, it was described by Martin Rubin as follows: ‘The thriller works primarily to evoke such feelings as suspense, fright, mystery, exhilaration, excitement, speed, movement.’¹⁵ Conspiracy, maze like environment, partial vision and *protraction* are among the elements of the thriller, and they all can be identified in *The Stepford Wives*. The central character may first be swept by the events, but she/he always gains the upper hand, and this is the lure of the genre. Joanna and her friend Bobbie investigate the mysterious events in Stepford. The thriller element in the movie gives the female protagonist agency – she is more active and more violent. After her children are being taken from her, she hits her husband with a club at the back of his neck, which causes him to collapse, a streak of blood visible on the side of his head. At this moment, the genre veers to horror.



¹⁴ It is needs to be noted that the cinematic genres do not correspond entirely with the literary genres of the same name, and their definitions are rather fluid.

¹⁵ Rubin, Martin. *Thrillers*, Cambridge University Press, 1999, p. 5.



The blurring of the shot denotes a shift into the horror genre, where it typically represents the victim's point of view. Suddenly, a woman is the villain, and a man the victim. In the book there is no explicit violence.

Horror

What further completes the shift to horror is an alteration in cinematic vernacular: dramatic expressionist lighting, variation of high and low angles and creepy music appear. In the climatic scene, however, the most terrifying element is the eyes – completely taken by a shiny blackness, like an insect's. The new creature is all but human – a monster. Notably, her husband has similar eyes, in the dark after returning from his first meeting at the Men's Association – a sign of his loss of humanity. Again, the issue of the *gaze* reappears. The odious insect eyes do not see the world through a human perspective.



The scene ends with the robot approaching to kill the real woman, suffocating her with a silk stocking. Notably, in *The Yellow Wallpaper*, the heroine feels that the pattern ‘strangles so’¹⁶. The scene doubles the opening scene. The heroine sees herself in a mirror; this time, on the other side of the mirror is her double. The scenes are constructed in clear reference to the Lacanian mirror stage, and as if to hint at that – there is a mirror in the background in which

¹⁶ Gilman, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. New York, Feminist Press, 1973, p. 42.

the double is looking at herself, when Joanna enters the room. She sees herself like she would after being overtaken by the Other. The horror is also in the heroine seeing her own death. She is certain of it, does not shout ‘No!’ She asks the essential question ‘Why?’ and receives the only possible true answer, ‘*Because we can.*’, revealing the nature of power as violence. Joanna in the novel gives up out of tiredness, she lets herself be convinced by the men that everything is normal. Her white privileged position, of which she had earlier reproached herself, has not prepared her to fight. After Joanna vanishes, she is replaced by a new female protagonist – the young black woman, whom she has befriended. In the last scene, a ‘she’ appears, and the writer leaves us to believe at first that it refers to Joanna unchanged. Soon, however, we learn that the woman who is grumpy and unhappy at having to shop at the supermarket, and whose thoughts we can read, is the black woman. She is the new heroine, and notably the novel ends with a conversation between her and her husband. It is rather ambivalent as to whether she will be able to resist the impending transformation and if there is transformation planned. She is the author of a children’s book called *Penny Has a Plan*, where girls are proactive, ‘*Subtle propaganda*’ as she puts it in a joke. Her work as an illustrator gives her the power to create images to counter those created by men. Moreover, in an earlier conversation with Joanna, she admits that she has never heard of the influential illustrator living at Stepford, which denotes her as free from the impact of culture structured by patriarchy. Recently, however, she has been unable to work. Her husband is fairly tolerant of her late hours and neglect of housework, like all husbands before the transformation of their wives, and before the weekend trip, after which women return not as themselves. The trip, too, comes up in the conversation. He is reading *Men in Groups*, an exemplary text of 70s male chauvinism. Whether he is being brainwashed (he mentions he has joined the Men’s Association) or he is getting acquainted with it for his academic work, the book does not make clear. Still, he is wearing blue socks, mending his glasses with Sellotape, and offering to take the kids to McDonald’s or a pizza – clear indicators of his working-class origin and cultural tastes. In the film, the whole scene is reduced to a shot of a black couple bickering in the background, while Joanna is shopping after her transformation.

Conclusion:

Significantly, the story is not transposed in time or space, which would create a safe distance. Instead, the burning issues are brought near to home. The dystopia in *The Stepford Wives* derives from the realities of mass culture and the ideology of patriarchy seething through

them, realities which are rendered in extreme forms in both the literary and the cinematic oeuvres.

The plot addresses dystopian fears like the merging of a human with an insect or a robot, the fear of destruction of nature. They are all linked to underlying fears of the impact on society of technological advancement in the post-modern age.

If women were so easily replaced, it is because they are needed by their husbands for the functions they perform: child-bearing, child-rearing, cooking, cleaning, shopping, and sex. In fact, it is what 50s and 60s advertising reduces women to. If there is any hope for the last genuine woman standing, and a grain of optimism in the dystopian micro-universe described, it resides in her race and class origin, relating her to an alternative culture.

Dystopia is merged with the neighbouring and often overlapping genres of thriller and horror to make a more powerful claim in a book that is overtly political. The movie gives more agency to the female protagonist through thriller elements, and makes the suffering of women forced to comply under patriarchy visible through the use of the horror genre. The novel spares us the violence of the transformation, even leaves place for a doubt as to whether any transformation of violent nature has taken place, or indeed the heroine has changed on her own accord. In the cinematic version, there is no doubt as to what is to happen to the heroine. The film chooses the 'softer' approach in the horror genre, whereby the horrific is left to be imagined. In both the movie and the book, the introduction of the horror genre victimises the female protagonist, in this way weakening her agency. However, since the graphic details of her annihilation are spared, her suffering is not turned into sheer *spectacle*. The text of the 70s movie is pro-feminist, but in certain instances the discourse still falls prey to sadistic, patriarchal controlling impulse.

The main issues which motivated the original *Stepford Wives* have moved to the present, and this explains the longevity of the plot, even though modulated through the prism of new social realities.

Bibliography

Bonitzer, Pascal. Partial Vision: Film and the Labyrinth. – In: *Wide Angle*, 1982, no 4.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, 1981.

Chocano, Carina. *You Play the Girl: On Playboy Bunnies, Stepford Wives, Trainwrecks & Other Man-Made Women*. London, Virago, 2017.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. London, Jonathan Cape, 1956.

Elliot, Jane. 'Stepford U.S.A. Second-wave feminism, domestic labour, and the representation of national time' in *Cultural Critique*, No. 70 (Fall, 2008), pp. 32-62 <http://www.jstor.org/stable/25475486>.

Gilman, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. New York, Feminist Press, 1973.

Levin, Ira. *The Stepford Wives*. London, Bloomsbury, 1998.

Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Film Theory and Criticism*, eds.: Mast, Cohen & Braudy. Oxford University Press, 1992.

Rubin, Martin. *Thrillers*. Cambridge University Press, 1999.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.169-180>

Nataliya ATANASOVA¹

Heterotopias, Non-Places and Other Chiasmi

Abstract

This paper investigates the dichotomy between Dismaland, a dystopian inversion of Disneyland, and Disneyland as an enduring bastion of joyous illusion. Through the lenses of heterotopia, non-places, and chiasmus, it explores how their coexistence authentically grounds one while estranging the other. Banksy's inadvertent use of a chiasmic structure in transforming Dismaland is analyzed for its reorganizational logic, and challenging norms. Drawing on Lefebvre, Foucault, Rancière, and Nikolchina, the paper examines cultural representations, spaces, and social relations. The analysis extends to non-places vs. heterotopias, emphasizing Dismaland's resistance to non-place classification. The paper advocates for heterotopias, like Dismaland, to challenge norms and foster alternative cultural production, critiquing interpretations of Situationist theories and proposing Rancière's spatial occupation. The conclusion explores how chiasmic structure and heterotopian thinking fuel Dismaland's revolutionary potential, challenging predetermined environments, and underscores art's transformative role in societal evolution towards a renewed existence.

Keywords: Dismaland; Disneyland; heterotopia; dystopia; chiasmic structure; non-places

Резюме

Хетеротопии, не-места и други хиазми

Следната статия разглежда дихотомията между Dismaland, като дистопична инверсия на Дисниленд, а Дисниленд като траен бастион на радостна илюзия. През оптиката на хетеротопията, не-местата и хиазма, тя изследва как тяхното съвместно съществуване автентично основава едното, докато отчуждава другото. Неволното използване на хиастична структура от Банкси при трансформирането на Dismaland се анализира за неговата реорганизационна логика и предизвикателни норми. Опирайки се на Льофевр, Фуко, Рансиер и Николчина, статията разглежда културни репрезентации, пространства и социални отношения. Анализът се простира до не-места срещу хетеротопии, подчертавайки съпротивата на Dismaland срещу не-местната класификация. Статията се застъпва за хетеротопии, като Dismaland, за оспорване на нормите и насърчаване на алтернативно културно производство, критикувайки интерпретациите на ситуационистките теории и предлагайки пространствената окупация на Рансиер. Заключението изследва как хиастичната структура и хетеротопичното мислене подхранват революционния потенциал на Dismaland, предизвиквайки предварително определени среди и подчертава трансформиращата роля на изкуството в обществената еволюция към обновено съществуване.

Ключови думи: Dismaland; Дисниленд; хетеротопия; дистопия; хиастична структура; не-места

¹ **Nataliya ATANASOVA** is a PhD candidate in Philosophy at the University of Sofia “St. Kliment Ohridski”. She has completed her Bachelor's degree in Theory of Art at the University of Padova in Italy and her Master's degree in Visual Culture at the University of Westminster in London. Her research interests focus on the intersection of philosophy, visual culture, and technology, with a particular emphasis on contemporary and digital art. Nataliya is interested in exploring radical perspectives within these fields, which offer new and innovative insights into the relationship between art, technology, and society. Her PhD thesis is titled “Catastrophic Imaginaries and Revolutionary Aesthetics: The Situationists’ Aftermath in Contemporary Political Art”.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8022-6208>

Introduction

Dismaland, a temporary art installation created by the renowned British Street artist Banksy in 2015, materialized as a paradoxical blend of fiction and reality. Located in the coastal town of Weston-super-Mare, England, it offered visitors an immersive experience into a dystopian landscape of decay and horror. Originally conceived as an inverted reference to Disneyland, Dismaland was meant to be ephemeral, and its eventual dismantling and repurposing as a shelter, marked a stark of departure from the enduring presence of Disneyland. Unlike Disneyland, which symbolizes an unshakable world of fantasy and joyous illusion, Dismaland's evolution into a utilitarian structure highlights a dynamic contrast between the nature of catastrophic imagination and the permanence of reality. Such a juxtaposition sheds light on the interaction between the imaginary and the tangible, revealing some novel modes of percieving the real world and its places.

In a famous example of a similar coexistence of un/real places, Baudrillard notes that the fact that Las Vegas exists as a concrete negative concerning other cities, such as Los Angeles,² and that the fact they both exist simultaneously, makes one place become real, while the other is its alienation. This not only confirms the factuality of one place and the fictionality of the other – rather, during the time of their coexistence, Disneyland and its direct critique, Dismaland, made Disneyland real in its undisputed importance as a recognized and necessary alienation of a world of illusion that one could visit to escape the cruel reality of real life. Thus, to reiterate, the coexistence of these places contributes to the realness of one and the alienation of the other. Dismaland and Disneyland are respectively, the nightmares of each other. However, only Disneyland and its elements still persist on the real-world map.

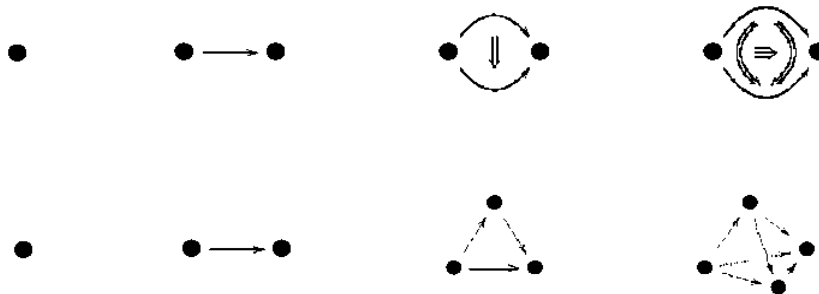


Figure 1: *The Homotopy Hypothesis*, courtesy of John Baez, Aaron Lauda © 2007

² Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994, pp. 10-11.

In this context, Dismaland is conceived as a dystopian theme park and parodic inversion not only of Disneyland—renowned as an iconic haven of happiness and magical (albeit fictional) experiences - but also as a satirical look at everything that constitutes the reality of lived experience. Through the use of the chiasmic device, the inversion of the supporting structure, Dismaland can be described as a 'homotopia' of Disneyland. This term implies a similarity in many aspects, but with a twisted, inverted version of the familiar themes and experiences. Accordingly, the term 'homotopy' helps build visual parallels between the two parks, and thus might be imaginatively translated as the mathematical connotation that suggests the continuous deformation of two objects within space.

Accordingly, with the case of the two parks, this deformation takes place both when they coexist and when only one of them remains as it was, after the destruction of its referent and counterpart. Both places are therefore, in mathematical terminology, homotopies in relation to each other, for a homotopy is a space that transforms and with this change also the perception of the points that construct it, or whenever a single point of their frame moves in space. In a broader linguistic and philosophical sense, however, I will also refer to Dismaland as a “heterotopia” as employed by Lefebvre, Foucault, Rancière and Nikolchina and their theories of the production of spaces and their meaning concerning the production and emergence of social relations. By examining the relationships between these concepts, we can also better understand how both physical or immaterial spaces and cultural representations interact with and reinforce each other.

For example, it is argued that ‘non-places’ can reinforce cultural representations of fragmentation and isolation, while heterotopias can challenge and subvert dominant cultural representations of space by providing alternative spaces for alternative cultural production. The term 'utopia', on the other hand, refers to an ideal or perfect place that does not exist in reality. The concept of utopia has been used throughout history to imagine and describe a society or community characterized by perfect social and political conditions. However, it is heterotopian thinking rather than utopian thinking that can provide a vision of what is possible and that can inspire individuals to envision a better future. According to Rancière, utopia is the space in which only the non-polemical finds a place.³ In contrast, in a heterotopia the polemical tension is always present, in a state of unresolved antagonism. This tension, represented here by the imaginary metaphor of the chiasm and the chiasmic structures, is thus a figure of balanced tension between stasis and action and an oscillating force that always keeps this tension stable.

³ Rancière, Jacques. The Senses and Uses of Utopia: Political Uses of Utopia. – In: *New Marxist, Anarchist, and Radical Democratic Perspectives*. Ed. S. D. Chrostowska and J. D. Ingram. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2017, pp. 219-232.

For this reason, in the following paper, I will also discuss how chiasmus — a rhetorical device for inverting the structure that contains predetermined conceptual elements— is also found in the relationship between imaginary and real places, serving as a means of questioning the established order of the world and its predetermined elements. Chiasmus is thus a means of reorganizing the carrying structures of what is known with certainty about the world.⁴

Since, the chiasmus functions as a logical arrangement in which the repetition of concepts rather than material elements serves to enable a reversal of perspective, the chiastic structure thus allows Banksy to preserve the negative space of Dismaland and transform it into a realm of unfulfilled joy and playfulness.

Dismaland, as opposed to Disneyland...

The parallels between Banksy's art installation and Disneyland are evident in their contrasting atmospheres—while Dismaland exudes a negative vibe, it juxtaposes the familiar elements, laying bare their original meaning, and inverting them within a framework reminiscent of Disneyland's language, which defines its world. What is explicit in Dismaland and in Jenny Holzer's truisms which are disseminated throughout Dismaland, is the presentation of the familiar and known, reflecting thus the familiarity of the everyday. Implicit is the reason for this brutalization of the familiar elements — the ambiguity as to their exact meaning as an unmasked reality, or as a pursuit of transformation and transition into a similar future through imaginative destruction.

But what Dismaland eliminates in relation to its opposite, is solely the element of pleasure and happiness, which departs from the Hegelian sublation and the seamless movement of the Spirit. In this context, it is helpful to imagine a chiastic structure within which the opposites are mirrored and by this also reversed. Similarly, the chiastic structure would not exist if the opposites did not mutually recognize their existence and thus their significance in relation to each other.⁵ This is also reminiscent of the Hegelian master-slave relation, but emphasizes an oscillating movement between the two states of existence and the fight for recognition of the two simultaneous existences. Indeed, the Hegelian master-slave dialectic involves a complex process of mutual recognition and the development of self-consciousness through the confrontation between a master and a slave, whereby the direction of movement is based on a hierarchical structure.

Although there is no hierarchical arrangement of elements within the chiasmus, such a dynamic can still be considered chiastic, as the process involves a reversal or overlapping of roles and

⁴ See Isar, Nicoletta. Undoing Forgetfulness: Chiasmus of Poetical Mind: A Cultural Paradigm of Archetypal Imagination – In: *Europe's Journal of Psychology*, 2005, 1(3) Available at: <https://ejop.psychopen.eu/index.php/ejop/article/view/370/370.html> (20.01.2024)

⁵ Ibidem.

expectations between the interacting elements. The traditional power structure is thus turned on its head and both parties undergo a transformation. The chiastic structure is thus evident in the reversal of the initial power dynamic, which leads to a more equal and reciprocal relationship at the end of the dialectic. Furthermore, the need for mutual recognition, both in a chiasmus and the Hegelian master-slave dialectic is fundamental to maintaining equilibrium in this structure. The chiastic thinking and its underlying movement is thus a specific logic of arrangement and “confronts us with experiences of reversal”.⁶

Since the chiastic structure both establishes and requires balance in order to exist as such, as Isar states, it is important to consider the presence of the element “and” between the two self-reflecting elements in a chiastic relation. The relationship, that is this rhizomatic relationship, in which the simultaneous existence of the opposing elements facing each other is fundamental, entails the inversion of their structure. Moreover, according to the scholar, “the chiastic reversal involves a twist and a rotation – a revolutionary one.”⁷ The beginning rotates and meets the end, which in turn is the beginning, but the end is shifted slightly forward from the position at the beginning. So it was with the disappearance of Dismaland, one month after its beginning. Its disappearance and the reiteration of its artistic status as a mere installation have changed the way Disneyland or other such places are perceived according to the homotopic definition. While the homotopy is the simultaneous and reflected transformation of objects in space, the chiasmus is thus a precise logic of rearrangement and its oscillating movement is a rhizomatic conversation, not governed by hierarchical laws, between the elements that confront each other and remain in a constant unresolved tension.

The above use of the example of chiastic logic aims to better understand the symbolic interconnectedness between the dark and inverted ambience of Dismaland as the opposite of Disneyland, which could include or exclude possibilities of a different perspective on reality. Following Rancière, who states that “the ‘fictions’ of art and politics [...] are heterotopias rather than utopias,”⁸ it is easy to see that utopia in its essence resembles a non-place rather than a heterotopia, because as a non-place, utopia also commits to the constant and continuous maintenance of its goals and functions (to be utopia), because if this does not happen, utopia would lose its most important point of reference.

Furthermore, Banksy's installation also appears as a heterotopia within the already established borders of consumer culture: following Lefebvre, heterotopias, as David Harvey emphasizes,⁹ are

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans. London, Continuum Press, 2004, p. 41.

⁹ Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Kindle edition, 2012, loc. 117/4328.

spaces of relationships rather than actual geographical spaces. Heterotopias here are *liminal* spaces created by the specific interaction of people who choose to relate to each other in pursuit of a particular goal, rather than waiting for a place to provide the material space for such relationships to begin.

Thus, Dismaland also resists classification as an Augenian 'non-place' due to the indeterminate and undefined nature of its meaning in the present and the abundance of detached yet recognizable cultural symbols that merge into a distinct social identity while translating a part of our social present.

Indeed, Marc Augé's concept of 'non-places' refers to transitory and impersonal spaces that lack any specific social and cultural reference or meaning typically associated with places. Augé's non-places are self-referential. They always point to themselves, in a closed circle, and their aim is to be preserved and maintained as such. They oblige their temporary inhabitants to extend this aim through the practices they impose within their boundaries. Augé cites airports, highways and shopping malls as examples of non-places¹⁰ – spaces that serve specific functional purposes but offer no possibilities for the creation of alternative or novel social relations or cultural expressions other than the repetition of their nature as transit spaces. Augé argues that non-places are a hallmark of modern society, reflecting the decline of communal ties and the rise of individualism – or reinforcing the fragmentation and isolation of the individual. Non-places are thus characterized by their impersonality and their lack of social meaning beyond the maintenance of the prevailing arrangement of existing reality. On the other hand, heterotopias such as Dismaland facilitate the conscious execution of the Situationist *dérive*. Moreover, since such a practice requires an obligatory 'dropping off' of any kind of prior mental and/or physical engagement to a previous mental state, it is a displacement of boundaries that occurs by allowing oneself to be guided by the feelings that one's environment triggers in the individual. Much like the chiasmic structures, then, the structure of Dismaland provides a constructed site for the construction of situations. To put it in Lefebvrian terms, heterotopias are the places – psychological or geographical - where communities are formed. Heterotopias give individuals the right to the city, which is to create and individualize their own space in which they live and relate to the world.

Perhaps, it is worth noticing that, as also Harvey observes the way in which Lefebvre conceptualizes heterotopia differs from the Foucauldian notion of heterotopia. The former definition is based on the possibility of creating *difference* through action and interaction within the spaces formed, while the latter focuses on the inherent meaninglessness of a space that lies in-between the observer of the space and the observed object within the space. Foucault famously uses the example of the mirror in which an object is reflected, and so the heterotopia is the space located in/between these two positions. The Lefebvrian *heterotopia* is thus a real path of realizing "revolutionary

¹⁰ Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*, London, Verso Books, 1995, p. 34.

trajectories” that could change the meaning of space and adapt it to the acting subject. Here, in fact, this notion could coincide with Bourriaud’s notion of “relational aesthetics” (Relational Aesthetics, 1998), drawn from the Situationist theory of the *dérive*, as a space fundamental to the constitution of productive and creative intersubjective relations, and with his concept of “interstice”, derived from Marx (in relation to the production of an alternative economic system in the spaces that are not dominated by a legalization – the *in-between*) and *détourné* by the curator to describe an art form of social relations that is still practiced in institutional spaces and that is situated between the norms of gallery and museum art, but not outside of the norms that these institutions demand of visitors.¹¹ Bourriaud’s misconception of the *dérive* thus helps to perpetuate the system that the Situationists primarily denounced through the use of their theories, and thus also reinforces the power of non-places and the way they shape the individual by continuing to isolate the category of life within the spaces of the art-world. But with his own interpretation of Situationist theories, Bourriaud proves that experience has become another fetish object of consumer society, instead of cultivating the individual to realize and create oneself.

In this sense, what Bourriaud proposes with his theory of “relational aesthetics” was also suggested by Rancière, albeit differently and more correctly in relation to the Situationist theories. While Bourriaud has been widely criticized for having misinterpreted the most fundamental Situationist ideas (the construction of situations and the *dérive*),¹² or more precisely, for not dissolving any link between art and institutions, merging art with the creative endeavor of building a pleasant and unconstrained life, Rancière’s proposal, on the other hand, is precisely to occupy spaces contrary to their original function and thus boycott any institutional regulation linked to their use.¹³ Dismaland, for example, occupies the space of a past economic utopia: a tourist lido of leisure and pleasant idleness. However, to return to Foucault, he defines “heterotopias of crises”, which are places where something must take place in time, but not in space. “In our society, where leisure is the rule, idleness is a kind of deviation”¹⁴ In Disneyland, idleness is indeed imposed on visitors, as the arrangement within the facility prohibits them from consuming pleasurable experiences or goods. While Dismaland is a fictional place of real idleness, where the decay of culture finds its final grave in the art world, for Foucault the perfect example of a heterotopia is the cemetery, or rather, the cenotaph. Perhaps Dismaland presents itself in this sense as a *cenotaph*. The memorial for the dead who died elsewhere.

¹¹ Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Kindle edition, 2012, loc. 117/4328.

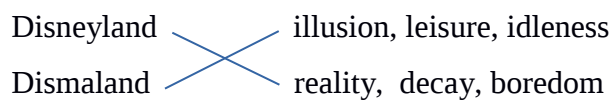
¹² See, Stob, Jennifer. The Paradigms of Nicolas Bourriaud: Situationists as Vanishing Point. – In: *Evental Aesthetics*, 2014, no.4, p. 23-54. Also Claire Bishop holds a similar stance, See, Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso Books, 2012, p. 2; 11 and especially p. 28.

¹³ Cf. Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans. London, Continuum Press, 2004, p. 80.

¹⁴ Foucault, Michel. Heterotopias, of Other Spaces. – In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, no. 5, p. 46-49.

If this is the case, then Dismaland could also be interpreted as wishful thinking. As a ritual of symbolic assassination of culture and the elements that make up its language. But if Dismaland wants to be the concrete mirror and not the space between the observer of a decaying culture (the interstice) and the culture in decay, then Dismaland must be viewed as a *dystopia*. The dystopia is then our world, which finds its place in Dismaland.

By using the metaphorical logic of the chiasmic structure to imagine Dismaland as the specular reflection of the real and tangible world, and by following Foucault's definition of heterotopia, the device of the chiasmus reveals once again, that on the other side of these reflections, leisure and idleness stand in relation to work and boredom and decay.



However, the chiasmic structure only remains stable when in the presence of its opposite (Disneyland opposed to Dismaland)—and they need to simultaneously coexist.

The chiasmus, which offers an experiential insight into the dynamic of a revolution, achieves balance at the point where the lines of the X in the chiasmic structure intersect – this is the interstice. This point of convergence and *con-versation* is the perfect specularity where everything is exchangeable in its position – it is the point of friction.

Indeed, there is no doubt that the historical avant-gardes have used various the techniques of alienation and distancing to overcome the hypnotic state of alienating illusion in which the contemporary world is trapped. Instead of a mere montage of concepts, it serves as a space for reshaping the visible and the liveable, because it takes two opposing forces to cause friction. And since the chiasmus confronts its observers with experiences of revolution, in order to understand it, the elements of irony and subversion present in Dismaland's organization already disrupts the expected experience of a theme park and allows for a *dérive*, a drift, through the space that can lead to a deeper understanding of the cultural representations of utopia and the ways in which they are shaped by political and economic forces, exemplified by the familiar objects, standing there in decay.

The construction of a situation, for the Situationists, was not merely a necessary act directed in the construction of a tool for the free and experimental re-creation of life, but was also considered to be the *place* of events that contributes to creating inputs, oriented towards the conditioning of imagination. Consequently, if Disneyland imagines on behalf of people, thus numbing and rendering obsolete one's capacity of imagination, Dismaland could be the place of the return of collective

imagination of what could be after the decay. Ultimately it can be stated that Dismaland's main structure is based on the material and matter of the habitual “organized appearance”.¹⁵ Thus the instillation offers “a terrain of experimentation for new values”, because something new can be built “only on the ruins of the spectacle.”¹⁶ Dismaland and its reconfiguration, diverging from a traditional theme park, creates a precise situation that embraces the possibility of a real psychogeographic exploration of the space, in which a situation is to be constructed precisely on the site of Dismaland, that is precisely a place filled with the “ruins of the spectacle” and its culture, available to the free constructive imagination of all.¹⁷

And because the constructed situation is brought to life in this way by its constructors and “the role of the ‘public,’ if not passive, then at least as spectators, must ever diminish, while the share of those who cannot be called actors, but in a new meaning of the term as ‘livers,’ (viveurs) will increase.”¹⁸ The reappropriation of the space of existence and dwelling, translates into the reintegration of the active subject into their own place which is formed by their thoughts and desires. And here, in another chiastic structure, one can see how, as Isar notes, in the two contradictions between the Hegelian consciousness that determines the environment and the Marxian environment that determines consciousness, there is an overcoming of these antithetical statements in the chiastic structure in which the Situationist techniques of *détournement*, *dérive* and psychogeography offer the balancing “and” necessary to maintain equilibrium. For if psychogeography and the *dérive* were conceived by the Situationists as an antidote to the conditioning force of the predetermined environment on the subject's demarcation, it is precisely through these techniques that one acts on the environment in order to change it, in order to change the way in which one's environment shapes one's consciousness. It is therefore true that one produces oneself through one's environment *and* one is produced by one's environment – in a continuous and incessant conversation and dialog, as the *dérive* and psychogeography have always attempted to achieve.

Moreover, as Marc Augé observes, the strolling individual always establishes a relationship between one's gaze and the surrounding landscape. Perhaps one should behave in the world not as a tourist, but as a dweller, to transform one's space and not just consume it.¹⁹ In the structure of Dismaland, where the “image of a society happily united by consumption”²⁰ is conspicuously absent

¹⁵ Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trans. K. Knabb. Bureau of Public Secrets, 2014, thesis 10.

¹⁶ Debord, Guy. Questionnaire SI. – In: *Internationale Situationniste*, 1964, n.9, Available online at: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/questionnaire.html> (11.01.2024).

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Debord, Guy. Report on the Construction of Situation: Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents. Ed. T. McDonough. London, The MIT Press, 2002, p. 47.

¹⁹ See, Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*. London, Verso Books, 1995, p. 86.

²⁰ Guy Debord, *Society of the Spectacle*. Trans. K. Knabb. Bureau of Public Secrets, 2014, thesis 69.

and considered impossible — action then becomes an imperative. As the SI states, revolutionary artists, for their part, must actively work on the decomposition of the spectacle. This, according to them, is also an effort that culminates in overcoming nihilism by confronting the proposed 'anticipation of total destruction', as is the case with the landscape of Dismaland.²¹ In contrast, although rebellious by nature, melancholic art lacks the power to initiate a revolution. Its tendency to complain and accuse those who do not share its melancholy condemns them to remain in the same stagnant situation.²²

And if, catastrophic imaginaries are to be considered as a sudden rupture with a present unable to lead to the desired future, Rancière explains that:

*There are two ways of coping with the rupture. The first counter-pose to the undecidable effect of the representational mediation is a 'being together' without mediation. [...] The evil consists not only in the content of the representation but in its very structure. It consists of the separation between the stage and the audience, between the performance of the body on the stage, and the passivity of the spectators in the theatre. What must replace the mimetic mediation is the immediate ethical performance of a collective that knows no separation between performing actors and passive spectators.*²³

In this context, art takes on the role of organizing communal life. Its responsibility goes beyond the vision of revolution. It must actively accompany its realization and show the necessary plans and strategies. In this way, art becomes the first step in the practice of revolution, which is oriented towards the transformation process of society. Through this development, art ceases to exist as a separate entity and blends seamlessly into the life of the renewed society.

Interestingly, Žižek proposes a departure from the conventional approach of evoking impending catastrophes merely through kairotic tones and threats, such as the symbolic "minutes to midnight", which point to environmental catastrophes, ecological collapses and impending crises. Instead, the philosopher proposes to embrace the notion of already being beyond midnight, fully immersed in the dystopian and catastrophic, in order to consistently live one's life in a state of readiness within such a landscape. According to Žižek, those who wish to be revolutionaries do not need to imagine utopias in order to bring about positive change; rather, true revolutionaries live consciously and voluntarily in a dystopian reality. They are comparable to the "viveurs" of Dismaland.

²¹ Debord, Guy. Questionnaire SI. — In: *Internationale Situationniste*, 1964, n.9, Available online at: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/questionnaire.html> (11.01.2024).

²² Perniola, Mario. *Art and Its Shadows*. London, Continuum Press, 2004, p. 68.

²³ Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. My emphasis. London, Verso Books, 2008, p. 62.

In this line of thought, Vaneigem advocates adopting the perspective of those who courageously look down and initiate the descent, as opposed to those, akin to Disney characters, remain suspended in mid-air, refusing to acknowledge their precarious situation until they take their eyes off the abyss.²⁴

Bibliography

Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*. London, Verso Books, 1995.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso Books, 2012.

Debord, Guy. *Report on the Construction of Situation: Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. T. McDonough. London, The MIT Press, 2002.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trans. K. Knabb. Bureau of Public Secrets, 2014.

Debord, Guy. Questionnaire SI. – In: *Internationale Situationniste*, 1964, n.9. Available online at: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/questionnaire.html>

Foucault, Michel. *Heterotopias, of Other Spaces*. – In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, no. 5, p. 46-49.

Gumpert, Sirma Soran. *Advertising Art That Advertises Itself As Art That Hates Advertising: Jenny Holzer and the Truisms of Times Square*. – In: *Journal of American Studies of Turkey*, January 2002, Issue: 16, p. 77- 88.

Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Kindle edition, 2012, loc. 117/4328.

Isar, Nicoletta. *Undoing Forgetfulness: Chiasmus of Poetical Mind: A Cultural Paradigm of Archetypal Imagination*. – In: *Europe's Journal of Psychology*, 2005, 1(3).

Liotard, Jean-Francois and Lindsay, Cecile. *Notes on Legitimation*, – In: *Oxford Literary Review*, vol. 9, 1987, no. 1.2.

Mudie, Ella. *Disaster and Renewal: The Praxis of Shock in the Surrealist City Novel*. – In: *M/C Journal*, 2013, Vol. 16 no. 1.

Nikolchina, Miglena. *Lost Unicorns of the Velvet Revolutions: Heterotopias of the Seminar*. New York, Fordham University Press, 2013.

Nikolchina, Miglena. *Inverted Forms and Heterotopian Homonymy: Althusser, Mamardashvili, and the Problem of 'Man'*. – In: *Boundary*, 2014, no 1. p. 79–100.

²⁴ Vaneigem, Raoul. *Vaneigem, Raoul. The Revolution of Everyday Life*, Trans. Donald Nicholson-Smith. London, Rebel Press, 2012. p. 6.

Nikolchina, Miglena. *Heterotopian Homonymy*, – In: *Video presentation of the concept* – 17 mins, Glossary of Common Knowledge: Commons, 2016. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=YX-oDEmKknw>

Perniola, Mario. *Art and Its Shadows*. London, Continuum Press, 2004.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans. London, Continuum Press, 2004.

Rancière, Jacques. *The Senses and Uses of Utopia: Political Uses of Utopia*. – In: *New Marxist, Anarchist, and Radical Democratic Perspectives*. Ed. S. D. Chrostowska and J. D. Ingram. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2017, pp. 219-232.

Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator: My emphasis*. London, Verso Books, 2008

Stob, Jennifer. *The Paradigms of Nicolas Bourriaud: Situationists as Vanishing Point*. – In: *Evental Aesthetics*, 2014, no.4, p. 23-54.

Vaneigem, Raoul. *The Revolution of Everyday Life*, Trans. Donald Nicholson-Smith. London, Rebel Press, 2012.

Zizek, Slavoj. *Too Late to Awaken: What Lies Ahead When There is No Future?*, Penguin Books, 2023.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.181-190>

Irena KRISTEVA¹
Galena DOBREVA²

**Traduire le néologisme :
étude comparative du roman *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau
et de sa traduction bulgare**

Résumé

L'étude tente de déterminer le niveau d'adéquation de la transmission en bulgare des néologismes forgés par Raymond Queneau dans le roman *Zazie dans le métro* (1959). À cet égard nous examinons les stratégies traductives mises en œuvre dans *Зазу в метрото* (2001). En partant du présupposé que tandis que la traduction est possible, le degré de traduisibilité d'un néologisme est variable, nous évaluons la pertinence des équivalents proposés par la traductrice.

Mots-clés : adéquation ; équivalence ; néologisme ; Raymond Queneau ; traduction

Abstract

**Translating the Neologism: Comparative Study of the Novel *Zazie in the Metro*
by Raymond Queneau and Its Bulgarian Translation**

The study seeks to determine the level of adequacy of the transfer into Bulgarian of the neologisms coined by Raymond Queneau in the novel *Zazie in the Metro* (1959). To this end, we examine the translation strategies implemented in *Зазу в метрото* (2001). Starting from the assumption that, while translation is possible, the degree of translatability of a neologism is variable, we evaluate the relevance of the equivalents proposed by the translator.

Keywords: adequacy; equivalence; neologism; Raymond Queneau; translation

La néologie est à la fois le processus de formation des néologismes et la discipline qui les étudie. Alain Rey³ souligne la difficulté de définir le concept ou plutôt le « pseudo-concept » de néologisme qui découle de la vision subjective de ce qui est « nouveau ». Il propose trois critères permettant de cataloguer les néologismes : le critère temporel, le critère lexicographique et le critère psycholinguistique. Le critère lexicographique, qui se résume au fait qu'un mot figure dans les

¹ **Irena KRISTEVA** is a full professor of Translation Studies and French Literature at Sofia University St. Kliment Ohridski. She holds a PhD in Semiotics from Paris Diderot University and a DSc in Translation Studies from Sofia University. Her research interests focus on Hermeneutics, Poetics, Semiotics and Comparative Literature. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4513-5414>. Author ID (SCOPUS): 57210142028. Researcher ID (Web of Science): U-8608-2017.

² **Galena DOBREVA** holds a master's degree in Translation studies from Sofia University St. Kliment Ohridski, pursued under the supervision of Irena Kristeva.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-7578-2360>

³ Rey, Alain. Néologisme : un pseudo-concept ? – *Cahiers de lexicologie*, 1976, vol. 28, n° 1, pp. 3-17.

dictionnaires, est généralement appliqué en premier lieu. Un néologisme est donc plus ou moins « nouveau » en fonction, entre autres, du caractère néologique des unités lexicales à partir desquelles il a été formé. Or, le fait qu'un mot est considéré comme un néologisme selon les critères lexicographiques ne signifie pas que ce mot est réellement nouveau. Toute étude néologique vise à établir quand un mot donné a été écrit ou dit pour la première fois, une tâche à laquelle les dictionnaires ne contribuent pas suffisamment. Après avoir appliqué le critère lexicographique pour une première identification des néologismes, il faut appliquer des critères permettant de différencier les degrés de néologisme.

En ce qui concerne la raison de la création d'un néologisme, Louis Guilbert fait la distinction entre la néologie dénomminative et la néologie stylistique⁴. La néologie dénomminative est celle dont la motivation est principalement le besoin de communiquer des réalités extralinguistiques, qu'il s'agisse d'objets, d'idées, de services ou de relations. La néologie stylistique répond à des motivations plus subjectives, dont la plus courante est l'intention d'attirer l'attention du lecteur, avec des objectifs différents. Il s'agit d'un type de néologie généralement éphémère, rarement intégrée au langage courant. La distinction entre la néologie dénomminative et la néologie stylistique remet en question leur dialectique. En tout cas, dans le présent article, nous allons nous en tenir à la dichotomie classique, bien que le débat sur ses limites puisse faire objet de futures recherches.

La tradition littéraire française de créer des néologismes remonte à Rabelais, pour qui l'aspect ludique du langage est l'un des moyens d'exprimer l'esthétique carnavalesque de la Renaissance. Il ne manque pas d'exemples de jeux linguistiques dans l'œuvre des classiques français plus tardifs. Cette tendance se développe davantage dans la seconde moitié du XXe siècle. Au cours des années 1960 un nouveau courant littéraire apparaît en France : l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), dont les membres se donnent pour objectif de concilier les courants avant-gardistes avec la tradition littéraire classique. La nouveauté se manifeste dans le choix des modes d'organisation du texte, l'écriture à contraintes, la mise en place d'algorithmes.

Le co-fondateur de l'OuLiPo, Raymond Queneau (1903-1976), est incontestablement un écrivain d'une originalité exceptionnelle. Romancier, essayiste, poète, dramaturge, traducteur, journaliste, il invente une écriture phonétique, dite « le néo-français » ; il mobilise tous les moyens de formation des mots pour forger de nouvelles unités lexicales ; il développe un système de contraintes formelles : lipogrammes, palindromes, anagrammes, etc. L'écart à la norme se fait fortement ressentir dans son roman *Zazie dans le métro* (1959). La narration, qui abonde en dialogues qui ne respectent pas les règles, s'y poursuit de manière comique, voire absurde. Le néologisme y est présent à plusieurs

⁴ Guilbert, Louis. *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975, pp. 40-41.

niveaux linguistiques, à commencer par le niveau phonétique et le niveau orthographique pour arriver aux niveaux plus complexes, à savoir lexical, morphologique et syntaxique. Queneau s'oppose ainsi au conservatisme de l'Académie française qui défend la pureté de la langue française, et souscrit à l'idée de Rabelais concernant la nécessité d'enrichir celle-ci par des emprunts.

« Traduire, c'est lire de la façon la plus attentive qui soit »⁵. Ces propos donnent le cadre de cette étude où la lecture joue un rôle très important. Nous allons nous plonger dans la lecture du roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (1959), et de la traduction de Roumyana Markova, *Зазу в мѣтѣ* (2001), afin de réaliser une analyse comparative de certains néologismes. Nous nous proposons d'examiner les stratégies de traduction des néologismes représentatifs pour cette œuvre quenealdienne et le degré d'adéquation de leur transmission en bulgare. À partir de la prémisse que la traduction, en tant que communication interlinguistique et interculturelle, est possible, alors que le degré de traduisibilité/intraduisibilité d'un néologisme est variable, nous allons nous interroger sur la pertinence des équivalents retenus par la traductrice bulgare.

1. Les transgressions linguistiques

Le rapport entre la norme littéraire et les réalisations linguistiques individuelles est problématique. La confrontation des choix langagiers d'un écrivain avec les règles normatives suscite quelques questions : Dans quelle mesure prend-il en considération sa tradition littéraire ? Dans quelle proportion exploite-t-il des techniques novatrices ? Quels éléments linguistiques invente-t-il ?

Les idées linguistiques de Raymond Queneau, exposées dans son essai sur le langage *Bâtons, chiffres et lettres*, se résument à trois : 1) la théorie du néo-français ; 2) le rôle de l'écrivain et la place de l'artiste dans l'histoire ; 3) la conception de la littérature potentielle et de la technique du roman⁶. La théorie du néo-français repose sur la thèse selon laquelle le français académique est lié à la réalité de la même manière dont le latin est lié au français médiéval. Queneau préconise donc une réforme de la langue aux niveaux de la syntaxe, du lexique et de l'orthographe⁷. Il mélange les archaïsmes et les néologismes, la langue littéraire soutenue, l'argot et le langage familier. Il crée son propre langage, en puisant dans une panoplie de procédés stylistiques : grotesque, hyperbole, épithète, etc. Ce langage qui abonde en jeux de mots demande une lecture à plusieurs échelles.

Entendant la norme au sens large du terme, Queneau utilise conjointement le registre soutenu et des termes familiers ou argotiques. Les expressions linguistiques conformes à la norme cohabitent dans son œuvre avec des expressions à la limite de la norme. Il contamine le langage littéraire par le

⁵ Salas Subirat, José. *Traduire*, 1985, n° 1, p. 124.

⁶ Cf. Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard, 1950, pp. 27-34.

⁷ *Ibid.*, pp. 49-52 ; pp. 317-347.

discours familier, et ceci sans renoncer à la richesse de la langue française, accumulée au cours des siècles. Bref, on découvre tout au long de la carrière littéraire de l'écrivain des éléments non-normatifs sous une forme ou une autre, utilisés avec une fréquence plus ou moins variée, en diverses combinaisons avec des procédés stylistiques traditionnels. Or, son engagement dans des expérimentations stylistiques n'est jamais une fin en soi, puisqu'il associe toujours ses recherches formelles à l'humanisme. Pour lui, ignorer la langue parlée signifie ignorer la vie. Ainsi, il s'applique à ce que son jeu verbal ne soit pas perçu comme un simple divertissement, que son lecteur ne s'arrête pas à la première impression, mais qu'il fasse l'effort de déceler ce qui se cache derrière : la vie elle-même.

1.1. Les parodies

Les expérimentations quenaldiennes sont un moyen de créer un effet comique. L'écrivain met en place deux formes de parodie : l'*autoparodie* qui renvoie aux œuvres antérieures de l'auteur lui-même ; l'*hétéroparodie* qui pastiche des œuvres ou des parties d'œuvres écrites par d'autres⁸. L'hétéroparodie permet d'élargir le champ de l'œuvre et de l'insérer dans le système littéraire : les citations, les scènes et les personnages empruntés renvoient au déjà lu, en soulignant de nouvelles facettes connotatives des mots et des connexions intertextuelles. L'autoparodie permet de combiner des détails qui caractérisent le style d'un auteur, de souligner ses goûts, de circonscrire les leitmotifs de son parcours créatif.

Le discours de Gabriel sous la Tour Eiffel offre un exemple d'hétéroparodie. Ce monologue-réflexion sur la vie est composé de diverses citations plus ou moins connues. Attardons-nous sur la reprise légèrement modifiée de l'incipit du monologue d'*Hamlet*, III, 1 (1601) de William Shakespeare : « L'être ou le néant, voilà le problème » (p. 68). Cette phrase évoque aussi l'essai éponyme de Jean-Paul Sartre de 1943. « La tour n'y prend garde » (p. 68) renvoie à *La Tour, prends garde !* (1958), le titre du film réalisé par Georges Lampin. « Paris n'est qu'un songe » (p. 68) rappelle *La vie est un songe* (1635), le titre de la pièce de théâtre de Pedro Calderón de la Barca. La transition en douceur d'une citation à l'autre déclenche des associations inattendues. Les éléments parodiques assument la fonction de liens, en donnant lieu à voir la connexion d'une œuvre à une autre et donc, les traces intertextuelles.

⁸ Cf. Poier-Bernhard, Astrid. Créativité et potentialités du jeu de mots. Pratiques et concepts oulipiens. In : Bettina Full et Michelle Lecolle (dir). *Jeux de mots et créativité : langue(s), discours et littérature*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2018, p. 136.

1.2. Les déformations

Les déformations orthographiques sont typiques pour les œuvres qui abondent en néologismes. Ces déviations par rapport à la norme remplissent plusieurs fonctions stylistiques : transmettre une intonation expressive ; faire distinguer les spécificités individuelles ou dialectales de la prononciation ; souligner l'effet comique d'une situation. Nous avons repéré, dans *Zazie dans le métro*, les déformations orthographiques suivantes : erreur de liaison, substitution de consonnes doubles par de consonnes simples, transformation de la lettre « x », suppression du « e » muet ou d'une voyelle, troncation de pronoms personnels, coagulation phonétique⁹ de groupes rythmiques.

Observons ce dernier cas. La coagulation phonétique, dans *Zazie dans le métro*, se présente comme : 1) combinaison de deux éléments : *chuis* (p. 6), *boujplu* (p. 34) ; 2) combinaison de plusieurs mots : *Singermindépré* (p. 20), *boujpludutou* (p. 34), *Ltipstu* (p. 40), *vozouazévovos* (p. 85) ; 3) proposition : *Doukipudonktan* (p. 5), *Skeutadittaleur* (p. 6), *Lagoçamilébou* (p. 26) ; 4) réduction des combinaisons de lettres inséparables, monophthongisation des diphtongues, lexicalisation des abréviations : *tévé* (p. 16), *vécés* (p. 22) ; 5) transcription française non traditionnelle des emprunts : *bloudjinnzes* (p. 34), *match de foute* (p. 39), *médza votché* (p. 49), *coboille* (p. 85), *folclore* (p. 90), *apibeursdè touillou* (p. 115). La coagulation phonétique souligne le contraste entre le langage soutenu et le discours familier. Queneau s'en sert pour mettre en évidence l'appartenance sociale des personnages. Il en résulte un double effet : comique et de distanciation.

L'écrivain commet délibérément des fautes phonétiques et orthographiques quand il recourt à la parodie. Dans le cas du verbe « expliquer » (p. 7), il remplace la lettre « x » pour indiquer que l'oncle Gabriel n'est pas très compétent en matière de monuments historiques de Paris. La déformation orthographique ridiculise le discours familier et l'étymologie populaire. L'analphabétisme ressenti dans la prononciation des mots attire l'attention. Dans la phrase « Izont des bloudjinnzes, leurs surplus américains ? » (p. 34), l'emprunt à l'anglais combine un adjectif avec un nom. L'effet comique provient du fait que Zazie utilise des anglicismes pour avoir l'air lettrée, alors que son usage de l'anglais fait rire. La fusion de plusieurs mots caractérise le discours familier : « Du coup, a boujplu. À boujpludutou » (p. 34) ; « Ltipstu et Zazie reprit son discours en ces termes » (p. 40). Somme toute, les néologismes sont significatifs pour le statut social des personnages et l'environnement dans lequel ils vivent.

Les déformations orthographiques, dans *Zazie dans le métro*, peuvent être divisées en deux groupes. Le premier, celui des déformations orthographiques occasionnelles, transmet la spontanéité du discours familier et le bas niveau culturel des personnages : « Vous vous souvenez ptètt pas, dit

⁹ L'élimination de l'intervalle entre les mots.

Turandot » (p. 52). Le deuxième, celui des déformations orthographiques récurrentes, s'associe à la transmission de caractéristiques permanentes du discours : dialecte, accent étranger, défaut d'élocution : « Et ça ! Là-bas ! regarde !!! le Panthéon !! » (p. 63).

L'écriture phonétique est une technique largement utilisée dans le discours quotidien des personnages du roman qui déforment souvent les mots dans une mesure plus ou moins grande. Elle démontre que l'écrivain emploie des mots d'une certaine sonorité afin d'obtenir une uniformité sonore. Cette instrumentation verbale lui permet d'accentuer la prononciation individuelle, d'améliorer les images sonores dans l'œuvre, de mettre en évidence le cadre de la composition phonique, de renforcer le schéma d'intonation de la phrase et la texture sonore du mot.

2. Les stratégies de traduction des néologismes

Les personnages de *Zazie dans le métro* viennent des banlieues, des périphéries, des petits cafés, des parcs d'attractions : c'est là-bas, dans des loisirs sans prétention, voire enfantins, qu'ils se révèlent dans toute leur spontanéité. En se tournant vers le monde du divertissement, Raymond Queneau met en valeur le jeu linguistique auquel le lecteur est invité à participer. L'écrivain aime bien les situations cocasses qui transforment ses œuvres en grotesques. Parodiant les clichés du discours, il ridiculise les stéréotypes du comportement et de la pensée de la société bourgeoise et sa littérature. Il insiste tout au long de la narration sur le fait que ce qu'il raconte ne doit pas être pris au sérieux. Sa présence se fait ressentir d'ailleurs à chaque page : il commente constamment les comportements et les appréciations de ses personnages, en lançant de courtes remarques tantôt gentiment ironiques, tantôt impitoyablement sarcastiques.

Pour ces raisons, la traduction de *Zazie dans le métro* devient une entreprise fort difficile, quasi impossible, d'autant plus que Queneau y met en place la technique de l'écriture sous contrainte en tant que stimulus de l'imagination littéraire¹⁰. Ainsi, nous allons analyser la pertinence des stratégies traductionnelles des néologismes, repérables dans la version bulgare *Zazu в мѣтpомo*. À cette fin, nous allons nous arrêter, dans un premier temps, sur l'équivalence lexicale, et dans un second temps, sur l'équivalence orthographique.

2.1. La traduction des néologismes lexicaux

Les néologismes lexicaux sont rendus, dans *Zazie dans le métro*, par divers procédés. Leur observation permet d'identifier quelques singularités du style de Raymond Queneau : la coagulation

¹⁰ Cf. Kristeva, Irène. La réinvention calvinienne de l'humour dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. –Traduire, 2015, n° 232, p. 56.

phonétique, les déformations grammaticales, les emprunts à d'autres langues, les néologismes. Les mots créés pour accroître l'expressivité du discours révèlent les potentialités de la langue et sont souvent utilisées à des fins esthétiques.

Parmi les problèmes de la transmission du néo-français quenaldien se détache la traduction de l'humour. Le principe de base de la création de l'effet comique est le jeu avec l'incongru. L'élément parodique imprègne le roman à tous les niveaux. L'écrivain joue, par exemple, avec les noms d'entreprises bien connues : « un parfum de chez *Fior* » (p. 5) – « парфюм на *Фуор* » (с. 5). Le mot-valise *Fior*, qui est composé du nom de marque *Dior* et du substantif *fleur*, n'existe pas en français. La traductrice a opté pour la translittération *Фуор*. Ce procédé permet de conserver le contenu et la forme du néologisme et de préserver l'effet comique voulu par l'auteur. Le néologisme est transmis de manière adéquate.

Le roman perturbe le lecteur dès l'incipit :

Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé. (p. 5)
Абеквовонитака ? – запита се кисело Габриел. (с. 5).

Le néologisme lexical *Doukipudonktan* est un mot-valise, c'est-à-dire « une unité complexe formée par la fusion de deux lexèmes l'un avec l'autre, de manière telle que, généralement, le radical de l'un d'eux au moins se trouve accourci »¹¹. Il est traduit par un équivalent formellement proche : *Абеквовонитака*.

Arrêtons-nous sur un autre exemple :

– J'aime pas qu'on plaisante avec moi, dit le *taximane*. (p. 112)
– Не обичам да си правят майтап с мен – сопна му се *таксиджията*. (с. 125)

Le mot-valise *taximane* est formé par la fusion des substantifs *taxi* et *man*. La traduction non-marquée *таксиджията* ne transmet que son sens. En supprimant l'élément emprunté à l'anglais, -*man*, la traductrice fait perdre l'ironie de Queneau. Vu que l'utilisation des emprunts s'associe au transfert de l'effet stylistique, en effaçant la connotation supplémentaire, elle enlève la signification voulue par l'auteur. Par conséquent, l'adéquation de la transmission du néologisme fait défaut. À notre avis, le mot *taximane* aurait été mieux transmis par le néologisme *таксимен* qui rend l'intention de l'écrivain d'une manière adéquate.

L'analyse comparative du corpus de néologismes lexicaux, contenant 34 unités, a montré que dans la traduction du roman *Zazie dans le métro* en bulgare, dans 13 cas les néologismes sont rendus

¹¹ Fradin. Bernard. Les mots-valises : jeux et enjeux. – *Neologica*, 2015, n° 9, p. 35

par des équivalents formellement proches, dans 15 cas la traductrice a recouru à la neutralisation, dans 3 cas à la compensation (*emmerdatoires* – *кофти*), dans 1 cas à la translittération (*Fior* – *Фиор*), dans 1 cas à l'explicitation (*halliers* – *хамали от Халиме*), dans 1 cas à la périphrase (*midineurs* – *обичайните обедни клиенти*).

La confrontation des néologismes au niveau lexical indique que dans la plupart des cas, la traductrice ne transmet pas le néologisme introduit dans la langue source par un néologisme forgé dans la langue cible, en préférant une traduction neutralisante : par exemple, *rerentre* – *нак си влиза*, *fligolo* – *любимия*. Quand il s'agit de mot-valise, elle propose une unité lexicale qui a le même sens et la même connotation que le néologisme original : par exemple, *squeleptique* (*squelette* + *sceptique*) – *скептическичен* (*скелет* + *скептическичен*). Dans un troisième cas, elle remplace le néologisme dans la langue source soit par un mot identique dans la langue cible, en recourant à la translittération *Fior* (*Dior* + *fleur*) – *Фиор*, soit par un élément similaire, en recourant à la compensation (*emmerdatoires* – *кофти*).

2.2. La traduction des néologismes orthographiques

Nous pouvons repérer, dans *Zazie dans le métro*, un assez grand nombre de modifications orthographiques. Il s'agit bien d'une stratégie pour attirer l'attention du lecteur sur les jeux de mots. Rappelons que le jeu de mots « est traditionnellement défini comme une stratégie de communication délibérée, ou le résultat de celle-ci, utilisée avec un effet sémantique ou pragmatique spécifique »¹². Examinons quelques exemples :

Isrelève. (p. 40)

Обаче се дигна (с. 45)

Le néologisme *Isrelève* combine trois mots *il* + *se* + *relève*, en éliminant les intervalles qui les séparent. Nous avons affaire à une coagulation phonétique. Dans le texte cible, ce néologisme est traduit par la phrase *Обаче се дигна*. Autrement dit, le sens du néologisme étant rendu par une traduction non-marquée, l'adéquation de sa transmission fait défaut.

Exétéra. (p. 24)

И прочие. (с. 26)

Exétéra est une transcription phonétique de l'abréviation *etc.* qui ne se présente pas sous sa forme habituelle, mais telle qu'elle est prononcée par les Français. Nous sommes donc confrontés à une

¹² Delabastita. Dirk. Introduction. In: *Traductio: Essays on Punning and Translation*. London, Routledge, 1997, pp. 1-2.

transcription phonétique, à un graphisme ludique. Ce mot est traduit en bulgare par *И прочие*. Une fois de plus, la traductrice utilise une traduction neutralisante pour rendre le sens sans conserver le néologisme. À notre avis, la traduction équivalente du mot *Exétéra* aurait été le néologisme *Итънъ*, c'est-à-dire la transcription phonétique de l'abréviation *u m.n.*

– *L'esstéo*, répond l'aubergiste en versant à la ronde de nouvelles doses de fernet. (p. 52)

– *В принудителния труд* – отвърна кръчмарят, наливайки на присъстващите по още един фernet. (с. 59)

L'esstéo est la transcription phonétique de l'abréviation *le STO (le Service du travail obligatoire)*. Queneau joue avec l'abréviation, en modifiant son aspect graphique conformément à sa prononciation. La traductrice propose l'expression *принудителния труд*. Elle préfère encore une fois une traduction non-marquée et ne conserve pas le néologisme.

L'analyse des exemples de néologismes au niveau orthographique démontre que dans la plupart des cas, la traductrice ne traduit pas le néologisme dans la langue source par un néologisme et transmet l'information dans la langue cible par une traduction neutralisante : par exemple, *salonsalamanger – дневната-трапезария*, à *kimieumieu – един през друг*. Dans d'autres cas, on observe la substitution d'un néologisme dans la langue source par un mot identique ou similaire dans la langue cible. Lors de la substitution sont appliqués les procédés suivants : soit la translittération ou la transcription qui vise à recréer la forme d'une unité lexicale dans la langue cible (*apibeursdè touillou – хенибърдейтую ; coboille – койбой*) ; soit la compensation (*Lagoçamilébou – Хлапачката беше духнала*).

Les résultats de l'analyse des exemples de néologismes indiquent que dans presque un tiers des cas la traductrice décide de les traduire par un équivalent formellement proche. Dans les cas où ce procédé ne peut pas être appliqué, elle remplace le néologisme dans la langue source soit par un mot identique, en recourant à la translittération, soit par un élément similaire en recourant à la compensation. Dans de nombreux cas, elle opte pour la traduction non-marquée.

Conclusion

Or, malgré le fait que dans la majorité des cas les néologismes sont traduits d'une façon neutralisante, la traductrice bulgare réussit à transmettre *grosso modo* les spécificités de *Zazie dans le métro*. Elle parvient à rendre, dans l'ensemble, l'effet comique de l'original, produit par les néologismes inventés par Raymond Queneau, et le jeu avec la prononciation de certains mots, utilisés par les individus peu éduqués et provinciaux que sont les personnages du roman.

La traduction neutralisante des néologismes d'auteur, assez fréquemment utilisée par la traductrice de *Zazie dans le métro*, est due, à notre avis, au fait que le néologisme est un moyen

linguistique assez complexe pour recréer les effets de l'humour. La traduction des néologismes pose des difficultés qui sont liées aux différences des structures linguistiques et aux spécificités des diverses cultures. C'est pourquoi il n'est pas facile de trouver des unités lexicales qui véhiculeraient le même sens et la même connotation que les unités lexicales de la langue source. La traduction non-marquée des néologismes résulte aussi bien des divergences dans les réalités et les cultures des deux pays qu'à celles des structures linguistiques du français et du bulgare.

Bibliographie

Къоно, Реймон. *Зазу в метрото*. Прев. Румяна Маркова. София, ФАМА, 2001 [Queneau, Raymond. *Zazi v metroto*. Prev. Roumyana Markova. Sofia, FAMA, 2001].

Delabastita, Dirk (ed). *Traductio: Essays on Punning and Translation*. London, Routledge, 1997.

Fradin, Bernard. Les mots-valises : jeux et enjeux. – *Neologica*, 2015, n° 9, pp. 35-60.

Guilbert, Louis. *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975.

Kristeva, Irène. La réinvention calvinienne de l'humour dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. – *Traduire*, 2015, n° 232, pp. 56-66.

Poier-Bernhard, Astrid. Créativité et potentialités du jeu de mots. Pratiques et concepts oulipiens. In : Bettina Full et Michelle Lecolle (dir.). *Jeux de mots et créativité : langue(s), discours et littérature*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2018, pp. 135-162.

Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Éditions Gallimard, 1950.

Queneau, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris, Éditions Gallimard, 1959.

Rey, Alain. Néologisme : un pseudo-concept ? – *Cahiers de lexicologie*, 1976, vol. 28, n° 1, pp. 3-17.
Salas Subirat, José, *Traduire*, 1985, n° 1.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.191-198>

Eugenijus ŽMUIDA¹

The Myth of the Artist – from Birth to Collapse: Notes on the Lithuanian Present-Day Novel

Abstract

The article based on the comparative principle seeks to introduce to a wide audience two novels by Lithuanian writers Kęstutis Navakas (*Vyno kopija* [“The Wine Copy”], 2016) and Marius Ivaškevičius (*Tomas Mūras*, 2022), whose authors wish to reflect on the status of the artist in the current era of excess and prosperity. The myth of the artist began taking shape in the 19th century and remained at its height throughout the 20th century, even though art itself underwent many changes. Is the artist still the representative of the elite in society in a post-modern age, when the line between art and pop, between personality and promotional image is almost blurred? These are the questions the authors ask and try to answer, joining inevitably those European authors who placed the creative person at the centre of their fictional world over the last two centuries. Anyone who writes on this subject almost inevitably becomes an author of World literature, as we have understood it since Goethe. The study seeks to reveal the diversity of literary associations, sometimes unconsciously touched upon by the authors, and the tradition of the European novel in dealing with questions of art, man, and his meaning on Earth.

Keywords: modern Lithuanian novel; intertextuality; myth of the artist

Résumé

Le mythe de l'artiste – de la naissance à l'effondrement : notes sur le roman lituanien actuel

L'article basé sur le principe comparatif vise à présenter à un large public deux romans des écrivains lituaniens Kęstutis Navakas (*Vyno kopija* [„La copie du vin“], 2016) et Marius Ivaškevičius (*Tomas Mūras*, 2022) dans lesquels les auteurs cherchent à réfléchir sur le statut de l'artiste dans l'ère actuelle de démesure et de prospérité. Le mythe de l'artiste a commencé à prendre forme au 19^e siècle et est resté à son apogée tout au long du 20^e siècle, alors que l'art lui-même a connu de nombreux changements. L'artiste est-il encore le représentant de l'élite de la société à une époque post-moderne, où la frontière entre l'art et le pop, entre la personnalité et l'image promotionnelle, est presque floue ? Telles sont les questions que les auteurs se posent et auxquelles ils tentent de répondre, rejoignant inévitablement les auteurs européens qui ont placé la personne créative au centre de leur univers fictionnel au cours des deux derniers siècles. Quiconque écrit sur ce sujet devient presque inévitablement un auteur de la littérature mondiale telle que nous l'entendons depuis Goethe. L'étude cherche à révéler la diversité des associations littéraires, parfois inconsciemment évoquées par les auteurs, et la tradition du roman européen dans le traitement des questions de l'art, de l'homme et de sa signification sur terre.

Mots-clés : roman lituanien moderne ; intertextualité ; mythe de l'artiste

¹ **Eugenijus ŽMUIDA** is a researcher at The Institute of Lithuanian Literature and Folklore. His scholarly interests focus on the literature of the 19-20th centuries (Lithuanian, Russian, European), philosophy (19-20th centuries), mythology and folklore, comparatives, war literature, and memory. He has published the monograph on philosophical aspects of poetry by Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967), edited ten books, and dozens of articles in Lithuanian, Russian and English, and writes regularly reviews of recently published Lithuanian prose.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2387-788X>

Introduction

“Using this term Weltliteratur is inseparable from a practice of translation [...]” – states Jérôme David, discussing the origins of the term². For small nations such as the Lithuanians, translations were indeed a window to the world, and it has been repeatedly stated that translations influence the literary process more than immanent development³. Translations always show the main themes of humanity. In the early stages of academic development, the authenticity of authorship was not necessary – translators retold foreign-language works under their name or a pseudonym. The plot, often didactic, was more important than the author. As its importance began to increase, the position of the artist became one of the attractive topics, enabling literature to be looked at from a comparativist perspective. Translations have remained important, influencing society and the arts, a mode of communication and exchange.

Kęstutis Navakas and his “The Wine Copy”

Kęstutis Navakas (1964-2020) managed to turn himself into a legend of Lithuanian literature, the kind that he idolized Byron, Baudelaire, Oscar Wilde, and others in world literature. After the publication of his first collection of poetry, he set about painstakingly creating his myth – that of a man without prejudices, a self-confident, charming man who drives women crazy – in short, an elite artist who feeds on and creates elite culture⁴. To a greater or lesser extent, all artists aspire to this, but far from all of them take the plunge, not all succeed. Navakas was able to do so not only with his poetry but also with his theatrical, bohemian posture and with the demonstration of his lifestyle on social networks. Translations have remained important, influencing society and the arts, a mode of communication and exchange. His poetry, declaring the principle of “art for art’s sake”, has been growing in strength, gathering a circle of admirers. He liked to sell his books from his nearly abandoned wooden house, hand-delivered or sent by post, with a little something in addition to his signature. From 1996-2005, Navakas was the founder and co-owner of the bookshop club “Septynios vienatvės” (“Seven Solitudes”) in the Old Town of Kaunas, where he presented newly published books.

² Jérôme David. *The Four Genealogies of “World Literature”*, in: *Approaches to World Literature*. Published by Akademie Verlag, 2013, p. 14.

³ The real test for translators in every nation is Proust, Kafka, or Joyce. Such translations transform the local culture to a certain extent. Their impact is powerful in politically constrained societies like the former Soviet one.

⁴ Navakas published ten poetry books, five collections of essays, several books for children, and two novels. His poetry and prose have been translated into Russian, Latvian, Kartvelian, Finnish, Swedish, Macedonian, German, and English.

He was an avid collector of vinyl records, was interested in Japanese war art, and had an extensive library at home where he worked and lived as an ivory tower. As long as his health allowed, he was known for his bohemian life, spending a lot of time drinking in bars and restaurants, and in the last years of his life, he drank only at home, never going out, but never stopping writing, translating and corresponding⁵. His arrogance made him difficult to live with, and he managed to get married and divorced three times. Finally, knowing that he was suffering from a fatal disease (muscle atrophy), and that the only condition for recovery was to stop drinking alcohol, he deliberately did not do so to make his death part of the myth he had created and nurtured.

“The Wine Copy” is Navakas’s best novel, which has the mark of autobiography. “To describe the novel’s narrator in the words of the book: “Fallen people are beautiful to me.” Wandering – at the same time now and in memory – through the city avenue, non-representative cafes, the Musical Theater, extraterrestrial spaces, and the observer of the space of the room proves that intoxicating and drunkenness can turn life into an intoxicating fact”, wrote one of the critics⁶.

The plot of the novel is loose – like Cortázar’s “Playing Classes”, it can be read from anywhere, or, one could say, there is no plot at all; the whole “palace over the abyss” is held together only by a picaresque character named K. (here the allusions run the gamut from Franz Kafka to the name of Kęstutis himself). Essentially, textual reality dominates, and the wine copy here means copies, fragments, hints, and references of various authors and films; it is an imaginal reality where the character can simultaneously operate in different dimensions of time and space, observe himself dead, and so on.

“Fragments” of the plot are recreated each time the protagonist, himself being a “living text”, descends from Green Hill⁷ into the city center. At its heart are imaginative events, the narrator’s observant eye that sees things from an unexpected angle, wit, and the knowledge of Derrida’s idea that nothing exists outside the text and that the primary goal of valuable literature is to create the Barthesian pleasure of the text. Reading this prose text, you can feel that it was written by a real poet because every sentence reaches the “level” of poetry, and life in the novel is perceived as a game in the sense of Gadamer; only we can remember that children, footballers, chess players, are playing very seriously. Thus, Navakas’ game is not frivolous; it often requires a lot of mental and intellectual effort on the part of the author and the reader because there is a lot of hidden language, apt epithets, metaphors, and unexpected juxtapositions, aphorisms of semantic density and unconventional allusions. The author manages to turn each episode into a small spectacle, where the protagonists can be characters from

⁵ He has translated many poetry from German and English.

⁶ Giedra Radvilavičiūtė. *Vyno kopija* “ – *svaiginantis meno faktas*. www.delfi.lt. 9 August 2016.

⁷ Žaliakalnis (Green hill) is a district of Kaunas city with a hill surrounding the Old Town.

other literary works, actors from films, or singers from rock bands, who episodically intervene in the “action” and then go out of focus, giving way to new mans “with qualities”.

From the perspective of past time, this whole circus, or spectacle, created and “living” in “The Wine Copy” is like the Book Man’s farewell to the world of literature, music, art, and cinema and to his city, where he lived and which icon became.

Marius Ivaškevičius: Author’s Focus

Marius Ivaškevičius (born. in 1973) is better known (especially for European audiences) as a playwright. “Tomas Mūras” is only the second Ivaškevičius novel. His international fame came from his dramas. Some of the plays were wildly successful (“The Russian Novel” won three awards at once at the Russian National Theatre Award “Golden Mask”, becoming the “Best Play of the Season 2015/2016”)⁸. Plots for plays the author chooses from the lives of prominent personalities. The details of their biographies and the most important ideas are reinterpreted in their way and thus brought to life in Ivaškevičius’ work. Among the past authorities who were included in the workshop are the traveler and dreamer Kazys Pakštas and poet Salomėja Nėris (“Madagascar”, 2004); Adam Mickiewicz (“The Master”, 2010), Leo Tolstoy (“The Russian Novel”, 2016), philosopher Immanuel Kant (1724-1804; “Kant”, 2013).

Ivaškevičius looks at the authorities of the past with good-natured humor, highlighting the stereotypes that afflict them, while preserving respect, revealing the originality of those personalities and their ideas in the context of the present. As a rule, the bio of real artists and “lives” of the fictional characters are intertwined, mirroring each other, thus revealing an immediate connection between life and creation that we usually do not notice. Ivaškevičius is characterized by creative courage, with which he undertakes to reinterpret apparently already-established authorities. For the authenticity of that time, Ivaškevičius uses the colloquial language of that era, concepts, terms, and sentence constructions. All this gives the play a comic tone, so the audience watches the action with a forgiving smile and the joy of discovery.

Write a Novel!

By involving the artist in the plot, Ivaškevičius reveals the invisible creative impulses and the so-called suffering of the artist’s work.

⁸ Almost every one of his works has been awarded some kind of prize. In 2014, the author received the Order of Merit for Lithuania; in 2018, he received the Lithuanian National Culture and Art Prize, the highest artistic award.

Interestingly, in “Tomas Mūras”, he challenges himself by becoming a character and as if asking himself: “Will I, who have studied many biographies, be able to write a novel based on my postulates?”.

There are at least three hypotheses for the novel as a genre. First of them is to write convincingly, i.e., write about what you know best; in this case, you know yourself, it is the self-reflection (inevitably, there is an autobiographical quality, but that’s not a minus); b) to speak, think, see, articulate in a distinctive way, to create a style and a hidden, as the author mentions, prose rhythm that “carries” the whole story; (c) another condition, in addition to an interesting plot, which is a prerequisite for a novel, is the “love story”; although this component is included in the genre’s title, it is often forgotten, or pretended to have been forgotten, by contemporary authors, because it is not an easy prerequisite to meet, and a good “love story” in a novel overcomes everything. M. Ivaškevičius is aware of these hypotheses and adheres to them as much as possible. The author looks honestly into the darkness of human existence to understand the relationship between the talent given by nature and the meaning of life, feeling the uplifting and destroying power of love.

Romanticism spread the conflict between the artist, the subtle, unique, restless subject, and the philistine, the mundane, limited, unhurried, domestic self-love. This conflict is playfully realized as a central idea in E. T. A. Hoffmann’s novel “The Life and Opinions of the Tomcat Murr” (1820)⁹. Two centuries later, Hoffmann’s plot is still making its way through literature: in Ivaškevičius we can find a cat who takes up residence with the protagonist, Tomas Mūras, in his “cage”; there is, as in Hoffmann’s novel, a “Preface to the Dear Reader”, where the supposed publisher of the book claims to be publishing a handwritten manuscript, which is hardly readable at the end, and where he finds among its pages the author’s traces of domesticity and some factual evidence...

Tomas Mūras, the artist’s pseudonym, is deliberately similar to Tom Moore, the author of “Utopia” because Mūras lives in an artist’s residence – a kind of Utopia Island: he has all the conditions to be happy, to create, to write, to love life in the same way as Hoffmann’s Cat did.

Only Tomas Mūras is both an artist, sensitively recording the movements of his soul, and a materialist in one person, freely enjoying the privileges of caste, exclusive attention, and respect, a self-satisfied male who smokes and sips whisky all the time, who plays the part of a creator, and who brazenly parasitizes at the expense of others; he is a human being, and he is also an animal, who revels in life, and who is also on the way to death. Centuries have passed since the geniuses of art were poor, starving, and buried in common graves. Now they are gods, living in gods’ Olympuses – artists’

⁹ As we know, the title of Hoffmann’s novel is reminiscent of the ironic novel “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” (1759-1767) by the British writer Laurence Sterne; Laurence Sterne’s title of the novel, in turn, was inspired by “Don Quixote”.

residences. Artists are invited to take up residence there: there, they will be provided with everything, and all they have to do is to create to increase the spiritual treasures of humanity. Humanity seems to be redeeming its mistake: the long-unrealized dream of artists is now coming true in the 21st century. Both Marius Ivaškevičius and Undine Radzevičiūtė, two Lithuanian representatives, lived almost simultaneously in the artists' residence in Bamberg, the ancient German town where Hoffmann once wandered, struggling to make ends meet; there is now a monument to him, a figure of the writer with a bundle of manuscripts under his armpit and a cat on his shoulder.

On the other hand, Ivaškevičius (or rather, his protagonist) is caught in the conditions of Western moral degeneration, as a consistent Marxist would say, which destroys rather than encourages the creative person – it is not for nothing that individual apartments in a villa are called cages. It is as if a philistine crowd comes to see the artists during the zoo's animal visiting hours. They know the exhibits' names, follow the residency news, the relations between the artists' community, and the results of the communication, sometimes aggressive.

Mūras, who has long felt like the chief male of the herd, who is aloof and spits on all the remarks of his patrons because of the name and rating he has built up, also knows that scandals increase, not decrease, the popularity of residences. In the novel, this experienced wolf unexpectedly meets a rival, another male eager to become the head of the pack, Vasia, a composer rapidly gaining popularity in the world. One of the climaxes of the plot is a physical duel between the males at the residence.

Mūras's decision to obey the voice of his talent and to choose a life in the residences was a cornerstone, an alternative to the existence of an "ordinary" philistine who loved his woman and child. But now, having isolated himself from his family and ordinary life for so long, he begins to question the meaning of this path. He desperately tries to atone for his guilt, to save what he has lost – his son and the woman in his life¹⁰.

Mūras's letter to his son on his eighteenth birthday is one of the novel's most striking pages. It is poetry in prose, a scene that could become a literary classic, as Anna Karenina's date with her deprived son has become.

The letter is at the beginning of the novel. The novel's saver is crowned by the vision of the lake of love – an imaginary encounter with eternal nature, the people he has loved all his life, the immortal beloved, the embodiment of *Ewig Weibliche*, the content of the painful longing that increasingly overwhelms Tomas Mūras, determining his changing manners in the artists' residence and, ultimately, his fate. To get closer to his beloved, Mūras needs to stop being a writer – he needs to become a character, a man who has lost his way. To turn his life into a work of art, he invents a

¹⁰ Ivaškevičius has a daughter who lives in New York; their relationship, as the writer says, is excellent.

superhuman mission in the jungles of Borneo, where Anna is: “I would spend the rest of my time guarding that forest. I think it’s a fantastic feeling when you’re a one-day-old butterfly defending such an eternal thing”¹¹.

With the joy of discovery, Mūras not only abandons the comfortable path of the artist but also decides to go further – to stop being a man. The fundamentally incompatible layers of nature and culture, which lie deep within man, are touched upon. The movement from man to beast forms the novel’s drift, one of its aspects. The path to the final goal is motivated in several ways. Hoffmann’s Cat moves as if in reverse – from beast to man, learning the language and writing of men, becoming a writer, and immortalizing his biography and views in a memoir. But the Cat remains convinced that animals are more perfect than humans because they do not need words. They convey ideas in body language – adequate, precise, superior to human language, polluted, stale, and has lost its adequacy, which has to be found in various forms of expression. Mūras comes to exactly the same conclusion and prepares to live among the orangutans, exercising, chewing on barks, and using a construction rope to jump to the second floor of his residence during his training.

Anna is not the mother of his son. But she is the one sent by God, the woman of life, the lover given by fate, the one who drives him crazy. “I cannot imagine us apart. Separate and happy,” she wrote in a text message. Mutual messages are saved on an old phone, which the hero takes out like a forbidden fruit and starts fiddling with them, rekindling the feeling of love for Anna. Waves of longing that begin to gnaw and tear Mūras¹². The realization that the silhouette of this woman has been sought all the time since the break-up, that happiness with her was absolute, and that it is desperate to find her, no matter how old she is, no matter how she looks, overwhelms the protagonist in the same way as it did in Iris Murdoch’s famous novel “The sea, the sea...”

The novel’s finale is a strong point. Abstaining from the girls in the residence who are constantly offering themselves for bed, choosing celibacy initially, as it seems to him, out of loyalty to Anna, but eventually abandoning even Anna (“I saw the extent of my delusion – how I had tried to pull her love out of the old wreckage of our lives, though it is clear to a madman that it is all over”¹³), silencing the demons of talent that try to discourage him, Mūras achieves absolute freedom, free from the world, in the last scene urging himself to make the final leap: “Into the water, who is told! Throw that logbook – the ship is already listing on its side”¹⁴.

¹¹ Marius Ivaškevičius, „Tomas Mūras“, Vilnius: Tyto alba, 2022, 289 [translation E. Ž.]. Anna’s image was inspired by a real person, Birutė Galdikas (born 1946) – a Canadian Lithuanian anthropologist, primatologist, conservationist, ethnologist, and writer.

¹² The meaning of “Mūras” in Lithuanian is “Brickwork wall”.

¹³ *Tomas Mūras*, p. 297.

¹⁴ Op. cit., p. 302.

In the tradition of Lithuanian literature, Ivaškevičius's novel is closest to Antanas Škėma's "White Shroud" (1958)¹⁵. Both novels deal with exhaustion, fatigue, aging, the loss of love, the "shattered" mind, and the liberation from the cage of consciousness. Antanas Garšva (antagonist of "White Shroud") enrolls himself in the line of great names: "Alexander the Great, Caesar, Napoleon, Michelangelo, Pascal, Pope, Poe, O. Henry, Walt Whitman, Moliere and Stevenson were all neurasthenics"¹⁶; Tomas Mūras names his favorite authors as "drunkards" ("half, if not two-thirds, of all literary masterpieces are created by alcohol"), who have felt that the gift of nature given to them – the talent of writing – has exhausted itself, and who have deliberately fallen silent: "And many have thus fallen silent (Tolstoy, Byron, Mickiewicz, Selinger), having reached the top gear beyond which language no longer moves"¹⁷.

Conclusion

Both authors play with literature and its norms in a postmodern way, deliberately violating them but retaining the structure and artistic integrity of the works, not, in fact, denying but continuing the tradition of Romantic art and the artist, a kind of rebel, and his cult. Navak creates the image of a man who moves into the virtual world of text, offering a bohemian enjoyment of art and the infinite possibilities of intertextuality. Ivaškevičius's protagonist, on the other hand, breaks out of the orbit of literature and the artist, assuming for himself, like the prototypes of his dramas (the prototypes of real persons), the mission of a prophet and a visionary, a mission that man is essentially incapable of fulfilling. The aesthetics of art created by Romanticism thus appear receptive and inexhaustible, still providing strong creative impulses. However, a nostalgic detachment from this program can be seen in both novels.

Bibliography

Ivaškevičius, Marius. *Tomas Mūras*. Vilnius: Tyto alba, 2022.

Navakas, Kęstutis. *Vyno kopija*. Vilnius: Tyto alba, 2016.

Jérôme, David. The Four Genealogies of "World Literature". In: *Approaches to World Literature*, Published by Akademie Verlag, 2013, p. 14.

Radvilavičiūtė, Giedra. *Vyno kopija* – svaiginantis meno faktas. In: www.delfi.lt. 9 August 2016.

Skema, Antanas. *White Shroud*. Translated by Karla Gruodis, Glasgow: Vagabond Voices, 2018.

¹⁵ Antanas Škėma's novel "White Shroud" is considered to be the best novel written in the Lithuanian diaspora in the USA.

¹⁶ Skema, Antanas. *White Shroud*. Glasgow: Vagabond Voices, 2018, p. 6.

¹⁷Op. cit., p. 293.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.199-212>

Ангел Валентинов АНГЕЛОВ¹

**Академичната рецепция
на концепцията на Емил Щайгер в България²**

Резюме

Целта ми е да представя рецепцията на няколко съчинения на швейцарския германист Емил Щайгер в българската академична среда. Също така – да поставя един по-общ въпрос – дали подходите към тези съчинения предполагат достоверност? Публикациите, които обсъждам, са на Росица Димчева, Никола Георгиев, Атанас Натев.

Ключови думи: Емил Щайгер, рецепция в България, достоверност, Р. Димчева, Н. Георгиев, Ат. Натев

Abstract

The Academic Reception of Emil Staiger's Concept in Bulgaria

My goal is to present the reception of several writings by Emil Staiger in the Bulgarian academic environment. Also – to pose a more general question – do approaches to these writings imply credibility? The publications I discuss are by Rossitza Dimtshewa, Nikola Georgiew, Atanas Natev.

Keywords: Emil Staiger; reception in Bulgaria; reliability; Rossitza Dimcheva; Nikola Georgiev; Atanas Natev

Съчинения на Емил Щайгер (1908-1987) са обсъждани и изучавани от края на 1930-те до края на 1960-те. Името му е свързано с иманентното тълкуване на литературното произведение (werkimmanente Interpretation). Самият Щайгер не използва това определение за собствената си дейност. Ако под „иманентно“ се разбира тълкуване, което не напуска пределите на

¹ **Angel Valentinov ANGELOV** is a Professor of Literary Theory and History at the Institute of Literature, BAS. He is a doctor of Philology and a doctor of History of Art. His research interests are in the history of European culture, literature and art from the Late Middle Ages (ca. 1300) to the end of the 20th century. Among his publications are: *Communicating with the text*. Co-editor, with Al. Kyosev; *Telling the image*. Co-editor with Irina Genova; *Historicity of the visual image*; *Anti/Modernity: Images of the Exotic and the Earthly Paradise in Nineteenth-Century Europe*; *Philology, Literature and Symbolic Geography of Europe: Erich Auerbach, Leo Spitzer, Eduard Said, Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal*, 2022.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9579-4354>

² Възприемането на реч на Емил Щайгер в 1966 и на реакциите към нея, продължили две години, представих в: Нежелание за разбиране: Цюрихският литературен спор в списание "ЛИК" 1967-1969 - https://www.academia.edu/42133525/Нежелание_за_разбиране._Цюрихският_литературен_спор_в_списание_ЛИК_1967 (26.05.2024).

литературния текст и пренебрегва жизнените обстоятелства и макро- и микроисторическата обстановка, при които е създавано произведението, то тълкуванията на Щайгер наистина не са иманентни.

Целта ми в статията е да представя каква е рецепцията на няколко съчинения от Емил Щайгер в българската академична среда. Също така – да поставя един по-общ въпрос – дали подходите към тези съчинения предполагат достоверност? Въпросът за достоверността може да бъде поставен при критическото обсъждане на коя и да е концепция или мнение. Какво разбирам под достоверност, ще посоча в края на статията. Авторите, за които ще стане дума, са били мои преподаватели, изучавал съм съчиненията им, те са част от моето научно формиране. Въпросът за отношението към чуждото и към своето в българската хуманитарна академична среда през 1960-те или днес, ме засяга повече, отколкото как се решава този въпрос другаде.

I. Росица Димчева, Методата на литературната интерпретация

В 1969 е публикуван сборник, посветен на "съвременния модернизъм и на западното литературознание". Една от статиите е изцяло ориентирана към Щайгер.³ Авторката си поставя за цел да представи „методата на литературната интерпретация“ и „теорията на поетическите жанрове“ на Емил Щайгер. Както теоретици, така и историци на литературата в България се стремят през 1960-те и 1970-те да обосноват самостоятелността на литературознанието – на понятията и на подходите. Целта е да се достигне до инструментариум, едновременно хуманитарен и научен, с който да се изследва „единството и своеобразието на литературната творба“. Да се утвърди литературознанието като наука, е част от международна тенденция към сциентизиране на хуманитарното знание. След отличителните черти на тенденцията са установяването на закономерности и изчисляване на изграждащите съответния обект на изследване единици. Ако са обосновани убедително, целта – самостоятелност на научното знание и специфичност на научния предмет – ще повиши социалния престиж на тази хуманитарна област; едновременно биха могли, донякъде, да смекчат идеологическата намеса в академичното, а оттам – и в педагогическото, занимание с литературните произведения.

Росица Димчева смята, че немски литературоведи подхождат към проблема за самостоятелността на литературната наука и за спецификата на литературното произведение като разработват теоретично и прилагат в конкретни анализи понятията „форма“ и „стил“. Тя посочва и философските източници на литературните подходи и понятия. Без да анализира

³ Димчева, Росица. Методата на литературната интерпретация и теорията на поетическите жанрове у Емил Щайгер – Във: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, 204–235

подробно връзката между литературознание и философия, Димчева създава представа за научната среда и за традициите, от които е част и концепцията на Щайгер.

Според нея „при изясняване на основните понятия на жанровата теория Щайгер прилага метода на интерпретацията“.⁴ Ето защо преди да анализира „Основни понятия на поетиката“, 1946, тя се обръща към „Времето като въображение на поета“, 1939 и „Изкуството на интерпретацията“, 1951. Димчева се спира подробно върху това как Щайгер обосновава самостоятелността на литературознанието. Самата Димчева предпочита понятието литературна наука вместо литературознание. Нейната убеденост, че съществува такава наука и че тя трябва да притежава понятиен апарат, се разбира косвено и от неодобрението ѝ към есеистични или „ненаучни“ подходи към литературната творба.⁵ Ето защо тя критикува Щайгер напр. за „логически неоправдано заключение“. Не го критикува обаче, че концепцията му за стила не разграничава форма и съдържание, докато това разграничение е основно за „марксистко-ленинска естетика“, която е една консервативна концепция, и през 1960-те. „Форма и съдържание не се делят в литературната творба, която науката тълкува описателно.“, констатира Димчева; тя обаче използва двете понятия. Изобщо Димчева критикува умерено Щайгер като представител на „буржоазната наука“, позовавайки се, както следва, предимно на съветски автори⁶. Никъде обаче в статията си тя не говори за марксистко-ленинска естетика или за марксистки подход към литературата, което би се очаквало от статия в сборник, чиято тема е критиката на „съвременния и на западното литературознание“.

Димчева подробно се спира на тълкуването, което Щайгер прави на баладата „По Рейн“ от Клеменс Брентано⁷. Това е първата и най-голяма част от „Времето като въображение на поета“. Представянето има достоинството, че подтиква читателя да прочете самата балада, ако не я познава, както и тълкуването на Щайгер. В послеслова към книгата „Резултати и въпроси“ той пише, че историята на литературата допринася за отговора на въпроса „какво е човекът“. И също така, че философията за категорията време, към която той насочва своето изследване, е строго учение за „принципите на познанието“.⁸ Димчева критикува както постановката за строгите принципи на познанието, така и антропологическата цел на Щайгер като „рискувани

⁴ Пак там, с. 221.

⁵ Тя също така държи да разграничи научен довод от поетическо сравнение: Привеждайки цитат от Новалис, Димчева уточнява: „Всички тези хрумвания си остават само поетически сравнения, без да са научни аргументи.“ Пак там, с. 231.

⁶ Пак там, с. 215.

⁷ Пак там, с. 211-214.

⁸ Staiger Emil, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich. 1963 [1939], S. 213.

и необосновани претенции“.⁹ Независимо от наистина свръхпретенцията на Щайгер, смятам, че критиката на Димчева не е основателна. За Щайгер строгите принципи на познанието са средство, за да се освободи от всичко, което е „зависимо от историческата ситуация, от епохата“. Целта му е да обоснове логически непротиворечиво една систематична концепция. „Ние се опитваме да си представим една отправена към учението за времето „поетика“, която да определи възможностите на поезията независимо от историческата действителност.“¹⁰

Димчева цитира това изречение, като основателно уточнява, че става дума „за учение за времето като художествен фактор в литературата, не за историческото, а за иманентното време.“¹¹ Тя защитава историческия подход към литературните жанрове и съответно – предпочитанието ѝ е към историческата поетика. Към неисторичната нагласа на Щайгер Димчева не взема отношение. И все пак историческата ѝ нагласа я подтиква към следната критика: „... Щайгер търси навред зад видимото и единичното – невидимото общо, идеите. Това е познатата неисторична представа за идеята, която се изследва при един случай, при жанра, който се реализира в едно произведение. ... Вниманието ни не трябва да се насочва само към едно обхватно основно понятие, а и към конкретната история на поетическите видове.“¹² Изобщо Димчева се отнася с филологическо неодобрение към общите философски постановки, прилагани към историята на жанровете.

Що се отнася до приноса на литературознанието към философската антропология, каквато е позицията на Щайгер, тук Росица Димчева е била изправена пред концепция, която е отвъд познавателния хоризонт на тогавашното хуманитарно знание в България. Поради това тя не е могла да разпознае познавателното преимущество, което философската антропология би донесла на литературознанието, включително, на историята на поетическите жанрове. Общата ѝ преценка обаче за тълкуването, което Щайгер прави на трите стихотворения от Брентано, Гьоте и Готфрид Келер, е по-скоро положителна. „Не бива да се изпада в крайностите на абсолютното отрицание. Макар да страдат от догматично възприемане на екзистенциалната философия, изводите на Щайгер следват от конкретния анализ на стила на поетите.“¹³ Димчева одобрява подход, който (както е при Щайгер) тълкува конкретността на произведението¹⁴, но все пак желае да се предпази от „крайности“: „Всичко е там да не се смята словесният елемент

⁹ Димчева, Росица. Методата на литературната интерпретация и теорията на поетическите жанрове у Емил Щайгер – Във: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, с. 215.

¹⁰ Пак там, с. 217. Димчева цитира Щайгер; немският текст е малко по-сложен, но смисълът е този.

¹¹ Пак там, с. 217

¹² Пак там, с. 235.

¹³ Пак там, с. 216

¹⁴ „Изводите никнат от непосредствения анализ на творбите ...“, пише тя на друго място. Пак там, с. 223

за единствено меродавен и да не се подценяват други важни страни в творческия процес извън „космоса на словото“.¹⁵

Статията представя два основни проблема в концепцията на Щайгер – какво е тълкуване и какво е поетика. По-изявен е интересът на Димчева към поетиката, поради което тя обсъжда по-пространно именно тази страна от концепция на Щайгер. Проблемът за времето в литературата, основополагащ за Щайгер, е актуален и през 1960-те. Димчева отбелязва присъствието му чрез книгата на Лихачов „Поетика на староруската литература“, 1967 г., както и чрез няколко други книги на съветски автори, но не прави съпоставки с Щайгер. Отделни положения от концепцията на Щайгер са поставени във връзка с концепции на други немски литературоведи и философи, което, както стана дума, създава представа за част от научната среда, в която се разполага концепцията на Щайгер. Димчева също така се анализира не само предговора към „Времето като въображение на поета“, 1939 г. - „За задачата и предметите на литературознанието“, както е най-често, но и послеслова „Резултати и въпроси“, което е по-скоро изключение в критическата литература върху Щайгер.¹⁶

Основно затруднение през епохата на социализма в България е достоверното представяне на „буржоазни“ мислители от XX в.. В техните концепции се вижда действителна или потенциална опасност за идеологията и за съществуването на социализма. Съчиненията, които се критикуват, не са преведени, така че читателят трябва за първо запознаване да разчита, че българският изследовател или изследователка представят достоверно „буржоазния“ мислител. Достоверност означава – представянето или критиката да не се ръководят от лична или друга идеология, която би могла да превърне съответната концепция в нещо неразпознаваемо. Идеологията на Димчева се проявява в изискването за определен тип научност – за „правилно обективно виждане и схващане“.¹⁷ Независимо от това, статията ѝ достоверно представя концепцията на Щайгер, от статията се научава достатъчно, за да прояви читателят интерес и към съчиненията на самия Щайгер.

II. Никола Георгиев, Разноличието на едностранчивостта

В същия сборник е публикувана студията „Разноличието на едностранчивостта. Критически наблюдения върху методологическата безпътица на съвременното немарксистко

¹⁵ Пак там, с. 217.

¹⁶ Staiger, Emil. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich, S. 9-19; 213-221.

¹⁷ Димчева, Росица. Методата на литературната интерпретация и теорията на поетическите жанрове у Емил Щайгер – Във: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, с. 223.

литературознание“.¹⁸ На няколко страници авторът представя и концепцията на Щайгер. За това какви са основните положения на концепцията и как подхожда Щайгер при тълкуванията на литературните произведения се научава малко; преобладават реторично изказани преценки, на които анализът, когато го има, е подчинен.

„В първия си значителен и програмен труд „Времето като въображение на поета“ (1939), Щайгер се ангажира с недоказуемата теза, че „времето е скрит принцип на вътрешната архитектура на творбата“, и с горещата, но все тъй неосъществима амбиция да постави поетиката върху темпорални основи, „ориентирана към времето“. Структурно-стиловото единство на творбата, нейната художествена фикционалност и субективно творческа активност – всичко по негово мнение се корени и трябва да се потърси в начините, по които поетът е моделирал времето!

Виртуозен анализатор, Щайгер се зае да докаже тезата си чрез обстойно анализиране на три и само три стихотворения. Още в самия им подбор обаче симптоматично проличава, че изследвачът е злоупотребил с правото си да избира доказателствения материал, защото две от тях се оказаха философска лирика на тема време (от Гьоте и Г. Келер), а само третото – една рейнска балада от Брентано. От анализа им пък проличава колко проникновено може да подхожда Щайгер към поезията и колко външна, безполезна, литературно неспецифична е дедукцията от системата на Хайдегер.“¹⁹

Авторът привежда три „цитата“ от съчинения на Щайгер, които не се откриват на посочените страници. Щайгер наистина би могъл да е изказал мислите, които Георгиев „цитира“, но тогава става дума за парафрази. Изглежда, че въпросът с достоверността не е бил съществен за автора.

В още две съчинения Георгиев препраща към „Основни понятия на поетиката“. В „Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика“ той пише: „Дележът „епос, лирика, драма“ е утвърждаван „като основен литературоведски принцип от екзистенциалистите ...“ В бележка под линия е посочено съчинението на Щайгер.²⁰ През 2006 г. мнението му е: „... а Емил Щайгер (1946) въздигна теорията на родовете (епос – лирика – драма) в теория на литературата ...“.²¹ Щайгер обаче не твърди това, а обосновава защо заменя трите родови понятия за литературата с понятията за лирическо, епическо и драматическо и защо използва

¹⁸ Георгиев, Никола. Разноличието на едностранчивостта. Критически наблюдения върху методологическата безпътница на съвременното немарксистко литературознание – Във: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, с. 57-100.

¹⁹ Пак там. с. 84.

²⁰ Георгиев, Никола. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика – *Годишник на Софийския университет „Климент Охридски“*. Факултет по Славянски филологии, 1969, т. LXIII, 1, с. 97.

²¹ Георгиев, Никола. *Тревожно литературознание*. София, 2006, с. 109.

„лирически, епически и драматически стил вместо лирика, епос, драма. Разликата е съществена, но Н. Георгиев е предпочел да не я забележи, макар в първото съчинение от 1969 г. да препраща именно към тази и следващите страници от „Основни понятия на поетиката“, в които Щайгер разяснява своя подход.²² Щайгер определя трите стила чрез основни човешки състояние – спомен, представа, напрежение. Той е замислил своята поетика като част от антропологията, като принос към въпроса: „какво е човекът“? Н. Георгиев не обсъжда тази страна от концепцията на Щайгер.

Същевременно Никола Георгиев оценява познатите му трудове на Щайгер по следния начин: „За много и много от качествата на Емил Щайгер би трябвало да се говори в суперлативи: блестящ литературен анализатор с неспокойна, но и задълбочена теоретическа мисъл, с изключителен усет към скрития механизъм на художествеността... анализи, които удивяват със своята прозорливост и приносност...“²³ Оценките, утвърждаващи или отричащи, нечия научна дейност не заместват, нито са по-убедителни от анализите. Питам се защо анализът на концепцията на Щайгер, който предлага Георгиев, не удостоверява тази „приносност“ вместо да я заявява?

III. Атанас Натев, Феноменологическите подходи към изкуството

В 1969 Атанас Натев публикува сборник със статии „Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси“. Първата статия „Надхитряване с „мета“-естетиката“ е посветена на прехода от психологическата естетика от края на XIX (след 1876) и началото на XX в. към феноменологическите подходи към изкуството от 1930-те до 1960-те. Един от тези подходи е, смята Натев, на Емил Щайгер. Феноменолозите си поставят за цел да разкрият „творбата като предмет със своеобразен строеж, като *обособеност* (курсивът на Ат. Н.) със „свое вълшебство и свой смисъл“.“²⁴ Тъй като те се задоволяват с дадеността на творбата, единственият сигурен метод се оказва описанието. Научното описание на поетическия свят е цел и Щайгер; своето описание той нарича тълкуване (*Auslegung*). Читателят обаче, казва Натев, е в правото си да поиска известни гаранции за научност на препоръчаното описание, тъй като съществува опасността всяко описание да изпадне в описателност, при което

²² Георгиев, Никола. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика – *Годишник на Софийския университет „Климент Охридски“*. Факултет по Славянски филологии, 1969, т. LXIII, 1, с. 97; Staiger, Emil 1951 [1946]: *Grundbegriffe der Poetik*. 2. erw. Auflage. Zürich, 7-12.

²³ Георгиев, Никола. Разноличието на едностранчивостта. Критически наблюдения върху методологическата безпътница на съвременното немарксистко литературознание – Във: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, с. 83, 85.

²⁴ Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969, с. 20.

да не е в състояние да различи повърхностното от същественото.²⁵ Смятам, че Щайгер обсъжда възможността за концептуално описание (Beschreibung) внимателно и с оглед на възможните не/съответствия между използвани понятия и поетически текст. „В тази книга ... си поставяме за цел да разберем трите стихотворения в тяхната вълшебство и техния смисъл.“²⁶ Затова Натев би трябвало да покаже логическите недостатъци, или несъответствието на описанието, приложено от Щайгер към поетическите текстове в книгата „Времето като въображение на поета“. Общото съображение на Натев не заменя конкретния анализ на концепцията на Щайгер. Подобни съображения се изказват лесно. Каква е достоверността им обаче, когато бъдат приложени към конкретността на концепция или художествено творчество?

„Представител на тази школа (структурализма – б. м. А.А.) би могъл наистина да констатира и историческата промяна в стиловете (както прави Е. Щайгер в последната си книга). Но именно да я констатира, а не да я обясни. В най-добрия случай той ще ни покаже само, че еди-каква си (за определено време устойчива) стилова система е заменена от еди-каква си. Доколкото той е последователен структуралист обаче, историческата причина за тази промяна ще е вън от обсега на изследователските му интереси.“²⁷ Посочено е името на Емил Щайгер. Във въвеждащата статия „Обратът на стила“ от едноименната книга, която Натев има предвид, Щайгер размишлява над съотношението между тълкуване на конкретни произведения и литературно-историческо изследване.²⁸ В книгата има още четири студии, посветени на конкретни литературни теми от епохата 1770 - 1830 г. Предпочитам конкретните изследвания пред общите теоретични постановки. От тази гледна точка Натев би трябвало да каже дали тези студии на Щайгер отговарят на въпроса: обяснява ли Щайгер промяната в стила или само я констатира? И по същия начин да постъпи по отношение на трудове на френски или съветски литературоведи структуралисти. Как техните изследвания отговарят или не отговарят на поставения въпрос. Също така Натев смята, че стилът е категория, която изследват литературоведите структуралисти; дали обаче е така?

Натев чете Щайгер по свой начин: „Макар че посвети последната си книга на „промяната на стиловете“²⁹ ... Емил Щайгер отделя внимание и на марксистите, които дръзвали да обяснят

²⁵ Пак там, с. 20.

²⁶ Staiger, Emil. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich, 1963 [1939], S. 17.

²⁷ Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969, с. 79.

²⁸ Щайгер, Емил 1984: Проблемът за обрат на стила. Превод Бойко Атанасов – *Литературна мисъл* 1984/5, с. 109-117; Staiger, Emil, *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich, 1963, S. 7-24.

²⁹ Натев има пред вид „Stilwandel“; вж. библиографията. Два пъти Натев пише, че „Обратът на стила“ е последната книга на Щайгер. Това е детайл, който не е особено важен, служи на Натев, за да посочи, че той познава актуалната научна литература. Но в 1968 тази не е последната книга на Щайгер. Натев навярно предава в издателството текста на бъдещата книга през есента на 1968, м. януари 1969 тя е подписана за печат. В 1967 Щайгер издава

романтизма ... с буржоазната революция. И Щайгер се пита как могло понятията от един политически и икономически преврат да се пренасят към отделен художествен стил, още повече да го обяснят. Като огрубява предварително понятието за историческа каузалност, известният литературатор естествено не вижда „адекватен отпечатък“ на общественно-историческите условия в творчеството.³⁰ Мястото от статията на Щайгер, в което става дума за марксизма, е: „ ... продължава да е съмнително дали по-скоро словесността е функция на обществото или обратно – обществото е функция на словесността. Твърдяно е и едното, и другото – първото, както е известно, от марксистите, второто например от Мартин Хайдегер ...“³¹ От изложението на Натев оставам с впечатлението, че Щайгер критикува само „марксистите“, докато той в посочената статия дори не ги критикува, а изброява научни области и подходи, които според него предлагат обяснения за литературата, които са външни и поради това не могат да обяснят „нейния смисъл и нейното въздействие“. Поради това възприемам начина, по който Натев представя съпротивата на Щайгер да приеме изобщо какъвто и да е външен определител за литературата, като недостовирен. В специфично научен контекст, Натев възпроизвежда официалната идеология, че повечето буржоазни учени са против марксизма.³² Сякаш марксизмът е източноевропейска критическа философия.

„Още в книгата си „Основни понятия на поетиката“ Емил Щайгер въведе (уж между другото!) „идеята за първичното време“. В изкуството се осъществявало „господство на *чистото* време“ (das Walten der reinen Zeit). Но какво ще рече това? То значело, че „съществуването и времето са едно и също“. Времето се криело в „моженето нещо да съществува“ (das Seinkönnen). За хората, които смятат първо условие за една научна истина нейната яснота, това ще прозвучи доста съмнително. Но те биха проявили прекалена възискателност към Щайгер, ако очакват от него повече. Истинският смисъл на подобни твърдения е: нека се задоволим с „атмосферата“, която самата творба носи, нека констатираме само факта, че тя е „могла да съществува“. Това ще е нейното „чисто“ време, което няма защо да бъде свързано с „външните“ обстоятелства. Всичко друго е ... трансцендентално.³³ Според Натев Щайгер е въвел идеята за времето „уж между другото!“? Именно защото времето е в

монографията си за Шилер; тя е налична в библиотеката на СУ „Св. Климент Охридски“. В общата недостовиричност на представянето на концепцията на Щайгер, този незначителен детайл придобива значение.

³⁰ Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969, с. 25.

³¹ Щайгер, Емил 1984: Проблемът за обратна на стила. Превод Бойко Атанасов – *Литературна мисъл* 1984/5, с. 110; Staiger, Emil 1963: *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich, 1963, с. 9.

³² В същата книга Натев обсъжда статия на Яков Елсберг за отношението на западни учени литературоведи към марксизма през 1960-те. Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969, с. 34-36)

³³ Пак там, с. 28.

основата на концепцията му, а не е въведено „уж между другото“, Щайгер не говори за епос, лирика и драма, а за епически, драматически и лирически стил. Следвайки Хайдегер, Щайгер свързва битие, съществуване и разбиране, за да заключи, че „Разбирането в смисъла на фундаментален екзистенциал постига поетическа форма в драматичния стил.“³⁴ Изследванията на Щайгер не са каноничен религиозен текст, та да не могат да бъдат критикувани, но критика, която е мотивирана повече от преценки, отколкото от анализ, ми се струва подвеждаща, при това изказана с език, който заема стилови елементи от делничния. Напр.: „Той се чуди как една и съща епоха може да предизвика различни стилове. ... Но те биха проявили прекалена възискателност към Щайгер, ако очакват от него повече.“³⁵ На концепцията за чистото време Натев противопоставя своето разбиране за „обществено-историческата динамика“ на изкуството, в което е неговото „истинско своеобразие“.

В 1972 Натев публикува „Подстъпи към теория на драмата“. Целта му е да обоснове собствената си концепция за драмата, а не да представя други концепции; навярно поради това критиката му е аналитична, а не оценъчна.³⁶ Той оспорва няколко концептуални твърдения на Щайгер; спирам се на едно от тях: Според Щайгер разграничителният белег на драматичното напрежение е отнасянето на всичко към един край. „Всичко зависи в най-истинския смисъл на думата от края.“³⁷ На с. 158 от „Основни понятия на поетиката“, която Натев посочва, този цитат не е наличен. Но в същата част от книгата Щайгер пише, че „Електра и Антигона са ръководени без оглед на нищо друго и единствено от своята цел.“³⁸ Натев привежда като примери, за които твърдението на Щайгер не е валидно, „Игра без думи“, Бекет, „Плешивата певица“, Йонеско, „Пещерата“, Жан Ануи, „Убийство в катедралата“, Т. С. Елиът. Интересът на Натев е към изкуството на модерността и преди всичко към драматургията от края на XIX в. до края на 1960-те, когато пише „Подстъпи към драмата“. Концепцията на Щайгер е класицистична. Ако разширя несъгласието на Натев, то би звучало така: „Твърдението на Щайгер за отнасяне на всичко към един край не е валидно за част от драматичните произведения в Европа след Първата световна война.“ Това е изследователски въпрос сам по себе си: как експерименталната модерна драматургия допринася да се разшири или промени понятието за драма или, ако следваме Щайгер, за драматичен стил. Смятам, че Натев е истински заинтересуван от актуалността на художествената практика – театрални постановки и драматични произведения и от актуалните дискусии в литературознанието и театрознанието,

³⁴ Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. 2. erw. Auflage. Zürich, 1951 [1946], S. 224.

³⁵ Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969, с. 25; 28.

³⁶ Натев, Атанас. *Подстъпи към теория на драмата*. София, 1972, с. 25, 36, 96, 177.

³⁷ Пак там, с. 36.

³⁸ Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. 2. erw. Auflage. Zürich, 1951 [1946], S. 160.

както в източната, така и в западната част на Европа. От средата на 1950-те се появяват изследвания, които обосновават различната— отворена форма и новите структурни елементи в модерната драма.³⁹

Концепцията на Атанас Натев поставя ударението върху социалните функции на изкуството: „... качествено своеобразие на изкуството има функционален характер, не се крие в структурата на творбата, а в приспособимостта ѝ към особено обществено обръщение.“⁴⁰ Същевременно той смята, че своеобразието на изкуството е обвързано със строежа на творбата. Натев различава строеж от структура, но това е друга тема. От тук и интересът му към феноменологическите подходи.

IV. Въпросът за достоверността

Под достоверност имам предвид:

- да представя основните понятия и постановки на една чужда концепция, както и нейната социална функция;
- да анализирам ценностите и позицията на автора/авторката;
- да поставя концепцията в съответната ѝ историческа среда, рефлексивна и социална;
- да не представям чуждата концепция така, че тя да стане неразпознаваема, чрез което целта ми да е улесняване на критиката срещу нея и пропагандата на собствените идеи;
- да не предпоставям, че чуждата концепция е познавателно непригодна.
- да не представям отделни твърдения за цялата концепция;
- оценките ми да не изместват анализа.

Изобщо достоверността предполага, че усилието ми да разбера предхожда удоволствието от критикуването. От достоверността, и не само при представянето на чужди концепции, зависи моето читателско доверие.

³⁹ Навярно най-известна е Петер Сонди, „Теория на драмата“, 1956. Натев препраща към изследването на Сонди: „По някакво странно недоразумение, след като от Чехов насам си проби път и наложено бездействие, започнаха да говорят за „криза в драмата“. ... Вместо за криза в теоретическите представи за природата на драматичното действие, се уличава в „криза“ самата драма, която през двадесетото столетие по-скоро утвърди положението си в художествената литература.“ Натев, Атанас. Подстъпи към теория на драмата. София, 1972, с. 68. Натев смята, че в криза е теорията, а не драмата. В социалистическа България официалната позиция е, че в криза и в упадък е буржоазното изкуство, докато Натев е на различно мнение. Това е важна, но друга тема. По отношение на Сонди, Натев не е разпознал или не е счел за нужно да посочи въздействието на Щайгер, както и разграничаването на Сонди от своя преподавател. Сонди посочва, че дължи много на „Основни понятия на поетиката“ на Емил Щайгер; именно тази е книгата на Щайгер, която Натев критикува Изследването на Сонди е защитено като дисертация (без последната глава) в 1954 при Емил Щайгер с оценка *summa cum laude*. По-важно обаче е, че Натев не желае да обсъжда опитите, които Сонди анализира в последната глава от изследването си да се разреши кризата на модерната драма.

⁴⁰ Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969, с. 23.

В студията на Никола Георгиев, и в книгите на Атанас Натев, за които стана дума, въпросът за достоверността, когато се анализират или просто предават чужди концепции не е бил от значение; изглежда, че авторите не са си го поставяли. Предположението ми е, че те са възприели, съзнавано или не, нагласата да се омаловажават научни концепции, създадени от другата страна на „желязната завеса“. Най-общо тази нагласа се проявява в желанието да се критикува преувеличено, дори ако авторите на критиката смятат, че отделни идеи или подходи са научно обещаващи, поради което те по-късно ги прилагат в своята научна работа. Когато авторите пишат за „немарксистическо литературознание“, това е идеологическо и съзнавано твърдение. То няма реална разграничителна стойност; просто защото не съществува подобно „немарксистическо“ литературознание, а разнообразие от концепции и подходи в литературознанието, особено през 1960-те. В заключението към „Надхитряване с „мета“-естетиката“ Натев пише: „... нееднократно подчертавахме в изложението си, че феноменологията и нейните разновидности имат немалко успехи и притежават примамливи страни за съвременния изследовател на художествената творба.“⁴¹ Начинът, по който Натев до този момент обсъжда психологическата естетика и „феноменологизма“ не подкрепя обаче това твърдение.

Има разлика обаче и тя е съществена, между идеолозите на социализма и учени като Натев. Охранителите на режима актуализират метафората за студената война⁴², представяйки всяко културно дело, създадено в западния капитализъм като упадъчно и/или насочено срещу социализма. Изключения при преценките се правят за членове и симпатизанти на комунистическите партии на Запад. Подобни изказвания в трудовете на Натев, които познавам, няма. От противоположния блок – на капитализма пропагандата срещу социализма също е устойчиво силна. Наистина, макар и „студена“, но – война.

Освен представените изследвания, в България за Щайгер са публикувани още три статии, но тъй като са мои, не ги обсъждам.

От обемистото критическо творчество на Щайгер на български са преведени две статии и една преписка: „Искусството на тълкуването“, „Проблемът за обратата на стила“, преписката между Хайдегер и Щайгер за тълкуването на стихотворението на Едуард Мьорике „На една лампа“.⁴³

⁴¹ Пак там, с. 32.

⁴² В 1945 и в 1946 Джордж Оруел използва израза „студена война“. Изглежда, че и тук той е създателят на „крилатата фраза“.

⁴³ Щайгер Емил 1983: *Искусството на тълкуването*, превод и встъпление А. Ангелов - *Бюлетин на СБП (син)*, 1983/3, 108 – 126. Редактиран, преводът е препечатан в сп. *Език и литература* 6/1994, 14-29; Щайгер, Емил. *Проблемът за обратата на стила*. Превод Бойко Атанасов – *Литературна мисъл* 1984/5, 109-117; Диалогът Хайдегер – Щайгер. Превод Бойко Атанасов – *Език и литература* 6/1994, 35-44. - В „*Литературознание. Хрестоматия*“,

Връщам се към въпроса за достоверността, поставен в началото. Бих могъл, мислейки в посоката на достоверността, да добавя една тежка дума като отговорност. Чувствам ли се отговорен към чуждата мисъл? А когато той/тя защитава позиция, която е за мен изцяло неприемлива? Но нагласата единствено към „отговорност“ би отнела каквото и да е удоволствие от четенето и разбирането. Затова предпочитам към усилието за достоверност да добавя усвояването на нагласа, която е откритост към разбиране.

Библиография

Ангелов, Ангел. Емил Щайгер и иманентното тълкуване. – *Литературна мисъл* 1984/ 5, с. 106- 109. [Angelov, Angel. Emil Shtayger i imanentното talkuvane. – *Literaturna misal* 1984/ 5, s. 106- 109].

Ангелов, Ангел. Литературната творба в методологията на Емил Щайгер. Спорът за стихотворението на Мьорике "На една лампа". В: *Граници и възможности на литературознанието*. Отг. ред. Искра Панова. София, 1986, Изд. на БАН, с. 103-129. [Angelov, Angel. Literaturnata tvorba v metodologiyata na Emil Shtayger. Sporat za stihotvorenieto na Myorike "Na edna lampa". – In: *Granitsi i vazmozhnosti na literaturoznaniето*. Otg. red. Iskra Panova. Sofia, 1986, Izd. na BAN, s. 103-29].

Георгиев, Никола. Разноличието на едностранчивостта. Критически наблюдения върху методологическата безпътница на съвременното немарксистко литературознание. В: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, 83–86. [Georgiev, Nikola. Raznolichieto na ednostranчивostta. Kriticheski nablyudeniya varhu metodologicheskata bezpatitsa na savremennoto nemarkсистко literaturoznanie. – V: *Filosofski i metodologicheski problemi na savremenniya modernizam i na zapadното literaturoznanie*. Sofiya, 1969, 83–86].

Георгиев, Никола. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. – *Годишник на Софийския университет „Климент Охридски“*. Факултет по Славянски филологии, 1969, т. LXIII, 1, 95-182. [Georgiev, Nikola. Poyava i utvarzhdavane na edinното rodovo ponyatie lirika. – *Godishnik na Sofiyskiya universitet „Kliment Ohridski“*. Fakultet po Slavyanski filologii, 1969, t. LXIII, 1, 95-182).

Георгиев, Никола. *Тревожно литературознание*. София, 2006. [Georgiev, Nikola. *Trevozhno literaturoznanie*. Sofia, 2006].

Димчева, Росица. Методата на литературната интерпретация и теорията на поетическите жанрове у Емил Щайгер – Във: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. София, 1969, 204–235. [Dimcheva, Rositsa. Metodata na literaturnata interpretatsiya i teoriyata na poeticheskите zhanrove u Emil Staiger. – In: *Filosofski i metodologicheski problemi na savremenniya modernizam i na zapadното literaturoznanie*. Sofia, 1969, 204–235].

Натев, Атанас. *Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси*. София, 1969. [Natev, Atanas. *Literaturoznanie i izkustvoznание. Metodologicheski vaprosi*. Sofia, 1969.]

сът. Енчо Мутафов, Благоевград, 1998 е включена една страница (с. 299) от Щайгер, озаглавена „Стилът и неговата интерпретация. Фрагменти от изкуството на интерпретацията“. От какъв език е преведена страницата не е посочено.

Натев, Атанас. *Подстъпи към теория на драмата*. София, 1972. [Natev, Atanas. *Podstapi kam teoriata na dramata*. Sofia, 1972].

Щайгер, Емил 1983: Изкуството на тълкуването, превод и въстъпление А. Ангелов. – *Бюлетин на СБП (син)*, 1983/3, 108 – 126. Редактиран, преводът е препечатан в сп. *Език и литература* 6/1994, 14-29. [Staiger, Emil 1983: *Izkustvoto na talkuvaneto, prevod i vstaplenie A. Angelov*. – *Byuletin na SBP (sin)*, 1983/3, 108 – 126. Redaktiran, prevodat e prepechatan v sp. *Ezik i literatura* 6/1994, 14-29].

Щайгер, Емил 1984: Проблемът за обратата на стила. Превод Бойко Атанасов – *Литературна мисъл* 1984/5, 109-117. [Staiger, Emil 1984: *Problemat za obrata na stila*. Prevod Boyko Atanasov. – *Literaturna misal* 1984/5, 109-117].

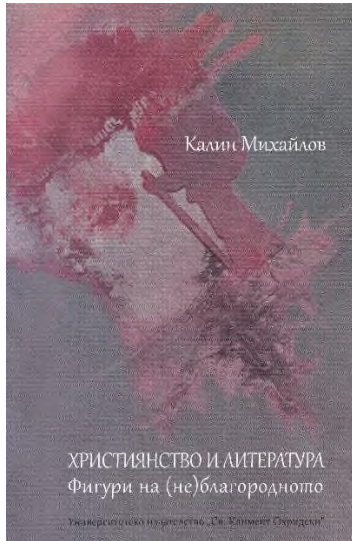
Щайгер, Емил 1994: Диалогът Хайдегер – Щайгер. Превод Бойко Атанасов – *Език и литература* 6/1994, 35-44. [Shtayger, Emil 1994: *Dialogat Heidegger – Staiger*. Prevod Boyko Atanasov. – *Ezik i literatura* 6/1994, 35-44].

Staiger, Emil 1963 [1939]: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich.

Staiger, Emil 1951 [1946]: *Grundbegriffe der Poetik*. 2. erw. Auflage. Zürich.

Staiger, Emil 1963: *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.213-216>



Compte rendu :

Калин Михайлов. Християнство и литература. Фигури на (не)благородното. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, ISBN: 978-954-07-5726-1.

[Kalin Mikhaïlov. *Christianisme et littérature. Figures du noble et de l'ignoble*. Éd. de l'Université de Sofia, 2023, ISBN : 978-954-07-5726-1 ; *Christianity and Literature. Figures of the (Ig)Noble*.]

Mirvana Yanakieva / Миряна Янакиева

Institute for Literature with the Bulgarian Academy of Sciences / University of Strasbourg

Институт за литература при БАН / Университет на Страсбург

ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0007-4436-8164>

L'aperçu même le plus superficiel des ouvrages de Kalin Mikhaïlov nous convaincra que malgré la polyvalence de ses travaux scientifiques, ces derniers sont inspirés par quelques thèmes constants, dont l'un des plus emblématiques transparaît à travers les titres de deux de ses monographies : « *La littérature*

chrétienne – entre l'inclusion et la démarcation » (2013) et « *Christianisme et littérature. Figures du noble et de l'ignoble* » (2023). Nombreux sont les fils qui relient ces deux ouvrages, ce qui témoigne de la persistance des intérêts scientifiques de Kalin Mikhaïlov, tel son intérêt de longue date pour l'œuvre de l'écrivain français Georges Bernanos.

Dans la première de ces monographies que nous voudrions rappeler brièvement ici afin de montrer plus clairement la continuité inhérente à la manière dont notre auteur effectue son travail de recherche, il propose une lecture subtile de quelques romans de Georges Bernanos, qu'il analyse en les comparant à des romans de Josh McDowell et de Francine Rivers, dans le but de problématiser la notion même de roman *édifiant*, mais également d'éclaircir sa conception de la complémentarité possible entre approches littéraires et théologiques envers des romans dans lesquels le contenu chrétien est énoncé de manière plus ou moins explicite. Kalin Mikhaïlov aborde dans toute sa complexité la question de la collaboration et/ou de la rivalité entre approches différentes dans le domaine des études littéraires avec l'hésitation qui leur est propre entre la tendance à leur autosuffisance et la tendance opposée à leur ouverture vers les méthodes provenant de disciplines voisines. L'attitude de Kalin Mikhaïlov par rapport à cette question pourrait être définie comme un professionnalisme humble de la part du chercheur. D'après lui, lorsque les études littéraires et la théologie coopèrent de manière constructive, le rôle dominant réservé en règle générale aux concepts philosophico-théologiques ne peut sérieusement troubler le chercheur consciencieux.

L'impulsion initiale pour la création de la monographie la plus récente de Kalin Mikhaïlov, « *Christianisme et littérature. Figures du nobles et de l'ignoble* » qui fait l'objet du présent compte rendu, vient de nouveau de ses recherches sur Georges Bernanos dont la réception tardive en Bulgarie pose au chercheur un problème important. Kalin Mikhaïlov formule ce problème de la manière suivante : lorsqu'un écrivain, se manifestant décidément comme témoin de son temps, est accueilli tardivement dans un milieu littéraire et culturel qui lui est étranger, comment ce témoin de son temps peut-il devenir un témoin non seulement du temps où sa réception tardive a eu lieu, mais également de tous les temps?

La considération principielle de ce problème exige que son étude soit située dans un contexte culturel, historique et littéraire le plus large possible. Le moyen de reconstruire ce contexte – ce qui est aussi l'une des tâches principales de la recherche – est d'établir autour de Bernanos un cercle suffisamment large d'auteurs appartenant à des époques et des littératures nationales différentes, dont les œuvres permettent de les définir comme des « témoins du temps ». L'autre critère du choix de ces auteurs est qu'ils se distinguent tous par une « sensibilité aux questions métaphysiques de l'existence humaine », semblable à celle de l'écrivain français. C'est ainsi qu'apparaît la liste impressionnante de noms tels que

Hugo, Balzac, Camus, Dostoïevski, Cervantès, Manzoni, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Walter Scott, Jules Verne, Constantin V. Gheorghiu, George Orwell, Ayn Rand, Czeslaw Milosz, Francine Rivers, Anne Frank, Alexander Schmemmann, et beaucoup d'autres. Kalin Mikhaïlov étudie les œuvres de tous ces écrivains pour en dégager l'un des concepts clés constituant le macro-cadre conceptuel de sa recherche, à savoir celui de l'héritage de la noblesse d'âme.

Pour que la fonctionnalité de ce concept soit garantie, il est indispensable de déterminer soigneusement, comme Kalin Mikhaïlov lui-même l'a fait, les significations impliquées dans les concepts cruciaux de son étude, tels que *personne noble*, *noblesse*, *figure*, etc. Nous nous limiterons ici à un seul exemple de la précision terminologique rigoureuse par laquelle le discours du chercheur se distingue, en nous référant à sa définition du concept de « geste noble » comme un geste « désintéressé et compatissant envers l'autrui », entièrement accompli « sur le plan de l'humble service ».

A travers l'analyse minutieuse d'un grand nombre d'exemples littéraires, tirés de romans des XIX^e et XX^e siècles, et de personnages exécutant des gestes nobles, un autre concept clé se démarque, celui de *réalisme vertical*. D'après Kalin Mikhaïlov, des éléments de ce type de réalisme sont repérables dans une œuvre littéraire romanesque lorsqu'on peut y déceler la présence d'une prise de conscience de la dimension verticale de la réalité, et une compréhension du positionnement de l'homme sur « l'axe » vertical (hiérarchique) de l'Être, en tant que créature consciente de la place unique et centrale qui lui fut assignée initialement.

L'opposition entre les notions d'autosuffisance (ou illusion d'autosuffisance du personnage) et de Providence, proposée par le chercheur comme point de repère principal dans sa lecture comparée de romans de Daniel Defoe et de Jules Verne, s'avère très productive du point de vue des besoins de l'étude.

La monographie de Kalin Mikhaïlov présente de sérieuses contributions théoriques. L'une d'elles s'appuie de nouveau sur Bernanos, plus précisément, sur son roman « *Journal d'un curé de campagne* », et consiste à mettre en évidence différents aspects de l'interaction entre les genres du journal et du roman. La proposition du concept de « héros hétérotopique » représente aussi un moment innovateur. Ce type de personnage est chargé du rôle de diriger l'attention du lecteur vers les moments clés du récit, dans lesquels s'effectue la « transition d'un espace utopique vers un espace dystopique ou vice versa ». Les exemples de héros hétérotopiques sont tirés de romans de J. Verne, Dostoïevski, Swift, Orwell.

Outre la réussite de son projet sur le plan théorique, consistant en une tentative convaincante de construire un modèle général de la relation entre le christianisme et la littérature à travers les concepts de réalisme vertical et d'héritage de la noblesse d'âme, on ne pourrait ne pas apprécier la subtilité des analyses

de textes littéraires, proposées par Kalin Mikhaïlov. On en trouve l'un des exemples brillants dans le chapitre « La patrie (im)possible du langage », où des parallèles audacieux sont tracés entre des auteurs comme Dante et l'écrivain roumain du XXe siècle, émigré en France, Constantin Virgil Gheorghiu, avec son roman *La Vingt-cinquième heure*.

Parmi les contributions de l'ouvrage « *Christianisme et littérature. Figures du nobles et de l'ignoble* », compte également l'application des concepts clés de *réalisme vertical* et d'*héritage de la noblesse* sur les œuvres des maîtres du récit dans la littérature bulgare, Elin Pelin et Yordan Yovkov. Kalin Mikhaïlov trouve une clé originale pour sa recherche des dimensions chrétiennes dans la prose d'Elin Pelin et de Yovkov dans deux célèbres ouvrages consacrés à ces auteurs : *Mon ami Elin Pelin* de l'écrivain Zmei Goryanin, et *Rencontres et conversations avec Yordan Yovkov* du philosophe Spiridon Kazandjiev. De cette manière, l'approche psychobiographique dans les études littéraires est partiellement réhabilitée, tout en faisant ressortir deux modèles possibles de noblesse dans la figure d'un écrivain et dans la manière dont elle peut se manifester dans son œuvre.

Comme le résume Kalin Mikhaïlov, chez Elin Pelin, tel que Zmey Goryanin le décrit, la noblesse de caractère est inhérente à sa personnalité, et son écriture ne fait que manifester cette noblesse, pour ainsi dire, naturelle, alors que chez Yovkov, tel que nous le présente le professeur Kazandjiev, la noblesse est déterminée avant tout par la cause morale sublime à laquelle il a destiné son œuvre.

Pour conclure, l'ouvrage « *Christianisme et littérature. Figures du noble et de l'ignoble* » doit sa réussite à la dévotion de Kalin Mikhaïlov à une problématique dont l'importance pour l'auteur lui-même on pourrait définir sans hésitation comme non seulement scientifique mais existentielle également. Car, sans aucun doute, la profonde motivation personnelle déterminant le choix d'un domaine de recherche est une condition préalable pour la force et la sincérité de l'engagement moral d'un chercheur envers son objet.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.217-221>



Compte rendu :

Румяна Л. Станчева. Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа. София, Изд. Колибри, 2023. [Roumiana L. Stantcheva. *Comparative Literature. The Femme Fatale and 5 European “Cuts” of the Novel*. Sofia, Colibri Publishers, 2023. *Littérature comparée. La femme fatale et 5 coupes européennes du roman*].

Dina Mantcheva / Дина Манчева

Sofia University St. Kliment Ohridski / Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6508-0393>

Dans son ouvrage intitulé *Littérature comparée. La femme fatale et 5 coupes européennes du roman*, Roumiana L. Stantcheva adopte une démarche comparative entre la littérature occidentale et les lettres des Balkans, dans le but de déterminer la place de celles-ci dans l’espace littéraire mondial.

L’objectif ainsi conçu définit le choix et les particularités du corpus d’analyse. S’y retrouvent d’une part des textes emblématiques français et quelques écrits allemands, que les auteurs balkaniques considèrent comme des modèles esthétiques, génériques et structurels de renouvellement littéraire. Y figurent d’autre part des récits roumains, bulgares et grecs, qui reprennent les sujets occidentaux et en

proposent leur propre interprétation en contact avec leur propre contexte culturel. Quant à l'ampleur temporelle du corpus, s'étendant depuis le XIX^e s. jusqu'à nos jours, elle coïncide avec l'époque de la constitution des littératures nationales au Sud-Est européen, alimentées par l'ambition des écrivains de dépasser les cloisons étroites de la périphérie régionale pour s'ouvrir aux recherches expérimentales à l'Ouest.

Le corpus de travail ainsi constitué, impressionne par sa richesse et par sa diversité. Il réunit plus d'une vingtaine d'écrivains de nationalité différente, issus des deux grands groupes du continent - celui d'Europe occidentale et celui des Balkans -, et qui résument en quelque sorte le développement du roman européen. Y figurent à la fois les grands maîtres français et balkaniques dont Mérimée, Zola, Gide, Butor, Eline Péline, Sv. Minkov, G. P. Stamatov, Grigorios Xenopoulos, Ion Luca Caragiale, Barbu Delavrancea, Ana Blandiana, Emilia Dvorianova, pour ne citer que quelques-uns, ainsi que des écrivains moins connus, mais non moins originaux comme l'auteure bulgare Evgenia Dimitrova.

L'ouvrage monographique de Roumiana L. Stantcheva s'inscrit dans le contexte de ses recherches comparatives. Elle est docteur d'Etat en lettres balkaniques, Dr. Honoris Causa de l'université d'Artois (Arras, France) et professeur des universités à l'Université de Sofia *St. Clément d'Ohrid* où elle enseigne la littérature comparée et les lettres roumaines et balkaniques. R. L. Stantcheva a également fondé l'Association bulgare de littérature comparée (le Cercle académique de littérature comparée) qu'elle a dirigée pendant plus d'une dizaine d'années (2001-2011). Enfin, suivant toujours son goût pour les études comparatives, elle a créé la revue électronique *Colloquia Comparativa Litterarum* publiée en ligne et en libre accès par l'Université de Sofia et dont elle est le rédacteur en chef.

Afin de mener à bien ses analyses comparatives entre les textes faisant partie du corpus, Stantcheva opte pour une approche méthodologique complexe, puisant dans la critique sociologique, thématique et structurale.

La recherche ainsi conçue est complétée d'une bibliographie exhaustive. Y figurent des ouvrages théoriques généraux concernant les postulats fondamentaux de l'analyse comparative et la poétique du récit narratif, ainsi que des publications littéraires portant sur les rapports entre les lettres occidentales et les créations balkaniques.

La monographie se distingue par une articulation très claire et précise. Elle est composée de cinq grandes parties qui suivent la chronologie du développement littéraire et qui s'appuient sur des lectures parallèles des textes comparés pour faire mieux ressortir les similitudes et les différences entre eux. L'objet d'analyse y porte sur quelques motifs intertextuels, sur certaines idées esthétiques et sur des structures narratives, apparus pour la plupart en France et propagés par la suite dans les Balkans.

Ce sont notamment : le thème biblique de la femme fatale, en vogue à l'époque décadentiste à l'Ouest et la manifestation de celui-ci dans les récits balkaniques immédiatement après ; la répercussion du roman naturaliste au-delà de ses origines géographiques et ses manifestations sur les terrains balkaniques ; les innovations narratives dans le roman moderniste à l'Ouest et leur influence sur l'écriture du Sud-Est européen ; la figure complexe de la femme émancipée et les particularités fabulaires et narratives qui en découlent dans les écrits des deux régions mises en rapport ; le rôle des formes musicales dans le renouvellement textuel des récits respectifs.

Ces sujets couvrent les principales orientations du développement des études comparatives. Ainsi, le titre de la monographie intitulée *Littérature comparée* correspond pleinement à son contenu et montre la richesse des analyses croisées.

Cependant, même si tous ces thèmes englobent les particularités des écrits littéraires qui font l'objet d'analyse et servent de dénominateurs communs dans les lectures parallèles entre les littératures comparées, ils sont restés à l'écart de la critique jusqu'à présent. Ils n'ont été étudiés ni par rapport au corpus sélectionné, ni au niveau comparatif entre les textes respectifs.

Cette approche du travail inclut les récits balkaniques dans le développement typologique de la littérature européenne, sans sous-estimer leurs propres caractéristiques esthétiques, thématiques et structurels pour autant. Quant à l'étude comparative des lettres occidentales et balkaniques d'un point de vue inédit, elle détermine l'un des apports majeurs de la monographie.

R. L. Stantcheva maîtrise parfaitement les particularités des deux contextes artistiques qui font l'objet de l'analyse comparative. Elle essaie d'embrasser la complexité des œuvres littéraires des deux régions européennes en les considérant de différents points de vue, réunis autour d'un sujet prépondérant.

Ainsi, le mythe de la femme fatale est interprété aussi bien au niveau de la structure fabulaire et sur le plan de l'intrigue, qu'à celui des pouvoirs magiques de l'héroïne éponyme et des connotations symboliques qui accompagnent ses actes. Tous ces aspects concrets de l'histoire bien connue sont subordonnés au rapport entre le fantastique et le réel, propre aussi bien aux récits occidentaux qu'à ceux de la périphérie balkanique.

L'auteure trouve des arguments solides pour défendre ses idées, grâce à sa riche érudition et à ses connaissances solides sur trois littératures différentes - bulgare, française et roumaine. Les lectures parallèles qui font partie de l'analyse sont intéressantes et convaincantes.

L'examen comparatif des textes naturalistes met en relief les similitudes stylistiques et actantielles entre les lettres des deux régions européennes ainsi que les différences entre les dénouements fabulaires dans les romans. L'étude détaillée des textes narratifs français et balkaniques

fait voir la propagation des idées esthétiques depuis l'Ouest vers le Sud-Est européen et la réception de celles-ci dans les différentes littératures balkaniques.

La mise en rapport de l'œuvre littéraire avec une forme musicale est une autre méthode comparative entre la littérature occidentale (française et allemande) et celle de la périphérie du continent (roumaine et bulgare). Les réflexions de l'auteure concernant l'apport sémantique de la musique dans la structure narrative se distinguent par leur originalité. Les examens intermédiaux entre les structures narratives et le discours musical de la polyphonie sont subtiles et approfondis, les observations qui en découlent sont pertinentes. Une place particulière y est accordée au genre de la fugue qui renouvelle la forme du roman.

L'analyse des thèmes et des structures dans le corpus en question met en évidence le rôle de la littérature française dans le développement des littératures balkaniques et fait voir le transfert des motifs occidentaux dans un contexte culturel et historique nouveau.

Les conclusions résultant des lectures parallèles entre la littérature occidentale et celle des Balkans au niveau des motifs thématiques, à celui des structures narratives et sur le plan intermédiaire sont convaincantes et très bien argumentées.

1. Les correspondances entre les romans occidentaux et les textes balkaniques suggèrent des structures de base communes, liées au renouvellement de l'écriture moderne.

2. Les analyses comparées entre les romans de l'Ouest et ceux du Sud Est européens faisant partie d'un corpus inexploré et examinés dans une perspective inédite, illustrent les similitudes et les différences entre les deux ensembles littéraires, ainsi que la vision propre à chacune des différentes créations nationales.

3. En même temps, les études comparatives entre les écrits balkaniques mettent en évidence certaines similitudes qui les détachent de leurs modèles de base européens. Ce sont notamment : le goût pour leur propre folklore, l'influence de leur contexte culturel et celle de leur histoire nationale. Ces aspects spécifiques confèrent un aspect concret aux œuvres balkaniques en les éloignant des spécimens occidentaux. De même, la présence accrue de connotations politiques se retrouve à la fois dans les littératures bulgare et roumaine, suite à leur passé socialiste commun.

4. Les lectures comparatives entre l'Ouest et le Sud Est européens montrent les littératures balkaniques sous un nouveau jour. Les ouvrages de la périphérie du continent examinés à la lumière de l'écriture occidentale et notamment française, revêtent un éclairage inédit et amènent le lecteur à reconsidérer leurs interprétations courantes.

5. Les analyses comparatives illustrent le développement complexe des littératures européennes et font voir la tendance des écrivains balkaniques à réduire l'écart temporel de leurs œuvres par rapport aux innovations esthétiques occidentales.

Même si la littérature comparée occupe une place de plus en plus importante dans les études littéraires, sa présence sur le marché du livre est plutôt limitée. C'est ce qui fait la monographie de R. L. Stantcheva particulièrement précieuse pour le public.

L'étude monographique de R. L. Stantcheva est rédigée dans un style clair et accessible. Voilà pourquoi cet ouvrage s'adresse à la fois à un lectorat spécialisé de philologues et de culturologues, et à un public plus varié.

Les lectures parallèles entre la littérature d'Europe occidentale et celle des Balkans subordonnées aux sujets importants de la recherche comparative et la riche érudition de l'auteure, me donnent toutes les raisons de recommander vivement le livre du professeur Roumiana L. Stantcheva à un vaste auditoire.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.222-226>



За книгата:

Йоана Славчева. *Румънският политически роман от 60-те и 70-те години на XX век*. Велико Търново, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2022, 187 с.
[Joanna Slavcheva. *The Romanian Political Novel of the 1960s and 1970s*. Veliko Tarnovo, St. Cyril and St. Methodius University Press, 2022]

Лора Ненковска / Lora Nenkovska

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Sofia University St. Kliment Ohridski

ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0005-9572-4638>

Йоана Славчева е учен с изявен интерес в областта на съвременната румънска литература. Изследването ѝ върху румънския политически роман от 60-те и 70-те години на XX век е плод на дългогодишните ѝ занимания с тази немного позната у нас тема. Представеното издание се основава на нейната докторска дисертация, но е оформено и ориентирано към по-широк кръг изкушени читатели – изследователи, студенти и любители на литературната история.

В уводните страници Йоана Славчева определя като основна мотивация интересът към особеното положение на румънските писатели през разглежданите две литературни десетилетия, породено от краткотрайната „либерализация в културната политика на

Румънската комунистическа партия между 1965 и 1971 година“ (с. 7). Новоизбраният тогава лидер на партията – Николае Чаушеску, поема курс на политика, която да „насърчава водещите по това време писатели да критикуват престъпленията, извършени от комунистическия режим (по-точно от неговия предшественик Г. Георгиу-Деж) през 50-те години, но без да се правят обобщения и да се коментира самата същност на комунизма“ (с. 8).

Втората движеща сила на младата изследователка задава оптиката и модела, по който се очертава историческата и културологично-литературната рамка на самото изследване. Йоана Славчева споделя, че румънската литература от 60-те и 70-те години на миналия век е много слабо позната у нас (вж. с. 8) и това предопределя начина, по който е изграден прочитът на заложената в работата ѝ проблематика, подборът на автори, произведения и критически изследвания, въз основа на които тя гради ясно зададените си тези.

Третата важна мотивация на изследването остава тясно свързана именно с оптиката, която авторката умело надгражда – погледът на български изследовател към антитоталитарната литература в Румъния, която преодолява цензурата и достига до читателите. Важно е да отбележим, че Йоана Славчева през цялото време имплицитно поставя въпросите – дали можем да търсим паралели със случващото се в българската литература, ако не – защо; защо точно тези романи, които регистрират осмисляне на тоталитарната система, не са преведени на български, въпреки последователно работещата държавна политика на превод в годините на социалистическия режим в България, когато на български език стават достъпни множество стойностни румънски автори.

Авторката умело въвежда в историческата и културната рамка на периода, дефинира понятията, коректно посочва румънските заглавия и българските им преводи и определя основната си теза, според която благодарение на *романовото време, пространството, документалността и различни художествени средства*, румънските автори успяват да разискват тоталитарната същност на комунизма, да анализират настоящето и да преминат незабелязано през тясната цедка на цензурата, която следи под лупа работата на писателите.

Изборът на романите, които Славчева разглежда, се основава на *хронологичния критерий* (вж. с. 10), както и на *темите и използваните от авторите наративни техники* (вж. с. 11), като са включени основно реалистични романи. Допълнително авторката прави уговорката, че под реалистични разбира „не текстове, които се отнасят към социалистическия, а към традиционния, класическия реализъм, макар и вече с известни нововъведения под влияние на западноевропейските тенденции“ (с. 2). Въз основа на тези два критерия тя подлага на анализ следните заглавия и автори: „Морометевци“ (1967 г.), „Натрапникът“ (1968 г.), „Самотникът“ (1972 г.), „Най-обичаният човек на земята“ (1980 г.), написани от Марин Преда, „Чардакът с

дивата лоза“ (1976 г.) от Константин Цою, „Нощно познание“ (1973 г.) и „Ракът“ (1976 г.) от Александру Ивасюк, „Болни животни“ (1968 г.) и „Благовещение“ (1977 г.) от Николае Бребан.

Пак в уводната глава се разисква и същността на политическия роман, като Йоана Славчева е привлякла гледните точки на български и румънски изследователи по въпроса, както и на Милан Кундера, който разсъждава върху изкуството на романа.

Авторката предлага и обзорен преглед на румънските изследвания върху съдбата на литературата през епохата на комунизма, като посочва и текстове на българската изследователска Р. Л. Станчева, благодарение на която румънската литература има последователна рецепция в българска среда, както и изследвания на други български литературни историци, които се занимават с проучването на литературата в социалистическия период. Корпусът от тези текстове е базата, върху която тя гради аргументирания си анализ. Изложението е поделено на пет глави по ключови подтеми, които придават пълнота и всеобхватност на проучването. Книгата завършва с обобщаващо заключение.

Първата глава предлага анализ на литературната ситуация в Румъния от установяването на комунистическия режим до края на 70-те години на миналия век. В тази глава съдържателно и точно е описана културната политика на Румънската комунистическа партия и литературната атмосфера, която съществува през тези десетилетия в Румъния. През цялото време авторката умело държи нишките на историческия контекст, културния пейзаж и традицията на романовото писане в румънска среда. Отличното познаване на литературната история на северната ни съседка ѝ позволява да ни преведе увлекателно и задълбочено през всички аспекти на избора от нея период. Специално място в тази глава намира въпросът за цензурата след 1965 година, когато след промените във властта и общата либерализация в Румъния продължава да действа Генерална дирекция „Преса и печатни издания“, която съществува от 1949 година и следи за съдържанието на публикуваните в пресата материали и за благонадеждността на подготвяните за печат книги (вж. с. 50). Тази глава отбелязва и началото на края на краткия период на отваряне на румънската култура към западния свят с формулирането на „Юлските тезиси“ от 1971 година, които завърналият се от посещение в Китай, Корея, Виетнам и Монголия Чаушеску извежда като бъдещи политико-идеологически насоки в страната. В тях се набляга на необходимостта от налагане на литература *„която отдалечава от обществената реалност“* (с. 52). Изключително ценен подход в изграждането на тази глава е проследяването на публицистичния пулс в материалите, публикувани на страниците на „Ромъния литерара“ в периода 1969-1971 година, тъй като именно в статиите на това най-влиятелно за времето си списание се проследяват настроенията сред писателите и особеностите в културния живот на страната, като впечатление прави наличието на публикации, свързани със западноевропейската

и американската култура (вж. с. 57–58). Последната подтема на тази глава се насочва конкретно към ситуацията на писателите, статута на романа и общите ориентири в литературния живот.

Втората глава на книгата ни превежда през лабиринта на *романовото време* в подбраните от авторката текстове и успешно успява да докаже заложената теза, че именно това е един от използваните от писателите прийоми през периода на 60-те и 70-те години на миналия век, за да могат да вградят разсъждения и критика към тоталитарния режим, да говорят за мрачните аспекти на комунистическата власт и да преминат през зоркото око на цензурата. Тук Йоана Славчева въвежда определението „идеологическо алиби“, тоест използването на периода на управление на предшественика на Н. Чаушеску като литературна територия, на която е позволено да се критикува. Авторката разделя разглежданите романи на две групи – романи със и романи без идеологическо алиби – и след това разисква трите положения на романовото време, които ѝ помагат да разкрие сложната връзка между индивида и времето. Трите подглави, които следват, носят поетични названия („Нетърпеливото към хората време“, „Човекът извън времето“ и „Нощта като време за пътуване към истината“) и предлагат задълбочен анализ на отношенията между персонажи и времето, в което протичат романовите сюжети.

Трета глава ни разкрива пространствените аспекти на изследваните текстове. Подглавите тук са обобщение на ключовите за романовото действие зони, през които преминават или които обитават героите („Старият Букурещ“, „Изкуственият град“, „Затворът и концентрационният лагер“ и „Домът като убежище от непоносимата действителност“). Почти непосилна е тежестта на битието на героите, които минават през декорите на рушания се стар Букурещ, през бутафорната форма на изградените на мястото на бивши села градове, през жестокостите на затворите и концентрационните лагери, но все пак те намират убежище в изолираното пространство на дома, в компанията на книгите или сред цветята в оранжерията, за които се грижат. Едно от големите достойнства на тази глава е, че през цялото време Йоана Славчева умело ни разказва романовото действие и ни държи будни за реакциите на критика и цензура.

Четвърта глава изследва функциите на документалното в романите на Константин Цою, Марин Преда и Николае Бребан, като Йоана Славчева не пропуска да подчертае, че още с романите на Камил Петреску в румънската литература се въвеждат вкусът към автентичност и усетът за важността на „социалната функция на литературата“. Тези две характеристики са съществени за романите, писани през 60-те и 70-те години на миналия век в Румъния. На страницата на тази глава се проследяват вградените в литературата свидетелства за масови арести, появата на реални личности като символи на съхранената личностна свобода и достойнство, описанието на съдбата на интелектуалците и политическите реакции срещу литературата.

В последната глава се запознаваме с основните стратегии, които румънските писатели използват за противопоставяне на режима чрез силата на писаното слово. Тук авторката аргументирано извежда шестте идентифицирани от нея стратегии, които назовават подглавите, и те са – „Индивидуалният протест на героите“, „Критика чрез пряката реч“, „Критика чрез личния дневник“, „Дневникът като мемоаристика и като художествена измислица“, „Темата за отчуждението като симптом на отчуждението“ и „Антиутопията“. И в тази глава Йоана Славчева умело защитава тезите си, като си служи с аргументи от литературната тъкан на романите и от критическата им рецепция.

Заключението на изследването обобщава в стегнат вид и подчертава значимостта на направените литературни изводи.

Книгата на Йоана Славчева има много ценни качества. Освен че ни запознава с почти неизвестно за нас литературно явление, каквото е политическият роман в литературния живот на Румъния през 60-те и 70-те години на XX век, тя ни показва ползата от външните гледни точки към определени проблеми на дадена национална литература и през цялото време затвърждава необходимостта от прочит на литературното минало и памет за фигурите на писателите и критиците, на които дължим възможността да се връщаме назад във времето по страниците на написаните от тях текстове.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.227-232>



Compte rendu :

Impact et réception de la culture française dans les Balkans (XIX^e – XX^e siècles).
Textes réunis par Raïa Zaïmova. Académie bulgare des sciences – Institut d'études balkaniques & Centre de thracologie, 2023, ISBN : 978-619-7179-39-2
[Френската култура на Балканите (XIX – XX в.) – Взаимовръзки и рецепция.
Съставител Рая Заимова].

Sonya Aleksandrova-Koleva / Соня Александрова-Колева
Paisii Hilendarski University Of Plovdiv/ Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0004-2344-9393>

Les textes réunis dans ce volume représentent les actes du colloque international tenu à Sofia le 6 et le 7 octobre 2022 sous la tutelle de l'Institut d'études balkaniques & Centre de thracologie auprès de l'Académie bulgare des sciences. Le choix de l'intitulé du colloque *Impact et réception de la culture française dans les Balkans (XIX^e – XX^e siècles)* fait référence au centenaire de la création

de l'Institut français de Sofia dans l'intention de mettre en valeur le rôle historique de la langue et la culture françaises pour la prospérité de la région.

Le volume est divisé en quatre parties englobant les sujets majeurs de la discussion scientifique de plusieurs professionnels de Bulgarie, de Grèce, de France, de Roumanie et de Serbie, et quatre rubriques appendices (*Compte rendu, Sources primaires, Georges Hateau vu par ses contemporains, Mémoires et souvenirs*) fournissant des preuves complémentaires authentiques et passionnantes. L'introduction conçue par Raïa Zaïmova trace le cadre contextuel précis du volume dont la logique thématique et constructive fait ressortir les points de repères des recherches.

La contribution de Zaïmova « Les capitulations franco-ottomanes et les institutions éducatives et culturelles dans les Balkans (XIX^e – XX^e siècles) » ouvre la porte à la première partie du volume *Les réformes ottomanes et la modernisation des mentalités*, centrée sur l'approche historique. Elle fait une présentation très dense et argumentée des processus politiques et sociaux complexes permettant l'ouverture des établissements scolaires catholiques par les lazaristes, la congrégation de St. Joseph de l'Apparition, les différentes congrégations féminines. Tout en suivant l'histoire compliquée des relations franco-ottomanes et les défis religieux balkaniques, elle explique l'impact du fonctionnement de ces établissements qui mettent en rapport la culture française et la culture orientale pour œuvrer à la modernisation de la région et à la bonne éducation des sujets de l'Empire ottoman de confessions disparates.

Le texte suivant, celui de Julieta Velitchkova-Borin « La coopération culturelle franco-bulgare et la création de l'Institut français à Sofia (1922) » apporte dans ce volume la dynamique statuaire et fonctionnelle de l'Institut français, des détails sur ses antennes et sur son histoire en Bulgarie. En tant que bonne connaisseuse du sujet Borin accentue sur les objectifs principaux de cette institution, notamment les cours de langue française et les relations culturelles bilatérales. Elle présente également sa collaboration avec les écoles catholiques d'autrefois, l'Université de Sofia, les Alliances françaises et précise la structure, les locaux, l'activité et le rôle de l'Institut dans la vie culturelle bulgare.

Biljana Stojić-Radović résume les activités éducatives, missionnaires et humanistes des lazaristes au cours des guerres balkaniques. Sa contribution se concentre sur la religion au service de la diplomatie et analyse les relations délicates et changeantes entre les nouveaux pays nationaux pour tracer le début du procès d'étatisation des missions civilisatrices françaises. D'une manière fascinante elle nous parle de la politique française, des oppositions religieuses balkaniques, de la situation compliquée des lazaristes en Grèce, en Serbie et en Monténégro les années 1912 – 1913.

Cette première partie du volume se termine sur « La France et le développement des institutions éducatives des Frères des écoles chrétiennes à Constantinople (1841 – 1914) » où l'enseignement est présenté comme le principal outil de la France affirmant son influence culturelle et son rôle de protectrice des chrétiens dans l'Empire ottoman. Nikolay Ivanov nous promène savamment à travers les subtilités de la politique française et ottomane, et accentue sur l'apport éducatif essentiel et prestigieux des établissements d'enseignement des Frères des écoles chrétiennes à Constantinople jusqu'à la Première guerre mondiale.

Alexandra Milanova ouvre la deuxième partie de la revue concentrée sur les *Voyages et missions* avec son texte sur l'importance des récits de voyage des auteurs français pour le développement des études balkaniques. Elle systématise des faits de la vie et des écrits de Pouqueville liés aux conditions de vie des peuples non musulmans, et surtout des Grecs, au XVIII^e et XIX^e siècles. Milanova analyse de manière pertinente l'impact de ses œuvres héliophiles et turcophobes sur l'opinion publique en France en faveur des efforts pour la libération nationale dans les Balkans durant la première moitié du XIX^e siècle.

De manière convaincante Maria Spiridopoulou nous présente l'écriture viatique féminine du XIX^e siècle par le biais de six voyageuses francophones en Grèce. Elle attire l'attention sur la biographie, l'itinéraire, la préface et les récits de voyages de Valérie Agénor de Gasparin et de Marie-Anne de Bovet qui évoquent de divers aspects de la Grèce dans des périodes différentes, et compare les deux auteures pour différencier leurs points de vue très personnelles sur la position sociale de la femme, la religion et la politique.

La perspective féminine sur la Grèce est suivie logiquement par la contribution d'Ileana Mihaila « La francophonie dans les principautés roumaines à l'âge des règnes des phanariotes » qui expose avec éloquence les raisons de la francophonie roumaine. Le texte décrit une histoire concise et dense de la Moldavie et de la Valachie de l'époque, nous présentant le statut et les activités des leurs princes les plus éminents. La chercheuse continue par l'étude de l'éducation et surtout de l'enseignement de la langue française depuis le XVIII^e siècle pour conclure que la propagation graduelle du français en XIX^e siècle contribue à la modernisation et à l'eupéanisation de la société roumaine.

Nicu Diaconiuc commente l'image du moldo-valaque, et partiellement du bulgare, à travers les écrits résultant du deuxième voyage de Stanislas Bellanger dans les provinces de l'Empire ottoman (1814 – 1859). Le regard inquisiteur du chercheur étale ingénieusement les préparatifs de voyage, les subtilités politiques de la situation et le côté documentaire des rapports de Bellanger.

Pourtant il n'omet pas de souligner le grand poids de la fiction et de la littérature de sensation par les détails des rapports de sa mission historique et culturelle, les diverses stratégies discursives pour attirer le lecteur, les accents de reportage et le point de vue très personnel du voyageur.

La contribution de Margarita Dobрева est en tête de la troisième partie du volume, dédiée à la presse périodique balkanique, pour nous présenter « La France dans les pages de la revue ottomane Mecmua-i-Fünun (Revue scientifique) de juin 1862 à juin 1867 ». À la base de 47 numéros du magazine elle fait ressortir la grande influence de la langue et de la littérature française sur l'éducation, la science et le développement intellectuel de l'élite ottomane. Dobрева expose le progrès du journalisme lors de Tanzimat en relation avec l'esprit français et probablement avec les sources francophones. Dans son étude très érudite sont soulignés encore : la formation d'un milieu francophone dans la haute couche de la société turque grâce au modèle éducatif français, les activités de la Société scientifique ottomane, le choix des extraits de certains titres publiés.

La recherche d'Eleonora Naxidou analyse les rapports des communautés bulgares de Macédoine avec l'église catholique en 1873 – 1878 à travers les tentatives de création d'une communauté uniate par les Bulgares orthodoxes après l'établissement de leur Exarchat. L'étude explique de manière pertinente les particularités de cette tendance "schismatique" dans le contexte politique et culturel concret, et en même temps elle précise l'attitude de la presse grecque orthodoxe sur le sujet. Naxidou systématise l'activité des catholiques dans l'Empire ottoman tout comme les efforts de certains intellectuels bulgares de fonder une Église uniate pour faire ressortir par le point de vue ecclésiastique certains aspects importants de l'hétérogénéité propre au mouvement national bulgare. Son texte boucle les parties des contributions concentrées essentiellement sur l'approche historique et assure la transition égale vers l'*Histoire littéraire francophone*, accentuant sur le XX^e siècle.

Alain Vuillemin entame cette partie avec la présentation de l'aventure éditoriale des écrits interdits de Lubomir Guentchev – auteur bulgare d'expression française de l'époque du régime totalitaire. C'est aux efforts de Vuillemin que nous devons l'édition des *Écrits inédits* de Gentchev en France, œuvre très peu connue en Bulgarie à cause de la censure socialiste. Comme expert de cette œuvre poétique, essayiste, dramaturgique et traductrice – Vuillemin fait une analyse pénétrante des idées et des suggestions périlleuses pour le régime, de la forme qui les incarne et de la destinée de leur créateur.

À son tour Roumiana L. Stantcheva continue l'axe de réflexion avec « L'aventure de la littérature française en Bulgarie à travers l'œuvre de Latchezar Stantchev » à la lueur de la

francophonie et son impact sur la culture bulgare du XX^e siècle. Poursuivant le parcours artistique de Latchezar Stantchev, la chercheuse n'oublie pas de souligner que le poète très apprécié se réfugie après le coup d'État du 9 septembre 1944 dans la traduction et dans la littérature de jeunesse. Grâce à son œuvre les Bulgares font connaissance avec certains textes classiques de la littérature française : de Molière, Boileau, Racine, Hugo etc., et surtout la *Chanson de Roland*, dont l'histoire de la traduction est captivante. Sont rappelées aussi les traductions de Latchezar Stantchev des auteurs modernes comme Rimbaud, Bosquet, Carême, Éluard, et surtout Verhaeren etc., son travail éditorial, ses principes littéraires soutenus. Le texte sur la figure et l'œuvre de cet intellectuel, représente une illustration persuasive de la réception et de l'importance de la culture française en Bulgarie.

Maya Timénova-Koen change de perspective pour étudier les réflexions du diplomate et écrivain français, Romain Gary, sur la réalité en Bulgarie de 1946 à 1948. Ce texte s'avère le témoignage de son intérêt scientifique focalisé sur la littérature bulgare et francophone concernant le régime totalitaire. En l'occurrence, les sources de son argumentation sont les œuvres autobiographiques de Romain Gary, *La nuit sera calme* et *Le sens de ma vie*, ainsi que le documentaire de C. Bernstein et A. Vladimirov, *Le libraire*, basé sur le dossier de Gary, retrouvé aux Archives. Dans le but de dénoncer l'absurdité cruelle du régime totalitaire à travers le regard de l'étranger, elle poursuit à travers les pages de Gary ses jugements imprégnés de sarcasme et son indignation, provoquée par les méthodes des Services de sécurité bulgares, le culte de George Dimitrov, l'exécution du leader de l'opposition Nikola Petkov et le rapport aux diplomates étrangers. Dans ce contexte, Timénova-Koen n'omet pas de souligner le manque d'esprit manichéen de Gary.

Cette partie du volume se termine sur l'analyse de Vassiliki Lalagianni sur le roman d'Albena Dimitrova *Nous dînerons en français*. Tout comme les autres textes faisant partie de l'*Histoire littéraire francophone*, elle concerne les aspects de la réalité totalitaire en Bulgarie, en ce cas à travers l'œuvre d'une émigrée bulgare d'expression française. Lalagianni révèle les repères de la biographie de l'auteure avant de nous plonger dans l'interprétation de la période de pérestroïka que le roman transmet par l'histoire, le témoignage et la résilience. La chercheuse insiste à juste titre que ce roman autofictionnel « explore le moi et en même temps, il analyse les conditions sociales qui l'entourent » (p. 250), donc il tisse l'histoire personnelle et la grande Histoire pour s'avérer un texte littéraire politique.

Toutes les contributions dans ce volume font preuve de qualité d'interprétation et d'argumentation scientifique. Elles sont bien assorties afin de décrire à travers le prisme pluridisciplinaire l'impact et la réception de la culture française dans les Balkans (XIX^e – XX^e

siècles). Ces textes persuasifs susciteront sans doute l'intérêt des spécialistes : d'histoire balkanique (y compris des chercheurs d'histoire nationale – bulgare, grecque, serbe, roumaine, turque, même française), de littérature comparée, d'éducation, de culturologie et de tous les amateurs de la période présentée.

Les rubriques appendices sont de valeur documentaire considérable. Les *Sources primaires* (pp. 275 – 292) issues des Archives centrales d'État concernent les écoles catholiques en Bulgarie pendant les années 1930. Plusieurs illustrations dans ce volume enrichissent la présentation thématique des recherches, en outre elles exemplifient les visages, les lieux et les activités francophones, se conjuguant harmonieusement avec la conception et la réalisation artistique de la couverture et du volume entier. Les souvenirs des intellectuels – anciens élèves de différentes institutions francophones – attestent le prestige et l'importance de la langue et de la littérature française auprès de l'élite bulgare. Les témoignages de la poétesse Elissaveta Bagriana, de Kressa Zlatarska-Todorova et de Vassilka Tăpkova-Zaïmova de la rubrique *Georges Hateau vu par ses contemporains* ; les souvenirs d'Alfred Foscolo, de Rayna Tchavdarova, de Bagriana Bélanger et les extraits des livres d'Anna Kamenova¹ et de René Arav² complètent d'une façon personnelle et significative le profil bulgare de l'impact de la culture française.

¹ Extrait du livre : Анна Каменова. *Откъснати страници*. София : „Дамян Яков“, 2008, [Anna Kamenova. *Otkasnati stranici*. Sofia : „Damjan Jakov“, 2008] (traduction du bulgare R. Zaïmova).

² Extrait du livre: René Arav. *Diplomates et espion français, héros oubliés : Balkans, 1940-1945 Témoignage*. Paris : Les Impliqués, 2019. Le livre est traduit en bulgare par N. Kolevska-Kourteva: Рене Арав. *Френски дипломати и шпиони, забравени герои*. Пловдив: Жанет 45, 2023.[René Arav. *Frenski diplomati i shpioni, zabraveni geroi*. Plovdiv: Zhanet 45, 2023]

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.233-238>



Compte rendu :

Velinova, Malinka, Antoaneta Robova, Teodora Tzankova (dir.). *Normes et réécritures/ mythes et reformulations.* – *Philologuitcheski forum*, Issue 1 (15), 2022, ISSN 2534-9473. [Велинова, Малинка, Антоанета Робова, Теодора Цанкова (съст.). *Норми и пренаписване/ митове и преформулиране.* – *Филологически форум*, брой 1 (15), 2022, ISSN 2534-9473; *Norms and Rewritings/ Myths and Reformulations*].

<https://philol-forum.uni-sofia.bg/portfolio-item/philological-forum-15/>

Anastasia Marinova / Анастасия Маринова

Sofia University St. Kliment Ohridski / Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0009-0946-6660>

La revue *Philologuitcheski forum* est un périodique consacré aux sciences humaines. Il est créé pour servir de plate-forme aux jeunes chercheurs qui s'intéressent à l'histoire et théorie de la littérature, à l'histoire et théorie de la langue, à l'anthropologie culturelle, aux études folkloriques et à l'ethnologie. Ils

effectuent des recherches dans les domaines de l'Antiquité et du Moyen Âge, mais ils portent leur regard vers les temps contemporains aussi en s'intéressant aux médias, au théâtre et au cinéma, à l'enseignement des langues et de la littérature, ainsi qu'à la théorie et pratique de la traduction. Grâce à cette revue, le travail des jeunes chercheurs voit le jour et parvient aux intéressés sous la forme d'articles scientifiques.

Je vais diriger votre attention vers le numéro 15 de cette revue, et plus précisément sur son dossier thématique intitulé « Normes et réécriture, mythes et reformulations : le cas des littératures romanes ».

Le premier article constitue une introduction, rédigée par Malinka Velinova et Antoaneta Robova, éditrices invitées du numéro thématique de la revue et coorganisatrices de la troisième édition des journées d'études internationales pour jeunes chercheurs, initiées au sein du Département d'études romanes de l'Université de Sofia. Le forum scientifique « Normes et réécritures/normes et reformulations : le cas des langues et des littératures romanes » a eu lieu en ligne les 20 et 21 novembre 2020. Les contributions parues dans deux numéros successifs de la revue *Philologuitcheski forum* reflètent la dynamique des recherches scientifiques tant dans le domaine de la littérature (numéro 15), que dans le champ de la linguistique (numéro 16). L'introduction propose une présentation des articles des six jeunes chercheurs dont trois étudiants en lettres françaises : « trois de nos étudiants en lettres françaises, en bachelor, ont pris une part très active aux journées, aussi bien comme membres du comité d'organisation que comme participants. »¹ Le dossier comporte deux volets, « Figures mythiques et approches textuelles » et « Enjeux et formes de réécritures : entre reprise et renouvellement », dont chacun est constitué de trois articles.

L'article qui ouvre le dossier est rédigé par Francesca Mazzella, étudiante à l'Université de Bergame, Italie. Il porte le titre « Les avatars d'Électre dans la littérature française du XXe siècle : les réécritures de Giraudoux, Sartre et Yourcenar » et étudie notamment le processus de resémantisation qui s'effectue à travers les réécritures françaises du mythe d'Électre. Malgré l'uniformité temporelle des trois œuvres, l'originalité des reformulations faites est remarquable et assez significative. On peut en déduire que le mythe d'Électre s'avère assez fécond et que le choix de l'étudiante Francesca Mazzella quant à la voie de sa recherche scientifique – assez pertinent. Elle exécute des études profondes en commençant par la première apparition littéraire de la fille du roi achéen Agamemnon dans le poème épique « Catalogue des femmes » du poète grec Hésiode. Elle trace ensuite l'évolution de l'héroïne à travers les siècles pour arriver à la fin du XXe siècle et au début du XXI. L'étudiante définit les trois œuvres des auteurs français,

¹ Cf. Robova, Antoaneta, Velinova, Malinka. « Normes et réécritures, mythes et reformulations: le cas des littératures romanes ». *Philological forum*, Issue 1 (15), 2022, p. 19-32, p. 20.

Électre de Giraudoux, *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre et *Électre ou La Chute des masques* de Yourcenar, comme un acte de traduction culturelle où la question de la fidélité à la source est cette fois-ci négligée. Elle relève l'idée que « l'effort nécessaire pour comprendre une culture est analogue au travail de traduction »² et propose ainsi une approche analytique originale qui prend en considération le contexte de réception. Mazzella observe donc le contexte historique et politique en France, ainsi que les spécificités culturelles du peuple liées à l'opposition au pouvoir et au culte vers la jeune femme révoltée, qui expliquent l'intérêt des auteurs français pour le personnage d'Électre et l'essence de leurs réécritures. Elle se focalise surtout sur les différences entre les trois œuvres et sur l'originalité de chacune pour pouvoir présenter aux lecteurs les avatars différents du même personnage.

Suivre l'évolution d'un personnage traditionnel à travers trois réécritures de trois auteurs différents s'avère intéressant non seulement pour Mazzella, mais aussi pour sa collègue de l'Université de Strasbourg, France – Neda Daskalova. L'attention se déplace d'Électre vers le personnage mythique Don Juan. Depuis sa création en 1630 sous la plume de Tirso de Molina, le mythe est devenu un sujet classique d'études comparatives et un sujet universel d'interprétations. Neda Daskalova analyse l'interprétation de Molière dans la pièce *Le Festin de pierre*, celle de Lord Byron dans le poème *Don Juan* et celle d'Eric-Emmanuel Schmitt dans la pièce *La nuit de Valognes* à travers la métaphore du caméléon. L'analyse est effectuée selon le degré de réécriture, en fonction de l'intrigue, des personnages, des éléments structuraux et intertextuels. Par son habileté de structurer bien ses réflexions, la chercheuse présente aux lecteurs les méthodes de conservation de la vitalité du mythe, ainsi qu'un examen profond du caractère donjuanesque qui laisse une trace dans la littérature et dans la société. Si Francesca Mazzella associe la transformation à la traduction, Neda Daskalova l'associe à l'acte de l'appropriation. Molière, ayant l'approche la plus classique, établit le duo classique bien connu aux lecteurs maître-valet, qui occupe une place centrale dans son œuvre. Par contre, Lord Byron néglige cette paire pour privilégier le rôle des femmes, qui deviennent les personnages actifs. L'auteur contemporain français Eric-Emmanuel Schmitt qui, grâce à son originalité, arrive toujours à surprendre le public, a d'ailleurs l'approche la plus novatrice. Il trace, selon Daskalova, sa propre voie interprétative. Pour déchiffrer enfin la figure de Don Juan à travers la métaphore du caméléon, la chercheuse commente l'esprit du renouveau qui s'oppose à la fidélité à la tradition. Elle souligne aussi un aspect intéressant de la réécriture d'une œuvre en créant une analogie avec la nature du caméléon. Le changement représente l'assurance de sa survie : « chaque réécriture favorise l'actualisation,

² Cf. Mazzella, Francesca. Les Avatars d'Électre dans la littérature française du XXe siècle : les réécritures de Giraudoux, Sartre et Yourcenar. Ibid., p. 37.

la propagation et la conservation du scénario mythique »³. C'est notamment l'idée clé de l'article : l'immortalisation du mythe de Don Juan qui dépasse les frontières du temps en s'inscrivant parfaitement dans toutes les époques qu'il traverse comme un vrai caméléon littéraire.

L'article de Stiliana Petkova, intitulé « De Psyché à Eurydice : dire son corps et conquérir sa voix, ou la réappropriation des figures mythiques féminines dans le recueil *Ce chant mon amour* (2001) de Monique Laederach », observe le dialogue intertextuel de la poétesse suisse Monique Laederach avec le canon mythologique qui aboutit à une rupture et une reformulation du mythe à travers le prisme du personnage féminin. La doctorante de l'Université de Sofia « Saint Kliment Ohridski », Bulgarie, se focalise sur deux couples mythiques – Éros et Psyché, Orphée et Eurydice – traités par Laederach. Par une analyse très bien structurée, la chercheuse trace la voie de l'interprétation traditionnelle du cadre mythologique vers le triomphe de la voix féminine sur le motif typique de l'élan amoureux et sur le sujet lyrique masculin. Ainsi, elle dévoile le changement d'optique effectué par la poétesse suisse par rapport à la mythologie traditionnelle, au profit d'une subjectivité féminine : « Le recours à la réinvention et à la réécriture des mythes participe d'un geste d'affranchissement vis-à-vis des structures codifiées patriarcales, et d'une affirmation d'une (re)création au féminin »⁴. Les idées de l'émergence de l'ethos collectif féminin et la remise en cause de l'idéalisation des mâles s'inscrit bien dans la réalité de la société contemporaine où les femmes luttent constamment pour leurs droits. Stiliana Petkova montre avec succès que cette lutte est menée sur le champ littéraire aussi par les auteurs comme Laederach qui brise les stéréotypes.

D'ailleurs, Stiliana Petkova n'est pas la seule à parler des stéréotypes. Flora Roussel, étudiante à l'Université de Montréal, Canada, a choisi une direction similaire de recherche littéraire. Son article, intitulé « Réécriture des normes : se réinventer par la subversion dans la mère, la sainte et la putain de Wendy Delorme », fait partie du deuxième volet du dossier thématique de la revue. L'analyse de Roussel observe la réécriture des normes liée au genre et à la sexualité dans le roman d'autofiction de Wendy Delorme. On voit encore une fois un dialogue avec les normes dont le but est qu'elles soient reformulées. La chercheuse analyse « la rencontre sexuelle au-delà du système reproductif et du modèle familial »⁵, présentée par Delorme et la multiplication de l'adjectif « beau » qui a déjà une signification assez fluide.

³ Cf. Daskalova, Neda. « Le caméléon de la mythologie : Don Juan sous la plume de Molière, Byron et Schmitt ». Ibid., p. 74.

⁴ Cf. Petkova, Stiliana. « De Psyché à Eurydice : dire son corps et conquérir sa voix, ou la réappropriation des figures mythiques féminines dans le recueil poétique *Ce chant mon amour* (2001) de Monique Laederach ». Ibid., p. 60.

⁵ Cf. Roussel, Flora. « Réécriture des normes, normalisation des reformulations : se réinventer par la subversion dans *La Mère, la Sainte et la Putain* de Wendy Delorme », Ibid., p. 83.

Pour consolider son analyse et pour élargir le champ de ses recherches, l'étudiante achève ses réflexions sur un lien intertextuel entre le roman de Delorme et le roman de Proust *Du côté de chez Swann* en soulignant le parallèle entre Odette et la narratrice de Delorme. Parlant du féminisme et de la personne *queer*, Flora Roussel crée un texte qui révèle la sensibilité de son auteur vis-à-vis du sujet. La phrase qui clôt l'article se réfère à l'invitation assez courageuse de Delorme à se réinventer par la subversion. »⁶

Le deuxième article dans le deuxième volet de la revue est intitulé « Arescrie folclorul. Basmele Române lui Lazăr Șăineanu ca prima sinteză a repertoriului internațional de basme populare ». L'auteur est Nicola Perencin, étudiant à l'Université de Padoue, Italie. Sa recherche se focalise sur l'étude comparative de Lazare Sainéan sur les contes populaires roumains. Après sa publication en 1895, cette étude devient le premier ouvrage à rassembler dans un seul livre un tel nombre de contes populaires européens. Les contes roumains, classés selon la typologie de Khan, sont présentés sous forme de résumés et comparés à leurs versions étrangères. Nicola Perencin exprime son respect vers le travail de l'auteur et analyse son importance et sa contribution au domaine des études folkloriques internationales.

L'article qui clôt le dossier est celui de Nikola Chushkov, étudiant de l'Université de Genève, Suisse. Il porte le titre « Réécriture hagiographique : exemple de la légende de Saint Brendan de Clonfert » et impressionne le lecteur par la profondeur de la recherche effectuée. Durant la lecture, on peut ressentir la passion de l'étudiant pour le sujet traité, ce qui rend le ton de l'article plus convaincant. Selon lui, une analyse univoque de la réécriture et la reformulation ne pourrait jamais aboutir à une conclusion satisfaisante. C'est pourquoi le jeune chercheur s'engage à comparer les deux versions de la légende de saint Brendan – la version latine (*La Navigatio sancti Brendani abbatis*) et la version anglo-normande (*Le voyage de saint Brendan*). Pour effectuer la comparaison, Chushkov applique des méthodes variées. Il commence par le côté formel en analysant les indices morphosyntaxiques et orthographiques, les syllabes, la vitesse du récit. Il aborde également la question du genre des deux textes, ainsi que celle du contenu qui diffère entre les œuvres. L'étudiant a systématisé ses observations dans trois tableaux extrêmement utiles au lecteur. Pour expliquer les phénomènes formels des deux œuvres, le chercheur se tourne vers le contexte socioculturel divergent qui conditionne leur composition et prend en considération l'effet de l'environnement social. Si la *Navigatio* est créée dans un milieu religieux pour un public catholique, *Le Voyage*, de son côté, est destiné à des lecteurs plus ouverts, ce qui véhicule notamment des changements dans le contenu et le style. Il complète ses remarques sur le contexte, avec un commentaire détaillé sur l'image du Paradis qui révèle la vision du monde de la société. Nicola Chushkov applique à ses analyses

⁶ Ibid., p. 92.

les approches narratologiques de Greimas et de Genette, dont il s'est inspiré pour ses recherches. Il souligne que les analyses littéraires comparatives de ce type permettent de «de découvrir ou d'homologuer la présence de ces repères littéraires et socio-historiques si essentiels pour la connaissance des sociétés d'antan »⁷. Cela ajoute à son travail une valeur extra-littéraire et augmente l'intérêt du lecteur vers le sujet, ce qui pourrait même donner lieu à une nouvelle recherche scientifique.

Ce dossier thématique du numéro 15 de la revue *Philologuitcheski forum* représente, grâce à sa diversité, une analyse assez riche sur la question de la réécriture et de la reformulation. La problématique scientifique a réuni des étudiants de nationalités différentes, travaillant selon des méthodologies appropriées, se focalisant sur des œuvres diverses écrites en différentes langues. La multiplicité des thèmes abordés et des approches adoptées contribue également à la richesse du dossier. Les six articles se complètent et s'enrichissent l'un l'autre de manière que, tous ensemble, ils représentent une contribution non négligeable aux sciences humaines.

⁷ Cf. Nicola Chushkov. « Réécriture hagiographique : l'exemple de la légende de saint Brendan de Clonfert », Ibid., p. 125.

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.239-242>

ИНСТИТУТ ЗА БАЛКАНИСТИКА С ЦЕНТЪР ПО ТРАКОЛОГИЯ

БАЛКАНСКИТЕ КУЛТУРИ:

ДИАЛОГ, ТРАНСФЕР, МЕТАМОРФОЗИ



ИБЦТ

За книгата:

Балканските култури: диалог, трансфер, метаморфози. Под ред. Орлин Събев, Лора Тасева, Антоанета Балчева. София, ИБЦТ – БАН, 2023, 234 с., ISBN 978-619-7179-38-5 [The Balkan Cultures: Dialogue, Transfer, Metamorphoses. Ed. Orlin Sabev, Lora Taseva, Antoaneta Belcheva. Sofia, IBSCT – BAS, 2023].

Фотини Христакуди / Fotini Christakoudy, СУ „Св. Климент Охридски“ / Sofia University St. Kliment Ohridski

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-7080-5005>

Кристина Стоянова / Kristina Stoyanova, СУ „Св. Климент Охридски“ / Sofia University St. Kliment Ohridski

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2908-2924>

Научният сборник „Балканските култури: диалог, трансфер, метаморфози“, издаден от Институт по Балканистика с център по Тракология-БАН прави подробен обзор на най-актуални

теми в съвременните научни изследвания, посветени на Балканите като зона с особена историческа турбулентност и превратност. Културният обмен в югоизточно-европейския ареал е особено важен, от една страна, за съхраняването, а, от друга, за (себе)изграждането на собствените идентификационни модели, в рамките на които литературата и изкуствата на Балканския полуостров изпитват различни влияния и въздействия, но също така винаги оригинално претворяват западноевропейските естетически модели. Всички тези процеси имат своите качествени и количествени измерения, които в палитрата на предложените научни заглавия в сборника намират своето различно тълкувание – интелектуалното дирене на авторите започва от изследването на преплитането на религия и култура, преминава през проследяването на традицията и модерността (в контекста на характерното за Гърция, Румъния и България по отношение на културната рецепция от първите десетилетия на XX в.), за да стигне до теми, касаещи връзките между култура и дипломация или пък до духовните „премеждия“ при формирането на собствена културна идентичност. Кръгът на представената научна панорама се затваря с трансформациите, които културата преживява по време на криза и в периодите на преход на Балканите.

За читателя остава впечатлението, че във всяка една от епохите диалогът между Балканите и Европа води до промени в преобладаващия интелектуален дискурс, което рефлектира върху ежедневието на балканските общества и най-вече очертава полето на културни метаморфози, на които те са подложени. Взаимодействието между интелектуалците от Балканите и европейската духовна среда променя лика на полуострова, а заглавието на сборника чудесно изразява енергията на този поток от идеи, които чрез диалога пораждат трансфер и метаморфози в полето на историята на културата.

В уводната част са формулирани целите, които си поставят съставителите, чрез което се потвърждава впечатлението за актуалност, пълнота и оригиналност на избраната тематична рамка: „Настоящият сборник е посветен на значими изследователски проблеми, свързани с важни процеси в културната история на Балканите, а именно контактът, взаимодействието, диалогът както между различните култури на многоликия полуостров, така и между него и останалата част на Европа, които водят неизбежно до трансфер на културни модели, а също и до метаморфози при тяхното възприемане, усвояване и последващо функциониране в нов контекст (с.11)“.

В рамките на избрания интердисциплинарен формат са сближени различни тематични области, които са разпределени в пет раздела. Обединяващият елемент между тези пет елемента е

балканският човек и осъществяването на диалог между него и Другите. В синхронен и диахронен план е проследен стремежът му към културно развитие, утвърждаването на неговото Аз в контекста на историческата динамика, провокирано най-вече и от културното любопитство към Другия. Чрез съвкупността от статии се изясняват причините за формирането на изключително динамичната културна среда на Балканите, в която националните общности заявяват спецификите на своето културно и социално-политическо развитие в различните исторически етапи – от Средновековието и Просвещението до новата и най-нова история на Балканите.

Петте тематични раздела проследяват взаимодействието на културата с религията, с традицията и с модерността, с дипломатията, с проблемите на идентичността, с идеята за криза и справянето с нея. Първата тематична област „Култура и религия: трансмисия и поетика“ е свързана с темата за светостта и анализа на южнославянски средновековни църковно-литературни текстове, породили въпроси около преводната рецепция на първични византийски текстове (в статиите на проф. д-р Мария Йовчева в съавторство с доц. д-р Мая Петрова-Танева, на проф. д-р Лора Тасева, на гл. ас. д-р Екатерина Дикова).

Във втората част на сборника, озаглавена „Култура и рецепция: традиция и модерност“, попадаме в модерността. Тази част, с три статии, впечатлява с погледа към литературните и сценични традиции на Балканите. Представени са примери от гръцкия модернизъм; преосмислянето на античната драма в съвременна Гърция; идеята за съвместно творчество при писатели от Румъния, България и Франция в годините между двете световни войни (с автори съответно: доц. д-р Фотини Христакуди-Константинову, проф. д.н. Ваня Лозанова-Станчева, проф. д-р Румяна Л. Станчева).

Третата част на сборника „Култура и дипломатия: наследство и конюнктура“ разглежда дипломатическите отношения и тяхната значимост в различни обществено-културни сектори – в разработките на ас. д-р Юлия Златкова, на проф. д.н. Орлин Събев, на гл. ас. Дженгиз Йолджу.

Четвъртата част „Култура и идентичност: контакти и влияния“ е посветена на деликатната тема за идентичността на Балканите през XX век, през погледа на доц. д-р Антоанета Балчева, на докторантката Славей Неделчева и докторантката Семра Ахмед.

Последната пета част от сборника „Култура и криза: поколения и преход“ анализира динамиката на културните процеси по време на криза в един интересен пазел, спояващ проблеми на театъра, киното и авторецепцията. Анализите са на доц. д-р Марияна Стамова, на д-р Янита Кирова и на проф. д.н. Петя Александрова.

Интердисциплинарният характер на сборника убедително представя съвременния дух на изследователската среда. Логическите връзки между различните раздели формират един цялостен поглед към балканската културна специфика. В сборника „Балканските култури: диалог, трансфер, метаморфози“ четем анализи по важни въпроси на съвременната балканистична наука.